

UNIVERSITAT DE BARCELONA

DIVISIO I: CIENCIES HUMANES I SOCIALS

FACULTAT DE GEOGRAFIA I HISTORIA

DEPARTAMENT D'HISTORIA DE L'ART

Programa de Doctorat: ART I INTERDISCIPLINARIETAT (31310)

1993-1995

Tesi Doctoral:

**DEL GRAVAT:  
UNA APROXIMACIO AL SEU ESTUDI  
EN LA POLONIA CONTEMPORANIA.**

Presentada per: ROSA TARRUELLA PLANAS

Dirigida per: DR. ANTONI MARI

Barcelona, Novembre de 1996

## PRIMERA PART

### ***EL GRAVAT VIST DE LLUNY***

I ara té sobre el cap núvols negres d'arrels  
un fràgil lliri de sal sobre les temples un collar d'arena  
i navega al fons d'un vaixell a través de nebuloses d'escuma

una llegua més lluny de nosaltres allà on el riu gira  
visible —invisible com la llum sobre l'ona  
de veres que no és diferent— abandonada com tothom.

*Zbigniew Herbert. Informe des de la ciutat assetjada i altres poemes*

# I. LES TENDENCIES AVANTGUARDISTES D'ENTREGUERRES

## 1. La nació

Andrzej Mikoław Smoczyński va néixer el 27 de febrer de 1944 a Brest Litovsk, Bielorússia, Polònia.

Mig any després, al mes d'agost, tenia lloc la insurrecció de Varsòvia. El gener de 1945 els soviètics entraven a Varsòvia; aquell any les conferències de Jalta i Postdam fixaven les fronteres de Polònia al llarg de les línies d'Oder-Neisse i Curzon, que perdia així una part d'Ucraïna i Bielorússia i guanyava alguns territoris a l'oest. El riu Bug, que passa per Brest, esdevenia frontera oriental d'una Polònia que havia tornat a canviar de límits, i ara formava part dels països socialistes del bloc oriental d'Europa. Després de dos anys amb un govern d'unió nacional creat a Moscú, el 1947 es forma un govern dirigit per dos partits, comunistes i socialistes, que s'unificaran el 1948 sota el nom de PZPR, el partit obrer unificat polonès. Fins a la seva mort l'any 1956, Bierut serà el primer secretari del partit.<sup>1</sup>

Aquells anys els polonesos tot just començaven a sortir-se'n, dels desastres de la guerra: a més de les pèrdues humanes i artístiques, s'havien de crear de nou les infraestructures necessàries per assegurar el funcionament del país. Molts artistes havien emigrat cap a França i Anglaterra.

El nou sistema polític atribuïa a les arts plàstiques la tasca de la construcció d'una cultura social, que, a més, havia de desprendre's de les seves històriques connotacions elitistes.<sup>2</sup> La primera *cèl·lula* d'organització de la vida artística dins del país fou el Comitè Polonès d'Alliberació Nacional, creat a Lublin el 1944. El 1945 es fundà l'Associació d'Artistes Plàstics Polonesos, ZPAP (Związek Polskich Artystów Plastyków), preocupada sobretot per assegurar els mitjans d'existència dels seus artistes; també les autoritats municipals crearen fons especials d'ajuda.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Cf. *Pologne, dernières nouvelles de l'Atlantide*, 1990, pàg. 220-225; cf. també N. Davies, *Heart of Europe. A Short History of Poland*, pàg. 5-6.

<sup>2</sup> Andrzej K. Olszewski, *Dzieje Sztuki Polskiej 1890-1980 w zarysie*, pàg. 73.

<sup>3</sup> Danuta Wróblewska, *Polish Contemporary Graphic Art*, pàg. 9.

Ja uns anys abans, durant l'ocupació nazi, s'havia format a Cracòvia el Grup de Joves Artistes, relacionat amb el teatre de Tadeusz Kantor, el Teatr Niezalezny (Teatre Independent). Un altre grup es creà a Varsòvia el 1947, el Club de Joves Artistes i Científics. L'historiador i crític d'art polonès Alexander Wojciechowski explica, referint-se a aquests últims, la tradició polonesa del Club:

"La institució del club, que associa els representants de diverses disciplines d'art units al voltant d'un programa comú amb tendències clarament avantguardistes, ha tingut una llarga tradició en l'ambient de Varsòvia. Durant els anys 1916-1931 el Club Artístic Polonès, que reunia escriptors, músics, pintors, arquitectes, i la gent del teatre i del cinema, era actiu a la capital. A les habitacions del Club hom es podia trobar molts eminents personatges de la nostra cultura. Va ser allà on va organitzar-se la primera exposició dels formistes (1919), el lloc de debut de l'arquitecte del grup Praesens, Mieczysław Szczuka (1920) i l'exposició dels treballs de Henryk Stażewski l'any següent.<sup>4</sup> El 1927 les pintures de Kazimierz Malewicz hi van ser exposades. (...) És obvi que aquest model de societat interdisciplinària, que funcionava en una situació històrica —treball de reconstrucció d'una cultura nacional després de la destrucció de la guerra—, va tornar de nou, el 1947, com un model pels artistes de Varsòvia quan fundaren el Club de Joves Artistes i Científics."<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> La seu del Club era a l'hotel Polònia i per això a vegades també aquest club s'anomenava el Club Polònia; en realitat, eren tres els artistes que exposaven en aquesta ocasió a què es refereix Wojciechowski: Mieczysław Szczuka, el mateix Stażewski i Edmund Miller; cf. J. Ładnowska, "Kalendarium życia i dzieła Henryka Stażewskiego". A: catàleg *Henryk Stażewski 1894-1988*, pàg. 105.

<sup>5</sup> Cf. A. Wojciechowski, "Marian and his Gallery". A: catàleg *Galeria Krzywe Koło*, pàg.19.

Wojciechowski està recordant, d'una forma gairebé natural, una situació de reconstrucció nacional. I és que Polònia no sempre ha existit com a nació: ha entrat i sortit del mapa d'Europa i la seva forma ha variat segons les dominacions dels diferents imperis als quals ha estat entregada, des del final del XVIII fins després de la Primera Guerra Mundial, el 1918, quan novament esdevindrà independent. Al final del XIX i en els primers anys d'aquest segle, en una Polònia repartida entre Alemanya, Àustria i Rússia, la capital cultural i seu dels moviments artístics era Cracòvia, l'antiga capital del regne fins al final del XVII, encara que Varsòvia, la capital fins el 1795,<sup>6</sup> també havia estat un centre de vida social i artística important. Vílnius, a l'actual Lituània, o Lwów, a l'actual Ucraïna, també eren centres culturals d'interès. Cada una d'aquestes capitals tenia la seva peculiaritat, a causa de diferents estils de vida i diverses maneres de pensar o a causa dels diferents graus d'adaptació o de rebuig a les cultures dels imperis dominants. El que sí que és cert és que hi ha un mateix anhel en tot el territori de mantenir i vivificar l'esperit de pertànyer a una sola terra, de tenir el seu llenguatge propi. Serà precisament l'interès per l'idioma, com a element primordial configurador d'una identitat nacional, allò que formarà el moviment *Młoda Polska* (Jove Polònia), un grup d'intel·lectuals, artistes i científics agrupats per la idea d'una construcció nacional.<sup>7</sup> Polònia va ser independent durant poc temps: el 1939 les invasions alemanya i russa determinaran altra vegada un nou curs de la seva història.

Per explicar l'art polonès, donar importància a aquest fet històric de país dividit i unit a la vegada és ja un primer pas per començar a entendre'l. Assenyalar els mecanismes d'actuació col·lectiva que aquesta societat ha utilitzat fins al final dels anys vuitanta, d'alguna forma servirà per mostrar si més no els indicis de la seva complexitat.

## 2. Witkiewicz i el formisme

Andrei Nakov destaca les arrels metafísiques i simbolistes de l'art polonès en el seu estudi sobre l'art abstracte a Rússia i a Polònia.<sup>8</sup> L'autor remarca que, si bé des de 1915-

---

<sup>6</sup> El 1795 té lloc el tercer repartiment de Polònia. També s'ha de remarcar la seva relació amb França: les legions poloneses participen en les campanyes de Napoleó; el 1807 es crea el Gran Ducat de Varsòvia, dependent de França. El 1815 es crea el regne de Polònia i la república de Cracòvia, que és annexionada per Àustria el 1846; vegeu N. Davies, op. cit. pàg.158-274 i 306-311.

<sup>7</sup> Cf. Czesław Miłosz. *The History of Polish Literature*, pàg. 329.

<sup>8</sup> Cf. A. Nakov, *Abstract/Concret*, pàg. 9-22 i 221-310. Nakov és un dels pocs historiadors no polonesos que ha estudiat en profunditat l'art polonès d'entreguerres. Més tard, Yve-Alain Bois estudiarà més específicament l'obra dels artistes W. Strzemiński i Katarzyna Kobro. Krisztina

16 es pot constatar una certa pràctica cubista i futurista en l'art polonès (el futurisme italià només serà important al final de la guerra, a causa del seu caràcter patriòtic, que correspondrà a la mateixa necessitat polonesa en el moment de la seva independència com a nació, el 1918), les arrels expressionistes predominen en les obres dels *formistes* fins al 1920, en general més preocupats pels postulats filosòfics de l'avantguarda europea que per les mateixes novetats estilístiques:

"Fidel hereva de les aspiracions filosòfiques del simbolisme, l'avantguarda polonesa del moment resta encara molt lligada a l'essència temàtica, i molt sovint en detriment de la radicalització purament formal. Amb algunes excepcions, a Polònia fins al 1915 les arts plàstiques són conceptualitzades amb l'ajuda de les categories tradicionals de la subordinació de la forma a les exigències de la narració —el tema noble— amb una coloració filosòfica de preferència. Es pot dir que, contràriament al medi praguès, a Polònia no apareix pràcticament cap efecte directe de pintor cubista parisenc ni de certes obres mestres, que, no obstant això, marquen tan fortament l'evolució dels medis berlinès, praguès i certament el moscovita. Aquesta curiosa distància no depèn talment d'una situació provincial, sinó més aviat d'una tradició simbolista centreeuropea molt forta i de la voluntat de caràcter nacional que fa palesa la cultura polonesa, amb una extraordinària obstinació, durant tot el segle XIX i encara més a l'alba del XX. Així la ressemblança lingüística de les denominacions *cubista*, *futurista* i *expressionista* no ha de sorprendre gaire, perquè aquestes últimes no corresponen estrictament segons el temps als models estrangers: les seves formes no responen fidelment a les prescripcions estilístiques que arriben de tota manera deformades, ja que no ha tingut lloc cap exposició cubista o futurista pura abans del final de la guerra." <sup>9</sup>

---

Passuth també ha estudiat l'avantguarda polonesa en el marc més ampli de les avantguardes de l'Europa central, al seu llibre *Les Avant-gardes de l'Europe Centrale*, encara que situa Witkiewicz com una figura al marge d'aquelles avantguardes, vegeu pàg. 55-58.

<sup>9</sup> Cf. A. Nakov, op. cit., pàg. 224.



1. S.I.Witkiewicz, *Autoretrats*, 1905, 1912, fotografia, Museu dels Tatras, Zakopane, Museu Sztuki, Łódź.

2. S.I.Witkiewicz amb el capell blanc, sèrie de 17 fotografies de Józef Glogowski, c. 1930. Museu dels Tatras, Zakopane (negatius); Museu Sztuki, Łódź (reproduccions).

Stanisław Ignacy Witkiewicz (dit Witkacy, 1885-1939) va ser un artista molt polifacètic: era dramaturg, novel·lista, teòric de l'art, pintor i fotògraf. Ja des de molt jove va unir els seus interessos artístics als teòricofilosòfics. L'historiador i crític d'art polonès M. Porębski pensa que ja apareix ben clara la definició de l'objecte de totes les seves recerques posteriors en una de les seves primeres obres filosòfiques, *Sobre el dualisme*, que cita a continuació:

"Des dels temps en què la filosofia contemporània va entrar en un nou camí sota la guia de Descartes, el problema del dualisme psicofísic està present fins als nostres temps. No podem resoldre aquest problema, perquè nosaltres, en la successió de l'evolució de nosaltres mateixos, estem completament immersos en el secret que l'envolta."<sup>10</sup>

En la base de tota la seva obra, tant dramàtica com pictòrica i fotogràfica, hi ha el seu credo estètic que va desenvolupar a *Nowe formy w malarstwie* (1919, *Noves formes en la pintura*). El secret de l'existència, de l'ésser, és la unitat en la multiplicitat, una existència arrossega en si mateixa una multiplicitat d'existències particulars. El temor metafísic evoca el sentiment de la pròpia personalitat i de tota l'existència. La *forma pura* expressa la unitat en la diversitat i, gràcies a ella, experimentem els sentiments metafísics.

