



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

El tema religioso cristiano en el proceso creativo de Jerzy Nowosielski, un estudio de caso narrativo–biográfico sobre un artista moderno

Piotr Perski

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tdx.cat) i a través del Dipòsit Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tdx.cat) y a través del Repositorio Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tdx.cat) service and by the UB Digital Repository (diposit.ub.edu) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

El tema religioso cristiano en el proceso creativo de Jerzy Nowosielski, un estudio de caso narrativo–biográfico sobre un artista moderno

Tesis doctoral de Piotr Perski

Directores:
Dr. Miquel Quilez i Bach
Dr. José María Barragán Rodríguez
Tutor:
Dr. Domènec Corbella Llobet

Programa doctorat: La Realitat Assetjada: Posicionaments Creatius
Facultat de Belles Arts
Universitat de Barcelona

Barcelona, 2017



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

A mi familia y a mis compañeros de viaje

Agradecimientos

Mi trabajo narrativo-biográfico no se podría haber realizado sin la colaboración de todas las personas que han aportado sus experiencias, narraciones, sus conocimientos, sus saberes en y sobre el caso. Y es obligado que mi primer agradecimiento sea para Jerzy Nowosielski, que me dio la oportunidad de entrevistarle cuando estaba ya en unas condiciones muy delicadas de salud. Poco tiempo después murió. Gracias profesor Jerzy Nowosielski, estés donde estés.

Quiero agradecer el tiempo y la información que me han proporcionado los otros colaboradores a los que he podido entrevistar. A Stanisław Fijałkowski, que me ha ayudado a profundizar en la biografía de Nowosielski y a Tadeusz Wolański que me ha guiado y aconsejado como confeccionar y realizar la entrevista con el mismo Jerzy Nowosielski. Con especial cariño quiero agradecer a Krystyna Czerni, la especialista biógrafa del artista y que durante todo el último año siempre ha estado dispuesta a dedicarme un tiempo excepcional, buscando la información documental y fotografías y resolviendo mis dudas sobre el complejo tema de la iconología del icono en relación con Nowosielski.

Agradezco a Leon Trasewicz, que en Polonia es un artista muy reconocido, con quien puede entender mejor la situación existencial y la identidad de un pintor que se ha formado entre las fronteras de diferentes culturas.

Mi agradecimiento también a muchos otros que me han apoyado durante este largo proceso, sobre todo a Laia Maciá, Andrzej Starmach, Ignacy Czwartos, Krzysztof Klimek, Mariusz Kostrzewa, Emil Naula, Mateusz Rutkowski por mil razones que no podría sintetizar en dos líneas.

Hace más de diecinueve años que habito en Barcelona, me gusta más el término habitar, más que el de vivir, porque habitar implica convivir con el territorio, con su cultura, relacionarte con él. Llegué de un lejano país, Polonia, un país denominado genéricamente por el país que me acogió como un país del este. Me parece interesante sugerir que ni siquiera las indicaciones de orientación geográfica son objetivas. El este, el oeste, el sur, el norte, son direcciones que dependen del lugar desde el que te sitúas, me parece una reflexión poética que le viene bien a esta investigación.

Vine de un país lejano del este, sí, Polonia y afronté mil veces la broma de que los catalanes, eran los “polacos” de España. Al principio no entendía, luego algo comprendí sobre la metáfora de ser considerado el diferente. Yo al principio me sentí “el polaco” entre los polacos que no lo eran. Pero me sentí acogido en este país “raro” dentro de un “estado nacional raro”. Quiero dar las gracias a la gente de este “país de polacos” que no son polacos.

Recuerdo el viaje que realice hace casi veinte años, vía Praga para aterrizar con una maleta de más de 35 kilos en el aeropuerto de la capital catalana. Estaba muy asustado y a la vez ilusionado. Había obtenido una beca del Ministerio de Asuntos Exteriores de

Polonia y España en un programa de intercambio para realizar un doctorado en España. Había estado estudiando más de tres años de español y cuando llegué, resultó que la identidad del país donde llegué y del idioma era más compleja. Vine a la Universidad de Barcelona y no tenía ni idea de que Catalunya era otra nacionalidad diferente en el Estado español y que había diferentes idiomas y que en Catalunya, se hablaba catalán, además del español que era el idioma que yo había estudiado. Reconozco que fue, sobre todo en términos académicos un inesperado acontecimiento para mí ya complicada vida como extranjero. Pero en Barcelona y en la U.B. no supuso nunca un inconveniente y lo quiero señalar en el contexto social y político en el que nos encontramos. Agradezco la comprensión de la mayoría de los profesores del doctorado en el que me había inscrito, en ellos encontré una fuente inagotable de referencias y de apoyo.

Agradezco muy especialmente la acogida del Dr. Miquel Quilez i Bach, que en ese momento dirigía el doctorado “La Realitat Assejada: Posicionaments Creatius”. Sus indicaciones en su seminario del doctorado, su complicidad con respecto a los temas que podíamos proponer para el proyecto de tesis, sus indicaciones acerca de la importancia de fundamentar bien mi proyecto de tesis, tanto conceptualmente como metodológicamente. Agradezco su comprensión de los estudiantes que éramos sobre todo artistas y pintores, como yo mismo. Mis compañeros/as y yo en gran parte extranjeros como yo fuimos muy bien acogidos en ese doctorado. Pero al mismo tiempo, el Dr. Miquel Quilez me señaló que la estructura académica del doctorado requería complementos teóricos y metodológicos. Sus consejos me han ayudado mucho. Aprendí mucho de sus indicaciones sobre cómo interpretar los procesos creativos de los artistas. Cuando propuse el tema de mi tesis, se planteó la posibilidad de una codirección con el Dr. José María Barragán Rodríguez para colaborar en los temas metodológicos y recibí todo el apoyo del Dr. Miquel Quilez. Considero que esa actitud de colaboración es una muestra más de su buena disposición a contribuir a la formación de sus estudiantes más allá de limitaciones disciplinares. Recuerdo con afecto como me indicó el Dr. Quilez que era una buena elección y aceptó sin problemas la colaboración. Fue un gesto de gran generosidad. También su insistencia en que no perdiera la perspectiva del análisis de los procesos creativos ha sido una dirección que nunca he perdido de vista.

Agradezco a los diferentes profesores de los seminarios del doctorado sus aportaciones, pero me siento obligado a señalar con especial gratitud el seminario del Dr. Domènec Corbella, “sobre el espíritu del cuadro”, ha sido una fuente de inspiración y de confirmación de que el tema de mi tesis podía tener interés y era pertinente en este doctorado. Si hubiera sido posible él hubiera sido un excelente codirector para mi tesis, pero la coyuntura académica del momento no lo hizo posible.

Quiero agradecer al Dr. José María Barragán Rodríguez, codirector de mi tesis con el Dr. Quilez, su acompañamiento y apoyo incondicional a lo largo del largo proceso de mi tesis. Ha sido un acompañamiento duro y exigente, pero ha mantenido durante muchos años (más de los que yo hubiera querido, pero como ya he señalado a veces la supervivencia pasa por encima de los temas académicos) una dirección clara, me

proporcionó referentes conceptuales y muy especialmente metodológicos de los que adolecía mi proyecto. Me ha señalado deficiencias relevantes de mi planteamiento inicial, de mis deficiencias metodológicas y de mi discurso escrito (una cosa es hablar aceptablemente bien un idioma y otra cosa es escribirlo y más en un contexto académico y de tesis doctoral). El Dr. Barragán ha sido muy estricto en sus revisiones de mi trabajo, pero ahora lo agradezco porque he comprendido la complejidad conceptual, metodológica y discursiva de lo que supone un trabajo de tesis doctoral. Me señaló que necesitaba recurrir a correctores lingüísticos y gramaticales de mi trabajo, al mismo tiempo que me proporcionaba referentes metodológicos y conceptuales que han contribuido a formalizar conceptual y metodológicamente mi investigación. Ha sido un proceso muy difícil pero he contado con su apoyo incondicional en todo momento. Ha aceptado mis elecciones temáticas relacionadas con la espiritualidad y la religión con respecto al caso, aunque no las compartiese. Y en la última fase del proceso de elaboración de la tesis ha ejercido una labor de “corrección de los correctores” de muchas horas y mucho esfuerzo y sus indicaciones sobre la estructuración final de la tesis ha hecho posible la presentación de esta tesis. Ha sido un trabajo duro pero le estoy muy profundamente agradecido.

Finalmente agradezco el gran trabajo de las correcciones de apartados importantes de la tesis de Pilar González Almansa que ha corregido partes muy complicadas de la tesis, tanto en términos conceptuales como gramaticales. Ha corregido textos que traducidos del polaco eran casi incomprensibles, pero nuestra constante comunicación lo ha hecho posible. Sin su colaboración habría sido imposible presentar este trabajo. Quiero reivindicar el gran trabajo en la sombra que hacen por ejemplo los traductores y los correctores. Ojalá que vuestro trabajo sea reconocido. Muchas gracias.

Y finalmente agradecer a mis padres Barbara y Tadeusz Perski quienes siempre han estado conmigo, no físicamente, pero desde la distancia me han apoyado para acabar esta tarea.

Gracias a todos/as.

ÍNDICE

Agradecimientos	7
INTRODUCCIÓN	15
1. El problema de investigación	15
2. Mi investigación en el contexto del programa de doctorado	20
3. Otros contextos para comprender el planteamiento de la investigación	20
4. Preguntas y objetivos y de la tesis	22
5. Apuntes autobiográficos. Del interés personal a la pertinencia cultural y académica de la tesis	24
6. Dificultades, limitaciones, consideraciones discursivas-gramaticales	29
CAPÍTULO 1. PLANTEAMIENTO METODOLÓGICO Y FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA	33
1.1. Introducción	33
1.2. La investigación narrativa biográfica y autobiográfica en relación con el caso de Jerzy Nowosielski	36
1.3. El giro narrativo en la investigación cualitativa y las implicaciones de investigación en las manifestaciones artísticas en torno al caso investigado	39
1.4. ¿Cómo se ha realizado la narración en este caso?	42
1.5. Métodos narrativos, reconstrucción biográfica y entrevistas	44
1.6. Las formas de recoger los testimonios de la investigación	45
1.7. Las revisiones biográficas de H. Gardner de maestros creativos de la era moderna	47
CAPÍTULO 2. EL CONTEXTO DEL ARTE MODERNO POLACO Y EUROPEO EN LA OBRA DE JERZY NOWOSIELSKI	49
2.1. Modernidad en el arte polaco después de la Segunda Guerra Mundial y su trasfondo histórico anterior al 1939	49
2.2. El realismo social y el Grupo de Jóvenes Artistas	51
2.3. Un aspecto relevante: el carácter <i>uniata</i> de Jerzy Nowosielski	57
2.4. La evolución del icono en la pintura moderna de Jerzy Nowosielski	67
2.5. La obra de Jerzy Nowosielski y el realismo social	74
2.6. El periodo del estalinismo y el Telón de Acero	87
2.7. Picasso en Polonia en 1948	90
2.7.1. Comunismo y el Grupo de Jóvenes Artistas	90
2.7.2. La obra de Picasso en Polonia después de su visita	98
2.8. La segunda ola de la modernidad	102
2.8.1. Introducción	102
2.8.2. Nowosielski, modernidad e iglesia en el tiempo de la posguerra	110

CAPÍTULO 3. SIGNIFICADO E HISTORIA DEL ICONO Y LA APROPIACIÓN EN EL ARTE MODERNO **115**

3.1. Significado histórico del icono	115
3.2. Diferencias entre la concepción del icono y el cuadro	120
3.3. El icono según Nowosielski	125
3.4. El redescubrimiento del icono en el siglo XX	130
3.5. La obra de Nowosielski en el contexto de otros artistas que se inspiraron en el icono ortodoxo	138
3.6. Malevich, Suetin, Cezanne y Nowosielski	142

CAPÍTULO 4. LA REVISIÓN DEL PROCESO CREATIVO DE NOWOSIELSKI A PARTIR DEL PLANTEAMIENTO DEL GARDNER **157**

4.1. Introducción	157
4.2. Las raíces. Los <i>uniatas</i> , la pequeña nación de grandes artistas	159
4.3. Sobre la diferencia de la ortodoxia. Innośc prawosławia	162
4.4. Unos orígenes compartidos con Andy Warhol	164
4.5. Temas organizadores	167
4.5.1. La relación entre el niño y el maestro	167
4.5.2. La relación de Nowosielski con su familia y el síndrome del hijo de reemplazo	172
4.5.3. La guerra y su primera etapa educativa. Diferencias entre el niño prodigio Picasso y el joven Nowosielski	179
4.5.4. Kunstgewerbeschule: la primera fase de la educación artística, creación de amistades con otros pintores y su futura mujer, Zofia	180
4.6. Estancia en el monasterio	183
4.6.1. El abandono del monasterio en 1943	187
4.7. La abstracción como obra moderna	191
4.7.1. Las primeras exposiciones importantes y obras abstractas definitorias	191
4.7.2. Los “seres sutiles” y la obra abstracta de Nowosielski al final de su etapa atea	197
4.7.3. Otras obras abstractas de la posguerra	205
4.8. Primeros reconocimientos: OMTUR y exposiciones en Estados Unidos	210
4.8.1. Las primeras obras definitorias de la posguerra: “Beatrix Cenci”	212
4.8.2. Łódź, la cristalización de la obra moderna	230
4.8.3. Regreso a la fe y primeras obras sacras	232
4.8.4. Entre la figuración y la abstracción y consolidación como artista importante	236
4.9. La relación entre el individuo y su trabajo	241
4.10. Łódź. La relación entre el individuo y otras personas de su mundo	242
4.11. Las primeras obras sacras	267
4.12. Vuelta a Cracovia	270
4.13. Pintor maduro y reconocido	274
4.14. Importante obra sacra	290
4.15. Algunas obras sacras de la madurez	299
4.16. Últimas obras y colaboración con Andrzej Starmach	317
4.17. La muerte y el legado	325

CAPÍTULO 5. ANÁLISIS COMPARATIVO. ICONOS ORTODOXOS CON TRADICIÓN BIZANTINA Y LA OBRA LAICA DE JERZY NOWOSIELSKI	327
5.1. Introducción	327
5.2. Los desnudos femeninos y el realismo socialista	332
5.3. Los retratos	342
5.4. Los retratos de cuerpo entero y dobles y los iconos de <i>La Ascensión</i> , <i>San Nicetas y el Demonio</i> y <i>Los santos Zósimo y Nicolás</i>	350
5.5. La búsqueda del patrón. El desnudo femenino	357
5.6. Mil historias sobre la mujer y los iconos narrativos	361
5.7. Desnudos negros	371
5.8. Los bodegones de Nowosielski	376
5.9. El paisaje urbano	383
5.10. Las montañas	388
RECAPITULACIÓN CRÍTICA. A MODO DE CONCLUSIONES	393
BIBLIOGRAFÍA	415
ÍNDICE DE FIGURAS	431
ANEXOS	447
Entrevista con Jerzy Nowosielski, Cracovia	447
Entrevista con Tadeusz Wolański, Łódź	460
Entrevista con Leon Tarasewicz, Varsovia	477
Entrevista con Stanisław Fijałkowski, Łódź	504
Entrevista con Krystyna Czerni, Ściejowice, Cracovia	527

Introducción

Istnieje w człowieku jakieś zagubienie z którego wyrastają dla niego zadania i możliwości, znajduje się on w najrozpaczliwszym położeniu ale to właśnie sprawia, że jego wolność kieruje do niego najsilniejsze wezwanie do zrywu.

Karl Jaspers, *Trzeci wykład: Człowiek*

Existe en el hombre cierta desorientación, de la que nacen sus ocupaciones y brotan sus posibilidades. Se puede encontrar en una posición desesperada, pero la libertad le impulsa siempre a continuar hacia delante.

Karl Jaspers, *Tercer seminario: El hombre*

El problema de investigación

Esta investigación se ha centrado en “*El tema religioso cristiano en el proceso creativo de Jerzy Nowosielski, un estudio de caso narrativo–biográfico sobre un artista moderno*” tal como recoge su título. He debido reflexionar sobre las motivaciones que me llevaron a elegir este tema de investigación, considerando que buena parte de mi trayectoria artística se ha desarrollado en torno a la pintura de paisaje, especialmente urbano. Y desde las primeras intuiciones he ido desvelando las motivaciones personales pero también fuertemente arraigadas en la necesidad de mantener un vínculo cultural con mi país de origen, Polonia. Me he dado cuenta que he asumido como propia una característica específica de la cultura polaca, que probablemente la diferencia a los ojos de los conocedores de otras culturas europeas, y es la particular confluencia de búsquedas metafísicas y/o religiosas con la experiencia histórica, cultural y artística e incluso con su influencia en la identidad personal. Esto concierne obviamente también a las artes visuales.

Estas primeras intuiciones me llevan a explicar mi interés artístico-estético por Jerzy Nowosielski ya desde mi época de estudiante en la Academia de Bellas Artes. Nowosielski es un artista de gran prestigio en Polonia e internacional aunque en España es poco conocido, al menos comparado con otros artistas como Tadeusz Kantor (1915-1990) (del que por cierto Nowosielski fue amigo y asistente en la Academia de Bellas Artes de Cracovia) quizá porque Kantor fue un “artista total” (como él mismo se autodenominaba). Porque en efecto era, pintor, escenógrafo, poeta, actor, creador de *happenings*, aunque la fama mundial la obtuvo como hombre de teatro. Pero aun así siguió siendo sobre todo un pintor, que pensaba con imágenes y en vez de pintura utilizaba a los actores y el *atrezzo*.

Nowosielski en cambio siempre fue por encima de todo un pintor. Aunque en mi trabajo como artista yo también he experimentado con diferentes géneros y lenguajes, me siento sobre todo, pintor. Tengo que decir que de Nowosielski me seducían sus composiciones en masas de color dispuestas de manera aparentemente *sencilla o simple*, con figuras rígidas y con ciertos rasgos arcaicos, sin embargo a mí ya desde mi época de estudiante su pinturas me parecían muy “modernas”, quizá todavía eran intuiciones. Ahora, después de haber estudiado mucho más su obra, sé que más que *sencillas o simples* sus composiciones eran sintéticas, estructuradas cuidadosamente de acuerdo con un orden y proporción. En el curso de esta investigación he podido profundizar en la constatación de que estos aspectos pictóricos compositivos y procedimentales estaban también vinculados a la antigua tradición de la representación del icono ortodoxo, bizantino y ruso. Una tarea que me propongo realizar en esta investigación es la comparación concreta de iconos ortodoxos, bizantinos y rusos, y obras de Nowosielski, porque esto no se ha realizado todavía. Si se señala la relación en la bibliografía especializada pero nunca se había realizado una comparación formal de obras concretas.

Por otra parte, aunque Nowosielski gozaba ya de gran prestigio en Polonia me intrigaba porqué en los círculos artísticos su obra era tan controvertida y porqué existían tantas polémicas en torno a su obra que aparentemente era tan tradicional (según algunos críticos e historiadores importantes polacos) y el debate que generaba su obra, un debate que caracterizaban su obra o como *tradicional* o como *moderna*.

Y un apunte más. La indagación me ha llevado por caminos de controversias identitarias inicialmente desconocidas para mí, un polaco educado en una tradición católica. Me ha parecido adecuado mencionar en la introducción este aspecto porque ha sido un descubrimiento inesperado en mi investigación. Y creo que será otra perspectiva, como he señalado inesperada del interés de mi investigación. En el desarrollo de mi investigación este tema creo toma una gran relevancia. Ahora solo un apunte. El origen paterno de Jerzy Nowosielski era ucraniano y pertenecía a la iglesia greco-católica (que en Polonia reciben en nombre de “*uniata*” o “*lemka*”¹) Esta tradición tiene una peculiar

¹ Esta cuestión además de consideraciones políticas muy importantes en un país como Polonia donde los aspectos religiosos son la parte de otros aspectos sociales, políticos y culturales mucho menos conocidos fuera del país, tiene implicaciones muy relevantes en la referencia a las tradiciones del icono que Nowosielski incorpora a su obra. Los iconos que se crearon entre los siglos XV y XVIII en la región de los Cárpatos suelen denominarse *carpatianos* o *lemkovianos* (zona que abarca territorios dentro de las fronteras de Ucrania y Polonia) más tarde se denominarían ucranianos puesto que son parte del patrimonio de esta nación. A lo largo de los siglos, esta comunidad participaría también de los graves

manera de incorporar la conceptualización y formalización del icono ortodoxo, bizantino y ruso. Eso marcó la producción artística del artista y tal como se comprenderá será una perspectiva relevante de exploración en mi tesis.

En esta introducción quiero mencionar algunos aspectos contextuales que hagan más comprensible la elección de mi tema y problema de investigación.

No sé si todo el mundo puede entender que para un país como Polonia la religión tenga tanto peso en todos los órdenes de la vida social, política y cultural. Pienso que para mí y probablemente para una gran parte de los polacos (sean conscientes o no) la actividad religiosa se refleja en muchas facetas de la vida, incluyendo el arte, sin duda ligado con la historia de Polonia y su peculiar formación como estado moderno en constante conflicto fronterizo con los países vecinos.

Es cierto que inicialmente me interesa la obra artística-religiosa de Jerzy Nowosielski por sus procesos de creación estética como pintor que soy, pero terminó interesándome también la biografía de un hombre que se ve inmerso en las circunstancias complejas que vive Polonia durante el siglo XX. Porque como he llegado a comprender: proceso artístico, procesos ideológicos, culturales y políticos están estrechamente relacionados².

También creo que es relevante mencionar en el contexto de investigación (y más después de haber revisado los referentes metodológicos de una perspectiva metodológica narrativa-biográfica) que aunque el tema está aparentemente alejado de mi trayectoria artística, cuando decidí el tema de mi investigación, ahora lo entiendo, yo necesitaba mantener un vínculo con mi país de origen, con mis creencias ideológicas-religiosas y con un artista que siempre me había interesado. Cuando inicio el doctorado, estaba lejos de mi país, de mi familia, de mis fuentes de mi ideología y mi fe (ya sé que mencionar esto en un entorno académico en estos tiempos suena raro pero así lo vivía yo) y aunque estaba fascinado por Barcelona, por su luz, por sus paisajes, urbanos y medio rurales de las zonas del Parc Güell o de Montjuic, por su mar, también sintiéndome extraño en este país creo que necesitaba encontrar un caso que me

acontecimientos que sucedería en Polonia a partir de la invasión nazi y posterior retirada tras la segunda guerra mundial y también la formación simbólica y espiritual de la República de Polonia. Que aunque no era inicialmente el foco de mi investigación se ha revelado como un inevitable escenario importante que incide en todos los órdenes de la vida polaca incluida, naturalmente la actividad artística y por supuesto en el caso.

² Este es un postulado fundamental de construcción social, por ejemplo Gergen, K., J. (2011). *Reflexiones sobre la construcción social*, Barcelona: Paidós., que yo conocía por indicación de mis profesores de doctorado, pero que ahora se ha manifestado de forma muy clara.

permitiera de alguna manera mantener un vínculo estético, cultural y religioso (por qué no decirlo) con mi país de origen, y pensé en la obra de Jerzy Nowosielski que desde mi época de estudiante en la Academia de Bellas Artes me interesaba e inquietaba de una forma que solo ahora puedo reconocer.

Su consideración como un gran artista moderno no estaba exenta de controversias y polémica incluso en mi país, Polonia, como ya he señalado, algunas de orden estético y otras de orden ideológico y político que conocía hasta la realización de esta investigación. Su obra refleja las ideas con mucha frecuencia paradójicas de un artista, en este caso un artista que se sentía extranjero en su propio país. Mi investigación pretende reflejar sus inquietudes y apreciaciones estéticas y una peculiar percepción de su realidad circundante, y quizá esa es una característica del artista moderno, incluso más allá de la formalización estética-artística que tome su obra, incluso si transfigura las formas de una tradición iconográfica muy estricta como es la del icono ortodoxo.

Y por supuesto el tema central de mi tesis es, por paradójico que pueda resultar que hay un tema central en todo el trabajo de Nowosielski: la recuperación de la tradición del icono ortodoxo en su proceso artístico. Modernidad y tradición representan a simple vista términos antitéticos es la razón académica de mi investigación sobre este artista.

Quizá esta investigación constata que con frecuencia el arte visual polaco, y quizá de otros países europeos, recurre a tradiciones religiosas para crear arte moderno. En este caso reflejando a veces la religiosidad del polaco, en una mezcla de creencias ajenas a toda práctica ortodoxa y de escaso desarrollo doctrinal e institucional. Creo que en términos de crítica estética y de proceso artístico, esto es interesante.

El caso de Nowosielski es también interesante porque a veces la iconografía religiosa se transfigura en un empleo sorprendente e irreverente, en obras con una carga sexual y que algunos considerarían incluso perversas. La mezcla de lo sublime y de siniestro en parte de la obra de este artista es sorprendente e inquietante. La utilización de símbolos religiosos como forma de expresión artística, renovadora y ajena a toda afiliación ortodoxa, es en el caso de Jerzy Nowosielski, una manera estética muy peculiar y compleja que exploro en la tesis y que me obliga a realizar un estudio narrativo-biográfico para comprender mejor el caso. Jerzy Nowosielski, mantiene en sus escritos e incluso en su entrevista (o al menos eso cree él) un ideario teológico muy ortodoxo por mucho que dé lugar a formalizaciones pictóricas que parecerían muy heterodoxas e que

incluso podrían ser consideradas iconoclastas. Como se verá el caso es complejo y en mi opinión muy interesante precisamente por las contradicciones o paradojas que presenta.

Mi investigación en el contexto del programa de doctorado

En el programa de doctorado: “La Realitat Assetjada: Posicionaments Creatius” encontré la posibilidad de investigar sobre este tema de representación figurativa, aunque con una configuración formal muy relacionada también con aspectos abstractos vinculados con la significación espiritual de la forma (en sentido *gestalt*). Una investigación que aunque girase en torno a la biografía y su contextualización temática del artista, pudiera incluir de forma destacada una mirada sobre el proceso y la dimensión experiencial de creación de Jerzy Nowosielski.

Por otra parte pensé que podía y debía aprovechar la posibilidad que me blindaba ser de origen polaco y conocer este estado de cosas que he descrito sobre su obra, así como la posibilidad de acceder de forma directa al propio artista (que cuando inicié la tesis todavía vivía, murió en el 2011) para dar a conocer su obra y las peculiaridades de su trayectoria narrativa-biográfica en Catalunya y España. He querido que mi investigación recogiera la obra de este artista de gran prestigio en mi país no solo como un recorrido biográfico genérico sino a partir de una aproximación metodológica narrativa de interés, así lo he intentado reflejar en el título de la tesis: la relación de Jerzy Nowosielski con el icono ortodoxo y su sentido de lo espiritual pero en una formalización artística moderna no exenta de contradicciones y paradojas, entre lo sacro y lo iconoclasta e incluso lo obsceno.

He indagado una perspectiva de estudio que ordene, estructure, describa y argumente el sentido de la aproximación a su obra como caso de estudio y con la incorporación de metodologías narrativas y psicológicas en torno a la creatividad. Para fundamentar la idea de “creatividad en la modernidad” he recurrido a autores que han estudiado y revitalizado este tema desde la psicología cognitiva contemporánea, como Arthur D. Efland y Howard Gardner, especialmente al trabajo que este autor ha publicado en castellano en el 1995 (1ª edición) y actualizada en el 2010, tal como explicaré en uno de los próximos apartados. Por otra parte soy consciente que en el contexto histórico-

cronológico en el que se desarrolla la obra de Nowosielski ya se perfilaba el debate postmoderno, pero he optado por no incluir este aspecto en mi investigación pues es un planteamiento que resulta en mi opinión ajeno al pintor y a los críticos, historiadores y biógrafos que han escrito sobre el artista.

Otro aspecto sobre el que he tenido que tomar decisiones ha sido la acotación del estudio, que en un primer momento intentaba abarcar la apropiación del tema religioso en otros artistas modernos europeos, y finalmente he ido descartando parte del estudio emprendido sobre otros artistas, centrándome fundamentalmente en el análisis e interpretación de la obra de Jerzy Nowosielski. He tomado nota de algunas devoluciones de las comisiones de evaluación sobre defensas de tesis a las que he asistido en las que señalaba al doctorando que había demasiados frentes abiertos y no se concretaba adecuadamente el problema de investigación. Así la investigación ha tomado una dirección más concreta en lugar del planteamiento más genérico propuesto inicialmente. Son aprendizajes que vas incorporando en el proceso de documentación y de construcción metodológica del estudio.

Otros contextos para comprender el planteamiento de la investigación

Entiendo que mi reflexión como la de otros estudiosos presupone que el arte es siempre una creación del autor, pero a la vez una creación de su contexto cultural y también, en algún sentido, del que la contempla. Es decir, no se puede definir solo por la intención consciente del artista. Debe leerse en su contexto histórico, del que éste se hace expresión creativa, y además queda abierta a un espacio de discusión en la lectura que hagan de ella los observadores-interpretantes también desde sus propias historias. Esto significa que, sin negar o contradecir la intención del autor, la obra habla más allá de él y puede interpretarse en el juego de miradas que dan las distintas perspectivas. Lo que puedo y quiero hacer es ir señalando y fundamentando la lectura que realizo yo y no temo, por tanto, la acusación de subjetividad o ideología creyente de este caso, cuando ofrezca a partir de ahora en mi trabajo una interpretación que seguramente no suscribirían muchos críticos de arte, antropólogos culturales o teólogos, lo que presento en el capítulo: *Análisis comparativo. Iconos ortodoxos con tradición bizantina y la obra laica de Jerzy Nowosielski.*

En un nuevo apartado (marco metodológico) relataré de acuerdo con la perspectiva narrativa ya mencionada, que más adelante especificaré, algunos apuntes autobiográficos, episodios de mi vida y del contexto histórico de mi país de origen que también explican en parte mi interés y la fundamentación del marco teórico. Pero avanzo en esta introducción que los periodos de sometimiento³ de Polonia a distintas invasiones de países adyacentes, los polacos probablemente lograron conservar su identidad gracias a la religión y la cultura. En un país privado de existencia como estado y dividido en tres partes, el arte y la poesía tenían una misión particular: cultivar la memoria nacional, organizar la imaginación polaca y mantener la identidad de la nación. En la historia reciente la iglesia cristiana en Polonia ha representado un foco de resistencia muy importante frente a la invasión nazi primero y soviética después (que finalizaría en el 1989) y un elemento vertebrador de la identidad cultural polaca. Aunque como se verá, más adelante en la contextualización histórica y su relación con las referencias a la tradición del icono en la obra de Nowosielski, los entramados religiosos entre la iglesia católica y ortodoxa y sus vínculos políticos con Rusia son complejos y no exentos de ambigüedades, pero eso también hace en mi opinión el caso muy interesante.

Siguiendo la idea de la tesis voy a centrar la interpretación de las obras en torno a sus referentes teológicos y formalizaciones orientadas por la tradición del icono ortodoxo pero incorporando una visión global de interpretación estilística, compositiva, procedimental desde mi interés como pintor y de mi propia recepción de la obra de artista, siempre apoyándose en los textos de los críticos e historiadores y las entrevistas que pude hacer.

Voy a intentar elegir las obras más importantes y relevantes para mostrar las ideas que me interesan (relacionados con la creación del artista moderno). De este modo seguramente no voy a presentar todas las realizaciones del Nowosielski que ha hecho para las iglesias y solo algunas líneas de obras de la pintura abstracta y figurativa.

³ Me refiero al periodo histórico entre: (1772, cuando se he efectuado la primera partición, 1793 –la segunda y en el 1795 la tercera, entre los países Rusia, Prusia y Austria). Las tres particiones ha provocado que Polonia desde el año 1795 hasta el 1918 deja de existir como país independiente en el mapa de Europa.

Preguntas y objetivos y de la tesis

En estas pocas líneas se intuye el objetivo principal de la presente tesis doctoral. Durante el transcurso de la narración de la tesis voy a explicar y encontrar respuestas a las siguientes preguntas, paradigmas históricas, biográficas y elementos troncales que han influenciado en el proceso de la creación del lenguaje artístico en el caso de Jerzy Nowosielski, y su controvertida apropiación de la imagen del icono en la creación del arte moderno. Para acercar y aclarar la información a continuación presento las siguientes cuestiones que guían mi proceso de investigación.

1. ¿Cómo Jerzy Nowosielski, siendo él creyente de la iglesia greco-católica y la ortodoxa, usa los símbolos y la formalización de la tradición del icono bizantino y ruso (que es extremadamente estricta) y cómo los transforma en su pintura de temas tanto como obra laica como sacra y porqué se puede considerar como obra moderna?. De esta pregunta central se derivan otras:

1.2. ¿De qué aspectos formales y conceptuales del icono bizantino y ruso-ortodoxo se ha apropiado y cómo los ha transformado en una formalización pictórica moderna?

1.3. ¿De qué concepto de “Modernidad” y de “Arte Moderno” estamos hablando? ¿Sirve a mi investigación el concepto de Modernidad del trabajo de H. Gardner?

1.4. ¿Puedo aplicar el modelo de análisis que Gardner realiza en el estudio de referencia sobre la creatividad, en este caso artística a la obra de Jerzy Nowosielski, tomando como ejemplo el análisis que el psicólogo cognitivo hace de Pablo Picasso? Voy a hablar de sus narrativas personales, sus encuentros con personas importantes y el análisis de obras significativas dentro de la estructura de análisis propuesta por Howard Gardner.

1.5. ¿El análisis narrativo-biográfico que realizo siguiendo el referente de Gardner revela aspectos nuevos o da visibilidad a través de un caso peculiar a los procesos de transformación de temas de la tradición en obra moderna?

Luego hay otras cuestiones secundarias pero que contribuyen también a comprender mejor el caso:

2. ¿Qué relación tiene la obra del artista con el constructivismo ruso, el primitivismo y el surrealismo y qué elementos de estos movimientos incorpora en su obra?

3. ¿Cómo muestro las controversias que han dado lugar a la incomprensión e incluso obscurecimiento de la aportación estética de Jerzy Nowosielski al arte moderno?

Considero que Jerzy Nowosielski ni siquiera ha sido comprendido por los polacos, tampoco por los *uniatos* de su época. Esta situación está vinculada con la idea que explica Tarasewicz, de que la sociedad *uniata-ucraniana* en Polonia no es lo suficientemente sofisticada para poder entender su arte, artista tuvo muchos problemas con varios creyentes donde realizaba sus proyectos sacros. La limitación mental relacionada con la educación de la gente en muchos casos no le ha permitido realizar el proyecto de forma original que ha diseñado.

También pretendo dar conocer el arte de Jerzy Nowosielski en Catalunya y España y la relación entre los pintores y artistas modernos de Polonia y Picasso durante el periodo de los años cincuenta en el contexto político de bloque comunista.

Los criterios de selección de la producción de iconos ortodoxos bizantinos y rusos y su relación con la obra de Nowosielski han sido mi propia observación y el interés que despertaban en mí como pintor, no como especialista en iconografía religiosa. De Nowosielski he seleccionado cuadros que tratan los principales ejes de su trayectoria artística, entre los que se encuentran el desnudo femenino, el bodegón, los paisajes urbanos y los paisajes de montañas y los retratos. Por otra parte, los iconos elegidos proceden de emplazamientos y épocas diversas, favoreciendo aquellos que se parecen estéticamente a los cuadros laicos de Nowosielski.

Mi decisión de analizar en el último capítulo, solo los cuadros profanos de artista es intrínseca al tema de mi tesis. A lo largo de su trayectoria, Nowosielski trabajó también con pintura religiosa como parte del culto de las iglesias ortodoxas y católicas, pero me parecía más importante comparar los cuadros laicos del artista con los iconos, porque mi interés se centra en cómo Nowosielski ha incorporado los elementos del icono tradicional a su obra moderna.

Aunque tal como mostraré en el quinto y último capítulo, pretendo observar aspectos muy vinculados a mis intereses en la formalización como artista. Y los paso a enumerar: ¿Qué tipo de lenguaje construye?; ¿Qué hace con la perspectiva; la forma de las figuras; los retratos; los cuerpos femeninos y masculinos?; ¿Qué hace con el paisaje y qué elementos del icono incorpora a este tipo de representación?; ¿Cómo trata la estructura compositiva de sus obras?; ¿Cómo trata la idea de la narración y la jerarquía

de las figuras en sus cuadros, en comparación con el icono? ; ¿Cómo usa el vestuario de sus modelos y qué significado tiene en sus pinturas? ; ¿Cómo usa el color y el contorno y qué parecido tienen con el trato del color del icono?

Espero que en ese quinto capítulo quedaran suficientemente claros mis criterios de selección de la obra interpretada.

Apuntes autobiográficos. Del interés personal a la pertinencia cultural y académica de la tesis

Hace diecinueve años inicié mi periodo de formación en el doctorado: “*La Realitat Assejada. Posicionaments Creatius*” (bienio 1998-2000) en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona, procedente de procedente de Kalisz una pequeña ciudad relativamente cercana a Varsovia, con una beca del Ministerio de Asuntos Exteriores de España y el Ministerio de Cultura y Arte de Polonia. La aceptación en el doctorado y la invitación de la Universidad de Barcelona me permitió cursar los seminarios y ampliar mi formación como investigador en el campo de las artes visuales los dos primeros años. Una investigación en el campo de las ciencias sociales y el arte responden también a una confluencia de factores personales, profesionales y formativos que me propongo explicitar. Tuve que afrontar dilemas que son característicos de los licenciados en Bellas Artes, en cuanto a la temática de la tesis, su fundamentación teórica y metodológica y decidí que, aunque me considero pintor y afortunadamente he podido desarrollar también mi trayectoria artística, quería trascender esa distinción disciplinar entre la teoría y la práctica artística. Considero que el conocimiento artístico se nutre de diferentes fuentes y ámbitos: la práctica en el taller por supuesto pero también la teoría del arte, la estética y la crítica.

Es algo que aprendí también participando en los distintos seminarios del doctorado y la inmersión en la lectura de las fuentes bibliográficas y los procesos de investigación también procedentes de la teoría del arte, sin descuidar mi trabajo como pintor y a propósito de esta consideración debería explicar mi motivación respecto al tema de la investigación tal como se enuncia en la tesis: *El tema religioso cristiano en el proceso creativo de Jerzy Nowosielski, un estudio de caso narrativo–biográfico sobre un artista moderno.*

Terminados mis estudios superiores en Polonia, necesitaba abrir nuevos horizontes y salir de un entorno que por sus circunstancias políticas, económicas y culturales me resultaba cerrado y opresivo, viaje y trabajé en diferentes países de Europa. Cuando llegué a Barcelona quedé deslumbrado por su luminosidad, por esos paisajes urbanos abiertos al mar o de edificios enclavados en las colinas que rodean Barcelona. La arquitectura de sus calles y no solo de sus edificios emblemáticos, las panorámicas que podía disfrutar desde los numerosos miradores de la ciudad, los cielos abiertos y cambiantes en los diferentes momentos del día y las estaciones,... me llevaron a desarrollar mi trabajo artístico dibujando y pintando esas experiencias de encuentro y redescubrimiento del paisaje, pintando siempre que me ha sido posible del natural, algo que a veces me ha estigmatizado como un artista no moderno, puesto que el arte contemporáneo en general se ha proyectado cada vez más hacia una dirección conceptual. Como se verá más adelante también problematizaré este tema de la modernidad a través del proceso de atribución del carácter moderno a un artista a través del estudio del caso de Jerzy Nowosielski.

Sigo manteniendo la denominación referida al tema religioso cristiano porque es un foco de mi investigación pero he profundizado en la intuición de cómo este tema de larga tradición histórico-cultural e iconográfico, sirve de eje vertebrador del proceso creativo de un artista moderno como lo fue Jerzy Nowosielski, en el sentido de cómo un tema histórico tradicional se transforma en el proceso de construcción de subjetividad que caracteriza el proceso de creación de un artista, en este caso considerado moderno.

En los próximos apartados explicaré como he indagado y fundamentado el planteamiento metodológico de la tesis con algunas de las aportaciones más relevantes de estos autores, especialmente con el libro de H. Gardner *Mentes creativas. Una anatomía de la creatividad* (1995, 2010) de forma que se ha convertido en un referente conceptual fundamental para la construcción del marco teórico y metodológico de mi tesis. En la elaboración del marco teórico quiero mencionar en esta introducción las siguientes aportaciones: 1) en el recorrido sobre la recuperación de la tradición del icono ortodoxo me han acompañado entre otros: S. Novosilozov (2001), H. Belting (2009), M. Villalobos (2000), M. Quenot (1997), J y el propio J. Nowosielski, (1998); 2) en el vínculo entre la tradición del icono ortodoxo y el arte moderno: A. L. Żadowa (1982), T. Velmans (2005), P. Bernatowicz (2000) y, K. Czerni (probablemente su biografía más acreditada en el ámbito académico, 2009, 2011, 2013), M. Porębski

(2003), P. Cypriański & A. Szczepaniak (2003), A. Kostołowski (1993), Zb. Podgórzec (1985), Bogucki, J. (1983), M. Świca (2000), Florenski, P. (1984), Chrobak, J., Wilk, M. (coord.) (2008) y A. Adamska (2012) en la documentación biográfica de Jerzy Nowosielski. Finalmente he complementado este relato de investigación con las entrevistas que pude realizar al propio pintor y a personas de su entorno inmediato.

En estos años transcurridos desde la inscripción de la tesis, han sucedido muchas cosas en el mundo y en mi vida. Es una constatación obvia pero me sirve para introducir algunos aspectos que explican al menos en parte la motivación sobre el tema de mi investigación y que afectan a mi proceso de tesis. Por una parte aunque inicié el doctorado hace ya un tiempo considerable como ya se ha señalado, el proceso de investigación se ha visto detenido durante amplios periodos de tiempo, la experiencia vivida de establecerme en Barcelona ha desbordado la intención inicial con la que marché de Polonia para realizar mi doctorado. No es que haya perdido este objetivo, es que he tenido que simultanearlo con otros, algunos tan urgentes como la propia subsistencia. En la actualidad soy profesor de arte en una escuela internacional de arte que acoge a estudiantes procedentes de todo el mundo y he desarrollado mi trayectoria artística que he mantenido contra viento y marea en unos tiempos tan poco propicios para la supervivencia mediante la producción artística.

Pero en este momento relato experiencias mucho más personales con respecto a este tema. Recuerdo las visitas con mis padres a las iglesias de mi ciudad y como me influyeron la visión de la pintura religiosa. Una experiencia que me ocurrió teniendo unos diez años y que todavía recuerdo vívidamente fue cuando ayudé a una señora mayor con sus bolsas de la compra, la acompañé a su casa que consistía en una sola estancia muy pequeña pero con las paredes abarrotadas de cuadros de temática religiosa, me produjo una honda impresión. Este interés me acompañó el resto de mi vida.

Estudié Bellas Artes en la Academia de Łódź, pero antes mientras cursaba estudios de artes en la filial de Kalisz de la Universidad de Poznań trabajé con un reconocido restaurador de mi país, Lech Chwilczyński, en la restauración y renovación de varios monumentos arquitectónicos de mi ciudad como: El epitafio-tumba del obispo Jesuita Karnkowski de la iglesia jesuita de siglo XVII-XVIII, el antiguo edificio de la aduana de la ciudad del siglo XIX, la puerta de la entrada de madera del XVIII de la iglesia de San José, y los frescos de interior de la iglesia de madera de un pueblo de Wielkopolska

que se llamaba Lgów, del siglo XVIII. Siempre he sentido un profundo interés por las pinturas religiosas, e incluso antes de venir a España he admirado mucho la obra de El Greco. Viendo sus cuadros, que he tenido la oportunidad de admirar en España, me venían reflexiones que también rememoraba ante las obras de Jerzy Nowosielski.

Siguiendo con la narración de mi motivación personal quiero señalar otro pequeño acontecimiento casual que contribuyó a la elección de este tema para mi proyecto de tesis. Ya me interesaba la obra de Jerzy Nowosielski antes de venir a Barcelona por razones intuitivas de orden pictórico y estético, especialmente a partir de una gran exposición retrospectiva que se realizó en el Museo de arte de Poznań, en 1993, cuando yo todavía era estudiante de Bellas Artes. Me refiero a mi encuentro con Antoni Tàpies, en una gran exposición del pintor en el 2000, en la Galería Toni Tàpies. Me impresionó mucho su obra y la incorporación de símbolos cristianos y espirituales en sentido más amplio como pude constatar al estudiar más su obra. Tuve la oportunidad de conversar con él y se fue conformando en mi pensamiento los paralelismos entre la obra y las características sociales, culturales y representación identitaria no exentas de controversia de ambos artistas.

En aquellos años Nowosielski ya tenía una edad muy avanzada y estaba gravemente enfermo, pensé que intentaría entrevistarme con él antes de que se produjera su muerte (como así ocurrió años más tarde) y contribuir en la medida de mis posibilidades a la difusión y comprensión de su obra en Catalunya y España. Creo que la que pudimos ver obra pictórica de Nowosielski, fue en el 2003, Llum d'Orient, exposición de iconos de Polonia de los siglos XV-XX, incluyendo iconos antiguos de Carpátia i contemporáneos de Jerzy Nowosielski, organizada por un amplio abanico de instituciones entre las que se contaron el Museo Diocesà de Barcelona, el Departament de Cultura de Catalunya y el Consulado General de la República de Polonia en Barcelona. Y la última exposición que contó con la presencia del pintor en España se realizó en 1975.

A la luz de esta fundamentación del marco teórico y metodológico quiero reseñar de nuevo brevemente el porqué de la elección del caso de Jerzy Nowosielski (Cracovia, 1923-Cracovia, 2011). Focalizando ahora los aspectos estéticos.

Pero sigamos con el pequeño relato que me lleva a la idea de construir un estudio de caso narrativo en torno al trabajo de este artista. Viajé por Europa y bajo el impulso común a buena parte de los estudiantes y artistas polacos de los años novena busqué

puentes entre el arte conocido de mi país y las referencias del arte moderno de vanguardia y de nuevo mi búsqueda tuvo un lugar común en la obra de Nowosielski. Quizá es un poco sorprendente que mi trabajo artístico personal no tuviera entonces ni ahora nada en común ni temáticamente, ni formalmente, ni procedimentalmente, con la obra de Nowosielski. Tampoco soy un crítico que esté empeñado en rescatar una biografía celebrativa al uso, ni es mi pretensión reconstruir un catálogo razonado.

Sin embargo ya entonces me interesó poder profundizar en su proceso creativo porque me interesaba su apropiación (en aquel momento no habría utilizado este término que desconocía) de la iconografía de icono cristiano bizantino en la tradición de la iglesia ortodoxa junto con la creación de un mundo iconográfico y personal con incorporaciones de figuras simbólicas de un imaginario moderno, erótico, profano si lo relacionamos con la tradición cristiana. Y ese era como descubrí después el foco de la controversia que su obra tenía en un país como Polonia donde la religión cristiana y concretamente católica tiene tanta presencia política, cultural, social configurando las representaciones morales y, lo que es más relevante para el tema de mi investigación, estética, de todas las esferas sociales y en consecuencia también la artística.

El relativo aislamiento de la Polonia de la época de mi infancia, sometida al régimen soviético fue el contexto político y cultural de la sorprendente propuesta iconográfica personal de Jerzy Nowosielski apropiándose de la tradición del icono ortodoxo. Y ahora la situación política de la última década hacia una deriva, de nuevo teñida de un carácter aislacionista y extremadamente conservadora por otros poderes políticos afecta como no al saber artístico y cultural de mi país de origen. Quiero pensar también que una investigación que desvela y difunde la aportación de Jerzy Nowosielski, puede suponer una modesta contribución, más allá de gustos estéticos a visualizar otras dimensiones de la tradición que se proyectan en una dirección cultural creativa y abierta.

La visitas de Chipre y Grecia en año 2000-01 donde pude ver la gran belleza del arte vinculado con la religión ortodoxa. (Museo de los iconos en Chipre, museos en Salónica y Atenas-Benaki Museo, templos proto-cristianos de Salónica). Las visitas de Chipre y Grecia en año 2000-01 donde pude ver la gran belleza del arte vinculado con la religión ortodoxa. Un impresionante Museo de los iconos en Chipre, a lado de la catedral). La gran fascinación que tuve después de ver el museo arqueológico de Nicosia y el de Cairo en el año 2000, me llevo a pintar obras muy distintas a los temas que trabajaba en

aquel tiempo. La influencia de los iconos y arte egipcio y chipriota de la época anterior a la invasión griega, me ha permitido hacer una serie de pinturas de Chipre y Egipto. Estas obras, se caracterizan por el fuerte color y uso de los sintéticos símbolos de las antiguas culturas chipriotas y egipcias. Les define la sencillez de la forma y un brillante contraste de matices cromáticos.

Durante la visita en Chipre en el año 2011, vinculada con mi proyecto artístico que denominé: “*Nicosia, 360°*” pude ver la parte turca de la isla y los monumentos griegos por ejemplo Salamina, con restos de mosaicos impresionantes del teatro griego. Fui a ver distintos templos ortodoxos y fenicios, también a la antigua catedral de Nicosia convertida actualmente en la mezquita turca. Todos estos descubrimientos me han ayudado entender la historia de la ortodoxia en Chipre y Grecia, y ver la obra de Nowosielski en una perspectiva más amplia. Durante mi estancia en Chipre, pinté pequeños templos ortodoxos en Nicosia que por su composición y el color se parecen a la obra de Nowosielski de su época “impresionista” cuando pintó pequeñas iglesias blancas junto paisajes con tonalidades verdosas.

Los viajes a Grecia y sus islas y Chipre, me han permitido entender su profundo amor por la antigua Grecia y helenismo. Durante estos viajes en 2011, he podido pintar cuadros con el tema del paisaje urbano en el contexto conceptual relacionado con la dificultad política en el cual se encuentra Chipre desde el año 1974 cuando ha sido invadido por las tropas Turcas y sigue en la misma situación hasta ahora. La capital de Chipre es la única capital Europea dividida artificialmente con una frontera por la mitad entre parte Griega y la Turca. Durante mi estancia pude pintar un paisaje de la ciudad, un largo horizonte de la capital de Chipre de casi 360°, con la idea artística de poder metafóricamente en forma de un cuadro (muy alargado horizonte) juntar las dos Nicosias en la única ciudad sin fronteras y discrepancias políticas, religiosas y culturales.

Concluyo así el planteamiento metodológico y de fundamentación teórica.

Dificultades, limitaciones, consideraciones discursivas-gramaticales

Para finalizar como dice título de este apartado algunas dificultades peculiares, dado el caso, que quisiera señalar, no como excusa, sino como indicaciones de aspectos que se

dan en la investigación en el momento en el que estamos (quiero decir en un contexto europeo multicultural y multilingüe) y que creo que deben ser tenidas en cuenta, ahora en mi tesis pero también más allá, dado el contexto académico diverso y multicultural en el que vivimos.

Por una parte con este enfoque metodológico y de fundamentación teórica del proceso creativo de un artista polaco no he pretendido describir un caso al modo estrictamente de un teórico experto en arte, esa no es mi formación, no es inicialmente mi mirada, necesito sus referencias, pero no soy historiador ni crítico de arte. Por eso he optado por una metodología narrativa. Solo he pretendido narrar un caso como otro artista y contextualizarlo más en la experiencia del autor que en las teorías históricas o críticas sobre el artista, aunque obviamente he recurrido a ellas. He intentado promover procesos de teorización, instrumentos de pensamiento y acción reflexiva desde la narrativa y el diálogo con el caso. Abordo la “realidad externa” de un artista (la que relata la historia, la estética, la crítica de arte tradicional) y la contraste con los testimonios del propio artista y de personas importantes de su entorno, su “realidad interna” tal como él y algunas personas de su entorno la relata, tal como ve el artista los temas de su trabajo creativo, al menos como lo relata en las entrevistas que pude realizar en ese momento. Creo que puedo hacer este planteamiento por ser yo mismo pintor. Opto a un doctorado de Bellas Artes y no de Historia y Crítica del arte. Lo digo con el respeto que me merecen las diversas aproximaciones al hecho y a los casos artísticos.

Por otra parte señalo los problemas de la multiculturalidad y del multilingüismo, dificultades y riqueza. Lo concreto sobre el caso que abordo. Dado que se trata de un autor polaco y que la mayoría de fuentes son en lengua polaca tengo que señalar algunas cuestiones de orden metodológico y/o de discurso gramatical, sintáctico y ortográfico.

El idioma polaco tiene un alfabeto que en parte incorpora aspectos de la lengua greco-latina, de las lenguas eslavas y otras peculiares al propio idioma polaco. Hay letras de imposible traducción a la ortografía de una lengua románica.

El problema no es solo ortográfico, la gramática y la sintaxis del idioma polaco es muy distinta al de las actuales lenguas románicas. Por poner un ejemplo muy particular, en polaco se declinan todos los sustantivos, al modo de latín antiguo o del alemán actual. En polaco se declinan incluso los nombres propios dependiendo de su situación

sintáctica en la frase, si es sujeto u objeto directo o indirecto, por ejemplo. Los artículos y preposiciones que en las lenguas románicas como el castellano tienen tanta importancia no existen como tales en polaco porque la declinación ya indica la significación sintáctica. Quiero señalar que ha sido un tremendo esfuerzo escribir esta tesis en una lengua románica o neolatina como es el castellano.

Una vez redactada en su totalidad el texto de la tesis he recurrido a correctores profesionales (por indicación del Dr. José María Barragán, uno de mis directores de tesis). Era necesario para una nueva revisión porque resultaba par a mí y para el Dr. Barragán extremadamente difícil discriminar si era correcta mi redacción de ideas, expresiones, contenidos conceptuales tanto de las fuentes documentales escritas por los expertos (críticos, historiadores, los textos del propio Nowosielski) como de las entrevistas (en este caso la dificultad ha sido ya muy extrema).

Sobre la corrección de los correctores, tanto Dr. Barragán como yo hemos realizado nuevas correcciones, dada la dificultad de los textos, como ya he señalado además de la dificultad conceptual hay una dificultad gramatical con los textos pensados en polaco.

En este sentido tengo que señalar, como un ejemplo muy significativo que por ejemplo todos los nombres propios aparecen en la tesis en polaco en su declinación como “sujeto”, es decir en castellano se diría como primera persona del singular.

Aunque creo que tengo un conocimiento del castellano correcto (lo digo con toda humildad) escribir esta tesis en castellano ha supuesto una gran dificultad. Creo que se entiende que no es lo mismo traducir y escribir desde otra lengua romance (o románica o neolatina) o incluso del inglés, que desde una lengua tan distinta como es la lengua polaca. Terminada la redacción inicial de la tesis y en fase de revisión he recurrido a correctores, aun así he necesitado corregir lo corregido porque las correcciones a veces cambiaban el sentido del enunciado. También he contado con la ayuda del Dr. Barragán al que agradezco profundamente el esfuerzo que ha realizado para comprender un texto complejo y revisar la últimas versiones.

Creo sincera y humildemente que finalmente el texto es correcto, quizá no excelente en términos gramaticales, pero quiero que se considere la dificultad. Dado que vivimos en una sociedad multicultural en todos los sentidos espero una cierta tolerancia en este sentido.

Por supuesto aceptaré, como no podría ser de otra manera, cualquier crítica en este sentido, pero espero también la comprensión de los miembros de la comisión evaluadora.

CAPITULO 1. PLANTEAMIENTO METODOLÓGICO Y FUNDAMENTACIÓN TÉORICA

1.1 Introducción

En el marco de la investigación en las ciencias sociales, en este caso sobre el arte en ocasiones necesitamos instrumentos no tanto para describir la realidad⁴ sino para interpretarla, para comprenderla, especialmente cuando se trata de un caso de arte, o de un artista. Hablo de intentar investigar una “realidad externa” como el tema que se aborda en esta investigación: el trabajo de un artista, Jerzy Nowosielski y sus referentes ideológicos, religiosos, iconográficos de un “artista moderno” pero desde planteamientos interpretativos, es decir desde mis planteamientos y desde los del artista y su entorno a través de sus propios testimonios. Esto ha sido una gran oportunidad histórica, porque Jerzy Nowosielski, murió en el 2011. Yo tuve la posibilidad de realizar una investigación biográfica con entrevistas. Y lo enfoco metodológicamente así como una investigación de tipo narrativo–biográfico sobre un tema que me interesa: la apropiación de un tema convencional, tradicional, como es el icono, en la obra de un artista moderno, que casi por definición debería ser opuesto a la tradición.

Un tema que me interesa a mí pero que también revela aspectos interesantes en términos académicos de historia, de teoría crítica y de trabajo de taller de cómo desde la obra de un artista se puede apropiar y resignificar de forma moderna temas tradicionales y en este caso temas religiosos, teológicos, iconográficos tradicionales.

Abordo la “realidad externa” de un artista (la que relata la historia, la estética, la crítica de arte tradicional) y la contraste con los testimonios del propio artista y de personas importantes de su entorno, su “realidad interna” tal como él y algunas personas de su entorno la relata, tal como ve el artista los temas de su trabajo creativo, al menos como

⁴ Que ha sido durante mucho tiempo el planteamiento de una epistemología positivista aplicada en las ciencias físicas a los fenómenos físicos y por extensión en las ciencias sociales a los temas sociales, incluido el arte, y en términos metodológicos, de investigación cuantitativa, que pretendía dar cuenta de explicaciones generalizables por el número de casos investigados (normalmente con técnicas estadísticas) a temas que en las ciencias sociales, entre ellos el arte se comprenden mejor desde una perspectiva cualitativa, entendiendo la peculiaridad del caso.

lo relata en las entrevistas que pude realizar en ese momento. Creo que en parte puedo hacer este planteamiento por ser yo mismo pintor.

