

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

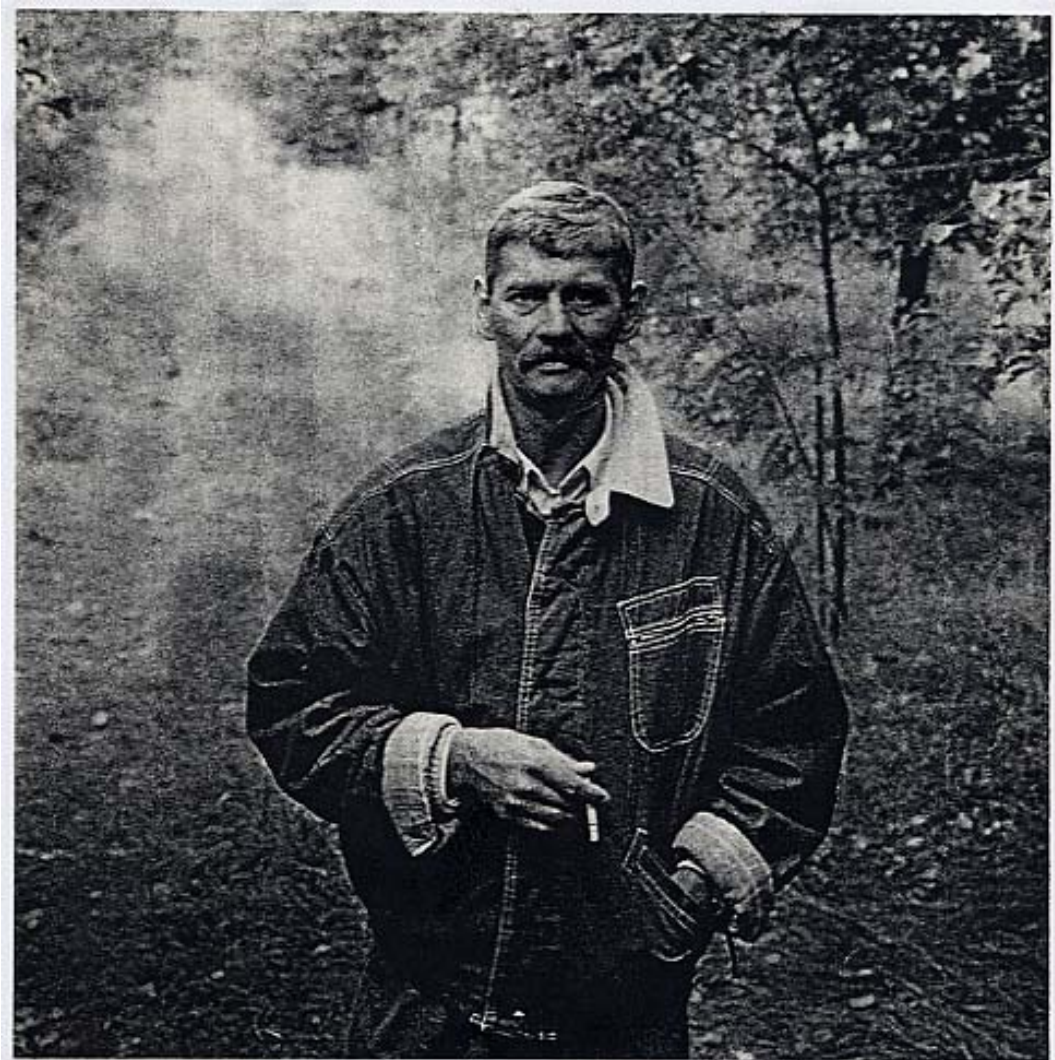
Tesi Doctoral:

**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



**Andrzej Smoczyński, c. 1987**

## TERCERA PART

### ***DAVANT L'OBRA DE SMOCZYNSKI***

"Del suelo subió una salsa espesa, oscureciendo la mirada, y mientras las copas de los árboles se mecían todavía por un cielo regocijado, ya los troncos se desdibujaban, huyentes. Levanté el ladrillo. Una carta."

Witold Gombrowicz. *La seducción*

## IX. FIGURES EMMASCARADES

"Simplicity is as sustaining in art as elaboration."

Lawrence Alloway. "Systemic Painting"

### 1. La icona i el simulacre: un inici i una interrupció

Entre els primers gravats de Smoczyński, dels anys 1971 al 1973, són especialment significatius per a l'artista els linòleums *Retrat representatiu* ; els del cicle *A la recerca del temps perdut* ; i la serigrafia *Tríptic modern: Madona contemporània amb els apòstols*. El tret que primer destacaria és la potència de les seves imatges. Obres heterogènies, d'un estil amb certes reminiscències de l'art pop, tenen una coherència interna que s'estableix en l'amalgama curiosa d'escenes desdoblades per analogies que es van acumulant. Aquestes peces, ordenades cronològicament, mantenen també un ordre fet de relacions recíproques, relacions de simetries, repeticions i desplaçaments.

Simetries entre les dues peces dels extrems, *Retrat representatiu* i *Tríptic de la Madona*, on es confronten misteri i desenllaç. Misteri el del primer, una figura asseguda enretirada en repòs expectant, la cara amagada darrere una màscara que, recolzada a les espatlles, sembla immobilitzar-li a més tot el cos. Són calaixos, aquestes franges de la màscara? El cabell surt disparat per dalt d'aquest artefacte, la qual cosa suggereix que al darrere hi ha el cap d'aquesta *figura emmascarada*.

A l'altre extrem, una equivalència que alhora opera com la seva antítesi: el *Tríptic de la Madona*, asseguda, el cos inclinat cap endavant. Smoczyński mostra la pregunta d'una dona despullada, jove: una instantània del moviment intern que genera en aquell cos la intenció provocativa. Expectant no només amb el cos, sinó també amb la mirada.

Obliqüïtats repetides, triangulars, en els dos gravats: els ulls de la dona miren cap a la dreta, cap amunt a una petita figura que s'inclina a l'esquerra i és imitada, a l'altre extrem del marge superior, pel seu doble. Ritmes de malucs repetits, són els vèrtexs



223. Andrzej Smoczyński, *Retrat representatiu*, 1971, linòleum, paper, 50x70 cm, col·lecció de l'artista.

224. Andrzej Smoczyński, *Triptic modern: Madona contemporània amb els apòstols*, 1973, serigrafia, paper, 70x100 cm, col·lecció de l'artista.

superiors d'un triangle equilàter que retroba el seu vèrtex inferior en el ventre de la dona. En el primer, el *Retrat representatiu*, l'aresta central de la màscara, per l'ús de la perspectiva cònica, ens condueix als petits quadrats laterals superiors situats a cada costat. Aquestes fornícules buides semblen acollir, en un joc de miralls, les rumberes figuretes del seu gravat homònim. Jocs dobles també, de repeticions i d'inversions: fornícules buides, espais descoberts que contrasten l'artefacte tancat del *Retrat representatiu* ; i en el *Tríptic de la Madona*, la cara descoberta, sota les taques negres, obtuses, de les figuretes.

En els dos gravats una forma es repeteix dins el triangle inferior: és l'espai que deixen les cames obertes, espatarrades. Hi ha en ambdós una clara connotació sexual. Podem imaginar un joc de cossos (quasi diria de columnes vertebrals) cap enrere, cap endavant, com en un diàleg amorós: un cos obtús, hermètic, amenaçador en la seva passivitat; un cos obert, serè i alhora inquisidor. El segon cos, és una rèplica del primer, en un després? Sembla que hi ha un temps i la impossibilitat d'un acoblament entre aquesta parella.

Enfilats entre aquelles peces, els tres linòleums de la sèrie *A la recerca del temps perdut*. Llavors, Smoczyński llegia Proust. Només el títol ja sembla una premonició de l'actitud de la Madona. Aquests tres gravats actuen com passos d'un moviment envers el passat (la direcció cap a l'esquerra se sol veure com una mirada al temps que ha quedat enrere, al contrari de la direcció cap a la dreta, que sembla ser una mirada cap al futur). Les formes, ambigües, semblen les d'un centaure modern mig home mig bèstia; es van reiterant i desplaçant. En aquest personatge, unes altres formes també repetides, una mena d'ales espasa que s'incrusten en el seu llom, són com uns senyals o símbols que ens remetent a la idea de la penetració. De fet són dos els senyals que ens ho suggereixen: la curvatura del personatge cap a un lloc que queda fora de la imatge (el marge que talla aquesta imatge actua com un referent d'un espai, fa sorgir els llocs *dins i fora* com si en positívés els negatius). I la segona, ja esmentada: les ales espasa, clavades més que no pas enganxades, també són senyals (o indicis?) topològics de l'acció d'irrompre.

El primer i el segon linòleum d'aquest cicle tenen una disposició semblant a la del *Retrat representatiu* i del *Tríptic modern: Madona amb els apòstols*. Les formes del personatge que després apareix en el tercer linòleum de la sèrie s'encaren a la part superior i a cada costat, dins de petits requadres, en positiu i en negatiu.



225. Andrzej Smoczyński, del cicle *A la recerca del temps perdut*, 1971-72, linòleum, paper, 50x70 cm, col·lecció de l'artista.  
 226. Andrzej Smoczyński, del cicle *A la recerca del temps perdut*, 1971-72, linòleum a dos tintes (negre, vermell), paper, 50x85 cm, col·lecció de l'artista.

D'altra banda, aquestes tres peces d'*A la recerca del temps perdut* funcionen seguint un ordre de desplaçaments, cap avall, vertical (en la segona) i cap a l'esquerra, horitzontal (en la tercera) i formen una tríada encadenada, en un moviment repetitiu ortogonal. Tot plegat, un moviment que retorna a si mateix perquè s'origina per l'esquerra, segons la direcció en què les formes estan situades. Així doncs, es tracta d'una rotació, central, parapetada entre els dos personatges extrems del *Retrat representatiu* i el *Tríptic de la Madona*.

La xilografia i la serigrafia són procediments de gravat que accentuen la qualitat de síntesi de la imatge gràfica. Smoczyński, que en aquella mateixa època dirigeix les impremtes d'edició dels cartells de l'Associació dels Artistes Plàstics Polonesos, coneix bé el llenguatge del color. Ara, aquí, l'artista decideix usar la tinta negra com el color més idoni per a aquell llenguatge de síntesi que elabora mitjançant els seus gravats. La potència de les imatges és un resultat del joc entre el negatiu i el positiu, de la línia

blanca que destaca sobre àmplies zones negres, o de l'equivalència entre zones blanques i negres. A *Retrat representatiu*, les altres zones grises de les fornícules i l'espai entre les cames participen a dotar de misteri la figura en negre. En la serigrafia *La Madona...*, el color gris del pas del negre al blanc (resolt per la trama fotogràfica) ressalta els volums d'un cos que es vol sensual.

El color vermell apareix en el segon linòleum de la sèrie *A la recerca del temps perdut*. Smoczyński col·loca, a la part superior del gravat, un petit contrapunt vermell a dues taques blanques sobre un fons negre general: és el personatge vermell sobre fons blanc del petit quadrat, filetejat també en vermell. La forma vermella que destaca per si mateixa reforça els blancs del seu homònim a l'altre costat i el de l'espai que sorgeix del desplaçament de la forma negra situada a la part inferior del gravat.

En el tercer gravat del cicle —del qual Smoczyński fa dues variants, una en groc, blanc i negre i l'altra en vermell, blanc i negre—, el color actua com un factor del desplaçament de la imatge cap a l'esquerra. A l'extrem dret, el linòleum s'ha estampat en groc (o vermell). A la seva esquerra s'ha estampat una zona central ampla de color i en l'extrem esquerre d'aquesta zona s'ha tornat a estampar el mateix linòleum, en negre. Queden així tres franges que es llegeixen de dreta a esquerra per la gradació tonal, per bandes, de color sobre blanc, després només color, i finalment, negre sobre color. La direcció cap a l'esquerra de la imatge repetida i la del color *in crescendo* creen aquella relació simbòlica abans esmentada cap al passat.

La manera de pensar el comportament del color i el de la imatge en la superfície del paper és una regla estructural del joc gràfic. No és suficient l'acció mecànica de transportar al paper allò que hi ha gravat a la planxa —la matriu—, ans al contrari, el cicle gràfic es basa precisament en el càlcul màxim de les possibilitats d'usar els elements, de posar-los en comunicació. Esbrinar si el color de la imatge gravada necessita un altre to de color, a sobre o a sota, o ja li va bé el to del paper; pensar-ne la ubicació en el full i provar-la per fer que aquesta superfície fins ara neutra interactuï en el procés continu de creació de la imatge. No serà fins en aquest moment, quan el paper rep el corol·lari de totes aquestes apostes, que esdevé clara la naturalesa del gravat, l'*estampa*. I en això Smoczyński juga fort.





227. Andrzej Smoczyński, del cicle *A la recerca del temps perdut*, 1971-72, linòleum a dues tintes (dues versions: vermell, negre; groc, negre), paper, 70x100 cm, col·lecció de l'artista.

Tant pel títol com pel funcionament d'intermedis, els linòleums del cicle *A la recerca del temps perdut* són com les referències temporals al llarg entreacte d'una obra de dos actes. Primer acte, *Retrat representatiu*, figura emmascarada: el misteri. L'entreacte, moviments reiterats cap al passat. Segon acte, que presenta el desenllaç, en el *Tríptic modern: Madona amb els apòstols*: el personatge s'ha tret la màscara, ja no és una *figura emmascarada*.

Antònia Vilà, contemplant les fotografies d'aquests gravats, suggeria que la presència de la creu tenia un fort component formal, una creu que anys més tard, i en forma d'aspa, l'artista utilitzarà clarament com un signe en els seus gravats en relleu. Precisament per les referències que Smoczyński fa a la icona en els comentaris dels seus gravats en relleu dels anys 86-91, se'm reforça el que em va interessar des d'un principi: la força simbòlica d'aquests gravats.

La icona té una llarga tradició a Polònia des del segle XIII. Entre els diferents tipus, dels dedicats a la Verge, hi ha l'anomenat *Theotocos entronitzada*,<sup>1</sup> que mostra la figura central de la Verge, i a dalt té a cada costat la petita figura d'algun apòstol o algun altre sant. També n'hi ha d'altres en què personatges i àngels s'alternen disposant el rectangle apaisat de la icona en bandes verticals.

Smoczyński, aquí, juga amb el simbolisme precís de la icona, en fa una cita formal carregada d'ironia.

Pel que fa a les icones, M. J. Mondszain diu:

"Pertanyen a l'art sagrat i religiós en el sentit més estricte del terme. Van néixer en el cor del món cristià bizantí. Trencant totes les desconfiances del platonisme envers el món sensible i les imatges, [les icones] són el triomf d'allò visible i la seva reconciliació amb la veritat. (...) La icona no és només imatge artificial de la imatge natural; és també, i per via de conseqüència, una narració, memorial i promesa. Per al cristià d'Orient [la icona] és un constituent intrínsec de la fe en els Evangelis, en la història del Crist, dels apòstols i els sants (...). Qui refusa la icona és un

---

<sup>1</sup> Cf. Michel Quenot, *El Icono*, pàg. 157-163.

descregut i un pagà; pitjor encara aquell que adora la icona en lloc de retre-li un honor «relatiu», [que] és un idòlatra."<sup>2</sup>

Els orígens ortodoxos de Smoczyński (el seu avi era popa ortodox) són una explicació natural de l'aparició de la icona:

"Per aquesta raó resten en mi alguns arquetips d'aquesta iconografia dels quadres religiosos... Sí, les icones, amb les petites imatges als costats i les imatges centrals..." (94, 19).

Però el que vull esmentar és el sentit que té en la seva obra. Tot el meu interès a enumerar la disposició dels gravats, de la figura central i les dues figuretes o de les fornícules buides que les podrien contenir, o dels personatges en bandes, està relacionat amb un fet que em sembla evident: aquests gravats són icones buidades del seu valor religiós, sagrat. Presentació d'imatges icones en el seu sentit més literal, més formal. El títol de l'últim gravat, *Tríptic modern: Madona amb els apòstols*, em confirma aquesta hipòtesi: Smoczyński intenta dessacralitzar l'objecte imatge insistint en la composició tradicional d'un tipus d'icona, mitjançant la substitució d'imatges desproveïdes de qualsevol contingut sagrat (els apòstols, les rumberes anònimes) i contraposant a la Madona subjecte d'una virginitat, la nova (*Tríptic modern*) Madona subjecte d'una sexualitat. Estem al principi dels anys setanta, època de la *popularitat* de l'art pop a Polònia... Es desprèn, de tot aquest joc, que Smoczyński està fent un simulacre de la icona? Hi ha una intenció de transvestir la idea del culte a la imatge, utilitzant la forma i el valor simbòlic de la icona?

M. J. Mondszain continua parlant de la icona:

"Donar a la imatge la seva legitimitat i fer valdre la seva necessitat doctrinal va ser el resultat d'un combat l'etapa més virulenta del qual va ser la crisi de l'iconoclàstia als segles VIII i IX. És al preu d'aquesta violenta convulsió política i doctrinal que la icona va triomfar definitivament en la teologia ortodoxa. Els principis fonamentals de la primera gran teoria de la imatge coneguda en el món grec van ser llavors

---

<sup>2</sup> Cf. M.J. Mondszain, introducció a *Présence de l'icône*, pàg. 5-6.

formulats per esdevenir un article de fe, tal s'explica a l'*Horos* —o conclusió— del Concili de Nicea II al 787 (...)." <sup>3</sup>

O en canvi el jove Smoczyński està fent en aquell moment una crítica de la història artística d'un passat relativament recent, els anys d'ortodòxia del realisme socialista?

Són preguntes que deixo sense resposta. Volia només mostrar l'existència —que no em sembla gratuïta— d'un llenguatge de símbols obert a múltiples interpretacions.<sup>4</sup>

Després ve un tall doble en la trajectòria *artística* de Smoczyński: durant un temps no hi ha cap obra i, quan aquesta apareix, no té cap relació amb l'anterior. De la figuració, del concret, ha passat a l'abstracció. Han transcorregut tretze anys.

## 2. El dibuix

Les sèries de dibuixos *Figures emmascarades* i *A la memòria de Strzemiński* que Smoczyński va començar el 1986, van ser exposades l'any 1988 a l'Escola Superior d'Arts Plàstiques de Łódź. El que seria director del Museu Sztuki de Łódź, Jaromir Jedliński, va escriure al catàleg:

"El record de l'obra de W. Strzemiński és l'epígraf de dues noves sèries més de dibuixos d'Andrzej Smoczyński: la més primerenca —negra i uniforme— i l'absolutament nova —policromada i «dualística», basada en les tensions.

