

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

IV. SIGNES DE CANVIS EN EL PANORAMA ARTÍSTIC GENERAL I ALGUNES FORMES PARTICULARS DEL GRAVAT EN LA DECADA DELS CINQUANTA.

1. Els primers grups artístics independents

La Mostra del Tapís Artístic Francès que va tenir lloc a Varsòvia l'any 1953, va ser la primera exhibició a Polònia de l'art contemporani occidental.¹ Aquell any va morir Stalin.

Jerzy Madeyski comenta que, en aquella època, l'art que dominava a les galeries, *nacional en la forma i socialista en el contingut*, "era un art sublim, optimista i inviolable com un dogma"² en una situació en què fins i tot un acudit era una forma de resistència (es podia anar a raure cinc anys a la presó); una altra forma era la de seguir la moda en el vestit o en el pentinat. Els membres ortodoxos de la Unió de la Joventut Polonesa desdenyaven qualsevol apropament a la moda, perquè així es consideraven més lligats a l'estil de vida de la classe treballadora. També comenta aquest autor que l'interès per l'art d'avantguarda era bastant negligible, com abans de la guerra, fins i tot en les llars més cultes, i els gustos no arribaven més enllà del postimpressionisme, "la resta de l'art era *estrany* o *horrorós*, o les dues coses alhora", i fa notar que el cubisme va ser acceptat perquè Picasso va assistir al Congrés de Wrocław, i després dels honors amb què va ser rebut, es va assimilar cubisme amb l'extrema esquerra. En aquesta identificació, que va ser de domini públic, Madeyski hi veu un producte més de les influències de la propaganda del realisme socialista.³

Al final de 1952 va morir el gran artista de l'avantguarda W. Strzemiński. A Katowice es va formar el Grup ST-53,⁴ compost per artistes de Katowice i Łódź. El seu interès se centrava en l'art de Picasso, Matisse i Léger, però sobretot en l'estudi dels escrits de la

¹ Cf. A. K. Olszewski, *Dzieje Sztuki Polskiej 1890-1980 w zarysie*, pàg. 84.

² Cf. J. Madeyski, "Spojrzenie wstecz" (Mirant enrere). A: *Projekt* núm. 5-6, 1991, pàg. 11-12.

³ *Ibidem*, pàg. 12.

⁴ Segons Janusz Bogucki, *Sztuka Polska Ludowej*, pàg. 116, el nom del grup vé del cognom de Strzemiński i de Stalinogród, nom que duia la ciutat en els anys 1953-56; vegeu també, A. K. Olszewski, op. cit., pàg. 89.

Teoria de la visió de Strzemiński; entre aquests hi havia Stanisław Fijałkowski i Stefan Krigier, de Łódź, que havien estat alumnes de Strzemiński. Més tard van ser professors d'Andrzej Smoczyński.

Zbigniew Dłubak comenta que el 1954 va ser l'any que va albirar noves esperances que un art *independent* no seria perseguit. Val la pena resumir aquí una anècdota seva que revela el clima d'aquell període. Dłubak explica que les exposicions en apartaments privats eren esdeveniments ben coneguts a tot Varsòvia. Una d'aquelles, que tenia lloc en el petit apartament de Marian Bogusz, va fer que moltíssima gent comencés a aglomerar-se a baix al carrer. Llavors va passar que un policia, que es trobava fent la guàrdia per la zona, es va dedicar a... ordenar aquella cua de gent!

"No puc dir —conclou Dłubak— si això era una il·lustració de l'absurditat de la situació o un signe que anunciava els canvis imminents."⁵

El 1955 es forma el Grup 55 a Varsòvia al voltant de Marian Bogusz i el mateix Dłubak.

Alguns artistes que refusaren d'adoptar les posicions del realisme socialista, aïllats, havien treballat alguns anys sense voler exposar. Entre aquests hi havia Maria Jarema i Jonasz Stern. Al voltant de Tadeusz Kantor, sense un programa comú i reunits en el lloc de Cracòvia, allò que unia alguns artistes, músics, historiadors i crítics d'art era una actitud *nova* envers les experiències de l'avantguarda dels anys vint. De fet, el lligam més fort amb aquella era una actitud semblant a l'anarquia existencial de Witkiewicz. A més dels *històrics* del combatiu grup Krakowska (1932-1937) —Maria Jarema, Jonasz Stern, Adam Marczyński—, els llavors joves Janina Kraupe, Daniel Mróz, més tard Jan Tarasin, per esmentar alguns dels pintors i escenògrafs que també practicaven l'art gràfic, formaren amb Tadeusz Kantor i molts d'altres el grup que més tard, el 1957, es va reactivar oficialment com a grup Krakowska II.⁶ Un altre dels seus components,

⁵ Vegeu B. Askanas, art. cit., al catàleg *Galeria Krzywe Koło*, pàg. 40.

⁶ El grup Krakowska II va ser un grup d'escriptors, historiadors d'art, pedagogs i artistes, d'estils enormement heterogenis, al qual s'hi aniran afegint altres de noves generacions. Gairebé tots seran figures importants en la vida cultural i artística: Ryszard Stanisławski, futur director del Museu Sztuki; M. Porębski, Piotr Krakowski, Andrzej Kostolowski, historiadors; el pintor i crític Janusz Bogucki; coneguts pintors com Jerzy Nowosielski i gravadors com Jan Pamuła, o l'escultor i autor de les primeres *performances*, Jerzy Bereś... La crítica d'art Anna Baranowa els compara amb l'Escola de Nova York dels anys 40-50, cf. catàleg *Grupa Krakowska*, pàg. 5.

l'historiador Mieczysław Porębski, al cap d'uns quants anys fa una reflexió sobre aquell grup i es pregunta si va ser avantguardista. La seva resposta és escueta:

"Penso que no. Va aparèixer després de les avantguardes i, d'això, n'era plenament conscient."⁷

Però precisament aquesta lucidesa, la de conèixer el seu lloc en el seu moment, col·loca a aquest grup —tan heterodox com el seu homònim anterior—, en la plataforma dels primers grups que van aglutinar artistes radicals davant el *socrealism*. Durant aquell període, Maria Jarema, Jonasz Stern i Tadeusz Kantor van fer molts monotips. Aquest últim rarament va gravar però, a part de tenir una importantíssima activitat renovadora, revulsiva i qüestionadora del teatre Cricot II, va ser un dels primers a mesclar acció, instal·lació, dibuix, objectes i pintura en la seva creació.

2. Els monotips abstractes de Maria Jarema

Maria Jarema ("Jaremianka", 1908-1958), ja feia temps que s'havia aliat amb la poesia abstracta de la forma. Escultora, pintora i escenògrafa del teatre Cricot i després del Cricot 2 de Tadeusz Kantor, no va gravar ni sobre metall, ni sobre fusta. Però, com alguns altres pintors durant l'època del realisme socialista, va usar el *monotip* per a la seva expressió artística.

La parcel·la que ocupa la monotípia se situa al bell mig de la pintura i del gravat perquè opera envers les dues direccions: pintura sobre una superfície (pintura); transferència d'aquesta a una altra superfície (gravat). Aquí no hi ha matriu reproductora, només hi ha impressió, però és precisament en la qualitat de procés indirecte on es troba la màgia de la monotípia, és durant la *transferència directa* on s'activen els canvis, visuals, que esdevenen els autèntics resultats. Perquè tot allò que s'havia *fet* sobre la superfície — els recorreguts del pigment, deixant entrar la llum o tapant— queda transposat, en un ordre invers, sobre el paper. La monotípia en la seva aparent senzillesa amaga una complexitat que s'origina per la multiplicitat dels registres que s'hi operen.

⁷ Cf. catàleg *Grupa Krakowska*, pàg. 3.



82. M. Jarema, *Chwył (Instrument)*, 1951, monotyp, paper.

Maria Jarema entenia l'aliança dels organismes amb l'espai i jugava amb les seves interferències . En les superfícies dels seus monotips, simfonies de formes s'entesten a cercar l'equilibri en l'extrem dels seus contrastos. Geometries i maridatges aparents de rectangles amb rodones o triangles comencen a expandir-se, s'inflen, s'allarguen, salten uns per sobre dels altres (*Composició*, 1949). Ordenen l'espai amb transparències o amb aparellaments de color en positiu negatiu, talment els decorats d'un escenari (*Filtres 13, 14*, 1957). Hi ha en aquestes formes abstractes una velada referència a la persona, al palpit de la vida (*Instrument*, 1951; *Veus*, 1954).

3. L'expressionisme dels artistes joves

El 1955 té lloc l'Exposició Nacional de Joves Artistes a l'Arsenal de Varsòvia (exposició després sempre citada com a Arsenal), sota l'eslògan "Contra la guerra, contra el feixisme", organitzada per les autoritats que volien, segons diu Janusz Bogucki, "un art lluitador, compromès socialment, però alliberat de la càrrega obsessiva de la didàctica i el vernís dels enunciats paralitzadors de l'autenticitat, de les receptes formals del realisme acadèmic creuat amb el postimpressionisme".⁸ Hi van ser convidats els millors graduats d'aquells anys de les escoles de belles arts⁹ entre els quals hi havia molts artistes gravadors¹⁰ com ara Walerian Borowczyk, Jan Lenica i Franciszek Starowieyski.¹¹ La majoria d'obres (pintures, gravats, escultures) mostraven una iconografia tradicional de paisatges i retrats que s'escapava de la representació de la realitat quotidiana cap a la seva construcció metafòrica. El que variava era, però, l'estil, un expressionisme exaltat de factura a vegades brutalista, amb forts contrastos de colors i valors.

⁸ Cf. Janusz Boguczki, *Sztuka Polski Ludowej*, pàg. 100.

⁹ Cf. D. Wróblewska, *Polish Contemporary Graphic Art*, pàg. 13.

¹⁰ Cf. A. K. Olszewski, op. cit., pàg. 94, que no cita cap nom.

¹¹ Cf. J. Bogucki, op. cit., pàg. 104.



83. M. Jarema, *Wyrazy (Veus)*, 1954, monotip a color, tèmpera, paper, 61x85,5 cm, Museu Nacional, Varsòvia.

Encara que aquesta exposició no va ser reveladora en el sentit plàstic,¹² sí que tots els autors¹³ coincideixen a remarcar que va ser molt important, perquè, a més d'una mostra contra el feixisme i la guerra, va ser una manifestació contra les normes cultivadores de l'art oficial. Aquella generació de joves estaven cansats de la pressió sobre la necessitat de fer un tipus d'art nacional social; també n'estaven de les del colorisme postimpressionista.

¹² Olszewski, op. cit., pàg. 93.

¹³ Bogucki, Olszewski, Kowalska, Wróblewska

4. L'anti-Arsenal, l'antiexpressionisme dels artistes mitjans i la galeria Krzywe Koło

Enfront de la "diversitat emocional i caòtica de l'exposició de l'estiu a l'Arsenal",¹⁴ el setembre d'aquell any el Grup 55, que fins llavors anava fent petites exhibicions en apartaments buits, abans que fossin ocupats pels seus inquilins,¹⁵ va organitzar una mostra en els locals de la tenda Desa, al barri antic de Varsòvia. En aquella mateixa seu es va crear el 1956 la galeria Krzywe Koło (Cercle Tort), continuació del mateix Grup 55, al voltant de Bogusz, Dłubak, i més tard Stefan Gierowski.