Como argumentan las perspectivas epistemológicas más actuales sobre las ciencias sociales solo podemos comprender⁵ los fenómenos sociales desde un punto personal y subjetivo y además el conocimiento artístico se caracteriza entre otras cosas como un campo de aprendizaje basado en casos no en generalizaciones. Tal como señala Arthur D. Efland:

Mientras las ciencias se representan como ámbitos bien estructurados, (...) Otros campos, incluidas las artes son complejas y se basan en el estudio de casos, a veces presentan elementos como los estilos, que abarcan muchos casos (...) Es esencial captar completamente el carácter de estas diferencias si queremos tener éxito en la cosecha de su potencial cognitivo. (Efland, A. D., 2004: 215)

Y más adelante el mismo autor señala:

El conocimiento bien estructurado probablemente utilizará símbolos verbales y matemáticos, y estará gobernado por una lógica proposicional sistemática que puede conseguir explicaciones determinadas de los fenómenos (...) En cambio, el conocimiento complejo y mal estructurado probablemente utilizará esquemas no proposicionales o formas simbólicas gobernadas por una lógica que utiliza la metáfora y la narrativa para construir significados. Es probable que se aplique a experiencias para las que no hay generalizaciones amplias para explicar las cosas (Efland, A. D., 2004:216)

Esto no implica no intentar ser riguroso y contrastar mis percepciones con las evidencias de otras visiones, por ejemplo de los discursos de la historia del arte sobre el artista, de críticos y biógrafos más o menos oficiales como especialmente Krystyna Czerni. Pero mi planteamiento metodológico si implica, y esto es muy importante, recoger los testimonios directos del artista y de personas importantes de su entorno. Considero que esta investigación no es estrictamente narrativa, de acuerdo con los

⁵ Por ejemplo: Gergen, K. J. & Gergen, Mary (2011), *Reflexiones sobre la construcción social*. Barcelona: Paidós. Y Gergen, K. J. (1991). *El Yo saturado*. Barcelona: Paidós Contextos.

parámetros de lo que se define una investigación narrativa pero si adopta metodologías de tipo narrativo.⁶

Busco y adopto una perspectiva metodológica que me permite entender las circunstancias del arte contemporáneo (moderno y postmoderno) a partir de la revisión de un *caso concreto*, Jerzy Nowosielski, que trabaja sobre la iconografía religiosa y de su revisión biográfica, con el fin de poder relacionar los grandes relatos, esto es: los discursos de la historia, de la estética y de la crítica del arte con los pequeños relatos⁷, la de sus protagonistas: creadores, colaboradores, amigos, figuras de referencia, críticos cercanos, etc. en ese sentido también puedo señalar que en mi investigación utilizo metodologías cualitativas.

En este sentido busqué referentes metodológicos y los encontré en la investigación narrativa, biográfica y autobiográfica⁸ aunque los tuve que adaptar a contexto de una investigación sobre un caso artístico ya que esta perspectiva de investigación que se ha desarrollado fundamentalmente en entorno educativo y no he encontrado ejemplos aplicados a un caso artístico. No al menos en la línea narrativa-construccionista. Por supuesto hay ejemplos de estudios psico-históricos en otras perspectivas como la del libro de Eckhard Neumann, *Mitos de artistas* del 1986, editado en Madrid en la editorial Tecnos. Pero no era esa la perspectiva que me interesaba.

Encontré una posibilidad a partir del trabajo del Gardner, H. (2010) *Mentes creativas*. Barcelona: Paidós. Que sin ser un autor de la psicología construccionista, sus planteamientos en el libro mencionado si podían darme un modelo de análisis para revisar el trabajo de Jerzy Nowosielski desde un punto de vista biográfico-narrativo, es decir, entre otras cosas contrastar las biografías oficiales con un relato más particular a través de entrevistas con él y personas próximas de su entorno. Me ayudó mucho la revisión biográfica que hacía Gardner sobre Picasso. Pues me permitió ver que yo podía realizar algo similar, aplicando la metodología cualitativa-narrativa en esta investigación de un caso de un artista, Jerzy Nowosielski relevante por las razones que ya he explicado en la introducción, tanto en términos personales (porque me interesa su

⁶ Sobre la investigación narrativa a la que me refiero abro un apartado específico sobre la investigación narrativa biográfica y autobiográfica y la relaciono con los/as autores/as de referencia más relevantes.

⁷ La referencia es del libro: Efland, A., Freedman, K., Stuhr, P. (2003). Capítulo 5. Características del curriculum de arte postmoderno. *En La educación en el arte posmoderno*. Barcelona: Paidós. (por cierto una mala traducción del título original que debería ser *y: Educación artística postmoderna*, y así se entienden mejor sus contenidos).

obra) como académicos. Esto último porque es su trabajo artístico es una referente importante de la cultura artística polaca moderna (y postmoderna aunque yo no entro en esa discusión⁹) y el desarrollo de su trabajo hasta finales del siglo XX. También sería justificado señalar su obra es contemporánea, tanto por razones cronológicas (históricas) como sociológicas relacionados con el debate modernidad–postmodernidad, como intentaré mostrar a lo largo de la investigación, aunque yo no entro en esa cuestión que podría ser otra tesis doctoral.

Más tarde volveré sobre este referente de Gardner. Antes creo que es obligado dar algunas referencias más sobre la investigación narrativa, biográfica adoptada.

1.2 La investigación narrativa biográfica y autobiográfica en relación con el caso de Jerzy Nowosielski

Desde las últimas décadas del siglo pasado ha habido un creciente interés por formas de investigación narrativa en el campo de las ciencias sociales debido, entre otras cuestiones, a que la narración se entiende como una condición ontológica de la vida social y, a la vez, un método o forma de conocimiento.

Los relatos y narraciones de las personas son recursos culturales que, en gran medida, dan sentido a la vida de las personas. Yo he pensado que eso también estaba ocurriendo con los artistas, fueran o no conscientes de esta revolución narrativa en el campo de las ciencias sociales, y he querido incorporar a Jerzy Nowosielski, aunque es obvio que él no era consciente de este tema, aunque se lo comenté en las entrevistas y él no quiso o no pudo entrar en esas cuestiones.

⁹ Una discusión filosófica que excedería mis objetivos en esta tesis. La visión del concepto y época sobre la “Modernidad” no está exenta de problemas. La historia, digamos oficial, con sus concepciones tradicionales sitúa el inicio de la época moderna en el Renacimiento o en algunos acontecimientos del siglo XVII, pero yo me refiero a Modernidad, en su acepción más sociológica, un término que en esta disciplina hace referencia a un nuevo tipo de sociedad que surge a partir de las grandes transformaciones producidas en Europa y América del Norte y que culminaron con las revoluciones industriales y democráticas, iniciadas a finales del siglo XVIII y principios del XIX. Las revoluciones ilustradas y las revoluciones industriales. Y que dieron lugar a la aparición de los estados modernos y sus instituciones: la democracia como sistema regulador del poder político, el desarrollo del sistema económico capitalista y su sistema complementario regulador: el estado de bienestar, en algunos casos con sanidad pública gratuita (en EE. UU., no fue así); la educación obligatoria; y otras muchas instituciones culturales: los centros culturales, los centros cívicos, los museos, que al mismo tiempo regulaban la relación trabajo/ocio.

Por lo tanto, investigar con los relatos de las personas, de los artistas, contribuye a comprender, por ejemplo, cómo construyen sus identidades, qué sentido dan a sus vivencias, su sexualidad, su ideología, al cuerpo, en sus vidas y qué papel juega la cultura, la formación, la ideología, la educación en todo ello, en este caso relacionado con el trabajo artístico en mi investigación.

En el contexto contemporáneo de la investigación en las ciencias sociales Norman K. Denzin (2003)¹⁰ ha sugerido que vivimos en el momento de la narración. Este y otros autores/as que han hablado de la investigación narrativa señala que en las últimas décadas del siglo pasado y las primeras del siglo XXI se está produciéndose un giro hacia lo narrativo en todas las humanidades. Todo lo que estudiamos está dentro de una representación narrativa o de relato personal. Los académicos también son narradores, relatores de historias sobre las historias de nosotros mismos o de otra gente, pero cuando eso se legitima académicamente lo llaman “teorías”.

Como parte del “giro narrativo” los investigadores han comenzado a tomar seriamente la idea de que la gente estructura su experiencia a través de historias y consideran que la persona es esencialmente un narrador de historias y un constructor natural de relatos. Esto ha llevado a una mayor apreciación de los relatos de la gente como seres sociales activos y a considerar la manera en que se construyen las realidades personales y culturales a través de las historias y los relatos. Así lo he entendido yo para comprender el caso de Jerzy Nowosielski.

Los investigadores sociales cualitativos han aumentado su interés en formas de investigación narrativa porque, de acuerdo con Polkinghorne (1995:5)¹¹, la narración es “la única forma lingüística adecuada para mostrar la existencia humana como acción contextualizada”. Las descripciones narrativas muestran que la actividad humana es una implicación en el mundo con propósitos” más o menos explícitos, y yo sumaría más o menos consecuentes en el caso de Jerzy Nowosielski.

Somers (1994)¹² ha llegado a señalar que los académicos toman la vida social como un relato y que la narración es una condición ontológica de la vida social y que sus

¹⁰ Denzin, N. (2003). Foreword: narrative’s moment. In: Andrews, M.; Sclater, S.; Squire, C.; Treacher, A. (Eds), *Lines of narrative*. Londres: Routledge, p.11-13.

¹¹ Polkinghorne, D. (1988). Narrative knowing and the human sciences. Albany, NY: Suny.

¹² Somers, Margaret R. (1994). *The narrative constitution of identity: A relational and network approach*. *Theory and Society* 23(5): 605-649. <<http://hdl.handle.net/2027.42/43649>>

investigaciones nos muestran que los relatos guían la acción; que la gente construye identidades (aunque múltiples y cambiantes) situándose dentro de un repertorio de historias trabadas: que la “experiencia” se constituye a través de narraciones; que la gente da sentido a lo que les ha ocurrido y está ocurriéndoles al intentar encajar o en cierta forma integrar lo que les ocurre dentro de uno o más relatos; y que la gente está guiada en ciertas maneras, y no en otras, a partir de proyecciones, expectativas y recuerdos derivados del múltiple y, en última instancia, limitado repertorio de narraciones sociales, públicas y culturales disponibles (Somers, 1994:614). Esto como se verá es muy relevante en la narración biográfica que yo reconstruyo con y sobre Jerzy Nowosielski.

Este interés y rápida expansión de la investigación narrativa durante las dos últimas décadas del siglo pasado y las primeras del siglo XXI, acompañado de una multitud de artículos en revistas de prestigio generan un rico corpus teórico y estudios narrativos que atraviesan a todas las ciencias humanas y sociales (Atkinson, 1997; Bochner, A., 2001; Connelly, M. & Clandinin, J.,1990. Bolívar, A. 2002)¹³. Son referentes fundamentales de la investigación narrativa que yo he intentado incorporar en mi investigación.

No obstante, resulta necesario entender qué es la investigación narrativa y por qué realizarla si pretendemos que llegue, de manera responsable, a los miembros de la comunidad académica o científica. Por ello, en este apartado realizo un repaso a las posibilidades de este tipo de investigación junto a algunos problemas metodológicos que me he encontrado en mi trabajo con Jerzy Nowosielski. Así repaso algunas cuestiones básicas sobre el significado de la relación de la narración y la investigación. También menciono como el análisis narrativo biográfico que yo he realizado a partir del planteamiento de Gardner, H. (2010) que este autor realiza en torno a Picasso yo lo he podido aplicar pero con un planteamiento de la investigación narrativa-biográfica en torno a Jerzy Nowosielski.

¹³ Atkinson, J.A. (2005) Emotions, Interaction and the Injured Sporting Body. En *International Review for the Sociology of Sport*, London, Thousand Oaks, v. 40, n.2. Brock, S & Kleiber, D, *Narrative in medicine. The stories of elite college athletes' career ending injury*. Qualitative Health Research, Thousand Oaks, Clandinin, J., Pusher, D., Orr., A. (2007) Navigating sites for narrative inquiry. En *Journal of Teacher Education*. Washington, DC, v. 58 Bolivar, A, Dingo, J. , Fernández, M. (2001) *La investigación biográfico-narrativa en educación*. Madrid: La Muralla.

La investigación narrativa, desde un punto de vista construccionista¹⁴ señala y así lo entiendo yo, que los relatos del arte y sobre el arte construyen identidades (aunque múltiples y cambiantes) situándose dentro de un repertorio de historias trabadas. Que la experiencia artística se constituye a través de narraciones y que luego la gente da sentido a lo que les ha ocurrido y está ocurriéndoles al intentar encajar o no en cierta forma de procesar lo que les ocurre, como artistas o como espectadores, dentro de uno o más relatos; y que la gente está guiada en ciertas maneras, y no otras, a partir de proyecciones, expectativas y recuerdos derivados del múltiple y, en última instancia, limitado repertorio de narraciones sociales, públicas y culturales disponibles y de discursos críticos sociales.

1.3. El giro narrativo en la investigación cualitativa y las implicaciones de investigación en las manifestaciones artísticas en torno al caso

Aunque el interés por la narración y el análisis narrativo podría remontarse a la interpretación de la Biblia y otros textos sagrados, el giro narrativo construccionista, es decir, contextualizado cronológicamente en las últimas dos décadas del siglo XX y primeras dos décadas del siglo XXI, e ideológicamente en el contexto del debate postmoderno aplicado a la reflexión de las ciencias sociales tiene en la actualidad algunas implicaciones muy directas y muy actuales. En concreto, he podido discriminar las transformaciones sociales y culturales que están afectando a multitud de órdenes de la vida de las personas, incluidas las maneras de entender el mundo, el conocimiento y a sí mismas. Los valores, las formas de conocimiento y las estructuras universales y estables sobre las que se cimentó la modernidad sociológica y de los movimientos artísticos modernos, es decir de vanguardia, que por lo que he podido deducir de los textos trabajados no es la misma que la “Modernidad”, tal como la entiende la disciplina de la Histórica tradicional.

Y he entendido a través de esta investigación que en nuestra época a partir del debate postmoderno se están sustituyendo algunas ideas derivadas de la modernidad sociológica que son claves para comprender el cambio de valores, derivados del debate por formas ideológicas de conocimiento y estructuras más particulares, inestables y multidimensionales de las manifestaciones humanas, entre ellas las del arte.

¹⁴ Idem, Gergen, K. (2011).

Ante esta situación de cambio constante y de incertidumbre en el futuro, los sujetos/las personas se muestran extremadamente vulnerables, esto es muy claro en el caso de Jerzy Nowosielski, quizá por eso se refugia en el alcohol, un tema delicado que su principal biógrafa, Krystyna Czerni también elude.

Las identificaciones y desidentificaciones a las que se ve sometido, Jerzy Nowosielski tanto con valores como con personas e instituciones y relaciones de todo tipo, hacen de las subjetividades y las identidades personales y sociales del caso Nowosielski un ejemplo del nudo gordiano del conflicto de identidades que deberá ser objeto de atención en esta investigación. Como señalan algunos autores, muchos de los problemas que emergerán en los próximos años tendrán que ver con las identidades, las subjetividades y las emociones, aspectos claves de nuestra naturaleza humana. Y esto se ve especialmente analizando las obras de los artistas. El caso de Nowosielski es muy claro en este sentido. Y, precisamente, la investigación narrativa posee un gran potencial para explorar estos problemas desde el debate de la postmodernidad. Así, por ejemplo, se ha señalado que el estudio narrativo de las vidas de la gente se ha convertido en un área sustantiva para el análisis de las experiencias de vida y la identidad conectada con los grupos sociales, las situaciones y los acontecimientos.

De hecho las narraciones también proporcionan una estructura para nuestro sentido del yo y la identidad porque a la vez que contamos relatos sobre nuestras vidas creamos una identidad narrativa. Como señalan Lieblich, Tuval-Mashiach & Zilber (1998)¹⁵, las relaciones entre la identidad y la narración son extremadamente complejas y variadas.

Para estos autores, ninguna historia o relato es unidimensional en sus voces y la identidad puede tener muchos componentes y estratos. Esta idea me ha ayudado mucho a comprender la obra y el planteamiento ideológico de Jerzy Nowosielski, porque a pesar de la complejidad de su discurso, e incluso me atrevo a decir, de las contradicciones, incoherencias y paradojas de su discurso, he podido ver a través del análisis de sus formas narrativas de explicar sus ideas sobre el arte y sus obras que ha podido dar cuenta “a su manera” de ideas adecuadas para expresar su ideología y su mundo simbólico y artístico. Y su caso me ha ayudado a entender como la identidad es

¹⁵ Lieblich, A., Tuval-Mashiach, Zilber, T.(1998). *Narrative research*. Londres: Sage.

una construcción narrativa y poder dar lugar a una obra artística más coherente que la narración discursiva.

El análisis narrativo me ha permitido comprender que el estudio sistemático del significado y la experiencia personal de este excéntrico artista polaco ha resultado muy útil para explorar las cualidades del pensamiento humano y el poder de los relatos para redefinir la identidad de una persona con su obra que sin duda puede parecer, y quizá, como dije antes puede resultar contradictoria, incoherente o paradójica.

El giro narrativo también se ha considerado adecuado para comprender los significados con el que las personas comprendemos el mundo y como lo representamos o lo presentamos los artistas. Y así lo he asumido yo para comprender la obra de Jerzy Nowosielski y su apropiación del icono en una manifestación artística moderna, o incluso posmoderna.

Nowosielski, hace a su manera lo que señala Bruner (2002), da significado a su vida y a su obra artística con una explicación teológica en este caso, por muy incoherentes o contradictorias que resulten. Sus testimonios son complejos, esto no es extraño en el campo de los planteamientos de los artistas (lo dicen los psicólogos cognitivos, como H. Gardner y A. D. Efland) que ya he referenciado. La complejidad, forma parte de la riqueza del conocimiento artístico. Porque el significado resulta básico para el ser humano y la naturaleza humana supone la construcción activa de significado, es decir los procesos de simbolización que a veces incluyen ambigüedad y contradicciones.

Otra razón que justifica este giro es que las narraciones permiten iluminar el significado en gran medida de lo personal y subjetivo. De hecho, las historias que la gente cuenta son útiles porque aportan información sobre los mundos interiorizados de ellos mismos o de otros, permitiendo a los investigadores adentrarse en las experiencias vividas de las personas en este mundo postmoderno a veces tan incomprensible. Eso he comprendido yo al trabajar con las narrativas y la obra de Nowosielski.

El análisis narrativo de un artista como yo he intentado realizar con Jerzy Nowosielski puede verse como una ventana un poco abierta a su mente o, si estamos analizando las narraciones de un grupo específico de relatores, como una ventana abierta a su cultura. Por lo tanto, el estudio de la narrativa puede utilizarse para explorar las subjetividades individuales y del grupo con el que se relaciona. El estudio de la narrativa de un artista,

cuando además puedes hablar con él, con personas de su entorno y analizar su obra es apasionante, incluso cuando no te guste su obra.

El estudio de las narrativas del entorno de Jerzy Nowosielski me ha resultado útil por lo que revelan de la vida social suya y de su época, ya que la cultura habla por sí misma a través de una historia individual. Quiero subrayar este tema.

Esto es debido a que, como señalan los investigadores, las narraciones no son, aunque lo parezcan, manantiales que emanan de las mentes individuales de las personas sino que son creaciones sociales. Nacemos dentro de una cultura que tiene preparado un cultivo de narraciones del que nos apropiamos y aplicamos en nuestra interacción social diaria. Es decir, los relatos individuales de la gente, de los artistas en este caso son, al mismo tiempo, personales y sociales.

1.4. ¿Cómo se ha realizado la narración en este caso?

La respuesta a esta pregunta no es fácil porque existen muchas definiciones en la literatura sobre la investigación en este campo que indican la diferencia de significados que la literatura académica ha asignado a la narración. En cualquier caso, considero necesario indagar brevemente en ello. Mi propósito no es el de ofrecer una definición, sino más bien, rastrear a lo que se da sentido en el campo de la investigación narrativa para poder adoptar una determinada posición al respecto como investigador.

A menudo, los autores dicen que la narración tiene que ver con contar historias o relatos e, incluso, estos términos los tomamos como sinónimos. Sin embargo, otros autores consideran que son términos diferentes y reclaman que se reconozcan dichas diferencias (Cobley, 2001; Frank, 1995)¹⁶. Para Frank (1995), el relato se refiere a las historias reales que la gente cuenta, mientras que la narración o la narrativa se refieren a las estructuras que subyacen a las historias. En concreto, Gergen (1999) identifica seis características de las narraciones que no voy a describir, ya está señalada antes la referencia.

Una narrativa es una historia con un argumento que está penetrado de valores, ya que las narraciones son estructuras evaluativas que conllevan una posición moral, ideológica

¹⁶ Cobley, (2001) *Narrative*. Londres: Routledge.

Frank, A. (1995). *The wounded storyteller*. Chicago: University of Chicago.

y en este caso teológica. La investigación narrativa está adquiriendo tanta dimensión en las ciencias sociales y humanas, que se están generando muchas discusiones teóricas. Para algunos autores se trata de una forma específica de investigación, dentro del paradigma cualitativo, con su propia credibilidad y legitimidad para construir conocimiento. A mi parecer, se trata de una perspectiva de investigación que amplía las formas de investigación cualitativa, ya que en su seno puede incluir algunas estrategias metodológicas, fuentes de recogida de datos y formas de análisis y representación más convencional y otras más novedosas. Desde el punto de vista conceptual, si las personas somos seres que contamos las historias que vivimos individual y colectivamente entonces, tal y como señalan Connelly & Clandinin (1990)¹⁷. Para conseguirlo, es muy importante según esos autores que el investigador elabore un relato creativo, en lugar de un relato realista, donde la escritura se convierte en un método de análisis y la teoría se encuentre en la historia. Esto *exige pensar con los relatos y no sobre ellos*, así como una implicación desde dentro y no un análisis desde fuera. Así lo he hecho con el relato de Jerzy Nowosielski sobre su obra a través de sus textos publicados y su entrevista.

Una de las principales preocupaciones de aquellas personas que se dedican a la investigación narrativa es la que se refiere a las formas de análisis. Algunos autores se han ocupado de diferenciar un tipo de análisis narrativo, propiamente dicho, de otro más tradicionalmente cualitativo. Este es el caso de Bolívar (2002)¹⁸ que, aun reconociendo que ambas formas utilizan información narrativa y contribuyen de modo relevante a generar conocimiento social, las considera muy diferentes por variar sustancialmente en el modo de proceder y las maneras de representar los datos en los informes de investigación. La primera forma, denominada análisis paradigmático, procede por categorías o tipologías en busca de temas comunes en las historias o relatos con la intención de llegar a determinadas generalizaciones. En cambio, la segunda, procede en busca de los aspectos singulares de cada relato para llegar a elaborar una nueva narración que torne significativos los datos o la información inicial.

Otros autores han identificado dos grandes partes en la teoría narrativa de la cual derivan formas distintas de análisis. Este es el caso de Denzin (1997) que se refiere a los

¹⁷ Connelly, M. & Clandinin, J. (1990). Stories of experience and narrative inquiry. En *Educational researcher*, 5 (19)

¹⁸ Bolívar, A. (2002). ¿De nobis ipsis silemus? Epistemología de la investigación biográfico- narrativa en educación. En *Revista Electrónica de Investigación Educativa*, 1(4). Consultado en <http://redie.uabc.uabc.mx/vol4no1/contenido-bolivar.html>

que enfatizan la historia (lo que ocurre a las personas) y los que enfatizan el discurso (cómo cuentan la historia). Esta ha sido mi opción en el relato biográfico de Jerzy Nowosielski.

He realizado un análisis de contenido y el análisis estructural de la forma de las narraciones del artista en sus textos y en la entrevista que pude realizar y de sus biógrafos/as, como ya he señalado antes es especialmente Krystyna Czerni.

El análisis paradigmático de contenido examina las similitudes y diferencias temáticas existentes entre diferentes relatos del artista y de sus biógrafos/as. El principal potencial de esta forma de análisis reside en su capacidad para desarrollar un conocimiento general sobre los temas centrales que constituyen el contenido de las historias del artista. De una u otra variante dependerá del criterio que prime en el proceso, ya sea la objetividad y tratamiento cuantitativo de la información, que no es mi planteamiento, o el criterio hermenéutico y tratamiento cualitativo, que es mi planteamiento. Como ya he señalado la investigación cualitativa en las ciencias sociales daría respuesta a esta necesidad de comprender los casos en profundidad más que intentar dar explicaciones generalizables.

1.5. Métodos narrativos, reconstrucción biográfica y entrevistas

Como se señala al principio propongo realizar esta investigación desde una perspectiva cualitativa y concretamente utilizando métodos de la investigación narrativa, como la introducción de aspectos 1) autobiográficos, 2) la reconstrucción de un relato de vida pero a partir de un eje vertebrador de significados, en este caso la recuperación del icono ortodoxo y su nueva formalización como pintura moderna y, 3) la incorporación de diversas voces incluidas la del artista en el relato. En este sentido y en la tradición de la perspectiva cualitativa narrativa de investigación en ciencias sociales y de la educación se está ampliando en los estudios sobre experiencia artística especialmente con fines formativos, yo la pretendo transferir al campo del estudio biográfico artístico.

Las entrevistas, los relatos, las narraciones pretenden rescatar las experiencias de proceso creativo del artista, para problematizar los distintos significados atribuidos a sus concepciones centrales en relación con el tema que investigo.

En el 2001 puede realizar una entrevista en profundidad, que registré y formará parte importante de los documentos que analizaré para la construcción del caso. En el 2011, Jerzy Nowosielski, anciano y enfermo murió a la edad de 88 años y aunque no lo puedo afirmar con certeza quizá mi entrevista fue el último testimonio oral y directo de este artista.

Al mismo tiempo he ido configurando el marco teórico en torno a los conceptos señalados: apropiación de temas iconográficos religiosos tradicionales en una obra de un artista moderno, e incluso podríamos decir que contemporáneo. He necesitado recurrir a otras fuentes para la construcción del caso y he realizado entrevistas a artistas, críticos y conocedores de su obra, ya que tengo esta posibilidad.

Con este enfoque metodológico más que describir al modo de un teórico del arte los fenómenos artísticos, pretendo narrarlos como otro artista y contextualizarlos en la experiencia del autor más que en teorías históricas o críticas sobre el artista. He intentado promover procesos de teorización, instrumentos de pensamiento y acción reflexiva desde la narrativa y el diálogo.

He podido reconstruir la biografía Jerzy Nowosielski y realizar la narración como historia de vida, siguiendo el modelo que Gardner hace reconstruyendo la biografía de Picasso y tengo clara la idea de que narrar la experiencia implica incluir un extenso conjunto de modos de obtener y analizar relatos referidos que como dice Gusdord, 1990, (citado en Bolívar, A. 2001)¹⁹ al territorio de las escrituras del yo: historia oral, escritos y narraciones autobiográficas, entrevistas narrativas o dialógicas, documentos personales o de vida, testimonios, conversaciones es decir cualquier forma de reflexión oral o escrita que utiliza la experiencia persona en su dimensión temporal.

1.6. Las formas de recoger los testimonios de la investigación

El modo de recoger la información en la investigación narrativa se caracteriza por ser variado, como también lo deberán ser sus formas de registro, sin embargo no siempre se pueden desarrollar las investigaciones en un escenario ideal y yo he tenido un acceso restringido a los testimonios directos de Jerzy Nowosielski y su entorno, pero aun así he podido realizar la investigación.

¹⁹ Idem Bolívar, A. (2002).

La tesis como ya se ha visto adopta por tanto un tono narrativo, escrito en primera persona, avalado por la metodología de investigación cualitativa y la perspectiva narrativa. La narrativa no sólo es lenguaje escrito, las imágenes tienen un importante papel en la narración de los temas que voy intentando interpretar y visualizar. Así el discurso se acompañará de imágenes ya que en este proyecto de investigación se hace realidad la afirmación de M. Banks (2010) acerca de que los datos visuales se han convertido en un enfoque destacado de la investigación cualitativa en todas las ciencias sociales en general, después de haberse utilizado durante algún tiempo en áreas nuevas en el contexto académico como la antropología visual.

Como ya he señalado la investigación que presento no es estrictamente investigación narrativa pero sí que toma aspectos de esta perspectiva metodológica. La perspectiva de investigación narrativa (Connelly y Clandinin, 1995) incluida dentro de los parámetros de la investigación cualitativa y hermenéutica nos señala la importancia de situar el lugar desde el que habla el investigador y las experiencias subjetivas entre los aspectos contextuales que le llevan al planteamiento y desarrollo de la investigación. Lo que no implica el abandono de una justa rigurosidad en los procesos de documentación, fundamentación y el diseño y desarrollo de una metodología adecuada al problema de investigación. Y creo que en ese sentido mi investigación cumple con los requisitos de la investigación narrativa. Así pues en este primer apartado escribo el pequeño relato de mi interés y mis circunstancias también personales en la configuración de la tesis.

Tal como señalan Connelly y Clandinin la narrativa se puede emplear al menos en un triple sentido: 1) *el fenómeno que se investiga* (la narrativa, como producto o resultado escrito o hablado); 2) *el método de la investigación* (investigación narrativa, como forma de construir, analizar los fenómenos narrativos; y 3) *el uso que se pueda hacer de la narrativa con diferentes fines, por ejemplo, promover mediante la reflexión biográfico-narrativa, el cambio o al menos la conciencia en la práctica profesional, artística en este caso* (Connelly y Clandinin, 1995, pp. 12).

Y así lo he desarrollado yo, la narrativa, la mía en torno a la biografía y la producción artística de Jerzy Nowosielski, y como uno de los métodos de la investigación: mi relato y los relatos de algunos de los participantes importantes de esta historia, el artista y otros protagonistas de su vida: su mujer, un asistente del taller de pintura, amigos o colegas muy próximos y su principal galerista (que se negó en redondo a concederme

una entrevista) junto con los textos de los críticos de los biógrafos con los que he dialogado en sentido figurado, conformara una especie de estructura flexible narrativa para captar aspectos importantes de la experiencia, que de otra forma quedarían oscurecidos.

1.7. Las revisiones biográficas de H. Gardner de maestros creativos de la era moderna

He encontrado en *Mentes Creativas* de H. Gardner (2010) un modelo para revisar y reconstruir desde el punto de vista narrativo la biografía de Jerzy Nowosielski. Sigo la dirección hace Gardner con Picasso aunque evidentemente los casos son diferentes. Gardner se propone definir regularidades acerca de la naturaleza de la empresa creativa de gran envergadura, convencido de que la comprensión de las características de los avances logrados por individuos talentosos como los estudiados, permitirá descubrir los principios que gobiernan la actividad creativa humana en cualquier campo que fuere, aunque yo me centro en el artístico. También he encontrado en esta obra los indicios sobre porque caracterizar un caso como representativo de la modernidad, ya que aunque los damos por obvios son difíciles de precisar.

El libro *Mentes creativas* está organizado en tres grandes secciones, subdivididas en capítulos que presentan con impecable claridad y precisión, su novedosa postura con respecto a la creatividad y a las cualidades de siete personas destacadamente creativas en áreas distintas del saber. El planteamiento sobre la creatividad aparece como una continuidad en el desarrollo y consideración de la inteligencia en la estructura de la mente. En la primera sección, el autor comenta cómo surge el interés por estudiar el fenómeno de la creatividad, convencido de que si la cognición humana es polifacética (diversas inteligencias), también lo es la creatividad. Para entender los fenómenos creativos recurre nuevamente a la tríada conceptual propuesta por Csikszentmihalyi: individuo, campo y ámbito.

Parte del individuo (con sus inclinaciones, capacidades o talentos y también con las producciones de cada sujeto) para ocuparse luego del campo (disciplina que supone reglas, estructuras y prácticas) en el que trabaja un individuo o grupo; y del ámbito contexto sociocultural circundante como lo son los padres cuando se es niño; colegas y científicos, cuando mayor, etc.) que incluye a quienes juzgan la calidad de los nuevos

trabajos realizados dentro del campo. Estos tres aspectos participan de un proceso interactivo constante, y en muchos casos de relación asincrónica, que determina la aceptación o el rechazo de las producciones de las personas que poseen algún tipo de talento especial en grado elevado.

En la segunda sección, Gardner se introduce en el estudio de la vida de siete destacadas figuras de nuestro siglo, (en realidad más justamente de fines del siglo pasado y de la primera mitad de este siglo XX) las cuales han sido distinguidas socialmente como “creadoras”, ya sea por lo revolucionario de sus obras como por los aportes descolantes realizados dentro de la disciplina o campo en que prioritariamente desarrollaban sus actividades. Los creadores considerados son Sigmund Freud (para la psicología), Albert Einstein (dentro del campo de la física), Pablo Picasso (en pintura), Igor Stravinsky (música), Thomas Eliot (en literatura), Martha Graham (para la danza), y Mahatma Gandhi (en la política). Complementariamente, se puede señalar que cada uno de ellos se destacó por el predominio en su tipo específico y predominante de inteligencia, a saber: lingüístico-personal (interpersonal), lógico-espacial (lógico-matemática), espacio-corporal (espacial) y personal, musical (inteligencia musical), lingüística (inteligencia lingüística), corporal-lingüística (cenestésico-corporal), respectivamente; como una clara forma de mostrar la continuidad mencionada entre los procesos inteligentes y los creativos.

En la tercera sección se refiere a aspectos característicos de fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX que permitirán esclarecer cómo personas provenientes de culturas diferentes, de comunidades diversas y de medio ambientes variados, comenzaron a destacarse por sus obras revolucionarias, marcando rumbos diferentes en el estudio y en la realización de fenómenos específicamente humanos como la danza, la pintura, la música, la psicología, la física, las relaciones interpersonales y el conocimiento de uno mismo.

El planteamiento de Gardner impregna mi tesis como ha quedado constatado aunque he realizado adaptaciones para una mayor comprensión del caso de Jerzy Nowosielski.

CAPITULO 2. EL CONTEXTO DEL ARTE MODERNO POLACO Y EUROPEO EN LA OBRA DE JERZY NOWOSIELSKI

2.1. Modernidad en el arte polaco después de la Segunda Guerra Mundial y su trasfondo histórico anterior al 1939

La búsqueda de la modernidad dominó el arte de la década de los 50 en Polonia. Las primeras fuentes relacionadas con el tema podemos encontrarlas en el libro *O sztuce nowoczesnej*²⁰ (1934), de Jan Brzękowski, donde críticos y teóricos de arte vanguardista debaten la situación del arte en el país. La voluntad de crear arte moderno en Polonia nació, no obstante, antes de la guerra. Encontramos artistas polacos realizando su trabajo en diversas ciudades: en Łódź, Władysław Strzemiński y Katarzyna Kobro formulan la teoría del unismo (*unizm*)²¹ y aplican principios neoplásticos a su trabajo. Poco después, en 1931, con la ayuda de reputados artistas de la época, como Fernand Léger, Max Ernst, Hans Arp y Kurt Schwitters, Strzemiński y Kobro crean el primer museo de arte moderno en Polonia, Muzeum Sztuki. Por otra parte, en Cracovia en los años 20 Tytus Czyżewski, Leon Chwistek y Zbigniew Pronaszko elaboran las teorías del formismo, un movimiento vanguardista que unía elementos del expresionismo, el cubismo y el futurismo. En este panorama, el individual y excéntrico Witkacy (Stanisław Ignacy Witkiewicz) escribe su propia teoría del arte, que recopila en el libro editado en 1919 *Las nuevas formas en la pintura y sus malentendidos*²². El artista presenta en este libro sus ideas historiosóficas, dibujando una visión catastrofista del desarrollo social, que proporciona confort a la humanidad, pero destruye la religión, la filosofía y el arte. Witkiewicz explica que en una sociedad bien organizada y mecanizada no habrá necesidad de experimentar sentimientos metafísicos y habrá una total uniformidad. Estos conceptos historiosóficos se traslucen en su posterior actividad como dramaturgo, (*Zapateros, El loco y la monja*) y novelista (*Adiós al otoño, Insaciabilidad*). Witkiewicz decide no vivir la guerra: Polonia es invadida por los soldados rusos el 17 de septiembre de 1939 y al día siguiente se suicida.

²⁰ Brzękowski, J. (1934). *O sztuce nowoczesnej*, Łódź: Wyd.Tow. Bibliofilów- en la traducción: *Sobre el arte moderno*.

²¹ Unizm-El Unismo es una teoría artística desarrollada por el pintor polaco Władysław Strzemiński, más en: Strzemiński, Wł. (1925) *Unizm w malarstwie*, Varsovia.

²² Witkiewicz, St. (2002). *Nowe formy w malarstwie I wynikające stąd nieporozumienia. Szkice estetyczne*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.

Durante los cinco años que dura la Segunda Guerra Mundial, muchos artistas polacos viven en la pobreza y para sobrevivir sacrifican su propio arte. Małgorzata Czyńska explica que Katarzyna Kobro quema sus esculturas para calentar la casa y hacer la comida de su hija pequeña (Czyńska, M. 2015:71). Los convulsos acontecimientos históricos que acompañan a mi análisis del tema son muy importantes, porque marcan los diferentes periodos del arte polaco moderno.

Los cinco años de guerra impiden a los creadores y teóricos seguir el desarrollo del arte moderno. Después de la guerra, los artistas polacos buscan cómo rehacer sus vidas y nuevos apoyos para desarrollar su actividad. Muchos de ellos piensan que los van a encontrar en el sistema comunista, cuyas banderas rojas con la hoz y el martillo ondean por toda Polonia. Nowosielski opta por el ateísmo: siente que deshacerse de la fe le hace libre y le abre a nuevos horizontes políticos. Ni los artistas ni la sociedad polaca eran aún conscientes de que el nuevo sistema les oprimiría con un yugo del que no iban a escapar durante varias décadas.

La posguerra resultó ser un periodo favorable para la creación y surgió de nuevo, entre los artistas, la voluntad de crear de arte moderno. Ya con el viento a favor, nace en Polonia el realismo social y el Grupo de Jóvenes Artistas, del que hablaré a continuación.

Para entender la complejidad de la situación política y cultural de Polonia de esta época voy a apoyarme en los textos de Piotr Bernatowicz²³, quien ha analizado el desarrollo de arte moderno en Polonia y otros países del bloque comunista y el impacto del trabajo y la figura de Pablo Picasso como artista comprometido políticamente. Es importante señalar que en estas circunstancias políticas y socioculturales, los artistas modernos en Polonia fueron capaces de retomar y dirigir su actividad: poco después de que concluya la Segunda Guerra Mundial ya realizan importantes muestras de arte moderno y crean el

²³ Bernatowicz, P. (2006). *Picasso za żelazną kurtyną. Recepcja artysty i jego sztuki w karajach Europy środkowo-wschodniej w latach 1945-70*. Kraków: Universitas. El libro, de Bernatowicz, aborda la cuestión de la recepción de Picasso y su arte en el bloque comunista. Los problemas que presenta autor están estrechamente relacionados con la percepción de Pablo Picasso en el área de los cuatro países de Europa central y oriental: Polonia, Checoslovaquia, Hungría y la República Democrática Alemana en las tres décadas posteriores a la guerra.

Grupo de Jóvenes Artistas (GMP)²⁴, que marcará las ideas del arte moderno en Polonia durante décadas.

2.2. El realismo social y el Grupo de Jóvenes Artistas

Una de las consignas del Partido Comunista fue comprometer a los artistas con la vida social. Según la propaganda soviética, los artistas debían crear desde el marxismo, lo cual les ayudaría a encontrar la relación con los problemas sociales. Estas demandas aún no estaban realmente definidas cuando en 1945 se reúne el GMP para trabajar con las ideas modernas en su arte. Aunque, como dice Piotr Bernatowicz:

(...) las raíces de Grupo de Jóvenes Artistas modernos están relacionadas con las ideas comunistas. Jonasz Stern, ya antes de la Segunda Guerra mundial, agrupa y dirige a los jóvenes pintores con claras ideas izquierdistas y construye el primer Grupo de Cracovia (Bernatowicz, P., 2006: 160).

Kitowska (2002) destaca que Jonasz Stern desempeñó un papel significativo en el ambiente artístico de Cracovia y que creó, junto a Maria Jarema, Sasha Blonder, Leopold Lewicki, Stanisław Osostowicz y Henry Wiciński el primer Grupo de Cracovia. Stern también participaba en actividades políticas como miembro del Partido Comunista Polaco. Fue detenido en varias ocasiones y en 1938 fue encarcelado en la prisión de Bereza Kartuska²⁵.

Maria Jarema, junto a Jonasz Stern, contribuyó a las ideas comunistas del primer Grupo de Cracovia, pero el arte que creaban los jóvenes pintores continuaba estando influenciado por los posimpresionistas –llamados en Polonia *kapistas* o *coloristas* (*kapiści*, *koloryści*²⁶)–, que representaba a los profesores de la Academia de Bellas Artes de Cracovia.

²⁴ Grupa Młodych Plastyków (Grupo de Jóvenes Artistas Plásticos). Abreviatura: GMP, incorpora en su libro Piotr Bernatowicz, véase: Bernatowicz, P. (2006).

²⁵ Bereza Kartuska- La Prisión de Bereza Kartuska (en bielorruso: Бяроза-Картузскі канцэнтрацыйны лагеп) fue una prisión en la Segunda República de Polonia, con sede en Bereza Kartuska, provincia Polesie (hoy Białystok en Bielorrusia). Más información en: <http://www.mysl-polska.pl/node/226>

²⁶ *Kapiści* (*koloryści*)- (*coloristas*)-dos nombres equivalentes del mismo movimiento en pintura, que se desarrolló y dominó el arte polaco en la segunda década del periodo de entreguerras, (los años veinte del siglo XX). El nombre proviene de las letras K. P. - La abreviatura "*Comité de Paris*" un organismo

Sus prioridades artísticas, probablemente, no difieren esencialmente de los coloristas. Colegas más jóvenes de los Kapiści todavía con nostalgia miraron hacia el oeste y a París. (...) Jonasz Stern decía: Nuestro interés se dirigió hacia la pintura del mundo. El gran atractivo para nosotros se convirtió en unos nombres como Chagall, Picasso, Léger, Grosz, Piscator. (Bernatowicz, P., 2006:135)

En París, sin embargo, era una tendencia ya pasada de moda, sobre todo la que representaban los tres primeros nombres de esa lista. En Cracovia antes de la Segunda Guerra Mundial, en la Academia todavía se imponían las pinturas de *art nouveau* de Axentowicz y Kamocki. No se debe subestimar el papel de los formistas (*formiści*) en este contexto, ya que introdujeron ideas nuevas y refrescantes. Maria Jarema visitó París en 1937, lo que supuso una oportunidad de entrar en contacto con el nuevo arte francés, antes incluso de Tadeusz Kantor. El arte polaco, por tanto, no tuvo complejos para acoger el estilo de Picasso en su famosa visita a Polonia de 1948.

Las informaciones recopiladas por Bernatowicz, relacionadas con el nacimiento de la primera asociación de artistas polacos (primer Grupo de Cracovia), dan fe de su postura ideológica izquierdista. La organización artística de Stern renació con los nuevos miembros, ya después de la guerra. En ese momento el líder del grupo fue Tadeusz Kantor, pero Stern sigue formando parte de los pintores asociados, entre cuales se encuentra por supuesto Jerzy Nowosielski.

Como relata Fik (1989), citado por Piotr Bernatowicz:

La posición política del gobierno hacia los artistas, desde los primeros años después de la guerra hasta más o menos 1948, fue muy liberal. Todavía no se imponía usando presión administrativa el realismo social como ideología única. En otoño de 1947 tiene lugar un famoso discurso del líder de partido obrero, Bolesław Bierut, que marcará las pautas de la política cultural del gobierno. El discurso de Bierut en la apertura de la cadena de radio de Breslavia hace hincapié en la necesidad de una mayor integración en el arte de la labor de la sociedad, y también habla de la necesidad de planificar la cultura. De nuevo, esto implica más que nunca combinar y racionalizar el trabajo en la sección de cultura. (Bernatowicz, P., 2006: 159)

cultural que ayudaba a los estudiantes polacos estudiar la pintura en Francia, atada en 1923 por Józef Pankiewicz en la Academia de Bellas Artes de Cracovia.

Las palabras de Bierut llegaron a la mayoría de los periódicos del país, y de este modo la propaganda del gobierno extendió rápidamente gracias a discusiones que aparecieron en periódicos y revistas. Como dice Bernatowicz:

Los mecanismos comunistas para ejercer el poder fueron variados. Por ejemplo, les abocaban (a las personas de la cultura) a una situación sin salida, por lo que muchos de ellos estaban expuestos entonces a diversas formas de presión, incluyendo el terrorismo de Estado. Por otro lado se aseguraban de que los obedientes obtuvieran beneficios y privilegios. (Bernatowicz, P., 2006:159)

La situación se hacía cada vez mas difícil. Muchas personalidades del mundo de la cultura –actores, literatos, periodistas– dejaban su puesto o intentaban huir del país. Las grandes escuelas de arte vivían sus peores momentos. Cada mes llegaban nuevas cartas del Ministerio de Cultura y Educación que informaban a los profesores inadecuados para el sistema de que tenían que dejar su trabajo.

Drewnowski (1991), citado por Bernatowicz (2006), escribió:

Jan Drewnowski acertadamente interpreta la esencia del poder de la *revolución suave* y pone las siguientes medidas gubernamentales como ejemplo. Se considera que 1949 es el año de la transición a unas decisiones más radicales: justo ahí comenzaron los despidos de los profesores rebeldes de las academias de arte en Polonia. Al año siguiente Tadeusz Kantor será despedido de la Academia de Bellas Artes de Cracovia. (Bernatowicz, P., 2006: 159)

A Władysław Strzemiński –famoso artista de la vanguardia polaca y profesor de la Escuela Superior de Arte en Łódź, de la que fue fundador– lo despiden en 1950. Usando sus capacidades creativas para poder vivir hasta el final de su vida, hace publicidad y escaparates de las tiendas de la ciudad. Andrzej Wajda –director de cine polaco– recuerda la vida del artista y enseña los duros tiempos de la época estalinista en Polonia en la película *Powidoki* (2016). La persecución y expulsión social de los artistas ejecutada desde los organismos del gobierno genera miedo entre ellos, y con el paso del tiempo han de amoldarse estrictamente a las ideas propuestas por el gobierno. El periodo del estalinismo en Polonia, como dice Drewnowski, marca los años 1948-56. (Drewnowski, J., 1991: 12) De 1945 a 1948 es un periodo de transición, que coincide con la creación del GMP en Cracovia.

El Grupo de Jóvenes Artistas proclama ideas similares a las del grupo de Jonasz Stern, anterior a la guerra, en lo referente a la modernidad. Tienen ganas de revolucionar el país. Preparan un proyecto expositivo ambicioso y crean una asociación legal para conseguir ayuda gubernamental. Entre los pintores asociados al grupo también está un joven crítico e historiador del arte, Mieczysław Porębski. Gracias a Porębski y Kantor, que vivían en Cracovia, y sus claras ideas sobre el arte moderno, que explicaban en numerosos artículos, conferencias y entrevistas, el Grupo de Jóvenes Artistas pudo cohesionarse y conseguir grandes exposiciones subvencionadas por el gobierno, que provocaron el interés de artistas y público de diferentes ciudades de toda Polonia.

A diferencia de Varsovia, Cracovia no estaba destruida después de la guerra y podía servir como un lugar para la creación de un circuito de exposiciones y la revitalización de la vida artística. El Grupo de Jóvenes Artistas tenía un estrecho vínculo con Cracovia, pero su actividad se extendió también a otros lugares de Polonia. Las exposiciones y conferencias de los *modernos* llegan a diferentes ciudades polacas y dentro del grupo se encuentran los creadores de los núcleos artísticos más importantes del país, como Łódź, Poznań y Varsovia.

La ciudad de Cracovia es un lugar simbólico: es la capital del arte polaco moderno y las ideas progresistas estaban muy presentes en la ciudad. En Cracovia antes de la guerra ya había artistas trabajando en arte moderno, el grupo de los formistas. El término "arte moderno" lo utilizo aquí en un sentido general, como sinónimo con el concepto de la "modernidad", refiriéndome a la autonomía artística, la pintura plana y los mecanismos abstractos de conformación del cuadro. No es de extrañar que la primera exposición de Grupo de Jóvenes Artistas tuviera lugar en el Palacio de las Artes –tradicionalmente vinculado a los movimientos jóvenes: a finales del siglo XIX y principios del XX se había presentado en este espacio una novedosa exposición de artistas polacos de *art nouveau*–.

A continuación intento recopilar los hechos históricos más importantes relacionados con el desarrollo del GMP, que finalmente se convierte en Grupo de Cracovia II en 1957, el cual marcará la historia del arte moderno en Polonia durante casi un siglo.

Como recuerda Marek Świca en la entrevista con Mieczysław Porębski, el antecedente de este grupo (futuro Grupo de Cracovia) ya se formó antes de la guerra (Porębski se refiere a la organización de Stern, sobre la cual ya he hablado antes). Durante la

ocupación nazi, con un colectivo diferente, volvió a nacer en la ilegalidad. Siguiendo a Świca, la primera exposición del grupo se hizo en una casa privada que pertenecía a Ewa Siedlecka, ya en 1943. En esta casa se volverán a realizar actividades artísticas, como la presentación de los espectáculos de teatro experimental de Kantor (Chrobak, J. y Świca, M., 1998: 15).

Kantor estaba permanentemente rodeado de gente, las personas con quienes trabajaba y hacía exposiciones, fiestas y conciertos también eran sus amigos. Kantor trabajó como artista durante toda la ocupación nazi, hizo escenografías para teatros y espectáculos siguiendo los preceptos estéticos de la modernidad. Con el tiempo, sus experimentos teatrales se convertirán en obras de *assemblage* y *happenings*, aunque para eso aún han de pasar treinta años.

Gracias a su trabajo organizativo, en 1945 nace Grupo de Jóvenes Artistas, llamados *los modernos*. Los jóvenes hacen su primera exposición en el verano de ese mismo año, concretamente el 24 de junio de 1945, en Związku Literatów –Asociación de Escritores– en la calle Krupnicza en Cracovia.

Nowosielski participa en la exposición y presenta sus cuadros con, como lo llama Świca, “una fuerte figuración” y una gran sensibilidad hacia el color vinculada al icono ortodoxo (Chrobak, J., Świca, M. 1998: 15). Más adelante, Nowosielski tendrá una mirada muy crítica hacia la obra que presenta en su primera muestra de arte moderno. Hablando con Zbigniew Podgórzec explica:

Mis cuadros eran muy flojos –un bodegón, un paisaje con acentos abstractos, dos retratos ficticios... El nivel de esta obra era tan espantoso que puedo hablar de ella solo como un acontecimiento de mi biografía personal, no artística. (Podgórzec, Zb., 1985: 11)

Después, en 1946, concretamente el 12 de octubre, tiene lugar otra exposición del grupo del GMP en Cracovia. Esta vez se realiza en el Palacio de las Artes (Pałac Sztuki). Los participantes preparan un catálogo para la exposición y aparecen varios artículos sobre ella en diferentes revistas de arte. Con alegría y entusiasmo, Mieczysław Porębski comenta en un artículo de una revista de arte que:

La obra de Picasso, Braque, Léger... nos ha permitido poner orden en el cuadro, un orden claro y constructivo, retirar toda la metafísica secreta, nos han dado una muestra del racionalismo, el cual vamos a incorporar desde hoy. (Chrobak, J. y Świca, M. 1998: 143)

Tadeusz Kantor dice que la exposición de arte moderno en Polonia tenía su propia especificidad, porque nace de las difíciles y complicadas vivencias de la Segunda Guerra Mundial (Chrobak, J. y Świca, M. 1998: 143). Algunos críticos, como Adam Hoffman, reprocharon a los jóvenes la falta de preparación de la exposición, con pocos cuadros pintados al óleo, mucha obra en forma de bocetos y algunos dibujos que ya se habían expuesto en la muestra anterior (Chrobak, J., Świca, M. 1998: 144).

Como recuerda Nowosielski en la entrevista con su primer biógrafo (Podgórzec, Zb. 1985:12), “después de 1947 tuvimos exposiciones en Varsovia, empezamos ser visibles y ya contaban con nosotros, nos convertimos en un grupo organizado que conscientemente se oponía a la corriente oficial del colorismo en el arte polaco”.

En 1947 el arte moderno llega a la capital de Polonia. Después de 1946, Nowosielski expone sus obras abstractas en las muestras organizadas por el Grupo de Jóvenes Artistas, obras que analizaré más adelante. Nowosielski rememora estos tiempos con nostalgia y relata el desarrollo de su obra abstracta en el contexto del icono:

Recuerdo muy bien el primer cuadro abstracto que hice en el verano de 1947. Tenía como título *Zima w Rosji* (Invierno en Rusia) y en aquel momento empecé a vivir la dificultad de la dualidad de la creación artística. Por un lado, me interesaba la abstracción geométrica y por el otro un tipo de figuración. Esto estaba vinculado con una división interna, pero también con un desequilibrio de la propuesta de mi propia práctica como pintor. (...) Solamente gracias al icono pude resolver este problema, aunque en este tiempo todavía era ateo. En este periodo me interesé por la relación entre metafísica y arte. El icono, por un lado, caracteriza un realismo explícito, pero por otro un espíritu abstracto. Gracias al icono he podido entender que estas dos realidades no se excluyen, sino que coexisten conjuntamente, porque no hay un buen cuadro sin organización abstracta interna. (Podgórzec, Zb. 1985: 13)

Este pequeño manifiesto artístico que recoge Zbigniew Podgórzec explica la línea creativa del artista durante este periodo. Presenta un concepto clave del vínculo entre la modernidad de su trabajo, con una preocupación sobre la abstracción geométrica y el icono. El pensamiento revelado en esta confesión le muestra como artista moderno, con ideas espirituales claras relacionadas con el icono ortodoxo. La dificultad de la propuesta artística que decide resolver siendo todavía muy joven la desarrolla aún más en el futuro, trabajando varios temas y formas en la pintura. La cooperación con otros artistas y el trabajo que realizan en grupo forman una fructífera simbiosis que ayuda a

Nowosielski a crear su obra. Durante los años 40 ocurren numerosos eventos históricos que afectan personalmente al joven artista.

2.3. Un aspecto relevante: el carácter *uniata* de Jerzy Nowosielski

Nowosielski estaba en una posición todavía más difícil, porque su familia pertenecía por parte de padre a la etnia de los uniatas, de orígenes lemkos ucranianos. Justo después de la guerra tuvo lugar la famosa Operación Vístula²⁷, que consistió en la deportación de enormes poblaciones de ucranianos y lemkos a tierras cercanas a la frontera con Alemania, que Polonia había recibido después de la Segunda Guerra Mundial. La familia de Nowosielski, de raíces ucranianas, estaba en peligro por posibles acusaciones políticas. Czerni recuerda que el padre del pintor estaba vinculado a la iglesia greco-católica y a la comunidad ucraniana en Cracovia y que la familia lejana del pintor sufrió las represiones de la policía polaca. La mayoría de los parientes del padre del artista fueron deportados desde tierras polacas a Ucrania, que después de la guerra fue anexionada por la URSS (Czerni, K., 2006: 11).

El artista no puede comunicar a nadie el drama que está viviendo. Como explicaba Wolański: “tuvo miedo de ser conocido públicamente como alguien con raíces ucraniano-ortodoxas, algo que no fue nunca bien visto por la gente de su entorno y en general por el régimen político comunista. Solo en algunas ocasiones especiales, como por ejemplo, Navidades, podía hablar un poco más sobre sus orígenes.” Al parecer, Nowosielski explicaba historias y tradiciones sobre la celebración de las fiestas navideñas. Recordaba costumbres de Navidad que, como decía Wolański:

(...) eran para él una forma de conocer a cada uno de sus familiares, de reencuentro simbólico con cada uno de ellos en cada brindis. Todos estos recuerdos que explicaba Nowosielski siempre servían como ejemplo para mostrar su relación con el arte o con temas filosóficos. Wolański enfatizaba que Jerzy siempre fue un purista y buscaba la esencia de las cosas. (Wolański, T. comunicación personal, 17 de diciembre, 2013)

²⁷ La Segunda Guerra Mundial provocó que la tierra de los lemkos se transformara por completo. La zona sureste se convirtió en un desierto debido a dos grandes olas de desplazamiento. En el marco del acuerdo sobre intercambio de poblaciones, que estuvo en vigor desde 1944 hasta 1946, una gran parte de bojkos y lemkos fue trasladado a la URSS, y en 1947, con la Operación Vístula, los ucranianos restantes fueron desplazados hacia el norte y partes del oeste de Polonia. Esta situación creó una despoblación casi total, sobre todo entre los bojkos y lemkos que antes vivían en estos terrenos.

El gran esfuerzo que supone vivir en una ciudad diferente, lejos de sus padres y sus amigos de Cracovia, hacía que su ambiente de trabajo fuese más difícil. No obstante, durante sus doce años en Łódź consigue establecer amistades duraderas con Tadeusz Wolański, Stanisław Fijałkowski y Teresa Tyszkiewicz. En muchas ocasiones llevará el trabajo de estos artistas a Cracovia, donde regresa a mediados de los 50 para trabajar en la Academia de Bellas Artes.

