

Per un'utopia reale: Katarzyna Kobro e Władysław Strzemiński

Stefano Chiodi

5 Gennaio 2019

L'arte può davvero cambiare il mondo? Per Katarzyna Kobro (1898-1951) e Władysław Strzemiński (1893-1952), figure essenziali dell'avanguardia artistica polacca tra le due guerre mondiali, la risposta era senz'altro affermativa. L'obiettivo che inseguirono con intransigente visionarietà per tutto l'arco intensissimo e accidentato delle loro esistenze coincideva in effetti con l'attivazione integrale del potenziale dell'esperienza moderna, della sua *passione per il reale*: fondere la più ardita sperimentazione formale con una radicale trasformazione sociale da cui far nascere un "uomo nuovo". Fondatori di uno dei primi musei d'arte moderna, il Muzeum Sztuki di Łódź, membri di influenti circoli dell'avanguardia europea, Kobro e Strzemiński articolano questa visione lungo l'arco di tre decenni in sculture, pitture, progetti grafici e architettonici, di cui la retrospettiva in corso al Centre Georges Pompidou a Parigi (*Une avant-garde polonaise. Katarzyna Kobro et Władysław Strzemiński*, a cura di Jarosław Suchan e Karolina Ziebinska-Lewandowska, fino al 14 gennaio 2019) presenta un ampio spaccato, in cui la loro produzione artistica è messa a confronto con la loro attività di teorici, insegnanti, organizzatori culturali.

Come accade nelle avanguardie loro contemporanee, il primo, decisivo passo verso il cambiamento coincide per entrambi con una esigente ridefinizione di possibilità, caratteri e limiti dei linguaggi artistici. Così, nella prospettiva dell'"unismo" – la poetica elaborata da Strzemiński alla fine degli anni Venti – per poter giungere a piena autonomia la pittura deve anzitutto individuarsi come superficie piana, pura e atemporale, spogliata di ogni elemento simbolico, narrativo o drammatico. Analogamente, per Kobro la scultura deve assumere lo spazio come propria materia esclusiva, articolata secondo ritmi dedotti da regole matematiche universali. Per entrambi tuttavia, ed è un tratto comune a tutta l'avanguardia costruttivista europea, l'artista non può limitarsi alla produzione di

oggetti estetici, ma deve mirare a una trasformazione complessiva della realtà ispirata a nuovi paradigmi percettivi e formali: i modelli compositivi “puri” creati dall’arte possono dunque ispirare soluzioni inedite per l’architettura, l’urbanistica, l’industria, l’organizzazione sociale, puntando a risolvere l’apparente contraddizione tra assoluto della forma e sua implicazione concreta nella sfera pratica e produttiva.

