

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

## VII. LES FORMES DEL DISCURS GRAFIC DELS ANYS SETANTA

### 1. Andrzej Smoczyński: graduació i primers llocs de treball

Cada vegada hi havia més artistes, de les noves generacions de llicenciats, en les acadèmies de belles arts.

Andrzej Smoczyński es gradua l'any 1969 amb diploma amb honors a l'Escola Superior de Belles Arts de Łódź, en la Classe de Pintura dirigida per Stanisław Fijałkowski. D'aquella època, Smoczyński comenta seductorament que Fijałkowski no l'estimava gaire... perquè era del tipus d'alumne que sempre li portava la contrària... (94,18-19)

Entre 1970 i 1971 treballa d'instructor de propagació de l'art al Centre Cultural Łódź, on fa classes i atén consultes d'artistes *amateurs* de la regió. Poc després entra com a professor de dibuix en una escola d'ensenyament secundari. Aquestes primeres experiències són importants per a ell.<sup>1</sup>

Entre 1971 i 1972 treballa d'assistent de Fijałkowski a la Classe de Pintura d'aquella escola. Smoczyński té 26 anys. L'any 1972, Julian Książek, el director dels tallers d'impremta experimentals de l'Associació d'Artistes Plàstics Polonesos, li proposa de treballar allà com a director artístic. En aquestes impremtes estatals (les úniques) s'editen els cartells dels artistes i dels dissenyadors gràfics que van crear l'anomenada *escola polonesa dels anys seixanta*. En aquell moment el mitjà més usual d'impressió a Polònia és la tipografia, encara que ja es començava a imprimir en òfset.

Per a Smoczyński aquell càrrec significa entrar i després mantenir una relació —jo diria íntima— amb els sistemes de reproducció de la imatge, sobretot al principi, amb la tipografia. L'accés als processos tècnics de la reproducció de la imatge suposa, a més,

---

<sup>1</sup> M'ho recorda en una conversa telefònica el 22 d'octubre de 1995; també recordo que el dia que el vaig conèixer, quan sortíem de l'Escola i esperàvem l'autobús per anar al Bagdad, una cafeteria de moda entre els estudiants de belles arts, em va comentar que, de tant en tant, organitzava *plein-airs* d'adolescents als estius. Durant tota l'estona que vam estar al Cafè Bagdad els estudiants no paraven de saludar-lo.

que n'estudiï alternatives, altres formes d'incorporació de la imatge original, per exemple per mitjà de procediments químics. Sembla que totes aquelles recerques no dugueren resultats efectius enfront de la forma tradicional de treball dels impressors que estaven sota la seva direcció.<sup>2</sup> Al cap de molts anys, però, Smoczyński ho aprofitarà per a la realització de la seva pròpia obra (94, 17-18).

L'any 1972 Smoczyński deixa la seva posició adquirida a l'Escola. Al cap d'un any, però, i sense abandonar el càrrec de director artístic de les impremtes estatals, torna a l'Escola com a lector associat, i esdevé el cap de la Unitat de Tecnologia Gràfica i l'assistent del Taller de Litografia dirigit pel professor S. Artymowski. El 1973 Smoczyński comença a organitzar un taller de serigrafia dins del Taller d'Estampacions de Superfície, taller que dirigirà durant uns cinc anys.

El 1971 Smoczyński esdevé membre de l'Associació Polonesa d'Artistes i Dissenyadors, en la Secció d'Artistes Gràfics de la regió de Łódź, en la qual exercirà al llarg dels anys, fins que es dissol en el període de la llei marcial de la dècada següent, diverses funcions fins a arribar a ser-ne el subdirector.

## **2. Tendències artístiques al final dels seixanta**

La creació artística de la dècada dels setanta presenta una gran varietat d'orientacions i va ser motiu d'un debat bastant generalitzat per part dels artistes, teòrics de l'art i crítics polonesos al principi dels noranta.<sup>3</sup> En línies generals es pot dir que l'expansió de l'art conceptual —amb les exploracions amb els multimèdia i el seu declinar gradual—

---

<sup>2</sup> Es aquí on penso que es troben alguns indicis de perquè en aquells moments era més usual la impressió en tipografia: una certa característica del mode de treballar en una societat no competitiva com la comunista, i també la reticència a les novetats o elucubracions tècniques, que a vegades es dona en la quotidianitat d'un espai de reproducció, no de creació de la imatge. Podria semblar que, per exemple, enfront del ràpid pas de la tipografia cap a l'òfset que es va donar a Barcelona a principi dels setanta, a Polònia estaven més endarrerits, però no ho crec així. Alguns dels gravats de Roman Opałka del 1967 són fotolitografies; Włodzimierz Kunz també durant els anys seixanta va començar a unir la litografia amb el fotogravat...

<sup>3</sup> Vegeu els escrits sobre l'art d'aquells anys i al cap de vint anys, dels mateixos autors, i els debats, a *My-Dzisiaj. O sztuce pokolenia lat siedemdziesiątych*; vegeu també el llibre citat Piotr Piotrowski, *Dekada*.

conviurà amb la tendència que comença a anomenar-se *tradicional* (l'abstracció geomètrica) i amb la creixent *nova figuració*. I el que sembla també cert és que les creixents galeries d'autor, estimulades per l'art conceptual i els multimèdia, són la brossa a l'ull de la política oficial, fins llavors mai qüestionada.

L'art conceptual a la meitat dels seixanta, segons Bożena Kowalska,<sup>4</sup> representava dues vies: una de molt emocional —singularitzada en accions i instal·lacions que involucren el cos, l'espai i la natura com a objectes subjectes a transformacions, i d'ací un missatge social parapetat en una estètica de la destrucció, una poètica revulsiva exemplificada en els muntatges de Kantor, Hasiór, Fangór— i l'altra via, assossegada, centrada en una autoreflexió sobre l'obra d'art, amb consideracions autotèliques referides al temps i als valors individuals —exemplificada a la vegada amb versions diferenciades: Stażewski i Grabowski, d'una banda (vessant abstracte geomètric) i Opalka, de l'altra.

A la segona meitat dels seixanta, la galeria Współczesna (Moderna) a Varsòvia, conduïda per Janusz Bogucki, mostrava una proposta dual amb exemples de la nova figuració i dels clàssics de l'avantguarda; experiències interdisciplinàries amb imatge i so, experiments en fotografia i treballs tèxtils: és allà on va debutar la reconeguda artista Magdalena Abakanowicz. L'art conceptual del final dels seixanta va circumscriure's al voltant de galeries sorgides ja a la meitat de la dècada, com la Foksal de Varsòvia, i també dels *plein-air*s, més efimers però consistents perquè allí s'encadenaven propostes i s'organitzava un teixit de relacions amb artistes de tot el país, i amb l'exterior, amb altres països no solament socialistes.<sup>5</sup> I sobretot, en la galeria Pod Mona Lisa: el Simpòsium Wrocław 70, en part organitzat pel director d'aquella galeria Jerzy Ludwiński, va ser considerat un auguri del conceptualisme, i va esdevenir un punt essencial de gir en l'art polonès.<sup>6</sup> La galeria El, que s'anomenava a si mateixa un *laboratori de l'art*, va culminar

---

<sup>4</sup> Cf. Bożena Kowalska, *Polska Awangarda Malarska 1945-1970*, pàg. 245 i seg.

<sup>5</sup> Aquesta tradició dels *plein-air*s encara continuarà durant els vuitanta i actualment. Algunes d'aquestes experiències desembocaran en d'altres de major envergadura, com l'organització d'espais de treball en tres països, vegeu Ewa Mikina i Andrzej Paruzel, *The Routes of European Culture*; o l'establiment de la Galeria Provisional al Museu d'Artistes 1992-1993, vegeu el catàleg *Berlin/Łódź Interview 1-7*, experiències d'artistes esponsoritzades per particulars.

<sup>6</sup> Zdzisław Jurkiewicz, Wanda Gołkowska i Jerzy Rosołowicz aixecaren les nocions d'art conceptual i impossible, concebut com un "espai de joc", cf. B. Stokłosa, "Contemporary Polish Art". A: *Contemporary Art of Poland*, pàg. 12; vegeu també B. Kowalska, op. cit., pàg. 259-271. Vegeu A. Wojciechowski, *Młode malarstwo polskie 1944-1974*.

el 1971 en l'organització d'una Biennial Internacional de Formes Espacials, coneguda com el ja esmentat Congrés dels Somniadors de Dia. Entre els participants hi havia W. Borowski, Andrzej i Ewa Partum, S. Drozd, entre altres. No van exhibir treballs d'art sinó més aviat manifestos, accions, deliberacions no convencionals sobre idees de l'art, manifestacions, etc. que qüestionaven la tradició i que incloïen els nous apropaments més moderns (o postmoderns?).

### **3. El fluir del gravat**

Els gravats que s'estan fent arreu del país al final dels seixanta i durant bona part de la dècada següent testimonien l'energia i la qualitat d'autèntica creació de què s'ha impregnat el mitjà. No es tracta ara de particularitats, de formes aïllades: la riquesa visual de l'estampa gràfica és la suma de moltes estampes gràfiques, que duen la mateixa empena creativa, com si un virus febril hagués posat en marxa planxes, pinzells, vernissos, puntes, aparells, pantalles, tintes, rodets, dissolvents, papers i premses de les escoles i les associacions professionals. És l'olor del gravat. Aquesta estampa viva és la confluència de diversos factors, que comencen a manifestar-se abans, cap al 1965:

1. Una situació de competició, estimulada per les biennals i exhibicions organitzades per les autoritats acadèmiques sota la tutela del mecenatge estatal, afavoreix i desencadena els interessos de l'artista que es diversifiquen, durant els processos de realització, per la pròpia dinàmica creativa. Quan hi ha verdadera activitat, aquesta provoca que durant el procés es vegin altres possibilitats que s'han de deixar de banda. És una multiplicació progressiva de solucions i, si es realitza cada una d'elles, evidentment això allarga el discurs artístic, el fa més fluid, i hi ha més obres.

2. Això últim també passa perquè el moment artístic al principi dels setanta és molt més elàstic. L'interès pels mitjans de comunicació de masses farà que s'emfatitzin resultats no ortodoxos, i que la recerca, més que el missatge, sigui el mòbil de l'obra durant un temps. La fotografia (i el film) ja van ser usats pels moviments d'avantguarda polonesos i van posar les bases per a la neoavantguarda de postguerra (Dłubak, entre altres), que va quedar estroncada amb l'adveniment del realisme socialista.



140. Visita d'un grup d'artistes d'Oxford, participants del *plein-air Krasieczyn'91*, als artistes del *plein-air Slonno'91* (Slonno, Przemysł, setembre 1991).

141. *Plein-air Slonno'95* : durant els preparatius d'una tela. La Galeria Estatal d'Art Contemporani de Przemysł organitza cada any un *plein-air* , a Slonno o al castell de Krasieczyn; l'artista Janusz Cywicki, membre de l'equip directiu de la galeria, és l'especialista principal i el responsable dels *plein-airs*.

Hi ha també un aspecte nou a tenir en compte, l'aspecte econòmic, que crec que és molt important. En aquell moment surten a la venda materials per a l'art de conegudes firmes estrangeres, a més bon preu que a Occident, perquè estan subvencionats per l'estat, encara que només són accessibles per als professionals plàstics.<sup>7</sup>

Essencialment són tres les orientacions artístiques de la creació gràfica:

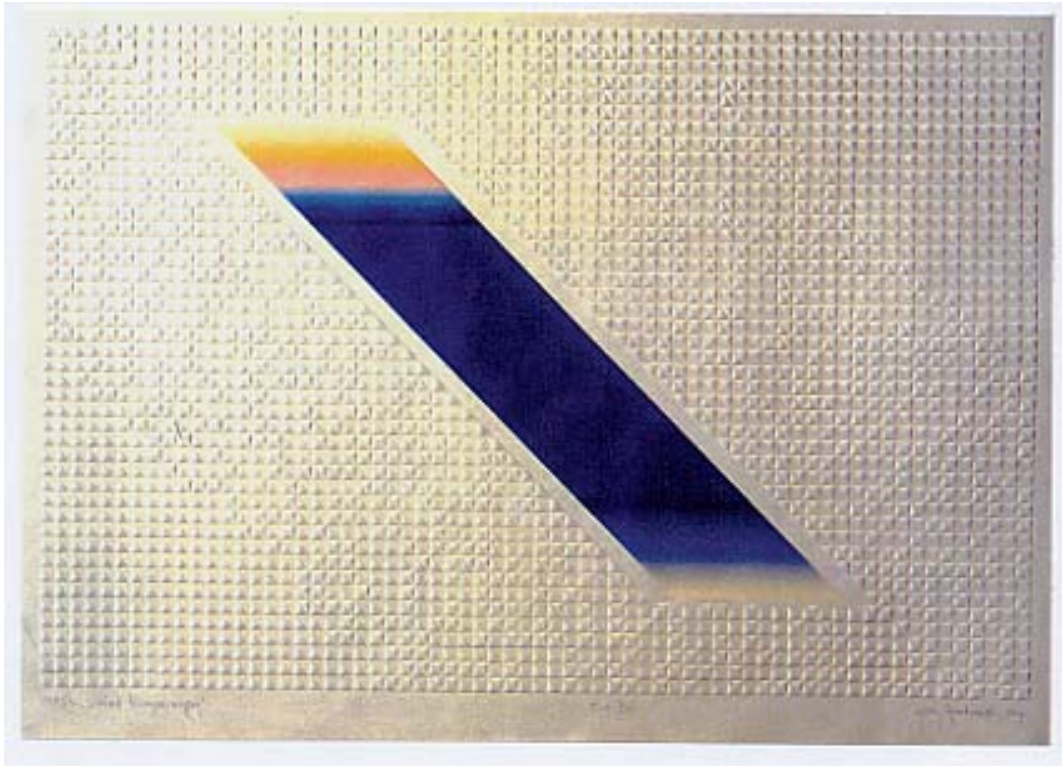
1. L'abstracció geomètrica, no només basada en la tradició constructivista i unista.
2. Una forma polonesa especial d'entendre l'art conceptual. La voluntat de l'artista d'unir art i tecnologia prendrà en aquestes dues formes, segons els casos, connotacions pseudocientífiques o pseudofilosòfiques.
3. La nova figuració, emparentada amb l'art pop, l'hiperrealisme en alguns casos, i el realisme.

Crec que la metàfora impregnarà aquests tres corrents, encara que ara d'una forma molt soterrada i molt fina.

Aquí s'omet el *corrent* que no s'havia aturat mai, barreja entre realisme i expressionisme narratiu, fruit d'una manera d'entendre el mitjà com el dipòsit d'elucubracions més pròpies de la psicoanàlisi, que pot ser digne d'estudi a un nivell no només polonès.