Es importante recordar que durante los primeros años después de la guerra ya se muestran obras de jóvenes artistas modernos en Polonia. En 1946, en Varsovia, se abre una exposición de la colección de la Tate Gallery de Londres. También se inaugura otra de artistas italianos cercanos a la izquierda, y de Francia llega en 1948 una muestra de dibujos, donde enseña su cerámica Pablo Picasso. Estas exposiciones también viajarán a Cracovia.

Los artistas del grupo moderno de Kantor vieron sus ideas reflejadas en la obra de sus colegas franceses, pero la crítica especializada de la época decía, no sin cierta maldad, que sencillamente los copiaban. La poca información sobre el arte que llegaba al país durante la guerra era insuficiente para entender lo que estaba ocurriendo en el contexto internacional. Durante los cinco años que duró el conflicto los artistas no podían viajar y conocer lo que se estaba haciendo en otros países, aunque la voluntad de intercambio y el ansia de conocimiento estaban muy presentes. Los jóvenes artistas, entre ellos Nowosielski, solo tenían acceso a algunas revistas, libros y magazines anteriores a la guerra, que se encontraban en las bibliotecas de la ciudad y que tomaron como punto de referencia para su conocimiento del arte moderno e de inspiración para su trabajo.

Durante la época de posguerra, florecieron numerosos eventos artísticos en muchas ciudades polacas. Pero la muestra más importante se hace en otoño de 1948, cuando el Grupo de Jóvenes Artistas exhibe su actividad públicamente. En el grupo se encuentran representantes de diferentes ramas artísticas: Marian Bogusz, Janina Brosz-Włodarska, Tadeusz Brzozowski, Ali Bunsch, Andrzej Cybulski, Zbigniew Dłubak, Zofia Gutkowska, Edward Hartwing, Maria Jarema, Tadeusz Kantor, Janina Kraupe-Świdorska, Alfred Lenica, Jan Lenica, Maciej Makarewicz, Jerzy Malina, Jadwiga Maziarska, Kazimierz Mikulski, Jerzy Nowosielski, Fortunata Obrąpalska, Roman Owidzki, Leonard Sempoliński, Erna Rosenstein, Jerzy Skarżyński, Judyta Sobel, Jonasz Stern, Bogusław Szwacz, Jan Tarasin, Teresa Tyszkiewicz, Jerzy Tchórzewski,

Jadwiga Umińska, Bohdan Urbanowicz, Stefan Wegner, Marek Włodarski, Kazimierz Wojtanowicz, Andrzej Wróblewski. Dentro del grupo está también el crítico e historiador del arte, que a la vez era el comisario de la exposición: Mieczysław Porębski. En su estatuto escriben las reglas de la asociación y las ideas relacionadas con el arte moderno que intentan propagar. Los jóvenes organizadores han podido recibir una ayuda del gobierno, subvención de 500.000 zloty²⁸ que en aquellos tiempos era una cantidad bastante considerable.

En 1948 se inaugura en Cracovia la exposición de arte moderno más importante, organizada por el Grupo de Jóvenes Artistas (del 19 de diciembre de 1948 hasta enero de 1949). El evento fue muy controvertido y atrajo alrededor de 6.000 visitantes (Chrobak, J., Świca, M. 1998:151). Se considera que esta exposición es una de las muestras más influyentes y significativas de la obra de artistas polacos modernos. Nowosielski participa en ella con sus cuadros abstractos. Para la exposición, como el resto de participantes, prepara un texto donde define su obra. En uno de los párrafos afirma:

Las posibilidades de la plástica empiezan donde el lenguaje como forma de comunicación empieza a ser inútil. El asunto del hermetismo de la pintura moderna solo puede ser actual en el contexto de la pintura de la representación. La pintura representativa es un episodio de la Historia y un tipo de pensamiento plástico. Yo no pinto cuadros. Creo que el cuadro en un sentido tradicional, con un espacio convencional, las tensiones que le describen y los temas de los que trata, ya no es actual. El cuadro tradicional y la convención que creó, con la abstracción subcutánea que justifica su existencia, se ha agotado. ¿Volverá alguna vez? ¿En qué forma lo hará? Es difícil de decir. El material en el que, por necesidad, realizo mis objetos es el menos adecuado. Sigue siendo todavía material de la imagen tradicional. (Chrobak, J., Świca, M. 1998: 234)

Cabe destacar una vez más la naturaleza moderna del Grupo de Jóvenes Artistas. Estos artistas no buscan romper con la tradición pictórica, como se podría pensar, dadas las similitudes con la vanguardia del constructivismo soviético presentes en la retórica de algunos miembros dominantes del grupo. Los jóvenes pertenecían a la vanguardia más bien en el sentido que formuló Clement Greenberg, que la presenta como heredera del

²⁸ La moneda de Polonia es el *zloty*, que significa oro.

gran arte, al cual honra utilizando la abstracción²⁹. En la teoría de Clement Greenberg, Picasso juega un papel clave como principal exponente de la vanguardia de alto nivel. En Cracovia, donde Picasso se conocía incluso antes³⁰ de los discursos de los formistas (Greenberg, C. en Bernatowicz, P., 2006: 52), su arte tenía un significado similar, simbolizaba lo moderno.

Dentro del grupo, Nowosielski participa de forma activa. Muchos de sus colegas se inspiran y hablan sobre artistas conocidos en el resto del mundo, como Cézanne, Picasso o Braque, los polacos Makowski y Waliszewski, y también se interesan por la obra de Chirico, Arp, Miró y Klee. Pero otros se declaran seguidores de Mondrian, Malevich y el constructivismo ruso.

Los artistas preferidos de Nowosielski son los surrealistas franceses y constructivistas rusos. Los jóvenes habían empezado una investigación partiendo de la búsqueda de los valores propios de la pintura, sobre todo el trabajo con el color y la forma, la composición desde la mancha y la construcción de la *planeidad* del cuadro. Nowosielski incorporó inmediatamente estas ideas en sus obras. El artista ya se había hecho ateo hacía unos años e investigaba la abstracción.

Entra, como todos sus colegas, en la Asociación Polaca de Artistas Plásticos (ZPAP)³¹ organización que, además de servir como nexo de unión entre los artistas, organiza importantes exposiciones en toda Polonia y crea un círculo que promueve ideas contemporáneas y sugiere valores artísticos modernos. Por desgracia, esto ocurre solo durante los primeros años de la posguerra. En la época de Stalin, la ZPAP tuvo que seguir la política del gobierno comunista y solo fomentó el realismo socialista. Desde la década de los 50 hasta la muerte de Stalin, Nowosielski, por no estar lo suficientemente vinculado con el realismo socialista, apenas podía recibir ayuda de la asociación (habitualmente tubos de pinturas) para continuar su trabajo.

Para poder entender mejor la historia del nacimiento del arte moderno en Polonia y su peculiar relación con el sistema comunista, es necesario preguntarse sobre la relación existente entre Picasso y la mitificación de su pintura por parte del Grupo de Jóvenes

²⁹ Término introducido por C. Greenberg, *Avant-garde and Kistch*, en Greenberg, C. 1986 *The Collected Essays and Criticism*, J. O'Brian, Chicago.

³⁰ La primera información sobre Picasso aparece en 1908, en el artículo de Adolf Baslera, *Dzisiejsza kultura artystyczna we Francji*, Sfinks.

³¹ Las siglas ZPAP responden a Związek Polskich Artystów Plastyków (Asociación Polaca de Artistas Plásticos).

Artistas y el contexto ideológico en el que a partir de 1945 funcionó este artista. Intentaré responder a continuación. Para ello, me gustaría presentar algunos hechos históricos relacionados con la política cultural de Polonia, Francia y la URSS después de la guerra. También me interesa encuadrar y analizar la influencia que tuvo la única visita de Picasso a Polonia en el desarrollo de las ideas y la práctica del Grupo de Jóvenes Artistas. Finalmente, quisiera hacer la comparación de la obra de Picasso con un trabajo de Nowosielski, su primer encargo institucional, elaborado junto a Zofia Gutkowska y Adam Hoffman en OMTUR³² en Cracovia, e indicar los elementos entendidos como modernos en esta obra de gran tamaño (1,10 m x 20 m).

El único patrocinio artístico después de la guerra (ZPAP) está alineado con la política e ideología del recién instaurado sistema totalitario. Los artistas en Polonia no tenían muchas más opciones expositivas, porque dejó de existir el mecenazgo privado y para poder mostrar su trabajo debían amoldar su arte a las exigencias del sistema.

Por otro lado, en 1947 se firma un acuerdo entre Francia y Polonia sobre intercambio cultural. Francia es el primer país con el que el nuevo gobierno polaco coopera. Ese hecho histórico fue posible por motivos políticos. De Gaulle y Stalin intentaban llevar a cabo políticas de cooperación. El gobierno soviético quería forzar a De Gaulle a reconocer al nuevo gobierno comunista en Polonia y que no aceptara al gobierno polaco exiliado en Londres³³. De Gaulle, presionado por las fuerzas rusas frente a los aliados, pero consciente de la incertidumbre del momento, decide mantener relaciones diplomáticas con los dos gobiernos de Polonia. Como consecuencia de este acuerdo, el gobierno comunista polaco³⁴ pudo firmar con Francia un acuerdo de intercambio cultural y cooperación (Bernatowicz, P., 2006: 51).

³² Las siglas OMTUR responden a Organizacja Młodzieżowa Towarzystwa Uniwersytetów Robotniczych (Organización de la Asociación Juvenil de Trabajadores Universitarios). En 1946, Nowosielski, junto a Hoffman y Gutkowska, pinta un friso en la sede de la organización, ubicada en el palacete de los Tyszkiewicz en Cracovia. El fresco desaparece en 1949: lo repintaron o tal vez fue retirado de la pared.

³³ El Gobierno de Polonia en el exilio, oficialmente Gobierno de la República de Polonia en el exilio (en polaco: Rząd Rzeczypospolitej Polskiej na uchodźstwie), fue el gobierno de Polonia tras la ocupación por la Alemania Nazi y la posterior invasión por la Unión Soviética durante septiembre y octubre de 1939, que dio inicio a la Segunda Guerra Mundial. El Gobierno polaco en el exilio dirigía a las Fuerzas Armadas polacas que operaban en Polonia y el extranjero durante la guerra. Si bien no fue reconocido durante mucho tiempo y no tuvo poder efectivo tras la Segunda Guerra Mundial, siguió existiendo hasta el final del gobierno comunista en Polonia en 1990, cuando delegó formalmente sus responsabilidades al nuevo gobierno.

³⁴ Después de la guerra, en Polonia se forma el gobierno comunista con dependencia política y económica de la URSS.

En Europa después de la guerra, las políticas de los aliados marcaron el escenario de las influencias ideológicas en diferentes países. El gobierno de la URSS vio en Francia un posible aliado comunista. Francia, justo después de la guerra, contaba con un potente movimiento de izquierdas y el partido comunista más importante de Europa occidental, que creció en la resistencia durante la ocupación alemana. El fervor del comunismo francés animó a Stalin a establecer vínculos con los camaradas galos y así extender las influencias comunistas en Europa occidental.

Pablo Picasso, el famoso pintor español, estaba muy posicionado políticamente. Exiliado en Francia, era miembro del partido comunista francés. La visita que hizo a Polonia en 1948 formaba parte del plan político e ideológico comunista del nuevo gobierno polaco, apoyado por los soviéticos (Florczak, Z., 1949 en Chrobak, J., Świca, M., 2000: 18). La obra y la figura de Picasso tuvieron un gran impacto en el arte moderno de Polonia. Muchos artistas polacos, como Tadeusz Kantor y Teresa Tyszkiewicz, pintaron cuadros con rasgos estéticos y conceptuales parecidos al artista malagueño. La mención de estos artistas es de gran relevancia para el análisis del tema que trato en mi tesis. Kantor y Tyszkiewicz fueron amigos de Nowosielski, en muchas ocasiones le sirvieron de inspiración y, lo más importante de todo, le proporcionaron ayuda durante la primera etapa de su vida.

En los dos cuadros que presento de Kantor, podemos ver cómo el artista sigue el pensamiento poscubista del Picasso. Elige el tema de la obra por la idea que quiere mostrar. Lo que le interesa son los distintos planos que aparecen en la situación de las figuras femeninas que están en movimiento. En uno de ellos muestra a una señora lavando ropa y en el otro a una mujer entrando en una habitación. Consigue la sensación de movimiento, igual que Picasso, distorsionando y diseccionando las formas de los cuerpos, usando colores con gran contraste y planos en muchos casos superpuestos con un contorno pronunciado. El mismo análisis realiza Jerome Bazin³⁵, quien afirma que hay toda una serie de cuadros de Tadeusz Kantor que tienen evidentes influencias de Picasso. Como ejemplo pueden servir los cuadros representando a mujeres, pintados entre 1945 y 1947 (fig. 1, 2). Todas estas obras como dice Bazin:

³⁵ El libro escrito por Jerome Bazin, Pascal Dubourg Glatigny y Piotr Piotrowski sobre el arte en la Europa comunista, 1945-89, presenta y analiza las interacciones artísticas, tanto dentro del bloque soviético y con Occidente entre 1945 y 1989.

Tienen una forma sintética, contornos rígidos de un color plano, maneras expresivas de diversos puntos de vista... Todas estas telas están conectadas con los cuadros de mujeres que Picasso pintó durante la guerra. El autor del libro dice que Kantor no conocía directamente la obra de Picasso, pero se inspiró en los artistas franceses, que seguían el estilo del pintor malagueño y que mostraron sus obras en la exposición organizada en Polonia justo después de la guerra, donde se enseñaron los más importantes movimientos en pintura de París. Bazin ve la influencia del Picasso también en la otra pintura de Kantor, *La lavandera* (fig. 1) donde el artista usó una forma poscubista para reflejar el tema de los esfuerzos de la clase trabajadora. (Bazin, J., 2016: 58).

Esta manera de pintar no va ser definitiva: el artista a lo largo de los años cambia radicalmente de estilo, y en los 60 su obra muestra influencias del tachismo, el informalismo y el *assemblage*. La misma evolución podemos ver en la pintura de Teresa Tyszkiewicz, conocida en Polonia como la precursora del tachismo.



1. *La lavandera*, 1946, Tadeusz Kantor, óleo sobre lienzo, 128 x 84 cm, Muzeum Narodowe Warszawa.



2. *Mujer en la puerta*, 1947, Tadeusz Kantor, óleo sobre lienzo, 132 x 105 cm, Muzeum Narodowe Szczecin.

Durante la posguerra, Teresa Tyszkiewicz también se apropia de elementos de la pintura de Picasso. Lo podemos ver claramente en la obra del Museo de Arte de Łódź. *La guerra* (fig. 4), tiene rasgos similares al *Guernica*: desde la disposición horizontal del lienzo, invita el espectador a ver la historia de la monstruosidad en el campo de la batalla y no oculta su relación con la obra del malagueño. Tyszkiewicz trabaja las figuras de forma simplificada y expresiva, los hombres que pinta no tienen rasgos reales, parecen unos muñecos primitivos. El tratamiento de planos de color enmarcados en formas romboidales crea sensación de movimiento y enseña diferentes puntos de

vista del campo de batalla. En la otra obra (fig. 3), Tyszkiewicz se deshace casi por completo de la figuración, aunque todavía podemos identificar algunos trazos que podrían simbolizar una figura femenina.



3. *Composición*, 1950, Teresa Tyszkiewicz, dibujo papel, Museo de Arte de Łódź.



4. *La guerra*, 1949, Teresa Tyszkiewicz, óleo sobre tela, Museo de Arte de Łódź.

Jerzy Nowosielski, a mediados de la década de los 40, pinta el friso de OMTUR (Cracovia, 1946). Es, como ya he mencionado, el primer trabajo monumental por encargo estatal que tiene el joven artista. A nivel estético, el mural recuerda a la obra de Tadeusz Makowski³⁶ y a los cuadros de los campesinos de Malevich. El friso tiene claras connotaciones comunistas. Como decía Porębski: “Todos eran jóvenes, tenían

³⁶ Pintor polaco (1882- 1932) que trabajó en Francia y estaba asociado con la Escuela de París, precursor del cubismo en Polonia.

ganas de vivir y de trabajar, y con el socialismo se pensaban que podían, por lo menos, llegar a donde habían llegado los constructivistas rusos y Malevich” (Porębski, M., 2003: 65).

Por otro lado, creo que las toscas figuras de los obreros y su bosquejo esquematizado hacen alusión directa a la pintura de Picasso del periodo azul y rosa. Las figuras parten de cierto primitivismo, tienen el contorno fuerte y exagerado. La obra de Nowosielski tiene muchas similitudes con obras de Picasso como *Dos jóvenes* (1905), *Hombre, mujer, niño* (1906) o *Autorretrato con una paleta* (1906), (fig.5, 6,7.)

No se sabe si Jerzy Nowosielski o alguien del Grupo de Jóvenes Artistas acudió al encuentro con Picasso en Varsovia y Breslavia en 1948, pero la presencia del artista en Polonia fue muy importante para algunos artistas del futuro Grupo de Cracovia: Jan Tarasin, Jan Lenica o Maria Jarema, por ejemplo, realizaban obras similares a las del famoso pintor español.

Las ayudas para los jóvenes artistas modernos llegaron también desde otro lado del océano. El gobierno y las asociaciones polacas en EE. UU. hicieron posible que en 1948 Nowosielski mostrara su obra junto a otros artistas polacos en la Fundación Kościuszkowska, en Nueva York, exposición que luego viajará a Chicago y Washington. El joven Nowosielski apenas tiene 24 años y sus propuestas llegan a la capital de arte mundial. Sin embargo, tendrá que esperar seis años más a que el gobierno compre por primera vez una obra suya y su trabajo entre de forma permanente en la colección del Museo Nacional de Varsovia (Podgórzec, Zb., 1985: 12).



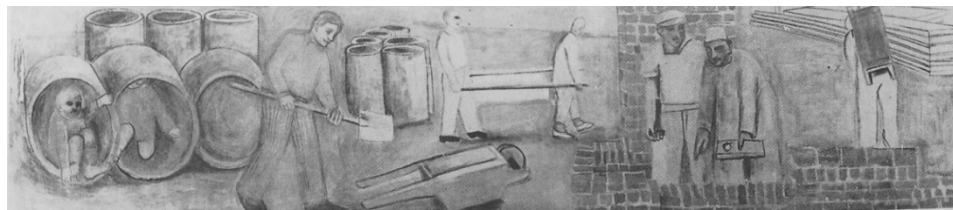
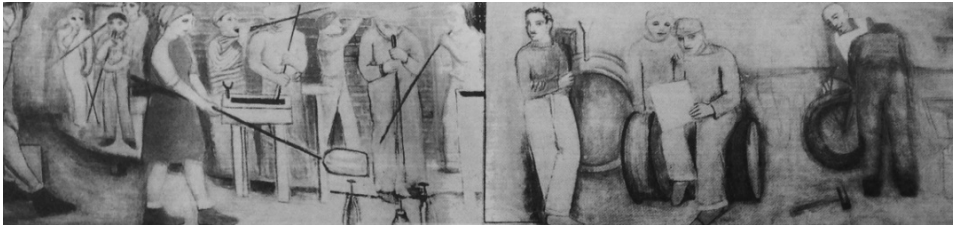
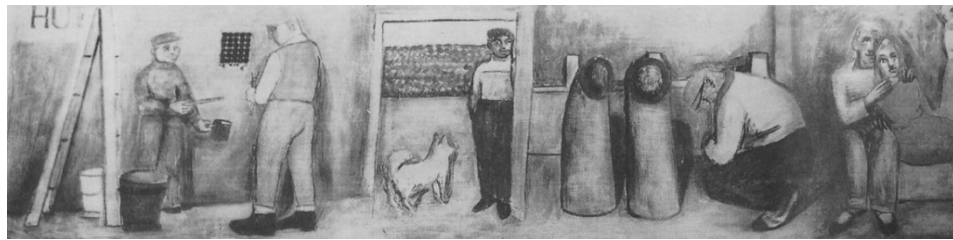
5. *Dos jóvenes* (1905), de Pablo Picasso, óleo sobre tela, 182,3 x 93,7cm, Washington DC, National Galleries of Art.



6. *Hombre, mujer y niño* (1906), de Pablo Picasso, 115,7x88,9 cm, óleo sobre tela, Kunstmuseum Basel.



7. *Autorretrato con una paleta* (1906), de Pablo Picasso, óleo sobre tela, 92x73 cm, Museo de Arte de Filadelfia.



8. *Friso OMTUR*, de Jerzy Nowosielski, Zofia Gutkowska , Adam Hoffman, Starmach, fresco, 110cm x20m, Kraków, (Starmach, A., 2003: 555-559).

2.4. La evolución del icono en la pintura moderna de Jerzy Nowosielski

Nowosielski, justo después de la guerra, trabaja de forma variada, intercalando la figuración con la abstracción. A finales de los 40 crea una serie de obras abstractas, que expone junto a otros artistas del GMP en Cracovia en 1948. Prepara para la exposición

una descripción de su obra, en la que explica la atrevida decisión de trabajar con formas geométricas. La reseña de su trabajo define los diferentes elementos que le interesan en la pintura. Describe su proceso creativo y cuál ha sido la inspiración artística que le ha llevado a elaborar esos cuadros. Hace obras figurativas partiendo de las fotos y los abstractos con formas triangulares trabaja experimentando espontáneamente con dibujo y color de las formas geométricas.

Habla sobre el primitivismo, el trabajo preparatorio y los bocetos con dibujos automáticos (que tanto recuerdan a los surrealistas); de la visión de paisajes desde el avión, que posiblemente sugirió la estructura compositiva de los cuadros; de sus recuerdos de una inocente niñez y sus juguetes (locomotoras y trenes). Habla también de los diferentes planos y los distintos puntos de vista, explica el origen del descubrimiento de los campos triangulares y trapezoidales de sus cuadros, que nacieron leyendo la prensa, con noticias sobre las batallas de Etiopía (1936), viendo las azules montañas de Abisinia, inspirándose en los lejanos e infinitos descampados de Rusia. Recuerda el fuerte contraste de color de los tejados de las iglesias ortodoxas con las nevadas de invierno.

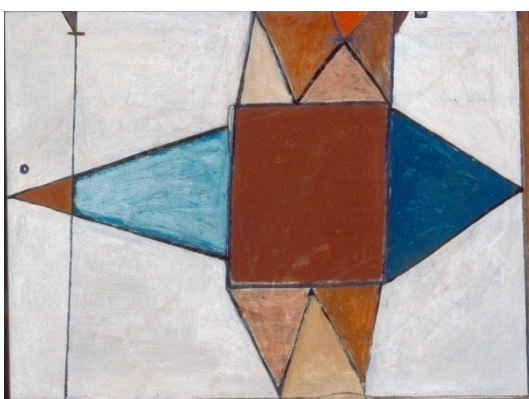
Recuerda cuando vio la reproducción de un fresco pompeyano, donde además de lo figurativo halló un elemento geométrico completamente abstracto, lo que le llevó a la conclusión de que en el arte siempre han coexistido dos formas de pintura (ilusionismo y abstracción) en el mismo periodo histórico. Su originalidad de pensamiento está muy cercana a las reflexiones de Kandinsky y contiene todos los elementos que podríamos llamar modernos: la libertad de expresión del artista, la búsqueda de un lenguaje propio y original en la pintura... Además de usar su experiencia vital como fuente de inspiración, también toma como referente la obra de los constructivistas rusos, sobre todo Kasimir Malevich. Parece que la obra del artista ucraniano, quien desde el principio de su carrera puso su atención en la tradición del icono ortodoxo para el pueblo ruso (profundizaré en este tema durante el capítulo sobre el icono ortodoxo y el arte moderno), la relación que pudo tener este vínculo con el moderno y joven sistema soviético y su arte social está mucho más cercana a Nowosielski porque parte de las mismas raíces culturales y religiosas (Chrobak, J., Świca, M. 1998: 232-233).

A continuación me gustaría mostrar algunas obras abstractas de los 40 que epitomizan todos los elementos modernos de Nowosielski. Como ejemplo puede servir *Astillero* –

Stocznia, 1948 (fig. 9) –. El título de la obra indica la relación con el mundo obrero, y creo que enfatiza el interés del artista por la tecnología, el transporte y el progreso en la reconstrucción de un país en ruinas. Son componentes importantes que indican modos de comprender el cuadro a veces difícil de entender para un espectador sin experiencia artística, aunque para Nowosielski el tema es, seguramente, una excusa para poder jugar con la composición intuitiva y, por otro lado, una manera de asegurarse un vínculo ideológico con el nuevo sistema.



9. *Astillero*, 1948, de Jerzy Nowosielski, óleo sobre tela, 99 x 137 cm, Museo Nacional de Szczecin.



10. *Invierno en Rusia*, 1947, de Jerzy Nowosielski, óleo sobre tela, 60x80cm, colección de Teresa y Andrzej Starmach, (Starmach, A., 2003:53).

El otro cuadro es *Invierno en Rusia* –1947 (fig. 10) –. Esta obra, igual que otras de la serie, tiene una regularidad compositiva muy estricta. Nowosielski construye su cuadro por repeticiones de triángulos y rectángulos que parecen casas con tejados invertidos. El artista decía:

Las cúpulas de las iglesias ortodoxas rusas están pintadas con colores fuertes y relucientes, como verde claro, azul, rojo, dorado... Durante el invierno crean un dibujo cortante con los blancos campos de nieve. ¿Por qué, entonces, no podemos ver en un cuadro blanco, con pequeños triángulos en azules y colores, el invierno en Rusia? (Chrobak, J. y Świca, M., 1998: 232)



11. *El ala del arcángel*, 1947, de Jerzy Nowosielski, óleo sobre tela, 67x100 cm, colección de Teresa y Andrzej Starmach, (Starmach, A., 2003:50).

En la explicación de la creación de este cuadro, Nowosielski hace referencia a las cúpulas de las iglesias en Rusia. Los recuerdos visuales de la experiencia vivida y la observación forman parte de la raíz del proceso creativo de la obra. Seguramente ha contemplado muchas veces el gran contraste de colores en el paisaje de invierno, que se aprecia todavía más durante los días de sol. Las construcciones de las iglesias resaltan frente la inmensa blancura de la nieve (yo mismo recuerdo un paisaje parecido en mi niñez, cuando iba al pueblo con mi familia en invierno y no se veía nada más que la reluciente cúpula de la iglesia cubierta con cobre verdoso).

Creo que la serie de las obras con formas de triángulos tal vez pueda tener relación con la representación esquemática y simbólica de Dios, que en la iconografía de la Iglesia católica está representado en forma de un triángulo con un ojo del cual salen rayos de luz. En algunos casos, el artista nombra los cuadros con títulos expresamente relacionados con la religión, como es el caso de su obra abstracta *El ala de arcángel* – 1947 (fig. 11). Por otro lado, las formas geométricas esquemáticas y planas, como dice Czerni, enseguida nos indican la relación que tienen con el icono ortodoxo (Czerni, K. comunicación personal, 3 de agosto, 2016).

Para poder ver estas conexiones quiero presentar dos iconos con representaciones de montañas en segundo plano. Los elementos que construyen y sugieren las rocas son formas geométricas repetitivas: rectángulos y triángulos que se parecen a elementos de los cuadros de Nowosielski. En el icono de la Natividad, las rocas que están por encima de la gruta donde descansa el niño Jesús tienen formas triangulares armonizadas de la

misma manera que en la obra abstracta del artista polaco. Obviamente no se puede afirmar que Nowosielski copie la forma de pintar montañas en los iconos y los incorpore directamente a sus cuadros. Seguramente estudiarlos le ayudó a recrear sus paisajes geométricos, reutilizando este diseño de formas repetitivas de las montañas, representadas irrealmente y con una perspectiva frontal superior. En el icono ortodoxo hay una tradición que define cómo debe aparecer el fondo del paisaje montañoso³⁷, y es fascinante observar cómo este tipo de representación añade un punto abstracto al icono. No hay más que imaginar estas formas recortadas del icono para entender la estructura geométrica abstracta que tienen.



12. *Icono de la Natividad*, Nóvgorod, tempera sobre tabla, 73x53 cm, temprano siglo XV, Galería Trietiakov, Moscú, (Weizmann, K., 1981:263).



13. *La deposición en el sepulcro*, Nóvgorod, tempera tabla, 93x63 cm, tardío siglo XV, Galería Trietiakov, Moscú, (Weizmann, K., 1981:285).

³⁷ En las pinturas de tradición bizantina el campo y las montañas se ven reducidos a simples decoraciones localizadas en un plano secundario, no están sujetas a ninguna proporción con las imágenes centrales. Las montañas, casi siempre desprovistas de vegetación, semejan una acumulación desordenada de rocas que desafían a la gravedad. Los árboles y arbustos son pequeños y de escaso follaje. El mundo transfigurado que presenta el icono se manifiesta también en su representación de la naturaleza.

Para finalizar el análisis de la obra abstracta del periodo de posguerra de Nowosielski, me gustaría resumir los puntos más importantes que hacen que podamos llamar moderna a su obra, e insistir en su relación con la espiritualidad.

Como ya he mencionado, el artista rompe con la figuración, está preparado para la experimentación y la realiza de forma consciente y novedosa. Su inspiración, como él mismo escribe, procede de la experiencia con la pintura surrealista automática. Todos sus cuadros de este periodo muestran un gran interés por la geometría de los campos, vinculada con la observación de la tierra desde el avión, que evidentemente el artista pudo ver en la prensa y los libros impresos de la época. Por otro lado, en muchos escritos y críticas de su obra se habla de la inspiración en el arte primitivo. En el caso de Nowosielski el primitivismo está en la pureza y simplicidad de las obras. Comparto con Czerni la opinión de que, hasta cierto punto, esta relación con la pintura primitiva que explora el artista se puede ver en los elementos esquemáticos de la representación que aparecen también en el paisaje (montañas y edificios) de un icono ortodoxo.

La experiencia de pintar iconos que recibe en el monasterio le ayuda crear estas novedosas conexiones (Czerni, K. comunicación personal, 3 de agosto de 2016) Desde otro punto de vista, la inspiración de lo primitivo, como explica el mismo artista, la consigue recordando los juegos de la niñez: trenes, coches, juegos de la construcción... Todos los cuadros con formas triangulares, cuadradas y rectangulares tienen, en mi opinión, una fuerte conexión con los juegos de mesa y especialmente con un juego infantil tan popular en Polonia como en España: la rayuela³⁸.



14. Dibujo en la calle de una rayuela.

La inocencia y pureza de la expresión durante la infancia es una de las experiencias que pueden ayudar al artista moderno a crear obras igual de sinceras, verdaderamente

³⁸ Juego de niños.

novedosas y sorprendentes, ricas en color, expresivas en sus arreglos estructurales y compositivos. Nowosielski consigue crear estas obras modernas gracias a su flexibilidad, como pintor se adapta con facilidad a las nuevas tendencias. Como decía Czerni,

(...) este artista nunca tenía miedo de experimentar y probar cosas nuevas, muy distintas de lo que hacía habitualmente. Y como decía Nowosielski, gracias al arte moderno pudo llegar a comprender el icono. (Czerni, K. comunicación personal, 3 de agosto de 2016)

Aunque en el periodo de posguerra el artista se declara ateo, los elementos del icono continúan presentes en sus trabajos figurativos y abstractos. Su grupo de cuadros abstractos con elementos triangulares es la primera serie de obras que Nowosielski decidió exponer en varias ciudades de Polonia y el resto del mundo. El gobierno comunista trató la primera muestra de arte moderno en el país con cierta relajación y no interfirió en exceso en la temática y forma de las obras presentadas. Por desgracia, la exposición de 1948 es la última ocasión en la que veremos una posición tan liberal por parte del gobierno.

A continuación voy a presentar algunos cuadros que Nowosielski pintó en la década de los cincuenta. Son obras con temas muy distintos entre sí, por lo que hablaré de ellos separadamente. El objetivo es analizar su arte más íntimo, que contrasta con la obra que elaboraba para las grandes exposiciones del grupo artístico (GMP) y que acabo de presentar.

Durante el periodo de posguerra, Nowosielski está abierto a todo tipo de experimentación. Pinta paralelamente cuadros abstractos (geométricos y no geométricos), figuración tomando como tema la violencia y cuadros sobre gimnastas que pretenden adscribirse al realismo social.

Los cuadros de gimnastas forman una serie interesante, que desafortunadamente no tuvo mucho éxito en las exposiciones organizadas por el gobierno. En el siguiente apartado intentaré explicar por qué no se comprendió su trabajo y qué provocó dicha incompreensión.

2.5. La obra de Jerzy Nowosielski y el realismo social

A continuación hablaré sobre algunos hechos (que, en ocasiones, supusieron auténticos obstáculos) que acompañaron a la creación de las obras de Nowosielski entre 1949 y 1956. Este periodo de su trabajo se corresponde con el realismo socialista, introducido en Polonia por el sistema comunista, que respondía a las directrices del decreto de reconstrucción de las organizaciones literarias y artísticas promulgado por Josef Stalin en 1932.

El realismo socialista ensalza desde lo figurativo la cotidianidad de la clase obrera, mostrando temas emblemáticos de los eslóganes del gobierno, como el trabajo de los campesinos, los constructores, los obreros, los deportistas o las fiestas populares relacionadas con el comunismo. Nowosielski intenta pintar en el estilo indicado, pero sus figuras son demasiado pesadas y esquemáticas para ser propuestas a exposiciones y concursos.

Kostołowski dice:

Jerzy Nowosielski, al igual que la mayoría de los estudiantes *Kunstgewerbeschule*³⁹, realizó su trabajo usando pocos colores y telas de baja calidad. Pintó sobre todo lo que caía en sus manos. Muy a menudo repintaba la tela por ambos lados, y utilizaba trozos de papel, tableros duros o cartón. Su pobre paleta se limita a los colores básicos disponibles en pinturas al óleo y acuarelas.

En la serie de las mujeres y las jóvenes de los años 50, los elementos figurativos típicos se combinan otros inspirados en el icono y un primitivismo consciente (...). Todos los personajes y el *staffage* son firmemente geométricos y parecen fragmentados y cortados. Sus rostros como máscaras son de tipo firme, y el espacio de la imagen se divide en varios fragmentos. Las figuras silueteadas cada vez son menos reales y tienen reminiscencias de figuras geométricas. (Kostołowski, A., 1993: 222-223)

El artista trabaja este tipo de esquematización que aparece en su obra figurativa durante unos años. Algunos cuadros y dibujos de esta época recuerdan visualmente a diseños simplificados para ideogramas y pictogramas. Contienen una información visual clara, sin ningún detalle innecesario. Las líneas de dibujo son muy limpias y parecen hechas con una regla. El color es plano y no intenta hacer alusiones al volumen y perspectiva

³⁹ Kunstgewerbeschule- nombre de Academia de Bellas Artes de Cracovia, durante la ocupación alemana.

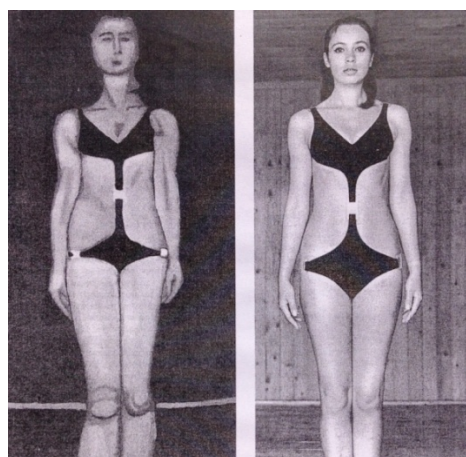
de la forma representada. Muchas veces las figuras y composiciones sugieren el movimiento, pero no tienen gestos exagerados, todo está organizado con formas geométricas y en la mayoría de las obras las figuras no tienen rasgos faciales.

Toda esta serie recuerda las figuras de Malevich, pero tiene también una relación con la obra abstracta que pintó el propio Nowosielski a principios de los 50.

A partir de 1948, tras una serie de obras abstractas para la exposición de GMP, el artista busca nuevos puntos de partida para encajar con realismo socialista y generar interés por parte del gobierno. La prensa polaca está llena de informaciones y fotografías sobre la clase obrera: estadísticas de trabajadores que alargan sus jornadas laborales y aumentan la productividad hasta en un 150 % para reconstruir, de esta manera heroica, un país aún en ruinas; por otro lado, deporte y propaganda política halagando al nuevo gobierno.

El artista pintaba a las deportistas y gimnastas de las fotografías. Decía:

Me maravillan las fotografías de los atletas. A veces los pinto directamente de la fotografía, bueno, en general, suelo pintar a partir de las fotografías. No creo que eso sea algo incorrecto o indigno de un pintor. La fotografía ofrece nuevos aspectos sobre las personas. Podemos estudiar gestos y movimientos a los que los antiguos pintores solo podían acercarse sobre la base de conocimientos anatómicos y usando la imaginación. (Chrobak, J. y Świca, M., 1998:233)



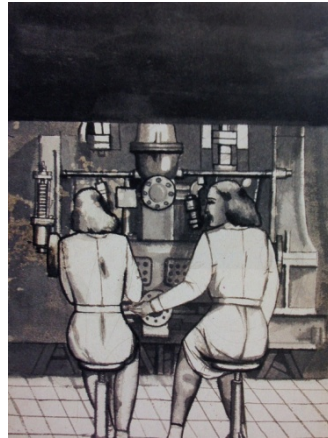
15. *Desnudo con bañador*, 1969, de Jerzy Nowosielski, óleo sobre tala, 70x35cm, colección privada (Starmach, 2003:366) y fotografía de Wojciech Plewiński, *Desnudo con bañador* de Katarzyna Leszczuk, 1969, desde la portada de la revista, *Przekrój*, 1969, (Sabor, A., 2011: 42).



16.



17.



18.



19.



20.

16. *Los baloncestistas*, 1950, de Jerzy Nowosielski, óleo sobre tabla, 36, 5x 27,5cm, colección privada, (Starmach, A., 2003: 83).

17. *Los baloncestistas*, en el reverso de *Majakowski*, 1950, de Jerzy Nowosielski, óleo sobre tela, 130x97cm, propiedad de Piotr Nowicki, (Starmach, A., 2003: 82).

18. *Mujeres frente la máquina*, 1950, de Jerzy Nowosielski, tinta sobre papel, 32, 6x 24, 4cm, colección privada, (Starmach, A., 2003:79).

19. *Mujer haciendo la masa*, 1949, de Jerzy Nowosielski, óleo sobre tela, 62x 46, 5cm, colección privada, (Starmach, A., 2003:80).

20. *Majakowski*, en el reverso de *Las baloncestistas*, 1950, de Jerzy Nowosielski, óleo sobre tela, 130x97cm, ((Starmach, A., 2003:85).



21.



22.



23.



24.



25.

21. *La clase*, 1950, de Jerzy Nowosielski, acuarela y tinta sobre papel, 24, 4x 32,6cm, colección privada, (Starmach, A., 2003: 76).

22. *La clase*, 1950, de Jerzy Nowosielski, acuarela y tinta sobre papel, 24,6x 34cm, colección privada, (Starmach, A., 2003: 76).

23. *Gimnasta*, 1955, de Jerzy Nowosielski, témpera sobre papel, 42x 29, 5cm colección privada, (Starmach, A., 2003:101).

24. *Gimnasta*, 1955, de Jerzy Nowosielski, témpera sobre tabla, 22x 7, 5cm, colección privada, (Starmach, A., 2003:103).

25. *Gimnastas*, años cuarenta, 1956, témpera sobre madera, 40 x 25 cm, colección privada, (www.desa.pl.).

Nowosielski intenta pintar realismo socialista, pero sus raíces ortodoxas hacen que en muchos cuadros creara una visión propia, más cercana a las imágenes bizantinas.

Pinta series de obras con diversos temas, como por ejemplo *La clase*, *Mujer haciendo la masa*, *Mujeres frente la máquina*, las series de deportistas *Las baloncestistas*, *Gimnastas* y el retrato de Majakowski. *Gimnasta*, (1955, fig. 23), trasluce evidentes influencias del icono en el tratamiento formal del cuadro. Este muestra una imagen frontal de una mujer con cara hierática y esquemática con una construcción típica del icono, con un acabado de luces elaboradas con líneas blancas. La figura de la deportista es tosca y semejante a las imágenes religiosas ortodoxas, con la mirada dirigida hacia el espectador, igual que en los iconos. Las partes del cuerpo son formas geométricas. El cuadro tiene un marco rectangular (borde alrededor de la escena que encierra la imagen) que obviamente recuerda al *kovtcheg*⁴⁰, pero claramente no nos encontramos ante un icono en el sentido religioso. La distinción de la imagen sacra se concentra en el vestuario de la chica: la camiseta con un gran número 3, los shorts de color negro y los zapatos hacen que la identifiquemos como una deportista.

Hay varios cuadros con el mismo tema, pero de este periodo, de los cuadros que he podido ver, solo en este y en dos más, *Gimnasta* –1955 (fig. 24) – y en *Gimnastas* (fig. 25), se aprecian rasgos evidentes de la pintura bizantina. Además, en el cuadro con dos gimnastas el artista ha mezclado la tradición del icono con la imagen de dos chicas en movimiento. Es impresionante cómo con una austeridad perfecta crea la sensación de movimiento de una forma muy sencilla. Una de la figuras sobresale con una mano del marco rectangular que cierra toda la composición y la otra esta pintada en un movimiento algo rígido y poco expresivo, que indican los hombros y las piernas, y que muestra el sentido de su desplazamiento. Me fascina cómo Nowosielski ha inventado este tipo de representación, y por otro lado me asombra cómo se atrevía a entregar al gobierno comunista una obra estéticamente cercana al icono, porque hay una contradicción de intereses estéticos y políticos entre la propuesta del artista y la demanda del gobierno. Quizá se pueda entender su postura cuando lleguemos a analizar las ideas que tiene sobre la pintura del cuerpo femenino.

⁴⁰ El *kovtcheg* (en ruso: Ковчег) es la parte central de la tabla del icono, que es ligeramente ahuecada y contiene la imagen pintada. Es en la cara del icono, y siga el borde de la tabla. Es generalmente de forma rectangular o cuadrada.

Se crea una simbiosis entre la imagen fotográfica que usa para sus pinturas de deportistas –jóvenes, flexibles y ágiles en su movimiento– y la rígida, simplificada y monumental pintura bizantina que forma parte de su aprendizaje en el monasterio. El resultado es sorprendente: las chicas parecen santas vestidas con bikini, haciendo acrobacias en las barras. Seguimos viendo una serie de imágenes que proporcionan un enlace directo entre lo sacro y lo profano, la vida real y la espiritual. La conexión con el icono que tienen estos cuadros de algún modo emite un mensaje implícito, que podríamos interpretar como propaganda de la espiritualidad: cualquier actividad diaria puede llegar a ser un acto sacro. Las imágenes tienen una estética chocante, ya que no estamos acostumbrados a ver figuras de iconos haciendo deporte, pero por otro lado esta forma de ver el mundo acerca lo sagrado a lo humano y comprende que todo el mundo, incluso los santos, vivieron en la tierra. Las mismas ideas comparto conmigo Krystyna Czerni, cuando decía que Nowosielski quería “santificar la vida” (Czerni, K. comunicación personal, 3 de agosto de 2016).

Al parecer, a Nowosielski le interesaba mucho el uso de la imagen del icono en la pintura del realismo socialista y lo investiga, aunque durante la posguerra se hiciera ateo. En el mismo periodo el artista crea imágenes todavía más controvertidas, que representan en muchas ocasiones la perversidad de la tortura, donde el torturador es un hombre y metafóricamente tal vez el mismo artista, que ata sus víctimas y las cuelga boca abajo para decapitarlas o hacer un ritual secreto. Esta serie no se expuso hasta 2001, en la Galería Starmach en Cracovia. Es impactante ver cómo Nowosielski de nuevo revoluciona el mundo de los iconos. Pinta a las mujeres casi siempre al estilo bizantino, pero con elementos contemporáneos: zapatos, sostenes o camisetas indican el tiempo presente de lo representado. En muchas ocasiones los cuerpos desnudos se muestran con gran sensualidad, formas redondas y femeninas, algo que no se suele hacer en los iconos religiosos.

El tema de la tortura existe también en la imaginería ortodoxa, como por ejemplo en las representaciones del Juicio Final (icono del museo de Lvov⁴¹), que el artista había conocido en su juventud, o como también podemos ver en el fresco *Martirio de San Felipe* de la iglesia del monasterio de Humor, en Moldavia (Rumanía).

⁴¹ Jerzy Nowosielski había visitado el Museo de Lvov antes de la Segunda Guerra Mundial.

Los cuadros de Nowosielski no se inspiran en los santos y santas que sacrifican su vida en nombre de la religión. Los cuerpos de las mujeres no están personalizados, el pintor representa a la mujer como un objeto, en un contexto de deseo sexual. Los temas que trata son oscuros, de ellos se destila perversión. Como decía la biógrafa del artista, representaba las fantasías obscenas que nunca llegó a materializar y solo podía hacer realidad en sus cuadros (K. Czerni, comunicación personal, 3 de agosto, 2016). En estas obras, hechas en su mayoría para contemplación propia o quizá como regalo para amigos íntimos, Nowosielski crea un mundo muy cercano a la literatura del Marqués de Sade.

El interés del joven artista en este tipo de imágenes se explica por las duras vivencias durante la guerra, periodo en el que tiene lugar la iniciación sexual del pintor⁴². Es fácil de entender su postura surrealista y *voyeur*, ya que durante la guerra había vivido la opresión, especialmente durante su corta estancia en la cárcel alemana. Es fascinante cómo estas imágenes combinan rasgos religiosos y sexuales, aparentemente no compatibles entre sí. Lo podemos ver en las siguientes obras, a las que el artista jamás dio título (fig. 25, 29, 30 y 31).



26. *Sin título*, 1955, de Jerzy Nowosielski, témpera sobre cartón, 32,5 x 24,5 cm, (Chrobak, J., Szczepaniak, A., 2001:9).



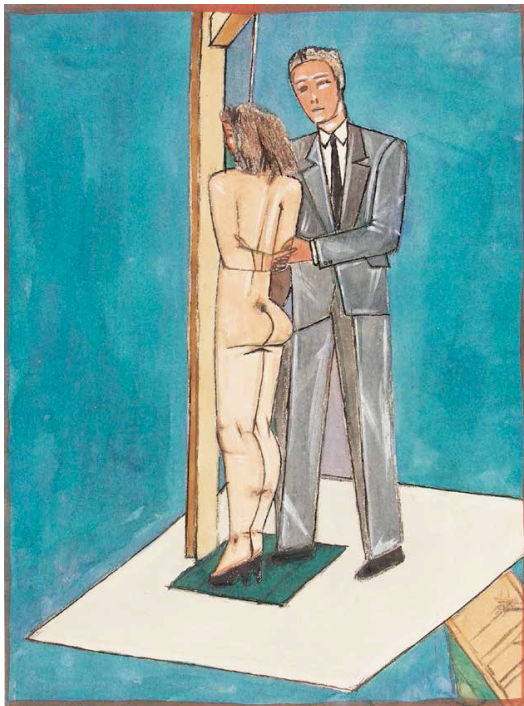
27. *San Filippo*, 1530, fresco en pronaos, iglesia ortodoxa del monasterio de Humor, Moldavia (Rumanía), (Okładzka-Frybesowa, A., 1989: 307).

⁴² Hablaré más sobre este tema en el capítulo 4, sobre la biografía de artista.



28. Juicio Final, del sigloXV/XVI, 187x134cm, Museo Nacional de Lvov, (Miliayeva, 1998:120).

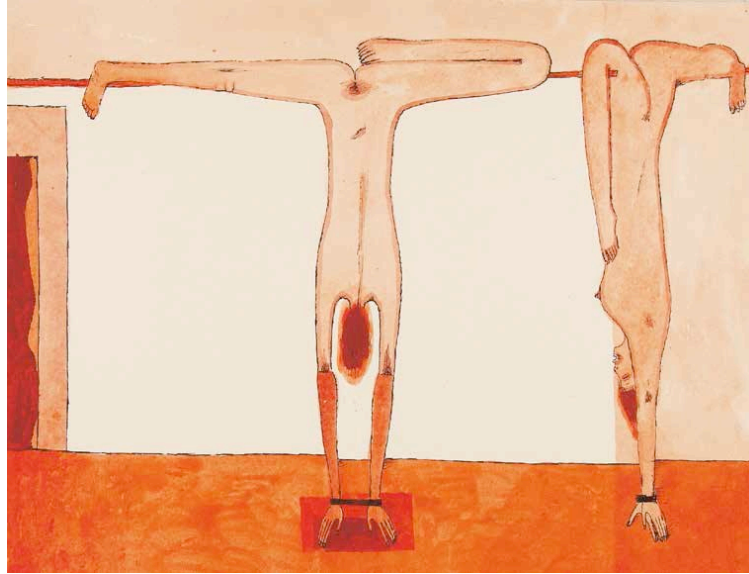
29. Detalle de fig.27.



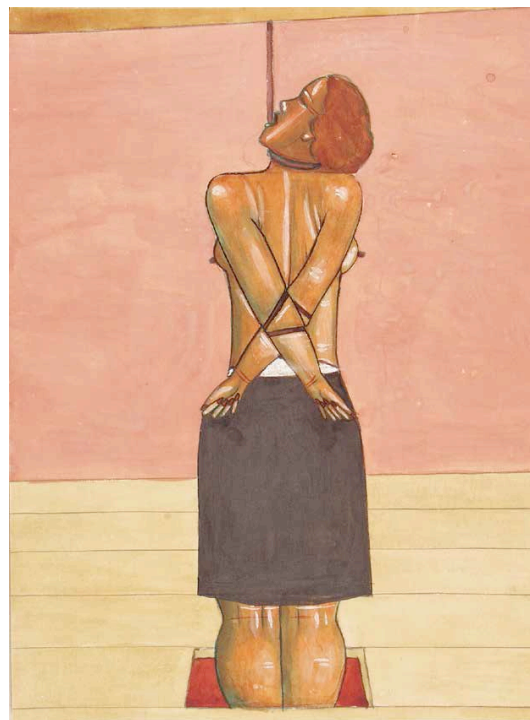
30. Sin título, 1955, de Jerzy Nowosielski, témpera sobre papel, 31,5 x 24 cm. (Chrobak, J., Szczepaniak, A., 2001:27).



31. *Sin título*, 1955, de Jerzy Nowosielski, témpera sobre cartón, 41 x 28,5 cm. (Chrobak, J., Szczepaniak, A., 2001:37).



32. *Sin título*, 1962, de Jerzy Nowosielski témpera sobre papel, 25,8 x 33,8 cm. (Chrobak, J., Szczepaniak, A., 2001:40)



33. *Sin título*, 1955, de Jerzy Nowosielski, témpera sobre papel, 32,4 x 24 cm. (Chrobak, J., Szczepaniak, A., 2001:49).

El tratamiento de la luz y el color plano, t picos de los iconos, crea en estos cuadros una síntesis de la forma y hace que estas silenciosas imágenes transmitan una enorme tensión. En el trabajo de Nowosielski, la representación del cuerpo femenino es un tema

recurrente, sobre el que tiene una visión muy personal. Szczepaniak recuerda las palabras del Magda Ujma y dice:

En cuanto a sus desnudos femeninos nos encontramos con Eva como recuerdo del paraíso. Eva siempre ha fascinado a los artistas de todas las épocas. Es una mujer-ícono del deseo, que deslumbra con un erotismo fuerte. Él expresa con su pintura la vida que, a pesar de las apariencias, no se encuentra siempre en el arte (...). Todo el poder de su obra reside en una fuerza electrizante de los campos de color, que parecen transmitir la sensación de cortocircuito. Todos los puntos de unión presentan el cuerpo con una discreta geometría y tejen una sutil red de enlaces y secretos. (Chrobak, J., Szczepaniak, A., 2001: 7)

Szczepaniak, a continuación, dice que “con estas imágenes podemos atravesar las capas de conciencia del artista, conocer su exuberante imaginación, tras lo que llegamos al tema subyacente que trata el pintor, la espiritualización del desnudo femenino (Chrobak, J., Szczepaniak, A., 2001: 8).

Nowosielski vinculaba la representación del cuerpo femenino con la religión y lo mostraba en un espectro muy amplio, no solo entendiéndolo en el contexto de la belleza, sino también como el símbolo de la iglesia.

El arte erótico y espiritual de Jerzy Nowosielski contiene un elemento femenino que se mueve mucho más allá de su receptor, y llega a formar *ecclesia* – símbolo de la Iglesia que en la iconografía bizantina está representado bajo la forma de una mujer. Vladimir Soloviov, fiel creyente, citado por Nowosielski, dice que puede verlo incluso en la adoración a la diosa. El amor en sus cuatro formas (*eros-phia-agape-storge*) es divino. Dios es amor y el arte humano se ocupa sobre todo del amor, porque es, en verdad, el único tema serio y real, lo único por lo que los humanos tienen auténtico interés, por lo que sienten curiosidad, lo único que realmente anhelan. (Szczepaniak, A., 2001: 8)

Nowosielski, en este periodo de su vida, se traslada a Łódź y trabaja como profesor en la Escuela Superior de Arte de la ciudad. Tadeusz Wolański, su asistente del taller, recuerda una anécdota que evidencia los intereses del artista anteriormente mencionados:

Recuerdo que el señor Garwolinski –de Komitet Centralny⁴³–, que trabajaba en la Escuela Superior de Arte de Łódź y que había obtenido su puesto con la ayuda del partido comunista, una vez se encontró con Nowosielski. El artista, entusiasmado de conocer a un representante de la escuela de Leningrado –Garwoliński había estudiado Bellas Artes allí–, intentaba conseguir información sobre temas que le interesaban. Preguntaba especialmente por la influencia de los iconos en la recién nacida obra pictórica del realismo socialista. Evidentemente, Nowosielski veía la nueva pintura realista rusa como una continuación del lenguaje ortodoxo. Pero Garwoliński no compartía en absoluto sus ideas y, como no comprendía estas influencias, tampoco quiso desarrollar el tema. (Wolański, T. comunicación personal, 17 de diciembre de 2013)

El régimen comunista al que es sometida Polonia marca el interés del pintor por los temas de la clase obrera y el deporte. Tadeusz Wolański explica que:

Nowosielski muchas veces ha sido prejuzgado por su posible vínculo con el Partido Comunista y cómo usó el poder para difundir su obra. Por supuesto, el gobierno polaco era completamente consciente de su dependencia de la URSS. Nowosielski pintaba iconos y cuadros inspirados por iconos, dado que este tipo de obra podía de alguna manera representar el lema del comunismo, escondido en la influencia de la religiosidad ortodoxa. Su obra era más eficaz que la propaganda con la hoz y el martillo. Al final acabó quitando todo el sentido religioso de sus cuadros y se mantuvieron como obras pictóricas bien hechas y interesantes *per se* para su promoción. (Wolański, T., comunicación personal, 17 de diciembre de 2013)

La vida durante los 50 en Łódź no era fácil. Muchas veces incluso los grandes artistas tenían que hacer otros trabajos para sobrevivir. Władysław Strzemiński, como ya he mencionado, hacía publicidad. Kantor y Brzozowski, como recuerda Czerni, tras la muerte de Stalin para tener más ingresos pintaban frescos en las iglesias (Czerni, K. comunicación personal, 3 de agosto de 2016).

Nowosielski nada más llegar a Łódź conoció a Strzemiński. Fue a visitarlo varias veces a su casa. Le daba mucha pena que una persona tan importante para el arte polaco estuviera viviendo al margen de la vida artística. Nowosielski decía que con Strzemiński solo podía hablar sobre el tiempo, porque sus ideas sobre el arte eran diametralmente opuestas a las suyas. El joven Wolański también visitaba a Strzemiński, junto con otros alumnos que le llevaban comida y acompañaban en su soledad. La mujer de

⁴³ El Comité Central del Partido fue el órgano de gobierno central del Partido Obrero Unificado Polaco, el partido político dominante en la República Popular de Polonia (1948-1990).

Strzemiński, Katarzyna Kobro, no se preocupaba mucho por su marido. Strzemiński estaba inválido, tenía una pierna y un brazo amputados, por lo que su día a día era difícil. Nowosielski recordaba que:

Nuestro punto de vista era muy diferente. Nos diferenciaba todo: pintura, dibujo, literatura... Él tenía unas ideas teóricas muy concretas. Estaba muy seguro de sus opiniones y no había de qué hablar. Le visitaba para enseñarle mi solidaridad, para que pudiera sentir que alguien se interesaba por él, yo le adoraba. (...) Quería estar con él de una manera humana, cálida, crear una amistad, porque sobre arte nunca pude hablar con él. (Czerni, K., 2011: 151)

En el Grupo de Cracovia, a los creadores y participantes del constructivismo polaco vinculado con Strzemiński siempre les han llamado *la vanguardia de dientes apretados*. En una entrevista de *Przegląd Kulturalny*⁴⁴ que recuerda Krystyna Czerni, preguntaban a Nowosielski si podía indicar un gran malentendido en el campo de pintura (teoría e artista) explicaba sin dudas que como ejemplo puede servir la Teoría widzenia⁴⁵ (Teoría de ver) de Strzemiński que promueven algunos de sus seguidores. A continuación decía: «A Strzemiński le adoro como pintor. Sus investigaciones teóricas son solo un subproducto de su pintura» (K. Czerni, K., 2011: 151).