"El record de l'obra d'escollits artistes del passat llunyà, fins al remot segle XVII, i també del passat recent, és el tret essencial de la personalitat creadora de l'autor, que presenta els seus treballs en l'exposició que acompanya la celebració de posar el nom de W. Strzemiński a l'Escola de Belles Arts de Łódź. L'obra del creador del moviment artístic definit amb el nom de «constructivisme polonès» i també d'una nova concepció de la didàctica artística, portada a la pràctica per ell a Łódź i els seus voltants, constitueix —junt amb l'obra de la seva dona, de significat equivalent— el pilar més fort de la tradició artística a la nostra ciutat i alhora un dels més

---

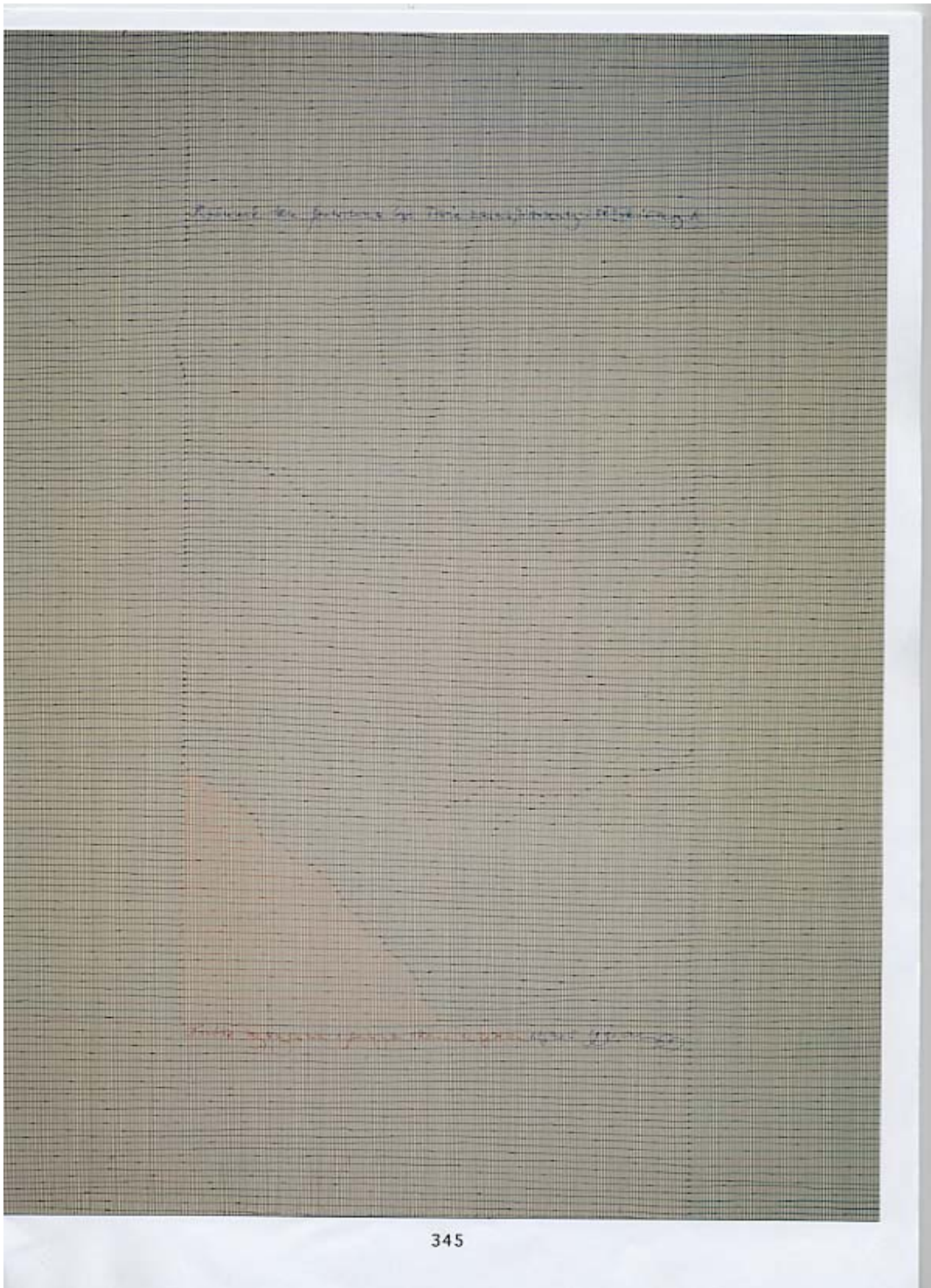
<sup>3</sup> Cf. M. J. Mondszajn, op. cit., pàg. 6-7.

<sup>4</sup> Aquí Severo Sarduy segur que hi trobaria explicacions; cf. el seu llibre *La simulación*.

forts en la nova tradició de l'art a Polònia i a Europa. I, per tant, les temptatives de definició davant d'aquesta obra empreses per nombrosos artistes, formats a Łódź i que hi treballen, han de ser el pas necessari cap a l'assoliment de la seva independència i de la seva pròpia força d'expressió. Unicament l'artista que treballa en relació amb la pròpia tradició i l'ambient més proper, paradoxalment en aparença, va més enllà d'allò que és local. L'oposició a la tradició, però no l'omissió, pot donar com a fruit l'elaboració d'una visió pròpia plena, i una posició enfront de la visibilitat que s'expressa en les maneres de fer visible la forma, les quals, similarmet a la creació madura a la qual es refereixen les noves recerques, pot fer el seu nucli central i la seva integritat pròpia, i al mateix temps entrar tan sols llavors, en la quotidianitat de l'art venent l'aïllament. Només el fet d'exposar a judici l'obra més madura des d'una perspectiva artística actual, l'obra que marca la pròpia tradició, crea una possibilitat així.

"Andrzej Smoczyński sovint llegeix l'obra de Strzemiński en contra de les declaracions teòriques del creador de l'unisme, o escollint entre aquelles aquests fragments, quan ell parlava sobre «l'ull al final del pinzell», i no sobre el sistema i la reducció. En una tria així, en què se seleccionen certs aspectes entre una totalitat de treballs, sembla que es basa el judici de l'obra d'un altre artista realitzat per a profit propi.

"Els dibuixos pertanyents a la sèrie bipartida, titulada *Pamięci Władysława Strzemińskiego (A la memòria de W. S.)*, sorgeixen dels principis bàsicament similars als més primerencs, pertanyents al cicle *Figury zamaskowane (Figures emmascarades)*. També en els nous treballs l'autor opera, almenys al principi del procés de la seva realització, amb la dualitat del procediment d'ocultació descobriment. L'estructura bàsica del dibuix neix determinada per les decisions inicials, si bé el resultat final es desprèn de decisions d'un altre tipus —sovint fortuïtes, instintives, fins i tot quimèriques, i iniciades en nom de la rebel·lió en contra de l'avorriment del sistema o de la previsibilitat. L'ordre del mètode es creua aquí amb l'espontaneïtat i la vehemència de la investigació de resultats no previstos de la seva aplicació, tal com el primer estrat de línies traçades es creua amb els successius estrats de traços que el van cobrint, que van



transcorrent en altres direccions i que tenen ara un altre color. L'artista, aquí, igual que en els seus primers dibuixos així com en els seus treballs de disseny gràfic, posa en relació la regla laboriosa del diagrama inicial amb la llibertat i el caprici del gest conferidor de la forma definitiva de la composició. Estableix i exigeix al seu treball que el resultat descobreixi una nova manera de veure i construir la forma abans desconeguda per al mateix autor. Aquí, ell es remet, en referència amb el mètode del seu procediment, a la tècnica del vernís de la pintura barroca i en cerca l'equivalent o millor, n'efectua la traducció, mitjançant l'ús de tècniques i instruments diferents.

"El treball anterior sobre *Figures emmascarades* va preparar la mà i l'ull, i la impaciència d'experimentació es va transformar en perseverança d'artista, la qual cosa va conduir a unes decisions més madures gràcies a aquelles experiències, els fruits de les quals són els treballs dedicats a Strzemiński. Els dibuixos més primerencs d'Andrzej Smoczyński, més «unístics» en la seva estructura, donen pas, a mesura que es desenvolupa el cicle, a treballs d'un contingut visual més ric, de molts plans i moltes zones, i s'apropen, pel que fa al caràcter, a aquelles obres de Strzemiński en les quals nosaltres —contràriament a les regles i aspiracions professades per ell, deduïdes d'anàlisis intel·lectuals— veiem la riquesa de síntesi de valors pictòrics, de sensualisme, i el que no es pot reduir a cap teoria, de la visió fresca."<sup>5</sup>

Aquella mostra va tenir lloc a l'abril. Als mesos de maig i juliol del mateix any, Smoczyński exposava (primer a la seva ciutat, Łódź, i després a Olsztyn)<sup>6</sup> dues sèries d'obres amb el mateix nom, *Figures emmascarades* i *A la memòria de Strzemiński*. L'obra mostrada diferia, substancialment, en el fet que aquí eren gravats en relleu i en l'anterior eren dibuixos. L'estil era el mateix: eren nous treballs que podrien semblar una prolongació de les sèries anteriors mostrades a Łódź. Els unia una intenció idèntica, el que Jedliński definia com "l'antiga tècnica de la pintura barroca, l'anar sobreposant capes de vernís que fan espessa la superfície feta precisament de transparències", però amb altres mètodes.

---

<sup>5</sup> Cf. Jaromir Jedliński, catàleg *Andrzej Smoczyński, Rysunki 87/88*.

<sup>6</sup> Catàleg *Andrzej Smoczyński, Grafiki 87/88*.

Els dibuixos de Smoczyński, que mai deixarà de fer i que seran *només* dibuixos, ens revelen la seva sensibilitat, especial i complexa. Els gravats en relleu, ho haurem de recordar, seran primer dibuixos que després transformarà en gravats. Aquí hi ha la primera clau de la complexitat creadora de l'artista.

Pot haver-hi moments més marcats pel silenci, que els que revelen aquestes superfícies plenes de línies? No són mostres del refinament, de la intenció despullada de sentiments exaltats de l'artista?

L'ascetisme que sembla imposar-se revela un esperit que es reafirma en la concreció, en la continuació, en la reflexió pausada, sobre la seva acció creativa damunt del paper.

Smoczyński anava construint la superfície amb la línia. La línia anava circulant per un espai i esdevenia la conclusió de «l'ull al final del pinzell»: el parar de fer la línia per anar fent una altra línia; anar veient quan, com, una línia n'ajuda una altra a afegir-se al *passeig* per la superfície; decidir com, quan, absències de línies faran sorgir una forma des de sota, feta de línies...

Smoczyński es basa en l'ús d'una sintaxi lineal i en el moviment, en les ínfimes variacions —oscil·lacions mínimes— que esdevenen nous pols de direccions. L'èmfasi —un canvi de pressió— d'un instant de *l'ull* sobre la línia, és el punt inserit i mostrat en la línia, és una direcció novament definida per la intuïció de l'artista.

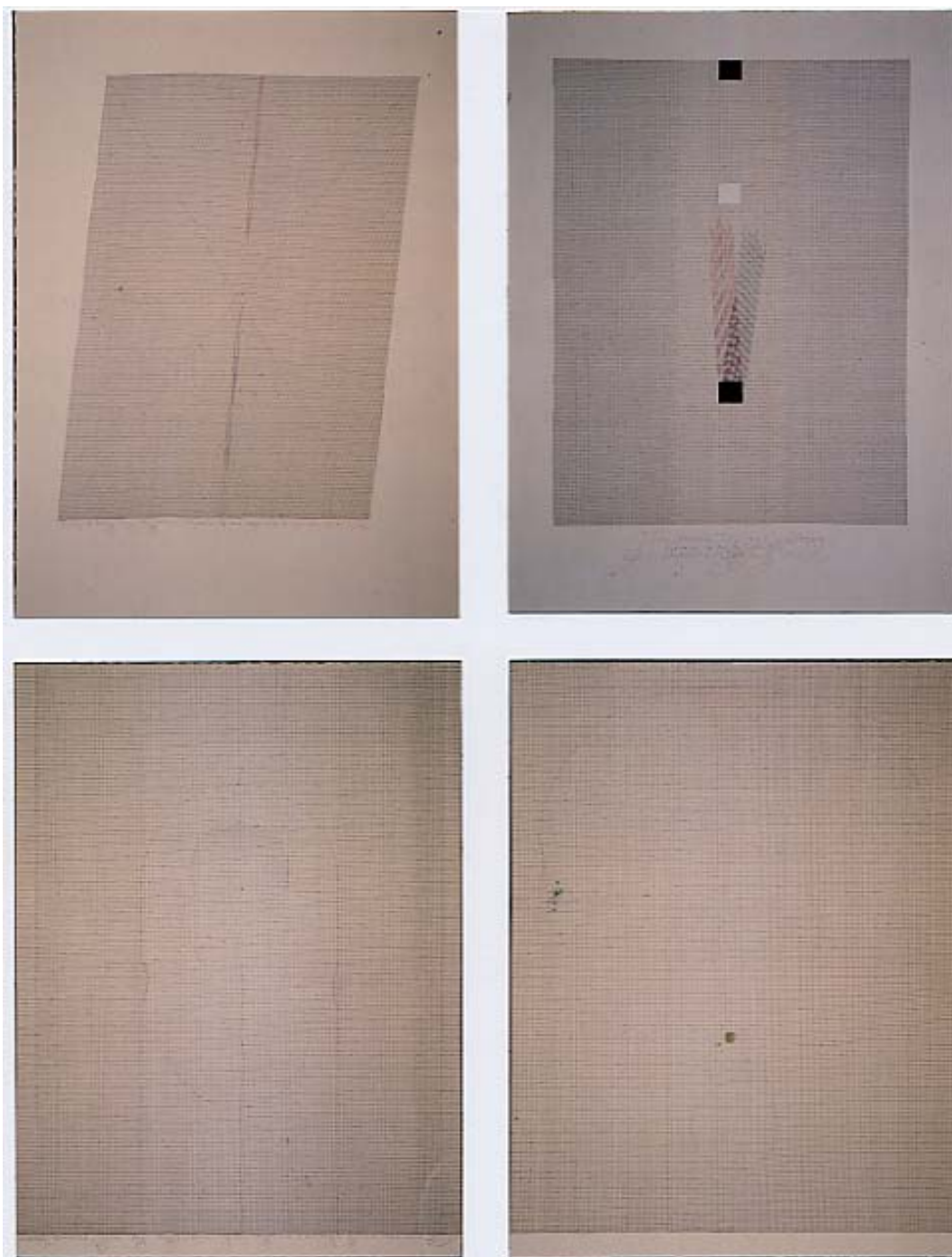
A *Unisme en Pintura*, Strzemiński escrivia:

"Una pintura uniforme no és un contrast de formes, no és un drama, sinó que, com tot organisme, és l'acció unànime de totes les parts, l'expressió unànime de línia i color. Cada component de la construcció pictòrica —línia, color, textura— s'esforça per aconseguir el mateix fi, però cadascun en la seva pròpia via. I des que aquest fi és diferent —la pintura [entesa] no com un drama (com en el barroc) sino com un organisme—, cada un d'aquests elements té els seus propis mitjans i la seva pròpia solució."<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> Cf. W. Strzemiński, *Unizm w Malarstwie*, pàg. 15.





pàg. 345:

**215.** Andrzej Smoczyński, *Krótkie rozważania... (Curta meditació...)*, de la sèrie de dibuixos *Elewacja (Elevació)*, 1990, dibuix a color, paper, 74x56 cm, col·lecció de l'artista.

**216.** Andrzej Smoczyński, *Raduj się, raduj drogi przyjacielu... (Alegra't, alegra't, estimat amic...)*, 1989, dibuix a color, paper, 74x56 cm, col·lecció de l'artista.

**217.** Andrzej Smoczyński, *Z Tobą, przeciwko Tobie, bez Ciebie dzisiaj (Amb tu, contra tu, avui sense tu)*, 1990, dibuix a color, paper, 74x56 cm, col·lecció de l'artista.

**218.** Andrzej Smoczyński, *Krótkie opowiadania o Łodzi i (...) w sierpniu i (...) rysowane w listopadzie (Conte curt sobre Łódź i (...) a l'agost i (...)) dibuixat al novembre*, de la sèrie de dibuixos *Elewacja (Elevació)*, 1990, dibuix a color, paper, 74x56 cm, col·lecció de l'artista.

**219.** Andrzej Smoczyński, *Dessin pour Monika (Dibuix per a Monika)*, de la sèrie de dibuixos *Elewacja (Elevació)*, 1991, dibuix, paper, 74x56 cm, col·lecció de l'artista.

Smoczyński presenta la metàfora del funcionament intern de l'organisme, l'organisme que es va transformant. L'artista ressalta que en Strzemiński també hi cabia l'emoció:

"Perquè vaig trobar que en alguns moments Strzemiński era un home ple d'emocions. En general es pensa d'ell que era objectiu i fred, i jo penso el contrari. I jo, d'aquestes contradiccions, en faig alguns petits homenatges... Trobo que els seus treballs són objectius, sí, però també —perquè ningú no sap què era el que Strzemiński pensava en aquell moment precís [s'està referint als dibuixos que va fer de la guerra]— hi veig molta emoció, la mateixa que en Van Gogh: gestos, repetició de gestos... moltes coses."(94, 23).

### 3. El dibuix esdevé gravat

Abans ja he comentat que les sèries de gravats en relleu *Figures emmascarades* i *A la memòria de Strzemiński*, són dibuixos diferents dels que va realitzar per a les sèries de dibuixos dels mateixos títols.

Els dibuixos són la primera part d'un procés més llarg, perquè molts esdevindran gravats. A la *passivitat* reflexiva de l'inici de l'obra, s'hi afegirà com un contrapunt l'energia temperamental de l'artista, en un procés de fer primer el clixé del dibuix —activitat contraposada a aquella reflexió—; després, passar-lo sobre la planxa per procediments electroquímics; cremar-lo a l'àcid com un aiguafort, i després, entintar-lo no com si fos un aiguafort, que seria el més normal, sinó com una xilografia, amb el rodet; i a vegades, com una serigrafia.

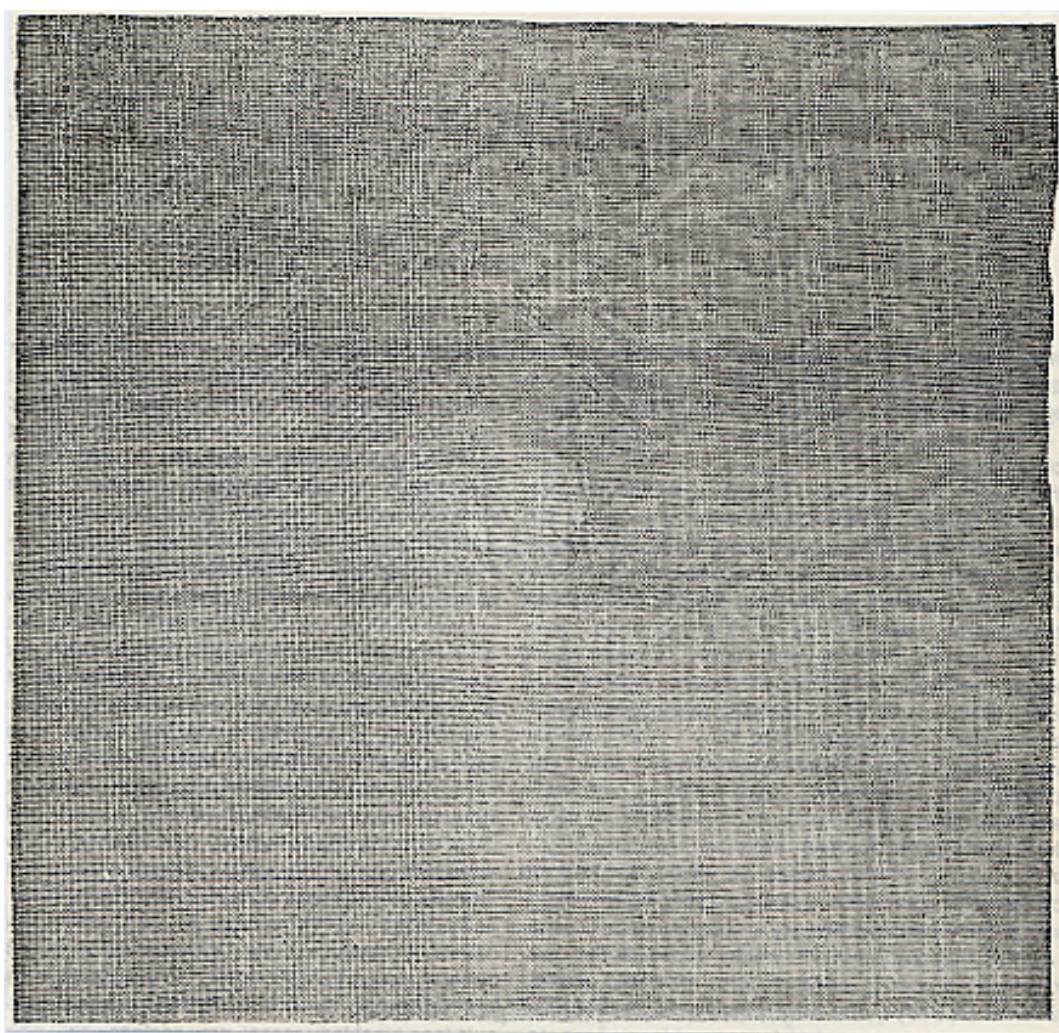
Són uns nous dibuixos pensats per ser estampats com gravats. Excepte en molt pocs casos, com per exemple, el gravat en relleu *Salut ombra* (1987), que procedeix del dibuix *Sol, camí, ombra, temps...* (1987). Si observem les dues obres atentament, es pot notar el pas del positiu al negatiu i la inversió de la mateixa imatge: la zona més blanca de l'esquerra del gravat correspon, en el dibuix, a la zona de tramut més fosca situada a la dreta.<sup>8</sup> Hi ha un altre exemple, en el dibuix *Dibuixant en els dies de novembre amb el record d'aquells que ens deixaren* (1987), i el gravat *Darrere el vel del record* (1987) de la sèrie *Figures emmascarades*.