---

<sup>7</sup> Segons em comentava l'artista i galerista Tadeusz Nuckowski (veure supra cap. VIII) i el propi Andrzej Smoczyński, que en més d'una ocasió esmenta les facilitats que durant aquells anys van tenir els artistes respecte dels papers de bona qualitat... (vegeu Apèndix B (94, 29).



142. J. Grabowski, *Układ kompensacyjny (Sistema compensador)*, 1985-86, paper premsat damunt linòleum a color, 52,9x79,5 cm

#### 4. Jerzy Grabowski

Per exemple, no estaran exemptes de valors metafòrics les proposicions abstractes geomètriques de Jerzy Grabowski (1933), pintor i gravador de Varsòvia, que va estudiar a l'Acadèmia de Belles Arts d'aquella ciutat i des de 1976 dirigeix el Taller de Litografia del Departament de Gravat i Pintura de PWSSP de Łódź.<sup>8</sup> Grabowski és també el president de la Triennal de Gravat en Color de Toruń, que des de 1994 ha esdevingut internacional.

---

<sup>8</sup> Vegeu *Jerzy Grabowski, Pawilon wystawowy Gdynia; Wystawy indywidualne grafiki w warszawskich zakładach pracy; Jerzy Grabowski, grafika i rysunek; Jerzy Grabowski, grafiki; Jerzy Grabowski, Struktury; L'Usuari de la Informàtica; Jerzy Grabowski*; també al catàleg *Graficy Europejskiej Akademii Sztuk*, sense numerar. Des de 1993 també s'encarrega del Seminari de Gravat de l'Acadèmia Europea d'Art de Varsòvia, la primera Acadèmia privada amb estatus universitari del país, fundada el 1992 pel conegut pintor de la neofiguració dels setanta Antoni Fałat.



En els seus gravats les formes geomètriques, basades en el triangle com a forma simbòlica de l'home, i la composició subsegüent de triangles i ordenació de colors calculats segons progressions numèriques (càlculs manuals sense ordinador), originen un corpus a part de l'obra en el qual queda dipositada l'experiència del procés com a component essencial.

És prodigiós aquest procés: a vegades poden ser nou o deu cartolines D A4 plenes d'anotacions amb una lletra acuradíssima, amb petits projectes en color del futur gravat o pintura. Tot això al costat d'uns plantejaments de progressions numèriques escrites a màquina. En uns d'aquests projectes, que serà després un petit linòleum (de la mida d'una targeta postal), hi ha uns paisatges aquarel·lats dins d'un oval. Aquest oval, explica l'artista,<sup>9</sup> correspon a la visió el·líptica de l'horitzó, segons una progressió matemàtica. No puc evitar que l'emoció m'aclapari escoltant les seves explicacions, d'una justesa i precisió infinites, i contemplant alhora la delicadesa i finor d'aquests projectes. És extraordinari d'on poden sortir, de quin procés vénen, els seus gravats, quina història hi ha amagada dins de cada un d'ells. L'obra s'impregna de la reflexió sobre la dualitat de la vida i el cosmos, una meditació sobre els continus contraris vida i mort, blanc i negre, termes oposats que es troben en l'absolutisme de l'infinit. I en la perfecció de la geometria.

---

<sup>9</sup> L'any 1994 el vaig visitar a casa seva, una petita torre als afores de Varsòvia. La planta superior és l'estudi, on també viuen ell i la seva dona. A baix hi viu una filla i la seva família.



143. J. Grabowski: esbossos preparatoris; planxa de linòleum.



144. J. Grabowski, *Szkic do transcendencji "9"* (*Esbós per la transcendència "9"*), 1986-88, paper premat damunt linòleum a color, 7,3x7,2 (11x14,7)cm. Col·lecció de l'artista.

Deia Grabowski que la seva pintura i el seu gravat venien de l'observació de com s'anaven ordenant els petits quadrats i triangles —sobretot triangles— en els kilims tradicionals polonesos, de l'estudi de la formulació matemàtica de foradar i ordenar, dels cartons matriu, la posterior disposició dels fils per construir el teixit de formes, i colors. Grabowski creu que el gravat en color sobrepassa el camp estricte de la gràfica i forma part del problema del color:

"El color té a veure amb l'ànima de l'artista, és una forma personal de mostrar el propi esperit."

La necessitat de precisió en les successions contrastades de color, subjectes als petits mòduls triangulars que componen la superfície del linòleum —executats amb un rigorós tall de cúter— el va conduir a una estampa gràfica on la superfície ha esdevingut blanca,

excepte una part dinàmica de colors contrastats que es retroben diluint-se entre si. Aquella superfície blanca del paper, però, és dinàmica gràcies al relleu en sec, i així el petit volum de cada mòdul, per un joc de contrast repetit de llum i ombra, dóna el sentit d'aquella dualitat abans esmentada (*Szkic do transcendencji "9"*, 1986-88). Dels seus gravats, Grabowski en fa tiratges molt curts (deu o vint proves),<sup>10</sup> i encara que cada prova forma part d'un tiratge, posa molt d'èmfasi en dir que "cada prova és única, cada prova té el seu comportament" .

## 5. Roman Opalka

"Més que d'una equació, per parlar de la meua pintura, prefereixo evocar una història que sempre m'ha impressionat molt, a propòsit de Leonardo da Vinci i del seu quadre de sant Joan Baptista amb el dit aixecat enigmàticament, aquest quadre que Leonardo va aprofundir pintant-lo al llarg d'una gran part de la seva vida. El que jo faig no és altra cosa que l'aprofundiment d'una sola imatge que es crea tot al llarg d'una vida, com aquest petit dit de Joan Baptista. De totes maneres, si he de comentar el meu recorregut, estaria temptat d'evocar l'estructura racional i l'evidència lògica que aquella exalta. Vaig començar pel signe 1 i compto de l'1 a l'infinit fins al final de la meua vida, això és el títol del meu recorregut: *Opalka 1965/1-∞* .

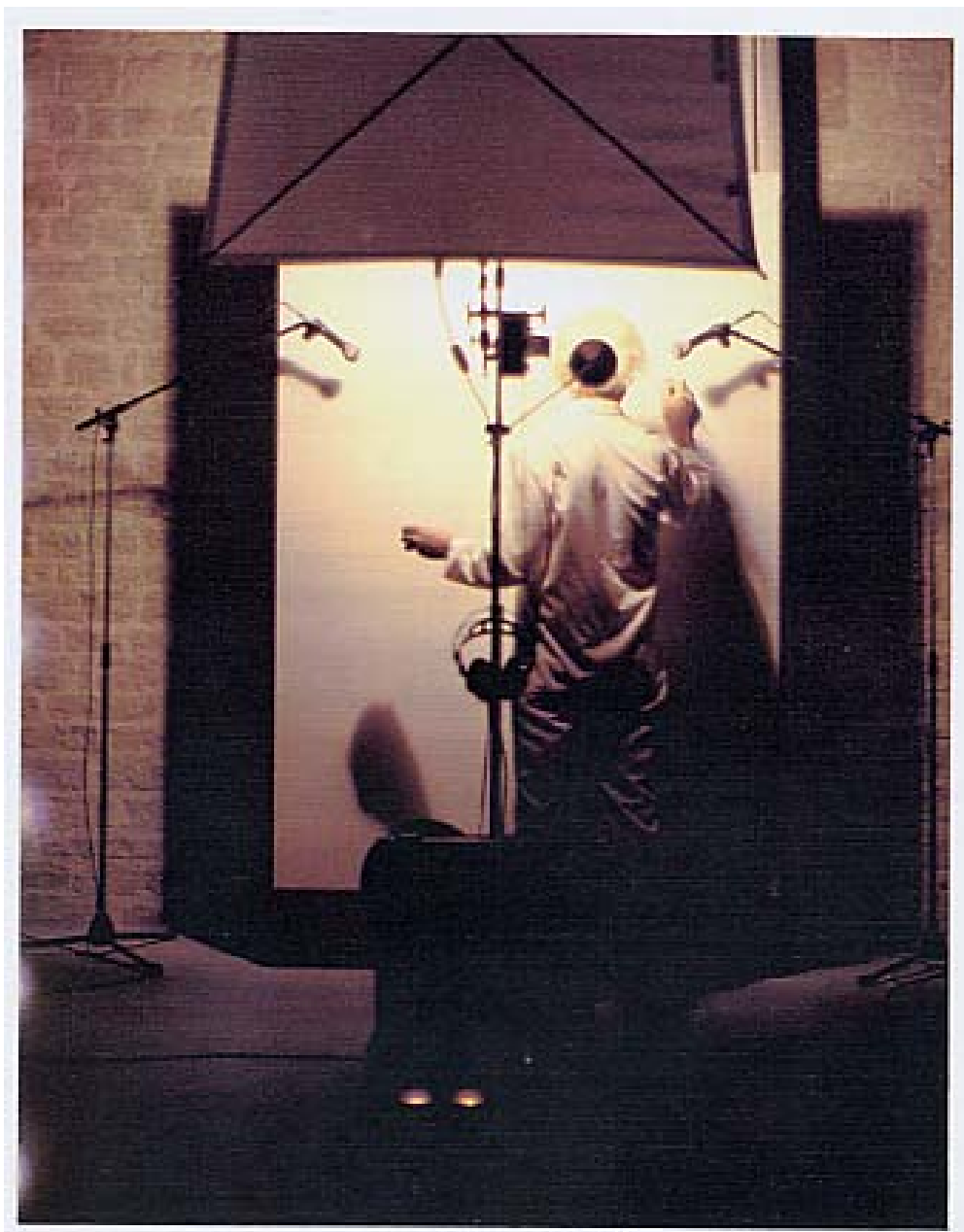
"Tot queda definit per aquest context. El número 1 en determina la resta, n'és el tot. És el principi i la fi; la totalitat i l'infinit, a la vegada."<sup>11</sup>

Així defineix Opalka la seva obra. Vist d'esquena, la blanca figura de Roman Opalka, pintant els números que segueixen aquell 1 iniciàtic, des de 1965, es confon amb la tela gairebé blanca: cada número és una unitat finita en si mateixa, però a través d'aquests senyals en la successió ordenada cap a l'infinit, hi ha la voluntat de l'artista d'assenyalar,

---

<sup>10</sup> Grabowski al costat de la seva firma afegeix l'abreviatura "impr.", referint-se a les estampes on hi constava el nom de l'artista que dibuixava la planxa, gravat pel gravador, que ho indicava amb "grav." i que podia ser també l'impressor, "imp."

<sup>11</sup> Roman Opalka entrevistat l'any 1992 per Hervé Legros, a "Roman Opalka, une vie de chiffres". A: *Art Press*, núm. 168, 1992, pàg. 10-17.



145. Roman Opalka, en el seu estudi de Bazérac, França.

milió, el 1972,<sup>12</sup> va començar a fer una barreja d'un 1 % simultània de blanc al negre per sincopada, l'essència del temps. Opalka va començar el primer *Detall* amb els números pintats en blanc sobre un fons negre<sup>13</sup> i quan va arribar a la tela i a l'inrevés per als números, de manera que les seves teles es van tornant grises, fins a arribar al blanc sobre blanc. Va determinar el format de les teles segons la seva talla i les dimensions de l'apartament on vivia llavors el pintor, a Varsòvia.<sup>14</sup>

Ell mateix es defineix com un pintor conceptual:

"Ja abans de l'elaboració del meu concepte, el meu problema major era el de trobar una raó per viure. Anava a la recerca d'una idea artística que valgués la pena de ser duta a terme. La meua pràctica de pintor conceptual depèn en una gran part d'una solució filosòfica que em permeti d'acceptar l'existència."<sup>15</sup>

Però Opalka, en tant que necessita un compromís físic per catalitzar la convergència del pensar i del fer, considera que la seva relació amb l'art conceptual és extremament diferent dels preceptes de Sol LeWitt o de les definicions de Joseph Kosuth. El seu treball com un compromís total, formalitzat en un ritual i materialitzat en els seus quadres *Detalls pintats*, en les *Fotografies*; en les *Cartes de viatge* i en els *Enregistraments sonors*, trenca amb la major part de les pràctiques conceptuals.<sup>16</sup>

---

<sup>12</sup> Cf. R. Opalka, *Opalka, 1965/1 - ∞*, amb aparat crític de Christian Schlatter, pàg. 141.

<sup>13</sup> El nom de *Detall* no és gratuït; tot està calculat al mínim detall; cf. Denys Riout, catàleg *Roman Opalka 1965/1 - ∞* on l'autor explica (nota 7) com es determinen les condicions perquè càpiga el major nombre de xifres en cada tela, de la necessitat de la seva llegibilitat, i que els nombres 6, 9 i 8 conservin el forat, pinzell núm 0. I Riout afegeix: "No és qüestió de mesura, sinó experiència gràfica integrada a la vida, manifestant-se al fer de l'artista" (pàg.5).

<sup>14</sup> Cf. R. Opalka, op. cit., pàg. 39. L'artista viu actualment a França, des de 1986.

<sup>15</sup> Cf. R. Opalka, op. cit., pàg. 15.

<sup>16</sup> *Ibidem*, pàg. 35. Des de 1968 la seva veu queda registrada quan recita els nombres mentre els va pintant. Cada quadre conté al voltant de 20.000 nombres, demultiplicats en una quantitat mitjana de 140.000 xifres. Un pinzell successiu per a cada quadre, amb la inscripció del primer i darrer nombre que ha pintat en la tela. Sempre, quan ha acabat el quadre, es fotografia a si mateix vestit amb la mateixa camisa, posant davant de la càmera la mateixa expressió de la cara amb la mateixa

La visualització del temps ja l'ocupava abans de 1965, però llavors Opałka treballava en les seves obres des de l'única perspectiva del moviment, resultat que ja l'apropava a l'espai unista. Els *Chronomes* (1959-1963) eren minúscules pinzellades negres, a vegades barrejades amb blanc sobre un fons blanc, o a la inversa, de pintura blanca sobre fons negre, fetes amb un petit pinzell. Deixava el resultat lliure. Creava conscientment un caos. Les relacions entre els diversos grups, basada en la puntuació, conduïa a diverses formes d'estructures: zig-zags, traços, o només punts; però Opałka actuava sense deixar-se dur per una tendència autoorganitzadora de l'espai bidimensional. Els resultats el van començar a interessar, però els mancava una dimensió filosòfica, que arribarà amb els *Detalls 1 ∞*: la traducció d'un punt, pel número 1, de dos punts, per la xifra 2... L'artista explica què estava buscant:

"En aquell temps, emfatitzava les meves recerques sobre el problema de la visualització del temps. Fins i tot si pensava que Strzemiński s'havia equivocat en no creure en la capacitat de la pintura per exprimir els fenòmens propis de la temporalitat,<sup>17</sup> no disposava encara de prou arguments per provar les meves intuïcions. Elaborant els meus primers *Chronomes*, havia arribat, no obstant això, a configuracions plàstiques semblants a les de l'unisme. Mentre, m'esforçava ja a concebre una obra que pogués respondre a la visualització del temps i que simultàniament pogués engendrar l'exigència de la seva pròpia necessitat plàstica. Volia una pintura intel·lectualment legítima. Strzemiński i els constructivistes buscaven una fórmula tipus de creació que fos capaç de respondre les qüestions provinents de la producció material de quadres d'un gènere nou, però sempre lligada a una funció social. No s'havien interrogat sobre la raó de ser moral de l'*autonomia* i la *inutilitat* d'una obra:<sup>18</sup> ells

---

intensitat de llum. Quan viatja continua la seva activitat *escrivint* els nombres en les *cartes de viatge*.