A pesar de la dura represión estalinista, no todos los artistas modernos dejaron de trabajar en sus ideas. Las desarrollaban en sus talleres y guardaban los resultados, porque difícilmente podían enseñarlo públicamente. Muchos de ellos tuvieron que dejar sus investigaciones sobre la abstracción.

Los dirigentes del partido obrero reprochaban insistentemente a los artistas que desconocían las principales ideas de Marx y Lenin, algo que les podía proporcionar una visión más pura y llenarles de las verdades y sabiduría sobre los valores adecuados. Creían que la única forma en la que se podía transmitir la ideología comunista era la representación realista y la pintura, conceptuada al estilo del siglo XIX, pero con temas de la vida en el nuevo sistema. Como ejemplo para los artistas, podía servir el arte que se había desarrollado en la URSS y otros países bajo el régimen comunista.

⁴⁴ Revista en Polonia (Czerni, K. 2011: 151, en *Przegląd Kulturalny*, -17/57-).

⁴⁵ En la teoría widzenia, Strzemiński resumió sus reflexiones artísticas y estéticas. Asume que nuestro mundo está en constante evolución formas en que lo miramos, cambiar y crecer, y tienen una influencia decisiva en las condiciones externas: la experiencia histórica, cultural y social (Strzemiński, Wł. (1958). *Teoria Widzenia*, Cracovia: Wydawnictwo Literackie).

2.6. El periodo del estalinismo y el Telón de Acero

Como todos los artistas y escritores de la época, Nowosielski pensaba que el realismo socialista podía construir nuevas propuestas y perspectivas para el arte moderno. Intentaba pintar al estilo impuesto desde el gobierno, usando las imágenes de los periódicos. Nowosielski creía que se podía generar una especie de nuevo hiperrealismo, y como decía él, si no hubiera habido presión por parte del gobierno, quizá habría aparecido un estilo potente e importante. Sabía lo que se estaba haciendo en la URSS y veía el potencial de muchas de estas obras. En su entrevista con Krystyna Czerni recordaba que:

Una vez vio un cuadro de un pintor soviético sobre el Ejército Rojo y le pareció impresionante. Lamentaba que en Polonia los cuadros de calidad no eran aceptados en las exposiciones y concursos organizados por el gobierno. En su opinión solo los cuadros mediocres de los pintores que sabían moverse en la nueva élite ganaban los primeros premios y conseguían fama. Curiosamente no le molestaba la propaganda que contenían estos cuadros, decía que el arte no tiene miedo de la propaganda, el arte tiene miedo de la mediocridad (Czerni, K., 1988: 58-62, en Chrobak, J., Świca, M., 2000:216-218).

Incluso en la propaganda fomentada por el gobierno, Nowosielski intentaba ver elementos humanísticos, ya que trataban de la vida de la gente y su trabajo. Confesaba que no todo era cínico y vacío, pero creía que los artistas que estaban valorados por el *establishment* no eran los mejores profesionales de la época.

El artista creía que el realismo socialista y la ideología que transmitía realizaban un tratamiento poco serio, como un típico surrealista, «con los ojos medio cerrados». Nowosielski, como afirma Czerni, era consciente de que el régimen comunista perseguía a la población, sabía perfectamente que había mucha gente arrestada y era muy fácil acabar en la cárcel (Czerni, K., comunicación personal, 3 de agosto, 2016).

Cualquier crítica dirigida al Estado y pronunciada en público podía convertirse en una excusa para el encarcelamiento. A Nowosielski le aterrorizaba esta situación, incluso más que la guerra. Por otro lado, es importante señalar que el artista siempre estuvo muy vinculado con la realidad rusa, estudiaba la prensa ucraniana ya antes de la guerra y conocía perfectamente la difícil situación de la Ucrania comunista. Por ello, era capaz

de entender la situación en Polonia mejor que cualquier polaco que no estuviera familiarizado con Europa oriental (Czerni, K., 1988: 58-62, en Chrobak, J. y Świca, M., 2000:216-218).

La situación del arte de Polonia en los 50 era compleja. Subvencionada por el gobierno, la asociación de artistas plásticos ZPAP organizaba las exposiciones, becaba a los artistas y, por supuesto, transmitía los principios del realismo socialista. Un interesante análisis de la situación del arte en esta época podemos encontrarlo en la conferencia en ZPAP de Jerzy Nowosielski, escrita en 1949.

El artista nos introduce a la realidad de la vida artística en la época de Stalin. Creo que es importante ver cómo la expresión de la modernidad que aparece en Polonia justo después de la guerra a través de las exposiciones de jóvenes artistas modernos, en las que se proponen representaciones artísticas como el surrealismo, la abstracción o reminiscencias del cubismo, se ve presionada por el régimen y prácticamente desaparece hasta la muerte de Stalin en 1953. La modernidad resurgirá en 1957, cuando se restablece el Grupo de Jóvenes Artistas y cambia el nombre de la asociación a Grupo de Cracovia II.

Pero, como dice Świca, tampoco está claro que los jóvenes artistas hubieran dejado de investigar sobre los principios del arte moderno. Muchos de ellos iniciaron otras actividades artísticas y empezaron a trabajar en diseño, ilustración, publicidad, escenografía para el teatro... Otros, como Bogusz, Brzozowski, Kraupe, Lenica, Nowosielski, Szwacz o Tchórzewski, en muchas ocasiones pintaban obras de gran tamaño, relacionadas con diferentes representaciones de los dignatarios del partido, retratos de Stalin, Lenin y otras decoraciones ocasionales, que se usaban en las fiestas populares y conmemorativas del sistema comunista (Chrobak, J., Świca, M., 2000:8).

Se tiene que entender que la decisión de participar artísticamente en los actos y propuestas del gobierno para los jóvenes era, en muchos casos, la única posibilidad de ganarse la vida, seguir recibiendo ayudas o acabar los estudios con buena calificación y conseguir un trabajo en la escuela superior de arte.

Entre 1949 y 1955 fue el apogeo de la Guerra Fría, y el Telón de Acero también afectó a Polonia. En 1949 durante los encuentros del Partido Obrero, la guerra ideológica entre el cosmopolitismo y el nacionalismo estaba presente la sociedad, también en la plástica.

Enormemente criticados por el gobierno, los periódicos y escritores no adoctrinados llegaron al arte más formalista. Se organizaban demostraciones y protestas públicas en contra de este tipo de arte, algunas con cierto componente espectacular. Muchos de los profesores más reputados de las escuelas artísticas en Polonia fueron despedidos. Nowosielski en aquel momento (1950) trabajaba en la Academia de Bellas Artes de Cracovia y recuerda muy bien esta situación:

A mí no me despidieron, yo dimití. Mieczysław Wejman fue elegido director de la escuela y recuerdo que me dijo que no fuera *frajer*⁴⁶, porque me iban a echar de todos modos, pero por lo menos podría recibir tres nóminas. Me despedí solo porque ya tenía prisa por irme a Łódź. (Czerni, K., 1988: 58-62, *Sztuka nie boi sie propagandy*, Res Publica en Chrobak, J. y Świca, M., 2000:216-218)

Durante su vida en Łódź, además de su labor como pedagogo realiza trabajos por encargo. Es el periodo estalinista y el pintor no tiene muchas posibilidades de promover su obra. Nowosielski hizo el proyecto para la renovación de la pintura y selección de colores de las fachadas de algunas casas en la famosa calle Piotrkowska, en Łódź. El artista tenía mucha sensibilidad con el color en estos proyectos, se le podía distinguir de los otros en la calle. Wolański recordaba que el tipo de restauración que se hacía en aquellos tiempos era inadecuado: en pocos años, la pintura se caía y las fachadas tenían aspecto de muros para pegar carteles. Otro ejemplo de los trabajos que hizo el joven Nowosielski fue pintar un gran retrato de Lenin para una de las fiestas del Partido Comunista. Todos los pintores, de una u otra manera, colaboraban con el gobierno, porque no había otro tipo de mecenazgo y todo dependía de los dirigentes del país. La opresión por parte del Partido Comunista y su policía secreta, la SB⁴⁷, provocaba miedo en la sociedad y nadie se atrevía a criticar la situación.

⁴⁶ Significa *tonto*.

⁴⁷ SB, UB- La Służba Bezpieczeństwa Ministerstwa Spraw Wewnętrznych, también conocida por sus iniciales SB, era el servicio de inteligencia y policía secreta establecida en la República Popular de Polonia en 1956. Era el órgano principal en Polonia responsable de la represión política. La SB reemplazó a la anterior (UB) Urząd Bezpieczeństwa Publicznego (Oficina de Seguridad Pública), que era el nombre de cada una de las ramas regionales del Ministerio de Seguridad Pública de Polonia (Ministerstwo Bezpieczeństwa Publicznego).

Nowosielski vivió con mucha presión la radicalización del sistema. Pero antes de que el gobierno abiertamente exigiera a los artistas modernos que trabajaran con el nuevo estilo socio-realista, en 1948 Picasso visita Polonia.

Me parece interesante analizar la única visita del artista español a mi país. Me interesa exactamente cómo este acontecimiento pudo influenciar a Nowosielski y sus colegas del GMP y también cómo la figura de Picasso fue usada para acercar las ideas comunistas a la *intelligentsia* y los artistas polacos.

2.7. Picasso en Polonia en 1948

2.7.1. Comunismo y el Grupo de Jóvenes Artistas

Picasso pertenecía al Partido Comunista Francés y vivió toda la guerra afrontando las dificultades de la ocupación en París. Por eso se hizo popular en Francia y se consolidó como una figura importante de su panorama artístico. En 1944 expuso individualmente en el Salón de la Liberación, en París, y se empezaron a editar numerosos libros sobre su trabajo. La popularidad del Picasso llegó a Polonia: se publicaba información sobre su vida y obra en los magazines socioculturales. Podemos encontrar reproducciones de su obra en la revista más importante de la época, *Przekrój* (Bernatowicz, P., 2000: 56). La popularidad del artista en Polonia no solo tenía que ver con su trayectoria, sino, al igual que en Francia, con su ideología. Así pues, la visita de Picasso en Polonia tuvo repercusiones políticas.

Polonia y Francia siempre habían tenido buenas relaciones de intercambio cultural, que continuó el Partido Obrero Unificado Polaco. Justo después de la guerra, en 1948, se organiza una muestra de arte francés junto a la presentación de la cerámica de Picasso en Varsovia. El artista no solo viaja a Polonia para su exposición, sino que está invitado como miembro del Partido Comunista Francés al Congreso Mundial de Intelectuales por la Paz en Breslavia. Sorprendentemente, en lugar de estar los tres días que tenía programados, pasó dos semanas en el país.

El Grupo de Jóvenes Artistas vio en su arte la posibilidad de trabajar con las ideas de lo que llaman *realismo fuerte*, que aparte del estilo pictórico, indica la implicación social del artista. Este término fue acuñado por Porębski y Kantor, quienes en sus textos

muchas veces unen la idea de realismo con la fuerza de la expresión. Mieczysław Porębski, citado por Piotr Bernatowicz, dice:

Nos inspiró el arte de Picasso, que con pasión busca una mirada hacia el objeto y lo vivisecciona para llegar a un sentimiento no contaminado. (...) Para nosotros el trabajo de Picasso, Braque y Léger sirvió para crear un determinado arreglo en el cuadro, encontrar la claridad de la construcción, eliminar los cambios efímeros, estériles, improductivos y no sociales, descartando cualquier metafísica de la conspiración. Fue una expresión del racionalismo, que a partir de ese momento íbamos a utilizar. (Bernatowicz, P., 2006: 131)

Así pues, como dice Bernatowicz, en el arte de Picasso se encuentra la fuente de lo que Kantor y Porębski llaman *realismo fuerte*⁴⁸ o *realismo más real*. La idea de incorporar este término a la crítica del arte de los jóvenes artistas permitía propagar las ideas de la modernidad (apoyándose en la figura de Picasso y su nueva obra figurativa) y a la vez hablar sobre el realismo. De este modo, Porębski podía explicar y a la vez proteger las ideas que mostraban sus colegas en los cuadros. El realismo socialista como único estilo puramente realista por suerte no tenía la fuerza que ganó poco después del famoso encuentro en Nieborów⁴⁹. Entre 1945 y 1949 todavía era posible infiltrar en las exposiciones organizadas por el gobierno el arte típicamente moderno: abstracción, deformación cubista, figuración surrealista... Eran los años de la llamada *revolución suave*⁵⁰.

Después de la guerra, el partido obrero polaco incorporó cambios estructurales en el país, para convertirlo con brutalidad a partir de 1949 en un estado totalitario. El partido intentó convencer de la nueva ideología a la *intelligentsia* y a artistas con otro tipo de lenguaje. Una suave incorporación de nuevas ideas del régimen, que se apoyaba en personajes importantes, fue lo más eficaz.

Como es el caso de Pablo Picasso, que como miembro del Partido Comunista era, además, un artista y activista conocido mundialmente. Para indicar cómo debe ser un

⁴⁸ La idea de *realismo fuerte* fue formulada por Mieczysław Porębski y Tadeusz Kantor. Este término explica la postura de los artistas modernos que, igual que Picasso (Warnod, A. 1946 en Bernatowicz, P., 2000: 167), pueden crear obras más *fuertes que la realidad*. Esta idea unía a los artistas polacos modernos con la actualidad social, y a la vez mantenía la relación con el realismo socialista.

⁴⁹ Pequeña ciudad en el centro de Polonia donde en febrero de 1949, el Ministerio de Cultura y Arte Polaco organiza un encuentro con los artistas para propagar el realismo socialista.

⁵⁰ Término que utiliza P. Bernatowicz. Se refiere a la hábil política del gobierno comunista en Polonia, que justo tras la Segunda Guerra Mundial, para ganar el apoyo de la *intelligentsia* del país, promueve eventos culturales del GMP, quienes evidentemente no representaban las normas artísticas prosoviéticas.

compromiso *real* era esencial retratar modelos positivos, por supuesto, elegidos entre figuras bien conocidas. El hecho de que el artista estuviera del lado de los comunistas en gran medida revelaba sus demandas, sobre todo si se trataba de un personaje que gozaba de reputación como Pablo Picasso. Es por eso que se convirtió en uno de los elementos clave de la discusión sobre la participación de los artistas en la vida social.

Por otro lado se tiene que entender que cuando en el mismo tiempo todos los movimientos modernos se describen como "formales e inapropiados". Como dice Bernatowicz:

Se separa conceptualmente al individuo artista de su creación, y esto genera otro tipo de recepción de la obra de Picasso. Picasso, el guerrero de la paz y creador de la *Paloma*, estuvo en los siguientes congresos, pero su obra formalista es por completo inasequible para los países tras el Telón de Acero⁵¹. La ausencia de su arte se compensa con la popular y omnipresente imagen de la paloma. (Bernatowicz, P., 2006:18)

El artista español entra en el Partido Comunista de Francia en 1944. Durante la guerra en Francia, conocidos intelectuales, escritores y artistas se posicionaron como comunistas. Picasso, por tanto, no era una excepción. En estos hechos desempeñó un papel importante la popularidad entre los franceses de la resistencia, que en el contexto del gobierno colaboracionista de Vichy (algo que generaba sentimiento de culpa en los franceses) apareció como el único grupo que luchaba por la justicia y estaba dominado por los comunistas.

La información sobre la entrada de Picasso en el Partido Comunista está publicada en el primer número de la revista polaca *Kuźnica*, donde se puede leer la entrevista de Paul Gaillard al pintor explicando su decisión, como había hecho antes en *L'Humanité* y *New Masses*. Estas fueron las razones que le llevaron a afiliarse al Partido Comunista de Francia en sus propias palabras:

Me hice comunista porque los comunistas son personas valientes en la Unión Soviética, en Francia, al igual que en mi país de origen. (...) Estoy esperando el momento en que España será capaz de llamarme a mí mismo. Pero el Partido Comunista de Francia es mi tierra. (Bernatowicz, P., 2006:48)

⁵¹ El término Telón de Acero fue acuñado por los historiadores y hace referencia a los años de la Guerra Fría y al completo aislamiento de los países del bloque comunista, con influencia soviética, del resto del mundo.

No cabe duda de que los destinatarios de esta confesión son la *intelligentsia* y los artistas polacos. La decisión de Picasso ejemplifica la ideología que estaba difundiendo el gobierno polaco.

Picasso estaba invitado al Congreso de Intelectuales por la Paz, en Breslavia. La víspera de su viaje a Polonia el artista recibió la Medaille de la Reconnaissance Française, que se interpretó como la bendición por parte del gobierno francés. Después, de mano del presidente Bolesław Bierut en Varsovia, Picasso es condecorado con la Cruz de Comendador con Estrella de la Orden Polonia Restituta. Las medallas simbólicamente muestran de forma pública el gran reconocimiento que tiene en esta parte de Europa. Los dignatarios le tratan con mucha adoración y respetan su trayectoria artística. Pero por otro lado, como explica Floreczak, los dos invitados (Éluard y Picasso) eran artistas abstractos y su arte no tiene ninguna relación con el realismo socialista (Floreczak, Z., 1949 en Chrobak, J., Świca, M., 2000: 18).

Todas estas distinciones dieron aún más relevancia a la obra de Picasso, comprometido socialmente con su arte, aunque no fuera realista. Bernatowicz dice:

Junto a la idea de compromiso político, el postulado del realismo fue una de las principales imposiciones a los artistas del régimen comunista. En las discusiones sobre arte realista, que tenían lugar en revistas especializadas, el nombre de Picasso aparecía con bastante frecuencia. Refiriéndose a sus obras, los artistas y críticos argumentaban que el arte moderno era, de hecho, realista.

El debate sobre el realismo estaba conectado con la recepción de Picasso entre los miembros del Grupo de Jóvenes Artistas. (...) El grupo, dirigido por Tadeusz Kantor, constituía un "frente" nacional de artistas modernos, en referencia a la tradición de los experimentos formales de la vanguardia. Frente a una devastadora crítica del arte abstracto y no figurativo, con el fin de trabajar y ser reconocidos, los artistas del grupo tuvieron que jugar con lo que pedía el régimen. Jugar bien era importante, ya que –a pesar del liberalismo de la *revolución suave*– sin la ayuda económica de los funcionarios (en particular, para la organización de exposiciones) era imposible trabajar. (Bernatowicz, P., 2000: 219-220)

Los jóvenes artistas querían ver en la obra de Picasso el ejemplo de un arte relacionado directamente con el realismo. En varios artículos intentaron describir sus valores sociales. En el libro de Piotr Bernatowicz, en su artículo "La deformación en las artes

plásticas," escribe Henry Stażewski: "Picasso, que es un apasionado observador de la vida, agarrando sus diferentes estados y manifestaciones, es un realista de facto". (Bernatowicz, P., 2006:63)

Mieczysław Porębski en Bernatowicz, P. (2006) describiendo el realismo de Picasso decía:

Hoy promete ser un realismo más evidente y más simple que el realismo de otras veces, como el realismo de la furia profética del *Guernica* de Picasso de los años de la revolución española, cruzado con alucinaciones surrealistas y que utiliza todos los medios de expresión para que coincida con la próxima realidad. (Porębski, M., 1946, en Bernatowicz, P., 2006:63)

Analizando diferentes artículos sobre la obra de Picasso que aparecen en Polonia tras la guerra, vemos que el gobierno permite presentar al artista como un ejemplo a seguir, como en el caso del texto de Mieczysław Porębski. En la mayoría de las ocasiones, los artículos que aparecen en la prensa polaca se vinculan solamente con la ideología comunista, pero por otro lado presentan también las ideas explícitas de la pintura de pintor malagueño. En 1946 se publica en *Przegląd Artystyczny* la entrevista que concedió Picasso a André Warnod, donde el pintor explica cómo concibe la representación de la realidad.

Me preocupo por la similitud, por la semejanza más profunda -dice Picasso-, más real que la realidad, desembocando en el surrealismo. Eso es lo que yo entendí del surrealismo, pero el término se ha aplicado de forma diferente. (Warnod, A., 1946 en Bernatowicz, P., 2000:167)

La relación entre la realidad y el arte, según Picasso, aunque es muy importante, no consiste solamente en la transferencia de una visión del mundo sobre el lienzo. Más adelante en la entrevista, Picasso hace hincapié en la autonomía del arte frente a la naturaleza.

La naturaleza es diferente, y la pintura es algo diferente. La pintura es la naturaleza equivalente. (...) Se trata de una comunicación que establece la convención con los personajes. (...) La pintura es un juego de lo racional. (Warnod, A., 1946 en Bernatowicz, P., 2000: 167)

Es interesante ver cómo el artista describe esta relación moderna con la pintura, porque el Grupo de Jóvenes Artistas sigue esta línea de pensamiento. Las ideas vanguardistas relacionadas con la autonomía de la pintura están muy presentes en la filosofía de los jóvenes pintores.

Durante la guerra Picasso realizó trabajos con influencias surrealistas y clasicistas y los expuso en el Victoria & Albert Museum en 1945. La prensa polaca analizó con detenimiento estas obras e intentó dar una respuesta a su decisión de dejar el cubismo y volver a la figuración. Gotlib en Bernatowicz, P. (2000), analiza de manera sugerente las grandes figuras deformadas que aparecen en sus cuadros:

Contemplando su visión de las formas, podemos establecer en la obra de Picasso una conexión espiritual con la escultura de la catedral románica, con la imaginación medieval de un cantero-artesano de Notre Dame de París, con la sofisticación lúdica copta, con el poder monumental de los frescos y estatuas de piedra del antiguo Egipto. (Gotlib, H., 1945 en Bernatowicz, P., 2000:167)

Gotlib encuentra en los cuadros de Picasso los valores del arte antiguo, medieval y también egipcio, un primitivismo cercano a las expresiones campestres. El lenguaje de Picasso se apropia de otras culturas y estilos. Me parece interesante que Picasso, igual que Nowosielski, retoman elementos de la Antigüedad clásica para trabajarlos de nuevo y darles un sentido contemporáneo. Nowosielski encuentra inspiración en el icono y Picasso en el arte clásico.

Entonces ¿quién es Picasso después de la guerra? No sólo es un comunista; es, sobre todo, una gran figura del mundo artístico. Sus exposiciones siguen siendo controvertidas - medios revisores polacos no ocultan este hecho.

Piotr Bernatowicz, analizando los artículos sobre la figura de Picasso en Polonia, destaca las palabras de Helena Blum, quien explica:

Sin embargo, Picasso está visto como alguien extremadamente vital: el artista eternamente joven, que todavía podría influir en el arte moderno y con numerosos seguidores. En este contexto, también hay un énfasis significativo en las relaciones de Picasso con el surrealismo. Hay que recordar que el surrealismo (en Polonia después de la guerra) fue considerado en su momento como una de las últimas vanguardias (de los -ismos), aunque en realidad estaba ya un poco anticuado. Sin embargo, para la generación de artistas que empiezan inmediatamente después de la guerra, la Exposición

Internacional de Surrealismo, que tuvo lugar en París justo antes de la guerra, fue el punto real de referencia. (Blum, H. 1939 en Bernatowicz, P., 2000:173)



34. *Caricatura de Stalin*, de Pablo Picasso, (Semprún Maura, C., 2006, *Crónicas cosmopolitas*).

En la figura de Picasso se aglutinaban posturas aparentemente contradictorias, como la práctica del arte moderno, surrealista, y el compromiso con el comunismo. Pronto, con el advenimiento del realismo socialista, la situación para las autoridades no será cómoda. El apogeo del reconocimiento del artista les llevará a la esquizofrenia. La gran contradicción de los comunistas se hará visible con su reacción ante el retrato póstumo de Stalin que se publica en *Les Lettres Françaises*.

Carlos Semprún Maura relata muy bien los días de la publicación del retrato de Stalin:

Al jueves siguiente de la muerte de Stalin, en marzo de 1953, *Les Lettres Françaises*, semanario cultural del PCF, dirigido por Luis Aragón y su S. S. (seguro servidor) Pierre Daix, publicó un número especial de homenaje al Gran Benefactor de la Humanidad que incluía un retrato realizado por Picasso.

Al día siguiente *L'Humanité* publicaba un comunicado del Secretariado, el Buró Político y el Comité Central del Partido Comunista Francés en el que se condenaba fulminantemente el dibujo: era una insultante y soez caricatura del Genial Guía de los Pueblos; y se condenaba asimismo a Aragón y a la redacción del semanario, por haberlo publicado; y se exigía la destrucción de ese número blasfematorio y el arrepentimiento público de los culpables.

Ocurrió lo que debía ocurrir: Aragón y sus colaboradores se prosternaron. Orientaron el culo no hacia la Meca, sino hacia Moscú, pidieron mil veces perdón, intentaron disculparse torpemente, invocando la emoción por la muerte del heredero de Marx y

Lenin, las prisas, misteriosos vapores calenturientos, etcétera. La vergüenza total, en suma.

Yo entonces tenía 26 años, era lector de *Les Lettres Françaises* y daba mis primeros pasos en la militancia del fascismo rojipardo. Vi, pues, ese número especial con el dibujo de Picasso, antes de su destrucción, y me extrañó la violencia de la reacción del PCF. No consideraba que el retrato de Picasso fuera insultante en absoluto; al revés. Pero me decía, para disculparme, que existía un abismo entre ese dibujo, en el que Picasso seguía siendo Picasso, aunque no de lo mejor, y los cromos de la iconografía realista-socialista a la que estaban archiacostumbrados los militantes obreros, analfabetos en cuestiones artísticas. No veía, no quise ver, la bestial demostración de totalitarismo por parte de la dirección del PCF, arrinconando el problema en el marco de la insuficiente educación artística del proletariado. (Semprún Maura, C., 2006, *Crónicas cosmopolitas*)

Entre las historias relacionadas con la muerte de Stalin me gustaría mencionar un recuerdo de mi padre, que aquel momento tenía 7 años. Esta pequeña digresión que se aleja del tema que trato me es útil para enseñar la intrahistoria de la sociedad polaca en esa convulsa época. A continuación intento describir lo que me ha contado mi padre.

Parecía que el día en la escuela iba a ser igual que siempre, pero durante una de las clases se empezaron a oír las sirenas de alarma antiaérea y todos los profesores pararon su trabajo. Los niños se tenían que levantar para escuchar la noticia del día, que anunciaba el profesor de la clase. Estaban obligados a estar de pie y en tres minutos de silencio completo. Mi padre recuerda que una de las profesoras estaba llorando desconsoladamente, sufría la enorme e inesperada pérdida del *padre de las naciones*. Había confusión y miedo por la posible inestabilidad social, pero por otro lado la mayoría de los polacos estaban contentos, viendo en la muerte de Stalin la posibilidad de cambios políticos en el país.

He encontrado otro artículo que explica el acontecimiento, con el título “La caricatura de Stalin por Picasso”, de Feliciano Fidalgo (*El país*: 1983), donde el autor presenta, a diferencia de Semprún Maura, los hechos históricos y no tanto su visión personal.

El cincuentenario, ayer, de la muerte de Stalin fue conmemorado por algunos medios informativos franceses con el recuerdo del "escándalo" que supuso, en aquella época, el retrato "glorificador" que el pintor español Pablo Picasso hizo del "más grande titán de todos los tiempos", tal como lo definía una de las metáforas que se emplearon, entonces, para inmortalizarlo. El retrato fue publicado en la revista *Les Lettres Françaises*. Picasso,

por aquellas fechas, ya era miembro del Partido Comunista francés (PCF). La revista cultural triunfante de este último era *Les Lettres Françaises*, dirigida por el poeta, también comunista, Louis Aragon, fallecido el pasado mes de diciembre de 1982. Este último, para perpetuar la emoción que embargó al comunismo internacional, le encargó un retrato de José Stalin al pintor malagueño. El trabajo en cuestión fue reproducido en la revista antedicha el día 15 de marzo de 1953. La cabeza de Stalin, según la capacidad creadora de Picasso, ofrecía la imagen de un mozalbete bigotudo, con dos ojos entre saltones y opacos, enmarcados en una cabellera y un perfil ordinarios. Dicho de otra manera: en el retrato de Stalin, firmado por Picasso, podía entreverse a un chulngano con aficiones de quinquí.

Tres días después de la publicación del referido retrato, el PCF manifestó su malhumor: "El secretariado del PCF desaprueba categóricamente la publicación del retrato del gran Stalin". Esta condena oficial fue como una orden para los comunistas galos. El poeta surrealista Aragon se acusó y autocriticó públicamente. Y en el número siguiente de *Les Lettres Françaises* publicó las misivas de diversas células del partido en las que se fulminaba la visión picassiana de Stalin.

Una herejía. Una de esas células explicaba que todo atisbo gráfico que desdibujara "al padre de los pueblos es, pura y simplemente, una herejía". Otra célula se preguntaba: "¿Dónde se expresa, en el retrato de Picasso, la bondad y el amor por los hombres?", de Stalin, se entiende. Otra más anotaba: "Cuando un obrero habla de nuestro camarada Stalin lo hace siempre con respeto y sin ninguna fantasía. Es menester que nuestros camaradas artistas hagan lo mismo y que nos muestren retratos fieles de Stalin", etcétera. El arte creador de Picasso no solamente precedió, en la visión del estalinismo, a sus camaradas del PCF, que hoy lo condenan todos, sino también a la gran mayoría de los intelectuales y líderes de la cultura dominante de aquella época. Resulta simplemente chusco leer los comentarios y opiniones de todos ellos en los días que siguieron al fallecimiento de Stalin. (Fidalgo, F., 1983)

El dibujo de Picasso provocó tal avalancha de críticas en los periódicos de la época que el artista no se atrevió a dibujar nunca más al *gran padre de las naciones*.

2.7.2. La obra de Picasso en Polonia después de su visita

Picasso no volvió a Polonia, pero donó las cerámicas que expuso en Varsovia al Museo Nacional de la capital polaca. Una de las obras, *La gran sirena*, que dibujó en la pared

de una casa particular durante su visita a Varsovia, desapareció. Es interesante recordar este hecho sin precedentes a escala mundial, ya que explica cómo la sociedad polaca reaccionaba ante Picasso y su obra moderna. Como dice Tomasz Urzykowski en el periódico polaco *Gazeta Wyborcza*:

Picasso llega a Polonia en agosto de 1948 a Breslavia para el Congreso Mundial de Intelectuales por la Paz. Visita Cracovia, Auschwitz y Varsovia. Allí se encontró con sus amigos arquitectos Helena y Szymon Syrkus, que antes de la guerra pertenecían a los principales artistas de la vanguardia. (Urzykowski, T., 2015)

En Koło⁵² estaban construyendo la Cooperativa de Vivienda de Varsovia, diseñada por ellos. El 3 de septiembre los Syrkus llevaron a Picasso a ver la obra. El artista quedó impresionado con la funcionalidad de los bloques y la utilización como material de construcción de los escombros de la ciudad destruida. Visitando una casa aún vacía en la calle Deotymy, 48, en uno de los apartamentos dibujó con carbón una sirena en la pared, con un martillo en la mano en lugar de una espada. La obra maestra tenía aproximadamente 180 cm de altura.

Poco después, la cooperativa entregó el apartamento a Franciszka Sawicka-Prószyńska. Se trasladó al piso con su marido, que regresó enfermo del campo de concentración. El matrimonio tenía que soportar las constantes visitas a la sirena de gente que venía de todo el país. Desde la mañana hasta la tarde, el apartamento en Deotymy acogía delegaciones de fábricas y escuelas, a veces llegaban a las cien personas diarias. Incluso Bolesław Bierut lo visitó una vez. Al principio Franciszka estaba orgullosa de tener el único dibujo en Polonia del artista más grande del siglo XX. Sin embargo, las constantes visitas hicieron que rápidamente perdiera la simpatía por la sirena y la cubrió con una cortina. Al final, pidió permiso a la cooperativa para pintar encima del dibujo.

En agosto de 1953, la dirección de Warszawska Spółdzielnia Mieszkaniowa WSM (Cooperativa de la Vivienda de Varsovia) concedió el permiso. «Luego vinieron los pintores y pusieron las escaleras. Uno se puso frente a la pared de Picasso. “¿Qué fuerte!”, dijo el pintor, “¿Qué le han hecho aquí, señora? Mi cuñado lo habría pintado mejor”. Empezó a salpicar pintura y ya, adiós a la sirena de Picasso», recordaba años más tarde Franciszka Sawicka-Prószyńska. Helena Syrkus no sabía cómo superar la tristeza de que el artista no se hubiera decidido a dibujar la sirena en el pasillo del bloque. «Le

⁵² Uno de los barrios céntricos de Varsovia.

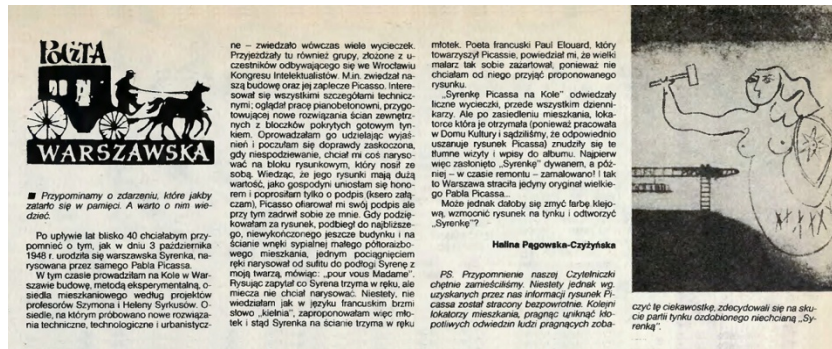
hubiéramos aconsejado un gran hall en la entrada, donde el dibujo podría haber sido visto diariamente por todos los inquilinos y estar en constante exhibición. También se podría haber preservado de forma permanente, incluso poner un vidrio para cubrir la pared». (Urzykowski, T., 2015)

Este triste acontecimiento enseña la negligencia de la administración pública de aquel tiempo, que no hizo nada para preservar la única obra de gran tamaño de Picasso en Polonia. Por otro lado, explica la falta de interés y la poca comprensión por parte de la sociedad polaca del valor del arte moderno. Parece incomprensible que esta situación se pudiera repetir en Francia o en otro país del oeste. Recuerdo que todavía en los años 70 era común que los obreros y pintores de casas bromearan diciendo «No se preocupe, no le voy hacer un Picasso», que significaba que no iban a pintar desordenadamente. El significado peyorativo del «un Picasso» estaba muy presente en el uso cotidiano en la lengua polaca y significaba pintura fácil, mal resuelta o hecha por un niño. A pesar de que, en general, la gente no comprendía la obra de Picasso, fue muy conocida en Polonia y tuvo muchos seguidores también entre los artistas no profesionales.



35. Pablo Picasso y Paul Éluard , Archiwum Polskiej Akademii Nauk, Picasso w Polsce.

Pablo Picasso y el poeta Paul Éluard reciben la Cruz de Comandante con estrella de la Orden de Polonia Restituta. La visita de Picasso en Polonia conmemora las 31 fotografías pertenecientes a los Archivos de la Academia de Ciencias de Polonia en Varsovia, donde se encuentra el material del historiador de arte Juliusz Starzyński.



36. Dibujo de la Sirena de Picasso en un artículo de la prensa polaca, de Pagowska Czyżyńska, H. (1987).

Para finalizar esta parte de mi investigación, me gustaría recordar otra historia que de algún modo muestra una situación similar a la de la sirena de Picasso de Varsovia, pero con la obra de Jerzy Nowosielski. Al parecer, como contaba Krystyna Czerni:

El artista tenía bocetos de color de dos frescos (a pequeña escala) de la iglesia de Wesola, en la pared de su garaje al lado de su casa en Cracovia. Al morir, lo dejó todo en la herencia a Andrzej Starmach, su galerista, quien pocos años después vendió la casa de artista a un matrimonio de arquitectos, sin interesarse en recuperar los dos frescos del garaje. Gracias a los nuevos propietarios las pinturas fueron salvadas (retiradas de la pared y trasladadas a otro soporte) y actualmente los nuevos propietarios pueden disfrutar de ellas en su casa. (Czerni, K., 2016, comunicación personal, del 7 de octubre, 2016)

Me parece muy interesante cerrar esta parte de mi investigación con la historia relacionada con la obra perdida de Jerzy Nowosielski, y aunque es posterior a su muerte, es importante ver cómo se gestiona la herencia de la fundación de los Nowosielski y lo que dejó el pintor en manos de su galerista.

Las historias que he contado en esta parte de mi investigación han tratado de la situación del arte moderno en Polonia en el contexto de la visita de Picasso en 1948. Entre 1949 y 1955, debido al estalinismo todas las ideas modernas desaparecen y son sustituidas por el realismo socialista. Dos años después de la muerte de Stalin, en 1955, la situación política se relaja y vuelve a aparecer el interés por el arte moderno. Sobre todos estos asuntos voy a tratar en el siguiente apartado.

2.8. La segunda ola de la modernidad

2.8.1. Introducción

La segunda ola de expresiones artísticas modernas en Polonia aparece tras el periodo de opresión estalinista. A partir de 1957 se vuelven a organizar exposiciones de arte moderno y se reestructura el Grupo de Jóvenes Artistas, que se convierte en el Grupo de Cracovia II. En ese mismo año el gobierno rebaja la propaganda del realismo socialista. La muerte de Stalin (1953) hace posible en pocos años la apertura del país hacia nuevos conceptos y experimentos artísticos. Los teóricos y artistas activan su pensamiento e intentan encontrar la definición de modernidad.

Por un lado, las posturas de los teóricos de arte en Polonia estaban más cercanas a las teorías vanguardistas de los años 30 y el unismo de Władysław Strzemiński, Henryk Stażewski y Julian Przyboś. Pero por otro lado, la primera exposición en 1948 del Grupo de Jóvenes Artistas en Cracovia sacudió el escenario artístico del país, con ideas sobre arte moderno innovadoras, personales y muy atrevidas. Aparecen los debates: las diferencias más pronunciadas se pueden observar entre los seguidores de Strzemiński y las posturas de los participantes de GMP. El papel más importante en la discusión lo tiene, obviamente, la propaganda política del gobierno, que favorece a los miembros del grupo cracoviano, que eran pro-izquierdistas (GMP). Entre 1949 y 1955, como ya he mencionado, el régimen comunista totalitario hace que se congele la experimentación, introduciendo a la fuerza el realismo socialista. Los primeros signos de *deshielo* en la actividad artística⁵³ aparecen en 1957.

Pero antes me parece interesante hablar de la exposición de Arsenal de 1955 en Varsovia, como la primera muestra de arte moderno después del *deshielo*. Aparentemente fue calificada por los críticos como retrógrada en comparación con la de 1948. La presentación artística de Arsenal supone el inicio de la polémica sobre la definición, el significado y las diferencias entre el arte moderno y el arte contemporáneo (*sztuka nowoczesna i współczesna*). Sobre este tema también opina Mieczysław Porębski⁵⁴.

⁵³ Se puede ver, sobre todo, en 1955 cuando tiene lugar una exposición (Ogólnopolska Wystawa Młodej Plastyki) en Arsenal (Varsovia), que marca la vuelta de las fuerzas *modernas a Polonia*.

⁵⁴ Mieczysław Porębski menciona este tema en su artículo, *Spór o Sztukę współczesną*, en la revista de arte de Polonia *Przegląd Artystyczny* de 1955:5-6 y 52-57 en (Kielczewska, A., Porajska-Hałka, M., 2012:9)

El interés de los críticos, artistas y el público de explicar y poder entender las definiciones de la modernidad y contemporaneidad crearon muchos problemas. Mieczysław Porębski, en su artículo que he mencionado anteriormente, intenta aclarar estas dudas:

(Porębski) Habla de cuatro definiciones de arte moderno. La primera está relacionada con la gran pintura figurativa que se basa en la técnica, tiene sus raíces en las tradiciones de cada nación y está socialmente involucrada. Por otro lado, habla de arte visual, que gracias a la tecnología, ciencia y psicología sale de la galería a la calle y aparece en la realidad material. Otra definición se refiere al arte de la *avant-garde*, que está en el nivel más alto de las artes plásticas, libre de las funciones ilustrativas y de propaganda. Por último, dice que la modernidad se puede ver también en el arte de los experimentos cubistas, que ha creado una ontología pictórica nueva. Ha llegado a dominar el espacio real por el uso de la técnica contemporánea y ha configurado otro tipo de sensibilidades y una sensación emocional particular. (Kielczewska, A., Porajska-Hałka, M., 2012:9)

Así pues, explica que el arte moderno debería tratar los ejes centrales de la moral imperante en la época. Porębski no estaba satisfecho con ninguna de las descripciones del arte moderno. En vez de estas definiciones, propone seis puntos que definen diversos sistemas artísticos, que podían crear un nuevo programa artístico, abierto y lleno de fuerza. En este programa los nuevos sistemas se podrían desarrollar libremente. Porębski los describe así:

1. El sistema de la plástica, que está integrada en la vida, 2. El sistema de uso abierto de los símbolos y abreviaciones, que se puede apreciar en el arte de los carteles. 3. El sistema de la pintura figurativa de gran tamaño. 4. El sistema de la épica en la pintura. 5. El sistema lírico-documental conectado con la naturaleza de nuestro país y con todo el mundo. 6. El sistema de libre búsqueda en las formas abstractas y semiabstractas. (Kielczewska, A., Porajska-Hałka, M., 2012:9)

Otro crítico de arte, Bogucki, decía que el arte moderno se puede dividir de forma sencilla en dos grupos: los abstractos y los surrealistas. Los textos de Porębski⁵⁵ y Zbigniew Dłubak⁵⁶ acompañan a la I Exposición de Arte Moderno de 1948. En su

⁵⁵ El texto de Mieczysław Porębski, *Sztuka Nowoczesna w Polsce* (Arte moderno en Polonia) acompañó la exposición de GMP de 1948. Texto íntegro en (Chrobak, J., Świca, M., 1998: 101-106)

⁵⁶ El texto de Zbigniew Dłubak *Uwagi o Sztuce Nowoczesnej* (Comentarios sobre el arte moderno) fue presentado en la apertura de la I Exposición de Arte Moderno de Polonia de 1948 (más en Chrobak, J., Świca, M., 1998: 106-108).

catálogo explican las propuestas modernas de la muestra, con textos que aparecerán citados posteriormente en publicaciones y exposiciones.

En 1959 en Varsovia se vuelven a exponer en la galería Krzywe Koło los trabajos de los artistas de la capital que habían participado en la exposición del 48. En el catálogo se reutilizan de fragmentos de textos de Porębski. Es interesante leer estas líneas para comprender su visión de la modernidad.

La pintura de los jóvenes artistas contemporáneos se caracteriza por el interés en trabajar con la imaginación, exponer asuntos y asociar y especular sobre los contenidos. Los elementos expresivos se utilizan y organizan tendiendo a expandirse más allá del marco de la tela hacia las formas tridimensionales, las cuales, aunque aún están dentro de este, parece que salen fuera con una profundidad llena de su propio espacio y movimiento. Estos experimentos no están del todo definidos, conforman más bien la búsqueda dentro de un espacio oscuro donde las decisiones son imprecisas y el conflicto interior marca las posibilidades de encontrar la salida. (Chrobak, J., Świca, M., 1998:105)

Porębski encuentra en los trabajos de los modernos la riqueza del sentido multidireccional de sus planteamientos artísticos y de interminables posibilidades lo que, en su opinión, es una de las características de la modernidad. También, enfatiza el atrevimiento experimental de los artistas. Dice:

(...) para un artista moderno, el arte forma parte de un método de la absorción de la imaginaria reflexión de la realidad. Por esta razón para un artista moderno los vínculos entre el arte, la ciencia y la tecnología son igual de importantes. Los trabajos que se presentan en la sala muestran un mundo que podría haber sido ser creado tanto por un artista como por un científico o investigador, o incluso un ingeniero. (...) En la siguiente sala hay sitio para las formas tridimensionales. Los modelos muestran ideas elementales sobre el idioma artístico que usa un artista moderno y exponen cómo piensa sobre el espacio, la escala, la materia y el movimiento. (Chrobak, J., Świca, M., 1998: 105-106)

En 1957 tiene lugar la II Exposición de Arte Moderno en Varsovia. La selección de artistas coincide en su mayoría con la muestra de 1948, pero hay algunos nombres nuevos, incluso de artistas más experimentados, como Jan Lenica, que ya entonces tenía 59 años. La crítica llegó a llamarle «el patriarca ultramoderno» (Kielczewska, A., Porajska-Hałka, M., 2012:8).

La apertura de la política cultural en Polonia tras el fallecimiento de Stalin permitió llevar el arte moderno polaco fuera del país. El resultado es la exposición en Alemania Occidental (1958, 1959), un rotundo éxito. Los críticos alemanes escribieron que el arte polaco estaba al nivel de los mejores descubrimientos de arte moderno europeo. También se menciona que el arte polaco abstracto tiene sólidas raíces en las vanguardias anteriores a la guerra (Kielczewska, A., Porajska-Hałka, M., 2012).

La cuestión del arte moderno en Polonia generaba dudas respecto a sus raíces históricas y su posible evolución. Muchos críticos veían la necesidad de seguir con el unismo (como es el caso de Julian Przyboś), pero otros intentaban ver otros aspectos y posibles formas de trabajo. Obviamente, los artistas de la I Exposición de Arte Moderno estaban influenciados explícitamente por la vanguardia de los años 20 y por el surrealismo.

En la década de los 40 llega el tachismo al arte polaco. Sus primeros representantes son Alfred Lenica y Jerzy Kujawski. El tachismo, el informalismo y un poco más tarde el arte matérico que incorpora Kantor al final de los 50, dominarán por completo la escena artística polaca.

Acabando la presentación y análisis de la década de arte moderno polaco, es necesario apuntar que evolucionó hacia experimentos con el espacio de los cuadros. Se trabajaba todavía con diversas composiciones abstractas pintadas en la superficie plana, pero también se elaboraron obras en relieve que podían ser objetos tridimensionales. La pintura figurativa y la escultura reciben influencias y combinan todos los posibles elementos de estilo tales como el informalismo, el tachismo y el *assemblage*. Los artistas se inspiran en la escuela de Strzeminski y el constructivismo, pero también en nuevas maneras de trabajo, más espontáneas, que tienen que ver con la pintura informal y experimentos intuitivos, tanto expresivos como gestuales, en la abstracción, que no analizan las formas abstractas utilizadas con estrictos parámetros intelectuales. María Karolkiewicz (en Kielczewska, A., Porajska-Hałka, M., 2012: 86) dice: «Impresión, impulso y emoción no controlada ocupan el lugar del frío análisis intelectual y el cálculo metódico».

En 1959 en la Kordegarda⁵⁷ (Varsovia) tiene lugar una exposición de Henryk Stażewski. Hanna Ptaszkowska, en la revista *Struktury*, explica la investigación del artista marcando las ideas modernas de su pintura. Ptaszkowska enfatiza que el artista

⁵⁷ Importante sala de exposiciones de la capital polaca, todavía en funcionamiento.

convierte sus cuadros en objetos. Su pintura ya no es la superficie plana de la tela, sino que está más cercana a la escultura. La obra de Stażewski, más pensada y organizada, está lejos de las espontáneas, automáticas e instintivas manifestaciones del informalismo. En su opinión, este tipo de arte conecta directamente con las tendencias contemporáneas (Ptaszkowska, H., 1959: 5).

Otro crítico de arte, Mariusz Tchorek, en los siguientes ejemplares de la revista, hablando de la abstracción llega a la conclusión de que no se tienen que buscar las diferencias entre el arte abstracto geométrico y el tachismo, ya que tienen el mismo origen (Tchorek, M., 1959: 5-7).

La discusión sobre los términos “arte moderno” y “arte contemporáneo” generaba dificultades. Los artistas y críticos de arte con frecuencia se quejan de que todo lo que es nuevo inmediatamente recibe la etiqueta de “moderno” e “interesante”. Como dice Wojciechowski (importante crítico de arte moderno de la época), «no todo el arte solo por ser nuevo es bueno. Hay muchas obras que no están del todo terminadas, ni conceptual ni técnicamente. En muchos casos no tienen un acabado final interesante y se quedan más bien en la fase de experimentación» (Kielczewska, A., Porajska-Hałka, M., 2012: 18).

Wojciechowski (en Kielczewska, A. y Porajska-Hałka, M., 2012) dice que:

El arte moderno no elimina la responsabilidad del artista con su destinatario, sino que refuerza este diálogo, porque en este tipo de arte hay (...) problemas difíciles, conceptos difusos, secretos que solo se pueden sentir y no explicar. (Kielczewska, A., Porajska-Hałka, M., 2012:18)

Al crítico, continuando su discurso, le disgustaba que muchos artistas regalaran al público una *modernidad barata*, que recibe en muchos casos la aprobación por parte de la *cordial crítica*, que no tiene un juicio claro. Se siente triste, porque, con frecuencia, las críticas sobre las ideas artísticas que se intentan transmitir no aclaran las cosas, sino que más bien las complican.

Por otro lado, no quiere criticar al arte moderno, porque es consciente de lo difícil que fue que adquiriera importancia en la escena artística del país, donde todavía hay «muchas nubes negras y tormentas» en contra de la modernidad. Por esta razón, en opinión de Wojciechowski, es importante cuidar al máximo el nivel de la crítica artística

y del nivel de arte moderno en Polonia, porque nada va a detener su impulso hacia la modernidad (Wojciechowski, A. en Kielczewska, A., Porajska-Hałka, M., 2012: 19).

Los dirigentes políticos estaban dispuestos a sumarse a este carro. A finales de 1958 se inaugura una exposición de artistas de países soviéticos. Como dice Paulina Kucharska:

La exposición abre sus puertas el 26 de diciembre de 1958 en el Moscú Manege (centro de exhibición), a la que asistieron doce países socialistas: Albania, Bulgaria, Checoslovaquia, China, Corea, Mongolia, la República Democrática Alemana, Polonia, Rumanía, Hungría, Vietnam y, por supuesto, el anfitrión, la URSS. (Kucharska, P., 2004)

La intención del comisario Juliusz Starzyński, como se explica en el catálogo de la exposición, era presentar artistas clásicos que representaran el típico arte polaco contemporáneo.

Polonia está representada por algunos artistas ya más mayores del grupo de los coloristas, como Juliusz Studnicki, Eugeniusz Eibisch, Jan Cybis, Waclaw Taranczewski, pero también lleva obras de Halina Chrostowska y Adam Marczyński, entre otros. El público de la capital rusa muestra un especial interés por la obra de Marczyński, con cuadros que mantienen una línea entre lo poético y la abstracción. A pocos días de empezar la exposición tienen que ser protegidos con una cuerda, para separarlos de la multitud de gente. El público ruso se sorprende también por los cuadros de composiciones cósmicas de Chrostowska, la obra de Tadeusz Kulisiewicz y los bodegones de Cybis y Taranczewski. (Bogucki, J., 1983:159)

Todas las obras que se iban a exponer en Moscú habían sido presentadas anteriormente en el Museo Nacional de Varsovia durante octubre y noviembre de 1958. El público y la crítica habían acogido la exposición sin entusiasmo y los trabajos abstractos de Marczyński mostrados junto a los veteranos del colorismo no provocaron un escándalo. Lo contrario ocurre en Moscú.

La muestra de arte polaco –alrededor de doscientos cuadros de unos veinte artistas– fue la más visitada por el público. Se mostraba la escultura y la pintura, con una visión que, en comparación con la obra de otros países del bloque soviético, era mucho más abierta, moderna, progresista y libre, aunque la muestra, como dice Jerzy Madeyski en Bogucki, J. (1983: 158-159), era más bien suave y no contenía la obra moderna más controvertida.

El encargado de la exposición, el profesor Juliusz Starzyński –el crítico de arte dirigido por el Ministerio de Cultura y Arte y ZPAP– permitió enseñar la obra abstracta de Marczyński, lo cual desató la polémica frente la obra de otros países soviéticos, que llevaron artistas con cuadros de realismo socialista.

El pabellón de Polonia estaba muy bien organizado, la claridad expositiva se logró poniendo los cuadros en línea, algo que contrastaba con los otros participantes, que inundaron el espacio disponible, llenando las salas y poniendo los cuadros uno encima de otro. Starzyński seleccionó distintos artistas, con varios cuadros cada uno: esto permitió entender mejor las características individuales de diversos participantes. Los organizadores soviéticos decidieron respetar el orden alfabético y Polonia se encontraba entre Mongolia y Rumanía, lo que subrayó las diferencias entre los polacos y sus vecinos (Kucharska, P., 2004).

La atrevida decisión de Starzyński de exponer el arte más vanguardista generó críticas por parte de los organizadores y de los otros países invitados. Pero, por otro lado, mostró a Polonia como un país conectado con la cultura del oeste y abierto a los experimentos del arte actual. La obra polaca desentonaba, pero eso era justamente lo que la hacía más visible.

Como enfatiza Paulina Kucharska, la exposición polaca no se caracterizaba por la obra artística débil o el reduccionismo en los temas, sino por su extrañeza. A los demás les parecía inadecuada, incluso impropia. Durante la sesión-conferencia de clausura, entre el 24 y el 26 de marzo de 1959, en la que participaron todos los invitados, a los polacos les llovieron las críticas. Con más objetividad lo describía Johanson en Kucharska, P. (2004):

(...) la división polaca tiene un tono diferente, diferente al de todos los otros sectores de la exposición. El representante de Rumanía, Mircz Popesku, veía en las obras cierta «obediencia a las tendencias de moda en el arte occidental». Jon Źal (Rumanía) señalaba que «el abstraccionismo priva de los sentimientos humanos, deshace la propia cara del hombre en forma de imágenes esquemáticas y antiestéticas, de rayas y manchas de pintura. Realmente sorprende que en el pabellón polaco junto a valiosas obras realistas presente las obras abstractas». Aleksander Obretenow decía: «Algunas obras de artistas

polacos se desvían sustancialmente del camino del arte socialista». (Kucharska, P., 2004)⁵⁸

Starzyński no quiso llevar a Moscú obras de realismo socialista, porque lo veía anticuado, aunque en la mayoría de los departamentos expositivos de otros países todavía estaba muy presente. La situación en la que se encontró Starzyński (que era el director del Instituto de Arte) durante la exposición no le favoreció. La controvertida muestra provocó que el gobierno polaco reaccionara contra él y en pocos años le despidió.

Es interesante que la polémica exposición tuviera consecuencias inesperadas en Moscú. Como señala Kucharska, gracias a la exposición polaca de 1959, el gobierno de URSS permitió mostrar obras contemporáneas de artistas americanos y británicos (1960). El pabellón polaco en Moscú también provocó que en la prensa rusa resurgieran cuestiones sobre el arte moderno y su sitio en la sociedad Kucharska, P. (2004).

El público ruso de la capital soviética, acostumbrado a los cuadros realistas con temas sociales, no comprendió las ideas que quería transmitir la exposición del pabellón polaco. Lo contrario ocurría en Polonia. Como dice Kucharska, las muestras del arte abstracto organizadas en Polonia desde 1955 lograron que el público se acostumbrara a la pintura moderna.

Por otro lado, el gobierno reconoció y pudo asimilar el trabajo de los artistas modernos, lo que resultó ser una herramienta ideológicamente útil. La actitud moderna, con el objetivo de separar el arte de la práctica cotidiana y de la política social, al mismo tiempo neutraliza la tradición de la vanguardia y la creatividad autónoma llega más allá de las funciones críticas. Por lo tanto, la aceptación de la modernidad por las autoridades funcionó muy bien durante el tiempo de deshielo.

A partir de 1956 se reformula la tradición de la modernidad polaca (incluyendo la construcción de nuevas galerías de arte moderno), lo que indicaba una voluntad de realizar un borrón y cuenta nueva tras el estalinismo para continuar el desarrollo

⁵⁸ Estenograma de la discusión de la exposición de artes plásticas de los países socialistas. Moscú, (1959:42-143), Zb. Sp IS PAN, n°1341.

tranquilo y armonioso de lo moderno. La exposición en Moscú constituye una parte integral de este proceso.

2.8.2. Nowosielski, modernidad e iglesia en el tiempo de la posguerra

Para comprender el alcance de las discusiones sobre la modernidad que sacuden los magazines y periódicos de arte de la época hay que conocer la opinión que se publica en las revistas católicas. En una de las entrevistas con Jerzy Nowosielski de *Kierunki* (Direcciones) con el título “La modernidad y arte sacro”, el artista responde a la siguiente pregunta: “¿Es posible que el arte religioso pueda incluirse en la modernidad?”.

En el arte contemporáneo existen varias tendencias, pero en general podemos observar un regreso a la espiritualidad. La parte didáctica (de la pintura) casi no tiene significado. Igualmente, la parte de la representación parece tener una importancia mínima. En el arte moderno tampoco existe una forma de hablar en *directo*. Estamos en un momento de fascinación por la realidad no representativa, en la búsqueda de nuevas formas que, al parecer, hasta ahora no se habían distinguido. El arte es un gesto que reconduce la realidad y la retira del contexto. En mi opinión, el arte moderno es el arte *religioso* por excelencia, pero en el sentido estricto de la palabra no creo que sea posible crear un arte moderno sacro. (Nowicki, M. y Nowosielski, J., 1958:12)

Esta descripción contrasta con la trayectoria del artista y con algunas obras de temática sacra de otros pintores de la época, como *La crucifixión* (1958), de Włodzimierz Borowski, o *Sebastián* (1955), de Wojciech Fangor, ambos en la colección del Museo Nacional de Varsovia.



