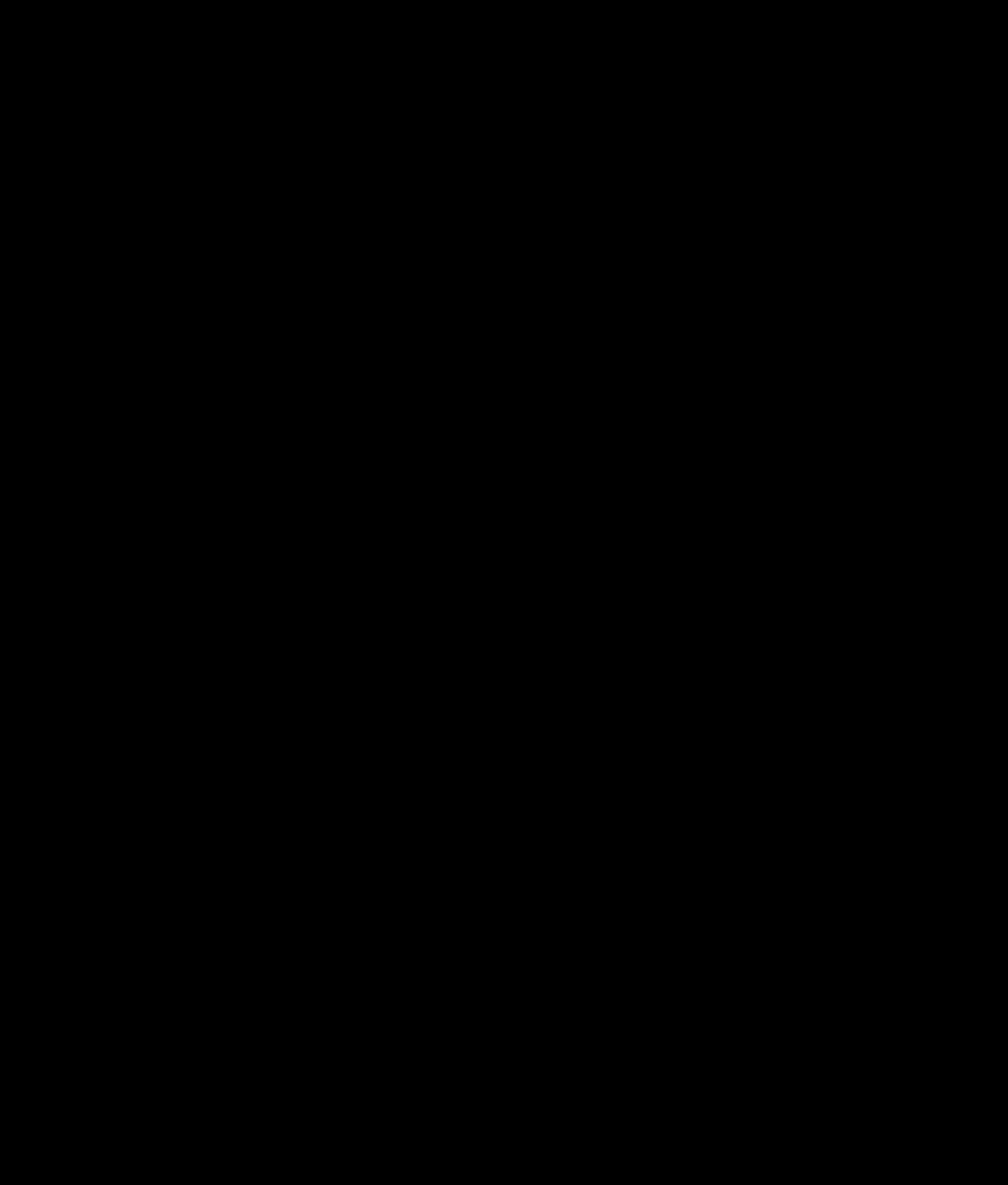


**KOBRO
& STRZE-
MIŃSKI**

PROTOTIPOS VANGUARDISTAS

















KATARZYNA

KOŁO

&

WŁADYSŁAW

ST.

MIN!

BRO

RZE-

PROTOTIPOS VANGUARDISTAS

ISKI

Katarzyna Kobro (1898-1951) y Władysław Strzemiński (1893-1952) se encuentran entre los protagonistas silenciosos de las vanguardias europeas, a las que contribuyeron impulsando y cuestionando el legado de la modernidad con una obra plástica y teórica tan fértil como compleja. Dedicados a experimentar sobre formas puras –Kobro fundamentalmente con la escultura y Strzemiński con la pintura–, y en íntima relación con movimientos artísticos internacionales como la Bauhaus, el neoplasticismo o el constructivismo, su labor es clave para entender el arte abstracto en el escenario centroeuropeo de las primeras décadas del siglo XX.

El Museo Reina Sofía ofrece una retrospectiva de su obra integrada por dibujos, pinturas, *collages*, esculturas y diseños que abarcan desde la concepción tipográfica de un poema hasta la creación de mobiliario o la proyección de espacios arquitectónicos. La muestra, con trabajos fechados desde principios de los años veinte hasta finales de los cuarenta, funciona como exégesis de su heterogénea producción al describir las transiciones plásticas de sus trayectorias. De unos inicios marcados por la clara influencia de los grandes popes vanguardistas como Tatlin, Ródchenko o Malevich, pasamos a las creaciones unistas, su gran aportación. Estas serán abandonadas ante la llegada de la crisis económica y, tras un periodo que dedicaron a un arte calificado por ellos como “recreativo” y a la práctica simultánea del funcionalismo, Kobro y Strzemiński toman caminos diferentes. Al finalizar la Segunda Guerra Mundial, ella realiza esculturas de desnudos cercanas al cubismo y él aborda el esbozo de una teoría realista vertebrada por obras donde imágenes remanentes conviven con la abstracción.

La aparición de la abstracción en el contexto de la Rusia revolucionaria va a dar lugar a una nueva situación en la Historia del Arte: las obras plásticas habían sido hasta el momento reflejo del contenido visual de una época, pero, cuando el nacimiento de un nuevo modelo social coincidió con la aparición de la abstracción, se buscó “crear” una época a partir de un contenido visual concreto. La aportación de la teoría unista va a ser capital tanto para entender esta coyuntura histórica como para situar sus trayectorias anteriores y posteriores.

Tras la Revolución de Octubre, y tomando como punto de partida el funcionalismo y la abstracción, el suprematismo y el constructivismo se disputaban la responsabilidad de ofrecer nuevas “visiones de vida”, en palabras de Malevich, para la construcción de la recién nacida sociedad comunista. Poco después, y tras la estela de las dos grandes corrientes,

Strzemiński formula el unismo, cuyo objetivo principal es la materialización de formas orgánicas paralelas a las de la naturaleza. La obra y el medio deben entenderse como un todo, en oposición al dualismo que representa el Barroco, caracterizado por el dinamismo y la acción, fenómenos temporales que no tienen cabida en el arte puro. Bajo esas condiciones, el artista genera prototipos pictóricos y escultóricos para su integración posterior en la sociedad a través de sus espacios habitables, formulados desde la arquitectura, el diseño y el urbanismo.

Por otra parte, hay en el unismo una concepción de la división del trabajo artístico similar a la que existe en la fábrica, donde distintos sujetos ayudan a generar un solo predicado colectivo. La naturaleza biopolítica de estos planteamientos resulta evidente, como pone de manifiesto Kbro al afirmar que “la escultura debe ser un problema arquitectónico y de laboratorio, debe organizar el movimiento y crear métodos de organización del espacio, de planificación de las ciudades, en tanto que organismos funcionales, aprovechando la capacidad de ejecución del arte, la ciencia y la tecnología contemporáneas”.

Para finalizar, queremos agradecer al Muzeum Sztuki su colaboración con el Museo Reina Sofía en la organización de esta exposición, donde la obra plástica y teórica de Kbro y Strzemiński revela la importancia de ambos no solo en el ámbito artístico de la Europa vanguardista, sino en el seno de la modernidad. La impronta de su legado va más allá de lo estrictamente material, pues nos remite a un nuevo modelo de pensamiento que ensancha y libera el espectro de posibilidades desde el que podemos entender el arte, la ciencia y la historia.

MINISTERIO DE EDUCACIÓN,
CULTURA Y DEPORTE

Las obras y teorías de arte de Katarzyna Kobro y Władysław Strzemiński se encuentran entre las más reveladoras de cuantas aparecieron en torno al funcionalismo y al nuevo paradigma sociopolítico surgido a raíz del triunfo de la Revolución rusa de 1917. La reordenación absoluta del país en términos sociales, políticos y económicos hizo necesaria la creación de fuertes asideros normativos con los que construir una sociedad y un hombre nuevos, lo que trajo aparejada la necesidad de crear una imaginería vertebral en términos identitarios. No es de extrañar, teniendo en cuenta el contexto, que ante tamaño trabajo de refundación fuera la vanguardia, sumida en el propio proceso revolucionario, la encargada de edificar los nuevos cimientos formales del proyecto socialista; ni que los presupuestos, con que se intentó alejar tanto el fantasma del anterior Régimen como el caos liberal que resonaba desde Occidente, se fundaran en la racionalización de un empirismo neopositivista donde la ciencia y el arte fueran dos caras de la misma máquina pedagógica.

La vanguardia rusa oscila en ese momento entre artistas puros como Kandinsky y Malevich, que abogan por la independencia del arte, y Tatlin o Ródchenko, partidarios de un arte práctico al servicio de la sociedad. Tanto unos como otros defienden el utopismo del arte, al que otorgan el innegable valor de poder cambiar el mundo, pero difieren en la implicación didáctica y propagandística con la que el arte debía presentarse a los ciudadanos para lograr sus objetivos. Malevich con el suprematismo y Tatlin con el constructivismo serán los dos referentes sobre los que girará la cultura plástica soviética para “organizar” formas de vida a partir de los principios de economía vital y en pos de la construcción de un mundo de unidad ideal.

Las escuelas-laboratorio creadas para difundir estas labores pedagógicas basadas en el constructivismo y el suprematismo fracasarán y serán sustituidas –primero de la mano de Lenin y después, con más virulencia, de la de Stalin–, por el arte propagandístico y el diseño industrial, cuya tendencia a la figuración calaba con más facilidad en el pueblo. Sin embargo, las teorías en torno a la abstracción y la búsqueda de nuevos procesos mentales que las refrendaran –y de las que, como vemos ahora, tras varias décadas, Kobro y Strzemiński no fueron simples herederos epigonales, sino quizá sus más sagaces ideólogos– generarán una profunda impronta en la Historia del Arte y la modernidad, especialmente en Polonia.

Para Kobro y Strzemiński, el suprematismo de Malevich es el punto de partida desde el que llegar a la unidad de la obra, que debe hallarse a través de la coherencia entre los principios objetivos que definen su naturaleza y los medios empleados. Malevich aludía a las características estrictamente pictóricas, purificadas de todo aquello que les era ajeno, para

encontrar un hueco que le dirigiera a la realidad. Kobro y Strzemiński, sin embargo, parten de esos presupuestos para hallar una realidad lateral, equiparable, pero al margen de esta.

El unismo es la materialización teórica de esta voluntad y se fundamenta en la creación de modelos, de “formas orgánicas, paralelas a la naturaleza”. Esta conceptualización idealista no es arbitraria ni responde a un simple modo de “ilustrar la ideología ni de darle una forma reconocible: la búsqueda de objetos abstractos, unistas, está sujeta únicamente a la comprensión de la praxis pictórica y escultórica como pasos previos, como bocetos, o, en palabras del comisario de la muestra que nos ocupa, Jarosław Suchan, como prototipos. Estos prototipos se generan con el propósito funcionalista de insertarse en estructuras mayores como la arquitectura, el diseño o el urbanismo, que a su vez se articulan para funcionar como partes de un todo aún mayor, la sociedad. La visión del arte basada en la colectividad y el ensamblaje, similar al trabajo en cadena de la fábrica, revela el fuerte carácter biopolítico del unismo y el claro objetivo que persigue: servir al hombre, hacer la vida humana más racional liberándola de inestabilidades emocionales y hacer de la sociedad un organismo cuyas partes estén perfectamente coordinadas para que pueda avanzar en una única dirección. Según Kobro: “La composición espacial genera emociones basadas en el triunfo de las fuerzas activas del intelecto humano sobre la irracionalidad y el caos existentes. [...] El objetivo del arte es contribuir al triunfo de las formas superiores de organización vital. El campo de actuación del arte es la producción de la forma en el ámbito de la utilidad social”.

En la década de los treinta, Strzemiński abandona el unismo pictórico para trabajar en paisajes urbanos y marinos, y Kobro empieza a acercarse al cubismo a través del desnudo figurativo, y a obras donde la escultura deja de presentarse como organizadora de espacio, como es el caso de *Kompozycja przestrzenna (9)* [Composición espacial (9)]. El unismo había sido consecuencia del optimismo revolucionario de los años veinte y del desarrollo económico, industrial y tecnológico que tanto había alentado la fe en el hombre y en la reforma racional de la sociedad. Su abandono se vio auspiciado por la llegada de la crisis, el deseo de sobreponerse a ella y la necesidad de dar voz al contenido visual de la época.

Los fenómenos socioeconómicos pusieron en evidencia las sinergias mundiales que empezaban a formarse y el caos que ese hecho proyectaba desbordó la renuncia a la búsqueda de objetos encerrados en sí mismos, sin contaminar, en favor de un contenido visual que asumiera esa dependencia. De ella había dado ya cuenta la imagen remanente cubista, de la

que el surrealismo se había convertido en heredero, según Strzemiński, para manifestar inconscientemente la pérdida de fe del individuo en la sociedad liberal. El surrealismo no asocia elementos cercanos entre sí, como hace el cubismo, sino que lo trabaja con las ideas más dispares, creando un espejo deformante de la realidad cuyo resultado es una atrocidad, el reflejo del descrédito y el pesimismo más absoluto del ser humano ante su incapacidad para cambiar con la razón aquello que le destruye. En estas circunstancias, el intento de considerar la existencia bajo ideas apriorísticas propias de la abstracción, para dotar de contenido visual a una época, perdió todo sentido.

La pintura había dejado de ser para ellos un constructo ideal debido a que, en el nuevo contexto, además de la realidad había que contar con la observación de la persona que observa y sus reacciones psicofisiológicas durante la observación. Strzemiński formula los principios de su realismo humanista, que se alejará del realismo oficial del Régimen, al que tachará de ahistoricista y ajeno a la conciencia visual contemporánea. En cambio, él abogará por un realismo capaz de dar respuesta a la nueva realidad socialista, donde lo mensurable será “el ser humano como tal, sus músculos, sus nervios, su estructura psicofisiológica: el organismo real del ser humano real”.

Las obras de finales de la década de los cuarenta muestran una clara indagación en torno a las imágenes remanentes, cuyo significado parece ir trazándose en torno a la síntesis de las dos formas de realismo que Strzemiński trata entonces de conjugar en sus teorías: la que considera la visión como un acto sujeto a lo psicológico y lo fisiológico, y la que lo entiende como un fenómeno histórico. La muerte del artista y teórico polaco hizo que el nuevo proyecto quedara solo esbozado y que no podamos comprender en toda su magnitud la propuesta con que pretendía enfrentar esta nueva y compleja situación.

Más allá del fracaso, relativamente predecible, de un proyecto tan vasto y revolucionario como el del unismo, sus obras y teorías finalistas se sitúan entre los hitos de la Historia del Arte, ese gran proceso al que Kbro y Strzemiński contribuyeron de forma tan plausible. Quizás lo hicieron a sabiendas de que no existe un fin para nada que pueda contenerse en la Historia, excepto como subterfugio para buscar la siguiente contradicción, o el siguiente acto de fe donde embarcar al yo moderno haciéndole creer que no construye el caos mientras lo ordena.



JAROSŁAW SUCHAN

**KOBRO & STRZEMIŃSKI.
PROTOTIPOS DEL NUEVO
PENSAMIENTO**

17

103



**CHRISTINA LODDER
KATARZYNA KOBRO
Y WŁADYSŁAW
STRZEMIŃSKI EN RUSIA**



119

**GLADYS C. FABRE
LA OBRA DE KATARZYNA
KOBRO Y LA SALA NEO-
PLÁSTICA DE WŁADYSŁAW
STRZEMIŃSKI, ESPEJOS DE
LAS INTERACCIONES SOCIO-
POLÍTICO-ESTÉTICAS DE LAS
VANGUARDIAS**

155

JUAN MANUEL BONET

**PARALELISMOS
VANGUARDISTAS
HISPANO-POLACOS**

179

**WŁADYSŁAW STRZEMIŃSKI
B=2**

**WŁADYSŁAW STRZEMIŃSKI
UNISMO EN LA PINTURA**

**KATARZYNA KOBRO
Y WŁADYSŁAW STRZEMIŃSKI
LA COMPOSICIÓN DEL ESPACIO:
CÁLCULO DEL RITMO ESPACIO-
TEMPORAL (EXTRACTO)**

**WŁADYSŁAW STRZEMIŃSKI
PRINCIPIOS DE LA NUEVA
ARQUITECTURA**

**KATARZYNA KOBRO
FUNCIONALISMO**

**KATARZYNA KOBRO
LA ESCULTURA ES**

**WŁADYSŁAW STRZEMIŃSKI
TEORÍA DE LA VISIÓN.
INTRODUCCIÓN**

249

LISTA DE OBRAS

16

KOBRO & STRZEMIŃSKI.
—— PROTOTIPOS DEL
NUEVO PENSAMIENTO

Jarosław Suchan

La modernidad conforma una realidad profundamente ambivalente, según advirtió, hace ya un cuarto de siglo, Marshall Berman, quien reprochaba a sus contemporáneos la tendencia a representarla de una forma excesivamente simplificada para poder justificar una aceptación sin reservas o un desdeñoso rechazo¹. En la actualidad, nuestra actitud frente a la modernidad es mucho más compleja, hasta el punto de que hay quien aboga por un reajuste, un borrado de los significados que han girado alrededor de este concepto y un reinicio global de los “programas” generados en el seno del proyecto moderno². Partiendo de premisas diferentes, tanto Berman como los partidarios del reinicio formulan la misma propuesta para la recuperación de las fórmulas originales de la modernidad, con la esperanza de que, de esta manera, podamos comprendernos mejor a nosotros mismos y saber en qué dirección avanzar. Esta es, precisamente, mi intención al presentar la obra de Katarzyna Kobro y de Władysław Strzemiński, con la que más que una reconstrucción arqueológica de uno de los momentos más interesantes de la historia de la modernidad, pretendo ofrecer una oportunidad para reflexionar sobre algunos de sus “programas”, con la sensación de que aún podrían resultarnos útiles.

“Tal vez sean los únicos artistas modernos”³, escribió Yves-Alain Bois refiriéndose a Strzemiński y a Kobro, dando a entender que, en algunos aspectos, la modernidad únicamente se vio consumada en su obra. Por otra parte, Bois emplea el término “entre-deux” para referirse a la temporalidad tan particular de su producción artística, incongruente con la narración dominante en la historia del arte moderno. En su opinión, la obra de estos dos creadores se encuentra suspendida –fuera de todo orden

- 1. Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire: la experiencia de la modernidad* [1982], Madrid, Siglo XXI, 2000, p. 23. Para este escrito se ha consultado la versión polaca *Wszystko, co stałe, rozplywa się w powietrzu. Rzecz o doświadczeniu nowoczesności*, Cracovia, Universitas, 2006, p. 27.
- 2. En relación con este cambio de perspectiva, destaca la exposición y publicación homónima *Reset Modernity!*, comisariada por Bruno Latour, Martin Guinard-Terrin, Christophe Leclercq y Donato Ricci. Se organizó en el Center for Art And Media (ZKM) de Karlsruhe, en 2016.
- 3. Yves-Alain Bois, *Painting as Model*, Cambridge (Mass); Londres, The MIT Press, 1990, p. 127.
- 4. *Ibid.*, p. 126.
- 5. Debemos insistir en la distinción entre historicismo e historicismo. El primero implica la convicción de que la realidad humana está sometida a condicionamientos históricos y que todas las ideas, normas y soluciones deben considerarse en el contexto de la situación histórica existente en el momento de su surgimiento. En cambio, el segundo se basa en la creencia de que la civilización humana se desarrolla según un plan preestablecido y persigue un fin absoluto, también predefinido, encontrándose por tanto sujeta a unas leyes de naturaleza absoluta y atemporal.
- 6. Hasta la fecha, el tema del prototipo en el arte ha sido investigado por muy pocos autores, entre los que cabe destacar a Catharina Manchanda, *Models and Prototypes*, San Luis, Mildred Lane Kemper Art Museum, 2006; Susanne Küchler, “The Prototype in 20th century art”, *Visual Communication*, 2010, vol. 9, n.º 3; VV.AA., *Visuelle Modelle*, Ingeborg Reichle; Steffen Siegel; Achim Spelten (eds.), Múnich, Wilhelm Fink, 2008.
- 7. Eleanor Rosch, “Principles of Categorization,” en Eleanor Rosch; Barbara Bloom Lloyd (eds.), *Cognition and Categorization*, Hillsdale (NJ), L. Erlbaum Associates, 1978, p. 30.

cronológico— entre dos cumbres de la modernidad: la primera tiene su apogeo en el esencialismo místico de Mondrian y Kazimir Malevich, y la segunda, en el esencialismo materialista de Clement Greenberg⁴. Frente a estos, la obra de Strzemiński y Kopro podría calificarse como “tardía” y, a la vez, “adelantada”. Su carácter anacrónico, por una parte, entorpece su instalación definitiva en el canon de la vanguardia; y por otra, dificulta su interpretación, que, en demasiadas ocasiones, oscila entre considerarlos continuadores de los logros de sus antecesores (Malevich, Mondrian, Moholy-Nagy o Arp) o precursores de las ideas estéticas y artísticas posteriores (la teoría de Greenberg, la pintura monocromática, la composición *all-over*; el minimalismo, el movimiento Zero, entre otras).

El término *entre-deux* refleja, además de la indeterminación temporal, la ubicación en el espacio “entre” de los diferentes conceptos de la modernidad. Y lo más fascinante es que el origen de esta indeterminación no está en la deformación de estos conceptos o en el abandono de la ortodoxia moderna, sino, muy al contrario, en su estricto cumplimiento. Bois menciona tres “motivaciones” modernas que, según él, el arte de Strzemiński y Kopro encarna por encima de ningún otro: el esencialismo, el historicismo y el utopismo. El esencialismo consiste en la búsqueda de la esencia de las diferentes artes (pintura, escultura, arquitectura, etcétera); el historicismo, en la convicción de que el arte se desarrolla según determinadas leyes necesarias e inexorables⁵; y el utopismo, en la fe en el poder político del arte y en su capacidad de transformar radicalmente el mundo. Todas estas motivaciones confluyen y, sobre todo, se problematizan en la idea de prototipo, que es la que propongo como clave interpretativa de la obra de Kopro y Strzemiński.

Por prototipo entiendo un aparato especial, material o mental, construido con fines experimentales, para verificar las hipótesis formuladas durante su construcción y comprobar la eficacia de las soluciones empleadas. El prototipo constituye también una especie de modelo de prueba que sirve de base para construir los aparatos definitivos. Por consiguiente, el significado de este término abarca nociones de matriz, arquetipo, original o ejemplar de prueba, maqueta o ejemplo⁶. Esta definición de prototipo difiere de la utilizada en la psicología cognitiva, que la relaciona con el proceso de categorización. En este sentido, el prototipo representa el ejemplar más representativo de la categoría, o, según la definición propuesta por la autora de la teoría de prototipos, Eleanor Rosch, el ejemplar que “más rasgos comparte con el resto de miembros de la categoría de referencia y menos con los de otras categorías”⁷. Por lo tanto, lo más relevante de esta aproximación es que el prototipo constituye siempre una aproximación, puesto que el ejemplar ideal no existe. Lo distintivo de los prototipos, tanto los tecnológicos como los cognitivos, es su carácter provisional:

no son para siempre. En cuanto aparezca uno nuevo y mejor, más próximo al ideal imposible –o cuando el prototipo se haya implementado en la producción, quedando sustituido por el aparato definitivo–, el prototipo anterior quedará obsoleto.

El concepto de prototipo no aparece en los textos de Strzemiński y Kobro, como tampoco se ha empleado en la teoría de la modernidad. No obstante, creo que podría resultar de ayuda a la hora de desenredar esa maraña de finalismo e historicismo, autonomía y utilitarismo, tan fuertemente presente en el arte contemporáneo. Y me refiero sobre todo a ese arte frente al cual se fraguó la obra de Kobro y de Strzemiński: el arte de la vanguardia rusa de la época de la Revolución de Octubre. Fue precisamente en ese arte donde se produce la verificación más radical de las tres motivaciones que Bois considera clave de la obra de Kobro y Strzemiński, determinando de una forma evidente las ideas artísticas de ambos y colocando en su centro este “aparato” que denomino prototipo.

LA FÁBRICA RUSA

Según observa Andrzej Turowski, la vanguardia rusa abarcaba desde el idealismo hasta el materialismo extremos, desde la metafísica hasta el análisis. “Por una parte –escribe Turowski– estamos ante una racionalización neopositivista del empirismo, que dotaba a la búsqueda artística de un carácter científico, y por otra, ante un panteísmo neorromántico, visible en el deseo de superar la experiencia vital personal para encontrarse a sí mismo en la inmortalidad del Universo”⁸. Por encima de estos extremos, lo que compartían los vanguardistas rusos era la convicción de que el arte tenía que participar en la reconstrucción del mundo. Las controversias surgían en torno a cómo debía hacerlo y, consecuentemente, a la dimensión social de la creación artística. El debate fue intenso y muy dinámico, alterándose una y otra vez las líneas divisorias entre las diferentes posturas. No obstante, a modo de aproximación, podríamos decir que en un lado estaban los partidarios del “arte puro”, y en el otro, aquellos para los que el arte tenía sentido en tanto que instrumento al servicio de determinados fines prácticos. Entre los primeros, las personalidades más destacadas eran Kandinsky y Malevich, convencidos de que la solución de los problemas de organización de la obra pictórica o escultórica contribuiría también a conocer y articular un orden general. El segundo grupo estaba encabezado por

Tatlin, a quien más tarde se uniría Ródchenko. Fue en su entorno donde se gestó la idea de “constructivismo de laboratorio”, basada en la convicción de que la tarea del artista consistía en investigar las propiedades constructivas y las texturas de los materiales, que finalmente serían aprovechadas por ingenieros, diseñadores industriales y obreros de fábrica⁹. Posteriormente, las ideas de este grupo se fueron radicalizando, hasta proponer –según una expresión de la época– sacar al artista de su laboratorio e introducirlo en la fábrica, donde podría participar directamente en la realización de proyectos industriales¹⁰. Se sugirió que el artista, en lugar de analizar la realidad material, se implicase en el proceso de transformación del entorno según los principios de la nueva estética revolucionaria y las necesidades de la sociedad socialista¹¹.

El imperativo de utilidad social influyó también en la evolución de las posturas de los “puristas”¹², reunidos alrededor del Instituto de Cultura Artística de Moscú (Inchuk), dirigido en aquella época por Kandinsky, y del grupo UNOVIS, fundado por Malevich en Vitebsk. Conforme al programa que Kandinsky creó para el Inchuk –la “escuela-laboratorio”, según la denominación del artista–, el estudio de los elementos fundamentales del arte y de su capacidad de ejercer influencia psicofísica tenía que facilitar la creación del llamado arte monumental: obras sintéticas, que combinaran la arquitectura, la escultura y la pintura, y que tuvieran como objetivo transformar a las personas y su espacio vital¹³. A su vez, según el programa de Malevich, el arte debía ayudar a la creación de nuevas “visiones de la vida”, aportando el conocimiento de los principios de la economía vital que impregna toda la realidad y en la que debe basarse la construcción de un mundo de unidad ideal, con la colaboración de todas las personas.

● **8.** Andrzej Turowski, “Tradycja, historia i myśl rosyjskiej awangardy artystycznej” [Tradición, historia y pensamiento de la vanguardia artística rusa], en *Między sztuką a komuną. Teksty awangardy rosyjskiej 1910-1932* [Entre arte y comuna. Textos de la vanguardia rusa, 1910-1932], Cracovia, Universitas, 1998, p. 23. ● **9.** Véase Maria Gough, *The Artist as Producer. Russian Constructivism in Revolution*, Berkeley (Los Ángeles); Londres, University of California Press, 2005. También M. Gough, “In the Laboratory of Constructivism: Karl Ioganson’s Cold Structures”, *October*, n.º 84, primavera de 1998, pp. 91-117. ● **10.** Osip Brik, “Into Production!” [1923], en Stephen Bonn (ed.), *The Tradition of Constructivism*, Richard Sherwood (trad.), Nueva York, The Viking Press, 1974, pp. 83-85. ● **11.** A. Turowski, “Tradycja, historia...”, óp. cit., pp. 32-33. ● **12.** Wassily Kandinsky, “Program of The Institute of Artistic Culture” [1920], *Experiment: A Journal of Russian Culture* 8, 2002, pp. 143-155. ● **13.** Kazimir Malevich, “Unowis: Artykuł programowy” [1921], en *Między sztuką, óp. cit.*, pp. 174-77.

A medida que se radicalizaba la política cultural y se intensificaban las acusaciones dirigidas contra la vanguardia por la supuesta inutilidad de sus logros, aumentaba también la expectativa de que los artistas sirvieran al Estado soviético de una forma más práctica. Consecuentemente, la corriente de laboratorio y experimentación se vio cada vez más marginada, quedando con el tiempo sustituida por el arte propagandístico y –en menor medida– por el diseño industrial¹⁴.

Este es el escenario artístico en el que se inicia y se configura la obra de Kbro y de Strzemiński¹⁵. Sus primeras manifestaciones revelan la apertura de los artistas a los impulsos procedentes de diversas direcciones. La obra más temprana de Kbro –que se conoce solamente por una fotografía conservada hasta hoy–, titulada *Tos 75 Struktura* [Tos 75-estructura] que con toda probabilidad data de 1920–, es en realidad un ensamblaje tatliniano, compuesto a partir de elementos prefabricados –o, al menos, lo parecen– que expresa la fascinación por la tecnología, los materiales y las texturas modernos, tan propia de los artistas rusos. En sus obras posteriores –*Konstrukcja wisząca* (1) (fig. 1) y *Konstrukcja wisząca* (2) [Construcción suspendida (1) y (2)], de 1921 (o 1922)– la evocación de las composiciones suspendidas de Ródchenko confluye con las reminiscencias del suprematismo de Malevich, que se convertiría pronto en la referencia más importante para ambos artistas. Por otra parte, las primeras obras de Strzemiński surgen de un horizonte afín. Los ecos de los experimentos con materiales y texturas realizados por Tatlin resuenan en los relieves de *Licznik* [Contador], de 1919, o de *Narzędzia i produkty przemysłu* [Herramientas y productos industriales], de 1919 y 1920. A su vez, los pósteres propagandísticos que diseña

● 14. A. Turowski, “Tradycja”, óp. cit., pp. 33-34. ● 15. Władysław Strzemiński, ciudadano polaco nacido en la zona ocupada por Rusia; antes de consagrarse al arte había vivido experiencias muy dramáticas como oficial del ejército zarista en los campos de batalla de la Gran Guerra. Como consecuencia de las heridas sufridas en combate perdió una pierna, un brazo y la visión de un ojo. Se inició en el arte durante su estancia en un hospital moscovita, posiblemente bajo la influencia de Katarzyna Kbro, que cuidaba de los heridos de la guerra como enfermera voluntaria. Kbro, nacida en el seno de una familia acomodada de comerciantes rusos de ascendencia alemana, ya se había iniciado por entonces como escultora aficionada. Strzemiński empieza a relacionarse con los círculos artísticos a principios de 1918, cuando su nombre aparece entre los participantes en las sesiones del Departamento de Bellas Artes del Comisariado Popular para la Enseñanza (IZO Narkomprós). En otoño del mismo año, Strzemiński comienza sus estudios en los primeros Talleres Estatales Libres de Arte (SVOMAS), donde probablemente volvió a encontrarse con Kbro. Desde entonces formaron pareja, tanto en la vida personal como profesional. Véase Zenobia Karnicka, “The Life and Work of Władysław Strzemiński - Chronology”, en *Władysław Strzemiński 1893-1952: On the 100th Anniversary of His Birth*, Łódź, Muzeum Sztuki, 1994 [cat. exp.]; y Zenobia Karnicka, “Chronology of Kbro’s Life and Work”, en *Katarzyna Kbro 1898-1951*, Leeds, Henry Moore Institute; Łódź Muzeum Sztuki, 1999 [cat. exp.].

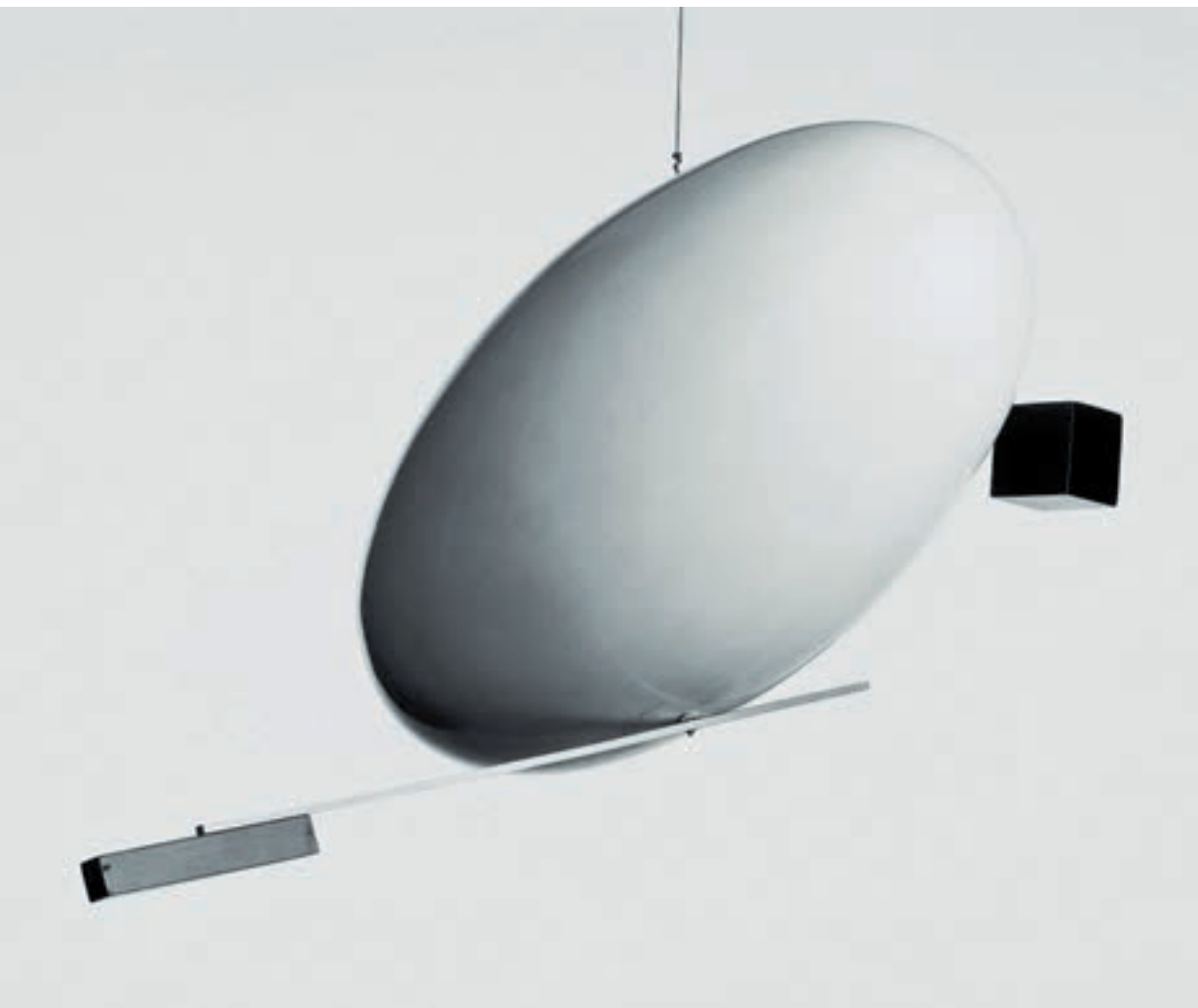


FIG. 1: Katarzyna Kobro, *Konstrukcja wisząca (1)*
[Construcción suspendida (1)], 1921 / 1972

Strzemiński, tras mudarse a Smolensk y estrechar su relación con Malevich y con el grupo UNOVIS, manifiestan la influencia del suprematismo, sobre todo de su versión gráfica, difundida gracias a la obra de El Lissitzky¹⁶.

En el primer artículo publicado tras su llegada a Polonia, titulado “O sztuce rosyjskiej – notatki” [Sobre el arte ruso. Apuntes]¹⁷ Strzemiński describe de una forma muy directa sus relaciones con los representantes de la vanguardia rusa. A través de las interpretaciones y valoraciones expresadas en dicho escrito, el artista marca su posición y articula la principal idea en la que se basará su obra (al menos en la década de los años treinta): la unidad de la obra de arte gracias a la concordancia entre los medios empleados y los principios objetivos que definen su naturaleza. Esta noción nos permite señalar el primer prototipo: la imagen suprematista de Malevich.

En opinión de Strzemiński, el suprematismo constituye el logro más importante del arte hasta aquella fecha por haber conseguido crear un sistema coherente que permite unir “elementos abstractos en un todo orgánico, compuesto conforme a unas leyes objetivas”¹⁸. Según este sistema, la pintura debía basarse en “las características estrictamente pictóricas”¹⁹, purificándose de todo “elemento ajeno”. Entre las propiedades esenciales de la pintura, el suprematismo destaca la forma plana de la imagen, lo que hace que todo intento de crear una ilusión de espacio tridimensional –o de “agujerear el lienzo”, como decía Strzemiński–, carezca de sentido. El abandono de la ilusión, que permite desarrollar una unión cada vez más fuerte entre la forma de la imagen y su superficie, y alcanzar el equilibrio de la composición, marca la dirección del proceso evolutivo de la pintura, condicionado históricamente, que llega a su culminación en la imagen suprematista²⁰.

Adoptando el suprematismo como modelo, Strzemiński aborda la crítica de otras corrientes de la vanguardia rusa que considera secundarias o basadas en un concepto erróneo de la esencia del arte. Así, en su opinión, Kandinsky no es más que un epígono del impresionismo y la obra de Tatlin nace de una asimilación superficial del cubismo y de sus experimentos con materiales²¹. En cambio, a Ródchenko y a otros artistas de su círculo, les reprocha la falta de conciencia histórica de las formas empleadas. Advierte también que todos ellos representan “el llamado ‘arte nuevo’, que no desarrolla ni hace avanzar el pensamiento artístico, ya que sus trabajos encarnan una mera compilación de fragmentos de obras de artistas anteriores”²². Con especial ímpetu ataca aquel arte cuyo progresismo se reduce al abuso de la estética de la máquina, pregonando la implicación directa de los artistas en procesos industriales. Strzemiński se refiere a este último como “el germen que corroe el arte ruso”, puesto que, según él, la transformación de las nuevas soluciones formales en proyectos prácticos y utilitarios lleva al estancamiento del arte. Como resultado de ello el artista sugiere, además,

que el desarrollo futuro del arte, “el estudio de las formas creadas y la creación de otras, más perfectas”, resulta inútil e innecesario²³, y califica a los artistas que abrazan esta tendencia de “manufactureros”, acusándolos de mentirosos (cabe señalar que la aplicación práctica de sus ideas es de carácter declarativo más que “literal”), de confundir el arte con la tecnología (el “ingenierismo”, es decir, “la tendencia artística que surge cuando el artista, al fracasar en el arte, pretende justificarse adoptando las formas y los objetivos propios de la ingeniería”), e incluso de coyunturalismo (“las tendencias manufactureras constituyen un punto de consenso entre el arte nuevo y las autoridades de la R.S.F.S.R.”²⁴). El dominio de esta tendencia en el arte ruso del momento hace que el arte se haya apartado de lo que más importa: “la solución del problema de unidad orgánica, de la forma y del espacio”²⁵.

Al leer dicho artículo podría parecer que Strzemiński mantiene la creencia historicista de que el desarrollo de las formas artísticas conduce inevitablemente al suprematismo, que constituye la culminación de la historia de la pintura. No obstante, aunque esto fuera cierto, este punto de vista cambia pronto. La imagen suprematista deja de ser la “imagen definitiva”, para convertirse en prototipo: la mejor “aproximación” de entre las existentes o, según lo definiría la psicología cognitiva, el ejemplar más representativo de la categoría de imágenes. ¿Acaso implica esto la suspensión del finalismo, tan propio de la vanguardia, en medio de un historicismo del flujo constante? ¿O es solo el aplazamiento del objetivo final, en el que el individuo asume el compromiso de culminar la historia? Encontramos la respuesta en otro texto del artista, publicado poco después, en el catálogo de la *Exposición del Arte Nuevo* de Vilna, en 1923. El momento álgido de este escrito

● **16.** La relación de Strzemiński y Kobra con el arte ruso se aborda en el ensayo de Christina Lodder, “Katarzyna Kobra y Władysław Strzemiński en Rusia”, incluido en la presente publicación, pp. 103-104. ● **17.** Artículo publicado en los números 3 (1922) y 4 (1923) de la revista de vanguardia polaca *Zwrotnica*. ● **18.** Władysław Strzemiński, “O sztuce rosyjskiej. Notatki” [Sobre el arte ruso. Apuntes], *Zwrotnica*, n.º 4, 1923, p. 113. ● **19.** *Ibid.*, n.º 3, 1922, p. 82. ● **20.** *Ibid.*, n.º 3, 1922, p. 79. ● **21.** *Ibid.*, n.º 3, 1922, p. 80. ● **22.** *Ibid.*, n.º 4, 1923, p. 114. ● **23.** *Ibid.*, n.º 4, 1923, p. 112. ● **24.** *Ibid.*, n.º 4, 1923, p. 113. A continuación, Strzemiński añade: “la existencia del arte nuevo solamente se tolera porque los círculos del poder esperan obtener de ello determinados beneficios. En Rusia, el arte es arte oficial o no existe en absoluto”. ● **25.** *Íd.*

es el llamamiento titulado *Naprzód bez wytchnienia* [Adelante sin descanso], tras el que el autor concluye que, si bien es verdad que los logros del cubismo y del suprematismo han permitido la creación del “estilo más perfecto del arte aplicado contemporáneo” (“al igual que el descubrimiento de la electricidad dio origen al desarrollo de la electrotecnia actual”), no es este el fin del arte puro. Su objetivo consiste en “garantizar un desarrollo continuo”, de modo que el arte puro debe “estudiar las formas creadas y crear otras, más perfectas”²⁶. Este fragmento nos sugiere que la creación del arte puro, antes que la búsqueda del ideal supremo, es un proceso de construcción de prototipos, que, en primer lugar, está claramente separado del proceso de implementación (realización del “arte aplicado”) y, en segundo lugar, es una actividad que se retoma sin cesar, puesto que la elaboración y el perfeccionamiento de nuevas soluciones en el laboratorio no termina nunca.

El unismo representa la siguiente fase de este proceso. Aunque la experiencia del suprematismo jugará un papel esencial en su definición, la lección del productivismo, rechazada por Strzemiński y Kopro, no caerá en el olvido y llevará en la década de los años treinta –ayudada por los impulsos de la Bauhaus y De Stijl– a la modificación de este segundo prototipo, el unista.

UNISMO

Según afirma Strzemiński en una de sus manifestaciones teóricas, el arte es “creación de la unidad de formas orgánicas, paralelas a la naturaleza por su carácter orgánico”. Esta unidad solamente puede ser alcanzada si la obra se construye en consonancia con los principios que le son inherentes. En la pintura, estos principios son la forma plana (consecuencia de la superficie plana del lienzo), la geometría de las formas (debido a la configuración geométrica del lienzo), la “ubicación de la acción dentro de la imagen” y la “simultaneidad del fenómeno”²⁷. Estas características conducen necesariamente al rechazo de lo anecdótico y de toda referencia a lo externo con respecto a la imagen (el mundo real, los contenidos literarios o las experiencias del artista), así como a la supresión del dinamismo (como fenómeno espacio-temporal)²⁸. La obra será “real” siempre que “sea un fin en sí misma y no busca justificarse a través de valores externos a la imagen”²⁹. El arte en su desarrollo anhela precisamente crear una obra de estas características; por ello, las sucesivas tendencias artísticas se han ido aproximando a este objetivo, sin que ninguna –ni siquiera la más avanzada, el



FIG. 2: Władysław Strzemiński, “Unizm w malarstwie” [Unismo en pintura], 1928. Diseño de la cubierta de Henryk Stażewski

- 26. W. Strzemiński, “Określam sztukę” [Defino el arte], en *Katalog Wystawy Nowej Sztuki* [Catálogo de la Exposición del Arte Nuevo], Vilna, 1923 [cat. exp.], p. 21. ● 27. *Ibid.*, 68. ● 28. W. Strzemiński, “To, co się prawnie nazywa Nową Sztuką” [Aquello que justamente se llama Nuevo Arte], *Blok*, n.º 2, 1924, p. 2. ● 29. W. Strzemiński, “B=2”, *Blok*, n.º 8-9, 1924, p. 17. Artículo reproducido en la presente publicación, pp. 180-192. ● 30. *Ibid.*, p. 17. En la presente publicación, p. 182. ● 31. W. Strzemiński, “Unizm w malarstwie”, *Varsovia, Biblioteka Praesens*, n.º 3, 1928. Artículo reproducido en esta publicación, “Unismo en la pintura”, pp. 193-212.

suprematismo— lo haya logrado, puesto que ninguna ha sido capaz de rechazar todo aquello que cuestiona la autosuficiencia de la obra³⁰.

Según Strzemiński, pese a los esfuerzos de varias generaciones de artistas modernos, nuestra sensibilidad estética sigue lastrada por la tradición barroca. Y el Barroco, en su opinión, implica dualismo de formas, lo que genera el dinamismo y este, a su vez, rompe la unidad de la imagen. La imagen barroca se caracteriza por la estructura “concéntrica” que separa las formas de su soporte natural, los bordes de la imagen, creando la ilusión de movimiento y yuxtaponiendo figuras, líneas y colores contrastados que potencian el efecto de la acción dramática de la imagen. Y el movimiento, la acción, según observa, son fenómenos espacio-temporales, totalmente ajenos al “fenómeno atemporal” de la pintura, cuya realidad está constituida por una superficie bidimensional. En una imagen barroca, el tiempo, además de constituir un factor de ilusión pictórica, se convierte en un componente del acto de recepción: “Los movimientos muy marcados, más suaves o los casi inexistentes; los puntos estáticos, los impactos de diversa fuerza, así como aquellos lugares donde la línea queda absorbida o neutralizada por el color o por la textura, todo ello genera en la imagen barroca un contenido temporal tan significativo que casi nos vemos obligados a leerla”, cuando “la imagen pictórica está o debería estar destinada, exclusivamente, a ser mirada”. La imagen pictórica es una superficie plana, delimitada por el marco y cubierta de pintura, que constituye un “fenómeno exclusivamente visual”³¹. En otra ocasión, Strzemiński se manifiesta de una forma aún más rotunda: “La obra plástica no expresa nada ni es signo de nada”³². Todo aquello que rebasa la lógica de “la imagen en sí misma” hace que esta pierda

su identidad y deba ser rechazada. La introducción de cualquier elemento ajeno genera un conflicto entre “las propiedades inherentes a la imagen [...] y lo pintado en ella” y “revela la vulneración de su naturaleza orgánica”³³.

Por este motivo, en opinión de Strzemiński, el arte dual debe ser sustituido por el unista, cuyo ideal es “una imagen tan orgánica como la propia naturaleza”. La composición concéntrica tiene que ser reemplazada por el principio de igual valor: “Cada centímetro cuadrado de dicha superficie es igualmente valioso y participa, en el mismo grado, en la construcción de la imagen”. Quedan eliminados toda división y contraste (“El contraste rompe el organismo de la imagen, causando su muerte”), puesto que “cualquier división de la imagen hará que se necesite tiempo para que pueda ser unificada visualmente. Solamente una imagen completamente uniforme puede ser atemporal y puramente espacial”. Consecuentemente, tampoco el suprematismo –al dividir la superficie del lienzo en una serie de figuras separadas, cuya percepción por parte del espectador requiere tiempo– ha conseguido liberarse del error del dualismo³⁴.

A partir de 1923, Strzemiński crea pinturas en las que, partiendo del suprematismo, intenta resolver las contradicciones de su programa y superar el dualismo barroco. Para ello abandona la composición concéntrica, introduce formas estáticas, suaviza los contrastes cromáticos y afina los bordes de las áreas de color, atenuando las divisiones que estos introducen. Posteriormente, en la serie titulada *Kompozycje architektoniczne* [Composiciones arquitectónicas] (figs. 3, 4 y 5), de 1926-1929, aborda el mismo problema de otra manera, concentrándose sobre todo en eliminar la división entre la figura y el fondo, con la sensación de profundidad

FIG. 3: Władysław Strzemiński, *Kompozycja architektoniczna 1* [Composición arquitectónica 1], 1926

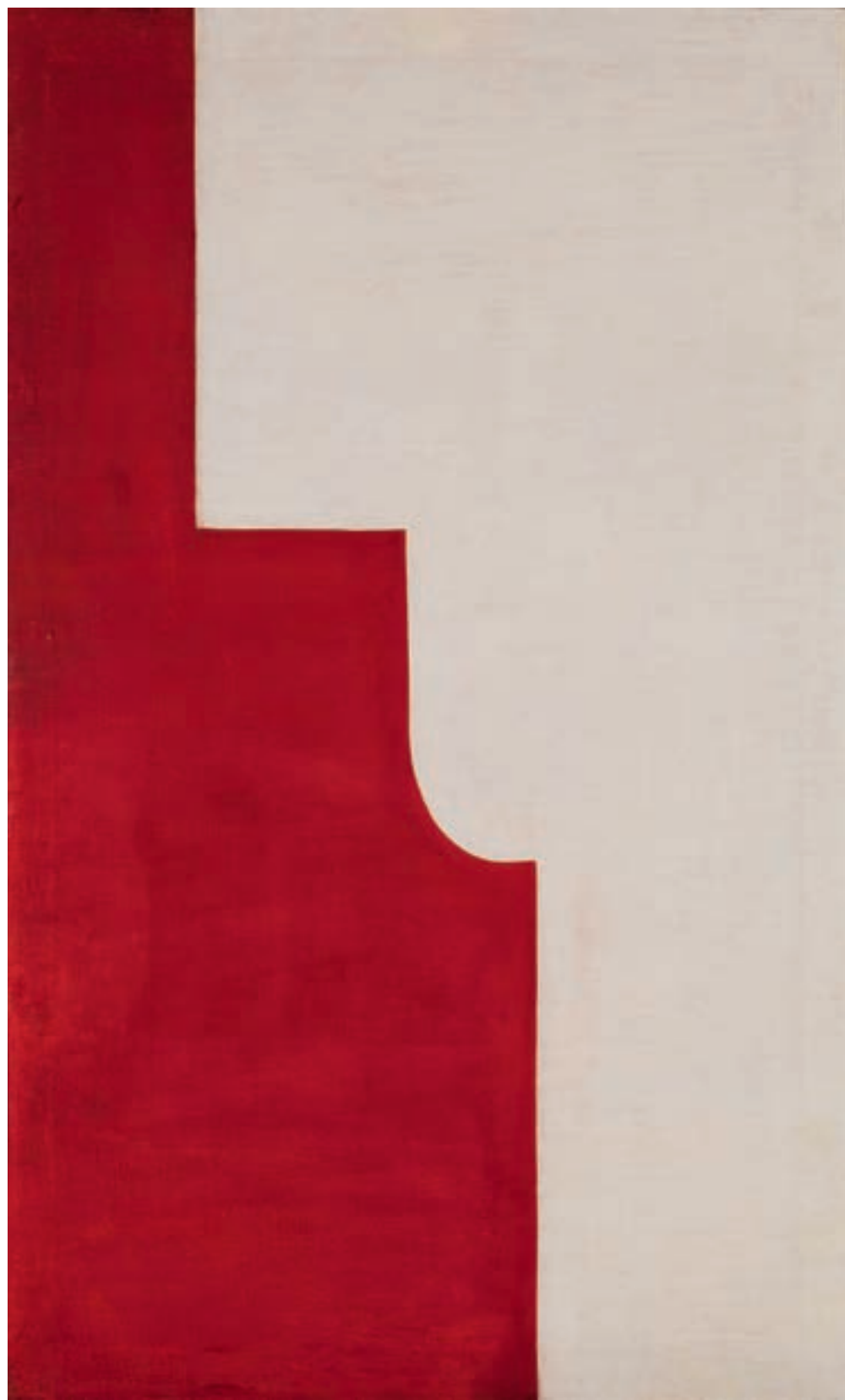
Páginas 30 y 31:

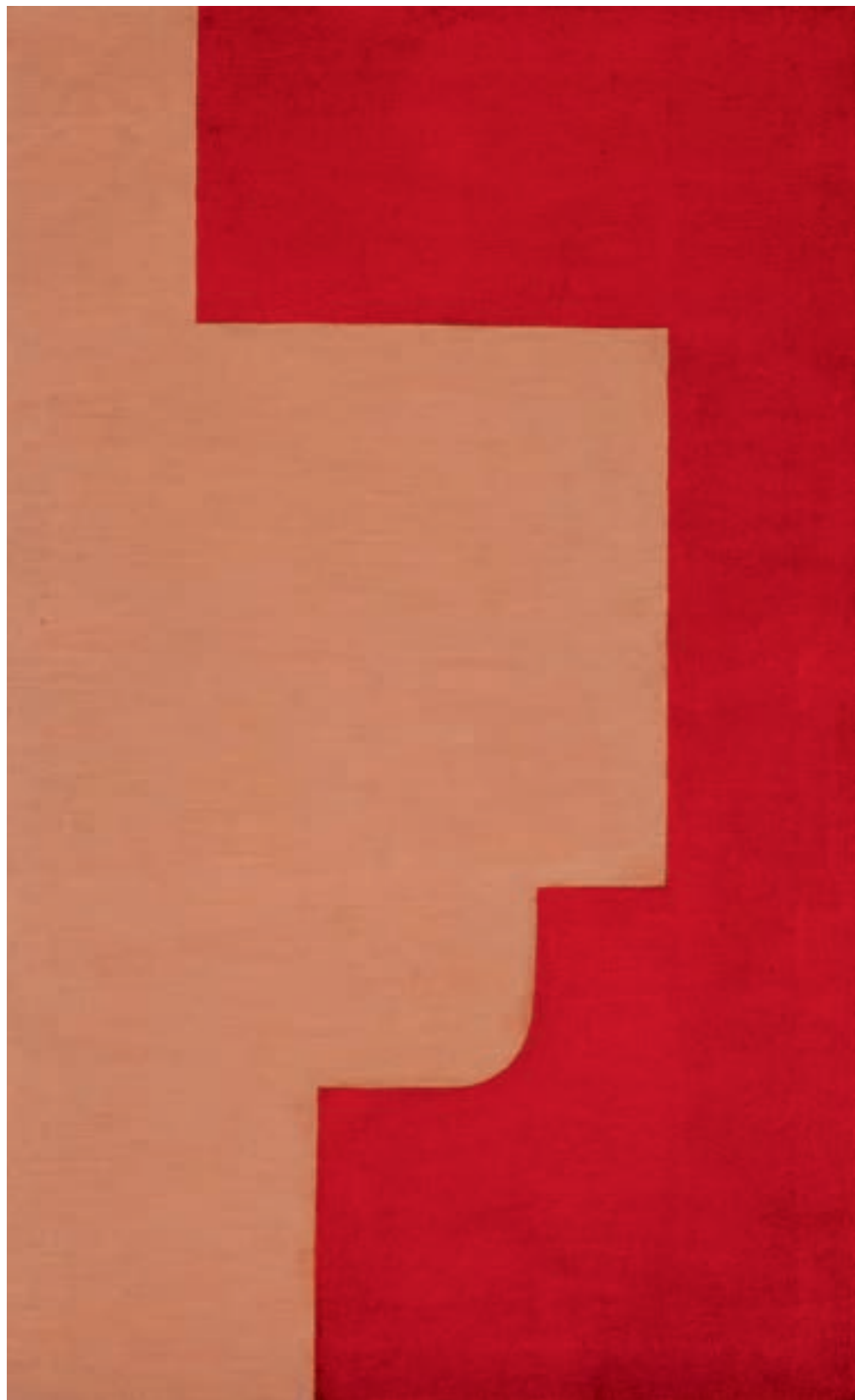
FIG. 4: Władysław Strzemiński, *Kompozycja architektoniczna 5b* [Composición arquitectónica 5b], ca. 1928

FIG. 5: Władysław Strzemiński, *Kompozycja architektoniczna 6b* [Composición arquitectónica 6b], 1928

● **32.** W. Strzemiński, “To, co się prawie nazywa Nową Sztuką”, óp. cit., p. 2. ●

33. W. Strzemiński, “Notatki” [Apuntes], *Zwrotnica*, n.º 11, 1927, p. 243. ● **34.** W. Strzemiński, “Unizm w malarstwie”, óp. cit. En esta publicación, “Unismo en la pintura”, pp. 204-205, 208.





que esta proporciona, y en homogeneizar al máximo el conjunto. Strzemiński busca el primer efecto, equilibrando las áreas de color y apoyándolas en los bordes del lienzo (para evitar que floten en un espacio indeterminado, como sucede en las pinturas de Malevich). A su vez, para obtener el segundo efecto, supedita la forma y la ubicación de dichas áreas de color a una “fórmula numérica uniforme”, resultante de la relación entre la longitud y la anchura del lienzo, que constituyen las “propiedades inherentes” de la imagen. De esta manera, el autor pretendía lograr “la fusión de las figuras entre sí y con la superficie de la imagen”, de tal modo que ninguna de ellas “pudiera salirse del conjunto y formar una parte separada y aislada de este”³⁵.

Las pinturas unistas del periodo 1931-1934 (figs. 6, 7 y 8) brindan una síntesis de estos experimentos. En ellas, las divisiones quedan gradualmente eliminadas, al igual que los demás elementos que pudieran crear la sensación de movimiento o tridimensionalidad. En las últimas imágenes de esta serie la superficie está cubierta de un color homogéneo, repartido de manera uniforme y además –para evitar el efecto no deseado de profundidad– la pintura se aplica formando un dibujo en relieve. De este modo, la imagen no nos permite ignorar su naturaleza, recordándonos que no es más que una “cosa”.

Lo paradójico, según observa Turowski, es que la imagen unista, pese a perder la función de signo, se acerca a los objetos de uso cotidiano, “sin adquirir, no obstante, valor utilitario alguno”. De esta forma se revela “el sentido puramente teórico de este objeto”³⁶. Este carácter puramente teórico debe entenderse como un intento de crear un modelo físico –un prototipo– que permita clasificar las hipótesis apriorísticas sobre la esencia de la pintura y contestar a la

FIG. 6: Władysław Strzemiński, *Kompozycja unistyczna 12* [Composición unista 12], 1932

FIG. 7: Władysław Strzemiński, *Kompozycja unistyczna 14* [Composición unista 14], 1934

● 35. *Ibid.*, pp. 207-209. ● 36. A. Turowski, *Awangardowe marginesy* [Los márgenes de la vanguardia], Varsovia, Instytut Kultury, 1997, p. 86.