---

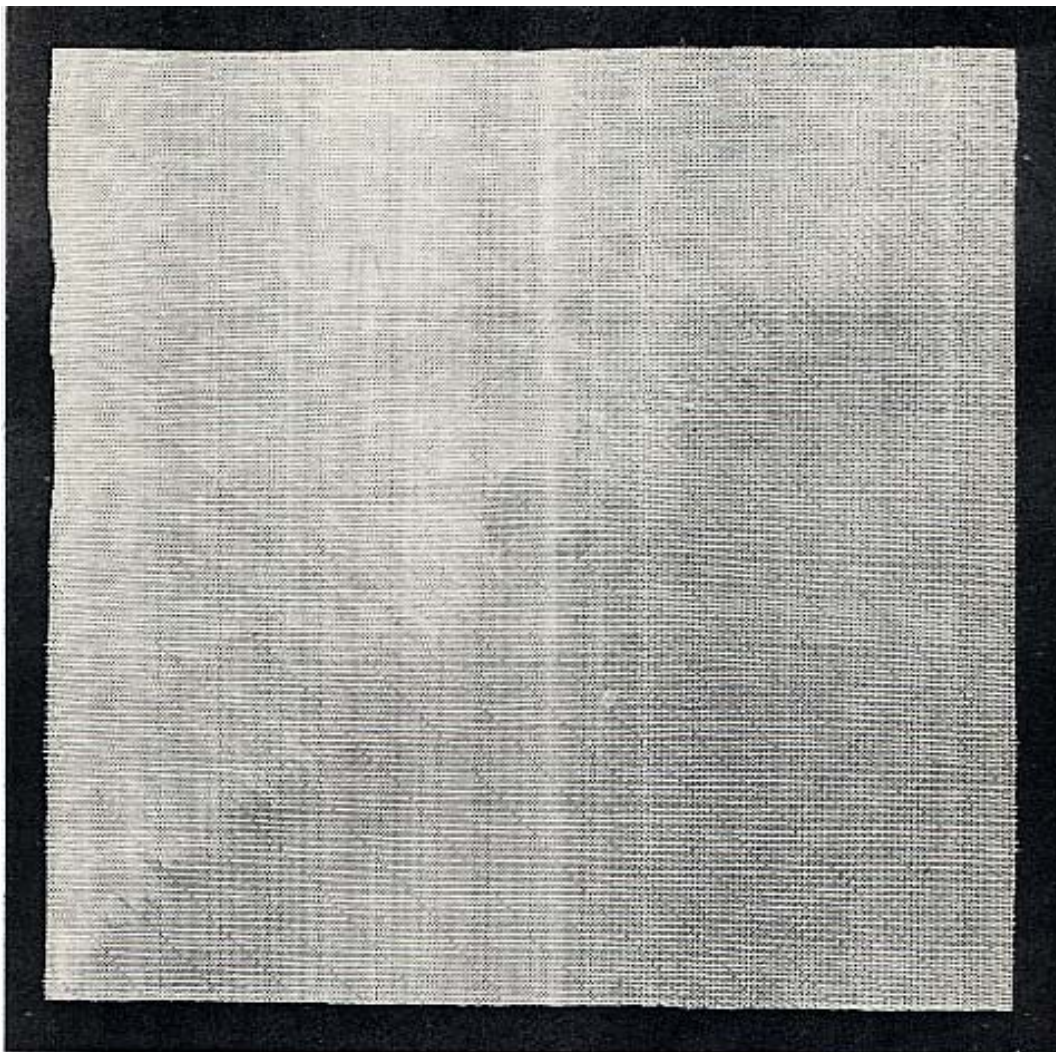
<sup>8</sup> Malauradament la reproducció del dibuix és una fotocòpia de la fotocòpia del catàleg del fons de documentació del Centre d'Art Contemporani de Varsòvia. Aquest dibuix no està en les col·leccions del Museu Sztuki i de la Galeria BWA de l'obra de l'artista.

L'any 1991 havia vist dues peces de Smoczyński en els catàlegs de la Triennial Internacional de Cracòvia i de la Triennial Polonesa a Katowice d'aquell mateix any. Durant la meua estada a Łódź al setembre de 1993, vaig visitar l'exposició "Małe formy grafiki", Triennial Internacional de Petites Formes Gràfiques que té lloc en aquella ciutat. A la secció de gravats polonesos, vaig meravellar-me davant d'una petita peça anomenada *Entrada I* (1993). Si ja m'havia interessat aquell artista dos anys abans a través d'un catàleg, ara era ben bé l'obra que m'havia sobtat: una vertical negra dins d'un petit rectangle vertical (10 x 7,5 cm), també negra, finament travessat de línies blanques. El petit rectangle vertical negre, i al seu interior el petit rectangle blanc, insinuat sols per un subtil augment del gruix de les línies blanques que, d'esquerra a dreta i des de dalt fins a baix, l'anaven repuntant com si el brodessin amb un fil blanc de cotó, i l'agulla anés deixant un espai buit cada vegada que arribava al mig. Així, la petita absència del filet blanc sobre el fons a cada rengle, anava formant aquella vertical negra. Talment com un brodat, m'hauria agradat veure'l pel darrere.

Em va entusiasmar allò que per un moment vaig pensar que era una xilografia. Podria semblar una xilografia simple, directa. Però no té res d'això. El procés per mostrar aquesta simplicitat de la línia blanca sobre el negre és indirecte. La matriu no és una xilografia, la superfície no s'ha buidat amb la gúbia. És un dibuix que després s'ha fotografiat, i el negatiu ha estat passat sobre una planxa de zinc emulsionada. Col·locada en el bany d'àcid, aquest intervé allà on no troba l'emulsió i crema la línia (és el procés d'un aiguafort). Serà després, en l'entintat de la planxa, que s'obtindrà l'efecte semblant al d'una xilografia: en comptes d'entintat la planxa com si fos un aiguafort —i seria l'entintat de l'*intaglio*, les zones gravades que rebrien tinta i la passarien al paper—, l'acció de Smoczyński de passar la tinta sobre la superfície amb un rodet farà que les un resultat semblant al de la impressió xilogràfica. Smoczyński el defineix com un *wypukłodruk* (gravat en relleu). Línies gravades restin sense tinta, en negatiu; això donarà a l'estampació d'aquell gravat. L'artista genera el gravat a partir del seu dibuix, i li dóna la qualitat d'una xilografia. Primer, només feia els gravats després de dibuixar sobre la planxa i continuar amb l'aiguafort, d'una forma normal. En un moment determinat en què li van demanar els negatius per reproduir un catàleg, el va interessar aquell efecte de la línia en negatiu.



220. Andrzej Smoczyński, *Słońce, drogi, cień, czas...* (*Sol, cami, ombra, temps...*), 1987, dibuix a pluma, tinta xinesa, paper, 50x50 (75x60) cm, Museu Sztuki, Łódź.



221. Andrzej Smoczyński, *Witaj Cieniu (Salut ombra)*, 1987, gravat en relleu, paper, 52x52 (75x60) cm, col·lecció de l'artista.



223. Andrzej Smoczyński, *Za zasloną pamięci* (*Darrere el vel del record*), de la sèrie de gravats en relleu *Figures emmascarades*, 1987, gravat en relleu, paper, 52x52 (75x60) cm, col·lecció de l'artista. Vegeu el dibuix *Dibuixant en els dies de novembre amb el record d'aquells que ens deixaren* (pàg. 321).

"Veig que les línies blanques són més interessants que les negres" (94, 17).

"El que veig és que, amb aquest canvi, canvia també el significat simbòlic d'aquestes línies. Perquè el normal és quan les línies negres estan sobre el blanc. Però hi ha alguna cosa màgica quan les línies es canvien pel seu contrari, quan esdevenen blanques sobre la capa negra" (93, 4).

Smoczyński segueix un procés que no és gens complicat en el sentit tecnològic, però amb aquella decisió senzilla està canviant el sentit específic dins del gravat, reinverteix els resultats de dues tècniques diferents: la calcografia i la xilografia. D'un aiguafort — calcografia, gravat al buit sobre metall (on les línies dibuixades sobre el vernís que cobreix la planxa després són cremades per l'àcid, i, en acabat, s'imprimeix la línia gravada plena de tinta, que queda estampada en negre sobre el paper— es passa al resultat d'una xilografia —gravat en relleu, on s'imprimeix només la superfície (i les línies gravades amb la gúbia apareixen blanques sobre el paper). Molts anys abans, en les impremtes de l'Associació d'Artistes Polonesos, en els processos tècnics de les edicions dels cartells, Smoczyński havia estat provant diversos processos graficoquímics de reproducció de la imatge. Aquelles possibilitats, llavors, van ser descartades pels impressors i serà vint anys més tard que ell ho tornarà a experimentar, en benefici ara de la seva obra (94, 17).

Fer, preveure *aprofitant* experiències; el gust pel preciosisme d'alguns efectes, per exemple que el gruix de la línia sembli disminuir o augmentar, i no és més que l'acció de tapar amb el vernís o deixar al descobert perquè l'àcid vagi treballant. És aquí on rau la perversió del gravat: aconseguir els resultats aparentment més naturals a través d'un coneixement de les possibilitats i d'un càlcul rigorós del seu ús.



224. Andrzej Smoczyński, *Wejście I (Entrada I)*, 1993, serigrafia, paper, 10x7,5 cm, col·lecció de l'artista.

Però, a més, l'artista tapa d'alguna manera la intenció directa del dibuix. Va en el sentit contrari d'allò que Fijałkowski,<sup>9</sup> deixeble de Strzemiński i mestre de Smoczyński, preconitzava com l'única llei, l'única forma de treballar aquest mitjà com una traducció idèntica del dibuix, realitzada sobre una matriu que el podia reproduir. El treball sobre la matriu depenia de la reproducció del dibuix, i així les xilografies de Fijałkowski són línies

---

<sup>9</sup> Vegeu cap. V.



negres sobre fons blanc, reproduccions de dibuixos. Smoczyński reinverteix els termes, se serveix del dibuix per donar uns resultats visuals semblants als de la xilografia directa, línies blanques sobre fons negre.

Aquest és el sistema utilitzat en tots els gravats en relleu de les sèries *Figures emmascarades*, *A la memòria de Strzemiński* i en els gravats en estil similar que l'artista anirà fent fins al 1991, i després esporàdicament.

La petita peça *Entrada I* serà el resultat de passar a la pantalla serigràfica el negatiu del dibuix, de manera que l'efecte final serà el mateix que el que donen els gravats en relleu. El que varia és la matriu i d'ací, el mètode de reproducció de les proves, *estampes*, que en el primer cas són el producte de les planxes de metall entintades i passades al paper a través del tòrcul de gravat i, en el segon cas, són estampades passant la tinta sobre la pantalla serigràfica —on hi ha el negatiu del dibuix— damunt del paper.

En tots els gravats en relleu (Wypukłodruk, anys 1986-91) de les sèries *Figures...* i *A la memòria...* (s'ha de fer un aclariment molt important: no hi ha un ordre cronològic entre els que pertanyen a la primera sèrie i els de la segona), en els *Signes* (i altres), en la serigrafia *Entrada I*, generats sempre en el dibuix, Smoczyński fa que sembli que desfà la superfície. Què vull dir amb això? Que en Smoczyński, primer de tot, és la seva visió que s'interroga; després, analitza i construeix una manera de fer.

En els primers gravats, els recorreguts lineals segueixen a vegades un ordre d'esquerra a dreta i de dalt a baix, en un sentit potser més geometritzant (*El meu llibre del bé i del mal*, de la sèrie *Figures...*); o encara més simple, només amb una capa de línies que es retroben al mig i formen una estela vertical, com en el gravat *Tu i jo*, "*L'autoretrat en triangle*" (de la sèrie *A la memòria...*); a vegades, les línies creen moviments com una superfície líquida (*A on, a on*); a *Viatge en el temps* és el punt que vibra per lleugeres oscil·lacions, però el resultat visual és de més estatisme que l'anterior.

A poc a poc comença a desaparèixer el fons de la superfície. La imatge esdevé menys contrastada. Això és degut als *vels* de línies que es van col·locant un sobre l'altre. A les *Figures emmascarades* i *A la memòria de Strzemiński*, tots els signes, els punts, les franges, algunes insinuacions d'imatges, es formen durant les estratificacions de les capes de línies que es van dibuixant (*La cicatriu en el temps i en mi*, *nosaltres*, *Ombres en el paradís*, *Els meus retrats en novembre I i II*).

#### 4. La superfície, una pantalla

L'ull de l'artista mostra, emmarca, assenyala la *superfície*. Evoca *en* la superfície. La superfície és el territori escollit. Tot passa dins de la superfície. Pot haver-hi el sobre i el sota, perquè a vegades la superfície és una pantalla opaca, però d'altres pot ser transparent.

"Però no s'ha de confondre vidriera i superfície pintada. La vidriera és il·luminada per transparència mentre que la tela és pintada directament. Una superfície pintada pot donar la impressió d'haver estat il·luminada «per dintre» però no hauria de ser així ja que es tracta precisament del fet que pot oferir a l'ull la resistència d'una superfície, sense la qual és insostenible."<sup>10</sup>

Doncs aquí tenim superfícies pantalla. La pantalla com una tela negra tibada sobre el bastidor. La trama d'aquesta pantalla, com a significadora de formes: les formes es van fent segons les diferents maneres de crear trama. No la trama com la reixa suport on situar i col·locar.

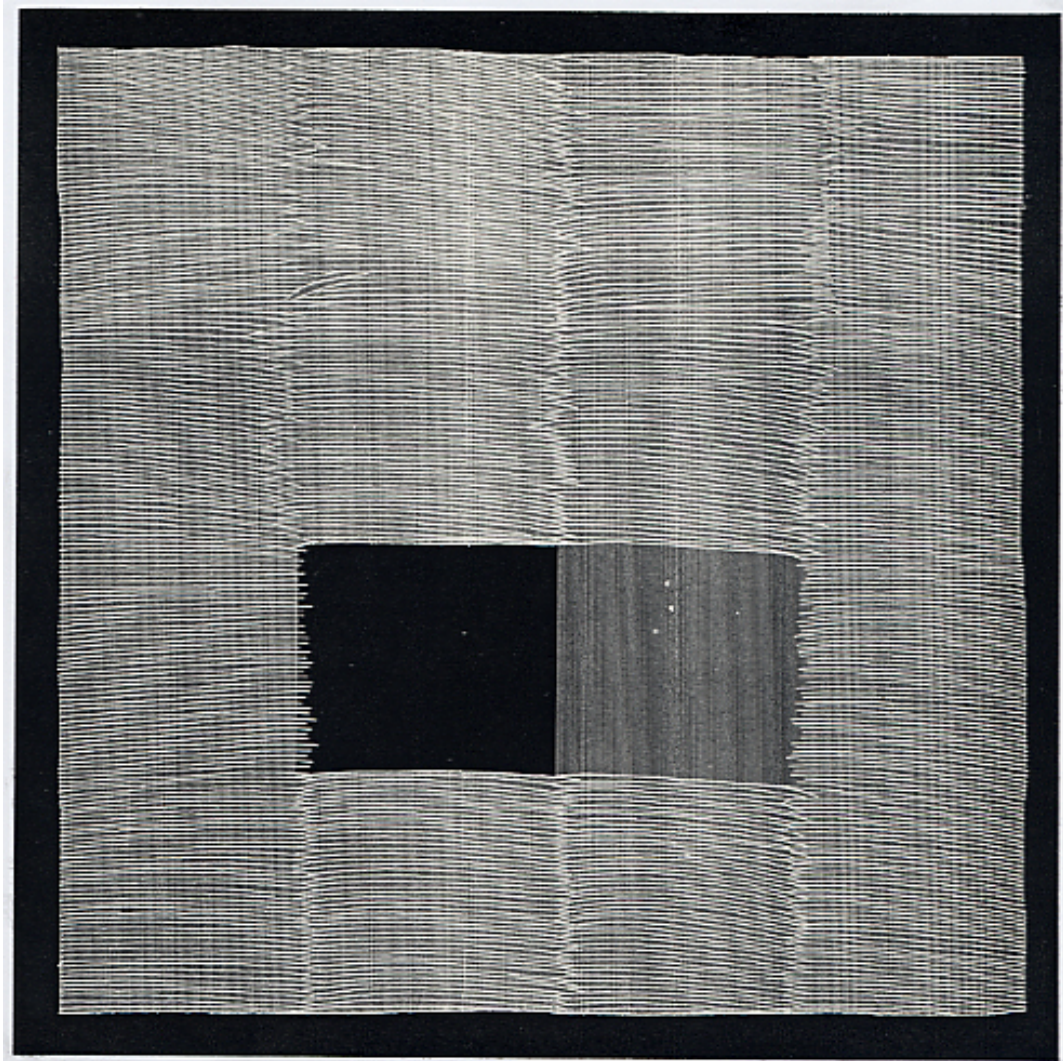
*El meu llibre del bé i del mal, A on, a on, Viatge en el temps, Tu i jo*, tenen la pantalla com a fons negre. El negre descobert a través de la línia que el va obrint: ve't aquí la *llum*. Com si el negre fos la tela i els fils que es van traient fossin les línies. El gravat preocupat per la problemàtica de creació d'un espai de circulació de la llum.