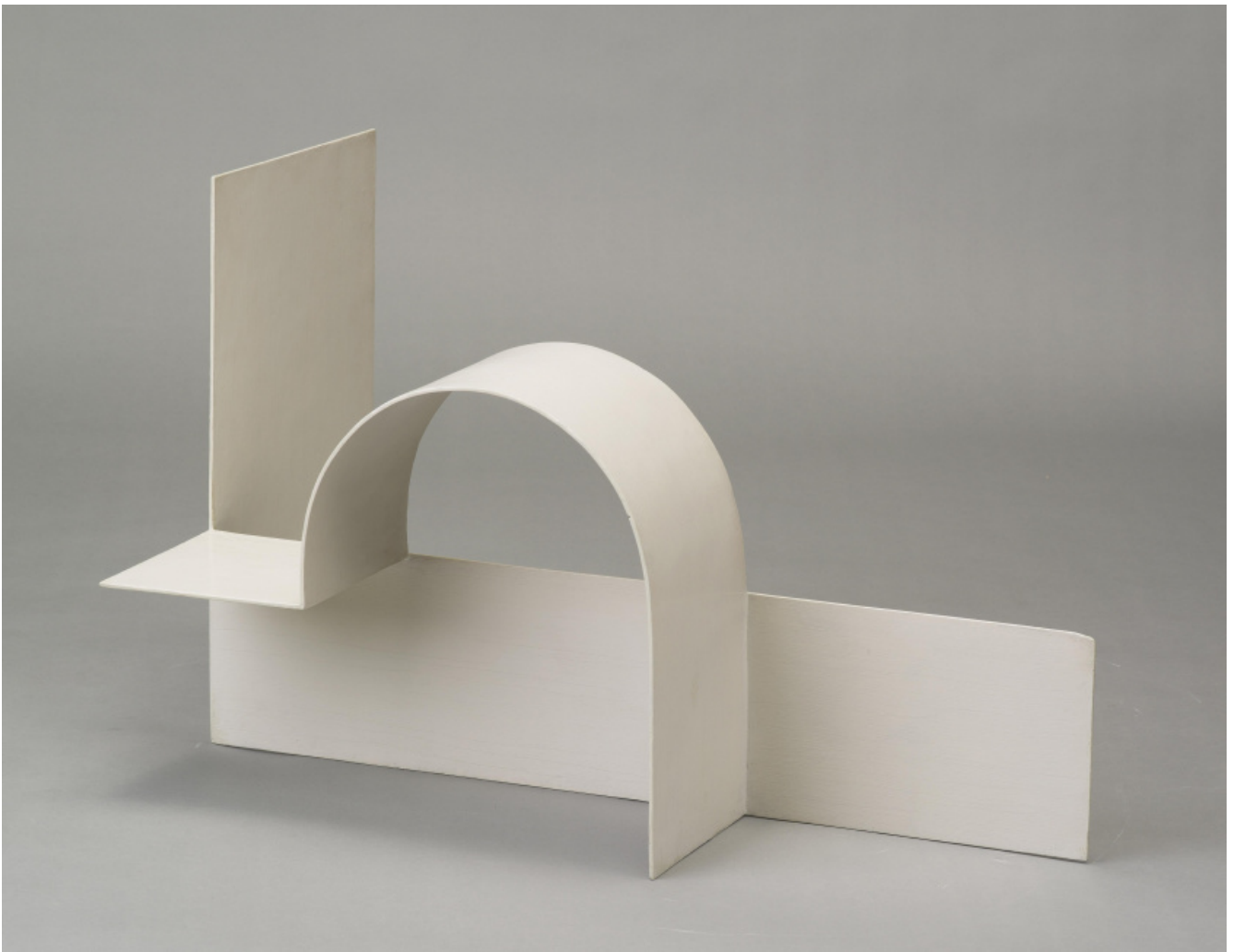


Władysław Strzemiński e Katarzyna Kobro

Le costruzioni geometriche tridimensionali di Kobro, in particolare le *Composizioni spaziali* in metallo a smalto bianco o policromo degli anni Venti esposte nelle due prime sale della mostra, danno espressione concreta all’aspirazione a fare della scultura una “condensazione” dello spazio, una dimostrazione delle sue proprietà intrinseche, dove la materia è utilizzata per delimitare e allo stesso tempo modellare il vuoto in complessi andamenti ritmici derivati anche dalla serie di

Fibonacci, una successione numerica che lega insieme forme geometriche, proporzioni (la sezione aurea), strutture biologiche.

In modo analogo, i dipinti e i rilievi astratti di Strzemiński degli stessi anni, come ad esempio le *Composizioni architettoniche*, sviluppano complesse “tarsie” bidimensionali dalla cromia intensa e originale, dove la geometria è sempre il punto di partenza per l’affermazione nello spazio percettivo e nella dimensione intellettuale di principi non gerarchici (ad esempio tramite l’eliminazione l’opposizione tra figura e sfondo), di una sistematica dislocazione del “centro” e di una assoluta coincidenza tra l’immagine, il piano pittorico, e il pensiero, secondo i principi esposti in testi teorici come *Unizm w malarstwie* (“Unismo in pittura”), pubblicato nel 1928.



Katarzyna Kobro, *Composizione spaziale*, 1928

Un discorso a parte meritano invece gli straordinari disegni realizzati da Strzemiński durante e appena dopo la guerra, meditazioni strazianti sul destino umano che testimoniano, come nota Jean-François Chevrier nel suo saggio in catalogo, il suo abbandono dell'unismo a favore di una figurazione organica di radice surrealista. In questi lavori l'ideale di una perfetta adeguazione tra materia, percezione e pensiero appare ormai un'aspirazione lontana, travolta ormai dal pathos e dalla terribilità della storia. L'influenza delle forme organiche di Prampolini e di Arp, già visibile nelle composizioni "marine" create verso la metà degli anni Trenta, diventa il punto di partenza per immagini intensissime, allucinatorie, come accade nelle serie *Deportazioni* (1940) e *Volti* (1942), disegni a matita in cui le fattezze umane appaiono sgretolarsi di fronte alla pressione di eventi tragici e inimmaginabili. L'unità organica cede di schianto, i corpi si disfano e al loro posto appaiono sagome indefinibili, grumi di materia biologica che galleggiano nel vuoto.