Zbigniew Dłubak pensava que en realitat l'exposició d'Arsenal significava la voluntat de mantenir l'art sota control i, després d'haver estat rebutjats,¹⁶ van decidir muntar el seu Anti-Arsenal. La mostra contenia el programa artístic del grup: propagació de l'antiesteticisme com a negació de la pintura colorista i decorativa i l'interès per la metàfora, que llavors Dłubak no percebia tant com un problema d'expressió i contingut, sinó com un problema de forma. Dłubak entenia que es trobava molt al costat de les recerques de postguerra de Stażewski i fins i tot de Strzemiński. Costa una mica d'entendre el programa d'aquest grup i potser ho explica més clar H. Kotkowska-Bareja: es tractava d'un "programa basat en el concepte intel·lectual de l'art de pintar, encara esquemàtic però ja tendent cap a una certa abstracció".¹⁷

Les següents mostres que es van anar fent a la galeria Krzywe Koło eren de grup, no tant pels plantejaments del seu director, Bogusz, sinó, en paraules de Hanna Kotkowska, "com una crida del moment, en vista del fet que l'existent Associació d'Artistes Plàstics Polonesos (ZPAP) començava a estar desacreditada i no era capaç de proposar nous programes".¹⁸

¹⁴ Hanna Kotkowska-Bareja, "Great expectations-the beginning and end of the Krzywe Koło Gallery". A: catàleg *Galeria Krzywe Koło*, pàg. 14.

¹⁵ Cf. entrevista a Stefan Gierowski de J. Zagrodzki el 1989, catàleg *Galeria Krzywe Koło*, pàg. 47-51.

¹⁶ La comissió qualificadora dels treballs a ser mostrats en l'exposició no va admetre la presentació del Grup 55 format per Marian Bogusz, Zbigniew Dłubak, Kajetan Sosnowski, Andrzej Zaborowski; cf. revista *Exit*, núm. 3, 1990, pàg. 98-99, que reproduïx la introducció de Janusz Zagrodzki pel catàleg *Galeria Krzywe Koło*; cf. també catàleg *Galeria Krzywe Koło*, pàg. 40.

¹⁷ Cf. H. Kotkowska-Bareja, art. cit., catàleg *Galeria Krzywe Koło*, pàg. 14.

¹⁸ *Ibidem*.

Aquesta galeria pren el nom del Club Krzywe Koło d'intel·lectuals i escriptors compromesos políticament amb l'oposició al règim. Hanna Kotkowska-Bareja cita el monografista del club, Witold Jedlicki, que suggereix que "la primera intenció de l'obertura del club era la funció de provocar i de vigilar la *intelligentsia* de Varsòvia", però Kotkowska remarca que, si el club havia de fer el paper de vàlvula d'escapament i ser un lloc on vigilar els hàbits dels grups de creació d'opinió de la societat, la seva activitat s'escapava del control de les autoritats molt abans de la liquidació del club. D'una banda, hi havia l'efecte de la sobreestimació de la demanda social real de posseir un tal fòrum i, d'altra, el fet que "el nivell intel·lectual dels membres del club era molt més alt que dels que l'intentaven tractar instrumentalment".¹⁹

Els artistes es reunien en el cafè del club, que era un lloc on es podia prendre alcohol, i hi tenien llargues converses.²⁰ Un fet important va ser l'actitud positiva dels postimpressionistes famosos, Jan Cybis i Artur Nach-Samborski, cap a aquest grup i els de la seva generació.

5. 1956: l'Octubre Polonès, eufòries primaverals i expectatives

El 1956 va morir Bierut i Gomulka va passar a ser el primer secretari del PZPR. Va ser l'any de l'amnistia de 35.000 presoners polítics, de les manifestacions i les vagues a Poznań, que ningú s'hagués atrevit a imaginar fins llavors, i de l'anomenat *Octubre Polonès*. En el període de l'Octubre Polonès, la pèrdua de la cotilla de la policia cultural —en contra de les expectatives— no va suposar un canvi de l'estructura del partit, el monopoli del qual va restar intacte. El principi que les decisions que concernien l'administració de l'art i el grau de llibertat donat als artistes venien de "dalt" va restar intacte. Es va restaurar la subordinació de la vida cultural al partit i al censor. Van ser liquidats molts clubs d'*intelligentsia* i clubs de treballadors. El Club Krzywe Koło va sobreviure a la crisi i va poder obrir, com la seva secció de belles arts, la galeria del mateix nom.²¹

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ Cf. J. Zagrodzki, "In the Krzywe Koło...", entrevista a Stefan Gierowski. A: cat. *Galeria Krzywe Koło*, pàg. 50.

²¹ Hanna Kotkowska-Bareja, op. cit., pàg.14-15.

Va començar, però, un període tumultuós i romàntic, ple d'esperances en la independència nacional. Sota el nou lideratge de Gomułka,²² es va creure en el naixement d'un nou pensament artístic i literari arreu del país. Els intel·lectuals joves van començar a sortir d'aquella situació *underground* dels anys anteriors i van crear els seus clubs. Al final de la dècada dels cinquanta i principi dels seixanta, van sortir temporalment més de 120 punts de reencontre per a gent i art d'arreu del país, molts d'ells en els eixos dels clubs de Jove Intel·ligència.²³

La revista *Po Prostu* (*Directe*), més tard anomenada *Nowa Kultura* era la capdavantera del moviment per a les reformes. Als salons del diari tenien lloc les trobades i discussions d'artistes i intel·lectuals. També l'any 1956 va sortir el primer número de la revista *Projekt*, dedicada majoritàriament al gravat i al disseny, sense descuidar la seva relació amb els esdeveniments artístics en general. En les declaracions programàtiques dels fundadors, W. Mroszczak, S. i W. Zamecznik, J. Hryniewiecki, M. Motykowa, manifestaven la seva voluntat de lluita per la "llibertat de creació i experimentació, no-interferència amb els processos creatius, actituds no preferents cap a qualsevol estil artístic...".²⁴

Optaven per una esfera de creació lliure tan ampla com fos possible. La revista *Przegląd Artystyczny*, que havia estat fins llavors el portaveu del *socrealism*,²⁵ és remodelada en la forma i també en el contingut.

²² Norman Davies distingeix entre els comunistes *idealistes*, la majoria morts durant la guerra; els *emigrats*, dissidents dels anys del *socrealism* (el filòsof Leszek Kolakowski); els *lleialistes-stalinistes*, lleialtat *servil* del Partit Polonès al Politburó (Bierut); i els *positivistes* (Gomułka i el que el seguirà, Gierek), que des de la postguerra creien en una construcció del socialisme que havia de tenir en compte les condicions locals, i per tant la "Via Polonesa" no tenia perquè seguir en tot la línia soviètica. Amb l'arribada de Gomułka i durant els pròxims 25 anys, aquesta via serà la predominant en el Partit. Al mateix temps, des d'aquest moment, sorgirà una nova casta d'intel·lectuals comunistes que intentaran aplicar la fórmula del marxisme-leninisme i construir una branca específica polonesa de socialisme científic. Cf. N. Davies, op. cit., pàg. 357-358 i 48-49.

²³ D. Wróblewska, op. cit., pàg. 15.

²⁴ Cf. Bożena Kowalska, "W trzydziestopięciolecie Projectu". A: *Projekt*, núm. 5-6, 1991, pàg. 5.

²⁵ Al 1951 la redactora principal era Helena Krajewska; el matrimoni Krajewski eren els seus fervents portantveus; cf. J. Bogucki, op. cit., pàg. 58; i cap. III d'aquest treball.

6. L'escola del cartell polonès

L'avantguarda polonesa s'havia dedicat al disseny *aplicat* amb tant o més rigor i decisió creativa que els seus col·legues russos i centreeuropeus. Si la història d'aquesta disciplina a occident té com a un punt de referència important el treball de l'escola Bauhaus, crec que no quedarà completada fins que s'estudiï en profunditat el que es va estar fent en aquell mateix moment a Polònia.²⁶

Les decisives proposicions tipogràfiques de Strzemiński i Stażewski en la compaginació de les revistes i llibres que van editar els grups Blok, Praesens, i "a.r.", mostren l'eloqüència que adquireix el signe quan aquest és conjugat amb les seves qualitats i les seves variants en la superfície. Cada pàgina és com l'àlbum de fotografies d'una extensa família tipogràfica: lletres i signes vestits de color groc, vermell, blau o negre, componen els títols, les frases i les poesies o aforismes. Aquestes lletres i signes ens mostren el seu lligam inequívoc perquè puguem llegir allò que ens volen comunicar i, a més, ens regalen a vessar el goig estètic, perquè l'ull salta amb alegria per la rigorosa geometria ortogonal que els ha situat en la pàgina. Aquests treballs no mereixen tal oblit.

Strzemiński, Stażewski, Berlewi i altres artistes, entre pintors, gravadors i arquitectes, van dissenyar cartells publicitaris, anuncis a la premsa, jocs de cartes... Després de la guerra, a Polònia el disseny gràfic —que durant molts anys s'ha anomenat *disseny aplicat* o *disseny objectiu* — va restar sobretot a les mans dels arquitectes.²⁷ Eren aquests qui feien els cartells.

A mitjan anys cinquanta, la concepció del cartell en termes de disseny tipogràfic i il·lustració, i en general el disseny com a síntesi de formes per a una comunicació visual, va estar impulsada per la mateixa nova saba que fluïa pels passadissos artístics; tots formaven part del mateix edifici. En aquell clima d'eufòria, diaris com *Po Prostu* (després *Nowa Kultura*) i *Przegląd Kulturalny* a Varsòvia; *Przekrój* i *Życie Literackie*, amb el seu

²⁶ Hi ha el treball d'Herbert Spencer, *Pioneros de la Tipografia moderna*, on s'esmenta de passada a Strzemiński, Stażewski i Szczuka i hi ha alguna reproducció seva, però això és tot.

²⁷ D. Wróblewska, op. cit., pàg. 16.

suplement *Plastyka* a Cracòvia i, en fi, el suplement *Struktury* de la revista *Kamienie*,²⁸ convidaven a molts artistes, dissenyadors i arquitectes a il·lustrar-ne les pàgines.

La nova situació social —dins d'unes intencions de modernització del país impulsades per Gomulka— i els esdeveniments multitudinaris, festivals, congressos i altres celebracions, dins d'un clima de relaxament de les anteriors campanades propagantístiques de la ideologia dominant, van fer aflorar un lleuger to d'humor en l'escena urbana amb totes les formes possibles: pancartes, decoracions per a les zones d'esplai i de vacances, *displays* i estands de fires de mostres.

Tot i que els arquitectes, els pintors, els gravadors i els il·lustradors continuaven fent cartells, és al final de la dècada que es consolida la tradició de cooperació entre l'arquitectura i el grafisme publicitari. A partir de llavors començarà a ser una professió plenament emancipada i el creador adquirirà l'estatus paral·lel d'artista de la comunicació visual.

El 1953 va tenir lloc la I Mostra Nacional del Cartell; les obres de T. Trepkowski, H. Tomaszewski, Jan Lenica, R. Cieślewicz i molts altres van posar els fonaments de l'escola del cartell polonès dels anys seixanta, coneguda a Europa i arreu del món, gràcies a la singular política d'obertura i de propaganda que el règim va dur a terme en aquella època.²⁹

²⁸ Aquests suplementes apareixen a mitjan anys cinquanta; el primer va organitzar l'exposició "Phases", cf. J. Bogucki op. cit., pàg. 163 i la seva nota 62. Això és una prova que l'organització d'exposicions s'estava descentralitzant del PAN (Institut Estatal d'Art), encara que els permisos i el finançament en continuaven depenent.