B. Lamarche-Vadel, en una conversa amb F. Menna, percebia un nou concepte que dirigia la pràctica pictòrica europea i que podia ser una possible sortida de la "dansa al voltant de l'últim quadre" després de l'experiència americana del minimal, amb la voluntat de fer escapar el quadre de la seva conclusió (acabament) amb "un fenomen d'inducció extraterritorial que no designa res,(...) no designa un enfora, no designa un lloc focalitzable per a l'espectador (...)".<sup>11</sup>

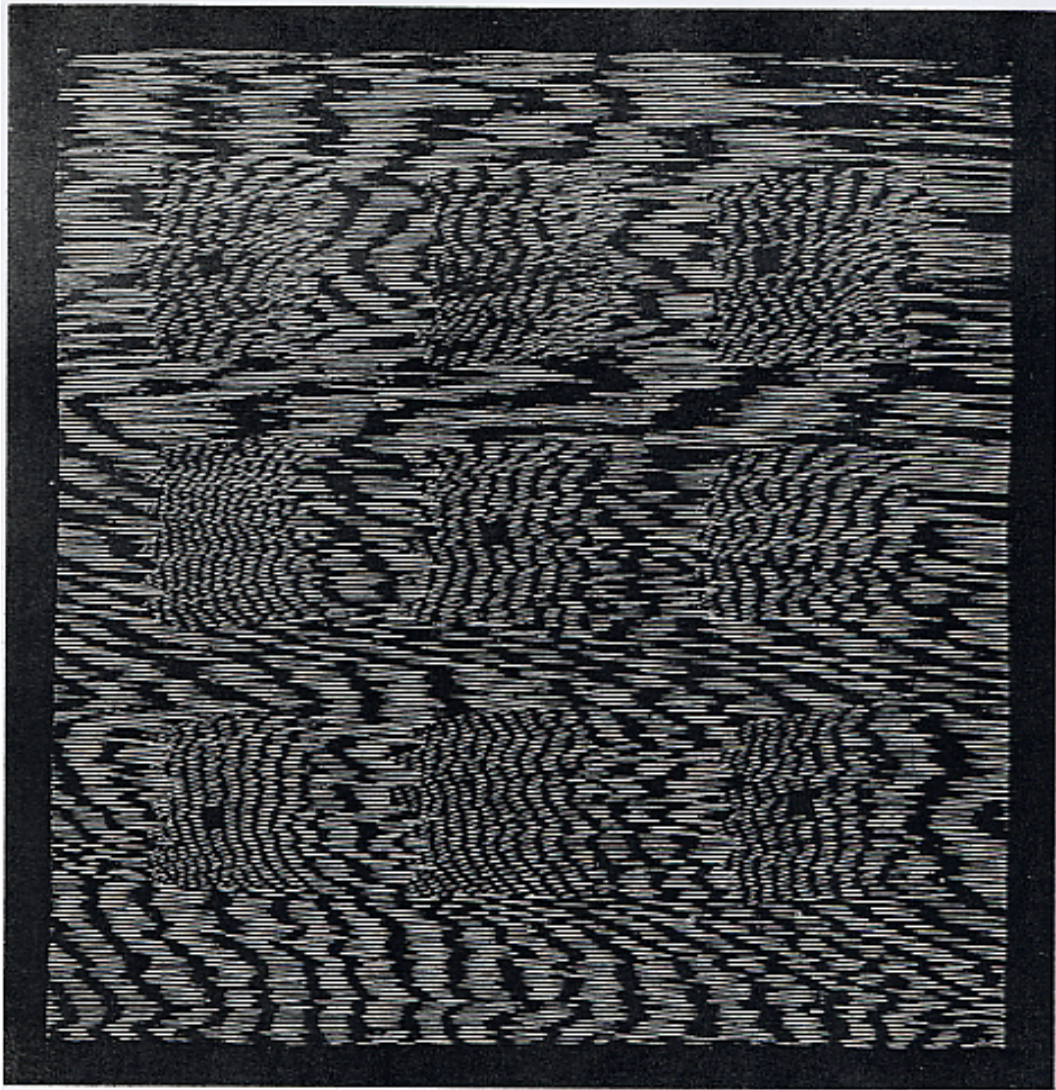
---

<sup>10</sup> H. Matisse, "Notas sobre el Color". A: *Sobre Arte*, pàg. 135-137.

<sup>11</sup> Cf. catàleg *Abstraction Analytique. Fractures du Monochrome aujourd'hui en Europe*, pàg. 8.



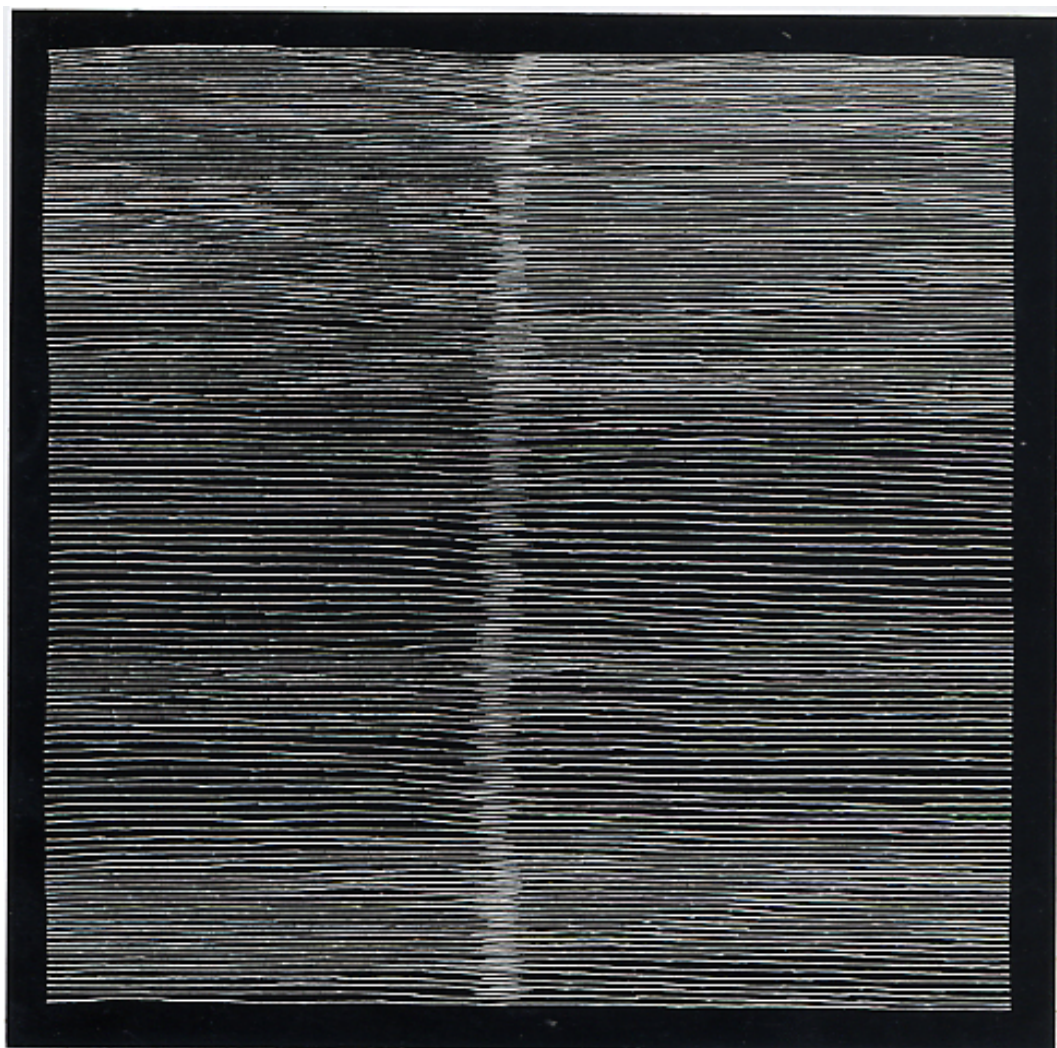
225. Andrzej Smoczyński, *Moja księga złego i dobrego (El meu llibre del bé i del mal)*, de la sèrie de gravats en relleu *Figury Zamaskowane (Figures emmascarades)*, 1987, col·lecció de l'artista.



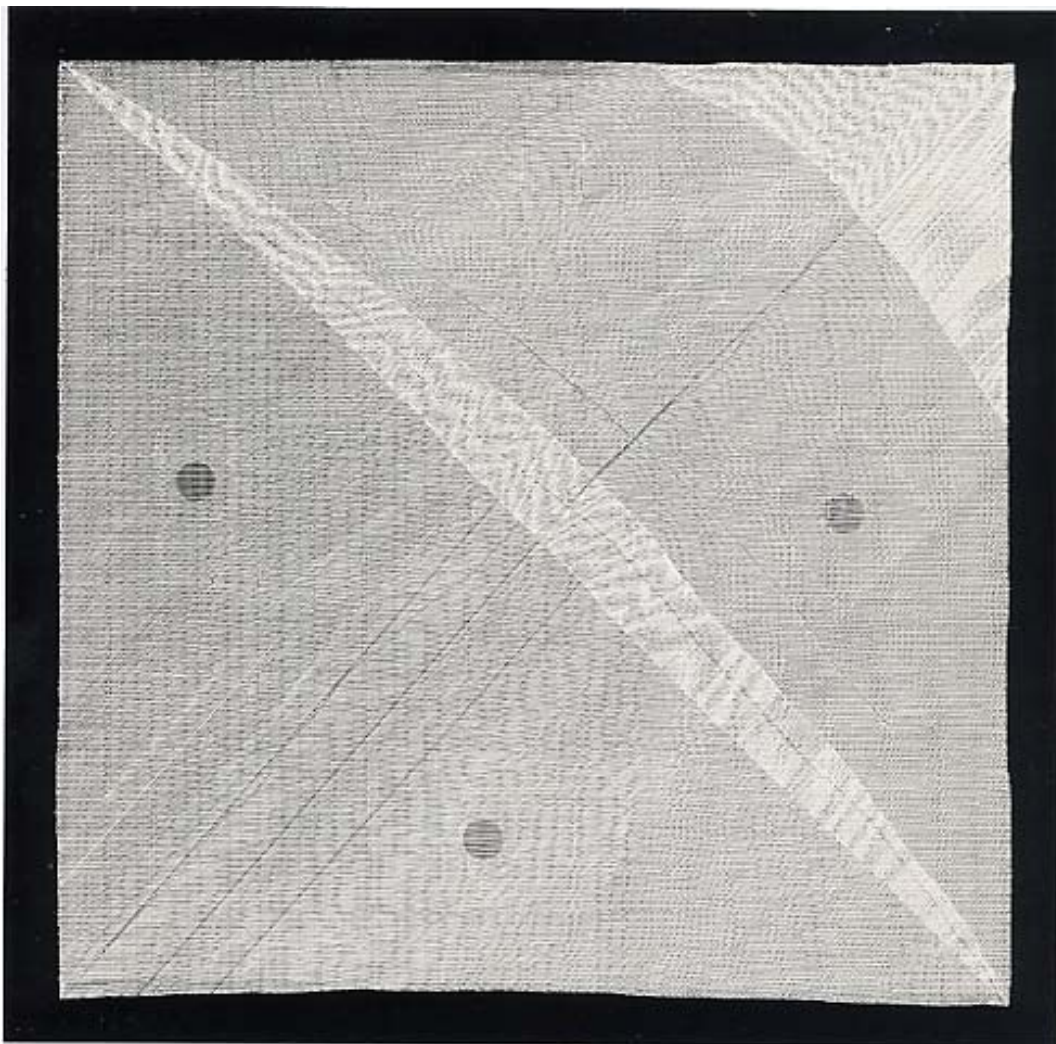
226. Andrzej Smoczyński, *Dokąd, dokąd (A on, a on)*, de la sèrie de gravats en relleu *Figury Zamaskowane (Figures emmascarades)*, 1987, gravat en relleu, paper, 52x52 (75x60) cm, col·lecció de l'artista.



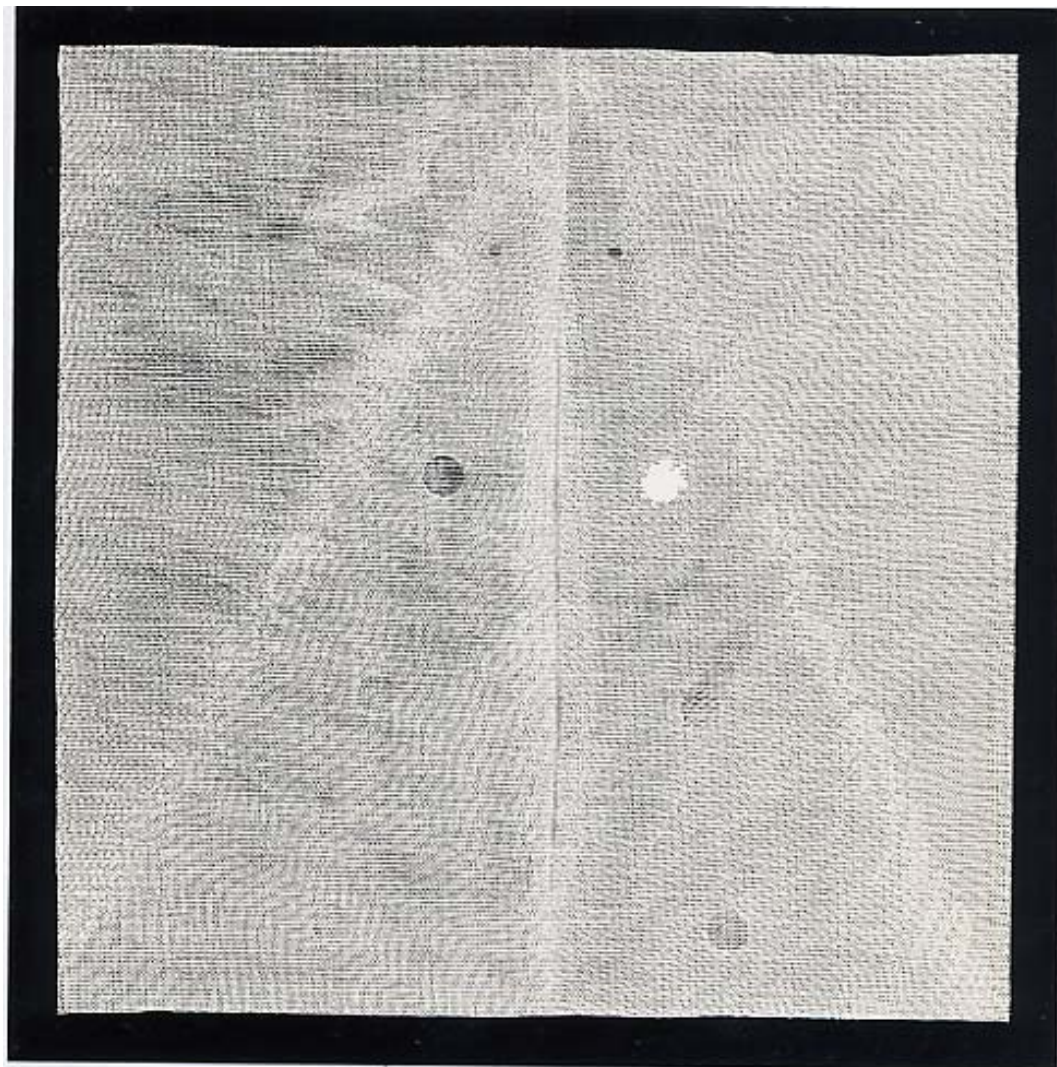
227. Andrzej Smoczyński, *Podróż w czasie* (*Viatge en el temps*), de la sèrie de gravats en relleu *Figury Zamaskowane* (*Figures emmascarades*), 1987, gravat en relleu, paper, 52x52 (75x60) cm, col·lecció de l'artista.



228. Andrzej Smoczyński, *Ty i Ja*, "L'autoportrait en triangle" (*Tu i ja*, "L'autoretrat en triangle"), de la sèrie de gravats en relleu *Pamięci Strzemińskiego* (*A la memòria de Strzemiński*), 1987, gravat en relleu, paper, 52x52 (75x60) cm, col·lecció de l'artista.

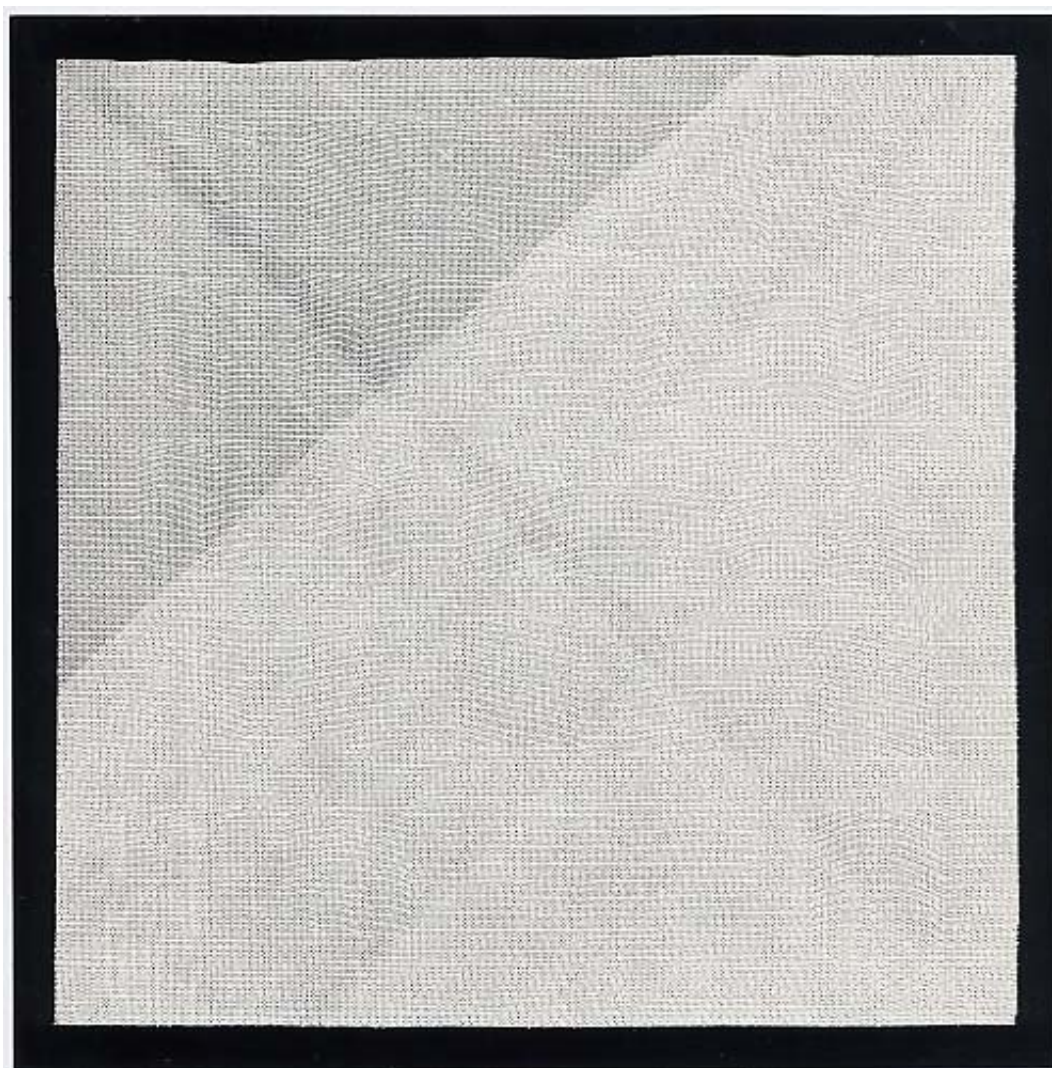


229. Andrzej Smoczyński, *La cicatrice dans le temps et dans moi-nous (La cicatriu en el temps i en mi, nosaltres)*, de la sèrie de gravats en relleu *Pamięci Strzemińskiego (A la memòria de Strzemiński)*, 1987, gravat en relleu, paper, 52x52 (75x60) cm, col·lecció de l'artista.