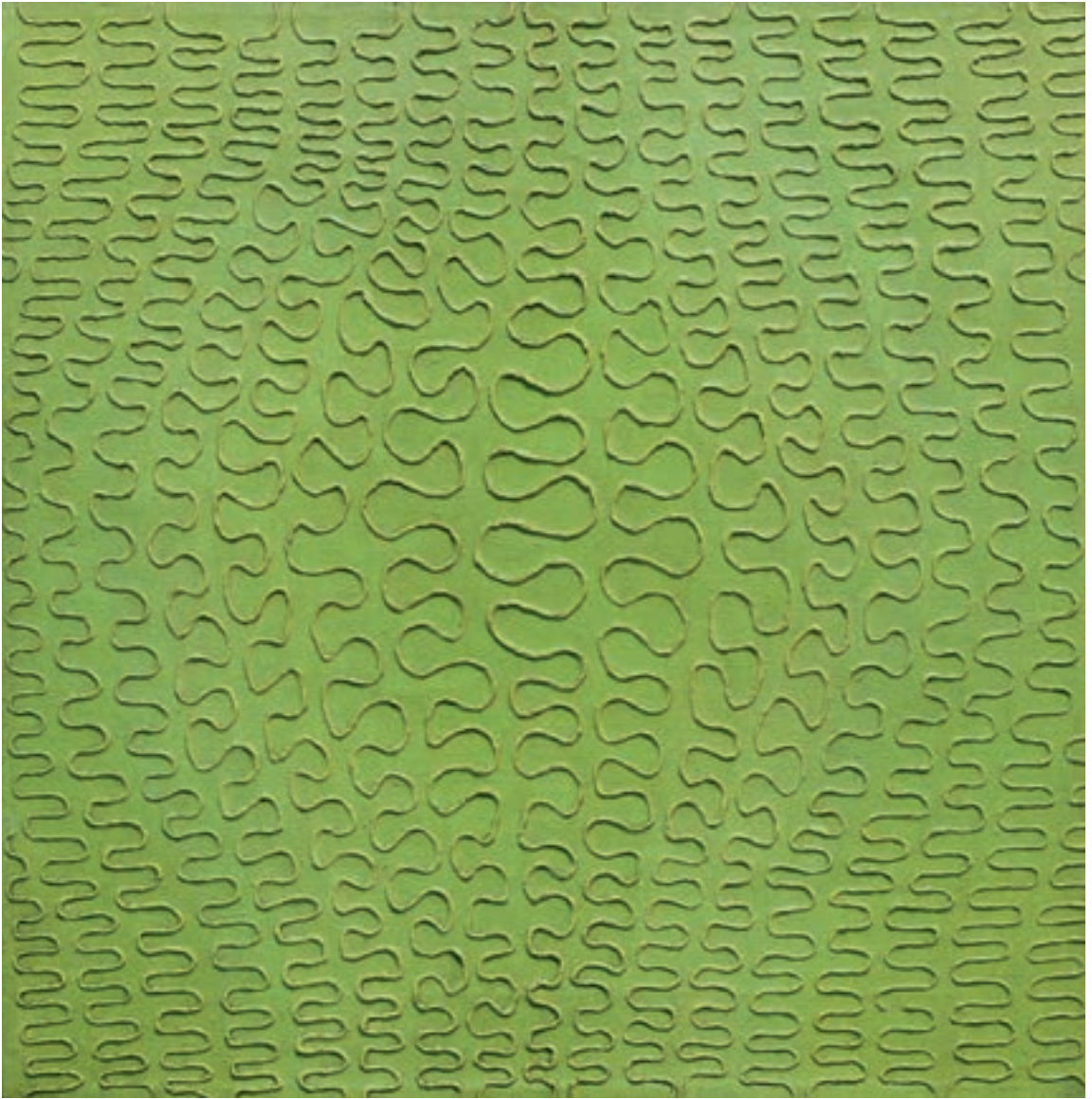


FIG. 8: Władysław Strzemiński,
Kompozycja unistyczna 13
[Composición unista 13], 1934

pregunta de si puede existir una pintura que, en cuanto a su ser, sea igual a la naturaleza y al “resto del mundo”. Y aunque el lema de que la pintura es solamente una cosa en un mundo de cosas podría recordarnos las consignas de Ródchenko, su sentido es radicalmente distinto. Para el vanguardista ruso, la imagen era una especie de “muestra de laboratorio”: un destilado de la realidad. De ahí que los experimentos con la imagen tuvieran que aportar un conocimiento que permitiera utilizar correctamente los materiales y las estructuras que componen la realidad. Para Strzemiński, la imagen unista era una cosa, pero una cosa radicalmente separada de la realidad; en cierto modo, estaba “fuera del mundo”. En este sentido, estaba más próximo al *Черный квадрат* [Cuadrado negro, 1915], de Malevich, que a las pinturas monocromáticas de Ródchenko. Al igual que la citada obra suprematista, la pintura unista pretendía crear “la imagen definitiva”, si bien, mientras la pintura suprematista buscaba la transición a otra realidad (un “agujero en el lienzo”), la unista pretendía ser el mundo por sí misma: algo equiparable a la realidad.

El unismo ambicionaba crear la “estructura absoluta”³⁷, y compartía el finalismo propio de la modernidad. El abandono de la pintura sería, pues, la confirmación de que dicho fin se había conseguido, que se había alcanzado lo absoluto. Sin embargo, podemos también contemplar la pintura unista desde una perspectiva más pragmática, según la cual el unismo, en lugar de la coronación de la historia (del arte), representaría una fase necesaria, no tanto del proceso histórico como del “productivo”. Para descubrir este sentido de la pintura unista, debemos situarla en el contexto de otras áreas de actividad de Strzemiński y Kobro.

● 37. W. Strzemiński, “Integralizm malarstwa abstrakcyjnego” [El integralismo de la pintura abstracta], *Forma*, n.º 2, 1934, p. 10.

Según observa Bois, las ideas artísticas de Kobro y de Strzemiński están relacionadas con el “laocoontismo”³⁸: la convicción de que las disciplinas artísticas están separadas entre sí y que cada una se rige por sus propios principios. Consecuentemente, la escultura unista no sigue los mismos criterios que la pintura unista, sino que desarrolla unas normas propias³⁹. En un tratado escrito por ambos autores, titulado *La composición del espacio: cálculo del ritmo espacio-temporal*, la escultura y la pintura son tratadas como dos fenómenos distintos, que se desarrollan de una forma paralela. Lo único que comparten es la premisa fundamental de que la obra de arte debe producir una unidad, que puede alcanzarse mediante la concordancia entre la forma y las propiedades inherentes de la obra. La escultura y la pintura se revelan, por tanto, como dos ámbitos totalmente autónomos, que se rigen por sendos principios, a través de los cuales, y mediante el proceso de construcción de prototipos, podemos acercarnos a la “construcción absoluta”. Sin embargo, parece que ambas representan a la vez “etapas” similares a aquellas en las que se divide el proceso productivo en una fábrica de Ford⁴⁰. Por lo tanto, el hecho de utilizar medios diferentes, además de implicar normas de construcción diferentes, se traduce también en la asignación de funciones distintas en el proceso de división del trabajo.

En este contexto, parece de una importancia capital darse cuenta de que la idea de unidad y organicidad de la obra de arte y de la concordancia con sus propiedades inherentes, que en la pintura implica la separación entre la obra y el mundo, en la escultura conduce a la unión de ambos. En palabras de Kobro y Strzemiński: “Cualquier intento de cerrar la escultura, de establecer una oposición entre ella y el espacio, rompiendo esta conexión natural y aislando la escultura del entorno, la privan de su cualidad inherente: la de constituir un fenómeno espacial uniforme”⁴¹. En contra de la convicción reinante hasta hoy, no es el volumen lo que determina la singularidad de la escultura, sino el hecho de que la escultura constituye una forma de organización del espacio y de su condensación⁴². El cuerpo de la escultura se separa del espacio (divide el espacio en interior y exterior), rompiendo de esta forma la continuidad e indisolubilidad inherente al espacio e introduciendo el dualismo. En opinión de Kobro, la historia de la escultura refleja su creciente integración con el espacio: desde las formas primitivas, en las que estaba totalmente aislada del exterior, pasando por la “arquitectonización” gótica, que integra la escultura en la arquitectura, hasta la dinamización barroca, que conecta la escultura con su entorno cercano⁴³. Ninguna de estas tendencias, ni siquiera el suprematismo –que representa un sistema de equilibrio cinético y, de esta manera, conecta con el Barroco–, ha sido capaz de lograr la homogeneidad completa de la escultura y su unión plena con el espacio⁴⁴.

- 38. Y.-A. Bois, óp. cit., p. 127. ●
- 39. “Cada ser alcanza unidad orgánica siguiendo sus propios principios, que lo distinguen de otros seres, de modo que, a la hora de definir el derecho a la unidad orgánica de las obras de arte, no podemos basarnos en el ejemplo de ninguna otra cosa (como carecería de sentido crear un ser humano a semejanza de un puente, o construir un edificio con forma de avispa)”, en W. Strzemiński, “Określam sztukę”, óp. cit., p. 68. ● 40. En el texto que presagia las investigaciones unistas de Strzemiński, se compara la creación artística con la producción y al artista con el ingeniero de la fábrica de Ford. Su tarea consistiría en perfeccionar la organización del trabajo en el tramo asignado. W. Strzemiński, “B = 2”, óp. cit., p. 16. En la presente publicación, pp. 181-182. ● 41. Katarzyna Kobro; W. Strzemiński, “Kompozycja przestrzeni. Obliczenia rytmu czasoprzestrzennego” [La composición del espacio: cálculo del ritmo espacio-temporal], Łódź, Biblioteka a. r. vol. 2, s. f. [1931], pp. 53-54. Un extracto de este escrito se encuentra reproducido en la presente publicación, pp. 213-219 ●
- 42. K. Kobro, “Rzeźba i bryła” [Escultura y volumen], *Europa*, n.º 2, 1929, p. 60. ● 43. K. Kobro; W. Strzemiński, “Kompozycja przestrzeni. Obliczenia rytmu czasoprzestrzennego”, óp. cit., p. 60. ●
- 44. *Ibid.*, p. 65. ● 45. *Ibid.*, p. 82. ●
- 46. *Ibid.*, p. 61. ● 47. *Ibid.*, p. 85.

Esto solamente ha sido posible en la escultura unista, al subordinar la composición al ritmo y lograr una integración completa entre el espacio interior y el exterior. “Por ‘ritmo’ entendemos una secuencia ordenada de formas espaciales. El ritmo de la escultura unista es un ritmo complejo de formas espaciales y de superficies de color. La regulación de su secuencia consiste en reducir las relaciones entre las formas consecutivas a la misma fórmula numérica. El ritmo de las formas, unidas por la misma fórmula numérica, puede expandirse en cualquier dirección: puede incorporar, en una secuencia de formas existente, elementos nuevos que no son parte de la obra del arte. Estas formas nuevas, que constituyen una consecuencia lógica y una continuación de la serie de formas existentes, deben ser ubicadas en el espacio, fuera de la obra escultórica. De este modo, el ritmo abierto, que tiene su principio en la obra de arte, sale al espacio y lo enlaza con la obra”⁴⁵. El ritmo es un fenómeno espacio-temporal, puesto que determina la secuencia de figuras que percibimos como resultado del movimiento de nuestro cuerpo alrededor de la escultura, lo que sucede en el tiempo⁴⁶.

La estrecha relación entre la escultura y la organización del espacio de un modo evidente acerca esta modalidad artística a la arquitectura. De hecho, en *La composición del espacio: cálculo del ritmo espacio-temporal*, el análisis del espacio escultórico conduce de un modo natural a la formulación del programa de la nueva arquitectura. Esta, al igual que la escultura, pasa de ser un bloque de materia a convertirse en organizadora del ritmo espacio-temporal del ser humano, “mientras este realiza sus diversas funciones vitales”, una especie de “funda” que encauza su movimiento⁴⁷.

La mención de la arquitectura en este contexto sugiere que la escultura debe considerarse

un área experimental, cuyos resultados podrían posteriormente aplicarse al diseño y al urbanismo. Sin embargo, en *La composición del espacio: cálculo del ritmo espacio-temporal* no se insinúa tal interpretación. Lo que se sugiere es únicamente la comunidad de estas dos artes, unidas por el hecho de que ambas trabajan la misma materia: el espacio (o, mejor dicho, el espacio-tiempo). Esta cuestión sería abordada de una forma directa en un texto posterior, donde Kobre afirma: “La escultura debe ser un problema arquitectónico y de laboratorio, debe organizar el movimiento y crear métodos de organización del espacio, de planificación de las ciudades, en tanto que organismos funcionales, aprovechando la capacidad de ejecución del arte, ciencia y tecnología contemporáneas”⁴⁸. Y, para despejar toda duda, añade: “La reafirmación definitiva del arte es su utilidad productiva, conseguida con los medios industriales contemporáneos”⁴⁹. Kobre aporta además un ejemplo práctico de dicha verificación, realizando una maqueta de una escuela infantil, *Kompozycja przestrzenna (8)* [Composición espacial (8)]; a partir de las ideas expuestas en *La composición del espacio: cálculo del ritmo espacio-temporal* de 1932.

¿Cómo se presenta en este contexto la pintura? ¿Debe ser considerada desde una perspectiva productivista, como una fase preparatoria del proceso de diseño de edificios funcionales? No resulta difícil encontrar paralelismos formales entre las mencionadas *Composiciones arquitectónicas* de Strzeмиński y las *Composiciones espaciales*, de Kobre; además, estas últimas fácilmente podrían ser consideradas modelos arquitectónicos. Sin embargo, parece que la inferencia no es tan sencilla. Debemos destacar que la fábrica unista –donde, en las diferentes fases del proceso productivo, trabajan el pintor, el escultor y el arquitecto– no fabrica objetos, sino ideas⁵⁰.

- 48. K. Kobre, “Dla ludzi niezdolnych do myślenia” [Para personas incapaces de pensar], *Forma*, n.º 3, 1935, p. 14.
- 49. K. Kobre, “Rzeźba stanowi” [La escultura es], *Głos Plastyków*, n.º 1-7, 1937, p. 42. Artículo reproducido en la presente publicación, pp. 232-235.
- 50. El arte exige “un trabajo colectivo muy concreto y objetivo, tanto a la hora de implementar las ideas artísticas ya verificadas como en el trabajo de laboratorio, el estudio de la utilidad social de las hipótesis de forma y la definición a partir de estas de ideas preparadas para la implementación práctica” en W. Strzeмиński, “Surogaty sztuki” [Sucedáneos del arte], *Budowa*, n.º 1, 1936, p. 6.
- 51. W. Strzeмиński, “Co myślę o architekturze nowoczesnej” [Qué pienso sobre la arquitectura moderna, 1934], en *Wybór pism estetycznych*, óp. cit., pp. 50-51.
- 52. K. Kobre, “Rzeźba stanowi”, óp. cit., p. 42. En la presente publicación, “La escultura es”, p. 233.
- 53. “Nuestra mente es intrincada y complicada. Su intrincamiento se debe, en gran medida, al caos y la desorganización de nuestro entorno. La sociedad formada por la contradicción de fuerzas contrapuestas produce mentes descoordinadas y contradictorias en varios aspectos. La organización de la sociedad basada en la satisfacción funcional de las necesidades del ser humano nos liberará de este estado de “agitación super-refinada”, en K. Kobre, “Funkcjonalizm” [Funcionalismo], *Forma*, n.º 4, 1936, p. 10. Artículo reproducido en la presente publicación, “Funcionalismo”, pp. 223-231. El fragmento, p. 224.
- 54. “Dyskusja L. Chwistek – W. Strzeмиński” [Debate L. Chwistek – W. Strzeмиński], *Forma*, n.º 3, 1935, p. 4. Considerando el momento en el que se produce esta declaración, 1934, es de suponer que la fraseología aludida era el fascismo. Parece que Strzeмиński era consciente del peligro de la biopolítica de unidad, basada en premisas falsas.

En las sucesivas fases de producción se perfeccionan las soluciones de problemas teóricos, en lugar de proyectos, y cada fase está sujeta a sus propias reglas internas, las únicas que pueden garantizar un resultado óptimo. Es la lógica de la división del trabajo.

Asimismo, debemos destacar que tampoco la arquitectura constituye aquí el fin definitivo. Según Strzemiński: “El método de trabajo artístico consiste en realizar experimentos y descubrimientos formales, de los que deben deducirse métodos de organización y actitudes emocionales, aplicables a la producción y a la organización científica del trabajo y de la vida cotidiana. La verificación definitiva del descubrimiento formal viene dada por su coeficiente de organización de las formas de vida existentes”⁵¹. En este sentido, Kobra afirma a su vez: “La composición espacial crea emociones basadas en el triunfo de las fuerzas activas del intelecto humano sobre el estado actual de irracionalidad y el caos. [...] El objetivo del arte es contribuir al triunfo de las formas superiores de la organización vital. El campo de actuación del arte es la producción de la forma en el ámbito de la utilidad social”⁵².

Por consiguiente, el objetivo del unismo es de carácter biopolítico: se trata de organizar la vida humana y racionalizar las actividades vitales, liberándolas de la inestabilidad emocional y guiándolas en una misma dirección. De esta forma, el ser humano, unido a sus semejantes en un esfuerzo compartido y formando con ellos un solo organismo podrá cambiar el mundo, hacerlo mejor y lograr la felicidad, gracias a la conciencia del sentido de su trabajo. Para ambos autores, el trabajo constituía el paradigma de toda actividad: en su opinión, una sociedad adecuadamente organizada debía basarse en el modelo de la fábrica de Ford, mientras que ser feliz significaba encontrar nuestro lugar en el mecanismo de la sociedad⁵³. La sociedad constituiría, pues, la obra de arte definitiva del unismo: “La aspiración de crear una organización uniforme es el impulso más profundo y más universal de nuestros tiempos y constituye la base social del unismo. Los cambios en la organización del Estado están dirigidos a formar un sistema supraindividual de elementos iguales e interdependientes o bien adoptan una fraseología que aparenta el unismo para encubrir una realidad diferente”⁵⁴. Por consiguiente, el unismo representaría la respuesta a la crisis de la organización social tradicional, que no es orgánica, puesto que se basa en la jerarquía (contrastes que rompen la unidad), el individualismo (falta de conexiones entre los elementos y el todo) y la arbitrariedad (relaciones basadas en la fuerza, no en la racionalidad).

Por lo tanto, el hecho de abandonar la pintura unista no significaría en absoluto su rechazo, sino la convicción de que la tarea del unismo en la fase pictórica ha sido cumplida y que su continuación solamente es posible en otras fases, tales como la escultura, la arquitectura, el urbanismo y el diseño social.

MODELOS FUNCIONALES

La cuestión más destacada por Kbro y Strzemiński en la década de los años veinte era la de “autonomía”, en relación tanto con las diferentes disciplinas artísticas como con la propia actividad del artista: una autonomía entendida como independencia de las normas y motivaciones externas. No obstante, a principios de los años treinta comienza a notarse un cambio de retórica en sus manifestaciones teóricas. Si bien siguen fieles a la idea de que las tareas del artista se deducen de una forma directa de las características de su disciplina, Strzemiński y Kbro atribuyen cada vez mayor importancia a la dimensión extra-artística de su actividad. Esto se traduce en el hecho de que, por una parte, insisten, en su discurso teórico, en la aplicación sobre la vida cotidiana de sus experimentos en torno a una forma pura⁵⁵, y, por otra, en el incremento de su actividad en el área del diseño.

El diseño ha formado parte de su labor casi desde el principio. Cuando residían en Rusia, diseñaban pósteres propagandísticos para la agencia gubernamental ROSTA. A su llegada a Polonia, Strzemiński –y, en menor medida, Kbro– desarrolla una intensa actividad en este área, encargándose del diseño gráfico de las obras de sus amigos poetas y de las revistas de vanguardia *Zwrotnica*, *Blok* y *Praesens*. Kbro, a su vez, realiza proyectos de escenografía teatral y mobiliario⁵⁶. Además, ambos miden sus fuerzas en el diseño arquitectónico. En 1923, Strzemiński crea la maqueta del edificio de la estación de ferrocarril de Gdynia (fig. 9), que recuerda un “arquitectón” de Malevich, si bien radicalmente simplificado. En 1926, ambos artistas se integran en el grupo Praesens, al que pertenecen artistas y arquitectos, y que, a semejanza de la Bauhaus, se dedica principalmente al diseño utilitario. De esta época data, entre otros, el proyecto de interiores del Pabellón del Ministerio de Hacienda de la Exposición Nacional de Poznań (1929), firmado por todo el grupo, aunque, según se deduce de la correspondencia de Strzemiński, su autoría corresponde principalmente a él mismo y a Kbro⁵⁷. Además, ambos artistas se implican en la didáctica del diseño, enseñando en escuelas de formación profesional a futuros tipógrafos, impresores y decoradores de interiores. En sus programas formativos se basan tanto en la enseñanza del arte en la Unión Soviética de la Revolución de Octubre como en la Bauhaus.

Parece, por tanto, que la implicación de Kbro y Strzemiński en las actividades utilitarias es sistemática y constante, pese a que ambos se consideren a sí mismos, en primer lugar, artistas de laboratorio (dedicados a la forma pura). Hacia finales de los años veinte y principios de los treinta logran la conciliación de estas dos formas de actividad en un solo sistema teórico: el unismo. De este modo se pone de manifiesto la dimensión universal de esta teoría, que,

FIG. 9: Władysław Strzemiński,
Projekt dworca kolejowego w Gdyni
[Diseño de la nueva estación de
ferrocarril de Gdynia], 1923/1978



● 55. “El arte abstracto –escribe Strzemiński en 1932– es un laboratorio de forma. Los resultados de estos estudios se implementan como un componente necesario de la vida diaria”. Y, a continuación, añade: “Sin embargo, esto no implica que las obras abstractas tengan que contar con una aplicación inmediata, ya que las vías de impacto del arte no son siempre rectas”, en W. Strzemiński, “Komunikat grupy a.r., nr 2” [Comunicado del grupo a.r., n.º 2], en *Władysław Strzemiński. In memoriam*, óp. cit. p. 179. ● 56. Véase Z. Karnicka, óp. cit. pp. 37 y 39. ● 57. *Ibid.*, p. 41. ● 58. W. Strzemiński, “Przedmiot i przestrzeń” [Objeto y espacio], *Wiek XX*, n.º 21, 1928, p. 2.

según pretendían sus autores, además de la pintura y la escultura englobaría también el diseño industrial, la arquitectura (incluido el urbanismo) y el diseño gráfico. Según se ha mencionado, para cada una de estas disciplinas el unismo establecía un conjunto de reglas y una línea de desarrollo propios. Aunque, por otra parte, Strzemiński afirmaba: “El proceso moderno de creación de objetos de uso cotidiano se basa en el arte abstracto”⁵⁸. La función de la pintura y de la escultura consistía, por tanto, en proporcionar fundamento conceptual al arte utilitario, aunque –recalquemos una vez más– no se trataba de ofrecer soluciones formales terminadas, sino métodos de organización de los materiales, cuyos prototipos se desarrollaban en el laboratorio de arte puro.

Tanto en la pintura como en la escultura, el método principal de diseño utilitario consistía

en “formar cada cosa conforme a sus propios principios”⁵⁹. Esta consigna no se reducía sin embargo a la obligación de diseñar conforme a la “verdad del material”, idea que, si bien en opinión de Strzemiński era propia de la aproximación constructivista (y estaba presente también en la Bauhaus) y representaba un avance significativo respecto a los métodos anteriores de diseño (basados en la “ornamentación”), resultaba insuficiente. El hecho de purificar la forma de todo lo superfluo no proporcionaba respuesta a la pregunta de cómo debe ser construida esta forma purificada para que pueda constituir un todo coherente. Strzemiński creía que a esta respuesta únicamente podría llegarse mediante un pensamiento sistémico: “Resulta evidente que tan solo la interdependencia, es decir, el sistema, puede garantizar una conexión uniforme [...] de los elementos”⁶⁰. No debería sorprender, además, que las proporciones de este sistema estén definidas mediante una fórmula matemática⁶¹, y que la cuestión del material sea secundaria. La hipótesis principal es que “cada objeto forma parte del espacio”, lo que implica que la cuestión de mayor relevancia es la del “carácter espacial” de cada cosa, es decir “su conexión con el espacio circundante”. Según constata Strzemiński a continuación, el origen de la forma no es el material, sino el espacio, y el problema principal, “la construcción del espacio como un todo y la inclusión en él del objeto como parte de este todo”⁶². Estas palabras ponen de manifiesto, una vez más, la convicción de los artistas polacos de que el arte –tanto el puro como el utilitario– no debe relacionarse con la producción de objetos (pinturas, esculturas o edificios), sino con la misión de llevar a cabo una reforma integral de la realidad. Además, en el caso del arte utilitario,

● 59. Íd. ● 60. *Ibid.*, p. 3. ● 61. Para algunos, la figura humana constituiría un punto de referencia. Véase W. Strzemiński, “Sztuka nowoczesna w Polsce” [Arte moderno en Polonia, 1934], en *Pisma* [Escritos], Wrocław, Wyclawnictwo PAN, 1975, p. 217. ● 62. Strzemiński, “Przedmiot i przestrzeń”, óp. cit. p. 3. Strzemiński considera erróneo reducir la arquitectura al diseño de edificios concretos, puesto que este planteamiento conduce a la ruptura del espacio (que, como se ha mencionado, el artista considera continuo e indivisible) y al caos. Por este motivo, la arquitectura funcionalista está abierta al espacio y compenetrada con él, conectando los diferentes edificios en un todo coherente. Es también una arquitectura que respeta el ritmo de las tareas propias de la actividad vital del ser humano. Véase W. Strzemiński, “Architektura współczesna na tle Wystawy Stowarzyszenia Architektów Polskich” [Arquitectura contemporánea en el contexto de la Exposición de la Asociación de Arquitectos Polacos], *Wiek XX*, n.º 13, 1928, pp. 4-5. ● 63. *Ibid.*, p. 4. ● 64. Íd.

esta misión está más fuertemente relacionada con la cuestión de una organización equilibrada de las diferentes funciones del organismo de la sociedad que con la concordancia de la obra con sus propiedades inherentes. El unismo se transforma en funcionalismo, aunque se conserva la retórica del ideal de unidad orgánica, al que todos deben aspirar.

“El funcionalismo como método –puntualiza Strzemiński– consiste en reducir a los elementos más básicos las actividades de la persona que habita una vivienda determinada, basándose en el análisis de su modo de vida, asignando un lugar determinado a cada función recurrente e instalando unas herramientas adecuadas para realizar dicha función. En este sentido, el plano del interior de la vivienda se convierte en una especie de regulador de los movimientos de la persona por este espacio, organizándolos de la forma más conveniente y fácil. La función del arquitecto consiste en [...] elaborar un plano adaptado a la vida normal del inquilino de la vivienda, procurando economizar su esfuerzo a través de la disposición adecuada de los elementos funcionales”⁶³. Strzemiński reconoce también que la vida humana constituye una realidad compleja, líquida y cambiante, que no se deja insertar en estructuras sencillas y simétricas. Por este motivo, la arquitectura debe basarse en un sistema más complejo, o, en palabras del autor, en un sistema de “ritmo asimétrico”, coincidente con la asimetría (léase diversidad) de las acciones humanas. Por consiguiente, el diseño debe tener en cuenta, además de su función reguladora de las figuras y de las divisiones espaciales, también los colores y las texturas, a través de los que pueden controlarse adecuadamente “los altibajos de la energía funcional” del ser humano. “Este ritmo plástico, al dar continuidad al ritmo funcional, se convierte en el ritmo humano, unificado con la vida de las personas, que tiene su origen en esta vida. Deja de ser un adorno superfluo para convertirse en la vida en sí misma”⁶⁴.

Un ejemplo de las posibilidades de puesta en práctica de las ideas funcionalistas –además de la maqueta de la escuela infantil anteriormente mencionada– es el proyecto de un puesto de tabaco, realizado por Kobro y Strzemiński y reproducido en el número ocho de la revista *Architektura i budownictwo* [Arquitectura y construcción], de 1928. En la fotografía puede apreciarse una estructura sencilla, de módulo rectangular, cuyas paredes forman ángulos rectos, totalmente abierta al espacio exterior. La ligereza de las paredes se ve reforzada por las divisiones cromáticas y por el uso de estas como base del texto. La reproducción en blanco y negro no permite apreciar los colores empleados, aunque las divisiones en sí –por analogía con los proyectos posteriores, tales como el “Proyecto de composición del interior de vivienda” (1930), reproducido en *La composición del espacio: cálculo del ritmo espacio-temporal*– permiten creer, con grandes dosis de probabilidad, que el cromatismo

empleado era el típico del neoplasticismo, con los colores básicos y algunos de los llamados “no colores”: el blanco, el negro o el gris. Además del cromatismo, también la composición del conjunto parece evocar muy directamente el neoplasticismo, que a finales de los años veinte se convirtió para ambos artistas en un referente más relevante que el suprematismo. En su opinión, el neoplasticismo era la expresión suprema de la economía al reducir la variedad de las formas a “las direcciones vertical y horizontal en la pintura y a tres direcciones mutuamente perpendiculares en la escultura y la arquitectura”. De este modo, el suprematismo “presenta la mayor concentración de movimientos contrastados, perpendiculares el uno al otro, siguiendo las líneas de acción más directas. No se trata de una variedad de movimientos arbitrarios, sino de un único movimiento a lo largo de la línea más corta”⁶⁵.

La obra más importante inspirada en estos principios fue la *Sala Neoplastyczna* [Sala neoplástica] (diseñada en 1947 e inaugurada en 1948) del Museo de Arte de Łódź, diseñada por Strzemiński después de la Segunda Guerra Mundial (proyecto de 1946, ejecutado en 1948). La *Sala* se instaló en un palacio de finales del siglo XIX que, al término de la guerra, fue cedido al Museo para albergar su nueva sede. El entonces director de la institución pretendía que la *Sala neoplástica* cerrara la sucesión de salas en las que se presentaba, por orden cronológico, el desarrollo del arte moderno, desde el impresionismo hasta el arte abstracto. Las paredes, el techo y el suelo de la *Sala* se dividieron en superficies rectangulares y cuadradas, pintadas con colores básicos y no colores. Sobre este trasfondo, se instalaron las esculturas de Kobra y parte de las pinturas de la Colección Internacional de Arte Moderno, iniciada antes

● **65.** K. Kobro, “Funkcjonalizm”, óp. cit. p. 11. En la presente publicación, “Funcionalismo”, p. 228. ● **66.** La Colección Internacional de Arte Moderno se inicia en 1929, por iniciativa de Strzemiński, Kobro y otros miembros del recién formado grupo a.r.: el pintor constructivista Henryk Stażewski y dos poetas de vanguardia, Julian Przybyś y Jan Brzękowski. Gracias al reconocimiento del que gozaban estos artistas en los círculos de la vanguardia europea y a sus contactos internacionales, se consiguió que donaran sus obras artistas de la talla de Max Ernst, Hans Arp, Fernand Léger, Enrico Prampolini, Kurt Schwitters, Theo van Doesburg o Georges Vantongerloo. Inicialmente, las obras de la colección se depositaron en el museo municipal, en fase de organización en aquella época (en la actualidad Muzeum Sztuki de Łódź). La colección se abrió al público el 15 de febrero de 1931, y en 1939 contaba con 112 obras de la vanguardia polaca y extranjera. Véase el catálogo de la exposición *Un Mundo Construido. Polonia 1918-1939*, Juan Manuel Bonet; Paulina Kurec-Maj (eds.), Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2011. ● **67.** K. Kobro; W. Strzemiński, “Kompozycja przestrzeni”, óp. cit., p. 89. En otra ocasión, Strzemiński hace referencia a la “arquitectura de la imprenta”, señalando que el diseño gráfico comparte con la arquitectura la tarea de organización del movimiento, que, en el caso de la arquitectura, es el movimiento del cuerpo, y en caso del diseño gráfico, el del ojo del lector, en W. Strzemiński, “Sztuka nowoczesna w Polsce”, óp. cit. p. 218. ● **68.** W. Strzemiński, “Druk funkcjonalny” [Imprenta funcional, 1933], en *Wydór pism estetycznych*, óp. cit., p. 91.

de la guerra por el grupo a.r.⁶⁶, cofundado por Strzemiński. La exposición incluyó sobre todo aquellas obras de la colección que aludían al neoplasticismo, además del mobiliario y los expositores diseñados por Strzemiński, también inspirados en la estética de De Stijl, si bien de una expresión considerablemente más austera y cromatismo más moderado.

En el contexto de la organización funcional del espacio surgió también la cuestión del diseño gráfico. El porqué de esta curiosa combinación se aclara en el fragmento final de *La composición del espacio: cálculo del ritmo espaciotemporal* donde se explica que “una página impresa constituye una sucesión (que se forma a medida que avanza la lectura del contenido) de unidades espaciales (superficies impresas)”⁶⁷. En su artículo de 1933 Strzemiński reflexiona sobre la teoría del diseño gráfico, postulando la llamada imprenta funcional. Esta se diferenciaría radicalmente de la imprenta tradicional, que el autor denomina “renacentista” y que se caracteriza por su dependencia de la estética propia de la escritura manual, perteneciente a la época anterior a la imprenta, así como por una ornamentación injustificada desde el punto de vista de la composición. A juicio de Strzemiński, en el diseño moderno, la forma debe estar supeditada al contenido, del que debe deducirse. El objetivo no es la ornamentación, sino “el propósito concreto de permitir una fácil lectura cotidiana de textos impresos”⁶⁸. Esta pretendida facilidad de lectura conduce a introducir en la imprenta el principio de contraste, según el cual la división gráfica y tipográfica del texto debe servir para destacar determinadas secuencias de contenido. Dichas divisiones – que se obtienen mediante el uso de diferentes fuentes y tamaños de letra, el interlineado o determinados signos gráficos – sirven



para marcar el ritmo, que por una parte facilita la lectura y, por otra, orienta al lector a la hora de interpretar el texto. Además, según advierte Strzemiński, puesto que no existe una única interpretación posible del texto, tampoco existe una única organización gráfica correcta del mismo⁶⁹. Por consiguiente, el carácter integral propio del unismo se manifestaría en la imprenta funcional, en primer lugar, en la armonía entre la forma y el contenido; y en segundo lugar, en la correspondencia entre los medios y el objetivo, que consiste en lograr la máxima legibilidad posible del texto. Ejemplos de este tipo de imprenta se encuentran en los comunicados del grupo a.r., editados por Strzemiński (fig. 13), y en los sucesivos tomos de la serie “biblioteca a.r.”: *La composición del espacio: cálculo del ritmo espacio-temporal* (1929, en coautoría con Kbro, fig. 12); Julian Przybóś,

● 69. Ibid., pp. 91-92.

FIG. 10: Władysław Strzemiński, diseño de la cubierta del libro de Julian Przyboś, *Oburącz. Poezje* [Con ambas manos. Poesía], 1926

FIG. 11: Władysław Strzemiński, diseño de la cubierta del libro de Julian Przyboś, *Z ponad* [Desde arriba], 1930

FIG. 12: Katarzyna Kobre y Władysław Strzemiński, *Kompozycja przestrzeni. Obliczenia rytmu czasoprzestrzennego* [La composición del espacio: cálculo del ritmo espacio-temporal], s. f. [1931]

FIG. 13: Władysław Strzemiński, diseño del *Komunikat grupy "a.r."* [Boletín del grupo a.r.], s. f. [1931]



Z ponad [Desde encima, 1930) y *W głąb las. Poezje* [Dentro del bosque. Poesías, 1932]; Jan Brzękowski, *Poezja integralna* [Poesía integral, 1934] y *Zaciśnięte dookoła ust* [Apretados alrededor de la boca, 1936], y otros (fig. 10). Entre todos ellos, solamente en *Z ponad* (fig. 11) encontramos signos visuales muy marcados y un tratamiento casi gráfico del texto. Los demás proyectos se caracterizan por un minimalismo extremo, una variedad muy limitada de fuentes y el uso de espacios en blanco y de bloques de texto como principales elementos organizadores de la página. Nada interfiere con la lectura; las señales tipográficas más visibles, que aparecen de vez en cuando, tan solo marcan el ritmo, destacando además los pasajes más relevantes.

Debemos señalar que, para Kbro y Strzemiński, el funcionalismo no fue simplemente una tendencia de arte y diseño más, sino un método de organización del trabajo basado en principios científicos y encaminado a plasmar la realidad de la forma más racional posible⁷⁰. En cierta medida, constituyó sin duda alguna una respuesta a la gran crisis y a sus consecuencias sociopolíticas. La sensación de que la situación de crisis era un efecto del “juego irracional de fuerzas ciegas y del pulso de la sangre, que determinan el rumbo actual de la historia”⁷¹ podía solamente afianzarles en la idea, que siempre profesaron, de la necesidad de transformar la realidad social basándose en un sistema racional. Frente a esta crisis, se marcaron como objetivo trabajar “para reforzar la organización de las fuerzas sociales y la búsqueda de formas basadas en los principios de finalidad, economía y planificación, tanto en el arte como en las demás facetas de la vida social”. Dicha búsqueda podía materializarse “en la definición de normas y métodos de un trabajo artístico útil y organizado, o bien en una colaboración concreta entre un artista plástico y un activista social o un técnico, para plasmar las formas del ser de un modo directo y masificado”. En la nueva realidad, limitar el arte a la creación de imágenes parecía aún más desprovisto de justificación social. “La imagen –afirma Strzemiński– se convierte en un experimento formal, una fase de transición en la búsqueda de una solución más perfecta, que no se materializa a través de la imagen pictórica, sino a través de la organización utilitaria de las funciones en la vida cotidiana”⁷². Por lo tanto, no era “la imagen individual, sino una realización masiva, en serie”⁷³ la que propiciaría un cambio radical, cambio que Kbro asocia a “la organización de la mente humana enfocada hacia el utilitarismo planificado y la actividad intencionada ante los fenómenos de la vida”⁷⁴.

Según se deduce de lo expuesto, la crisis causó la historización del unismo. Sin embargo, no fue un cambio repentino, sino que se introdujeron nuevos elementos que gradualmente empezaron a distorsionar y transformar su sistema teórico. Es de suponer que, si bien inicialmente el unismo partía de la idea de que los prototipos –creados en laboratorios del arte puro– serían implementados

● **70.** K. Kobro, "Funkcjonalizm", óp. cit., p. 10. En la presente publicación, "Funcionalismo", p. 224. ● **71.** W. Strzemiński, "Aspekty rzeczywistości" [Aspectos de la realidad], *Forma*, n.º 5 (1936), p. 12. ● **72.** Ibid., p. 11. ● **73.** W. Strzemiński, "Hasło przeciw stabilizatorom sztuki" [Una consigna contra los estabilizadores del arte, 1935], en *Pisma*, óp. cit., p. 237. ● **74.** K. Kobro, "Funkcjonalizm", óp. cit., p. 10. En la presente publicación, "Funcionalismo", p. 224. Por su parte, Strzemiński escribe: "El fin último de la arquitectura no es construir casas funcionales o aumentar el tamaño de las esculturas abstractas y rebautizarlas como pabellones de exposición, sino regular el ritmo de la vida social e individual", en W. Strzemiński, "Zasady nowej architektury" [Principios de la nueva arquitectura, 1931], en *Wybór pism estetycznych*, óp. cit., p. 47. Artículo reproducido en la presente publicación, pp. 220-222. ● **75.** "Parece evidente que una pintura abstracta solamente tiene razón de ser en la medida en que sea capaz de obtener datos nuevos con respecto a la anterior. Por este motivo, el artista solamente debe pintar una imagen abstracta, si tiene algo que decir a través de ella", en W. Strzemiński, "Nasza zawartość wzrokowa" [Nuestro contenido visual], *Forma*, n.º 2, 1934, p. 18. ● **76.** Debemos recordar que, finalizada la guerra, basándose en los principios definidos en la etapa de unismo funcional, Strzemiński desarrolló también las ideas del nuevo urbanismo y trabajó en proyectos de transformación del sistema económico del país. Véase W. Strzemiński, "Łódź sfunkcjonalizowana" [Łódź funcionalista], *Mysl Współczesna*, 1947, n.º 11; y también "O przyszłości naszych miast i osiedli" [Sobre el futuro de nuestras ciudades y urbanizaciones], *Wiś*, 1948, n.º 26. ● **77.** Leszek Brogowski observa, que "... el realismo que intenta formular Strzemiński no consiste en imitar las formas del mundo exterior, sino principalmente en un realismo de la visión. El objeto no aparece de una forma directa, sino indirecta; las imágenes no representan objetos, sino el proceso de su visión", en L. Brogowski, *Powidoki i po... Unizm i "Teoria widzenia" Władysława Strzemińskiego* [Post-visión y post.... Unismo y "Teoría de la visión" de Władysław Strzemiński], Gdańsk, Słowo/Obraz Terytoria, 2001, pp. 55-56.

en la realidad utópica de la nueva sociedad, con el tiempo empezó a orientarse hacia la realidad del "aquí y ahora". Y esta realidad exigía soluciones que pudieran implementarse aquí y ahora, contribuyendo a la transformación de la realidad social.

Este cambio no implicaba el rechazo del arte puro, sino más bien un acortamiento del proceso de implementación del prototipo, es decir, de la transición desde las ideas desarrolladas en la pintura o la escultura, hasta su aplicación práctica. Por lo tanto, la decisión de abandonar la pintura unista podría interpretarse, no como un fracaso, sino como la convicción de que el proceso de desarrollo de prototipos había concluido⁷⁵ y que debía abrirse la etapa de su implementación en la arquitectura, diseño, urbanismo, etcétera⁷⁶.

REALISMO DE LA VISIÓN

En 1934, Strzemiński pinta su último cuadro unista, *Kompozycja unistyczna 14* [Composición unista 14; fig. 7]. A partir de este momento, el artista cultiva lo que uno de sus investigadores denomina "realismo de la visión"⁷⁷. Encontramos sus primeras manifestaciones en los paisajes urbanos y marítimos (figs. 14 y 15), y bodegones creados en 1931, en los que aparecen suaves líneas biológicas y el contorno está desplazado respecto a la mancha de color, procedimiento con el cual se pretende visualizar el efecto de imagen remanente. En lo sucesivo, las soluciones formales empleadas en estas pinturas reaparecerían en prácticamente todos los trabajos del artista, incluidos los últimos, creados hacia finales de los años cuarenta, en una realidad social, artística y teórica totalmente transformada.



Mientras Strzemiński abandona el unismo pictórico, Kobra crea su última composición espacial, la número 9, radicalmente distinta de las anteriores, para a continuación renunciar totalmente a este tipo de escultura. En *Kompozycja przestrzenna (9)* [Composición espacial (9), fig. 16] la artista abandona el rigor de las divisiones geométricas, sustituyéndolo con formas biomórficas, similares a las que aparecen en esta época en los cuadros de Strzemiński. Unas formas similares definen también la escultura en yeso –perdida, solamente la conocemos por sus reproducciones– creada probablemente dos años más tarde. Si bien la *Composición espacial (9)*, pese a rechazar la geometría, sigue fiel a la función de la escultura como organizadora de espacio, en la citada escultura en yeso observamos una negación radical de esta idea: es un bloque compacto, sintético, que se cierra al espacio, en lugar de interactuar con él. Con toda probabilidad, se trata del último trabajo realizado por la artista antes de la Segunda Guerra Mundial. Tras la contienda, Kobra retoma la escultura, si bien de una forma mucho menos intensa. De esta época datan cuatro desnudos femeninos



FIG. 14: Władysław Strzemiński,
Pejzaż morski w deszczu [Paisaje
marítimo con lluvia], 24 de julio de 1933

FIG. 15: Władysław Strzemiński,
Pejzaż morski [Paisaje marítimo],
2 de julio de 1934



pertenecientes al ciclo de desnudos, próximos al cubismo, que la artista había creado a mediados de los años veinte. No obstante, si bien aquellos desnudos tempranos se caracterizan por su carácter sintético, una fuerte integración de los elementos del bloque y una paz casi clásica de la composición, en las obras posteriores al conflicto el bloque aparece más fragmentado y dramático, resultado del modelado cóncavo-convexo y de los afilados bordes geométricos (figs. 17-21).

“El proceso de esculpir a una persona desnuda provoca una respuesta emocional de naturaleza fisiológica o sexual. Esculpir a partir de un modelo es para mí como ir al cine, para relajarme”⁷⁸, es la única manifestación conocida de Kobra acerca de sus obras no constructivistas, que, curiosamente, aparece acompañada de imágenes de sus composiciones espaciales... En un tono similar se refiere Strzemiński a sus paisajes marinos, que califica como pinturas “recreativas”⁷⁹. Probablemente en aquel momento, cuando su creación artística discurría al margen del unismo, esta explicación podía parecer aceptable: los artistas, cansados de la disciplina intelectual que exigían las realizaciones unistas, se permiten una escapada hacia terrenos de mayor libertad. Sin embargo, cuando estas obras se convierten en la única forma de cultivar arte puro, y los principios del unismo continúan desarrollándose en el diseño funcionalista, la tesis sobre su propósito recreativo parece insuficiente. Surge, por tanto, la pregunta

FIG. 16: Katarzyna Kobro, *Kompozycja przestrzenna (9)* [Composición espacial (9)], 1933

FIG. 17: Katarzyna Kobro, *Akt (6)* [Desnudo (6)], ca. 1948

acerca de la relación entre la aparición de estas obras y el abandono de la abstracción, y estas y la práctica simultánea del funcionalismo.

Indudablemente, una de las respuestas posibles debería apuntar al cambio del contexto histórico. El unismo había sido fruto del optimismo revolucionario, mantenido en los años veinte gracias al rápido desarrollo económico, industrial y tecnológico, que alentó la creencia en el poder de la mente humana y en la posibilidad de una reforma racional del mundo⁸⁰. La gran crisis hizo tambalearse esta visión del mundo, revelando el lado oscuro e irracional del desarrollo económico, relacionado con el “juego ciego de fuerzas” que en los años treinta comenzaron a destapar sus aspectos más turbios, “presagiando el dominio de los impulsos sociales de orden inferior”⁸¹. La respuesta de

● **78.** K. Kobro, “L’action de sculpter...”, *Abstraction-Création*, n.º 2, 1933, p. 27. ● **79.** “Dyskusja L. Chwistek – W. Strzemiński”, óp. cit., p. 5. ● **80.** He aquí como Strzemiński describió los años veinte: un periodo en el cual la racionalización fordiana “permitió reducir drásticamente los costes de producción y satisfacer, en masa y de forma democrática, las necesidades de la humanidad”. El desarrollo de la cultura de masas, principalmente a través del cine, hizo posible que “las masas de espectadores pudieran ver, a través de la pantalla del cine, los más recónditos rincones del mundo, participando en la ilusión de una incipiente unidad del género humano. [...] El ser humano, armado con los modernos medios tecnológicos, asumía las tareas que superaban los sueños de las utopías de épocas anteriores. [...] parecía como si el desarrollo de las fuerzas productivas junto con una coyuntura al alza, pudieran crear también, de forma automática, los sistemas sociales más perfectos, que liberarían a la humanidad de las ataduras de la historia”, en W. Strzemiński, “Aspekty rzeczywistości”, óp. cit., p. 12. ● **81.** *Id.*





Strzemiński y Kbro ante esta situación era de tipo dialéctico: por una parte, el deseo de sobreponerse a las tendencias negativas de la época de crisis impulsando la organización y, por otra, una variación en su práctica de la pintura y la escultura, que podría asociarse a un intento de “expresar el contenido de la época”. Lo primero condujo, según ya se ha mencionado, a la transición del unismo al funcionalismo, y lo segundo, a una variación esencial en las formas del arte puro que cultivaban.

La convicción de que la obra del arte, por lo general, de una forma inadvertida por su creador, “expresa el contenido de su época”, constituye uno de los elementos del historicismo de Strzemiński, que se estaba definiendo en aquel entonces. La obra expresa dicho contenido a través de su estructura y las soluciones formales aplicadas, que reflejan el “contenido visual” propio de la época, es decir, el ámbito de visión accesible al ser humano en ese momento, en consonancia con el nivel de perfeccionamiento

FIG. 18: Katarzyna Kobro, *Akt kobiecy* [Desnudo femenino], 1948

FIG. 19: Katarzyna Kobro, *Akt kobiecy* [Desnudo femenino], 1948

- 82. W. Strzemiński, “Z powodu wystawy w IPS-ie” [A propósito de la exposición en IPS, 1934], en *Pisma*, óp. cit., pp. 187-188. ● 83. W. Strzemiński, “Sztuka nowoczesna a szkoły artystyczne” [El arte moderno y las escuelas artísticas, 1932], en *Ibid.*, p. 154. ● 84. W. Strzemiński, “Aspekty rzeczywistości”, óp. cit., p. 8. ● 85. W. Strzemiński, “Nasza zawartość wzrokowa”, óp. cit., p. 18.

del ojo, resultante del desarrollo científico, tecnológico y organizativo. Según Strzemiński, el contenido visual está estrechamente relacionado con los cambios socioeconómicos⁸². Por este motivo, en las sociedades primitivas y feudales, cuando el mundo estaba formado por economías naturales (autarquías) aisladas, también nuestra imagen del mundo consistía en una serie de entidades no relacionadas entre sí, cada una de las cuales “se diferenciaba de las demás por su línea, color y forma propios”⁸³. A medida que avanzaban los procesos que cada vez con más fuerza unían “los diferentes fenómenos socioeconómicos en una interdependencia universal a escala mundial”, fue desapareciendo en el arte “el objeto local, encerrado en sí mismo” y comenzó a desarrollarse un contenido visual “que abarcaba las influencias y las dependencias entre los objetos”⁸⁴. El mayor avance en este aspecto se obtuvo con el cubismo, que para visualizar las dependencias entre los objetos se sirvió del efecto de imagen remanente. Es la imagen que retiene nuestra retina al trasladar la vista de un objeto a otro, uniéndola con la imagen del siguiente objeto y haciendo que veamos, “en lugar de una serie de objetos aislados, una visión pictórica de la continuidad del mundo y de las mutuas influencias entre los diversos elementos de forma”⁸⁵.

Después del cubismo, el proceso de construcción del contenido visual se bifurca, en la narración de Strzemiński, en dos corrientes distintas: la deformación surrealista y el constructivismo abstracto. El abandono de la pintura unista en favor del “realismo de la visión” debe ser analizado precisamente en el contexto de esta bifurcación.

El surrealismo presente en la primera corriente es interpretado por Strzemiński inicialmente como un desarrollo de la idea cubista de

FIG. 20: Katarzyna Kobro, *Akt kobiecy stojący* [Desnudo femenino de pie], ca. 1948



imagen remanente. Este desarrollo consistiría, supuestamente, en la transición desde la combinación de visiones superpuestas de objetos próximos entre sí a la asociación de ideas más dispares⁸⁶. En interpretaciones posteriores se observa un cambio, ya que, en lugar de las asociaciones lejanas, se destaca la influencia de las emociones en la formación de la conciencia visual como la principal innovación del surrealismo⁸⁷. En este sentido, el surrealismo, si bien no crea un contenido visual nuevo, pone de manifiesto su deformación, debido a las emociones generadas por la crisis del sistema socioeconómico. “El surrealismo –escribe Strzemiński– es un espejo en el cual el hombre contemporáneo se ve a sí mismo y a su época en toda su desintegración y degradación del juego ciego de fuerzas aleatorias. De ahí la negación absoluta y el pesimismo sin salida respecto a todos los valores del mundo circundante, sumergido en crisis y podredumbre. Siendo, en su esencia, el resultado del juego ciego de las fuerzas generadas por el liberalismo económico y su expresión plástica más completa, el surrealismo es también un reconocimiento del pesimismo y la negación absolutos”⁸⁸. Constituye una expresión de la pérdida de fe en una comunidad racional, rechazo de lo que aporta al individuo la socialización y apertura hacia lo más primitivo del ser humano, hacia “lo común a todos los seres vivos”. Por este motivo, según advierte Strzemiński, la forma más usada en el surrealismo es la línea biológica que “dibuja una masa abigarrada e informe, una ameba arrojada por el mar, un molusco palpitante en una costa solitaria bajo el sol, que percibe sensaciones desordenadas”⁸⁹. La misma línea biológica está presente en los paisajes marinos y otras pinturas “recreativas” de Strzemiński de este periodo.



FIG. 21: Katarzyna Kobro, *Katarzyna Kobro, Akt (5)?* [Desnudo (5)?], ca. 1933-1935

● 86. W. Strzemiński, “Rozwój jednostki”, [El desarrollo del individuo], *Forma*, n.º 3, 1935, p. 17. ● 87. W. Strzemiński, “Aspekty rzeczywistości”, *op. cit.* pp. 8-9. También a continuación en el mismo texto, el autor afirma: “El contenido visual, invadido por experiencias no visuales, se transforma en una compleja trama de elementos pertenecientes a la vida mental del individuo”. ● 88. *Ibid.*, p. 11. ● 89. *Ibid.*, p. 10. ● 90. W. Strzemiński, “Nasza zawartość wzrokowa”, *op. cit.*, p. 18. ● 91. “Los contenidos profundamente emocionales de estos cuadros atestiguan la añoranza del individuo, desgarrado, apartado de su función productiva directa”, en K. Kobro, “Funkcjonalizm”, *op. cit.* p. 10. En la presente publicación, p. 225. ● 92. W. Strzemiński, “Aspekty”, *op. cit.*, p. 11. ● 93. W. Strzemiński, *Teoria widzenia* [Teoría de la visión, 1947-1951], Łódź, Muzeum Sztuki, 2016, p. 92. En la presente publicación se reproduce la introducción del libro, pp. 236-247.

La segunda corriente, a su vez, está unida a la abstracción, que representaría “una estructuración y purificación consciente de los métodos de composición, determinados por el origen de un contenido visual concreto”⁹⁰. Por consiguiente, la abstracción se diferenciaría de las formas anteriores del arte en que, en lugar de reflejar en su estructura formal el “contenido visual” propio de la época, intenta desarrollar dicho contenido en una dirección determinada. Por lo tanto, la imagen abstracta pretendería invertir las relaciones causa-efecto existentes dentro de la secuencia “relaciones socioeconómicas-contenido visual-forma pictórica”. En el arte abstracto, sería el último elemento de esta secuencia el que, al plasmar el elemento intermedio, influiría en la transformación del primero. Por este motivo, Strzemiński veía en la abstracción un remedio a la fuerza deformadora del surrealismo. Tanto él como Kobro creían que el surrealismo estaba relacionado con las emociones individuales, asociales y destructivas, y su superación contribuiría a un mejor funcionamiento de la sociedad⁹¹. El arte abstracto podría resultar de ayuda en este proceso, por el hecho de apelar a todo aquello que “une a los miembros de una comunidad, a las emociones, actitudes a favor de la organización y construcción”⁹². Es posible que el sentido de la última pintura unista y de la última composición espacial deba ser interpretado precisamente en este contexto: en ambas obras la línea biológica y la forma ameboide se inscriben en un sistema que pretende generar unidad orgánica. Tal vez fuera un intento de ordenar, a través de un esquema abstracto, el caos y la casualidad de la vida humana reveladas por el surrealismo.

¿Por qué este intento no tuvo continuación? El unismo estaba inspirado en la idea del ser humano como individuo estandarizado, con comportamientos y necesidades estereotipadas. Ese ser humano correspondía a una idea abstracta o un modelo matemático que podía ser utilizado en cálculos espaciotemporales, más que a un ser vivo, sintiente y pensante. Después de que esta aproximación se complicara con el surrealismo, resultó inadecuado seguir considerando la existencia humana a través de modelos abstractos, basados en ideas apriorísticas. En su lugar, afloró la necesidad de afrontar la experiencia vital de una forma directa. Este giro hacia lo empírico hizo que se postergaran nuevos desarrollos de modelos abstractos en favor de su aplicación práctica y el testimonio de las emociones del ser humano contemporáneo. Consecuentemente, la pintura pasó a considerarse, en lugar de un dominio de constructos ideales, una experiencia visual real, que abarca –como afirmaría Strzemiński posteriormente–, además de la realidad observada, también “la observación de la persona que observa y de sus reacciones psicofisiológicas durante esta observación”⁹³. La aceptación de esta idea marcó el comienzo de un nuevo proceso de construcción de prototipos, cuyo objeto, sin embargo, ya no era la imagen, sino el realismo.

Según apunta el artista, los cuadros creados a lo largo de los siglos “se habían pintado como si el ser humano fuera exclusivamente visual, como si no fuera más que un gran ojo”⁹⁴. El impresionismo y el cubismo son los primeros en apartarse de esta norma, al incluir en sus esquemas formales la dimensión corporal de la visión, es decir, su dependencia de los procesos fisiológicos del cuerpo humano⁹⁵. A su vez, los surrealistas sugirieron que nuestra visión estaba sometida a la influencia de las emociones, del pensamiento y de otros sentidos. “El contenido visual –afirma Strzemiński– invadido por experiencias no visuales, se transforma en una compleja trama de elementos pertenecientes a la vida mental del individuo”⁹⁶. Dando forma pictórica a estas transformaciones psicofisiológicas, Strzemiński pretendía también articular su postura frente a la realidad. En sus obras reunidas en la carpeta de litografías, *Łódź bez funkcjonalizmu* [Łódź sin funcionalismo], que incluye el ciclo titulado *Bezrobotni* [Parados], la agitada línea biológica expresa las emociones del artista ante la patología del mundo circundante, en el que las personas se ven convertidas en sombras (¿imágenes remanentes?) de sí mismas. En los dibujos, creados durante la ocupación nazi, aparecen también las “imágenes remanentes” de las ciudades destruidas y de las personas devastadas por las atrocidades de la guerra. El efecto más dramático lo logra Strzemiński en el ciclo *Moim przyjaciółom Żydom* [A mis amigos judíos, figs. 22-31], en el que combina el dibujo biológico con fotografías documentales de los crímenes del Holocausto. La impotencia de la fotografía frente a la magnitud de estos crímenes contrasta con las formas dibujadas, que perpetúan la experiencia visual –citando a Paweł Mościcki– de “una huella de la pérdida” o “una imagen remanente de la memoria”, presente en

● 94. W. Strzemiński, “Aspekty”, óp. cit., pp. 8-9. ● 95. *Ibid.*, pp. 7-8. ● 96. *Ibid.*, p. 9.



Páginas 59-61:

FIGS. 22-31: Władysław Strzemiński,
serie *Moim przyjacielom Żydom*
[A mis amigos judíos], ca. 1945:

22: *Śladem istnienia* [En pos de la existencia]

23: *Lepka plama zbrodni*
[La mancha pegajosa del crimen]

24: *Puste piszczele krematoriów*
[Las tibias vacías de los crematorios]

25: *Wyciągane strunami nóg*
[Estirar las piernas como cuerdas]

26: *Śladem istnienia stóp, które wydeptały*
[En pos de la existencia de pies que hollaron]

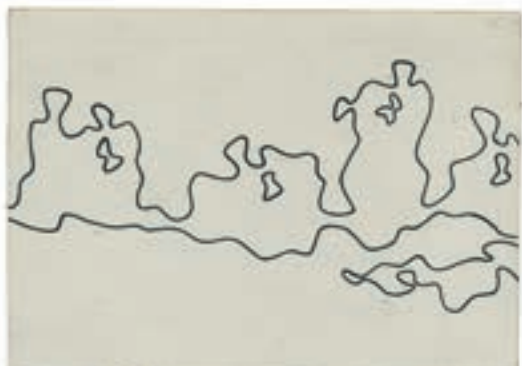
27: *Piszczelami napięte żyły*
[Venas tensadas por las tibias]

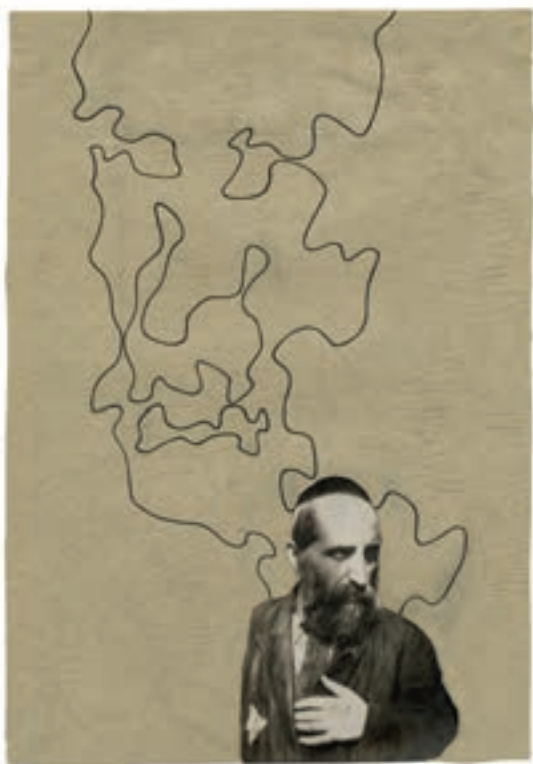
28: *Ruinami zburzonych oczodołów. Kamieniami
jak głowy wybrukowano* [Con ruinas de las
cuencas vacías de los ojos. Con piedras como
cabezas humanas empedraron]

29: *Oskarżam zbrodnię Kaina i grzech Chama*
[Denuncio el crimen de Caín y el pecado
de Cam]

30: *Przysięgnij pamięci ręk (istnień, które nie z
nami)* [Jura por la memoria de las manos
(de las existencias que no están con nosotros)]

31: *Czaszka ojca* [La calavera del padre]





nuestro cuerpo, pese a que la imaginación (la conciencia) se niegue a aceptarla⁹⁷.

Al relacionar la visión con el conjunto de la experiencia humana, también en su dimensión corporal, la visión se convierte de hecho para Strzemiński en un constructo fenomenológico que engloba las realidades del mundo conocido y del sujeto que conoce. “Somos materia de la misma clase que la que está fuera de nosotros y no se puede construir ninguna barrera artificial que nos separe. La materia es continua y todas sus partes interactúan” –afirma Strzemiński en *Teoria widzenia* [Teoría de la visión]⁹⁸, su obra teórica más importante, escrita hacia el final de su vida y publicada unos años después de su muerte. La visión, añade a continuación, implica la interacción entre la materia exterior y el cuerpo humano, proceso que no se desarrolla en un mundo abstracto, sino en el real y material⁹⁹. Por consiguiente, ningún arte que niegue el aspecto material de la visión podrá expresar la verdad sobre la experiencia humana del mundo. Por este motivo, Strzemiński opta por el “realismo humanista”, en el cual la medida de las cosas es “el ser humano como tal, sus músculos, sus nervios, su estructura psicofisiológica: el organismo real del ser humano real”¹⁰⁰.