²⁹ Cf. l'escola polonesa del cartell en les dècades següents a D. Wróblewska, op. cit., pàg. 19-23.

7. Relació de la revista *Projekt* amb l'art pur i l'art aplicat

B. Kowalska escriu sobre el naixement de la revista *Projekt*³⁰ i cita les paraules d'un dels membres fundadors, Magda Motykowa:

"Els artistes actius en la creació relacionada amb l'art *pur* (pintura, gravat, escultura) tenien més llibertat.³¹ En aquell moment van aparèixer cartells interessants, artistes coneguts tingueren molts èxits en exposicions de dibuix i il·lustració, art aplicat, escenografia i altres disciplines artístiques, i això s'havia de mostrar i propagar."

Després B. Kowalska continua:

"Efectivament, *Projekt*, com a revista amb ambicions avantguardistes, podia presentar i llançar únicament aquestes disciplines en aquells temps. Les disciplines de la pintura, el gravat i l'escultura, durant cinc anys acceptades únicament com a imitació del realisme del XIX i tractades instrumentalment com a eina de propaganda política, no tenien el dret ni a una expressió individual ni al seu desenvolupament. A més, separades de les conquestes occidentals pel mur d'acer, aquelles disciplines —retardades i provincials— no tenien res de nou per mostrar en una revista. Però, d'altra banda, les mostres de plena fantasia i ímpetu dels cartells de l'escola polonesa lluien triomfs a escala internacional. No hauríem d'oblidar que aquelles mostres devien el seu gran èxit al fet que en aquell moment eren per als artistes la vàlvula de seguretat per abocar l'acumulació d'energies d'una imaginació vetada. Molts dels creadors d'avantguarda, sobretot aquells que gravitaven en tendències integradores de l'art i estructurals o metafòriques, hagueren d'emprar la seva invenció en treballs d'art aplicat."³²

³⁰ Bożena Kowalska, "W trzydziestopięcioletnie Projectu". A: *Projekt*, núm. 5-6, 1991, pàg. 2-8.

³¹ Kowalska deu voler dir "més llibertat" que els intel·lectuals i escriptors.

³² B. Kowalska, art. cit., pàg. 2.

L'autora s'està referint al disseny gràfic, disseny d'interiors, de productes, d'escenografies, en fi, a la labor que actualment abasta el disseny en les seves especialitats.³³

És important conèixer i situar en el seu temps els propòsits de la revista *Projekt*. En aquell moment una part de la política cultural apostava pel disseny per sobre de les altres disciplines. Això no va privar la revista que es convertís ben aviat en la cronista de tots els esdeveniments relacionats amb el gravat, gairebé el seu òrgan *oficial*.

8. Continuació dels canvis a mitjan anys cinquanta

La burla i el grotesc pujaven dalt dels escenaris amb companyies de teatre experimental formades per estudiants com ara STS a Varsòvia, Bim-Bom a Gdańsk o Pstrąg a Łódź...³⁴ En aquests moviments juvenils, no exempts d'elements naïf, els artistes gràfics tingueren un paper important com a propagadors visuals de les més grans conquestes.³⁵

Jerzy Madejski comenta que abans de l'octubre de 1956, però després de la mostra Arsenal de Varsòvia de 1955, quinze artistes van prendre part en quatre exposicions a l'estranger i van palesar un moderat repte al realisme socialista.³⁶ Aquest autor recorda que el pas cap als canvis va ser bastant increïble. De seguida va resultar que no hi havia artistes del realisme socialista, especialment entre els pintors molt prolífics:

"(...) Per comparació amb l'estalinisme, semblava que el privilegi que Polònia havia guanyat era l'adquisició d'una llibertat sense límits. Els estudiants podien ballar el *boogie-woogie* al carrer, podien dir acudits polítics, fins i tot se'ls va permetre de donar sang i fer col·lectes per als hongaresos en lluita. (...) Cada mes, fins i tot cada setmana, s'inauguraven exposicions que provaven que els artistes, prèviament

³³ En aquell context *art aplicat* tenia una connotació diferent a la del nostre país, que aquí es referia més aviat a les tècniques aplicades i als oficis artístics en general.

³⁴ B. Kowalska, op. cit., pàg. 2.

³⁵ D. Wróblewska, op. cit. pàg. 15.

³⁶ J. Madejski, "Spojrzenie wstecz". A *Projekt*, núm. 5-6, 1991, pàg. 9-13. Entre altres eren els artistes Brzosowki, J. Nowosielski, T. Dominik, A. Marczyński i Wójtowicz.

coneguts pels seus retrats de «stakhanovistes i noies damunt dels tractors», havien estat sempre moderns en excés. (...) El procés va ser tan intens que, quan les autoritats, sobtades pel discurs de Krushev sobre Cuba, procuraren retornar a la vida el socialisme realista, ho van veure impossible per falta de voluntaris. Requeria massa esforç formar el que s'anomenava grup dels realistes (potser en tot el país no arribaven a ser quinze), perquè fins i tot el situat més enrere de la fila estava sotmès a la convenció del figurativisme més deformat. (...) L'exposició dels «epígons» de flors i paisatges del grup relacionat amb la galeria oficial Zachęta, exposició anomenada *Portes obertes*, va ser ridiculitzada pels crítics, i les protestes d'aquell grup enviades als comitès regionals del partit, i fins i tot al mateix Nikita Krushev, percebut com l'últim suport pels realistes supervivents, no van tenir efecte."³⁷

L'Associació d'Artistes Plàstics Polonesos (ZPAP) i les institucions culturals, a través dels seus cossos administratius, busquen ampliar els camins cap a la resta d'Europa i reconstruir contactes artístics, oficials i informals. Les exposicions estrangeres són més freqüents: gravat americà i gravat d'artistes italians i francesos. També comença l'enviament d'exposicions d'art polonès contemporani, sobretot disseny gràfic i cartells. A Moscou, en canvi, s'hi enviava per exposar art relacionat amb el postimpressionisme, encara que algunes obres s'acostaven cap a l'abstracció.³⁸ Com a mostra d'algunes de les exposicions d'artistes estrangers al país trobem: el 1955, dues exhibicions d'obra gràfica de Iugoslàvia i RDA; l'any 1957, "Ensor, 12 gravats, surrealisme" i una mostra de l'abstracció no geomètrica i el *tachisme*; el 1958, una mostra d'Emilio Vedova; el 1959, "Pintura francesa de Gauguin als nostres temps", amb obres de Kandinsky, Picasso, Ernst, Picabia, Miró, Vasarely, Matta, Jartung, Soulages, Zao-Wou-Ki... El 1959, una mostra de Henry Moore; el 1959, "Phases", Breton, informalisme amb representació surrealista...

I com a mostres de l'art del país a l'estranger:

³⁷ *Ibidem*, pàg. 12. Khrushev esdevé primer secretari del partit comunista el 1958.

³⁸ Cf. J. Bogucki, *Sztuka Polski Ludowej*, pàg. 61.

1958, Galeria Denise René, París, "Precursors d'art abstracte a Polònia: Kobro, Strzemiński, Stażewski, Rafałowski, Berlewi"; el 1959, "50 anys d'art polonès" a Brussel·les i Estocolm: Wyspiański, Wojtkiewicz, Witkiewicz i altres; aquesta mateixa mostra a Venècia, a més a més, amb artistes de la generació de després de la guerra: Dominik, Gierowski, Lebenstein, Wróblewski, Jaremińska...; 1959, una mostra de Tadeusz Kantor, *tachisme*, a París.

Els artistes, individualment o en grup, visiten Itàlia, on l'art llavors anava lligat a la indústria i a la vida quotidiana, per via del disseny; també per renovar la tradició viatgen a França; i més tard, a Gran Bretanya i als EUA. Des de 1959 comença la participació d'artistes a les mostres internacionals de Venècia i Milà, a la Biennal de Joves Artistes de París, São Paulo, Lausana. Comencen a guanyar premis internacionals. Comença també la representació polonesa a les biennals internacionals de gravat de Ljubljana, Tòquio, Ginebra, Lugano, Bratislava.

Es formen nous grups: Grupa Toruńska, a Toruń; Zamek (Castell), a Lublin; Arkat, a Katowice.

El 1957 es tanca, però, la revista capdavantera de les reformes *Po Prostu*: la censura s'exercia molt més sobre l'aspecte intel·lectual —la paraula escrita— que l'artístic, cosa que mostra que no desconfiava encara, ans al contrari, creia en les virtuts propagandístiques de l'art visual i plàstic.

9. L'abstracció no geomètrica i la metàfora

Segons comenta G. Sztabiński, "(...) molts artistes en aquell moment van necessitar deslligar-se ells mateixos de la directa reproducció d'impressions de la realitat i van començar a usar vies no figuratives. Però van utilitzar els mitjans que els permetessin expressar estats emocionals amb formes «poètiques». Això creava l'oportunitat d'evocació dels sentiments similars entre el públic i així es podia seguir mantenint el contacte entre ells".

I continua dient Sztabiński, referint-se a la situació en què es trobaven els artistes en aquell moment d'haver de decidir les vies per compte propi:

"També hi havia nombroses temptacions i perills que intentaven apartar-los fora del camí. La temptació de l'esteticisme n'era una. I era particularment forta a Polònia. La tradició del colorisme havia tingut una gran influència. La majoria dels professors de moltes escoles de belles arts eren *kapistes* i van exercir una considerable influència en la formació de les idees de la «cultura de la pintura» i de la «sensibilitat artística»."³⁹

Es podia anar cap a la metàfora des de l'abstracció, des del surrealisme; també des de l'experimentació matèrica o informalisme. O des de la literatura, que s'estava qüestionant les convencions literàries i lingüístiques i defensava una estètica de la forma lletja.⁴⁰

La pintura matèrica, particularment característica d'una part de la generació que llavors feia el seu debut, va posar l'atenció sobretot en les tècniques i materials no convencionals. Anant més enllà de la pintura, els artistes van començar a construir relleus i objectes espacials. L'ús de l'objecte i la seva disposició s'assemblava al que més tard s'anomenaria *art ambiental*. El 1958, una exposició de pintura de Wojciech Fangor per al Saló de Nowa Kultura de Varsòvia va ser així designada per Stanisław Zamecznik.⁴¹

Alguns s'abocaren cap a la continuació dels experiments interromputs durant l'època estalinista, en les disciplines de la fotografia i la pintura, envers el surrealisme en una particular visió que apel·lava a la imaginació, al subconscient, als mecanismes associatius i no tant a un intel·lecte carregat de racionalisme.⁴² D'ací la importància que agafarà la metàfora en els anys següents.

A la vegada, aquella imatge surrealista estava posant les bases per tornar a les imatges no figuratives. Com diu Lech Lechowicz:

³⁹ Gregorz Sztabiński, catàleg *Mieczysław Wiśniewski*, pàg. 20-21.

⁴⁰ El mot "turpisme" va ser introduït per Julian Przyboś per definir una via poètica que s'estava desenvolupant després de 1956, marcada pels escrits de T. Różewicz i altres. Aquells poetes defensaven l'estètica de la lletja, les coses malaltisses i tòrides i l'interès en els objectes grollers, trencats i descompostos; cf. G. Sztabiński, op. cit., pàg. 22.

⁴¹ Cf. B. Stokłosa, catàleg *Contemporary art from Poland*, pàg. 11.

⁴² L. Lechowicz, "Fotografia medium sztuki od awangardy do po-awangardy". A: *Projekt*, núm. 5-6, 1991, pàg. 53-58.