Aquests sentiments estan desapareixent (en el món de la justícia social) i això provocarà l'aniquilació de l'art, que a més té una limitada reserva de mitjans formals. La *forma pura* consta del sistema de superfícies i de colors, generadors de tancades harmonies de *tensió unilateral* i derivats de *tensió bilateral*. El contingut s'ha de subordinar als problemes de la forma, a pesar que els elements d'aquella impregnen el món interior de l'artista.<sup>11</sup>

---

<sup>10</sup> Cf. M. Porębski, "Stanisław Ignacy Witkiewicz". A: catàleg *L'avanguardia polacca 1910-1978*, pàg. 13.

<sup>11</sup> A. Olszewski, op. cit., pàg. 31.





3. S.I.Witkiewicz, *Composició*, 1922, oli damunt tela, 90x115 cm, Museu Nacional, Cracòvia.

Com observa Ewa Mikina,<sup>12</sup> el sentiment d'aquesta *forma pura* serà més fort com més trossejada estigui la superfície i, en conseqüència, més grans siguin el desequilibri i la tensió generats. Witkiewicz explica amb aquest concepte el *misteri metafísic de l'existència*, que l'home només podrà resoldre en el doblec de la unitat dins de la multiplicitat, i l'estèn a la base de tota la seva creació dramaturgic i pictòrica. La *forma pura* és allò que hi ha de més fonamental en tota creació, el que fa que es pugui parlar d'obra d'art. I la seva particularitat és immune als corrents artístics, ja que tant es troba a l'art del Renaixement com al cubisme, i sempre es manifesta per sobre d'un estil. No és una fórmula per fer un tipus d'art, sinó que és el principi de l'existència de l'art.

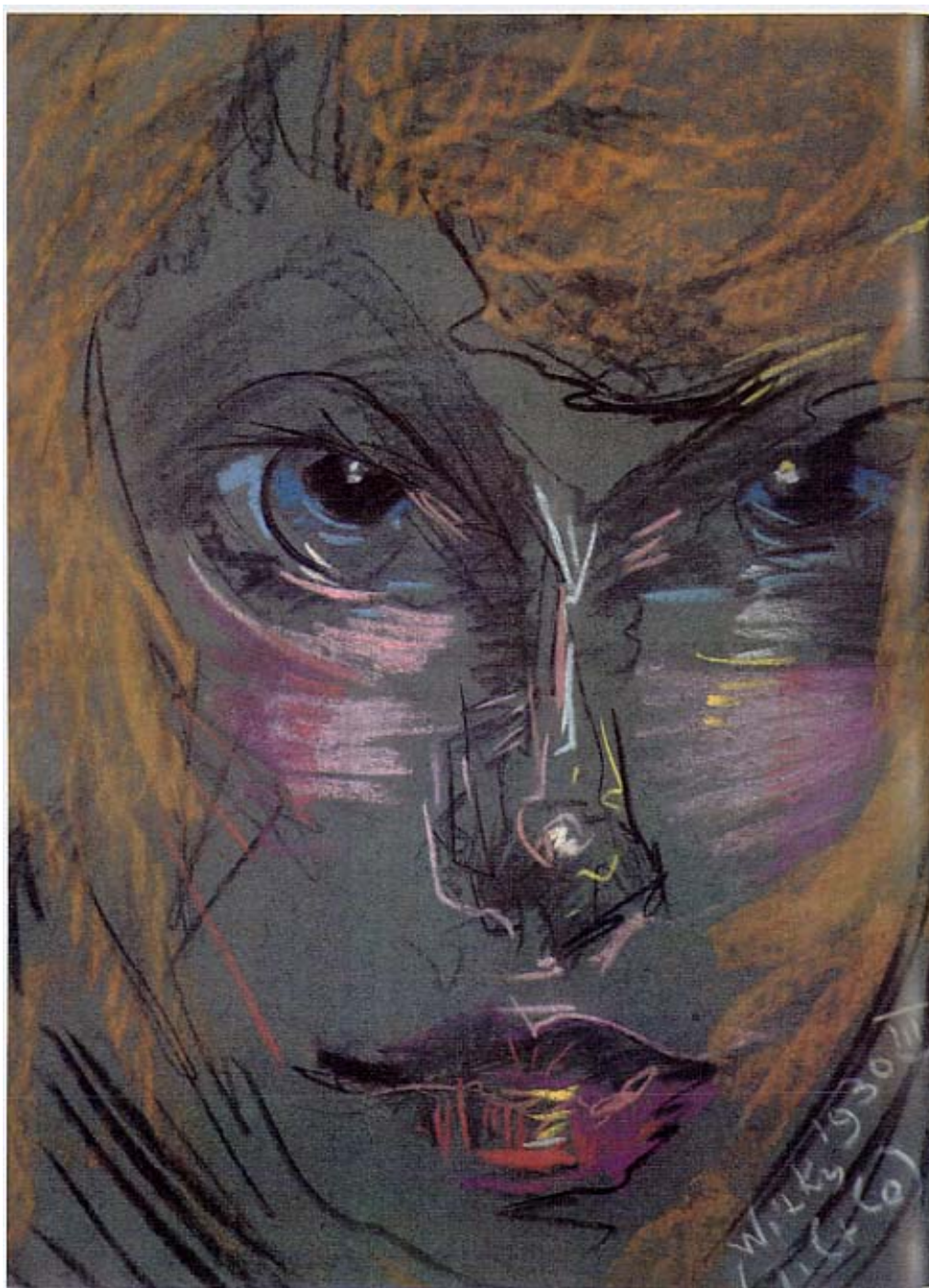
Cal situar aquesta teoria<sup>13</sup> en el seu context històric, al final de la Primera Guerra Mundial, en un moment en què s'està anunciant el final pròxim de l'individu en la consciència d'un final de l'art i de la filosofia. En aquest context, la *forma pura* s'afirma d'una manera negativa. L'actitud contestatària, autoirònica i autoaniquiladora de l'artista exemplifica la seva creença en la inexistència d'una solució positiva. No hi ha cap solució i, si h'hi ha, aquesta està condemnada a la destrucció.<sup>14</sup>

---

<sup>12</sup> E. Mikina, "De la Forme Pure". A: catàleg *Présences Polonaises*, pàg. 35.

<sup>13</sup> Vegeu l'anàlisi de Gérard Konio, *Le constructivisme russe et la tragédie de la culture*, pàg. 165-213, a diversos autors, *L'Écrit et l'Art, I*, l'afinitat de les idees de Witkiewicz i Taraboukine, que situen l'evolució de l'art en el context general de l'evolució de la civilització occidental. Segons Konio, Witkiewicz, com després els constructivistes, posa també el problema de l'art en relació amb l'existència, i afegeix que "la lectura que proposa Witkiewicz de la història de la cultura, permet, crec, comprendre millor l'art modern" (pàg. 190). Els constructivistes, segons Konio, permutaran els valors estètics en els valors socials, que per a Witkiewicz eren incompatibles (pàg. 192).

<sup>14</sup> Andrei Nakov a la seva introducció d'*Abstrait/Concret*, no deixa de remarcar aquesta especificitat polonesa de la paradoxa: "*El més difícil i llunyà per ara és el de fer admetre a una*



4. S.I.Witkiewicz, *Retrat de Nena Stachurska*, 1930, pastel damunt paper, 63x74 cm, Museu de Pomerània, Słupsk.

Witkiewicz viatjà molt per tot Europa (1904-1905, cinc viatges a Itàlia; Viena, Munic), estigué diverses vegades a França i conegué els moviments d'avantguarda. Des de llavors la seva pintura de paisatges realistes féu un gir cap a composicions simbolicoexpressionistes. El 1914 viatja com a fotògraf i il·lustrador en una expedició etnològica a Nova Guinea, convidat pel seu amic Bronisław Malinowski. La confrontació amb les cultures de pobles primitius accentua la seva convicció de l'inevitable declinar de la cultura occidental i, alhora, el contacte amb l'art ritual primitiu l'ajuda a desenvolupar una concepció de l'art on el factor metafísic és l'element més important.<sup>15</sup> Retorna d'Austràlia al començament de la Primera Guerra Mundial i es matricula a l'Acadèmia Militar de Sant Petersburg; després de graduar-se, s'allista al front i és ferit a Molodezno. Resta fins al 1918 a Rússia pintant i desenvolupant el seu sistema filosòfic.

En tornar a Polònia acaba el seu tractat *Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia* (*Les noves formes en la pintura i els malentesos que en resulten*) i esdevé el teòric d'un grup de pintors d'avantguarda polonesos, els formistes. El 1919 publica aquell tractat sota el nom de *Noves formes en la pintura*. Continua publicant novel·les, escriu més de 30 peces de teatre,<sup>16</sup> que publicarà en revistes d'avantguarda (*Zwrotnica*, *Skamander*), i molts articles polèmics junt amb Leon Chwistek (entre

---

*historiografia presonera d'innombrables tabús socioculturals que fins i tot (i sobretot) el trajecte de Malevitz per arribar al suprematisme no és pas menys tributari d'un model de pensament occidental (cubisme i futurisme) que d'una lògica de les paradoxes, purament polonesa. Aquesta última es pot descobrir no solament dins dels rierols de l'especulació teòrica de Malevitz, sinó igualment dins la finesa de les paradoxes transracional del període 1913-1915. La seva estructura formal (estilística) vehicula un encadenament de significacions, únic en el seu gènere.*

*I la comparació amb una estructura parella de l'imaginari transracional, capaç de transgredir les categories per l'audàcia de la negació dels sacrosants valors culturals, no s'ha de buscar en la sequedat dels calembours lingüístics d'un Marcel Duchamp i encara menys en els somnis classicitzants d'un De Chirico, sinó, geogràficament, molt més a prop, en Witkiewicz." (4) En la nota Nakov apunta: "Comparació d'estructura i no de vocabulari, evidentment." Cf. A. Nakov, op. cit., pàg. 10<sup>15</sup> G. Musiał, "Stanisław Ignacy Witkiewicz. The Consciousness of a Picture or an Image of Consciousness". A: catàleg *Fotografie*, sense numerar.*

<sup>16</sup> Cf. la producció completa de la seva obra dramàtica, teòrica, pictòrica i fotogràfica en la bibliografia —molt abundant— dels catàlegs *L'Avanguardia Polacca, Présences Polonaises i Fotografie*. Vegeu també *St.I. Witkiewicz 1885-1939*, 1974.

d'altres), un lògic matemàtic, pintor i teòric de l'art que va col·laborar en la redacció del llibre *La multiplicitat de la realitat en l'art* (1921). S. I. Witkiewicz se suïcida el 1939, pocs dies després de començada la Segona Guerra Mundial.

El conjunt de l'obra pictòrica de Witkiewicz, que de les inicials reminiscències modernistes s'anirà decantant cap a un exaltat expressionisme cap a mitjan anys vint, correspon a una temàtica variada de la qual donen fe els mateixos títols, *Composicions* (1919-24); *Temptacions de Sant Antoni* (1916-1922), *Confusió total* (1920), *La creació del món* (1920-21). Són olis d'un marcat caràcter simbòlic on els colors s'ordenen dins de franges sinuoses remarcades per línies que les delimiten fins a acabar en formes punxegudes que pròpiament són garfis. Animals, cares i elements de la natura construeixen un univers regit pel paroxisme de l'agressió mútua, l'autoaniquilació i l'èxtasi tragicoparòdic. El dibuix ordena aquestes composicions planes, no hi ha efecte escultòric i és en el domini de la forma (*puresa diabòlica*) que es manté la planor de la superfície. Els retrats al pastel (1921-1939; aquí és on es veu més clara aquella evolució del modernisme cap a l'expressionisme), fets expressament sota els efectes d'al·lucinògens i de drogues (amb anotació de les dosis) i signats amb el nom de la seva pròpia empresa Firma de Retrats, són visions molt més que expressionistes: utilitzava el mateix efecte que en les seves fotografies, el pla reduït (*narrow plane*), on el cap de la persona omple tota la superfície. En els retrats al pastel, l'efecte repetit dels traços lineals de color, com si fos un valor d'ombra, contrasta amb la síntesi també lineal dels trets essencials de la persona, més pròpia del gènere de la caricatura. Aquí el color ja no s'ordena en franges, sinó que més aviat s'afirma a través de la línia expressiva.