Quella propugnata da Kbro e Strzemiński è stata tuttavia un particolare tipo di "utopia reale" che non ambiva a stabilire un sistema sociale ideale attraverso un atto di cesura violenta, una rivoluzione, ma a sviluppare nuovi, alternativi modelli di esperienza, immediatamente traducibili in progetti suscettibili a loro volta di modificare l'ordine tradizionale. Nessun modello è dunque definitivo, immodificabile, perché sempre connesso a condizioni storiche determinate. L'"utopia reale" lasciata in eredità dai due artisti polacchi – ed è un discorso che può risuonare anche nella nostra epoca disincantata – equivale così a un invito a superare il limite di ciò che è immaginabile, a forzare la sempre apparente compattezza della "realtà".

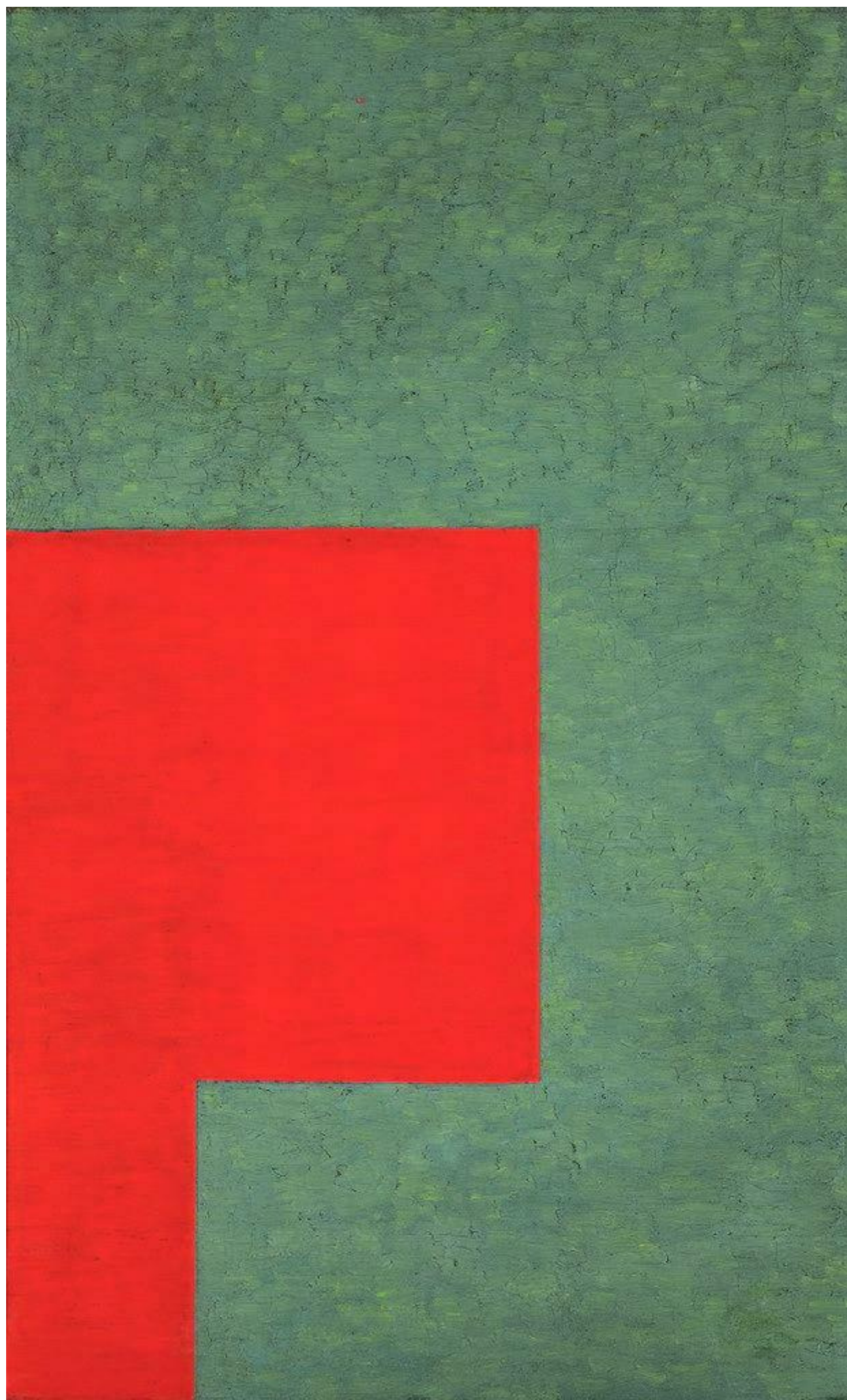


Vista della mostra al Centre Pompidou

Ho incontrato Jarosław Suchan, uno dei due curatori della mostra e direttore del Muzeum Sztuki di Łódź, all'Istituto Polacco di Roma, in occasione di una sua conferenza nell'ambito del progetto *Avanguardia polacca. Cultura e arte dopo la riconquista dell'indipendenza*.

Quali sono le principali novità di questa mostra per la conoscenza dell'opera di Katarzyna Kobro e Władysław Strzemiński? È una riscoperta?