<sup>17</sup> *Ibidem*, nota seva núm. 74, pàg. 145, que resumeixo: per a Strzemiński el temps és un element no-plàstic que caracteritza d'altres arts com la literatura i la música. Opałka sobrepassa segons ell a Strzemiński perquè afegeix a la pintura l'element "temps" com a acte pictural implícit. El que passa és que Strzemiński, amb l'unisme inicial, el que volia era precisament treure aquell element (vegeu cap. I).

<sup>18</sup> Aquí la seva nota núm. 75, pàg. 148, remet a una nota anterior del seu text, núm. 55, pàg. 117, que explicita la teoria unista de Strzemiński.

volien organitzar un nou espai social dins la joia de les formes. El meu treball es qüestiona la necessitat i aporta una resposta que justifica intel·lectualment i emocionalment la persecució d'una pràctica pictòrica. La unitat dels meus *Detalls* sobrepassa els problemes de l'unisme: una unitat que, dins la lògica de la seva *posada en pràctica*, alliberada d'allò arbitrari, no admet ni un millorament ni una manipulació; una dinàmica irreversible provada pels números."<sup>19</sup>

És important recalcar aquesta *inutilitat* de l'obra que proposa l'artista, perquè crec que per primer cop és explicitada en l'art polonès.

El 1970 Opalka decideix dedicar-se exclusivament al seu projecte *Detalls pintats*. Abandona la pràctica del disseny gràfic com a forma de sustentació, que amb una gran reputació de premis internacionals havia anat simultaniejant amb el gravat i la pintura en la seva pràctica artística. Fou precisament el gravat que el va projectar i relacionar fora de les fronteres del seu país.

Després dels estudis primaris, Opalka (1931) als catorze anys va entrar en una escola de poligrafia, el Technicum de Walbrzych Nowa Roda (1946-48), on es va especialitzar en la cromolitografia i les seves aplicacions en la calcomania calenta. L'artista recorda de llavors:

---

<sup>19</sup> Cf. R. Opalka, op. cit., pàg. 145. Aquí, en el concepte de la "inutilitat", crec que rau més la diferència entre Opalka i Strzemiński.



"La reconstitució pacient d'una imatge, com un fotogravat en òfset manual, on la selecció dels colors i la trama estaven fets a mà punt per punt, milers de punts, directament sobre la pedra litogràfica, el punt que devia resultar en groc sobre una pedra, posat al costat del punt que devia resultar blau sobre una altra pedra, per obtenir després de la cuita, una sensació de verd... La selecció dels colors era a cegues: es feia a partir d'un repertori infinit de pólvores, totes d'aparença negra o de terra fosca, que no coneixíem més que per un índex numèric. En tant que els pigments en pols obeïen a dosis extremament precises, el mínim error produïa diferències de color considerables. Solament el forn revelava el color real sobre la porcel·lana: hom no veia res, hom imaginava, hom sobretot sabia. Ja el color el lligava a allò que avui dia se'm presenta com un temps d'emoció, mesurable per la cuita dels pigments a alta temperatura. Els colors es revelaven per les mesures de temps, en aquest cas, molt breus."<sup>20</sup>

---

<sup>20</sup> *Ibidem*, pàg. 128.



146. R. Opalka, *Detall1-35327*, tèmpera damunt tela, 196x135 cm, Museu Sztuki, Łódź.

**Pàg. seg.:**

147. R. Opalka, fragment (mida natural) de *Detall1-35327*, tèmpera damunt tela, 196x135 cm, Museu Sztuki, Łódź.

Amb el diploma de dibuixant litògraf va treballar sense dificultat en l'ofici de polígraf. Era el 1948 (quan Andrzej Smoczyński devia tenir uns quatre anys). Opałka va trobar una feina a Jelenia Góra i, tot i sent el més jove de la família, això va suposar-los un canvi de residència, perquè era el que més diners aportava a casa. En aquella ciutat treballaven activament dues impremtes que tenien empleats encara alguns litògrafs alemanys, els únics que coneixien llavors bé l'ofici. L'Estat tenia pressa per retornar-los al seu país i Opałka va ser, als divuit anys, l'únic dibuixant litògraf qualificat en les dues impremtes. Al cap d'un any, el 1949, insatisfet però d'un ofici de copista, va entrar a l'Escola Estatal Superior d'Arts Plàstiques de Łódź.<sup>21</sup> Opałka va continuar els estudis de pintura, gravat i escultura a l'Acadèmia de Belles Arts de Varsòvia (1950-1956).

Formalment els seus gravats són diferents de les seves pintures del final dels cinquanta, els *Chronomes*, i els posteriors *Detalls pintats*. Encara que la sensació d'uniformitat que dóna el conjunt de les imatges, i que prové de la textura que formen els seus diferents

---

<sup>21</sup> En el seu llibre Opałka explica que, poc després de la seva arribada, va veure la tragèdia personal de Strzemiński, com recollia les seves coses el dia que va ser acomiadat de l'Escola; els comunistes idealistes empresonats; l'antipolonisme dels dirigents del PZPR i la seva submissió a Moscou, que es respirava a l'Escola; com, més tard, la ràdio i els altres mitjans oficials van desnaturalitzar, per exemple, les accions d'Yves Klein, presentat com un exponent dels ideals burgesos... i com es va apassionar per aquest artista quan va conèixer el seu discurs pronunciat a la Sorbona... (pàg. 128 i seg.) en el seu primer viatge a París el 1957. Tot el llibre està ple de records i anècdotes, a part dels seus pensaments —amb els quals no necessàriament podem estar d'acord— molt valuosos com a testimonis d'una època que va canviant: explica com va guanyar el seu primer premi de gravat, el viatge a Bradford i a Itàlia; la trobada amb el grup Zero; i com va vendre un quadre seu —el 1968— a l'artista alemany Thomas Lenck. Amb Heinz Mack, G. Huecker i D. Honisch (llavors conservador del Museu d'Essen) van visitar, acompanyats del grup Zero, el Museu de Łódź; el director del Departament d'Arts Plàstiques del Ministeri de Cultura, que acompanyava el grup, va proposar la solució a la manera d'un intercanvi: Thomas Lenck havia de deixar un quadre seu al Museu i, en contrapartida, el ministeri comprava a Opałka el quadre, per cedir-lo desseguida a Lenck (pàg. 109). Em sembla important assenyalar aquest testimoni com a exemple del currículum d'un artista de la generació dels anys cinquanta, no gaire diferent dels altres artistes de la seva generació (almenys llavors, després Opałka és *més* famós a Occident), alguns dels quals, a diferència d'ell, pinten i també es consideren gravadors, com per exemple Grabowski, Stażewski...

motius repetits al llarg de la superfície, és molt semblant, perquè tenen la mateixa bellesa gràcies a aquell resultat de textura només visual, en els seus gravats, Opalka surt d'aquell caos dels *Chronomes* i, justament al contrari, ordena rítmicament la imatge en alguns casos.

En la seva fotolitografia *De Kronstadt a Vladivostok/Els marins del mar Negre* (1967), el motiu que genera la imatge és objectivament simple: una fotografia de vuit soldats amb llargs fusells carregats a l'espatlla. La imatge *per se* ja té una certa càrrega simbòlica, però després quedarà fortament potenciada per la manera d'utilitzar-la: la repetició en bandes horitzontals d'aquests personatges dels quals destaquen sobre el fons negre dels uniformes les cares i els fusells blancs, virats en color verd marí (el color del mar Negre?). O el mateix procediment a *És la lluita final* (1967), fotolitografia feta per al Concurs Nacional del Cinquantenari de la Revolució d'Octubre (obté el Gran Premi): en aquest cas, un grup d'uns quants homes i dones genuïnament del poble —pels mocadors visualment per una franja horitzontal negra formada pels vestits, que subratlla la imatge mòdul i la sostrau d'una multitud anònima de la qual constitueixen la primera fila, i per la contraposició d'una franja formada per la mateixa multitud com un reflex de si mateixa, per la seva col·locació com a base d'aquell primer terme. Tot això sembla insinuar que el poder del poble es recolza sobre el mateix poble. Virada en color vermell.

En altres gravats, com si fos a vista d'ocell, també s'observa el mateix fenomen de repetició de persones que formen multituds, encara que les diferents disposicions dels muntages de les imatges repetides provoquin diferents punts visuals de contrast dins el conjunt, de centrifugació o expansió segons la mida de les figures augmenta o disminueix. al cap de les dones—, a la manera d'una vista aèria d'una manifestació, queden col·locats, rítmicament però gradualment, de forma que la mida disminueix. Aquí la textura visual així aconseguida arriba al clímax d'un primer terme de les figures, potenciat

Em sembla que els números d'Opalka a *Detalls* són, a més de la seva voluntat de visualització del temps, un tribut a la massa anònima que conforma tota societat.<sup>22</sup>

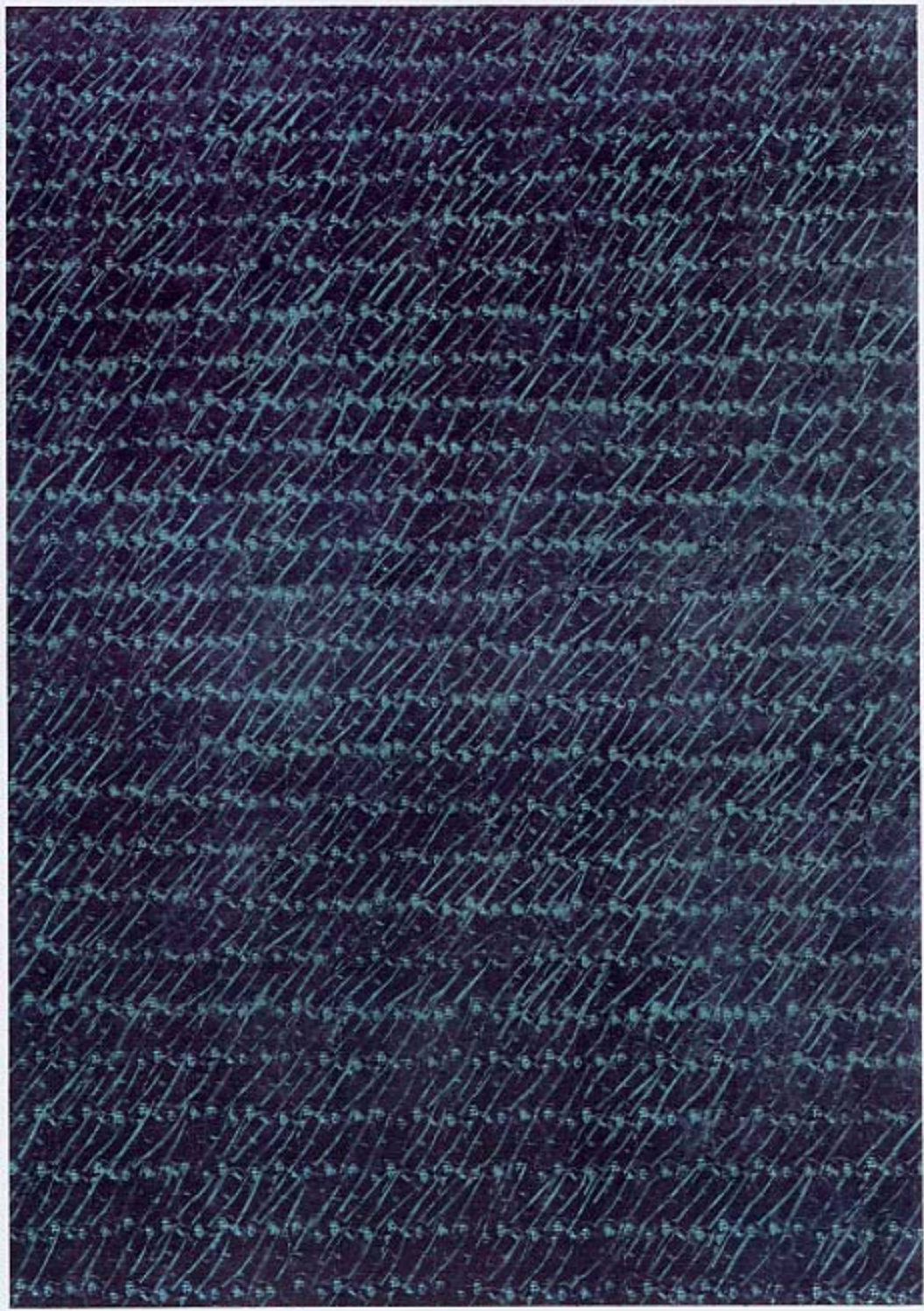
Els gravats, encara que alguns són cronològicament posteriors a les seves primeres pintures *Detalls*, semblen respondre a un desig més literal, en un sentit visual, de representar la situació i el paper de l'individu. A *Detalls pintats* el representa com una unitat que genera una infinitud de números en l'abstracció. En els gravats, en canvi, es basa en una tècnica del realisme d'unes imatges per la qual cosa em semblen petits discursos morals.

Podrien assemblar-se a alguns quadres unistes de Strzemiński però responen a intencions ben oposades.

Els gravats d'Opalka es basen en la repetició de la imatge i podria dir-se que aquesta repetició estructura el seu mètode singular. Un petit fragment d'una imatge s'uneix a un altre d'idèntic per mitjà del fotomuntatge però, i d'ací en resulta la singularitat, emprant una sèrie de combinacions. Els mòduls es distribueixen per la superfície segons una o més variables —forma, situació, mida, direcció— i s'organitzen al voltant d'un eix —horitzontal, vertical, central, en creu. Segons com variïn les regles d'aquest joc combinatori es generen textures visuals d'una forta i rara bellesa. Poden ajustar-se en bandes horitzontals (com en el ja esmentat *De Kronstadt a Vladivostok/Els marins del mar Negre*). Poden formar un cercle i expandir-se segons la força centrífuga que va esquitxant cents de vegades la mateixa imatge, que augmenta de mida a mesura que s'apropa als límits del marc (*Adam i Eva*, del cicle *Descripció del món*, 1968).