G. Musiał comenta que, pel que fa als seus retrats fotogràfics —que ja havia començat a fer al seu pare el 1914; després en la seva estada a Nova Guinea i, finalment, amb les seqüències de la seva Firma de Retrats—, li interessava sobretot la cara com a base d'un estudi psicològic, i cita aquest paràgraf del text filosòfic de Witkiewicz, *Principis i fonaments implicats per la noció de l'existència* (1935):

"(...) com provaré més tard, podem imaginar l'existència de la personalitat solament com la multiplicitat en la unitat o viceversa (...). Ha d'haver-hi una multitud d'essències diferents en l'existència de la fins i tot més rudimentària personalitat; per tant, aquesta unitat pot existir com una unitat de cada, i no cap més personalitat, lligada amb cada, i no cap altra, essència."<sup>17</sup>

Va retratar-se multitud de vegades ell mateix (durant més de dotze anys) i creà sèries: *Amb el capell blanc* (1930); *Amb el capell di pelliccia* (ca. 1932); *Amb el capell passamuntanyes* (1932); en la sèrie inspirada en el film de W. Majakowski *El teppista i la senyoreta* (1930) creà seqüències de la seva cara fent ganyotes en desinhibides postures i situacions parateatral. Tant en la seva obra novel·lística com en la fotogràfica, el mètode de la multiplicació de la imatge era l'exemplificació de la seva creença que l'apropament al misteri de l'existència, el seu problema vital, es feia, en paraules d'Ewa Mikina, "contra els principis que regulen la nostra existència. L'anàlisi destrueix la síntesi que és impossible sense l'anàlisi".<sup>18</sup>

La pintura de Witkiewicz està molt lluny de l'obra dels seus col·legues *formistes* de Varsòvia i Lwów. A Cracòvia, després de la Primera Guerra Mundial, els pintors Titus Czyżewski i els germans Andrzej i Zbigniew Pronaszko van organitzar exposicions independents durant els anys 1911-1914 i van fundar el 1917 el grup dels Expressionistes Polonesos, que el 1919 van anomenar-se *formistes*. Eren, a més d'aquells i entre d'altres, Leon Chwistek, S. I. Witkiewicz, August Zamoyski.

Aquest grup no va tenir mai una unitat estilística. Sobre les distintes bases del cubisme, el futurisme, un xic de dadaisme i la mescla d'expressionisme amb folklore polonès, va reunir a diferents individualitats *només* unides per una aspiració d'excloure de la seva pintura la reproducció de la realitat. I les diferents sortides d'aquella reproducció de la realitat les va diferenciar —i llavors el formisme va desaparèixer. Per a alguns va ser la construcció d'una realitat metafòrica; per a d'altres, el camí cap a l'abstracció.

Nakov delimita el *formisme* com un moviment imbuït de la retòrica futurista de Marinetti, però adscrit formalment a l'expressionisme alemany. I matisa:

---

<sup>17</sup> G. Musiał, op. cit., sense numerar.

<sup>18</sup> Cf. E. Mikina, op. cit., pàg. 35.

"Els formistes no ignoren l'evolució de l'art rus —com ho demostren certes pintures en relleu de Pronaszko— però l'orientació profundament expressionista d'aquest moviment li impedirà d'acceptar la possibilitat d'un art no objectiu amb una base positivament material (el constructivisme tatlinià) o les formes pures del suprematisme malevicià. Aquest tipus d'*art plàstic pur* és rebutjat per raons d'una pretesa insuficiència sublimatòria, ja que en haver de passar per sobre de la temàtica extramaterial a l'obra és interpretat com un empobriment del seu contingut i no com una mutació en un registre superior, com el conceben Malevicz o Mondrian. (...) **Aquest tipus de rebuig «superior», perquè està fonamentat sobre un punt de vista filosòfic antinaturalista i expressionista, un punt de vista que no es pot titllar de cap manera de retrògrad ni tampoc de conservador, ni més ni menys pesarà amb tot el seu pes filològic sobre l'evolució de les arts plàstiques poloneses.** Sense passar per l'estadi de la pintura pura, el pensament teòric polonès arribarà a la negació de la pintura, posició pròxima a la del dadaisme berlinès, de la mateixa manera que, al final dels anys trenta, l'escriptor filòsof Witold Gombrowicz, l'obra «transformalista» del qual s'inscriu en gran part en la descendència de l'escola de Witkiewicz." <sup>19</sup>

Els formistes van estar connectats amb altres grups futuristes de Cracòvia i de Varsòvia, i col·laboraren en la revista *Zdrój* (1918-1920) del grup Bunt de Poznań, el tercer centre avantguardista de la Polònia d'entreguerres, que a la vegada estava connectat amb l'expressionisme alemany. Aquesta revista, *Manantial*, distingeix precisament la primera etapa de les publicacions avantguardistes poloneses d'entreguerres.<sup>20</sup> És important relacionar aquesta col·laboració entre els dos grups, perquè ajuda certament a la posterior dissolució dels formistes en favor de postures individuals més diferenciades i clares. Els formistes també van tenir la seva pròpia revista. En els sis números de la revista *Formisci* (1919-1921) van publicar per primera vegada al país els textos dadaistes de Hans Arp i Paul Eluard; van reproduir obres de Derain, Picasso, Archipenko, i poesies d'Apollinaire, Arp, Majakowski i Chlebnikow.

---

<sup>19</sup> A. Nakov, op. cit., pàg. 225. El subratllat és meu.

<sup>20</sup> Cf. Piotr Rypson, "Polska książka awangardowa i artystyczna 1919-1992". A: catàleg *Książki i strony*, pàg.13-16.

Crec que el formisme va ser la plataforma *indefinida* que va possibilitar la connexió de la incipient avantguarda polonesa amb la de la resta d'Europa. L'interès general d'uns quants artistes, més units per les idees o el significat de paraules com *civilització* i *cultura* i atrets per postulats del *nou esperit*, que fugien de connexions *tèrboles* amb aspectes que els podien estancar en una cultura més provincialista o nacional —es troben en el moment d'una independència acabada de conquerir—, els va apropar al moviment, hi van tenir contactes i van exposar junts algunes vegades.<sup>21</sup>

El 1918 es forma a Cracòvia el club futurista Galka-Muszkatulowa que, al principi dels anys vint, atenuarà la influència del formisme i el desdibuixarà com a moviment. El 1922 ja s'havia acabat l'activitat dels formistes com a grup.

A cavall entre la primera i segona dècades havien sorgit dos grups expressionistes, el ja citat Bunt de Poznań i el grup jueu Jung Idysz de Łódź, en els quals el medi del gravat va ser molt significatiu per la seva característica de grups combatius.<sup>22</sup>

El 1921 començava a mostrar-se l'abstracció: exposen al Club Polònia de Varsòvia l'arquitecte Mieczysław Szczuka i els pintors Henryk Stażewski i Edmund Miller (també poeta), i les cròniques de l'exposició mencionen composicions fetes de filferro, fusta, ferro i vidre i mecanismes en moviment.<sup>23</sup> El constructivisme començava a mostrar els seus signes.

En el període d'entreguerres, el cercle dels formistes i els dels artistes adherits al cubisme, l'expressionisme, el purisme, el suprematisme, el constructivisme, i l'unisme, han format entre individualitats i grups una avantguarda genuïnament polonesa que estarà molt relacionada amb la resta de les avantguardes del continent europeu.

---

<sup>21</sup> Aquests contactes no s'han reflectit fins fa molt poc en algunes biografies als catàlegs d'exposicions. Un exemple del que dic poden ser els diferents catàlegs de les exposicions de l'avantguarda polonesa fetes a diversos països; cf. la diferent redacció de la biografia de Stażewski a *L'Avanguardia Polacca 1910-1978*, pàg. 50-52, o a *Présences Polonaises*, pàg. 243, ón es mostra *només* la seva orientació cap al 1923 envers el constructivisme. En el catàleg de la darrera exposició monogràfica d'aquest artista queda expressament assenyalada la seva participació els anys 1921 i 1922 en les dues exposicions del grup formista i les ressenyes que conté aquest catàleg matisen la seva obra, més emparentada amb el cubisme i l'estilització de les formes, o la seva "clara traïció cap a les tendències formistes", cf. J. Ładnowska, art. cit., al catàleg *Henryk Stażewski 1894-1988*, pàg. 105. Crec que són importants aquests matisos.

<sup>22</sup> Vegeu el cap. II

<sup>23</sup> Cf. A. Turowski, "A Chronicle of the Polish Avant-garde". A: *Constructivism in Poland 1923-1936*, pàg. 21.



Crec que és la historiadora Gladys Fabre qui més directament ha assenyalat l'autèntic significat d'aquella *plataforma indefinida* del formisme, quan, analitzant aquelles relacions internacionals de l'avantguarda polonesa, dissecciona aquell moviment i estableix la diferència entre la seva multiplicitat plàstica i la seva singularitat teòrica. Diu Fabre:

"Si el formisme pictòric alia en el seu conjunt múltiples préstecs a les avantgardes estrangeres (com ho testimonia la producció de Tytus Czyżewski, Chwistek i Pronaszko feta entre 1919 i 1921), el formisme teòric, el de Witkiewicz i el de Chwistek, determina el quadre didàctic a partir del qual emergirà l'art abstracte a Polònia.

La primacia acordada a la forma pura —entesa com a objectivització d'una experiència metafísica— duia virtualment en el seu si el formalisme posterior de l'unisme. Hom assisteix, doncs, a una evolució/ruptura, que, d'un costat conclou una herència i, de l'altre, la nega pel seu refús de fundar l'art sobre un sentiment religiós, una metafísica, un pensament polític o científic."<sup>24</sup>

---

<sup>24</sup> Cf. Gladys Fabre, "Les relations internationales de l'avant-garde polonaise entre les deux guerres". A: *Lyon-Lódź. Muzeum Sztuki w Łodzi 1931-1992*, pàg. 19-21. Aquesta visió de Fabre en que subratlla l'aportació formista envers l'unisme ha estat *descuidada* per molts dels historiadors i crítics polonesos fins als anys noranta. D'altra banda, segons les declaracions d'artistes de generacions posteriors pròximes, es pot constatar que, sigui per afinitat o per rebuig, mai no han deixat de tenir *també* Witkiewicz com una referència: Dłubak, Kantor, Opałka...



5. A. Zamoyski, portada del llibre de S.I. Witkiewicz, *Les noves formes en la pintura i els malentesos que en resulten*, Cracòvia, 1919.

6. A. Zamoyski, portada nº 4, *Zwronitca*, 1922.

### 3. El constructivisme i la col·lecció "a. r."

El constructivisme polonès va ser l'embolcall d'unes posicions que, homogènies en la seva aparença, van anar desencadenant, precisament per la seva diferència, l'avantguarda artística durant els anys transcorreguts entre el principi de la dècada dels vint fins a la meitat de la següent. No va ser un moviment compacte, ans al contrari, el desenvolupament d'estratègies i d'estils individuals van significar aliances canviants i polaritzacions d'actituds.<sup>25</sup>

Les constants més fermes que van vertebrar el constructivisme polonès van ser, crec, la forta empremta de les diferents personalitats que el van anar constituint, l'ímpetu creador dels grups que s'anaven formant i desfent, i la continuació de la tradició de creació de revistes i publicacions com una plataforma visual i de comunicació dels seus plantejaments artístics, teòrics i crítics.<sup>26</sup>

La singularitat radicalment polonesa del constructivisme va consistir en les dues joies del seu llegat: la col·lecció internacional d'art "a. r.", al Museu Sztuki, i la innovació de disseny i tipografia de les publicacions, ja a *Zwrotnica*, i sobretot després a *Blok* i *Praesens*, per arribar al seu punt culminant en la Biblioteca "a. r."

Va ser precisament a través d'una nova revista que el 1922 es publiquen dos textos importants per a aquell moviment. El poeta Tadeusz Peiper, després d'una llarga estança a França i Espanya, torna a Polònia decidit a propulsar l'art d'avantguarda<sup>27</sup> i després de

---

<sup>25</sup> Andrzej Turowski ha estat un dels principals propagadors polonesos a Occident del constructivisme polonès, vegeu A. Turowski, *Existe-t-il un art de l'Europe de l'Est?*. Sobre el constructivisme, vegeu també diversos autors, als catàlegs *Constructivism in Poland 1923-1936*; *Présences Polonaises*; *L'Avanguardia Polacca*.

<sup>26</sup> A la complexitat de les característiques d'aquest moviment, a part de les pròpiament artístiques, s'afegeix el fet constatable de les diferents lectures que n'ha fet la historiografia polonesa, segons les variants —a dins de la ideologia marxista— de les diferents èpoques i des dels canvis de 1989, els primers revisionismes.