Kobro e Strzemiński non erano ovviamente sconosciuti prima di questa esposizione. Negli anni Trenta erano anzi ben noti nell'ambiente dell'avanguardia europea. In seguito, la conoscenza della loro opera è rimasta limitata a una piccola cerchia di specialisti dell'arte moderna dell'Europa orientale. Per questo la mostra al Centre Pompidou rafforzerà senza dubbio la loro statura internazionale.



Dove e in che modo Kobro e Strzemiński iniziarono il loro percorso artistico?

Si incontrarono nel 1918 nei circoli dell'avanguardia russa. Erano entrambi nati nella Russia imperiale: Strzemiński in una famiglia polacca, Kobro in una russo-tedesca. Entrambi in quegli anni appena dopo la rivoluzione appartenevano alla cerchia degli artisti radicali di Mosca: Tatlin, El Lissitzky, Malevič e altri, che influenzarono le loro prime opere. Le loro personalità originali sono emerse più tardi, dopo il trasferimento in Polonia, quando svilupparono le loro teorie in risposta al suprematismo di Malevič.

Erano attratti dal suo misticismo?

No. Rifiutavano lo spiritualismo di Malevič e il tentativo di usare la pittura come una sorta di cancello o, come diceva Strzemiński, di "buco verso un altro mondo". Dal suo punto di vista era un errore: per lui un dipinto era solo un oggetto messo di fronte agli occhi. L'unico obiettivo di un artista, di un pittore, doveva essere organizzare in modo corretto quel determinato oggetto, quella struttura. Il suo era un modo molto materialistico di pensare l'arte.