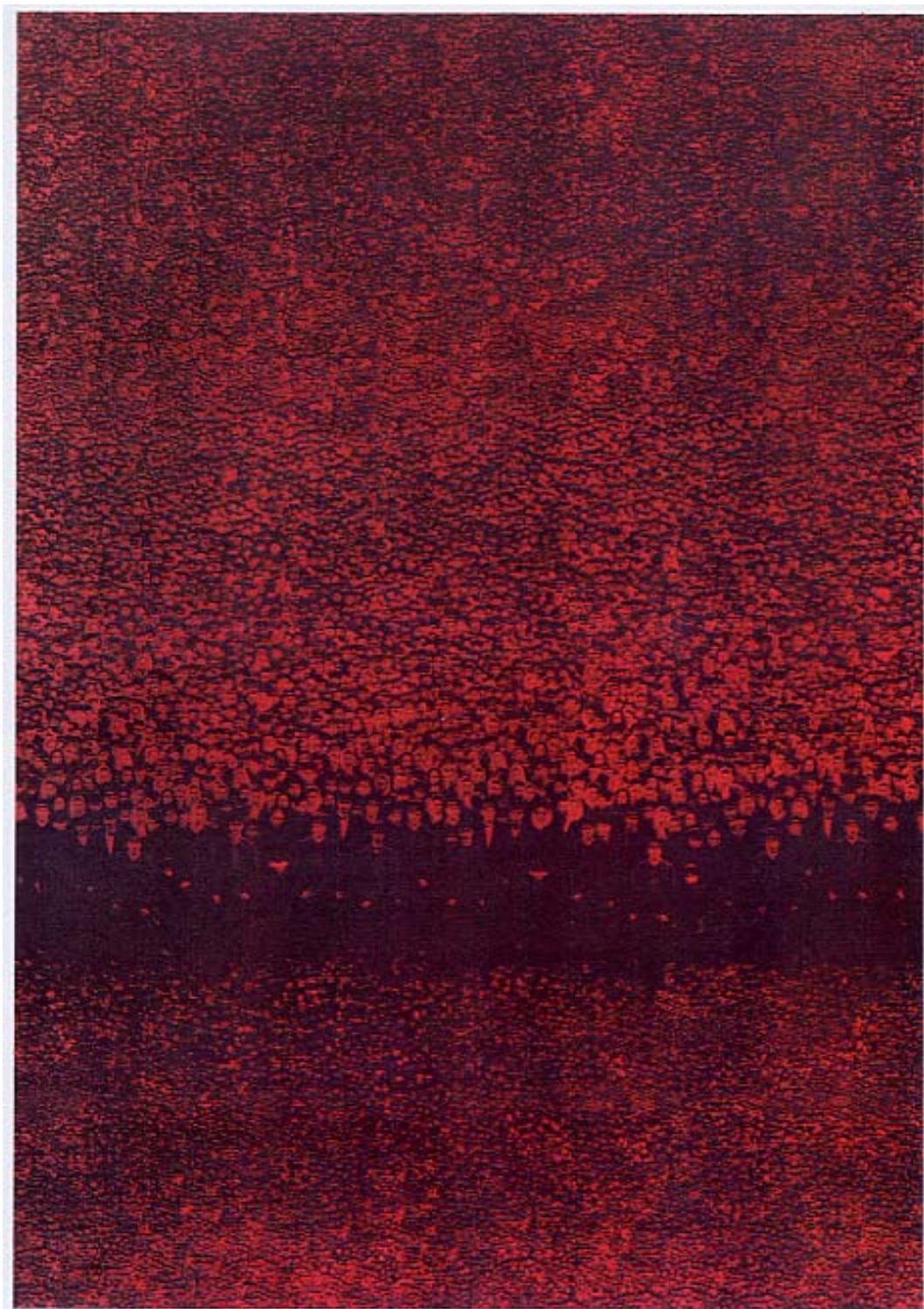
---

<sup>22</sup> D'un altre gravat, *La Terra*, 1969, aiguafort, 59x49 cm, Opalka anota en el seu llibre: "El punt de partida era un fragment de la imatge d'Eisenstein: l'atac al Palau d'Hivern de Sant Petersburg (1917). Avui a aquest gravat li posaria el títol *Córrer cap al no-sentit o Retrovament a l'horitzó*. Aquests gravats formen part d'una sèrie de 9 gravats realitzats de 1968 a 1970, titulada *Descripció del món: Adam i Eva, Torre de Babel, La Terra, Des de l'interior, 333, Manhattan, Cap al sol, Métempyscosi, Multiplicaré la teva descendència com la pols de la terra...* El meu concepte, com els meus gravats, és d'explicar el món". Cf. R. Opalka, op. cit., pàg. 64.



148. R. Opalka, *De Kronstadt a Vladivostok/els marins del mar Negre*, 1967, fotolitografia a color, paper, 57x40,5 cm, col. part.





149. R. Opalka, *Es la lluita final*, 1967, fotolitografia a color, paper, 57x40,5 cm, col. part.

O a l'inrevés, segons un remolí centrípet (*De l'interior* 1969, aiguafort, i *Cap al sol*, 1969, aiguafort).

En un altre aiguafort de la mateixa sèrie, 333 (1969), el nostre ull planeja sobre una llarga perspectiva com en el *Camí principal, camins laterals* de Klee de l'any 29. Aquí, un primer terme central que avança de la fila es va allunyant sempre situat en franges paral·leles fins a perdre's en un horitzó obscur i opac, que, com un mirall negre, escup el mateix fragment invertit i queda tallat bruscament. Tenim la sensació de la presència de l'infinit en un joc conceptual on l'absència de la imatge —el negatiu— que genera aquesta sensació actua com si fos el positiu.

D'un recurs tan senzill com és una fotografia cremada de la figura o el rostre humà, n'obté resultats d'efectes sorprenents jugant amb el buit i el ple, el blanc i el negre, el negatiu i el positiu.

En els gravats hi ha un desig d'ordenar internament només la superfície del pla. No hi ha el recurs d'assenyalar diferents nivells d'espai quan els elements se situen en el pla: es tracta d'ajuntar-los, de disposar-los i organitzar-los perquè el puguin reticular. Paradoxalment, correspon a aquesta disposició dels elements en l'epidermis de la superfície el resultat òptic d'una gran profunditat.

Per aquesta raó, si bé l'ordenació de la superfície podria apropar-se als resultats unistes de Strzemiński, és precisament per l'efecte contrari, per les sensacions visuals espacials dels seus gravats, que se n'allunya.

L'home petit com un gra en l'univers immens. L'home sol en la multitud. La multitud present i unida se'ns mostra i ens contempla. I nosaltres, som els espectadors o és el nostre reflex en una recreació del nostre propi espectacle?





150. R. Opalka, *De l'interior*, 1969, aiguafort, paper, 60x48 cm, col. part.

151. R. Opalka, *Cap al sol*, 1969, aiguafort, paper, 60x48 cm, col. part.

De Roman Opałka voldria dir que és una figura indiscutible de l'art polonès, situat i presentat com un exponent clar i net del modernisme o moviment avantguardista dels anys setanta a Polònia i en les exposicions de fora del país.<sup>23</sup> Ell mateix es defineix com l'artista de la "trajectòria més minimalista del minimal... per un art maximal".<sup>24</sup>

Diria que la seva obra plàstica, que difícilment pot ser catalogada per l'afegiment del ritual amb què va acompanyada i la filosofia que la sustenta, és producte dels mateixos plantejaments artístics i extraartístics de mitjan anys seixanta: en una direcció, l'abstracció geomètrica continuadora de les avantguardes russa i polonesa i centreeuropea (planteja depassaments conceptuals a l'unisme i al suprematisme però amb certes semblances formals), i en una altra, el corrent de l'experiència contemporània americana del minimalisme i internacional de l'art conceptual. El que té d' excepcional és, a més, que ha sabut presentar el seu art d'una manera específicament polonesa. Opałka és una figura solitària en el panorama artístic de Polònia, però, no obstant això, és en si mateixa un signe d'una característica essencialment polonesa: la voluntat de mostrar una diferència respecte dels altres. No és tant la necessitat de figurar per sobre de, diria que no es tracta d'això, sinó quelcom més difícil d'explicar i que veig relacionat amb la cultura d'un poble que, al llarg de la seva història, ha sentit la pèrdua de la seva identitat com un fet determinista.

Així, l'ésser conscient que s'interroga a si mateix sobre el perquè de la seva història, pren la responsabilitat *anònima* de reparar, des del més íntim del seu ésser, aquest greuge que tots han fet —o han contribuït a fer en la mesura que s'han deixat dominar— a la seva nació.

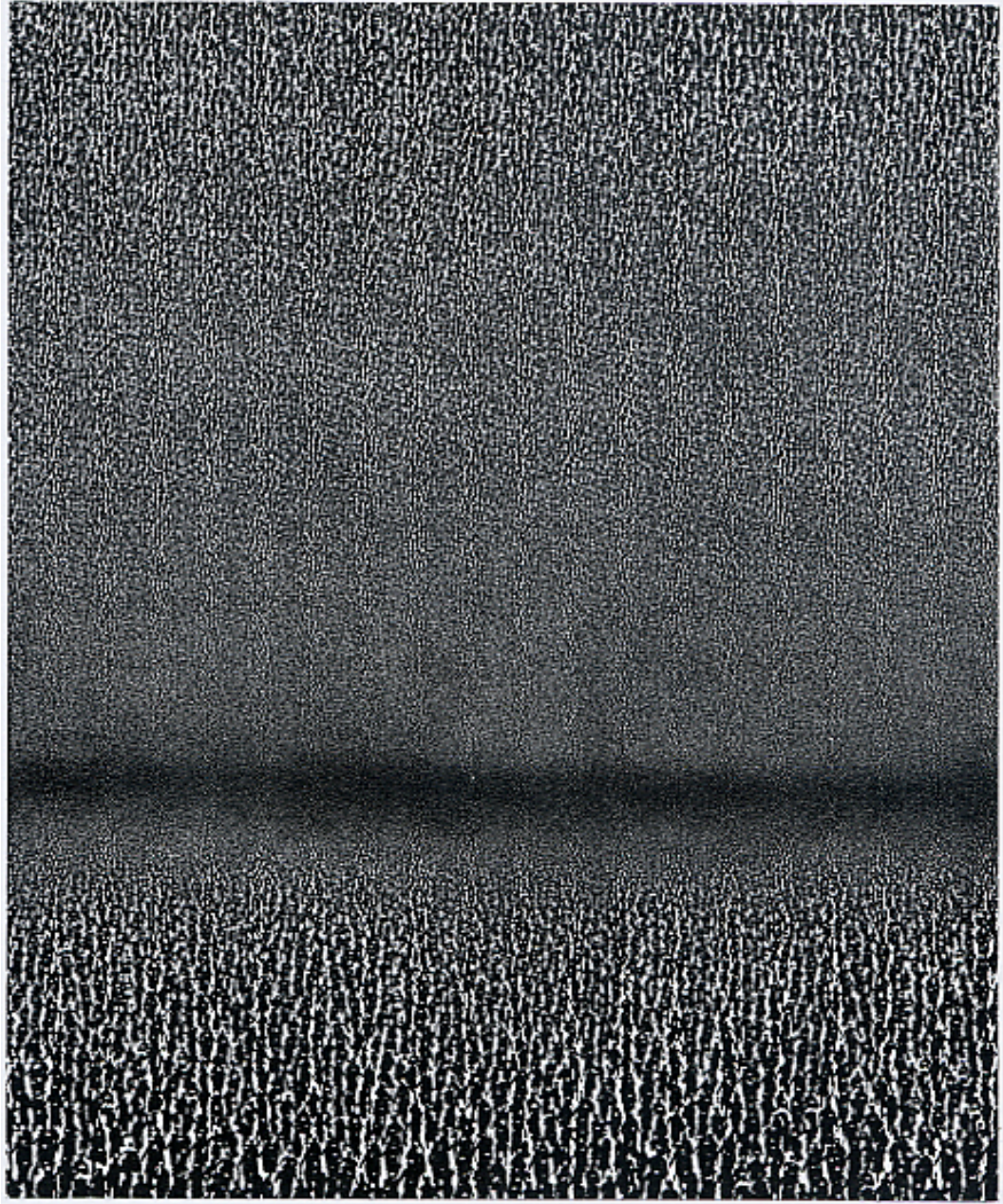
Hi ha com un sentiment de culpa en aquesta actitud, que pot semblar arrogant en la forma d'erigir-se com un artista *diferent*, però ho veig més com una forma romàntica i embolcallada del sentiment de pertànyer humilment a la categoria dels genis de les grans causes per un desig de construcció d'una nació, d'una col·lectivitat. Aquest desig general supera la molèstia d'haver-se sentit d'altra

---

<sup>23</sup> Thomas Diecke, "Transitorische Aspekte". A: *Europa, Europa Das Jahrhundert Der Avantgarde in Mittel-Und Osteuropa*, pàg. 388 i seg., una exposició de les avantguardes centre i est-europees.

<sup>24</sup> Cf. R. Opałka, op. cit., pàg. 187.





152. R. Opalka, *La Terra*, 1969, aquafort, paper, 59x49 cm, col. part.

banda només un número dins d'una col·lectivitat, durant els anys del socialisme. Passa per sobre d'aquest *episodi* temporal sense oblidar-lo, però vol abastar tota la història del seu poble. Encarna algunes posicions artístiques poloneses, unes de més radicals, unes altres potser de més anecdòtiques. Opałka ha sabut fer-ho, n'és el mestre.

Opałka abandona la pràctica del gravat el 1970. L'artista explicava en aquella entrevista de 1992<sup>25</sup> que, quan va començar el seu projecte de vida 1965/1-∞, tenia grans problemes. Estava tan allunyat de tots els criteris de l'art de l'època que els seus amics es pensaven que s'havia tornat boig. Fins i tot el director del Departament d'Arts Plàstiques del Ministeri de Cultura polonès havia dit mig seriosament que si algú podia fer-lo tornar a entrar en raó rebria una beca per un any, perquè Opałka amb els seus gravats donava categoria i reconeixement a Polònia gràcies a la seva participació en exposicions internacionals. Havia guanyat els premi de la Biennal de Bradford el 1968 i de la de Tòquio el 1970.

La mirada occidental es girava cap a l'obra gràfica que es feia a Polònia.

## **6. Reflexions del gravat: cap a tècniques noves, entre l'art conceptual i la nova figuració**

La generació que debutava durant els setanta estava fortament dividida entre els partidaris de l'art conceptual i els nous mitjans i els que es decantaven pels mitjans tradicionals. En el grup dels primers es van afegir alguns artistes gràfics que havien debutat en anys anteriors.

Comença un període centrat en la documentació: interès en el procés creatiu, registre d'accions, *happenings* i *performances*. Fort interès en un art tautològic, en la necessitat de la transparència del missatge visual en relació amb la realitat. *Mail art*, poesia visual... Al principi dels setanta, els artistes Zofia Kulik i Przemysław Kwiek, amb la cooperació del crític Jan Wojciechowski, formulen el seu programa centrat en la *documentació del procés creatiu*, en el qual afirmaven que "la *performance* podia ser com un art aplicat i podia ser feta per encàrrec, com qualsevol altre servei".<sup>26</sup>

---

<sup>25</sup> Cf. entrevista Hervé Legros, "Roman Opałka. Une vie de chiffres". A : *Art Press*, pàg. 15.