Cuando Strzemiński formula los principios de su realismo humanista, el nuevo régimen polaco intenta imponer, a la manera del poder estalinista de la URSS, la doctrina del realismo socialista. En este contexto, las ideas de Strzemiński, si bien basadas en reflexiones y observaciones muy anteriores, adquieren una dimensión polémica. Aunque Strzemiński no critica el realismo socialista de una manera directa, resulta fácil adivinar que se refiere precisamente a esta estética cuando afirma que, de una forma arbitraria, una de las modalidades históricas del arte realista ha pasado a considerarse el “realismo

● 97. P. Mościcki, “Zdażyć poniewczasie. Strzemińskiego potyczki z historią” [Logro a destiempo. Las disputas de Strzemiński con la historia], en *Powidoki życia. Władysław Strzemiński i prawa dla sztuki* [Imágenes remanentes de la vida. Władysław Strzemiński y los derechos del arte], Łódź, Muzeum Sztuki, 2012, pp. 304-342. [cat. exp.]. ● 98. Aunque Strzemiński escribió su *Teoria widzenia* entre los años 1947 y 1951, la obra se publicó por primera vez, con carácter póstumo, en 1958. ● 99. W. Strzemiński, *Teoria widzenia*, óp. cit., p. 205. ● 100. *Ibíd.*, p. 281. ● 101. *Ibíd.*, p. 56. Durante la escritura de *Teoria widzenia*, Strzemiński abandona el concepto de “contenido visual” en favor de la “conciencia visual”, con el que pretende enfatizar la relación entre la visión y el pensamiento: “En realidad solo vemos aquello de lo que somos conscientes”, en *Ibíd.*, p. 54. ● 102. *Ibíd.*, p. 56. ● 103. L. Brogowski, *Powidoki i po... Unizm i “Teoria widzenia” Władysława Strzemińskiego*, óp. cit., p. 41.

absoluto”. Denuncia el ahistoricismo idealista de esta postura, a la que acusa de negar la “conciencia visual” de su época¹⁰¹. En su lugar propone el verdadero realismo, plenamente materialista y, por tanto, sujeto a cambios, a medida que varía su “base” material. En este materialismo no tiene cabida la reproducción de esquemas ya conocidos, sino que se hace necesario experimentar o, dicho de otro modo, construir prototipos en busca de la fórmula más adecuada para cada época. Según observa el artista, al definir el realismo “en el contexto de la actividad humana, como producto del aumento de la conciencia visual, debemos reconocer que, en la práctica, sus posibilidades de desarrollo son infinitas”. Insiste también en que “El realismo no es un absoluto platónico”¹⁰². Por esta razón, el realismo, en lugar de una variedad de mimetismo que suele considerarse una reproducción fiel de la realidad y que, de hecho, constituye una visión de esta realidad desde la perspectiva y “para el uso” de la sociedad decimonónica burguesa, ofrece un catálogo abierto de fórmulas para representar el mundo tal y como este se revela al ser humano inmerso en la historia. De esta forma, se suprime la diferencia entre el arte abstracto y el figurativo, puesto que tanto uno como otro pueden representar un formalismo vacío, desprovisto de referencias auténticas a la realidad, o el realismo, un modo fidedigno de representar la verdad histórica.

En este sentido, cuando Strzemiński criticaba la forma que adquirió el realismo socialista en la política cultural oficial, no estaba negando la necesidad de formular un proyecto que fuese capaz de ofrecer una respuesta ante la nueva realidad socialista. Al contrario, ese es precisamente el cometido que él intenta definir. Previamente, el artista se había dedicado al análisis de las imágenes remanentes que Leszek Brogowski califica como los datos más elementales y directos que dirigen nuestra atención hacia el fenómeno de la visión, haciendo que podamos verla¹⁰³ y darnos cuenta de su dimensión fenomenológica y “humanista”. El resultado de esta búsqueda es la serie de pinturas creadas en 1948-1949, en las que unos fondos centelleantes y multicolores y manchas ameboides –que evocan aquellas de los paisajes de los años treinta– se combinan con líneas trazadas geométricamente, que seguramente reproducen el dinamismo de la postvisión. Las imágenes parecen abstractas y solamente gracias a las aclaraciones incluidas en los títulos –*Powidok światła. Kobieta w oknie*. [Imagen remanente de la luz. Mujer en la ventana], *Powidok światła. Rudowłosa* [Imagen remanente de la luz. Pelirroja], *Powidok światła. Pejzaż* [Imagen remanente de la luz. Paisaje]– logramos reconstruir las huellas de los objetos reales que generaron estas sensaciones visuales.

En sus sucesivas pinturas de la serie *Żniwiarki* [Cosechadoras, fig. 32] y *Kłosy* [Espigas], así como en los grabados *Tkacz* [Tejedor], *Żniwa I* [Cosecha I] y *Żniwa II* [Cosecha II] –todos de 1950–, Strzemiński combina elementos desarrollados en sus pinturas que contenían efectos de imagen remanente con representaciones

más miméticas de figuras humanas y objetos. Pese a su mimetismo, estas figuras y objetos parecen funcionar de la misma manera que las formas abstractas: no como referencias directas a la realidad, sino como signos tomados de diferentes códigos visuales¹⁰⁴. El significado de estas obras no es claro: en ocasiones se interpretan como el resultado de un pacto entre una estética de búsqueda y un realismo socialista ferviente. Sin embargo, resulta mucho más interesante observar que se materializa en ellas una síntesis de dos variedades de realismo que se superponen continuamente en los trabajos teóricos de Strzemiński: la que considera la visión como un acto condicionado psicológica y fisiológicamente, y la que percibe en ella un fenómeno histórico. Hoy en día, es difícil establecer si esta síntesis constituye un rasgo definitorio del pretendido “realismo humanista” o si, por el contrario, es propio solamente de una fase del proceso de construcción de su prototipo. Tampoco podremos saber en qué dirección quería Strzemiński desarrollar este proyecto: el artista murió tempranamente, marginado y privado de medios de subsistencia por los funcionarios de la misma ideología a la que sirvió con su arte durante toda su vida¹⁰⁵.

Kobro no participó en los últimos empeños artísticos de Strzemiński. Acusada de traición a la nación polaca¹⁰⁶, profundamente enfrentada con su marido, en condiciones de pobreza extrema y salud cada vez más precaria, abandonó prácticamente la creación artística. Las únicas obras que creó durante estos años –la serie de cuatro desnudos mencionada previamente– revelan su interés por lo más íntimo y personal. En ellas desaparece por completo la sociedad como instancia a la que el artista se remite y que da sentido a sus acciones. Permanece solamente el ser humano en su desnudez, desprovisto de

● 104. Véase Ekaterina Degot, “Malarstwo w historii” [La pintura en la historia], en *Władysław Strzemiński, Czytelność obrazów* [La legibilidad de las imágenes], Paweł Polit y Jarosław Suchan (eds.), Łódź, Muzeum Sztuki, 2012. ●

105. En 1950, por orden personal del ministro de Cultura, Strzemiński fue despedido de la Escuela Superior de Artes Plásticas de Łódź, universidad que él mismo había cofundado cinco años antes. Fue también expulsado de la Asociación de Artistas Plásticos de Polonia. En el mismo año, se cerró la *Sala neoplasticista* del Museo de Arte de Łódź, realizada según el proyecto de Strzemiński. Devastado por la enfermedad y la pobreza, murió el 26 de diciembre de 1952. Véase Z. Karnicka, óp. cit., pp. 92-93.

● 106. Kobro, preocupada principalmente por su hija, de corta edad, se registró durante la ocupación nazi de Polonia en la llamada “lista rusa”. Los ciudadanos de ascendencia rusa inscritos en dicha lista podían contar con un trato más benevolente por parte del régimen nazi. Tras la guerra, las personas que habían suscrito esta u otras listas similares eran perseguidas de oficio. Aunque Kobro fue finalmente exculpada, este percance influyó notablemente en su vida, convirtiéndose en una de las causas del conflicto, cada vez más profundo, entre los esposos. Véase Z. Karnicka, óp. cit., pp. 57-58. ● 107. M. Berman, óp. cit., pp. 7-10.

cualquier sensualidad. Si consideramos estas esculturas de Kobro como una expresión de humanismo, no sería un humanismo de la esperanza, alentada por la nueva realidad socialista, sino el humanismo de la persona que intenta recomponerse tras una gran catástrofe. Es un arte en el que no tienen cabida grandes proyectos o prototipos de nuevos mecanismos sociales, tan solo la carga de una historia cruel, bajo la cual se doblega un vulnerable cuerpo femenino.

En opinión de Berman, anteriormente citado, la modernidad es una situación de enfrentamiento entre dos fuerzas contrapuestas: por una parte, el deseo de un continuo movimiento, cambio y novedad; y por otra, el anhelo de estabilidad y seguridad¹⁰⁷. Ambas –presentes tanto en la práctica como en la teoría de la vanguardia– se caracterizan por una continua búsqueda de nuevas formas y soluciones. Sin embargo, la fuerza motriz de esta búsqueda es el sueño de la “imagen definitiva”, de utopía social, y, por consiguiente, de lo atemporal, constante e inamovible.

El mismo carácter dialéctico observamos en la obra de Kobro y de Strzemiński. El sueño de la unidad absoluta, el orden ideal y una organización total de la obra de arte y del mundo –remansos de paz de la mente teórica– se funden con el presentimiento de que lo absoluto, lo ideal y lo total no existen, porque la realidad humana está inmersa en la historia y en la materia, las cuales conforman un dominio en continuo cambio. Aunque las últimas pinturas unitas de Strzemiński y las últimas composiciones espaciales de Kobro podrían sugerir que los artistas alcanzaron finalmente el puerto de la seguridad, su obra está llena de giros violentos y cambios, y su viaje por las tormentosas aguas de la modernidad no finaliza con el unismo.

El unismo nos seduce con su fuerza intelectual y su radical consecuencia. Por este motivo, suele considerarse toda la obra de Kobro y Strzemiński como si su punto de referencia más relevante fuera precisamente esta idea del fin último. En este contexto, según parece obvio en el caso de las doctrinas finalistas, cobra una importancia crucial la cuestión de la concordancia de las acciones con el fin histórico y el sentido de este fin. Tras una reflexión centrada en la idea de prototipo, sugiero un cambio de perspectiva para centrarnos en el proceso. Reconozcamos el valor autónomo del proceso, independiente del fin, que, o bien resulta imposible de alcanzar (puesto que el ideal es un espacio



FIG. 32: Władysław Strzemiński, *Zniwiarki* [Cosechadoras], 1950

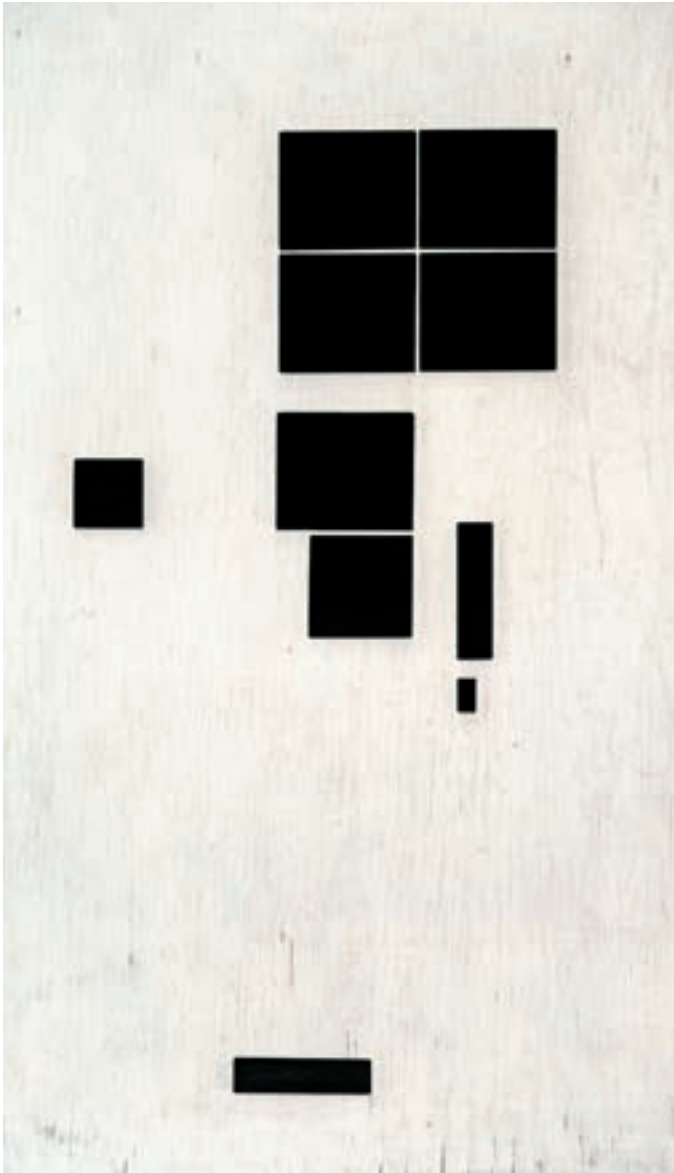
en blanco), o bien se sitúa fuera del alcance del arte (ya que se supone que la implementación se realiza fuera del arte). Esta manera de entender el arte moderno es la que expone Berman, quien cita el siguiente fragmento de *Memorias del subsuelo*, de Fyodor Dostoievsky: “Al hombre le gusta crear y construir nuevos caminos, eso está fuera de toda discusión. Pero... ¿no podría ser que temiera instintivamente alcanzar su meta y terminar el edificio que construye? ¿Cómo saberlo? Tal vez solo le gusta el edificio a distancia y no de cerca, *tal vez solo le gusta construirlo y no vivir en él*”¹⁰⁸.

Sin embargo, ¿cuál es el propósito de destacar la importancia del proceso? En primer lugar, de esta forma se atribuye un mayor valor al propio movimiento de las ideas, que, durante el proceso de construcción de prototipos, son constantemente estimuladas y perfeccionadas, agudizando el sentido crítico. “En la época monumental –observa Strzemiński– la obra de arte tenía que embriagar y aturdir al espectador, haciendo que, de una forma pasiva, experimentara las emociones que esta transmitía, y absorbiera sus sugerencias y efluvios; se trataba, pues, de formar un espectador falto de sentido crítico, pasivo y sumiso. Las artes plásticas puras, por el contrario, se remiten sobre todo a los componentes intelectuales activos de la mente, exigiendo al espectador la capacidad de pensar por sí mismo, de asociar fenómenos dispares y de participar activamente en el desarrollo de las ideas transmitidas”¹⁰⁹. Por consiguiente, el fin último del proceso de construcción de prototipos es el desarrollo de un nuevo modelo de pensamiento, y la obra de Kopro y Strzemiński sigue mereciendo nuestra atención mientras perseguimos este objetivo.

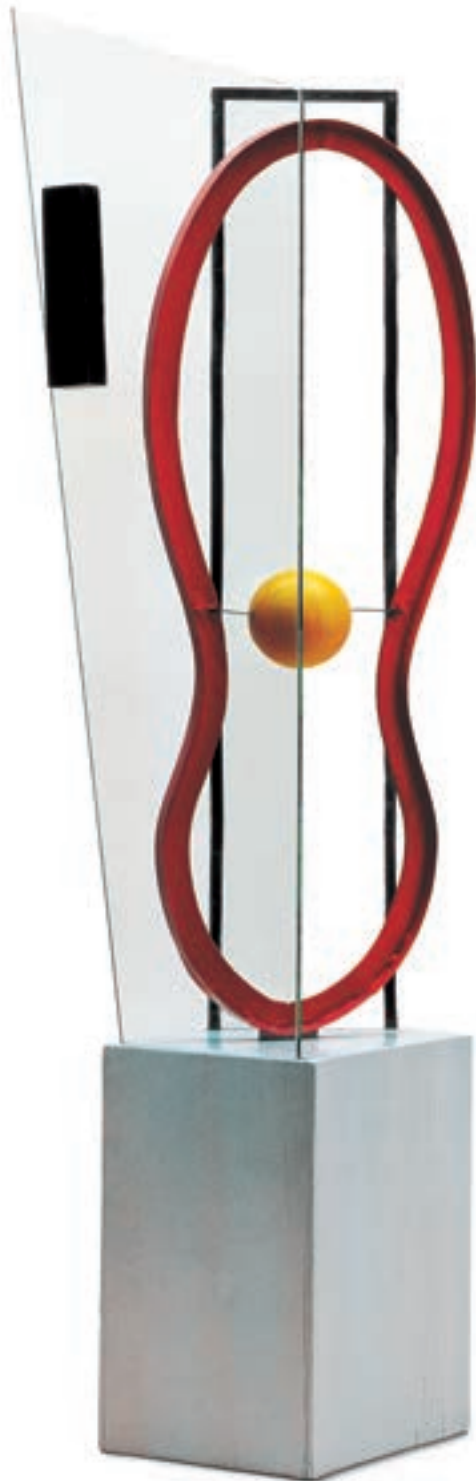
● 108. *Ibid.*, p. 251. ● 109. W. Strzemiński, “Magiczność i postęp” [Magia y progreso, 1934], en *Pisma*, óp. cit., pp. 202-203.

Władysław Strzemiński, *Kubizm – napięcia
struktury materialnej* [Cubismo: tensiones
de la estructura material], 1919-1921





Władysław Strzemiński, *Kompozycja (konstrukcja)*
[Composición (Construcción)], ca. 1923



Katarzyna Kobro, *Rzeźba abstrakcyjna (1)*
[Escultura abstracta (1)], ca. 1924

Katarzyna Kobro, *Rzeźba abstrakcyjna (2)*
[Escultura abstracta (2)], ca. 1924/1972





Katarzyna Kobro, *Rzeźba abstrakcyjna (3)*
[Escultura abstracta (3)], ca. 1924/1976

Katarzyna Kobro, *Kompozycja abstrakcyjna*
[Composición abstracta], ca. 1924-1926

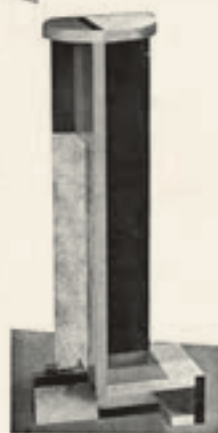
Katarzyna Kobro, *Rzeźba przestrzenna (2)*
[Estructura espacial (2)], (abajo) 1926



K. KOBRO-STRZEŻEWSKA



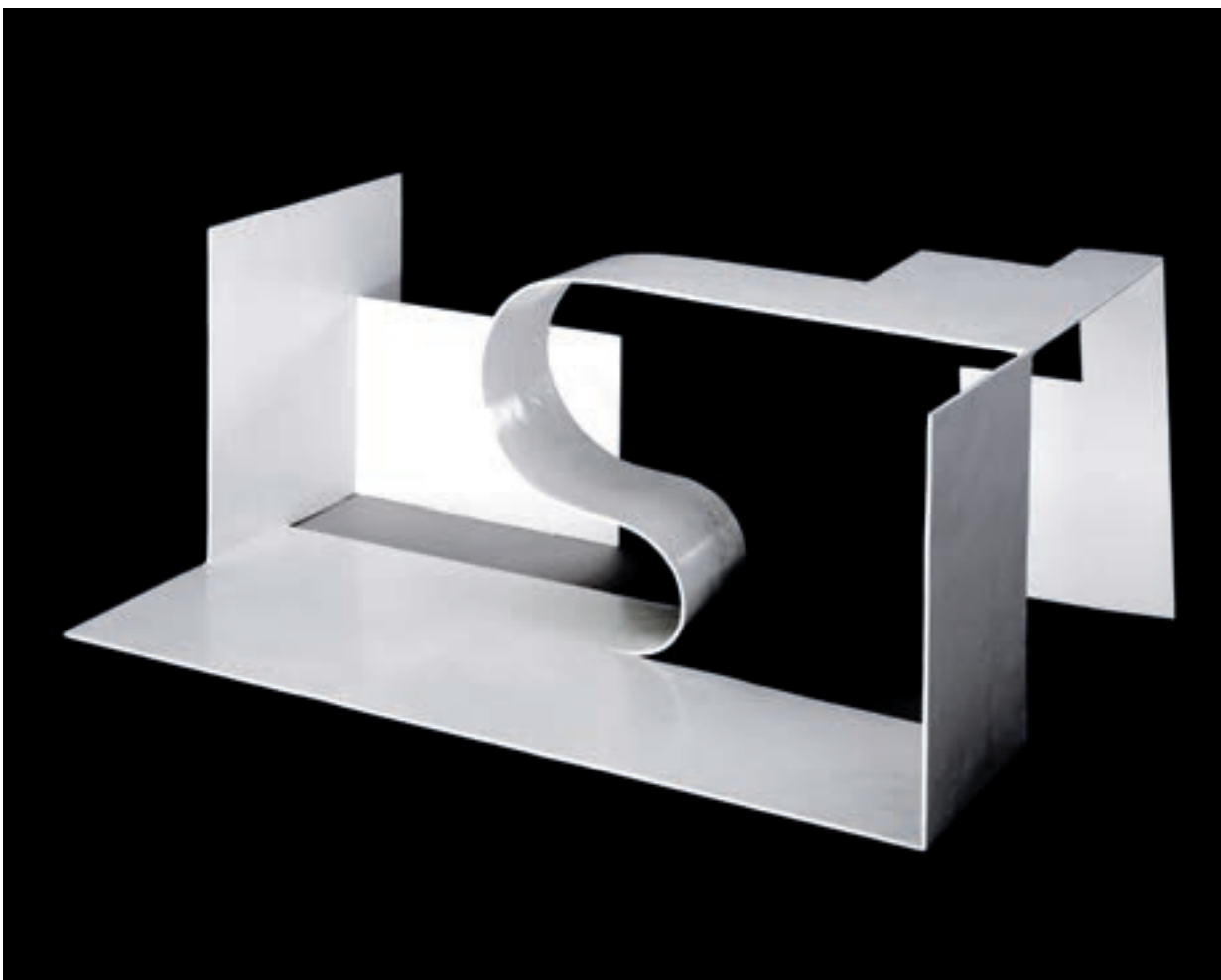
33. K. KOBRO 1925



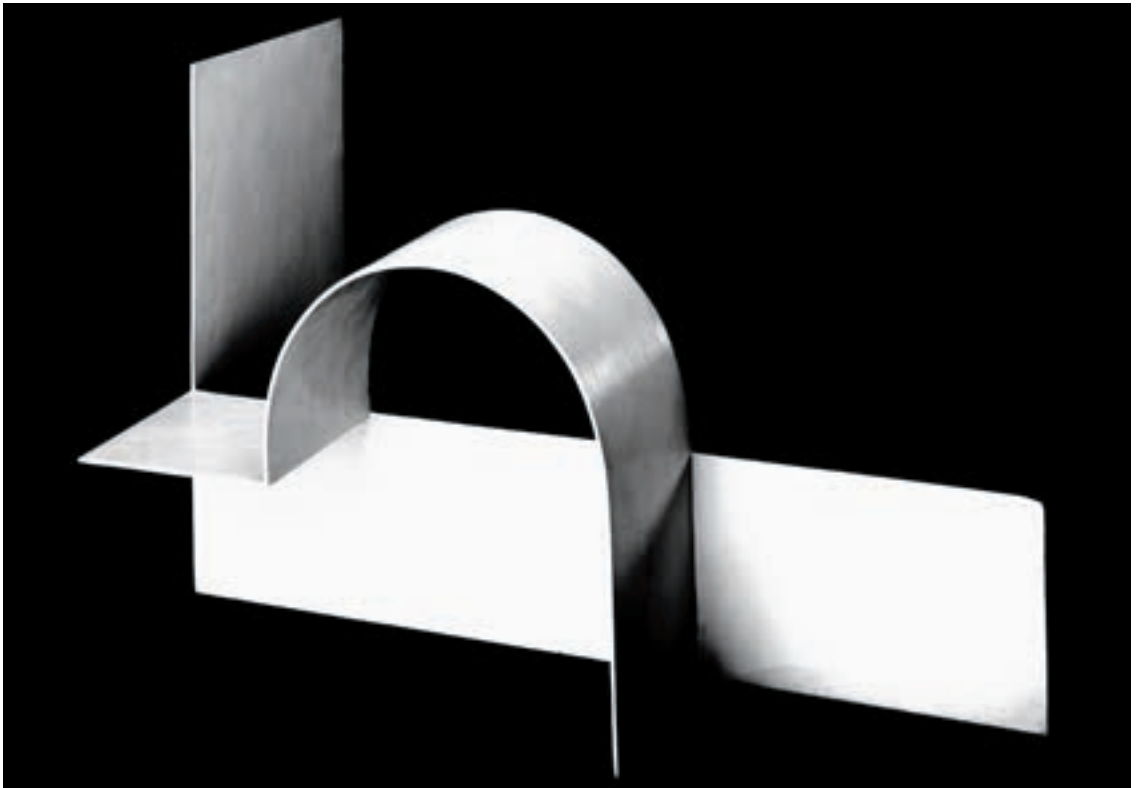
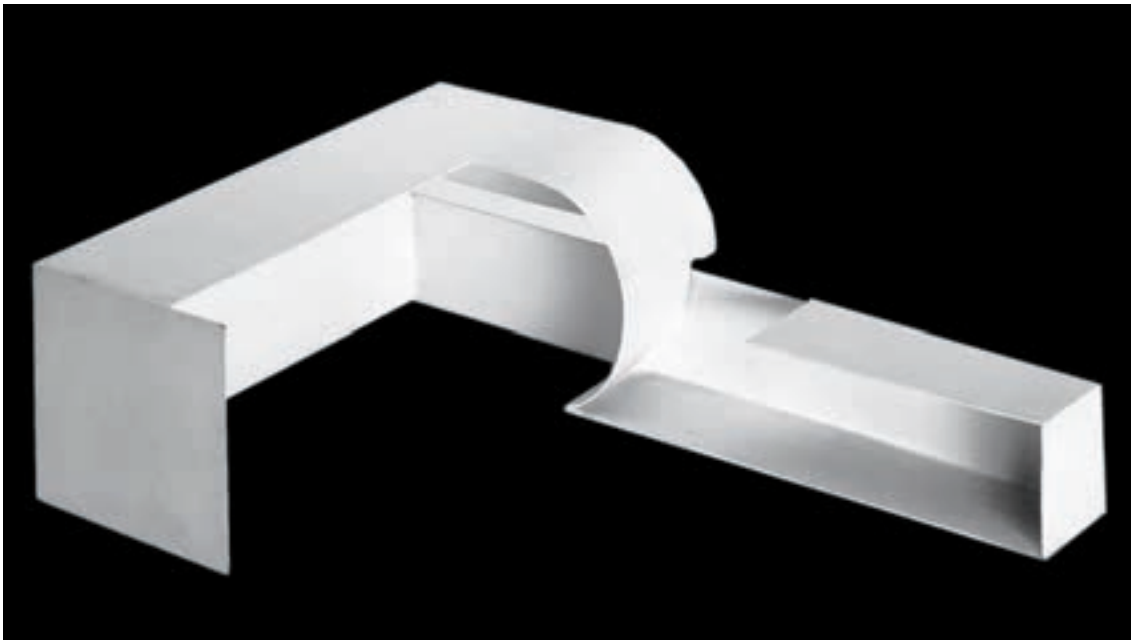
34. K. KOBRO 1926

Katarzyna Kobro, *Rzeźba przestrzenna (1)*
[Escultura espacial (1)], 1925/1967



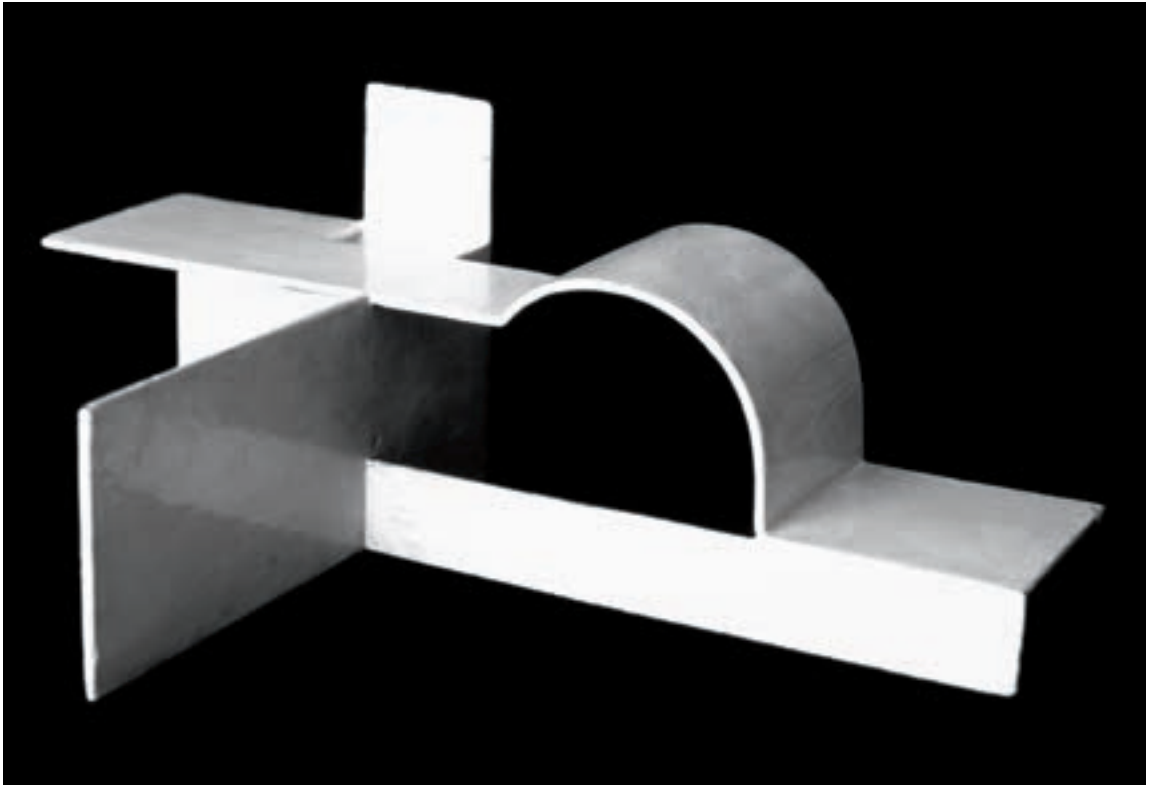
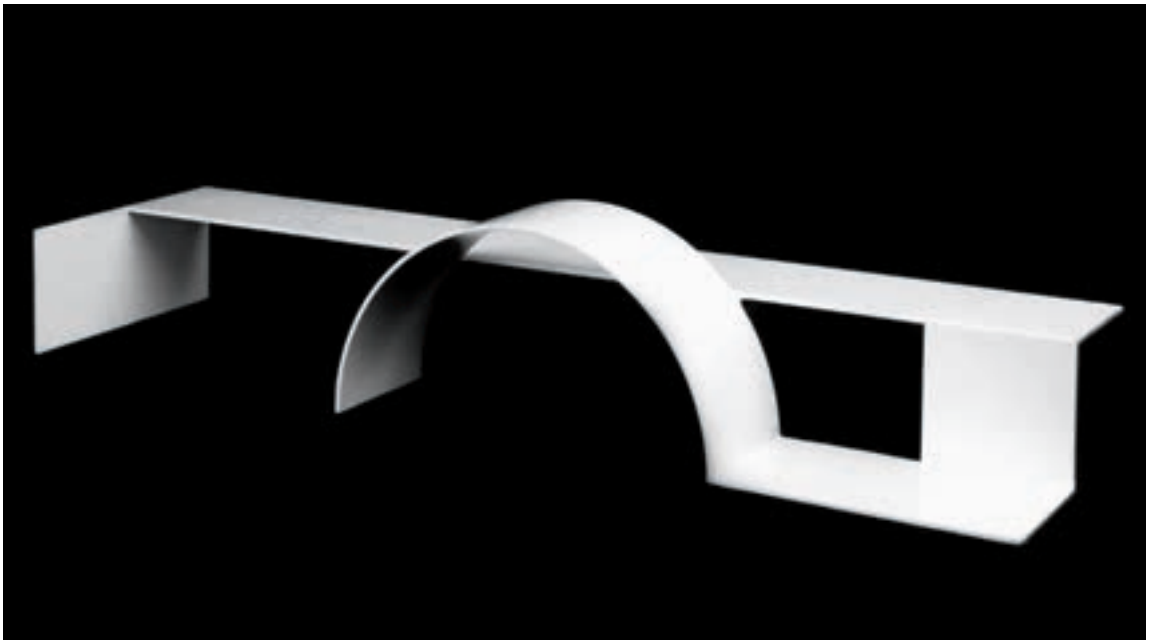


Katarzyna Kobro, *Kompozycja przestrzenna (5)*
[Composición espacial (5)], 1929



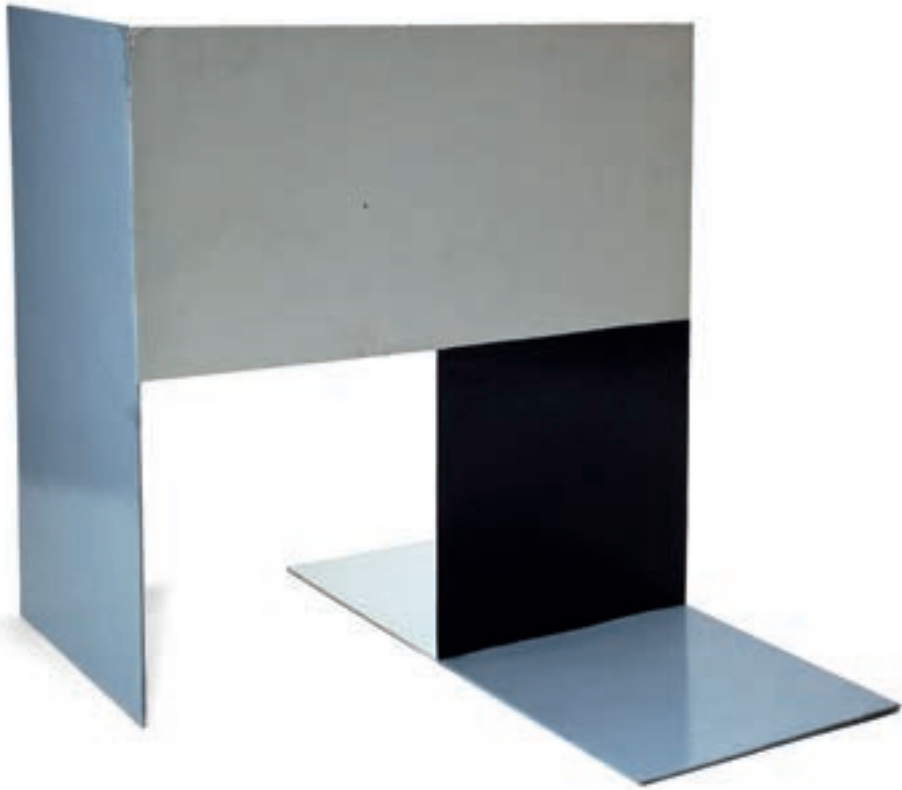
Katarzyna Kobro, *Kompozycja przestrzenna (1)*
[Composición espacial (1)], 1925

Katarzyna Kobro, *Kompozycja przestrzenna (3)*
[Composición espacial (3)], 1928



Katarzyna Kobro, *Kompozycja przestrzenna (7)*
[Composición espacial (7)], ca. 1931/1973

Katarzyna Kobro, *Kompozycja przestrzenna (8)*
[Composición espacial (8)], ca. 1932



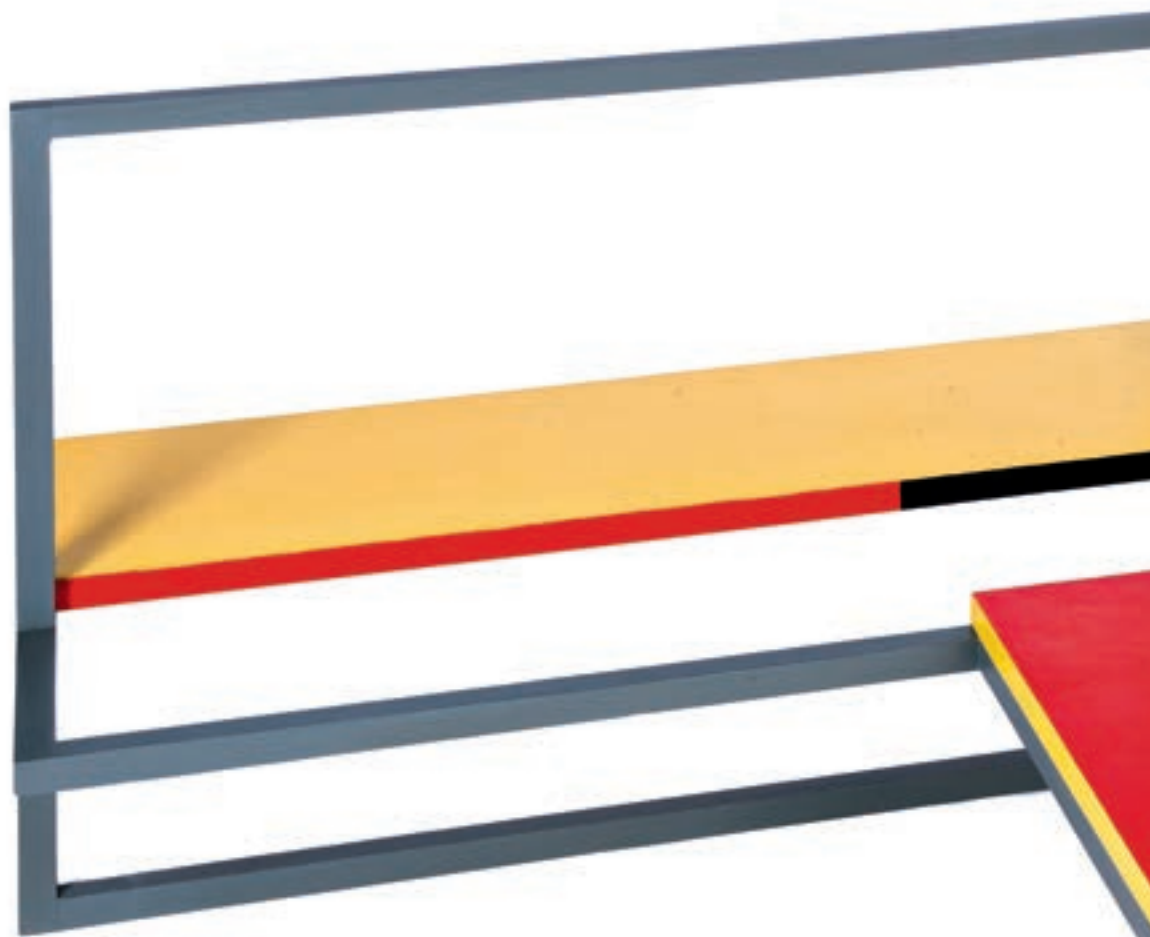
Katarzyna Kobro, *Kompozycja przestrzenna (2)* [Composición espacial (2)], 1928

Katarzyna Kobro, *Kompozycja przestrzenna (4)* [Composición espacial (4)], 1929



Władysław Strzemiński, *Projekt willi dla
Juliana Przybosa* [Proyecto para el chalet
de Julian Przyboś], 1930





Władysław Strzemiński, *Kompozycja przestrzenna (2)*
[Composición espacial (2)], ca. 1948





Katarzyna Kobro, *Pejzaż morski*
[Paisaje marítimo], ca. 1934-1935



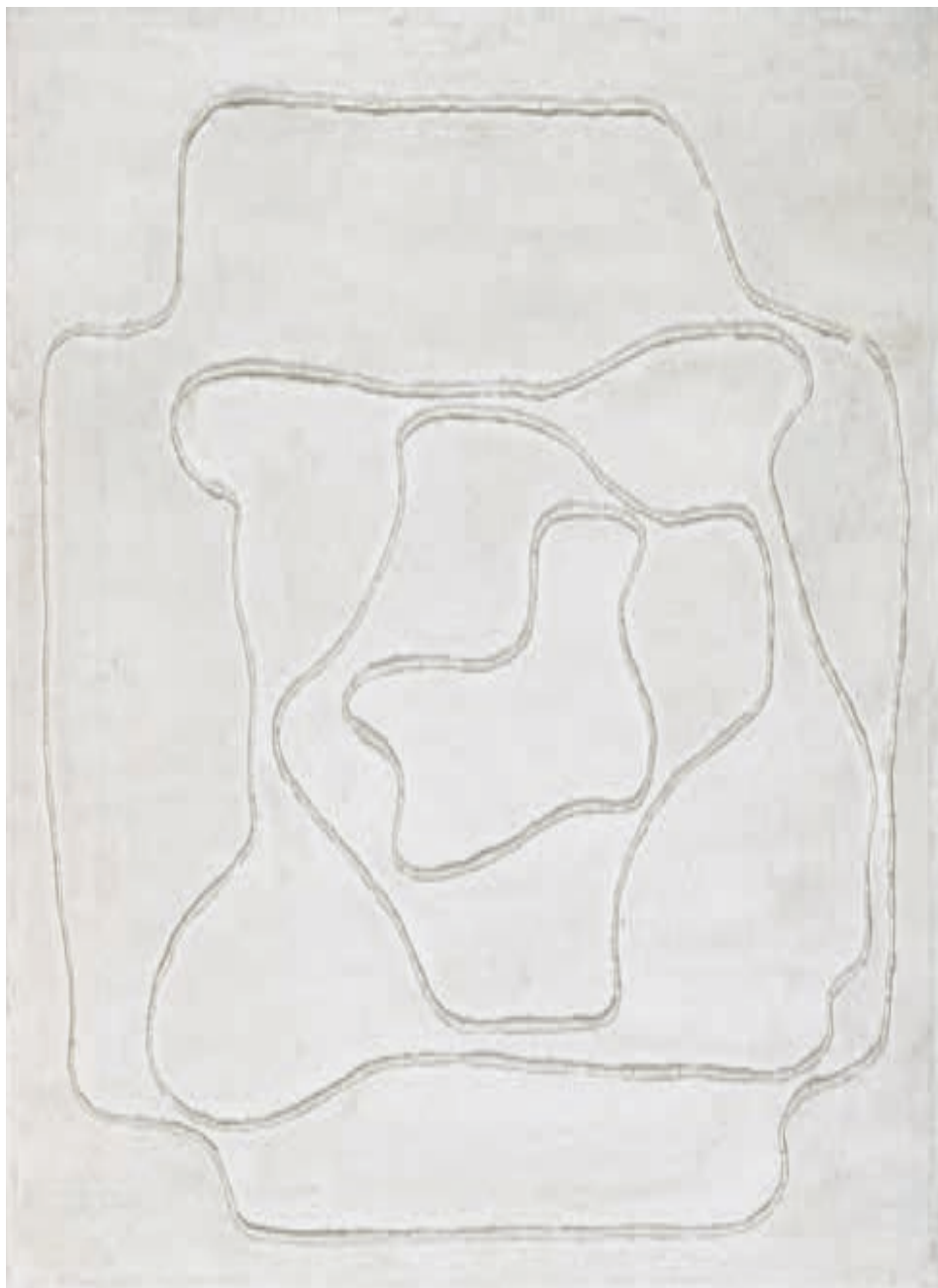
Władysław Strzemiński,
Pejzaż morski deszczowy
[Paisaje marítimo lluvioso],
25 de julio de 1934

Páginas 88-89:

Władysław Strzemiński, *Pejzaż morski*
[Paisaje marítimo], 5 de agosto de 1934



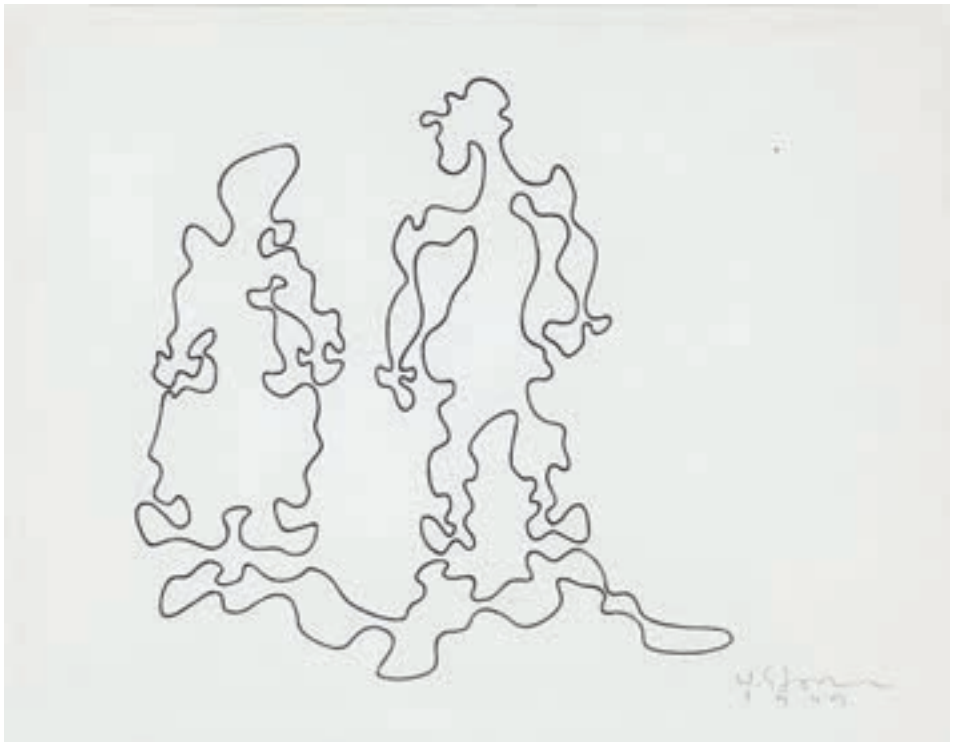


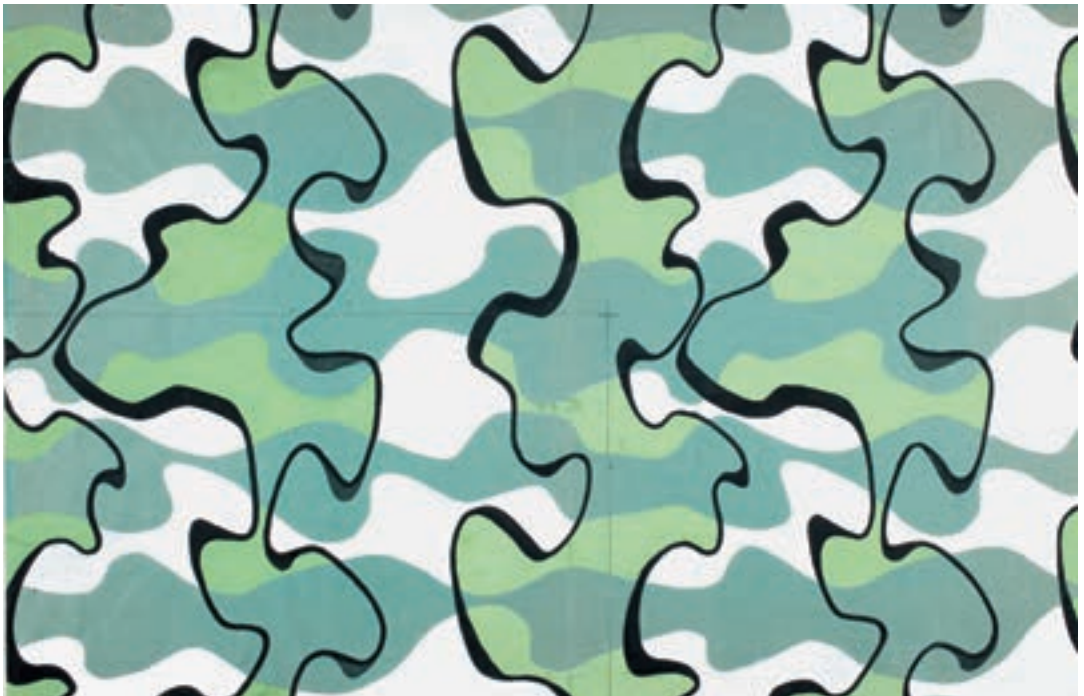
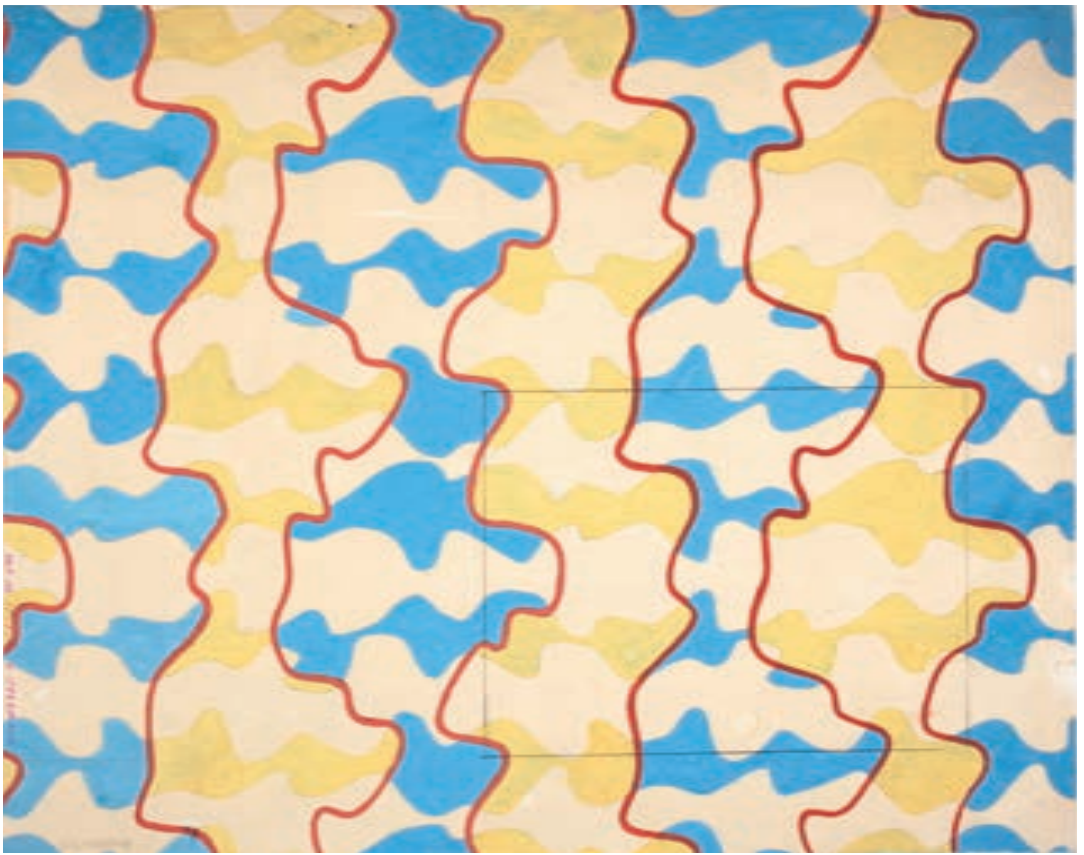


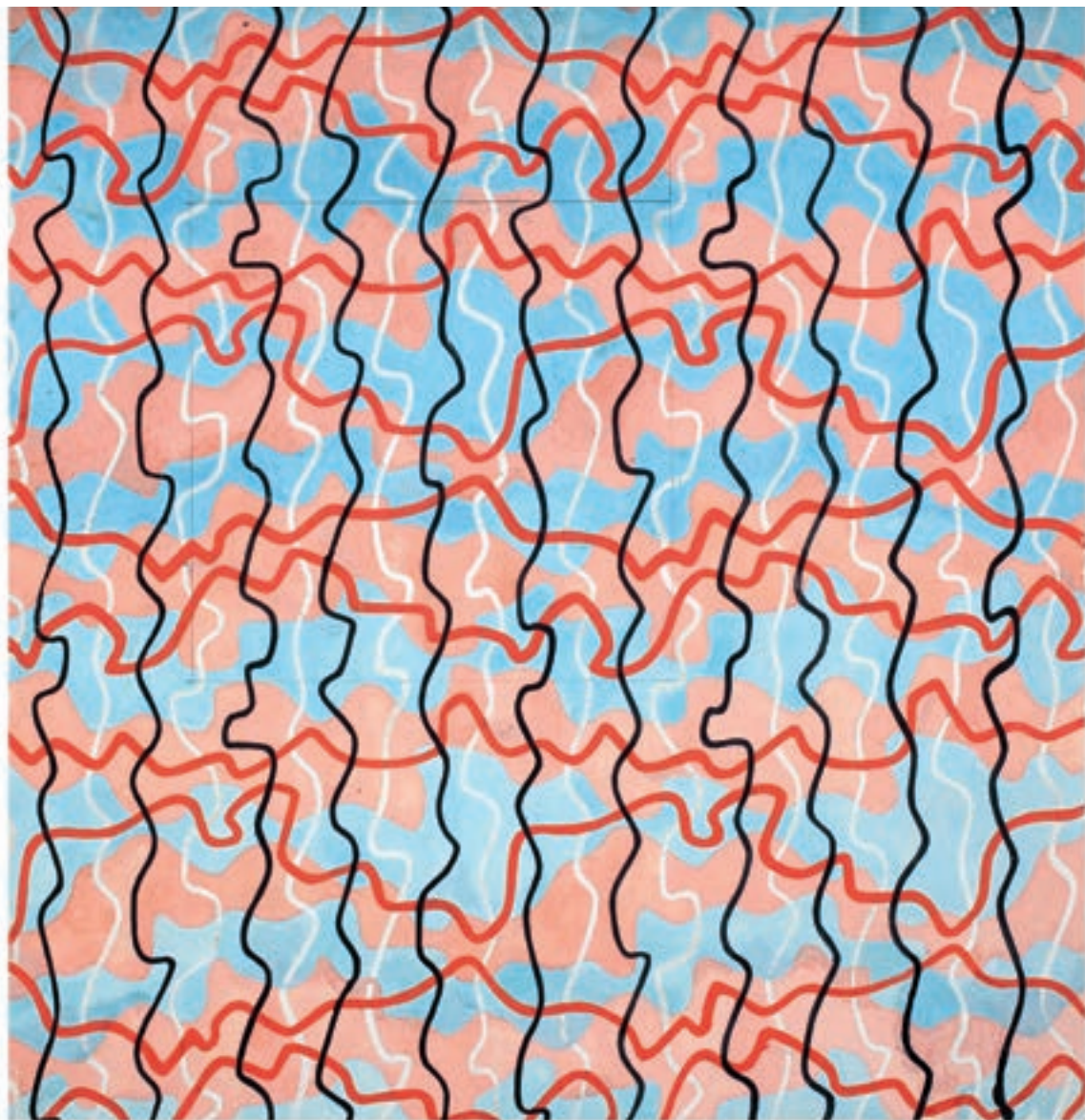
Władysław Strzemiński, *Kompozycja*
[Composición], ca. 1934

Władysław Strzemiński, *Mężczyzna i kobieta,*
z cyklu: *Białoruś Zachodnia* [Hombre y mujer,
de la serie Bielorrusia occidental], 1939

Władysław Strzemiński, *Bez tytułu 2,*
z cyklu: *Tanie jak błoto* [Sin título 2,
de la serie Barato como el barro], 1944







Władysław Strzemiński,

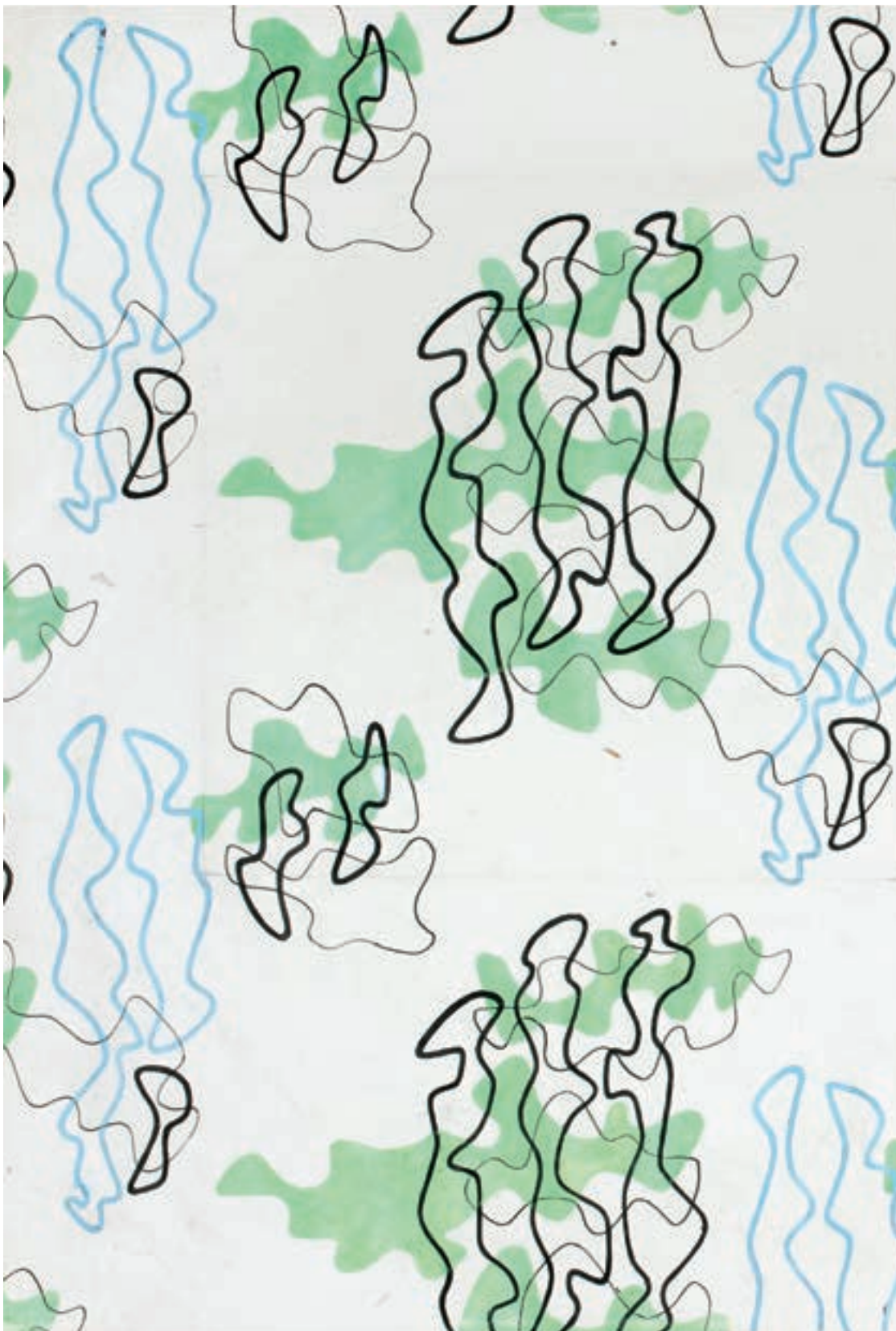
Projekt tkaniny odzieżowej drukowanej
[Diseño de un estampado textil], ca. 1948

Projekt tkaniny odzieżowej drukowanej
[Diseño de un estampado textil], 1946

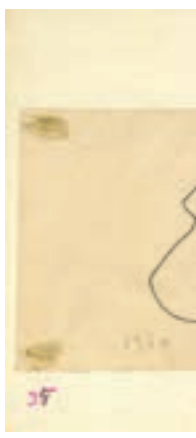
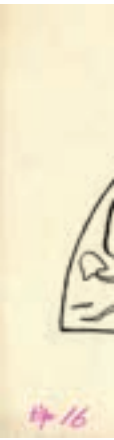
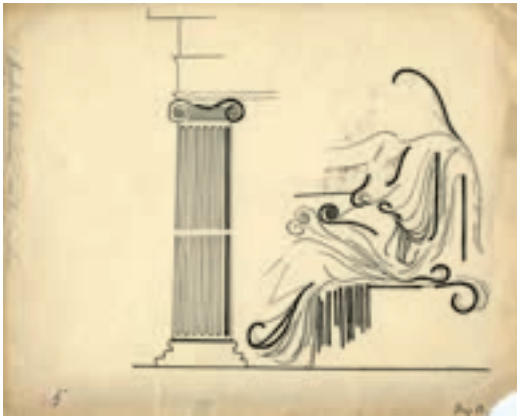
Projekt tkaniny odzieżowej drukowanej
[Diseño de un estampado textil], 1946

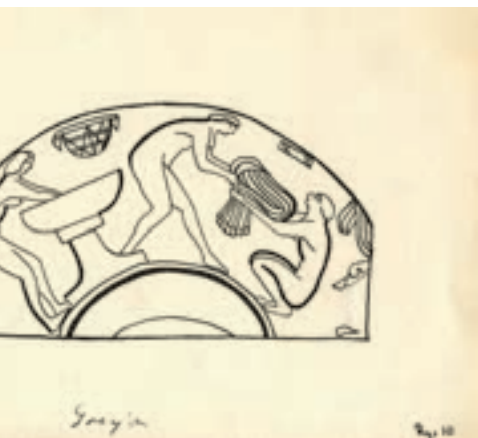
Páginas 94-95:

Władysław Strzemiński, *Projekt tkaniny odzieżowej drukowanej* [Diseño de un estampado textil], ca. 1946









Páginas 96-97:

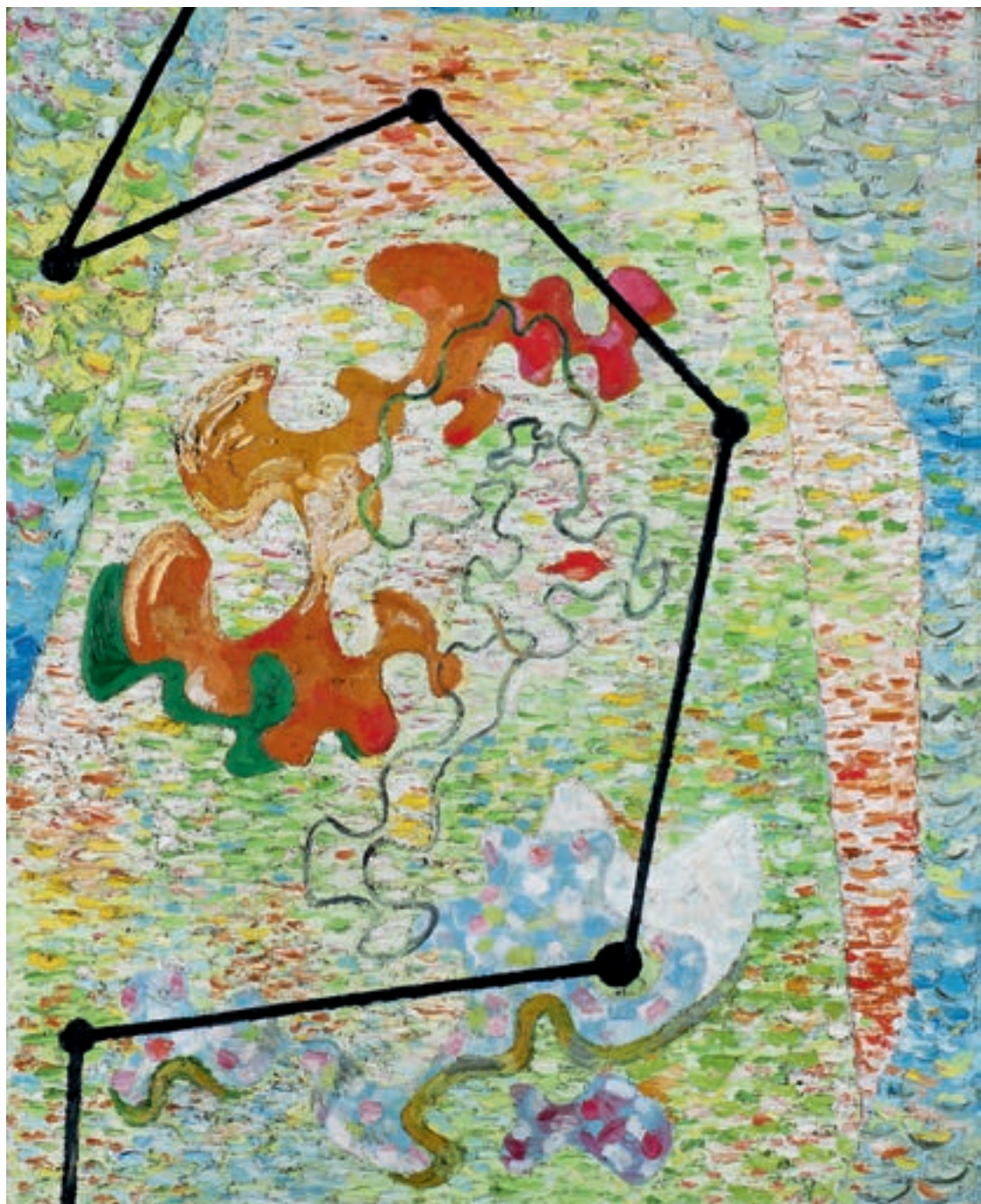
Władysław Strzemiński, ilustraciones
del libro *Teoria widzenia* [Teoría de la
visión], 1947-1950

Władysław Strzemiński, *Kobieta w oknie*
[Mujer en la ventana], 1948





Władysław Strzemiński, *Powidok światła. Kobieta w oknie* [Imagen remanente de la luz. Mujer en la ventana], ca. 1948



Władysław Strzemiński, *Powidok światła. Rudowłosa* [Imagen remanente de la luz. Pelirroja], ca. 1949

102

**KATARZYNA KOBRO Y
WŁADYSŁAW 
STRZEMIŃSKI EN RUSIA**

Christina Lodder

Katarzyna Kobro y Władysław Strzemiński ocupan una posición singular en la historia de la modernidad polaca. Desde principios de los años veinte del siglo XX, contribuyeron de manera decisiva al desarrollo del constructivismo polaco y a la creación de una cultura artística dinámica e innovadora a través de sus obras, sus escritos, sus teorías, sus actividades pedagógicas, sus aventuras editoriales, sus diseños, sus exposiciones, su capacidad de organización en grupos y su implicación en la creación de la Colección Internacional de Arte Moderno de Łódź.