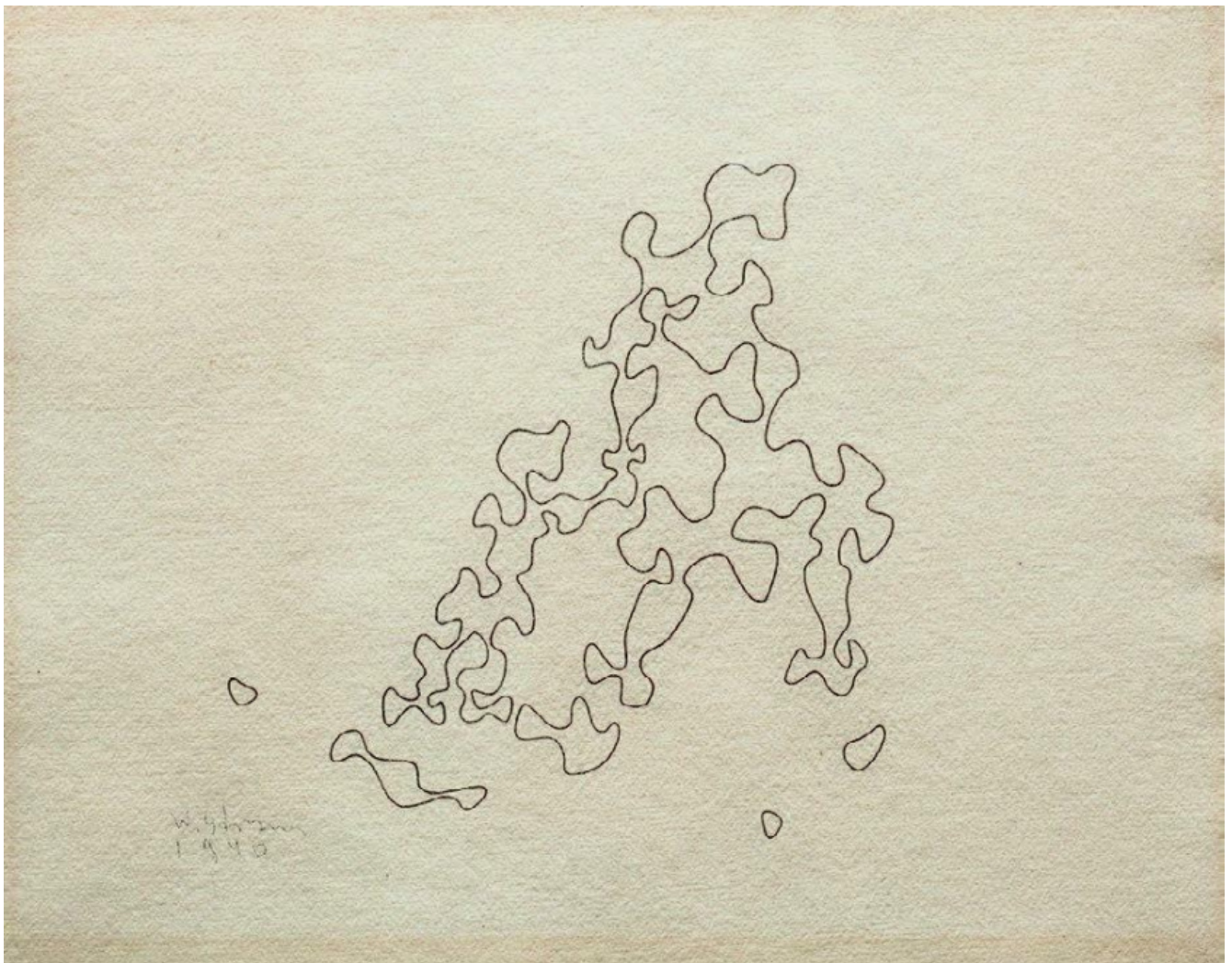
I due contribuirono a fondare il Muzeum Sztuki a Łódź, uno dei primi musei di arte moderna al mondo. Fu un'impresa pionieristica, unica al tempo. Come nacque il progetto?

Quando Strzemiński tornò in Polonia, alla fine del 1921, cominciò a pensare di creare un'esposizione permanente di arte di avanguardia, qualcosa di simile ai "musei di cultura artistica" della Russia sovietica, ma su basi più stabili. A Łódź, una importante città industriale dove si era trasferito per insegnare, le autorità cittadine stavano aprendo un museo municipale per elevare le competenze culturali dei lavoratori; lì fu riservato uno spazio per la raccolta di arte di avanguardia creata da Strzemiński insieme a Kobro, Henryk Stazewski, un pittore,

e due poeti, Jan Brzękowski e Julian Przyboś. Insieme formarono un gruppo, "a.r.", acronimo che significa "artisti rivoluzionari" o "vera avanguardia", che iniziò a raccogliere opere in tutta Europa.

Il fatto notevole è che non si trattava di acquisti.

No, infatti, erano donazioni. Era una situazione unica: grandi artisti, figure cruciali dell'avanguardia europea, decisero di donare le loro opere alla collezione, come fecero molto più tardi, nei primi anni Ottanta in sostegno a Solidarność, Joseph Beuys, Sol LeWitt, Dan Graham, Richard Nonas e altri.