37. *Sebastián*, 1955, de Wojciech Fangor, óleo sobre tela, 201x121 cm, Museo Nacional de Varsovia.

Nowosielski tiene una posición bastante radical, seguramente relacionada con su conflicto con la fe. Desde 1943 hasta 1955 se declara ateo y su búsqueda artística oscila entre la abstracción y la figuración. No es de extrañar que desde ahí desarrolle una postura crítica hacia el arte sacro en Polonia. Tampoco llega a comprender las tendencias modernas en el arte sacro católico, reproducido y reinterpretado por otros artistas: no le interesa.

En las exposiciones del Grupo de Jóvenes Artistas se suele presentar obra abstracta con influencia de los constructivistas rusos, sin relación directa con el unismo. Su posición cambiará pronto, cuando vuelva a la fe.

La visión de Nowosielski implica una postura ante la modernidad en el arte sacro de Polonia de los 50. De este modo, el interés por el arte moderno llega a la prensa eclesiástica, que hasta ahora no parecía interesada en los cambios artísticos, y se abre una discusión sobre el tema del arte moderno en las iglesias católicas y ortodoxas, Nowoselski este asunto con frecuencia en otros textos durante toda su vida. Estos artículos y charlas formarán parte de su peculiar postura, de la cual voy hablar más adelante.

En el mismo año Nowosielski escribe otro texto relacionado con la exposición de arte sacro en Łódź. Al igual que en el texto anterior, el artista expresa una mirada crítica hacia toda la pintura presentada en la exposición. Construye el eje de su crítica encontrando diferencias entre el arte católico romano y ortodoxo. En su opinión, en la Iglesia católica el arte tiene la función de describir los hechos de los libros santos y no se presenta como una parte integral de la liturgia. Lo explica de la siguiente manera:

El arte dentro de los misterios religiosos no es un elemento añadido, un adorno que acompaña a la liturgia. El arte forma una parte importante de los misterios. Ayuda a crear un mecanismo para llegar a la conciencia de los creyentes, un tipo de reconocimiento que no se puede conseguir de otro modo. Explica secretos que no se pueden llegar a entender. Pero si de este modo explicamos su importancia en el desarrollo de la espiritualidad del hombre, vemos que la situación en nuestras iglesias es muy diferente. Hay una atmosfera de una vasta subordinación del arte a las reglas de la religión creadas por las exigencias especificadas de manera dominante y poco ceremoniosa. Parece que actualmente la liturgia de la iglesia está en un momento crítico y se encuentra muy lejos del núcleo de los misterios litúrgicos. (Nowosielski, J., en Czerni, K., 2013:100),

Nowosielski critica a la Iglesia católica por estar preservando las reglas que formulan relaciones entre el arte y la iglesia. El artista no llega a entender por qué el arte sacro que pudo ver en la muestra de Łódź, tiene las mismas características que las obras de los años veinte y treinta. En su pensamiento, gracias al arte moderno nos podemos acercar a la difícil comprensión de los asuntos de la religión y a continuación explica que:

La inspiración interior nos acerca y revela los secretos de la existencia, secretos de lo bueno y lo malo. Se puede negar, por su falta de certeza, o tal vez volver a recibirlo. Pero nunca se debe aceptar un arte con contenido lleno de engaño y mentiras y reutilizar las formas ya usadas, porque siempre son un veneno. (Nowosielski, J. en Czerni, K., 2013:100)

El artista explica que la pintura moderna es un fenómeno tan misterioso que se le puede comparar con la historia de viejo cristianismo de *habla de lenguas*. La modernidad ofrece un idioma nuevo y también la traducción de estas nuevas lenguas. Nowosielski evidentemente intenta explicar que hay muchas más posibilidades a descubrir en el arte moderno que puede existir también en las iglesias. Para conseguir esta cooperación, en su opinión se tiene que revitalizar el pensamiento litúrgico y cambiar la estructura de la vida religiosa en Polonia (Nowosielski, J. en Czerni, K., 2013: 101).

Las ideas que ofrecía Nowosielski crearon una discusión abierta en los círculos de la iglesia. El padre Juliusz Turowicz (cura y teólogo católico) respondía a las dudas de Nowosielski explicando que hay diferencias entre las iglesias ortodoxa y católica en lo referente al uso del arte y que no se puede hablar sobre el arte de la misma manera en estas dos corrientes cristianas. La polémica estaba servida y Nowosielski volvió a analizar el tema publicando otro artículo, "Polemica con el padre Juliusz Turowicz" (1958). Nowosielski cree que el arte moderno (que puede llegar a ser sacro) no se puede analizar usando las ideas tradicionales desarrolladas en el discurso teórico y estético de las disciplinas que conforman la historia de arte. En su opinión, este tipo de análisis no es adecuado para el arte moderno, porque se organiza con otras leyes que aún no se conocen de todo. Nowosielski explica que no es de extrañar que el padre Turowicz, apoyándose en la antigua manera de entender el arte, diferencie entre las vivencias estéticas y las religiosas. Turowicz menciona que las vivencias estéticas están dentro de la experiencia de los sentimientos. Para Nowosielski, el sentimiento es tan solo una pequeña parte de la experiencia que se puede tener mirando una obra de arte. Para el artista, es mucho más importante la contemplación de la obra, que permite encontrar los elementos que no se puede explicar en un lenguaje discursivo. Según él, esta forma de relacionarse:

Es como si conectaras con otras realidades que tienen sus propias leyes. Permite ver de verdad este objeto nuevo, que es completamente desconocido, cuyas funciones no entendemos y cuya forma no podíamos conocer antes. (Nowosielski, J. en Czerni, K., 2013:101)

Nowosielski enfatiza que el sentimiento es solo uno de los variados elementos que produce el contacto con obra artística. El artista, siguiendo su discurso, explica su propia experiencia y dice que en muchas ocasiones la apariencia y el funcionamiento de un objeto (se refiere, por ejemplo, a la obra de arte moderno) le produce una experiencia que despierta su conciencia y llena el vacío existencial. Experimentar el arte genera un conocimiento profundo y provoca el descubrimiento de algo que no tiene que ver con la realidad física.

Nowosielski llama a esta experiencia «una vivencia abstracta». Lo llama de esta manera porque:

(...) de este tipo de experiencia están excluidas las causas de nuestra existencia biológica, el nivel de la realidad física. Es un tipo de ciencia que abre nuestra mente a otros horizontes y nos amplía el conocimiento. Sí diría que las verdades de la fe se pueden llegar a conocer a través de la pintura, y que no se puede llegar a ellas de una manera diferente. Pero yo digo que gracias al arte moderno (igual durante su elaboración o el contacto con ello) podemos conocer otros desconocidos terrenos y asuntos que tienen su relación con la metafísica. (Nowosielski, J. en Czerni, K., 2013:101)

En los años 50 la posición artística de Nowosielski se había consolidado. Él mismo decía: «En 1955 empecé a vender cuadros de forma regular y se acabaron los problemas con el dinero» (Podgórzec, Zb., 1985:12). El artista pinta diferentes temas y encuentra un hueco en su pintura para los temas que interesaban al gobierno, como, por ejemplo, los paisajes urbanos de Łódź.

Al parecer, en la década de los 50 cualquier arte medianamente novedoso inmediatamente recibía el calificativo de "moderno" y "contemporáneo". El juicio final siempre estaba en manos de la crítica y las posibles vinculaciones estéticas y teóricas de la obra con lo que se hacía en Europa occidental.

CAPITULO 3. SIGNIFICADO E HISTORIA DEL ICONO Y LA APROPIACIÓN EN EL ARTE MODERNO

3.1. Significado histórico del icono

En este capítulo me gustaría presentar una introducción al icono partiendo de los textos de M. L. Villalobos (2000), H. Belting (2009) y del libro de M. Quenot (1997) que, aunque tiene una versión en español, leí en la versión polaca y que me ha ayudado a comprender los temas más relevantes para la comprensión del icono.

Quenot y otros autores usan un lenguaje rico en metáforas para intentar describir las relaciones entre la imagen del icono y el espectador creyente que las observa. El complejo sentido del icono en muchas ocasiones me ha llevado a pensar en el mundo chamánico y en la necesidad espiritual humana de otorgar fuerzas sobrenaturales a determinados objetos. Aunque esta observación probablemente no esté directamente relacionada con el icono ortodoxo, sí que explica la idea de los poderes que los hombres quieren adquirir a través de los llamados objetos espirituales.

Jerzy Nowosielski era un gran conocedor de la historia, la teología y la función del icono ortodoxo y compartía las dificultades que entrañaba su comprensión. Gracias a sus textos, el mundo occidental puede llegar a comprender la religión ortodoxa donde la imagen tiene tanto valor como la palabra escrita. Por este motivo, al final de este capítulo presentaré las ideas sobre el icono escritas por el artista.

Czerni, la biógrafa de Nowosielski, recordaba que, como decía el pintor, en la fe ortodoxa no es necesario entenderlo todo:

(...) da igual el idioma de la misa (si es un idioma de los antiguos creyentes o tal vez el ruso), lo más importante es la intención de crear el contacto espiritual, para eso sirve un ritual: rezar frente a los iconos, cantar y encender las velas – de este modo ya se puede llegar a conseguir, por la *osmosis*, la dosis necesaria de bondad (Czerni, K., comunicación personal, agosto, 2016).

En su definición del icono, M. Villalobos (2000) explica las raíces griegas del término y cuando fue encañado.

Etimológicamente el término icono proviene de la palabra griega Eicon-Eikonos, que expresa la idea de imagen o representación. En el Imperio Bizantino ha adquirido el

significado de imagen cristiana sagrada, cualquiera que fuese el material y el tamaño en que hubiera sido realizada (Villalobos, M., 2000: 9).

Si bien puede considerarse que esta es una definición muy sencilla, cabe destacar que señala importantes rasgos históricos relacionados con la aparición del icono aunque, de hecho, el arte icónico tiene raíces mucho más antiguas. Según parece, la técnica usada en las obras cristianas bizantinas está estrechamente relacionada con la usada en los retratos funerarios del Antiguo Egipto. Estos retratos, que se elaboraban en pequeñas tablas de madera con la técnica de la encáustica y que representaban de forma real mujeres y hombres con los ojos muy grandes y vestuario propio de la época, llegaron a formar una base para el arte de los primeros cristianos. No obstante, en la aparición del icono también ha influido claramente el arte heleno así como el de otras lejanas culturas orientales en las que llegaron las colonias del mundo romano.

Como comenta Henryk Paprocki en la introducción del libro de Michel Quenot (1997), la importancia del icono en el mundo contemporáneo ha crecido mucho, especialmente a lo largo del siglo XX. No resulta extraño que exista este interés por el icono puesto que todo el mundo gira en torno a las imágenes que dominan toda la información y dejan el texto escrito en un segundo plano. El icono se ha puesto de moda y los jóvenes tienen interés en entender y profundizar en el conocimiento de la información y las creencias relacionadas con los iconos. Quizás la sintética pero monumental forma estética de los iconos hace que resulten más atractivos que otro tipo de imágenes religiosas.

Lo más importante es el propósito de los iconos y su destino como lugar teológico. Según la teología, son un reflejo de Dios, el ser humano y el cosmos hecho la unión a la luz de la Revelación y la Tradición. (...) Y así el sínodo general VII decretó que el icono debe obtener el mismo culto que el Evangelio. Esto significa que el arte de los iconos se coloca en el mismo nivel que la Biblia. Por esta razón, el icono es otro tipo de teología, es la teología en colores y líneas, es una "contemplación en colores" como lo ha definido Jevgienij Trubieckoi. En estas situaciones, cuando el lenguaje escrito se vuelve impotente, el icono toma su lugar y, en su propio idioma, explica las verdades de la fe. (...) El icono también tiene el mismo papel que la liturgia y es la iniciación a Dios. No existen de forma aislada la palabra, la música, la poesía y el gesto litúrgico. Entonces, es esa la ventana a la eternidad (Quenot, M., 1997: 3).

Históricamente, como cuadro que muestra la imagen de Dios y otros santos, el significado del icono está relacionado con la iglesia cristiana bizantina y rusa. Quenot explica que el primer icono se elaboró siguiendo la leyenda, con la impresión de la cara de Dios-Cristo. La imagen de la faz de Cristo estampada en la tela fue enviada al rey Abgar de Edesa⁵⁹, que padecía una enfermedad incurable. Este hecho histórico creó el primer icono⁶⁰ y proporcionó la base para todos los demás iconos creados con posterioridad. Parecida es la historia del manto o velo de Santa Verónica, donde Jesús imprime su cara. Como dice Quenot, el nombre de Verónica significa "icono verdadero". El uso del término icono tiene relación con el momento histórico en el que la imagen sagrada se convirtió en objeto de culto en la Iglesia (Quenot, M., 1997:22).

El icono también evolucionó, aunque su forma externa no cambió demasiado hasta que en el siglo XVII empezó a recibir la influencia del arte occidental. Como escribe Michel Quenot:

El icono no se puede ver solo como un cuadro que contiene una estética interesante, no se puede entender de la misma manera que todos los cuadros en el arte occidental. (...) Antes de ver la belleza del icono, debería ser observado como imagen verdadera. El cuadro al principio toca el corazón y después la mente. En nuestra época, cuando la representación de la cara está despreciada, cuando hay todavía discriminaciones raciales, la gente echa de menos el contacto verdadero. Las caras que brillan con la luz son del otro mundo y definen la pregunta sobre Dios, pero también hablan del hombre (Quenot, M., 1997: 5).

El icono también tiene por objetivo transmitir las ideas teológicas, de modo que reducirlo únicamente a obra de arte nos impide ver sus características esenciales.

(...) El icono, como teología en colores, enseña y muestra en colores todo lo que los evangelios describen en palabras. El icono es la consecuencia, uno de los aspectos de la revelación de Dios y nuestra asociación con Dios. Los creyentes durante la misa ortodoxa encuentran la relación con la iglesia celestial apoyándose en los iconos y los rezos litúrgicos (Quenot, M., 1997: 7).

Tal y como aparece en el libro de Quenot, uno de los teólogos más importantes, Sergei Bulgakov, subraya en su obra *Ortodoxia* que:

⁵⁹ Edesa fue una ciudad al norte de Mesopotamia refundada sobre otra anterior por Seleúco I Nicátor. Para la ciudad actual, véase Sanliurfa, al sureste de Anatolia, Turquía.

⁶⁰ La imagen con la cara de Cristo, llamada tradicionalmente Mandilón, se perdió durante siglos, pero todavía se guardan algunas reliquias y restos en diferentes partes del mundo. Por ejemplo, en la capilla privada del papa en el Palacio del Vaticano se encuentra la imagen llamada *El rostro de Edesa*.

(...) cada una de las ramas de la iglesia cristiana ha recibido su especial carisma, y las define de la siguiente manera: el catolicismo tiene organización y autoridad; el protestantismo, ética y la estructura intelectual de la vida y, la ortodoxia, especialmente en Bizancio y Rusia, ha recibido el regalo de ver la belleza del mundo espiritual (Quenot, M., 1997: 7).

En la ideología ortodoxa, el arte define la idea del mundo y crea a la vez un lenguaje que contiene imágenes y símbolos. Los iconos contienen un lenguaje especial vinculado con la representación y la presencia de los santos que se mantiene imperturbable a lo largo de los siglos y que está escrito en la definición hecha por la Iglesia. Entender el icono permite conocer el hombre y la divinidad. El icono, a diferencia de los otros tipos de arte, crea la posibilidad de hacer una obra que permite producir el tránsito desde algo visible hasta algo invisible. Las elaboradas estructuras de los iconos crean este vínculo y tienen este sentido. Dejar de ver estas formas hace perder la lectura global del icono.

El conocimiento total del icono lleva consigo mismo el modo de entender el icono. No se trata de la estética del icono, ya que la belleza del icono tiene su fuente en el Arquetipo (Modelo). Además, es normal que esta belleza tenga que ver con la estética, porque la idea de descubrir el icono permite llegar a conseguir la relación y la luz interior que nos lleva y atrae a Dios (Quenot, M., 1997: 8).

El canon del icono enseña la belleza del mundo. Como decía Fiodor Dostoievski: *la belleza salvará el mundo* (Quenot, M., 1997:57) y los iconógrafos solamente piensan en crear belleza.

Pero no se trata de la belleza relacionada con la delicadeza del motivo, sino más bien se tiene que llegar a la armonía que se muestra en la totalidad de la representación. El icono no tiene ninguna relación con el genio, las emociones o la exaltación. Las formas geométricas del icono muestran las ideas de una obra muy bien calculada y pensada al detalle. Los iconógrafos no intentan presentar la realidad exterior tal como la ven sino la realidad espiritual que, por excelencia, es verdadera. El canon del icono que guía el iconógrafo viene definido por una estricta doctrina.

El icono no se puede conocer intelectualmente, pero de manera espontánea muestra el misterio. El simbolismo que se puede ver en los iconos está muy bien definido, no sólo por la representación de los santos, su vestuario y el ambiente representado

adecuadamente, sino también por el movimiento de las manos que indican el rezo⁶¹. Como dice Quenot en su libro cuando hace referencia a las reglas que tratan sobre el icono del Sínodo VII del año 787.

Solo del pintor depende todo el aspecto técnico de la obra, pero todo el plano, la disposición y la concepción dependen evidentemente de los sabios padres (Nicea, II, 6a, Mansi, 252c) (Quenot, M., 1997: 58).

Los modelos de pintar los iconos están preparados en los libros que se llaman *Hermeneia*, una obra escrita por el monje Denis de Fournas, hecha en el siglo XVIII, a petición de los monjes de la montaña Athos (Villalobos, M., 2000: 18). Como explica Villalobos:

El artista que pinta un icono debe prepararse para el trabajo con muchos rezos, no debe hablar, pero sí conservar el aseo. El iconógrafo debe ser religioso, suave, obediente, no debe hablar mucho, ni reírse, ni pelearse, ni ser envidioso o borracho o ladrón, y siempre tiene que mantener su cuerpo pulcro y lleno de espiritualidad (Villalobos, M., 2000: 59).

El canon iconográfico no crea una prisión para el artista, pero de alguna forma autentifica, da la posibilidad de representar la realidad. Así el icono está pintado en la tradición de la Iglesia. La iglesia ortodoxa proviene de la iglesia bizantina, de modo que no había ninguna necesidad de cambiar las formas de la representación en el icono que se habían usado a lo largo de los siglos. Aunque existe el rígido sistema de la iconografía del icono, hay muchas escuelas que pintan las imágenes de una forma distinta y no hay dos iconos iguales. Por otro lado, siempre se pueden reconocer fácilmente los motivos representados relacionados con las fiestas ortodoxas y las narraciones que cuentan. Como dice Hans Belting:

El icono narrativo viste todo lo que normalmente define una narración con el lenguaje intemporal de una repetida representación ritual del mito. Tras la historia bíblica se hace transparente el misterio que se busca en ella (Belting, H., 2009: 41).

Diferentes tipos de iconos, como los de la imagen de solo un santo, los hagiográficos, los que recuerdan diferentes hechos relacionados con la religión o los de las fiestas ortodoxas entre otros, permiten comprender el enorme e importante desarrollo de la imagen artística que se ha creado junto a la religión. A lo largo de los siglos y hasta

⁶¹ Esto se aprecia especialmente en el icono de *Déesis*.

nuestro tiempo, se han mantenido las mismas formas de representación de la imagen, que muestran un importante asunto de igualdad y conservación de la tradición de un solo y único estilo.

En el arte laico occidental, una obra de arte como por ejemplo un cuadro, refleja la personalidad del artista y muestra su visión del mundo que evoluciona constantemente y va cambiando dando lugar a nuevas e innovadas formas. Las exposiciones preparadas por el artista occidental muestran estos progresos y cambios en forma publicista. En cambio, el iconógrafo vive con la tradición de la iglesia y su personalidad no debe aparecer frente la autoridad. Así los iconos no están ni deben estar firmados y, si lo están, antes de poner el nombre se escribe "hecho por la mano de". El artista debe eliminar del icono sus sentimientos y emociones para no transmitirlos a los otros. La función principal del icono es su contemplación por parte de los creyentes. Como enfatiza Quenot, *pintar los iconos es un acto heroico y apostólico* (Quenot, M., 1997:58).

3.2. Diferencias entre la concepción del icono y el cuadro

Durante siglos el icono ha mantenido la unidad del estilo bizantino, mientras que en el mundo católico, la iglesia ha permitido usar los diferentes estilos europeos en las representaciones sacras. Las imágenes se han pintado mostrando la parte humana del Cristo, representándole de forma que se imita la realidad tridimensional, usando la perspectiva y la expresión corporal y emocional del santo.

A diferencia de lo que ocurre en el icono, en el arte sacro occidental se muestra la parte humana de los santos. Las imágenes icónicas han mantenido su forma bidimensional y durante siglos se ha usado el mismo color para pintar las alargadas figuras geométricas y las sintéticas formas frontales, las cuales han sido reproducidas partiendo de un canon. Así es como podemos entender la diferencia entre el icono y el cuadro y su significado en la religión ortodoxa.

Nowosielski explicaba que:

El arte no puede existir sin lo sacro. Si alguien no cree en las dimensiones metafísicas de la realidad puede decir que es un elemento lúdico y de divertimento. Me comentó que desde el primer contacto con el icono había sentido que tenía un elemento mágico,

que podía aparecer tanto en la obra religiosa como en la laica de la misma manera y que solo se tenía que buscar la forma de representarlo.(Nowosielski, J., comunicación personal, 10 de enero, 2001).

Profundizar en la idea de qué diferencia existe entre cuadro e icono en el contexto del arte occidental me parece un asunto especialmente interesante puesto que Nowosielski se apropió del lenguaje del icono y, usando su estilo formal, creó obras que en muchos casos trataban temas laicos y que, además, en general se mostraban en el contexto de un país occidental de mayoría católico-romana. Comprender la diferencia entre estos dos modelos de entendimiento de la imagen puede servir de ayuda para desarrollar ideas sobre el concepto de arte que Nowosielski propone que, en su amplio sentido filosófico profano y religioso, tiene una visión ecuménica. A tal efecto, me gustaría presentar a continuación algunas de las respuestas que he recibido por parte de algunas de las personas que entrevisté y que conocían muy bien al pintor. Creo que el conjunto de las respuestas puede ser de gran ayuda a la hora de formar una visión general de la idea de arte que Nowosielski tenía vinculada con el icono ortodoxo que, en su concepto filosófico y teológico, intentaba crear obras que llegasen a toda clase de personas independientemente de su religión. De algún modo, parece que el artista quería recuperar la tradición bizantina y medieval y traspasarla a la época contemporánea para, así, revivir el significado que el pintor había tenido, en la sociedad y la iglesia, como creador de arte espiritual en todos los sentidos de la vida social.

Pregunté acerca de la diferencia entre el cuadro pensado como obra laica y el icono religioso a la mayoría de mis entrevistados entre los cuales destacan Leon Tarasewicz, Stanisław Fijałkowski y Krystyna Czerni. Todos ellos respondieron de forma muy diferente, dependiendo de sus intereses y posibilidades. Me acuerdo que Tarasewicz no tuvo dificultades en explicarlo y dijo que:

El cuadro es una descripción de la realidad hecha racionalmente, y también una forma racional de ejecución de algunas ideas. El icono es un rezo pintado (escrito) con algunos elementos plásticos y tiene su función de guía entre el hombre creyente y el mundo espiritual. Y existe una frontera muy importante en el icono, el icono debe ser una síntesis, una idea pintada y no puede ser demasiado realista y hacer una representación de los objetos de forma real (Tarasewicz, L., comunicación personal, 17 de diciembre, 2015).

La claridad de expresión presentada por Tarasewicz contrasta con la visión más personal que da sobre el tema Stanisław Fijałkowski. Este artista tiende un puente entre el arte contemporáneo y el icono. En su opinión, el icono no se puede entender y relacionar únicamente con el icono ortodoxo, pero se puede decir y llamar con el término icono, como dijo literalmente, *por la analogía* cada cuadro simbólico. Fijałkowski dijo que “hay muchísimos cuadros simbólicos en todos sitios” y, a continuación, enfatizaba que “cualquier cuadro puede ser un icono, incluso un cuadro abstracto”. Para Fijałkowski:

El icono es la materialización de una espiritualidad. Dicha espiritualidad se puede manifestar de diferentes maneras, no necesariamente en forma de un cuadro figurativo sino también como un cuadro abstracto. Todo lo que tiene que ver con el mundo espiritual puede convertirse en un icono, si llega a tener una fuerza de acción que el espectador pueda sentir. Es una fuerza que podemos extraer del cuadro, no es una decoración sino una cerrada suma del mundo espiritual. Cualquier cuadro cuando tiene este potencial espiritual, que irradia y emana dicha energía, puede convertirse en un icono (Fijałkowski, S., comunicación personal, 12 de agosto, 2015).

Y acto seguido mencionó que:

En muchos casos, hablando de la historia de la religión católica, el Cristo se transfiguraba y, en estos momentos de la conversión, salía un brillo. La luz de este brillo tenía forma de rayos extremadamente fuertes. Los cuadros también tienen su brillo si consiguen cambiar su materialidad por algo espiritual. Entonces, en este momento, brillan de una forma muy impresionante. Y todo eso puede tener un vínculo con el icono ortodoxo, puede crear una analogía con el icono (Fijałkowski, S., comunicación personal, 12 de agosto, 2015).

En esta parte de la entrevista, concretamente cuando estuvimos hablando de la luz y el brillo espiritual de los cuadros, con un fuerte ímpetu de sonidos potentes y repetidos se oyeron las campanas de la iglesia que anunciaban el mediodía o tal vez una misa. La coincidencia fue impactante y, en aquel momento sucedió algo especial. Durante unos segundos estuvimos en silencio y pudimos sentir una gran fuerza que estaba con nosotros, fue un momento mágico. El sol de agosto acariciaba calurosamente los árboles, la fuerte luz traspasaba sus copas y llegaba, con unos rayos, a la mesa de la terraza donde habíamos estado, desvaneciendo nuestras caras. Por un momento, sentí una presencia, como si pasara un ángel o una luz blanca, un espíritu acompañado con la música de las campanas.

Fijałkowski se acordaba de una exposición en la que por primera vez vio la obra abstracta de Nowosielski y dijo que sus cuadros brillaban, que tenían esa energía inmaterial espiritual. Durante nuestra conversación nos desviamos hacia la relación que tenían los dos artistas con la espiritualidad y el artista de Łódź me dijo que los dos se habían interesado por los asuntos espirituales y, con un timbre de voz elevado y algo irritado, dijo que Nowosielski había sido amigo suyo y que, además, era un pintor profundamente religioso y que él también era creyente. Pero esto, por supuesto, no implica, como se encargó de enfatizar, que su pintura y la de Nowosielski solo ilustraran algunas tesis, asuntos y vivencias religiosas.

Después, siguió con su pensamiento y explicó que existe un gran parecido entre el proceso creativo de un artista y la ceremonia religiosa y, a modo de ejemplo, habló de cuando se junta un grupo de creyentes para la celebración de la liturgia. La pintura y el acto de pintar se pueden comparar con la liturgia y entenderlos como si fueran vivencias espirituales. A continuación, Fijałkowski enfatizó que el pintor, pero también cualquier otra persona aunque no pinte, tiene una vida espiritual ya que todo lo que hacemos en la vida se puede relacionar perfectamente con la parte espiritual de la vida (Fijałkowski, S., comunicación personal, 12 de agosto, 2015).

Volviendo a la cuestión sobre la diferencia entre icono y cuadro, la sintética respuesta de Krystyna Czerni parece recopilar en pocas palabras el eje más importante del tema. En el momento en que le realicé la pregunta, Czerni, que es historiadora del arte y como biógrafa del artista es también la mejor conocedora de la obra de Nowosielski, me pidió que le concretara la pregunta contestándome ¿pero a qué cuadro se refiere, al sacro o tal vez al laico? y tuve que especificarle que lo que me interesaba era la diferencia entre el icono y el cuadro laico. Después de un largo silencio me dijo que:

Es un tema muy extenso. Mirado desde fuera existe la diferencia del tema, la cuestión de la misión de la obra. Ontológicamente, para que un icono pueda ser un icono este debe mostrar una imagen de una persona santa mientras que el cuadro no necesita cumplir estos requisitos. El icono no es ni contiene una información sino que es una iluminación. El cuadro, al contrario que el icono, sí que puede ser una información. El verdadero icono debe ser una iluminación. El icono no intenta tanto transmitir algún mensaje de tipo comunicativo sino que nos envía a una realidad inmaterial lo cual es su propósito y destino. El cuadro no tiene que tener estas propuestas (Czerni, K., comunicación personal, 3 de agosto, 2016).

Nowosielski quiso que sus cuadros laicos también tuvieran la misma función de mandar a los espectadores a la realidad inmaterial. Pero aquí se generan otras preguntas: ¿Lo consiguió? En caso afirmativo, ¿lo consiguió siempre o en qué momentos lo ha conseguido? A través de estas preguntas se puede hablar de diferentes criterios y niveles en sus cuadros. Seguramente no encontramos esta función en todos sus cuadros. Czerni decía que en una conferencia Nowosielski explicó una vez “que a veces tenía ganas de tratar sus obras como iconos y encender una vela frente un paisaje o tal vez un cuadro abstracto suyo” (Czerni, K., comunicación personal, 3 de agosto, 2016).

La información sobre el tema presentada por la biógrafa de Nowosielski nos muestra la perspectiva de una historiadora del arte conocedora de la teología del icono en una descripción muy clara y sintética. En cambio, Stanisław Fijałkowski nos ofrece un pensamiento diferente que relaciona el icono con cualquier imagen de arte contemporáneo, incluyendo la abstracción, siempre que tenga un vínculo con la espiritualidad. También dice que cualquier cuadro simbólico puede ser llamado icono y compara la experiencia del acto de la pintura, es decir, el proceso artístico, y la recepción de la pintura con las vivencias espirituales de la liturgia. En lo referente a la idea de transmitir la inmaterialidad en un cuadro y poder desarrollar la posibilidad de crear una experiencia espiritual, el planteamiento de Fijałkowski se parece a las ideas de Nowosielski. El pintor cracoviano, aunque según Czerni “no siempre fue consecuente y cambió sus ideas a lo largo de su vida” (Czerni, K., comunicación personal, 3 de agosto, 2016), opinaba que toda su obra, independientemente de la temática, era sacra. Leon Tarasewicz, en cambio, describe la diferencia entre el cuadro y el icono partiendo de su experiencia personal como artista de raíces bielorrusas que creció en la religión ortodoxa.

La similitud de pensamiento entre Fijałkowski y Nowosielski evidentemente tiene que ver con los intereses de los artistas. Fijałkowski encuentra la inspiración y la relación con la espiritualidad en la fe católica romana y la obra y textos de Kandinsky. Nowosielski, siendo ortodoxo, encontró en el icono la posibilidad de trabajar con el arte moderno.

3.3. El icono según Nowosielski

Para fundamentar y comprender mejor la idea del icono, me gustaría introducir el propio pensamiento del artista y citar uno de sus textos. Nowosielski no solo acudía a la misa ortodoxa cada domingo sino que también estudiaba la historia de la Iglesia y los filósofos y teólogos rusos más destacados. Escribió sus propios textos sobre las diferencias entre las religiones, las formas de culto y las ideas relacionadas con el icono.

En su libro *Inność prawosławia* (La diferencia de lo ortodoxo) presentó sus opiniones sobre el problema del icono. El libro dice que podemos interpretar este tema en base a diferentes aspectos. El primero está relacionado con el culto en la iglesia ortodoxa, donde existe un estrecho vínculo con la adoración del icono aunque, por otro lado, se tiene que tener en cuenta que el icono también tiene una función en las otras religiones como, por ejemplo, en la iglesia romano-católica, protestante -anglicana y algunas ramas de protestantismo. El icono también tiene un aspecto ecuménico en el que las iglesias y asociaciones cristianas, no exclusivamente ortodoxas, preguntan por su significado y su actualidad en la viva materia experimental de la iglesia.

El aspecto más significativo del icono está relacionado con el culto y la experiencia religiosa. Aquí Nowosielski se pregunta sobre el significado que tiene la imagen figurativa, abstracta y la escultura en los sistemas religiosos, místicos y culturales, litúrgicos en las iglesias y organismos fuera del cristianismo. Nowosielski explica que se puede entender el icono desde una perspectiva diferente si lo miramos desde las investigaciones sobre estos campos del asunto de sistemas litúrgico-místicos del budismo (*mahajastyczny*) y los tántricos (probablemente se refiere a las imágenes del mandala).

Estas investigaciones hacen ver las distintas formas de entender el problema de la experiencia mística en el arte de todas las formas de culto. El artista enfatiza que otro punto importante en el análisis del icono está relacionado con su sitio en el arte moderno. Presenta una interesante idea sobre el icono y dice que actualmente hay mucho interés por este tipo de imagen entre los países y artistas modernos, especialmente en aquellas partes del mundo en las que el arte se ha desarrollado a alto nivel. En su libro, Nowosielski menciona que existe un interés en el arte moderno actual por investigar los diversos aspectos de la vida de los hombres, lo que permite analizar, ver y entender el arte antiguo de forma muy diferente. Este interés nos proporciona una

nueva visión para comprender el arte del Antiguo Egipto, la antigua pintura china, la escultura de la India y todas las obras relacionadas con el arte primitivo. A continuación explica que incluso los experimentos del cubismo y de la pintura abstracta han potenciado también el interés por el icono ortodoxo.

La forma del icono se ha formado y cristalizado durante un largo período de la historia. Este proceso empezó mucho antes que la formación del arte específicamente vinculado con la religión cristiana. El icono se formó sobre la base del arte helenístico de los países mediterráneos, con gran influencia de la filosofía y teología neoplatónicas. Nowosielski pone mucho énfasis en el proceso de entendimiento espiritual del icono. Crea un vínculo entre la precisión de los elementos pictóricos del icono y la transmisión de los contenidos espirituales, la traducción de las formas realistas a otra realidad (irreal) que representa el icono. En su opinión, se puede entender el icono cuando se sobrepasa el entendimiento racional. La apertura del espectador al conocimiento y al sentimiento experimental de superar un mínimo de la cultura plástica marca la posibilidad de llegar a comprender y sentir la esencia del icono. Este estado no tiene que ver necesariamente con la educación artística o un profundo conocimiento de las lecturas sobre este tema. El artista describe que ha conocido a mucha gente con nulos conocimientos artísticos que le ha causado una gran sorpresa por su forma de recibir la pintura tan viva y auténtica y que, en cambio, ha conocido también a eruditos del campo de la historia del arte que están completamente ciegos ante los estímulos plásticos más sencillos. Nowosielski enfatiza que la verdad y la autenticidad en la recepción de la obra pictórica dependen de la disposición mental, psíquica, y del definido estado espiritual.

A través de la observación de la pintura, el icono, se puede llegar a analizarla desde el punto de vista empírico al que Nowosielski llama *racionalismo ingenuo*, aunque también se puede llegar a contemplarla con una observación tranquila y el intento de crear una dócil acción hacia el objeto de la percepción, es decir, de la identificación de los elementos de nuestra conciencia con elementos de la acción de la pintura. Aunque se puede hablar de experiencia mística (que puede tener lugar cuando se contemplan iconos), las vivencias místicas no se pueden llegar a transferir en su esencia porque lo que explica un místico puede estar muy alejado de la visión que ha podido llegar a tener y, por lo tanto, no es sinónimo de estas experiencias.

Llegando a la conclusión de su discurso, Nowosielski afirma que las actividades litúrgicas, el arte y especialmente la pintura tienen un importante rol en la construcción de la consciencia *ponad dyskursywna*, es decir, más allá de la forma discursiva, la cual es parecida y, a veces, incluso puede ser idéntica, a la vivencia mística grupal, como por ejemplo en la iglesia ortodoxa. En su opinión, el desarrollo de los aspectos de más consciencia y las vivencias místicas son muy importantes en nuestra época en la que hay un cierto alejamiento de la iglesia y las actividades relacionadas con la iniciativa de la relación con una consciencia superior.

El artista critica la influencia negativa que tienen las imágenes en la consciencia de la gente. Dice que estamos expuestos y bajo la influencia de todo tipo de imágenes (fotografías de las revistas y magazines y, especialmente, las imágenes en movimiento de las películas) que provocan una constante excitación a las personas. Todas estas formas exteriores causadas por la brusquedad de las imágenes hacen perder la necesidad de la consciencia carismática de las personas y la búsqueda de la espiritualidad.

En su texto, Nowosielski intenta transmitir la idea de que necesitamos romper con esta situación que causa el adormecimiento de nuestra consciencia y, aunque es un proceso difícil y casi imposible, nos dice que existe una salida y una posibilidad de enfrentarse a esta dificultad que él encuentra en una imagen santa del hombre, el icono.

El icono necesita la Iglesia, pero también el arte que está expuesto a los continuos y frenéticos cambios relacionados con las personas que los producen abducidas por el *ingenuo racionalismo* (Nowosielski, J., 1998: 150-159).

Como dice Belting, tenemos que tener en cuenta que “el icono no es una técnica pictórica sino un concepto icónico que se presta a la veneración” (Belting, H., 2009: 43). La idea del icono ortodoxo está estrictamente relacionada con el canon pictórico que se ha creado a lo largo de los más de mil años de su existencia. En referencia al canon pictórico, Belting menciona un asunto importante y es que:

En la época bizantina y la alta edad media, los pintores tenían libertad a la hora de representar los santos en los iconos y los frescos. Todavía no existía un canon explícito. Después de la intervención artística y la creación de las imágenes, la Iglesia y los teólogos se apropiaron de una idea a partir de la cual, con el paso del tiempo, se formó un canon representativo. Esta idea cambió el pensamiento hacia el arte de los iconos que, hasta la época de la Ilustración, se entendía como algo muy anticuado, poco

flexible y rígido, vinculado únicamente con la teología de las iglesias de oriente y la religión ortodoxa en Rusia (Belting, H., 2009: 29).

Sobre la idea de la pintura que no depende de la teología, Belting nos dice en su libro que:

El arte bizantino, igual que la práctica del taller medieval, desconocía la separación entre la invención y la ejecución. Los modelos a seguir provenían de otros pintores, no de los teólogos. Sin embargo, la teología de las imágenes otorgó a las obras el valor de un producto casi sacro y, de este modo, intentó apartarlas del dominio del pintor. El hecho de que el pintor fuera su creador constituía para la teología una circunstancia secundaria, pues para ella lo importante era la aportación a la revelación divina que se reconocía en la imagen (Belting, H., 2009: 30).

Podemos ver que Jerzy Nowosielski comparte la hipótesis de Belting. El artista, analizando las cuestiones históricas acerca del icono, menciona la misma idea en lo referente a la libertad de expresión artística de la que gozaba el pintor de iconos en la época bizantina y medieval (Nowosielski, J., en Chrobak, J., Cypriański, P., 2000: 46).

Nowosielski, siguiendo el pensamiento relacionado con el icono y su canon, presenta una visión muy interesante. Piensa que la existencia del canon en el arte (no únicamente en la pintura de los iconos) es imprescindible, porque gracias al canon y las reglas artísticas puede tener lugar un cambio artístico y aparecer un nuevo estilo. El canon organiza la estructura del arte y el espacio, hace presente y evidente un tipo de relación estable a la que el artista llama cosmos. Sin esta orientación formulada, es decir, sin este canon, como dice, “nos perdemos en un caos.” Sin la estructura del canon no podemos encontrar el apoyo en algo ya preconcebido ni tampoco revelarnos, haciendo una revolución en contra de dicha estructura (Nowosielski, J., en Chrobak, J., Cypriański, P., 2000: 46-47).

Nowosielski explica que también se puede hablar sobre el canon de la cultura europea, la influencia del cual llegaría desde Irlanda a los Urales o tal vez todavía más lejos. El artista opina que el diálogo entre Este y Oeste de Europa se hace posible gracias a la confrontación de las ideas teológicas, ideológicas y filosóficas. La cercanía, la convivencia y las disputas entre estas culturas ha permitido que se formaran interesantes conceptos teológicos. Por ejemplo, en Bizancio, la negativa teología apofática es el fruto y la respuesta al tomismo.

Aparentemente, el fiasco del arte moderno ve la pérdida de la relación y la falta de un canon sólido. La estructura del canon podría funcionar como un apoyo a todo tipo de expresión artística. Si no existiera y no se produjera buena música clásica, la música clásica de alto nivel, no podría existir la interesante música popular y folklórica.

En todos estos síntomas de la cultura, el artista ve una gran crisis y el fin del mundo. Como explica, los artistas contemporáneos, en un gesto de soberbia, intentan romper con todo tipo de tradición, pero no saben hacia donde ir por falta de un canon (Nowosielski, J., en Chrobak, J., Cypriański, P., 2000: 47).

El artista está muy preocupado debido a la americanización de la cultura, porque en su discurso dice que en América se ha formado un intercambio de culturas muy desfavorecido. Por un lado, los colonos europeos trajeron al Nuevo Mundo el catolicismo, pero mataron a todos los indígenas y trajeron los esclavos de África para abusar de ellos. No se pudo desarrollar una cultura importante, se creó una, según Nowosielski, *papilla* que trajo un diluvio de mediocridad. Lo único que pudo avanzar y salir del continente fue la creación de un nuevo tipo de música con valores reales, como por ejemplo el jazz.

Partiendo de esta diversidad de mirada sobre la importancia del canon en las artes y la pintura moderna, Nowosielski llega a la conclusión que la única salvación del mundo está en Cristo y la creación de una nueva religión. Se preocupa por la calidad del arte y las formas de culto que aparecen en las iglesias, el pintor las critica profundamente y las llama *la fealdad*. Recuerda las palabras de Cristo que dijo: "si vais a ver la fealdad en los sitios santos, debéis saber que el fin está cerca. Preocupado por esta situación, el artista dice que el final del arte anuncia el fin del mundo" (Nowosielski, J., en Chrobak, J., Cypriański, P., 2000: 48).

Con todas estas observaciones mencionadas en los textos del artista puedo llegar a la conclusión de su pensamiento, que el hecho de apropiarse de un antiguo canon del icono puede permitir al arte crear una obra moderna con un fundamento conceptual, místico y estético sólido.

Es necesario analizar la postura que presenta Nowosielski, la cual ya he indicado, porque marca la idea que personalmente le interesa en su pintura moderna.

Como dije antes, en su trabajo, el artista se inspiraba en el icono ortodoxo. El canon del icono formaba parte de su expresión pictórica. No obstante, su idea de la pintura intentaba llegar todavía más lejos. La tradición del icono le ayudó a realizar varias interpretaciones que no necesariamente corresponden a la idea del icono ortodoxo pensado como obra para el culto.

Pienso que lo que le interesaba y que realmente llegó a hacer es, apoyándose en la tradición histórica de los iconos, reanimar y revitalizar el icono. Supongo que el hecho de vincular la pintura moderna con la iconografía crea un tipo de arte que permite juntar la parte abstracta de los iconos con la espiritualidad. Quizás de alguna forma el artista quiso volver a crear arte sacro con la misma idea que presenta Belting cuando habla de la libertad de la representación artística en el período de Bizancio y la temprana edad media.

Pienso que Nowosielski intentaba poder desarrollar una variación artística, extender y hacer pequeños cambios del canon iconográfico, para que el icono pudiera funcionar en el arte sacro y laico, es decir, a la vez en la iglesia ortodoxa y en la católica romana. Creo que, en su función de pintor moderno, él se revolucionó contra la idea de la antigüedad del lenguaje del icono. Se lo apropió, lo recopiló y conocía profundamente su historia y la transformó para llegar a crear un estilo propio, irrepetible e igual de moderno del que salió de la investigación del arte primitivo que hizo Picasso cuando trabajó con *Las señoritas de Aviñón*. Nowosielski pudo crear todas estas ideas porque pudo estudiar los textos sobre los iconos en su versión original y analizar el pensamiento de los filósofos rusos de finales del siglo XIX y principios del XX.

3.4. El redescubrimiento del icono en el siglo XX

Muchas veces Jerzy Nowosielski escribía sus textos inspirándose en las ideas de los antiguos sabios ortodoxos y en la obra de los modernos filósofos rusos como Soloviev o Berdiaev, poco conocidos en España.

Florenski, a quién presentaré a continuación en una breve reseña para explicar la influencia que estos sabios rusos tuvieron en la creación del interés por el icono en el siglo XX, y también en la obra de Nowosielski. Durante todo el siglo XIX, la pintura rusa y en parte también la pintura polaca estuvieron influenciadas por la filosofía de

Soloviov. Los intelectuales, poetas, escritores y artistas volvieron a mirar a la Ortodoxia.

En el año 1913, en Moscú, se hizo por primera vez una gran exposición de iconos recopilados y restaurados. Eran cuadros que con sus colores vibrantes provocaron un gran interés por parte de los artistas y el público y se convirtieron en un gran hito del panorama cultural de la época. En la filosofía de Soloviov podía encontrar todo lo que necesitaban para expresar el espíritu de las nuevas tendencias artísticas: el romanticismo, el realismo y el simbolismo. Como dice Natalia Nowosílov en uno de los párrafos del libro:

Soloviov expresaba la idea de que el mundo real tan solo es una sombra de lo ideal, y que el artista tiene el don especial de penetrar la esfera ideal a través de su visión del mundo real. Los modernistas y simbolistas miraron con mucha esperanza la vida rural, las costumbres y las tradiciones populares de la antigua Rusia. Era una época en la que el hombre vivía en armonía de espíritu con el mundo material (Nowosílov, N., 2001: 61).

La cuestión de los iconos fue usada por varios artistas rusos y la trataron de distinta manera en el siglo XIX y XX. Siguiendo a Nowosílov, los filósofos religiosos, como Soloviov, Berdiaev y Florenski:

Impulsan la brusquedad de Dios con una nueva postura filosófica en respuesta de la necesidad interior de renovar la concepción del mundo y de encontrar el fundamento espiritual para este fin. Por otro lado, los avances de la ciencia y la técnica hacen pensar que el hombre posee atributos casi sobrenaturales e incitan a centrar la fe absoluta en el nuevo hombre que será capaz de construir una vida futura acorde con sus inmensas posibilidades. Los que están deslumbrados por estas prometedoras perspectivas enfocan su energía y creatividad hacia la *construcción de Dios*. El resultado previsible que se crea que el hombre en sí es un dios de posibilidades ilimitadas (Nowosílov, N., 2001: 61).

Como dice la autora del texto, se crearon dos corrientes relacionadas con el pensamiento de los intelectuales rusos de la época –finales del XIX e inicios del XX. Por un lado, el idealismo místico y, por el otro, el materialismo basado en la fe. Estas dos corrientes correlacionadas marcaron las ideas de los artistas, poetas, escritores y músicos de la época.

En su obra Nowosielski intentaba presentar la idea de Dios y el hombre. Pintó algunos cuadros para iglesias y otros que eran laicos. Buscó la manera de encontrar y juntar la

parte espiritual y física de la vida, y lo consiguió usando la forma y la idea del icono ortodoxo. Como explicaba Leon Tarasewicz en la entrevista que le hice, Nowosielski hacía *iconos laicos*, obras modernas que tratan de la vida cotidiana. Estudió profundamente los filósofos rusos relacionados con la religión de los siglos XIX y XX, y usó sus ideas en la descripción de su obra y la construcción teórica de sus textos que trataban sobre la espiritualidad, el icono y la vida.

A continuación, a fin de profundizar el tema sobre la utilización de la imagen del icono en el arte moderno y dar a entender el interés que tuvo Nowosielski en acercarse a esta imagen después de la II Guerra Mundial en la Polonia comunista, me gustaría presentar una breve descripción de la historia de como el icono ortodoxo ha influenciado en el arte moderno de Rusia y Europa. He encontrado un texto muy interesante de Xamist sobre la historia del icono y su influencia en el arte moderno que analiza la pregunta hermenéutica acerca del icono. Dicho texto me ha llevado a descubrir una importante publicación sobre el icono, en castellano, de Hans Belting, que me ha ayudado a entender los conceptos teóricos e históricos del tema. La verdad es que el trabajo de Federico José Xamist me ha fascinado por su sintético lenguaje y los claros conceptos filosóficos que contiene y, por esta razón, he decidido usarlo como introducción a este apartado. El autor reseña que:

El renovado interés por el icono que comienza a manifestarse a principios del siglo XX goza de excelente salud hasta nuestros días. La fascinación de algunos círculos intelectuales europeos de la primera mitad del siglo XX por lo que se ha dado en llamar «icono bizantino» se extiende hoy hasta las costas del Nuevo Mundo. Sin embargo, el redescubrimiento del icono y sus peculiaridades plásticas no es casual, no constituye solo algún excéntrico capítulo de la curiosidad historicista, sino que aparece también como intento por parte de un grupo de intelectuales rusos de conciliar tradición y modernidad, en el marco del vertiginoso proceso de cambios culturales que tienen lugar en Rusia a principios del siglo XX⁶². La participación de Pavel Florenski (1882-1937) en los talleres constructivistas del naciente Estado soviético (VKhUTEMAS), con sus lecciones sobre la concepción del espacio en la pintura de iconos, ilustra este carácter «poético» y no meramente mimético del redescubrimiento de la pintura bizantina, en tanto que el estudio

⁶² Una detallada reseña del redescubrimiento moderno del ícono se puede encontrar en Belting, H., *Imagen y culto: una historia de la imagen anterior a la edad del arte*. Madrid: Akal, 2009, pp. 27-43. La mayoría de los especialistas coinciden en que la relación entre el descubrimiento moderno del icono y el nacimiento de la Vanguardia rusa es un tema pendiente. Bibliografía sobre este tema se puede encontrar en Belting, H., *op. cit.*, p. 32.

de los presupuestos estéticos del ícono viene dado por la búsqueda de criterios para la producción de un arte eminentemente moderno⁶³ (Xamist, F., 2013: 36).

En la primera década del siglo XX, los grandes coleccionistas de arte como Schukin empezaron a interesarse por el arte moderno. Schukin compró la obra de los pintores más importantes del siglo XX como, por ejemplo, Matisse. Este gran coleccionista está considerado como una persona clave en el proceso de llevar el arte moderno a Rusia (Czeńska, M., 2015: 23).

El año 1911, con la invitación del gran coleccionista ruso, Matisse va a Moscú. Schukin lo lleva a ver los iconos de Ostrohjov. Al parecer, como reseña Belting:

El pintor francés queda muy impresionado y comenta que no había visto en ninguna parte tal riqueza, tal pureza de colores y tal espontaneidad en la representación. Para él, los iconos son el mejor patrimonio de Moscú, que debe verse para aprender, puesto que ahí, dice, es donde hay que buscar la inspiración. Matisse decía que en Moscú (...) existían mejores modelos para los artistas que en Italia (Belting, H., 2009: 32).

Quenot recuerda en su libro la misma información, cuando habla del viaje de Matisse a Rusia a los principios del siglo XX (Quenot, M., 1997: 102). A través de Matisse, la noticia de los iconos llega a Europa. El artista vuelve a mencionar sus impresiones en sus textos escritos posteriormente. Hans Belting menciona otro importante acontecimiento que dio a conocer el interés por el arte icónico que fue la exposición de 1913 en motivo de la conmemoración de los 300 años de la pertenencia de la dinastía Romanov al trono de Rusia. En la exposición, entre las antigüedades rusas, se presentó una importante colección de iconos. Como dice:

Abriendo los ojos de los rusos a los valores estéticos y el significado histórico de un género pictórico que hasta entonces solo era conocido como un mero inventario eclesiástico. La exposición se vio favorecida por la apertura coetánea de las iglesias de los Viejos Creyentes, en las cuales se encontraron iconos antiguos de en estado original (Belting, H., 2009: 31).

⁶³ La experiencia docente de Florenski en la escuela antes mencionada –semillero de importantes representantes de la pintura moderna– dió lugar en 1925 a la redacción del tratado «Análisis de la espacialidad y del tiempo en las obras de arte figurativas» (edición en castellano: *La perspectiva invertida*. Madrid: Siruela, 2005). En dicho tratado, Florenski demuestra que la perspectiva es una manera, entre otras, de representar el espacio físico sobre una superficie bidimensional, poniendo en entredicho el carácter científico de la pintura académica y el estatuto moderno del conocimiento científico, basado en la distinción taxativa entre sujeto y objeto.

El arte moderno ruso busca sus raíces y la identidad en el arte primitivo de los campesinos y el icono ortodoxo, que desde los siglos forma parte de la cultura rusa. Belting menciona que los artistas como Chagall, Kandinsky y Javlensky se inspiraron, como enfatiza:

En los ardientes colores y el deseo fabulador del movimiento naïf ruso. Es significativo que Vladimir Tatlin comenzase al igual que Gontcharova como pintor de iconos (...) También Jungenstill, viénes, y el Simbolismo mostraron reflejos de los iconos rusos (Belting, H., 2009: 32).

Las vanguardias rusas vuelven a mirar los iconos. Ahora ya conocen el valor estético de las imágenes religiosas que hasta hacía poco no se consideraban obras de arte que estuvieran relacionadas con el culto. Para Kandinsky son esenciales los dos ingredientes fundamentales de la pintura del icono: la pureza de la línea y del color. Kandinsky, en su obra *Sobre lo espiritual en el arte*, decía que:

El color es en general el medio para ejercer una influencia directa sobre el alma. El color es la tecla. El ojo es el martillo templador. El alma es un piano con muchas cuerdas. El artista es la mano que, médiante una tecla determinada, hace vibrar el alma humana (Rzepińska, M., 1989: 588).

Kandinsky, por ejemplo, en su cuadro *El jinete azul* retoma la relación con el arte religioso. La representación del jinete tiene su vínculo directo con el icono de San Jorge y su lucha con el dragón. El color azul tiene un vínculo directo con lo celestial, como dice Quenot (Quenot, M., 1997: 98) *el azul*, es el color que simboliza lo espiritual. El motivo de la lucha con el dragón lo retomará en las obras posteriores, en las que las formas serán cada vez más abstractas. Y es que el icono, como representación simbólica de una experiencia espiritual, tiene una cualidad abstracta que lo distancia de cualquier imitación de la realidad. Eso hace que se prescindiera del detalle no significativo, pues el objetivo es trasladar la escena terrenal a la esfera celestial para crear una ilusión o visión. La composición de cada escena se basa en un modelo fijo e igual en su diseño, por lo que cada elemento se convierte en una clave para acceder al sentido más profundo de la imagen. Los pintores de la vanguardia renunciarán a representar la realidad con el fin de intentar regenerar el arte basándose en unos principios nuevos. De manera consciente o inconsciente, encontrarán en el icono un punto de referencia importante. Los alemanes del grupo *Der Blaue Reiter*, como menciona Rzepińska se

han inspirado en el arte de Oriente y en la estética cercana a las caligrafías de los monjes zen y algunos elementos del arte chino, la xilografía japonesa y toda clase de arte exótico y primitivo entre los cuales se encuentran también el arte bizantino y el icono ruso (Rzepińska, M., 1989: 597).

El famoso pintor ruso Kasimir Malevich pintó su revolucionario cuadro *El cuadrado negro* de una manera puramente intuitiva, que como decía el pintor, ha significado para el descubrir una realidad suprema, (...) de Dios dentro de sí mismo. Decía que solo a través del arte se puede llegar al reconocimiento del absoluto en forma pura de lo no objetivo (Belting, M., 2009).

Hans Belting, explica que Malevich:

Buscaba capturar en una especie de nuevo icono el ideal del absoluto sin el rodeo de la materialidad, veía el icono patrio como alternativa a la tradición artística occidental: según sus propias palabras le transmitía una verdad más elevada que la naturaleza (Belting, H., 2009:32).

Admitiendo que su obra estaba relacionada con la representación icónica de Dios, la exhibió en *0,10. Última exposición de la pintura futurista*, colocándola en una esquina de la sala del mismo modo en que los iconos presiden la casa del campesino ruso. Significativamente, este hecho marcará el nacimiento del suprematismo, que él denominó más tarde *arte de la quinta dimensión*. Junto con los poetas futuristas y otros pintores de su época, compartía la idea de que el hombre es capaz de transformar completamente el mundo en el que vive y que el arte es el medio para hacerlo. En cuanto al aspecto puramente formal, algunos cuadros de Malevich se puede analizar desde el punto de vista de su similitud con el icono en composición y técnica. Como dicen J. Simmen y K. Kohlhoff, (2000: 50) Malevich percibe el negro como *el sentimiento del ritmo*:

En la ópera *Victoria sobre el sol* de 1913, un pasaje antinaturalista se refiere al color negro: “El sol está roto. (...) ¡Viva la oscuridad! y los dioses negros(...) El sol de la edad de hierro ha muerto. (...) Tenemos la apariencia oscura, Nuestra luz está en nosotros”. El rechazo a la luz y la ilustración, de la claridad y la racionalidad conduce a una valoración positiva del negro (Simmen, J., Kohlhoff, K., 2000: 50).