"A mitjan anys cinquanta, els artistes d'avantguarda⁴³ pogueren concentrar-se en els problemes de la representació no figurativa, més inspirats per la branca informalista, amb imatges abstractes, autònomes de les realitats exteriors (...). L'abstracció aviat va tornar-se tan popular en fotografia com en pintura [com en gravat, afegeixo jo]. Després d'anys de directrius burocràtiques artístiques, l'apropament abstracte cap a l'informalisme va ser sinònim de llibertat artística (...)." ⁴⁴

Un altre historiador de l'art, Janusz Zagrodzki, també observa que en aquell moment el renaixement de l'art abstracte va esdevenir absolutament necessari. Aquella explosió d'activitat no només pot explicar-se per la primera i seriosa crisi de l'estalinisme ni tampoc per una mímesi amb les novetats artístiques mundials. El cito:

"L'art abstracte va esdevenir la música dels nous temps quan, una vegada més, es va constatar que l'art no ha de ser necessàriament un resultat d'un contingut sinó també un resultat de color i forma, sensitivitat i composició, expressió o gest." ⁴⁵

Zagrodzki continua dient que a Polònia aquest renaixement va ser una conseqüència directa de la pressió exercida des dels ministeris, càtedres acadèmiques i oficines editorials contra l'art no disposat a sotmetre's ell mateix a la doctrina socialista:

"(...) L'art polonès dels cinquanta tenia una cara oculta que era el resultat de la malaltia política que sofria aquella societat, una societat basada en una legislació inestable, la vida de la qual anava d'una crisi econòmica i social a una altra. Però aquestes crisis van propiciar una idea de molt de pes: la idea de llibertat, que va reflectir-se en el caràcter espiritual de l'art d'aquest període i que va dominar sobre el caos total d'eslògans, doctrines i actituds de resignació. A la meitat dels cinquanta els artistes quedaren atrapats en l'estrany encant de la paraula *llibertat*." ⁴⁶

⁴³ Lech Lechowicz s'està referint a la generació de Zbigniew Dłubak, als quals podríem anomenar artistes de la neoavantguarda posterior a 1945.

⁴⁴ L. Lechowicz, op. cit., pàg. 56.

⁴⁵ Cf. J. Zagrodzki, "The Second Birth". A: *Galeria Krzywe Koło*, pàg. 8.

⁴⁶ *Ibidem*, pàg. 9.

Llibertat d'escollir noves regles i les seves limitacions; llibertat d'expressar els sentiments propis; llibertat de varietat en comptes de la unanimitat imposada des de dalt... Llibertat que permeti desenvolupar i expressar la individualitat.

Una abstracció que comportava sobretot la fugida d'una imatge realista del món. L'artista va tractar de respondre la qüestió de què era l'abstracció i què podia ser, va intentar de traspasar la mentalitat realista, les visions de la natura superimposades en el transcurs dels anys (recordar els coloristes...). La natura no va quedar suprimida, perquè es tractava de dialogar i d'expressar-la d'una altra forma, amb un llenguatge ple dels seus trets i matisos personals. Continua dient Zagrodzki:

"Encara que l'alfabet d'aquest llenguatge s'havia format en els temps heroics de l'avantguarda, no tothom el podia aprendre llavors, ni usar el mateix."⁴⁷

Un altre autor, Grzegorz Sztabiński, coincideix amb el que deia Zagrodzki i explicita més aquella situació:

"El coneixement sobre les seves conquestes [dels constructivistes russos i polonesos] era extremadament limitat en acabar la dècada dels cinquanta i començar la dels seixanta. Els escrits teòrics eren quasi completament desconeguts. Era difícil veure'n les pintures. És per això que els artistes que consideraren el problema de la reedificació de l'art havien de solucionar-ho virtualment ells sols."⁴⁸

Janusz Zagrodzki, en el seu text *Un segon naixement*,⁴⁹ explica que es tractava d'una recerca personal dirigida cap a l'expressió dels principis d'un llenguatge universal desproveït de subjectivitat, però a la vegada qualsevol gest que no resultés de sentiments personals esdevenia una dissonància. És evident que també es van crear formes buides i colors sense significat, com a totes les èpoques, però en els cinquanta un art *significatiu* era el que lligava l'artista amb la matèria i on quedava dipositada una

⁴⁷ *Ibidem*, pàg. 9.

⁴⁸ Cf. G. Sztabiński, op. cit., pàg. 20-21.

⁴⁹ Cf. J. Zagrodzki, op. cit., pàg. 8-9.

espècie de filosofia del temps i la història, una forma de dir el que era inexpressable i desconegut, no en termes de bellesa dins de velles categories estètiques, sinó en termes de verdadera expressió personal, rebutjant els axiomes artístics del passat. Apartat de referències reals i desproveït de qualsevol tema, apel·lant només parcialment al llenguatge dels sentiments, l'artista necessitava una justificació ideològica que era la creença en l'essència de la forma, en l'energia continguda en el material, en el fet de donar expressió, amb la forma, als sentiments. Per aquí anava l'obra d'alguns artistes joves, com Dominik, Kierzkowski, en una via entre Tàpies i Burri.⁵⁰

Uns altres, els molt coneguts coloristes postimpressionistes de la vella generació, van saturar de sentiments còsmics els seus bodegons i paisatges i, diluint-los en pinzellades emotives, els feren reparèixer, metamorfosats, ja només insinuats; hi havia ara més referència a la matèria de la pintura, al color i, perquè s'havien difuminat les figures i només per això, els va semblar que s'acostaven cap a una classe d'abstracció que volia dir modernitat... (Jan Cybis, Rzepiński).



84. J. Tarasin, *Drzewo (Arbre)*, litografia del cicle *Dom (Casa)*, paper, 1955.

⁵⁰ Cf. J. Bogucki, op. cit., pàg. 145.

Així, a la segona meitat dels cinquanta, van aflorar a la superfície tots els vessants artístics que havien estat fent *xup-xup*: l'art abstracte, des de propostes geomètriques a gestuals; una figuració que mesclava metàfora i poètica surrealista; tot el conjunt salpebrat d'un apropament intel·lectual o emocional cap a la forma.

Una litografia de l'època, de Jan Tarasin (1926), és un exemple revelador d'aquesta figuració metafòrica: a *Arbre* (1955), del cicle *Casa*, el dibuix presenta una visió sense cap esperança i situa els símbols de la cultura, una estàtua caiguda del sòcol, i de la natura, un arbre sense fulles, sobre un terra inhòspit ple de pedres i runes; és el jardí sense vida d'una casa l'interior de la qual és fosc, deshabitat. El traç del dibuix, entretingut a omplir de *matèria* la superfície (amb les grisalles i els rascats), no està assenyalant una intenció descriptiva, més aviat es va cobrint de simbolisme, com si la sensualitat tàctil del treball del llapis gras sobre la pedra litogràfica volgués omplir el buit visual que es desprèn de la imatge.⁵¹

Segons Bożena Stokłosa, des dels anys cinquanta el postimpressionisme colorista va actuar com un *contrapunt institucional* al *socrealism* imposat, sense estar organitzat tan oficialment. El postimpressionisme va aflorar des de les càtedres de Belles Arts com un sinònim de la cultura moderna, però va empobrir l'educació dels estudiants.⁵²

10. L'esclat gràfic de les xilografies de Jerzy Panek

Si ens detinguéssim per un moment a pensar en les circumstàncies en què alguns joves van haver d'interrompre els seus estudis durant la guerra, i continuar-los en el clima subversiu i contradictori que va dominar aquell ambient atapeït de càrrega ideològica imposada; si ens poguéssim adaptar per uns moments a les situacions en què aquells artistes s'involucraven o es veien involucrats..., potser valoraríem amb més

⁵¹ En la gran mostra retrospectiva de Jean Tarasin a la Galeria Zachęta de Varsòvia el setembre de 1995, vaig poder apreciar la seva obra, posteriorment duta cap a l'abstracció, en la qual intervé molt la serigrafia. L'artista tracta la imatge serigrafiada en seqüències que va repetint en les diferents pintures, enfocant cada vegada més a prop el motiu fins que esdevé forma sola; en general, en la seva pintura a partir dels anys setanta juga amb el mòdul de la trama de la serigrafia, amb formes modulars que es van repetint en diferents mides i colors.

⁵² Bożena Stokłosa, op. cit., pàg. 11.

justesa les seves "innovacions, formals o tècniques" a què es referia Wróblewska,⁵³ perquè en aquella situació qualsevol innovació era, en alguns casos, el resultat d'una presa de posició personal i *aïllada*; era allò que l'artista, jove o ja madur, es plantejava en la seva solitud silenciosa i punyent a l'hora de demanar-se comptes sobre el perquè o el com expressar amb el llenguatge de l'art la seva relació amb el món, amb el problema de l'existència; el seu deute abans que res envers ell mateix (o ella mateixa) i cap a l'esdevenir històric de l'art. Al seu voltant, una boira de divises i fórmules estereotipades li queia al damunt. No *sabia* gaire bé el que havia passat abans de la guerra, no *coneixia* exactament què havien dit els seus antecessors moderns.

Per exemple, un estudiant de belles arts de Cracòvia, pres a l'atzar: Jerzy Panek. Va néixer el 1918, a Tarnów, prop de Cracòvia. Va estudiar gravat, entre d'altres matèries, i Andrzej Jurkiewicz va ser un dels seus professors. Del temps de l'ocupació alemanya és el seu treball basat en les cares dels treballadors d'una granja de producció d'aiguardent on va ser enviat. Jan Fejkiel comenta que "en aquest *panopticum* fisonomista, gravat una part en linòleums i una part en xilografies, la grapa del mestre ja es deixa sentir: l'humor i la vivisecció del semblant s'enllacen per sempre més en el seu art".⁵⁴

Aquest historiador de l'art, i recentment galerista, explica que quan es va acabar la guerra Jerzy Panek va reanudar els seus estudis a l'Acadèmia de Belles Arts de Cracòvia, al taller del que llavors feia les funcions de rector, Eugeniusz Eibisch. Aquest cèlebre professor postimpressionista dirigia dos tallers; el segon era un taller de segona fila però en aquest petit espai reunia atapeïts al costat de Panek alguns estudiants que avui dia, segons aquest galerista, són artistes de renom. Com que aquell professor li va criticar que acceptés una beca concedida per Holanda (de provinença capitalista), Panek va traslladar-se d'un dia per l'altre a un altre taller que dirigia Pronaszko, un pintor de tarannà més progressista (antic formista i proper al constructivisme); entre els alumnes hi havia Wróblewski, el de la revolta d'estudiants. Ni el record de les "natures mortes menjades abans de ser pintades"⁵⁵ va fer que Panek tornés a aquell taller d'Eibisch.

⁵³ Vegeu cap. II, 6.

⁵⁴ Cf. J. Fejkiel, "Wokół Grafiki, Panek". A: *Pokaz*, núm. 4 (7), 1994, pàg. 21-23.

⁵⁵ *Ibidem*, pàg. 21. Com no havien de ser temptadores, amb la gana de la postguerra!

El 1955, als 37 anys, Panek (que a més d'artista era pedagog) va ser convidat a viatjar a la Xina comunista. Després de tres mesos d'activitat intensa, retorna a Polònia i comença a plantejar la seva creació artística d'una forma nova. El fet és que a la Xina els seus ulls *van mirar* diferent, i ara al seu país, segons Fejkiel, "el motiu i una subtil resolució formal eliminen, en les seves xilografies dels anys cinquanta, l'anècdota i el missatge, i la investigació de normes abstractes de construcció de composició substitueix una narració tradicional".⁵⁶

Els *bestiaris* i els *pastors* són les excuses de Panek per crear entramats de línies negres o masses de blancs en la superfície de la planxa i per mostrar, amb la interpenetració senzilla de les seves formes, la igualtat de la figura i el fons (*Pastor II*, 1961; *Perfil d'incendiari*, 1961-92), una decisió que implicava deixar lliure el llenguatge de la forma i només aquest.