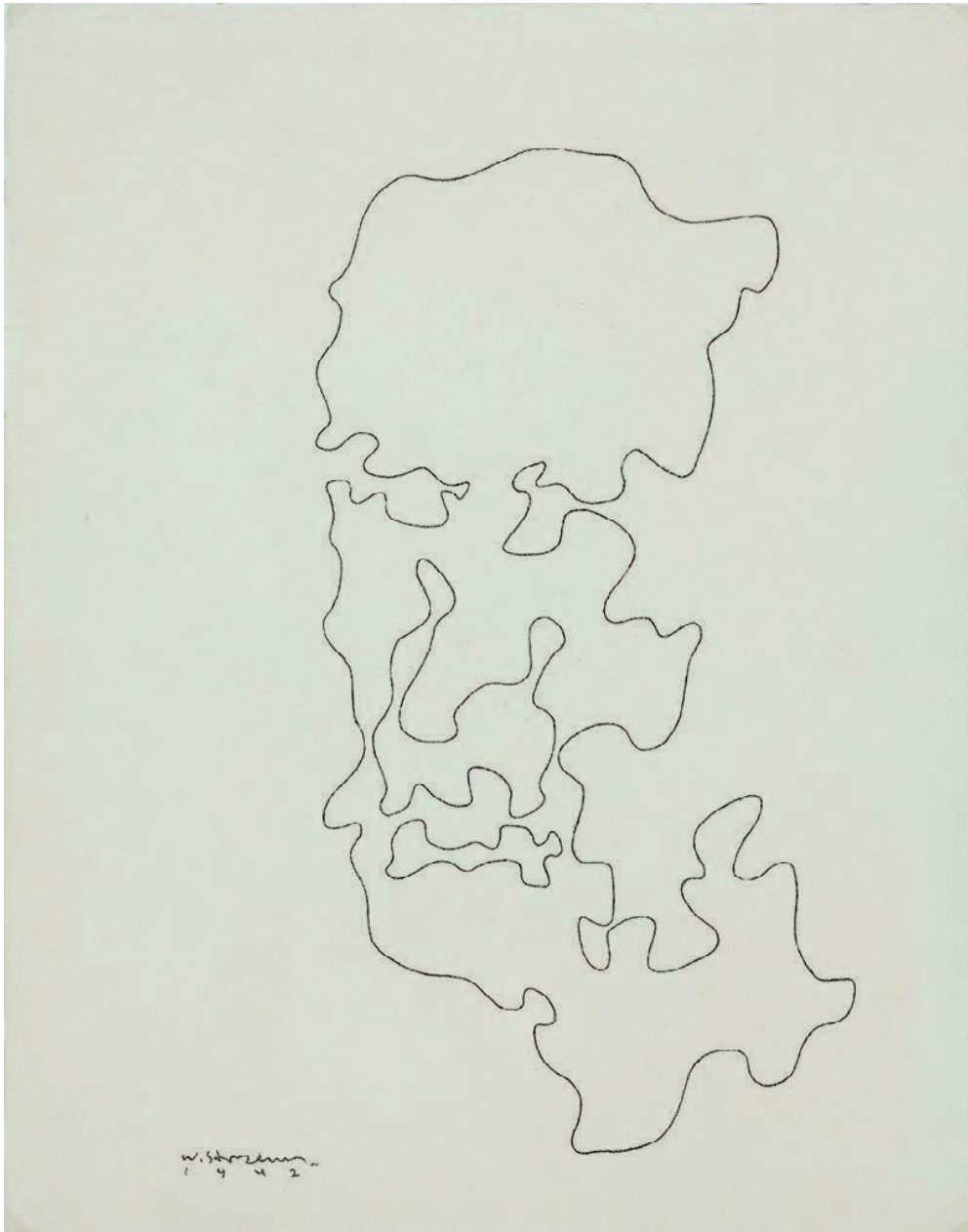
Władysław Strzemiński, *Un profugo*, dalla serie *Deportazioni*, 1940

Strzemiński e il gruppo a.r. avevano un atteggiamento “enciclopedico” verso l'avanguardia modernista o volevano documentare solo l'arte astratta e costruttivista?

Strzemiński era molto pragmatico, credeva che la rivoluzione che voleva innescare con l'aiuto dell'arte di avanguardia fosse possibile solo se fossero stati coinvolti non solo artisti, ma un pubblico ampio in grado di capire la nuova arte. Così, il museo non serviva solo a “educare”, ma era parte del suo progetto di emancipazione, era uno strumento per cambiare l'ordine sociale.

Cosa pensava Strzemiński di movimenti come il surrealismo, in apparenza distanti dalle sue preoccupazioni?

Il suo atteggiamento era ambivalente. Come costruttivista pensava che il surrealismo fosse in grado di rappresentare gli aspetti più primordiali e selvaggi della natura umana, al tempo stesso riteneva che l'arte non dovesse solo rappresentare ma cambiare il nostro atteggiamento. Non considerava dunque il surrealismo una risposta alle necessità dell'umanità della sua epoca.



Władysław Strzemiński, Senza titolo 6, dalla serie Volti, 1942

Quando è stata aperta al pubblico la collezione, e cosa è accaduto in seguito?