Sin embargo, habían nacido, se habían criado y se habían formado en la Rusia imperial. Strzemiński, de etnia polaca, estudió en la Academia Militar del zar Alejandro II de Moscú (1904-1911) y en la Escuela de Ingeniería Militar del zar Nicolás de San Petersburgo (1911-1914), dos centros educativos de élite; por su parte, Kobro, de ascendencia báltico-germana y rusa, lo hizo en Riga y en Moscú¹. Como artistas profesionales se formaron en las escuelas de arte rusas y se beneficiaron del estímulo que supuso relacionarse con los artistas más innovadores del país, sobre todo con Kazimir Malevich y Vladímir Tatlin. En la época de la Revolución (1918-1921), la pareja pasó a formar parte de la heroica vanguardia rusa que derribó las barreras que separaban las distintas prácticas artísticas y redefinió los vínculos entre arte y vida con estrategias diversas: decorando las ciudades para celebrar festivales revolucionarios, reformando la educación artística, promoviendo la investigación científica relacionada con el arte y los debates teóricos, creando obras propagandísticas, organizando exposiciones y museos, publicando revistas y, en general, ocupándose de cuestiones culturales.

Strzemiński no tardó en darse a conocer en este escenario. Su rápido ascenso se debió, casi con total seguridad, al hecho de haber estudiado arte en los talleres de Iván Tsioglinsky y en la Escuela para el Fomento de las Artes de San Petersburgo, antes de decidir convertirse en artista profesional tras perder el brazo izquierdo y la pierna derecha en la Primera Guerra Mundial². Al parecer, entre 1918 y 1919, estudió en los Talleres Estatales de Arte Libre de Moscú (SVO-MAS³) con Malevich, a quien había conocido antes del conflicto bélico⁴. En 1919, Strzemiński expuso un relieve en la Tercera Exposición de Pinturas de Riazán, y otras dos obras –*Investigación de un cigarrillo ruso* y *Retrato de I. V. Zhukov*– en la Octava Exposición Estatal de Moscú⁵. Los títulos de estos trabajos parecen indicar que eran fundamentalmente figurativos. Ese mismo invierno, en Vítebsk, el artista colaboró en la organización de la Primera Exposición Estatal de Artistas Locales y de Moscú⁶. En la muestra se presentaron obras de Malevich, Vasili Kandinsky, Aleksandr Ródchenko y Marc Chagall, entre otros. “Los problemas de textura”, se decía en una reseña de la exposición, “se resuelven de manera satisfactoria (con ayuda de medios y artificios técnicos) en las obras del artista

Strzemiński, quien, después de pasar por la escuela del cubismo y el futurismo, demuestra un profundo conocimiento de las texturas puras⁷. Parece ser que en esta ocasión, había expuesto *Натюрморт – тарелка* [Naturaleza muerta con plato, 1918], un tímido experimento con formas abstractas que constaba de varios rectángulos y un círculo. Las texturas de todas las figuras estaban muy trabajadas, lo cual revela su interés por la *faktura* (la *facture* francesa, un término que hace referencia a la textura superficial del material y a la manera de trabajarla)⁸. Se trata de una composición plana en la que no se aprecia sensación de volumen ni de espacio, y en la que el plato está tratado como una forma abstracta más. Para encontrar un planteamiento cercano al que utiliza el artista en esta obra no debemos buscar en las creaciones de Malevich o Tatlin, sino que debemos fijarnos en las pinturas de artistas como Nathan Altman, que experimentaban con el collage cubista de una manera más libre, tanto en lo que atañe a la abstracción como al uso de texturas adicionales⁹.

Es posible que Strzemiński también exhibiera en esta muestra la pintura abstracta *Натюрморт* [Naturaleza muerta, 1919] (fig. 1)¹⁰. En esta pieza, aunque da la sensación de que la forma cónica y transparente indica la presencia residual de la figura de un vaso, un rasgo que se podría considerar de inspiración cubista; las formas geométricas planas que flotan sobre un fondo blanco reflejan la influencia del suprematismo de Malevich. Las figuras se entrelazan para crear un grupo bastante compacto que ocupa el centro de la composición, una organización que, no obstante, difiere de la disposición más abierta de las formas coloreadas que encontramos en la mayoría de los lienzos de Malevich¹¹. La acentuación de las texturas –la rugosidad del yeso, que contrasta con la suavidad de la pintura

1. Olga Shikhireva, “Władysław Strzemiński”, en Yevgenia Petrova et al. (eds.), *In Malevich's Circle: Confederates, Students, Followers 1920s-1950s*, San Petersburgo, Palace Editions, 2000, p. 85; y Zenobia Karnicka, “Chronology of Kobro's Life and Work”, en *Katarzyna Kobro 1898-1951*, Leeds, Henry Moore Institute; Łódź, Muzeum Sztuki, 1999 [cat. exp.], p. 31. ● 2. O. Szychiriewa, “Strzemiński w Rosji”, en *Władysław Strzemiński 1893-1952: Materiały z sesji*, Łódź, Muzeum Sztuki, 1994, p. 99. ● 3. Estas siglas corresponden al original en ruso: Svobodnie Judózhestvennie Masterskie. ● 4. Aleksandra Shatskikh, *Vitebsk: Zhizn' iskusstva 1917-1922*, Moscú, Iazyki russkoi kul'tury, 2001, p. 107. ● 5. *Katalog. III vystavka kartin v Riazani*, Riazán, Gubernskii otdel narodnogo prosveshcheniia, 1919 [cat. exp.]; y *Katalog vos'moi gosudarstvennoi vystavki (Kartiny bez zhiuri)*, Moscú, Vserossiiskoe tsentral'noe vystavochnoe biuro. Otdel izobrazitel'nykh iskusstv Narodnogo Komissariat po Prosveshcheniiu, 1919. ● 6. O. Shikhireva, óp. cit., p. 85. ● 7. M. O. [Mark Osipovich], “Gosudarstvennaia vystavka kartin v Vitebske”, *Izvestiia*, 5 de diciembre de 1919, p. 4; se cita en A. Shatskikh, óp. cit., p. 109; y *1-ya Gosudarstvennaia vystavka kartin mestnykh i moskovskikh khudozhnikov*, Vitebsk, s. e., 1919. ● 8. O. Shikhireva, óp. cit., p. 85. ● 9. Véase, por ejemplo, la obra de Nathan Altman, *Композиция с материальными объектами* [Composición con objetos materiales, 1920], óleo, esmalte, cola, yeso y serrín sobre lienzo, 83 x 65,5 cm. Museo Estatal Ruso, San Petersburgo. ● 10. O. Shikhireva, óp. cit., p. 85. ● 11. Véase, por ejemplo, la obra de Kazimir Malevich, *Супремус № 56* [Supremus n.º 56, 1916]. Óleo sobre lienzo, 80,5 x 71 cm. Museo Estatal Ruso, San Petersburgo.



FIG. 1: Władysław Strzemiński,
Натурморт [Natura Morta], 1919

esmaltada de la forma cónica del centro– también diferencia a la pintura de Strzemiński de las pinceladas más contenidas de Malevich. El interés por la *faktura* y la densidad de la composición revelan cierta afinidad con las obras de Ródchenko y Liubov Popova, que también experimentaban con el suprematismo, sin copiarlo, y empleaban intersecciones de planos curvados sobre fondos blancos¹².

Es evidente que en esta época se consideraba que Strzemiński era un discípulo de Tatlin. En marzo de 1919, Vsevolod Dmitriev, del Departamento de Bellas Artes de Minsk (IZO), le describía como un artista prominente que había “renunciado a la pintura de caballete convencional” para dedicarse a crear “construcciones, estudiando los materiales y su configuración... con ayuda de tablas de madera, chapas, láminas de metal, acero y cuerda”¹³.

Esta descripción hace pensar en *Орудия и продукты производства* [Herramientas y Productos industriales, 1920] (fig. 2) o en *Счетчик* [El metro, ca. 1919], obras elaboradas con diversos materiales encontrados que respetan los límites de un marco pictórico real y solo sobresalen ligeramente¹⁴. En este planteamiento encontramos afinidades con algunos relieves de Tatlin, como *Botella* (1914, desaparecido), una combinación de metal, vidrio y yeso, con tema identificable. Los relieves de Strzemiński también reflejan una estética maquinista y pueden relacionarse con la ideología bolchevique. En *Herramientas y productos industriales*, la figura ovalada, perfilada en parte por un alambre grueso, evoca la forma de una cabeza humana. La figura de metal, horizontal y redondeada, podría ser la frente; la lámina de hojalata curvada, oscura y vertical, sería la nariz, la cuchilla horizontal curvada, la boca, y las figuras de color parduzco, la barba. Se trata de una disposición similar a la

● 12. Véase, por ejemplo, la obra de Aleksandr Ródchenko, *Беспредметная композиция* [Composición no objetiva, 1917], óleo sobre madera, 78 x 50,8 cm. Museo de Arte regional de Ivánovo; y las *Zhivopisnaia arkhitektonika* [Pinturas arquitectónicas, 1916-1917] de Liubov Popova. Óleo sobre lienzo, 43,5 x 43,9 cm. Museo Estatal de Arte Contemporáneo – Colección George Costakis, Tesalónica. ● 13. V. Dimitrev, “Pervyi itog”, *Iskusstvo kommuny*, n.º 15, 16 de marzo de 1919, p. 2. ● 14. Władysław Strzemiński, *Счетчик* [El metro, ca. 1919]. Lienzo, óleo, sogá, aisladores cerámicos y papel de aluminio sobre tabla, 82 x 59 cm. Museo de Arte de Samara.

composición de Malevich *Усовершенствованный портрет строителя (Портрет И.В.Клюна)* [Retrato perfeccionado de Ivan Kliun, 1913]¹⁵. Por tanto, es posible que *Herramientas y productos industriales*, se concibiera como un retrato genérico del obrero industrial, el nuevo soberano de Rusia, y en el título de la obra se encontraría implícito el doble papel que tenía que desempeñar este personaje, moldeado por la industria pero responsable, al mismo tiempo, de la promoción del desarrollo industrial y de la materialización de la sociedad comunista. Teniendo en cuenta la asociación del color rojo con el comunismo y con el Ejército Rojo, es posible que el destacado punto rojo aludiera también al triunfo definitivo del comunismo. Del mismo modo, se puede interpretar que *El metro*, una obra basada en un sistema de circuitos eléctricos, hace referencia al Plan de Electrificación de Rusia que se pondrían en marcha a principios de los años veinte y que había sido aprobado por el Octavo Congreso de los Sóviets de Todas las Rusias en diciembre de ese mismo año. La electricidad se veía como una forma de iluminar a Rusia en sentido literal y figurado, y las ambiciones del plan se resumían de manera sucinta en la máxima de Vladímir Lenin: “el comunismo es el poder de los soviets más la electrificación de la totalidad del país”¹⁶.

Después de crear estos relieves, parece ser que Strzemiński siguió una trayectoria más independiente. A diferencia de sus trabajos anteriores, *Kubizm – napięcia struktury materialnej napięcia struktury materialnej* [Cubismo: tensión de la estructura material, 1919-1921] no está tan influida por los experimentos de sus colegas de vanguardia. La obra se centra en las texturas pictóricas puras y examina con audacia el potencial de los pigmentos para articular la superficie pictórica. La tersa textura de la letra “K” se utiliza, al igual

FIG. 2: Władysław Strzemiński, *Орудия и продукты производства* [Herramientas y productos industriales], 1919-1920

● 15. Kazimir Malevich, *Усовершенствованный портрет строителя (Портрет И.В.Клюна)* [Retrato perfeccionado de Ivan Kliun, 1913]. Óleo sobre lienzo, 112 x 70 cm. Museo Estatal Ruso, San Petersburgo. ● 16. V. I. Lenin, “New External and Internal Position and the Problems of the Party” [1920], *Collected Works*, vol. 31, Moscú, Progress Publishers, 1972, p. 516.





FIG. 3: Katarzyna Kobro, *ToS 75 – struktura* [ToS 75 – Estructura], 1920

que en los lienzos cubistas tardíos, para definir el plano pictórico y subrayar la enorme variedad de formas, colores y pinceladas diferentes que se emplean. La densidad de la composición acentúa la materialidad de la obra y pone de relieve la esencia de la pintura como artefacto material. A pesar del corcho que Strzemiński añadió a la superficie, la atención se centra en los propios pigmentos. Esta preocupación anticipa el profundo interés que desarrollaría más adelante por la unidad de la superficie pictórica, una inquietud que le llevó a formular la teoría y la práctica del unismo en Polonia¹⁷.

A diferencia de Strzemiński, parece ser que Kobro, cinco años más joven, dedicó todo su tiempo a estudiar en los SVOMAS de Moscú

- 17. En la presente publicación se encuentra reproducido el texto de Władysław Strzemiński, *Unismo en la pintura*, pp. 193-212. Originalmente publicado como *Unizm w malarstwie*, Varsovia, Praesens, vol. 3, 1928.
- 18. Kobro, “CV”, 9 de julio de 1949, en el Archivo de Nika Strzemińska; citado en Z. Karnicka, *óp. cit.*, p. 31.
- 19. *Ibid.*, p. 32.
- 20. Citado en O. Shikhireva, *óp. cit.*, p. 85.
- 21. Z. Karnicka, *óp. cit.*, p. 32.

hasta el verano de 1920, pues más adelante declararía que “estudié escultura y pintura... entre 1917 y 1920”¹⁸. Se conserva muy poca información sobre este periodo, pero es posible que participara en la exposición que se inauguró en los SVOMAS en junio de 1919, que asistiera a la Primera Conferencia de Profesores y Estudiantes de Arte de Toda la Unión, celebrada en Moscú en junio de 1920, y que visitara el Kremlin como delegada¹⁹. Sus actividades están documentadas en mayor detalle a partir del verano de 1920, cuando se trasladó a Smolensk, se casó con Strzemiński y empezó a impartir clases.

La pareja compartía un estudio que, en palabras del artista Aleksandr Korobov, “estaba atestado de cajas, trozos de hojalata, limaduras y objetos de cristal. Esta era la paleta del constructivismo. Obras con las formas más fantásticas, que no tenían nada en común con el mundo real, se creaban combinando estos heterogéneos materiales... construcciones de formas caprichosas que resplandecían enigmáticamente sobre sus cajas”²⁰.

Esta frase, “construcciones de formas caprichosas sobre sus cajas” hace pensar en obras como *ToS 75 – Stuktura* [Estructura-ToS 75] de Kobro, actualmente desaparecida, que en la primavera de 1920 se incluyó en la Exposición Estatal de Pinturas y Escultura de la Provincia de Smolensk (fig. 3)²¹. Esta escultura exenta estaba construida con madera, metal, corcho, cristal y piezas de maquinaria de producción industrial, como tornillos, ruedas dentadas, tuercas, tubos y bielas. La única fotografía que se conserva revela que cada elemento conservaba su identidad y sus atributos formales, texturales y tonales distintivos dentro del conjunto. Seguramente los reflejos y las sombras que provocaban las numerosas hendiduras y protuberancias servirían para acentuar la variedad de formas, figuras y colores. En general, el planteamiento de Kobro se puede relacionar directamente con la “cultura de los materiales” de Tatlin y con su técnica de levantar la construcción en el espacio empleando diversos componentes, entre ellos elementos encontrados, aprovechando sus atributos expresivos y sus asociaciones. Kobro también compartía con Tatlin la pasión por la tecnología que este artista había dejado plasmada en su *Модель памятника III Интернационалу* [Maqueta para un monumento a la Tercera Internacional, 1920].

Sin embargo, en el *assemblage* de Kobro la dimensión tecnológica e industrial es mucho más explícita que en los contrarrelieves de Tatlin, y la preocupación por la densidad se impone al interés por incorporar el espacio al núcleo de la construcción. El uso del cristal recuerda a los relieves de Sofia Dymshits-Tolstaya y de Tatlin, mientras que la transparencia y las letras hacen referencia al cubismo. El largo filamento de metal curvado describe una forma ovalada que evoca el contorno de una cabeza y, al igual que en *Herramientas y productos industriales* de Strzemiński, se podría interpretar que la escultura de Kobro representa a un obrero. De hecho, como en el caso de los relieves de Strzemiński, se

puede considerar que la construcción de Kobro es una reflexión sobre la importancia ideológica que poseían la industria y la máquina para los bolcheviques, así como la relevancia que el Partido le concedía a la visión del tiempo y del movimiento de Frederick Winslow Taylor, una visión que Kobro emplearía más adelante para generar la armonía estética de sus esculturas²².

La inscripción “ToS 75” parece casi científica, como si fuera el nombre de una máquina. Es posible que haga referencia al cañón de 75 mm que inventaron los franceses y que se utilizó profusamente en la guerra polaco-soviética (1919-1921). El largo alambre curvado podría aludir a las dos ruedas que aportaban movilidad a esta pieza de artillería de campo. La construcción podría también relacionarse, por lo tanto, con unas palabras que dijo Lenin en 1918 a propósito de la guerra: “Los que posean la mejor tecnología, organización, disciplina y las mejores máquinas serán los vencedores... Es necesario dominar la tecnología más avanzada para no acabar aplastados”²³. Desde esta perspectiva, las alusiones a una cabeza humana y al arma indicarían que esta escultura abstracta podría haber sido concebida como una celebración del heroico soldado-obrero soviético.

Del resto de obras que Kobro creó en este periodo, las únicas documentadas son *Konstrukcja wisząca (1)* [Construcción suspendida (1), 1921] (fig. 4) y *Konstrukcja wisząca (2)* [Construcción suspendida (2), 1921-1922], ambas desaparecidas. En estas dos piezas, la complejidad y la contundencia de *ToS 75* han sido sustituidas por formas geométricas puras que desafían la gravedad, que flotan en el espacio y giran impulsadas por la brisa del ambiente. La articulación natural de las formas curvilíneas y rectangulares genera unas implicaciones más rigurosas desde el punto de vista científico y matemático que las

FIG. 4: Katarzyna Kobro, *Konstrukcja wisząca (2)* [Construcción suspendida (2)], ca. 1921-1922/1971-1979

● 22. Andrzej Turowski, “Theoretical Rhythmology or the Fantastic World of Katarzyna Kobro”, en *Katarzyna Kobro 1898-1951*, op. cit., pp. 83-88. ● 23. Se cita en Richard Stites, *Revolutionary Dreams: Utopian Vision and Experimental Life in the Russian Revolution*, Oxford (Reino Unido), Oxford University Press, 1989, p. 147.



connotaciones industriales y tecnológicas de *ToS 75*. La decisión de suspender las formas escultóricas permite establecer una relación entre la construcción de Kopro y el *Угловой контррельеф* [Contrarrelieve de esquina] que Tatlin creó en 1915, colgada en las esquinas de la sala para que el espacio se incorporara por completo al centro de la estructura²⁴. Del mismo modo, es posible que Kopro también se inspirara en parte en la serie de construcciones colgantes que Ródchenko expuso en Moscú en mayo de 1921. Estas obras también se basaban en formas geométricas –el cuadrado, el triángulo, el círculo, el hexágono y la elipse–, pero cada figura estaba formada por anillos concéntricos que se obtenían cortando una plancha de madera contrachapada y luego se giraban para crear una estructura ósea totalmente integrada en el espacio²⁵.

Otro estímulo que ejerció cierta influencia en el planteamiento de Kopro fue el de las pinturas suprematistas de Malevich. En *Construcción suspendida (I)*, el uso del color, el énfasis en el espacio y el análisis de las tensiones espaciales que generan las formas sólidas en suspenso –la tensión entre la elipsoide y el cilindro, entre el cubo y el alargado ortoedro– revelan una profunda conexión con las composiciones que concibió Malevich entre 1916 y 1917, en las que estudiaba las interrelaciones entre formas geométricas rectilíneas y curvilíneas sobre un fondo blanco que evocaba el espacio cósmico²⁶. Es como si Kopro hubiera trasladado el vocabulario pictórico del artista ruso a las tres dimensiones. En 1929, la artista reconocía que Malevich había ejercido una influencia constante en su obra: “Malevich plantea el problema del equilibrio en la distribución del peso y de la masa en el espacio, en sus incrementos graduales dinámico-espaciales, y en sus análisis teóricos”²⁷. En las esculturas que creó en los

● **24.** Véase, por ejemplo, Vladimir Tatlin, *Угловой контррельеф* [Contrarrelieve de esquina, 1915 / 1925]. Diversos metales, madera y cuerda, 71 x 118 cm. Museo Estatal de Rusia, San Petersburgo. ● **25.** Véase, por ejemplo, la *Пространственная конструкция №12* [Construcción espacial n.º 12, ca. 1920] de Ródchenko. Madera contrachapada, aluminio, pintura y alambre, 61 x 83,7 x 47 cm. Museo de Arte Moderno, Nueva York. ● **26.** Véase, por ejemplo, la *Супрематическая живопись* [Pintura suprematista, 1916-1917] de Kazimir Malevich. Óleo sobre lienzo, 97,8 x 66,4 cm. Museo de Arte Moderno, Nueva York. ● **27.** Katarzyna Kobro, “Rzeźba i bryła” [Escultura y volumen], *Europa*, n.º 2, 1929; traducido al inglés en Timothy O. Benson y Éva Forgács (eds.), *Between Worlds: A Sourcebook of Central European Avant-Gardes 1910-1930*, Los Ángeles, Los Angeles County Museum of Art; Cambridge (Massachusetts), MIT Press, 2002, p. 658. ● **28.** Íd. ● **29.** Corresponde a Utverditeli novogo iskusstva. ● **30.** “Primechanie k dvizheniiu Unovisa”, 13 de abril de 1920, *Al'manakh UNOVIS*, n.º 1 (1920), lámina 44v; se cita en A. Shatskikh, *op. cit.*, p. 108. ● **31.** Tatiana Kotovich, “Unovis v točke sotsio-kul'turnoi situatsii nachala veka”, en *Malevich. Klassicheskii avangard. Vitebsk. Posvyashchaetsia 80-letiiu UNOVISA (Utverditeli Novogo Iskusstva)*, n.º 4, Vitebsk, Vitebskii oblastnoi kraevedcheskii muzei, 2000, p. 7; y O. Shikhireva, “Russkii period tvorchestva K. Kobri. Razmyshleniia ob istokakh slozheniia stilia”, en *ibid.*, p. 150.

años veinte, Kbro siguió emulando al pintor en la pureza de sus medios y en la investigación sistemática de las permutaciones compositivas.

En *Construcción suspendida* (2), la influencia del suprematismo se funde con la de las construcciones colgantes de Ródchenko. El anillo de metal y la cruz se pueden relacionar con el triunvirato de las formas suprematistas –el cuadrado, el círculo y la cruz–, pero en este caso se fijan a una banda de metal, de manera que forman una cinta de Möbius que se dobla en el espacio y crea una composición abierta. Con el movimiento ambiental, la configuración varía para el observador estático, mientras que la luz desmaterializa las formas de metal, y se añade a las sensaciones dinámicas del todo para convertirse en el epitome de la definición de la escultura que acuñaría Kbro más adelante: “Esculpir es modelar el espacio”²⁸.

Además de dedicarse a la creación artística, en la época de Smolensk, Kbro y Strzemiński estrecharon su relación creativa con Malevich, que vivía en la cercana localidad de Vitebsk. Se unieron a los UNOVIS²⁹ (los heraldos del arte nuevo), un grupo dedicado a ampliar el campo de influencia del suprematismo a través del diseño de tejidos, ropas, carteles, arquitectura, etcétera. A mediados de abril de 1920, los UNOVIS de Smolensk, la delegación fundada por Strzemiński, invitó al grupo de Vitebsk a representar *Victoria sobre el sol* y el *Ballet suprematista*³⁰. El 20 de octubre de 1920, se celebró en Smolensk el congreso regional de UNOVIS, seguido de la conferencia de Malevich *En torno al arte nuevo*³¹.

En Smolensk, además, Kbro y Strzemiński participaron directamente en la creación de propaganda bolchevique. En el transcurso de la guerra polaco-soviética, el cuartel general del Ejército Rojo, la administración política para

el frente occidental y una rama de la Agencia de Telégrafo de Rusia (ROSTA) tenían su sede en esta ciudad. No cabe duda de que Strzemiński produjo varios carteles para promocionar la campaña bélica de los rusos, entre ellos *El incremento de la producción y la mejora de la eficiencia son las mejores garantías para vencer en el frente* (1920). Strzemiński nunca habló de su obra propagandística, pero Kobro reconocía abiertamente que había diseñado carteles para el Comité de Educación Política local³². No se conserva ningún cartel que se le pueda atribuir, pero es evidente que se involucró de manera activa en el campo de la propaganda política. El 10 de septiembre de 1920, por ejemplo, presidió un comité del Departamento Provincial de Educación cuya misión era “aceptar y evaluar obras decorativas concebidas para las manifestaciones de educación política organizadas con ocasión de las maniobras del Distrito Militar Occidental”³³. Puede que el relieve que creó para un taller de imprenta local (una interpretación libre del cartel *Golpead a los blancos con la cuña roja* que había diseñado El Lissitzky en 1919) estuviera relacionado con este acontecimiento³⁴.

Estas actividades no eran más que un aspecto de la larga relación que mantuvo la pareja con los bolcheviques. Parece ser que Strzemiński ya trabajaba para el gobierno en mayo de 1918, cuando se unió al equipo del recién fundado IZO, un departamento que dependía del Comisariado Popular de Educación³⁵. Trabajó en el Departamento de Museos, se convirtió en director de la Agencia Central de Exposiciones, colaboró en la organización de las galerías, y en la adquisición de obras de arte que luego se encargaba de distribuir por las galerías y los museos de toda Rusia³⁶. Al igual que Tatlin y otros artistas, es evidente que estaba dispuesto a trabajar con el nuevo régimen para ayudar a reorganizar la vida artística del país y “luchar contra el arte antiguo de una manera más eficaz”³⁷. Las raciones de comida que recibía regularmente en las épocas de gran escasez eran un incentivo adicional.

En marzo de 1919, Strzemiński fue enviado a Minsk y después a Vitebsk³⁸. El 18 de noviembre de 1919, ya vivía en Smolensk y trabajaba para la sección de arte del Departamento Provincial de Educación, en un principio como instructor y después, a partir del 4 de abril de 1920, como jefe de sección³⁹. Fundó un taller de enseñanza en el que estudió Nadia Khodasevich⁴⁰ (antes de convertirse en Nadia Léger). Khodasevich recordaba que, en sus lecciones, Strzemiński hablaba de Giotto, de Masaccio, de Miguel Ángel y de Andréi Rubliov, y que uno de sus preceptos fundamentales era: “El cubo, el cilindro, el cono, la esfera: simplicidad terriblemente compleja”⁴¹. Es evidente que Strzemiński, siguiendo el ejemplo de Malevich, animaba a sus alumnos a que estudiaran la evolución de los estilos y, el 29 de junio de 1920, dictó una lección acerca de “las soluciones artísticas y las composiciones espaciales” de Rafael⁴². Además, participó activamente en la creación de un museo de arte

● **32.** A. Turowski, *Malewicz w Warszawie. Rekonstrukcje i symulacje*, Cracovia, Universitas, 2002, p. 246. ● **33.** “Protokol Zasedeniia komisii po priemke i otsenke dekoratyvnykh rabot po ustroistvu politicheskogo-prosvetitel'noi demonstratsii k manevrom zapasnykh chasti Zapadnogo voennogo okruga”, en *Fond 19*, Opis 1, Edinits Khraneniia 1222, List 39, Archivos históricos, Smolensk; se cita en A. Turowski, *Malewicz w Warszawie. Rekonstrukcje i symulacje*, óp. cit., p. 238. ● **34.** A. Shatskikh, óp. cit., p. 110. ● **35.** A. Turowski, *Malewicz w Warszawie. Rekonstrukcje i symulacje*, óp. cit., pp. 235, 398. El 6 de diciembre de 1918, Strzemiński era el presidente del Departamento de exposiciones. ● **36.** V. Vlasova, “Iz istorii khudozhestvennoi zhizni revoliutsionnoi Moskvy: Deiatel'nost' Vserossiiskogo tsentral'nogo vystavochnogo biuro (1918–1921)”, *Sovetskoe iskusstvoznanie*, n.º 23, 1988, p. 334, n.º 18; y Konstantin Umanskij, *Neue Kunst in Russland 1914–1918*, Potsdam, Gustav Kiepenheuer Verlag; Múnich, Hans Goltz Verlag, 1920, p. 64. ● **37.** W. Strzemiński, “O sztuce rosyjskiej: Notatki” [Sobre el arte ruso. Apuntes], *Zwrotnica*, n.º 3, 1922, pp. 79–82; Władysław Strzemiński, “O sztuce rosyjskiej: Notatki”, *Zwrotnica*, n.º 4, 1923, pp. 110–114; traducido al inglés en Timothy O. Benson y Éva Forgács (eds.), óp. cit., p. 277. ● **38.** Sobre la destinación a Minsk, véase V. Dimitrev, “Pervyi itog”, óp. cit., p. 2. ● **39.** O. Shikhireva, óp. cit., p. 85. ● **40.** También Wanda Chodasiewicz-Grabowska. ● **41.** L. Dubenskaia, *Raskazyvaet Nadia Lezhe*, Moscú, Detskaia literatura 1981, pp. 50–51, 58; citado en O. Shikhireva, óp. cit., p. 85. ● **42.** Se cita en A. Turowski, *Malewicz w Warszawie. Rekonstrukcje i symulacje*, óp. cit., p. 244. ● **43.** A. Shatskikh, óp. cit., p. 108. ● **44.** A. Shatskikh, óp. cit., p. 110. ● **45.** A. Shikhireva, óp. cit., p. 85. ● **46.** “Polozhenie ot dela izobrazitel'nykh iskusstv i khudozhestvennoi promyshlennosti NKP po voprosu o khudozhestvennoi kul'tury”, *Iskusstvo kommuny*, n.º 11, 16 de febrero de 1919, p. 2. ● **47.** “Co to jest konstruktywizm”, *Blok*, n.º 6–7 (1924); traducido al inglés en Timothy O. Benson y Éva Forgács (eds.), óp. cit., pp. 496–497.

contemporáneo para la ciudad⁴³. En julio de 1920, se hizo cargo de una subsección independiente del IZO en la que trabajaban actores y personal del museo⁴⁴. Como es natural, Kbro y él colaboraron en el diseño de escenografías teatrales, y algunas de ellas se expusieron en la Primera Exposición Estatal de Arte que se celebró en el mes de mayo de ese año en Smolensk⁴⁵.

No cabe duda de que, en términos generales, las experiencias de Kbro y Strzemiński en Rusia ejercieron una influencia perdurable y positiva en su teoría y en su práctica artística. Su creatividad se benefició del estímulo creativo de sus encuentros con la vanguardia. Adquirieron una visión teórica muy desarrollada de las ideas y los problemas artísticos, influida por los escritos de Malevich y por la labor analítica que habían llevado a cabo en el IZO⁴⁶. En Rusia, además, estudiaron las relaciones entre el arte, la ciencia, las matemáticas y los principios del taylorismo. Llegaron a Polonia con la firme creencia de que había que aprovechar las capacidades artísticas para mejorar el entorno, una idea que defendían tanto los UNOVIS como los constructivistas rusos. Se convirtieron en los líderes del constructivismo polaco y adoptaron el nombre de este movimiento, pero rechazaban la visión estrictamente funcional del constructivismo soviético, aunque estaban convencidos de que el arte era la fuerza de organización suprema⁴⁷. En Polonia, Kbro y Strzemiński aplicaron los conocimientos prácticos, teóricos y administrativos que habían adquirido en la Rusia soviética y los desarrollaron aún más. Pero sus aventuras rusas también tuvieron un impacto negativo. Su experiencia les había enseñado a desconfiar de los enredos políticos y en Polonia siempre insistieron en que el arte tenía que ser totalmente independiente de la política y del gobierno.

118

**LA OBRA DE KATARZYNA
KOBRO Y LA SALA NEO-
PLÁSTICA DE WŁADYSŁAW
STRZEMIŃSKI, ESPEJOS DE
LAS INTERACCIONES SO-
CIO-POLÍTICO-ESTÉTICAS
DE LAS VANGUARDIAS ■**

Gladys C. Fabre

Marx dijo “transformad el mundo”;
Rimbaud dijo “cambiad la vida”;
estas dos consignas son
para nosotros una y la misma.

André Breton, 1935

No hay ningún otro tema para una exposición que refleje mejor la originalidad de las interacciones del neoplasticismo y otros ismos de la vanguardia internacional que el que nos ocupa. Los artistas aquí presentados participaban de una nueva visión del mundo. Sin embargo, esta proclamación unánime resultaba insuficiente: faltaba por determinar las direcciones a tomar y los medios plásticos para alcanzar la meta.

El constructivismo ruso y de Europa del Este, De Stijl y la revista *L'Esprit Nouveau* coincidían en la necesidad de edificar un nuevo entorno basado en un lenguaje elemental aplicable a todas las disciplinas y crear así una vida armónica para el conjunto de la sociedad. A este respecto surgían ya divergencias: ¿en armonía con qué? ¿Con el orden platónico inmutable del universo invocado por el neoplasticismo de Piet Mondrian o con el de los descubrimientos científicos tales como el del continuo espacio-tiempo de Einstein valorado por Theo van Doesburg, El Lissitzky y László Moholy-Nagy? ¿Alcanzar la armonía al “reconciliar la fisiología del ojo con el carácter abstracto del espíritu”, tal como Władysław Strzemiński teorizaba tras la guerra? ¿De acuerdo con la organización marxista condenando el individualismo o, al contrario, reivindicando la libertad de “ser uno mismo”² en el marco de ese universalismo humanista al que Francia seguía tan apegada?

Ante todas estas opciones, los artistas de ideas más abiertas se preguntaban cómo conseguir la mejor síntesis a la vez que se apropiaban de los métodos conceptuales y los medios de los tiempos modernos: la máquina, la fotografía, el cine y las nuevas técnicas de construcción. Estos anhelos explican los ajustes teóricos y la evolución de las prácticas, hasta el punto de considerar el arte como un laboratorio de investigaciones en múltiples direcciones. Este aspecto nos conduce a afirmar que la práctica artística precede a menudo a la teoría o, en el mejor de los casos, que la obra y su justificación se construyen conjuntamente. Por ello, Strzemiński afirmaba situar “el ojo en el extremo del pincel”³.

La historia del arte ocasiona a menudo malentendidos cuando pretende explicar una obra con escritos posteriores, atribuyendo al teórico la preeminencia de una originalidad plástica de la que no ha sido siempre el instigador. Por consiguiente, me pregunto hasta qué punto el “ojo” de Strzemiński se fijaba en

las esculturas de Katarzyna Kobro –por supuesto con la intención honrada de promover el arte de su mujer– y, al revés, en qué medida su mirada no minimizaba en cierto modo la fuente misma de sus reflexiones. De este modo, las esculturas de Kobro y, junto con ellas, el tardío espacio de exposición de Strzemiński –la Sala neoplástica– arrojan luz sobre las soluciones específicas, teóricas y prácticas, y las aspiraciones utópicas que fueron fuerza motriz de imaginarios y creaciones diversificadas, emergidas a raíz de intercambios de exposiciones, revistas, encuentros –especialmente con los miembros del grupo De Stijl–. En esta aproximación no debe olvidarse la dificultad de las mujeres artistas para acceder, en el seno del mencionado activismo, a un reconocimiento auténtico.

HISTÓRICO DE LAS RELACIONES ENTRE DE STIJL Y LA VANGUARDIA POLACA

El uso que hace Kobro de tres colores neutros para su *Kompozycja przestrzenna (2)* [Composición espacial (2), 1928] y primarios para sus *Kompozycja przestrzenna (4)* [Composición espacial (4), 1929] y *Kompozycja przestrzenna (6)* [Composición espacial (6), 1931] –sus construcciones tridimensionales de planos ortogonales– responde sin duda la influencia del neoplasticismo. La misma atracción por esta gama cromática se encuentra en el óleo de Henryk Stażewski, *Kompozycja* [Composición, 1930]; por su parte, en aquella época, concentrado en el unismo, Strzemiński rechazaba esta corriente artística. Sin embargo, y sorprendentemente, en 1948, el artista revisitará el neoplasticismo.

1. Andrzej Turowski, “The Physiology of the Eye”, en *Władysław Strzemiński 1893-1952: On the 100th Anniversary of His Birth*, Łódź, Muzeum Sztuki, 1994 [cat. exp.], p. 36: “to reconcile the physiology of the eye and the abstract character of the mind”. ● 2. “Ser uno mismo en un país elegido”, tal como reivindica el italiano Ricciotto Canudo en su novela *Les Transplantés* [París: Eugène Fasquelle, Bibliothèque-Charpentier, 1913]. ● 3. Turowski, “The Physiology of the Eye”, en óp. cit., p. 36. ●

Estas creaciones nos llevan a evocar las circunstancias por las que el movimiento holandés ejerció su influencia en el arte polaco. Henryk Berlewi fue, de forma clara, el primer artista polaco en tener contactos con el grupo De Stijl al participar, como Van Doesburg y Vilmos Huszár, en el Congreso Internacional de Artistas Progresistas de Düsseldorf (en mayo de 1922) y exponer, con ellos, en la Grosse Berliner Kunstausstellung de 1923. En 1924, mostró en Varsovia sus *Mechano-Faktura* [Mecanofacturas] en el salón de automóviles Austro-Daimler; al mismo tiempo, el grupo Blok (1924-1926), de reciente creación entonces, expuso en la capital con los artistas Katarzyna Kobro, Henryk Stażewski, Władysław Strzemiński, Mieczysław Szczuka, Teresa Żarnower, Witold Kajruksztis, entre otros. A través de Berlewi y de Stażewski, el grupo se conoció el movimiento De Stijl, incluso la revista *Blok* publicó en su número 5 de 1924 un artículo de Van Doesburg en torno a “Odnowienie architektury” [La renovación de la arquitectura]. En 1926, gracias a Stażewski y al arquitecto Szymon Syrkus, el primer número de la revista del grupo Praesens (que sucede a Blok) incluyó un escrito sobre arquitectura con ilustraciones de J.J.P. Oud, Van Doesburg y Gerrit Rietveld. Szymon Syrkus residió en París de 1922 a 1924. En abril, mientras Stażewski visitaba por vez primera la ciudad, el grupo De Stijl realizó una exposición en la École spéciale d'Architecture, que retomaba en parte la que fuera presentada en la Galerie de l'Effort Moderne en octubre de 1923. Van Doesburg y Cornelis van Eesteren mostraron allí maquetas de arquitectura, dos de ellas con muros de colores –*Maison particulière* [Casa particular] y *Maison d'artiste* [Casa de artista], ambas de 1923–, así como aguadas de Van Doesburg tituladas *Contre-Construction* [Contra-construcción] y *Construction de l'espace* -

4. W. Strzemiński; K. Kobro, “Kompozycja przestrzeni. Obliczenia rytmu czasoprzestrzennego” [La composición del espacio: cálculo del ritmo espacio-temporal, 1931], Łódź, Biblioteka a. r., vol. 2, s. f. [1931], pp. 53-4. Un extracto de este escrito se encuentra reproducido en la presente publicación, pp. 213-219. Este texto y otros fueron traducidos al francés y comentados por Antoine Baudin y Pierre Mazime Jedryka en W. Strzemiński; K. Kobro, *L'espace uniste. Écrits du constructivisme polonais*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1977, p. 107.

FIG. 1: Theo van Doesburg, *Construction de L'Espace - Temps II* [Construcción espacio-temporal II], 1924



temps [Construcción espacio temporal] (1923–1924) en las que se detallaba su concepción arquitectónica. Su intención era romper el cerramiento y la pesadez estática de la arquitectura tradicional con la abertura de grandes ventanales que permitiesen la interacción fuera-dentro; mientras, la división del espacio interior se articulaba a partir de tabiques de colores neutros y primarios que dinamizasen y “temporalizasen” el conjunto, propiciando la movilidad de la mirada que viajaba de un tabique de color a otro. Constatamos aquí la interacción entre los proyectos arquitectónicos de Van Doesburg y su pintura, aspecto también presente en la escultura de Kobro. Son principalmente las *Construcciones espacio-temporales* (fig. 1) y *Contra-construcciones* de Van Doesburg las que ejercieron una influencia notable, a partir de 1928, en las *Composiciones espaciales* de Kobro, que adoptaron los colores del neoplasticismo para dotar de movimiento y, con ello, introducir el tiempo en el espacio escultórico⁴. En cambio, podemos observar que la *Sala Neoplastyczna* [Sala neoplástica] de Strzemiński, alojada en un edificio antiguo, el palacio Poznański de Łódź, no respondía a los objetivos de Van Doesburg, ni a los concretados por Gerrit Rietveld en la casa Schröder de Utrecht

(1924). Por esta razón, es preferible aproximar la Sala de Łódź al ambiente interior del estudio de Mondrian, situado también en un edificio antiguo de París. A juzgar por la correspondencia entre Strzemiński y Van Doesburg, conservada en el Instituto Neerlandés para la Historia del Arte (RKD Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis), los dos artistas intercambiaron principalmente documentación, sobre todo durante 1928, año del I Congreso Internacional de Arquitectura Moderna [Congrès International d'Architecture Moderne, CIAM] en La Sarraz, Suiza. Antes, hacia 1925, se habían estrechado los lazos con Mondrian y Michel Seuphor gracias a Syrkus, Stażewski y Jan Effenberger-Śliwiński. Este último había dejado Polonia para instalarse en París en 1922. Conoció a Adolf Loos en el Salón de Otoño de 1923 y, en esa fecha, abrió la galería Au Sacre du Printemps que se convertiría en la sede de reuniones organizadas cada sábado por la efímera revista *Les Documents internationaux de l'Esprit Nouveau* (1927) dirigida por Michel Seuphor y Paul Dermée. Dichas tertulias literarias y artísticas reunían a la vanguardia parisina, desde Enrico Prampolini a Mondrian, pasando por Georges Vantongerloo, Stażewski o Tristan Tzara.

La otra plataforma de las relaciones entre el neoplasticismo y el arte polaco fue la revista *L'Art Contemporain - Sztuka Współczesna. Revue d'art international* (1929, fig. 2) gestionada por Wanda Chodasiewicz-Grabowska [más tarde: Nadia Khodasevich Léger], antigua alumna de Kazimir Malevich y de la Academia moderna⁵. Grabowska, su marido, el poeta Jan Brzękowski, y Stażewski fueron los eficaces recaudadores de donaciones de obras de arte de la vanguardia parisina (mientras Strzemiński colaboraba reuniendo obras desde Polonia). Su meta era constituer una colección ejemplar para un



FIG. 2: *L'Art Contemporain - Sztuka Współczesna. Revue d'art international* [El arte contemporáneo. Revista de arte internacional], Jan Brzękowski; Wanda Chodasiewicz-Grabowska (eds.), París, n.º 1, 1929

5. La Academia Moderna [Académie Moderne] activa de 1924 a 1931 en París. Allí enseñaron artistas como Amédée Ozenfant y Fernand Léger. ● 6. La colección fue expuesta en 1931 en el Museo de arte municipal de Łódź y trasladada más tarde al Palacio Poznanski de la misma ciudad. Las obras que se encuentran en la *Sala neoplasticista* fueron seleccionadas atendiendo a su grado de abstracción geométrica y a cómo se integraban y dialogaban unas con otras. Estaba formada por piezas de Vantongerloo, Van Doesburg, Huszár, miembros de De Stijl, así como Sophie Taeuber-Arp, Berlewí, Stażewski, Strzemiński y Kopro. ● 7. Georges Vantongerloo, *L'Art et son avenir*, Amberes, Edition De Sikkell, 1924. ● 8. Publicado en el número introductorio de la revista *Art Concret*, París, abril de 1930. ● 9. Véase "El unismo en la pintura" en esta publicación. Traducción del original en polaco en W. Strzemiński, *Unizm w malarstwie*, Varsovia, Praesens, 1928.

futuro museo en Polonia⁶. A su vez, todos estos artistas vinculados a los distintos "ismos" (exceptuando a los surrealistas, salvo Jean Arp) se encontraban en el grupo Cercle et Carré creado por Seuphor en 1930. A principios del año siguiente, los artistas centrados exclusivamente en la abstracción o en el grupo Art Concret –un grupo muy pequeño que en 1930 reunía a Van Doesburg, Jean Hélion, Léon Tutundjian y Otto Gustaf Carlsund– fueron convocados por Van Doesburg para formar un nuevo movimiento llamado Abstraction-Création. Más coherente que Cercle et Carré y menos restrictivo que Art Concret, Abstraction-Création contó con un centenar de miembros entre 1931 y 1936. De esta manera, se dieron encuentro Kopro, Strzemiński y Stażewski con antiguos y nuevos miembros del grupo De Stijl, como César Domela, Jean Gorin, Mondrian, Bart van der Leek, Vantongerloo y Friedrich Vordemberge-Gildewart.

Junto con las influencias de Mondrian y Van Doesburg, cabe destacar la de Vantongerloo. Este, al igual que Gino Severini, defendió el uso de las matemáticas para conseguir una unidad perfecta del plano o del volumen, y consignó sus argumentos en los primeros números de la revista *De Stijl* y luego en su libro *El arte y su futuro* (1924)⁷. Mondrian desaprobaba recurrir a las matemáticas, fiándose tan solo de la intuición para unificar los contrastes de líneas y de colores. En cuanto a Van Doesburg, se dejaría convencer bastante más tarde, como lo atestiguan su *Composition arithmétique* [Composición aritmética] y su manifiesto *Art Concret*⁸, ambos de 1930. En este opúsculo, el artículo "Les problèmes de l'art concret. Art et Mathématiques" [Los problemas del arte concreto. Arte y matemáticas], redactado por Hélion, presenta concordancias con las ideas expuestas en *El unismo en pintura* (1927)⁹, lo cual confirma que el juego de influencias fue

multidireccional. “Para que el cuadro sea universal –precisa Hélión– hace falta que las relaciones recíprocas de sus elementos sean determinadas por construcciones geométricas exactas, esto es, entre los elementos de las relaciones numéricas deducidas de un módulo original”¹⁰.

LA SALA NEOPLÁSTICA: ¿UNA DENOMINACIÓN JUSTIFICADA AL TIEMPO QUE CONTRADICTORIA?

Pese a que subsisten incertidumbres en cuanto a la intención inicial del proyecto de Strzemiński, cabe emitir tres hipótesis al respecto:

- 1. Strzemiński habría esbozado un proyecto de espacio neoplástico autónomo, tal como sostiene Zenobia Karnicka¹¹, con el fin de demostrar la capacidad del arte para cambiar la visión de la sociedad.
- 2. De acuerdo con esta misma aproximación, Strzemiński habría optado por una muestra colectiva promoviendo las obras del grupo a.r. mezcladas con las de la abstracción geométrica que habían sido recolectadas en París entre 1929 y 1930.
- 3. Por razones pragmáticas, el artista aceptaría desde el principio los imperativos funcionales del museo como, por ejemplo, la inadecuación del parquet de la *Sala* de 1948 (fig. 3).

Estéticamente, el espacio inaugurado en 1948 en el Museo de arte (actual Muzeum Sztuki) de Łódź responde en gran medida a las normas

● 10. Jean Hélión, “Les problèmes de l’art concret. Art et Mathématiques”, en *Art Concret*, *op. cit.*, p. 8: “Pour que le tableau soit universel, précise Hélión, il faut que les relations réciproques de ses éléments soient déterminées par des constructions géométriques exactes, c’est-à-dire entre les éléments des relations numériques déduites d’un module originel”. Traducción propia del original en francés. ● 11. Zenobia Karnicka, “The Life and Work of Władysław Strzemiński—Chronology”, en *Władysław Strzemiński 1893–1952: On the 100th Anniversary of His Birth*, Łódź, Muzeum Sztuki, 1994 [exh. cat.], p. 91. ● 12. Anna Bentkowska-Kafel, Hugh Denard y Dew Baker (eds.), *Paradata and Transparency in Virtual Heritage*, Londres: King’s College, 2012, p. 123. Traducción propia del original en inglés.

FIG. 3: Vista de la *Sala Neoplastyczna* [Sala neoplástica], 1948



del neoplasticismo. Tal como se ha señalado, no se corresponde con el espacio arquitectónico interior defendido por Van Doesburg entre 1924 y 1925, ni tampoco con su decorado a base de soluciones elementales realizado para el café L'Aubette de Estrasburgo (1926-1928). Hace falta, pues, buscar las posibles correspondencias por el lado de Mondrian, con quien la vanguardia polaca tenía mayor proximidad, y juzgar la *Sala* de Strzemiński con respecto a los decorados neoplásticos que el artista holandés concibió para su estudio parisino o los de la casa de Ida Bienert en Dresde realizados en enero de 1926. Es verdad que, más tarde, Mondrian juzgaría insatisfactorio este último proyecto, y El Lissitzky le reprocharía el haber compuesto cada una de las paredes de la habitación como si fuesen “naturalezas muertas vistas por el ojo de la cerradura”¹². Esto no quita que, en la época de su concepción, Mondrian eligiese ese proyecto para ilustrar su artículo fundamental “Le Home – la Rue – la Cité” [La casa – la calle – la ciudad] publicado en el número 25 de la revista *Vouloir* en 1927, (fig. 4).

En este esbozo para el salón Bienert, un detalle llama la atención: inesperadamente, una mesa oval figura en el centro del cuarto. Pero, su forma, al igual que la curva de la pared blanca cerca de la entrada en la sala de Łódź, incumple

el principio estricto de ortogonalidad. En ambos casos, puede interpretarse como una constatación de la libertad de los artistas, incluso de los más dogmáticos, así como una adaptación a las realidades materiales –en el primer caso, el bienestar del ocupante; en el otro, un posible camuflaje de la estructura angular de la pared–. Incluso puede leerse, a ojos de Strzemiński, como un “guiño”, un recuerdo de las curvas presentes en sus *Kompozycji architektonicznych* [Composiciones arquitectónicas] de los años veinte y las esculturas espaciales del unismo. Sea como fuere, ese muro blanco tiene una fuerte presencia en el conjunto y aporta una hermosa singularidad al distanciarse del neoplasticismo. Dado que la *Sala neoplástica* no es una pura decoración estática como en Dresde, puede establecerse una sintonía con el estudio de Mondrian, cuyo decorado mural pretendía ser al mismo tiempo ambiente espiritual, meditativo e inspirador, favoreciendo un estado de ánimo propicio para la creación. Retrospectivamente, la producción de cuadros y su exposición calculada interactuaban con el entorno hasta incitar a cambiar puntualmente la pintura mural. Aparte del uso específico para la creación, Mondrian empleó su estudio como espacio de presentación que, una vez ordenado para recibir a fotógrafos o visitantes, hacía las veces de demostración visual a favor de la unidad espacial del cuadro y del entorno, del arte y de la vida.

Sin embargo, un aspecto discordante entre la sala de Łódź y el taller de Mondrian es que, en el caso del holandés los cuadros dispuestos en la pared o en el caballete eran exclusivamente los del artista, en una compenetración estilística con la disposición mural, lo que no ocurría en *Sala* de Strzemiński.

Por otra parte, Van Doesburg y Mondrian afirmaban que cuando el neoplasticismo hubie-

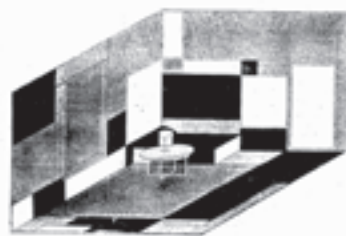
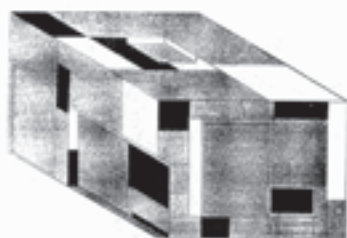


FIG. 4: Piet Mondrian, “Le Home – La rue – La cité” [La casa – la calle – la ciudad], París, *Vouloir*, n.º 25, 1927

● 13. K. Kobro, “Funkcjonalizm”, *Forma*, n.º 4, 1936; también en la presente publicación, “Funcionalismo”, pp. 223-221. Para este escrito se ha consultado la versión francesa: “Le fonctionnalisme”, en *L'espace uniste*, óp. cit., pp. 166-71.

se invadido la casa, la calle y la ciudad, la necesidad de pintar cuadros desaparecería. Esta desaparición se ve confirmada ya por los interiores neoplásticos de Huszár y Vantongerloo, y en la casa Schröder de Rietveld, donde solo los objetos funcionales (un reloj de pared o lámparas) cuelgan de la pared.

En consecuencia, no es de extrañar que la *Sala neoplástica*, integrando cuadros y, además, apartándose de las normas del neoplasticismo, no convenciera a los miembros de De Stijl, pues, la interacción entre el espacio mural y las obras, y entre estas últimas y el entorno habría suscitado sus reticencias.

Para intentar comprender el objetivo del artista polaco, hemos de invocar en última instancia la función utilitaria del arte reivindicada por los constructivistas rusos y, en ese ámbito, por los grupos Blok y luego Praesens de los que habían formado parte Strzemiński y Kopro¹³. De acuerdo con esta interpretación, la *Sala neoplástica* habría sido concebida desde el origen como espacio de exposición, siendo el *Kabinett der Abstrakten* [Gabinete abstracto, 1927] de El Lissitzky, en Hannover, el ejemplo más espectacular. Alexandre Dorner había pensado primero en Van Doesburg (1925) para ese proyecto que acogía obras de Francis Picabia, Pablo Picasso, Fernand Léger, Mondrian, Friedrich Vordemberge-Gildewart, entre otros. Pero su propuesta fue considerada insuficiente y se recurrió a El Lissitzky. El problema planteado al artista ruso era idéntico al que se le planteaba (tal vez) a Strzemiński: ¿cómo presentar obras, relativamente dispares e intercambiables, dentro de un espacio construido, de manera que el espectador tenga que desplazar la mirada y adoptar una conducta creativa? Para dicho fin, El Lissitzky concibió una pared con estrechos listones verticales pintados por un lado en blanco y por el otro en negro, en la que mantuvo espacios huecos para exponer piezas sobre fondo blanco o negro, dispuestas arriba, abajo o en los laterales, siguiendo una composición clara, sobria y dinámica. Así, cada cuadro conservaba su autonomía pictórica en un marco organizador, cinético, neutro, blanco o negro, en función del desplazamiento del espectador. Aquí, la escenografía y el estilo constructivista no mediaban en la apreciación de las obras, ni tampoco se limitaban al tradicional alineamiento de pinturas que se aprecia en Łódź. Si Strzemiński intervenía demasiado en la composición mural que presentaba los cuadros, a ello se sumaba la injerencia en las esculturas de Kopro para las que realizó pedestales. Estos paralelepípedos eran de vidrio para, puede imaginarse, dejar que se apreciase la interpenetración del espacio dentro de las *Composiciones espaciales*; sin embargo, al ser transparentes, las aristas blancas de su estructura interfieren en la visión de la escultura. Es más, quizás por una voluntad de unidad visual, la estructura de estos pedestales recordaba a la del mobiliario constructivista (compuesto por mesa y banco) concebido por Strzemiński para esta misma sala. Esta homogeneidad de principio puede hacer reflexionar sobre el cierto control que Strzemiński ejercía sobre la obra de su mujer.

ASPIRACIÓN A LA UNIDAD UNIVERSAL Y DIFERENCIA EN LO MISMO

En su notable y original ensayo *The Point of Imbalance in the Old Dream of Symmetry*¹⁴, Ewa Franus desarrolla una idea según la cual el unismo, defendido en pintura por Strzemiński y en escultura por Kobro, fue, por una parte, la expresión de la utopía social revolucionaria en la que, so pretexto de igualdad, la diferencia de sexos se neutralizaba en un *no man's land* idealista aunque delimitado por los hombres. Por otra, el unismo constituía el espejo de las aspiraciones de la pareja en torno a una vida armoniosa resultado de la sublimación de sus diferentes naturalezas y disciplinas artísticas. Franus subraya también la distancia que se produce entre 1920, fecha de su unión, y 1948, fecha de creación de la *Sala neoplástica*, y llama la atención sobre el contraste entre el hecho de que Strzemiński presentara las obras de Kobro al mismo tiempo que le interponía un pleito para quitarle la custodia de su hija¹⁵ y tenía el gesto –simbólico– de no invitarla a la inauguración.

Sin extendernos sobre la convincente exposición de esta autora, podemos constatar que la concepción unista que pretende sublimar el dualismo¹⁶ de la simetría se encuentra en el extremo opuesto a la postura de Mondrian, pues, por un lado, este tomaba en cuenta la oposición femenino-masculino al cruzar perpendicularmente una línea horizontal (que encarnaba lo femenino) y una vertical (lo masculino); y, por el otro, rechazaba toda simetría considerada como perteneciente al orden de la naturaleza, privilegiando un equilibrio asimétrico.