<sup>26</sup> Bożena Stokłosa, op. cit., pàg. 13.

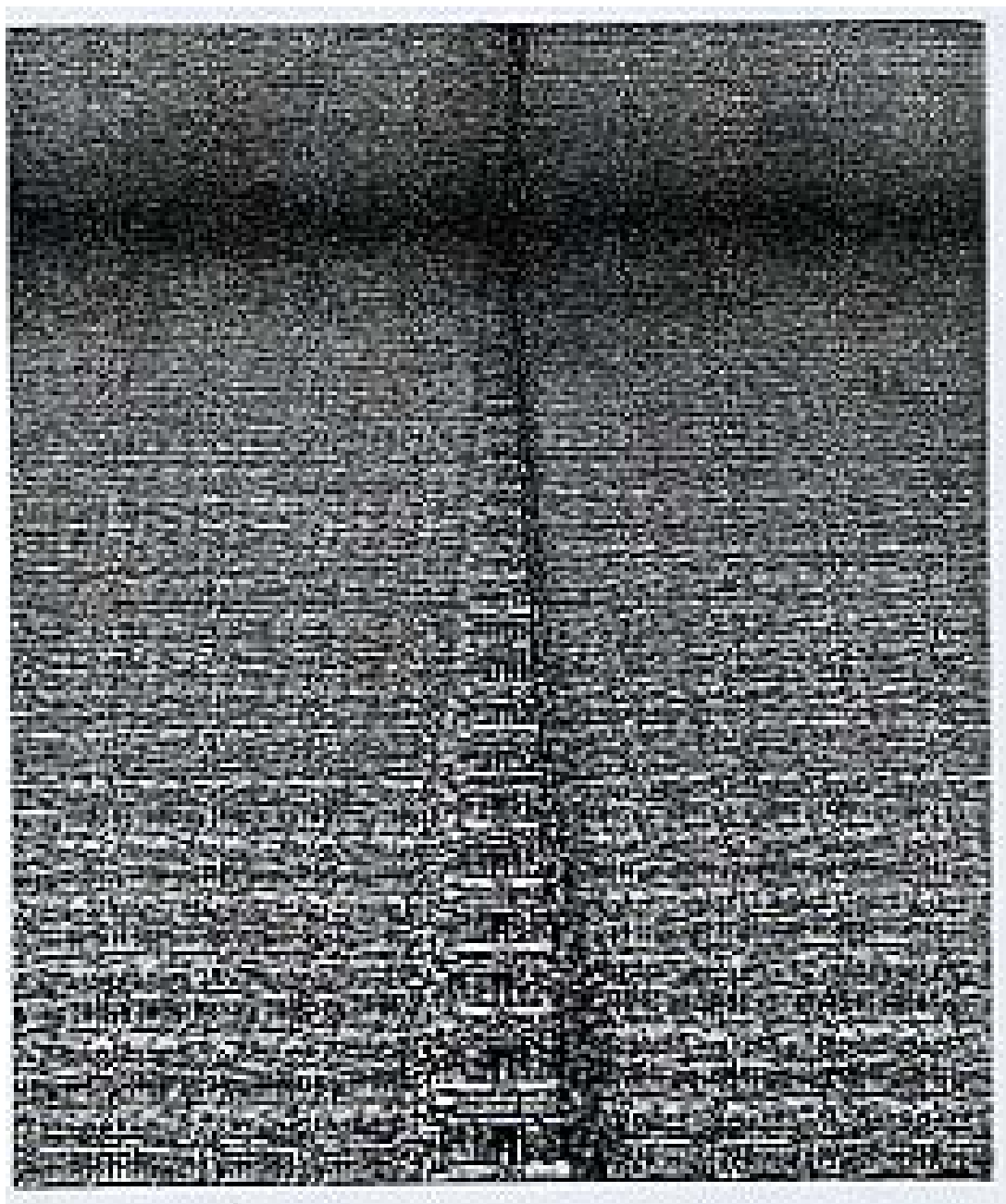
Durant la dècada dels setanta no es posen en dubte els límits de l'art, ni hi ha cap interès de pensar en termes de categories artístiques, ni en l'autoreflexió sobre l'art, a diferència dels seus predecessors de les galeries Foksal i Pod Mona Lisa.

Segons Lechowicz i Stokłosa, el moviment multimèdia, políticament neutral, va formar part d'una *societat alternativa*.<sup>27</sup> Una forma de superar l'opressió del monopoli estatal, la duen a terme els artistes relacionats amb el *mail art* i les tecnologies (fotografia, film i vídeo) amb les seves galeries d'autor,<sup>28</sup> cosa que els va permetre establir contactes amb artistes d'iguals tendències de l'estranger (contactes que durant la dècada van anar més enllà dels intercanvis de programes promocionats per la cultura oficial). Tot i que no el van prohibir mai, la desfavorable resposta oficial al moviment es va manifestar en el fet que no tenia entrada als salons oficials (Galeria Zachęta, Varsòvia) ni a les exposicions organitzades per les BWA, segons assenyala B. Stokłosa

---

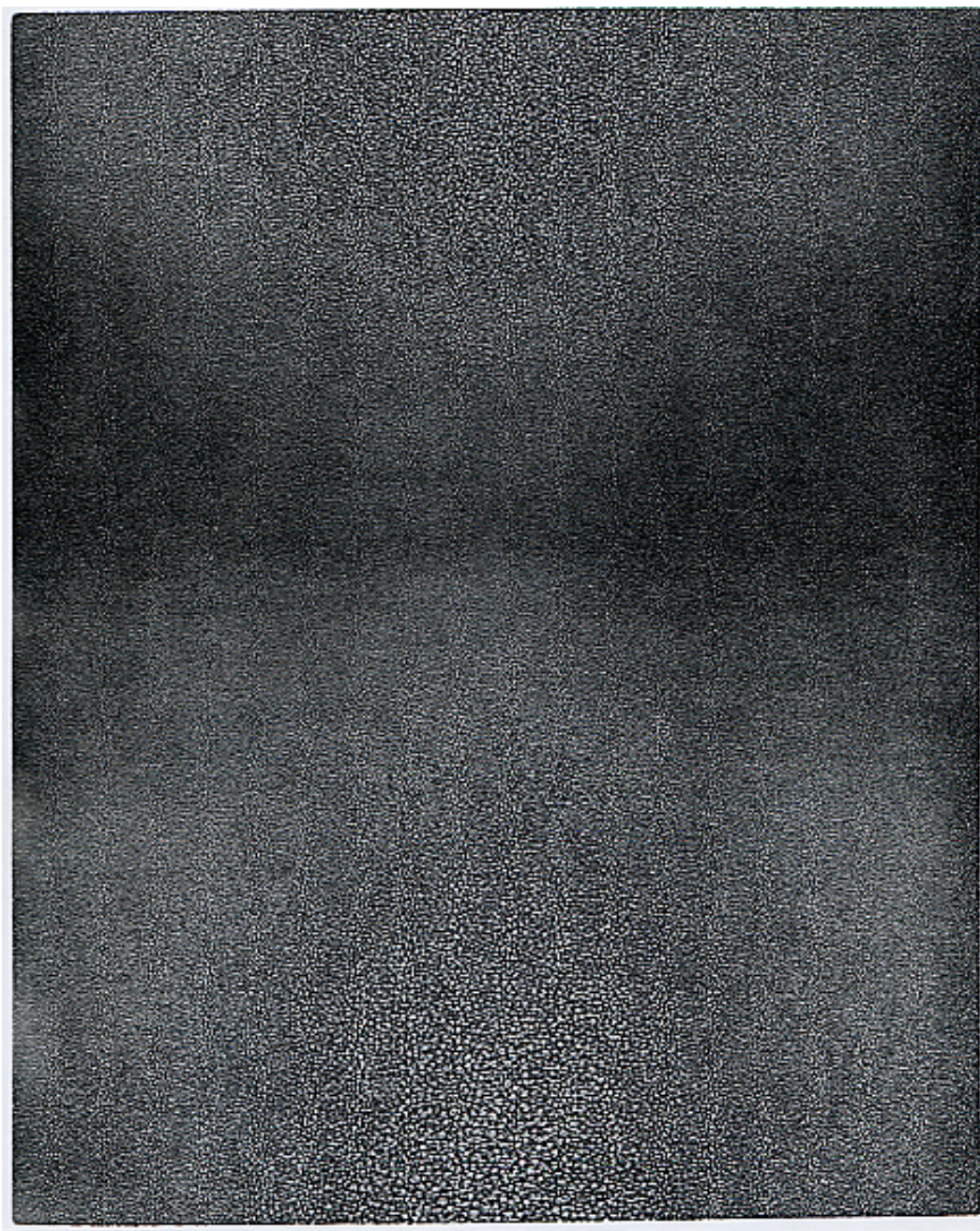
<sup>27</sup> Lech Lechowicz, historiador i curador del Museu Sztuki, em va facilitar els seus esborranys dels articles *The political and Social Problems of the Media Art in Poland (1970-1993)*, agost de 1993, i *The past and the present in the Media Art in Poland —the Experimental Film and Video*, octubre de 1993; cf. també B. Stokłosa, op. cit., pàg. 14. ¿Va ser una societat *alternativa* com un boicot conscient als mitjans oficials, com esmentava Donald Pirie, "Introduction". A: *Polish Realities*, pàg. 14 (veure cap. VI), o va ser una conseqüència de la falta de suport estatal? Queda per estudiar a fons aquest aspecte de la societat *alternativa* polonesa des de mitjans dels setanta i durant els vuitanta.

<sup>28</sup> La Galeria Remont de Henryk Gajewski (Renovació); la galeria Permafo d'Andrzej Lachowicz, Natalia Lachowicz i Zbigniew Dłubak; la galeria Akumulatory 2 (Bateries) de Jaroslaw Kozłowski; l'Oficina de Poesia\* d'Andrzej Partum; la galeria Adres\* (Adreça) d'Ewa Partum; la PI\* Galeria de M. Anna Potocka; la galeria Repassage d'Elzbieta i Emil Cieślak; la galeria Labyrinth d'Andrzej Mroczek; la galeria Współczesna (Moderna) de Zdzisław Sosnowski i Jacek Drabik; i finalment Pracownia Działań, Dokumentacji i Upowszechniania\* (Taller d'Activitat, Documentació i Propaganda) conduïda per Zofia Kulik i Przemysław Kwiek. Generalment estaven situades en edificis estatals (les marcades abans amb\* van ser organitzades en apartaments privats, sent per tant galeries no oficials perquè no tenien l'estatus legal demanat per l'Estat). Anastazy Wisniewski, parodiant aquella eufòria galerística dels independents va *obrir* una galeria de lloc inexistent, Tak (Sí ), dedicada al *mail-art*.



163. R. Opalka, 333, 1969, aquafort, paper, 59x49 cm, col. part.





154. R. Opalka, *Multiplicaré la teva descendència com la pols de la terra.....*, 1970, aiguafort, paper, 61x49,5 cm, col. part.

,<sup>29</sup> i la majoria van tancar per problemes financers. Les seves publicacions, en fotocòpies o ciclostil, barates i en petites quantitats de papers de pobre qualitat, eren freqüentment distribuïdes per correu fora de la jurisdicció del censor estatal.

A la segona meitat dels setanta apareix dins el moviment multimèdia una reacció al model d'art autocentrat o iniciat pel conceptualisme en el seu important postulat del metaart. Jan Swidziński, en el seu *Manifest de l'art conceptual (1976). L'aproximació al context*, va extreure el focus fora del metaart cap a una actitud contextual. Volia emfatitzar la interdependència de l'art i tot el que es troba fora de l'art, cosa que va produir un gran interès entre els artistes de la nova generació: Anna i Roman Kutera i Lech Mrozech de la Galeria d'Art Contemporani de Wrocław, el centre llavors més actiu de l'art conceptual.

També als anys setanta, la inexistència d'un mercat real de l'art va ser posada en qüestió i va ser el cavall de batalla del moviment O Popraw (Lluita per la Millora) a Varsòvia. Eren, entre altres, els artistes Tomasz Ciecierski, Lukasz Korolkiewicz i Edward Dwurnik, aquest últim també artista gravador.

Les demandes feien referència a les condicions de treball —falta d'estudis i tallers, major atenció dels crítics— i exigien a les autoritats la millora de la distribució i màrqueting del seu treball en benefici dels seus estàndards de vida i estatus socials. També al·ludien a un corrent més lliure d'informació i a una millor promoció de les arts visuals. Aquest moviment va provar indirectament que el model de vida artística creat per l'estat no podia proveir el creixent nombre de graduats de les escoles d'art de les condicions apropiades de treball.<sup>30</sup>

El moviment va tenir èxit i va crear la base institucional per a un mercat de l'art. Desafortunadament tals galeries, sobretot les tendes Desa,<sup>31</sup> es van concentrar en la venda de treballs tradicionals d'art.<sup>32</sup>

---

<sup>29</sup> Encara que penso que no es pot generalitzar tan fàcilment: els Kwiek en alguna ocasió van exposar o fer una instal·lació a la Central de les Galeries BWA, Zachęta, Varsòvia. (vegeu més endavant aquest mateix capítol).

<sup>30</sup> Cf. B. Stokłosa, op. cit., pàg. 15.

<sup>31</sup> Vegeu B. Żuchowska, "Jak się handluje grafiką?" (¿Com es comercia el gravat?) A: *Sztuka*, núm. 3-5, 1978, pàg. 27, sobre la venda de gravats a una tenda Desa. L'article projecta *oficialment* la visió de la creixent demanda de gravats de figures conegudes de la generació dels més grans,



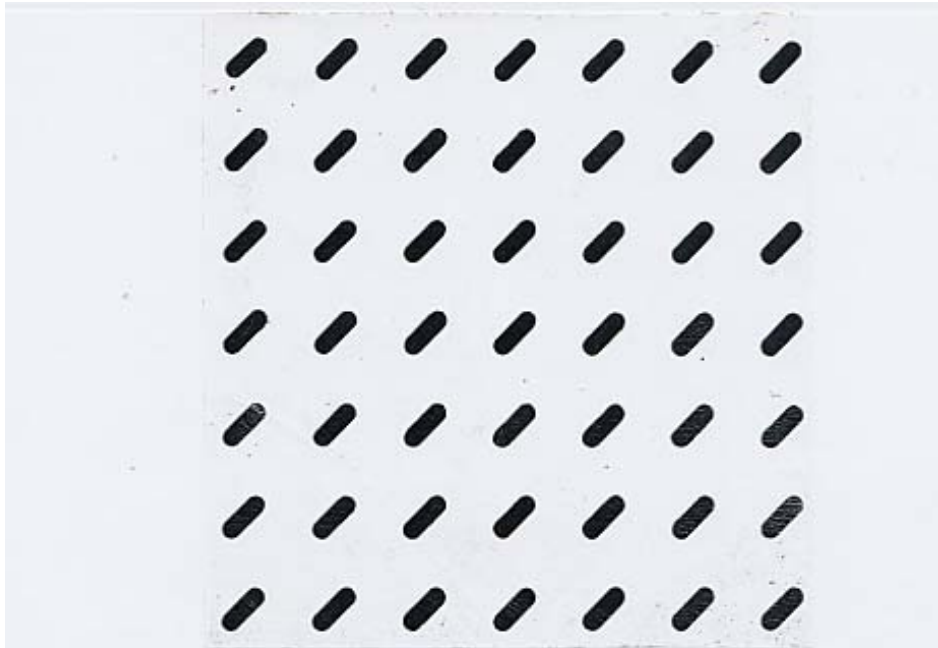
Les serigrafies del conceptualista Andrzej Lachowicz (1939), de Wrocław, en un primer moment compostes pel joc repetit d'un signe gràfic (*The theory of field proportions*, 1971), derivaran aviat cap a l'art pop en estampes on la imatge presenta fragments urbans, o peces de roba, impreses en òfset en negre i en un color.<sup>33</sup> Les fotografies serigrafiades a dos colors de Jacek Stokłosa també manifestaran aquest èmfasi a objectivar la realitat i la història quotidiana de l'individu (*La meva família*, 1975).