<sup>27</sup> Peiper va ser internat al principi de la guerra a Bordeus i d'allí va anar cap a Espanya on va estar-se fins al 1920; va col·laborar amb els diaris *El Sol*, de Madrid, i *La Publicidad*, de Barcelona. Interessat per la poesia de Góngora i els altruistes connectà més tard amb Manuel de Falla i Robert

col·laborar amb els poetes futuristes, crea la seva pròpia revista *Zwrotnica (Canvi)*<sup>28</sup> a Cracòvia, on publica el seu text "Miasto. Masa. Maszina." ("Ciutat. Massa. Màquina."), convençut de la necessitat de limitar l'individu en favor de l'organització social. I Władysław Strzemiński, que havia arribat a VÍlnius des de Rússia, hi defineix el suprematisme de Malevitz. A més de Strzemiński, a *Zwrotnica* hi col·laboren S. I. Witkiewicz, Tytus Czyżewski, Leon Chwistek, August Zamoyski i, més tard, els joves poetes Jan Brzękowski i Julian Przyboś. També hi col·laboren l'arquitecte Mieczysław Szczuka i el pintor Kazimierz Podsadecki amb les seves composicions tipogràfiques.<sup>29</sup>

L'any 1923 va tenir lloc a VÍlnius (llavors Polònia) la primera mostra d'art abstracte (cubisme, suprematisme i constructivisme), la Mostra d'Art Nou, organitzada per Strzemiński i el pintor lituà Vytautas Kajriukstis. A més d'aquests, hi exposen obres Karol Kryński, Henryk Stazewski, Mieczysław Szczuka i Teresa Żarnower.<sup>30</sup>

La mostra de VÍlnius contribueix a consolidar el grup, que el 1924 es reunirà entorn de la revista *Blok* de Varsòvia (1924-1926), la qual té contactes amb l'avantguarda europea i informacions de les activitats d'altres grups i revistes, i reproduccions d'obres dels artistes.<sup>31</sup> El programa de *Blok* consistia, en el seu inici, en tres elements: el constructivisme dels arquitectes Szczuka i Żarnower; la idea del quadre autònom de Strzemiński, i la concepció de l'art com a equivalent plàstic de la natura, de Henryk Stazewski.<sup>32</sup> Aquest últim era coredactor de la revista amb de Żarnower i Szczuka, i també se n'encarregava de la imatge tipogràfica. Els membres més rellevants van ser, a

---

Delaunay. També a França seguí els cursos de Bergson i, en fi, tota l'evolució del cubisme. Cf. div. autors, "Biographies" A: catàleg *Présences Polonaises*, pàg. 240-241.

<sup>28</sup> Respecte a aquesta revista i les següents, durant el constructivisme, vegeu K. Passuth, op. cit., pàg. 187 i ss.

<sup>29</sup> Cf. div. autors, "Biographies" A: catàleg *Présences Polonaises*, pàg. 233-249.

<sup>30</sup> Cf. catàleg *W 70 rocznicę Wystawy Nowej Sztuki. Wilno 1923 (The 70th Anniversary of the New Art Exhibition)*.

<sup>31</sup> *Blok* donava informació regular sobre les revistes *Contemporanul*, *De Stijl*, *Der Sturm*, *Mecano*, *Zenit*, *Pàsmo*, *ReD*; reproduccions d'obres de Malevitz, Van Doesburg, Léger, Gleizes, Jeanneret, i textos de Malevitz, Mies van der Rohe, i citacions de Van Doesburg. Cf. Janina Ładnowska, "Il percorso di Henryk Stazewski". A: catàleg *Henryk Stazewski 1894/1988. Rilievi e dipinti 1958/1987*, pàg. 11.

<sup>32</sup> Janina Ładnowska, op. cit., pàg. 9-22.

part dels esmentats, l'escultora Katarzyna Kobro, la pintora Maria Nycz-Borowiak i el pintor Henryk Berlewi. Però el productivisme cada vegada més radicalment polític de Szczuka i Żarnover, pròxims al partit comunista polonès, va derivar en el rebuig de l'estètica del constructivisme en favor de l'utilitarisme tatlinià, cosa que entrà en conflicte amb els plantejaments de Strzemiński, que llavors estava construint la teoria i la pràctica de l'unisme. Aquestes diferències fan esclatar la dissolució del grup.

Neix el grup Praesens i el trimestral del mateix nom (1926-29), fruit de la col·laboració entre l'escultora K. Kobro i els pintors W. Strzemiński i H. Stażewski, d'una banda, amb els arquitectes Helena i Szymon Syrkus, Bohdan Iachert i Józef Szanajca, autors del funcionalisme polonès i projectistes de centres socials d'hàbitat. També hi treballa Maria Nycz-Borowiak. El pintor Pronaszko, que va ser l'únic antic formista que es va acostar cap als constructivistes seguint de prop les activitats de Praesens des de la seva formació, en va esdevenir membre el 1929. Stażewski era l'encarregat de la secció de pintura i l'autor de la seva concepció gràfica, així com de la de les publicacions de la Biblioteca Praesens, entre les quals hi ha el llibre —i la coberta— *Unizm w malarstwie* de Strzemiński. L'any 1927 la revista organitza la primera retrospectiva de Malewicz a Varsòvia, al Club Artístic Polònia, les obres del qual també figuren en una exposició dels constructivistes polonesos de l'any següent.

Una de les primeres manifestacions de l'abstracció polonesa a l'estranger és l'exposició d'Art Polonès Contemporani que té lloc el 1927 a Praga, on s'exposen obres de Stażewski, Rafałowski i Nycz-Borowiak. Exemple de totes les varietats de l'avantguarda polonesa és el Saló Modernista de Varsòvia el 1928, on, al costat d'obres dels exformistes Czyżewski i Pronaszko (i altres), s'exposen les dels constructivistes Berlewi, Kobro, Kairuksztis, Nycz-Borowiak, Stażewski, Strzemiński (i altres) i les dels arquitectes funcionalistes Syrkus i Szanajca (i altres). A més, és de destacar la participació de Malewicz amb dos quadres suprematistes i un *architecton*<sup>33</sup> i la de Karol Hiller amb les seves primeres obres abstractes.

---

<sup>33</sup> Cf. A. Nakov, *Abstrait/Concret*, pàg. 289.



7

7. V. Kajriukstis, *Composició*, 1924, oli, 64x49 cm, Museu Lietuvos Dailes, Vilnius.

8. K.Kriński, *Retrat d'home(Autoretrat)*, 1922/23, oli damunt fusta, 46,5x37,5 cm, Museu Nacional, Varsovia.

9. H. Stazewski, *Natura morta amb gerra*, 1923, oli damunt cartró, 41x50,5 cm, Museu Sztuki, Łódź.

10. W. Strzemiński, *Composició sintètica 1*, 1923, oli damunt tela, 62x52 cm, Museu Sztuki, Łódź.

11. T. Żarnower, *Composició*, 1923, original perdut, repr. "Blok", 1924, n° 5.

El 1928 hi ha una especial participació de l'abstracció polonesa al Saló de Tardor de París, que, malauradament, segons Nakov, té poca ressonància a causa de l'ombra en què es trobava l'abstracció des de l'Exposició de les Arts Decoratives de 1925.<sup>34</sup> També hi ha una participació de Praesens en les exposicions oficials d'art polonès a Brussel·les, La Haia i Amsterdam (1928-29).

Stażewski, que viatja a París el 1929, comença a fer d'enllaç entre els constructivistes polonesos i els artistes del Cercle et Carré i Abstraction-Création (grup al qual també s'uneixen més tard Kobro i Strzemiński) i amb l'amic comú el poeta polonès Jan Brzękowski, que resideix a França des de 1928, i que edita per aquells anys la revista bilingüe *L'Art Contemporain-Sztuka Współczesna* (1929-30), l'única que defensava l'art abstracte a París.

El 1929, en l'Exposició Nacional de Poznań d'aquell any, on arquitectes i pintors dissenyen uns quants pavellons i la seva decoració interior, esclaten les diferències dins de Praesens. Kobro, Strzemiński i Stażewski surten del grup, dominat llavors pels arquitectes funcionalistes, i funden el nou grup "**a. r.**" (artistes revolucionaris, avantguarda real) al qual s'afegeixen els poetes Julian Przyboś i Jan Brzękowski. El grup aspira a la integració de les diverses parcel·les de l'art i funciona simultàniament en els llocs on resideixen els seus membres. Les propostes del grup es refereixen a l'unisme en la pintura; a la composició de l'espai i la integració de color i forma, en l'arquitectura; a la unitat de la visió condensada al màxim en l'al·lusió de la imatge i el mínim ús de la paraula, en poesia, i alhora a una integració de la imatge poètica en la imatge tipogràfica.<sup>35</sup> Però el verdader objectiu del grup era, en paraules de Janina Ładnowska, "construir a Polònia una col·lecció d'art modern internacional que fos l'expressió del lligam internacional entre els artistes i el laboratori del nou art".<sup>36</sup>

---

<sup>34</sup> Cf. A. Nakov, op. cit., pàg. 293.

<sup>35</sup> Janina Ładnowska, op. cit., pàg. 14.



12. M. Szczuka, fotomuntatge, portada del llibre d'A. Stern, B. Jasieński, *La terra a l'esquerra*, Ed. Varsòvia, 1924, Col·lecció Anatole Stern.

13. M. Szczuka, *Projecte de cartell*, 1925, aquarella i tinta xinesa damunt paper, 62x48 cm, Museu Sztuki, Łódź.



Entre 1930 i 1931 es constitueix la Col·lecció Internacional d'Art Contemporani, una idea de Strzemiński que va ser duta a terme gràcies a les nombroses gestions de Stazewski i Brzękowski i en la qual va ser molt valuosa la intervenció de Michel Seuphor i Hans Arp. Es recull una col·lecció de 66 obres donades per artistes entre els quals hi ha: Theo van Doesburg, Georges Vantongerloo, Ferdinand Léger, Hans Arp, Sophie Taüber-Arp, Vilmos Huszar, Joaquin Torres-García, Kurt Schwitters, Louis Marcoussis, Alexandre Calder, Jean Helion, Enrico Prampolini i Max Ernst. De Polònia donaren obres, a més de Stazewski, Kobro i Strzemiński, Karol Hiller i Teresa Żarnower (la qual també va donar-ne de Szczuka, mort en accident el 1927) .

El 1931, a la seu de l'ajuntament socialista a la plaça Wolności de la ciutat industrial de Łódź, s'inaugura el Museu Sztuki (Museu d'Art).<sup>36</sup> Anaven arribant donacions, i es va assolir un total de 111 obres abans de l'esclat de la Segona Guerra Mundial.<sup>37</sup>