Para concluir, llama la atención que las obras de Kobro sean anteriores a ciertas formulaciones pictóricas unistas de Strzemiński. Ello constituye un indicio de la importancia y del impacto que tuvieron en la formulación del unismo. Si las fechas presentadas son correctas, ¿cómo no percatarse de que la *Kompozycja abstrakcyjna* [Composición abstracta, 1924-1926] de Kobro –por la imbricación de la forma y del fondo que obliga a una lectura en continuo vaivén– prefigura las *Composiciones* pintadas sobre vidrio de Strzemiński (1926) y sus *Composiciones arquitectónicas*, como *Kompozycja architektoniczna 1* [Composición arquitectónica 1, 1926]? Más todavía, la *Kompozycja przestrzenna (1)* [Composición espacial (1), 1925] de Kobro constituía ya una unidad orgánica, aunando geometría y ondulaciones biomórficas, que, al recortar una forma en el espacio, anunciaba las pinturas unistas de principios de los años treinta. En cuanto a *Kompozycja przestrzenna (3)* [Composición espacial 3, 1928], parece que la escultura sirvió de modelo a las *Composiciones arquitectónicas 26, 29 y 30* (1929): Strzemiński solo habría tenido que enderezar verticalmente la escultura y compenetrar la forma de su base rectangular con la forma virtual redondeada dibujada en el espacio. En 1925, Kobro era plenamente consciente, al igual que su marido, de lo que socialmente

estaba en juego, pero mientras él se centró en la tipografía, y pretendía crear una estética aplicable a otras disciplinas: la *Composición espacial (I)* –declinada en las *Composiciones espaciales (7)* (1931) y *(8)* (1932)– poseían un potencial uso arquitectónico que se confirmó en la maqueta del colegio preescolar del *Projekt przedszkola funkcjonalnego, “Forma”* [Proyecto de escuela funcional de preescolar, “Forma”, 1932-1934].

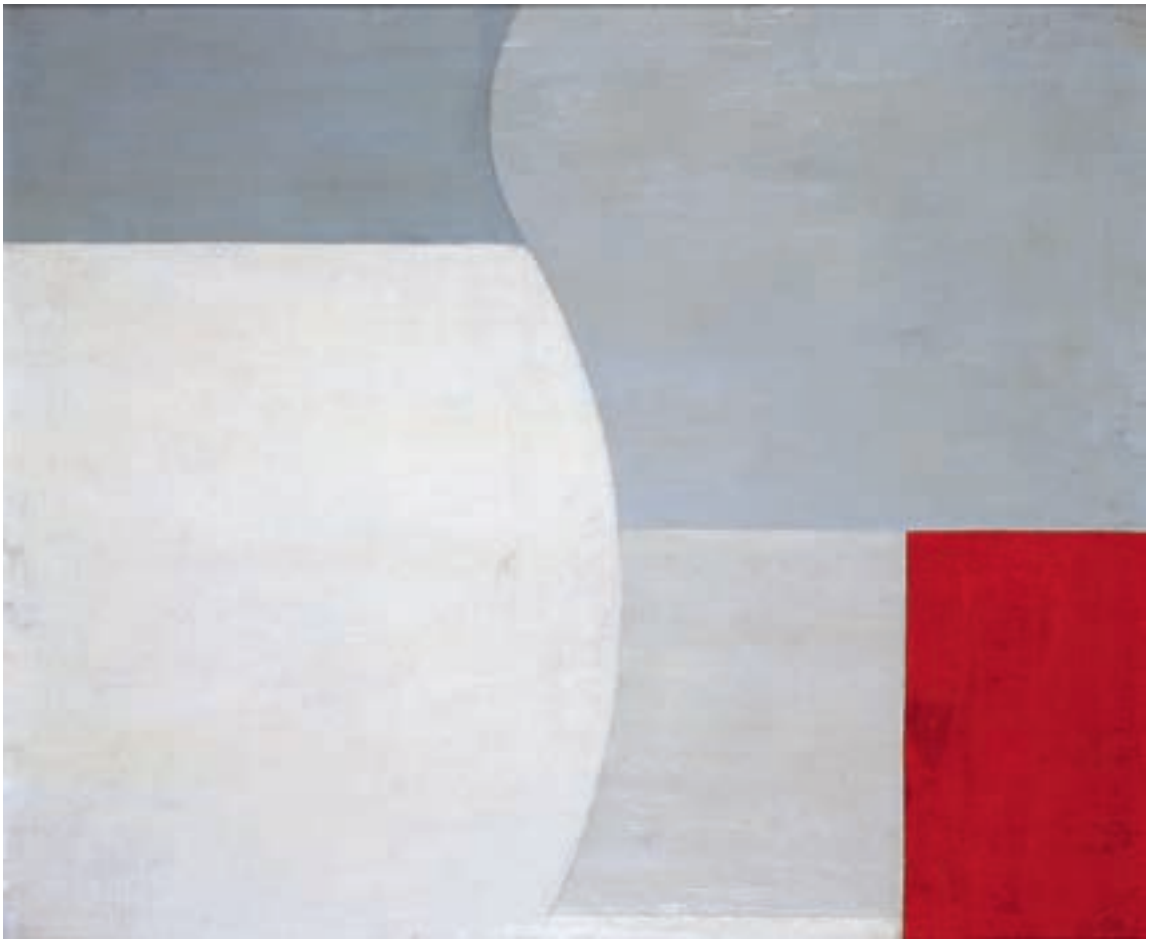
Se podría afirmar también que el contraste entre los planos rectangulares de colores neoplásticos y las curvas sinuosas, siempre blancas, presentes en las esculturas de Kopro en 1929, fueron su manera de expresar lo femenino sublimándolo en la perseguida “unidad”. Sin embargo, dicha unidad no era un todo dentro del cuadro que, se quiera o no, está limitado por su formato; en Kopro suponía un “volumen en devenir”, abierto, que se fundía con el espacio exterior imprimiéndole ritmo, vida. Al liberarse del volumen y de la masa, la artista supo convocar al mismo tiempo la inmaterialidad mallarmeana de la blancura, el infinito de Malevich y el espacio-tiempo de Van Doesburg gracias a la energía pura del color compenetrándose en el espacio.

Con o sin razón, advierto una gran diferencia entre Strzemiński y Kopro: el primero ve en el arte su existencia; la segunda, la existencia por el arte, hasta que el nacimiento de su hija, en 1936, modificó su trayectoria. A pesar de las revoluciones proclamadas a lo largo de los años, la condición de mujer artista continua siendo una cuestión de actualidad, como lo es también el anhelo de “encontrarse” ante las expresiones artísticas internacionales y el caos permanente de la sociedad. Prueba de este deseo, es la libertad con la que Strzemiński se desvía de las normas del neoplasticismo al que, no obstante, se volvió a referir en 1948 como un pedestal histórico e internacional para el renacimiento del arte moderno.

● 14. Ewa Franus, “The Point of Imbalance in the Old Dream of Symmetry”, en *Władysław Strzemiński 1893-1952, Materials of the Conference*, Łódź, Muzeum Sztuki Library, 1995, pp. 128-137. ● 15. A ello se añaden los muchos problemas debidos al origen germano-ruso de la escultora, lo que le acarreó una condena de seis meses de cárcel, de la que luego fue absuelta. ● 16. “La noción dualista debe ser sustituida por la unista”, escribe Strzemiński, en la presente publicación, “Unismo en la pintura”, p. 204. Publicado originalmente como “Unizm w malarstwie”, óp. cit. Véase también W. Strzemiński, “Dualizm i unizm” [Dualismo y unismo, 1927], en *Wybór pism estetycznych* [Selección de escritos estéticos], Cracovia, Universitas, 2006, pp. 23-25; y W. Strzemiński; K. Kopro, *L'espace uniste. Écrits du constructivisme polonais*, óp. cit., p. 75.







Henryk Stażewski, *Obraz abstrakcyjny II*
[Pintura abstracta II], ca. 1928-1929

Páginas 132-133:

Władysław Strzemiński,
Sala Neoplastyczna [Sala neoplástica],
1948/1960. Reconstrucción de
Bolesław Utkin, Muzeum Sztuki
de Łódź, 1993

Henryk Stażewski, *Kompozycja*
[Composition], ca. 1929-1930

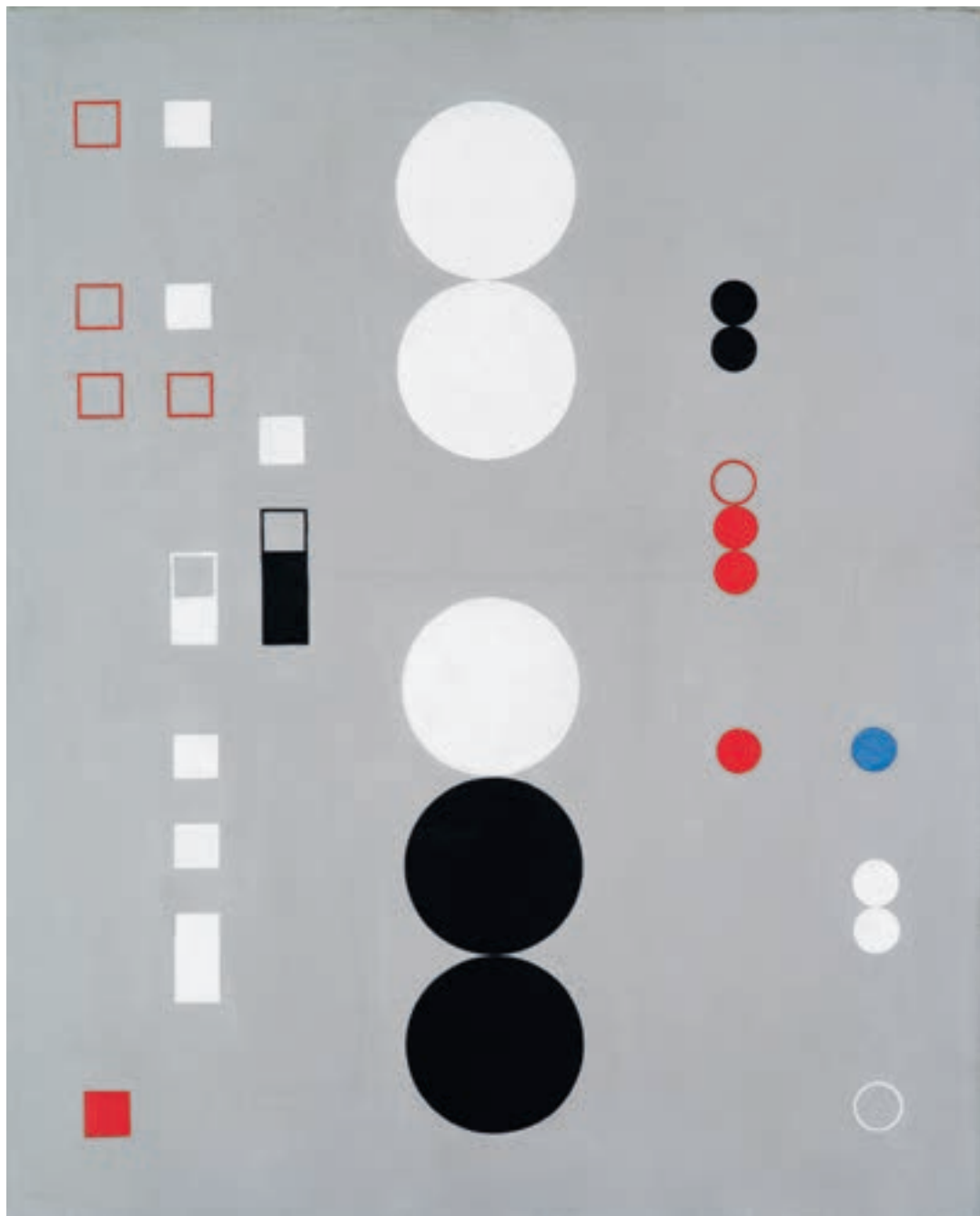


Katarzyna Kobro, *Kompozycja
przestrzenna (6)* [Composición
espacial (6)], 1931





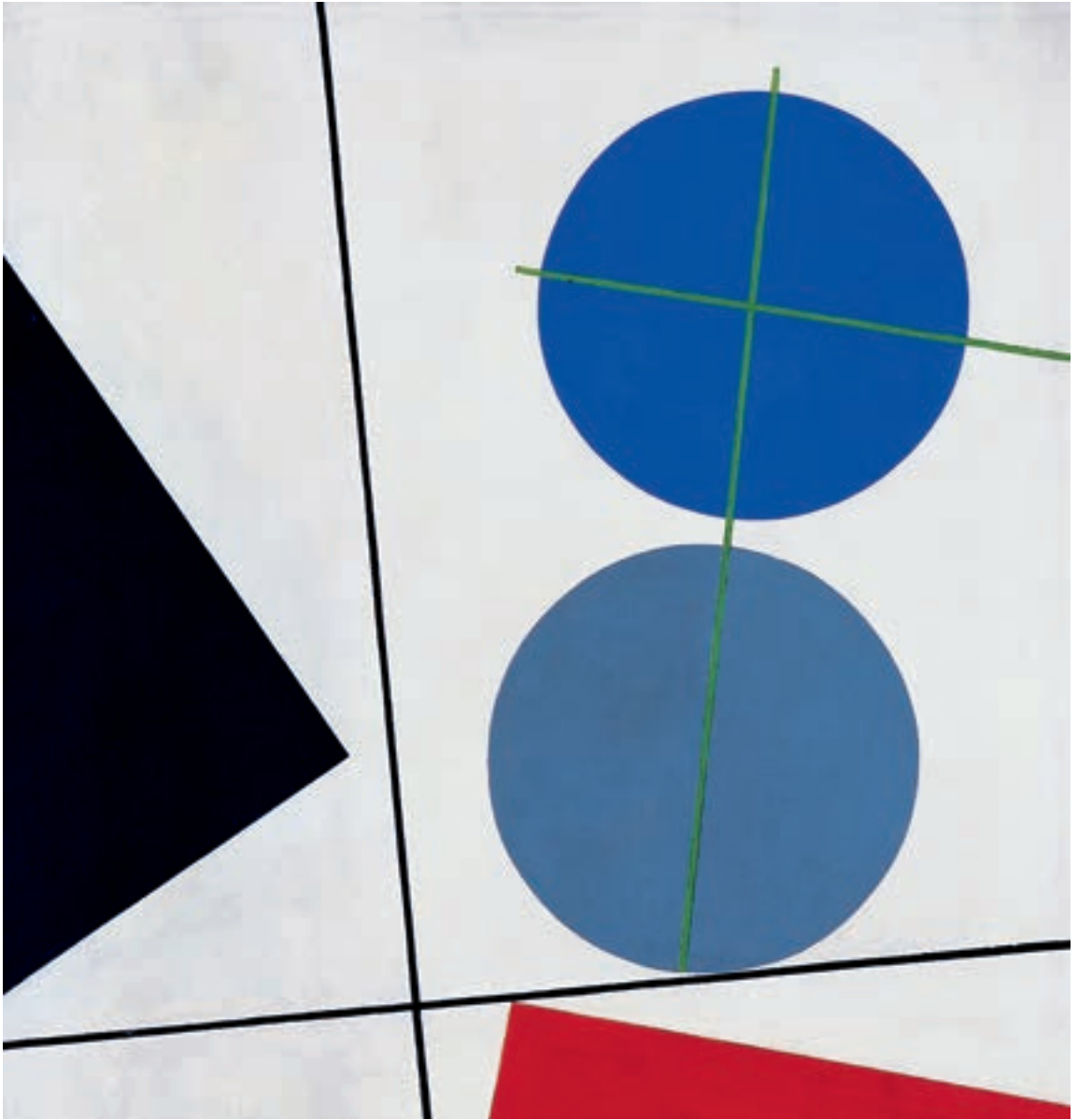




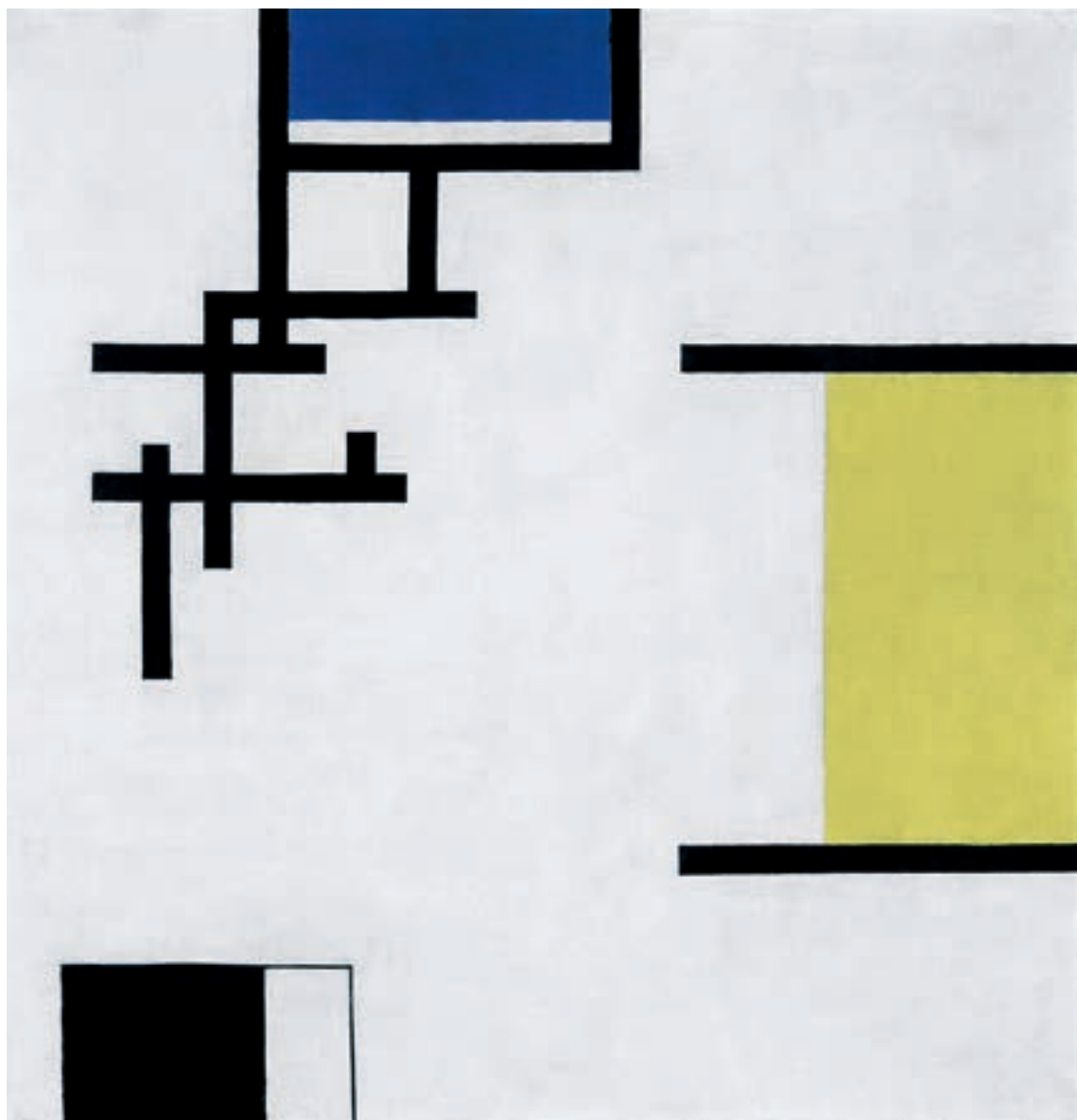
Páginas 138-139:

Katarzyna Kobro, *Kompozycja abstrakcyjna* [Composición abstracta], ca. 1924-1926

Sophie Taeuber-Arp, *Composition* [Composición], 1930

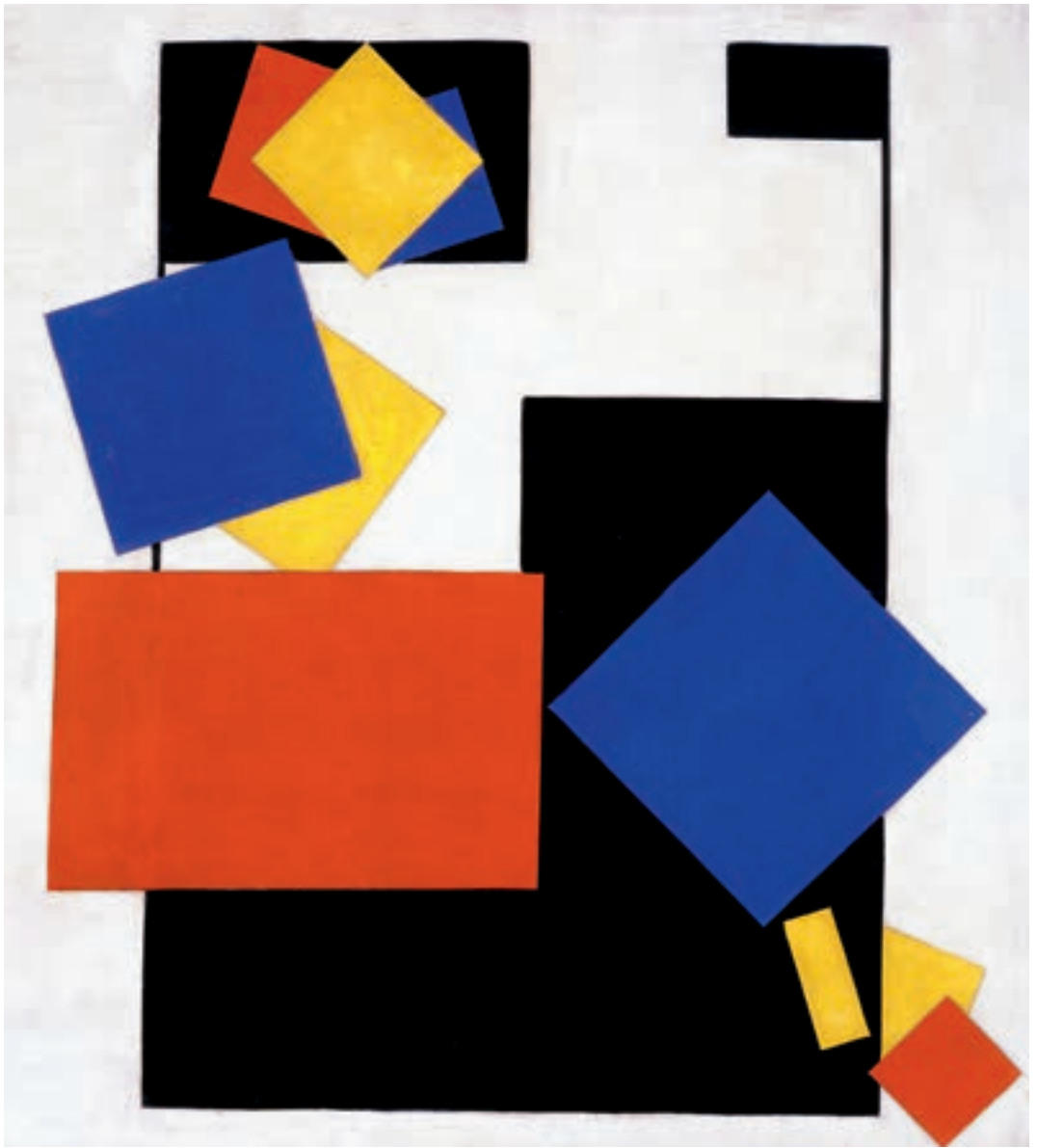


Sophie Taeuber-Arp, *Composition*
[Composición], 1931

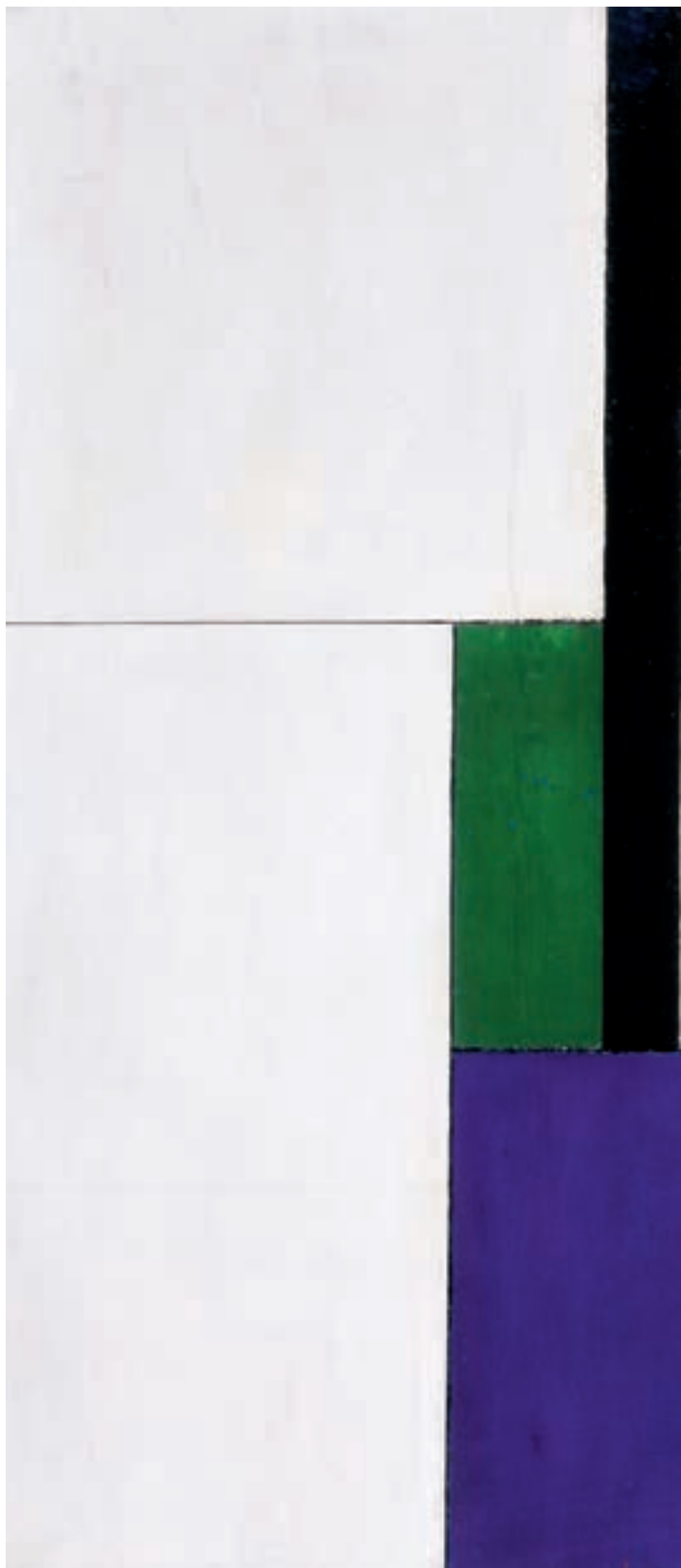


Jean Hélion, *Composition*
[Composición], 1930

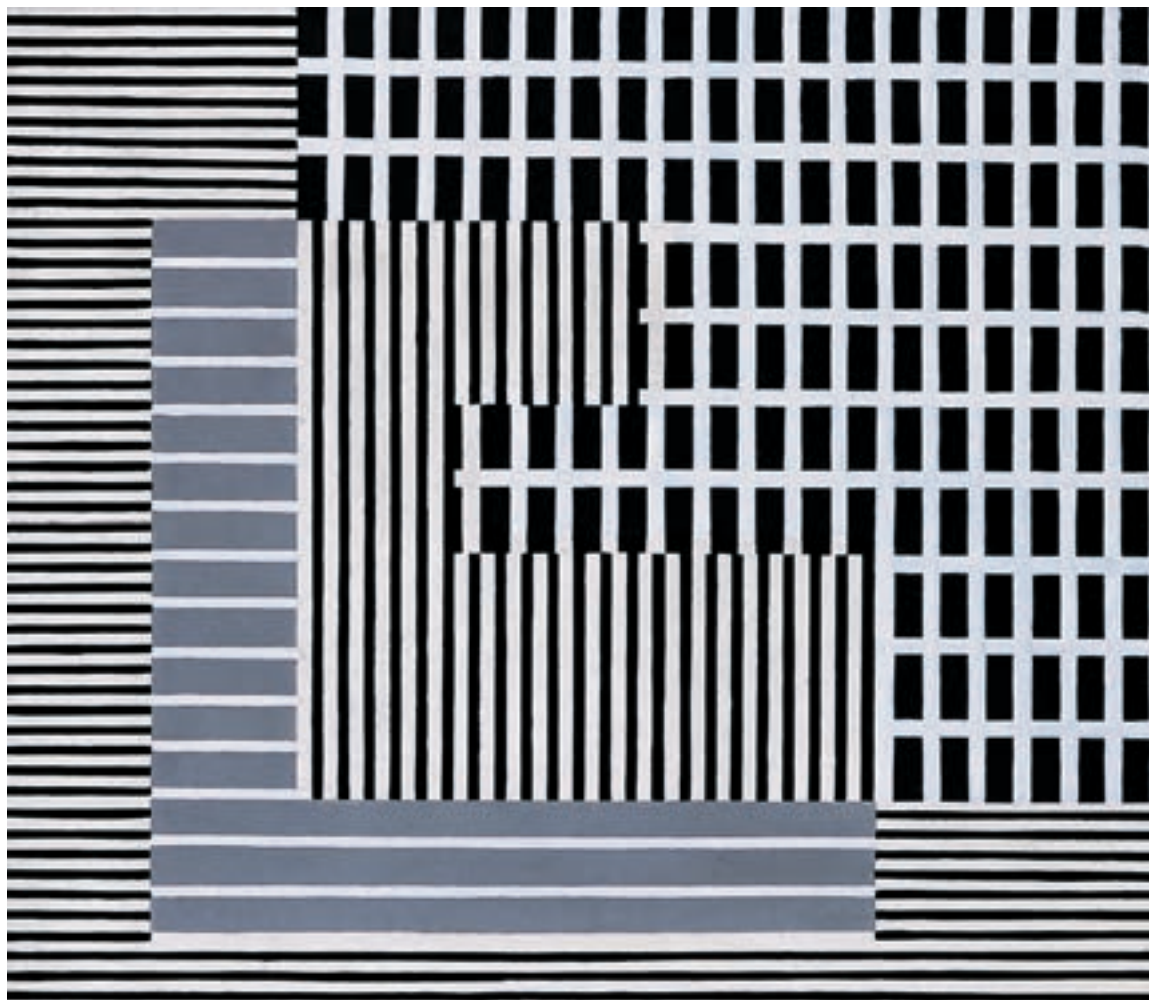
Vilmos Huszár, *Composition –
Figure humaine* [Composición:
figura humana], 1926



Georges Vantongerloo, *Construction émanant du triangle équilatéral*
[Construcción derivada de un triángulo equilátero], 1921







Henryk Stażewski, *Kompozycja fakturowa*
[Composición de texturas], ca. 1930-1931



Theo van Doesburg, *Contra-composition XV*
[Contra-composición XV], 1925

Páginas 148-149:
Vilmos Huszár, *Composition*
[Composición], 1924







Władysław Strzemiński, *Kompozycja przestrzenna (1)*
[Composición espacial (1)], ca. 1948



Władysław Strzemiński, *Fotel. Mebel z zestawu do Sali Neoplastycznej w Muzeum Sztuki w Łodzi* [Silla. Pieza del mobiliario de la Sala neoplástica del Museo de Arte de Łódź], 1947-1948



Władysław Strzemiński, *Stół. Mebel z zestawu do Sali Neoplastycznej w Muzeum Sztuki w Łodzi*
[Mesa. Pieza del mobiliario de la Sala neoplástica del Museo de Arte de Łódź], 1947-1948



154

**PARALELISMOS
VANGUARDISTAS
HISPANO-POLACOS**

Juan Manuel Bonet

La historia de las relaciones entre la vanguardia española (por esos años tan entrelazada con la latinoamericana) y la polaca empieza circa 1914, con la estancia en Madrid de una serie de creadores polacos afincados en París hasta que el estallido de la Primera Guerra Mundial les forzó a trasladarse. Tres de ellos, los pintores Józef Pankiewicz, Władysław Jahl y Marjan Paszkiewicz, tuvieron, como Robert y Sonia Delaunay, también madrileños de adopción durante parte del conflicto europeo, estrecha relación con el ultraísmo. Jahl y Paszkiewicz estuvieron muy presentes en las publicaciones de Ultra, el segundo principalmente como teórico y el primero como ilustrador al mismo nivel que la argentina Norah Borges o que el uruguayo Rafael Barradas. Junto a ellos, daba sus primeros pasos un poeta en ciernes, el polaco Tadeusz Peiper. Tras su retorno al país natal, renacido como tal en 1918 tras el final de la contienda, Peiper tradujo al polaco composiciones del chileno Vicente Huidobro, de acción madrileña tan decisiva por aquellos años, así como de los ultraístas, entre ellos Jorge Luis Borges y Guillermo de Torre. En su revista cracoviense *Zwrotnica* (1922-1927), de un espíritu, valga la redundancia, muy *L'Esprit Nouveau* (1920-1925), dio cuenta, a la altura de 1923, de la aparición de *Fervor de Buenos Aires*, de Borges; de *Hélices*, de Guillermo de Torre; o de *Kindergarden*, de Francisco Luis Bernárdez. Principal animador de la vanguardia poética polaca de los años veinte, Peiper adquirió parte de su bagaje en Madrid; en clave española podríamos decir que fue el Guillermo de Torre polaco. En *Literaturas europeas de vanguardia* (1925), De Torre lo menciona; no obstante, parece dedicar más atención a los redactores de la revista literaria polaca *Skamander*; motivo por el cual Peiper se quejó amargamente de ello, dándose un cruce

de cartas públicas en la revista coruñesa *Alfar*, afin al ultraísmo. Sin embargo, Peiper no solo no mantuvo esa conexión española, sino que terminó ocultándola. Para la historia de la vanguardia polaca lo que cuenta es sobre todo la estrecha relación del director de *Zwrotnica* con sus colegas Jan Brzękowski, Jalu Kurek y Julian Przyboś, y con artistas como Tytus Czyżewski –también poeta, quien por aquella época realizó un viaje español que dejaría huellas en su obra–, Katarzyna Kobro, Timon Niesiołowski, Kazimierz Podsadecki, Henryk Stażewski y Władysław Strzemiński, además de con Malevich, en compañía del cual visitaría la Bauhaus en 1927.

En la que fuera biblioteca de Huidobro, una de las grandes bibliotecas de vanguardia de su tiempo, riquísima en materiales de Europa central, y dividida hoy entre Santiago de Chile y el TEA de Santa Cruz de Tenerife, se conservan testimonios de su relación con Peiper y del conocimiento que gracias a él tuvo de la vanguardia polaca. En ella figuran *Szósta! Szósta! Utwór teatralny w dwóch częściach* [¡La sexta! ¡La sexta! Una obra teatral en dos partes, 1926] (fig. 1) de Peiper y *Śruby. Poezje* [Tornillos. Poesía, 1925] (fig. 2) de Julian Przyboś –ambos libros con espectaculares cubiertas de Strzemiński (figs. 1 y 2)–, así como números de las revistas varsovienses *Nowa Sztuka* (1921-1922) y *Blok* (1924-1925), y un título más tardío, *Croquis dans les ténèbres* (1944), publicado en su exilio londinense por el polifacético Stefan Themerson.

Más allá de esas estancias, que como he indicado fueron consecuencia de la Primera Guerra Mundial y que solo se prolongaron en el caso de Jahl y Paszkiewicz, las únicas otras dos incorporaciones polacas significativas a la escena artística española de los años anteriores a la Guerra Civil fueron las de dos excelentes grafistas, comunistas ambos por aquel entonces y completamente olvidados en su país natal: me refiero, naturalmente, a Mauricio Amster y Mariano Rawicz, quienes terminarían exiliándose en Chile, sin regresar jamás a Europa. Entregados a la gráfica para editoriales y revistas de extrema izquierda, hay que recordar, sin embargo, que Amster fue el autor, en 1936, del diseño del catálogo (con prólogo de Guillermo de Torre) y del cartel publicitario, en su versión madrileña, la pionera retrospectiva picassiana española organizada por ADLAN (con la colaboración especial de Luis Fernández) en Barcelona; y que Rawicz fue el grafista de la revista madrileña de arquitectura y decoración *Viviendas*.

Volviendo a los años del ultraísmo, numerosas fueron las revistas europeas donde los poetas de ese movimiento coincidieron con creadores polacos. Tal vez el caso más significativo sea el de *Manomètre* (1922-1928) de Lyon, del médico-poeta-cineasta (y ocasionalmente pintor: recordemos sus *décalcomanies* post-Óscar Domínguez) Émile Malespine, inventor, sucesivamente, de dos ismos: el *suridéalisme* y el *babélisme*, ambos de nula fortuna crítica. Pero lo publicado evidencia lo buenísima que era la agenda de su director: Hans Arp,

Borges y su hermana Norah, el arquitecto belga Victor Bourgeois, la escritora holandesa Tilly Brugman, Serge Charchoune, el poeta peruano Serafín Delmar, Huidobro, Lajos Kassák, el poeta estri-dentista mexicano Manuel Maples Arce, Pierre de Massot, el poeta croata Ljubomir Micić, László Moholy Nagy, Mondrian, el pintor belga Jozef Peeters, Peiper –el único nombre polaco presente en una revista en cuyo directorio figuran *Zwrotnica* y *Blok*–, Benjamin Péret, Kurt Schwitters –del cual Peiper poseyó un collage *merz*, que terminaría donando al Muzeum Sztuki de Łódź–, Michel Seuphor, Philippe Soupault, Guillermo de Torre y otros ultraístas españoles, Tristan Tzara, Herwarth Walden... Cerca, pues, las firmas de Peiper, Huidobro y Guillermo de Torre: algo que sería muy frecuente por aquel entonces.

Entre 1924 y 1930, el pintor Henryk Stażewski, al que acabo de citar entre los interlocutores de Peiper en los años de *Zwrotnica*, pasó largas temporadas en París, donde desde el siglo XIX había existido una nutrida colonia artística polaca. Redactor de la revista varsoviense *Praesens* (1926-1929), como no podía ser de otro modo, pronto conectó con otros miembros de la red moderna, tales como Paul Dermée y su mujer Céline Arnaud, Léger, Mondrian, Seuphor, Joaquín Torres-García, el poeta lituano Juozas Tysliava, Georges Vantongerloo e Ilarie Voronca, entre otros. Presumiblemente de su mano llegó a las páginas de *Praesens* una reproducción de un cuadro de Torres-García. También cabe mencionar la presencia en las páginas de la misma revista de una obra de Miró. En 1928, Stażewski diseñó la portada del primer número de *Muba*, la revista parisiense del lituano Juozas Tysliava, en cuyas páginas encontramos al inevitable Huidobro, así como a Céline Arnaud, Jean Cocteau, Joseph Delteil, Paul Dermée, el polaco Bruno Jasieński, Jacques Lipchitz, Malevich, Micić, Mondrian, Oud, Russolo, Seuphor, Vantongerloo, Ilarie Voronca, entre otros.



FIG. 1: Władysław Strzemiński, diseño de la cubierta del libro de Tadeusz Peiper, *Szósa! Szósa! Utwór teatralny w dwóch częściach* [¡La sexta! ¡La sexta! Una obra teatral en dos partes], 1925



FIG. 2: Władysław Strzemiński, diseño de la cubierta del libro de Julian Przybó, *Śruby. Poezje* [Tornillos. Poesía], 1925

Cuando Peiper terminó desapareciendo de esos circuitos internacionales en los que tan presente había estado durante la década de los veinte, vino a sustituirle otro poeta, su compañero de redacción Jan Brzękowski, que a la postre también desarrollaría lazos muy estrechos con los artistas plásticos. A partir de 1928, Brzękowski pasó asimismo largas temporadas en París, preludio de su futuro destino final francés. Son entretenidas, pese a las no pocas imprecisiones y a más de un error factual, sus memorias, *W Krakowie i w Paryżu. Wspomnienia i szkice* (Varsovia, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1968). Gracias a la amabilidad de Gilles Gheerbrant, poseo una fotocopia de *Paris artistique et littéraire des années trente*, un mecanoscrito inédito en francés, con bastantes variantes respecto de la *princeps*, preparado por el poeta para una edición que jamás vería la luz. Como lo recuerda en la primera página de esa versión, el autor se traía ya aprendido París de Cracovia: los dibujos que vio pegados en las paredes de Jockey, en Montparnasse, los conocía de las páginas de *L'Esprit Nouveau*, tan clave para la configuración del proyecto de *Zwrotnica*, y la pintura de Fernand Léger le era familiar también por la revista de Peiper.

La pintora bielorrusa Wanda Chodasiewicz-Grabowska fue estudiante de Malevich y de Strzemiński en Vitebsk. Se instaló en Varsovia en 1922, casándose con su colega polaco Stanisław Grabowski. Dos años más tarde se trasladó a París, donde amplió sus estudios con Fernand Léger (con el que se casaría en 1952, pasando a ser conocida como Nadia Léger) y con Amédée Ozenfant, en la Académie Moderne de la calle Notre-Dame-des-Champs, también frecuentada por los hijos de Torres-García. En 1929 decidió fundar una revista de arte. Stażewski le recomendó como redactor a

Brzękowski, al que había conocido en la propia capital francesa, vía Dermée. La revista, *L'Art Contemporain / Sztuka współczesna. Revue d'art international*, era, como su título indica, bilingüe. Salieron tres números. En sus páginas nos encontramos con poemas de Peiper, Przyboś y otros, y con reproducciones de obras de diversos artistas polacos y no-polacos, incluidos, por el lado hispánico, Picasso, Torres-García y Miró. En el caso picassiano, en realidad las ilustraciones habían sido seleccionadas con mala idea, pues acompañaban sendos artículos negativos: uno de Brzękowski y otro de Waldemar George. Si el primero, en aquel París, todavía no era nadie, no puede decirse lo mismo también del polaco Jerzy Waldemar Jarociński, que así se llamaba Waldemar George. Defensor temprano de los cubistas, de Naum Gabo y Antoine Pevsner, del escenógrafo Boris Aronson y del propio Torres-García, durante un tiempo Waldemar Georges fue muy activo en la defensa de la nueva fotografía y del arte judío. Cercano a Huidobro, que en 1922 le presentaría a Gerardo Diego. Se convirtió, a finales de la década y contando con la plataforma que suponía la lujosa revista *Formes* (1929-1934), en partidario del *retour al ordre*, concentrando su atención en Filippo de Pisis y otros pintores italianos del Novecento –por aquella época, sintió además simpatías fascistas, llegando a ser recibido en 1933 por Mussolini–, así como en Christian Bérard y otros neo-románticos.

Como documenta una fotografía presidida por Mondrian, la presentación del primer número de *L'Art Contemporain* tuvo lugar en la Galerie Żak, fundada por la viuda del pintor polaco Eugeniusz Żak, en la que, entre otros, se exponía a Grabowski y Torres-García. Ahí organizó el último de los nombrados, del 11 al 24 de abril de 1930, la muy ecléctica *Première Exposition du Groupe Latino-américain de Paris*, en la que junto con él participaron sus compatriotas uruguayos Gilberto Bellini, Carlos Alberto Castellanos y Pedro Figari; los mexicanos Germán Cueto, Agustín Lazo, José Clemente Orozco, Diego Rivera y Lola Velázquez Cueto; el guatemalteco Carlos Mérida; el cubano Eduardo Abela; el dominicano Jaime Colson; el ecuatoriano Manuel Rendón; el colombiano Rómulo Rozo; los argentinos Gustavo Cochet, Juan Del Prete y Raquel Forner; los chilenos Mario Aurelio Bontá, Jorge Caballero y Laura Rodig; y el brasileño Vicente do Rego Monteiro. La lista es larga, pero la doy entera por resultar epocalmente significativa. Interesa sobre todo porque en ella figuran dos artistas, Colson y Cueto, a los que se va a hacer referencia en las próximas páginas por su condición de socios del grupo *Cercle et Carré* (1929).

En 1930 Torres-García llevaba desde 1926 en París. Había realizado ya varias muestras individuales y colectivas; de entre estas últimas, destaca en 1928 la celebrada en la Galerie Marck en torno a los *5 refusés par le jury du Salon d'Automne*, junto al catalán Pere Daura, el francés Jean Hélicon, el belga Ernest Engel-Rozier (hoy más conocido como Engel-Pak) y el polaco Alfred Aberdam.

Con las novísimas corrientes abstractas, Torres-García se empezó a familiarizar vía Theo van Doesburg. Paralelamente, conoció a Seuphor, que le presentó a Mondrian. Después vendría el intento de “hacer algo” contra el surrealismo. En 1929 se concreta la idea de montar un grupo constructivista con Van Doesburg; por la parte hispánica, además del uruguayo, iban a figurar el mexicano Germán Cueto, Pere Daura y Luis Fernández, también se menciona a Huidobro como afín; por la parte polaca se cuenta con Stażewski. Torres-García organizó una colectiva de ese signo en la galería barcelonesa de Dalmau. El uruguayo está presente en la ESAC (Expositions Sélectes d'Art Contemporain) del Stedelijk Museum Amsterdam, organizada por Petro van Doesburg, y en la que también figuraron Pere Daura y Luis Fernández. Torres-García y Van Doesburg habían sido, siempre en ese año 1929 cargado de acontecimientos, dos de los cuatro artistas europeos a los que otra revista de Varsovia, *Europa* –cuya sección de arte estaba a cargo de Strzemiński–, pidió participar en una encuesta, siendo los otros dos, Mondrian y Vantongerloo.

En 1930, el grupo finalmente no lo montó Torres-García con Van Doesburg, sino con Seuphor, entonces gran rival del holandés. Se llamó Cercle et Carré. La revista homónima fue impresa en la Imprimerie Polonaise Ognisko, en el 3 bis de la calle Émile Allez, de donde había salido el segundo número de *L'Art Contemporain*. En sus páginas encontramos la firma de Brzękowski, colaborador en su día, con un artículo sobre la nueva poesía polaca de la revista *Het Overzicht* (1921-1925), de Amberes, dirigida por Seuphor, en la cual colaboraron, por cierto, Huidobro y Guillermo de Torre; como la de estos últimos, la firma de Brzękowski sale en bastantes publicaciones de aquel tiempo, incluida la citada *Alfar*, ya en su etapa final, montevideana. Gracias a Seuphor, al que hizo colaborar en *L'Art Contemporain*, Brzękowski había conocido a los principales artistas del grupo, incluido naturalmente Torres-García. En el primer número aparece una opinión, sin título, acerca de la necesidad de construir tanto en pintura como en poesía. En el tercer número, se publicó su extenso texto, *Pour le film abstrait* [Para el cine abstracto]. Tras algunos planteamientos conceptuales que revelan un conocimiento de la materia ya anticipado por él dos años antes en un artículo en la revista varsoviense *Wiek XX*, lo que propone el poeta es el guion de una película que no llegaría a filmar. Ese texto, cuya versión polaca, *Kobieta i kola* [Una mujer y círculos], salió al año siguiente en el primer número de la revista cracoviense *Linia* –fundada por él con sus colegas Kurek y Przyboś en 1931– aparecía dentro de un dossier cinematográfico con otras cuatro contribuciones: del ucraniano Eugène Deslaw, del austriaco Raoul Hausmann, del alemán Hans Richter y del propio Seuphor. En fecha reciente, el guion ha sido llevado a la pantalla: *A Woman and Circles* (2004), bella cinta experimental del estadounidense Bruce Checefsky, rodada en blanco y negro, y con una cámara de los años cuarenta.

FIG. 3: Página de *Międzynarodowa Kolekcja Sztuki Nowoczesnej. Katalog nr 2* [Colección internacional de arte moderno. Catálogo n.º 2], Łódź, Museo Municipal de Historia y Arte. J. y K. Bartoszewiczów, 1932



Checefsky, fotógrafo y cineasta de Cleveland, es un especialista en este tipo de *remakes*, ya que ha trabajado sobre obras desaparecidas de, entre otros, Maya Deren, György Gerö, Léopold Survage y Stefan y Franciszka Themerson.

Brzękowski iba a ser, con Stażewski y, por supuesto en la distancia, con Strzemiński y Kobro –quienes no pisarían nunca la capital francesa–, uno de los artífices, de 1929 en adelante, de la deslumbrante colección internacional del Museo Sztuki de Łódź. A la misma solo se incorporarían dos pintores del ámbito hispánico, Picasso, a través de un dibujo donado por el narrador y pintor Stanisław Ignacy Witkiewicz, y Joaquín Torres-García, erróneamente referenciado, en el

primer catálogo, modestísimamente editado en 1932, como “Juan Torres-García” (fig. 3). El del uruguayo, que sería uno de los diecinueve cuadros de la colección que desaparecerían durante la Ocupación alemana, fue reproducido además aquel mismo año en el tercer número de la revista *Forma* de Łódź, como una de las ilustraciones del diálogo entre Strzemiński y su colega Leon Chwistek, y al año siguiente en el número 80-11 de la publicación varsoviense *Pologne Littéraire*, ilustrando el artículo de Mieczysław Wallis sobre los museos polacos.

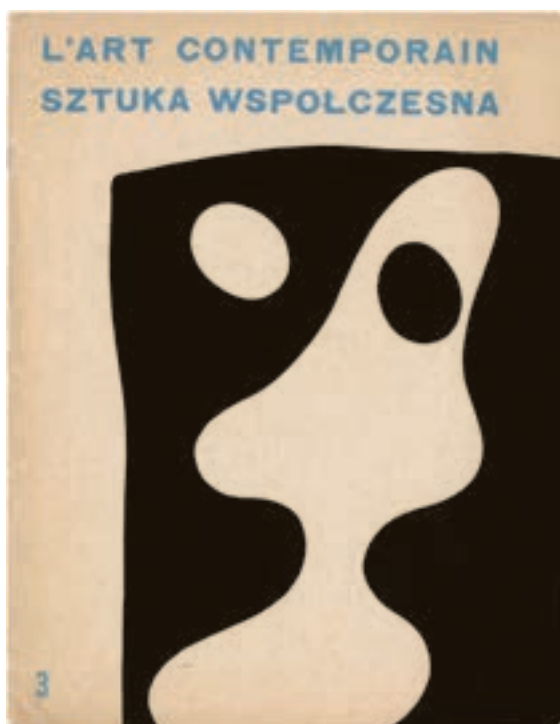
En el primer número de *Cercle et Carré*, el texto de Torres-García *Vouloir construire* [Querer construir] aparece firmado “Juan Torres-García”, con lo cual el aludido error en el catálogo del Muzeum Sztuki está claramente inducido por este previo, sin duda autoría de Seuphor, responsable directo de la revista. En el segundo número de la misma apareció, en una fe de erratas, la indicación de que el firmante del artículo era “Joachim Torrès-Garcia”; obsérvese la grafía afrancesada: “Joachim” en vez de Joaquín, Torres con acento grave (el mismo que utilizaba Francisco Bores, convertido en Francia en “Borès”) y García no acentuado. Con el uruguayo, Seuphor se armaba siempre un lío: en *Peinture et avant-garde au seuil des années 30* [Pintura y vanguardia en el umbral de los años 30; París, L'Âge d'Homme, 1984], su fundamental libro sobre *Cercle et Carré*, Marie-Aline Prat reproduce una carta mecanografiada sobre papel de la revista, en que Seuphor se dirige a su socio como “Garcia-Torrès”, tres errores en dos apellidos.

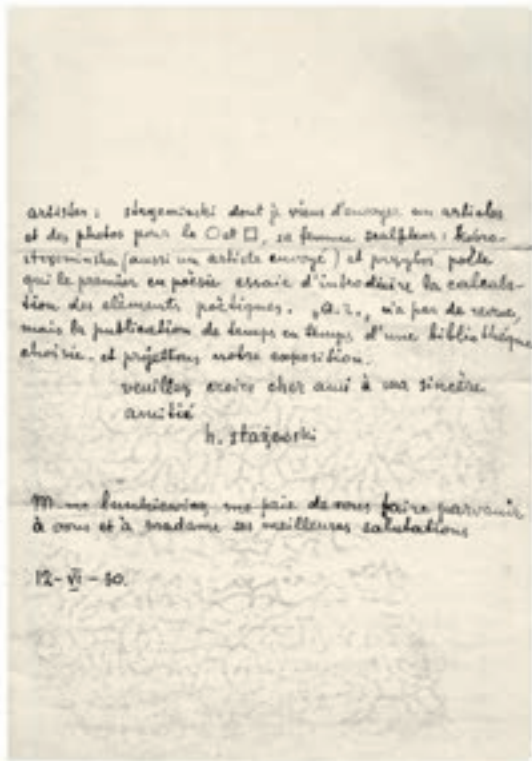
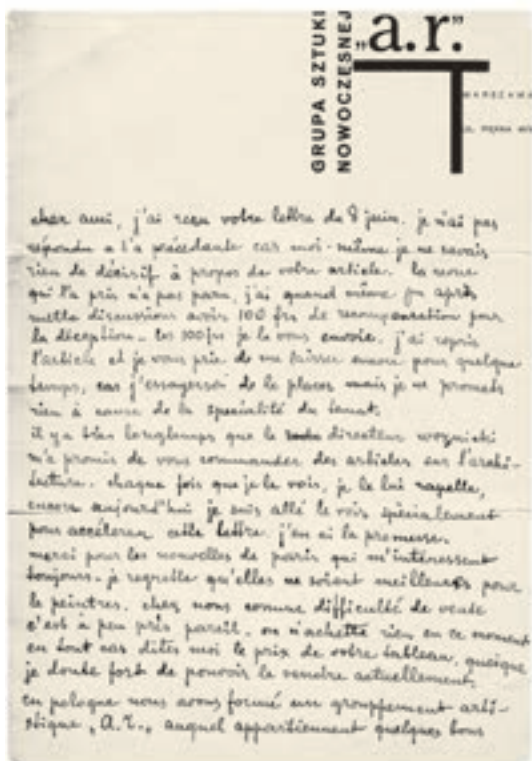
De las conexiones artísticas de Brzękowski nos habla, no solo su papel clave en *L'Art Contemporain* o su decisiva acción en pro de la colección del Muzeum Sztuki, sino también el hecho de que libros suyos, ya sea en polaco o francés, fueron ilustrados por Arp –autor además de las portadas del segundo y tercer número de *L'Art Contemporain* (figs. 4 y 5), y a quien en 1936 dedicó una pequeña monografía publicada en Łódź por a.r.–, Sonia Delaunay, Max Ernst y Léger, una lista a la cual hay que añadir a Strzemiński en su condición de maquetista de su recién citada monografía arpiana, de sus dos poemarios y su libro de ensayos aparecidos también en el sello a.r.

Stażewski también estuvo presente en las páginas de *Cercle et Carré*. En el primer número apareció una breve declaración suya sin título, dentro del mismo conjunto de textos en el que apareció la de Brzękowski. En el segundo se reprodujo un cuadro suyo, dentro del artículo “Plastique d'art (S = L2 V = L3)” [Artes plásticas (S = L2 V = L3)] de Vantongerloo. Ángel Kalenberg posee una carta del polaco a Torres-García, escrita en Varsovia el 12 de junio de 1930, sobre el papel con membrete del grupo a.r. que acababa de diseñar Strzemiński (fig. 6). En ella, Stażewski comunica a su corresponsal que no ha logrado colocar un artículo que le había confiado a una revista (no la nombra, pero sabemos que se trata de *Architektura i Budownictwo* (1925-1939), dirigida por Stanisław

FIG. 4: *L'Art Contemporain - Sztuka Współczesna. Revue d'art international*, Jan Brzękowski; Wanda Chodasiewicz-Grabowska (eds.), Paris, n.º 2, 1930

FIG. 5: *L'Art Contemporain - Sztuka Współczesna. Revue d'art international*, Jan Brzękowski; Wanda Chodasiewicz-Grabowska (eds.), Paris, n.º 3, 1930





Woznicki, en la que colaboró, entre otros, Van Doesburg; por el artículo, sin embargo, le manda cien francos. También le informa de que a esa publicación le interesaría que enviara artículos sobre arquitectura, y le anuncia la creación del grupo a.r. y el envío de sendos textos de Strzemiński y Kobra para *Cercle et Carré*, donde no se publicaron finalmente, ya que el tercer y último número de la revista está fechado precisamente en junio de aquel año.

En este último número de *Cercle et Carré* se reseña además con entusiasmo la aparición del segundo número de la revista varsoviense *Praesens*. A la misma alude Torres-García en una carta a Seuphor de 25 del junio de 1930. En el contexto de las diferencias que marcaron el final de la aventura, le dice con franqueza, que encuentra que *Praesens* está demasiado orientada hacia la arquitectura, lo mismo que en su opinión pasa con *Cercle et Carré*. Curioso leer esta carta, escrita cuando Torres-García presumiblemente todavía no había recibido la de Stajewski pidiéndole de parte de Woźniecki, precisamente, artículos sobre esa materia.

En la única exposición celebrada por *Cercle et Carré*, en abril de 1930, en la Galerie 23, que estaba en ese número de la calle de la Boétie, participó el grueso de los géometras afincados en París, con la excepción de Van Doesburg y los otros cuatro (Otto Gustaf Carlsund, Hélión, Léon Tutundjian y Marcel Wantz)

FIG. 6: Carta de Jan Brzękowski a Joaquín Torres-García, Varsovia, 12 de junio de 1930

coalgados en el único número de su revista *Art Concret* (1930), donde también se reprodujo una obra de un sexto pintor (y ocasionalmente cineasta), el suizo y enigmático Walmar Shwab. La muestra incluyó obra de cuatro pintores polacos: Wanda Chodasiewicz-Grabowska, Nechama Szmuszkowicz, Stażewski y Wanda Wolska, que fallecería en Cannes en 1933, en circunstancias trágicas. Del mundo hispánico provenían cuatro nombres: además del propio Torres-García –cuyos hijos Augusto, Ifigenia y Olimpia habían expuesto en la misma sala el mes anterior, con catálogo prologado por Seuphor–, el catalán Daura, pintor muy desigual pero que por aquel entonces además de diseñar el anagrama del grupo pintó unos cuantos cuadros realmente espléndidos, y dos artistas a los cuales hemos mencionado entre los participantes en la colectiva latinoamericana de la Galerie Żak: el pintor dominicano Jaime Colson y el escultor estridentista mexicano Germán Cueto. Cueto, sobrino de María Blanchard y muy apreciado por Ramón Gómez de la Serna, expuso dos de sus características máscaras y dos esculturas, una de las cuales, tallada en piedra de Reims y titulada *Napoléon*, figura hoy en la colección del Museo Reina Sofía, lo mismo, por cierto, que *Peinture murale* [Pintura mural, 1924], uno de los cuadros expuestos por Léger. Cueto fue también autor de la máscara-altavoz que llevaba Seuphor en su recital conjunto con Luigi Russolo, celebrado el día de la clausura de la muestra. Anotar, por lo demás, que Torres-García había coincidido en la Barcelona de la década anterior con otro de los participantes en la colectiva, Serge Charcoune, pues ambos exponían en la pionera galería de Dalmau. A petición de Torres-García, el ruso, al borde de la indigencia, fue eximido de la cuota que había que pagar por participar en la colectiva y lo mismo sucedió con Colson.

Como es bien sabido, la siguiente asociación constructivista con epicentro en París fue la ecuménica *Abstraction-Création* (1931-1936), que publicó cinco números de la revista anual de mismo nombre, por la que comprobamos que se superó la división de los tiempos de *Cercle et Carré* y *Art Concret*. Entre los artistas de diversas nacionalidades que coexistieron en ella, se hallan dos españoles: el veterano Julio González y Luis Fernández, a los que solo virtualmente habría que sumar a Picasso, por reproducirse un cuadro suyo en el cuarto número. Completan la vertiente hispánica de la asociación los italo-argentinos Juan Del Prete –ya citado a propósito de la colectiva latinoamericana de la Galerie Żak– y Lucio Fontana, y el chileno Luis Vargas Rosas. En cuanto a la vertiente polaca, la integran Strzemiński, Kobro y Stażewski. En clave española, no debe olvidarse la fuerte influencia de Miró, patente en no pocas de las obras que se reproducen en *Abstraction-Création*. Influencia combinada a menudo, por cierto, con la de Arp, pues no en vano, ambos fueron los mejores representantes de lo que se llamaba entonces el biomorfismo, mejor conocido hoy en día tras la aparición del libro de Guitemie Maldonado, *Le cercle et l'amebe. Le biomorphisme dans l'art des années 1930* [El círculo y la ameba. Biomorfismo en el arte de los años 1930; París, INHA, 2006].

Volviendo a Brzękowski, alcanzó gran difusión su folleto *Kilométrage de l'art contemporain* [Kilometraje del arte contemporáneo; París, Librairie Fischbacher, 1931], con cubierta y contracubierta de Arp, en el que coexisten Picasso o Miró con varios geómetras del círculo de París, incluidos Torres-García y los polacos Wanda Grabowska-Chodasiewicz y Stażewski, a los que se suman Kobro y Strzemiński. El folleto fue traducido al español, pero aquí no apareció de forma exenta, sino en dos entregas sucesivas (los números noveno y décimo, en el primer caso con la sorprendente ausencia de los nombres del autor y del traductor) de la revista leridana *Art* (1933-1934; fig. 7). El autor de la traducción fue el futuro pintor y futuro miembro de El Paso, Manuel Viola, que entonces firmaba como José Viola Gamón y publicaba en *Art* poemas y artículos sobre temas bastante variados, como los ballets rusos, el “Groupe des Six”, García Lorca, la pintura surrealista, la escultura –con una crítica bastante dura a Arp y a su exégeta el “acomodaticio” Torres-García–, además de pergeñar su propio libro *Oniro*, que finalmente quedaría inédito. La revista, una de las más modernas de la España de aquel tiempo, la dirigía el grafista Enric Crous i Vidal, futuro exiliado en Francia al igual que Viola. *Art*, como otras publicaciones de aquel tiempo, tiraba mucho de tijera, por lo que lo más probable es que la traducción no fuera autorizada; no hay huella de la misma en las memorias del autor, que, por lo demás, de haber conocido esas páginas seguramente habría desautorizado las ilustraciones que acompañaban su texto, entre las cuales junto a un Matisse que figura en el libro, o a imágenes de Léger o de Seligmann que son



FIG. 7: Jan Brzękowski, “Quilometratge de la pintura contemporania” [Kilometraje de la pintura contemporánea], *Art: revista de les arts*, Lèrida, n.º 9 y 10, 1934



coherentes con su discurso, encontramos otras que no pegan lo más mínimo, como un cuadro de Foujita, sendas esculturas de Chana Orloff y Emiliano Barral, y hasta un retrato fotográfico de Maurice Chevalier! En ese y otros números de *Art* se publicaron en cualquier caso reproducciones, en ocasiones sacadas del tomito de Brzękowski, de obras de Arp, Willi Baumeister, Herbert Bayer, Wanda Chodasiewicz-Grabowska, Kandinsky, Léger, Seligmann, Torres-García y Friedrich Vordemberge-Gildewart.