---

Fijałkowski... i que cada vegada el públic —els més interessats els de mitjana i jove generació— estava més al corrent de les diferents tècniques, i que es tendia a comprar obra gràfica i cartells d'autor per fer regals personals.

<sup>32</sup> L'any 1989, el primer any que vaig visitar Polònia, era sorprenent la naturalitat de parlar de *galeries* —diferenciades de les BWA estatals—, aquestes tendes semiprivades plenes de quadres de totes mides i estils, una acumulació estranyíssima d'art no només comercial, tot barrejat, entre vitrines de bijuteria de disseny; el local també podia ser una cafeteria, on a la nit hi podia haver una actuació de cabaret, una vetllada musical o recitació de poemes, o una subhasta de dibuixos (1990). Gradualment cada any esdevenien més diferenciades aquestes tendes amb les galeries, però molts artistes tenien els seus *marxants* allà. La situació a partir de 1993-94 està normalitzada: galeries estatals BWA, actualment dependents de convenis amb les autoritats locals, poden continuar sent dirigides pels mateixos directors d'abans de 1989 (l'anterior galeria BWA de Przemyśl, actualment s'anomena Galeria d'Art Contemporani; continua sent dirigida per Tadeusz Nuckowski amb el seu anterior equip, del qual l'artista Janusz Cywicki és el responsable organitzador dels actuals *plein-airs*); i galeries privades, normalment connectades amb altres galeries estrangeres, amb un mercat de col·leccionistes privats i museus —nacionals i estrangers (conversa amb el director Sławomir Boss, de la galeria Gest de Łódź).

<sup>33</sup> D'aquest important artista, iniciador del Taller del Film a Łódź (i també de la seva dona, Natalia L. L., que no es dedica al gravat), existeix una abundant bibliografia i en canvi no n'hi ha gens de la seva obra gràfica. Vaig observar les seves estampes dels anys següents al fons de la col·lecció de gravats del Museu Sztuki.



155. A. Lachowicz, *The Tehory of Field Proportions*, 1971, serigrafia, paper.  
156. J. Stoklosa, *My Family*, 1975, serigrafia a color, paper.

El llenguatge del pop s'estendrà per tot Polònia, sobretot en la tècnica del linòleum. A Cracòvia, Leszek Sobocki (1934), membre molt actiu del grup Wprost (1966), format per pintors i gravadors, combinarà la neofiguració amb elements de l'art pop en els seus linòleums en color, en una via d'art de *denúncia* segons el discurs programàtic del grup (*Identitat II i III*, 1966; *Sabata*, de la sèrie *Biografia-L'any 1976*, 1976)

L'art pop o l'abstracció (i les especulacions tècniques) amb la serigrafia, la litografia i l'autoòfset s'alternaran en les obres de Jan Berdyszak (1934) de Poznań, dels ja citats Lucjan Mianowski i Jan Tarasin, de Cracòvia, i de Stanisław Łabęcki i Jerzy Trelński, de Łódź.

També, des del final dels seixanta, el monotip estava esdevenint molt popular a tot el país, per la seva singularitat i facilitat d'unir tècniques d'impressió de la imatge fotogràfica per mitjà de procediments amb dissolvents, i afegir-hi intervencions més pictòriques segons els casos.

Els conceptuals Zofia Kulic i Przemislaw Kwiek, de Varsòvia, feien propostes que desenvolupaven en documents escrits, fotografies i films d'accions i instal·lacions que després es materialitzaven en petits *llibres d'artista*, a vegades díptics o simples fulls on el gravat deixava la seva empremta gràfica.



157. J. Waltoš, *She Couldn't Be Saved Either*, 1970, aquafort, paper.  
 158. L. Sobocki, *Identität II*, 1966, linòleum a color, paper, 32,5x50,4 (50,3x70)cm  
 159. L. Sobocki, *Identität III*, 1966, linòleum a color, paper, 50,3x70 cm.  
 160. L. Sobocki, *Sabata*, de la sèrie "Biografia - L'any 1976", 1976, linòleum a color, paper.





161. L. Mianowski, *In the Meadow A*, 1975, litografia a color, paper.  
 162. J. Tarasin, *Wiejskie podwórko (Pati rural)*, 1976, serigrafia, paper, 43x58,5 cm  
 163. J. Berdyszak, *Study following... B*, 1975-79, heliografia, offset, paper.  
 164. J. Treliński, *Uwikłany w sprzecznościach (Enredat en contradiccions)*, 1971, serigrafia, paper, 70,5x49,8 cm

A part dels seus propis treballs, al final dels setanta van començar a fer el seu arxiu *Archives*<sup>34</sup> de llibres d'artista, i tota classe de documents —díptics, petits pòsters, catàlegs— entre els quals figura el seu treball *Senyals 1971-77*, una capsa de 19 x 25 cm amb 23 obres fetes amb tècniques mixtes, o la petita carpeta *Art revelat de forma complexa* impresa amb tamponaments i collage d'impressions.

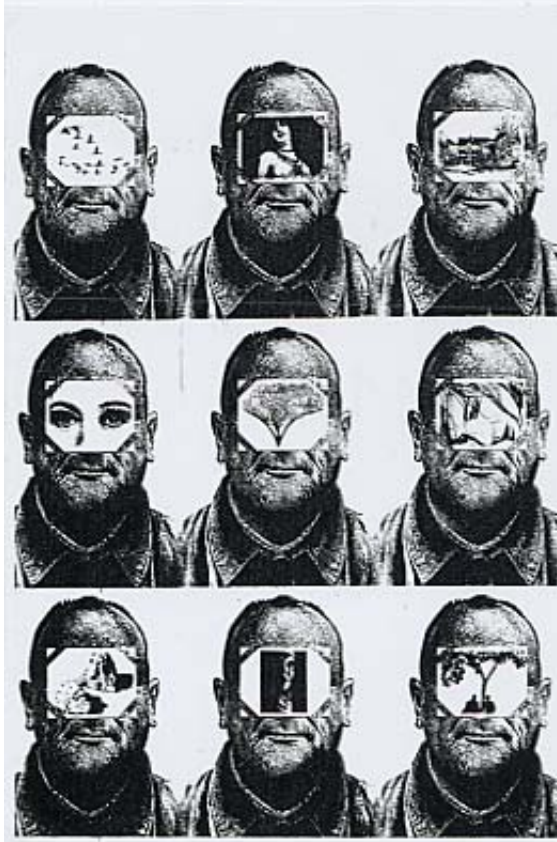
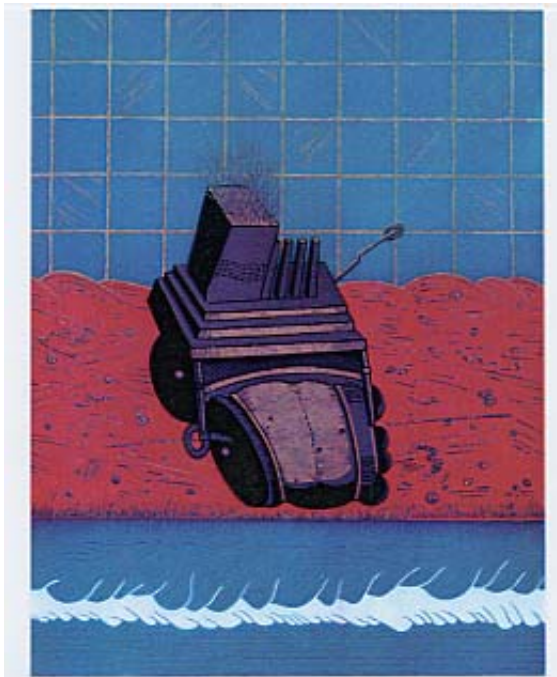
Andrzej Pietsch (1932) i Jacek Gaj (1938), deixebles de Wejman i assistents del Taller de Calcografia de l'Acadèmia de Cracòvia, tornen a fer renéixer les tècniques tradicionals de l'*intaglio*.

Un exemple d'aquella situació de *comandes* afavorida per l'estat a què em referia abans, i on ja començava en definitiva l'estímul de fer obra, és la creació el 1965 a Varsòvia del Concurs del Gravat del Mes organitzat per l'Acadèmia de Belles Arts i per les autoritats de la ciutat, al qual s'afegeix l'any 1971 també a Varsòvia, el Premi de l'Any.<sup>35</sup>

---

<sup>34</sup> De la gran majoria d'aquests llibres d'artista quasi no n'hi ha cap en les col·leccions de les institucions oficials, són de la pròpia col·lecció de Kulic i Kwiek. Col·laboraven estretament amb Anna Kutera i Romuald Kutera. A *Archives* hi ha documentació sobre o de Natalia L. L., Ewa i Andrzej Partum, Leszek Przyjemski (*Museum of Hysterics 1969-1981*), Tadeusz Piechura, Zygmunt Piotrowski, Edward Dwurnik, Andrzej Kostolowski, entre molts d'altres. Cf. el catàleg *Contemporary Art from Poland*, i l'article de Nancy Tousley "Polish art stresses the process not the product", que comenta l'exposició sense data ni nom del diari, dins del dossier dels artistes als arxius del Centre d'Art Contemporani de Varsòvia.

<sup>35</sup> Vegeu *Grafika Warszawska 1994*. L'any 1995 vaig veure a Łódź una exposició itinerant d'aquest tipus, que es va reiniciar el 1994, en la qual destacava un bonic aiguafort en colors sèpies, *Człowiek Pompejański*, un bust pompejà restat del desastre, de la gravadora d'aquesta generació Ewa Walawska, de Varsòvia, professora de l'Acadèmia de Belles Arts, i de la privada Akademia Europejska. Era el Premi de l'Any. Hi havia també altres premis, i els premis de cada mes, obres de generacions actuals.



165. E. Zlonitcka, *Monotonous Landscape - Aviator*, 1975, linoleum, paper.  
166. J. Mazuś, *Projections*, 1979, linoleum, paper.

## 7. Exposicions d'Andrzej Smoczyński

Des de l'any 1969 Smoczyński havia començat a mostrar dibuixos, pintures i gravats en concursos i exposicions col·lectives arreu i fora del país.<sup>36</sup> El 1970 guanya el Primer Premi i Distinció en el IX Concurs Regional de Gràfica i Dibuix organitzat per la Galeria d'Art Contemporani de Łódź. L'any següent, molt prolífic per a Smoczyński en exposicions i premis, l'artista fa la seva primera mostra individual al Club Internacional de Premsa i del Llibre a Łódź. Aquell any també va participar amb tres artistes més en l'exposició itinerant "Gravat polonès-4 autors" a Flensburg i altres ciutats de l'RDA i Dinamarca.

El 1972 porta a terme la seva segona exposició individual de pintures i gravats, al Club de la Unió Polonesa d'Artistes i Dissenyadors Piwnica, també a Łódź. D'aquesta època són els gravats en linòleum *Retrat representatiu* (1971), els de la sèrie *A la recerca del temps perdut*, (1971-72-73), mentre anava llegint Proust, i la serigrafia *Tríptic modern: Madona contemporània amb els apòstols* (1973). L'anècdota és que Fijałkowski, com a membre del jurat, va refusar aquesta serigrafia a totes les exposicions on la va anar presentant Smoczyński: en ser una imatge fotogràfica podia ser provocativa... (95, 43).

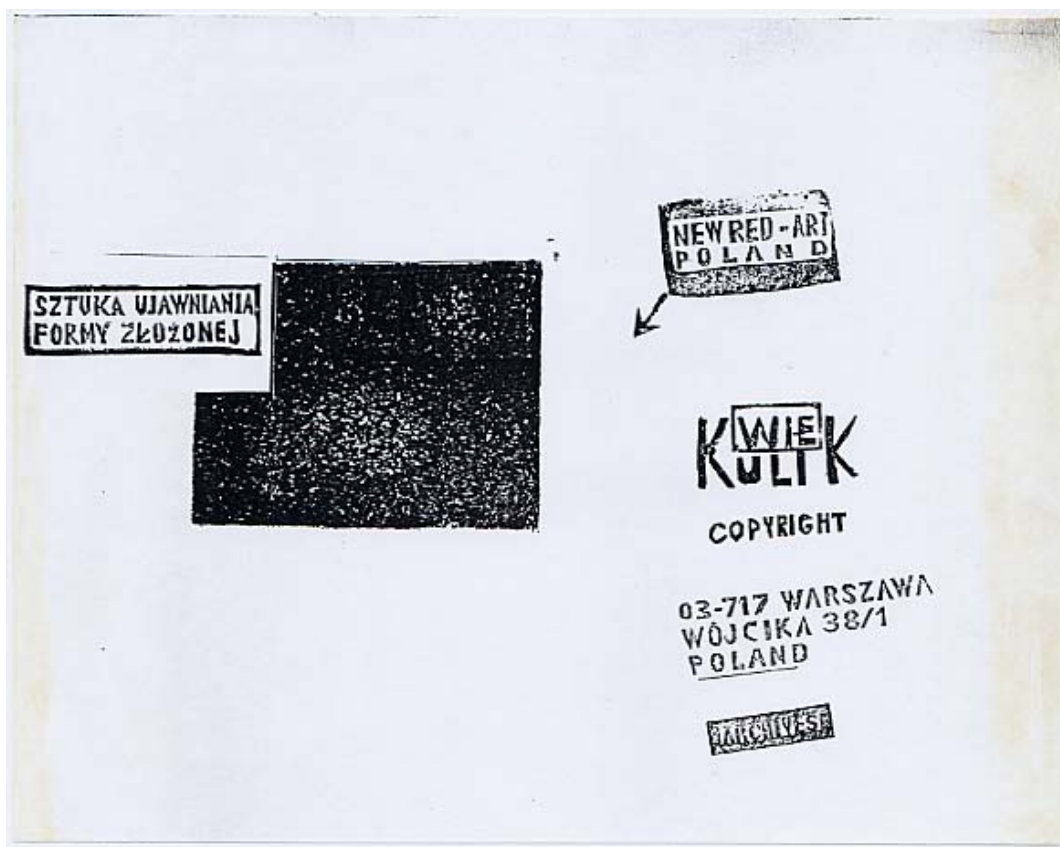
L'obra rebutjada *Madona...* va ser la primera serigrafia impresa en el taller que Smoczyński va obrir a l'Escola l'any 1973, el primer taller de serigrafia d'una escola superior que s'instal·lava a Polònia. Aquell taller va funcionar durant uns cinc anys; el catedràtic era Leszeg Rózga. Fins que un bon dia, el 1980, la direcció de l'Escola va decidir de clausurar-lo. Aquell mateix any, al cap d'un mes, entra com a lector a la classe de disseny gràfic espacial, de la mateixa Escola,<sup>37</sup> que conduirà fins al 1987, any en què és nomenat professor.