Panek deixava que les línies establissin mútues influències entre elles, sense la presència prèvia d'un dibuix.⁵⁷ Ho feia de dues maneres: quan les línies s'adrecen a constituir una forma, la concepció modular que opera entre elles les constreny a crear diversos ritmes interns, accelerats en fileres. La superfície és un paisatge que convida a recorre'l amb la mirada: *Cavall blanc, I* (1959). O bé les línies comencen a créixer, s'expandeixen talment fossin cintes bandejades a l'aire, van anant i venint en cercles i zig-zags. Llavors, les línies cintes es van estenent per la superfície i en el seu reposar contingut tornen a crear noves formes: *Elefant II* (1959).

En l'obra de Panek, l'ordre abstracte de la geometria lineal és envaït pel seu ritme biològic i això dóna un resultat d'un fortíssim lirisme. La nostra mirada recull la sensació del sentit intern de la naturalesa. Torna a ser la vida de les formes, i només això, ara en gravat. Panek havia girat i establert la seva recerca en una direcció llunyana dels seus mestres realistes i postimpressionistes. En una concordança aïllada físicament però a prop intel·lectualment amb el que estaven proposant alguns, per exemple Dłubak, Panek va dialogar amb la forma amb una concepció abstracta del seu

⁵⁶ Cf. J. Fejkiel, op. cit. , pàg. 21.

⁵⁷ Fejkiel indica que Panek treballava la talla de fusta directament, sense cap dibuix previ (fet per altra banda molt normal des del canvi de concepció que pren la xilografia des de finals del s. XIX amb Gauguin i després amb els expressionistes alemanys). Fejkiel, citant aquest aspecte, deixa connotar que a Polònia no era usual, sinó que es buidava el dibuix fet anteriorment sobre la fusta o el linòleum; Fejkiel, op. cit., pàg. 21.

llenguatge. Encara que mostrés figures. No va tallar amb el realisme dels seus anys d'aprenentatge sinó que, precisament, el va conjugar amb el seu interès únic per la forma, i d'aquí va anar estructurant un estil verdaderament personal.

11. Impuls oficial de la modernitat

El 1959 decauen les tradicionals exposicions nacionals d'art modern —"ja no és necessària aquella *protecció ideològica*", diu Wróblewska.⁵⁸

Però a mi em sembla que comencen els mecanismes d'un altre tipus de control ideològic, més subtils: es propicia justament l'art més innovador, més d'acord amb els paràmetres d'occident, com una forma més de propagació d'una política oficial que així mostra ser capdavantera en el camí de la modernitat.

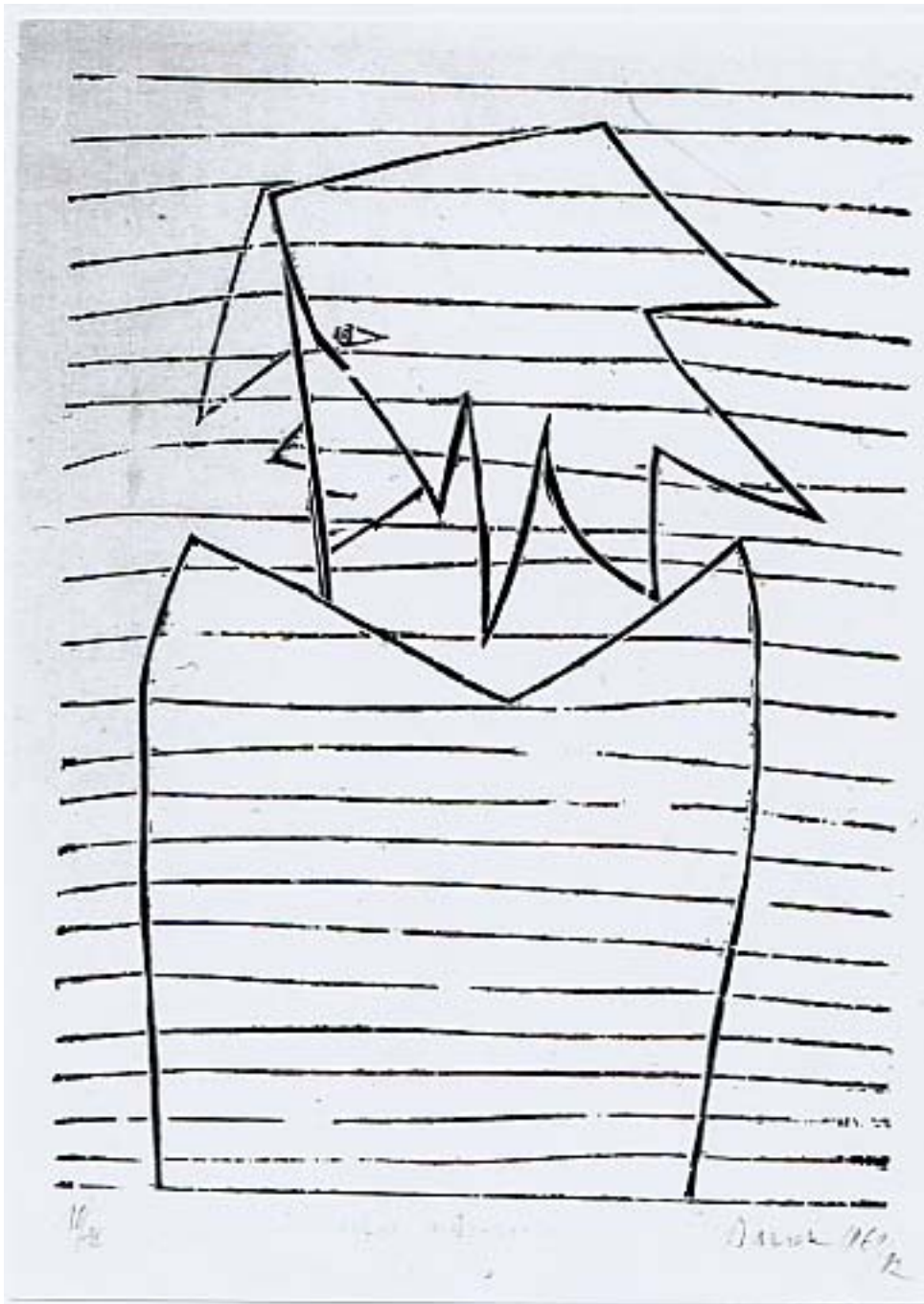
Havia començat un període en què aquella política oficial de l'art s'havia de tornar a plantejar quina era l'actitud més efectiva per no deixar de perdre el control sobre la societat. *Afluixar* i *aprofitar* eren sinònims de *continuar*, encara que fos amb una política de signe contrari a la que preconitzaven els seus companys de l'URSS. Així, en decaure les grans exhibicions de revisió anual de l'art del país, comencen les mostres dedicades a un sol artista o a petits grups, o dedicades a un problema específic. Encara que continuïn les exposicions commemoratives, per exemple del 15è, 20è o 25è aniversari de la República Polonesa, com a revisions de temes determinats.

Des de 1955 algunes galeries han anat sorgint d'iniciatives privades: la ja citada Krzywe Koło, de Varsòvia i la galeria Krzysztofory a Cracòvia, dirigida des de 1957 pel seu fundador, el poeta i historiador Stanisław Balewicz, on es concentren les activitats de Tadeusz Kantor i el grup Krakowska II.

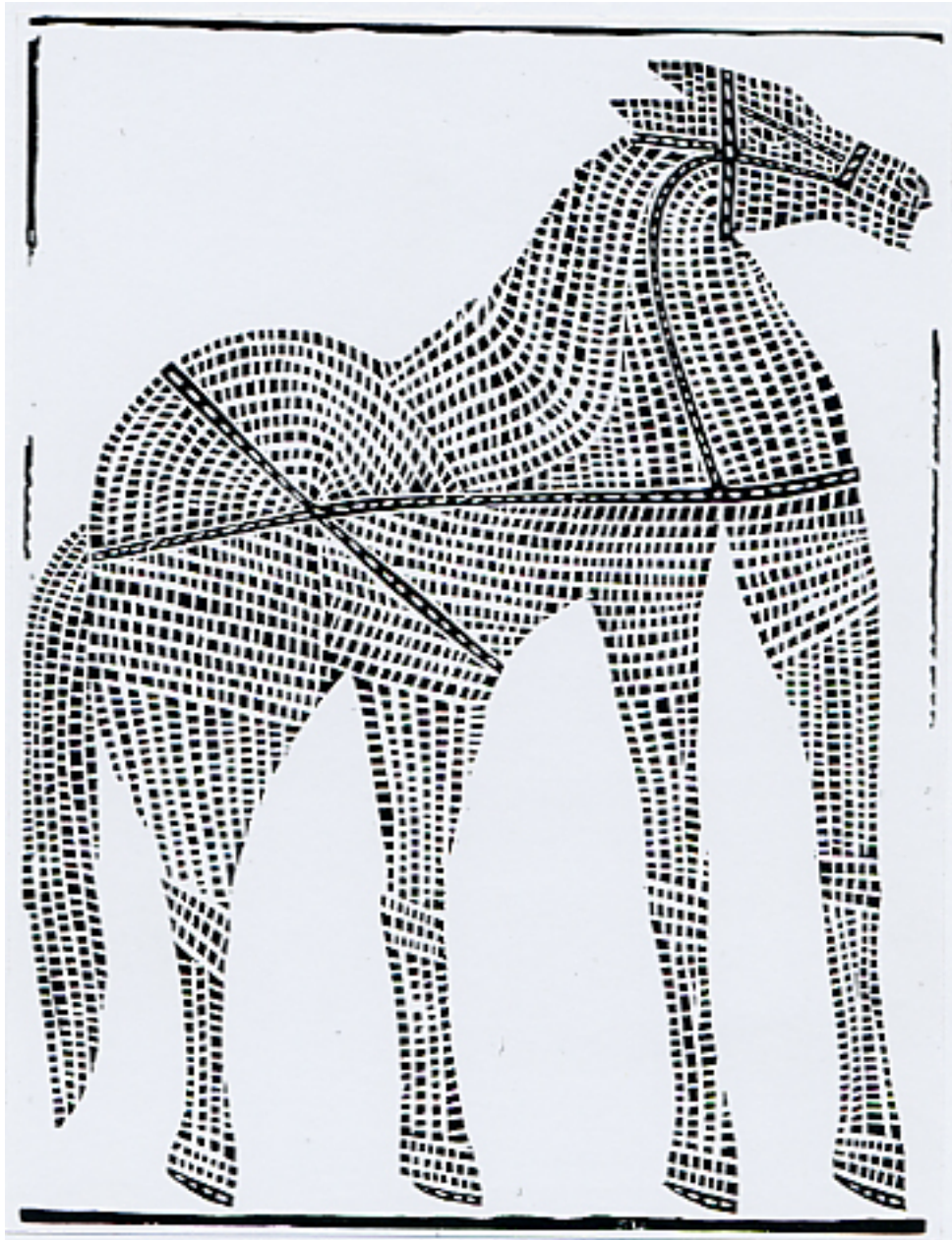
⁵⁸ D. Wróblewska, *Polish Contemporary Graphic Art*, pàg.15.