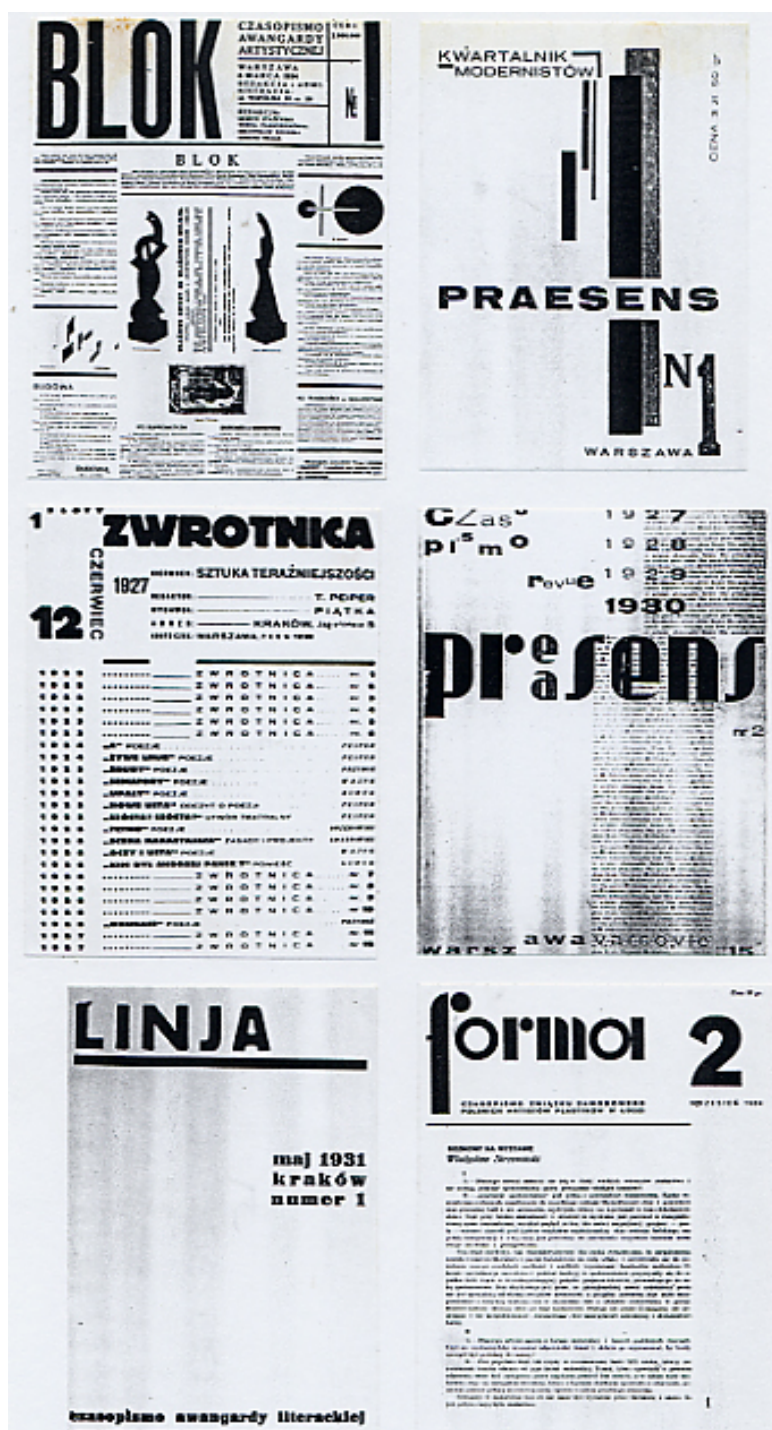
A la Biblioteca "a. r." van publicar-se, entre altres, alguns llibres amb portada i disseny de Strzemiński, com el llibre de poemes de J. Przyboś, *Z ponad* (1930) o *Kompozycja przestrzeni. Obliczenia rytmu czasoprzestrzennego* (*Composició de l'espai. Càlculs del ritme espaciotemporal*, 1931), els fonaments teòrics de Katarzyna Kobro de les seves obres i de l'arquitectura funcional que llavors proposa, que publica conjuntament amb el seu marit, o com el text conjunt *La nova arquitectura*, en el Comunicat "a. r." núm.2 (1932) o *W dugiej osobie* (1934), poemes de J. Brzękowski i portada de Jean Arp (d'aquell poeta i escriptor J. M. Bonet comenta que alguns dels seus llibres de memòries i assajos són una font de primera mà sobre aquells anys).<sup>38</sup>

---

<sup>36</sup> Janina Ładnowska, op. cit., pàg. 16. Segons em va explicar S. Fijałkowski (vegeu cap. V), Strzemiński primer ho va proposar a la ciutat de Varsòvia, però finalment van impulsar aquesta iniciativa les autoritats socialistes de Łódź.

<sup>37</sup> Era la segona col·lecció d'art modern a Europa accessible al públic després de l'Abstrakter Kabinett, col·lecció recollida per E. Lissitzky i A. Dorner el 1927 al Provincial Museum de Hannover i que va ser destruïda pels nazis el 1937. Cf. Janina Ładnowska, op. cit., pàg. 16.

<sup>38</sup> Cf. Juan Manuel Bonet, "Stazewski y sus compañeros de aventura". A: catàleg *Arte concreto-Henryk Stazewski, pionero del arte polaco*, pàg.162.



- 14. Portada de *Blok*, nº 1, 1924, Varsòvia.
- 15. Portada de *Praesens*, nº1, 1926, Varsòvia, 30x23,2 cm.
- 16. K. Podsadecki, portada de *Zwrotnica*, nº 12, 1927, Cracòvia.
- 17. S. Syrkus, portada de *Praesens*, nº2, 1930, Varsòvia, 30,5 x 23,5 cm
- 18. K. Podsadecki, portada de *Linja*, nº 1, 1931, Cracòvia.
- 19. K. Hiller, portada de *Forma*, nº 2, 1934, Łódź.



20. W. Strzemiński, portada del llibre de poemes de T. Peiper, *Szósta! Szósta! (¡El sisé! El sisé!)* Krakóvia, 1925, 27x17,5 cm.
21. W. Strzemiński, portada del seu llibre *Unizm w Malarstwie (L'Unisme en pintura)*, nº 3 Biblioteka "Praesens", Varsòvia, 1928.
22. W. Strzemiński, coberta del llibre de poemes de J. Przyboś, *Z Ponad (Des de dalt)*, Ciesyn, 1930., 21,5x19cm.
23. W. Strzemiński, pàgina nº 13, del llibre de poemes de J. Przyboś, *Z Ponad (Des de dalt)*, Ciesyn, 1930.
24. W. Strzemiński, coberta del llibre de K. Kobra, W. Strzemiński, *Kompozycja Przestrzeni... (Composició de l'espai...)*, Biblioteki "a.r.", nº 2, Łódź, 1931.

Entre diverses activitats cal destacar el disseny d'un alfabet tipogràfic per als Comunicats "a. r." (sobre una proposta de Strzemiński i les correccions de Stazewski) i l'organització a Łódź d'una exposició de la nova tipografia el 1933, en què participa Schwitters entre d'altres.

Entre 1931 i 1933 Przyboś, Brzękowski i Kurek publiquen a Cracòvia la revista *Linja* (*Línia*), que continuava el programa de *Zwrotnica*. El 1934 exposen a Varsòvia Strzemiński i Stazewski. L'any 1935, aquests dos artistes ho fan a Cracòvia, però ja no hi penegen les seves obres unistes i abstractes respectivament. També aquest any, convidada pel Grup de Cracòvia, Katarzyna Kobro organitza la seva primera i única exposició individual amb Strzemiński.

No es pot mostrar en aquest petit espai el treball de Stazewski i de Brzękowski a París, amb què propagaren les idees de la col·lecció "a. r.", ni tampoc la correspondència de Strzemiński amb Przyboś, on el primer el posa al corrent de les notícies de Stazewski sobre els quadres i demana al poeta que faci les oportunes notes a les columnes dels diaris perquè l'opinió pública estigui al corrent de la imminent inauguració del Museu que depèn de les decisions de la municipalitat de Łódź.<sup>39</sup> Aquesta breu relació de noms de persones i de publicacions no pot oferir una visió real de la sèrie de propostes i les seves realitzacions, de les activitats i els escrits teòrics, de les relacions a l'àmbit nacional entre Varsòvia, Łódź, Poznań, Cracòvia, de les relacions esporàdiques amb altres centres (Lwów, el grup Artes) ni dels lligams internacionals entre els grups i els artistes. Tampoc no es pot copsar la multiplicitat de propostes artístiques alineades en les distintes versions del purisme, constructivisme, productivisme, unisme, neoplasticisme, mostrades en nombroses exposicions<sup>40</sup> ni es dona prou fe de la importància que està agafant per a "a. r.", per via de Stazewski i sobretot de Strzemiński, la nova tipografia i la impressió com a eines d'un art utilitari.

---

<sup>39</sup> Cf. Xavier Derying, "Le Musée de Łódź, ou la Muséologie des 'Artistes Révolutionnaires'". A: catàleg *Présences Polonaises*, pàg. 224-231.

<sup>40</sup> Cf. Andrzej Turowski, "A Chronicle of the Polish Avant-garde". A: *Constructivism in Poland, 1923-1936*, pàg. 20-29.

Fora del constructivisme, el 1933 té lloc la primera exposició a Lwów del grup Krakowska (1932-1937) de Cracòvia, format per joves artistes membres de l'Associació Comunista de la Joventut Polonesa, molt involucrats en una problemàtica social, i artística, de diferents orientacions: cubisme, abstracció, colorisme, surrealisme. Entre ells hi ha els escultors i escenògrafs del teatre Cricot Maria Jarema i Henryk Wiciński. Exposen després també a Cracòvia (1935) i en diversos salons de les Associacions Professionals d'Artistes Plàstics Polonesos.

El 1936 els artistes del grup Artes de Lwów postulen un art que anomenen factò-realista i que comença a emmirallar-se en el realisme socialista, que havia de subordinar l'expressió plàstica als temes literaris. Tot i que aquests dos grups tenen molts contactes amb el grup "a. r.", segons Andrzej Turowski mai van ser significatives les seves experiències amb la pintura abstracta i el constructivisme, ja que més aviat propugnaven un art imitatiu amb eslògans de radicalisme social dins d'un art d'avantguarda, en els límits entre la fantasia d'un surrealisme peculiar i un realisme socialista.<sup>41</sup>

Cap al 1934 que tenen lloc les violentes discussions entre Strzemiński i Chwistek en què aquest critica l'unisme d'idealista,<sup>42</sup> publicades a la nova revista *Forma* (1933-38) que editen Karol Hiller, Stefan Wegner i Strzemiński. I l'any en què Karol Hiller, que s'acosta a plantejaments cada cop més polítics, publica a la mateixa revista les seves consideracions sobre l'heliografia<sup>43</sup> com una nova tècnica gràfica i un procediment productivista.

La segona meitat de la dècada és un gir cap a un replegament, de poques exposicions i poques publicacions. L'any 1936 marca el final de les actuacions conjuntes del grup "a. r." Strzemiński i Kopro es dediquen a la pedagogia i Stazewski al disseny gràfic.

---

<sup>41</sup> Cf. Andrzej Turowski, op. cit., pàg. 28.

<sup>42</sup> Cf. Ryszard Stanisławski, "El unismo. Hacia los límites de la abstracción". A: catàleg *Arte Abstracto, Arte Concreto. Cercle et Carré Paris 1930*, pàg.175-181.

<sup>43</sup> Vegeu el cap. II.

#### 4. Władysław Strzemiński, Katarzyna Kobro, l'unisme, i la composició de l'espai

Katarzyna Kobro (1898-1951), nascuda a Moscou en el si d'una família d'origen alemany establerta de feia temps a Riga, era una jove educada de la bona societat russa que anava a visitar els ferits de guerra a l'hospital. Era el 1918. Segons explica la seva filla, aquella jove volia ser escultora i li parlava, al ferit polonès que cuidava, de l'alegria que proporciona l'acte creatiu, cosa que li encomanava el seu interès per l'art.<sup>44</sup> De 1917 a 1920 va estudiar a l'Escola de Pintura, Escultura i Construcció de Moscou i, quan aquesta va tancar, va seguir després en els Tallers d'Art Lliures, on va tornar a trobar-se amb aquell jove, Władysław Strzemiński, que llavors ja era un artista que començava a participar en el treball d'agitació de l'avantguarda russa.

Abans de ser artista, Strzemiński (1893-1952) era un jove polonès nascut a Minsk (Bielorússia) que havia fet la carrera militar. Subtinent d'enginyeria al servei de l'exèrcit zarista, va ser greument ferit (amputació de la cama dreta, del braç esquerre i pèrdua de la visió d'un ull) durant les operacions del front oriental en la Primera Guerra Mundial. Durant la convalescència a l'hospital de Moscou va conèixer la cuidadora de malalts que després seria l'escultora i la seva esposa, Katarzyna Kobro.<sup>45</sup>

Com molt bé remarca l'eminent estudiosa de l'art polonès contemporani, la creativa Janina Ładnowska, Strzemiński tenia la ment i les destreses d'un artista, però no va tenir una formació acadèmica convencional. Va haver de buscar un punt de partida per si mateix, i el va trobar en el suprematisme del seu mestre espiritual, Kazimir Malevicz. Va ser un punt de partida.<sup>46</sup> Strzemiński va començar a estudiar als SVOMAS (Primers

---

<sup>44</sup> Cf. Nika Strzemińska, "Władysław Strzemiński - hombre y artista". A: catàleg *Strzemiński*, pàg. 49-58.

<sup>45</sup> Vegeu nota anterior. Hi ha una abundant bibliografia sobre Strzemiński (en monografies i articles en catàlegs sobre l'avantguarda i el constructivisme polonesos, ja citats) publicada des dels anys setanta fins a l'actualitat. L'any 1993 es va celebrar a Łódź amb motiu del centenari del seu naixement, una exhibició monogràfica sobre aquest gran representant de l'avantguarda polonesa ( pintor, teòric, pedagog ), i unes jornades teòriques al voltant de la seva figura, materials que es van publicar dos anys més tard; cf. *Władysław Strzemiński 1893-1952. Materials of the Conference*.

<sup>46</sup> Cf. Janina Ładnowska, "A Margin or a Starting Point". A: *Władysław Strzemiński 1893-1952. Materials of the Conference*, pàg. 79-83.