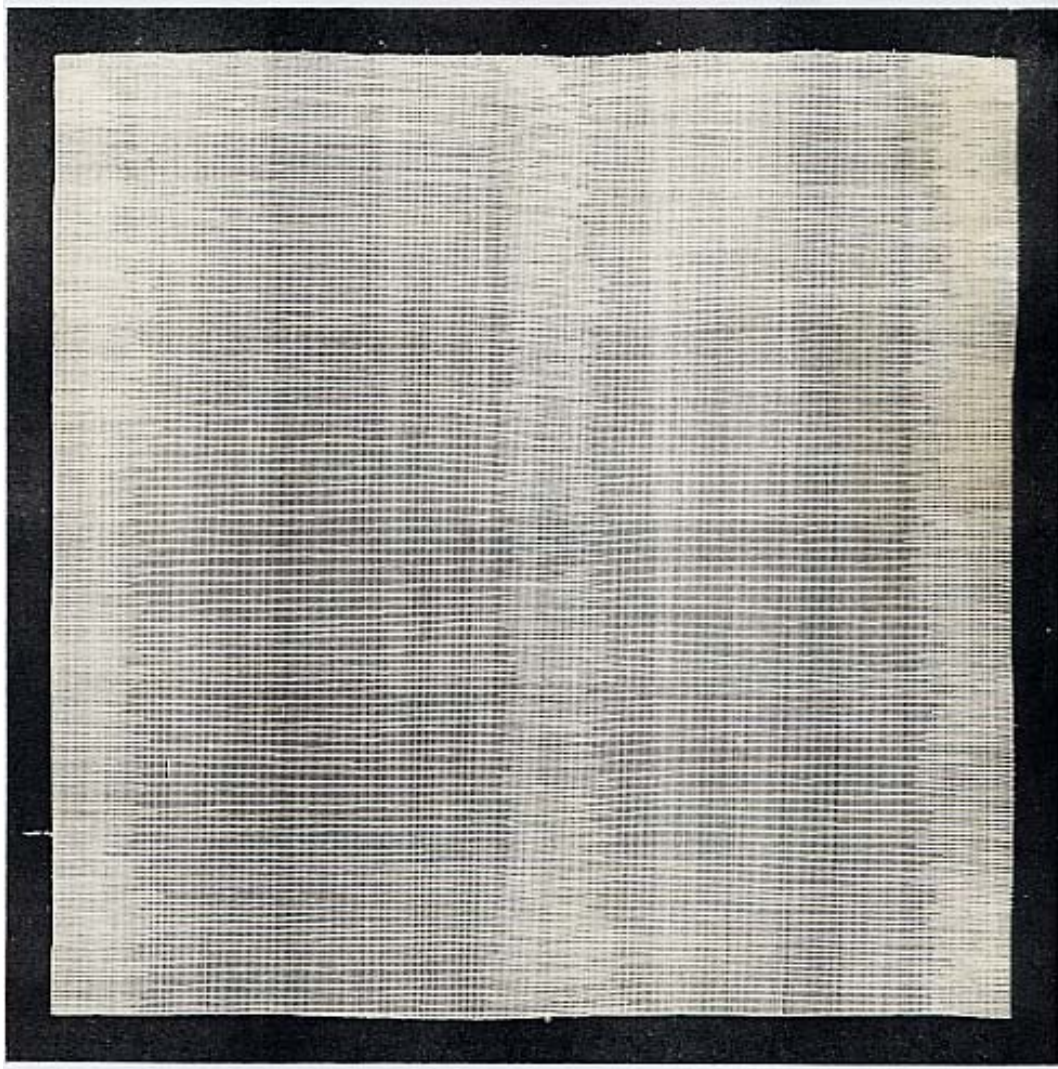


230. Andrzej Smoczyński, *Cienie w Raju (Ombres en el paradís)*, de la sèrie de gravats en relleu *Figury Zamaskowane (Figures emmascarades)*, 1987, gravat en relleu, paper, 52x52 (75x60) cm, col·lecció de l'artista.

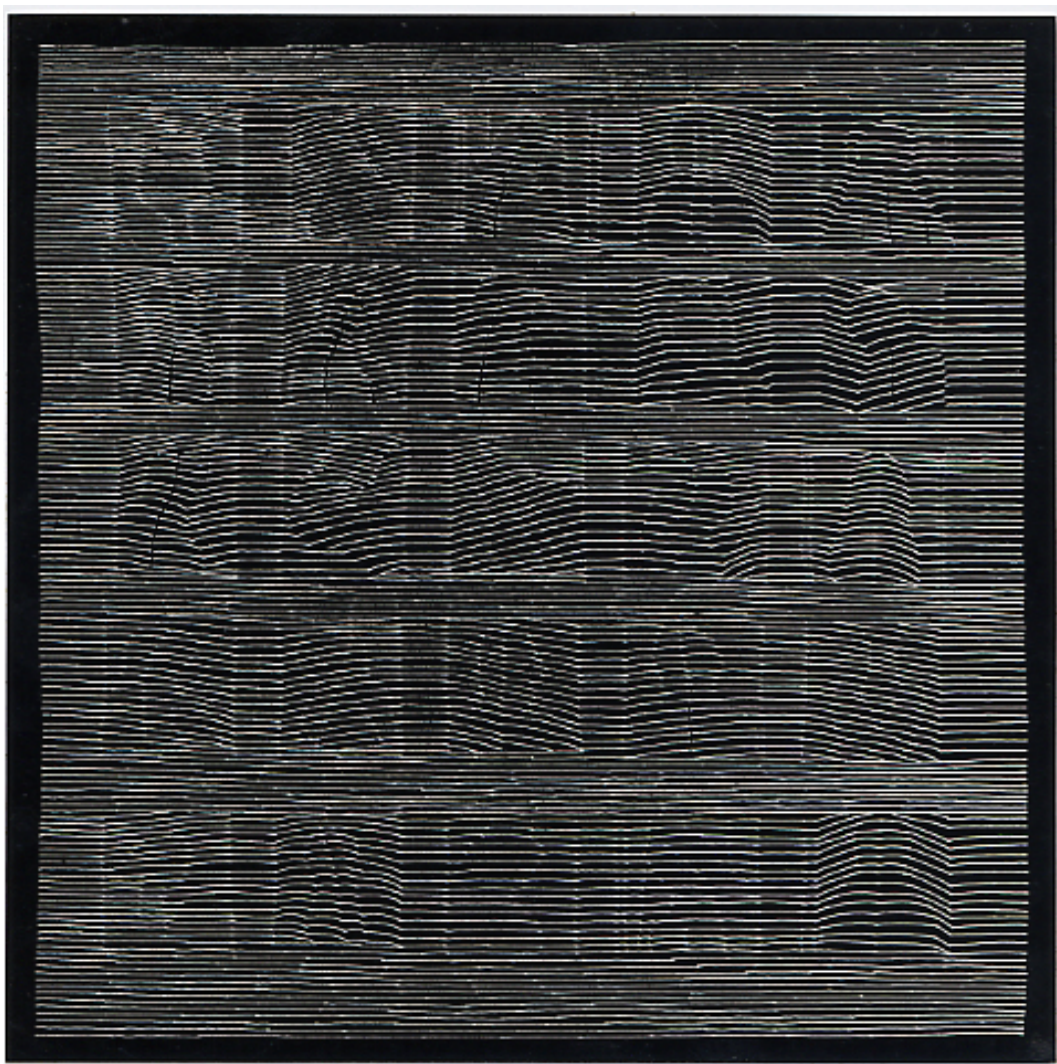




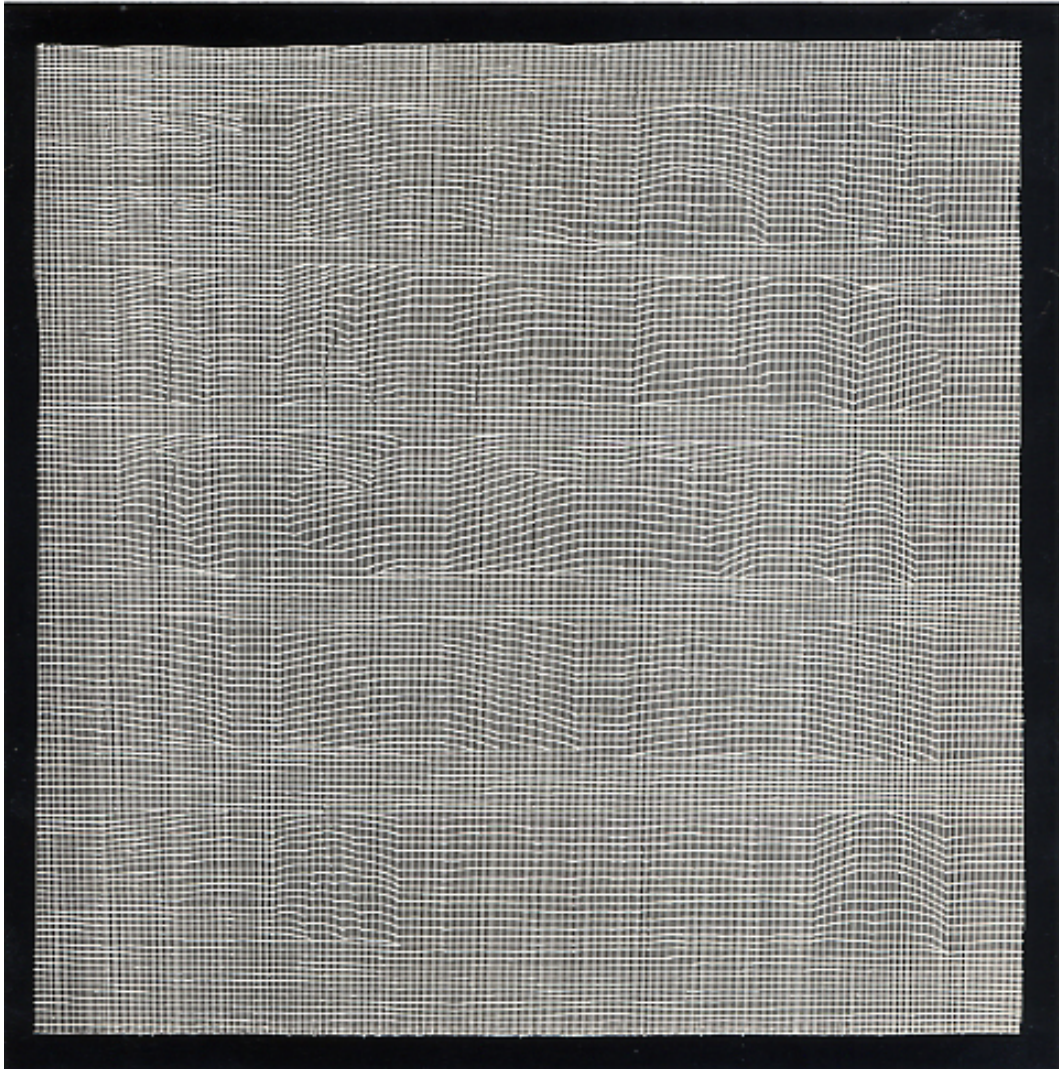
231. Andrzej Smoczyński, *Listopad – Tym, których nie ma już ze mną* (Novembre, aquells que ja no estan amb mi), de la sèrie de gravats en relleu *Pamięci Strzemińskiego* (A la memòria de Strzemiński), 1987, gravat en relleu, paper, 52x52 (75x60) cm, col·lecció de l'artista.



232. Andrzej Smoczyński, *Ty i Ja – razem i osobno (Tu i jo, junts i sols)*, de la sèrie de gravats en relleu *Pamięci Strzemińskiego* (*A la memòria de Strzemiński*), 1987, gravat en relleu, paper, 52x52 (75x60) cm, col·lecció de l'artista.



233. Andrzej Smoczyński, *Moje portrety w listopadzie I* (*Els meus retrats en novembre I*), de la sèrie de gravats en relleu *Pamięci Strzemińskiego* (*A la memòria de Strzemiński*), 1987, gravat en relleu, paper, 52x52 (75x60) cm, col·lecció de l'artista.



234. Andrzej Smoczyński, *Moje portrety w listopadzie II* (*Els meus retrats en novembre II*), de la sèrie de gravats en relleu *Pamięci Strzemińskiego* (*A la memòria de Strzemiński*), 1987, gravat en relleu, paper, 52x52 (75x60) cm, col·lecció de l'artista.

No és precisament allò que deia Matisse:

Aquest fenomen es basava fonamentalment en el llenguatge de la superfície com a tancament de l'espai, l'acció dels diferents sistemes de fragmentació, l'espai mateix de la fractura, que possibilitava l'escapatòria del mecanicisme del minimalisme:

"En l'ordre d'una intervenció del mínimum, del mínimum entès com a energia lligada a la presentació de separacions, a la presentació d'unes fractures que no engendrarien una sistematització (...)."12

Smoczyński s'acosta a aquests plantejaments —conscientment o inconscientment— uns quants anys després. Sense descuidar el seu deute deliberat amb Strzemiński, voldria matisar aquest acostament posant la seva obra en relació amb la de dos artistes que abans que ell ja usen la superfície, el polonès Antoni Starczewski i l'americà Robert Ryman.

L'interès de Starczewski<sup>13</sup> s'orienta cap al registre visual sobre la superfície, d'una opacitat i d'una sonoritat que són qualitats de dos tipus de llenguatge: el de l'escriptura i el de la parla, cadascun mancat de la qualitat que té l'altre. Al llenguatge escrit, se li adhereix la qualitat d'opacitat, no hi ha esclatxes que permetin deixar sortir els sons del llenguatge; el llenguatge parlat té la qualitat de la sonoritat i no té sentit cap categoria que es lligui a la visió. L'opacitat, aquí no té raó de ser. Existeix, però no en el llenguatge: pot estar en els signes dels òrgans que produeixen el llenguatge parlat. Es pot trobar opacitat en una boca que es mou, en uns ulls, però els sons del llenguatge mai són opacs.

L'interès de Starczewski és extern a la superfície, aquesta és l'orientador receptor del seu discurs. El que diu Starczewski va deixant una marca, queda gravat més com la rèplica visual del registre sonor del llenguatge, que com la gènesi d'uns signes marques sobre una superfície. Resol aquests registres visuals amb la marca de color negre (*sonoritat* traduïda en signes sobre el fons blanc de la superfície) i amb la marca incolora d'un relleu

---

<sup>12</sup> *Ibidem*, pàg. 12.

<sup>13</sup> Vegeu cap. V, pàg.167-175.

dels signes sobre la superfície (*opacitat* visual que tanmateix revela l'existència d'un llenguatge, a través d'un subtil grau de diferència de volum sobre aquella; aquí, s'afegeix molt més la voluntat de mostrar el paper important del *joc* mitjançant la distorsió dels signes invisibles —acromàtics— però visibles per l'acció de la llum). El que sembla que interessa Starczewski és una transcripció dels valors plàstics del llenguatge de l'escriptura i de la parla.

Robert Ryman està interessat en com es comporten els agents que poden configurar la superfície pictòrica: la superfície de la tela, del paper, del metall, a més de la pintura, el material pictòric, i a més del vehicle transportador del pigment, el pinzell.

Ryman vol saber què està passant a la superfície durant l'acte pictòric. És també un plaer d'invocació constant al paper del joc. Preparacions calculades de diferents situacions: què donarà sobre aquesta tela, aquesta amplada de pinzell amb menys aglutinant? Deixarà entreveure la textura de la tela? Amb més pigment, donarà més cos pictòric al pas del pinzell?

L'atenció de Ryman se centra absolutament en la superfície i com s'articula amb els materials imprescindibles. Aquest principi motor de creació de superfície el duu a utilitzar la superfície per excel·lència: la paret. L'espai *natural* del quadre és la paret. Ryman apropa al màxim aquests dos espais d'acord amb una transcripció de l'acció i el resultat de pintar.

El comportament de Ryman no es basa en la transcripció del llenguatge, parla/escriptura; l'origen de l'activitat és la *creació i la fruïció del llenguatge pictòric*. Els efectes visuals d'aquest llenguatge són la conseqüència de la voluntat de deixar manifestes les accions dels agents que es comuniquen entre si. Ryman deixa constància del que està passant a la superfície del quadre. Llavors, l'*opacitat física* de la seva pintura no es correspon a l'opacitat del llenguatge, simplement perquè no hi ha un llenguatge exterior al de la pintura, al de la superfície, cosa que sí que passa en Starczewski. L'opacitat de la pintura de Ryman no és una analogia d'una cosa externa, és l'explicació de la fisicitat d'aquesta pintura. La superfície es transforma i això queda explicat després en la contemplació que se'n fa (*Sense títol*, 1965). És bastant evident que durant aquest procés s'hi poden complicar tota mena de manipulacions. Vull dir que el procés no és solament directe en el sentit usual del terme. Precisament un resultat de la pintura de Ryman, que podria semblar *natural*, o *senzill*, o *directe*, és també en part, a més de decisions sobre troballes, la conseqüència de decisions produïdes per aprenentatges i càlculs,

operacions per tant més complexes que el que semblen denotar els resultats. Però Ryman treballa només dins de la pintura. Les emocions es produeixen dins la pintura. No està interessat a transcriure altres emocions que les que produeixen els elements pictòrics. Com Yve-Alain Bois comenta, "quan es demana a l'artista què és el que s'ha de veure en els seus quadres sobre paper gofrat, si per exemple, s'hi podrien veure núvols, Ryman respon: «El meu quadre és exactament allò que es veu, pintura sobre paper gofrat, el color del paper, la forma com s'ha fet i la sensació que això dóna.»"<sup>14</sup>

La seva pintura traspua una sensualitat estranya, visual, no tàctil, que constitueix una emoció de bellesa, d'elegància, de puresa. M'atreviria a dir que aquesta emoció ens la provoca perquè ennobleix l'essència física de la pintura, ens en mostra *el nu*.

Andrzej Smoczyński es comporta encara d'una altra manera, amb la superfície. Diferent de Starczewski, està interessat per la sonoritat i l'opacitat del llenguatge *visual*, que es pot produir amb i en la superfície.<sup>15</sup> I no només li interessa el comportament d'aquella superfície.

A l'inrevés de Ryman, Smoczyński a vegades no només es limita a crear el llenguatge, sinó que el fa precisament *paral·lel però invers* al de la superfície. El seu principi motor és *desfer-la*, mostrar què hi ha a sobre, entremig, a sota. Per això dic que crea un llenguatge paral·lel, perquè sense deixar de treballar amb la superfície, la inverteix, la deixa en negatiu, i l'acció de desfer queda explicada pel comportament del blanc visual (no físic com en Ryman, no en relleu com en Starczewski) per on sembla que va transcórrer la llum.