Saludada por Crous en el último número de *Art*, al mismo ecosistema, a la misma galaxia, pertenece otra revista todavía más importante, *Gaceta de Arte* (1932-1936), de Santa Cruz de Tenerife, dirigida por Eduardo Westerdahl, una de las personas mejor conectadas

internacionalmente de la escena española de su tiempo y el impulsor de AD-LAN-Tenerife. En su último número, el 38, aparecido en fecha tan fatídica como junio de 1936, Westerdahl anunciaba los contenidos del siguiente, que iba a estar dedicado al arte abstracto y cuya publicación truncó el estallido de la Guerra Civil. En él iban a figurar ensayos de Brzękowski, Ricardo Gullón, Hélicion y Anatole Jakowski, además de Domingo Pérez Minik y él mismo. Aunque todavía hoy hay quien la ve como una revista surrealista debido, por una parte, a la celebración de la *Exposición surrealista* de 1935 en Santa Cruz de Tenerife y a la visita a la isla de André Breton, Jacqueline Lamba y Benjamin Péret, y, por otra, a la publicación allá del segundo número del *Boletín Internacional del Surrealismo*, lo cierto es que *Gaceta de Arte* estaba conectada sobre todo con la internacional constructivista. Muy fuerte era la conexión germánica de su director, visitante, en 1932, de la Bauhaus y otros centros modernos europeos. En las páginas de este tabloide, cuyos dos últimos números fueron de un formato más convencional, estuvieron presentes Arp y Sophie Taeuber-Arp, Willi Baumeister, Ángel Ferrant con sus objetos hoy desaparecidos, Julio González, Wassily Kandinsky, Paul Klee, Moholy Nagy, Ben Nicholson, Ozenfant, Torres-García, Vordemberge-Gildewart (de quien el primero en hablar en España, al igual que de Schwitters, había sido Ernesto Giménez Caballero, en 1929, en *Circuito Imperial*, en cuyo capítulo alemán relata su visita a los *abstrakten* de Hannover y a la Bauhaus), y ensayistas como Will Grohmann, Jakowski, Franz Roh –muy conocido en el ámbito hispánico debido a la traducción de *Realismo mágico* (1927) por Fernando Vela– o un Guillermo de Torre que cuando escribía sobre Torres-García y su madrileño Grupo de Arte Constructivo (configurado en parte con mimbres surrealistas: Alberto, Maruja Mallo, Benjamín Palencia, entre otros), lo hacía con el conocimiento de causa de haber estado en correspondencia con el uruguayo desde 1919, es decir, desde los años del vibracionismo y el ultraísmo. En la *Exposición de Arte Contemporáneo tinerfeña*, con modesto catálogo de tipografía bauhausiana y tshicholdiana, celebrada en la misma fecha en la que salió el último número, es decir, junio de 1936, al lado de obras surrealistas se vio bastante geometría, dentro de una tónica muy *Abstraction-Création*, Luis Fernández incluido. En *Gaceta de Arte* comparecen además los principales arquitectos funcionalistas de entreguerras y entre ellos los españoles del GATEPAC, en cuya revista *A.C. (1931-1937)* encontramos referencias a *Praesens* y a otra revista varsoviense, exclusivamente sobre arquitectura, *Dom Osiedle Mieszkanie* (1931-1937), junto con una fotografía de un interior de Helena y Szymon Syrkus, algo que nada tiene de extraño si recordamos aquello que dijo en una ocasión Josep-Lluís Sert: “El grupo polaco era siempre uno de los mejores, uno de los más activos y más dinámicos en el seno de los CIAM”. En *Gaceta de Arte* se dieron además noticias sobre la nueva fotografía –cultivada con acierto por el propio

Eduardo Westerdahl–, sobre el combate de Jan Tschichold por la nueva tipografía, sobre *Abstraction-Création* o sobre la exposición del Kunstmuseum de Lucerna *Thèse / Antithèse / Synthèse* (1935) y la presencia en ella de Luis Fernández, Julio González, Juan Gris a título póstumo, Miró y Picasso. Se anunció incluso un viaje a la isla de Arp y Sophie Taeuber-Arp, que finalmente no llegó a realizarse.

La maqueta de *Gaceta de Arte*, obra de su polifacético director, reflejaba la influencia de la nueva tipografía germánica y especialmente de Tschichold. En su número 37, monográfico sobre Picasso, cuya portada le salió tan tschicholdiana como el catálogo antes aludido, en la sección de reseñas, Westerdahl elogió profusamente el entonces último libro del alemán, *Typographische Gestaltung* [El diseño tipográfico, 1935], continuación de su clásico *Die Neue Typographie* [La nueva tipografía, 1928]. En clave polaca hay que recordar que si en el libro de 1928, Tschichold menciona el trabajo del entonces recién fallecido Mieczysław Szczuka, en el segundo subraya la enorme importancia del de Strzemiński, con el que estaba en estrecho contacto epistolar y que en 1938, en Łódź, cuidaría todos los aspectos de la edición de *Druk nowoczesny*, versión polaca de ese volumen de 1935.

Por aquella misma época, *Foto Auge* (1929) de Tschichold y Roh, que en su día había motivado una reseña de Strzemiński en el séptimo número de *Europa*, era para Westerdahl, que lo cita en la nota sobre la nueva publicación del tipógrafo, una auténtica Biblia, entre otras cosas porque, como lo recordaría en su “Pequeña historia inédita de *Gaceta de Arte*” (aparecida en diciembre de 1976 en el número 68 de *Fablas*), la presencia en el índice de las señas de los autores incluidos en él, le proporcionó una agenda internacional que califica de auténtica “mina”,

resultándole de enorme utilidad para sus calculadas estrategias de aproximación a los principales núcleos modernos de Europa. Muy significativo de la peculiar coyuntura del grupo canario entre la internacional constructivista y la internacional surrealista es el hecho de que en 1935 la cubierta de la monografía de Westerdahl sobre Baumeister sea la primera calcomanía de Óscar Domínguez, una imagen que sobresaltó al alemán, que no podía considerar que aquella fuera una cubierta adecuada para una monografía sobre su obra. De Baumeister fue la portada roja, rosa y negra del último número, ya mencionado por dos veces, el 38, de junio de 1936. Número construido sobre dos columnas: por una parte Miró, presentado por Westerdahl, más algunas frases selectas –entre ellas, una de Huidobro–, y por otra Kandinsky, presentado por Grohmann. El número se cierra con una referencia a los tres *pochoirs* que acababa de editar ADLAN-Barcelona: de Hélión, Kandinsky y Miró. *Pochoirs* que nos recuerdan los dos –uno en portada y otro en el interior– del Miró publicados en la Navidad de 1934 para el excepcional número sobre arte moderno de la lujosa revista barcelonesa *D'Àci i d'Allà* (1918-1936), dirigido por Joan Prats (ADLAN) y Josep-Lluís Sert (GATCPAC), y en el cual encontramos la firma de gente de *Abstraction-Création*, como Luis Fernández –también asiduo colaborador de A.C.– o Jakowski; imágenes de, entre otros muchos, Arp, Giorgio de Chirico, Dalí, Theo van Doesburg, Duchamp, Max Ernst, Ángel Ferrant, Giacometti, Julio González, Man Ray, Mondrian, Francis Picabia y Gino Severini; menciones a la arquitectura popular ibicenca y ejemplos del estilo internacional, entre ellos, otro chalet de Helena y Szymon Syrkus. Tras una guerra civil y una guerra mundial, este matrimonio sería muy cercano a Manuel Sánchez Arcas en su exilio

polaco a partir de 1946: los tres participarían activamente en la reconstrucción de Varsovia y en el Congreso de la Paz de Wrocław de 1948, al cual viajó Picasso, y que también había viajado a Varsovia y Cracovia, y del que Sánchez Arcas se ocupó mucho.

Una última referencia hispano-polaca, en esta historia de paralelismos que a la postre aunque no fueron pocas, no terminaron de cuajar pues no generaron diálogos ni proyectos compartidos: la coincidencia entre los firmantes del *Manifeste dimensionniste* [Manifiesto dimensionista, fig. 8], que versa sobre la cuarta dimensión y sobre el diálogo, en el espacio, entre las artes, de Katarzyna Kobro y de dos españoles (Luis Fernández y Miró) y de un chileno, que naturalmente no podía ser otro que el ubicuo Huidobro, por aquellos años muy próximo a Arp y Miró. El manifiesto fue enteramente redactado, en el París de 1936, por Charles Sirato, es decir, el poeta húngaro Tamkó Sirató Károly. La lista completa de los adheridos al mismo dibuja una instantánea epocal de cierta Europa experimental con epicentro en París, aunque cabe sospechar que más de uno de los firmantes tenía una idea más bien vaga de cuál era el propósito del húngaro, que aquel mismo año desaparecería de la capital francesa. Además de los tres artistas y el poeta mencionados, en la nómina comparecen Pierre Albert-Birot, Arp, Camille Bryen, Calder, los Delaunay, César Domela, Duchamp, David Kaka-badzé, Kandinsky, Frederick Kann, Ervand Kotchar, Moholy Nagy, Nina Negri, Ben Nicholson, Mario Nissim, António Pedro, Picabia, Enrico Prampolini, Anton Prinner, Siri Rathsman, Sophie Taeuber-Arp, entre otros. En España no parece haber habido eco coetáneo de esta aventura, pero en cambio en el vecino Portugal hay que mencionar el curiosísimo folleto de Dutra Faria, *De Marinetti aos dimensionistas* [De Marinetti a los dimensionistas; Lisboa, Edições Accção, 1936], texto de una conferencia leída el 20 de junio de 1936, en el marco de la *I Exposição dos Artistas Modernos Independentes*, y que como apéndice reproduce el manifiesto, traducido por António Pedro. Faria propone algún dato que le ha proporcionado su compatriota, por ejemplo, que quienes más cerca estuvieron de Sirato, que fueron Kotchar, Prinner y el propio António Pedro. Curiosa esta deriva lusitana del dimensionismo, sobre todo si tenemos en cuenta la personalidad del conferenciante, sucesivamente integralista, nacional-sindicalista y salazarista, y uno de los pilares del Secretariado de Propaganda Nacional (SPN), dirigido por el ex-vanguardista António Ferro.

Alfonso Palacio, el principal estudioso de la obra de su paisano Luis Fernández, ha analizado en su libro *El manifiesto dimensionista 1936* (Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias, 2003), la breve y a la postre abortada historia del dimensionismo y de sus antecesores, dos ismos unipersonales inventados antes, en Budapest, por el autor del manifiesto: el glogloismo y el planismo, término este último que por cierto tiene un precedente, sin duda ignorado por

MANIFESTE DIMENSIONNISTE

Pris : 15,50

ch. sirato

Librairie José Corti
4, rue de Cléry, Paris 6

Le dimensionnisme est un mouvement général des arts, commencé incalculablement par le cubisme et le futurisme, — élaboré et développé depuis continuellement par tous les peuples de la civilisation occidentale.

Aujourd'hui l'essence et la théorie de ce grand mouvement éclatent avec une évidence absolue.

A l'origine du dimensionnisme se situent également les nouvelles idées d'espace-temps de l'esprit européen (répandues plus particulièrement par les théories d'Einstein) — ainsi que les récentes données techniques de notre époque.

Le besoin absolu d'évaluer — instinct irréductible — qui fait que les formes mortes et les essences épurées sont devenues la proie des seuls dilettantes, oblige les avant-gardes à marcher vers L'inconnu.

Nous sommes obligés d'admettre — contrairement à la thèse classique — que l'Espace et le Temps ne sont plus des catégories différentes, mais suivant la conception non-euclidienne : des dimensions cohérentes, et ainsi toutes les anciennes limites et frontières des arts disparaissent.

Cette nouvelle idéologie a provoqué un véritable séisme et ensuite un glissement de terrain dans le système conventionnel des arts. L'ensemble de ces phénomènes, nous le désignons par le terme : « DIMENSIONNISME ». / Tendance ou Principe du Dimensionnisme. Formule : « N+1 ». (Formule découverte dans la théorie du Planisme et généralisée ensuite, en réduisant sur une loi commune les manifestations apparemment les plus chaotiques et inexplicables de notre époque d'art.)

ANIMÉS PAR UNE NOUVELLE CONCEPTION DU MONDE, LES ARTS, DANS UNE FERMENTATION COLLECTIVE (Interpénétration des Arts) SE SONT MIS EN MOUVEMENT

ET CHACUN D'EUX A ÉVOLUÉ AVEC UNE DIMENSION NOUVELLE. CHACUN D'EUX A TROUVÉ UNE FORME D'EXPRESSION INHÉRENTE À LA DIMENSION SUPPLÉMENTAIRE, OBJECTIVANT LES LOURDES CONSÉQUENCES SPIRITUELLES DE CE CHANGEMENT FONDAMENTAL.

Ainsi la tendance dimensionniste a entraîné :

I. — la Littérature à sortir de la ligne et à passer dans le plan.

Calligrammes, Typogrammes. **Planisme**.
(préplanisme) Poèmes Électriques.

II. — la Peinture à quitter le plan et à occuper l'espace.

Peinture dans l'espace « **Konstruktivisme** »
Constructions Spatiales.
Compositions Poly-matérielles.

III. — la Sculpture à abandonner l'espace fermé, immobile et mort, c'est-à-dire l'espace à trois dimensions d'Euclide, — pour accéder à l'expression artistique l'espace à quatre dimensions de Minkovsky.

D'abord la sculpture « pleine » (sculpture classique) s'éventra et en introduisant en elle-même le manque sculpté et calculé de l'espace intérieur — et puis le mouvement — se transforme en :

Sculpture Creuse.
Sculpture Ouverte.
Sculpture Mobile.
Objets Mouvables.

Ensuite doit venir la création d'un art absolument nouveau : l'Art Cosmique.

(Vaporisation de la Sculpture,

Théâtre Synco-Sens dimensionnés prévolés). La conquête totale par l'art de l'espace à quatre dimensions / un « Vacuum Artis » jusqu'ici / : La matière rigide est abolie et remplacée par les matériaux gasifiés. L'homme au lieu de regarder des objets d'art, devient lui-même le centre et le sujet de la création et la création consiste en des effets sensoriels dirigés dans un espace cosmique fermé.

Voilà dans son texte le plus restreint le principe du dimensionnisme. Deducitif vers le passé. Inductif vers le futur. Vivant pour le présent.

BEN NICHOLSON (Londres).
ALEXANDE CALDER (New-York).
VINCENT HUIDOBRO (Santiago du Chili).
KAKABADZE (Tiflis).
KOBRO (Varsovie).
JOAN MIRO (Barcelone).
LADISLAS MOHOLY-NAGY (Londres).
ANTONIO PEDRO (Libonne).

HANS ARP - PIERRE ALBERT-BIROT - CAMILLE BRYEN - ROBERT DELAUNAY - CESAR DOMELA - MARCEL DUCHAMP - WASSILY KANDINSKY - FREDERICK KANN - ERKANO KOTCHAR - NINA NIGRI - MARIO NISSIM - FRANCIS PICABIA - ENRICO PRAMPOLINI - FRINNER - SIRI RATHSMAN - CHARLES SIRATO - SONIA DELAUNAY - TAUBER-ARP.

FIG. 8: Charles Sirato, *Manifeste dimensioniste* [Manifiesto dimensionista], 1936 (detalle, primera página). Reproducción de la copia publicada en *La revue N+1*, 1936

el húngaro, en nuestro Celso Lagar, otro con el cual Torres-García coincidió en Dalmau. Palacio enumera tres ediciones del manifiesto y a su escrito remito para los detalles sobre las mismas. La que él facsimila apareció como suplemento de una revista parisiense ($N + 1$) que no llegó a publicarse, y figura en él como depositario José Corti, librero y editor próximo a los surrealistas. Con posterioridad se ha realizado una reedición facsimilar húngara de esa misma versión del manifiesto: *Dimenzionista Manifestum*, Budapest, Artpool y Magyar Műhely Kiadó, 2010, edición de Júlia Klaniczay, epílogo de László L. Simon.

No llegó a realizarse la exposición internacional dimensionista de París, prevista para el otoño de 1936. En ella iba a presentarse obra de los firmantes del manifiesto, pero ampliando un poco más la nómina sobre la que quería constituirse el dimensionismo con nombres como John Ferren, Naum Gabo, Julio González, Jacques Lipchitz, el polaco Louis Marcoussis, Roderick F. Mead, Pevsner y Picasso. Como colaboradores literarios previstos, se citaba a Bollinger, Jan van Heeckeren y Jacques-Henri Lévesque.

Picasso, Miró, Luis Fernández y, sobre todo, Julio González, por una parte; y Katarzyna Kopro, por otra, juntos en una colectiva de una escuela que también quería contar con Huidobro, y que, no obstante, casi no llegó a existir más allá de la imaginación de un húngaro errante, en el París de 1936: historia-ficción y un momento más en esta secuencia de historias paralelas hispano-polacas.



Sala de exposición de las piezas de la Colección Internacional de Arte Moderno, 1932







180 1. WŁADYSŁAW STRZEMIŃSKI
B=2

193 2. WŁADYSŁAW STRZEMIŃSKI
UNISMO EN LA PINTURA

213 3. KATARZYNA KOBRO
Y WŁADYSŁAW STRZEMIŃSKI
LA COMPOSICIÓN DEL ESPACIO:
CÁLCULO DEL RITMO ESPACIO-
TEMPORAL (EXTRACTO)

220 4. WŁADYSŁAW STRZEMIŃSKI
PRINCIPIOS DE LA NUEVA
ARQUITECTURA

223 5. KATARZYNA KOBRO
FUNCIONALISMO

232 6. KATARZYNA KOBRO
LA ESCULTURA ES

236 7. WŁADYSŁAW STRZEMIŃSKI
TEORÍA DE LA VISIÓN.
INTRODUCCIÓN



**WŁADYSŁAW
STRZEMIŃSKI**
B=2

Publicado originalmente
en *Blok*, n.º 8/9, 1924



Debe poner:

Arte = máximo de creación

La ley académica, que exige obedecer las normas establecidas por todo tipo de personalidades y autoridades difuntas, la ley de obediencia pasiva, conservadora y estática (y, por tanto, muerta), debe ser sustituida por el mandato de

la creación absoluta

Un trabajo que no crea nada, que no se aparta de lo conocido, no es obra de arte, por mucho que cumpla con todos los preceptos de los maestros difuntos (que la sociedad reconoce como tales precisamente por ser difuntos).



Creación + sistema

En una fábrica de Ford, cada obrero se encarga de realizar una secuencia de movimientos determinada (división del trabajo). De esta forma, cada coche es construido gradualmente por varios miles de obreros, y cada uno desarrolla una tarea elemental, estrictamente determinada. Cada obrero que participa en el proceso de construcción del coche realiza su parte del trabajo apenas en un minuto (mecanización del trabajo). Cada minuto, el movimiento automático de la máquina lleva el vehículo en proceso de construcción de uno obrero a otro. De este modo, cada minuto sale de la fábrica un coche, tras haber pasado por miles de manos. Gracias a la buena organización y la economía del movimiento –resultado de una estricta división, simplificación y mecanización del trabajo–, se alcanza la mayor velocidad de producción posible. La tarea de los ingenieros que supervisan los diferentes tramos de este flujo de trabajo consiste en ser innovadores: simplificar los movimientos que hace cada trabajador, sustituyendo varios por uno solo (perfeccionando las máquinas e introduciendo

los cambios necesarios). El resultado es un continuo esfuerzo creativo. La creatividad tiene su punto de partida en el sistema existente, que transforma (y perfecciona) continuamente.



El ocaso de Europa

El periodo cultural de cuyo final somos testigos (el Renacimiento: Dante y otros) es un desarrollo del humanismo que dio origen a una cultura individualista —consumista, sentimental, libertaria— y destructiva. La cultura que se avecina es una cultura de organización, dirigida al desarrollo de la productividad a través de una **organización milimétrica del trabajo**.

El arte individualista del humanismo no supo trabajar: comenzaba siempre por la A. Por lo tanto, su resultado fue siempre igual a su principio.

La excelencia en el arte solamente puede ser alcanzada mediante un esfuerzo constante para desarrollar el sistema y lograr la perfección objetiva, valiéndose de una continua revisión y perfeccionamiento del sistema. Esta tarea, que supera la capacidad del individuo, requiere un esfuerzo colectivo. Por consiguiente, retomar el trabajo de nuestros predecesores, revisar sus hipótesis, corregir el sistema y continuarlo son las tareas que tenemos que llevar a cabo para generar los auténticos valores culturales. Si bien la creatividad actual debe basarse en los esfuerzos anteriores, su principio tiene que situarse allí donde termina todo lo creado anteriormente. La tradición es la materia prima que debe ser utilizada para construir, transformada en algo que no había existido antes. Cuanto más avancemos, más fieles seremos a la tradición.

IV

El desarrollo de las artes plásticas de la segunda mitad del siglo XIX y del siglo XX puede ser resumido de la siguiente manera:

crear una obra de arte que sea una entidad visual orgánica. Este es el denominador común de las diferentes tendencias.

V

LA SENSACIÓN
PLÁSTICA

=

no puede ser expresada por otras artes ni de ninguna otra forma

lo que solo y exclusivamente puede experimentarse a través de las artes plásticas (divididas a su vez en pintura, escultura, etc.).

Para comprenderlo mejor, valgan las siguientes comparaciones:

sensación pictórica	<----->	sensación literaria
sensación pictórica	<----->	sensación musical
imagen	<----->	objeto real
escultura	<----->	disertación mística

Estas contraposiciones facilitan la eliminación de los elementos ajenos y la definición del concepto de «sensación plástica».

La tendencia general del arte contemporáneo conduce a un solo objetivo: **el organismo plástico**. Por ello, buscamos la concentración suprema: la sensación plástica elevada al rango de autosuficiencia. Los naturalistas iniciaron este camino estableciendo la norma de autosuficiencia visual, que libera las artes plásticas de la influencia literaria (sentimentalismo visionario), aunque se equivocan al hablar de la identidad objetiva.

VI

La forma de la existencia genera la forma de la conciencia, y la aparición de una forma nueva produce un nuevo contenido. Por tanto,

**forma
es valor.**

El contenido no genera forma ni crea un sistema uniforme. Para encubrir la imitación, se introducen contenidos literarios y objetivos diferentes; no obstante, como la forma no ha variado, tampoco varía la sensación plástica generada por este sistema de entender y organizar las formas. El esfuerzo resulta infructuoso, puesto que la obra de arte no contiene nada creativo o nuevo. Es una obra fallida.

TOTALIDAD Y UNIDAD DE LA OBRA DE ARTE

VII

La obra de arte no debe ser una unidad inconclusa ni contener nada ajeno a dicha unidad. **La acción plástica debe estar contenida dentro de los límites de la obra de arte, es decir:**

- 1) la acción plástica **completa** está contenida en la obra de arte.
 - 2) solamente existe una acción, no dos o más.
- Por lo tanto, quedan expulsadas del dominio del arte todas las obras no constructivas, caóticas.

VIII

Unidad de supuestos: un sistema uniforme de selección y conexión entre las partes.

IX

El tópico de la «deconstrucción del impresionismo» pone de manifiesto la falta de cultura y la pobreza del pensamiento

plástico del hablante. ¿Cuál es el objetivo de la construcción? Alcanzar la unidad. En el cubismo, la unidad se ha alcanzado a través del equilibrio de la colisión de formas. En el futurismo, la misma tensión dinámica aparece dispersa por toda la imagen. El impresionismo aglutina el caos de las formas gráficas y de los volúmenes a través de una tensión de color análoga. Creo que este método –el volumen frente a los elementos gráficos y escultóricos, y la exposición del color– no es menos válido que otros en la pintura.

X

(un gitano que robó un caballo lo pintó de otro color para que no se reconociera)

El método del cubismo francés: perfeccionar la forma y al mismo tiempo ocultar dentro de ella el objeto. En un principio se ve la forma perfecta, sin embargo, tan pronto como el ojo aprecia el objeto, el encanto de la forma se desvanece; solamente queda un hábil equilibrismo y la búsqueda de escondites. Y el seguimiento de los rastros forma parte del oficio del cazador.

El cuento expresionista, *Crímenes de la calle Morgue*, revela una aproximación cubo-futurista a la forma y una tensión poderosa (tal vez no menor que la de una novela policíaca), pero quizá habría sido mejor escribir un cuento policíaco que reflejara de manera más acertada el ambiente y las circunstancias anteriores y posteriores al crimen.

En ambos casos, nos encontramos con el uso de factores objetivamente ajenos a las artes plásticas, tales como el objetivismo, los elementos literarios o la psicología. La obra de arte contiene la sensación plástica (que nace de la acción de las formas) + las sensaciones **no** plásticas: la totalidad y la unidad de la obra de arte son dinamitadas desde dentro (los dos principios a la vez).

Ya es hora de que las artes plásticas utilicen por fin sus propios medios.

XI

La existencia real y autónoma en las artes plásticas aparece cuando la obra de arte posee un espacio plástico autónomo, cuando es un fin en sí misma y no busca justificarse a través de valores externos a la imagen.

Un objeto plástico puro, construido según sus propias normas, se erige junto a otros organismos del mundo como un entre paralelo, un ser real, porque **cada cosa tiene sus propios principios constructivos**. Al construir una cosa, no podemos hacerlo según los principios y normas que rigen a otra.

El principio de organicidad pictórica exige **la mayor unión posible entre las formas y el plano de la imagen**.

1) la unión en el sentido vertical respecto al plano de la imagen, es decir, la forma plana; la imagen como superficie plana.

2) la unión dentro del propio plano de la imagen: la forma debe **emerger** de la imagen, estar unida a ella directamente; si la forma se agita o tiende a salirse, si no está fundida con el plano de la imagen, sino tan solo adherida a él contra su naturaleza, voluntad e intención, sabremos que la imagen y la forma son dos cosas distintas.

3) la imagen entera funciona al mismo tiempo como un plano integrado. Las formas no deben actuar por sí mismas, de manera independiente a la totalidad de la imagen, puesto que en tal caso obtendremos el retrato de un todo orgánico de formas, sin unidad entre las formas y el fondo.

XII

Todos saben que el suprematismo es una de las tendencias de la pintura no figurativa.

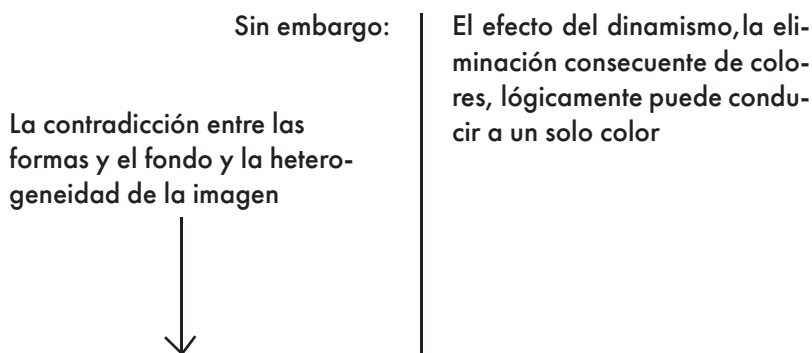
Casi todos saben que la pintura suprematista representa formas geométricas planas sobre fondo blanco.

Las personas más familiarizadas con las artes plásticas saben, además, que el suprematismo dota sus formas de una existencia autónoma e independiente de otras formas, y que sustituye la oposición cubista por un sistema de colaboración entre las formas.

En cambio, muy pocos saben que los principios del suprematismo son los de la economía y los del máximo dinamismo. En busca del dinamismo, cada forma se ha llevado a su última consecuencia. De este modo, el funcionamiento de toda la imagen sustituye el máximo dinamismo de las formas, independientemente de la imagen.

El último esfuerzo del suprematismo fue conciliar el dinamismo con el carácter orgánico de la imagen.

Puesto que para dotar a las formas de una expresión dinámica no se necesita color –que deriva de un esteticismo superfluo–, la penúltima fase del suprematismo fue el suprematismo negro sobre blanco.



obligan a dar el último paso hacia el suprematismo blanco (formas blancas sobre fondo blanco, donde la diferencia visual se obtiene diferenciando las superficies).

Tarea: unir mediante el color las formas geométricas fundamentales que por su naturaleza destacan en la imagen. La misma tensión de color en las formas y en el fondo. ¡Un ejercicio de color!

XIII

Antiguamente (Renacimiento y Barroco) todas las formas de la imagen se agrupaban en un triángulo, cuadrado o círculo, y se colocaban en medio de la imagen. Esta configuración creaba una apariencia de estructura. La estructura no surgía de la imagen, sino que estaba adherida a ella de una forma contraria a su esencia. Este fenómeno recibe el nombre de «geometrismo de estructura».

Los cubistas introdujeron la vertical o la diagonal como fundamentos constructivos. El agolpamiento de formas tuvo que adaptarse a la imagen, pero su ritmo dependía de la dirección de la estructura. Por tanto, la imagen requería una mayor creatividad y ofrecía más coherencia de lo que era posible antes.

No obstante, el eje de la estructura es también un fenómeno accesorio, traído del exterior.

El siguiente paso, que da Malevich (suprematismo), es una forma que existe por sí misma, que emerge de la imagen hacia el espectador (las formas cubistas y futuristas crecían hacia el lienzo, resbalaban, y por eso no estaban suficientemente unidas a la imagen).

Así fue en las primeras imágenes suprematistas, las más sencillas. Sin embargo, a medida que avanzaban las tendencias dinámicas, las formas empezaron a resbalar por el lienzo.

XIV

LAS FORMAS TAN NATURALES COMO LA NATURALEZA, así expresó Malevich el principio más profundo del suprematismo. Las formas universales y cósmicas, como signo y forma del dinamismo cósmico.

El error del suprematismo consistió en que, mientras intentaba descubrir las leyes orgánicas del universo, pasó por alto el hecho de que su propia forma se basaba en el entorno que intentaba superar.

El suprematismo no llegó a definir la noción de forma pictórica. Sus formas fundamentales se deducen de las categorías de pensamiento espacial (no plástico) y son las mismas que existen en la ciencia del conocimiento espacial, la geometría, no en la del esfuerzo pictórico.

El error del suprematismo es haber analizado las artes plásticas con métodos de investigación universales, difuminando las diferencias entre las artes plásticas y la técnica, la astronomía o la matemática sagrada de Pitágoras.

Es imposible e inútil hablar de las formas en general, ya que cada forma se adapta a un objetivo. Por consiguiente, debemos preguntarnos:

- 1) ¿Cuál es la función de la forma plástica?
- 2) ¿Cómo debe estructurarse para que sea tan natural como la propia naturaleza?

XV

Cada forma debe adaptarse:

- a) a los límites de la imagen
- a través de su contorno
- b) al fondo de la imagen
a través de su contorno y color.

Una forma no rectilínea situada junto al límite rectilíneo de la imagen –o una forma rectilínea junto al límite redondeado– crea una sensación de extrañeza y conflicto.

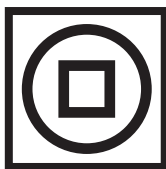


fig. 1



fig. 2

Una cierta rectitud de las formas es resultado de la rectitud de los límites / del bastidor: la imagen debe conciliarse con sus límites, introducirse en ellos (fig. 2).

Por otra parte, **la rectitud de la forma la separa de la imagen y colisiona con el fondo.**

Estamos ante la tarea de equilibrar estos dos factores. Este problema, que el suprematismo blanco resuelve solamente a través del color, debe resolverse a través de ambos: color y forma. ¡Ya no somos impresionistas!

XVI

El uso de medios propios implica también **la eliminación del tiempo.**

(el tiempo no es un factor plástico, sino que es propio de otras artes, tales como la literatura o la música).

No se trata de la acción de una forma respecto a otra, sino de la SIMULTANEIDAD TOTAL DEL FENÓMENO.

Ejemplos:

1) la interacción entre formas (colisiones que generan equilibrio) en el cubismo. En una pintura cubista debemos descifrar cómo interactúa cada forma con las demás (movimientos dominantes, movimientos más débiles, movimientos contenidos, inexistentes y puntos estáticos)

[movimiento = espacio x tiempo]

para darnos cuenta finalmente del sistema de equilibrio emergente.

Una de las características fundamentales del cubismo, además del dinamismo múltiple de formas (dinamismo = forma x espacio x **tiempo**), es el tiempo necesario para sentir y descifrar las expresiones cubistas contenidas en una obra determinada, consecuencia de que la noción de tiempo (como periodo de gestación de la imagen) forma parte del proyecto de la imagen. La relación entre el espectador y la imagen es similar a la existente entre el lector y el libro. La noción de acción está relacionada con la de tiempo.

2) El objetivo inherente al futurismo es representar en la obra un intervalo determinado de tiempo (unos momentos

del movimiento del objeto) a través de la oposición entre un momento del movimiento y los demás (principio naturalista y objetivo, no plástico).

La interacción cubo-futurista entre las formas, que –aunque solo sea en potencia– encarna la noción de un determinado intervalo de tiempo necesario para que se complete la interacción, no es un fenómeno plástico, puesto que el tiempo es propio de otras ramas de arte.

XVII

La postura del suprematismo es diferente y consiste en un intento de compromiso entre el dinamismo y la pintura pura, basada en el sentimiento pictórico:

hay una serie de formas autónomas, unidas mediante una acción dinámica común.

Cada forma tiene su lugar preciso y por eso se erige en el lienzo por su fuerza propia (en el cubismo por apoyarse en otras formas).

La existencia autónoma de la forma,
que emerge de la imagen, a la que está unida
lo más estrechamente posible,

con
el **dinamismo**, cuya naturaleza
implica el vuelo y el cambio de lugar,
solamente puede **conciliarse** si se reduce el tiempo a 0
(un momento de movimiento, concepto procedente de la
mecánica).

Es decir, que la forma está definida en unión –lo más estrecha posible– con la imagen; el dinamismo existe potencialmente (al indicarse la dirección del movimiento).

He aquí la contradicción: el compromiso:

- la forma puede, o bien fundirse totalmente con la imagen, tomando su existencia estática,
- o bien despegarse de la imagen, en cuyo caso la imagen entera no servirá de nada, al permanecer solamente la forma dinámica.

No menos dinámica me parece la noción de lo estático, entendido como grandes pesos fuertemente cargados e imposibles de mover; el dinamismo de la fuerza de presión y la fuerza de la resistencia del peso son fáciles de descubrir.

Malevich, pese a haberse dado cuenta mejor que nadie de la imposibilidad del dinamismo plástico, del error inherente a este supuesto, no renunció a él, por estar demasiado imbuido de los prejuicios futuristas. De esta forma, logró crear la forma más plástica del dinamismo.

Línea: la fuerza de los futuristas sigue saliéndose de la imagen. Plano: la forma de la mayor cohesión con la imagen. De ahí se deduce la elección del material constructivo del suprematismo. El dinamismo lleva a un exceso de direcciones oblicuas y a la renuncia de la imagen como unidad orgánica cerrada en sí misma.

Por cuanto el dinamismo es el objetivo, la pintura es una cosa subordinada (medio).

Puesto que el dinamismo no es un elemento puramente pictórico, por tener entre sus componentes el tiempo, su consecuencia última es la renuncia a la pintura en favor de fines no pictóricos.

XVIII

La imagen no debe ser una interacción de formas, sino un fenómeno simultáneo.

El principio fundamental de la pintura absoluta es

la renuncia al dinamismo,

a la esencia más profunda del periodo anterior (cubo-futurista).

Evitar la interacción de formas: la llamada

neutralidad mutua de formas.

En lugar del color asociativo y material de los cubistas y de los clásicos, del colorismo emocional de los impresionistas o del color como signo de energía suprematista, **el color en su esencia.**

2

**WŁADYSŁAW
STRZEMIŃSKI
UNISMO EN
LA PINTURA**

Publicado originalmente
como *Unizm w malarstwie*,
Warsovia, Biblioteka
Praesens, vol. 3, 1928

Nuestra sensibilidad plástica y todos nuestros juicios acerca de las obras de arte se forman bajo la enorme presión de la tradición barroca. Es fácil hablar de romper con la tradición o desafiar a la cultura tradicional con nuestra actitud «acultural» y ajena a toda una serie de fenómenos maravillosos (porque sobre las ruinas de la vieja tradición se está construyendo una nueva), si la nueva tradición que se construye supera a la anterior, hasta tal punto que sea capaz de sustituir los valores antiguos con los nuevos.

La fuerza del Barroco no reside en lo meramente expresivo ni en otros valores que se relacionan con él, tales como la tradición, el honor de los antepasados, la cultura románica, etcétera. El Barroco es el trabajo honrado e intenso de cincuenta pintores, cada uno de los cuales habría podido, por sí mismo, impulsar el florecimiento del arte. El trabajo colectivo de pintores tales como Rembrandt, Murillo, Velázquez, Ticiano, Tintoretto, El Greco, Coreggio, Caravaggio, Poussin, Zurbarán, Ribera, Veronese, Giorgione, Rubens y otros muchos, menos destacados, aunque también excelentes creadores, llevó a la creación del sistema coherente y uniforme de la pintura barroca. Romper con la tradición barroca, además de romper con la tradición como tal, implica liberarse de la poderosa influencia de estos pintores, grandes y auténticos.

La fuerza del concepto barroco del arte y de sus criterios –en ocasiones considerados universales y atemporales– se revela al comparar la forma barroca con la de Cézanne, por ejemplo, o la del cubismo anterior a 1918. El Barroco surgió cuando **la pintura dejó de formar parte de la decoración mural**. La pintura renacentista estaba integrada en la arquitectura y su función era **llenar la superficie del muro**. Los muros, limitados en la parte superior por la bóveda, tenían una forma simétrica, de ahí la estructura simétrica de la pintura renacentista. El sentido vertical y horizontal del muro, así como el arco, debía reflejarse en la pintura, oportunamente modificada con el fin de reproducir el ritmo arquitectónico y unificarlo con

la imagen pictórica. Como vemos, la pintura renacentista no constituía una entidad autónoma, sino que formaba parte de la arquitectura, a la que estaba supeditada, cuyos elementos reproducía directamente o modificaba. Por este motivo, la pintura renacentista solamente tiene fuerza en el entorno arquitectónico para el cual fue pintada, un entorno que, por tanto, la condiciona.

En el momento en el que se separa la pintura del muro surge la necesidad de revisar los conceptos pictóricos. La simetría no proporciona una estructura genuina: una imagen simétrica no está estructurada, puesto que cada eje de su simetría puede ser prolongado indefinidamente, lo que hace que nunca se produzca un todo terminado y coherente. Por consiguiente, había que proponer un sistema constructivo nuevo, basado en **la línea y el color**.

En el Barroco, la línea constituye el signo de tensión direccional. Cada línea representa un signo dinámico que se cierra en su punto de unión con otra. El impacto de una línea contra otra cierra la imagen. La forma resultante nace de la fricción entre las fuerzas y su centro está formado por la presión de las tensiones direccionales. La composición concéntrica obedece a la intención de estructurar la imagen según sus propios principios y de no someterla a elementos impuestos por la arquitectura, sino a aquellos que le son inherentes. La construcción de la imagen a través del color es, en cierta manera, secundaria e independiente de la lineal. El color se distribuye según su peso. Las nociones de peso, equilibrio o presión son dinámicas. Nos damos cuenta, por tanto, de que el Barroco también ha conseguido dinamizar el color. La estructura de color es **independiente** de la lineal, puesto que, mientras esta última pretende construir una trama cerrada de tensiones direccionales, la anterior busca el equilibrio asimétrico de colores.

coherente, pierde la continuidad de la línea renacentista. La mancha aislada, y ajena a otras manchas, es sustituida por la filtración del color de una figura a otra; esto rompe los contornos y crea un nexo cromático entre las figuras. La línea barroca es discontinua: no separa los colores, sino que forma el esqueleto de la imagen entre los colores, un esqueleto compuesto por tensiones direccionales. La tensión direccional es la señal de presión y sus características esenciales son su fuerza y su dirección, más que el estricto contacto. La línea puede estar rota sin que por ello disminuya su función dinámica y estructural: el cierre de las tensiones direccionales se ve reforzado, puesto que la dirección ya está marcada y aumenta la unidad de la imagen a través de la línea, y también del color que se filtra de una figura a otra, uniéndolas de una manera directa.

La forma se plasma mediante el contraste de los colores claros con los oscuros. Cuanto mayor es el contraste, más destaca la forma. La fuerza del contraste de colores determina la fuerza de la figura, creada mediante dicho contraste. En ocasiones, el contraste de colores adquiere fuerza dinámica dada su intensidad que conduce al ojo a percibir dos manchas contiguas.

El principio del contraste es de aplicación obligada, no solamente en lo que respecta al color, sino también en lo que respecta a las figuras: así aparecen figuras definidas junto a otras más borrosas; figuras que destacan junto a otras que apenas se distinguen; figuras grandes junto a otras más pequeñas; en definitiva, variedad de las formas: formas oscuras sobre fondo claro y viceversa, o diversas superficies pictóricas con la consiguiente diferencia de texturas.

Al aplicar con rigor el criterio de la forma al análisis de la obra pictórica de Cézanne, por ejemplo, notamos, en primer lugar, una diferencia significativa en el tratamiento del color. Cézanne fue fiel al impresionismo reinante en aquella época, cuyo principio de riqueza colorista, según el cual la

imagen admite el uso de toda la gama de color, se contraponen a la armonía tonal del Barroco (la gama de oro, la gama de plata, el impresionismo); y con su teoría de los colores complementarios. Aunque a primera vista los cuadros de Cézanne parezcan diametralmente opuestos a los barrocos, en realidad la ampliación de la escala de color implica solamente un aumento del número de contrastes de color. Cézanne agrupa los colores según el principio del contraste (el rojo enfatizado por el verde, etcétera). El principio del contraste es uno de los principios fundamentales de la pintura barroca, del cual Cézanne no se ha apartado. Su ruptura es una mera apariencia: en realidad, su composición cromática sigue basándose en el contraste, exactamente igual que la barroca. Los logros del impresionismo han quedado absorbidos por el Barroco. Antes de que el movimiento impresionista pudiera desarrollar su propio sistema, el Barroco ya lo había asimilado, aprovechándolo para enriquecer y ampliar su forma.

Cézanne continúa la tradición barroca también en otros aspectos. La desaparición del con torno, roto por el color (si bien a la manera impresionista, sin recurrir al valor tonal del Barroco); la independencia del color con respecto a la línea; las tensiones direccionales que se cierran mutuamente, creando la estructura lineal de la imagen; y la distribución de los colores según su peso, para lograr un equilibrio asimétrico: todas son características de la pintura de Cézanne.

Asimismo, al aplicar este test de la forma objetiva al cubismo, especialmente en su fase temprana —anterior a la histórica ruptura de Jeanneret y Ozenfant, alrededor del año 1918—, debemos constatar que el cubismo, en su fase inicial, es barroco, ya que aplica de un modo consciente los principios propios de la pintura barroca, si bien de una forma depurada y aumentada.

En el cubismo pueden advertirse las tensiones direccionales como principal elemento constructivo de la imagen. En la

pintura barroca, estas tensiones estaban presentes de una forma encubierta, en el contorno exterior o interior, con toda su aleatoriedad. El cubismo, al introducir el principio geométrico, resalta y aumenta estas tensiones, dejando al descubierto la estructura de la imagen y el método constructivo. El objetivo y sus medios –el cierre de las tensiones direccionales– siguen siendo los mismos.

La escala de color del cubismo es aún más rica que la de Cézanne, gracias a la introducción de la textura, o más bien, a su utilización más consciente y generalizada. La textura es el estado de la superficie de color. La forma en la que se extienda la pintura puede generar una gran variedad de sensaciones cromáticas, que no pueden ser logradas por medio de ninguna combinación de colores.

Los cubistas conciben la textura de una forma dinámica, al igual que se concibió el color en el Barroco. Dinamizaron la textura, entendida como huella o signo del movimiento –o de la inmovilidad–, en función de la disposición de las moléculas del color que la constituyen: la textura erizada, irregular, mate, brillante o punteada.

La disposición de la textura y del color en la imagen cubista sigue el principio del peso de las masas de color o de textura, independientemente de la estructura lineal. Esta independencia del color con respecto a la línea, propia del Barroco, se expresa en el cubismo a través de la independencia también de la **textura** con respecto a la línea.

El contraste entre las figuras, expresado de una forma más consciente y explícita (el contraste entre figuras geométricas es más fácil de percibir que entre las no geométricas), y el contraste de colores y de texturas completan la analogía entre los elementos constructivos de las imágenes cubista y barroca. La imagen cubista está construida de un modo tal que las direcciones verticales y horizontales predominan en el centro, siguiendo los ejes de construcción. En cambio, las líneas curvas y diagonales, si bien pueden encontrarse

también en el centro, se concentran más junto a los bordes de la imagen. De este modo, el centro de la imagen está unido a través del ritmo de sus direcciones con sus límites verticales y horizontales y, al mismo tiempo, separado de ellos por las formas situadas junto a los límites. Se logra así el contraste entre el conjunto de la forma pictórica y los límites de la imagen, un contraste que no permite una unión completa entre la forma pictórica y el plano de la imagen, delimitado por el marco. La forma permanece desconectada del marco, posee su propio centro de gravedad, ajeno a los límites de la imagen, con los que contrasta. El resultado es una mayor intensidad de la forma.

Este fenómeno no es en absoluto casual, puesto que en las imágenes cubistas con forma ovalada las líneas rectas se concentran junto a los bordes y las curvas, en el centro. Es común en el cubismo que el centro de la imagen reproduzca el ritmo de los límites y también de las partes próximas a dichos límites, a través del contraste direccional. Estas partes se desmarcan especialmente de la dirección de los límites, por lo cual resulta apropiado calificar la **estructura** cubista como **concéntrica**.

La atracción de la tradición barroca es tan potente que hasta Cézanne –pese a ser considerado como el fundador del arte moderno– sucumbió a ella. Fue un impresionista que amplió y continuó el Barroco. El cubismo, que se creía diametralmente opuesto al mundo del viejo arte, se revela, al analizar su forma, como una continuación y un desarrollo del Barroco, una purificación consecuente de este. Las cuestiones del tema y del contenido, en general, son irrelevantes. La pintura abstracta tiene tanto contenido como cualquier otra. Lo decisivo es la forma, que constituye el único valor en la pintura, y el criterio exclusivo de progreso o retroceso artístico. Y es, precisamente, el análisis de la forma lo que confirma, sin lugar a dudas, la existencia del Barroco en Cézanne y en el cubismo.

Un análisis general de todas las variedades de la pintura barroca conduce necesariamente a afirmar que **es una pintura de tensión dramática** y de fuerzas. El drama es la resolución de conflictos. Su fuerza y la potencia con la que las tendencias divergentes y concéntricas alcanzan una expresión unánime, la fuerza con la que dichas tendencias son subyugadas y forzadas a cooperar, y la coerción que les impone la unidad de expresión determinan la profundidad y la envergadura del drama. El Barroco es el drama de los conflictos pictóricos, resolución de los dualismos de forma.

Estructura concéntrica. La forma tiene su propio foco de concentración, alrededor del cual se agrupan las figuras. La estructura concéntrica tiende a cerrarse en un círculo o elipse, y proporciona una conexión estrecha entre las figuras. Al mismo tiempo, esta estructura concéntrica, en la que las figuras gravitan hacia el centro, no proporciona conexión alguna con los bordes de la imagen, de los que prescinde, al estar enfocada, sobre todo, hacia la conexión de las figuras. He aquí la fuente del primer conflicto, entre la forma pictórica y el espacio que ocupa la pintura: el rectángulo plano del lienzo. El tratamiento de la forma remite a como si hubiese sido percibida primero en una especie de visión y solamente después se trasladara al lienzo. El dualismo de la forma pictórica y del lienzo en el cual está pintada corresponde a la idea barroca de la máxima envergadura posible de los conflictos pictóricos y los contrastes dramáticos. El contraste entre la forma elíptica y el rectángulo del bastidor es un contraste formal, que aumenta la intensidad general de la forma y el número de contrastes. El contraste es el principio básico de la pintura barroca.

La independencia del color con respecto a la línea representa el segundo conflicto de la pintura barroca. Las líneas, al impactar una contra otra o cerrar una a otra, forman el esqueleto constructivo. El color y la textura son fluidos, se transforman, y están distribuidos según el peso, dando lugar

a un equilibrio simétrico. Hay contraste entre los colores no delimitados por la línea (contorno) y entre la estructura lineal marcada y el color fluido.

El color y la línea deben cooperar en la definición conjunta y uniforme de la figura. La independencia y la falta de coordinación a la hora de definir la figura, o las divergencias en su tratamiento, implican contradicción, conflicto y dualismo, lo que enriquece la forma y aumenta su tensión dramática.

El impacto de línea contra línea, el cierre de las tensiones direccionales es el tercer conflicto de la pintura barroca. Es el resultado de una aproximación a la imagen como ente dinámico, signo de una acción directa, que representa cada figura y cada línea como algo más: como un signo de fuerza. En la realidad, una línea es una línea y nada más. Es una verdad objetiva. **La línea se encuentra allí donde esté situada** y su función consiste en separar los colores. No obstante, el Barroco dota a la línea de un movimiento ilusorio, inexistente en la realidad. Este movimiento ilusorio arranca la línea de su sitio, hace que se deslice por la imagen. De esta manera, surge el conflicto entre la línea como límite inmóvil del color y la línea como signo de fuerza móvil, dinámico, deslizante. La línea comienza a moverse, sin que en la realidad se mueva de su sitio.

El dinamismo no es un fenómeno puramente plástico. Lo plástico hace referencia a la plasmación del espacio y se refiere únicamente a los fenómenos espaciales. En cambio, el dinamismo es movimiento y, por tanto, es un fenómeno espacio-temporal: la superación del espacio en el tiempo. El impacto de una línea contra otra, que constituye el elemento principal de la estructura barroca, es un fenómeno dinámico.

El deslizamiento o impacto de líneas contiene cierto intervalo del tiempo en el cual se produce la acción. Cuanto mayor sea el dinamismo más tiempo contendrá la imagen. Los movimientos muy marcados, más suaves o los casi inexistentes, los puntos estáticos, los impactos de diversa fuerza, así como

aquellos lugares donde la línea queda absorbida o neutralizada por el color o por la textura, todo ello genera en la imagen barroca un contenido temporal tan significativo que casi nos vemos obligados a leerla, descifrando gradualmente la acción de las figuras, para, tras una lenta síntesis, poder llegar a **ver** la totalidad. No obstante, la imagen pictórica está, o más bien debería estar destinada, exclusivamente, a ser **mirada**. En lugar de un conflicto dramático de fuerzas antagónicas, debería representar un fenómeno puramente visual. Sin embargo, se impone una idea ajena a la pintura, que no permite entender que una representación pictórica no es la ilusión de un fenómeno observado en otra parte o imaginado y trasladado al lienzo, sino que existe en sí misma y para sí misma. El principio básico del Barroco es que la imagen debe ser un signo de énfasis dramático que se expresa a través del dinamismo de las tensiones direccionales y la intensidad de los impactos de las líneas. De ahí la necesidad de contener en la imagen una gran cantidad de tiempo; cuanto más tiempo, más rico y profundo será el drama dinámico.

Con el tiempo, el **contraste de las figuras** se vuelve cada vez más pronunciado en la pintura barroca, y se convierte en el principio rector de la pintura cubista. Además de los contrastes entre las líneas curvas y rectas, entre la dirección vertical y la horizontal o entre aquellas grandes y pequeñas, hay también contraste entre las claramente delimitadas y las borrosas, o entre las figuras trazadas rápidamente y las minuciosamente elaboradas, así como otros contrastes resultantes de un tratamiento distinto de la forma. El principio de contraste, que rompe la imagen en una serie de figuras inconexas y antagónicas, desencadena una guerra generalizada de figuras, un conflicto dramático general de la forma basada en el contraste. La figura no es el resultado de sí misma o de la forma de la imagen, con la cual debe estar conectada. La figura carece de una necesidad implícita que la sitúe en la imagen y que la una con esta. La figura solamente existe para aumentar la tensión del contraste entre las demás figuras. Ninguna figura deriva de una necesidad clara

de existencia, sino tan solo de una necesidad indirecta: cada figura es necesaria para las demás figuras, no para sí misma ni para la imagen. La búsqueda de contrastes no nos llevará a conectar las figuras de un modo tal que permita crear un organismo pictórico uniforme. Las figuras antagónicas seguirán siendo enemigas entre sí, siempre ajenas unas a otras, generando la tensión propia de una forma condensada, rica y poderosa, llena de contrastes dramáticos, completa y coercitiva, que fuerza la unión de las conexiones externas, pero que nunca engendrará un organismo pictórico cuyas partes estén unidas por una lógica interna.

El contraste de color, independientemente de la variedad de la pintura barroca, aparece siempre en una forma pura, a través de la oposición oscuro-claro (en el Barroco propiamente dicho), de la yuxtaposición de colores complementarios (amarillo-azul, rojo-verde, etcétera, en el Barroco impresionista de Cézanne), o finalmente como contraste de texturas en el barroco abstracto y geométrico del cubismo.

Dos colores que impactan uno junto al otro rompen, con su contraste, la unidad de la imagen, dividiéndola en tantas partes como manchas contrastadas existan. Cuanto más intenso sea el contraste de color, más fuerte será el impacto y la envergadura del conflicto pictórico. Cuanto más irreversible es la ruptura de la imagen por el impacto del color, mayor resultará también la intensidad dramática de la forma pictórica. La forma, tensada hasta el infinito, que se va saturando, pero que nunca llega a saturarse del todo, y el impulso reprimido representan el contenido relevante de la imagen barroca. La imagen, que queda desgarrada por el color en dos partes imposibles de conectar, permanece, sin embargo, enlazada en otros puntos, por la fluidez cromática y la supresión de los contornos.

El contraste de color, además de dividir la imagen en partes inconexas, también genera la mayor intensidad de la forma en sus zonas limítrofes. La distribución de esta intensidad es desigual: hay concentraciones y lagunas de

forma. Se producen contrastes entre las partes con forma compacta y condensada, y aquellas donde la forma apenas existe. De este modo, la intensidad variable de la forma divide la imagen en partes diferentes, ajenas entre sí, unidas solamente por el énfasis dramático común.

A esta idea dualista –que pretende conectar lo que no tiene conexión posible y que no encuentra su razón de ser en alcanzar el objetivo propuesto, sino en el poder de las fuerzas antagónicas y en el ingente esfuerzo empleado en subyugarlas, generando fuerzas solo para combatir las incesantemente sin vencerlas jamás— debemos oponer la idea de una imagen uniforme y orgánica. **La noción dualista debe ser sustituida por la unista**; el énfasis de las explosiones dramáticas y la grandeza de las fuerzas, por una imagen tan orgánica como la propia naturaleza.

El análisis de todas las tendencias de la pintura barroca debe conducir a la conclusión de que el Barroco nunca fue capaz de generar un organismo pictórico verdaderamente uniforme. Alcanzó el auge de las tensiones de contraste dramático, a las que, sin embargo, no fue capaz de conectar, conformándose con su tendencia a producir esta conexión potencial, ofreciendo, en lugar de una conexión real, accesible a la vista, una que solamente podía ser apreciada mentalmente, resultando invisible para los ojos.

El hechizo del Barroco es tan poderoso que ni siquiera percibimos hasta qué punto nuestro pensamiento es barroco, y nos creemos libres de él. Los principales criterios de la buena pintura, tales como la «riqueza de forma» o la «saturación de forma», solamente lo son dentro de los valores barrocos. ¿Qué es esa «riqueza de forma»? Donde haya un buen número de contrastes formales, una amplia gama de color, grandes acciones dinámicas, contenidas, no obstante, por otras; donde haya gran variedad y sensibilidad, a la hora de extender la pintura, y contrastes de textura, hay riqueza formal. Sin embargo, son los mismos conceptos que definen

la esencia del Barroco, su ideal, su objetivo y su aspiración. Por consiguiente, la riqueza formal y la perfección de la imagen muestran su carácter barroco. ¿Es que cuanto más barroco sea el cuadro, más perfecto será?

Ha llegado la hora de revisar la noción de riqueza formal en la pintura, así como otras ideas afines. Un análisis somero nos hará ver que lo que consideramos riqueza formal es precisamente aquello que rompe la unidad de la imagen, que divide su todo orgánico en un conglomerado mecánico de partes inconexas. Hoy en día, la medida formal de la imagen no debe ser el contraste, sino la unidad y todos aquellos medios que la propician.

La estructura concéntrica de la imagen no conduce a su unidad, puesto que crea el contraste entre la forma y el espacio en el que está ubicada. La estructura concéntrica cuenta con un foco muy marcado, alrededor del cual se desarrolla la forma; cuanto más lejos de él, menor es la intensidad de esta forma. El conjunto de la forma, que tiende a cerrarse, se aproxima a la elipse o al círculo, ya sea explícita o implícitamente. En el primer caso, prevalecen las líneas curvas, y en el segundo hay líneas diagonales junto a los límites de la imagen. Toda la estructura formal está diseñada para generar el contraste que aparece *post factum*: el contraste entre la forma y los límites de la imagen.

Esta estructura contradice el principio **de igual valor de toda la superficie** de la imagen. Cada centímetro cuadrado de dicha superficie es igualmente valioso y participa, en el mismo grado, en la construcción de la imagen. Resulta injustificado exponer ciertas partes de la imagen a la vez que se menosprecian otras. La superficie de la imagen es uniforme, de modo que la intensidad de forma debería distribuirse regularmente. La estructura concéntrica está asociada a una forma visionaria, que se percibe como separada de la imagen y se experimenta fuera de ella. Como si de una gota de agua se tratara, esta forma se torna circular o elipsoide.

La vivencia visionaria de la forma en un medio aislado y sin fronteras, en un espacio abstracto e ilimitado, no ha podido surtir otro efecto.

No obstante, si nos hubiésemos dado cuenta de que la verdadera unidad de la imagen no reside únicamente en conectar las figuras entre sí, sino también en unirlas con el espacio en el que están arraigadas; que conectar las figuras entre sí no es suficiente, y que la verdadera unidad de la imagen es la unidad de lo que existía antes de su creación con lo que se ha pintado, habríamos sustituido lo ilusorio de la forma subjetiva, su vivencia visionaria, por una construcción objetiva y orgánica de la imagen. Las propiedades inherentes a la imagen (su forma rectangular y su superficie plana) son más que un mero emplazamiento para la forma, creada independientemente de dichas propiedades. Son componentes estructurales de la imagen, quizá los más importantes, puesto que de ellos dependen sus figuras, que deben ser creadas en una relación estrecha con dichas propiedades.

La imagen barroca estaba construida a través del dinamismo. A partir de ahora, el dinamismo no solo debe dejar de ser un componente estructural de la imagen, sino que no se debe emplear en la pintura jamás.

Una figura dinámica nunca está adherida al plano de la imagen. No está arraigada en el punto de la imagen del que surge. Su movimiento está siempre dirigido hacia alguna parte, conduciéndola fuera de los límites de la imagen. El deslizamiento dinámico de la figura por la superficie de la imagen la arranca del lugar donde está ubicada, la separa de la imagen y la coloca fuera de sus límites. Las figuras deslizantes no tienen cabida en la imagen: debe haber una unidad total entre las figuras que se pintan y la superficie en la que están pintadas. Las figuras deben formar una unidad absoluta e indisoluble con el plano de la imagen.

El dinamismo es incapaz de generar una estructura pictórica genuina. La estructura consiste en la fusión de las figuras

entre sí y con la superficie de la imagen, de tal forma que ninguna de ellas pueda salirse del conjunto y formar una parte separada y aislada de este. Puesto que la figura dinámica es justamente lo contrario –forma una parte separada, que tiende a salirse del conjunto y que no está adherida ni al plano de la imagen ni a las demás figuras– no puede ser utilizada como material constructivo de la imagen. La estructura dinámica, basada en el choque de todas las figuras contra todas, genera el efecto de un caos detenido momentáneamente en un orden ilusorio, resultado del impacto destructivo de las figuras. Las figuras no surgen de la imagen, no están fusionadas con ella ni forman un organismo complejo y cohesionado. Su posición y la imposibilidad de abandonar su lugar son resultado de la acción coercitiva de otras figuras. Esta coerción constituye la mejor prueba de que no estamos ante una estructura genuinamente orgánica. De ser así, orgánica, la coerción resultaría innecesaria. La supresión de una sola de las figuras reduciría la presión proveniente de esta dirección, perjudicando el equilibrio y amenazando la frágil estabilidad de la pseudoestructura coercitiva. En realidad, cada figura debe estar fusionada directamente con la imagen, de tal modo que no necesite la ayuda de otras figuras. La coerción dentro de la estructura es la prueba más elocuente de su carácter no orgánico.