Natalia Goncharova y Lariónov introduce a Malevich al neo-primitivismo en su período inicial. Organiza sus composiciones de temas campesinos en la forma de frisos

decorativos con varios personajes al estilo del icono de las miniaturas persas. Malevich directamente se relacionaba con los campesinos y el arte popular. También visitó importantes colecciones de arte del icono como las de Ostroujov y Riabushinsky. Malevich ha pintado muchas escenas de campesinos, por ejemplo, de la vendimia, que evidentemente tiene que ver con la representación de la última cena. Todas las figuras están tratadas muy planas sin ninguna profundidad, los pliegues de la ropa recuerdan de forma alarmante a la pintura de los iconos. Es mucho más evidente la influencia del icono en los temas de los retratos de los campesinos en los que, unas veces de manera primitiva y otras de forma estilizada, pinta las caras según los modelos tradicionales de la iconografía rusa. El mismo tipo de representación usa Nowosielski cuando pinta el mural de la asociación OMTUR en Cracovia justo después de la guerra.

Goncharova ha usado elementos de la iconografía bizantina (un proyecto que no se ha llevado a cabo) de las escenografías para el Ballet Ruso de Diaghilev (*Misterio en danza, Liturgia*). Todos los decorados del ballet que incorpora durante varios años, contienen formas simplificadas, vivos colores y composiciones elaboradas con elementos del arte popular y del icono ruso. Es importante mencionar que Goncharova y otros supremacistas rusos han empezado su carrera artística pasando por las escuelas de la pintura icónica (Belting, M., 2009: 33).

Siguiendo a Novosílov (2001), otros pintores como Kustodiev Petrov-Vodkiny Riabushinsky usan en sus pinturas el lenguaje del llamado estilo *parsuna*. Este estilo, que tiene sus raíces en el icono, que caracteriza el comienzo de la pintura secular en la Rusia de finales del XVII y principios del XVIII. La conocedora de arte ruso a continuación enfatiza:

En el cuadro del 1920 de Boris Kustodiev *Bolchevique*, el pintor presenta la figura del revolucionario más grande que todo el entorno sobresaliendo de la ciudad, un gigante de proporciones fantásticas, como si se tratara de un santo de un icono.

Tras la Revolución rusa, cuando se pretendió dar un carácter solemne y sagrado a las figuras emblemáticas de la revolución y la construcción del socialismo, fue corriente el uso de muchos de los rasgos del estilo icónico. La nueva ideología, que debía sustituir la tradición ortodoxa, tuvo que valerse de los elementos de carácter simbólico a los que estaba acostumbrado el pueblo ruso. A nivel conceptual, se considera que la tradición y filosofía de la vida que arrancaba de la ortodoxia, tan arraigada en la conciencia del hombre ruso, podía reorientarse hacia los principios del socialismo operando una

transformación de la conciencia del pueblo. Los medios para realizar esta transformación a través del arte no podían ser otros que los que ya estaban interiorizados en la mente y el espíritu del pueblo ruso desde épocas más antiguas.

La influencia del icono se puede ver en diferentes manifestaciones de la pintura rusa moderna. De una manera u otra se refleja en las corrientes del arte de vanguardia, en la posterior evolución hacia el realismo socialista y, de forma más evidente, en el *estilo ruso*, que florece a principios del siglo XX como rebrote del arte autóctono. Desde el momento en que el icono capta el interés de especialistas y amantes del arte en Moscú y en San Petersburgo y pasa a formar parte del patrimonio artístico de Rusia, se hace patente hasta qué punto había condicionado los nuevos conceptos y la estética en el camino de la experimentación de los pintores de la nueva era. (Nowosilzov, N., 2001: 66-67).

Recopilando la información sobre la influencia del icono en el arte moderno, me parece importante hablar de un contexto global que tiene que ver con la idea del redescubrimiento del icono a finales del siglo XIX.

Hans Belting enfatiza que todas las historias relacionadas con este tema tienen sus raíces en el pensamiento romántico que está presente en las ciencias, la historia y el arte hasta bien entrada la época moderna. Belting explica que las ideas románticas han creado los fundamentos de recuperar las historias de *los mundos perdidos* (Belting, M., 2009: 33). A continuación subraya que:

Reencontrar reformular el conocimiento sobre el icono en el XIX, que durante la época de Ilustración ha sido marginado al anticuado objeto del culto, ha provocado gran interés en el arte, por ser diferente (...) Frente al clasicismo y el arte secularizado de las academias, el icono ofrecía un ideal artístico que se creía medieval y estaba convenientemente aureolado. La *luz de Oriente* permitía tomar conciencia de cómo el arte se había alejado de sus antiguos vínculos y la pérdida de su pretensión cultural (Belting, M., 2009: 33).

Esta pequeña descripción histórica dedicada al uso de la imagen del icono en el arte moderno de las vanguardias rusas, me sirve para, poder entender el gran impacto artístico que tuvo esta representación religiosa en la construcción de la pintura moderna en Europa y Polonia.

Las vanguardias rusas han sido un modelo a seguir para los jóvenes artistas polacos después de la II Guerra Mundial. Polonia ha entrado en el nuevo sistema geopolítico y por la influencia de Rusia y el comunismo, empezó tener más relación con esta parte de Europa. Nowosielski veía en los cuadros abstractos de Malevich la posibilidad de crear arte moderno y reflejar la idea de la nueva era de la civilización. Nowosielski y otros pintores, amigos suyos en su mayoría, querían trabajar con las ideas de la modernidad que aparentemente iban a ayudar a crear la sociedad moderna, con nuevos programas artísticos opuestos a la antigua escuela de la representación y el realismo y la pintura decorativa creada para los burgueses en el siglo XIX y principios del XX. Igual que Malevich, Nowosielski ha trabajado en grupo juntando a muchos creadores. Después de la guerra, los artistas polacos entienden que el poder del grupo artístico tiene mas fuerza que la actividad unipersonal.

3.5. La obra de Nowosielski en el contexto de otros artistas que se inspiraron en el icono ortodoxo

En este apartado mostraré las influencias del arte del icono que tuvieron los otros artistas europeos, como por ejemplo El Greco, Modigliani, Malevich, Nikifor y Suetin y que han sido ala vez pintores muy adorados por Jerzy Nowosielski. Mi idea es enseñar la obra de Nowosielski en el contexto de dichos artistas e intentar también, de forma puntual, hablar sobre los elementos del icono que utilizan los pintores modernos y como la pintura de El Greco, que tiene sus raíces en el icono, ha provocado el interés por este tipo de imagen en los pintores del siglo XX.

Aparentemente, para alguien que no se ha encontrado nunca con la obra de Nowosielski y sabe poco sobre el arte polaco, sus cuadros inmediatamente recordarán el trabajo de Amadeo Modigliani. Aunque Nowosielski adoraba la obra del pintor italiano e incluso pudo ver su escultura, cuando era joven, en el Museo de Arte de Lvov, toda la trayectoria artística de este pintor polaco está conceptualmente muy alejada de la pintura decorativa de Modigliani. Nowosielski, en contraste con Modigliani, pintó toda la vida, escribía ensayos y libros sobre el icono ortodoxo que como decía le “ha influenciado y marcado para siempre” (Kostołowski, A., 1993: 216).

Para poder entender mejor la trayectoria artística de Nowosielski, me atrevo a comparar las raíces familiares de los dos pintores. Modigliani nació en una familia judía sefardí en

Livorno, Italia, una ciudad portuaria que servía como refugio de aquellos perseguidos por su religión. Las confluencias familiares de los dos pintores se parecen, porque Nowosielski tenía un padre de raíces ucranianas y madre católica con antepasados austríacos. Se puede preguntar como esta situación ha influenciado en sus futuros trabajos artísticos y su vida personal. Mirando la historia de la vida de los dos artistas, puedo ver que la situación familiar de su niñez ha provocado cierta inseguridad e inestabilidad emocional, que podía ser un rasgo de la huida personal a la interioridad y el interés por la pintura.

Nowosielski admiraba abiertamente a Modigliani. Su gran parecido con la pintura del famoso pintor polaco es evidente. Me atrevo a buscar todavía más influencias que pudo, conscientemente o tal vez inconscientemente, tener Nowosielski en su obra. Ya sabemos que a finales del siglo XIX, se descubre la obra de El Greco. Los grandes artistas españoles y europeos se fascinan por la *modernidad* de su obra. Nowosielski, durante mi entrevista, decía que “adoraba a El Greco y la pintura española de la edad de siglo de oro” (Nowosielski, J., comunicación personal, 10 de enero 2001). Esta información me hace pensar que quizás la obra de El Greco pudo influenciar en el trabajo de Nowosielski de la misma manera como lo había hecho con artistas como Cezanne, Modigliani o Picasso.

Evidentemente, tengo que mencionar que todo el trabajo pictórico de Nowosielski, y especialmente la obra sacra, tiene que ver con los cuadros de El Greco, que una gran parte de su vida trabajaba haciendo encargos para las iglesias.

Una clara apropiación del tema del icono y la influencia bizantina que tienen los dos pintores está reflejada en sus cuadros. Entre muchos elementos puedo encontrar por ejemplo: el exagerado alargamiento de las figuras, la composición y el uso del color, y el pronunciado contorno que envuelve las figuras. En la entrevista decía:

Que se acordaba de los cuadros de Toledo que había visto durante sus viajes a Grecia y España y que le había sorprendido especialmente *El entierro de Conde de Orgaz*, por su relación y la parecida composición con el icono. Nowosielski explicó que la estructura de la jerarquía de las figuras es muy similar a la imagen bizantina. (Nowosielski, J., comunicación personal, 10 de enero, 2001).

El Greco, en sus obras para las iglesias barrocas más majestuosas, pintaba composiciones a partir de la estructura del icono griego que había estudiado de joven en

Creta e Italia. La transformación de las simples formas del icono ortodoxo griego, en el caso del Greco ha llegado a la impetuosa y expresiva configuración de personajes religiosos. En sus cuadros, las figuras parecen volar como en los iconos en los que los planos de la representación se apilan uno encima del otro para crear la idea del espacio imaginativo. Las alargadas figuras del Greco que gesticulan mucho con sus dedos recuerdan, en la estructura del cuerpo y las proporciones, a los iconos ortodoxos. Como dice Quenot:

Especialmente los alargados cuerpos y los dedos finos y largos de las figuras muestran la desmaterialización y el manantial de intensa espiritualidad de todos los seres (Quenot, M., 1997:85).

Los cuadros religiosos, tanto sacros como laicos, de Nowosielski presentan modelos rígidos con la mínima expresión. Las estiradas y alargadas proporciones de los cuerpos, transmiten exactamente las mismas ideas espirituales que la obra del Greco. Nowosielski conocía los iconos tempranos que El Greco pintó en Creta y Venecia y apreciaba mucho su trabajo como iconógrafo.

En la exposición del Prado de 2015 y su respectivo catálogo, Javier Barón, el comisario de la exposición, mencionó la influencia que tuvo la obra del Greco en los cuadros de Amadeo Modigliani. Analiza la obra del artista italiano y su evidente vínculo con el retrato de *El caballero de la mano en el pecho* del Greco (Barón, J., 2015:23). Igual como Modigliani se inspiró temáticamente en la obra del pintor cretense, Nowosielski se enamoró de la obra del pintor italiano durante sus visitas al museo de Lvov en la que pudo ver la única escultura de Modigliani. Curiosamente, muchos años después, reprodució en sus pinturas el estilo del artista de una manera evidente.

Igual que Modigliani, otro pintor adorado por Nowosielski era Paul Klee. “Le encantaba”, como recordó Tadeusz Wolański en la entrevista de 2014. Hablando acerca de los pintores que se habían inspirado con la obra del Greco, Javier Barón dice que:

Klee, cuya obra no muestra signos externos de su influencia, pero que citó El Greco con admiración, juzgaba que el arte debía hacer visible lo que no se ve, justamente uno de los problemas que El Greco había abordado en su pintura (Barón, J., 2015:33).

Durante toda su vida, Nowosielski trabajó con la misma idea en su pintura y resulta curioso e interesante encontrar los paralelismos entre la influencia que tuvo la obra del Greco en el trabajo de Modigliani, Klee y Nowosielski.

Nowosielski vivió en una época históricamente muy interesante, de la cual hablaré más a fondo en mi investigación. El artista está en la frontera entre la influencia de lo antiguo y romántico y el sistema del mundo moderno, actual.

Otros pintores que le influenciaron fueron los primitivistas y constructivistas y la obra de Malevich.

Nowosielski se sentía personalmente muy vinculado a un pintor polaco, primitivista, mundialmente conocido, llamado Nikifor. La obra de Nikifor, primitiva, llena de historias y narración y muy sincera, siempre enamoraba a Nowosielski. A menudo los dos pintores exponían juntos su obra. Nowosielski comprendía perfectamente la difícil situación personal del pintor de Krynica porque ambos eran de origen ortodoxo y pertenecían a la etnia de los uniatos, que fue castigada por la política de limpieza étnica que imperó en Polonia después de la guerra. Nikifor trabajaba en la calle y tenía dificultades a la hora de relacionarse con la gente debido a su discapacidad física y el hecho de que no había recibido la educación primaria. Durante las limpiezas étnicas de los años cincuenta, Nikifor fue trasladado en un tren con emigrantes y enviado desde Krynica, al sur del país, a las llamadas tierras recuperadas, al norte de Polonia, pero al cabo de pocos días pudo volver a su ciudad.

Nowosielski estaba fascinado por su pintura, por la imaginación y los colores que usaba. Las delicadas y meticulosas acuarelas de Nikifor mostraban una visión tosca y esquematizada en la que la realidad reflejada se recreaba de una forma casi abstracta y plana. Durante toda su vida, Nowosielski se interesó particularmente por el arte de la gente sin estudios artísticos. Wolański recordaba que cuando Nowosielski estuvo viviendo en Łódź, prestaba mucha atención a los artistas primitivos de la región, como Rząd o Henryk Płóciennik. En la obra de todos estos artistas Nowosielski veía una enorme capacidad creativa y una increíble originalidad.

Otros pintores que evidentemente han influenciado la obra de Nowosielski son los artistas relacionados con el constructivismo ruso y, especialmente, Malevich. Estas

influencias se pueden ver en la obra abstracta del artista. Al parecer los dos tenían también un vínculo espiritual por el hecho de inspirarse en el icono ortodoxo.

3.6. Malevich, Suetin, Cezanne y Nowosielski

Las vidas de los grandes artistas generan un gran interés por parte de los críticos del arte y también el público en general. Analizando la obra de Nowosielski, es importante poder entender la inspiración que tuvo el joven artista viendo la obra de Kasimir Malevich y el grupo de artistas que seguían sus ideas durante el movimiento vanguardista en Rusia, después de la revolución de 1917.

Me gustaría comparar algunos elementos de las obras de los tres artistas para mostrar el desarrollo de las diferentes formas artísticas en las que trabajaba Nowosielski y poder entender por qué razón era tan importante para él la incorporación del icono como inspiración en su pintura para crear arte moderno.

La obra de Malevich es muy importante en la pintura moderna. Malevich fue el creador del constructivismo y el suprematismo, los movimientos vanguardistas en Rusia, y pintó cuadros durante toda su vida. Igual como Nowosielski, para el desarrollo de sus ideas elige trabajar en dos dimensiones. Malevich elaboraba diferentes temas en su pintura y pasó a crear obras pertenecientes a varios movimientos artísticos de la época. Nowosielski encontró en Malevich, que como él también se apoyaba en el icono ortodoxo y en los modernos movimientos artísticos rusos, una gran inspiración para crear su obra.

El pintor ruso fue postimpresionista, cubista, futuro-cubista y suprematista antes de volver a la pintura figurativa. Los asuntos vanguardista experimentales en el arte relacionados con la modernización de las sociedades rusa y europea, la fascinación de los artistas por nuevas formas de organización sociocultural y el uso de máquinas y la producción en masa provocaron que las formas observadas de la realidad en su pintura se transformaran y sintetizaran hasta, finalmente, desaparecer de sus cuadros, dando el protagonismo a sobrias composiciones geométricas abstractas. Żadowa lo explica diciendo que:

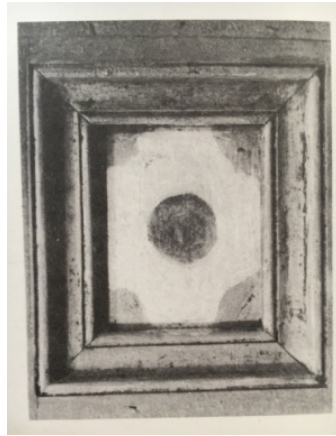
Lo más curioso en la vida de Malevich es que toda su vida se peleó frente la postura de la utilidad en la actividad artística, quería que el arte se liberase y pudiera existir por si

mismo como un elemento histórico y cultural. (...) en los años veinte, Malevich dijo que, empezando la análisis científica del arte, eligió la pintura como su única especialidad (Żadowa, L., 1982: 8).

Igual que Nowosielski, trabajó toda su vida como pintor y se interesó y extrajo asuntos relacionados con el icono de la cultura de los uniatos y observó la realidad y las costumbres de sus compatriotas con detenimiento. Malevich se inspira en la vida del pueblo y los campesinos rusos. Como lo relaciona Żadowa:

(...) en la lente de la pintura de Malevich, dirigida hacia la vida de los campesinos, coexisten elementos en apariencia incompatibles, llenos de dramas y conflictos: el industrialismo y el icono, la eternidad y la modernidad, el pasado y la actualidad y el sentimiento del futuro de los tiempos sin precedentes e inéditos. (Żadowa, L., 1982:22).

A continuación la especialista en la historia de la vanguardia Larissa Żadowa explica que, Malevich combina en sus cuadros las imágenes de los tradicionales *genre* de los campesinos y los trabaja con formas monumentales, rígidas y atemporales. En sus experimentos formales, usa el icono y las imágenes que conoce tan bien del pueblo ruso. Los campesinos, los obreros y toda la sociedad reza frente las caras de los santos, desde hace siglos, pidiendo ayudas y mejoras en sus vidas. Los iconos son, para él, cuadros con un valor añadido porque están vinculados con la espiritualidad y le sirven como fuente de inspiración. Los transformará para enseñar los nuevos valores de la sociedad revolucionaria y para crear la nueva religión de la propaganda política y cultural. Aunque también utiliza en su obra el arte popular, los ornamentos que se podían ver en los manteles bordados con simples formas geométricas y con ritmo y movimiento específicos. También se inspira muchas veces en la forma sintética y tosca de los juguetes hechos por los niños en los pueblos de Rusia. Le fascina la incambiable e inacabada fuerza de la naturaleza que tiene el pueblo y este choque entre técnica, naturaleza y religiosidad es para él una profunda fuente de inspiración. Hace experimentos formales y estilísticos jugando con los iconos e incorpora las ideas de los futuristas italianos y los cubistas franceses (Żadowa, L., 1982: 23).



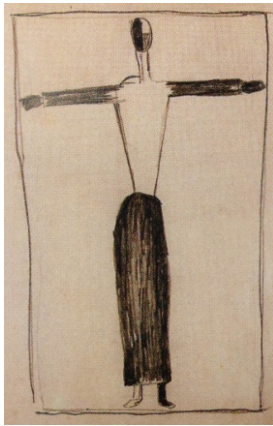
1, 2, 3.

1. *Icono de Nóvgorod*, segunda parte de siglo XIX, (Žadowa, L., 1982:22).

2. *Ornamento en el borde de un mantel*, arte popular de región de Twerse, (Žadowa, L., 1982:22).

3. *Juguete de madera ruso y el bordado popular del norte de Rusia*, siglo XIX, (Žadowa, L., 1982:23).

Pinta las rígidas y geométricas formas de los cuerpos de los campesinos usando la estructura de los iconos ortodoxos. Las cabezas de los hombres tienen forma ovalada con la parte de la barbilla alargada recuerda, como dice Žadowa, a los juguetes de madera esculpidos con volúmenes simplificados. La autora llama estas caras *icono- parecidas* (Žadowa, L., 1982: 23) y encuentra en ellas la esencia de la época, la conexión entre la contemporaneidad y el tiempo atemporal. Pienso que en los primitivos juguetes de los niños de los pueblos rusos también podemos encontrar la simplicidad del arte primitivo de África que sirvió a Picasso y Braque para la invención del cubismo.



4, 5, 6.

4. *Figura con los brazos extendidos en cruz*, 1933, de Kasimir Malevich, lápiz sobre papel, 36x22, 5cm, Colonia, Ludvig Museum, (Simmen, J., Kohlhoff, K., 2000: 75).

5. *Cabeza de campesino*, 1912, de Kasimir Malevich, óleo sobre tela, 80x80cm, (Żadowa, L., 1982:148).

6. *Cabeza de campesino (con barba negra)*, 1928-1932, de Kasimir Malevich, óleo sobre tela, 55x44, 5cm, San Petersburgo, Museo de Estado Ruso, (Simmen, J., Kohlhoff, K., 2000: 76).

Nowosielski usa el icono como elemento que incorpora formal y conceptualmente en sus cuadros de forma parecida a como lo hacía Malevich con su serie de pinturas de campesinos. A modo de ejemplo podemos ver el friso del OMTUR, pero también encontraremos la misma inspiración en los años cincuenta (*Majakowski 1950*) o los otros cuadros de la época de postguerra. Nowosielski, igual que Malevich, quedó fascinado por los juguetes de los niños comprados en los mercados y elaborados por los campesinos que llegaban a Cracovia desde la montaña del Tatra. Cuando Nowosielski era un niño, le encantaba jugar con locomotoras, trenes, aviones y barcos de juguete, que son elementos que aparecen muchas veces en su obra artística. Malevich pinta sus campesinos en una forma moderna.

Los choques de los tiempos y períodos que el artista muestra en los cuadros de temática campesina, en los que presenta de forma específica, convierte plásticamente la realidad y no se apoya tanto en la historia como en la temática. Los conjuntos de tensiones geométricas de formas se cristalizan en líneas rectas y curvadas, en el color metálico, el

corte o tal vez el choque de los volúmenes. La creación de las nuevas formas señala la llegada a la época industrial del siglo XX. Pero a la vez en su obra existe la austeridad, tan característica de la pintura icónica, que se puede ver en la forma ovalada de pintar las caras de los campesinos. Los elementos de la pintura viejo-ortodoxa encuentran la utilidad en los motivos plásticos y recuerdan los atemporales valores espirituales de la pintura rusa (Żadowa, L., 1982: 23).

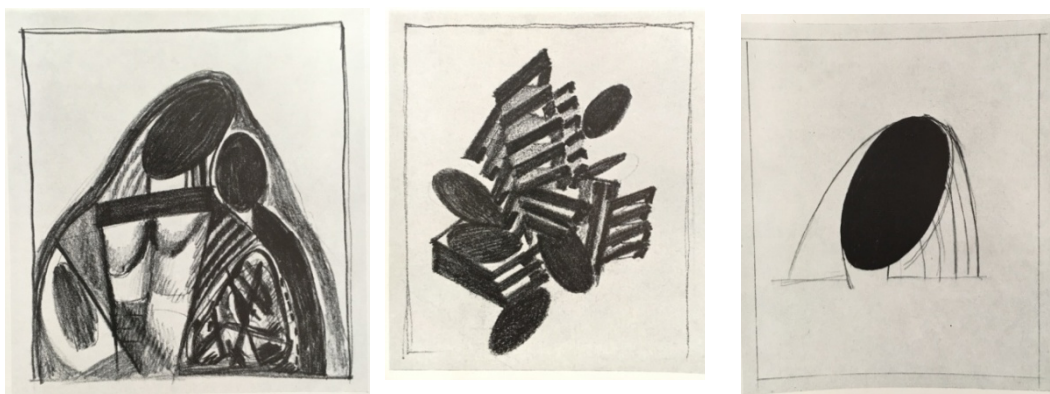
La atemporalidad de los cuadros de Nowosielski tiene que ver con la misma idea del uso de los elementos formales del icono ortodoxo. Nowosielski, igual que Malevich, experimenta con las figuras que pinta de forma estilizada y a menudo estira las partes del cuerpo hasta el extremo y hace de ellas transformadas formas geométricas. Como decía Krystyna Czerni, evidentemente para cualquier persona no especialista en arte, los cuadros de Nowosielski transmiten monumentalidad y atemporalidad puesto que usa los elementos típicos del icono como la rigidez, la estructura casi matemática de composición del cuadro que resulta muy clara, el marco (*kleima*) que cierra la imagen, la falta de perspectiva y el color usado de forma plana, sin trabajar el volúmen de los objetos con luces y sombras.

La incorporación del icono en el arte moderno no es un hecho exclusivo de Nowosielski. Se puede ver también en la obra de otro pintor y diseñador ruso alumno de Malevich, Nikolai Suetin. Como dice Żadowa:

La creación del arte moderno, en su caso está relacionada por un lado con la búsqueda y el uso de la tradición clásica y, por otro lado, la incorporación de emociones y sentimientos directos generados por la naturaleza viva, la naturaleza humana: el cuerpo de la mujer (Żadowa, L., 1982: 108).

Estos aspectos de su obra se pueden apreciar en los grabados y dibujos que hizo a finales de los años veinte y principios de los treinta, en una serie que representa la imagen de la Virgen María con el Niño. Esta es una imagen muy popular y típica del icono ortodoxo, con dos figuras abrazadas a las que dibuja de forma muy simplificada, envolviendo los personajes con un contorno de línea flexible y suave. La expresión de los rasgos faciales se dibuja con una línea oval generalizada típica de los iconos. El dibujo de la cara contrasta con el expresivo y vivo claroscuro con el que se trata el torso de la mujer. En la obra de Suetin, que tiene sus raíces en el suprematismo, la tradición clásica realista se ha juntado con las diferentes direcciones del arte nuevo (Żadowa, L., 1982: 109).

Pienso que el icono que inspira a Suetin es la representación de la *Virgen Eluesa*, la forma más cariñosa de expresar la proximidad entre madre y niño en la iconografía ortodoxa. Es, quizás también, la visión de Dios más *humana* de todas debido a la cercanía física entre las dos figuras y, probablemente, la más querida del pueblo ruso. Suetin esquematiza la representación, juega con simples formas geométricas y trabaja con matices fáciles de entender para todos. Así moderniza la imagen del icono y lo traspasa al diseño, es decir, lo estampa en la porcelana. Suetin crea una propuesta moderna relacionada estrictamente con la estética, la funcionalidad y la utilidad de los objetos.



7, 8, 9.

7. *Madre de dios*, 1927, de Nicolai Suetin, lápiz sobre papel, 22x17, 8cm, San Petersburgo colección privada, (Żadowa, L., 1982:137-284).

8. *Composición*, 1927, de Nicolai Suetin lápiz sobre papel, 26,6x10, 5cm, San Petersburgo colección privada, (Żadowa, L., 1982:137-284).

9. *Madre de dios*, 1929, de Nicolai Suetin, lápiz sobre papel, 36x26, 5 cm, San Petersburgo colección privada, (Żadowa, L., 1982:137-284).

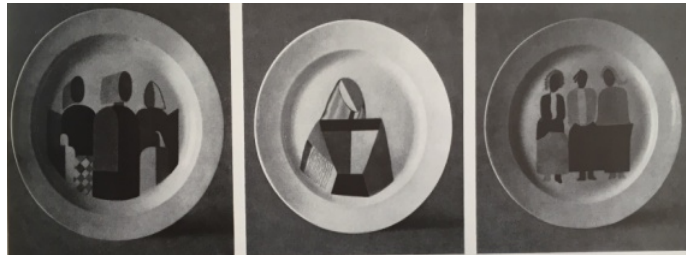
Igual que Nowosielski, Suetin usaba la imagen del icono para crear nuevos elementos modernos en el arte. En sus bocetos de 1927, el artista ruso llega a transformar las caras de la Virgen María y el Niño en formas negras ovaladas que separa de los cuerpos y a las que junta con ornamentos técnicos rectangulares. Posteriormente incorpora estas

imágenes en el diseño de decoración para servicios de porcelana. Como dice Żadowa, hay una paradoja relacionada con la elaboración de este ornamento ya que en el futuro, el artista lo llamaría *industrial*.

La forma negra ovalada de la cara fue modelada como un elemento separado y formal que en el conjunto con el motivo técnico rectangular ha llegado a crear una composición ornamental nueva. Las formas ovaladas alargadas del ornamento se atraen como un imán con los motivos que parecen vigas metálicas que crean una ilusión espacial propia de las composiciones suprematistas. Un ornamento plano hace vibrar cada recipiente de porcelana en la superficie y crea una visión de los patrones multidimensionales estereométricos (Żadowa, L., 1982: 109).



10.



11.



12.

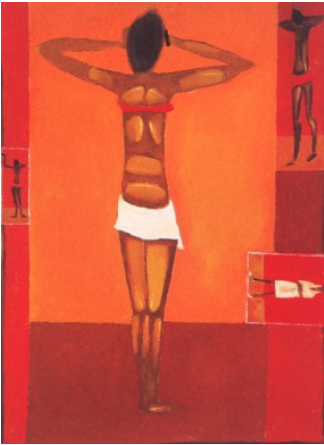
10. Servicio de la mesa con el motivo industrial, 1929, de Nicolai Suetin, San Petersburgo Museo de la Fabrica de la porcelana, (Żadowa, L., 1982:137-284).

11. Tres platos *Baby*, 1930, de Nicolai Suetin, San Petersburgo, Museo de la Fabrica de la porcelana, (Żadowa, L., 1982:137-284).

12. Servicio *Baby*, 1930, de Nikolai Suetin, San Petersburgo, Museo de la Fabrica de la porcelana, (Żadowa, L., 1982:137-284).

Curiosamente, el mismo elemento negro ovalado que hace alusión a la cara del icono ortodoxo aparece también en la obra de Jerzy Nowosielski. Lo podemos ver en los cuadros que representan las figuras femeninas en diferentes variantes. El artista muchas veces pinta las mujeres con la cabeza girada o como si las estuviera observando por detrás. Parece que estén mirando algo con detenimiento, están dentro del espacio creado por el artista, o a lo mejor entran y, sorprendidas, se paran un momento. El hecho de pintar las figuras de este modo diferencia la obra de Nowosielski de la clásica representación de los iconos ortodoxos.

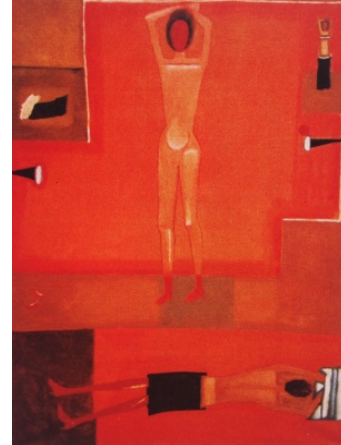
Las cabezas ovaladas, aunque siempre mantienen cierta geometría de la forma, a menudo no están perfectas, sino que tienen una estructura un tanto desigual debido a que el pintor quería crear, así, la ilusión del cuero cabelludo. Czerni recordaba que Nowosielski siempre tenía dificultades a la hora de representar la cabeza y la cara de los modelos. Se desconoce el motivo, pero en muchos de sus cuadros esconde los rasgos de sus modelos (Czerni, K., comunicación personal, 3 de agosto, 2016). Me parece intrigante que el artista en general no pinte las mujeres con el pelo largo y suelto, que es un tema recurrente en el arte. Las mujeres de Nowosielski siempre tienen el pelo recogido, cubierto con un pañuelo, más bien corto y, en muchos de los cuadros, hasta parece que estén afeitadas. Todos los aspectos estéticos de su obra están relacionados con la síntesis de la forma, apropiada del icono, que también es una característica de la representación moderna.



13.



14.



15.



16.

13. *Desnudo con variantes*, 1961, de Jerzy Nowosielski, óleo sobre tela, 79x58cm, Museo Nacional de Poznań, (Starmach, A., 2003: 296).

14. *Desnudo*, 1965, de Jerzy Nowosielski, óleo sobre tela, 80x60cm, Museo Regional de Tarnów, (Starmach, A., 2003: 293).

15. *Striptease*, 1964, de Jerzy Nowosielski, óleo sobre tela, 80x60cm, Galería de Arte de Zakopane, (Starmach, A., 2003: 296).

16. *Recuerdo de Egipto*, 1991, de Jerzy Nowosielski, óleo sobre tela, 46x86cm, colección privada, (Starmach, A., 2003: 534).



17. *Lavabo*, 1964, de Jerzy Nowosielski, óleo sobre tela, 60x80cm, Museo de Arte de Łódź, (Starmach, A., 2003: 292).

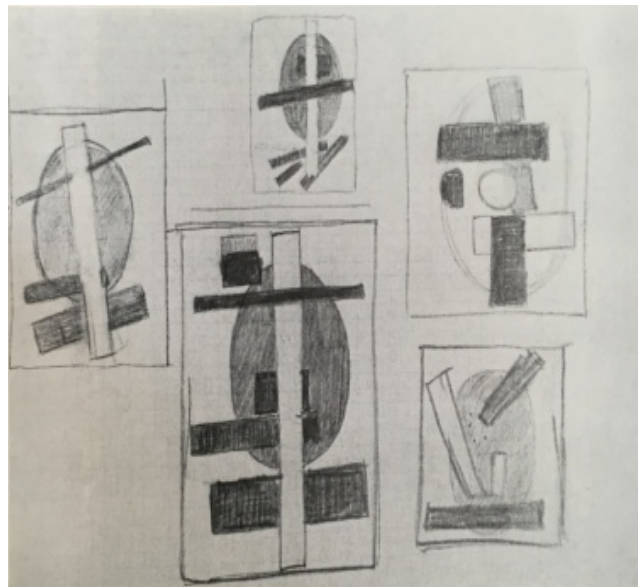
La sintética forma ovalada también aparece en la obra abstracta de Nowosielski. Las composiciones con estas formas se juntan con líneas alargadas en un fondo plano pintado con solo un color, o aparecen en un espacio que recuerda una habitación o un pasillo con ventanas o incluso el reflejo de un espejo. A veces brillan como unas linternas encendidas en un espacio oscuro y aparecen como si fueran heridas del cuerpo de Cristo con una línea que las corta por el medio de la forma. (fig. 20.)



18.



19.



20.

18. *Abstracción*, 1973, de Jerzy Nowosielski, óleo sobre tela, 140x100cm, colección privada, (Starmach, A., 2003: 357).

19. *Naturaleza muerta*, 1967, de Jerzy Nowosielski, óleo sobre tela, 81x100cm, Museo Nacional de Breslavia, (Starmach, A., 2003: 316).

20. *Suprematismo*, 1920, de Kasimir Malevich, lápiz sobre papel, 36x23 cm, colección privada, (Żadowa, L., 1982:137-284).

Nowosielski expone en su trabajo las mismas ideas que Suetin y junta las clásicas formas de los iconos con la modernidad. La ornamental composición de diseños de Suetin tiene una característica importante. El artista relaciona dos mundos aparentemente incompatibles, el mundo de la naturaleza y el de la técnica. Las composiciones se repiten pero nunca de igual forma. Suetin explicaba que quería imitar la naturaleza donde, “en los conos dispersos por el bosque se puede ver que la naturaleza es única, en su iteratividad” (Żadowa, L. 1982: 110).

Nowosielski observa la naturaleza y la trabaja reinventando y creando sus propias reglas de la perspectiva, forma plana y composición bien organizada. En los cuadros laicos nunca sigue las estrictas normas de los iconos, cambia los elementos y juega con el lenguaje propio del icono. Todos estos experimentos evidentemente enseñan la modernidad de su trabajo. Como dice Wojciech Włodarczyk:

Jerzy Nowosielski ha llegado hasta el icono desde el arte moderno. El icono, como dice el artista, caracteriza un realismo pero, por otro lado, también el espíritu abstracto. La conexión entre estas dos esferas hace aparecer el arte de forma verdadera y se crea la acción espiritual. Este proceso se puede mostrar en un tema muy sencillo, como por ejemplo un bodegón con espejo. El cuadro no contiene un simbolismo escondido ni tampoco una filosofía. El espejo, en este caso, tiene una función para enriquecer el espacio. La razón de la creación de esa pintura es la simple y habitual sensibilidad y amor por los objetos que, como decía Nowosielski, *de alguna manera resucitarán y entraran con nosotros en el Jerusalén celestial* (Włodarczyk, W., 1996: 221).

Suetin, igual que Nowosielski, usó el esquema del icono para dibujar las caras de sus retratos. Lo podemos ver en la obra dibujada en el año 1933. Aquel sencillo dibujo muestra un retrato de tres cuartos del cuerpo y la cabeza sin brazos de la mujer, tratada de una manera muy sintética, parecida a la imagen del icono de la Virgen María. Toda la figura está recogida en un marco cuadrado y, por debajo, el artista escribió un texto que explica una cuestión muy interesante relacionada con el uso de icono en el arte vanguardista:

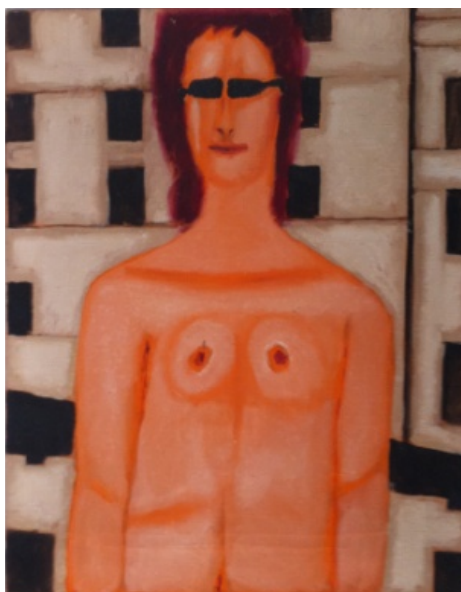
Pienso que el cuadrado es, en el arte ruso, un evento y hecho que ha llegado ser reconocido a nivel mundial. Igual que una esfinge de Egipto, el cuadrado aparece en la totalidad de la cultura pictórica (Żadowa, L. 1982: 109).

Esta pequeña nota de Suetin explica la importancia que tiene la incorporación del icono en el arte moderno. La sencilla forma del cuadrado o rectángulo vacío que recorta el marco aparece como esquema constructivo en todas las imágenes de los iconos religiosos. La forma del cuadrado y el rectángulo del icono crea un espacio para la imagen de los santos. Esta forma cuadrada ha sido apropiada por los constructivistas para crear obras modernas. Muchas veces Suetin, Malevich y también Nowosielski utilizan esta forma para crear obras abstractas. Las series de cuadrados de Malevich de varios monocromos en fondos cuadrados y rectangulares han llegado a construir el lenguaje del arte abstracto moderno. Nowosielski a menudo utiliza una composición similar en sus cuadros abstractos. Podemos ver la sencilla construcción del icono en su obra de postguerra, pero también en los cuadros de la última etapa, cuando pinta pequeñas obras de los planetas observados desde la tierra. Pero de estas obras ya hablaremos más adelante.



21.

21. *Retrato de la mujer*, 1933, de Nikolai Suetin, lápiz sobre papel, 36x26, 5cm, Petersburgo colección privada, (Żadowa, L., 1982:109).



22.

22. *Chica con gafas de sol*, de Jerzy Nowosielski, óleo sobre tela, 50x70cm, colección privada de Stanisław Fijałkowski⁶⁴, fotografía tomada durante la entrevista en Łódź, 12 de agosto del 2015.

⁶⁴ Si no está indicado de otra manera, la fotografía está tomada por el autor de la tesis.

La obra de Paul Cezanne, como dice Gardner, penetró profundamente en la naturaleza de la pintura, por lo menos tal y como la conocería el siglo XX. Cezanne veía la pintura como una tarea formal. En cuanto las formas geométricas “debes ver en la naturaleza el cilindro, la esfera, el cono declarado” (Gardner, H., 2010: 213).

Estas observaciones relacionadas con la simplificación de la representación, la falta de perspectiva y el interés por la plana superficie de la tela también fueron importantes en la pintura de Picasso y Nowosielski. Picasso, hablando de Cezanne, decía “¿Que si conozco a Cezanne? Él es mi solo y único maestro” (Gardner, H., 2010: 213). Como el punto de partida de la obra de Nowosielski es el icono ortodoxo y las reglas de construcción de la forma del icono se parecen mucho a lo que Cezanne hace en su pintura (en la que trata la perspectiva bidimensional, las formas geométricas de representación preconcebidas, la simplificación y una matemática de organización compositiva del cuadro), Nowosielski conocía y había estudiado la obra y pintura de Cezanne. La postura artística y el concepto del cuadro que tenía el artista francés permitió a Nowosielski ver los aspectos modernos del icono. Como dice Gardner:

Picasso ha declarado la guerra a la noción de la pintura realista o embellecedora, y ha insistido en la prioridad de las características formales urgidas por Cezanne. Los temas de Cezanne eran neutros (bodegones, paisajes, bañistas), los motivos de Picasso eran acerbos como los temas que trataba en *La vida* y después en el *Guernica* (Gardner, H., 2010: 214).

La obra figurativa de Nowosielski trata temas parecidos a los de las pinturas de Cezanne. En los alargados cuerpos de las figuras femeninas de Nowosielski podemos ver el reflejo de las bañistas del artista francés.

La comparación de la obra de Jerzy Nowosielski con la de otros creadores me hace ver y comprender varios elementos artísticos de las influencias de los pintores europeos que, evidentemente, aparecen en el proceso creativo del artista. Por otro lado, todas estas observaciones me han permitido entender y encontrar algunos aspectos formales que el artista se apropia del lenguaje del icono. Así pues, pude descubrir, por ejemplo, la misma forma de la creación de las formas ovaladas esquemáticas que aparecen en la obra del pintor polaco y que anteriormente había trabajado en profundidad el suprematista ruso Nicolai Suetin.

La breve historia de la reaparición del icono en el siglo XX me ha servido para mostrar la importancia de este tipo de arte en el desarrollo de las vanguardias europeas y rusas. Tras conocer todas estas informaciones pude exponer las ideas del propio artista, relacionadas con el arte moderno y el icono, lo que me ha permitido entender el concepto de la propuesta de su arte en el contexto de la espiritualidad y las vanguardias europeas.

El hecho de analizar la definición del icono y los aspectos relacionados con la iconología de esta imagen y su sitio en la liturgia ortodoxa me ha posibilitado entender el carácter místico de dicha imagen y, de este modo, pude profundizar en el complejo sentido formal y conceptual de la obra de Nowosielski, que intenta juntar en el arte los aspectos del mundo real y de la divinidad.

CAPITULO 4. LA REVISIÓN DEL PROCESO CREATIVO DE NOWOSIELSKI A PARTIR DEL PLANTEAMIENTO DEL GARDNER

4.1. Introducción

Howard Gardner, en su libro *Mentes creativas. Una anatomía de la creatividad*, (2010), analiza la vida de varios personajes importantes del s. XX, entre los que se encuentra Pablo Picasso. Gardner recompone los acontecimientos que influyeron en el desarrollo de la creatividad del artista malagueño, exponiendo diferentes etapas de la vida del artista en pequeños párrafos. Como he mencionado en el capítulo anterior, voy a analizar la vida de Jerzy Nowosielski siguiendo este modelo, usando la misma estructura de párrafos cortos, con los mismos nombres (o similares), y trataré en ocasiones de comparar las vidas de los dos artistas para encontrar las semejanzas y diferencias en los factores que influyeron en el desarrollo de su creatividad. Por otro lado, es necesario señalar que hay una diferencia de edad significativa entre ellos: Picasso nace a finales del siglo XIX y Nowosielski en los años 20 del siglo XX. Por ello, en ocasiones resulta difícil encontrar similitudes biográficas y ejes históricos sobre los que establecer la comparación.

Partiendo de esta situación, me centraré en la vida e influencias personales del desarrollo del proceso creativo de Nowosielski, como artista moderno que usa lo religioso, fundamentalmente lo cristiano ortodoxo, como fuente de inspiración, ya que es el argumento principal de mi investigación. Para comprender la dimensión de lo que trataré en este capítulo, creo oportuno mencionar que esta investigación va a facilitar el conocimiento de la vida y obra de este importante pintor polaco, aún poco conocido en España, gracias a los encuentros que he mantenido con el mismo pintor y con personas de su entorno relevantes para este tema. La información obtenida es inédita e históricamente muy valiosa, y está incorporada en el presente capítulo.

La interesante y extensa biografía del artista polaco, expuesta en este contexto, es un medio para ayudarme a analizar su desarrollo creativo, sin necesariamente convertirse en un trabajo exhaustivo. Por otro lado, soy consciente de que este capítulo puede parecer insuficiente en términos de análisis de su trayectoria artística, pero como

explico más arriba se trata de exponer una visión global de una anatomía de la creación, no de realizar un estudio biográfico detallado.

Gardner habla del fenómeno del prodigio

Gardner comienza su análisis sobre Picasso entendiendo la vida del artista desde la idea de *prodigio*. Al principio, Gardner analiza este fenómeno y hace referencia a otras personalidades de diversos ámbitos, que por el talento que demuestran desde temprana edad pueden considerarse *prodigiosos*. El escritor menciona a los compositores Wolfgang Amadeus Mozart y Felix Mendelssohn, al pintor inglés John Everett Millais, al ajedrecista Bobby Fisher y al matemático Carl Gauss. En todos se manifiesta la *prodigiosidad*, que, como explica Gardner, es:

El nivel de realización de un adulto ejecutado por un niño. Es mucho más probable que se dé, de hecho, en música, matemáticas o ajedrez que en los estudios literarios o científicos. (...) En el prodigio existe un importante componente genético o neurobiológico. (Gardner, H., 2010: 190)

A continuación explica que la prodigiosidad también se tiene que analizar desde el contexto cultural, que puede crear un ambiente propicio para el desarrollo de un talento milagroso. Esto quiere decir, siguiendo a Gardner, que "si la expresión gráfica no es valorada en una cultura, si los garabatos de los niños son rutinariamente ignorados y dejados de lado, no habrá prodigios de la pintura" (Gardner, H., 2010: 191). Aunque el talento de este tipo aparece a muy temprana edad, es imprescindible la ayuda por parte de personas cercanas para que se oriente y desarrolle. Por último, Gardner afirma que el prodigio tropezará con obstáculos. Un niño prodigio, que más tarde será adulto, durante su vida encuentra muchas dificultades, como la insuficiencia del nivel educativo, la perpetua lucha por encontrar su propio camino y la búsqueda de la innovación y experimentación en los campos en los que trabaja, algo que en muchos casos desde el principio crea incomprensión. Gardner enfatiza que:

La transición del joven prodigio al maestro adulto es dolorosa y estas personas suelen sufrir lo que la psicóloga y compositora musical Jeanne Bamberger denomina *crisis de los cuarenta*. Muchos prodigios, quizá la mayoría, no realizan su potencial juvenil. Picasso y Mozart son obviamente excepciones en este sentido. (Gardner, H., 2010: 192)

La vida de Picasso, tal y como la conocemos, es un claro ejemplo de desarrollo de un niño prodigio a un maestro adulto y sabio que ha podido materializar las aspiraciones que tenía de joven. A diferencia de él, Jerzy Nowosielski no es un niño prodigio, pero las posibilidades que le facilitaron sus padres y más tarde otras personas de su entorno ayudaron al crecimiento de su talento.

Su enorme trabajo y su interés por evolucionar y probar diferentes formas de expresión artística le llevó a crear obras excepcionales. En el desarrollo de su trabajo artístico, el punto clave es la relación que tiene el artista con la religiosidad y la imagen del icono ortodoxo. Nowosielski crece en una familia mixta y como decía el propio artista:

Mi madre era polaca y mi padre, de la tierra de los lemkos, se sentía ucraniano. Por eso desde niño me han rodeado diferentes tipos de estímulos y he sentido la necesidad de la espiritualidad. El hecho de vivir en una frontera entre culturas, donde todo se mueve, fermenta y explota con nuevas posibilidades me ha creado potencial, algo que no aparece nunca en las familias en las que los padres son de la misma creencia y nacionalidad. Esta mezcla de familia es una gran bendición. (Miliszkievicz, J., 2000: 22)

Como decía antes, el asunto de la prodigiosidad, en el caso de Nowosielski, no es relevante. Sin embargo, sí lo son las raíces culturales de su familia, que despiertan en él un interés por la religiosidad ortodoxa, la influencia fundamental en su arte.

4.2. Las raíces. Los *uniatas*⁶⁵, la pequeña nación de grandes artistas

Hay un lugar en Europa, entre Polonia, Eslovaquia y Ucrania, que por ser un espacio donde se mezclan culturas de Oriente y Occidente, se han creado pequeñas naciones que quizás serían invisibles si no fuera por los artistas que nacieron y que, temiendo por su vida, se fueron a otros lugares del mundo. Aquí tiene sus raíces la familia de Andy

⁶⁵ La Iglesia greco-católica ucraniana es una de las 24 iglesias *sui iuris* integrantes de la Iglesia católica. Es la más numerosa de las Iglesias orientales católicas y sigue la tradición litúrgica constantinopolitana (o bizantina), en la que se utiliza como lenguaje litúrgico el eslavo eclesiástico y como lengua auxiliar el ucraniano. En polaco se le llama uniata y los creyentes, uniatas.

Warhol (en Míčova⁶⁶), Nikifor Krynicki y en la parte sureste de Polonia la familia de Jerzy Nowosielski.

Es difícil imaginar lo que muchos de ellos, emigrantes en Estados Unidos, Polonia y Ucrania, sintieron por no poder regresar a su tierra. Los territorios cambiaban de dueños, las fronteras se movían con frecuencia y otros países decidían el destino de los que siempre habían vivido ahí. La situación de la gente de Transcarpatia⁶⁷ antes de la Segunda Guerra Mundial no fue fácil. Aunque esta parte de Europa pertenecía entonces a Chequia, otros países como Hungría o Polonia intentaban anexionarse estos terrenos. La Rutenia transcarpática estaba poblada por habitantes de tres nacionalidades (lemkos⁶⁸, rusinos y ucranianos) y entremezclada con judíos, gitanos, eslovacos, rusos, húngaros y rumanos. La población en su mayoría vivía en los campos y trabajaba en sus propios terrenos. Las circunstancias históricas y la pobreza hicieron que emigraran a otros lugares para sobrevivir, pero en sus nuevos asentamientos mantenían sus propias costumbres, hablaban su propio idioma y mantenían viva la tradición plástica del icono.

De estas migraciones hay numerosas historias, tristes o esperanzadas, que hacen referencia a su lucha por la tierra y por mantener su identidad. Pelearon por pertenecer a la nación que llevaban en la sangre, por las ideas que les transmitieron sus padres, recordaban el olor de la tierra que habían abandonado. Fueron tiempos muy convulsos y cada nuevo país que gestionaba este territorio les prometía la independencia o, al menos, la posibilidad de decidir su futuro. Por desgracia, todas estas promesas nunca se cumplieron.

Al finalizar la guerra, la Unión Soviética decide arbitrariamente que estos territorios formen parte de una de sus nuevas repúblicas, Ucrania, y se llame Región occidental de

⁶⁶ Míčova, una ciudad de donde venían los padres de Warhol por aquel entonces perteneciente al Imperio austrohúngaro y hoy al distrito de Stropkov, República Eslovaca. En 1914 Andrej Warhola (padre de artista) emigró a Estados Unidos para trabajar en minas de carbón, mientras que su , Julia Warhola, emigró siete años después con sus dos hijos mayores, Andy Warhol nace en el 6 de agosto del 1928 en Pittsburgh (Estados Unidos).

⁶⁷ La Rutenia subcarpática o transcarpática, conocida también como Rutenia carpática, Ucrania transcarpática (en polaco: Zakarpacie) es una pequeña región en Europa central que ahora en su mayor parte se encuentra en el óblast de Zakarpattia en la Ucrania occidental (en ucraniano: Zakarpats'ka oblast'), así como una pequeña parte del extremo oriental de Eslovaquia (principalmente los kraj de Prešov y de Košice), Lemkovyna de Polonia y Maramureş en Rumanía.

⁶⁸ Los lemkos (singular: Лемко, Lemko) son una de las nacionalidades cuantitativamente y territorialmente pequeñas que se autodenominan tradicionalmente rusnaks o rutenos; son uno de los cuatro grandes grupos de habitantes en las montañas de los Cárpatos orientales. Algunos grupos se autoidentifican como ucranianos, otros como rusinos y otros sólo como lemkos. Desde: Helena Duc-Fajfer, texto: <http://www.rusyn.org/ethlemkos.html>

Ucrania. Sus habitantes ya estaban acostumbrados a los cambios de gobierno, pero no se esperaban que *el nuevo propietario* intentara crear conflictos entre ellos y hacer limpiezas étnicas, trayendo a rusos nativos para imponer su lengua y costumbres sobre los autóctonos. Todas las aldeas fueron trasladadas a la fuerza. Despojados de sus hogares, hombres, mujeres con niños y abuelos, con todo lo que podían llevar a la espalda y con sus manos, en unos días se encontraron en tierra ajena donde, temiendo por su existencia, intentaban mantener al menos a sus hijos con vida y contarles la historia sobre las tierras que un día fueron suyas.

La historia que he contado es fácilmente aplicable a miles de personas con vidas rotas por la guerra, de este o de cualquier otro lugar de la tierra, y forma parte de la historia que quiero contar sobre la familia de Jerzy Nowosielski. Intento recrear las vivencias de sus familiares para explicar cómo las raíces y la familia influyeron en su vida. Centraré mi investigación en el personaje clave de la familia de Jerzy: su padre, Stefan Nowosielski.

El padre de Jerzy Nowosielski pertenecía a la comunidad religiosa uniata⁶⁹, también llamados lemkos, vinculada históricamente con Ucrania. Es muy importante entender las diferencias que tiene esta pequeña nación con el resto de los polacos. El padre de Jerzy, como toda su familia, era creyente de la iglesia uniata greco-católica y sostenía posturas nacionalistas sobre una Ucrania independiente. Toda la familia de su padre había vivido en la parte sur de Polonia, en la región que actualmente se llama Bieszczady. Esta región tiene un vínculo histórico con la Transcarpatia (entre Ucrania, Polonia y Eslovaquia). Las tierras que actualmente forman parte de Ucrania y Eslovaquia han sido siempre terreno de disputa entre los países colindantes.

El padre de Jerzy Nowosielski nace en un pueblo de Ordechowa (hoy Odrzechowa), localidad de Sanok, en el sureste de Polonia. La importancia de las raíces en Ordechowa tiene una peculiaridad: este pueblo, donde vivieron la mayoría de los Nowosielski, tenía una especie de fueros, que establecían legalmente un régimen especial con la corona. El texto de esta ley, escrito en ucraniano, se conserva como un documento de valor histórico (Akta y przywileje wsi Ordechowa XV-XVII wieku).

⁶⁹ Siguiendo a la Real Academia Española: Del ruso *uniyata*, 'unido'. 1. adj. Rel. Dicho de un cristiano: De la Iglesia oriental que, unida a la católica, conserva su liturgia propia. U. t. c. s.

La tierra de Ordechowa fue muy importante para el desarrollo de la cultura de los lemkos. Aquí a principios del siglo XIX se crearon las primeras escuelas de los lemkos y también se abrió la casa de lectura de *Prosowita* (una revista ucraniana). Cada zona del pueblo tenía su propia librería, sala de reuniones y espacio para conciertos, ya que aquí la tradición de la música coral es especialmente potente. Los habitantes de este pueblo siempre han sido famosos por sus habilidades vocales y musicales. De hecho, la familia de Nowosielski dirigía un coro amateur en Ordechowa (Czerni, K. 2011: 19).

La vida cultural de Ordechowa va a influir en el futuro artista. El padre de Nowosielski, que creció en este lugar privilegiado, va a transmitir a su hijo la cultura y costumbres relacionadas de los lemkos. Nowosielski hasta el final de su vida hablará ucraniano.

Jerzy Nowosielski crece en la fe de su padre y hasta su segunda boda se autoidentifica como uniata: aunque tiene una época de ateísmo, nunca abandona del todo su vínculo con la religión. Escribe muchos artículos sobre la historia de su Iglesia, donde describe la complejidad de esta religión y las diferencias entre los grupos de su nación. Artista me ha explicado que:

Había sido bautizado en la iglesia greco-católica, porque era la iglesia de todos los ucranianos, pero que siempre, desde la niñez, había sentido un vínculo con la religión ortodoxa. Con el tiempo, cuando se dio cuenta de que la Unión de Brześć (cuando se formó la iglesia greco-católica), había sido una equivocación, cambió de fe y optó por la religión ortodoxa. (Nowoselski, J., comunicación personal, 10 de enero, 2001).

4.3. Sobre la diferencia de la ortodoxia. *Inność prawosławia*

Para entender el proceso creativo y el profundo interés que tiene el artista por la religión es importante aclarar algunas cuestiones que encontré en el texto de propio Nowosielski, *Inność prawosławia* (1998)⁷⁰, donde el artista explica la situación de la iglesia greco-católica en Polonia analizando su historia hasta después de la Segunda Guerra Mundial. A continuación voy a presentar, partiendo del texto del artista, una breve descripción de cómo la historia ha castigado a los creyentes de esta fe.

⁷⁰ Para más información véase: Nowosielski, J. (1998), *Inność prawosławia*, Białystok:Orthdruk.