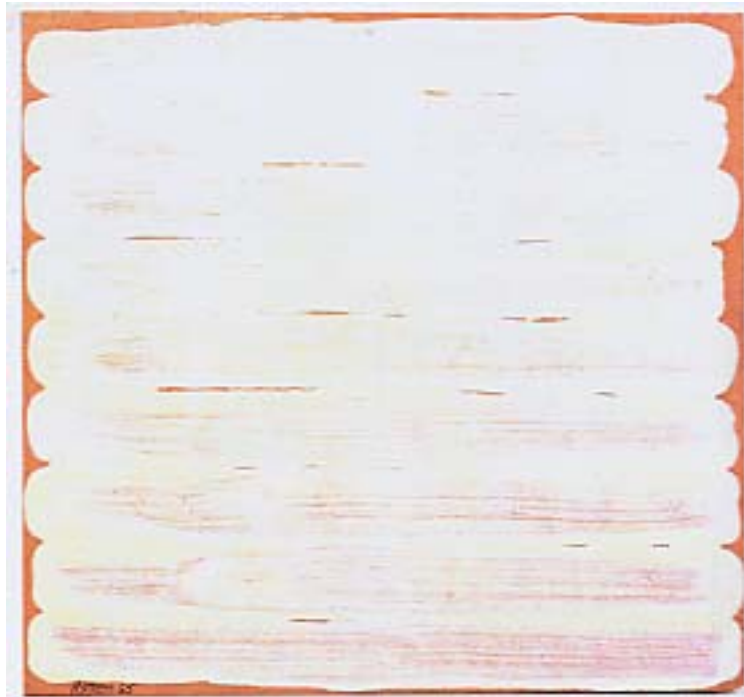
A més, Smoczyński vol que tots aquests recorreguts siguin transcripcions d'emocions, sorgides de la mateixa aventura del viatge per la superfície, o de records simultanis, o d'analogies amb la seva realitat externa.

---

<sup>14</sup> Cf. Yve-Alain Bois, "Le tact de Ryman". A: catàleg *Robert Ryman*, pàg. 11. Vegeu també sobre la forma de treballar de l'artista, Louis Cane i Catherine Millet, "Robert Ryman: peinture active/peinture 'a tempera". A: *Art Press*, núm. 17, març-abril 1975, pàg. 4-8. Vegeu el catàleg *Robert Ryman* (1993).

<sup>15</sup> No vull dir que a Starczewski no li interessin els efectes plàstics, és impossible dir això davant del seus gravats, però ja he apuntat abans els seus orígens.

*La cicatriu en el temps i en mi, nosaltres: és estrany aquest teixit d'una superfície esquinçada per una creu en forma d'aspa, la zona blanca i les línies negres; la diagonal de les tres línies negres que es dirigeix cap a la dreta i que, acaba en l'angle superior dret amb aquest triangle sembla com una sageta. I a més, els punts floten en l'espai.*



235. Robert Ryman, *Untitled (Sense títol)*, 1965, esmalt damunt cartró bristol, 19,7x20,6 cm, col·lecció de l'artista.

O en *Ombres en el paradís*, el triangle vertical, dividit finament en dues meitats per una franja singularitzada per l'absència del blanc que té als costats. I altra vegada els punts: negre, blanc, i gris a sota —pel joc de la trama; punts petits, punts grans. El dinamisme, en aquesta manera de forrar amb llum la superfície —*Novembre, aquells que ja no estan amb mi*—, després s'asserena en *Tu i jo, junts i sols*.

*Els meus retrats en novembre I, II* : els records dels que ja no estan amb nosaltres, les petites ofrenes de les llànties del dia de Tots Sants; llànties insinuades, després il·luminades, la llum ho *tapa* tot.



## 5. La complexitat de l'abstracció

Podem entendre les raons del canvi radical de Smoczyński l'any 1985 cap a una abstracció amb les paraules de l'artista:

"Vaig trobar que hi havia relacions que són molt importants entre forma i emocions, (...) penso que s'ha de trobar aquesta relació (...) quan les formes no signifiquen les emocions, sinó que tenen una significació plàstica. No una llengua simbòlica, sinó una simbologia a través de la llengua plàstica (...) perquè hi ha coses que són molt simples. Com en la música, per exemple: és possible fer tota la música amb set notes, oi? Doncs a les arts plàstiques és possible fer totes les coses amb les línies, els plans i els colors. És necessari, però, *utilitzar* aquestes coses. I per mi es tracta de la qüestió d'escollir. I escullo aquesta llengua de forma simple. Però ara penso que ja (a més) es tracta de l'aspecte de l'eliminació"(93,2).

Aquesta precisió defineix el seu mètode de treball: cada obra està cenyida a una economia de recursos visuals —simplicitat i eliminació— per dotar la forma d'una significació plàstica.

Per això, en els gravats en relleu de Smoczyński, té lloc la paradoxa següent: d'una autolimitació a uns elements formals, sembla que per antagonisme sorgeixi una implicació més forta amb l'exterior, com si el joc intel·lectual i plàstic d'anar fent ratlles dins d'un espai predeterminat anés establint un lligam amb l'exterior. Smoczyński comença a crear analogies entre dos espais, el físic de la seva obra i l'espai del seu voltant o del seu imaginari: *Plou en el meu cor*, per exemple.

L'ull de Smoczyński, "l'ull al final del pinzell" com deia Strzemiński, intenta neutralitzar la superfície en espais molt estructurats, però a la vegada aconsegueix dotar-la d'una organicitat. Per què? Perquè després continua resolent el problema formal, amb una referència a la realitat exterior. L'emoció retorna al quadre i li imposa un ordre.

Més endavant, a les serigrafies, els títols es referiran a l'experiència dipositada durant l'elaboració de la imatge.

En relació amb aquella paradoxa, no s'haurien d'oblidar les implicacions amb la naturalesa i uns ordres superiors, universals i còsmics, de les obres de la primera generació d'abstractes, d'un Mondrian i un Malevitz, o de generacions següents. Les paraules d'Ellworth Kelly podrien arribar a sorprendre'ns tot contemplant la seva obra:

"M'agrada treballar a partir de coses que veig, tant si són fetes per l'home o naturals, com si són una combinació de les dues formes..."<sup>16</sup>

Crec que en el cas de de Smoczyński, pel que fa al que diu Kelly, la relació és a la inversa. El plantejament inicial dels gravats en relleu no obeeix, crec, a la visualització de coses externes; al contrari, està motivat per una necessitat expressiva que es materialitza dins el marc d'unes coordenades preestablertes estrictament formals. És a mesura que va fent l'obra que va establint el lligam cap a l'exterior.

Percebo algunes contradiccions perquè l'*emoció*, la referència externa pot ser a vegades el desencadenant d'alguns gravats, però després aquests resten sotmesos a una voluntat de constrenyiment estrictament formal. És la totalitat de la superfície que es posa contínuament en qüestió, per referència a la trama que va sorgint o pels accidents del mateix fet del dibuix (hem de recordar que els gravats són, primer, dibuixos). La superfície esdevé una totalitat tancada.

La *significació plàstica* prové de l'emergència mínima, econòmica, del signe, quan de sobte es produeix aquella fragmentació de l'espai que va sorgint del quefer de la trama, de l'homogeneïtat del treball de la línia, en el seu ritme contigu discontinu. Matisse deia: "S'ha de descobrir sempre el desig de la línia, el punt per on vol entrar o morir."<sup>17</sup> Discontinuuïtat, i, doncs, mínima fragmentació de l'espai, que permet l'emergència del *senyal* (o símbol? Encara no ho sé).

Sophie Taüber-Arp, segons el seu marit, es passava dia i nit movent el compàs i el regle; de tant en tant alçava el cap al cel, d'on li provenien tan belles visions, somreia agraïda i tornava a començar. Ho explica Gladys Fabre, la qual afegeix:

---

<sup>16</sup> Cf. Elworth Kelly, *Abstraction-Geometry-Painting*, pàg. 135.

<sup>17</sup> H. Matisse, *Sobre arte*, notes de Sarah Stein, pàg. 40.

"L'ordre en Sophie Taüber sempre presenta una pertorbació o un accident encara que estiguin perfectament integrats en la composició."<sup>18</sup>

Així com Sophie Taüber-Arp enregistrava "l'incommensurable organització del cosmos, compensant la rigidesa dels sistemes i les regles amb l'expansió de la seva sensibilitat",<sup>19</sup> Smoczyński dibuixa, diria de la mateixa manera, les sensacions que té d'algunes certeses. La necessitat de fer físic tot allò que és intangible, com pot ser la mort, l'observació de la naturalesa humana, la constatació de l'existència del bé, del mal. La necessitat de deixar organitzat plàsticament un sentiment, un somni, un record, el desig de perpetuar visualment els rituals religiosos dels seus orígens... La voluntat d'organitzar amb la màxima precisió i economia, en una geometria austera, la necessitat d'unes evocacions. Encara que les obres dels dos artistes, Taüber-Arp i Smoczyński, formalment no presenten gaires semblances, percebo que un mateix ànim aparentment contradictori de concreció i d'expansió els anima.

En canvi, és curiós constatar com s'assemblen els gravats en relleu de Smoczyński amb algunes obres d'Agnes Martin o de Degottex.

La utilització de la retícula per a les seves superfícies els acostava, de la mateixa manera que la diferent intenció els allunya.

Diria que, formalment, Smoczyński es troba pròxim a l'organicitat latent en els quadres d'Agnes Martin, encara que a diferència d'aquella, precisament, delimita el territori. Agnes Martin sembla que treballa des de dins cap enfora, cap a un espai infinit. En els gravats en relleu, Smoczyński treballa des d'enfora cap a dins i, a més, els tanca en un requadre negre.

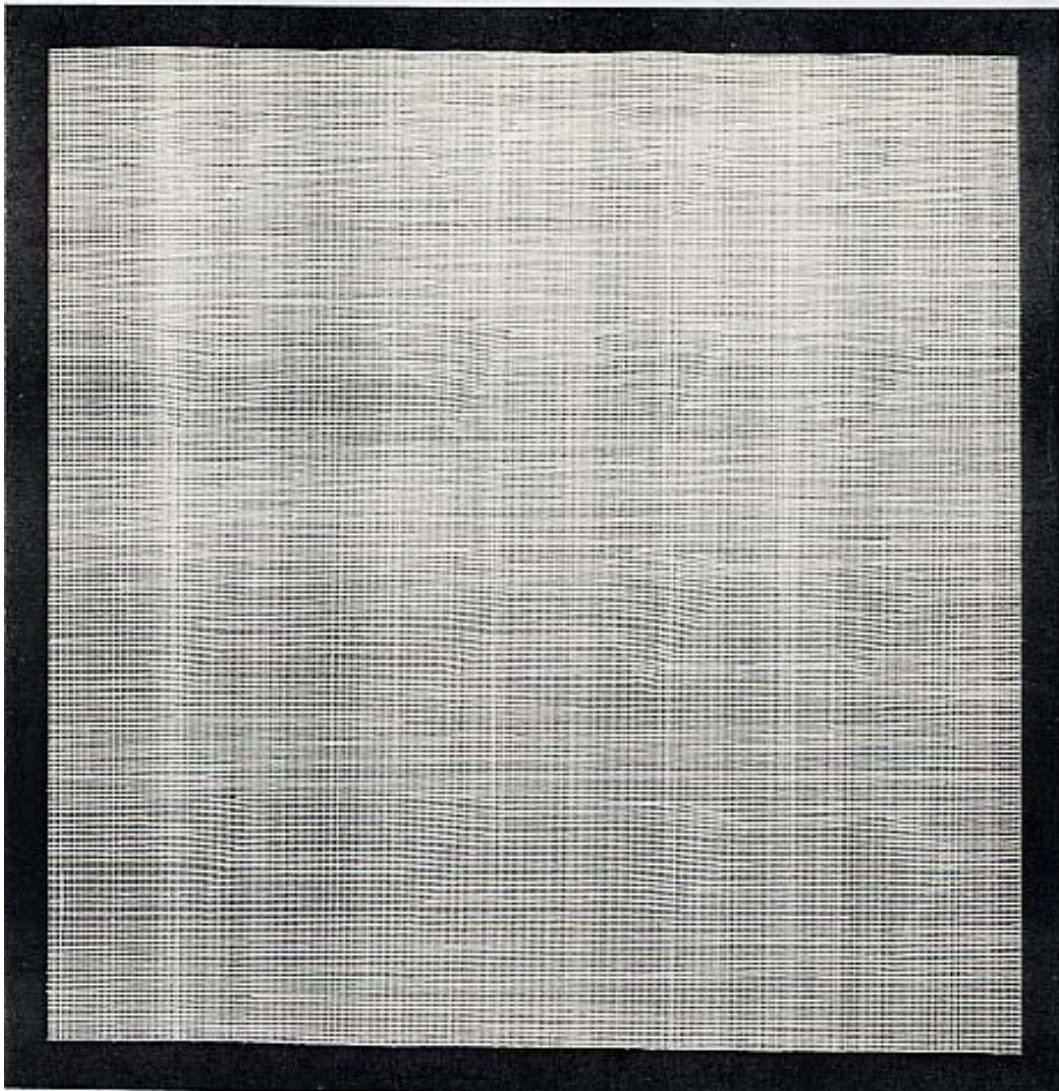
Entre el panteisme d'Agnes Martin i el materialisme de Degottex, hi ha l'emoció de Smoczyński amb què embolcalla els seus gravats.

Agnes Martin, amb la utilització de la reixa com a estructura de la superfície, pretén alligonar sobre la vacuïtat del poder:

---

<sup>18</sup> Cf. Gladys Fabre, "Arte de síntesis". A: catàleg *Arte abstracto Arte concreto*, pàg. 201.

<sup>19</sup> *Ibidem*.



236. Andrzej Smoczyński, *Deszcz pada w moim sercu (Plou en el meu cor)*, de la sèrie de gravats en relleu *Figury Zamaskowane (Figures emmascarades)*, 1987, gravat en relleu, paper, 52x52 (75x60) cm, col·lecció de l'artista.

"La reixa sosté cada part de la superfície amb un perfecte equilibri. (...) El contornar d'un cuc és tan important com l'assassinat d'un president."<sup>20</sup>

Aquestes dues frases contenen, crec, l'essència del pensament d'Agnes Martin, que es manifesta a través de l'ús d'aquella retícula pel qual singularitza la igualtat i l'absència de jerarquització, en una utopia de les relacions de l'home amb el seu entorn. Els traçats d'Agnes Martin, sensuals a vegades, exemplifiquen el fet d'estar en el món d'una forma immaterial, pura, etèria, com diluïda en la matèria del paisatge (no del cosmos). La referència a l'aire, al buit, la fa en relació amb la terra. Ho mostra en les petites voluptuositats del traç de la línia sobre la superfície de la tela. Són rastres sobre la matèria, no en l'aire. Agnes medita sobre l'alegria de l'estat en el no-res, aquí a la terra. És una eremita que en la immensitat del desert predica amb la seva creació (*Sense títol*, 1960).

Smoczyński no es planteja la seva obra en termes semblants. No qüestiona aquesta necessitat de no-jerarquització en les relacions amb la naturalesa, amb l'home. Smoczyński no té la voluntat d'alliçonar. Intueix i mostra. Hi ha metàfora, en aquest artista? No és clar poder afirmar-ho. Pot ser que algun dia esdevingui un eremita, però llavors deixarà de crear.

Degottex sí que concreta la voluntat d'excloure la metàfora. Aquest artista es concentra, exclusivament, en la recerca de la resolució del problema de la unitat pictòrica del quadre. La seva pintura vol mostrar la màxima transparència del procés d'aquesta recerca, on acció gest i manipulació del material lluiten per guanyar en economia d'energia (*Lignes-report (I)*, 1977). El que compta per a Degottex és el plaer de l'acció, la necessitat d'actuar sobre qualsevol cosa, amb una reducció màxima dels mitjans pictòrics. Diu a Dominique Bozo en una entrevista:

"El blanc és la finestra, l'obertura sobre l'aparença, el quadre en definitiva."<sup>21</sup>

---

<sup>20</sup> Cf. Anna C. Chave, "Agnes Martin: 'Humility, The Beautiful Daughter... All of Her Ways Are Empty'". A: catàleg *Agnes Martin*, pàg. 142.

<sup>21</sup> Cf. catàleg *Abstraction analytique. Degottex*, pàg. 22.

És curiós que a vegades les paraules de Degottex i de Smoczyński conflueixen furtivament; sembla que vulguin dir el mateix, quan es refereixen a les seves obres. Per exemple, molt sovint Smoczyński remarca que en els seus gravats, el que *sempre* hi ha és:

"la imatge dins de la imatge... Aquí també és una imatge, dins d'una imatge, dins d'una imatge... És l'associació amb el quadre de sota" (94, 20).

En aquella superfície feta de plegaments de capes de línies, (*El castell per la meua filla*, 1987) la imatge dins de la imatge és precisament el *doblec* de cada una de les capes transparents, cada una *sobre* l'anterior "és l'associació amb la superfície de sota".<sup>22</sup> Aquesta associació d'una capa sobre l'anterior origina la nova imatge, la fa aparèixer, però Smoczyński vol significar que les *altres*, les que s'havien format abans, encara *hi* són, el que passa és que ja no les veiem, resten atrapades i ocultes, però estan creant el llenguatge (*La meua carta per a tu*, 1987). Per això ell les anomena *figures emmascarades* :

"Perquè s'ha de fer alguna cosa, per dir i no dir. Per aquesta raó hi ha tantes capes; a les primeres capes, tu hi veus alguna cosa i després les altres capes ho cobreixen" (94, 24).

"Dir i no dir", l'acció de *tapar* : apareix un aspecte, una altra clau que ens revela l'artista. És que la poètica de Smoczyński es va ordenant segons l'eix de la seducció, si aquesta té quelcom a veure amb l'emascarament, mostrant i no mostrant?

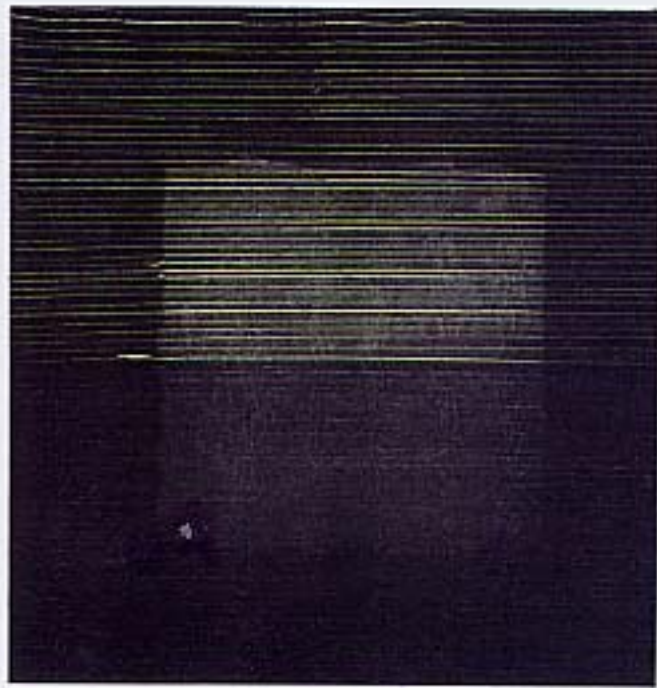
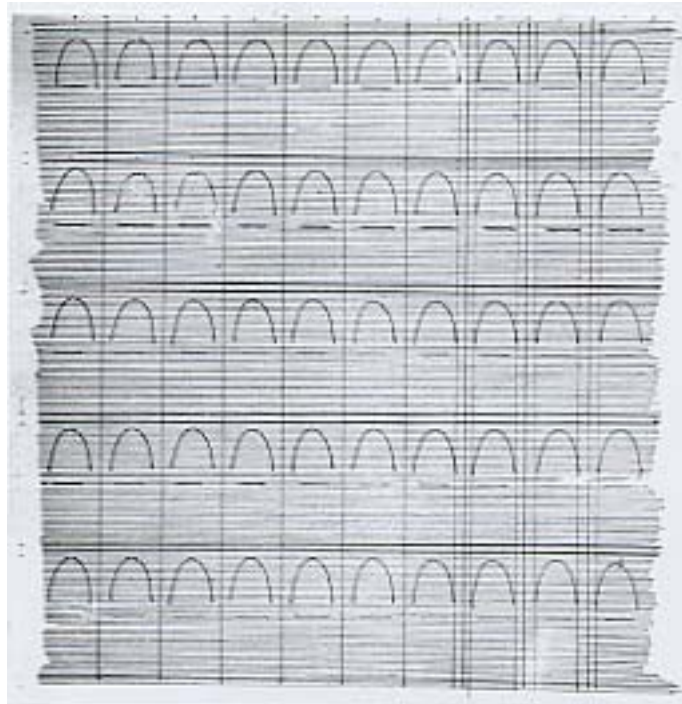
Hi ha un aspecte tècnic, que no té res a veure amb la seducció, que cal comentar i valorar. Els gravats que segueix fent Smoczyński fins al 1990-91, *Signes*, *Carta a tu*, i altres, de solts, que no pertanyen a cap sèrie, no provenen, només, del dibuix inicial. L'artista, després d'haver passat per procediments fotoquímics el dibuix a la planxa de metall, la deixa dins del bany de l'àcid, però després hi continua intervenint com en un gravat a l'aiguafort. Els punts i les pinzellades negres sobre els signes han estat reservats d'antuvi amb el vernís perquè l'àcid no hi actuï. El metall d'aquestes zones reservades restarà intacte. Després, quan es passarà el rodet entintat per la superfície,

---

<sup>22</sup> Smoczyński deia en francès: "C'est association avec la toile ci-contre". La paraula *toile* pot ser quadre, tela, i crec que es refereix essencialment a la superfície.

sortiran negres (tots els gravats en relleu són en blanc i negre, no n'hi ha cap en color). Mentre, l'àcid s'ha anat menjant la superfície feta de textura lineal. En un moment donat, s'ha tret la planxa del bany i s'han pintat amb vernís aquests signes (l'aspa, la ferradura) que han quedat reservats en la següent cremada de l'àcid. Per què apareixen més foscos aquests signes, en l'estampa, que la resta de la trama? Perquè la superfície ha restat menys menjada, i és el rodet que la cobreix amb tinta que la mostra després estampada en el paper.