L'inaugurazione avvenne nel febbraio del 1931; all'epoca vi erano solo due sale dedicate all'arte moderna all'interno del Museo municipale di arte e storia di Łódź. La collezione consisteva inizialmente di centododici opere di artisti come Léger, Calder, Picasso, Vantongerloo, van Doesburg, Ernst, Schwitters, Sonia Delaunay, Sophie Taeuber-Arp, Prampolini e altri.

Dopo la guerra la Polonia fu trasformata in una Repubblica socialista di ispirazione sovietica. Cosa successe alla collezione?

Tra il 1945 e il 1949 in Polonia c'era ancora relativa libertà culturale. Il Museo ottenne un nuovo spazio, l'enorme palazzo di un ex industriale. Le opere d'avanguardia vennero esposte di nuovo e a Strzemiński fu chiesto di progettare una sala apposita, battezzata "sala neoplastica". È uno spazio unico, pensato per essere non solo un luogo neutrale per esporre opere d'arte ma per coordinare il movimento dei corpi degli spettatori, il loro sguardo nello spazio. È un esempio molto precoce di un approccio con il quale l'artista poteva non solo scegliere le opere, ma anche progettare l'allestimento, in modo affine a quanto aveva già fatto Marcel Duchamp sia pure in uno spirito diverso.

E cosa accadde al museo dopo il 1949?

La situazione peggiorò, perché alla fine del 1949 il partito comunista rese obbligatorio il realismo socialista, e ciò naturalmente metteva fuori legge sia la raccolta del gruppo a.r. che il lavoro di Kbro e Strzemiński. La sala neoplastica fu distrutta, e le opere di avanguardia finirono in deposito. Ma il realismo socialista non durò a lungo in Polonia: nel 1956 il Muzeum Sztuki fu ancora una volta riallestito e le opere moderniste furono di nuovo esposte; tre anni dopo la sala neoplastica fu ricostruita con l'aiuto di un allievo di Strzemiński.



Katarzyna Kobro, Composizione spaziale 9, 1933

Dal punto di vista dell'attuale direttore del Muzeum Sztuki, qual è ora la condizione di un'istituzione erede di una vicenda così particolare e illustre? I musei d'arte contemporanea sono diventati meri "supermercati della cultura", come Baudrillard etichettò il Centre Pompidou quando fu inaugurato nel 1977?

Credo che i musei possano essere qualcosa di più e di diverso dai supermercati. Come direttore del museo mi piacerebbe avere molti visitatori, ma d'altra parte ho ancora fiducia in ciò che le opere d'arte di avanguardia possono fare. Penso al *Verfremdungseffekt* o "effetto di straniamento" di Brecht. Le opere d'arte possono agire come una sorta di crepa nel monolite dell'immagine che ci viene fornita come unica immagine possibile della nostra epoca. Un'opera d'arte può disturbare il modo consueto di vedere o pensare il mondo.

Che cosa possiamo oggi imparare da Kobro e Strzemiński?

Entrambi pensavano che fosse possibile per l'arte plasmare il futuro. È difficile credere oggi a questa possibilità, purtroppo sappiamo che non funziona così. Ma è impossibile iniziare a cambiare il mondo senza cambiare il nostro modo di pensare o di guardarlo. E l'arte può raggiungere questo obiettivo. È forse modesto come potenziale, ma abbastanza per legittimare il ruolo dei musei.

Ritieni insomma che i musei debbano avere oggi un ruolo di agenti di cambiamento sociale o politico, come Strzemiński pensava negli anni Trenta?

No, non credo che le istituzioni artistiche debbano essere direttamente coinvolte nei processi sociali. Penso che il ruolo principale dell'arte sia cambiare la nostra mente, il modo in cui pensiamo e vediamo il mondo. Le opere d'arte possono agire come una sorta di crepa nell'immagine monolitica che ci viene fornita come unica immagine possibile della nostra epoca. Questo può essere l'inizio di un possibile cambiamento. C'è un enorme deficit di immaginazione, il nostro modo di pensare è oggi molto convenzionale. Ciò di cui abbiamo disperatamente bisogno adesso è il coraggio di andare oltre, di oltrepassare i limiti. Abbiamo più che mai bisogno del modo coraggioso di pensare di Kbro e Strzemiński, della loro utopia reale come modello di pensiero.

Tutte le immagini: ©Muzeum Sztuki, Łódź & Ewa Sapka-Pawliczak.

Questo articolo è uscito in forma più breve su «il manifesto - Alias»

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.

Torna presto a leggerci e [SOSTIENI DOPPIOZERO](#)