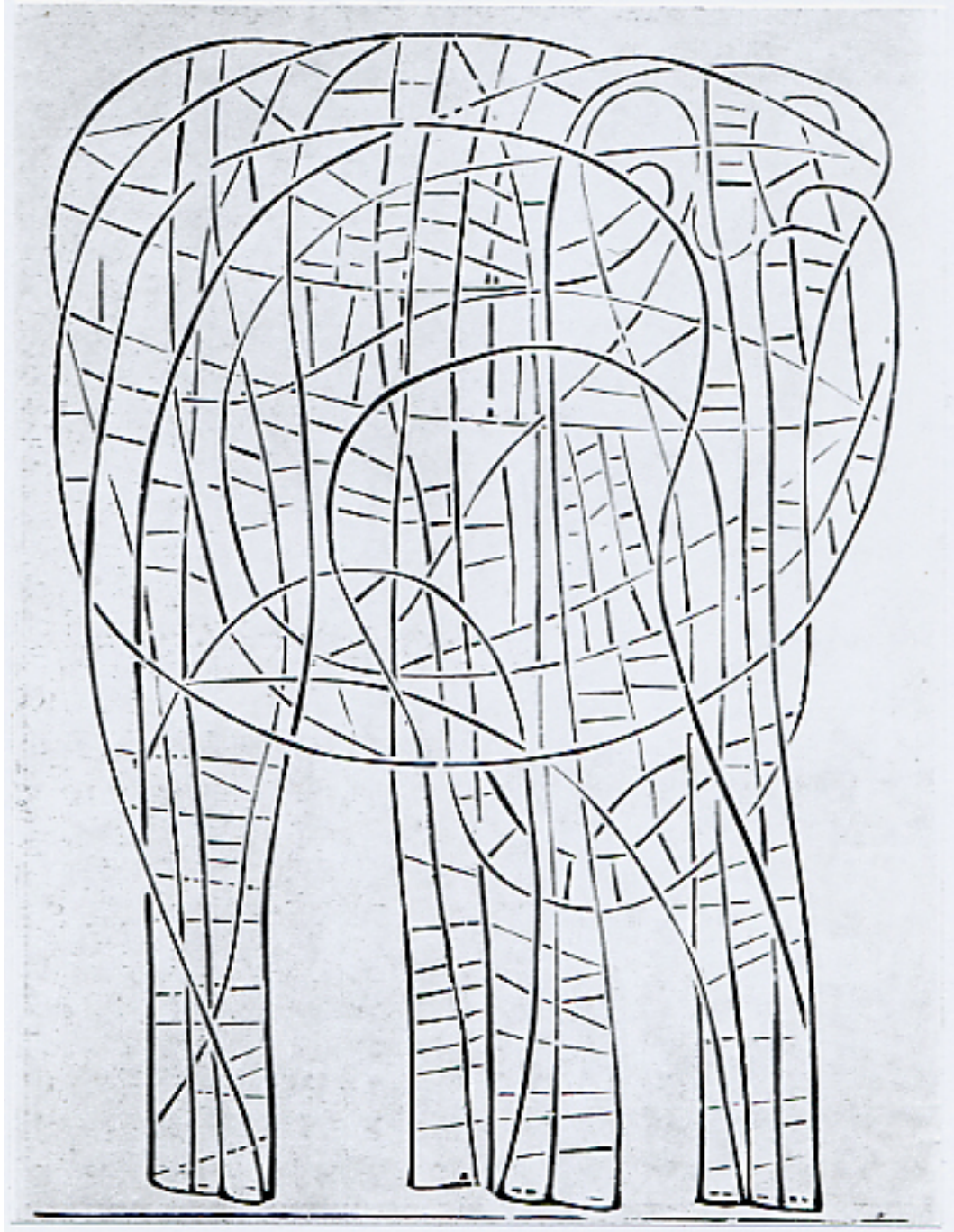
85. J. Panek, *Pastuszek II (Pastor II)*, 1961, xilografia, paper, 64,5x48,5 cm, Museu Nacional, Cracòvia.



86. J. Panek, *Profil podpalaczki (Perfil d'incendiar)*, 1961-92, xilografia, paper 86,8x70,6 cm.



87. J. Panek, *Biały Koń I (Cavall Blanc I)*, 1959, xilografia, paper, 92,2x61,4 cm.



88. J. Panek, *Stoń II (Elefant II)*, 1959, xilografia, paper, 68,7x54,5 cm, Museu Nacional, Cracòvia.

Janusz Bogucki veu cap al 1959 els indicis de crisi interna en les agrupacions oficials, incompetents per rivalitzar amb les incipients propostes renovadores. Segons aquest autor, el Congrés Internacional d'Associacions de Crítics AICA, organitzat per l'Institut Estatal d'Art i aquella associació i que va tenir lloc el 1960, amb les seves manifestacions teòriques i les exposicions durant l'esdeveniment, va ser el punt que va enllaçar el tancament d'una època de tradició autòctona de postguerra amb el començament d'una nova etapa de conjuntura historicopolítica.

Segons Bogucki, l'aparició d'aquelles galeries era encara un fenomen marginal, per la qual cosa el mecenatge estatal no els va concedir una especial protecció ni els va donar suport, encara que rebien subsidis estatals.⁵⁹ Això era també un símptoma que la nova plàstica, i sobretot l'abstracció, podien ser practicades i mostrades públicament⁶⁰ perquè, segons una altra historiadora i crítica, Anka Ptaszkowska, l'oposició política al règim era per part dels escriptors, no dels plàstics. La raó procedia, segons aquesta autora, de la reacció a la *polització* imposada pel *socrealism*. El culte a la forma va ser la conseqüència de la seva anterior *violació*, i era molt menys imaginable una pintura contrària al *socrealisme* amb forma realista, continua dient, que una prosa oposada al *socrealisme*. D'ací que els contactes entre plàstics i escriptors fossin purament formals.⁶¹

⁵⁹ Sobre aquesta qüestió de si les primeres galeries independents eren subvencionades o no per l'Estat, Bogucki no ho deixa clar, i més aviat les tracta com un fenomen marginal en aquells temps (el seu llibre és de l'any 1983). En canvi, els diferents historiadors, artistes i crítics del citat catàleg *Galeria Krzywe Koło*, parlen del fet que en els últims temps de la galeria, després de la clausura el 1965 del Club del mateix nom —escriptors i intel·lectuals de l'oposició política de Varsòvia—, la seva situació va esdevenir molt difícil, ja no rebien subsidis estatals i van poder subsistir gràcies a la donació de l'import sencer d'un premi estatal de l'escultora Alina Szapoczników (cf. op. cit., pàg. 20). Finalment, en favor d'aquesta última versió —que diu que eren finançades de bon principi— B. Stokłosa, catàleg *Contemporary Art from Poland*, pàg. 11, que cito: "Des de 1955 a 1965 l'art modern era patrocinat per tres grans galeries: la Krzywe Koło de Varsòvia, també anomenada Starmiejska Galeria; la Krzysztofory de Cracòvia, i la Galeria El d'Elbląg. El fet que aquestes galeries eren propietat de l'Estat no va impedir que donessin suport a activitats alternatives".

⁶⁰ Cf. J. Bogucki, op. cit., pàg. 162-163.

⁶¹ A. Ptaszkowska, "The Space of Art and Life". A: catàleg *Galeria Krzywe Koło*, pàg. 57.

12. La figura emblemàtica de Henryk Stażewski

Quedaven ja pocs artistes de l'avantguarda de la preguerra, i Henryk Stażewski (1894-1988) n'era un. Havia estat durant molts anys una presència viva i constant en els debats teòrics sobre l'art, en les freqüents reunions i exposicions que tenien lloc en apartaments privats, i ara al voltant de la galeria Krzywe Koło de Varsòvia.

Henryk Stażewski va ser una figura cabdal perquè va fer de pont entre dues èpoques. Va transvasar l'energia que havia rodejat l'abstracció polonesa de l'avantguarda dels anys vint i trenta cap a la nova situació que s'estava vivint a mitjan dels cinquanta. L'exposició individual dels seus quadres i els seus relleus abstractes a Varsòvia, a la Unió dels Literats Polonesos el 1955, va ser la primera manifestació de l'avantguarda després de 1949.

Cofundador dels grups polonesos Blok, Praesens, i "a.r."; connectat amb l'avantguarda europea (anava molt sovint a París i hi va viure l'any 1929) com a membre dels grups Cercle et Carré i després Abstraction-Création; amic personal de Piet Mondrian, Michel Seuphor, Hans Arp, Theo van Doesburg, etc. i col·laborador en les revistes d'altres grups occidentals, Stażewski, com molt bé diu Janina Ładnowska, "va representar en un cert sentit el tret d'unió amb l'avantguarda de l'Europa occidental, així com Strzemiński ho va ser amb l'avantguarda russa".⁶²

Durant l'època del grup Blok, Stażewski va precisar el seu concepte del quadre com un objecte integral i un equivalent plàstic de la naturalesa, sotmès a les seves pròpies lleis, cosa que l'acostava al neoplasticisme de Mondrian, però sense el substrat teosòfic. Segons Ładnowska, més aviat el racionalisme de Stażewski es va desenvolupar sobre el terreny de la teoria de Tadeusz Peiper. Durant la dècada dels vint i paral·lelament a la pintura, Stażewski (com també feia Strzemiński) treballava en arquitectura fent projectes d'interiors en l'estil del neoplasticisme, entenent aquella disciplina com l'expressió d'un estil col·lectiu basat en la tècnica. El vincle entre arquitectura i pintura derivava de les

⁶² J. Ładnowska, "Il percorso de Henryk Stażewski". A: *Henryk Stażewski 1894/1988*. Spicchi dell'Est, 1991-92, pàg. 11. Gran estudiosa i coneixedora de l'avantguarda polonesa, Ładnowska és la principal autora de totes les monografies escrites sobre l'artista, i els seus escrits són creatius i entenedors per al públic no polonès (d'altres, donen per sabudes moltes dades i fan la seva lectura molt difícil). Sobre Stażewski vegeu també: *Constructivism in Poland* (1973); *L'avanguardia Polacca 1910-1978* (1979); *Henrik Stażewski, Dzieła z lat 1923-1980*, sense data; A. Nakov, *Abstrait/Concret* (1981); *Présences Polonaises* (1983); *Henryk Stażewski, Pionero del Arte Polaco* (1990); *Kolekcja, Museum Sztuki* (1991); *Łódź-Lyon* (1992); *Henryk Stażewski 1894-1988* (1994-95); B. Kowalska, *Exit* núm. 2 (22), 1995, pàg. 989-991.

lleis de l'espai, del color i del material, de la possibilitat de construir la forma a través del color, i de retenir, en la unió de la vertical amb l'horitzontal, en paraules de Ładnowska, una "particular expressió de puresa i coherència".⁶³

Per Stażewski es tractava d'una creativitat que lligava les dues disciplines amb "les lleis universals, (ara) no de la natura sinó de la societat industrialitzada i urbanitzada, les lleis que governen les masses".⁶⁴