El movimiento es un fenómeno espacio-temporal. La tensión direccional es una señal del movimiento y, por tanto, contiene el elemento temporal. En lugar de mirar y ver la imagen, nos vemos obligados a interpretarla. Cuantas más tensiones direccionales, cuantos más impactos entre ellas, más tiempo contendrá la imagen y más se alejará de lo puramente plástico, que pretende alcanzar la simultaneidad de los fenómenos espacio-visuales. Nuestro objetivo es la imagen atemporal, que opere exclusivamente en el espacio.

En la pintura suprematista y surrealista se ha intentado suprimir el tiempo mediante la neutralidad mutua de las figuras. Las figuras están dispuestas en la imagen de tal forma que

no influyan una en otra. La existencia paralela e independiente de las figuras, la ausencia de conexiones entre ellas y de la acción directa hacen que en estas imágenes no se perciba la duración del tiempo. No obstante, estas imágenes no pueden ser consideradas totalmente atemporales. El sistema de figuras separadas e independientes resalta los tramos de tiempo paralelos, brevísimos, contenidos entre dichas figuras, manifestados en las distancias paralelas entre ellas. Al percibir las figuras y sus distancias, en cierto modo, en lugar de ver una sola imagen, vemos una serie de imágenes independientes y necesitamos un poco de tiempo para conectarlas en una sola sensación visual. Es decir, una imagen aparentemente atemporal se convierte en una imagen espacio-temporal. Cualquier división de la imagen hará que se necesite tiempo para que pueda ser unificada visualmente. Solamente una imagen completamente uniforme puede ser atemporal y puramente espacial.

En los últimos años, varios movimientos artísticos han llegado a la conclusión de que el único material constructivo de la imagen deber ser el plano y que la línea, en su forma habitual de trazo, no tiene razón de ser en la pintura. Se trata de un síntoma positivo, puesto que la línea es una figura mucho más fluida y dinámica que el plano. Además, el plano, en tanto que figura cerrada, se fusiona mejor con la superficie de la imagen que la línea, que, al no tener un fin natural, siempre podría prolongarse hasta el infinito y tender a salirse de la imagen. En esto consiste precisamente el mérito del suprematismo, que, introduciendo el plano, consiguió adelantarse considerablemente a los demás movimientos de la pintura moderna.

La geometrización ha estado presente en todas las variedades del Barroco. En el Barroco propiamente dicho, todas las figuras adoptaban la línea curva o la forma de la letra S (la noble redondez de las formas). La misma tendencia empieza a apreciarse en Cézanne, mientras el cubismo sistemáticamente reduce las figuras a líneas rectas o curvas: las más

sencillas y evidentes. Se creía que, de este modo, podría construirse una estructura precisa y exacta. No obstante, la geometría no sirve para construir la imagen. La geometría proporciona un material constructivo claro y riguroso, pero no es capaz de asignarle un lugar en la imagen de una forma igualmente precisa. En consecuencia, el pintor dispone las figuras de una forma puramente intuitiva. La ausencia de leyes objetivas obliga a recurrir a la intuición, que es subjetiva, cambiante y dependiente de los gustos personales. Es hora de acabar con el malentendido según el cual la estructura geométrica es tan precisa y exacta como una obra de ingeniería. En realidad, es tan aleatoria y subjetiva como cualquier otra estructura. La geometría puede servir para que la estructura destaque, visualizarla más claramente, pero no sirve para construir nada, puesto que no ofrece principios constructivos concretos.

La construcción de la imagen no puede abordarse exclusivamente a través de su fórmula numérica uniforme, es decir, a través de la relación entre los tamaños de las figuras, expresada mediante la misma fórmula numérica. Evidentemente, partimos de la longitud y la anchura de la imagen. La conexión más segura entre las figuras y los límites de la imagen se obtiene incluyendo el tamaño de la imagen en la secuencia de los tamaños de otras figuras, relacionándolos mediante una fórmula numérica constante. El ritmo uniforme de las relaciones numéricas entre todas las figuras representa su conexión más genuina. Al comenzar la construcción de una imagen, debemos tomar su anchura y altura como dimensiones básicas, como punto de partida, que determina la anchura, la longitud y la ubicación de las figuras. Por este motivo, las dimensiones de la imagen se convierten en el elemento constructivo principal, que define su estructura y su carácter, en lugar de ser algo secundario y ajeno a nuestra conciencia, según se consideraba en el Barroco.

actividad pictórica. Ni siquiera un conocimiento absoluto de los métodos de cálculo podrá crear la imagen. El cálculo debe ir de la mano con la intuición. La imagen es el resultado de ambas actividades, que se apoyan mutuamente. La ventaja del método basado en el cálculo es la objetivación de la imagen, el abandono de los métodos individuales y de las vacilaciones grafológicas, la transferencia del centro de gravedad a la imagen como tal, a sus leyes y a su estructura, en lugar de externalizar en la imagen los impulsos de la voluntad y del temperamento o los gustos de este u otro pintor. Las leyes de construcción de la imagen deben estar por encima de la individualidad del pintor, y la obra de arte siempre debe prevalecer sobre la naturaleza del artista, fortuita y cambiante.

El contraste de color, que el Barroco empleó en sus imágenes para destacar los contrastes dramáticos, no tiene cabida en el concepto unista. La disgregación de la imagen en partes antagónicas debe ser sustituida por un funcionamiento coordinado de estas partes. Al igual que la rotura de un organismo causa su muerte, la ruptura a través del color mata la imagen, la convierte en cadáver y obliga a buscar medios coercitivos externos para resucitar. Es cuando se ponen en funcionamiento las tensiones direccionales, pero aun así, la imagen se descompone. El contraste de colores conduce a la muerte de la imagen. ¿De qué sirve la intensidad de forma en un cadáver?

Los colores no deben agruparse en la imagen para obtener contraste, lo que lleva a la ruptura de la imagen, sino para lograr su unificación y conexión. La diversidad de colores y todo lo que divide debe ser reemplazado por lo que une. La gama de color puro no unifica, puesto que el contraste de claridad de los diferentes matices rompe la imagen. Los contrastes de factura también rompen la imagen, debido a sus diferencias de luminosidad. Los colores no deben combinarse según los diferentes valores tonales del mismo color, puesto que estos son los que mayores diferencias de luminosidad contienen. En lugar de combinar diferentes tonos del mismo color, debemos seguir la línea horizontal, que combina una

gran variedad de colores de la misma intensidad. La misma luminosidad de los colores permite cohesionar la imagen y darle unidad, puesto que ningún color destaca sobre los demás ni tampoco se hunde. Lo que permanece es una masa uniforme de figuras y el plano de la imagen, totalmente conectado con la superficie del lienzo. Este tratamiento del color dota a la imagen de unidad y permite prescindir de las conexiones forzadas entre colores rotos e imposibles de unificar por otros medios.

Solamente ahora podemos suprimir la independencia del color con respecto a línea. La línea no debe reparar lo que el color rompa, unir la imagen desgarrada, sino que ambos deben actuar de forma coordinada en pos de un objetivo común, la creación de una imagen uniforme, cohesionada en todas sus partes y acorde con sus propiedades inherentes: su forma rectangular y su superficie plana. Una imagen uniforme no es una colisión de figuras ni un drama, sino, como en cualquier organismo, un funcionamiento coordinado de todas las partes, una expresión unánime de la línea y del color. Todos los elementos constructivos de la imagen –la línea, el color o la factura– persiguen el mismo objetivo, sin bien cada uno lo hace a su manera. Y dado que el objetivo global ha cambiado –ya no se busca la imagen como drama, sino como ente orgánico–, también han variado el objetivo y los medios de cada uno de estos elementos.

La forma plana de la imagen es una manifestación de la expresión convergente de la línea y del color. El color ya no es independiente de la línea, que marca su límite. El color ya no trasciende la línea, sino que está conectado con ella en una relación de dependencia mutua, en la que ambos forman un todo. La supresión unilateral de este dualismo lleva a la supresión del dualismo entre la superficie plana del lienzo y el volumen de las figuras pintadas en él. Una imagen que pretenda ser absolutamente uniforme deberá derivar de sus propiedades inherentes (superficie plana y forma rectangular). Sin embargo, la idea barroca consistía

en la acumulación de contrastes que contradecían dichas propiedades inherentes. Una imagen con pocos contrastes, acorde con sus propiedades inherentes y consigo misma, resultaría aburrida desde la perspectiva barroca. Para un pintor barroco, lo inorgánico representa la plenitud, lo inalcanzable, la realización. El resultado no significa nada, el esfuerzo lo es todo. Por este motivo, los intentos parciales, realizados dentro del marco del Barroco, para pasar a la forma plana de la imagen no surtieron un efecto rotundo. Tanto en la última fase del cubismo como en el suprematismo o en el neoplasticismo de Mondrian, las superficies son planas, pero el conjunto todavía no llega a serlo. El pintor sigue buscando contrastes y, aunque su pintura es plana, no entiende las consecuencias de este hecho. De ahí que el color divida la imagen y sus contrastes conviertan una imagen plana e uniforme en varias superficies separadas. De ahí derivan también los contrastes de figuras, que llevan a su separación y desunión, y hacen que en lugar de una imagen uniforme tengamos una serie de figuras. Ahí se origina también el dinamismo, que impulsa las figuras fuera de la imagen e impide que se adhieran a la superficie. Y de ahí procede la estructura concéntrica, tan utilizada por los cubistas actuales. Todos estos errores se deben a la incompreensión del hecho de que no basta con pintar figuras planas, sino que este tiene que ser el primer paso hacia una imagen plana. Hay que tomar conciencia de la evolución de la pintura moderna desde el dramatismo Barroco hasta la idea mística de la imagen como organismo pictórico. Asimismo, conviene que nos demos cuenta de que el unismo en la pintura requiere la conformidad absoluta de todos los elementos de la imagen con sus propiedades inherentes. La forma plana de la obra pictórica es precisamente una de estas propiedades inherentes, y por tanto la imagen pintada tiene que formar una superficie uniformemente plana. La obra pictórica debe ser uniforme y plana. Debemos oponer el unismo al dramatismo barroco en la pintura.

3

**KATARZYNA KOBRO
Y WŁADYSŁAW
STRZEMIŃSKI
LA COMPOSICIÓN
DEL ESPACIO:
CÁLCULO DEL RITMO
ESPACIO-TEMPORAL
(EXTRACTO)**

Publicado originalmente
como *Kompozycja
przestrzeni. Obliczenia
rytmu czasoprzestrzennego*,
Łódź, Biblioteka a. r.,
vol. 2, s. f. [1931]

El unismo en la pintura pretende construir una unidad óptica plana, cerrada en sí misma e indiferente al entorno. En la escultura, el unismo se plantea alcanzar la unidad entre la obra y el espacio, una unidad espacial. El principio general del unismo es el de la unidad de la obra de arte y el lugar de su gestación, en las condiciones naturales anteriores a la creación de la obra. El terreno en el que se gesta una obra pictórica es la superficie plana del lienzo y el cuadrángulo que marca los límites de la imagen. Es a esta superficie plana, limitada y cerrada, aislada del entorno, a la que deben adaptarse las formas de la imagen, con el fin de alcanzar una unidad orgánica que conecte dichas formas con la superficie y los límites de la imagen. De este modo se genera una unidad óptica, separada del entorno por los límites de la imagen, que se extiende hasta este límite y que termina allí. Para comprender esta clase de unidad orgánica, debemos tener en cuenta que sus elementos determinantes son una superficie plana y unos límites claros que no pueden traspasarse. Por este motivo el fenómeno visual uniforme es plano, y su uniformidad se extiende hasta los bordes de la imagen.

En la escultura no existen estos límites. La naturaleza impone el borde de la imagen como su límite natural, pero no establece ningún límite de este tipo en la escultura. La escultura no tiene límite natural, de ahí que debe estar conectada con el espacio infinito. La unidad de lo creado con la situación natural anterior a la creación de la obra de arte: este es el postulado principal del unismo, que define el carácter de la unidad espacial presente en la escultura. La escultura, al gestarse en el espacio ilimitado, debe formar parte de este espacio. Cualquier intento de cerrar la escultura, de establecer una oposición entre ella y el espacio, rompiendo esta conexión natural y aislando la escultura del entorno, la privan de su cualidad inherente: la de constituir un fenómeno espacial uniforme.

La unidad óptica, al combinar los diferentes elementos que la conforman, los separa del espacio. El unismo escultórico

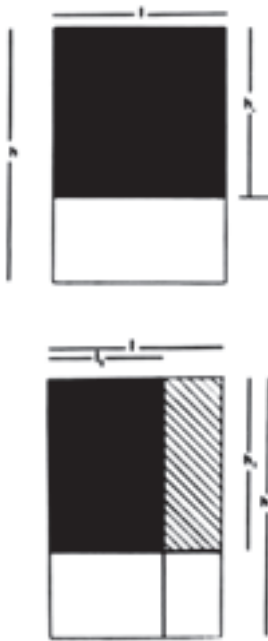
se opone a este tipo de unidad: en él, la unidad de un fenómeno espacial abierto convierte la obra escultórica en parte orgánica del espacio que la acoge. La gama de colores, al reducir la escultura a la unidad de un valor, genera la unidad óptica que separa la escultura del espacio. Por ello, para conservar la unidad espacial debemos evitar la gama, empleando aquellos colores que no la generen y que ofrezcan la mayor variedad posible de su energía inherente, tales como el rojo, el azul, el amarillo, el negro y el blanco. Además de estos colores activos, puede emplearse también el tono neutral que extingue la energía cromática: el gris o el plateado. Todos los demás colores, al diferenciarse menos en cuanto a su energía intrínseca, siempre reproducen la gama cromática en sus diversas combinaciones.

El procedimiento que permite dotar a la obra escultórica de uniformidad sin cerrarla es el ritmo del cálculo espacio-temporal. Por «ritmo» entendemos una secuencia ordenada de formas espaciales. El ritmo de la escultura unista es un ritmo complejo de formas espaciales y de superficies de color. La regulación de su secuencia consiste en reducir las relaciones entre las formas consecutivas a la misma fórmula numérica. Al reducir este problema a la expresión numérica de las relaciones entre las magnitudes consecutivas, convertimos el ritmo en un ritmo abierto, que puede crecer en ambos sentidos: tanto hacia las formas mayores como hacia las menores. Este ritmo abierto propio del unismo conecta las formas entre sí, al tiempo que las une al espacio. El ritmo de las formas, unidas por la misma fórmula numérica, puede expandirse en cualquier dirección: puede incorporar, en una secuencia de formas existente, elementos nuevos que no son parte de la obra del arte. Estas formas nuevas, que constituyen una consecuencia lógica y una continuación de la serie de formas existentes, deben ser ubicadas en el espacio, fuera de la obra escultórica. De este modo, el ritmo abierto, que tiene su principio en la obra de arte, sale al espacio y lo enlaza con la obra.

La unidad de la obra escultórica en sí misma y su coherencia interna, en tanto que obra de arte, no puede alcanzarse por medios exclusivamente plásticos. El dominio de las artes plásticas es el espacio. Sin embargo, según se deduce de lo expuesto, la escultura no es un arte exclusivamente plástico, ya que se basa en la coexistencia del espacio y del tiempo, dos elementos que únicamente confluyen en el concepto de movimiento, de carácter sintético y espacio-temporal.

Un número ilimitado de planos de proyección tan solo puede unirse a través de la noción de ritmo espacio-temporal, entendido como un movimiento ordenado, sujeto a unas leyes muy exactas y claras. Ningún medio de expresión puramente plástico puede establecer una conexión entre un número indefinido de planos de proyección, que pueden ser vistos desde diversas perspectivas, puesto que tales medios no podrán llenar las pausas de tiempo. Por lo tanto, la óptica es insuficiente. La unión de planos solamente puede operarse a través del ritmo, resultado de los cambios espaciales que se desarrollan en el tiempo.

Una de las propiedades de la vista consiste en que solamente podemos percibir con exactitud una forma en cada momento. Una vez divisada una forma, la vista pasa a otra y así sucesivamente, hasta que se hayan percibido todas las formas que integran la obra de arte. Dependiendo de la cantidad de energía inherente a dichas formas, estas actuarán con una mayor o menor fuerza, generando una serie de impactos de diversa intensidad, que se suceden en el tiempo. Esta es la variedad más sencilla de ritmo: el ritmo espacio-temporal de un único plano de proyección. Al analizar este ritmo nos daremos cuenta de su carácter espacio-temporal. Dividir una obra de arte en partes, para a continuación separarlas de la obra, lleva a establecer una oposición entre dichas partes, que, aunque concierne a fenómenos puramente espaciales, se produce en el tiempo. Este ritmo más sencillo, el de un plano único, es el punto de partida hacia la construcción del ritmo de la obra completa,



con todos sus lados, puesto que su carácter espacio-temporal, dada su particular naturaleza, permite pasar, del modo más conveniente posible, desde los fenómenos espaciales a los temporales. El tiempo no está presente de un modo directo. La totalidad de lo que percibimos en un mismo plano de proyección es en realidad un fenómeno exclusivamente espacial o plástico. El factor temporal no cobra importancia hasta que movemos los ojos. El carácter espacio-temporal de un plano visual único puede ser definido como potencial, como el ritmo que lleva implícito el elemento temporal. El tiempo cobra una importancia inmediata si existen diferentes planos de proyección y se manifiesta claramente a través de las pausas que dividen la obra de arte en una serie de planos de proyección separados entre sí. Es necesario comprender el carácter potencial del ritmo de cada plano de proyección individual, en caso contrario no podremos pasar de los fenómenos dimensionales y espaciales a este fenómeno tan singular como es el ritmo espacio-temporal uniforme. Dentro de los límites de una superficie, el tiempo existe de una forma latente. En cambio, en una obra de arte tridimensional se manifiesta explícitamente en el movimiento del espectador alrededor de la obra. La principal tarea consiste en construir, a partir de las formas individuales –puramente espaciales y extratemporales– y a través del ritmo potencial, una transición hacia el ritmo de la obra de arte íntegra, el ritmo explícito, que aglutina la obra y la convierte en una unidad espacio-temporal.

potencial y del ritmo explícito, es decir, el hecho de que el ritmo de un plano de proyección y el de la obra completa obedezcan a la misma fórmula numérica. De esta manera, el ritmo de la obra de arte completa es el resultado de los ritmos potenciales de los diferentes planos de proyección, que comparten la misma fórmula. Por lo tanto, la uniformidad del ritmo espacio-temporal de la obra de arte completa puede ser alcanzada, siempre que los ritmos potenciales de todos los planos de proyección se ajusten a la misma fórmula numérica.

A continuación se describen tres fases que preceden a la configuración del ritmo espacio-temporal uniforme, que aúna las formas independientes entre sí, convirtiéndolas en un sistema uniforme, y crea una escala interdependiente de aumento o disminución de la energía, inherente a las formas; dicho de otro modo, produce, a partir de dichas formas, la unidad del fenómeno espacio-temporal:

Fase I: Debemos establecer el ritmo potencial uniforme de un plano de proyección individual. Se obtiene a través de la proporcionalidad de todas las formas, que implica que la relación entre estas debe expresarse a través de la misma fórmula numérica. De este modo, partiendo desde un tamaño determinado de las formas, desde sus dimensiones reales y, por tanto, de fenómenos medibles y puramente espaciales, pasamos al ritmo potencial.

Fase II: Una vez establecida la fórmula numérica que representa las relaciones entre todas las formas de un mismo plano de proyección, debemos aplicar esta fórmula a los demás planos de proyección. Cada uno se distingue de los anteriores, y la distribución de las formas en ellos es distinta; no obstante, el hecho de que sus respectivos ritmos se basen en la misma fórmula numérica, generará una consonancia entre todos los ritmos potenciales.

Fase III: Desde la expresión numérica que comparten todos los ritmos potenciales, debemos pasar a continuación a la

secuencia de los planos de proyección. Es en este momento en el que se produce la transición desde los ritmos potenciales hacia un ritmo de orden superior: el ritmo espacio-temporal, que está constituido por la secuencia de los ritmos potenciales, inherentes a los diferentes planos de proyección. Esta secuencia de planos de proyección debe basarse en la fórmula numérica aplicada a los diferentes planos de proyección individuales y a su conjunto. Siempre que apliquemos la misma fórmula numérica a todas las partes de la obra de arte, obtendremos un ritmo espacio-temporal totalmente uniforme.

La variedad de las formas y dimensiones no reduce la uniformidad del ritmo, puesto que todos los contrastes que podemos observar derivan de la misma fórmula numérica «n», que define todas las formas y que supone el fundamento y la esencia del ritmo espacio-temporal de la obra de arte.

El procedimiento descrito concierne solamente al tamaño y a la disposición de las formas, dejando al margen la cuestión de la forma en sí misma. Es el artista quien sabe qué formas necesita. No obstante, el tamaño exacto de dichas formas, su ubicación precisa y la conexión entre ellas —que conducen a un ritmo espacio-temporal uniforme y, por consiguiente, a la construcción de una obra de arte uniforme, en lugar de fragmentos sueltos— solamente son posibles si las relaciones entre las formas se rigen por la misma fórmula numérica.

4

**WŁADYSŁAW
STRZEMIŃSKI
PRINCIPIOS
DE LA NUEVA
ARQUITECTURA**

Publicado originalmente
como "Zasady nowej
architektury", *Linia*,
n.º 3, 1931

1. Son elementos de la nueva arquitectura: a) **las pa-radas** que efectúa la persona mientras realiza cualquier actividad; b) **el movimiento** efectuado al pasar de una actividad a otra.

2. El objetivo de la arquitectura consiste en organizar **el ritmo** de los sucesivos movimientos y paradas, y así dar forma a la vida en su conjunto.

3. El fin último de la arquitectura no es construir casas funcionales o aumentar el tamaño de las esculturas abstractas y rebautizarlas como pabellones de exposición, sino **regular el ritmo de la vida social e individual**.

4. La fuente de la armonía rítmica es la **medida, expresada en forma de número**. Las proporciones de la división del espacio y de las formas deben obedecer a una fórmula numérica constante.

5. El carácter espacial de este ritmo requiere una **arquitectura espacial**, unida a todo el espacio interior y exterior [!], una arquitectura que entra y sale al espacio.

6. La arquitectura espacial es una composición de las divisiones del espacio en tres dimensiones. El ritmo creciente de estas divisiones sale fuera del complejo de edificios determinado y se conecta con otros. La magnitud y la dirección de dichas divisiones, la energía del color y de la luz, la energía o el estatismo de la textura (por ejemplo, en las instalaciones) constituyen el coeficiente de este ritmo, lo dinamizan o contienen.

7. Esta arquitectura, que inicia el ritmo de la vida moderna, se opone a la arquitectura de conveniencia de Le Corbusier y sus epígonos (en su mayoría nuevos arquitectos alemanes, suizos o los arquitectos del grupo Praesens), quienes:

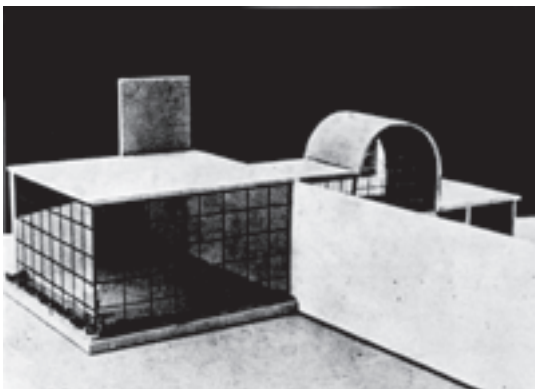
a. Pretenden sustituir el proyecto arquitectónico uniforme por una serie de métodos y soluciones inconexas.

b. Debido a la falta de un proyecto arquitectónico, no existe nexo alguno entre los elementos utilitarios, plásticos y constructivos. De ahí que, en lugar de componer el ritmo, con mucha frecuencia se compongan solamente unos «rincones bellos», venidos de la nada (Le Corbusier).

c. Prescinden del principio moderno de «división de funciones» en las estructuras de edificios (por ejemplo: un muro no puede desempeñar las funciones de portante y de cierre de manera simultánea). Por este motivo los muros tienen un grosor excesivo y la composición de bloques sustituye a la composición unida al espacio.

d. En lugar de componer el espacio, se limitan a insertar vanos de ventana o puerta, de diversos tamaños, en los rectángulos de las paredes.

e. Emplean continuamente la línea recta: el techo plano y las franjas ininterrumpidas de ventanas estandarizadas no pueden considerarse una solución arquitectónica moderna.



Katarzyna Kobro, *Projekt przedszkola funkcjonalnego* [Proyecto de una guardería funcional], ca. 1932-1934 (maqueta)

5

KATARZYNA KOBRO
FUNCIONALISMO

Publicado originalmente
como “Funkcjonalizm”,
Forma, n.º 4, 1936

II. El funcionalismo no es una corriente que persiga «el arte por el arte». El objetivo del funcionalismo es influir, a través de formas artísticas, sobre el sistema de la vida cotidiana, de acuerdo con los principios de la organización científica del trabajo; es decir, la utilidad máxima con el menor gasto posible de fuerzas y medios. El cometido del funcionalismo consiste en encontrar un conjunto de formas artísticas cuya aplicación utilitaria sea lo más económica posible y, para ello, busca el camino más corto con el que crear emociones artísticas, considerando que las actuaciones utilitarias organizativas son su manifestación.

Partiendo de los supuestos del utilitarismo planificado, el funcionalismo se contrapone a cualquier forma de derrotismo carente de ideología, *lais ser-faire* vital, vitalismo, etcétera. Estas corrientes intelectuales, tan características para la actual época de crisis, conducen en realidad a desacreditar sistemáticamente el progreso de la inteligencia humana.

En el terreno artístico, el funcionalismo se opone a cualquier intento de adorno, embellecimiento o contemplación del arte, y a las vivencias «espirituales» y emocionales relacionadas con él. El criterio que se sigue para valorar la obra es su valor utilitario, que acrecienta la escala productiva de las posibilidades vitales del ser humano. De acuerdo con este criterio, los principios elementales del funcionalismo son: 1) el utilitarismo, 2) la economía y 3) la planificación; y su método consiste en supeditar cada acción a un objetivo general y a un contenido utilitario. De esta manera, el funcionalismo abarca: 1) la organización directa de la vida mediante la corrección de la producción utilitaria (la arquitectura entendida como la organización del movimiento individual y colectivo, o la imprenta, etcétera) y 2) la organización de la mente humana enfocada hacia el utilitarismo planificado y la actividad intencionada ante los fenómenos de la vida¹.

El arte no funcional crea bellas imágenes, esculturas, arquitectura. Pero estas obras de arte no forman una unidad



1. Nuestra mente es intrincada y complicada. Su intrincamiento se debe, en gran medida, al caos y la desorganización de nuestro entorno. La sociedad formada por la contradicción de fuerzas contrapuestas produce mentes descoordinadas y contradictorias en varios aspectos. La organización de la sociedad basada en la satisfacción funcional de las necesidades del ser humano nos liberará de este estado de «agitación super-refinada».

2. «Seguimos recordando al indio que viene a la ciudad con todo su dinero y compra todo lo que ve. Todavía no hemos llegado a darnos cuenta de que gran parte de las materias primas y de nuestro esfuerzo en la industria se dedica a proveer el mundo de naderías y juguetes que se fabrican solamente para vender y se compran para tener, sin que sirvan para nada, y para que al final se conviertan en basura, cuyo origen fue el despilfarro» (Henry Ford, *My life and Work* [Mi vida y obra], 1922) (Trad. de esta edición).

3. Este nombre hace referencia al grupo de pintores polacos que desarrollaron su carrera en el periodo de entreguerras del siglo XX. El término deriva de las siglas K. P. del Comité de París (Komitetu Paryskiego), plataforma que ofrecía becas para artistas polacos que desearan formarse en París. Su estilo se caracteriza por el colorido. Nota del editor.

orgánica con la vida, ya que la vida que estamos viviendo y hemos vivido siempre tiene como fin alcanzar el mayor beneficio posible y crear bienestar para los individuos. Estos objetivos, llamados «prácticos», en realidad son antisociales, no tenían en cuenta ni las necesidades del ser humano², ni la necesidad de sustituir permanentemente sus recursos de energía, agotados en la lucha por la supervivencia. Como resultado de esta «sensatez» práctica, el ser humano desea evadirse de la vida y buscar recompensas en el arte, que no tiene nada que ver con la triste realidad. La separación entre el arte y las urgencias vitales hace que este tenga que elevarse hacia el mundo de la belleza platónica supraterrrenal. De este modo, el arte no sirve para organizar la vida, sino que produce engaños, ensueños y quimeras. Es característico que la crisis actual encuentre reflejo en fantasmas incorpóreos que se desvanecen entre las nieblas de colores, en los cuadros del Kapizm³. El decrecimiento de la construcción, que fue terreno de colaboración entre artistas y arquitectos, origina el singular fenómeno de la «sublimación» de la pintura y su huida hacia las quimeras coloreadas del impresionismo. A su vez, en la industria observamos, por un lado, la renuncia a la búsqueda de una forma integral constructiva de los artículos que se fabrican y, por otro, el florecimiento de múltiples modos de efectismo decorativo que recuerdan al periodo de la secesión vienesa. En vez de ser uno de los métodos de la construcción de la vida, el arte se convierte en una anestesia que insensibiliza a las personas contra sus deficiencias. De ahí proviene el desarrollo de la línea biológica del surrealismo, que consiste en la percepción emocional de los cuadros, en lugar de percibirlos en términos constructivos y organizativos. La intrincada y caprichosa línea del arte surrealista refleja todos los estremecimientos del artista y encuentra su justificación en él mismo, en su biología y fisiología. Los contenidos profundamente emocionales de estos cuadros atestiguan la añoranza del individuo, desgarrado, apartado de su función productiva directa. En este sentido, el

surrealismo equivale, naturalmente en un nivel superior, a los «más elevados» ensueños coloreados del Kapizm.

■. Las principales normas de la organización científica del trabajo abarcan los siguientes conceptos:

- 1) división del trabajo,
- 2) concentración,
- 3) armonía.

Como escribe K[arol] Adamiecki en su *Nauka o organizacjii* [La ciencia de la organización, s. f.]: «Una atenta observación nos indica que toda la naturaleza viva se rige por estas leyes, incluido el ser humano, que gracias a esto ha alcanzado más economía en sus procesos vitales. El ser humano se rige por estas leyes, en su vida colectiva, desde el principio de su existencia». Las mismas leyes encuentran su aplicación en el funcionalismo. No obstante, cuando son traducidas al lenguaje de formas artísticas, su articulación cambia.

Cada acción del ser humano se compone de varios momentos. A cada acción le corresponde un conjunto de formas plásticas que la dirigen siendo la línea recta el camino más corto hacia un resultado productivo: por eso hay que pasar de una acción a otra en línea recta y por su forma geométrica. La ley de división del trabajo encuentra su equivalente en la forma geométrica.

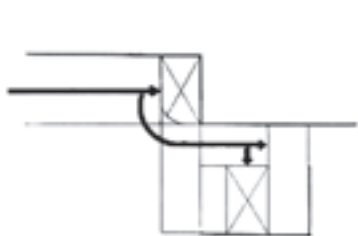
Las actividades del ser humano son más productivas cuando las separamos entre sí y extraemos de ellas los componentes característicos que las distinguen de otras actividades. Cuanto más rigurosa sea la selección de sus elementos característicos, tanto mayor será el efecto productivo. La ley de concentración de las acciones tiene su correspondencia en el contraste de formas.

Cada grupo de acciones debería pasar hacia el otro de modo coordinado, pero esta coordinación y su fluidez

dependerán del método de coordinación entre dichos grupos de acciones, pues cuando uno de ellos crece demasiado ocupa excesivo espacio y bloquea el paso hacia el siguiente. Por eso debe existir una ley que regule el proceso de cambio de un grupo de formas a otro. Esta ley consiste en someter cada forma a un calculado ritmo espacio-temporal que regule sus diferentes dimensiones. Este ritmo espacio-temporal es el equivalente plástico de la ley de armonía entre los diferentes tramos.

III. A primera vista, la evolución del arte hacia el funcionalismo tuvo su origen en el cubismo. La composición cubista es un combate de fuerzas, expresadas por líneas opuestas, que constituyen un sistema de equilibrio dinámico. Los contrastes entre dimensiones y direcciones producen una tensión formal alta. Las líneas, junto con diferentes puntos de la superficie, generan impactos y confrontaciones de contrastes plásticos. El cubismo persigue la funcionalización de la existencia, desgarrada por fuerzas contradictorias, y es una contraposición intencionada al caos de la vida en el momento más incierto de nuestros días. El suprematismo buscó mayor coordinación entre las formas: una obra de arte suprematista apela a nuestras emociones mediante el diseño y la unión del sistema. Este sistema surge de los movimientos de distintas formas que se influyen mutuamente. Por primera vez, una obra de arte se apoyaba solamente en las emociones producidas por el diseño, la construcción y la organización. Aunque el carácter dinámico del suprematismo haya hecho imposible la implementación utilitaria de sus formas, las emociones del diseño se han convertido desde entonces en el objetivo principal de la búsqueda artística. A su vez, el diseño tuvo que incorporar la cuestión de pasar de un grupo de formas a otro, ya que nada valioso puede surgir por sí mismo, sin depender de algo que lo preceda. El *strefizm* [de *strefa*, zona] surgió como el modo de ordenación de un cuadro mediante la colocación de formas similares juntas, una al lado de otra, en grupos singulares que pasan de uno a otro. No obstante, la coordinación de

dichos grupos era puramente mecánica y no resultaba de la unión entre las formas. Se tendía a construir todo el grupo alrededor de un eje. Las formas ensambladas estaban ensartadas sobre este eje, pero les faltaba un tono común o un ritmo de implicación creativa en la vida. Por eso el *strefizm* no pasó de ser solamente un fenómeno pictórico y no afectó al nivel de nuestra existencia. La única idea productiva resultante del *strefizm* fue el método de diseño en arquitectura, siguiendo el orden de procesos vitales. De esta manera, el plano arquitectónico de un interior se correspondía con la secuencia de procesos vitales.



Plano de un interior – la flecha indica la línea del movimiento



Plano del mismo interior. Los muebles y las superficies de las paredes son los equivalentes de diferentes momentos

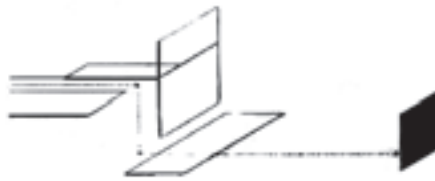
El neoplasticismo simplifica al máximo las formas geométricas. La diversidad de formas se reduce a lo vertical y lo horizontal en el plano de un cuadro, y a tres direcciones perpendiculares entre sí en la escultura y la arquitectura. El neoplasticismo es muy económico. En lugar de un juego variado y fortuito de formas, toda composición debe basarse en una proporción clara y coherente. Un cuadro neoplasticista, visto como un esquema de organización de movimiento, presenta la mayor concentración de movimientos contrastados, perpendiculares el uno al otro, siguiendo las líneas de acción más directas. No se trata de una variedad de movimientos arbitrarios, sino de un único movimiento a lo largo de la línea más corta.

El neoplasticismo estandariza los movimientos, distribuyendo las actividades a lo largo de las líneas de acción



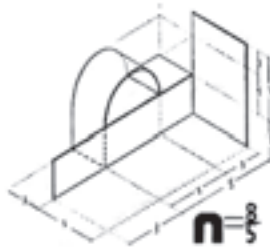
G. Vantongerloo
(composición)

más cortas. Proporciona un plan que prácticamente excluye cualquier arbitrariedad.



Elementos principales de cada composición arquitectónica: movimiento (la línea de puntos) y parada

Para pasar armoniosamente de una actividad a otra, todas ellas deben estar supeditadas a la misma expresión numérica que define sus dimensiones. Esta expresión numérica compartida, fundamental para cada forma, vincula las diferentes actividades a un ritmo espacio-temporal, definido con anterioridad, logrando que el paso de un grupo de formas a otro posea un carácter armonioso.



El ritmo homogéneo del cálculo de los elementos de una composición

IV. El desarrollo de la forma plástica ha superado la fase en la que el cuadro era el único terreno donde se desarrollaba la concepción artística. Inicialmente, la forma plástica tenía que buscar apoyo en la naturaleza. De ahí el carácter naturalista que tiene el arte del pasado. El artista aspiraba a reproducir la naturaleza y añadir a tal reproducción algunas cualidades plásticas: dibujar líneas particularmente

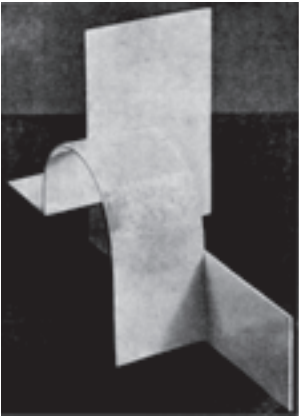
armoniosas o efectos de colores y claroscuros más bellos que los que se encontraban en la naturaleza, etcétera.

Tales deformaciones de la naturaleza se hacen más frecuentes y más intencionadas a medida que progresa la forma artística. Esta se hace autosuficiente. Florece la composición de la pintura de caballete, que debe su belleza a la composición de elementos plásticos puros y no a la fidelidad a la naturaleza.

La ulterior investigación de las leyes que rigen el impacto de los elementos artísticos sobre el espectador sugiere que cada forma plástica constituye, al mismo tiempo, una norma que organiza la mente y las actividades del ser humano. Cada grupo de formas contiene en sí mismo métodos potenciales de actividades utilitarias.

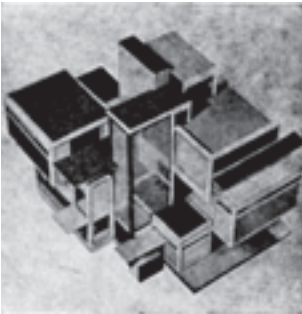
Si seguimos considerando la pintura como la única obra de arte digna de un artista, nunca entenderemos la esencia del funcionalismo. Una obra de arte no puede ser menos o más «funcional». Una obra de arte solo puede ser el campo de experimentación plástica que produzca soluciones formales, más o menos útiles, desde el punto de vista de la realización utilitaria del funcionalismo.

La organización científica del trabajo estudia diferentes momentos y grupos de procesos productivos. Su objetivo es aumentar la productividad. El funcionalismo estudia diferentes momentos de la vida diaria y su propósito es simplificarlos y ordenarlos para hacer la vida más fácil. A cada secuencia de momentos vitales se contraponen una secuencia de objetos utilitarios, ordenados adecuadamente. Al mismo tiempo, el funcionalismo impregna sus formas de organización planificada. El funcionalismo y la organización científica del trabajo utilizan métodos parecidos, pero abarcan ámbitos diferentes. La organización científica del trabajo regula el proceso de producción y sus efectos. La finalidad del funcionalismo es estudiar la influencia de las formas utilitarias sobre los consumidores, tomando como punto de partida la máxima economía de sus energías mentales y físicas, mientras usan objetos que les rodean en su día a día.



K. Kobra

En 1870, la meta inmediata del arte era el control sobre la luz. Lo consiguieron los impresionistas, que estudiaron la refracción de la luz en bandas de colores. La consecuencia de estos estudios se ve plasmada en la armonía de colores de los cuadros impresionistas. No obstante, para conseguir estos objetivos no fueron suficientes los estudios de los propios artistas. Para crear sus memorables obras, los artistas tuvieron que colaborar con los físicos. De este modo, vemos qué engañosa es la leyenda propagada por los epígonos del movimiento impresionista, que dice que el artista es sordo y ciego al mundo que le rodea, y que todo lo que ocurre en la vida es «prosaico» e indigno de un verdadero creador.



Theo Van Doesburg
Composición arquitectónica

En 1918, el objetivo inmediato de las artes era dominar la tecnología de hormigón armado. Lo consiguió el cubismo y las corrientes constructivistas derivadas del mismo. Para conseguirlo, las artes plásticas tuvieron que establecer un intercambio de sus logros con los de la construcción y las tecnologías que producían los materiales de construcción. Como resultado, se edificaron luminosas casas de hierro, cristal y hormigón que exhibían la honesta belleza de los materiales puros y desnudos.

Ahora, nuestro objetivo es la remodelación de las ciudades y la total reorganización de la vida urbana.

El funcionalismo es la suma de los potenciales inherentes a varias áreas de la cultura contemporánea. Los objetivos del funcionalismo serán sometidos a pruebas prácticas en el momento de construcción. Serán el resultado del uso adecuado de las fuerzas productivas de la industria contemporánea, de las artes y de la psicotecnología, y su meta será la satisfacción planificada de las necesidades del ser humano. El funcionalismo someterá a prueba el potencial de nuestra época.



KATARZYNA KOBRO
LA ESCULTURA ES

Publicado originalmente como
"Rzeźba stanowi", *Głos Plastyków*,
n.º 1-7, 1937

La escultura forma parte del espacio. Por eso su vinculación al espacio es la condición de su organicidad.

La escultura no debe ser una composición de formas encerradas en un bloque, sino una construcción espacial abierta, en la que la parte inferior del espacio de la composición esté unida al espacio exterior.

Lo que da unidad a la composición es su ritmo. La energía de las formas que se suceden en el espacio crea el ritmo espacio-temporal.

La armonía del ritmo se origina según el número.

El objetivo de la composición espacial es la creación de formas que tengan salida hacia la vida. La composición espacial es un ensayo de laboratorio que decidirá sobre la arquitectura de las ciudades del futuro.

Al convertirse en arquitectura, la composición espacial organiza el ritmo de los movimientos del ser humano en el espacio. El ritmo de una obra plástica se convierte entonces en el ritmo del movimiento de las multitudes y de los individuos.

La composición espacial crea emociones basadas en el triunfo de las fuerzas activas del intelecto humano sobre el estado actual de irracionalidad y el caos.

El arte no debería ser un lujo vital ni un deleite contemplativo de las formas con las que un artista ha adornado la realidad que nos rodea.

El objetivo del arte es contribuir al triunfo de las formas superiores de la organización vital.

El campo de actuación del arte es la producción de la forma en el ámbito de la utilidad social.

La reafirmación definitiva del arte es su utilidad productiva, conseguida con los medios industriales contemporáneos.

Como podemos ver, el cumplimiento de las aspiraciones artísticas y, por tanto, el desarrollo del arte no puede producirse sin el triunfo de las formas progresistas de la organización social, que inician la época de la gran **construcción de la vida.**

En la escultura polaca actual veo solamente sucedáneos que gozan de fervorosos apoyos, protección y favores... Parece que lo que los «protectores» quieren conseguir es la destrucción de todas las fuerzas vivas de la creación para sustituirlas con torpes remedos.

¿Debo pronunciarme sobre el arte académico **oficial y burocrático** varsoviano? ¿Sobre esos bloques frontales de madera, piedra o bronce, pesados como la mentalidad del burócrata contemporáneo, caligrafiados con celo para los bustos y cabezas de los señores «responsables» o «influyentes» de la burocracia...? ¿Sobre esas estatuas de altos funcionarios, colocados en una pose de grandes hombres de Estado...? ¿Sobre esos bloques frontales, que carecen de cualquier juego de proporción o de línea o claroscuro en las curvaturas de sus cuerpos...? Solamente la total falta de cultura y una espantosa megalomanía de las esferas burocráticas, ávidas de publicidad, han podido crear la demanda de este tipo de esculturas y monumentos. ¿Debo hacer mención de los apellidos de esos «proveedores»? Será suficiente que nombre a uno de ellos: Karny. En las plazas de Varsovia se erigen monumentos frontales y aburridos, pesados como el horrendo tedio de los despachos oficiales, donde no ocurre nada. Se exponen en el IPS [Instituto de Propaganda del Arte] y adornan los salones representativos. ¿Es eso escultura? No: es la rigidez de la mentalidad burocrática materializada en piedra. Pero el declive del arte avanza año tras año, y poco a poco se empieza a pensar que ésta es la verdadera escultura.

¿Debo hablar de la escultura «nacional» representada por Szczepkowski y Szukalski? ¿De la escultura cuya «nacionalidad» recuerda la actual escultura hitleriana? ¿De la escultura cuyos componentes provienen de la olvidadísima secesión vienesa?¹ Asombrosamente, las artes «nacionales» de todos los países se parecen entre sí. Sus características comunes son **la renuncia** a los logros de las artes plásticas actuales, **el estancamiento** en el nivel de hace varias decenas de años y **la erradicación** de cualquier elevación de la creación artística.

1. Comparemos, por ejemplo, la copa de Gordon-Benett, realizada por Szukalski, con las reproducciones 1061 y 1062 de la *Historia del Arte*, de R. Haman (edición polaca *Historii Sztuki*).

Este año Varsovia ha vivido su «primavera de Szukalski». Como en otras partes, se organiza la «Semana de la LOPP» [Liga de Protección Antiaérea] o el «Día de la Escuela Pública». La desfachatez de Szukalski ha encontrado el terreno bien abonado por la insensatez rufianesca de la ONR [Asociación Nacional Radical]. ¿Pero su valor artístico...?

Cuando el arte no posee ningún valor interno, ninguna expresión de elementos artísticos, se ensalzan sus motivos «nacionales» con frases rimbombantes, y se aprovechan todos los atavismos y complejos, arraigados en nosotros, que vienen de épocas pasadas. Se dice que [ese arte] es nacional, pero se sirve de caprichosas líneas encorvadas, características de la secesión germano-oriental (Viena y Múnich); utiliza símbolos y alegorías (Renacimiento alemán), saca a relucir todas las relaciones y dependencias a las que Polonia sucumbía en otros tiempos, ante la superioridad del arte alemán, y ¿¿¿¿¿se dice que es el arte nacional polaco!!!???

¿O debo hablar de la estilización caligráfica de Szczepkowski? ¿De los trenzados oblicuos y zigzagueantes de sus esculturas, que recuerdan los zigzags en el cuello del uniforme de general? ¡¿O de que casi toda la fachada del BGK de Varsovia, adornada con bajorrelieves de Szczepkowski, se haya convertido en un grotesco y repugnante cuello de uniforme de general, de tamaño y escala nunca vistos hasta ahora?!

¿Escultura contemporánea polaca...? En otro tiempo hubo escultura gótica, barroca o impresionista... Todo aquel conocimiento, toda la cultura de aquellos tiempos desaparecieron. Actualmente existe escultura burocrática y el rugido salvaje del arte «nacional».

La exposición de la escultura francesa en el IPS mostró exactamente esto: el arte del pasado. Fue una muestra del apogeo alcanzado por los escultores franceses en el siglo XIX y de lo que conservan de aquel *summum* sus continuadores actuales. En cambio, en la exposición no se mostró nada de lo que estén **creando** en París los artistas actuales (Vantongerloo, Brancusi, Arp).

7

**WŁADYSŁAW
STRZEMIŃSKI
TEORÍA DE LA VISIÓN.
INTRODUCCIÓN**

Publicado originalmente
como *Teoria widzenia*, Cracovia,
Wydawnictwo Literackie, 1958

La visión

La visión no nos fue dada de una forma perfecta e invariable. El ojo humano es el resultado de un largo proceso de evolución biológica, desde una forma menos avanzada hasta la actual.

No obstante, la visión no se reduce a la mera recepción pasiva de las sensaciones visuales, estas son analizadas mentalmente y contrastadas con los fragmentos de la realidad que les corresponden. De esta forma podemos comprender las relaciones que existen entre dichos fragmentos, incluidas las de causa efecto, y decodificar los mensajes acerca de la realidad objetiva que percibimos por la vía sensorial. De modo que la recepción fisiológica pasiva de las sensaciones visuales está acompañada de la actividad cognitiva de nuestra mente. Entre el pensamiento y la visión existe una relación de influencia mutua: la mente plantea las preguntas que la visión debe contestar, y la visión, a su vez, proporciona a la mente la información que nos viene de la observación, para que sea verificada y generalizada. Gracias a la actividad de la mente, que corrige constantemente a la visión, podemos hacer un uso mejor de las sensaciones visuales. Las captamos y las procesamos, puesto que conocemos su significado y somos capaces de relacionarlas con los fragmentos de la realidad correspondientes.

Existen, por tanto, dos procesos evolutivos que afectan a la visión. El primero es la evolución de nuestro órgano de visión, el ojo, hasta llegar a su forma actual, a partir de lo que fue originalmente en los organismos vivos más sencillos: una concentración de las células fotosensibles de la piel. A través de diferentes tipos y variedades se ha desarrollado el órgano del que disfrutamos ahora: el ojo humano. Sabemos que, en unas fases aún muy recientes de la evolución de los géneros y las especies, el ojo no tenía la capacidad de percibir los colores, y que el ojo de un ratón ve una imagen borrosa de los objetos, lo cual, sin embargo, le permite percibir mejor el movimiento. Observamos, de esta manera, un proceso de

evolución biológica: el desarrollo de la visión a través del perfeccionamiento del ojo.

Este primer proceso evolutivo va acompañado de otro, que consiste en desarrollar la capacidad de usar la visión. La habilidad de sacar conclusiones de las sensaciones visuales se vuelve cada vez más precisa, y la relación de influencia mutua entre la mente y la visión contribuye al perfeccionamiento de ambas. Además, este desarrollo no se produce al margen de la realidad, sino en un medio social concreto y determinante que está condicionado por las necesidades del proceso de trabajo. Este es el motivo por el que cada formación social nueva, al definir nuevas tareas, contribuye a desarrollar la capacidad de hacer uso de las sensaciones visuales. Como se puede apreciar, este segundo proceso –a diferencia del primero, que es de naturaleza biológica–, está sometido a condicionamientos históricos. Al igual que el habla, que se ha perfeccionado a través de las sucesivas fases de desarrollo social, nuestra capacidad de visión, o conciencia visual, no habría podido avanzar sino en una estrecha relación con la Historia, que abarca un nivel específico de desarrollo de las fuerzas productivas y de la lucha de clases. De este modo, el aumento de la conciencia visual refleja el proceso de desarrollo histórico.

El hecho de que el ser humano sea capaz de percibir con los ojos más que el águila, pese a tener una vista menos aguda, se debe a que posee unas inquietudes más amplias, lo que le lleva a realizar un análisis más extenso y exacto de sus sensaciones visuales, incluso de aquellas que sin duda habría descartado el águila por considerarlas carentes de interés. Por tanto, la visión humana **ve** menos, pero proporciona más **información** sobre el mundo que la del águila. Del mismo modo, el olfato humano genera más datos que el del perro, mucho más perfecto, gracias a la actividad correctora de la mente humana, que nos hace procesar componentes de las sensaciones que el perro habría ignorado (el olor de las flores o de los productos químicos).

Desde esta perspectiva de formación histórica de la conciencia visual, no podemos afirmar, como hacen los idealistas, que exista una imagen atemporal y ahistórica de la realidad, construida conforme a los principios visuales de carácter general que estructuran la visión del mundo de cualquier persona. La visión de la realidad no está determinada por la capacidad biológica de registrar las sensaciones visuales, sino por la cooperación entre la visión y la mente: un proceso de desarrollo de la conciencia visual sometido a condicionamientos históricos. El vacío abstracto de una visión «normal» se ve reemplazado por una conciencia visual concreta, sometida a un proceso de desarrollo histórico.

La visión no se reduce a un acto biológico de recepción pasiva de las sensaciones visuales, es más que un reflejo puramente mecánico del mundo, constante e invariable, como el que nos ofreciera un espejo. Nuestro conocimiento del mundo no se basa en la visión puramente física, sino en la reflexión y en la comprensión de las sensaciones visuales y de la información sobre los diferentes fragmentos de la realidad que nos transmite el ojo, es decir, en el análisis, generalización y verificación de las sensaciones visuales. La amplitud de nuestra visión no es el resultado de una capacidad natural innata, sino de un proceso de trabajo que se opera por la relación de dependencia mutua que existe entre nuestra visión biológica y nuestro pensamiento. De esta forma se construye nuestra conciencia visual, que es la que determina cuántos elementos del mundo somos capaces de conocer a través de nuestros ojos. En el proceso visual no importa tanto lo que mecánicamente capte el ojo, como aquello que trasciende de la vista **a la conciencia** humana. Por consiguiente, el aumento de la conciencia visual refleja el proceso de desarrollo humano.

La llamada destreza visual, propia de las diferentes profesiones, no es sino una forma de conciencia visual. El ojo de un tejedor experto será capaz de descubrir

diez veces más imperfecciones del tejido que el ojo, igualmente sano (en el sentido biológico), de cualquier otro profesional. Sin embargo, si el ojo de este tejedor observara un campo de cereal, no vería nada, no podría advertir la humedad del suelo, el grado de madurez del cereal, la evaporación del aire o la calidad de la tierra. Pese a que el número de las percepciones visuales objetivas es el mismo en estas tres situaciones, el ámbito de visión varía. Esto ocurre porque la vista, dirigida mentalmente, se predispone en cada situación a percibir determinadas sensaciones que en otros casos ignora. La conciencia visual, resultado de las condiciones reales de la existencia, es decisiva para determinar el alcance cuantitativo y cualitativo de la visión. No se trata, pues, de una visión «natural», basada en una media aritmética y abstracta, sino de una visión marcada por la existencia y determinada por una formación sociohistórica concreta.

Realismo: imagen de la realidad

La estética idealista emplea unas nociones de naturaleza invariable y «eterna», y de ser humano predefinido, inmutable y ajeno a la historia, cuya visión de la naturaleza es igualmente invariable y «eterna». En ocasiones, esta visión de la naturaleza «eterna» es sustituida por otra, más pragmática, basada en una percepción media y «natural». Sin embargo, en ambos casos se insiste en el carácter invariable, constante y ahistórico de la visión de la naturaleza, igualmente invariable. Al tomar en consideración tan solo el mecanismo de la visión e ignorar la función directora y organizadora del pensamiento y de la experiencia, la estética idealista llega a la conclusión de que el ser humano percibe siempre la misma imagen inmutable del mundo, del que recibimos un número también invariable y constante de sensaciones visuales, siempre las mismas.

Es posible que la visión no haya cambiado a lo largo de bastante tiempo y que el mecanismo del ojo siga siendo

el mismo que hace decenas de milenios. Sin embargo, lo que importa, desde nuestro punto de vista, no es lo que el ojo pueda captar de forma mecánica, sino aquella parte de la visión que trasciende a la consciencia. En realidad solo vemos aquello de lo que somos conscientes, el resto se queda fuera de los límites de nuestro discernimiento, no reconocido y, por tanto, inadvertido. La experiencia nos enseña que solamente advertimos aquellos fenómenos naturales hacia los que se dirige nuestra atención, como si nuestra mente planteara de antemano las preguntas que la vista deba contestar. De esta forma queda delimitado un campo de observación respecto al cual, con la ayuda de la vista, debemos confirmar o dar por falsas nuestras hipótesis previas. El trabajo mental, en colaboración con la visión directa, determina la riqueza y el polifacetismo de nuestras percepciones.

De ahí que la imagen de la naturaleza no sea siempre y para todos la misma. Sus límites están marcados por el nivel de conciencia visual, sujeta a condicionamientos históricos. La estética idealista concebía la realidad y todo lo sensorial de forma objetiva, en lugar de considerarlos resultado subjetivo de una actividad o práctica humana. Por ello hace referencia a la imagen del mundo (única e invariable), en lugar de centrarse en la actividad cognoscitiva, encaminada a conocer cada vez mejor dicha imagen. Asimismo, se había calificado a la naturaleza como algo que nos fue dado de una vez y para siempre, fijo e inmutable, en lugar de referirse a la capacidad humana de ver y al proceso sociohistórico en el que se desarrolla la capacidad visual y el conocimiento de la naturaleza. Únicamente al darnos cuenta de esta dinámica y de su unidad dialéctica con el pensamiento, comprenderemos que la imagen del mundo está sujeta a cambios acumulativos y que forma parte de nuestra conciencia visual.

naturaleza «tal como es». Los elementos inconscientes se ignoran, se califican como ruido o defecto de la visión que deforma el mundo real y la naturaleza tal como es, objetiva y auténtica. Puesto que no han sido procesados mentalmente, no han podido transmitirnos su parte de la verdad sobre el mundo, quedando descartados por superfluos.

Por consiguiente, debemos distinguir entre **visión** (biológica) y **conciencia visual**. Si bien la primera es resultado de un lento proceso evolutivo y, según parece, puede permanecer invariable durante largo tiempo, la segunda va formándose en el curso de la historia. La capacidad de usar la visión y el número de los fenómenos visuales percibidos por el ser humano de forma consciente están en continuo desarrollo. La imagen del mundo que percibe el hombre se transforma y aumenta. La formación de la conciencia visual **es un proceso histórico, sometido a condicionamientos históricos**, según las necesidades del proceso de trabajo de las sucesivas formaciones sociohistóricas. Por ello, la imagen del mundo que percibimos a través de nuestra conciencia visual real no es invariable ni constituye esa realidad «auténtica» que nos fuese dada de una vez y para siempre, en medio de un vacío abstracto, ajeno a la historia, sino que es una imagen cambiante, supeditada al proceso histórico, a las diferentes formaciones sociales que este propicia y, en último término, a la lucha de clases que plasma la historia. La conciencia visual se desarrolla en épocas de actividad histórica y permanece estancada en periodos de estabilización, e incluso puede retroceder, coincidiendo con la involución de las estructuras históricoculturales. Esta base de conciencia visual en continuo desarrollo proporciona un sólido fundamento para el aumento y la transformación de nuestro conocimiento del mundo, puesto que nuestra visión del mundo no es biológica sino histórica y real, fruto de nuestra capacidad de observar con una visión consciente y real.

La estética idealista, al ignorar el carácter cambiante del contenido de nuestra visión, propone un concepto de realismo

único e inamovible. Desde esta perspectiva, el realismo no es el resultado de un largo proceso de trabajo cognoscitivo de la visión humana, del esfuerzo de las personas por acercarse cada vez más a la verdad, sino que nos ha sido dado de una vez y para siempre, y permanecerá vigente por los siglos de los siglos. De este modo, lo que es una etapa del desarrollo histórico del realismo se equipara con su forma absoluta.

Al definir el realismo en el contexto de la actividad humana, como producto del aumento de la conciencia visual, debemos reconocer que, en la práctica, sus posibilidades de desarrollo son infinitas. Cada sensación visual real y consciente aporta un nuevo elemento a nuestro conocimiento del mundo y amplía los límites del realismo. Por este motivo, al hablar del desarrollo histórico del realismo debemos definir en cada caso qué sensaciones visuales le dan origen y qué límites de la conciencia visual lo configuran.

En resumen, el realismo no es un absoluto platónico, sino un proceso de desarrollo de la actividad cognoscitiva humana, sometida a condicionamientos históricos.

Medios de expresión y forma

La estética idealista se muestra incapaz de explicar el mecanismo de las transformaciones que se producen en las artes plásticas. Al concebir la naturaleza como invariable y eterna (entendida exclusivamente como objeto) y el realismo como predeterminado de antemano, uniforme e igualmente invariable, no puede explicar las diferencias de forma entre las artes plásticas de diversas épocas. Si la visión de la naturaleza es siempre la misma y, por tanto, en todas las épocas existe exactamente el mismo tipo de realismo, de igual contenido visual, ¿por qué la pintura de los antiguos griegos es distinta, pongamos por caso, a la del siglo XIX? De ahí que la estética idealista, incapaz de explicar ni el

carácter necesario de estos cambios ni su orden temporal, nos brinde una explicación puramente voluntarista y carente de causa.

Con carácter dominante, se ha establecido el siguiente esquema: existe la naturaleza y existe el realismo «puro», el que refleja la naturaleza de forma más completa y exacta. Este realismo constituye la norma que debemos aplicar todos y en cualquier época. No obstante, por motivos que se desconocen, en lugar de aplicar la norma, en ciertos casos el artista se aparta de este realismo verdadero y pleno para deformar y distorsionar la naturaleza.

La estética idealista no es capaz de explicar por qué el artista se aparta de la «imagen completa y verdadera de la naturaleza» o por qué la «deforma». En la mayoría de los casos busca los motivos de esta situación en el «interior» o en el «espíritu» del artista¹ o bien en unas «intenciones» misteriosas de este, que, al parecer también tienen su origen en ese «espíritu»². No obstante, en ocasiones, se limita a reducir esta cuestión a cambios interpretativos meramente técnicos³. Resumiendo, los cambios nacen del «espíritu» del artista, sin que se justifique o explique su carácter necesario. No se razona la necesidad de alejarse del realismo y de la naturaleza, ni la esencia de este alejamiento, con sus cambios y deformaciones. En toda la historia del arte apenas podemos indicar unos pocos puntos en los que, según esta interpretación, existió el realismo. Todo lo demás es alejamiento de la naturaleza, deformación, interpretación, etcétera. El «espíritu» de la deformación predomina sobre la «materia» del realismo, y los caprichos de este espíritu no pueden ser previstos ni comprendidos.

Esta incapacidad de la estética idealista para explicar los cambios que observamos en las artes plásticas se debe a su postura ahistórica. Solamente cuando enfocamos las transformaciones en las artes plásticas como históricas, como una sucesión de las diferentes fases de desarrollo histórico,

1. «...el correspondiente no se halla en la naturaleza sino en el 'interior' del artista...».

2. «...adentrarnos en la 'intencionalidad' del artista nos permitirá...».