---

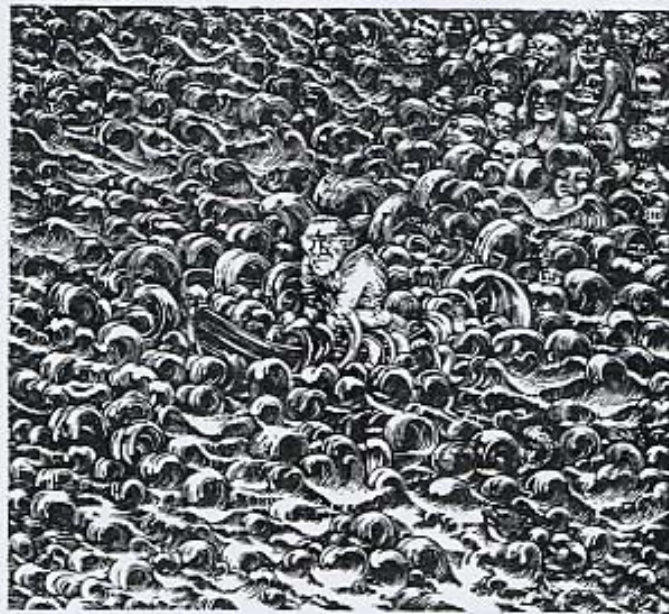
<sup>36</sup> Vegeu-ne la relació completa a l'Apèndix A.

<sup>37</sup> Les dades que dona l'artista (94, 31) no són correctes; rectificat per conversa telefònica el 22 d'octubre de 1995 i revisat segons l'últim currículum rebut de l'artista el Juliol de 1996.





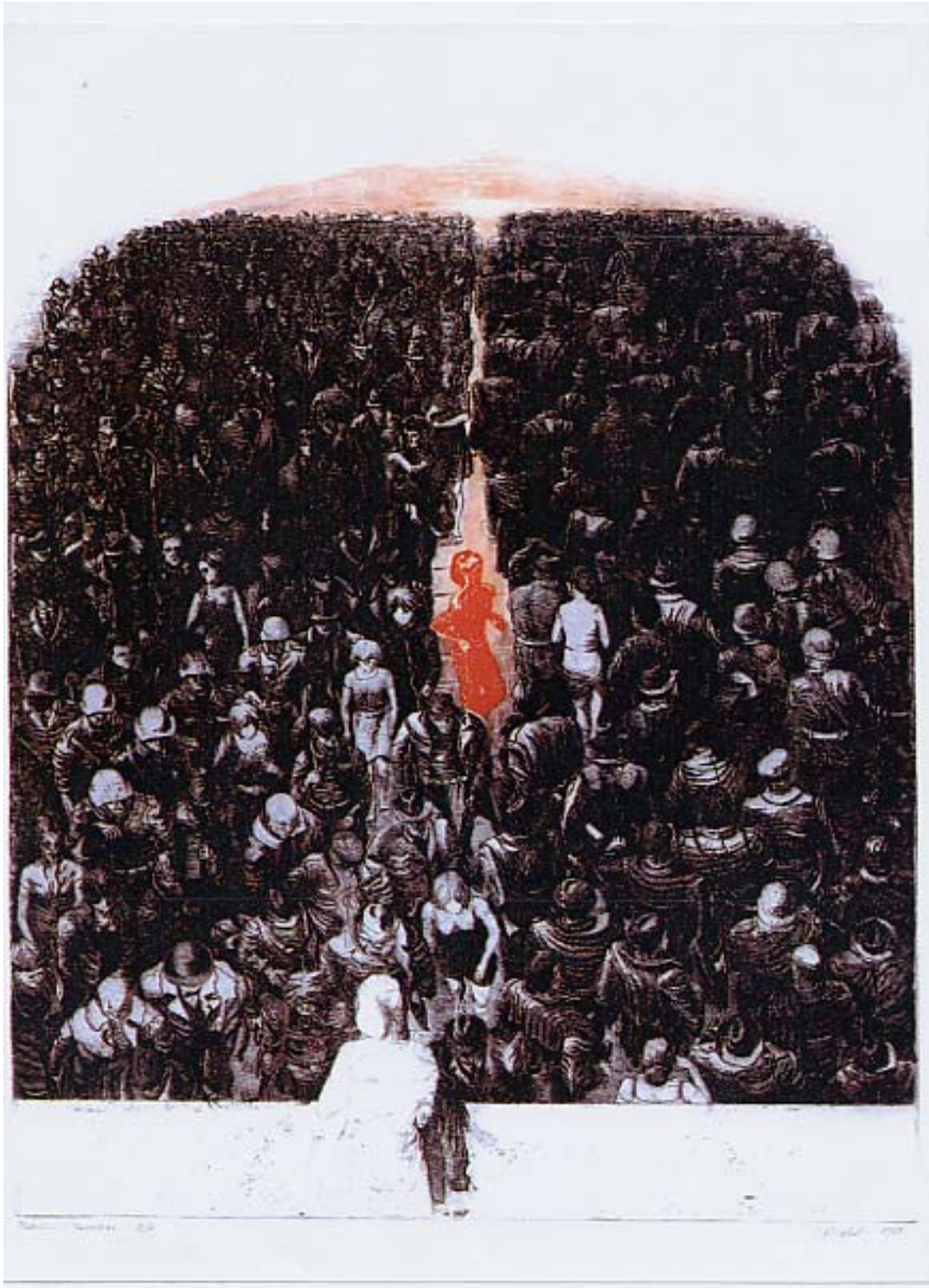
167. Z. Kulic, P.Wiek, portada de la carpeta *Sztuka ujawniania formy złożonej* (*L'art de révéler les formes complexes*), tamponatges i collage d'impressions a color damunt cartró, 16,2x20,6 cm



168. D. Leszczyńska-Kluza, *Labirynt Wróżyć*, 1970, aquafort a color, paper, 62,4x98 cm.

169. J. Gaj, *Odysseusz dla B.*, 1969, aquafort damunt coure, paper, 13,4x14,6 (39,2x26,6)cm





170. A. Pietsch, *Podrózni (Viatgers)*, 1968, aigüafort a color, paper, 57,7x43,3 (78,5x56,7) cm

Sembla que Andrzej Smoczyński el 1973 va abandonar la pràctica artística i que no la va reprendre fins a l'any 1984-85. De fet, no va prendre part en cap exposició durant deu anys. És més, així com les divuit exposicions en què va participar abans de fer la seva segona individual l'any 1972 eren biennals o exposicions de pintura o gravat —i ell hi va presentar pintures, gravats i alguns dibuixos—, l'última de l'any 1971 i quatre de les sis exposicions col·lectives fins a l'any 1976 eren biennals del cartell. L'obra de Smoczyński canvia de signe, es decanta pel disseny gràfic, com molts dels artistes que a mitjan anys seixanta i sobretot al principi dels setanta fan els cartells d'autor.<sup>38</sup>

Smoczyński, dedica el període de 1973-1985 a l'ensenyament a l'Escola Estatal Superior d'Arts Plàstiques de Łódź, a la direcció de la impremta de l'Associació d'Artistes Polonesos i al disseny i comunicació visual, en cartells i projectes d'arquitectura i urbanisme, per compte propi.

Després de la mort de la seva dona el 1984, després de sis anys d'una greu malaltia, Smoczyński posa punt i final a una època. Abandona el disseny (o només n'anirà fent esporàdicament) i torna a dibuixar, a gravar, a pintar.

## **8. La Biennial de Petites Formes Gràfiques de Łódź**

Que totes aquelles mostres i exhibicions oficials estiguessin a mercè dels torns d'autoritats culturals i artístiques i aquestes, a la vegada, sota les instàncies de les altes esferes governamentals, tot això no vol dir que cada un d'aquells esdeveniments artístics no dugués el seu carisma particular segons qui i com fos la persona responsable que hi hagués al capdavant.

El director de la galeria estatal BWA de Łódź, Sr. Bernard Kepler, va rebre la proposició de tornar a posar en marxa la Biennial de l'Ex-Libris de Malbork (una ciutat al nord de Polònia el castell de la qual, construït pels cavallers de l'orde teutònic, du el segell d'un passat gloriós en lluites), una biennial que s'havia anat *fonent* uns anys enrere. Kepler va acceptar amb la condició de poder procedir segons la seva pròpia línia, i va transformar l'ex-Biennial de l'Ex-Libris en un esdeveniment periòdic internacional anomenat Petites Formes Gràfiques. No tenia res a veure amb el tradicional ex-libris, el gravat lligat històricament a la bibliofília, i amb un determinat col·leccionisme.

---

<sup>38</sup> Aquesta dedicació al cartell de molts artistes durant els anys setanta és vista per Piotr Piotrowski com "una degeneració de la vida artística d'aquells anys"; cf. P. Piotrowski, *Dekada*, pàg. 17 i seg.

Des de 1979 aquesta biennial de Łódź, amb una fórmula que en limita la mida (no més gran de 15 x 12 cm), oberta a tots els temes i tècniques, ha gaudit d'un prestigi nacional i internacional que l'ha situat en seriosa competició amb la de Cracòvia, malgrat les diferències numèriques de participació.<sup>39</sup>

L'any 1985 el director d'aquesta galeria BWA<sup>40</sup> comentava a la revista *Projekt*, dins del context d'una entrevista on parlava de la línia general de treball que s'havia plantejat des del principi, que:

"(...) Tenim aquí uns dotze artistes la creació dels quals apreciem particularment. He estat criticat d'arbitrarietat molt sovint a causa d'això. No puc argumentar que la nostra selecció no sigui discutible. Però aquest és el risc de la meva professió, també és per això que se la pot anomenar creativa. En l'art no hi ha «democràcia». Només compten els millors. Hi ha prop de 2.000 artistes actius a Łódź. No veig per què jo sol hauria d'ocupar-me de tots ells. Mantenim un estret contacte amb els que hem escollit, hi ha molta familiaritat. Aquests artistes són, per exemple, Stanisław Fijałkowski, Leszeg Rózga, Antoni Starczewski, i dels joves, Andrzej Sadowski i Marian Kępiński. Posem molta atenció en un grup de joves artistes gràfics seleccionats «arbitràriament» dels tallers de Fijałkowski i Rózga. Quan la tria ha estat feta, estic disposat a defensar-la contra qualsevol censura. Mai m'he rendit a la pressió del medi artístic com passa a altres llocs de Polònia."<sup>41</sup>

---

<sup>39</sup> De 118 artistes que acceptaren la invitació el 1979, 179 el 1981, 156 el 1983 durant la Llei Marcial, es va passar a 621 el 1985; cf. *Projekt* núm.4, 1985, pàg. 18. Aquests treballs devien passar la selecció segons el jurat internacional de 5 o 6 membres el president del qual varia (Kunito Nagaoka el 1991, Leszeg Rózga el 1993). L'any 1993, de 693 artistes de 52 països van ser seleccionats 298, amb 921 treballs. Cf. catàleg *Mate Formy Grafiki*, 1993, pàg.10.

<sup>40</sup> La seu de la galeria que des de 1965 dirigeix Bernard Kepler és la Willa Kindermann, un magnífic exemple d'arquitectura de la Secessió que va projectar per la família Kinder, magnats del tèxtil, l'arquitecte vienès G. Landau-Gutenteger el 1903, i d'ací el nom actual de la galeria, WILLA, des que desapareix el seu antic nom BWA.

<sup>41</sup> Cf. St. K. Stopczyk, "Bernard Kepler". A: *Projekt*, núm. 6, 1985, pàg. 39.



171. A. Smoczyński, *Retrat representatiu*, 1971, linòleum, paper, 50x70 cm (les anotacions són del mateix artista), col. part.  
 172. A. Smoczyński, del cicle *A la recerca del temps perdut*, 1971-73, linòleum, paper, 50x70 cm, col. part.  
 173. A. Smoczyński, del cicle *A la recerca del temps perdut*, 1971-73, linòleum, color, paper, 50x85 cm, col. part.



174. A. Smoczyński, del cicle *A la recerca del temps perdut*, 1971-73, linòleum, color (groc, negre), paper, 70x100 cm, col part.
175. A. Smoczyński, variant de l'anterior (vermell, negre).
176. A. Smoczyński, *Triptic modern: Madona contemporània amb els seus apòstols*, 1973, serigrafia, paper, 70x100 cm, col. part.

Kepler havia dissenyat aquella línia de treball convençut que és impossible fer-ho tot. Va considerar que s'havia de concentrar en els tres àmbits que ell creia que marcaven la idiosincràsia del centre de Łódź: el constructivisme de l'escola de Strzemiński i el grup "a. r." i l'anomenat en els seixanta *realisme metafòric de Łódź*; l'art gràfic, que s'estava desenvolupant amb vigor i, finalment, la tapisseria.

Aquesta política va caracteritzar des d'un començament, el 1971, l'aire d'aquesta galeria BWA.<sup>42</sup> Com deia el seu director, Bernard Kepler:

"(...) Aquest és el resultat de les condicions en què treballem, molt modestes, per dir el millor. No tenim cinema ni sala de lectura, per exemple. Però els mitjans insuficients no són la principal raó. He arribat a la conclusió, que a més de l'activitat educativa, una Oficina per a l'Exhibició d'Art pot estimular un programa d'ensenyament en profunditat, fins i tot científic. (...) Per això vaig concentrar-me en aquells (...) focus, cada un dels quals era presentat en una sèrie d'exposicions, i quan es tractava d'una gran mostra, anava acompanyada de catàleg. De fet, no tenim facilitats de tipus educatiu, però la nostra impremta [a Łódź] és bona i (...), en comptes de dur una activitat escolaritzadora que duplicaria la labor que fa el museu, vaig creure millor editar monografies ben documentades sobre artistes contemporanis, amb bibliografies, precedides d'introduccions analítiques escrites per crítics famosos. Vam començar pel catàleg de Leszeg Róźga, publicat en cooperació amb la Galeria Henning de Hamburg, amb reproduccions i data específica en tots els seus gravats. Vam fer-ho com a test per a següents publicacions dedicades als artistes polonesos més notables."<sup>43</sup>

Un exemple de la iniciativa particular d'un galerista *funcionari*, director d'una BWA.

