

Kobro & Strzemiński

Nové umění v bouřlivých časech

TISKOVÁ ZPRÁVA | 31. 7. 2018

Státní Muzeum moderního umění (Moderna Museet) má ve Švédsku dvě pobočky – tu již déle působící ve Stockholmu a docela nedávno otevřenou (od prosince 2009) v Malmö. Sídlo Moderna Museet v Malmö se nachází v jedné z nejkrásnějších staveb ve městě, elektrárně z roku 1901, jejímž autorem je stockholmský architekt John Smedberg. O aktuální rekonstrukci budovy, jejímž poznávacím znamením se stala výrazně oranžová fasáda, se postaral architektonický ateliér Tham & Videgård. Moderna Museet v Malmö se, se dle koncepce uvedené ve zřizovací listině, považuje za jedno z předních evropských muzeí moderního a současného umění, které se nebojí riskovat ve jménu umění a chce svým divákům přinášet invenční projekty, otevřeně přehodnocující historii a reflektující současnou společnost. Proto kromě projektů z vlastní sbírky umění 20. století rozvíjí i samostatný výstavní program, který výběrově představuje jak významné osobnosti umění minulého století, tak i pohledy do současné evropské umělecké scény.

Do tohoto scénáře zapadá i velkolepý výstavní projekt *Kobro & Strzemiński / Nové umění v bouřlivých časech*, představující do 2. 9. 2018 dvě z nejvýznamnějších osobností polské avantgardy 20. až 40. let 20. století. Jejich dílo je představené v kontextu evropských avantgardních hnutí, jichž byli oba součástí. Projekt kombinuje ve velkém míře sbírkový materiál z Muzea umění v Lodži, které je s oběma umělci velmi těsně spojeno, a s vlastním sbírkovým materiálem uchovávaným v Moderna Museet v Malmö. Výstava rozvíjí projekt *Kobro and Strzemiński. Avant-Garde Prototypes*, který v roce 2017 připravil pro Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía v Madridu kurátorský tým pod vedením Jaroslawa Suchana, ředitele Muzea umění v Lodži. Oba zmíněné projekty spojuje myšlenka rehabilitovat život i dílo dvou umělců, které i přes nebývalou uměleckou, teoretickou i organizační aktivitu a úzké vazby na přední umělce evropských avantgardních hnutí, polský komunistický režim vymazal z dějin moderního umění 20. století.

Život a dílo sochařky Katarzyny Kobro (1898-1951) a malíře Władysława Strzemińského (1893-1952) poznamenaly dramatické společenské změny spojené jak s říjnovou revolucí v Rusku a následnými dvěma světovými válkami, tak i s hroznými poválečnými následky a politickou perzekucí, která oběma umělcům ztrpčila závěr života. Strzeminský pocházel z Minsku, Kobro se narodila v Moskvě. V bouřlivém období kolem říjnové revoluce oba umělci navštěvovali levicové umělecké kruhy. Nejprve se v Moskvě a později i v Smolensku zapojili do hnutí, jehož cílem byla radikální přeměna umění v nástroj sociální změny. Úzce spolupracovali s Vladimírem Tatlinem, El Lissitzkym, Antoinem Pevsnerem a především Kazimírem Malevičem, jehož suprematismus se následně stal pro oba umělce východiskem pro vlastní uměleckou tvorbu i teorii.

Neustále se zhoršující postoj k modernímu umění však přiměl oba umělce koncem roku 1921 a počátkem roku 1922 k tajnému odchodu z Ruska. Zakotvili v Polsku, kde

se téměř okamžitě se stali ústředními postavami umělecké scény. Podíleli se na realizaci vůbec první výstavy polského konstruktivismu (Vilnius, 1923), spoluzakládali nejdůležitější avantgardní skupiny v zemi – *Blok* (1923-1926), *Praesens* (1926-1929) a *a.r.* (1929-1936). Vytvořili mezinárodní síť kontaktů s předními představiteli evropských avantgard, jako byli Piet Mondrian, Theo Van Doesburg, Georges Vantongerloo, Filippo Tommaso Marinetti, Hans Arp a samozřejmě i Kazimír Malevich. Patřili také k mezinárodně obsazené pařížské skupině *Abstraction-Création*, před tím spolupracovali s i se skupinou *Cercle et Carré*.

Zcela zásadním vyústěním všech těchto vztahů bylo, pod záštitou skupiny *a.r.*, vyhlášení mezinárodní sbírky moderního umění. Strzemiński a Kobro shromažďovali sbírky po celé zemi, další členové skupiny – Henryk Stażewski a Jan Brzękowski – se angažovali v Paříži. Díla svázeli umělci vlastními silami a hradili z vlastních prostředků. V roce 1929, když byla sbírka předána muzeu v Lodži, čítala dvacet jedna děl. Po uzavření dohody s muzeem v roce 1931 již bylo možné financovat dopravu z veřejných prostředků a sbírka se během roku rozšířila na sedmdesát pět děl, včetně patnácti od polských umělců. V roce 1939 už měla sto jedenáct děl umělců, jako byli Hans Arp, Alexander Calder, Van Doesburg, Max Ernst, Jean Hélion, Fernand Léger, Pablo Picasso, Enrico Prampolini, Kurt Schwitters a Sophie Taeuber-Arp, Michel Seuphor či Amédée Ozenfant.