3. «...el modo de representar' los elementos reales e invariables de la naturaleza...».

y las relacionamos con el conjunto de las transformaciones históricas del ser, encontramos las relaciones causales que el idealismo fue incapaz de desvelar. El error del idealismo consiste en su enfoque estático y ajeno a la historia del realismo y de la visión de la realidad, en lugar de entender ambos como procesos de conocimiento acumulativo cada vez más completo y exacto, producido en un contexto histórico. El realismo idealista estaba muy claramente definido, y su definición era la misma para todas las épocas. La existencia no determinaba la conciencia ni tampoco el contenido del realismo, de forma que este fuese distinto en cada tiempo. Las diferencias entre las distintas épocas y sus respectivos contenidos históricos no parecían afectar al carácter del realismo, que en realidad es producto y reflejo de su tiempo. Cada momento establece sus propios límites al realismo, resultado de la situación histórica y de su base material de la existencia, que delimitan el conocimiento alcanzable. El idealismo no se había dado cuenta de ello. Su realismo era inmutable y existía fuera del tiempo.

Por este motivo, aquellos elementos del realismo que representaban una variación, resultante del nivel de conocimiento de determinado periodo, eran interpretados por el idealismo como una desviación del único realismo «verdadero», sin comprender su carácter relativo y circunscrito a los límites del saber de su tiempo.

Si la pintura de la antigua Grecia es distinta de la del siglo XIX, no es porque los griegos «se desviaran» del realismo y lo deformaran, sino porque las fuerzas productivas y la formación sociohistórica de la antigua Grecia eran distintas y marcaron unos límites determinados del conocimiento de la época, que a su vez definieron el carácter y el tipo de realismo propio de aquel momento histórico.

Aquellos cambios en las artes plásticas que el idealismo atribuía exclusivamente a la voluntad de los artistas correspondían en realidad a periodos de formación histórica de

la conciencia visual, propia de cada contexto, que marca también los límites del realismo alcanzables en ese tiempo.

El carácter puramente visual de las transformaciones que se operaron en las artes plásticas solamente puede ser explicado a través del análisis de la transformación del propio proceso visual. Los cambios en las artes plásticas tienen su base en la actividad del cerebro y de los nervios ópticos. Los cambios y la acumulación de las transformaciones formales son resultado del proceso fisiológico de la visión y de la actividad cerebral relacionada. **La conciencia visual** nace precisamente de esta relación entre la visión y la mente.

Cualquier intento de ignorar la base material de la actividad visual y la relación entre la existencia y los cambios formales conduce, en consecuencia, al idealismo. La realidad objetiva, actuando a través de los órganos visuales, estimula su actividad. Las condiciones de la existencia no causan cambios formales en las artes plásticas, sino indirectamente, actuando sobre el cerebro y el proceso visual.

Un determinado tipo de conciencia visual da lugar a un tipo específico de artes plásticas. Es así porque, a fin de expresar nuestra conciencia visual, seleccionamos un conjunto adecuado de medios de expresión. Cada tipo de conciencia visual requiere los medios de expresión que le correspondan. Un determinado fenómeno visual solamente puede ser representado a través de unos elementos formales determinados, capaces de expresarlo. Cada conjunto nuevo de medios de expresión constituye también un conjunto nuevo de medios formales. Por consiguiente, si cambian los medios formales es porque cambia la base visual, el tipo de visión que define la relación entre el ser humano y la naturaleza. Así, el número de los elementos conscientes de la visión determina la aparición de nuevos medios de expresión que puedan reflejarlos y da

origen a nuevos conjuntos formales. Las transformaciones formales en las artes plásticas no nacen de la voluntad, según afirman los idealistas, sino de la acumulación de la observación y de la transformación de la conciencia visual. La variabilidad formal en las artes plásticas refleja la formación histórica de la conciencia visual⁴.

No obstante, la conciencia visual no aumenta por sí misma o de un modo automático. Su formación refleja las transformaciones de la realidad sociohistórica. Cada periodo histórico plantea a la sociedad nuevos retos, obligándola a observar nuevos fenómenos que han salido a la luz gracias al contenido vital de su tiempo. Para poder ver el contenido nuevo de un fenómeno nuevo, es necesario cambiar el modo de observar. Para ser capaz de captar los objetos viejos en su nuevo contexto histórico, es imprescindible poder ver en ellos los componentes visuales nuevos y reales. Todo intento de describir la evolución como resultado de una incidencia directa del ser en los cambios formales, prescindiendo de la base visual física de estos cambios, conduce a afirmar que la psique es independiente del cerebro y del ojo, y por lo tanto, al idealismo.



4. Sin embargo, esta norma no se aplica en determinadas circunstancias, por ejemplo, cuando un pintor, poseedor de una conciencia visual anticuada y deficiente, emplea medios de expresión propios de un tipo de visión más moderno. En este caso, podemos analizar la obra de arte en cuestión y determinar la esencia de la conciencia visual de la que procede, estableciendo los límites de su realismo, e identificar qué medios de expresión corresponden a su visión real. De esta forma podemos descubrir que los medios tomados de otros pintores (que a estos les sirvieron para expresar la realidad observada) no reflejan en este caso verdad alguna. En lugar de medios

de expresión, son medios formales y son empleados como tales.

El formalismo debe ser considerado desde un enfoque histórico y dialéctico. En lugar de definir el realismo a la manera idealista, unívoca, como algo dado de una vez y para siempre, que puede ser aprehendido a través de un instinto «sano» y subjetivo; y el formalismo como todo aquello que no se corresponde con esta definición, ambos fenómenos deben ser considerados en un contexto de desarrollo histórico.

Un campesino que, a través de una dilatada experiencia en su ocupación, ha desarrollado una conciencia visual adecuada, es

capaz de prever el tiempo a partir de la forma de las nubes, el color del cielo, las características del aire, etcétera. La conciencia visual del campesino no es, por tanto, sino una generalización del trabajo milenario de su clase social. Sin embargo, las mismas sensaciones visuales no le dirían nada a una persona provista de una conciencia visual distinta, que no será capaz de aprehender su verdad, su significado real.

Solamente hay un criterio válido: realismo es todo aquello que se corresponde con la conciencia visual. Aquellos medios que expresan la verdad de la conciencia visual son medios de expresión realistas, aunque subjetivamente podrían no

serlo para todos. Así, por ejemplo, una conciencia visual menos desarrollada podría interpretar sus modalidades más avanzadas como no realistas.

Con el fin de evitar esta clase de consideraciones subjetivistas sobre el realismo (y también el formalismo), muy propias del idealismo, debemos analizar la obra de arte, determinar el tipo y el alcance de la conciencia visual en la que esta está basada y establecer qué elementos reales de la observación la componen. De este modo, podremos discernir entre los elementos formales que expresan esta observación real y aquellos aquellos que resultan vacíos de contenido.

248

LISTA DE OBRAS

JEAN HÉLION*Composition*

[Composición], 1930
Óleo sobre lienzo
50 x 50 cm
Museum Sztuki, Łódź
N.º inv.: MS/SN/M/22
p. 142

VILMOS HUSZÁR*Composition*

[Composición], 1924
Témpera y óleo sobre
contrachapado
30 x 40 cm
Museum Sztuki, Łódź
N.º inv.: MS/SN/M/34
pp. 148-149

*Composition - Figure
humaine*

[Composición:
figura humana], 1926
Óleo sobre lienzo
61 x 54 cm
Museum Sztuki, Łódź
N.º inv.: MS/SN/M/35
p. 143

KATARZYNA KOBRO*ToS 75 - Stuktura*

[Estructura - ToS 75],
1920-1921
Fotografía en blanco
y negro (copia de
exposición)
Obra desaparecida.
Reproducción original
en Kobro, Katarzyna;
Strzemiński, Władysław,
*Kompozycja przestrzeni.
Obliczenia rytmu
czasoprzestrzennego*,
Łódź, biblioteka "a.r.",
vol. 2, s. f. [1931], fig. 14
Departamento de
Documentación
científica, Muzeum
Sztuki, Łódź
p. 110

Konstrukcja wisząca

(1) [Construcción
suspendida (1)],
1921/1972
Reconstrucción:
Bolesław Utkin (diseño
y realización técnica)
Resina, fibra de vidrio,
madera y metal

20 x 40 x 40 cm
Museum Sztuki, Łódź
N.º inv.: MS/SN/R/156
p. 23

Konstrukcja wisząca

(2) [Construcción
suspendida (2)], 1921-
1922/1971-1979
Reconstrucción: Janusz
Zagrodzki (diseño),
Bolesław Utkin
(realización técnica)
Metal
26,2 x 39,6 x 28,6 cm
Museum Sztuki, Łódź
N.º inv.: MS/SN/R/142
p. 113

Rzeźba abstrakcyjna (1)

[Escultura abstracta
(1)], ca. 1924
Madera policromada,
madera, metal y vidrio
72 x 17,5 x 15,5 cm
Museum Sztuki, Łódź
N.º inv.: MS/SN/R/6
p. 71

Rzeźba abstrakcyjna (2)

[Escultura abstracta
(2)], ca. 1924/1972
Reconstrucción: Janusz
Zagrodzki (diseño),
Bolesław Utkin
(realización técnica)
Metal pintado y madera
70 x 28 x 21 cm
Museum Sztuki, Łódź
N.º inv.: MS/SN/R/150
p. 72

Rzeźba abstrakcyjna (3)

[Escultura abstracta
(3)], ca. 1924/1976
Reconstrucción:
Bolesław Utkin (diseño
y realización técnica)
Madera policromada,
metal, plástico y vidrio
65 x 24 x 22 cm
Museum Sztuki, Łódź
N.º inv.: MS/SN/R/261
p. 73

Kompozycja abstrakcyjna

[Composición
abstracta], ca. 1924-1926
Óleo sobre vidrio
24 x 32 cm
Museum Sztuki, Łódź

N.º inv.: MS/SN/M/44
pp. 138-139

Kompozycja abstrakcyjna

[Composición
abstracta], 1924-1926
Fotografía en blanco
y negro (copia de
exposición)
Obra desaparecida.
Reproducción original
en *Praesens*, 1926,
n.º 1, p. 21
Departamento de
Documentación
científica, Muzeum
Sztuki, Łódź
p. 75 (izq.)

Kompozycja przestrzenna

(1) [Composición
espacial (1)], 1925
Acero pintado
14 x 39,5 x 53,5 cm
Museum Sztuki, Łódź
N.º inv.: MS/SN/R/15
p. 78 (arriba)

Rzeźba przestrzenna (1)

[Escultura espacial (1)],
1925/1967
Reconstrucción parcial:
Janusz Zagrodzki
(diseño); Bolesław
Utkin (realización
técnica)
Metal pintado y madera
50 x 78 x 56 cm
Museum Sztuki, Łódź
N.º inv.: MS/SN/R/48
p. 76

Rzeźba przestrzenna (2)

[Escultura espacial (2)],
1926
Fotografía en blanco
y negro (copia de
exposición)
Obra desaparecida.
Reproducción original
en Kobro, Katarzyna;
Strzemiński, Władysław,
*Kompozycja przestrzeni.
Obliczenia rytmu
czasoprzestrzennego*,
Łódź, biblioteka "a.r.",
vol. 2, 1931, fig. 34
Departamento de
Documentación
científica, Muzeum
Sztuki, Łódź
p. 75 (dcha., abajo)

Kompozycja przestrzenna

(2) [Composición
espacial (2)], 1928
Acero pintado
50 x 50 x 50 cm
Museum Sztuki, Łódź
N.º inv.: MS/SN/R/16
p. 80

Kompozycja przestrzenna

(3) [Composición
espacial (3)], 1928
Acero pintado
40 x 64 x 40 cm
Museum Sztuki, Łódź
N.º inv.: MS/SN/R/17
p. 78 (abajo)

Kompozycja przestrzenna

(4) [Composición
espacial (4)], 1929
Acero pintado
40 x 64 x 40 cm
Museum Sztuki, Łódź
N.º inv.: MS/SN/R/18
p. 81

Kompozycja przestrzenna

(5) [Composición
espacial (5)], 1929
Acero pintado
25 x 64 x 40 cm
Museum Sztuki, Łódź
N.º inv.: MS/SN/R/19
p. 77

Diseño de la tipografía

Ziemniaki i Zmęczeni
[Patatas y Cansado],
1930
Impresión sobre papel
(copia de exposición)
Reproducción original
en Julian Przyboś, *Z
ponad*, 1930
Departamento de
Documentación
científica, Muzeum
Sztuki, Łódź

Kompozycja przestrzenna

(6) [Composición
espacial (6)], 1931
Acero pintado
64 x 25 x 15 cm
Museum Sztuki, Łódź
N.º inv.: MS/SN/R/1
p. 137

Kompozycja przestrzenna

(7) [Composición
espacial (7)],

- ca. 1931/1973
Reconstrucción: Janusz Zagrodzki (diseño); Barbara Brzezińska y Lech Siemienowicz (realización técnica)
Acero pintado
12 x 64 x 16 cm
Muzeum Sztuki, Łódź
N.º inv.: MS/SN/R/169
p. 79 (arriba)
- Akt (4)* [Desnudo (4)], 1931-1933
Fotografía en blanco y negro (copia de exposición)
Obra original desaparecida.
Reproducción original en *Forma*, 1934, n.º 2, p. 14
Departamento de Documentación científica, Muzeum Sztuki, Łódź
- Kompozycja przestrzenna (8)* [Composición espacial (8)], ca. 1932
Acero pintado
10 x 24 x 15 cm
Muzeum Sztuki, Łódź
N.º inv.: MS/SN/R/42
p. 79 (abajo)
- Projekt przedszkola funkcjonalnego* [Proyecto de una guardería funcional], ca. 1932-1934
Fotografía en blanco y negro (copia de exposición)
Obra desaparecida.
Reproducción original de la maqueta en *Forma*, 1936, n. 5 (VIII), p. II
Departamento de Documentación científica, Muzeum Sztuki, Łódź
p. 222
- Projekt przedszkola funkcjonalnego* [Proyecto de una guardería funcional], 1932-1934
Fotografía en blanco y negro (copia de exposición)
Obra desaparecida.
Reproducción original
- de la maqueta en *Budowa: czasopismo literacko-artystyczne*, 1936, n.º 2, p. 5
Biblioteca Universitaria, Łódź
- Kompozycja przestrzenna (9)* [Composición espacial (9)], ca. 1933
Metal pintado
15,5 x 35 x 19 cm
Muzeum Sztuki, Łódź
N.º inv.: MS/SN/R/43
p. 52
- Odpowiedź na ankietę w* [Respuesta a un cuestionario], 1933
Impresión sobre papel (copia de exposición)
Original en *Abstraction-crétation art non figuratif*, 1933, n.º 2, p. 17
Reproducción de la edición de Arno Press, Nueva York, 1968
Departamento de Documentación científica, Muzeum Sztuki, Łódź
- Pejzaż morski* [Paisaje marítimo], ca. 1934-1935
Tempera sobre cartulina
20 x 24,8 cm
Museo Nacional en Cracovia
N.º inv.: MNK III r.a.
14362
p. 86
- Akt (5)?* [Desnudo (5)?], ca. 1933-1935
Fotografía en blanco y negro (copia de exposición)
Obra desaparecida.
Fotografía original en *Abstraction-crétation art non figuratif*, 1933, n.º 5, p. 15
Reproducción de la edición de Arno Press, Nueva York, 1968
Departamento de Documentación científica, Muzeum Sztuki, Łódź
p. 56
- Akt kobiety* [Desnudo femenino], 1948
Yeso
21,5 x 29 x 22 cm
Werner Jerke Collection, Alemania
p. 54 (derecha)
- Akt kobiety* [Desnudo femenino], 1948
Yeso
29 x 23,5 x 29 cm
Werner Jerke Collection, Alemania
p. 54 (izquierda)
- Akt kobiety stojący* [Desnudo femenino de pie], 1948
Yeso
48 x 11 x 12 cm (base: 3,4 x 18 x 18 cm)
Galería Starmach, Cracovia
p. 55
- Akt (6)* [Desnudo (6)], ca. 1948
Yeso
24,8 x 19 x 22,4 cm
Muzeum Sztuki, Łódź
N.º inv.: MS/SN/R/40
p. 53
- KATARZYNA KOBRO Y WŁADYSŁAW STRZEMIŃSKI**
- Projekt konkursowy nr 19 kiosku do sprzedaży papierosów. Grupa II, nagroda II (konkurs na kioski, gabloty do handlu ulicznego w Warszawie ogłoszony przez Magistrat m. st. Warszawy)* [Proyecto n.º 19 presentado al concurso para el diseño de puestos de tabaco. Grupo II, 2º premio (Concurso para puestos y expositores de venta callejera convocado por el Ayuntamiento de Varsovia)], 1928
Fotografía en blanco y negro (copia de exposición)
Original en *Architectura i budownictwo*, 1928, n.º 8, p. 311, fig. 120
Biblioteca Central
- de Tecnología de la Universidad de Varsovia
- Grupa Praesens, Wnętrza Pawilonu Ministerstwa Skarbu* [Grupo Praesens. Interiores del Pabellón del Ministerio de Hacienda, Exposición Nacional de Poznań], 1929
4 fotografías en blanco y negro (copias de exposición)
Originales en *Architectura i budownictwo*, 1929, n.º 11-12, p. 66, figs. 121-124
Biblioteca Central de Tecnología de la Universidad de Varsovia
- HENRYK STAŻEWSKI**
- Obraz abstrakcyjny II* [Pintura abstracta II], ca. 1928-1929
Óleo sobre lienzo
63 x 76 cm
Muzeum Sztuki, Łódź
N.º inv.: MS/SN/M/45
p. 134
- Kompozycja* [Composición], ca. 1929-1930
Óleo sobre lienzo
73 x 54 cm
Muzeum Sztuki, Łódź
N.º inv.: MS/SN/M/41
p. 135
- Kompozycja fakturowa* [Composición de texturas], ca. 1930-1931
Óleo sobre lienzo
70 x 80 cm
Muzeum Sztuki, Łódź
N.º inv.: MS/SN/M/40
p. 146
- WŁADYSŁAW STRZEMIŃSKI**
- Орудия и продукты производства* [Herramientas y productos industriales], 1919-1920
Óleo, yeso granulado, madera, corcho, metal y esmalte sobre tabla
44,5 x 33 cm
Museo Estatal Ruso,

San Petersburgo
N.º inv.: B 1665
p. 109

*Kubizm: napięcia
struktury materialnej*
[Cubismo: tensiones de
la estructura material],
1919-1921
Óleo y corcho sobre
lienzo
22,5 x 17,5 cm
Museo Nacional en
Varsovia
N.º inv.: MPW 1124
p. 69

*Красная армия
геройски сражается
на фронте. Красный
тыл должен помочь
красному фронту* [El
Ejército Rojo está
luchando heroicamente
en el frente. La
retaguardia roja
debe de ayudar a la
vanguardia roja], 1920
Cromolitografía sobre
papel
73 x 44,7 cm
Biblioteca Nacional de
Rusia, San Petersburgo
N.º inv.: 218012

*Устройте “неделю
красного подарка”
везде и всюду*
[Organizad la “Semana
de la donación roja” en
todas partes], 1920-1921
Litografía sobre papel
22,6 x 60,1 cm
Museo Estatal Griego de
Arte Contemporáneo.
Colección George
Costakis, Tesalónica

*Пролетарии всех
стран, соединяйтесь!*
*Организация
производства
победа над
капиталистическим
строем* [Proletarios
del mundo, uníos.
Organización de la
producción. Victoria
sobre el sistema
capitalista], 1920-1921
Litografía sobre papel
17,5 x 45,5 cm

Museo Estatal Griego de
Arte Contemporáneo.
Colección George
Costakis, Tesalónica

*Projekt dworca kolejowego
w Gdyni* [Diseño de
una nueva estación de
ferrocarril de Gdynia],
1923/1978
Reconstrucción: Janusz
Zagrodzki (diseño);
Ewa Zajac (realización
técnica)
Madera pintada
60 x 60 x 65 cm
Muzeum Sztuki, Łódź
N.º inv.: MS/SN/R/275
p. 41

Diseño de la cubierta
Zwrotnica, 1923, n.º 6
Revista (Copia de
exposición)
Biblioteka
Uniwersytecka UMK,
Toruń

Kompozycja (konstrukcja)
[Composición
(construcción)], ca. 1923
Óleo y madera
76 x 45,8 cm
Colección particular
p. 70

Diseño de la cubierta
Władysław Strzemiński
y Vytautas Kairiūkštis.
*Katalog Wystawy Nowej
Sztuki* [Catálogo de la
Exposición del Arte
Nuevo]
Wilno: Lux, 1923
Catálogo de exposición
16,7 x 12,5 cm
Departamento de
Documentación
científica, Muzeum
Sztuki, Łódź

Kompozycja typograficzna
[Composición
tipográfica]
*BLOK. Czasopismo
awangardy artystycznej*,
1924, n.º 2
Revista
Departamento de
Documentación
científica, Muzeum
Sztuki, Łódź

Diseño de la cubierta
Julian Przyboś. *Śruby.
Poezje* [Tornillos.
Poesías]
Cracovia: Zwrotnica,
1925
Libro
23 x 18,3 cm
Departamento de
Documentación
científica, Muzeum
Sztuki, Łódź
p. 159 (abajo)

Diseño de la cubierta
Tadeusz Peiper. *Szósta!
Szósta! Utwór teatralny
w dwóch częściach* [¡La
sexta! ¡La sexta! Una obra
teatral en dos partes]
Cracovia: Zwrotnica,
1925
Libro
22 x 17,5 cm
Departamento de
Documentación
científica, Muzeum
Sztuki, Łódź
p. 159 (arriba)

*Kompozycja
architektoniczna
I* [Composición
arquitectónica 1], 1926
Óleo sobre lienzo
90 x 64 cm
Muzeum Sztuki, Łódź
N.º inv.: MS/SN/M161
p. 29

Diseño de la cubierta
Julian Przyboś. *Oburącz.
Poezje* [Con ambas
manos. Poesías], 1926
Cracovia: Zwrotnica,
1926
Libro
23,5 x 16 cm
Departamento de
Documentación
científica, Muzeum
Sztuki, Łódź
p. 46 (izq.)

*Tablica reklamowa
„Zwrotnicy” – strony
ogłoszeniowe* [Cartel
publicitario de
“Zwrotnica”], ca. 1927
Impresión tipográfica,
témpera, gouache,
collage, papel sobre
cartón

70 x 98,5 cm
Muzeum Sztuki, Łódź
N.º inv.: MS/SN/RYS/37

*Kompozycja
architektoniczna
5b* [Composición
arquitectónica 5b],
ca. 1928
Óleo sobre lienzo
96 x 60 cm
Muzeum Sztuki, Łódź
N.º inv.: MS/SN/M/167
p. 30

*Kompozycja
architektoniczna
6b* [Composición
arquitectónica 6b], 1928
Óleo sobre lienzo
96 x 60 cm
Muzeum Sztuki, Łódź
N.º inv.: MS/SN/M/172
p. 31

Unizm w malarstwie
[Unismo en la pintura]
Varsovia: biblioteka
“Praesens”, 1928, vol. 3
Libro
23 x 15 cm
Departamento de
Documentación
científica, Muzeum
Sztuki, Łódź
p. 27

*Projekt willi dla Juliana
Przybośia* [Proyecto
de chalet para Julian
Przyboś], 1930
Aguada y lápiz sobre
papel
25,5 x 35,8 cm
Colección Piotr Nowicki.
Cortesia Fundación
Polaca de Arte Moderno
en Varsovia
p. 8 (detalle), p. 83

Diseño de la cubierta
Julian Przyboś. *Z ponad*
[Desde arriba]
Cieszyn: biblioteka “a.r.”,
1930, vol. 1
Libro
21,1 x 19,1 cm
Departamento de
Documentación
científica, Muzeum
Sztuki, Łódź
p. 46 (derecha)

- Diseño gráfico
Komunikat grupy a.r.
[Boletín del grupo a.r.],
s. f. [1930]
Impresión sobre papel
31,5 x 23 cm
Departamento de
Documentación
científica, Muzeum
Sztuki, Łódź
p. 47 (abajo)
- Sztuka nowoczesna
a szkoły artystyczne.*
Plakat [Arte moderno y
escuelas de arte], 1931
Impresión sobre papel
49 x 35,5 cm
Muzeum Sztuki, Łódź
N.º inv.: MS/SN/
GR/1082
- Diseño gráfico
Katarzyna Kobro y
Władysław Strzemiński.
Kompozycja przestrzeni.
*Obliczenia rytmu
czasoprzestrzennego*
[La composición
del espacio: cálculo
del ritmo espacio-
temporal]
Łódź: biblioteka "a.r.",
s. f. [1931], vol. 2
Libro
23 x 15,5 cm
Departamento de
Documentación
científica, Muzeum
Sztuki, Łódź
p. 47 (arriba)
- Kompozycja unistyczna
I2* [Composición unista
12], 1932
Óleo sobre lienzo
50 x 38 cm
Muzeum Sztuki, Łódź
N.º inv.: MS/SN/M/151
p. 33 (arriba)
- Diseño de la cubierta
*Międzynarodowa Kolekcja
Sztuki Nowoczesnej.*
catalog nr 2 [Colección
Internacional de Arte
Moderno. Catálogo
n.º 2]
Łódź: Miejskie Muzeum
Historii i Sztuki im. J.
i K. Bartoszewiczów w
Łodzi, 1932
- Catálogo de exposición
Departamento de
Documentación
científica, Muzeum
Sztuki, Łódź
- Diseño gráfico
Drukarstwo nowoczesne.
Katalog wystawy [La
imprensa moderna.
Catálogo de la
exposición]
Łódź: Instytut
Propagandy Sztuki, 1932
Catálogo de exposición
29 x 21,5 cm
Departamento de
Documentación
científica, Muzeum
Sztuki, Łódź
- Diseño gráfico
Komunikat grupy a.r.: 2
[Boletín del grupo a.r.:
2], ca. 1932
Impresión sobre papel
31,5 x 23 cm
Departamento de
Documentación
científica, Muzeum
Sztuki, Łódź
- Diseño de la cubierta
Przyboś Julian. *Wgłęb
las. Poezje* [Dentro del
bosque. Poesías]
Cieszyn: biblioteka "a.r.",
1932, vol. 3
Libro
21,1 x 17,2 cm
Departamento de
Documentación
científica, Muzeum
Sztuki, Łódź
- Pejzaż morski w deszczu*
[Paisaje marítimo con
lluvia], 24 de julio de
1933
Tempera sobre cartón
20 x 26 cm
Muzeum Sztuki, Łódź
N.º inv.: MS/SN/M/137
p. 50
- Kompozycja unistyczna
I3* [Composición unista
13], 1934
Óleo sobre lienzo
50 x 50 cm
Muzeum Sztuki, Łódź
N.º inv.: MS/SN/M/150
p. 34
- Kompozycja unistyczna
I4* [Composición unista
14], 1934
Óleo sobre lienzo
50 x 50 cm
Muzeum Sztuki, Łódź
N.º inv.: MS/SN/M/149
p. 33 (abajo)
- Pejzaż morski* [Paisaje
marítimo], 2 de julio
de 1934
Témpera sobre cartón
21 x 27 cm
Muzeum Sztuki, Łódź
N.º inv.: MS/SN/M/132
p. 51
- Pejzaż morski deszczowy*
[Paisaje marítimo
con lluvia], 25 de julio
de 1934
Témpera sobre cartón
20 x 25 cm
Muzeum Sztuki, Łódź
N.º inv.: MS/SN/M/130
p. 87
- Pejzaż morski* [Paisaje
marítimo], 5 agosto de
1934
Témpera sobre cartón
20 x 25 cm
Muzeum Sztuki, Łódź
N.º inv.: MS/SN/M/136
pp. 88-89
- Pejzaż morski* [Paisaje
marítimo], 13 de agosto
1934
Témpera sobre cartón
20 x 25 cm
Muzeum Sztuki, Łódź
N.º inv.: MS/SN/M/131
- Diseño de la cubierta
Jan Brzękowski,
Leon Chwistek,
Przeclaw Smolik y
Władysław Strzemiński
O sztuce nowoczesnej
[Acerca del Arte
Moderno]
Łódź: Wyd. Tow.
Bibliofilów, 1934
Libro
Departamento de
Documentación
científica, Muzeum
Sztuki, Łódź
- Kompozycja*
[Composición], ca. 1934
Óleo sobre lienzo
60,5 x 44 cm
Staatsgalerie Stuttgart,
Alemania
N.º inv.: LNA 1072
p. 90
- Diseño de la cubierta
Zaciśnięte dookoła ust.
Poezje [Apretados
alrededor de la boca.
Poemas]
Cieszyn: biblioteka "a.r.",
1936, vol. 7
21 x 17 cm
Libro
Departamento de
Documentación
científica, Muzeum
Sztuki, Łódź
- Diseño de la cubierta
y litografía
Kuzimierz Malewicz
1875-1925
Łódź, 1936
Libro
Departamento de
Documentación
científica, Muzeum
Sztuki, Łódź
- Mężczyzna i kobieta, z
cyklu: Białoruś Zachodnia*
[Hombre y mujer, de
la serie Bielorrusia
Occidental], 1939
Lápiz sobre papel
30 x 38 cm
Muzeum Sztuki, Łódź
N.º inv.: MS/SN/
RYS/54/4
p. 91 (arriba)
- Bez tytułu 2, z cyklu:
Wojna domom 2* [Sin
título 2, de la serie
Guerra a los hogares],
1941
Lápiz sobre papel
29,8 x 38 cm
Muzeum Sztuki, Łódź
N.º inv.: MS/SN/
RYS/56/2
- Bez tytułu, z cyklu: Tanie
jak błoto II* [Sin título II,
de la serie Barato como
el barro II], 1944
Lápiz sobre papel

29,7 x 41,7 cm
Muzeum Sztuki, Łódź
N.º inv.: MS/SN/
RYS/520/2

Bez tytułu, z cyklu: *Tanie jak błoto II* [Sin título, de la serie Barato como el barro II], 1944
Lápiz sobre papel
29,5 x 41,7 cm
Muzeum Sztuki, Łódź
N.º inv.: MS/SN/
RYS/520/3

Bez tytułu, z cyklu: *Tanie jak błoto* [Sin título, de la serie Barato como el barro], 1944
Lápiz sobre papel
29,4 x 41,8 cm
Muzeum Sztuki, Łódź
N.º inv.: MS/SN/RYS/59/1

Bez tytułu 2, z cyklu: *Tanie jak błoto* [Sin título 2, de la serie Barato como el barro], 1944
Lápiz sobre papel
29 x 42 cm
Muzeum Sztuki, Łódź
N.º inv.: MS/SN/RYS/59/2
p. 91 (abajo)

Bez tytułu, z cyklu: *Ręce, które nie z nami* [Sin título, de la serie Las manos que no están con nosotros], 1945
Lápiz sobre papel
38 x 30 cm
Muzeum Sztuki, Łódź
N.º inv.: MS/SN/RYS/60/1

Bez tytułu, z cyklu: *Ręce, które nie z nami* [Sin título, de la serie Las manos que no están con nosotros], 1945
Lápiz sobre papel
42 x 30 cm
Muzeum Sztuki, Łódź
N.º inv.: MS/SN/
RYS/60/2

Śladem istnienia stóp, które wydeptały, z cyklu: *Moim przyjaciółom Żydom* [En pos de la existencia de pies que hollaron, de la serie A mis amigos judíos], ca. 1945

Collage, tinta, tèmpera y lápiz sobre papel
33 x 23 cm
Colección del Museo de Arte Yad Vashem, Jerusalén. Donación del artista, cortesía de su estudiante Judyta Sobel-Cuker
74/1
p. 60 (abajo, izq.)

Lepka plama zbrodni, z cyklu: *Moim przyjaciółom Żydom* [La mancha pegajosa del crimen, de la serie A mis amigos judíos], ca. 1945
Collage, tinta, tèmpera y lápiz sobre papel
33 x 23 cm
Colección del Museo de Arte Yad Vashem, Jerusalén. Donación del artista, cortesía de su estudiante Judyta Sobel-Cuker
74/4
p. 59 (derecha)

Oskarżam zbrodnię Kaina i grzech Chama, z cyklu: *Moim przyjaciółom Żydom* [Denuncio el crimen de Caín y el pecado de Cam, de la serie A mis amigos judíos], ca. 1945
Collage, tinta, tèmpera y lápiz sobre papel
30 x 21 cm
Colección del Museo de Arte Yad Vashem, Jerusalén. Donación del artista, cortesía de su estudiante Judyta Sobel-Cuker
74/5
p. 61 (arriba, dcha.)

Piszczelami napięte żyły, z cyklu: *Moim przyjaciółom Żydom* [Venas tensadas por las tibias, de la serie A mis amigos judíos], ca. 1945
Collage, tinta, tèmpera y lápiz sobre papel
30 x 21 cm
Colección del Museo de Arte Yad Vashem, Jerusalén. Donación del

artista, cortesía de su estudiante Judyta Sobel-Cuker
74/7
p. 60 (abajo, dcha.)

Projekt tkaniny odzieżowej drukowanej [Diseño de un estampado textil], 1946
Tèmpera y tinta sobre cartón
81 x 54 cm
Museo Nacional de Varsovia
N.º inv.: wzrt.479/8
p. 92 (abajo)

Projekt tkaniny odzieżowej drukowanej [Diseño de un estampado textil], 1946
Tèmpera sobre cartón
35,2 x 34 cm
Museo Nacional en Varsovia
N.º inv.: wzrt.479/6
p. 93

Projekt tkaniny odzieżowej drukowanej [Diseño de un estampado textil], ca. 1946
Tèmpera, tinta y lápiz sobre cartón
38,5 x 52,2 cm
Museo Nacional de Varsovia
N.º inv.: wzrt.479/5
pp. 94-95

Projekt stoiska wystawienniczego z cyklu *Projekty wystawiennicze* [Diseño de un stand de exposición, de la serie Diseños para exposiciones], ca. 1946-1948
Lápiz y tèmpera sobre cartón
26,2 x 41,7 cm (3)
Muzeum Sztuki, Łódź
N.º inv.: MS/SN/
RYS/1260/5; MS/SN/
RYS/1260/2; MS/SN/
RYS/1260/1

Łódź sfunkcjonalizowana [La Łódź funcional], s. f.
Mecanografiado
Departamento de

Documentación científica, Muzeum Sztuki, Łódź

Fotel. Mebel z zestawu do Sali Neoplastycznej w Muzeum Sztuki w Łodzi [Silla. Pieza de mobiliario de la Sala neoplástica del Muzeum Sztuki, Łódź], 1947-1948
Madera policromada, contrachapado y tela
82 x 59 x 43 cm
Muzeum Sztuki, Łódź
N.º inv.: MS/SU/MEB/135
p. 152

Stół. Mebel z zestawu do Sali Neoplastycznej w Muzeum Sztuki w Łodzi [Mesa. Pieza de mobiliario de la Sala neoplástica del Muzeum Sztuki, Łódź], 1947-1948
Madera policromada
80 x 60 x 45 cm
Muzeum Sztuki, Łódź
N.º inv.: MS/SU/MEB/134
p. 153

Krzeseł. Mebel z zestawu do Sali Neoplastycznej w Muzeum Sztuki w Łodzi [Sillón. Mueble de la sala neoplástica del Muzeum Sztuki, Łódź], 1947-1948
Madera policromada, contrachapado y tela
56 x 55 x 55 cm
Muzeum Sztuki, Łódź
N.º inv.: MS/SU/MEB/142

Biuurko [Escritorio], 1947-1948
Madera policromada
69 x 127 x 77 cm
Muzeum Sztuki, Łódź
N.º inv.: MS/SU/
MEB/242

Sala Neoplastyczna [Sala neoplástica], 1948/1960
Reconstrucción:
Bolesław Utkin
Muzeum Sztuki, Łódź
pp. 127, 132-133

Rysunek do książki Teoria widzenia [Dibujo para el libro Teoría de la visión], 1947-1950

Lápiz, tinta y guache sobre papel de calco adherido a un soporte de cartón
20 x 20 cm
Muzeum Sztuki, Łódź
N.º inv.: MS/SN/
RYS/2168/45
p. 96 (fila superior, dcha.)

Rysunek do książki Teoria widzenia [Dibujo para el libro Teoría de la visión], 1947-1950
Tinta sobre cartón
14,9 x 21 cm
Muzeum Sztuki, Łódź
N.º inv.: MS/SN/
RYS/2168/47
p. 97 (fila superior, dcha.)

Rysunek do książki Teoria widzenia [Dibujo para el libro Teoría de la visión], 1947-1950
Tinta y lápiz sobre cartón
14,9 x 21,2 cm
Muzeum Sztuki, Łódź
N.º inv.: MS/SN/
RYS/2168/49
p. 97 (fila superior, izq.)

Rysunek do książki Teoria widzenia [Dibujo para el libro Teoría de la visión], 1947-1950
Tinta sobre papel de calco adherido a un soporte de cartón
19,9 x 19,8 cm
Muzeum Sztuki, Łódź
N.º inv.: MS/SN/
RYS/2168/51
p. 97 (fila central, dcha.)

Rysunek do książki Teoria widzenia [Dibujo para el libro Teoría de la visión], 1947-1950
Tinta y lápiz sobre papel de calco adherido a un soporte de cartón
19,9 x 20,8 cm
Muzeum Sztuki, Łódź
N.º inv.: MS/SN/
RYS/2168/52
p. 96 (fila central, dcha.)

Rysunek do książki Teoria widzenia [Dibujo para el

libro Teoría de la visión], 1947-1950
Tinta y lápiz sobre papel de calco adherido a un soporte de cartón
18,1 x 19,5 cm
Muzeum Sztuki, Łódź
N.º inv.: MS/SN/
RYS/2168/57
p. 97 (fila central, centro)

Rysunek do książki Teoria widzenia [Dibujo para el libro Teoría de la visión], 1947-1950
Tinta sobre cartón
21,1 x 14,9 cm
Muzeum Sztuki, Łódź
N.º inv.: MS/SN/
RYS/2168/60
p. 97 (fila inferior, dcha.)

Rysunek do książki Teoria widzenia [Dibujo para el libro Teoría de la visión], 1947-1950
Tinta y lápiz sobre papel de calco adherido a un soporte de cartón
20 x 20 cm
Muzeum Sztuki, Łódź
N.º inv.: MS/SN/
RYS/2168/61
p. 96 (fila inferior, dcha.)

Rysunek do książki Teoria widzenia [Dibujo para el libro Teoría de la visión], 1947-1950
Tinta y lápiz sobre papel de calco adherido a un soporte de cartón
20 x 20 cm
Muzeum Sztuki, Łódź
N.º inv.: MS/SN/
RYS/2168/62
p. 97 (fila inferior, centro)

Rysunek do książki Teoria widzenia [Dibujo para el libro Teoría de la visión], 1947-1950
Tinta y lápiz sobre papel de calco adherido a un soporte de cartón
12,5 x 18,2 cm
Muzeum Sztuki, Łódź
N.º inv.: MS/SN/
RYS/2168/67
p. 96 (fila central, izq.)

Rysunek do książki Teoria widzenia [Dibujo para el libro Teoría de la visión], 1947-1950
Tinta y lápiz sobre papel de calco adherido a un soporte de cartón
20 x 20 cm
Muzeum Sztuki, Łódź
N.º inv.: MS/SN/
RYS/2168/69
p. 96 (fila inferior, centro)

Rysunek do książki Teoria widzenia [Dibujo para el libro Teoría de la visión], 1947-1950
Tinta y lápiz sobre papel de calco adherido a un soporte de cartón
25,1 x 20 cm
Muzeum Sztuki, Łódź
N.º inv.: MS/SN/
RYS/2168/72
p. 97 (fila inferior, izq.)

Rysunek do książki Teoria widzenia [Dibujo para el libro Teoría de la visión], 1947-1950
Tinta y lápiz sobre papel de calco adherido a un soporte de cartón
18,3 x 13,4 cm
Muzeum Sztuki, Łódź
N.º inv.: MS/SN/
RYS/2168/73
p. 96 (fila inferior, izq.)

Rysunek do książki Teoria widzenia [Dibujo para el libro Teoría de la visión], 1947-1950
Tinta y lápiz sobre papel de calco adherido a un soporte de cartón
19,8 x 20 cm
Muzeum Sztuki, Łódź
N.º inv.: MS/SN/
RYS/2168/77
p. 96 (fila central, izq.)

Rysunek do książki Teoria widzenia [Dibujo para el libro Teoría de la visión], 1947-1950
Tinta sobre cartón
22,2 x 26,8 cm
Muzeum Sztuki, Łódź

N.º inv.: MS/SN/
RYS/2168/78
p. 96 (fila superior, izq.)

Kobieta w oknie [Mujer en la ventana], 1948
Óleo sobre lienzo
77 x 57 cm
Colección Anna y Jerzy Starak, Cracovia
p. 99

Projekt biurka [Diseño de un escritorio], 1948
Témpera y lápiz sobre papel
55 x 42,7 cm
Colección Piotr Nowicki, cortesía de la Fundación Polaca de Arte Moderno en Varsovia

Projekt kozetki [Diseño de un sofá], 1948
Témpera y lápiz sobre papel
29 x 50 cm
Colección Piotr Nowicki, cortesía de la Fundación Polaca de Arte Moderno en Varsovia

Projekt łóżka [Diseño de una cama], 1948
Témpera y lápiz sobre papel
32,5 x 55 cm
Colección Piotr Nowicki, cortesía de la Fundación Polaca de Arte Moderno en Varsovia, Polonia

Projekt stolika z wysuwającym blatem [Diseño de una mesilla con tablero extensible], 1948
Témpera y lápiz sobre papel
22,9 x 50 cm
Colección Piotr Nowicki, cortesía de la Fundación Polaca de Arte Moderno en Varsovia, Polonia

Projekt tkaniny odzieżowej drukowanej [Diseño de un estampado textil], 1948
Témpera sobre cartón
44,5 x 35,2 cm
Museo Nacional en Varsovia

N.º inv.: t.479/2
p. 92 (arriba)

Kompozycja przestrzenna
(1) [Composición
espacial (1)], ca. 1948
Madera policromada
Muzeum Sztuki, Łódź
N.º inv.: MS/SN/R/20
pp. 150-151

Kompozycja przestrzenna
(2) [Composición
espacial (2)], ca. 1948
Madera policromada
100,5 x 67 x 150 cm
Muzeum Sztuki, Łódź
N.º inv.: MS/SN/R/21
pp. 84-85

*Powidok światła. Kobieta
w oknie* [Imagen
remanente de la luz.
Mujer en la ventana],
ca. 1948
Óleo sobre lienzo
73 x 61 cm
Muzeum Sztuki, Łódź
N.º inv.: MS/SN/M/231
p. 100

*Powidok światła.
Rudowłosa* [Imagen
remanente de la luz.
Pelirroja], ca. 1949
Óleo sobre lienzo
82 x 65 cm
Muzeum Sztuki, Łódź
N.º inv.: MS/SN/M/232
p. 101

Żniwiarki
[Cosechadoras], 1950
Témpera sobre lienzo
140 x 70 cm
Galeria Starmach,
Cracovia
p. 66

TKacz [Tejedor], 1950
Litografía en color sobre
papel
44,8 x 42,7 cm
Museo Nacional en
Varsovia
N.º inv.: Gr.W.3185

Żniwa I [Cosecha I], 1950
Litografía en color sobre
papel
35,2 x 49,6 cm
Museo Nacional

en Varsovia
N.º inv.: Gr.W.3184

Żniwa III [Cosecha III],
1950
Litografía en color sobre
papel
31,6 x 47 cm
Museo Nacional en
Varsovia
N.º inv.: Gr.W.3183

SOPHIE TAEUBER-ARP

Composition
[Composición], 1930
Óleo sobre lienzo
52 x 42 cm
Muzeum Sztuki, Łódź
N.º inv.: MS/SN/M/28
p. 140

Composition
[Composición], 1931
Óleo y témpera sobre
lienzo
55 x 46 cm
Muzeum Sztuki, Łódź
N.º inv.: MS/SN/M/18
p. 141

THEO VAN DOESBURG

Contra-composition XV
[Contra-composición
XV], 1925
Óleo sobre lienzo
50 x 50 cm
Muzeum Sztuki, Łódź
N.º inv.: MS/SN/M/31
p. 147

GEORGES VANTONGERLOO

*Construction émanant
du triangle équilatéral*
[Composición derivada
de un triángulo
equilátero], 1921
Óleo sobre tabla
48 x 55 cm
Muzeum Sztuki, Łódź
N.º inv.: MS/SN/M/29
pp. 144-145

DOCUMENTACIÓN

Katarzyna Kobro, Moscú,
ca. 1918-1919
Fotografía en blanco
y negro (copia de

exposición)
Departamento de
Documentación
científica, Muzeum
Sztuki, Łódź

*Katarzyna Kobro en el golfo
de Riga, Letonia, 1924*
Fotografía en blanco
y negro (copia de
exposición)
Departamento de
Documentación
científica, Muzeum
Sztuki, Łódź
pp. 178-179

Blok & Kurier Bloku nr. 8-9.
Red, 1924
35 x 25 cm
Departamento de
Documentación
científica, Muzeum
Sztuki, Łódź

Henryk Stażewski
Diseño de la cubierta
Praesens, 1926-1928, n.º 1
Revista
Departamento de
Documentación
científica, Muzeum
Sztuki, Łódź

*Exposición de Kazimir
Malevich en Arte Polaco.*
Club, en el Hotel Polonia,
Varsovia, marzo de 1927
2 fotografías en blanco
y negro (copias de
exposición)
Departamento de
Documentación
científica, Muzeum
Sztuki, Łódź

*Katarzyna Kobro y
Władysław Strzemiński en
la playa de Chahupy*, 15 de
agosto de 1928
Fotografía en blanco
y negro (copia de
exposición)
Departamento de
Documentación
científica, Muzeum
Sztuki, Łódź

Szymon Syrkus
Diseño de la cubierta
Praesens, 1930, n.º 2

Revista
30,5 x 23,5 cm
Departamento de
Documentación
científica, Muzeum
Sztuki, Łódź

*Katarzyna Kobro,
Władysław Strzemiński y
Julian Przybós*, ca. 1930-
1931
Fotografía en blanco
y negro (copia de
exposición)
Departamento de
Documentación
científica, Muzeum
Sztuki, Łódź
pp. 2-3 (detalle)

Władysław Strzemiński,
1932
2 fotografías en blanco
y negro (copias de
exposición)
Departamento de
Documentación
científica, Muzeum
Sztuki, Łódź

*Sala con las obras de la
Colección Internacional de
Arte Moderno*, 1932
Fotografía en blanco
y negro (copia de
exposición)
Original en
*Międzynarodowa
Kolekcja Sztuki
Nowoczesnej. Katalog nr 2*
[Colección Internacional
de Arte Moderno.
Catálogo n.º 2]
Łódź: Miejskie Muzeum
Historii i Sztuki im. J. i K.
Bartoszewiczów w Łodzi,
1932
Departamento de
Documentación
científica, Muzeum
Sztuki, Łódź
pp. 176-177

Karol Hiller
Diseño de la cubierta
Forma, n.º 1 (1933); n.º 2
(1934); n.º 3 (1935); n.º
4 (1936); n.º 5 (1937); n.º
6 (1938)
6 Revistas
31 x 23,5 cm

Departamento de Documentación científica, Muzeum Sztuki, Łódź

Exposición del Grupo de Artistas Plásticos Modernos, 1933
Fotografía en blanco y negro (copia de exposición)

Archivo Nacional Digital, Varsovia

Katarzyna Kobro con su hija, en la calle Srebrzyńska de Łódź, invierno de 1938/1939

Fotografía en blanco y negro (copia de exposición)
Departamento de Documentación científica, Muzeum Sztuki, Łódź

Władysław Strzemiński, Lena Kowalewicz, Halina Ołomucka y Jadwiga Korejwo durante una sesión de pintura al aire libre en Nowa Ruda, 1947
Fotografía en blanco y negro (copia de exposición)
Departamento de Documentación científica, Muzeum Sztuki, Łódź

Władysław Strzemiński con estudiantes de la Escuela de Cine de Łódź, 1948
Fotografía en blanco y negro (copia de exposición)
Departamento de Documentación científica, Muzeum

Sztuki, Łódź
Władysław Strzemiński en el hospital, 1951-1952
Fotografía en blanco y negro (copia de exposición)
Departamento de Documentación científica, Muzeum Sztuki, Łódź

OTRAS OBRAS INCLUIDAS EN LA PUBLICACIÓN

WŁADYSŁAW STRZEMIŃSKI

Hamior Morm [Naturaleza muerta], 1919
Óleo, yeso y esmalte sobre madera contrachapada
38,2 x 26 cm
Museo Estatal Ruso, San Petersburgo
N.º inv.: B 1389
p. 106

Wyciągane strunami nóg, z cyklu: *Moim przyjacielom Żydom* [Estirar las piernas como cuerdas, de la serie A mis amigos judíos], ca. 1945
Collage, tinta, témpera y lápiz sobre papel
30 x 21 cm
Colección del Museo de Arte Yad Vashem, Jerusalén. Donación del artista, cortesía de su estudiante Judyta Sobel-Cuker
74/2
p. 60 (arriba, dcha.)

Ruinami zburzonych oczodołów. Kamieniami jak głowy wybrukowano, z cyklu: *Moim przyjacielom Żydom* [Con ruinas de

las cuencas vacías de los ojos. Con piedras como cabezas humanas empedraron, de la serie A mis amigos judíos], ca. 1945
Collage, tinta, témpera y lápiz sobre papel
30 x 21 cm
Colección del Museo de Arte Yad Vashem, Jerusalén. Donación del artista, cortesía de su estudiante Judyta Sobel-Cuker
74/3
p. 61 (arriba, izq.)

Przysięgnij pamięci ręk (istnień, które nie z nami), z cyklu: *Moim przyjacielom Żydom* [Jura por la memoria de las manos (de las existencias que no están con nosotros), de la serie A mis amigos judíos], ca. 1945
Collage, tinta, témpera y lápiz sobre papel
30 x 21,5 cm
Colección del Museo de Arte Yad Vashem, Jerusalén. Donación del artista, cortesía de su estudiante Judyta Sobel-Cuker
74/6
p. 61 (abajo, izq.)

Czaszka ojca, z cyklu: *Moim przyjacielom Żydom* [La calavera del padre, de la serie A mis amigos judíos], ca. 1945
Collage, tinta, témpera y lápiz sobre papel
30 x 23 cm
Colección del Museo de Arte Yad Vashem, Jerusalén. Donación del

artista, cortesía de su estudiante Judyta Sobel-Cuker
74/8
p. 61 (abajo, dcha.)

Puste piszczele krematoriów, z cyklu: *Moim przyjacielom Żydom* [Las tibias vacías de los crematorios, de la serie A mis amigos judíos], ca. 1945
Collage, tinta, témpera y lápiz sobre papel
33 x 23 cm
Colección del Museo de Arte Yad Vashem, Jerusalén. Donación del artista, cortesía de su estudiante Judyta Sobel-Cuker
74/9
p. 60 (arriba, izq.)

Śladem istnienia, z cyklu: *Moim przyjacielom Żydom* [En pos de la existencia, de la serie A mis amigos judíos], ca. 1945
Collage, tinta, témpera y lápiz sobre papel
29,9 x 20, 8 cm
Museo Nacional en Cracovia
N.º inv.: MNK III-r.a.-8115
p. 59 (izquierda)

THEO VAN DOESBURG

Construction de l'espace - temps II [Construcción espacio-temporal II], 1924
Gouache, lápiz y tinta sobre papel de calco
47 x 40,5 cm
Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid
N.º inv.: 527 (1978.68)
p. 123

**MINISTERIO DE EDUCACIÓN,
CULTURA Y DEPORTE**

Ministro
Íñigo Méndez de Vigo y Montojo

**REAL PATRONATO DEL MUSEO
NACIONAL CENTRO DE ARTE
REINA SOFÍA**

Presidencia de Honor
SS.MM. los Reyes de España

Presidente
Guillermo de la Dehesa Romero

Vicepresidente
Carlos Solchaga Catalán

Vocales
Alberto Nadal Belda
Fernando Benzo Sainz
José Canal Muñoz
Luis Lafuente Batanero
Manuel Borja-Villel
Michaux Miranda Paniagua
Santiago Vila i Vicente
Bingen Zupiria Gorostidi
Román Rodríguez González
José Joaquín de Ysasi-Ysasendi
Adaro
José Capa Eiriz
María Bolaños Atienza
Miguel Ángel Cortés Martín
Montserrat Aguer Teixidor
Zdenka Badovinac
Marcelo Mattos Araújo
Santiago de Torres Sanahuja
César Alierta Izuel
Ana Patricia Botín Sanz de Sautuola
O'Shea
Isidro Fainé Casas
Ignacio Garralda Ruiz de Velasco
Antonio Huertas Mejías
Pablo Isla
Pilar Citoler Carilla
Claude Ruiz Picasso

Secretaría de Patronato
Fátima Morales González

COMITE ASESOR

María de Corral López-Dóriga
Fernando Castro Flórez
Marta Gili

**MUSEO NACIONAL CENTRO
DE ARTE REINA SOFÍA**

Director
Manuel Borja-Villel

Subdirector Artístico
João Fernandes

Subdirector Gerente
Michaux Miranda

GABINETE DIRECCIÓN

Asesora de Dirección
Carmen Castañón

Jefa de Gabinete
Nicola Wohlfarth

Jefa de Prensa
Concha Iglesias

Jefa de Protocolo
Sonsoles Vallina

EXPOSICIONES

Jefa del Área de Exposiciones
Teresa Velázquez

*Coordinadora General
de Exposiciones*
Belén Díaz de Rábago

COLECCIONES

Jefa del Área de Colecciones
Rosario Peiró

*Coordinadora General
de Colecciones*
Paula Ramirez

Jefe de Restauración
Jorge García

Jefa de Registro de Obras
Carmen Cabrera

ACTIVIDADES EDITORIALES

Jefa de Actividades Editoriales
Alicia Pinteño

ACTIVIDADES PÚBLICAS

*Directora del Área
de Actividades Públicas*
Mela Dávila

*Jefe de Actividades Culturales
y Audiovisuales*
Chema González

*Jefa de Biblioteca y Centro
de Documentación*
Bárbara Muñoz de Solano

Jefa de Educación
Victoria Rodríguez

Director del Centro de Estudios
Carlos Prieto

**SUBDIRECCIÓN GENERAL
GERENCIA**

*Subdirectora Adjunta
a Gerencia*
Fátima Morales

Consejera Técnica
Mercedes Roldán

*Jefa de la Unidad de Apoyo
a Gerencia*
Guadalupe Herranz Escudero

*Jefa del Área Económico-
Comercial*
María Gloria Ramiro

*Jefa del Área de Desarrollo
Estratégico y de Negocio*
Rosa Rodrigo

Jefa del Área de Recursos Humanos
Itziar Abad

*Jefe del Área de Arquitectura,
Instalaciones y Servicios
Generales*
Javier Pinto

Jefe del Área de Seguridad
Luis Barrios

Jefe de Informática
Óscar Cedenilla

Este catálogo se publica con motivo de la exposición *Kobro y Strzemiński. Prototipos vanguardistas*, organizada por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y el Muzeum Sztuki de Łódź, desde el 26 de abril al 18 de septiembre del 2017.

EXPOSICIÓN

Comisario

Jaroslaw Suchan
Director del Muzeum Sztuki, Łódź

Asistente Comisariado

Paulina Kurc-Maj
Jefa de Colecciones de Arte
Moderno del Muzeum Sztuki,
Łódź

Jefa del Área de Exposiciones

Teresa Velázquez

Coordinación de la exposición

Gemma Bayón

Asistente de coordinación

María del Mar Laguna

Gestión

Natalia Guaza

Apoyo a la Gestión

Inés Alvarez

Registro Museo Nacional

Centro de Arte Reina Sofía
Clara Berástegui
Iliana Naranjo
David Ruiz

Registro Muzeum Sztuki, Łódź

Edyta Plichta

Restauración Museo Nacional

Centro de Arte Reina Sofía
Begoña Juárez
Juan Sánchez

Restauración Muzeum Sztuki,

Łódź

Anita Andrzejczak
Elżbieta Cieślak
Alicja Legucka
Tatiana Matwij
Ewelina Pawlak

Montaje

Rehabilitaciones REES

Diseño de montaje

María Fraile

Transporte

Ordax

Seguros

Poolsegur

CATÁLOGO

Editado por el departamento
de Actividades Editoriales
del MNCARS en co-edición
con Muzeum Sztuki, Łódź

Jefa de Actividades Editoriales
Alicia Pinteño

Coordinación editorial

Marta Alonso-Buenaposada

Traducciones

Del polaco al español:
Beata Rozga, pp. 18-67, 179-
247, 250-257

Del inglés al español:
Jaime Blasco, pp. 103-117

Del francés al español:
Nadine Fabienne Janssens,
pp. 119-131

Edición y corrección de textos

Marta Alonso-Buenaposada

Diseño gráfico

tipos móviles

Gestión de la producción

Julio López

Fotomecánica e impresión

Artes Gráficas Palermo

Encuadernación

Ramos

ISBN: 978-84-8026-549-2

NIPO: 036-16-026-X

D.L.: M-7433-2017

Catálogo de publicaciones
oficiales
[http://publicacionesoficiales.
boe.es](http://publicacionesoficiales.boe.es)

Distribución y venta

[https://sede.educacion.gob.
es/publventa/](https://sede.educacion.gob.es/publventa/)

Con la colaboración del:
Instituto Polaco de Cultura
de Madrid

© de esta edición, Museo Nacional
Centro de Arte Reina Sofía y
Muzeum Sztuki, Łódź, 2017

© de ensayos originales, BY-NC-ND
4.0 International

© de los textos originales de
Katarzyna Kobro y Władysław
Strzemiński, Muzeum Sztuki &
Ewa Sapka-Pawliczak

© de las obras de Katarzyna Kobro
y Władysław Strzemiński, Ewa
Sapka-Pawliczak

© de las obras de Katarzyna Kobro
y Władysław Strzemiński de la
Colección del Muzeum Sztuki,
Muzeum Sztuki & Ewa Sapka-
Pawliczak

© Sophie Täuber-Arp, Jean
Héliou, Vilmos Huszár, Georges
Vantongerloo, Max Ernst, VEGAP,
Madrid, 2017

Se han hecho todas las gestiones
posibles para identificar a los
propietarios de los derechos de
autor. Cualquier error u omisión
accidental, que tendrá que ser
notificado por escrito al editor, será
corregido en ediciones posteriores.

Este libro se ha impreso en:

Munken pure 130 gr

Pot Set Acua 90 gr

Cubiertas: Cartón contracolado

272 páginas. Il. color

16,5 x 23 cm

CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS

Departamento de Documentación científica, Muzeum Sztuki, Łódź, pp. 2-3 (detalle), 27, 46-47, 56, 64, 77, 110, 127, 132-133, 159, 163, 176-178

Muzeum Sztuki, Łódź, pp. 23, 29-31, 33-34, 41, 50-53, 71-75, 78-81, 84-85, 87-89, 91, 96-97, 100-101, 113, 134-153

Werner Jerke Collection, p. 54

Galería Starmach, pp. 55, 66

Museo Nacional en Cracovia, p. 59 (izq.), 86

Museo de Arte Yad Vashem, Jerusalén, pp. 59 (dcha.), 60-61

Museo Nacional en Varsovia, pp. 69, 92-95

Mr. Wojciech Radliński, p. 70

Fundación Polaca de Arte Moderno, p. 83

bpk-Bildagentur, p. 90

Fundación Starak en Cracovia, p. 99

Museo Estatal Ruso, pp. 106, 109

© Archivo Scala, p. 123

Cortesía de Gladys C. Fabre, pp. 124, 128

Cortesía de Ángel Kalenberg, p. 166

Biblioteca de Cataluña, Barcelona, p. 169

AGRADECIMIENTOS

El Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía desea expresar su más sincero agradecimiento al Muzeum Sztuki, Łódź por poner a nuestra disposición todos los fondos de su colección y muy especialmente por su dedicación y contribución a todos los aspectos del proyecto a su director, Jarosław Suchan, comisario de la muestra.

Extendemos nuestro agradecimiento a todas aquellas personas, instituciones y coleccionistas sin cuya generosidad esta exposición no hubiera sido posible:

Colección Anna y Jerzy Starak

Archivo Nacional Digital, Varsovia

Biblioteca Central de Tecnología de la Universidad de Varsovia

Biblioteca de la Universidad de Łódź

Biblioteca de la Universidad UMK, Toruń

Biblioteca Nacional de Rusia, San Petersburgo

Museo de Arte Yad Vashem, Jerusalén

Museo Estatal Griego de Arte Contemporáneo, Tesalónica

Museo Estatal Ruso, San Petersburgo

Museo Nacional en Cracovia

Museo Nacional en Varsovia

Colección Piotr Nowicki, cortesía de la Fundación Polaca de Arte Moderno en Varsovia

Staatsgalerie Stuttgart, Alemania

Galería Starmach, Cracovia

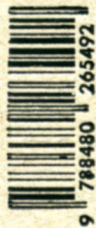
Colección Dr. Werner Jerke, Alemania

Mr. Wojciech Radliński, Varsovia

Finalmente agradecemos a Juan Manuel Bonet, Gladys C. Fabre y Christina Lodder por sus ensayos.

■ ESTE LIBRO COM-
PUESTO EN LAS TIPOGRA-
FÍAS FUTURA Y PAPERBACK
E IMPRESO EN LOS PAPELES
MUNKEN PURE Y POP SET SE
TERMINÓ DE IMPRIMIR EN
MADRID EN ABRIL DE 2017 ●





9 788480 265492

MUSEO NACIONAL
CENTRO DE ARTE
REINA SOFIA



GOBIERNO
DE ESPAÑA

MINISTERIO
DE EDUCACIÓN, CULTURA
Y DEPORTE

ms
Muzeum Sztuki