Estudis d'Art Lliures) de Moscou el 1918. Aquell any ja havia pres part en les reunions de l'IZO Narkompros de Moscou<sup>47</sup> en què Tatlin, Malevicz i Pewsner, entre altres, discutien la idea de formar una xarxa de Museus de Cultura Artística. Com la majoria dels artistes de la Rússia soviètica, va participar en les activitats de la Revolució. Va ser nomenat junt amb Rodchenko, membre del Comitè d'Art i Indústria de Moscou i, més tard, també el 1919, junt amb Pewsner, va dirigir l'Oficina Central Russa d'Exposicions. Es va relacionar molt amb Malevicz en el cercle dels Defensors del Nou Art, cercles coneguts com UNOVIS, en els quals va exposar i donar algunes conferències, a Smolensk i a Moscou. Strzemiński se'n va anar a viure a Smolensk, on va començar a treballar com a instructor al GubONO<sup>48</sup> i, pocs mesos després, junt amb l'escultora Katarzyna Kobro, que llavors es va traslladar a Smolensk, graduada ja en els II Tallers Lliures de Moscou, dirigeixen l'estudi de l'IZO d'aquella ciutat, afiliat a UNOVIS. Allí hi ensenyen els principis del cubisme i el suprematisme, i és molt probable que es veiessin sovint amb Malevicz, que vivia en una població veïna.

Katarzyna Kobro a més preparava escenografies per al teatre de la ciutat i tenia contactes amb el grup productivista i de construcció Obmochu. Del 1920 és la seva *Composició en relleu* feta amb materials trobats. Entre 1921 i 1924 les seves construccions cinètiques suspeses i escultures abstractes properes al suprematisme, fetes amb materials de textures diferents, són un estudi conscient sobre les lleis de funcionament de les formes i les tensions direccionals en una composició. Paral·lelament fa estudis sobre el cubisme i el futurisme. En canvi, no es coneix la creació de Strzemiński d'aquella època a Smolensk, però segons Ładnowska no sembla haver tingut les característiques del suprematisme.<sup>49</sup>

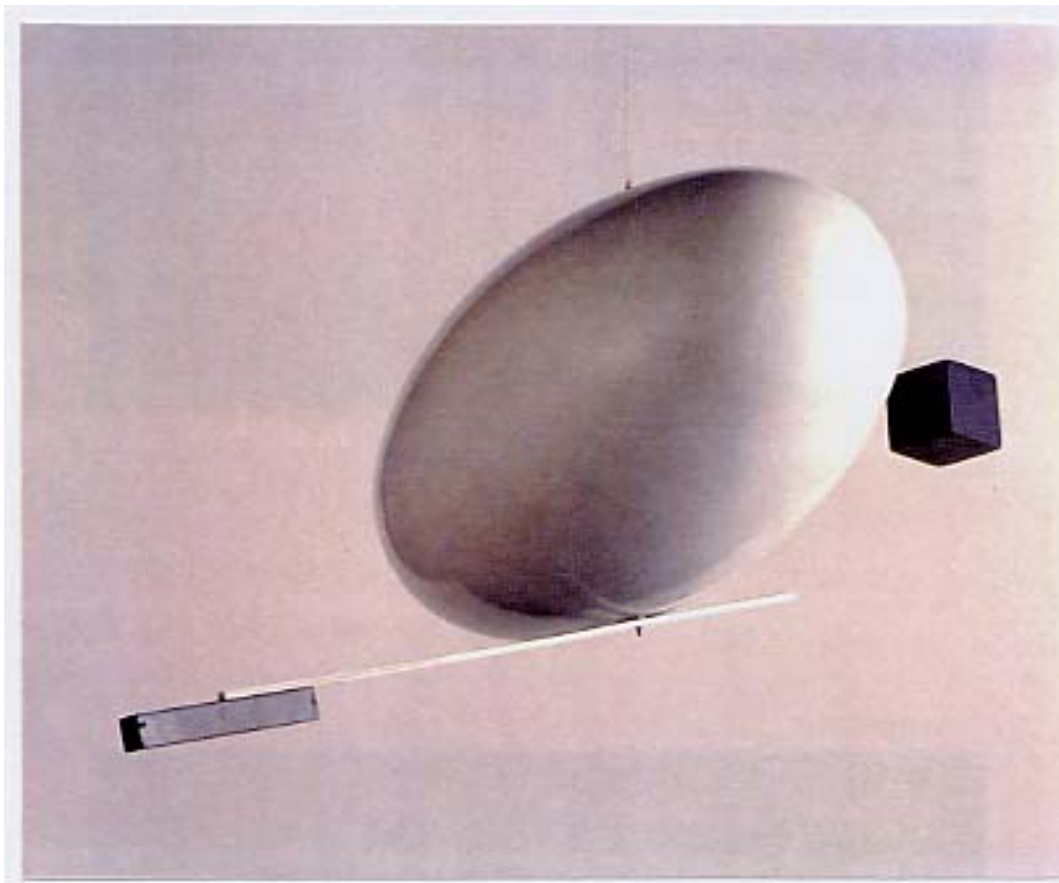
Després de quatre anys d'activitat creativa i organitzativa i després de casar-se, Strzemiński i Kobro, nacionalitzada polonesa, decideixen abandonar Rússia pel caire que estava agafant la situació, i arriben a Polònia al final de 1921 o al principi de 1922.

---

<sup>47</sup> Secció Moscovita de Belles Arts del Comissariat d'Educació per el Poble; cf. Zenobia Karnicka, "La vida y la obra de Władysław Strzemiński". A: catàleg *Władysław Strzemiński*, pàg. 61-93.

<sup>48</sup> Departament del Districte per a l'Educació del Poble.

<sup>49</sup> Cf. Janina Ładnowska, "El constructor y su obra abierta". A catàleg *Strzemiński*, pàg. 22-23.



25. K. Kobra, *Composició suspesa 1*, 1921-22, fibra de vidre, resina epoxi, metall i fusta, 20x40x40 cm, Museu Sztuki, Łódź.



A VÍlnius, llavors Polònia, Strzemiński hi arriba com un foraster, un "bolxevic" —remarca Ładnowska—, fervent partidari de l'art nou internacionalista. El 1923 hi organitza amb Kajriukstis la Mostra d'Art Nou. Des de llavors, l'activitat del matrimoni Strzemiński-Kobro queda inclosa en la història del constructivisme polonès.

Strzemiński formula els principis de l'unisme en el seu article *B=2* (1924) i sistematitza la seva teoria en *Unizm w malarstwie* (*L'unisme en la pintura*, 1927). Defineix els trets irreductibles del quadre, la planor i la limitació pel marc, que influeixen en la forma, la factura i el color i que són els elements que depenen d'aquells trets. La planor de les formes i la seva unió recíproca, i la superfície del quadre, donen com a resultat la plena integralitat de l'obra. Desprovista de contrastos, desprovista del caràcter temporal. El sistema de l'unisme defineix la idea de la total autonomia de l'obra pictòrica. Un quadre no significa res. És i està.

Strzemiński posa en relleu el paper que té el marc<sup>50</sup> en l'organització formal de l'espai del quadre i per això és fonamental el contrast entre el caràcter neutral de la superfície i el caràcter agressiu del marc, sobretot les cantoneres. Això exigeix l'acomodació del llenguatge de les formes pictòriques, geometritzants més a prop del marc, orgàniques i planes més a prop del centre de la superfície.

Ładnowska creu que l'unisme de Strzemiński va néixer del diàleg amb el suprematisme —i aquí rau la seva recent aportació, entre altres, als estudis sobre aquest artista— i amb el cubisme, i els seus escrits unistes també vénen de l'anàlisi del cubisme que Strzemiński va practicar, amb intermitències des de 1918, i del qual criticava l'esteticisme formal.<sup>51</sup>

L'obra de Strzemiński comprèn des de les seves primeres composicions mostrades a l'exposició de VÍlnius o les construccions matèriques —a la manera de Tatlin— del

---

<sup>50</sup> Rosalind Krauss planteja —sense citar l'unisme de Strzemiński— la noció de la pintura com una funció del marc, que anomena la *Institució del marc*, per rebatre el concepte d'autoria i altres aspectes, l'obra d'art *simple* i *múltiple*, en el seu estudi sobre Rodin i altres artistes, "Sincerely Yours". A: *The Originality of the Avant-garde and Other Modernist Myths*, pàg. 171-194.

<sup>51</sup> J. Ładnowska, "A Margin or a Starting Point". A: *Władysław Strzemiński 1893-1952. Materials of the Conference*, pàg. 80.

període rus (1918-1921), els quadres postsuprematismes (1923), les composicions arquitectòniques (1926-1929), els quadres unistes (1924-1929), els estudis cubistes (1924-1931), els quadres unistes (1931-1934), les composicions abstractes (1933-1934), els paisatges terrestres, marins i urbans (1931-1934), les imatges consecutives (1948-1949), els dibuixos de les deportacions, de la guerra, dels rostres (1940-1942), fins als paisatges i natures mortes (1943-1944). Doncs bé, a la manera de Cézanne o a l'estil analític, o com a font teòrica de plantejament, va situar en el cubisme, segons aquella autora, l'inici del plantejament del que va ser per a ell el factor decisiu, la *construcció* del quadre. Diu Ładnowska:

"El cubisme va ser la font de la concepció de Strzemiński del quadre com una entitat."<sup>52</sup>

I cita Strzemiński:

"El cubisme dóna aquesta solució a la qüestió de la construcció, això és una relació entre formes, del fet que cada una és conseqüència de les altres formes i el conjunt és la conseqüència de la mida del quadre. (...) Algú que no ha estudiat i digerit el cubisme analític de 1908-1912, aquesta freda escola de moralitat de pintura, pot imitar les aparences formals del modernisme, però no pot crear quelcom més de nou a dins d'aquest.... El cubisme analític és difícil tant per a l'artista com per al crític."<sup>53</sup>

Aíxi, el cubisme va ser una lliçó per construir-se una superestructura, dins de l'estructura diacrònica del seu sistema, que concernia la teoria i l'activitat artística des del postsuprematisme fins a les seves composicions solarístiques.<sup>54</sup>

D'altra banda, la pintura de Strzemiński i les seves concepcions unistes s'haurien de relacionar amb les recerques paral·leles de Kobra i les seves concepcions de l'escultura i l'espai. S'hauria de parar atenció en la intensitat del rigor metodològic amb què Katarzyna Kobra va transformar aquella "alegria que proporcionava l'acte creatiu" que li

---

<sup>52</sup> Id. nota anterior.

<sup>53</sup> J. Ładnowska, op. cit., pàg. 81; cf. la seva cita núm. 12, pàg. 83.

<sup>54</sup> J. Ładnowska, op. cit., pàg. 82.

manifestava a Strzemiński al principi de la seva trajectòria escultòrica i teòrica. Segons Janusz Zagrodzki:

"El constructivisme constituïa, segons la concepció de Katarzyna Kobro, una experiència plàstica sobre la via del desenvolupament permanent de l'art. Construïnt una escultura, en determinava cada vegada el mètode que lligava tots els factors en una totalitat ordenada."<sup>55</sup>

El 1925 Kobro, després del dinamisme abordat anteriorment en la seva obra, comença a treballar sobre la *composició de l'espai*, que es va ordenant a dins i a fora de plans superfícies derivats del suprematisme, compartimentats a la manera de maquetes d'habitacles. Segons Kobro, els problemes de l'escultura i de l'arquitectura són inseparables. Publica a la revista *Europa* el seu primer manifest artístic "*L'escultura i el bloc*" en què explica la gènesi de les seves realitzacions. Les dimensions de les seves estructures obertes fetes amb metall són el resultat d'aplicar l'harmonia natural de les proporcions de les sèries de nombres primaris de Fibonacci,<sup>56</sup> la qual cosa crea unes relacions entre les parts basades en el càlcul del seu creixement rítmic numèric intern.

Aquesta senzilla aplicació és anterior al *modulor* de Le Corbusier. Els colors primaris contrastants de cada una de les superfícies de l'estructura, a algunes de les seves *Composicions espacials*, anticipen en més d'un quart de segle l'obra de Donald Judd, en idèntica voluntat de transferir el color a l'espai. La relació de Kobro amb l'espai és una relació ja començada a Smolensk i continuada després amb els arquitectes a l'interior de Blok i Praesens.<sup>57</sup> En d'altres desapareixen els colors i és el blanc pintat el que permet circular encara més l'espai per entre les *Composicions espacials*.

Zagrodzki considera que va haver-hi un moment en què la teoria unista del quadre de Strzemiński i la concepció espacial de Kobro estaven en contradicció i que les posteriors reflexions de Strzemiński busquen unificar aquella oposició. Si, en paraules d'A. Baudin,

---

<sup>55</sup> Janusz Zagrodzki, "L'Unisme et la Composition de l'Espace". A: catàleg *Présences Polonaises. Witkiewicz, Constructivisme, Les contemporains*, pàg. 212.