Aquí el procedir de Smoczyński és molt més gestual i pictòric que en les sèries de 1986-1987, fetes més a la manera de dibuixos. L'artista dona molta importància a aquestes accions, que també són una part emocional i simbòlica de la seva obra.



237. Agnes Martin, *Untitled (Sense títol)*, 1960, tinta sobre paper, 21x20,3 cm, col. Dorothea McKenna Elkon.

238. Jean Degottex, *Lignes-report (I)*, 22-12-1977, acrílic, cola, damunt tela de lli, 100x100 cm.



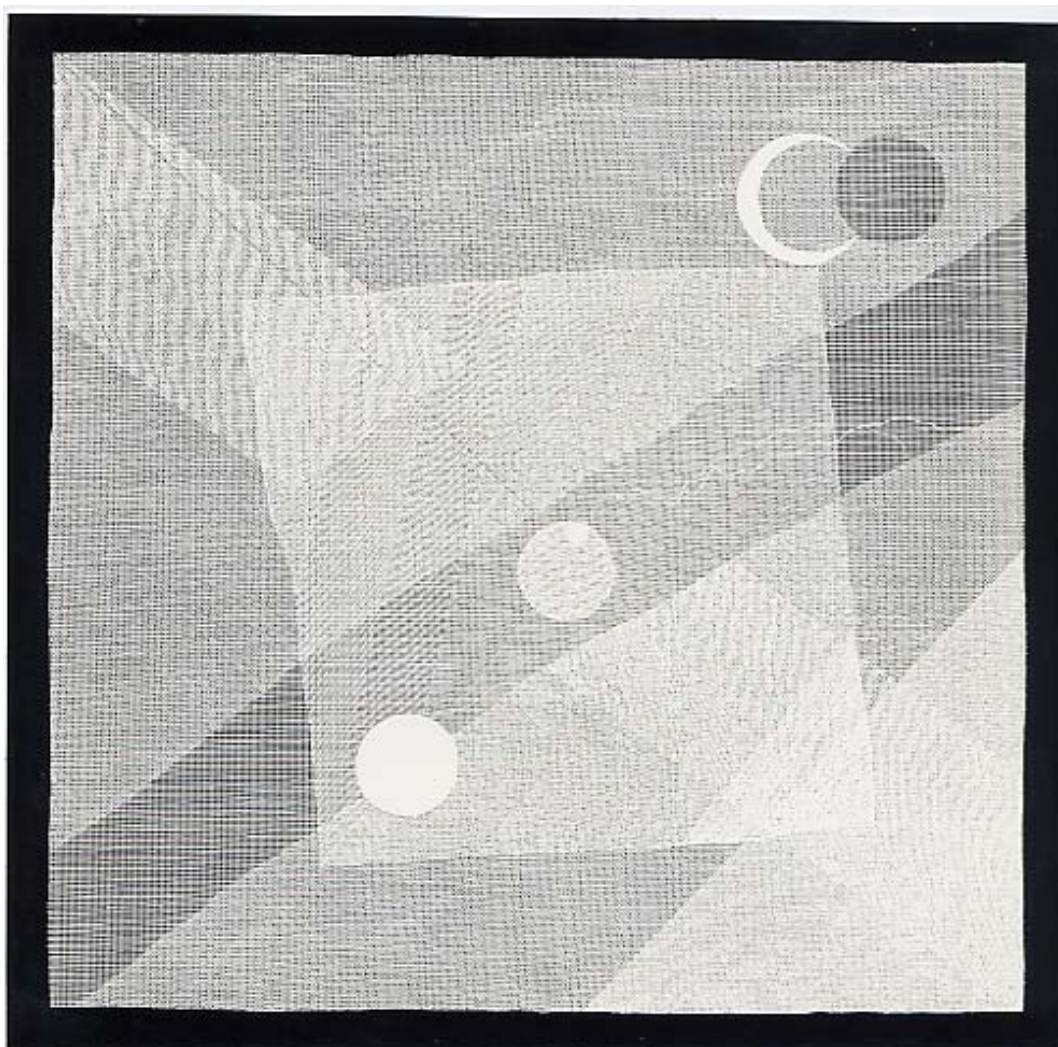
## 6. Les serigrafies: la imatge dins de la imatge

Les serigrafies, que conformen part de l'obra posterior de Smoczyński als anys noranta, es basen també en una ocultació sistemàtica de les imatges, per anar construint una altra imatge. Ja ho havia començat a fer cap al 1985, mesclant en la superfície els diferents substrats de lletres, primer pintades, després impreses en serigrafia en color. L'artista les anomena *Les cartes que cobreixen*: es tracta d'escriure-hi quelcom, pintar-hi (o serigrafiar) al damunt, i tornar a cobrir-ho.

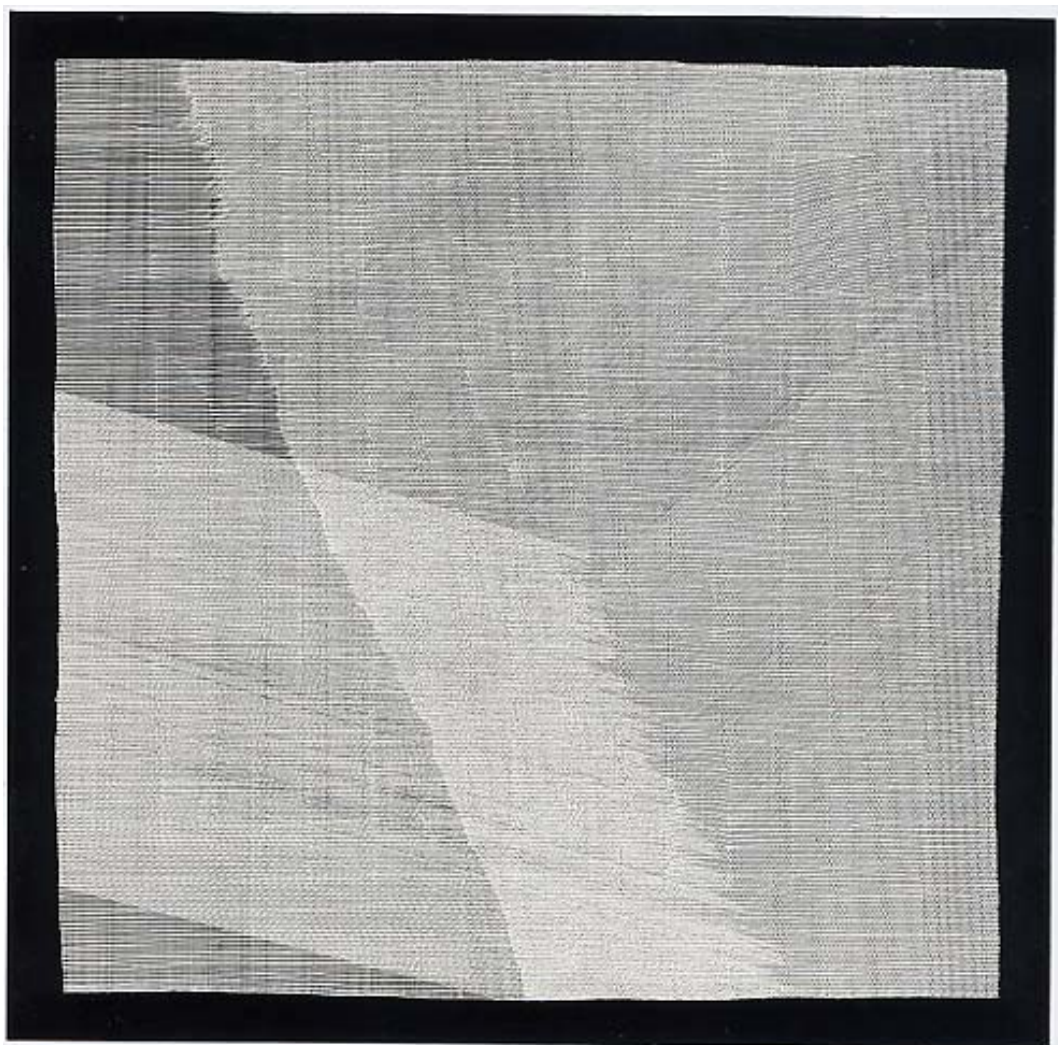
Després ho continuarà fent amb les imatges dels treballs dels altres: utilització del material del taller de serigrafia, les proves dolentes mal impreses, a vegades mal impreses expressament, etc. Són les *Petites serigrafies*, així les anomena. Durant la meua segona visita a l'artista, a l'hivern de 1994, començava a treballar d'aquesta manera:

"Això ara és nou: ...hi ha una gran col·lecció de restes de proves de col·legues, dels estudiants, de mostres de color per als cartells... (guardades), perquè poden servir per fer alguna cosa... Penso que es poden combinar els clixés de serigrafia d'altres persones, i fer un *collage*... Per exemple aquí he fet una impressió, després hi he estampat a sobre aquest clixé de lletres i, després, capes de color. Després encara he fet altres combinacions, he cobert algunes parts, n'he variat d'altres, he fet moltes modificacions. Encara no està acabat aquest. N'hi ha alguns que sols estan *preparats* i d'altres que els falta poc, per exemple aquest: és primerament una prova de Fijałkowski, que va fer uns treballs al nostre taller, és l'última capa; a sota d'aquesta capa hi ha el clixé d'un cartell que anunciava la mostra de dibuixos d'uns artistes; a sota hi ha un treball de Strzumiłło; a sota hi ha les proves de Bartczak; i restes de proves d'altres artistes, a sota... i vull fer la meua última capa a sobre de tot això, que donarà l'estampa definitiva" (94, 25-26).

D'ací surten els treballs de la sèrie *De les coses trobades pel camí*. D'aquestes serigrafies, n'hi ha que són estampes úniques: per la forma com van ser originades, sobre restes de proves, hi ha diferents matrius, no una de sola.



239. Andrzej Smoczyński, *Le château pour ma fille (El castell per la meva filla)*, de la sèrie de gravats en relleu *Figury Zamaskowane (Figures emmascarades)*, 1987, gravat en relleu, paper, 52x52 (75x60) cm, col·lecció de l'artista.



240. Andrzej Smoczyński, *Mój list do Ciebie* (*La meva carta per a tu*), de la sèrie de gravats en relleu *Figury Zamaskowane* (*Figures emmascarades*), 1987, gravat en relleu, paper, 52x52 (75x60) cm, col·lecció de l'artista.

És una sèrie en progrés, que encara no està acabada l'any 1996.

No estem en presència d'un *original* que prové de diversos originals, sense un únic original? Smoczyński establirà un mètode d'aquest procediment i l'emmarcarà en un projecte de treball: *preparar* —cada cop més— les seves pròpies restes, o encara aprofitar —menys— les dels altres, durant un procés d'estampació, fent sorgir algun accident imprevist, a la manera d'un Warhold. Hi haurà una intenció premeditada: cada impressió serà el resultat d'una capa *preparada*.

En la serigrafia *Recollit pel camí I*, (1993) podem veure com l'artista desplega el llenguatge específic del mitjà: l'espessor de la tinta, l'opacitat i la transparència del color; tot això conjugat amb les estampacions segons els diferents tants per cent de forats de la trama de la pantalla de seda. És evident que la part important és la creació de la imatge amb els diferents fotolits de les imatges que després estaran insolats en les pantalles, per a l'estampació.

En un format vertical de 100 x 70 cm, tres zones horitzontals de mida desigual tracten de la mateixa manera d'imposar-se visualment: la zona superior, una franja llisa de color blau; a la part inferior, una altra de menys alçada de color verd. Sobre aquesta última se sobreposa una àmplia taca quasi quadrada de color negre que es va desfigurant per tramats i transparències fins a *desdibuixar* una forma —una mà— que sobresurt per sobre de la zona rectangular blava. A cada cantó dos punts d'atracció vermells, un triangle a l'esquerra, formes geomètriques indefinides sobreimpreses damunt restes de formes tipogràfiques a la dreta. El resultat és una imatge inquietant, sobretot per la referència a la persona per mitjà d'un petit índex, la insinuació d'un llavi, gràcies al joc del negatiu i positiu d'un fragment d'una fotografia cremada, i per aquesta mà que sembla voler *no mirar*, en primer terme.

Aquesta serigrafia, que inicialment era de fons blanc, ha rebut primer una estampació d'uns colors no gaire foscos, que es transparenten un xic sota una posterior impressió de blanc cobrent (això es pot comprovar per les formes que es transparenten encara sota el blanc de l'esquerra superior i sota la franja inferior del verd). Comptant, doncs, que la





Pàg. ant.:

241. Andrzej Smoczyński, *Znaki I (Signes I)*, 1990, gravat en relleu, paper, 49x48 (75x60) cm, col·lecció de l'artista.

242. Andrzej Smoczyński, *Znaki II (Signes II)*, 1990, gravat en relleu, paper, 49x48 (75x60) cm, col·lecció de l'artista.

243. Andrzej Smoczyński, *L'être à toi (Carta a tu)*, 1990, gravat en relleu, paper, 100x50 cm, col·lecció de l'artista.

base del treball pot ser d'un material aprofitat *escollit*, la primera estampació és la del blanc. Després d'aquesta capa, la segona estampació és la del negre, les formes tipogràfiques. Tot seguit en un gris clar transparent (que participa del blau i del verd i així els *enganxa*) s'ha estampat la trama central. La quarta estampació correspon a la del blau, amb una tinta molt cobrent. La cinquena estampació és la del vermell, molt transparent. La sisena impressió és la del verd, semitransparent. I finalment la setena estampació és la d'un segon negre, molt cobrent.

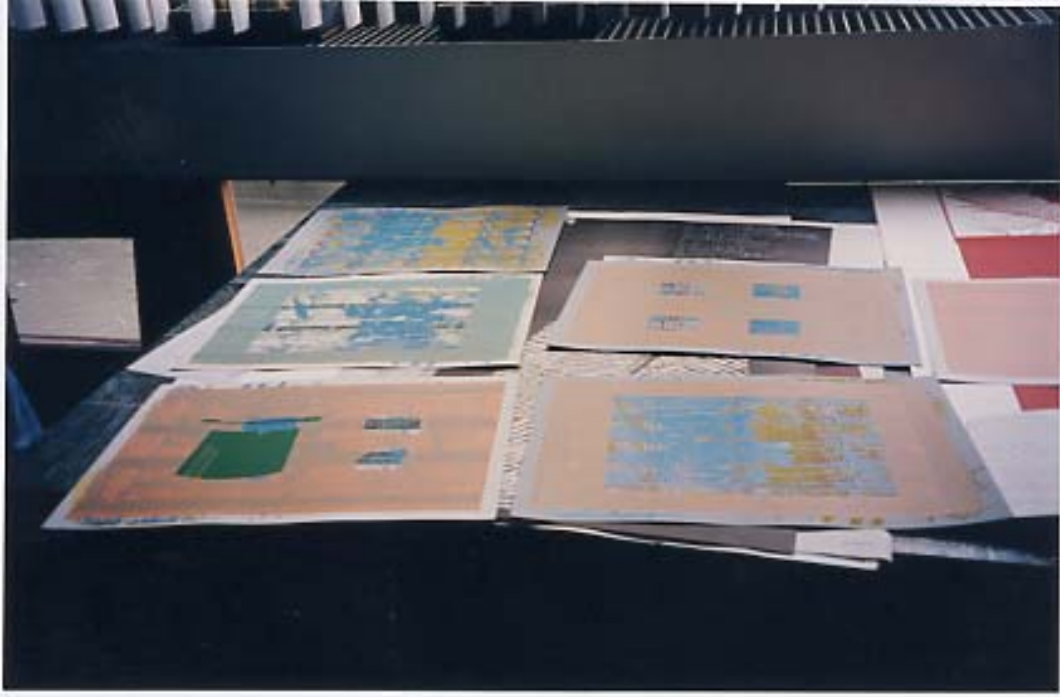
En les serigrafies, Smoczyński usa aquest mitjà per constituir la imatge segons les possibilitats de la seva naturalesa reproductora, i només per fer la imatge.<sup>23</sup> Això em fa pensar en Klee i en el que es desprèn dels seus escrits, en la importància que donava a preparar els fons de les seves pintures, amb "color polvoritzat, barrejat amb la cola d'aigua, i estendre'l d'una manera determinada"... o quan raonava sobre el que estava fent en les seves aquarel·les:

"És per això que em felicitava de la gènesi de les meves aquarel·les en negre. Per mitjà d'una primera capa, disposava en blanc les llums principals. Aquesta capa d'un gris clar pronunciat és per si mateixa d'un efecte perfectament raonable, perquè sembla tota ombra sobre el blanc. O, des que aplico, economitzant repetidament les notes més clares, una segona capa sobre la primera quan ja està seca, enriqueixo considerablement el quadre i restableixo de nou un estadi racional. Naturalment, les notes disposades en els estadis anteriors resten intactes durant l'elaboració en curs. Així progresso per graus fins a les notes més profundes, i considero aquesta dosificació «cronogràfica» fonamental quant a la tonalitat. (...) Pura elaboració dels mitjans: o bé la proporció del valor tonal en si; o bé, compensació d'una valoració tonal eludida, sigui la línia (com a límit del valor tonal), siguin els contrastos de valors cromàtics. Perquè en l'art hom no diu només una vegada les coses de la millor manera, sinó que cada vegada [ho fa] de la manera més simple."<sup>24</sup>

---

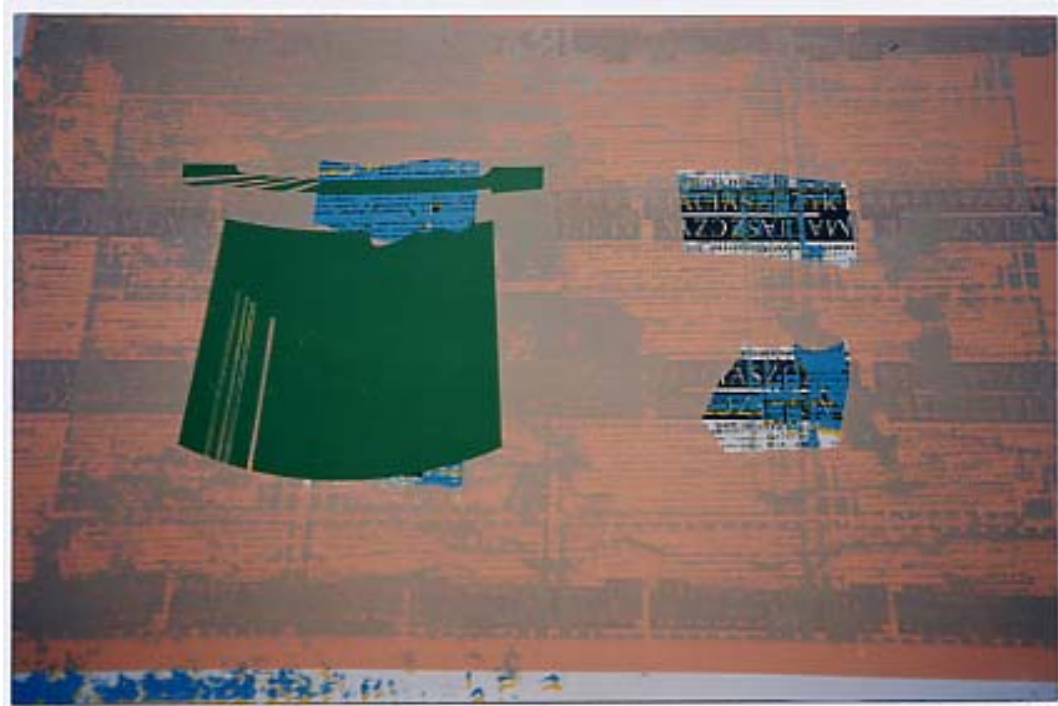
<sup>23</sup> Intenció diferent quan aquesta naturalesa reproductora s'usa per fer la multiplicitat de les estampes. Dels anteriors gravats en relleu, estampats com a gravats calcogràfics, n'hi ha pocs dels quals existeixi un tiratge; normalment n'hi ha molt poques proves. En canvi, sí que hi ha tiratges dels gravats en relleu estampats en serigrafia.