Dalším ojedinělým projektem pro muzeum v Lodži, jehož autorem byl opět Strzemiński, se stala „Sala Neoplastyczna“ (Neoplastická místnost), kterou navrhl v roce 1947 v tehdejší sídle muzea – v městském paláci z 19. století. Stěny i strop a podlahu místnosti pokryl jednoduchými barevnými geometrickými tvary uspořádanými v přísném matematickém pořadí tak, aby organizovaly pohyb návštěvníků a rytmus vnímání, který si měli přenést dále do expozice moderního umění. Toto uspořádání úzce souviselo se Strzeminského teoretickým přístupem k umění. Strzemiński už na začátku dvacátých let totiž formuloval teorii unismu, podle níž umělecké dílo nevyjadřuje nic, k ničemu neodkazuje a není ani znakem něčeho. Obraz má být jen vymezeným povrchem, kde nanášená barva vytváří výlučný vizuální jev, obraz sám o sobě. Všechna spojení s realitou, psychologickými pohnutkami či city musí malíř odmítnout. Současně se Strzeminského teorií unismu přišla i Kobro s vlastní teorií sochařství. To chápala jako formulování a rytimizování prostoru v časových úsecích. Cílem takto pojatého sochařského projevu je postižení časoprostového rytmu a dematerializace hmoty, vázané k realitě. Taková skulptura pak může sloužit jako prototyp architektonických nebo urbanistických řešení, která by měla směřovat k harmonii mezi lidmi a jejich prostředím. Prostorové kompozice Kobro vytvořené v letech 1924 až 1933 jsou dnes považované za vrcholné úspěchy konstruktivistického sochařství. Její slibnou kariéru na několik let přerušilo mateřství a starost o dceru. K sochařství se vrátila až ve druhé polovině čtyřicátých let. Trpké zkušenosti z války a poválečné politické změny v Polsku ji donutily rezignovat na konstruktivistická východiska. Po roce 1948 její tvorba získala existencialistický podtext, vzniklo několik realizací, formálně vycházejících z tvarosloví pozdního kubismu, na hony vzdálenému radikálním prostorovým studiím předcházejících dekád.

Rovněž i Strzemiński přešel později ve svých teoretických úvahách k novým myšlenkám o způsobu vidění reality a její transformace v oku pozorovatele. Své poznatky o „mžítkách“ nebo také o „po-obrazech“ či „slunečních malbách“, které vznikají při pohledu do světla (Slunce), shrnul ve 40. letech 20. století v *Teorii widzenia*. Jak uvedl v předmluvě k Teorii, vydané šest let po Strzemińského smrti, jeho přítel a svědek posledních let jeho života, básník Julian Przyboś, „nic podobného nenajdeme ani v polském malířství, ani v současném malířství světovém“. Bohužel pro takto teoreticky i umělecky nadanou osobnost se v poválečném Polsku, kde se oficiálním uměním stal socialistický realismus, už nenašlo místo. Strzeminski byl obviněn z formalismu, byl propuštěn z akademie, kterou spoluzakládal. V roce 1951 zkolaboval na ulici a po zanedbané léčbě tuberkulózy zemřel v osamění a chudobě v prosinci 1952.

Výstava V Malmö tedy přináší výběr asi šedesáti děl obou autorů. Ta jsou vystavena v širší komparaci s díly Sophie Taeuber-Arpové, Theo van Doesburga, Henryka Stażewského či Jeana Héliona, pocházející z původní kolekce skupiny a.r. v Lodži a doplněna díly z kolekce Moderna Museet. Ta se rozpíná od autorů ruské avantgardy až k pracem Pieta Mondriana a Georgese Vantongerloo, dvěma ústředním postavám hnutí De Stijl, s nimiž Kobro a Strzemiński polemizovali v umělecké rovině. Výstava v Malmö také připomíná, že kromě budování mezinárodní sbírky se Strzeminski a Kobro věnovali nadále i volné tvorbě, teorii a kritice umění. A že s jejich návratem zažilo abstraktní umění svůj vzestup, a to nejen v polském kontextu, ale v moderním umění jako takovém. Oba umělci, zainteresovaní v nepředmětné tvorbě, prošli během dvacátých a třicátých let minulého století ohromujícím vývojem směrem k abstrakci. Jejich tvorba, definovaná estetikou post-suprematistického „konstruktivismu“, se rozvíjela v koncepčně promyšlené a konstruované estetice s vlastními, ale jasně definovanými pravidly. Svá díla chtěli zbavit narativních vazeb na předmětnou skutečnost a dát jim, podobně jako Malevič, úplnou autonomii. Experimentovali s čistými formami. Jen v mizivém množství zachované suprematické sochy Katarzyny Kobro jsou fenoménem celoevropského významu. Stejně jako ne mnohé Strzeminského opticky jednolitě, často monochromní či texturní obrazy vycházející z jeho teorií unismu a vidění.

Výstava přináší v pečlivém výběru z tvorby obou autorů nový, revidující přístup, který relativizuje tradiční a zažitě přístupy k západoevropským avantgardním hnutím. Vystavená díla a jejich umělecko-historický kontext, který připravil kurátorský tým ve složení Iris Müller-Westermann, Ory Dessau a Jaroslaw Suchan, jsou naprosto zásadní pro pochopení abstraktního umění ve střední Evropě v prvních desetiletích dvacátého století. Ambiciózní projekt je spoluorganizován Institutem Adama Mickiewicze pod značkou Culture.pl v rámci mezinárodního kulturního programu POLSKA 100.

Mgr. Štěpánka Bielezová, Ph.D.

autorka je kurátorkou Muzea umění Olomouc