<sup>56</sup> Cf. J. Zagrodzki, "Reconstruction of Katarzyna Kobro's Sculptures". A: catàleg *Constructivism in Poland 1923-1936*, pàg. 55-56.

<sup>57</sup> Però a diferència de Kobro, aquests volien supeditar la pintura a l'arquitectura; Kobro els acusava precisament de plagiaris; cf. A. Nakov, *Abstrait/Concret*, pàg. 281.

el principi general de l'unisme és la unió de l'obra amb el seu espai específic,<sup>58</sup> la conseqüència *natural* duria a Strzemiński i Kobro a explicar la introducció de l'espai de vida, l'espai global de l'acció.

Aquelles concepcions desemboquen en la formació conjunta dels dos artistes, en la teoria de la *Composició de l'espai. Càlculs del ritme espaciotemporal* de 1931, que està més enllà dels problemes de la pintura i l'escultura,<sup>59</sup> i en què Strzemiński, des del punt de vista espacial de Kobro, allarga cap a l'escultura la seva concepció unista. Considera les *Composicions espacials* de Kobro (1926-1933) unides amb la natura, en una unió orgànica amb l'espai gràcies al "càlcul del ritme espaciotemporal". La importància que es dona al ritme de creixement de totes les formes fa entrar la dimensió del temps i, a la vegada, apropa la concepció de l'obra al ritme natural biològic present en tot organisme.

Strzemiński fa llavors les seves *Composicions arquitectòniques* (1926-1929) i després comença un nou període de pintures unistes, subtilment diferents de les del període anterior (1924-1929). Si en les primeres el color es diluïa per "contrastos atenuats, on el traç s'havia eliminat",<sup>60</sup> ara en les d'aquest nou període, en paraules d'A. Baudin:

"El color és emprat per Strzemiński per posar en evidència —en joc— les relacions orgàniques que aquell té amb el suport.<sup>61</sup> (...) És en aquesta recerca de la transparència del suport de la llum, oposada a l'opacitat del color dipositat, que hom descobrirà allò que encara no veu: la trama de la tela. És en la relació trama-color (pasta) on la llum juga sobre la transparència i el relleu: en les tres dimensions de l'espai del quadre.<sup>62</sup> (...) El color és tractat com a pasta, en relleu, per donar la il·lusió d'un teixit o d'escames de peix. El joc de colors poc contrastants dona un efecte de moviment, de flotació en el sentit de la verticalitat, de l'horitzontalitat i de la profunditat."<sup>63</sup>

---

<sup>58</sup> Cf. A. Baudin, P.M. Jedryka, *W. Strzemiński; K. Kobro. L'espace uniste. Ecrits du constructivisme polonais*. Textes choisis traduits et présentés par A. Baudin et P.M. Jedryka, pàg. 185.

<sup>59</sup> J. Zagrodzki, "L'Unisme et la Composition de l'Espace". A: catàleg *Présences polonaises*, pàg. 212.

<sup>60</sup> Cf. A. Baudin, op. cit., pàg. 191.

<sup>61</sup> *Ibidem*, pàg. 192.

<sup>62</sup> *Ibidem*, pàg. 194.

<sup>63</sup> *Ibidem*, pàg. 196.



26. K. Kobra, *Composició espacial 4*, 1929, acer pintat, 40x64x40 cm, Museu Sztuki, Łódź.

Aquí rau el motiu de les violentes discussions entre Strzemiński i Chwistek,<sup>64</sup> una confrontació entre l'unisme i l'estrefisme de Chwistek, un programa lúdic, d'una construcció utilitària de la vida, on el vitalisme biològic es barreja amb una activitat espontània, amb trets de diversió,<sup>65</sup> que posa en qüestió la coherència interna dels postulats teòrics de Strzemiński, precisament aquelles contradiccions entre la síntesi unista i l'organicisme-naturalisme, en què Chwistek troba més que algun recurs de la metàfora.<sup>66</sup>

Actualment el crític polonès K. Piotrowski insisteix sobre el fet —que ja havia posat en relleu A. Baudin—<sup>67</sup> que Strzemiński, que precisament estava atacant aquell utilitarisme de Chwistek, en els seus escrits *Teoria widzenia* (*Teoria de la visió*), publicats després de la guerra,<sup>68</sup> reformula la llei de la continuïtat de l'espai dins de la llei de la continuïtat de la matèria, abraçant així una visió dialèctica de la realitat i confirmant — resultat de la seva polèmica amb Chwistek— que el concepte unista de la pintura tenia un caràcter convencional i utilitari.<sup>69</sup>

---

<sup>64</sup> Cf. Ryszard Stanislawski, "El unismo. Hacia los límites de la abstracción". A: catàleg *Arte Abstracto Arte Concreto. Cercle et Carré Paris 1930*, pàg.175-181.

<sup>65</sup> Cf. Piotr Krakowski, "Sztuka polska w latach trzydziestych". A: *Sztuka Lat Trzydziestych*, pàg. 70.

<sup>66</sup> Cf. Kazimierz Piotrowski, "The Diacritics of Unism". A: *Wladyslaw Strzemiński. Materials of the Conference*, pàg. 138-151.

<sup>67</sup> Cf. A. Baudin, op. cit., pàg. 204.

<sup>68</sup> Manuscrits mecanografiats pels seus estudiants i publicats després de la seva mort, el 1958.

<sup>69</sup> K. Piotrowski, op. cit., pàg. 149.



27. W. Strzemiński, *Composició arquitectònica 13 c*, 1929, oli damunt tela, 96x60 cm, Museu Sztuki, Łódź.

Segons A. Baudin, les aspiracions socials de l'unisme, encara que considerades pel mateix Strzemiński en aquell moment irrealitzables, buscaven estendre a l'espai social aquells ritmes que es donaven dins de l'obra, confondre'ls amb els ritmes dels intercanvis econòmics, amb el ritme de l'acció fisiològica de l'acció de *veure*:

"Una sola solució i total: imposar un ritme idèntic a totes les accions dels homes, planificar tan bé el seu espai d'habitació —i fins el mínim detall— com la ciutat, com el territori, l'economia, el treball, l'oci... al voltant d'aquest ritme."<sup>70</sup>

De fet, Strzemiński, sense deixar de pintar quadres unistes, comença cap a 1931 a pintar paisatges marins, de muntanya i urbans, d'una extremada bellesa. Aquestes composicions, que arriben altra vegada cap a l'abstracció, no es troben gens lluny de l'abstracció orgànica de Jean Arp. I les *imatges consecutives*, que molt més tard, després de la guerra, pintarà Strzemiński mentre desenvolupa la seva *Teoria de la visió*, mostraran que aquella dimensió temporal que s'havia plantejat arran de les composicions de Kobra ha introduït en les seves concepcions el ritme biològic de tot organisme vivent.

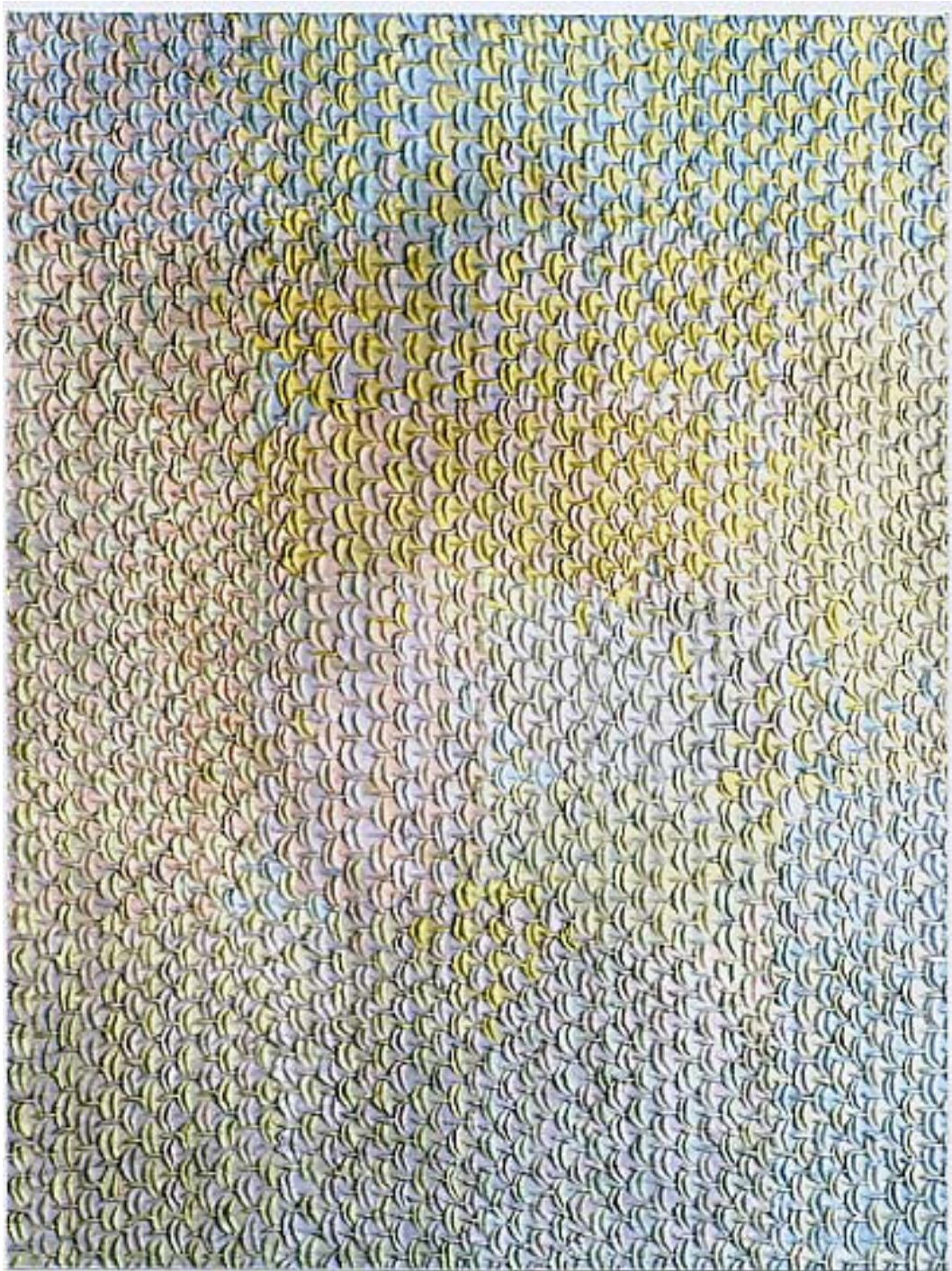
Aquella autonomia de l'obra unista respecte de l'exterior, que havia posat Strzemiński en conflicte amb els postulats del productivisme polonès que defensaven Mieczysław Szczuka i Teresa Żarnower a l'època dels grups Blok i Praesens, estava manifestant, i Strzemiński n'era conscient, les seves contradiccions internes, per tal com semblen desmarcar-se de la realitat circumdant, amb la voluntat utilitarista que es desprenia també de les seves activitats.<sup>71</sup>

---

<sup>70</sup> Cf. A. Baudin, op. cit., pàg. 205.

<sup>71</sup> Vegeu Yve-Alain Bois, "Strzemiński et Kobra: en quête de la motivation". A: *Critique* núm. 440-441, 1984, pàg. 70-94. Aquí l'autor analitza àmpliament la concepció unista i de l'espai de l'obra dels dos artistes i precisa que Strzemiński no continua l'unisme quan "ja no creu al valor *modelitzant* del seu art (al rol de l'art d'anunciador d'una altra realitat social) perquè ja no creu en la possibilitat en general d'una futura edat d'or", pàg. 81.