El nacimiento de esta iglesia hunde sus raíces en la simbiosis entre dos ritos, el católico y el ortodoxo, que en Polonia se da tras la Unión de Brest (1596). Nowosielski afirma que desde el siglo XVII los uniatas están divididos y confundidos, especialmente por la política religiosa de la Iglesia católica de Roma. Dentro de la Iglesia uniata siempre ha habido una lucha interna entre diferentes grupos, en función de su cercanía a lo católico romano o a lo ortodoxo. Nowosielski compara la situación que vivía esta pequeña etnia religiosa con un martirio. La Iglesia uniata en Polonia fue creada por la Iglesia católica romana en las tierras que lindan con la frontera oeste del país, que culturalmente siempre estuvo bajo la influencia ortodoxa. Para aclarar la opinión de Nowosielski, es preciso explicar que la religión uniata celebra una liturgia similar a la católica y depende del Papa de Roma, pero guarda la apariencia de la Iglesia ortodoxa –es decir, la estructura e imaginería en el interior de la iglesia (iconos e iconostasio), además de los ritos y las fiestas ortodoxas–. La Iglesia ortodoxa siempre vio el intento de unión de ritos propuesto por los organismos católicos como una invasión y no como un intento de crear vínculos, porque en realidad no le interesaba. Nowosielski recuerda que la dificultad de entendimiento entre los dos ritos nace en 1054, cuando se separan y excomulgan mutuamente el Papa de Roma y el patriarca ecuménico de Constantinopla. El famoso Cisma de Oriente distanció a las dos iglesias durante más de 1.000 años. La idea de unir de nuevo los dos ritos y formar una plataforma ecuménica, como fue la Iglesia uniata, tampoco llegó a cumplir su función. Esta no fue nunca muy querida ni por la Iglesia católica ni por la ortodoxa (Nowosielski, 1998).

La supervivencia de las iglesias uniatas –en un territorio formado por un triángulo entre Ucrania, Polonia y Eslovaquia– después de la Segunda Guerra Mundial fue muy difícil. Muchos de los templos fueron derruidos y la lucha entre los católicos y los ortodoxos para apropiarse de los templos y cambiar la fe de los creyentes era continua. En Polonia la fuerza de la religión católica romana, apoyada por el gobierno, hizo que muchas de ellas se convirtieran en iglesias católicas. En Ucrania ocurrió lo mismo, pero derivaron hacia iglesias ortodoxas.

En 1956, tras la muerte de Stalin y cierta relajación en el sistema comunista, los uniatas pidieron que les devolvieran sus templos, en la mayoría de los casos sin éxito. Hasta la Segunda Guerra Mundial, los uniatas se mantenían cohesionados a través de la religión: la Iglesia uniata guardaba los ritos y los costumbres de la sociedad, lo que ayudaba a salvaguardar la identidad de los uniatas, su cultura, tradiciones y lengua.

Resulta interesante que en la sociedad polaca de posguerra, casi por completo católica, Nowosielski pudiera desarrollar un arte relacionado con la tradición del icono. ¿Por qué tuvo esta posibilidad? ¿Qué circunstancias geopolíticas se lo permitieron?

Nowosielski pertenece a una minoría étnica de Polonia, algo que no se atreve a mencionar o recordar públicamente durante mucho tiempo. En Polonia el gobierno comunista tras la guerra no quiso incluir la realidad multicultural del país, sino que apoyó las tendencias nacionalistas polacas. Los lemkos pertenecientes a las pequeñas naciones sufrieron grandes pérdidas en su patrimonio cultural y religioso. El gobierno quiso parar de este modo tendencias nacionalistas⁷¹ y lo consiguió dispersando a ucranianos y lemkos, llevándolos a fuerza a las nuevas tierras anexadas durante la famosa Operación Vístula⁷². Nowosielski, como explica Czerni, nunca perdonó a la Iglesia católica en Polonia que apoyara la política de los comunistas y permitiera la destrucción de los templos uniatos en Chełmszczyzna (Czerni, K., 2006: 8).

4.4. Unos orígenes compartidos con Andy Warhol

Nowosielski, como relataba Czerni en mi entrevista, criticaba mucho la obra de Warhol. Sencillamente no le gustaba nada de lo que hacía y no le encontraba ningún valor conceptual o estético. Como manera de argumentar su visión tan arbitraria sobre este

⁷¹ Siguiendo a Pudło, K. (1993), durante el período de la posguerra, estas son las etapas de la política del gobierno hacia la población de Ucrania:

I. 1944-1946, que se caracteriza por el deseo de reubicar a toda la población de Ucrania a la Ucrania soviética;

II. 1947-1951, cuando, como parte de la Operación Vístula, el resto de la población de Ucrania se trasladó a las tierras polacas occidentales y orientales, privándoles de la posibilidad de cultivar sus tradiciones propias y las diferencias étnicas;

III. 1952-1955, en los que tuvo lugar un cambio de política hacia la comunidad ucraniana, que consiste en la liberalización gradual: la mejora del material de su posición, así como el cultivo del separatismo religioso y nacionalista. La culminación de este proceso fue durante los cambios que tuvieron lugar en 1956, con los que la comunidad ucraniana en Polonia llegó a obtener una mejora significativa de la situación (por supuesto, en comparación con los años anteriores). Pudło, K. (1993:153-161) Vol.2, *Polityka państwa polskiego wobec ludności ukraińskiej* (1944-1991), "Sprawy Narodowościowe" Seria Nowa, en Jan Pisuliński, J. (2004:161-184), *Polityka władz wobec społeczności ukraińskiej w latach 1944-1956, Pamięć i Sprawiedliwość* 3/2 (6), Muzeum Historii Polski.

⁷² La Operación Vístula (en polaco: Akcja "Wisła"), fue el nombre en clave dado en 1947 para la deportación de las poblaciones de ucranianos y Lemkos del sudeste de Polonia, llevado a cabo por las autoridades comunistas polacas con la ayuda de la Unión Soviética y la Checoslovaquia comunista. El operativo declarado de la operación era la supresión del Ejército Insurgente Ucraniano (UPA), a la que se atribuyeron el terror y el asesinato de polacos en los territorios sudorientales desde 1944. Sobre 200.000 personas, la mayoría de etnia ucraniana, residentes en el sudeste de Polonia fueron forzados a establecerse en los "territorios recuperados" en el norte y oeste del país. La operación recibió el nombre del río Vístula, Wisła en polaco.

artista americano decía: "Tengo derecho a hacerlo, porque es mi compatriota" (K. Czerni, comunicación personal, 3 de agosto, 2016).

Y eso es verdad. La familia de los dos artistas venía de tierras uniato-rutenas. Pude recoger mucha información relacionada con este tema durante mi entrevista con el famoso pintor polaco-bielorruso Leon Tarasewicz, quien recordaba que Nowosielski pertenecía a la misma etnia de los antiguos greco-católicos que la madre y la familia eslovaca de Andy Warhol (Tarasewicz, L. comunicación personal, 17 de diciembre, 2015). Curiosamente, Warhol podía hablar con su madre el mismo idioma que Nowosielski con su padre. El creador del pop-art pertenecía a la Iglesia rutena americana, que proviene de la iglesia del antiguo rito greco-católico. Al igual que Nowosielski iba a misa con su padre en Cracovia, Warhol muchas veces acudía con su madre a las misas ortodoxas en la iglesia rutena⁷³ de Pittsburg.

¿Pero cómo han usado la imaginería ortodoxa y el icono en sus obras?

Creo que la influencia del icono en la obra de Warhol y Nowosielski se ve de una forma evidente en ambos casos. Aunque trabajaban en países muy distintos, su obra artística incorpora y desarrolla la esencia cultural y social de cada país. Warhol realizó obras repetitivas sobre personajes populares (iconos), creando en Estados Unidos un nuevo arte llamado pop. Nowosielski, *atado* artísticamente al icono ortodoxo, lo usó como excusa para hablar de los mismos temas que Warhol, pero enfatizando más la intimidad, la vida diaria y acontecimientos pequeños (sobre todo, en mujeres). Warhol pinta en una América libre, a diferencia de Nowosielski, cuyo trabajo se desarrolla, mayoritariamente, en un estado comunista. La mayor diferencia, claro está, es que Warhol consigue que sus serigrafías lleguen a convertirse en piezas mundialmente conocidas del arte americano.

Las obras de Warhol son nada menos que las icónicas representaciones de los nuevos dioses de la cultura popular, los ídolos del cine y la política, llenos de glamour. Sus obras reflejan los referentes de la vida de una sociedad que ha creado modelos a seguir gracias a la publicidad. El tipo de mujer que muestra Warhol tiene una belleza especial

⁷³ La Iglesia greco-católica rutena o Iglesia católica bizantina rutena, también llamada en Estados Unidos Iglesia católica bizantina (en latín, *Ecclesia Graeco-Catholica Ruthenica*; en inglés, *Byzantine Catholic Church*) es una iglesia oriental católica que sigue la tradición litúrgica constantinopolitana (o bizantina), en la que se utiliza como lenguaje litúrgico el eslavo eclesiástico y el ruteno, y en Estados Unidos el inglés.

y su popularidad está consolidada. El artista muchas veces vulgariza su imagen, acentuando el maquillaje y repitiendo la misma cara, vaciando su expresión. Las mujeres que pinta son rostros perfectos y conocidos, y están lejos de la idealizada mirada de Nowosielski. Las mujeres del pintor polaco no se pueden reconocer por su rostro, muchas veces no tienen la cara muy definida, sus rasgos se caracterizan más bien por un primitivismo y un esquema representativo, son prototipos de la belleza imaginada y perfecta. En muchos cuadros Nowosielski muestra la belleza del cuerpo de la mujer, sin ocultar su atracción hacia el sexo opuesto, pero siempre preservando la influencia del icono.

¿Cómo pudo hacer este tipo de representación?

¿Entonces hizo una versión moderna y blasfema de los iconos? Cambió su estructura y temática, varió su interpretación, los llevó al extremo de la corporalidad, los desmitificó y, a la vez, mistificó la representación de la vida y mujer. (Tarasewicz, L., comunicación personal, 17 de diciembre, 2015)

Una parte de la obra de Nowosielski es muy física y hace referencias al sexo, la pornografía y la belleza. Nowosielski decía que no se pueden prohibir las imágenes pornográficas, porque el sexo forma parte de la vida de los seres humanos, pero tienen que ser sustituidas por la pintura, que trabaja sobre la belleza universal de la mujer y su sensualidad más pura.

Realizó una revolución pictórica añadiendo a la imagen rígida del icono un aspecto más humano. En el icono se suelen representar todas las partes del cuerpo (siguiendo un estricto canon), Nowosielski llegó a pintar cuerpos desnudos, enseñando una visión de la mujer erotizada pero fuera de la representación sexual, mostrando de este modo la esencia de la belleza universal humana.

Con la ayuda y apropiación del icono y su lenguaje sintético pudo crear su propio estilo pictórico, muy cercano al icono, pero con un concepto moderno que vinculaba el arte con la necesidad de espiritualidad. Intentaba presentar y hablar en su obra de la gente y su relación con el mundo, enseñar una mirada más íntima, hasta llegar a la perversión y sadismo.

La modernidad de estos cuadros tiene que ver con una idea de la representación del cuerpo humano racional y monumental, que Nowosielski consigue inspirándose en los iconos y el mundo de la antigua Grecia, Roma y Egipto.

4.5. Temas organizadores

4.5.1. La relación entre el niño y el maestro

Este capítulo presenta los acontecimientos más importantes de la vida de Nowosielski siguiendo la estructura de Gardner cuando analiza la vida de Picasso. Elaboro mi discurso partiendo de la presentación de algunos episodios significativos de la vida de los dos artistas, y los comparo para poder encontrar diferencias y paralelismos, que justifiquen mi tesis sobre la creación del artista moderno, que en el caso de Nowosielski se apropia el lenguaje del icono ortodoxo.

Las circunstancias familiares de Nowosielski son muy interesantes. Estas ayudan a comprender la enigmática estructura de influencias familiares del futuro artista y, a la vez, encontrar la respuesta a por qué en su trayectoria aparece el interés por las imágenes religiosas ortodoxas.

Para hablar de su vida presentaré a los familiares que más influyeron en el artista. Es importante añadir que el apellido familiar tiene raíces nobles: como dice Czerni (2011:19), en el 1857 de Lvov (*Poczet szlachty galicyjskiej i bukowińskiej*⁷⁴) hay un pueblo que se llama Nowosielce, que indica los antepasados aristocráticos de la familia y sus históricas riquezas, que se perdieron a lo largo de varios siglos. Nowosielski no tuvo hijos, pero tampoco quedaron muchos parientes suyos después la inmigración y separación de la familia de Ordechowa, lo que ocurrió en el periodo de entreguerras⁷⁵. Nowosielski no tuvo hijos y es difícil conseguir información sobre su familia, pero con la ayuda de libros de la biógrafa del artista⁷⁶ podemos analizar las conexiones familiares más significativas.

⁷⁴ Libro editado en Lvov, que contiene información sobre las familias nobles en Galicia y Bukowina (regiones de Polonia).

⁷⁵ Muchos familiares emigraron a Estados Unidos y a otros lugares, antes y después de la Segunda Guerra Mundial.

⁷⁶ Krystyna Czerni.

El padre de Jerzy Nowosielski, Stefan Nowosielski, era el hijo más joven de la familia y sus padres murieron antes de que él tuviera 10 años. El cuidado del padre de Nowosielski estuvo a cargo de su hermano mayor, Michał, que vivía en Krzeszowice, una población cercana a Cracovia. Se generó un importante vínculo entre los hermanos, quienes juntos visitaban con frecuencia la famosa iglesia greco-católica de San Norberto en Cracovia. También participaban activamente en actividades sobre cultura y nacionalismo ucraniano. Siguiendo a Miliayeva (1998):

Las esperanzas del gobierno polaco y del clero de que la introducción de la Unión *desnacionalizaría* la conciencia nacional ucraniana no se hicieron realidad. Mijaíl Grushevski escribe: "Debido a que la Iglesia uniata no disfrutó del mismo status que la Iglesia católica, ésta pronto entró a formar parte de la cultura nacional ucraniana en Ucrania Occidental y fue rápidamente transformada en una iglesia que no era menos nacionalista en carácter que la Iglesia ortodoxa". (Grushevski, M. S., 1991: 290, en Miliayeva, L., 1998: 91)

La relación de la familia Nowosielski con la identidad ucraniana y la iglesia uniata greco-católica⁷⁷ no era fácil. Los matrimonios contraídos con polacas católicas, como era el caso de Michał, crearon muchas dificultades a la hora de la elección de la religión de los hijos. En el caso de Michał, todos sus hijos, por influencia de la madre, se habían convertido al catolicismo romano. Michał vio en el pequeño Jerzy la única posibilidad de transmitir la cultura y el nacionalismo lemko.

Una historia parecida se va repetir en la familia de Jerzy Nowosieslki. El padre, de orígenes uniatas, se casa con Anna Harlander, católica romana de orígenes austriacos. El propio Nowosielski, bromeando sobre sus raíces, decía que tenía "un ojo polaco y otro ucraniano" (Czerni, K., 2011: 15).

⁷⁷ En polaco, *unicka greko-katolicka*; en castellano, iglesia uniata greco-católica. Sigo la referencia del libro de Miliayeva, L. (1998), *El icono ucraniano*, San Petersburgo: Parkstone Publishers.



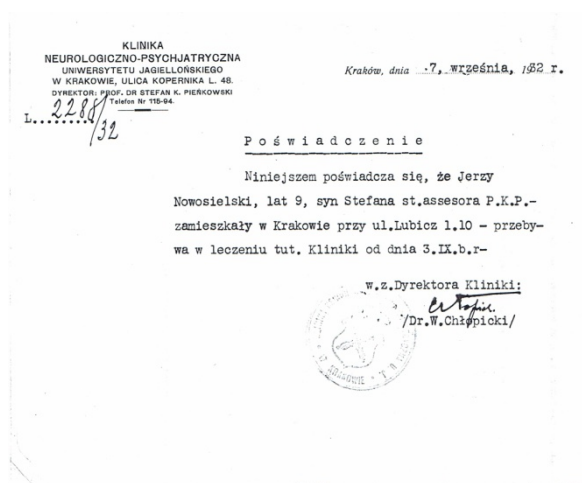
1. *Jerzy Nowosielski*, (en torno, 1928), imagen desde el archivo de Krystyna Czerni.

Como recuerda Nowosielski, el tema de la religión siempre fue un campo de batalla entre sus padres. La perpetua lucha entre ambos por las creencias de su hijo debió de influir en su desarrollo psicológico durante su infancia. Al final, la influencia del padre y las visitas dominicales a la iglesia ortodoxa en Cracovia inclinan a Jerzy hacia la religión ortodoxa. Para el joven Nowosielski, esta es un mundo lleno de espiritualidad, el encuentro con el verdadero arte, algo de lo que se apropiará en el futuro e interpretará pictóricamente. Las influencias religiosas debieron de tener mucho protagonismo en la familia del artista, porque Jerzy, de niño, soñaba con ser obispo ortodoxo.

No tengo constancia de si Nowosielski vivió una niñez traumática, que influyó consciente o inconscientemente en su trabajo artístico. Seguramente, como en la vida de todas las personas, hay recuerdos repetitivos y miedos obsesivos que proceden de esta etapa de la vida. No obstante, me aventuro a afirmar que uno de ellos podría estar relacionado con el conflicto de creencias que existía en su casa. Krystyna Czerni sostiene que Nowosielski en los años 30⁷⁸ estuvo ingresado durante una semana en una clínica neurológica –el Psiquiátrico de la Universidad Jagielloński en Cracovia–. Para apoyar este dato, se refiere a un informe de dicho hospital que encontró en la casa de Nowosielski cuando preparaba materiales para escribir su biografía (Czerni, K., comunicación personal, octubre, 2016). Aunque existe dicho informe médico, no me atrevo a asegurar que esta enfermedad nerviosa de su infancia fuese provocada por los

⁷⁸ Concretamente desde el 3.09.1932 al 7.09.1932.

conflictos familiares religiosos. Sin embargo, es cierto que en muchos casos las personas que han padecido un brote psicótico desarrollan a posteriori una profunda religiosidad. Creo que esta vivencia, especialmente para un niño, debió de ser muy traumática. Antes de la Segunda Guerra Mundial en Polonia, la terapia en los hospitales de enfermos mentales seguía las normas de tratamiento del siglo XIX y estos centros estaban muy alejados de lo que se entiende ahora por un hospital psiquiátrico.



2. Carta del hospital psiquiátrico, imagen desde el archivo de Krystyna Czerni.

Como otro recuerdo traumático quiero mencionar el inicio de la Segunda Guerra Mundial, el 1 de septiembre de 1939, cuando Polonia fue invadida por Alemania. Los padres de Jerzy, para proteger a la familia, decidieron huir a Lvov. Poco después, el 17 de septiembre del mismo año, entraron por la frontera del este los soldados rusos. La familia no tiene a dónde huir. Nowosielski en este momento tiene 16 años y se encuentra muy afectado por la situación de su país. No puede continuar los estudios en la escuela, y a diario vive el miedo de ser arrestado y enviado como esclavo a Alemania. Los padres hacen lo que pueden para proteger a su único hijo, y en este asunto los dos están muy de acuerdo. La situación de familia Nowosielski durante la guerra es singular, porque tienen un carné de identidad *kennkarte* azul⁷⁹, como ucranianos. Al

⁷⁹ *Kennkarte* fue el documento de identidad básica en uso durante el Tercer Reich –*Kennkarten* (polaco: *Kenkarta*) – y también se introdujeron por la Alemania nazi en la Polonia ocupada (Gobierno general). Fueron emitidas para residentes de quince años o más, a partir de 1941 hasta 1943, y con frecuencia se falsificaban por la resistencia polaca. El color de un *kennkarte* se basa en el origen étnico. Los polacos tenían los grises; judíos y gitanos, amarillo; rusos, ucranianos, bielorrusos, georgianos y goralenvolk, azul. Además, las letras se introdujeron para marcar cada nacionalidad –J para Judíos, U para los

principio de la guerra, los ucranianos lucharon contra los alemanes junto a los polacos, pero después cambiaron de orientación política y se pusieron del lado de los alemanes. De este modo, la familia Nowosielski, por pertenecer a la etnia ucraniana, tuvo más privilegios que los polacos. Pero por otro lado, como comenta Czerni, durante toda la ocupación el artista se declara internacionalista, se le olvidan las aspiraciones nacionalistas ucranianas cuando ve los trenes con los heridos en la guerra (Czerni, K., 2006: 9).

Gardner, analizando la vida de Picasso, dice que el artista adoraba a su madre, pero que tenía conflictos con su padre, especialmente cuando se dio cuenta, a muy temprana edad, de que su talento superaba al de su progenitor. Como lo explica John Richardson, al parecer cuando Picasso tenía 13 años su padre, don José, le regaló todas sus pinturas y pinceles y le prometió que no volvería pintar porque su hijo prodigio ya le había superado en el talento (Gayford, M. y Wright, K., 2000: 145). El padre, de alguna manera, abdicó en favor de su hijo. Obviamente don José siguió pintando, entre muchas otras cosas sus palomas, pero Picasso, con este regalo simbólico, construirá su historia del pintor prodigio.

Una situación parecida ocurre en la vida de Nowosielski, pero más tarde, cuando ya ha llegado a la madurez. Cuando se casa con Zofia Gutkowska (también pintora y amiga suya de la escuela de arte⁸⁰), esta deja de pintar y se dedica por completo a apoyar y difundir la obra de su marido. Al principio exponía junto a él y, como dice Czerni (comunicación personal, 3 de agosto, 2016), "es incluso más prometedora que Jerzy Nowosielski". Gutkowska sacrifica por completo su vida como pintora. No se sabe si es un acto de amor romántico, o quizás de agradecimiento hacia Jerzy por haberse casado con ella, una mujer discapacitada⁸¹. Esa información no ha trascendido: públicamente, en una entrevista, Zofia explica que dejó de pintar porque se sentía demasiado influenciada en su obra por la de su marido. No hay información sobre si este tema afectó a su vida matrimonial o formó parte de los enfrentamientos personales que tuvieron como pareja (Czerni, K., 2011: 135).

ucranianos, R para rusos, W para bielorrusos, para los georgianos F, G para goralenvolk y Z para romanos (gitanos).

⁸⁰ Los dos se conocieron cuando estudiaban en Kunstgewelbeschule (el nombre alemán de la Academia de Bellas Artes de Cracovia) durante la guerra.

⁸¹ Zofia tenía una mano inmóvil debido a la polio que sufrió durante su niñez.

4.5.2. La relación de Nowosielski con su familia y el síndrome del hijo de reemplazo

Volviendo a Gardner, el autor pone un especial énfasis en la relación entre Picasso y su padre. El artista malagueño opta por el apellido de su madre y renuncia al de su padre (Gardner, H., 2010: 198). A diferencia de él, Nowosielski se siente más cercano a su padre y la influencia de la figura masculina, en su caso, es la que crea el vínculo con el arte sacro y la imaginería de los iconos. Nowosielski nunca despreciará el trabajo y la vida de su padre: al contrario, sentía mucho cariño por él y por su dedicación a los ferrocarriles de Cracovia. Durante su niñez, viajó en tren con su padre a diversos lugares de Polonia, aunque recuerda especialmente las visitas a Varsovia y las vacaciones en Biecz y Orłowo⁸². Como a todos los niños de la época, le fascinaban los viajes y los nuevos medios de transporte (coches, trenes, aviones... que con frecuencia pintará de mayor). El padre de Nowosielski le llevará a escuchar conciertos y ópera y le empujará a estudiar música.

En el caso de Nowosielski hay que señalar un acontecimiento que probablemente marcaría toda su biografía y su proceso creativo. Es lo que Salomón Sellan,⁸³ especialista en psicología y medicina sicosomática, de origen argelino, ha llamado “*el síndrome de yacente*”. Es el caso del también llamado “*hijo de sustitución*”. Ocurre cuando nace un segundo hijo después de la muerte de un primero. A veces los padres tienden a proyectar sus emociones, expectativas, conflictos en el segundo hijo. Con frecuencia incluso denominando al segundo hijo como al primero. Los padres ponen el mismo nombre al niño que nace después. En estos casos el segundo niño es más que probable que nunca se sienta completamente querido ni reconocido por su familia, por más afecto que reciba, siempre habrá una carencia.

Según Sellan el motivo es claro, todo lo que los padres le dan al segundo niño, inconscientemente, se lo están dando al primero. El segundo no tiene identidad, ni siquiera nombre propio, hereda el de su hermano fallecido. Así aconteció en la familia de Nowosielski. Antes de nacimiento del pintor, los padres de Nowosielski tuvieron dos hijos, Włodzimierz y Jerzy, que murieron durante una epidemia de escarlatina. Aquí hay paralelismos entre la vida de Picasso y Nowosielski.

⁸² Ciudad en la parte norte del país, donde se encuentra el mar Báltico.

⁸³ Sellan, S. (2013). *El Síndrome del Yacente, un sutil hijo de reemplazo*, Barcelona: Berangel.

Como explica Gardner en su análisis, Picasso vivió atormentadamente la muerte de su hermana pequeña. Hizo un pacto con Dios: para salvar a su hermana, él sacrificaría su trabajo artístico, pero como ella murió, decidió seguir pintando. Picasso vivía sintiéndose culpable de la muerte de su hermana (Gardner, H., 2010: 197).

Siguiendo a Sellan (2013) y la biografía de Nowosielski, así, este duelo imposible de hacer en el momento del drama, va a ser el principio de un sufrimiento moral familiar que podrá ser gestionado, metabolizado a través de la programación inconsciente de un niño de sustitución. En la práctica supone la concepción de otro hijo a más o menos largo plazo. Este último, inconscientemente encargado de representar y de hacer vivir al difunto, presentará totalmente una serie de síntomas (comportamientos orgánicos o psíquicos) en relación con esta imposibilidad de vivir su propia vida. Síntomas reagrupados en el llamado *síndrome del yacente*, cuyo discurso se presenta a menudo como un conflicto identitario grave. He tenido la impresión al conocer un poco más personalmente a Nowosielski, incluso en el diálogo que mantuvimos en la entrevista, que éste muchas veces en su vida tuvo la sensación de que no era la suya. No es posible saber con seguridad si Nowosielski pasó por la misma inestabilidad emocional a raíz de la muerte de sus hermanos, pero sin duda su recuerdo estaba muy presente en su familia. La madre visitaba con frecuencia el cementerio junto a Jerzy. En la tumba de sus hijos, los padres habían grabado las últimas palabras de uno de sus hijos, Jureczek⁸⁴: “No llores, madre, debido a tu tristeza no puedo dormirme” (Czerni, K., 2011: 33).

Es significativo que sus padres le bautizaran Jerzy: así se llamaba uno de sus hermanos fallecidos. Es posible que esta presencia/ausencia de sus hermanos creara en el pequeño Jerzy cierta melancolía y una nostalgia de lo nunca vivido, de esos hermanos con quien nunca jugó. Czerni vincula esta historia con una posible dificultad personal que pudo haber desarrollado Nowosielski y que se llama síndrome de los hermanos muertos⁸⁵. (Czerni, K., comunicación personal, octubre, 2016).

⁸⁴ Diminutivo del nombre de Jerzy, que en castellano significa Jorgito.

⁸⁵ Czerni confirma, que puede ser que Jerzy Nowosielski sufriera este síndrome, y sus padres podían tratarlo como un hijo de reemplazo, a la vez sufrir el síndrome de los hijos perdidos, que coincide con el concepto del síndrome del yacente de Sellan, Véase: Sellan, S. (2013).

El nacimiento tardío del último hijo del matrimonio alegró a la familia, pero también generó una enorme preocupación por su vida. Nowosielski se crió sobreprotegido, y dado que fue un niño muy enfermizo, prácticamente estaba aislado de otros chicos de su edad. La biógrafa de Nowosielski ha encontrado un diario de la niñez del pintor, donde podemos ver anotaciones de las tristes vivencias del niño, privado de las más comunes relaciones sociales. Es fácil entender que sus padres decidieran tenerlo en casa, casi como un muñeco de porcelana bajo una campana. En el diario, entre sus escritos con pequeños errores de ortografía, podemos leer que uno de los amigos de su clase muere y otros están enfermos de escarlatina (Czerni, K., 2011: 44).

Creo que los *fantasmas* de los hermanos muertos siempre estuvieron presentes en la vida del joven Jerzy Nowosielski: posiblemente durante su niñez jugó con los juguetes de sus hermanos y hasta llevó ropa que les había pertenecido. Para su clase de violín usaba el instrumento de su hermano mayor, Włodzimierz.



3. *Con la madre*, entorno del 1930, Cracovia, imagen desde el archivo de Krystyna Czerni.

Nowosielski se crió en una familia bien situada. El padre, tras contraer matrimonio con su madre, dejó los estudios de Derecho en la Universidad Jagielloński (Cracovia) y empezó a trabajar en los ferrocarriles. La madre cuidaba del hijo y se ocupaba de su propia madre, que convivía con la familia. Desgraciadamente la abuela muere casi al mismo tiempo que sus primeros nietos.

El pequeño Jerzy muchas veces faltaba a la escuela, y por su débil salud pasaba mucho tiempo en casa. En su diario de infancia, relata su vida solitaria y la falta de contacto con otros niños. Gracias a sus escritos, podemos encontrar información de quién fue su primer profesor de dibujo de la escuela, Leon Seredyński (1888-1964), quien había sido

estudiante del famoso artista polaco Teodor Axentowicz (Czerni, K., 2011). De pequeño juega con locomotoras, algo que amará toda su vida: ya de mayor le encantará construir vías de trenes y disfruta con su funcionamiento. Esta fascinación por trenes y barcos se dejará ver en sus cuadros, ya que en muchos de ellos aparece el tren cruzando las montañas o un tranvía que recorre las calles de la gran ciudad.



4. Una cartilla de familia de ferroviarios, entorno 1946, imagen desde el archivo de Krystyna Czerni.

Como afirma Andrzej Kostołowski, Nowosielski visitó siendo pequeño museos y exposiciones de arte. Con 13 años conocía los cuadros de impresionistas y expresionistas, y él mismo pintaba y dibujaba. Con 14 años pintaba con agilidad en acuarela y témpera. Desde muy temprana edad, le influyeron las visitas a templos ortodoxos (Kosto owski, A., 1993: 216). Como decía él mismo: "Entrando a las iglesias ortodoxas sentía que esa era mi patria misteriosa, que ahí debía buscar algo que quería encontrar" (Podgórzec, Zb., 1985: 10).

Jerzy Nowosielski pasa por los periodos del desarrollo de dibujo como cualquier niño de su edad. Pero por el hecho de ser hijo único y, además, tener una salud débil, las largas estancias en casa se compaginan con los estudios, el juego y la practica artística.

Dibuja todo lo que le interesa y recibe ayuda de parte de su primer maestro, Władysław Jachimowicz⁸⁶.

Fue Jachimowicz quien le guió para que desarrollara su talento e influyó en sus futuros experimentos en el campo de la pintura. El joven Nowosielski visitaba teatros, escuchaba conciertos y ópera por la radio e iba al cine. Además, en casa tenía un pequeño proyector de películas de celuloide que usaba a menudo. Aprendió a leer muy rápido: su primer libro fue la Biblia y hasta los 16 años leyó todo lo que leían los niños de esa edad (literatura polaca, en su mayoría). De niño disfruta de libros de aventuras, le fascina *Robinson Crusoe*, aprende a dibujar del natural y copia diferentes imágenes, entre ellas un Cristo con la corona (Czerni, K., 2011). En general, sabía mucho más que cualquier otro joven sobre religión, conocía a fondo libros de la historia de la Iglesia y también sabía leer en lengua starosłowiańska⁸⁷.



5. Jerzy Nowosielski con los padres, entorno 1937, imagen desde el archivo de Krystyna Czerni.

Nowosielski, al contrario que Picasso, no fue un niño prodigio. Krystyna Czerni decía que sus primeros dibujos y cuadros tienen algo muy primitivo y hay cierta torpeza en la representación del cuerpo humano, que se ve especialmente en la cara de los modelos. Czerni menciona la importancia de su padre, que siembra en el joven Jerzy el interés por

⁸⁶ Amigo de la familia, o como recuerda Krystyna Czerni, “Jachimowicz quizá fue un primo lejano de Jerzy”. El joven pintor, arquitecto de Varsovia, perdió su vida en Majdanek (campo de concentración de Polonia).

⁸⁷ Lengua de viejo eslavo o llamado también, el antiguo eslavo eclesiástico (Ѡазыкъ словѣньскыи) es la primera lengua eslava con carácter literario, desarrollada del dialecto eslavo de Salónica por los misioneros bizantinos del siglo IX, santos Cirilo y Metodio.

el arte. El hijo, junto su padre, visita numerosas exposiciones en museos de diferentes ciudades (Czerni, K., comunicación personal, 3 de agosto, 2016).

La inspiración artística llega a Nowosielski con 15 años. Durante una visita a la casa de un amigo de la familia, Jachimowicz, que era arquitecto en Varsovia, este le enseña álbumes con obras de Utrillo y Van Gogh, y entonces decide ser artista. Parafraseando a Nowosielski, podríamos decir que se le abrieron los ojos al arte. Él compara esta experiencia con entender otro idioma o tal vez tirarse al agua y nadar (Podgórzec, Zb., 1985: 9).

Como dice Nowosielski, recordando aquellos tiempos de mayo de 1938:

(...) todas mis miradas anteriores a los cuadros de Van Gogh y Utrillo renacieron dentro de mí de una manera irrepetible... Sencillamente se me abrieron los ojos al arte... Vi esos cuadros y decidí ser pintor. (Podgórzec, Zb., 1985: 10 en Kostołowski, A., 1993: 216)

Kostołowski explica también la importancia de la educación artística que recibe de Jachimowicz el joven Nowosielski. Es el responsable de que aprecie el arte contemporánea, que al principio no le resultaba atractivo (Kostołowski, A., 1993: 216). Gracias a Jachimowicz, Nowosielski también pudo analizar el arte antiguo y por supuesto la importante colección de iconos en el Museo de Lvov: "Allí, en el Museo de Lvov, mi conciencia fue atacada por la colosal cantidad de iconos, que son obras de arte extraordinarios. La verdad que esta vivencia determinó el camino de mi vida" (Podgórzec, Zb., 1985: 10).

Leon Tarasewicz confirma también la influencia de la colección del Museo de Lvov en la trayectoria artística de Nowosielski. El famoso artista polaco menciona este acontecimiento como muy relevante en el impulso creativo del joven pintor. El mismo artista en diferentes textos y entrevistas mencionaba:

Me enamoré de los iconos y desde entonces los asumí como un lenguaje y fuente de inspiración. (...) Todo lo que hice posteriormente en la pintura, aunque en apariencia podría ser entendido como un retroceso, todo estuvo marcado por aquel encuentro con los iconos en el Museo de Lvov. Este encuentro me influyó para toda la vida. (Porębski, M., 2003: 70)

La misma impresión el artista ha expresado durante la entrevista cuando decía:

Que la gran impresión le han provocado los iconos del museo de Lvov cual visitó de joven. (...) los iconos eran gigantes y que casi se pudo sentir como si estuviera dentro de estos cuadros que representaban santos, en muchos casos, de tamaño casi natural. Le enamoraron sus miradas sobrias y profundas que, de algún modo, le hipnotizaron. (Nowosielski, J., comunicación personal, 10 de enero, 2001).

Me confesó que en aquel momento tuvo la sensación no poder respirar. Así fue su primera revelación espiritual con la imagen del icono.

Las mismas experiencias artísticas vinculadas con el museo ucraniano de Lvov tuvo Leon Chwistek⁸⁸, quien comentaba que en aquel museo hay iconos de muy alta calidad artística, que es un sitio donde se puede sentir cierto tipo de éxtasis artístico: "Iconos rojos, dorados y negros. Armonías que drogan como el opio. Las formas grotescas se multiplican hasta el infinito" (Chwistek, L. en Brzękowski, J., 1934). Curiosamente la misma idea sobre los iconos tiene Matisse cuando visita a Schukin en Moscú, en 1911, y puede ver la primera exposición de iconos en Rusia.⁸⁹

La impresión que vive en el Museo de Lvov antes de la guerra se convierte en un punto de inflexión en la vida de Nowosielski. El encuentro con la pintura sacra de los iconos le permitirá evolucionar y elaborar en el futuro una propuesta artística que vincule icono y modernidad. Como dice Lissowski: "El conocimiento del lenguaje del arte moderno hizo posible que encontrara inspiración en el icono ortodoxo" (Lissowski, A., 1980: 37-38). A los 15 años ya conocía bien todas las premisas del arte moderno, como él mismo afirma:

Había entendido el idioma del arte moderno. Y ya entonces, más consciente de lo que veía, fui al Museo Ucraniano de Arte, donde encontré más iconos (...). Caminaba entre las salas completamente abrumado, casi desmayándome de la impresión. Estas primeras experiencias juveniles nunca se olvidan. Han conformado mi sensibilidad artística para toda la vida. Lo pueden ver fácilmente en mi pintura. (Nowosielski, J., 1990: 45)

En la charla con Podgórzec explica que el arte moderno que había conocido de niño le había permitido entender el arte histórico y los iconos. Fue el arte moderno lo que le hizo profundizar y entender el lenguaje filosófico y la iconología. A continuación precisa que solo gracias al arte moderno se puede entender todo el arte antiguo (arte

⁸⁸ Artista y teórico de arte polaco de la época de entreguerras.

⁸⁹ Bekenewa, N., (2001: 7).

egipcio, arte del icono, arte primitivo). Si no fuera por el arte moderno, en su opinión, solo podríamos entenderlos como categorías arqueológicas (Podgórzec, Zb., 1985: 11).

Podemos establecer, por lo tanto, ciertos paralelismos en la biografía de Picasso y Nowosielski. El artista malagueño se interesa por el arte gracias a su padre, profesor y artista. Nowosielski crece en la religión uniata greco-católica, donde tiene un significado especial la imaginería ortodoxa, y es su padre, junto a Władysław Jachimowicz, quienes le transmiten los valores de la iglesia ortodoxa, además del gusto por la música coral y el arte. La música, de hecho, es una parte importante del aprendizaje del joven artista. Krystyna Czerni confirma que la música y el canto siempre han interesado a Nowosielski. Czerni enfatiza que el artista, ya de mayor, muchas veces cantaba y tocaba el violín, algo que confirma también Stanisław Fijałkowski –pintor y amigo de Nowosielski–, quien recuerda nítidamente el bello y profundo tono del sonido de la voz de artista (Fijałkowski, St., comunicación personal, 12 de agosto, 2015 y Czerni, K., comunicación personal, 3 de agosto, 2016). Todos estos estímulos, exteriores confluyen con la gran sensibilidad de un niño introvertido y a la vez curioso, lo que provoca su crecimiento personal y el interés por el arte, la religión y los iconos.

4.5.3. La guerra y su primera etapa educativa. Diferencias entre el niño prodigio Picasso y el joven Nowosielski

En el análisis de Gardner sobre la biografía de Picasso, al parecer la educación convencional, en su caso, era prácticamente innecesaria. El artista despreciaba a los profesores mediocres y no quería seguir sus consejos. Esta situación creaba conflictos personales y, como dice Gardner, “una vuelta al autodidactismo” (2010: 200). Picasso entra con facilidad en la Academia de Barcelona, pero como no estaba acostumbrado a la estructura de una escuela poco después la abandona.

Cuando empieza la guerra en 1939, como menciona la biógrafa, la familia Nowosielski huye de Cracovia a Lvov (Czerni, K., 2011). La educación de Nowosielski está marcada de las circunstancias históricas de la Segunda Guerra Mundial. En septiembre de 1939 Nowosielski empieza las clases en la escuela secundaria Liceo y Gimnasio de Stefan Batory en Lvov. La guerra hace que en octubre vuelva a Cracovia e instale su primer estudio de pintura en la azotea de la casa construida por sus padres en la calle

Podmiejska. En 1940 empieza su educación en el Technikum Budowlanym (Escuela Técnica de Construcción) en Cracovia, y en noviembre del mismo año realiza la preinscripción en el Departamento de Pintura Decorativa de Kunstgewerbeschule (antigua Academia de Bellas Artes) en Cracovia donde estudia con su futura esposa, Zofia Gutkowska.

4.5.4. Kunstgewerbeschule: la primera fase de la educación artística, creación de amistades con otros pintores y su futura mujer, Zofia

Como recuerda Mieczysław Porębski, durante esta época los jóvenes artistas no podían inspirarse en los cuadros de los artistas de otras épocas porque durante la guerra no hubo exposiciones ni abrieron los grandes museos. Durante sus encuentros disfrutaban de la lectura de autores contemporáneos, como Mann, Kafka, Spengler, Proust o Witkiewicz. También leían *La Révolution surréaliste* de Breton, y otras revistas de arte donde encontraban las novedades artísticas. Así formulaban sus ideas sobre el arte, sin bagaje visual de sus antecesores, querían formular un nuevo punto de vista con “orientación moderna” (Porebski, M., 2003: 69).

Esta información que presenta Mieczysław Porębski, que no solo era un gran amigo de Nowosielski y futuro crítico de su obra, sino también un importante historiador de arte de Polonia, me parece importante para entender el esquema de la creación del artista moderno en la época de Polonia del periodo de la Segunda Guerra Mundial. Nowosielski, al contrario que Picasso, no es un niño prodigio. Aunque dibuja y pinta desde muy pequeño, le cuesta llegar a representar el cuerpo humano y la realidad de forma académicamente correcta.

Gardner analiza los encuentros de Picasso con sus primeros profesores y el impacto que tuvieron en su desarrollo como pintor moderno. En el caso de Nowosielski, sus primeros maestros son los profesores del Kunstgewerbeschule de Cracovia. Durante la guerra Nowosielski acude al taller de Kamocki, y recuerda el encuentro con su profesor de pintura de la siguiente manera:

Estuve con Kamocki -dice Nowosielski- y allí empecé los estudios académicos oficiales sin el título de la escuela secundaria. Kamocki fue muy simpático conmigo y la verdad que de todos los profesores solo me acuerdo de él. En aquella época lo aprendí todo, fundamentalmente de mis compañeros. (Czerni, K., 1988)

En sus notas⁹⁰ de 1941, Nowosielski mencionaba que el nuevo director alemán de antigua Academia de Bellas Artes de Cracovia, luego Kunstgewerbeschule, iba a proteger el edificio de la escuela para que no lo convirtieran en un almacén militar; que los alumnos de la escuela debían prepararse para el trabajo artesanal; y que el nivel de la educación en la escuela rozaba la estupidez, ya que era mucho más bajo que la inteligencia de los alumnos o de cualquier escuela de artesanos. Artista decía:

Que en realidad no le gustaba estudiar en la ASP, porque los profesores tenían las preferencias artísticas muy ligadas al colorismo y a él no le interesaba este tipo de trabajo. Le encantaba probar a trabajar en gran formato con murales y otras obras de gran tamaño. Por esta razón, durante la guerra se apuntó al taller de pintura mural de la Kunstgewerbeschule. (Nowosielski, J., comunicación personal, 10 de enero, 2001)

En la Kunstgewerbeschule, Nowosielski no recibió mucha ayuda artística. Aprendió mucho más de los encuentros con amigos, que posteriormente formarían el GMP. El artista entabló relaciones de amistad con Mieczysław Porębski, Adam Hoffmann, Kazimierz Mikulski, Jerzy Skarzyński y Zbigniew Grochot, entre otros. Estos jóvenes crean nuevas reglas y van a formar parte de un cambio histórico y generacional. Nowosielski se decanta con fervor por la modernidad en Polonia. Sus ojos y su mente están abiertos a nuevas maneras de entender el arte, y ya con 18 años participa en la vida artística de Cracovia.

A los 17 años Picasso vuelve a Barcelona desde Madrid, donde cursaba estudios en la Academia de Bellas Artes, lo cual tampoco le estaba sirviendo como aprendizaje. En Barcelona se encuentra con un círculo de artistas ya conformado, con Isidro Nonell y Ramón Casas entre sus integrantes. Todos ellos son mayores que él, pero en poco tiempo le acogen, ya que aprecian su talento y creatividad. Llega a participar en una revista de arte y consigue ser su ilustrador principal. Frecuenta destacados lugares de la bohemia artística de la Ciudad Condal, como Els Quatre Gats. También conoce a su futuro amigo íntimo, el pintor Carlos Casagemás (Gardner, H., 2010).

Comparando la vida de Picasso y Nowosielski podemos ver algunas similitudes. Después del cierre de la Kunstgewerbeschule, Nowosielski continúa las clases clandestinamente. Al mismo tiempo, participa en los encuentros de teatro y los primeros espectáculos experimentales de Tadeusz Kantor. Czerni comenta que la gran influencia

⁹⁰ Anotaciones en el calendario del año 1941, colección privada (Czerni, K., 1988).

dentro de grupo de jóvenes artistas en Cracovia fue "Tadeusz Kantor y su Teatro Independiente. Es él quien hace espectáculos y con su enorme fuerza mantiene muy vivo el mundo artístico de la Cracovia ocupada por los nazis" (Czerni, K., 2011).

Durante todo este tiempo, Kantor mantiene una relación muy cercana con Nowosielski. Es importante mencionar cómo Nowosielski describe en sus memorias los encuentros con Kantor, a quien recuerda con mucho cariño: "Me visitaba en el taller que tuve en la azotea de casa de mis padres. Venía y hablábamos largas horas. Le debo mucho" (Sarzyński, P., 1993 en Czerni, K., 2015: 383). Por otro lado, es interesante ver cómo Kantor relata estos encuentros:

Nowosielski ya entonces sentía nostalgia de Bizancio. Pero sus desnudos eran más bien una expresión de sadismo, las manzanas y peras en los bodegones parecían los restos del cataclismo de Pompeya. (Kantor, T., 1963 en Starmach, A., 2003: 551)

Nowosielski pinta mucho, usando materiales que puede encontrar en la Cracovia ocupada. La gente tenía dificultades para sobrevivir, faltaba la comida y escaseaban los suministros básicos. En su artículo sobre la creación del Grupo de Cracovia⁹¹, Marek Rostworowski de una manera muy sugerente explica cómo trabajaba en aquellos tiempos el joven pintor:

Jerzy Nowosielski escupía en los botones de colores de acuarela y con su propio aglutinante creaba retratos y composiciones. Con tozudez pintaba acuarelas de tamaños medianos y guaches con locales colores armónicos, dibujaba con línea laboriosa y sin detalles encajaba sus dibujos. Hablaba mucho de Giorgio de Chirico, del surrealismo como la única salvación del arte y también sobre los iconos. (Roztworowski, M., 1994)

Durante la estancia en la escuela tiene un taller en la azotea de la casa de sus padres, donde lo visitan sus compañeros. Vienen, entre otros, Kantor, Porębski, Roztworowski y Kujawski. Muchas veces realizan juntos pintura experimental, hacen bodegones y discuten sobre arte (Roztworowski, M., 1994 en Starmach, A., 2003: 549).

Los alemanes cierran en marzo de 1943 la Kunstgewerbeschule, pero incluso después de su cierre la educación sigue *bajo tierra*. Este instinto imparable de mantener un proceso educativo artístico es un ejemplo sin parangón en la historia de la educación europea bajo la ocupación nazi. Aunque durante toda la guerra estuvo prohibido

⁹¹ Para más información véase: Roztworowski, M. (1994). Zanim powstała druga Grupa Krakowska. Wspomnienia o Kustgewerbeschule, Kraków: *Pokaz*, 5-6.

estudiar en todos niveles escolares, en Polonia los profesores continuaron dando clases clandestinamente, para no detener la formación de sus alumnos. Creo que la guerra juega un papel muy importante en la construcción de la personalidad artística de Nowosielski. Aprende deprisa qué es la barbarie, porque la ve con sus propios ojos. Por otro lado, continúa con sus propios estudios, que efectúa en la biblioteca donde examina libros y revistas dedicadas al arte. Le fascina el surrealismo, pero también el constructivismo ruso. La obra de Nowosielski de este periodo se centra, sobre todo, en retratos, figuración y bodegones. El artista se autoeduca viendo las obras de grandes artistas: a diferencia de Picasso, él solo puede verlas en libros y revistas.

Durante sus visitas al Prado, Picasso estudia la obra de Francisco de Goya, Diego Velázquez y Francisco de Zurbarán. Le fascinan también los cuadros de los impresionistas y de Toulouse-Lautrec. Después de la estancia en Barcelona, opta por trasladarse a París. Picasso desea estar en el centro del mundo artístico y probar sus posibilidades en la tierra extranjera (Gardner, H., 2010).

Nowosielski no tiene esta posibilidad, pero sí quiere seguir trabajando en el arte. Huye de su ciudad y busca un refugio: se va a vivir a un claustro ortodoxo. Eso ocurre en 1943, año en el que se aparta de la sociedad para poder estudiar lo que más le interesa: la religión y la pintura de los iconos ortodoxos. En el monasterio aprende pintar iconos al estilo bizantino, los estudios le dan la posibilidad de trabajar también obras monumentales, como pintar interiores de iglesias, uno de sus sueños. Durante los estudios en Kunstgewerbeschule, Nowosielski ya había realizado sus primeras pruebas en paredes de obras monumentales (Czerni, K., comunicación personal, agosto, 2016).

Picasso pasó mucho tiempo en París y, aunque como todos los pintores de la época, no ganaba mucho dinero, sí elaboró obras muy significativas. Como explica Gardner “si Picasso hubiera muerto a los 25 años, podría haber sido considerado un pintor reconocido que (...) habría expresado con la pintura una visión única del mundo” (Gardner, H., 2010: 203).

4.6. Estancia en el monasterio

Nowosielski decide hacerse monje ortodoxo, pero su vida en el claustro no es fácil. El pintor nunca quiso hablar sobre las dificultades personales y espirituales que tuvo allí.

Seguramente la vida en el monasterio no era como imaginaba. El joven artista-novicio tenía que guardar silencio y cumplir el voto de obediencia, que quizá le hizo vivir experiencias traumáticas.

¿Pero por qué tomó esta decisión? Me gustaría volver a analizar más a fondo todas las circunstancias de este acontecimiento, porque obviamente son de gran importancia en los intereses artísticos que Nowosielski desarrollará más adelante.

Nowosielski nunca fue muy expresivo y le costaba crear amistades. Hijo único y con padres mayores, la manera que tenía de relacionarse con gente de su edad no era muy fluida. Su gran interés por el arte y su profundo amor por la religión le llevaron a que, aunque no le iban mal las clases, cuando acabó el segundo año de la Kunstgewerbeschule (1942) decidiera abandonar sus estudios y entrar en el monasterio. Podemos suponer que tomó esta decisión individualmente, pero que fue acogida con alegría por sus sobreprotectores padres: con una situación cada vez más difícil en la Cracovia ocupada, pudieron pensar que un monasterio podría ser un sitio más seguro para su hijo.

Otra interesante opinión al respecto de la entrada de Nowosielski al monasterio la presenta Zofia Krawiec: según ella, fueron sus padres quienes le enviaron porque tenían miedo de que los alemanes le pudieran reclutar para el ejército alemán, dado que la familia tenía raíces ucranianas⁹². Creo que, independientemente de que la decisión la tomaran sus padres o él, la guerra y el interés por la religión es lo que lleva a Nowosielski al monasterio, un lugar seguro para protegerse del mundo exterior y seguir pintando.

Para entrar en la orden religiosa, tuvo que acabar en Lvov el bachillerato de tres meses y realizar un curso de ucraniano. Según Kostołowski, antes de acabar el curso y gracias a su amigo, el director Marian Świącicki, volvió a estudiar los iconos del Museo Ucraniano de Lvov (Kostołowski, A., 1993: 217), en repetidas visitas que le sirvieron para analizar la colección.

⁹² Para más información véase: Krawiec, Z., (2016). Jerzy Nowosielski, Nagie ciała, en: *Zwierciadło*. Nowosielski por tener la *kennkarte* azul de la etnia ucraniana, podía llegar a ser soldado de las fuerzas armadas de la Alemania nazi.

Finalmente, entra en la Lavra de San Juan Bautista⁹³ cuyo abad es Klemens Szeptycki⁹⁴. Desde los primeros días empieza con clases de pintura de iconos en la escuela vinculada al claustro. Así se materializó un deseo que tenía desde la niñez, cuando entró en el círculo del rito uniata e indirectamente en la Iglesia ortodoxa, y hacía peregrinaciones a Lvov, muy famosa por su arquitectura barroca y exuberante y reconocida por su rito ortodoxo en el Lavra Počajiv⁹⁵, situado en el límite de la anexión rusa, en la parte de Polonia que se llamaba Volinia⁹⁶.

La convivencia en el monasterio estaba llena de contradicciones y le esperaba la dura y rigurosa vida de monje. El sistema organizativo del monasterio se regía por las antiguas reglas de Studion de Constantinopla del siglo XI⁹⁷. En el claustro había ocho horas diarias de rezos con música y lectura de textos sagrados, ocho horas de descanso partido y ocho horas de trabajo. Soñaba con las posibilidades que le ofrecía la gran biblioteca del claustro, que contenía no solo libros de teología y liturgia, sino también el tratado de arte bizantino *Hermeneia* (Czerni, K., 2011: 81). Además, entre aquellos monjes había algunos que todavía guardaban el oficio de pintar iconos sin influencias barrocas, y seguían la manera de los antiguos ortodoxos. En el claustro de Lavra aprende a pintar iconos a la antigua manera bizantina.

¿Pero qué significa ser un pintor de iconos? Intentaba encontrar la respuesta a esta pregunta en un manual dedicado a este tipo de arte. Como consecuencia de mi investigación me gustaría exponer algunas ideas sobre el tema.

Me interesa explicar y entender los motivos religiosos y espirituales que ha de tener un pintor de iconos. Intento comprender, de esta manera, la postura que debió adoptar el joven Nowosielski cuando entró en el monasterio. Quizá de esta se pueda analizar lo que siente un joven pintor moderno al encontrarse en un mundo monacal estrictamente

⁹³ Monasterio ortodoxo de San Juan Bautista cercano a Lvov.

⁹⁴ Klemens Szeptycki (1869-1951) fue Archimandrita de la Orden Studite de la Iglesia greco-católica de Ucrania. Fue bendecido por la Iglesia católica, y recibió del Estado de Israel el título de Justo entre las Naciones. Fue detenido junto a otros líderes de su Iglesia y murió en la prisión de Vladimir.

⁹⁵ El Lavra Počajiv, dedicada a la Asunción de la Virgen, fue durante siglos el monasterio más importante en el oeste de Ucrania. Situado en una zona alta de 60 metros de altura, cerca de la ciudad de Počajiv, nell'Oblast Ternopil, que está situado a 18 km al suroeste de Kremenets y 50 km al norte de Ternopil.

⁹⁶ Volinia (en polaco, Wołyń; en ciertos momentos de la historia, Lodomeria) es la región histórica del oeste de Ucrania localizada entre los ríos Prípiat y Bug Occidental, al sur de Polesia, hasta el norte de la región centroeuropea de Galitzia y Podolia.

⁹⁷ Para más información véase: Marecki, J. (2000). *Zakony w Polsce*, Kraków: Universitas.

planificado, donde la pintura, aparentemente, solo es pura repetición de los *Hermeneia*.⁹⁸

El joven pintor aprende su oficio de iconógrafo con largas horas de preparación técnica y realizando estudios iconográficos de los santos y su aparición en los iconos de la biblioteca del claustro. La educación que recibe le va servir para toda la vida. Me gustaría presentar ahora la descripción del trabajo que tiene que hacer cada iconógrafo. Para ello he elegido la obra de Pawel Florenski, físico, teólogo, filósofo y especialista en el icono. El libro de Florenski ha sido traducido al polaco por Zbigniew Podgórzec y contiene una introducción escrita por el mismo Jerzy Nowosielski.

Władysław Panas, resumiendo los textos de Pawel Florenski, reseña que:

El proceso de la creación del icono se cierra en los seis días de la creación (al igual que hizo Dios). Tiene el mismo orden y ritmo de la aparición de los seres en el mundo. Empieza por la aparición de la luz y concluye con la confirmación de la creación (que fue buena), dando el nombre al icono. El icono se pinta *en la luz*: esta idea constituye al icono ontológicamente. El trozo de madera es, a la vez, una reminiscencia de la materia que ya existe, esto es, el cielo y la tierra. De forma muy precisa, Florenski muestra cómo se puede cambiar el trozo de madera y sacar de ella la imagen. El pintor de los iconos dibuja con carboncillo y lápiz el contorno de la imagen de acuerdo con su propia visión o con la verdad comunicada por la Iglesia.

Después este contorno se graba con una aguja (...). Así se hace la copia, y es la parte más importante del trabajo. Después se pone la pintura (en el icono no se hacen los movimientos del pincel). A continuación se añade la luz poniendo la capa de oro y al final, cuando ya está elaborada la imagen, también con el dorado se acaba todo el proceso poniendo líneas de oro (...). Poner el oro en el icono significa la creación de la luz. El contorno de la imagen es blanco, y no está relleno; así pues, significa el encanto y la nada. En la luz (el oro) se pone la pintura oscura (...). La pintura del icono tiene como regla impregnar cada vez más luz. Por ello se pintan tres capas de pintura cada vez más clara. La última capa vivificante cierra el proceso de la aparición de la imagen en la superficie (...). En esta técnica se rechaza el trabajo con luces y sombras (...). El icono no se pinta, se escribe como si fuera un poema (...). El trabajo de iconógrafo es paralelo a de un teólogo o filósofo (Florenski, P., 1984: 225-6).

⁹⁸ Siguiendo a Villalobos, M. (2000: 17), en ruso *Podlinniki*, reglamentos que se contemplaban en una serie de dibujos y calcos, llamados *Prevody*, que reproducían los modelos iconográficos consagrados por la tradición.

Los monjes del monasterio conducen el desarrollo de su trabajo, está contento de finalmente resolver sus expectativas artísticas, entiende la complejidad técnica y espiritual del tema. Cumple sus obligaciones como estudiante y pasa por diferentes estadios de la comprensión teológica y metafísica del icono.