<sup>24</sup> Cf. P. Klee, *Journal*, pàg. 238-240.



244. Andrzej Smoczyński, *Petites Serigrafies*, treball en curs des de 1985 (unes quaranta peces), serigrafia a diverses tintes, paper, 41x32 cm, col·lecció de l'artista.





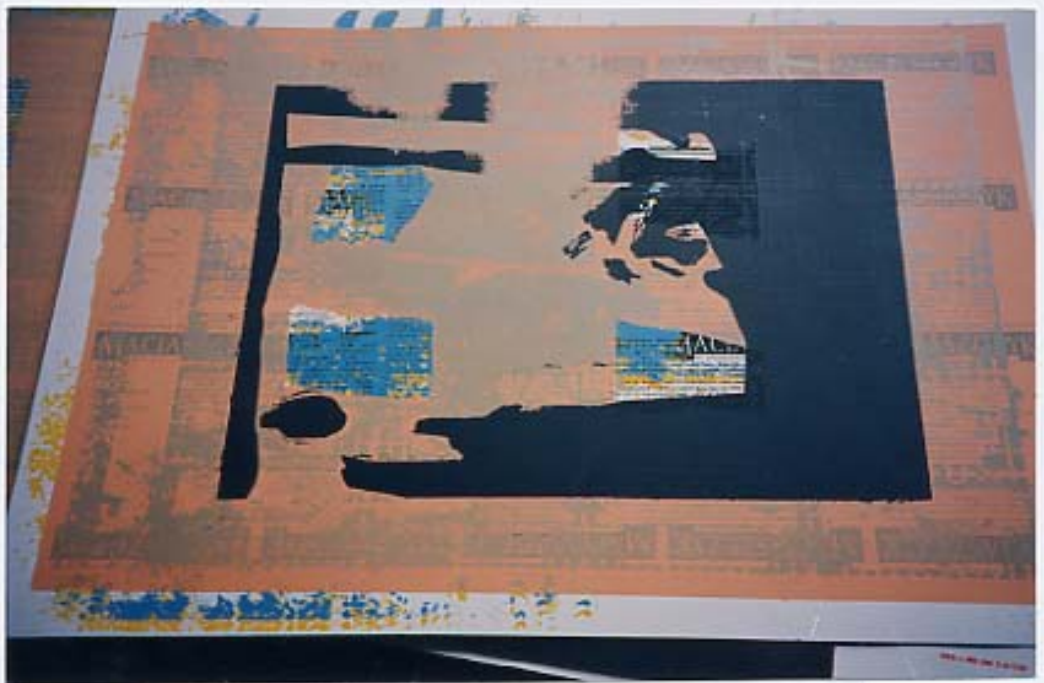
245. Andrzej Smoczyński, *Sense títol*, de les *Petites Serigrafies*, serigrafia a cinc tintes (negre, groc, blau, verd, rosa salmó), paper, 41x32 cm, col·lecció de l'artista.

## 7. L'elaboració

Smoczyński no està interessat en l'aspecte de reproducció que emana del mitjà, el que se'n diu el tiratge d'un gravat i les proves consegüents numerades. Aquí, en les serigrafies, la intencionalitat en la reproducció és el que constitueix cada obra, a vegades diferent d'una altra per lleugers matisos que poden ser un canvi de color d'un mateix clixé serigràfic o la desviació d'un element en el moment de l'estampació... Per això aquí no té sentit el tiratge idèntic de les estampes. Són proves úniques.

La creació de la imatge sorgeix d'un interès de generar l'obra des dels mateixos resultats —restes propis de la tècnica, estudiar què resulta de la utilització de matrius de serigrafia fetes per altres motius (cartells, obres d'altres artistes, proves de tramats o de color...). Es treballa amb uns *elements* ja preexistents, és la idea del collage en serigrafia. Això no exclou que l'artista prepari altres clixés propis o que en modifiqui altres de previs escollits. I el que voldria remarcar és la forma de pensar el color, de donar el seu timbre per un contrast, o agermanar-lo per gammes, d'insinuar per transparència o d'emmudir-lo per equivalències de valors, que té l'artista. Aquí és *l'ull al final del dit*, que tasta el color.

La serigrafia *Recollit pel camí I* és una imatge freda; la seva *impersonalitat* sembla buscada per Smoczyński. Correspon a les darreres tendències cap al despulament de l'obra de tot subjectivisme. Hi ha la voluntat d'objectivació, de no deixar una empremta personal. En la *banalitat* que ens inquieta, que ens molesta, hi ha el motiu: la imatge, generada per una pregunta estructural sobre la relació de l'artista amb la tecnologia, ara al final de segle.



246. Andrzej Smoczyński, de la sèrie *Znalezione po drodze* (*De les coses trobades pel camí*), treball en curs des de 1985, serigrafia a diverses tintes, paper, 50x70 cm, col·lecció de l'artista.

L'inici de l'obra: sobre l'obra de l'altre. Transportar l'acte creatiu personal sobre el material de procedència múltiple de l'àmbit del taller i constituir-lo dins d'un procés tecnològic. Intervenir —ell, l'artista— i deixar intervenir la màquina que imprimeix segons els resultats que ell preveu que han de sortir (quan Smoczyński imprimeix un treball "objectiu", com li agrada de definir un encàrrec: fins a quin punt ell també està decidint?; fins a quin punt s'involucra en el treball fet per encàrrec?).

Explica la seva intervenció en un moment determinat del procés, quan està estampanyant, per exemple, amb els seus alumnes, algun cartell:

"Amb els estudiants, que treballen amb mi cada dia, estàvem estampanyant cartells... i llavors vaig dir: «Ara farem uns quants petits errors...» D'acord! Ja n'hi ha prou! Són les petites anècdotes d'aquí als tallers, perquè després em demanaven: «Fem unes quantes *obretes* d'art? Ha, ha, ha...!»" (94, 27-28).

Intuir les altres probabilitats, fer-les sorgir. Valorar les subtileeses dels contrastos petits, diminuts... Deixar fer, *estar a l'aguait*, fer. Deia Smoczyński molt significativament: "El temps entre..."<sup>25</sup>

En l'entrevista abans citada, Degottex deia una cosa semblant al que diu Smoczyński. Bozo pregunta a Degottex on s'ha de situar el *deixar fer*, aquest *no controlar* que suposadament ja es troba instaurat en l'experiència contemporània de la pintura. A això Degottex respon:

"Per deixar aquest punt clar, més aviat caldria preguntar-se a quin nivell se situa el control dins d'una pràctica contemporània."

I més endavant Degottex precisa:

"El "deixar fer" demana un control de "no fer" en el bon moment."<sup>26</sup>

---

<sup>25</sup> Frases de Smoczyński que tinc anotades de la visita el febrer del 1994.

<sup>26</sup> Cf. catàleg *Abstraction Analytique. Degottex*, pàg. 25-26.

Smoczyński també respecta aquesta situació de decisió en el moment precís durant un procés plàstic. És més, en les serigrafies penso que actua precisament encara més lluny en aquesta direcció, encara que sembla que giri els termes *fer, deixar fer, no fer : no fa* en el sentit que no crea les imatges, sinó que utilitza les dels altres; *fa i deixa fer* en el sentit que manipula aquelles imatges dins d'un procés tècnic, la serigrafia, i a vegades el mateix mitjà ajuda a decidir sobre acceptar un resultat inesperat; i durant tot aquest procés, el control constant de *no fer*, ara sí en el mateix sentit a què es refereix Degottex.

"Estimo molt el paper (...) El mètode del gravat en la pintura: fer, rentar, fer desaparèixer..."<sup>27</sup>

L'estampa: una imatge que sorgeix de dos pols oposats. Un, l'elaboració d'un procés fet d'emascaraments, de gruixos d'acumulacions sabudes, no visibles. Els successius retrobaments d'unes imatges (o fragments, o textures), que es van enllaçant per sobreposicions de les tintes de colors. Transparències i opacitats.

L'altre pol és la curiositat de la visió, de la ment que mira, però amagant-se: absència del gest. Unes mans que descansen (*Recollit pel camí II*, 1993).

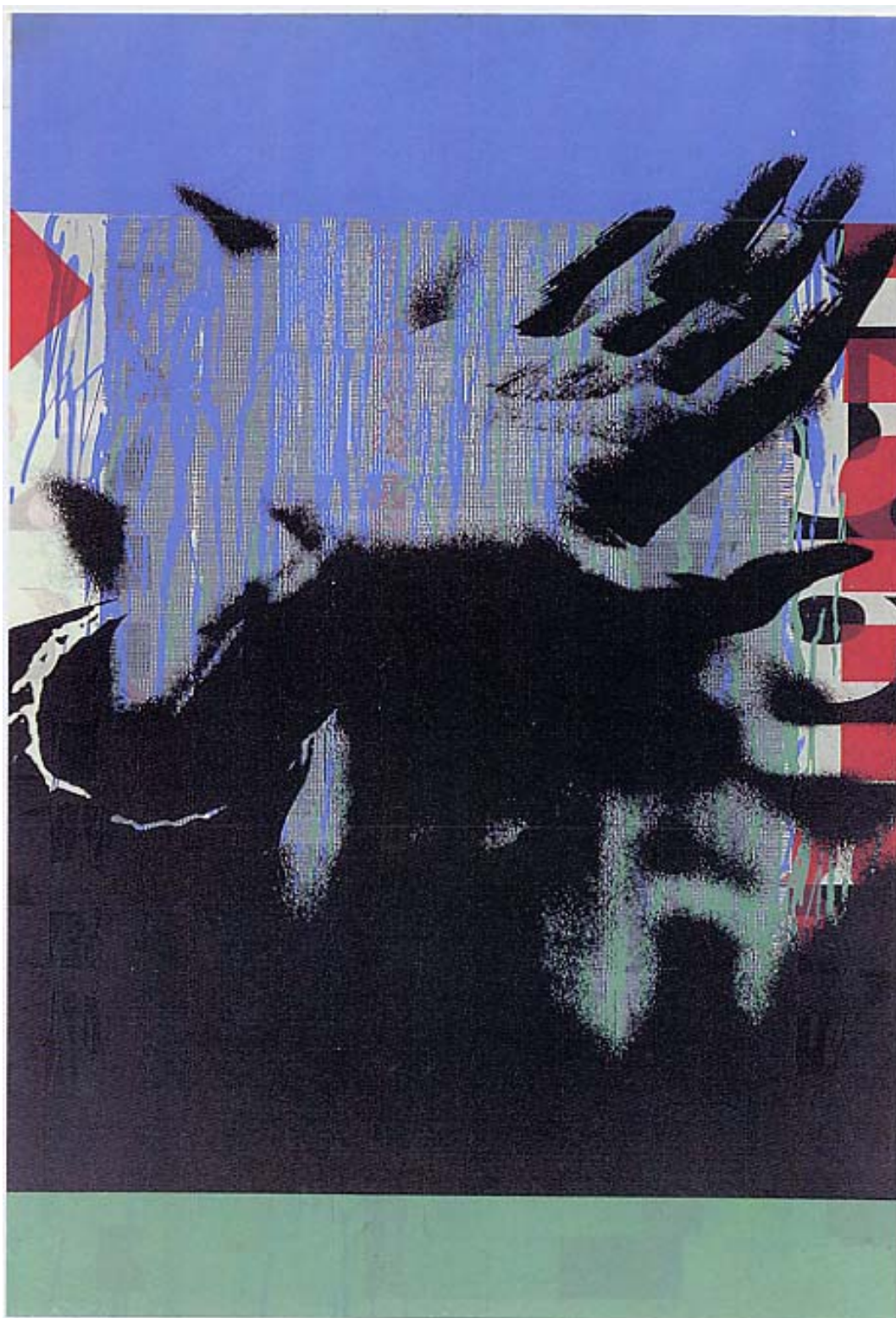
## 8. Les fotografies: la superfície, un mirall

Les parets fotografiades de Smoczyński mostren també la superfície. En les fotografies de parets amb finestres de totes menes, la plasticitat de la superfície serveix per *evocar*, en primera instància, llunes que es contraposen —davant/darrere; a dins/a fora...— però, sobretot, el que estan evocant aquestes superfícies són qualitats d'espais. És l'espai reprimit d'una finestra tapiada; l'espai mut d'una finestra cega i, dins de l'espècie, les diferents qualitats de *ceguera* : de pedra, de metall, de fusta. És també l'espai torbador de les finestres quan reflecteixen —esquitxen— les formes d'un món que estranyen. O l'espai secret, d'una finestra tapada amb paper. O encara, l'espai prometedor d'un jardí darrere uns barrots de fusta.

<sup>247</sup>. Andrzej Smoczyński, de la sèrie *Znalezione po drodze (De les coses trobades pel camí)*, treball en curs des de 1985, serigrafia a 5 tintes (negre, groc, blau, rosa salmó, negre), paper, 50x70 cm, col·lecció de l'artista.

---

<sup>27</sup> Frases de l'artista, febrer de 1994.



248. Andrzej Smoczyński, *Zebrane po drodze I (Recollit pel camí I)*, de la sèrie *Znalezione po drodze (De les coses trobades pel camí)*, 1993, serigrafia a set tintes (blanc, negre, gris, blau, vermell, verd, negre), paper, 100x70 cm, col·lecció de l'artista.



249. Andrzej Smoczyński, fragment de *Zebrane po drodze I (Recollit pel camí I)*, de la sèrie *Znalezione po drodze (De les coses trobades pel camí)*, 1993, (vegeu pàg. 330 l'obra sencera), serigrafia a sis tintes (vermell, gris, verd, blau, dos negres), paper, 100x70 cm, col·lecció de l'artista.

Les parets també són excuses per assenyalar territoris. La superfície de les parets esdevé viva quan la llum s'hi diposita i mostra els seus *defectes* efectes: la llum ens recorda que hi ha arestes, pilastres, frontons, cartel·les, en la pell de l'arquitectura. Aquestes pantalles mostren, en diagrames lluminosos, la seva orografia.

O quan hi projecta la seva pròpia ombra, llavors la superfície és el mirall. El mirall opac que reflecteix el misteri d'unes ombres que no se sap d'on vénen.

O la *pissarra* d'escriptures anònimes.

Superfície, lloc d'ocultaments de missatges, museu temporal de deixalles: capes de cola i cartells.

La referència a l'espai real va quedant cada vegada més circumscrita a l'espai plàstic de la pantalla que retrata Smoczyński. A la superfície de la fotografia, el que hi ha són *formes*. L'economia del quadre (enquadrament) reflecteix la voluntat de mostrar allò que

ja està fixat d'antuvi en la pantalla que es troba al seu davant, de mostrar "la impressió aconseguida per la convergència de forma i objectes en la fotografia", dit en paraules de Dłubak, que també proclamava:

"La realitat llavors esdevindrà el material per a l'art, en el ple sentit de la paraula..."<sup>28</sup>

Els ulls pensen, componen, pinten. L'abstracció de la pintura amb pintures que no poden ser mai del tot abstractes.

La paleta de pintor de Smoczyński es mostra tant en la qualitat monocroma de la llum del blanc sobre el negre dels gravats de les sèries *Figures emmascarades* i *A la memòria de Strzemiński*, com en l'escalonament de les tintes de colors opacs i transparents de les serigrafies *De les coses trobades pel camí*, com en la realitat atrapada a les *Fotografies*.

Altres vegades aquestes fotografies ens recorden els seus anteriors gravats. Per què? Torna a fixar-se en el punt, en el quadrat, retorna a aquella icona dels setanta... Dos forats trobats casualment en una paret de maons formen la mateixa composició que en un gravat, dos punts equidistants en dos costats en una trama de línia. El mateix amb el quadrat, o els esgrafiats d'una paret: tornem a tenir al davant aquella icona. És Smoczyński, en la finestra cega? És ell mateix, atrapat entre els maons d'una paret? És l'autoretrat? Preguntes ambigües, queden subordinades a la primordial sensació visual que es desprèn de la fotografia. És com una mena de missatge mut. El senyal és sobretot senyal, té una promesa de símbol que no s'imposa, només s'indica. No estem obligats a desxifrar. La sensació és producte de l'estètica, és una sensació oberta. És l'ull de l'artista que juga, només s'ha de dedicar a mostrar.

Què veu? Es veu *ell* en els elements que allà hi ha, que continuen sent-hi: una finestra, una porta tapiades són llocs, metàfores matèriques d'ell mateix. És això, la metàfora.

Però també hi ha el vidre que pot reflectir el davant i mostrar el darrere. I el forat després del vidre. Barreres transparents que emmarquen uns llocs. L'Espai.

Les ombres en els murs que insinuen un camí a recórrer només amb l'ull. La Llum.

---

<sup>28</sup> Vegeu cap. III.



Restes de pintures en els murs. L'iconòstasi. La Pintura.

La icona. Imatges dins les imatges. La Imatge.

I situacions que provoca la natura o la vida de l'home, que sorprenen l'ull i el cor. La Poesia.

L'Estètica és la resta de tot això. O la suma?









250. Andrzej Smoczyński, *proves*, 1995, fotografies a color, 9x13 i 10x15 cm, col·lecció de l'artista.