28. W. Strzemiński, *Composició unista 11*, 1930-32, oli damunt tela, 50x38 cm, Museu d'Art de Llodó.

Perquè ja la seva trajectòria anterior en l'avantguarda russa va posar les bases tant per a la creació de la col·lecció d'art internacional, una mostra de la voluntat de visar fora d'un art local, com també perquè tant Strzemiński com Kobro vincuessin constantment treball personal i treball pedagògic, i mostressin les seves inquietuds socials. Van buscar l'espai més adient en una zona industrial, la zona de Łódź, lluny de les èlits de Cracòvia i Varsòvia. La seva filla ens ho recorda:

"(...) Aquesta ciutat els agradava des de feia molt de temps encara que fos bruta i estigués contaminada. El meu pare sabia que aquí, junt amb la seva esposa, aconseguiria crear un vigorós centre artístic, i fins i tot somniava en la fundació d'una escola d'arts plàstiques més moderna que la famosa Bauhaus alemanya (...)."72

Strzemiński i Kobro, des de la seva arribada a Polònia, van anar ensenyant en localitats provincials. A partir de 1926 ell ensenyava sobretot disseny tèxtil, tipografia i disseny d'interiors. Posteriorment, i basant-se en el seu programa de 1931, modificat, el seu ensenyament es referia a distribució de superfícies, composició de les divisions de la superfície, dinàmica, energia, intensitat, pes del color, composició arquitectònica d'una superfície donada, factura pictòrica, factura objectiva dels materials, associació de la figura amb la roba en ritme arquitectònic en el cas de dissenyar roba, vinculació entre la moda i un objecte utilitari en interiors arquitectònics. També ensenyava a Łódź, quan s'hi traslladaren el 1931, els principis de la impremta moderna, la relació del sentit del text amb la composició, i el color, el gruix, les mides i les distàncies entre els tipus. I les regles de les divisions, la qualitat arquitectònica de les superfícies... als seus estudiants d'arquitectura d'interiors de l'Escola de Łódź.<sup>73</sup>

---

<sup>72</sup> Nika Strzemińska, catàleg *Strzemiński*, pàg. 54.

<sup>73</sup> J. Ładnowska, catàleg *Strzemiński*, pàg. 25.



29. W. Strzemiński, de la sèrie de paisatges urbans i marins: *Paisatge urbà de Łódź*, 1932, temple, cartró 24,4x20 cm, Museu Sztuki, Łódź.

30. W. Strzemiński, *Paisatge urbà de Łódź*, 31 V 1933, temple, cartró, 26x19 cm, Museu Sztuki, Łódź.

31. W. Strzemiński, *Marina amb pluja*, 23 VI 1933, temple, cartró, 20x25 cm, Museu Sztuki, Łódź.

32. W. Strzemiński, *Marina*, 12 VII 1933, temple, cartró, 20x25 cm, Museu Sztuki, Łódź.

33. W. Strzemiński, *Marina*, 24 VII 1933, temple, cartró, 20x26 cm, Museu Sztuki, Łódź.

34. W. Strzemiński, *Marina*, VII 1933, temple, cartró, 20x25 cm, Museu Sztuki, Łódź.

35. W. Strzemiński, *Marina*, 9 VIII 1933, temple, cartró, 21x27,5 cm, Museu Sztuki, Łódź.

Kobro, per la seva banda, després d'ensenyar a les escoles de les poblacions veïnes de Łódź , Brzeziny i Koluszki, comença compaginant la docència des de 1931 a Łódź, a l'Escola Industrial de Dones, amb l'ocupació de coredactora a la revista *Forma*, de la creada Unió d'Artistes Polonesos d'Arts Plàstiques de Łódź. En aquesta revista Kobro publica el seu article sobre "El funcionalisme".<sup>74</sup> La seva darrera composició data del 1933. La guerra i l'ocupació van interrompre la seva carrera, diluïda per les més variades petites ocupacions per a la subsistència de la família, incrementada amb la filla nascuda el 1936, i pels anys posteriors passats en condicions molt precàries. Després de la guerra, Kobro va fer unes petites escultures, formalment cubofuturistes. La seva salut debilitada, els conflictes dins del matrimoni que arriben fins als tribunals per la custòdia de la filla, fan disminuir la creació de Kobro<sup>75</sup> dins d'un clima que ara s'ha tornat odiós entre la parella. En el moment de la inauguració de la sala Neoplasticista que Strzemiński va pintar el 1948 —el museu ja té llavors la seva actual ubicació en l'antic palau de l'industrial P. Poznański—, l'implacable recerca d'objectivitat de l'artista va quedar palesa quan les escultures de l'artista Kobro varen ocupar el seu lloc en la sala. Però la dona Kobro no va assistir a la inauguració.<sup>76</sup> La contradicció present en l'obra teòrica de Strzemiński es va liquidar íxí, dràsticament, en la vida real. Katarzyna Kobro va morir en un sanatori l'any 1951.

Strzemiński va continuar produint i fins i tot va poder relacionar-se amb els artistes de Varsòvia i Cracòvia perquè Łódź, que no havia estat destruïda per la guerra, va esdevenir llavors el centre de la vida artística. Des de l'Escola Estatal Superior d'Arts Plàstiques de Łódź, on treballava des de la seva fundació el 1945, hauria volgut cridar el seu amic Stazewski com a col·laborador seu, però el 1950 va ser relegat del seu càrrec

---

<sup>74</sup> L'any 1936, a *Forma*, núm. 4; vegeu-ne la reproducció sencera al catàleg *Présences Polonaises*, pàg. 117-120.

<sup>75</sup> A part del llibre de Zanusz Zagrodzki, *Katarzyna Kobro i kompozycja przeszteti*, Warszawa, 1984, no hi ha més estudis monogràfics sobre l'obra de Katarzyna Kobro. Es molt probable que l'any 1998, en què es complirà el centenari del seu naixement, aparegui més d'una publicació dedicada exclusivament a aquesta gran artista.

<sup>76</sup> Cf. Ewa Franus, "The point of imbalance in the old dream of Symmetry". A: *Wladyslaw Strzemiński. Materials of the Conference*, pàg. 128-137, on analitza el cas de Kobro, artista-esposa.

docent, com a "representant de l'art formalista".<sup>77</sup> La seva situació, agreujada també per la malaltia i els escassos mitjans de subsistència que els seus alumnes s'encarregaven d'alleugerir—la filla vivia en un orfenat de la Seguretat Social— no va impedir però que continués redactant el llibre *Teoria de la visió*, que deixà inacabat. Va morir el mes de desembre de 1952; poc després Stalin.

La caiguda en desgràcia de Strzemiński davant les autoritats s'ha d'entendre en el context del realisme socialista, que, en una de tantes ironies de la vida, va considerar el seu art "degenerat" en la via de l'esteticisme burgès, sense cap solució de projecció dins de la col·lectivitat. En les reunions organitzades a Varsòvia pel Comitè per al Sistema i Programació de l'Ensenyament Artístic del Ministeri de Cultura i Art, el 1949, es van demanar propostes de programes. Strzemiński, a les reunions posteriors, va presentar el seu programa, que no deixava entreveure cap apropament als lemes del socialisme real —tot i que, durant aquells anys, havia estat pintant quadres amb la voluntat de reflectir un acostament als problemes socials— i en va ser immediatament destituït; també va ser expulsat de la Unió d'Artistes Plàstics Polonesos.<sup>78</sup>

Les obres de Strzemiński i les que restaren de Kopro després d'haver estat destruïdes<sup>79</sup> pels nazis pel fet de ser "art degenerat" es guardaren, junt amb altres obres abstractes, als soterranis del Museu Sztuki, per disposició del Ministeri de Cultura durant els anys del realisme socialista, i no van ser degudament "regenerades" fins l'any 1956 en què s'organitza la primera exposició a Łódź de l'obra dels dos artistes. S'ha de fer notar que la seva producció no es va limitar a pintures i escultures. Van fer projectes d'habitacles; Strzemiński, a part de la seva valuosíssima contribució a la tipografia, va dissenyar mobles, marques, targetes, va fer dissenys de teixits... en la seva alternativa d'un art utilitari. Com diu Janina Ładnowska:

---

<sup>77</sup> J. Ładnowska, "Il percorso di Henryk Stażewski". A: catàleg *Henryk Stażewski 1894/1988. Rilievi e dipinti 1958/1987*, pàg. 19.

<sup>78</sup> Cf. Nika Strzemińska, "Władysław Strzemiński-hombre y artista". A: catàleg *Strzemiński*, pàg. 57.

<sup>79</sup> Gràcies al sistema de càlculs de les proporcions que havia emprat Kopro, algunes de les seves escultures van ser construïdes de nou per Zagrodzki i altres, vegeu nota 56.



36. W. Strzemiński, *Sala neoplasticista*, 1948, 420x960x528 cm, Museu Sztuki, Łódź.

"Strzemiński, pintor, teòric, professor de sincronia constructiva de l'art, organitzador, marit, pare, un home intransigent, que cometia errors, estimat per uns, odiat i incomprès per uns altres; era una creador *absolut*." <sup>80</sup>

Des de llavors —i ja abans en la ment i les intencions dels seus col·legues i alumnes de l'Escola Superior d'Arts Plàstiques de Łódź, que sempre van sentir-se fermats al seu llegat—<sup>81</sup>, la història de Strzemiński —i la de Kobro— ha estat absolutament lligada al futur del Museu Sztuki, començat gràcies a la col·lecció "a. r."

## **5. L'herència avantguardista en l'art de les generacions posteriors a la guerra**

Hi ha molts artistes que podrien formar part del llegat que es troben les generacions anteriors properes a la de Szmoczyński com, per exemple, Stażewski. Però el paper de Stażewski<sup>82</sup> va ser cabdal precisament com a figura pont *viva*, entre l'abans i el després de la guerra. Stażewski no va ser mai un utòpic, ben al contrari. En canvi, les utopies avantguardistes, negativa la de Witkiewicz, positiva la de Strzemiński, són utopies genuïnament poloneses i exemplifiquen dues posicions contraposades, una mirant cap al passat i l'altra mirant cap al futur, que són l'encarnació de l'esperit polonès.<sup>83</sup>

D'una banda, sacsejat al llarg del temps per la inconsistència d'una seguretat nacional, de saber a quin racó de terra pertany, aquest esperit ha cercat molts dels seus recursos expressius en l'esfera d'un imaginari col·lectiu que es formalitzava mitjançant els mecanismes de l'exaltació, l'exageració, la farsa, la ironia, la tragicomèdia, la perversitat, l'escepticisme, el subconscient, el messianisme, l'individualisme (el llegat de Witkiewicz);

---

<sup>80</sup> Cf. J. Ładnowska, "El constructor y su obra abierta". A: catàleg *Strzemiński*, pàg. 33.

<sup>81</sup> Cf. la introducció i cronologia redactada de l'Escola Superior d'Arts Plàstiques de Łódź per Janina Ładnowska, a *Twórcy 1945-1980*, Łódź; i el catàleg de l'exposició dels professors de l'Escola, *Profesorowie i absolwenci PWSSP w Łodzi w latach 1945-1953*, on també es veu el lligam ininterromput amb la trajectòria de les activitats del Museu Sztuki.

<sup>82</sup> Vegeu cap. IV.

<sup>83</sup> Cf. Elzbieta Grabska, "Le cadavre du père ou deux morales chez les artistes polonais". A *Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, núm. 12, 1983, pàg. 184-192.

l'austeritat, l'espiritualitat, la fe en la col·lectivitat (Strzemiński). Fluctuant entre la tendència a l'individualisme i la necessitat de l'aixopluc de la solidaritat, l'altre aspecte d'aquest esperit polonès, que és el pragmatisme (podria ser Stażewski), ha anat mantenint dia rere dia la idea viva d'una Polònia que a vegades només era això, una idea.

La presentació aquí de les concepcions de Strzemiński i Kbro s'explica per dues raons importants. En primer lloc, la necessitat de ressaltar la importància de l'obra de Kbro per si mateixa, i la relació que hi té el treball de Strzemiński. La segona raó és que l'obra de Strzemiński ha estat un punt de referència per a molts artistes polonesos en algun moment de la seva trajectòria artística. I el més important és la lectura diferent que cadascun d'ells ha fet en la seva obra particular.

Es pot dir que el witkiewiczisme i l'unisme marquen els paràmetres de l'herència que aquelles generacions constituïran com els dos pols on poder convergir les seves afinitats o els seus rebutjos. El llegat de Witkiewicz, d'una banda, i el de Kbro i Strzemiński, de l'altra, seran una referència clarament explícita que farà fluctuar els postulats ètics o estètics del conjunt de la creació artística polonesa, em sembla que fins al principi dels anys vuitanta. La majoria de vegades, amb uns supòsits més teòrics i ètics que no pas artístics, però això no invalida el fet que un dels dos pols és posat en evidència o, encara més, és qüestionat.

Situades envers l'un o l'altre extrem, algunes tendències mostraran la intenció de respectar els principis, sentir-se'n deutores i crear un art en conseqüència, segons la idea que l'art és una eina valuosa per construir una societat. Un cop adquirit el rang de tendència *oficial*, seran a la vegada els nous pols d'adscripció o de rebuig, o fornidors de noves propostes de noves generacions, que des de l'extraradi de l'escena artística polonesa, lluitaran per fer-se un lloc en aquesta llarga Diagonal de l'art.

Es tracta de veure com el gravat entén i té el seu paper en l'escena polonesa de l'art.