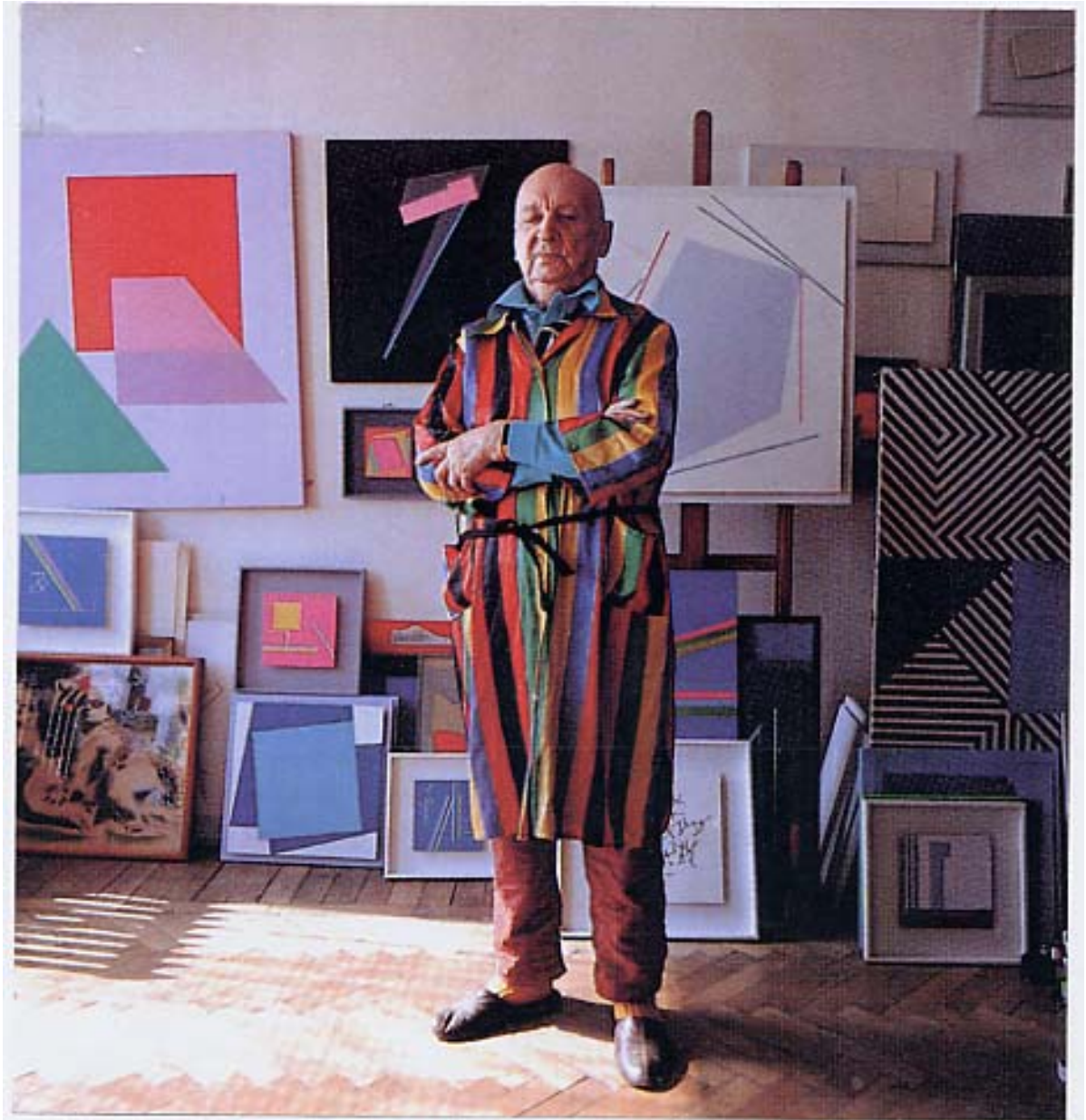
Dels quadres d'aquella època, uns estan relacionats amb la seva particular visió constructivista geomètrica (l'altre pol del neoplasticisme de Mondrian va ser el suprematisme de Malevitz, pel qual tenia una gran consideració). Uns altres quadres polemitzaven amb la idea neoplasticista però anaven més enllà, ja que, segons la seva particular visió de l'unisme, aquest era una conseqüència del neo-plasticisme per la integració i l'autonomia del quadre, d'una banda, i per la intuïció que permetia l'art de conèixer certes lleis de la física i de la geometria, de l'altra.

Els quadres de Stażewski alternaven composicions de formes i colors mondrianians que, tot i la introducció de solemnes corbes, es mantenen acuradament objectives, i composicions absolutament blanques o altres en relleu que revestia amb sorra i grava o amb jocs de textures de la mateixa pinzellada entre subtils demarcacions geometritzants, que feien que el quadre fos com un exemple d'un *tot* superior. Com diu M. Tchorek, "no són un *límit* com en Malevitz".⁶⁵

⁶³ Cf. J. Ładnowska, "Il percorso de Henryk Stażewski", op. cit., pàg. 14.

⁶⁴ *Ibidem*, pàg. 17-18.

⁶⁵ *Ibidem*, pàg. 17.



89. Henrik Stażewski al seu estudi, Varsòvia, 1987.

Crec que Stażewski mai va deixar d'emparentar-se amb la natura⁶⁶ perquè va exemplificar d'una forma objectiva el moviment intern que ordena la constància de la vida. O una forma d'ordenar el caos. Fos amb corbes dins de composicions neoplàstiques en color, fos amb la textura matèrica dels seus relleus blancs, fos amb les seves composicions contrastades de blancs, grisos i negres (*Composició textural* 1930-31), o com un fidel i subtil enamorat del color "del qual encara sabem tan poca cosa..." (escrivia Stażewski el 1967),⁶⁷ en la seva *rentrée* a l'esfera artística després de l'exposició "Precursors de l'art abstracte a Polònia" a París el 1957, tota la seva obra és un repte poètic d'esbrinar aquell comportament.

El 1956-57 va organitzar amb altres artistes la mostra monogràfica pòstuma dels treballs de Strzemiński i Kopro, a Łódź i a Varsòvia.

Stażewski va ser redescobert en l'exposició de la galeria Krywe Koło, a través dels seus *Relleus blancs* (1961), per una nova generació de crítics i historiadors de l'art que van veure les seves arrels en els corrents de l'avantguarda europea dels anys vint i trenta i al mateix temps, la seva contemporaneïtat, i que més tard van fundar la galeria Foksal. Els *Relleus blancs*, en els quals van entrant subtilment el gris i el groc (1962), també van ser exposats el 1963 a Londres i diverses vegades a la galeria Kazimir de Chicago, cosa que va contribuir a fer-lo famós als EUA. En el seu nou taller, on es trasllada el 1962 junt amb els pintors Maria E. Łunkiewicz i el seu marit, el francès Daniel Buren realitza la seva mostra durant els anys setanta. Participa amb la seva obra monumental en acer a la I Biennial de les Formes en l'Espai a Elbląg el 1965; a la Biennial de Venècia de 1966 exposa els seus *Relleus en metall* acolorits. L'any següent es retroba amb els seus amics, Michel Seuphor i el poeta Jan Brzekowski en l'exposició del primer al Museu Sztuki. El 1969 Stażewski té la seva mostra individual en aquest museu. El 1970, a part de fer una instal·lació a la Galeria Foksal, *folrant-la* amb els seus quadres acolorits, realitza els *9 raigs de llum al cel* per mitjà de projectors, al Simposi d'Art Plàstic a Wrocław, plena expressió d'art conceptual.

⁶⁶ Encara que J. Ładnowska indiqui que no serà fins als anys setanta que tornarà a establir-hi una relació, op. cit., pàg. 19.

⁶⁷ *Ibidem*, pàg. 21.

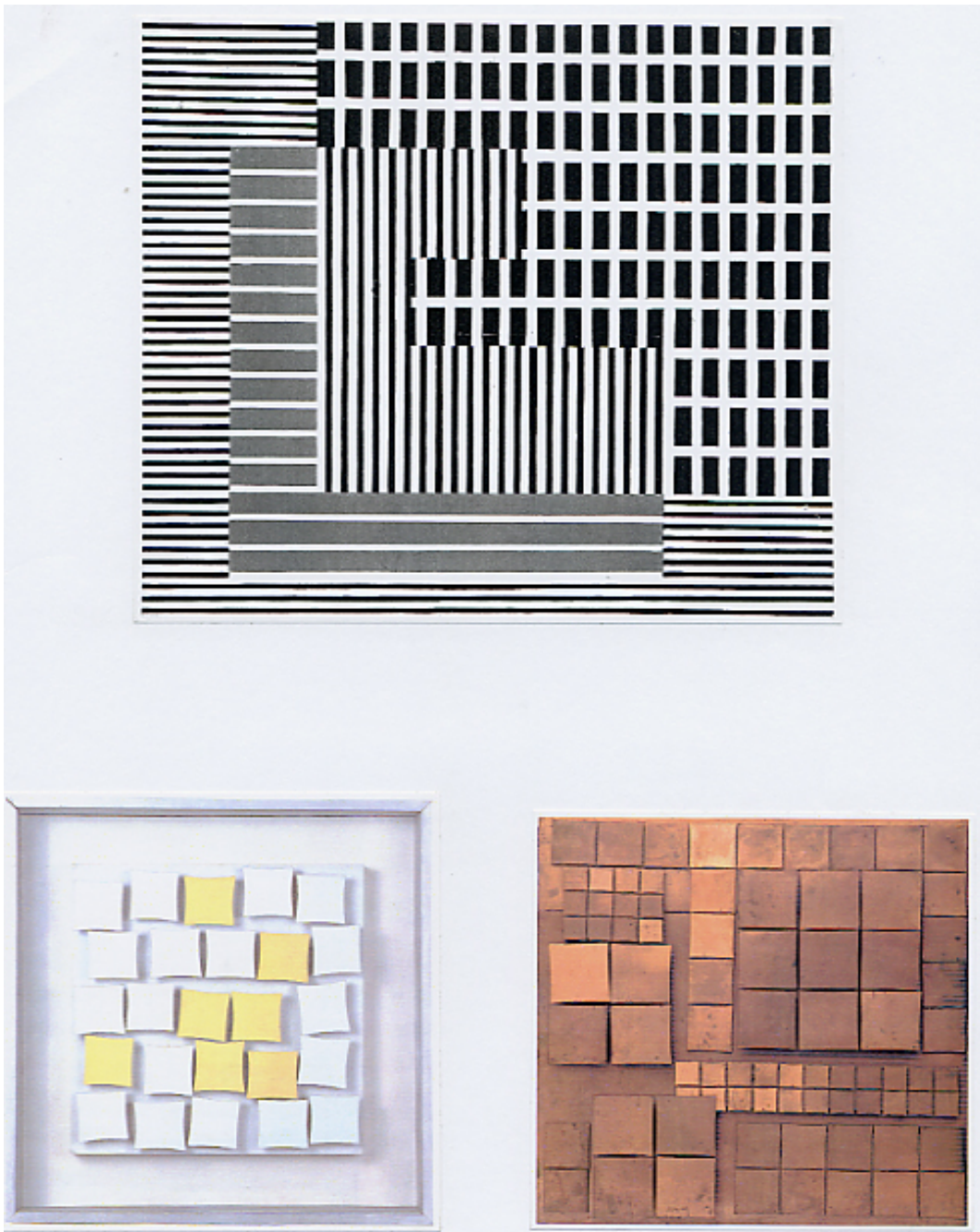
Stażewski, a la manera d'aforismes, va començar a escriure el seu credo artístic i filosòfic, a mà i en fulls solts, a partir de 1973.⁶⁸ L'essència de l'obra de Stażewski, pluridimensional en els mitjans, va ser sempre la mateixa. Una meravella és la capsa de fusta —com un gran estoig quadrat— que vaig poder obrir al Museu Sztuki; vaig observar l'elegància de les línies serigrafiades en blanc sobre el paper de color cru, un treball que es podria associar aïlladament al minimalisme, però que està sobretot relacionat amb la seva forma de mostrar petits fragments de desequilibris. A través de superfícies immaculades blanques, estructures lineals summament ordenades de cop es trenquen per un desajust, mínim, que opera com una força orgànica dins del quadre. O les superfícies de colors purs, brillants, que ordena en l'interior del quadre i, en un moment determinat, una d'aquelles superfícies necessita dislocar-se, lleugerament, com "volent trencar l'ortodòxia del neoplasticisme", assenyala Ryszard Stanisławski.⁶⁹