---

<sup>42</sup> Segons l'entrevistador de *Projekt* no era el mateix que d'altres Oficines d'Exposicions Artístiques (les BWA), més implicades en la popularització de l'art.

<sup>43</sup> No tots els catàlegs d'abans de 1989-90 duen aquestes dades. Ja m'he referit en el cap. V al catàleg de Fijałkowski editat per aquesta galeria, en moments de penúria en la dècada dels vuitanta, que és dels pocs que tenen obra catalogada i amb les dades de les obres. Cf. *Tomasz Jaśkiewicz 1932-1991* amb motiu de la retrospectiva organitzada en col·laboració pel Museu Sztuki, aquesta Galeria Estatal Willa i l'Escola Superior d'Arts Plàstiques W. Strzemiński, un bon exemple de catàleg editat per la galeria quan les condicions econòmiques han estat més favorables.



## 9. Mecenatge i censura, dues coses diferents

Piotrowski<sup>44</sup> critica la dinàmica artística de la dècada dels setanta perquè l'emmarca en una política de cultura de l'aparença. Per a aquest autor van ser els anys de després de la meitat dels seixanta el moment de les verdaderes apostes artístiques.

Dins d'aquella política de tutela i finançament oficial, no tota l'activitat artística del país en sortia ben parada o finançada. Hi ha opinions que la censura era forta,<sup>45</sup> d'altres que la relativitzen,<sup>46</sup> o que era una censura exercida per una burocràcia de funcionaris subalterns, que moltes vegades no tenien la més petita idea del que es duïen entre mans. El 1993 el participant a una taula rodona sobre l'art dels anys setanta, Gregorz Pabel, recordava:

"En alguna exposició venia el censor (perquè simplement havia de venir) i, no sabent amb quins criteris havia d'actuar, en tots els casos despenjava un quadre. Penso que l'esfera artística era, per a les autoritats i la censura, la menys perillosa."<sup>47</sup>

D'altra banda, hi havia una clara consciència d'aprofitar la situació de *mecenatge* de l'estat. En la mateixa taula rodona, un altre dels participants, Izabella Gustowska, tracta de desbloquejar alguns fets que una memòria col·lectiva està desfigurant:

"No obstant això, als anys vuitanta es va reprotxar que totes les galeries independents eren mantingudes per la Unió d'Estudiants Polonesos. Tals manifestacions, com la que va fer A. Matuszewski a Dłusk o les de la galeria Akumulator o altres galeries que funcionaven junt amb les acadèmies de belles arts, estaven finançades per institucions estatals. Als anys vuitanta, com si s'haguessin oblidat aquells fets, van sorgir recriminacions del tipus: «vosaltres vauestar finançats per les autoritats estatals.» I això no obstant, no hi havia altres formes de finançament.

---

<sup>44</sup> Cf. Piotr Piotrowski, *Dekada*, pàg. 17-19.

<sup>45</sup> Aquesta és en general l'opinió de Bożena Stokłosa i Bożena Kowalska.

<sup>46</sup> Janush Bogucki, Piotr Piotrowski.

<sup>47</sup> Cr. "O sobie, o sztuce, o latach siedemdziesiątych. Wartości i wydarzenia. Dyskusja". A: *My-Dzisiaj*, pàg. 181.

Matuszewski deia: «Faig quelcom de bo amb els diners de l'estat.» I mostrava que d'aquesta manera enganyava l'autoritat (fent-ne ús). Després d'uns anys, això s'ha oblidat."<sup>48</sup>

Transcripció a continuació part d'un document<sup>49</sup> que Zofia Kulic i Przemisław Kwiek van presentar al comitè d'organització CDN- Presentació d'Art Jove, una proposta sobre la continuació d'un treball que girava entorn de tres parts:

1. La primera part, l'*Enciclopèdia Meyers*, versava sobre les venjances infligides de manera física o mental i que van desencadenar a Alemanya dues guerres mundials —i que encara no havia estat exposada.

2. La segona part, mostrada a la galeria Zachęta, *No us alceu, no desapareu violentament*, treball antibèl·lic, del qual malauradament sols van ser exposats els escrits relatius a la forma i al contingut.

3. I la proposta del tercer treball, al voltant de *No us alceu universal inanió* al voltant de la fam al món: mentre uns mengen, altres es moren de gana. Havien fet ja una instal·lació, *Taula*, en l'exposició "Jove Generació" al Museu Nacional a Wrocław el 1974 i una segona versió, *Espai, d'allò desconegut, imaginació, activitat* exposada a Malmö el 1975.

Manifestaven que els diners que havien rebut per a la primera part els havien destinat a filmar, que el funcionari tenia el negatiu amb el qual podia editar i distribuir l'obra, i que els havia donat una còpia del negatiu i 300 còpies editades per distribuir-les. El problema era que, referent a l'edició dels textos de la tercera part de l'obra en qüestió, no era possible imprimir-la enlloc. Transcripció del principi i el final del document:

"Encara que no estem gaire «d'humor» per aprofitar les ofertes llençades (...) hem de manifestar (...), i d'ací el nostre humor, que les nostres ofertes fins ara han xocat contra el mur en el qual cada rajola és debilitat, indiferència, rutina, diletantisme, ganduleria (...), «però» proposem (...).

---

<sup>48</sup> Cf. I. Gustowska, íd. nota ant., *My-Dzisiaj*, pàg. 180.

<sup>49</sup> Cf. dossier sobre Zofia Kulic i Przemisław Kwiek a l'arxiu del Centre d'Art Contemporani de Varsòvia.

"Creiem que el nostre art, el nostre conegut comproment, permet els organitzadors acceptar amb satisfacció la nostra proposició, particularment perquè empenem un tema de la categoria dels importants problemes universals, el desenvolupament artístic dels quals dóna suport a la línia central de la política cultural del nostre Partit i, a més, els permet considerar que no obtindrem resultats pitjors que altres artistes estrangers que estan treballant sobre problemes idèntics.

"La manca d'un comunicat (dirigit) a nosaltres fins al final de gener de 1977, de l'admissió de la nostra proposta, significarà que ha estat denegada.

"Atenció.

"Perquè comencen a multiplicar-se circumstàncies anòmales dels nostres escrits, tals com «obres/de burla/conceptuals», o «escrits característics de l'estil Z. K. i P. K.» i altres, tractats en aquest estil poc seriós, subratllem que aquesta és una proposició normal i no ja una obra, i que ha de ser atesa formalment ."

El 1985 es va organitzar a la galeria Phillips d'Ontario (Canadà) una exposició del treball de Zofia Kulic i Przemysław Kwiek i altres, que es presentava com l'art *alternatiu* polonès dels setanta i continuació.<sup>50</sup> La meua lectura és que era un art *alternatiu* en relació amb l'art modern i avantguardista que l'oficialitat polonesa, a través del Museu Sztuki i la galeria Foksal, estaven presentant a Occident.

Però penso que el seu art alternatiu <sup>51</sup> no era *underground* per dos matisos:

1. No ho era, perquè havien exposat a la galeria BWA més important de Polònia, la Zachęta de Varsòvia, i també al museu Nacional de Wrocław.
2. I perquè estaven demanant finançament al Partit.

---

<sup>50</sup> Cf. Nancy Tousey, "Polish art stresses the process not the product". A: dossier dels artistes, arxiu del Centre d'Art Contemporani de Varsòvia.

<sup>51</sup> Almenys en principi, ja hem vist les queixes de Kulic i Kwiek a les autoritats organitzatives; de després no he trobat documentació sobre les seves següents.

El fet essencial que vull remarcar és que l'activitat artística —per bé o per mal— estava encara sufragada per l'Estat, amb unes limitacions de les quals tots els artistes eren plenament conscients, i evidentment molt precises, que es referien a no poder fer qualsevol descripció, interpretació o judici de la realitat *política*.

Lech Lechovicz, referint-se als artistes que treballaven amb els mitjans de comunicació de masses, (però que podríem fer extensible als altres grups), comenta que, durant els setanta, la gran majoria es van concentrar en "les formes de l'expressió artística i no en la seva vida privada, en problemes autotèlics i [aquella] estava conscientment i intencionadament deslligada de vincles amb la vida real i els seus aspectes socials i polítics. Així tot entrava en els «límits de la seguretat política»." <sup>52</sup>

## **10. L'opinió sobre els seixanta i els setanta de tres polonesos residents a Occident**

L'artista conceptual Krzysztof Wodiczko, un dels artistes de la galeria Foksal, des de 1977 resident a Occident, recorda en una conversa mantinguda a Nova York l'any 1986 amb Ewa Lajer-Burcharth, que als anys setanta a Polònia, "ja era bastant clar que l'efecte, i potser fins i tot la missió d'aquest museu [Sztuki] era la de despoliitzar tota la tradició constructivista, intel·lectual i artística i afiliar-se més i més al constructivisme internacional, l'occidental, el moviment de Stijl, i el neoconstructivisme, com també a l'*op-art* i l'art cinètic".<sup>53</sup>

En la mateixa conversa, E. Lajer-Burcharth (havia estat directora de la galeria alternativa Studio de Varsòvia, actualment és professora del Queens College, Cuny, EUA) afegeix:

---

<sup>52</sup> Cf. paper de l'autor, *The Political and Social Problems of the Media Art in Poland (1970-1993)*, pàg. 2, inèdit.

<sup>53</sup> Cf. E. Lajer-Burcharth, "A conversation with Krzysztof Wodiczko". A: *October*, núm. 38, 1986, pàg. 34.





"Aquesta tendència a despolititzar el constructivisme polonès, intentant minimitzar els seus lligams amb l'experiment soviètic, s'hauria de situar històricament dins de la liberalització associada amb Gierek. La reinterpretació de les tradicions artístiques poloneses com a independents de l'art soviètic acompanyava paral·lelament la reorientació de l'economia polonesa cap a l'Oest. Aquesta visió del constructivisme era també part de la reacció defensiva a la imposició en la postguerra de la policia artística a Polònia, és a dir, del realisme socialista (...)."54

En aquesta conversa publicada a *October* hi ha més elements a tenir en compte del que diu Wodiczko: el paper que van tenir els joves marxistes, entre ells l'historiador de l'art i crític Andrzej Turowski, que es trobava a París el maig del 68; Wodiczko, respecte als moviments del 68 a Polònia, hi veu paral·lelismes amb el francès, a causa de l'estreta relació amb França que sempre hi va haver; segons l'artista, moltes publicacions es traduïen potser fins i tot abans que a altres països, la informació occidental era bastant accessible a diferència dels anys vuitanta.<sup>55</sup> Wodiczko parla de la política que es van plantejar aquells joves marxistes enfront de les autoritats estatals *de penetrar en les seves estructures*, sent conscients que això suposava involucrar-s'hi. Wodiczko no s'enganya, i parla dels altres que es pensen que no es *contaminen*... Tothom ho estava, el que passava és que n'hi havia que ho sabien i d'altres que no... Referint-se a les autoritats culturals, Wodiczko especifica que eren llicenciats *PHD*. Diu l'artista:

"(...) Persones com el meu pare i altres associats amb la galeria Foksal, com també persones com Sołtan i Bojko<sup>56</sup> dels quals ja hem parlat abans, van aprendre a capejar el sistema de restriccions i llibertats, amb la intenció conscient d'infiltrar-se i manipular el sistema, mentre també reconeixien que, per torna, ells estaven sent manipulats pel sistema. Per tant, tenint contactes amb els mecanismes de la censura i l'autocensura i amb la política de la cultura oficial artística i de la indústria i l'educació (jo ensenyava al Politècnic de Varsòvia) i tenint l'exemple del meu pare, vaig

---

<sup>54</sup> *Ibidem*.

<sup>55</sup> *Ibidem*, pàg. 41.

<sup>56</sup> Respecte al pare de Wodiczko, va ser el director de diverses orquestres poloneses, introductor a la postguerra de les audiències de Stravinsky, Berg, Nono, i va tenir seriosos problemes amb les autoritats culturals; els altres dos citats, van ser d'aquells joves marxistes que treballaven des de dins l'aparell, que abans comentava Wodiczko, cf. 33, 36 i seg., op. cit., nota 53.

aprendre molt aviat que havíem d'adoptar algun tipus d'estratègia postavantguardista a Polònia."<sup>57</sup>

En aquella conversa també es comenten els canvis que es van anar donant dins l'aparell cultural estatal, com s'anaven posant al dia d'acord amb els esdeveniments socioeconòmics mundials. Sobre un altre aspecte, el de la potenciació de l'abstracció per part de l'oficialitat durant uns anys, Wodiczko relaciona aquest fet amb l'assimilació que es va fer de la geometria (i per afegiment, de l'abstracció) amb la potenciació del disseny industrial, al final dels anys seixanta i principis dels setanta.

Les observacions del ja citat Turowski, el principal cronista del constructivisme polonès resident a França des de mitjan anys setanta i membre del següent equip directiu de la galeria Foksal,<sup>58</sup> segueixen en la mateixa línia. Creu que l'art havia de manifestar les seves implicacions polítiques i no es feia, i que alguns com ell i Wodiczko i altres van treballar al principi dels setanta *dins* dels gabinets d'aquella política cultural, però que va ser frustrant. Pensa que el treball de Strzemiński, Kobro i Szczuka havia de ser mostrat com el constructivisme revolucionari similar al dels russos Tatlin i Rodchenko, i veu la direcció de l'abstracció dels seixanta cap a un procés d'estereotipatge que, evidentment, critica.<sup>59</sup>

Són les opinions i estratègies dels posteriors *dissidents* d'aquells anys, que van sortir del país. Com ells n'hi havia molts d'altres, que van restar al país i van constituir l'oposició al règim durant els anys següents. Lech Lechowicz posa però l'èmfasi en el fet que, a la dècada següent, aquella oposició és compacta, independentment de les conviccions polítiques diverses.<sup>60</sup>

---

<sup>57</sup> Cf. E. Lajer-Burcharth, op. cit., pàg. 36.

<sup>58</sup> Segons Wodiczko, Turowski va ser l'introduïdor de la línia marxista de la galeria Foksal, que fins llavors duia una línia *surrealista*, cf. op. cit., pàg. 35. Sobre aquesta galeria, vegeu cap. IV i V.

<sup>59</sup> Cf. A. Turowski, "Wodiczko and Poland in the 1970s". A: *Krzysztof Wodiczko*, pàg. 28.

<sup>60</sup> Vegeu Lech Lechowicz, *paper* citat a la nota 52.