Stażewski és com un mag que s'amaga dins la màniga les influències que pren de grans artistes: hi ha molt de l'abstracció orgànica de Jean Arp en la seva manera d'insistir en la naturalesa i calmar-la i ordenar-la, que es reflecteix en les seves composicions. Necessitat que a poc a poc va traspasant cap a l'espai, sigui el firmament, sigui l'interior de l'espai de la galeria, espai que tractarà com un tot. L'ordre a dins de la caverna. En això últim fa parar l'atenció Stanisławski, quan diu que les seves obres i els seus escrits, "(...) evocuen les impressions que sol provocar el relat de Plató sobre els habitants de les cavernes que consideraven les ombres a les parets com l'únic món real. Curiosament, es podria «llegir» Stażewski, les files d'espais acolorits amb el seu caràcter autosuficient enfront del món exterior, les superfícies riques en llum i el silenci, com una espècie de projecció de creacions platòniques fetes de brillantor i obscuritat".⁷⁰

⁶⁸ Cf. J. Ładnowska, op. cit., pàg. 22; l'autora comenta que són ... "textos que avui dia s'usa molt distribuir-los a voluntat als amics i coneguts sota la forma de fulls escrits a mà".

⁶⁹ Cf. R. Stanisławski, "Hacia un orden ideal". A: catàleg *Henryk Stażewski Pionero del Arte Polaco*, pàg. 17.

⁷⁰ *Ibidem*, pàg. 19.



90. H. Stażewski, *Composició textural*, 1930-31, oli damunt tela, 70x80 cm, Museu Sztuki, Łódź.

91. H. Stażewski, *Relleu blanc i groc 17*, 1962, oli damunt fusta, 38x38 cm, Museu Sztuki, Łódź.

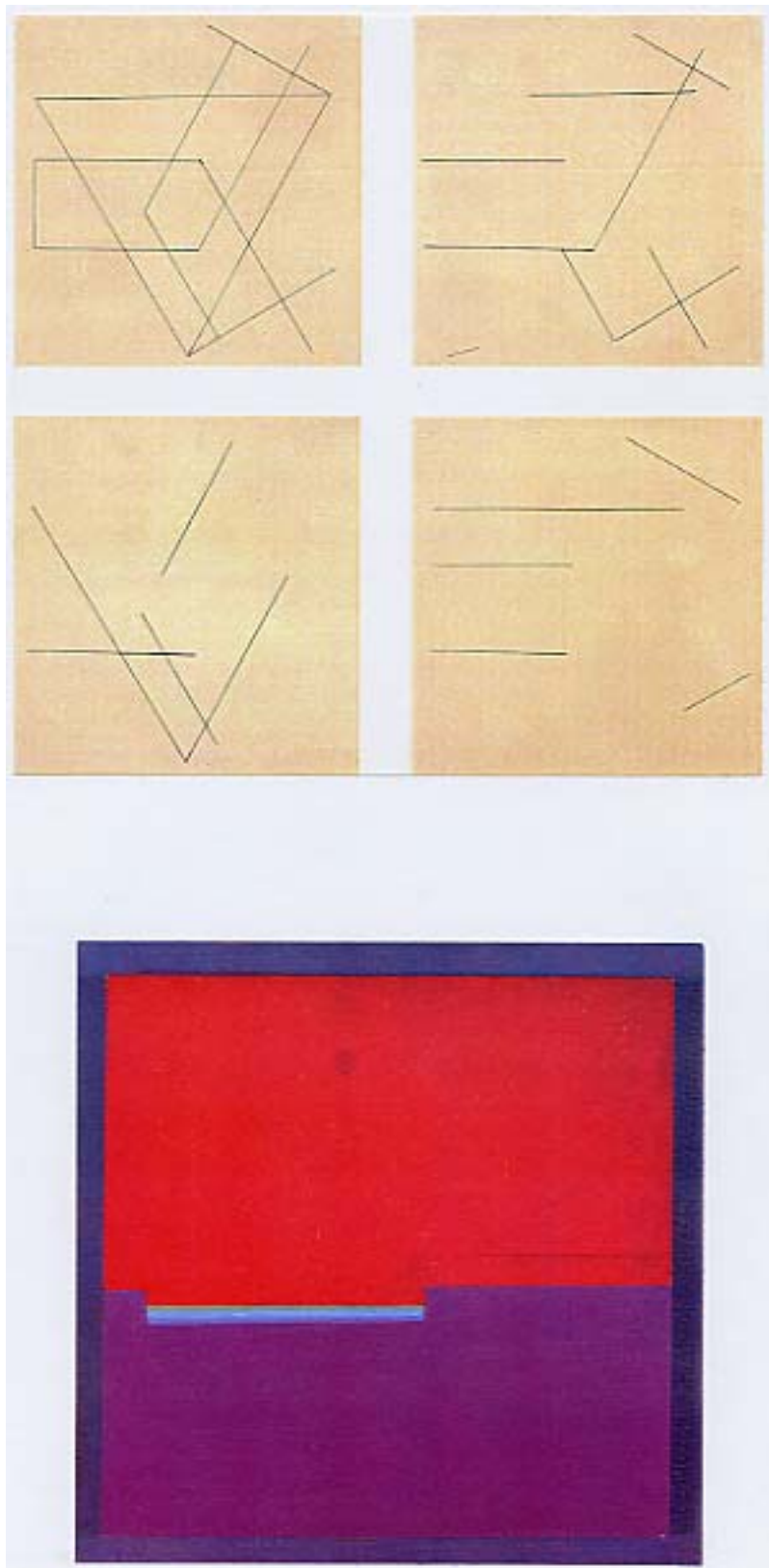
92. H. Stażewski, *Relleu de coure 9*, 1965, coure i fusta, 60x63 cm, Museu Sztuki, Łódź.

Però de seguida Stanisławski s'afanya a afegir que l'artista no estaria conforme amb aquesta definició, perquè el que Stażewski mostrava no era la por al defora, sinó, al contrari, el món de la llum. I és cert. Darrere la seva posició escèptica s'amagava la febre per viure i no perdre's res del que passava al seu voltant. I això és el que va deixar reflectit en la seva obra.

La seva pròpia naturalesa manifestada en una personalitat ben curiosa (només cal veure la seva presència constant en tots els esdeveniments artístics a través de les fotografies de reunions privades, inauguracions d'exposicions, discussions artístiques i que, en aquestes miscel·lànies de l'*Hola* artístic polonès, el seu semblant impàvid sempre destaca entre les acalorades i efusives fesomies dels altres) va fer que busqués generacions més joves i s'hi trobés a gust (la generació de Dłubak, durant el *socrealism*; la generació dels crítics i galeristes de la Foksal, a partir dels anys seixanta).

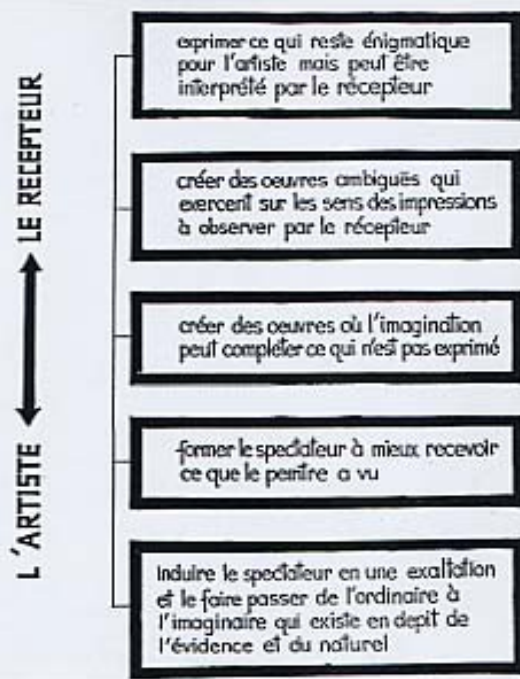
Va ser així un membre actiu d'una avantguarda de preguerra i d'una neoavantguarda que, just al moment de la pujada de l'informalisme, gràcies al seu treball ininterromput,⁷¹ va reinstaurar una via que havia quedat parada, la de l'abstracció geomètrica, i va impulsar una neoavantguarda que amb el seu vistiplau, amb el seu suport físic i moral, va sorgir dels plantejaments teòrics i estètics que van planejar al voltant de la galeria Krzywe Koło i que més tard van ser assumits, amb la seva complexitat, per la galeria Foksal en la dècada dels seixanta i següents. Per això situava Stażewski com la gran figura pragmàtica polonesa, al principi d'aquest treball.

⁷¹ Un exemple del canvi ideològic de la historiografia polonesa durant els vuitanta es troba en el fet que Olszewski (1988, pàg. 85) cita a H. Stażewski entre els qui van *provar* amb l'estil oficial durant el *socrealism*. En el catàleg de l'exposició de *Polish Realities*, el 1989, hi ha una reproducció d'una obra de l'artista, "En els Territoris Reguanyats Occidentals" (1951). Al catàleg *Henrik Stażewski Pionero del Arte Polaco*, pàg. 35, Ładnowska cita la vertent estilística de Stażewski, propera a Léger, que "mostra la seva actitud en front al realisme socialista". Al catàleg *Henrik Stażewski 1894-88*, pàg. 22, la mateixa autora explicita que "va pintar algunes obres *socrealistycznych* (*Róża Luksemburg, Traktorzysta, portrety Chopina*) sense significació artística". En tot cas el que sí que és significatiu és *que mostra que aquella era una participació recriminàtoria*, després dels cinquanta fins els vuitanta, i l'interès en obviar-ho per part de les directrius politicoculturals del partit.



93. H. Stażewski, *Reducció I-IV, 134/137-1976*, 1976, acrílic, paper, metall, fullola, 34x34 cm (cada peça), Museu Sztuki, Łódź.

94. H. Stażewski, *1981*, acrílic damunt fullola, 34 x34 cm, col·lecció privada, Roma



95. H. Stazewski, *Projecció de 9 raigs de llum en el cel*, Wrocław, 9 de maig de 1970.

96. H. Stazewski, *L'Artista—El Receptor*, 1977, 54x43,5 cm, tinta xinesa, paper, Museu Sztuki, Łódź.

Potser cal una petita conclusió d'aquest llarg capítol. Al final de la dècada, l'art abstracte o les formes relacionades amb aquest són predominants. És a dir, hi ha una abstracció no geomètrica a partir del final dels cinquanta, emocional... lligada amb sentiments còsmics... o realitats quotidianes. Formalment és una abstracció perquè s'aparta de la figuració, res més. Un altre aspecte són els postulats ètics i teòrics que nodreixen aquella expressió artística. Hi ha també la reinstauració de l'abstracció geomètrica. La metàfora. L'informalisme matèric. Després s'anirà assossegant amb els anys l'exaltació de cap a la meitat de la dècada. En resultarà un període d'anàlisi. El gravat ho mostrarà clarament.