Creo que toda esta experiencia le fue útil para su futuro trabajo. Se esforzó todavía más en comprender el icono, estudiando su historia y sus diferentes formas y estilos, que puede encontrar en el Museo de Lvov. Al parecer, para el joven Nowosielski lo más importante en este periodo de desarrollo de su trabajo artístico son los viajes semanales a dicho museo, donde puede analizar y estudiar los iconos. El artista, durante su charla con Maria Berdyszakowa (1986), recuerda que también allí pudo ver las pinturas y policromías neobizantinas de Michał Bojczuk, y el busto original de Amedeo Clemente Modigliani que estaba en Lvov. El interés por Modigliani y la pintura neobizantina seguramente le sirvió para crear su propia obra.

4.6.1. El abandono del monasterio en 1943

Su primer fracaso como artista está relacionado con la enfermedad. Como decía Czerni, la pulsión primaria de Nowosielski era la pintura monumental. En la Kunstgebeldeschule, elige estudiar la pintura de frescos y murales, y ya en el monasterio no pierde la oportunidad de probar su talento en la primera obra de gran tamaño que le ofrecen.

Siendo un estudiante con talento, le invitaron a participar en el trabajo de pintar frescos para iglesia de Bolechów (Ucrania). Allí, junto su primer maestro de pintura mural, (que era monje del monasterio) pinta su primera obra de gran tamaño. Nowosielski recuerda:

Pinté junto a otro monje autodidacta un gran fresco del ábside, con la representación de la Virgen María Protectora⁹⁹. Había mucho trabajo con el enlucido húmedo y fresco y fue ahí seguramente donde cogí una fuerte infección en las articulaciones (Czerni, K., 2006: 210)

La enfermedad se agravó y los monjes le enviaron a la casa de sus padres en Cracovia. Su salud y la guerra hacen que nunca regrese al monasterio. En 1943 hubo una gran

⁹⁹ Como menciona Krystyna Czerni, los frescos fueron repintados en los años setenta.

contraofensiva de los soldados rusos contra los alemanes y ya casi a finales de año los soviéticos habían entrado por las antiguas fronteras de Polonia.

Su gran sueño de ser monje y pintor dedicado a la obra litúrgica se desvaneció por estas circunstancias, pero también se había producido un cambio importante en su personalidad. Nowosielski recuerda que durante su enfermedad perdió la fe y se hizo ateo ontológico, pero practicante, esto es, que aunque perdió la fe, continuó practicando los ritos eclesiásticos (Czerni, K., 1988).

¿Por qué ocurrió este inesperado cambio en su personalidad? ¿Cómo se puede entender esta pérdida de la fe?

Cuando estaba en el claustro, podía ver desde las ventanas cómo exterminaban a los judíos en Lvov. Durante meses vio las barbaridades de los alemanes y seguramente toda esta experiencia fue la que marcó el inicio de su ateísmo. Creo que el hecho de *perder la fe*, en el caso de Nowosielski, muestra la delicada estructura emocional del joven artista. La crisis espiritual y existencial que vive seguramente está vinculada con la imposibilidad de seguir trabajando como artista-monje. Rechaza su fe por no poder cumplir sus esperanzas artísticas y espirituales, aunque esta decisión también puede estar relacionada con las dificultades personales que quizá atravesó en el monasterio.

Creo que se encontraba en una situación similar a la de los grandes héroes románticos, que viven en la tristeza y buscan salidas a su desesperación. La debilidad física causada por una inesperada enfermedad le hizo ver que no podía continuar con su labor como iconógrafo. Es fácil imaginar que quizá volvió a sentirse como aquel niño que muchas veces no podía salir de casa por su delicada salud. Tal vez este cambio radical no es sino la rebeldía característica del joven que intenta encontrar el camino de su vida.

La idea de deshacerse de la fe le libera de cualquiera dependencia de pensamiento creado por una persona, organismo o institución. Puede mostrarse como los nuevos revolucionarios vanguardistas, artistas preparados para crear nuevos conceptos sobre el arte en la época comunista. En mi opinión este importante acontecimiento de su vida caracteriza al pintor moderno: la ruptura con el sistema de valores. Me sorprende también la flexibilidad e inestabilidad psicológica del artista. A lo mejor la decisión de ser ateo le permitió integrarse mejor en el nuevo entorno sociocultural en Polonia y, como un camaleón, ser invisible entre la multitud. Durante toda su vida, Nowosielski

sabe encontrar contextos favorables para el desarrollo de su arte. En este sentido, se parece mucho a Picasso, quien, igual que Nowosielski, desarrolla su carrera apoyándose en la política. Picasso se vincula abiertamente con la izquierda, viaja a la URSS y Polonia y durante muchos años vive como emigrante en Francia.

A pesar de todo, el ateísmo de Nowosielski es controvertido. Según su biógrafa, Krystyna Czerni:

Fui un ateo perfecto, porque no creí en nada que no fuera pura materia -recuerda Nowosielski-. Pero también fui un ateo guerrero, porque siempre he estado muy vinculado con las vivencias religiosas de mi juventud. Lo cierto es que nunca he perdido la relación estética con la Iglesia ortodoxa, siempre iba a las misas, sencillamente porque apreciaba la gran poesía de estos cuadros. (Czerni, K., 2011: 105)

La misma información confirma Tadeusz Wolański, en la entrevista del año 2014, cuando decía:

La inspiración religiosa y el abierto vínculo con la religión en su pintura fue oficialmente interrumpida cuando el pintor se declaró ateo. Aunque Nowosielski se separó de la religión, su obra no perdió el vínculo que tenía antes. Él nunca dejó la religiosidad: incluso cuando lo había dejado, iba a misa a la iglesia. (Wolański, T., comunicación personal, 17 de diciembre, 2013)

Al contrario que Czerni y Wolański, Fijałkowski opina que no es posible que Nowosielski fuera ateo durante un periodo de su vida, y que desde que le conoce siempre lo ha visto como una persona profundamente religiosa. En mi entrevista ha negado esta información, pero decía que a lo mejor no conoce todos los asuntos de su vida (Fijałkowski, St., comunicación personal, 12 de agosto, 2015).

Zofia Krawiec en su artículo también abunda en que Nowosielski perdió la fe por la experiencia que tuvo durante la liquidación del gueto de Lvov. La autora dice que desde el monasterio pudo ver amontonados y desnudos cuerpos muertos y como consecuencia de esta experiencia perdió su fe. (Krawiec, Z., 2016)

La decepción religiosa es algo muy común entre la gente que ha sobrevivido a una guerra. Muchos de ellos (como es el caso de mi propia familia), testigos de masacres y carnicerías, se repetían la misma pregunta: ¿dónde está Dios? Creo que la experiencia de la guerra provocó la desconexión con la espiritualidad religiosa.

Nowosielski explicaba que la guerra ha cambiado todo y que:

Fue una tortura encontrarse en esta situación y que dejar la espiritualidad le ayudó a sobrevivir el gran trauma que experimentó durante este complejo período. (...) la experiencia del ateísmo le llevó “a creer en la materia y nada más”. Por otro lado, en esta experiencia había algo de la revelación de la pasión por la juventud, querer descubrir algo nuevo y querer romper con todas las reglas del mundo que había perdido por completo sus valores. (Nowosielski, J., comunicación personal, 10 de enero, 2001)

Artista, dijo que la guerra los cambió a todos, especialmente a los jóvenes como él que no tuvieron tiempo de vivir su juventud. Vivir la muerte a diario los convirtió en adultos de inmediato.

Nowosielski fue ateo durante doce años. Como recuerda en su charla con Podgórzec, fue un momento para analizar su fe, algo típico en un hombre de 20 años. Su etapa atea le ayuda a conseguir un nuevo tipo de conciencia metafísica. Durante este tiempo siente una gran fascinación por el surrealismo y la abstracción. Su manera de pintar, como explica a Podgórzec, era intuitiva y la inspiración le venía desde fuera, de la realidad más allá del pensamiento.

Descubrió que el inconsciente tiene importancia en el arte y la pintura. Pasa mucho tiempo investigando sus orígenes teológicos y filosóficos. Finalmente, el interés por el surrealismo y la postura irracional le lleva de vuelta al icono ortodoxo. El surrealismo provocó que él, como artista moderno, pudiera ver la realidad del icono de una forma nueva y comprender su actualidad. Como explica el artista, gracias a surrealismo se podía entender la lógica y el arte en otra dirección, y no sólo de forma lineal, del pasado al futuro. El surrealismo le llevó de vuelta a la fe. Al final de este periodo se hace ortodoxo¹⁰⁰ (Podgórzec, Zb., 1985: 14).

Es interesante ver la evolución personal y artística de los doce convulsos años de ateísmo del artista. Los cambios internos que vive Nowosielski tienen su reflejo en su obra. Por un lado pinta cuadros abstractos, pero también elabora obras de realismo socialista, y paralelamente realiza una serie de cuadros y dibujos con escenas sádicas y perversas, donde muestra el cuerpo de la mujer atado por hombres, colgado y preparado para la horca o la decapitación. Para entender esta faceta moderna y surreal del pintor es

¹⁰⁰ La primera religión de Jerzy Nowosielski, en la que se ha criado, es la greco-católica (que en Polonia se llama uniata). A finales de los 50 cambia su fe y se convierte a la religión ortodoxa.

preciso investigar y analizar su vida durante la posguerra en Polonia, aunque cronológicamente el artista, justo después de 1945, empieza a trabajar con el Grupo de Jóvenes Artistas en Cracovia y, como pintor ateo, elabora cuadros modernos abstractos.

4.7. La abstracción como obra moderna

4.7.1. Las primeras exposiciones importantes y obras abstractas definitorias

Analizando la vida de Picasso, Howard Gardner dedica un capítulo a la obras que llama “obras definitorias y obras resumen”. Son cuadros donde, como escribe Gardner (2010) “un abanico de símbolos e inteligencias son aprovechadas, proporcionando una rica red de significados y finalmente una obra de singular densidad” (Gardner, H., 2010: 209).

Las obras definitorias, como escribe Barr (1974), citado por Gardner, consiguen conectar acontecimientos y emociones de significado profundamente personal con temas e imágenes de alcance universal (Gardner, H., 2010: 210).

Gardner menciona varias obras definitorias de Picasso, cuadros importantes que definen diferentes épocas del trabajo del artista. En la trayectoria artística del pintor polaco también podemos encontrar dichas obras excepcionales. Muchos críticos y historiadores de arte indican como tal uno de sus cuadros abstractos, con un enigmático título: *Bitwa o Addis Abebe* (*La guerra de Adís Abeba*), de 1947, (fig.9), que me atrevo a relacionar con la obra resumen de Picasso *Las señoritas de Aviñón* (1907).

Nowosielski crea su primera obra maestra abstracta, ya tiene 24 años y participa con su obra en los acontecimientos artísticos más importantes del país, recién salido de la Segunda Guerra Mundial. El cuadro que pinta no es figurativo, sino que decide pintar abstracción: tenemos que entender que en este periodo el artista trabaja paralelamente sobre diferentes maneras de expresión artística. Opta por usar un lenguaje abstracto de formas, líneas y colores. Analiza la superficie plana del cuadro y lo divide en formas trapezoidales y triangulares. El trabajo con el cuadro es largo y lleno de obstáculos. No es un cuadro figurativo, que hace referencia a la realidad y crea vínculos simbólicos emocionales de manera inmediata y puede llegar fácilmente a todos los espectadores.

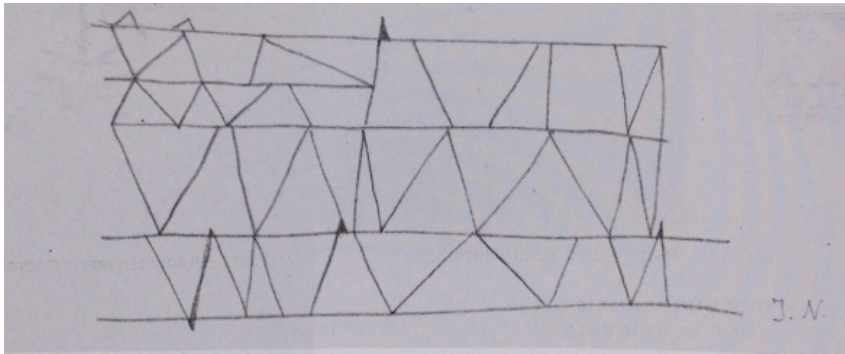
Es una obra que presenta una síntesis, resultado de la búsqueda formal del artista. Culmina un largo proceso de trabajo tras varios bocetos preparatorios. Siguiendo a Czerni, sería un gran error separar esta obra abstracta geométrica de las ideas espirituales y el icono que tanto interesa a Nowosielski (Czerni, K., comunicación personal, 3 de agosto, 2016).

Bitwa o Addis Abebę contiene para el joven Nowosielski todos los elementos que le interesan, pero también expresa emociones y sentimientos, que podemos encontrar en las reflexiones relacionados con el proceso de creación de este trabajo. El artista pinta su obra con formas puras y simples. Es realmente impactante, y destaca a primera vista la relación del cuadro con el primitivismo. El arte primitivo de los campesinos rusos y polacos que aparece en los diseños de juguetes y telas está reflejado en la obra de Nowosielski. Picasso se inspiró en el arte africano para crear *Las señoritas de Aviñón*, y como recuerda Gardner, también en las primitivas obras de los íberos.

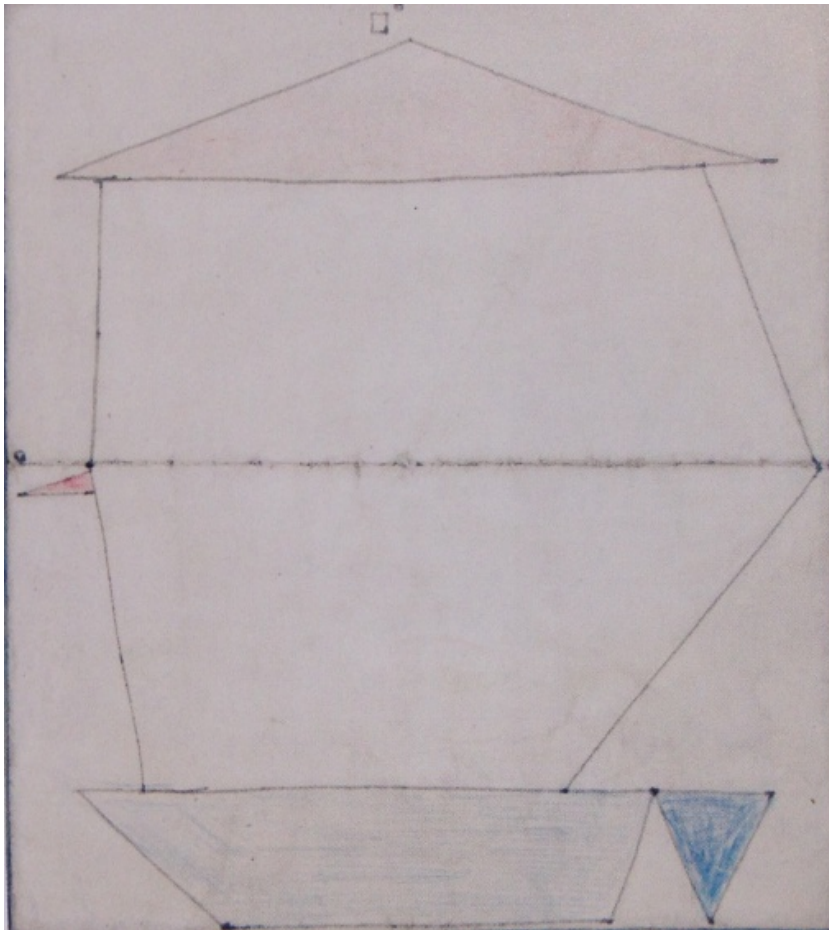
La obra de Nowosielski, en mi opinión, no debe contemplarse desde la frivolidad: hace alusión en su simplicidad a mandalas infantiles, una matriz de formas geométricas debidamente coloreadas o un caleidoscopio. El cuadro es el resultado de un profundo análisis de la forma, estudios de color, líneas y composición de las mismas cualidades que Kandinsky y Malevich. La idea artística que usa no procede del frío análisis matemático, como ocurre en el caso de Mondrian, sino que más bien es espontánea e intuitiva. Nowosielski, al igual que Picasso y sus pinturas resumen, hace numerosos bocetos preparatorios para llegar a una obra de gran tamaño. Se conocen varios de estos dibujos, que muestran la búsqueda estructural del cuadro.

El cuadro tiene muchas líneas repintadas, de lo que se deduce la dificultad de la tarea, siempre incompleta y sujeta a cambios. La obra definitiva de Picasso muestra los mismos rasgos, como varias modificaciones de la pintura original y la inquietante necesidad de la geometrización y simplificación de las formas.

¿Pero qué más puede significar la obra de Nowosielski? ¿Por qué tiene este extraño nombre? Quizá es un crucigrama, una secreta bandera en forma de cuadro abstracto sobre los acontecimientos que pasan en el país.

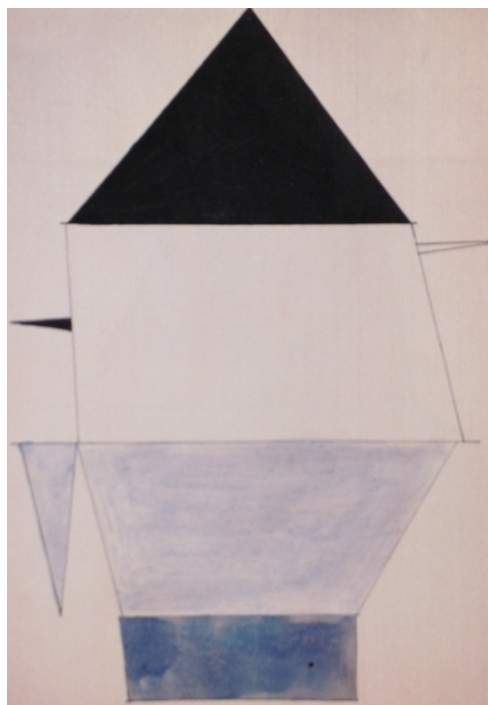


6. *Abstracción*, 1947, de Jerzy Nowosielski, lápiz sobre papel, 8x 20,8cm, colección privada, (Starmach, A., 2003:52).

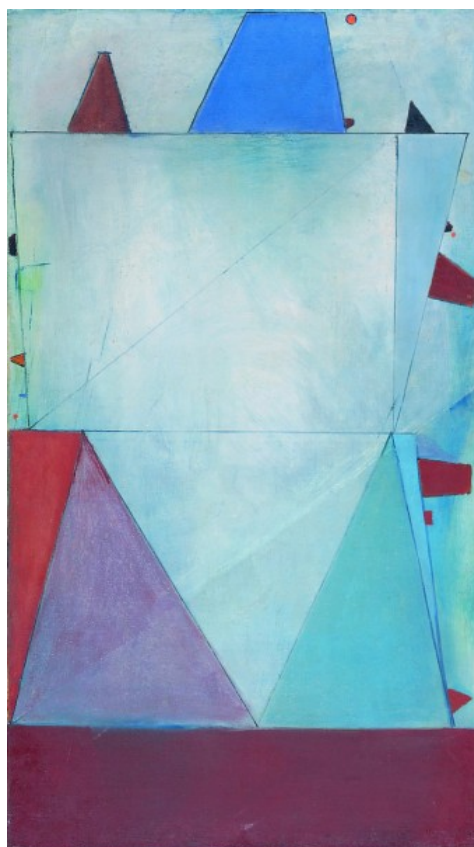


7. *Abstracción*, 1947, de Jerzy Nowosielski, tinta, lápiz de color sobre papel, 17,3x15, 3cm, colección privada, (Starmach, A., 2003:55).

8. *Composición abstracta*, 1947, de Jerzy Nowosielski, tinta, acuarela sobre papel, 14,7x10,2cm, Museo de Chełm, Chełm, (Starmach, A., 2003: 54).



9. *La batalla de Adis Abeba*, 1947, de Jerzy Nowosielski, óleo sobre tela, 140x80cm, propiedad de Teresa y Andrzej Starmach, (Starmach, A., 2003: 51).



Krystyna Czerni descubre la relación entre esta obra y la Operación Vístula, que destruyó toda la cultura de la iglesia uniata de esa parte de Polonia. El título del cuadro, *Bitwa o Addis Abebe*, puede vincularse con la triste historia de los uniatas, quienes, al igual que los etíopes en la Segunda Guerra Italo-Etíope, pierden su cultura y la mayoría de los templos de su antigua religión (Czerni, K., 2011).

Nowosielski admiró desde siempre Etiopía y Abisinia. Adoraba la misteriosa religión cristiana que conservaba en el país africano una liturgia ancestral única. Al artista, de joven, le entristeció la invasión italiana de Abisinia en 1935: no es casualidad que siendo adulto titule su primer cuadro abstracto moderno, en su primera exposición importante, con este curioso nombre.

De algún modo, la primera obra abstracta importante del artista, igual que la obra de Picasso, contiene rasgos que forman un manifiesto artístico relacionado con la modernidad. En el caso de Picasso, los cuerpos de las mujeres están extremadamente distorsionados y fragmentados geoméricamente, prueba del interés del artista por mostrar diferentes planos de las formas. Picasso se atreve a alejarse de la realidad y la representación, busca una nueva manera de representar la tridimensionalidad en una tela plana. Nowosielski deja de pintar formas figurativas y se atreve crear una composición abstracta, donde la construcción del cuadro puede recordar la visión de la tierra desde un avión, pero no he encontrado textos que confirmen esta hipótesis.

¿Pero cómo es su obra, qué elementos contiene y cómo los organiza?

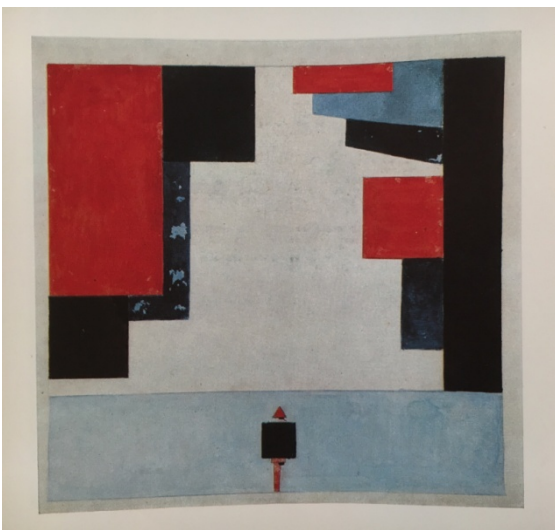
Pude ver esta obra en persona durante mi visita a Zachęta¹⁰¹ en invierno de 2015. El tratamiento pictórico del cuadro se parece a otra obra de Nowosielski, *Astillero*. Las manchas de pintura están tratadas de una manera semitransparente y la composición está marcada por formas geométricas que, en mi opinión, crean cierto movimiento por el desplazamiento de las más pequeñas hacia los lados del cuadro. Tiene resonancias de la obra de Malevich, especialmente de la serie *Campesinos*. Podemos verlo en el cuadro *Chicas en el campo*.

¹⁰¹ La Galería Nacional de Arte es un museo de arte contemporáneo en el centro de Varsovia, Polonia.



10. *Chicas en el campo*, 1928-1932, de Kasimir Malevich, óleo sobre tela, 106x125, San Petersburgo, Museo del Estado Ruso, (Simmen, J, Kohlhoff, K., 2000: 77).

También hay concomitancias con el diseño de la cortina del ballet suprematista de Nina Kogan. La obra de Nowosielski no es tan rígida como la del pintor ruso. Las formas triangulares aparecen en las obras de los dos artistas y parece fácil encontrar similitudes en los pequeños triángulos rojos, que relucen con la misma intensidad. En la obra de Nowosielski, el contorno de los elementos es más visible, pero los contrastes de color son más suaves y menos pronunciados.



11. *Proyecto de la cortina del ballet suprematista*, (1920), de Nina Kogan, (Żadowa, L., 1982: 137-284).

El artista siempre intentaba dibujar líneas más biológicas: incluso en su estructura recta y geométrica encontraba un potencial de energía y vida. Jerzy Tchórzewski recordaba un encuentro con Nowosielski en el que el artista le enseñó cómo hacer una línea recta. Partiendo de las indicaciones del pintor, se tiene que coger un lápiz, decidir la dirección de la línea, y con unos pequeños pasos seguir dibujando hacia adelante, pero siempre volviendo un poco atrás. De esta manera, la línea que se dibuja es mucho más poética e indica la dirección de su trayecto: quizá es menos elegante, menos técnica, menos hábil, pero mucho más rica y firme (Tchórzewski. J., 1981, en Szczepaniak, A., 2000: 24).

4.7.2. Los “seres sutiles” y la obra abstracta de Nowosielski al final de su etapa atea

Es difícil saber cuándo recupera la fe y cuándo sus creencias renovadas empiezan a influir en sus cuadros. En el libro de Podgórzec, el artista afirma que fue ateo de 1943 a 1955 (Podgórzec, Zb., 1985: 13), pero las declaraciones que hace Nowosielski al respecto en muchas ocasiones son contradictorias.

Tras volver a creer en Dios, Nowosielski vuelve a relacionar su obra abstracta con la idea de *influencias divinas*. Las llama *byty subtelne* (los *seres sutiles*). Explica que son fuerzas que empujan a la creación artística y que siempre han acompañado al ser humano. Los pintores modernos que trabajan la abstracción están expuestos a esas fuerzas y se relacionan con ellas espiritualmente. Nowosielski distingue dos tipos de artista: a uno le llama *homo religiosus* y al otro hombre agnóstico, el que no puede llegar a crear vínculos espirituales¹⁰². El *homo religiosus*, que es como se identifica a sí mismo Nowosielski, está dispuesto a cooperar con las extrañas fuerzas espirituales que sí son favorables al ser humano. Como dice él mismo: "Los *seres sutiles* (...) forman una rica jerarquía, son de magnificencia deslumbrante, traen la felicidad y son el camino a las estructuras celestes. La belleza es impresionante, absoluta, luminosa, sin ambigüedades, algo difícil de asimilar para la nublada conciencia humana". El artista *homo religiosus* escucha y convive con estas fuerzas, que son las que le inspiran y

¹⁰² El texto que presenta este tema formaba parte de una conferencia que dio en la Academia de Bellas Artes de Cracovia el 27 de abril de 1983 y después en la Escuela Nacional de Teatro en Cracovia el 30 de abril de 1983. Como puede deducirse, es posterior a su etapa como ateo, cuando creó *La batalla de Adis Abeba*.

ayudan a llegar a los niveles más altos (que Nowosielski relaciona con la representación abstracta).

El artista piensa que la obra abstracta hecha por humanos tiene más fuerza y poder artístico que la obra realizada con máquinas. Nowosielski está asustado y desorientado con las posibilidades de la tecnología de su época. El pintor ve el peligro del desarrollo del arte electrónico; cree que, aunque las máquinas hayan sido creadas por el ser humano, un día pueden rebelarse y someternos con su inteligencia artificial. Compara el trabajo artístico hecho con máquinas con la visible actuación de los *seres sutiles* que nunca han estado a favor de los humanos: se refiere a los ángeles caídos y al diablo (Szczepaniak, A., 2000: 44). Las curiosas visiones del artista se oponen a la modernidad, entendida como la incorporación de la producción mecánica y, por tanto, de las máquinas en la construcción de los bienes sociales.

Picasso nunca se pronunció sobre este tipo de temas. Gardner no los analiza y aunque el artista malagueño era muy supersticioso, no llegó a escribir sobre la espiritualidad, como sí hizo Nowosielski. Podemos encontrar un pensamiento similar en los textos sobre el color de Kandinsky, que voy a mencionar más adelante.

Las observaciones del artista polaco inciden en el miedo hacia los nuevos medios de expresión artística creados por las máquinas. En este sentido su pensamiento está más cercano al Romanticismo, donde el artista como individuo excepcional crea el arte con su sensibilidad que conmueve las almas de los espectadores. Hay que recordar que este texto fue escrito en 1983, cuando Nowosielski ya es mayor y su concepción artística ha evolucionado.

No obstante, Nowosielski creó cuadros abstractos durante toda su vida, y es interesante ver cómo relaciona abstracción con espiritualidad. Se presenta a sí mismo como artista moderno, afectado por los cambios de la electrónica y los primeros ordenadores. Su pensamiento recuerda la famosa distopía de George Orwell *1984*, donde el escritor señala los riesgos que del autoritarismo usando nuevas tecnologías.

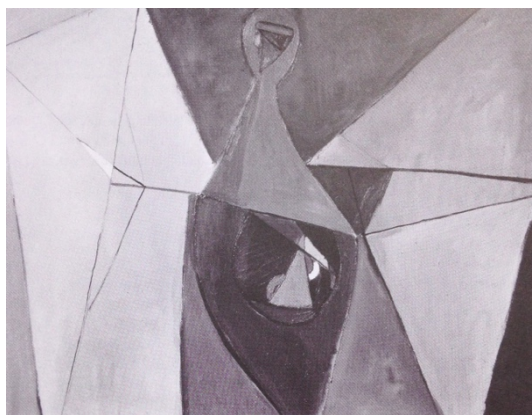
Volviendo al análisis de su primera obra definitoria abstracta, me parece importante presentar las palabras del propio artista. Nowosielski describe la creación de los cuadros de la serie con formas triangulares de la siguiente manera, en un manifiesto sobre pintura moderna que escribió para la exposición del GMP en Cracovia en 1948:

Para mí no existe la cuestión del cuadro. No me interesa rellenar de la mejor manera el espacio cuadrado o rectangular de una tela blanca. Con esta idea nunca empiezo a pintar. Así he creado mis cuadros con triángulos: empecé con un objeto dibujado en una hoja de papel con una forma simple y sugerente. A lo mejor había visto este objeto en las líneas y planos simples de los juguetes que siempre me han gustado: las locomotoras, los vagones, que miraba con tanto interés (...). Comencé a hacer combinaciones de triángulos entre segmentos de línea recta. Creé varias combinaciones de dibujos. Durante el trabajo, se generó una atmósfera muy especial, y empecé a sentir muy cercano el mundo de formas que estaba dibujando. Incluso tenía la sensación de que en algún sitio existía el país de estas formas. Estas formas me recordaban a una ciudad, como alguna fotografía que quizá había visto antes... Después, cuando ya estaba pintando los cuadros, asocié lo que estaba haciendo a fuertes impresiones que había tenido antes, cosas como el primitivismo, el rígido cuadro de Arcángel, el plano de la batalla con líneas muy finas y círculos topográficos muy pequeñitos, explosiones, pequeñas nubes blancas. El color con el que he pintado las formas recuerda países que echaba de menos cuando era niño, como Abisinia – el plano de la batalla, el colorido azul de las montañas de Abisinia...-. Así he creado *Bitwa o Addis Abebe*. (Nowosielski, J., en Chrobak, J., Świca, M., 1998: 232)

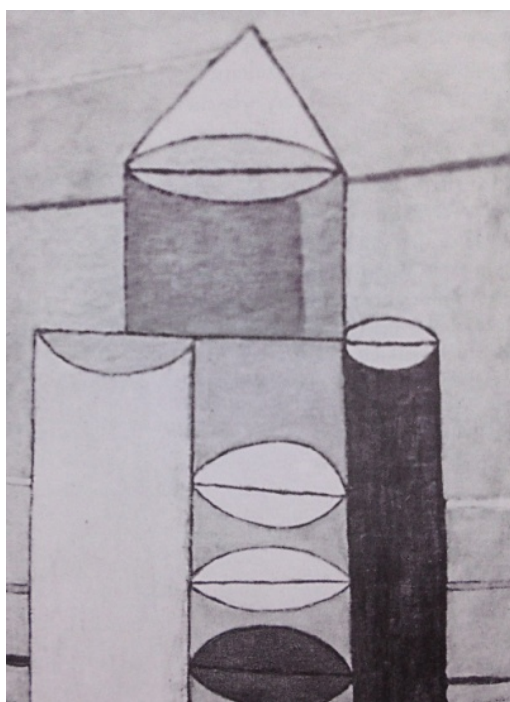
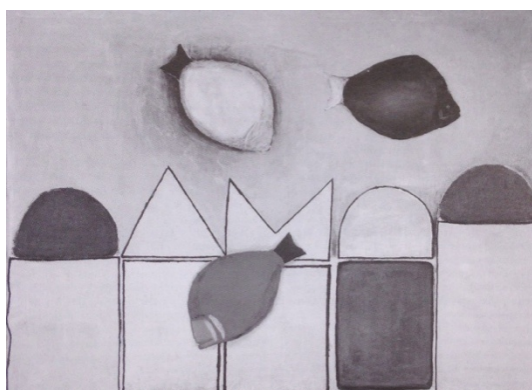
Varios años después, el artista recibía con alegría las cartas de su amigo Jerzy Klinger, que estaba viajando por Etiopía (antigua Abisinia) y le hacía observaciones sobre la sociedad, la iglesia y las costumbres religiosas de los etíopes (Czerni, K., 2015: 30).

Esta sugerente visión de la creación de una obra abstracta muestra a un joven rebelde, abierto a las modernas ideas del arte. En este sentido se parece a Picasso, quien, como ya he mencionado, trata *Las señoritas de Aviñón* como un manifiesto artístico sobre la libertad de expresión. Con la abstracción Nowosielski abre una línea de trabajo que no deja de explorar hasta el final de su vida. Tiene muchos paralelismos con escritos de jóvenes artistas polacos de esa época. Muchos de ellos incluso pintaban de una manera muy similar. Los cuadros con triángulos de Nowosielski se parecen a la obra de Andrzej Wróblewski, Jan Tarasin y Tadeusz Kantor, (fig.13, 14,15.).

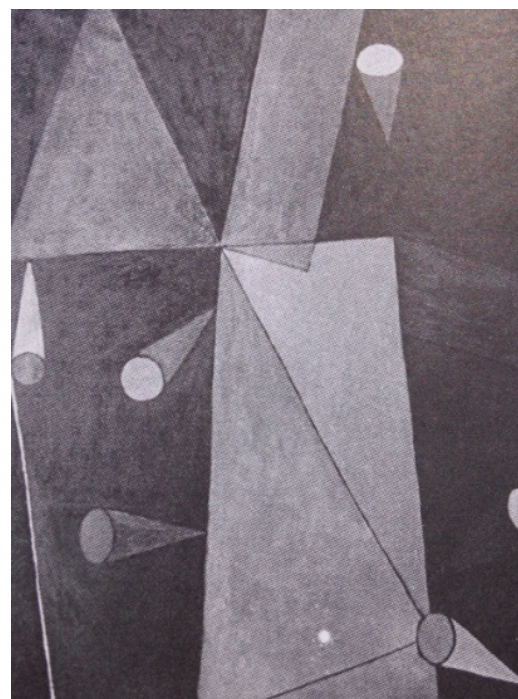
12. *Modelo abierto*, 1948, de Tadeusz Kantor, óleo sobre tela, 89x113, 5cm, Museo Nacional de Breslavia, (Chrobak, J., Świca, M., 1998: 190).



13. *Ciudad hundida*, 1948, de Andrzej Wróblewski, óleo sobre tela, 90x120cm, colección privada de Cracovia, (Chrobak, J., Świca, M., 1998:303).



14. *Invierno*, 1948, de Jan Tarasin, óleo sobre tela, 97x57cm, Museo de Arte en Łódź, (Chrobak, J., Świca, M., 1998:276).



15. *Kompleks*, 1948, de Jan Tarasin, (desaparecido), (Chrobak, J., Świca, M., 1998:276).

Todos ellos se inspiraban en Picasso y los surrealistas franceses, y también en la obra de Kandinsky. La visión del artista ruso, espiritual y muy personal, conforma los pilares de la revolución vanguardista y de la aparición de la abstracción. Nowosielski, igual que otros artistas en Polonia, sigue su pensamiento y se apoya en sus ideas. Kandinsky tiene su propia idea de la pintura y su teoría de color, que a la vez expresa, como dice María Rzepińska¹⁰³, las características explícitas del arte moderno. Me gustaría presentar estas ideas para profundizar en el análisis de la obra abstracta de Nowosielski, como muestra de la pintura moderna relacionada con la espiritualidad.

Rzepińska dice que Kandinsky cuando tiene 14 años compra su primera caja con pinturas y relata lo que sintió cuando extraía la pintura de los tubos. Habla de los colores que podía ver aquel día de una forma muy minuciosa, establece posibles conexiones entre ellos, pero también discute de la temperatura y brillo que tienen, incluso describe su posible autonomía. Sobre los tubos secos y gastados dice que no han podido llegar a satisfacer sus necesidades imposibles, a alcanzar sus más profundos destinos. Los colores recién sacados están preparados para la batalla y el juego, y van a sustituir a los viejos, creando variaciones inacabadas y constelaciones de mezclas que pueden aparecer en una tela blanca. Rzepińska compara la descripción de colores escrita por Kandinsky con las reglas sobre arte más importantes del siglo XX. Así pues, a continuación presenta los elementos típicos para el arte moderno como:

La regla de la (...) ocurrencia (*przypadek*); la fascinación por la tela blanca como el campo potencial de las posibilidades; el concepto de "meterse dentro del cuadro" por parte del espectador y ahondar en múltiples lecturas; la concepción del tiempo interno en la percepción del cuadro; las infinitas posibilidades que se esconden en el color... Todas estas cuestiones de los textos de Kandinsky, a veces alejadas de su pensamiento principal, han aparecido después como ideas principales en programas personales y grupales de muchos artistas y forman parte de los descubrimientos que se vuelven a analizar a día de hoy. (Rzepińska, M., 1989: 553)

Si volvemos a mirar el escrito de Nowosielski sobre su cuadro *Bitwa o Addis Abebę*, sin dificultad encontramos similitudes estructurales del texto y conceptos paralelos evidentes. Nowosielski, igual que Kandinsky, habla de las posibilidades que se le abren

¹⁰³ Véase: Rzepińska, M. (1989). *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego, Vol.2*, Warszawa: Arkady.

al artista frente la tela blanca, donde con los colores puede expresar su visión, libre de cualquier obstáculo, y empezar el juego de la *batalla*.

Me parece muy interesante que la afirmación de Rzepińska sobre cómo muchos artistas modernos iban a usar las ideas de Kandinsky, se muestra en el caso de Nowosielski con tanta claridad, aunque este decía que:

En su opinión (la de Kandinsky), el color como categoría estética separada no existe. Para mí existen algunas realidades vinculadas a una visión que quiero realizar. Y en este sentido me parece hay una diferencia entre mi concepto y algunas teorías del color del siglo XX y XIX, que separan el color de la pintura para, al final, crear un pensamiento que somete la pintura a estas ideas (...). Mientras tanto, no hay que pensar sobre el color, pero sí es necesario conocer sus reglas y a través de esta experiencia, usarlo en su forma limitada y necesaria para concluir la visión artística (...). La limitación de la escala del color en la pintura hace que su evidencia sea más pronunciada. (Kostołowski, A., 1993: 33)

Volviendo a la obra de Picasso y el color de su cuadro, a primera vista destaca el fuerte contraste de colores discrepantes y llamativos, que todavía subrayan más la expresividad del cuadro. Rzepińska, siguiendo su investigación del color en el arte moderno, tras las ideas de Kandinsky explica que Paul Klee (1879-1940) trabajó como profesor en la Bauhaus y se interesó en la relación entre la música y la pintura, igual que su amigo Kandinsky. En sus escritos, Klee adapta la idea general de la teoría del color de Goethe y Runge (Rzepińska, M., 1989: 590).

Sobre la relación entre los colores y las formas también habla Nowosielski. En su idea de creación de la abstracción menciona, igual que Kandinsky, las pruebas de posibles conjuntos de formas y colores que hacen aparecer un cuadro abstracto. En este caso su pensamiento está cercano también a Klee. Nowosielski adoraba su obra, lo podemos ver en los cuadros con formas geométricas y triangulares y me fue confirmado, además, por la biografía del artista (Czerni, K., comunicación personal, octubre, 2016).

A diferencia de Klee, Nowosielski no crea una narración cercana a la ilustración, sino que juega al azar con las formas y el color, y con dibujos preparatorios analiza su composición para construir el cuadro. Aunque el surrealismo le interesaba, Nowosielski no llega a crear obras con la intensidad narrativa, cercana al cuento, de Paul Klee.

Nowosielski enseña *Bitwa o Addis Abebę* varias veces en diferentes exposiciones en Polonia. Una de ellas, la más importante, es la muestra del GMP en Cracovia, en el Palacio del Arte (1948), donde también presenta su obra Tadeusz Kantor. He encontrado transcritas palabras de Kantor sobre este cuadro:

(...) el cuadro no tiene nada que ver con la dignidad de la abstracción. Los triángulos que pinta son insignificantes y parecen casi caballitos infantiles, pero el hecho de que pintor ha bautizado su cuadro con un título tan importante y lleno de significados hace que la obra tenga más potencial imaginativo. La creación de esta esfera de imaginación entre el cuadro y el título es revolucionaria. (Kantor, T., 2000: 24)



16. Participantes y organizadores de la I Exposición de Arte Moderno, 1948, Nowosielski- el primero al extremo derecho de la fotografía junto a su mujer, Cracovia, (Chrobak, J., Świca, A., 1998: 136).

Durante esta exposición Nowosielski, aparte de las pinturas, muestra el único objeto tridimensional de su trayectoria. La obra, como explican Józef Chrobak y Ewa Kulka, fue la ilustración del *Modelo 8* que partió de la concepción de Porębski.

Esta obra era un cuadro grande con una caja con remaches. El cuadro era una reconstrucción de la caja en una escala de 1:10. La caja tenía diferentes particiones, donde se encontraban los remaches de diferentes tamaños (...). La obra iba a crear una discusión sobre el espacio y su relatividad, la idea de que el espacio-tiempo como valores experimentales son igual de tangibles como las cosas. (Nowosielski, J., en Starmch, A., 2003: 560-561)

La instalación-objeto hecha por el artista no ha llegado a nuestros tiempos, solo se guarda una fotografía donde desde lejos se puede contemplar su forma.

Nowosielski, como relata Czerni, no solo se atrevía presentar obras que destacaban por su novedad, sino que al igual que otros artistas de la exposición explicaba su arte al público, que en muchos casos, por no comprender la obra, reaccionaba con mucha violencia verbal, aunque eso a él no le afectaba (Czerni, K., 2011: 112).

Finalizando el análisis de una de las más importantes obras abstractas de Nowosielski, me gustaría mencionar las palabras de Mieczysław Porębski, que definen la obra de Nowosielski en el contexto de la pintura moderna. Porębski habla de las fronteras de la contemporaneidad del cuadro. Presenta cinco puntos que aclaran los temas modernos de Nowosielski:

En el primer punto, habla de la imaginación activa, que es característica de los primitivos, difícil de encontrar en la literatura, teatro, cine y arte actuales¹⁰⁴. En el segundo punto habla de la autoconciencia moderna del acto de creación. Los artistas tienen la conciencia mecánica del trabajo artístico, enraizada en la experimentación de los fovistas, los cubistas y el surrealismo. En el tercer punto presenta un aspecto de la obra de Nowosielski, contextualizando su importancia social, y referida a los motivos ajenos a la expresión personal. En el caso de Nowosielski, están vinculados con la actitud que tiene el artista hacia el humano. Porębski explica que Nowosielski actualiza el icono y reaviva la tradición de estas imágenes. Esta nueva relación no tiene nada que ver con la resurrección del espíritu ortodoxo, sino que forma parte de una realidad nueva, “nuestra lucha y nuestra esperanza”. En el cuarto punto enfatiza la relación cognoscitiva honesta con la realidad. El artista trabaja con temas cercanos a sus sentimientos e intenta ser responsable de ellos. Como último punto, Porębski, menciona la individualidad del artista y su carácter único, insiste en que el arte contemporáneo (al que pertenece Nowosielski) no se debe copiar y que “no enseña la artesanía. No enseña el estilo. Enseña la visión” (Porębski, M., en Szczepaniak, A., 2000: 18).

Los cinco puntos que posicionan el trabajo de Nowosielski en el contexto de arte moderno sirven a Porębski para definir y defender el concepto de la pintura de Nowosielski. El crítico intenta resumir el vínculo especial que tiene con las tendencias

¹⁰⁴ Se refiere al arte del periodo de los 50 cuando ha escrito el texto.

modernas. Entre otras relaciones, habla del primitivismo, que tanto fascinaba a las vanguardias y que está presente en la obra de Nowosielski.

La esposa del artista, al igual que Czerni, a menudo recordaba que Nowosielski era un pintor primitivo, refiriéndose a su expresión artística, muchas veces torpe y poco académica, pero muy sincera, pero siempre muy personal y conscientemente enfocada a la modernidad. Como decía Czerni: "su obra es moderna a pesar de que se inspiraba en el icono". Nowosielski se apropia del icono y hace que el espectador inconscientemente entienda un mensaje espiritual y sienta la monumentalidad incluso en los cuadros de formato más pequeño (Czerni, K., comunicación personal, 3 de agosto, 2016).

4.7.3. Otras obras abstractas de la posguerra

Después de la guerra, como dice Kostołowski, Nowosielski estudia en el taller de profesor Eibisch en la Academia de Bellas Artes de Cracovia (Kostołowski, A., 1993: 218). Czerni confirma esta información y añade que realmente nunca acabó los estudios artísticos y al finalizar la guerra solo estuvo dos años en este taller (Czerni, K., 2011).

Las obras de antiguos profesores de esta academia inspiran a los jóvenes artistas modernos. Estos, como Cybisowa, Rzepiński o Fedkowicz, tienen una idea de pintura más fresca y nada influenciada por el estilo de la representación naturalista. Las grandes figuras de la Academia de Bellas Artes de Cracovia, aunque no son estrictamente académicos, pertenecen a un estilo que se llamara colorismo, lejos de las nuevas propuestas de los jóvenes. Como dice Tadeusz Kantor:

Crean sus pinturas con el rigor de una representación abstracta y vinculada con la construcción de la forma del cuadro, y a la vez defienden una visión individual, acorde al temperamento propio, que encaja bien con la actualidad. (Kantor, T., 2000: 34)

Nowosielski, al igual que otros pintores de la época, se sumerge en la abstracción. Sus primeros cuadros, que hace para las exposiciones del GMP, tienen todos los elementos de los que hablaba Kantor.

Nowosielski trabaja solo, pero pertenece a un importante grupo artístico, el que marca las tendencias en el arte polaco. La investigación que desarrolla en la pintura está relacionada con el automatismo surrealista: muchas veces comenta en sus textos que las

obras abstractas le permiten liberar su mente, descansar de la figuración y que le parece realmente difícil explicar su proceso de creación (Nowosielski, J., en Szczepaniak, A., 2000: 31). Experimenta, dibuja muchos bocetos, pinta acuarelas con pocos colores, pero repitiendo formas rectangulares y triangulares en varios motivos.

Son obras completamente abstractas, igual que las de Picasso, que ha elaborado con Braque. Como dice Gardner, Picasso y Braque están seis años juntos creando obras que marcarán diferentes fases del cubismo. A Picasso no le gustaba la música, Braque tocaba el acordeón y era muy burgués, le gustaba bailar y el boxeo. Los dos estaban fascinados por Cézanne y el fovismo. Braque, sobre Picasso, decía “Me hizo sentir como si alguien estuviera bebiendo gasolina y echando fuego por la boca” (Gardner, H., 2010: 217). En 1908 empiezan a trabajar juntos, hasta que Braque se tuvo que ir a la guerra de 1914. Pintaban de día y por la noche quedaban para hablar de los cuadros del otro. Este tipo de colaboración es algo muy inusual en el mundo de la pintura. Muchas veces no se podía reconocer la autoría de los cuadros, solo los especialistas podían distinguir a quién pertenecían. Aunque tuvieran dificultades, en general se entendían muy bien. Para agradar a Braque, Picasso le presenta mujeres y él se acabará casando con una de ellas.

Gardner menciona que en este encuentro con Braque se muestra un cambio en el comportamiento del artista. Ya no necesita el ambiente bohemio de Barcelona o París. Picasso crea “el lazo íntimo con un solo individuo, que, en este caso, participa como socio en la creación de un nuevo sistema simbólico” (Gardner, H., 2010: 219). Al parecer, como dice Mary Gedo (Gardner, H., 2010), Picasso admiraba a individuos que luego le apoyarán, especialmente del mundo literario: Apollinaire y Jacob fueron sus amigos íntimos, y en los últimos años de su vida frecuentaba a Jean Coucteau, Paul Éluard y el escultor Julio González. Pero cuando trabajaba con las nuevas dimensiones estéticas en la pintura necesitaba tener un pintor a su lado, con quien pudiera hablar de elementos técnicos (Gardner, H., 2010: 219).

Nowosielski crea su obra abstracta por voluntad propia, pero también influido por los compañeros del GMP. Intercambia opiniones con otros pintores y discute sobre su obra, pero no llega a crear vínculos con ningún otro pintor para trabajar juntos, como lo hizo Picasso. La única relación análoga podría ser la que mantuvo con su esposa, pero no es cooperación artística en el sentido estricto (aunque junto a ella y otro pintor hicieron el

fresco de OMTUR). Nowosielski colabora con otros artistas cuando hace los grandes frescos de las iglesias, pero en la mayoría de los casos no crean una obra conjunta y los otros pintores trabajan como colaboradores del proyecto diseñado enteramente por él. Por este motivo separo en mi análisis la obra monumental del artista y sus cuadros (en otro capítulo ampliaré sobre sus frescos en iglesias).

En los 50, Nowosielski elabora una serie de cuadros abstractos similares a los que realizó con elementos triangulares. *Zima w Rosji*, *Dom Gołębi* (fig.17), *Bitwa o Addis Abebe*... son algunas de sus obras más importantes en el desarrollo de su pintura moderna. ¿Pero cómo son estos cuadros formalmente? ¿Qué superficie tienen, qué podemos ver analizando estas obras en vivo?

He mirado con detenimiento *Stocznia (Astillero)*, de 1948, de la colección del Museo Nacional de Szczecin, Polonia.

Vi este cuadro en una exposición en Varsovia en 2015. Es un cuadro pequeño, ya deteriorado por los años, con una composición muy sofisticada y muchos retoques del propio artista. Esto indica que el autor iba cambiando su forma durante la elaboración. Se pueden apreciar diferentes líneas tapadas por masas de color, que son casi semitransparentes. La capa pictórica es muy poco espesa y se pueden ver las veladuras de colores y la estructura del dibujo previo, que nos remite al momento de composición del cuadro. La tela que usa Nowosielski es muy fina y con poca capa de preparación. En el cuadro, que tiene más de cincuenta años, resultan evidentes los fallos del proceso tecnológico de la preparación de la tela. Al parecer, el artista no se preocupaba mucho por la protección del lienzo. En muchas partes el color de la pintura se ha desteñido, agrietado, oscurecido y cambiado por carecer de una preparación adecuada.

Aunque el cuadro tiene un barniz amarillento, el color de la obra sigue impresionando. Es vibrante y fuerte. Los contrastes de las formas geométricas son equilibrados e inquietantes, parece que la forma central está volando y solo se sostiene al marco exterior con unos minúsculos y afilados triángulos azules. La influencia del constructivismo ruso es clara, tanto en el tratamiento del color como en la composición.

Al analizar los cuadros abstractos de Nowosielski, Mieczysław Porębski encuentra un vínculo con el surrealismo. El crítico menciona que la elaboración de la obra abstracta geométrica tiene relación con el automatismo. Comenta que el artista tiene un proceso

creativo muy diferente al del Strzemiński, que en su abstracción unista analizaba profundamente la composición y las marcas estructurales de la pintura.

El trabajo de Nowosielski está relacionado, como dice Porębski, con la abstracción estructural, donde lo importante es el juego y la búsqueda de formas y elementos posibles. En opinión del crítico polaco, el artista tiene derecho a explorar nuevos campos de la imaginación y formas innovadoras, independientemente de que él lo aprecie o no. Porębski enfatiza que el arte moderno es subjetivamente primitivo, quiere rehacer la espontaneidad de los sentimientos y crear formas nuevas. El arte moderno se caracteriza por la autoconciencia y el autocontrol, y por la necesidad de descubrimientos. Estas características le posicionan en un lugar diferente a otras corrientes históricas (Porębski, M., en Szczepaniak, A., 2000: 13-15)

Otra obra significativa del mismo periodo es *Dom Gołębi* (*La casa del las palomas*).



17. *La casa de las palomas*, 1948, de Jerzy Nowosielski, óleo sobre tela, 135, 5x66cm, Museo Nacional en Varsovia.

Krystyna Czerni encuentra las raíces del cuadro en las montañas erosionadas de Capadocia –actualmente Turquía–, que pudo ver Nowosielski en la ilustración de un libro en la biblioteca de Cracovia. Le inspiraron las formas triangulares de los picos de los montes, donde había (y aún hay) monasterios ortodoxos. Czerni relaciona el nombre del cuadro, *La casa de las palomas*, también con el hecho de que las palomas que vivían en las cuevas de las montañas mantenían la fertilidad de la tierra que cultivaban los monjes. Hay una interesante historia relacionada con este cuadro. Al parecer, Nowosielski se lo regaló a su amigo y pintor Marian Warzecha, quien salvó el cuadro de la humedad del taller del artista en Cracovia, donde había muchas goteras. Warzecha sacó la obra de la azotea, donde trabajaba Nowosielski, completamente empapada de agua y la tuvo que secar en su casa. El cuadro se encuentra ahora en el Museo Nacional de Varsovia (Warzecha, M., en Szczepaniak, A., 2001: 14).

En la entrevista que realicé a Stanisław Fijałkowski recordaba con entusiasmo y amor los primeros cuadros abstractos de Nowosielski, que pudo ver en la exposición del GMP en 1948. En su opinión, son los más bellos que ha visto en su vida, tenían esta gran "luz y brillo espiritual en su interior".

El propio artista reflexiona sobre este periodo de su carrera y dice¹⁰⁵:

Creo que uno de los periodos más creativos de nuestro grupo ocurrió entre 1947 y mediados de 1950. En esta época, los asuntos sociopolíticos tenían un denso vínculo con los asuntos artísticos. También fue una etapa para el desarrollo de la conciencia artística en muchos de nosotros, sobre todo de la mía. En este periodo, de fuerte presión por parte de los medios sociopolíticos, que eran el único mecenazgo para la cultura, muchos de nosotros, yo incluido, vivimos el activismo pictórico e ideológico. Esto quedó patente en la última manifestación artística, poco antes del regreso a la rigidez de la política cultural del periodo que podemos llamar realismo socialista.

En esta atmósfera opresiva, desde el verano y hasta bien entrado el otoño de 1948¹⁰⁶, usando el apoyo económico del gobierno, preparábamos la exposición de arte moderno

¹⁰⁵ El texto ha sido publicado en: Nowosielski, J. (1979). *O Grupie Krakowskiej*, Kraków: Biluletyn Rady Artystycznej ZPAP, n° 2.

¹⁰⁶ La exposición de arte moderno se inauguró en Cracovia el 19 de diciembre de 1948, y expusieron su obra 37 artistas de Cracovia, Varsovia, Lublin, Poznań y Łódź. El comisario era Mieczysław Porębski y el proyecto de la exposición fue preparado por Tadeusz Kantor. La exposición marcó la vida artística en Cracovia y Polonia. Tuvo seis mil visitantes y generó mucha polémica en las revistas y organismos relacionados con el arte en Polonia.

con gran tensión. Esta iba a tener lugar en el Palacio de Arte en Cracovia. Todos los espacios de este palacio fueron reservados para esta exposición. Obviamente, los materiales base, muy primitivos, ponían un gran peso sobre nuestras espaldas. Teníamos la idea de hacer una exposición que reflejara nuestra conciencia sobre nuestra sociedad, pero también sobre el arte en el contexto mundial. (Nowosielski, J., en Chrobak, J. y Świca, M. 2000: 56)

La exposición de 1948 fue un punto clave en el desarrollo del futuro trabajo artístico de Nowosielski. Como miembro del GMP, muestra su obra junto a sus compañeros en la Primera Exposición de Arte Moderno en Polonia. Trabajar con un grupo artístico le ayuda a promocionar su obra. En 1947 Nowosielski deja su educación artística y entra como ayudante en el taller de Kantor en la Escuela Superior de Arte en Cracovia. El contacto con Tadeusz Kantor y Mieczysław Porębski fue muy importante en su progreso.

Kantor y el crítico de arte Mieczysław Porębski estaban a la dirección del Grupo de Jóvenes Artistas: juntos hablaban sobre arte, hacían textos para las introducciones a los catálogos y manifiestos artísticos, y redactaron las conferencias y encuentros con el público en forma de visitas guiadas durante la exposición de 1948. Gardner pone mucho énfasis en los acontecimientos históricos y los encuentros con personas importantes que pueden influir en la vida y el proceso creativo de un artista. En el caso de Nowosielski, desde el principio de su carrera artística tuvo un gran apoyo en Tadeusz Kantor y Mieczysław Porębski, que serán sus amigos por muchos años. Al grupo de apoyo a la creatividad del artista se suma Zofia Gutkowska, artista y escenógrafa, amiga de Nowosielski del Kunstgewerbeschule y desde 1949 su esposa y compañera hasta 2003. Creo que encontrar al principio de su carrera a personas tan importantes le proporcionó una gran ayuda y enormes posibilidades de promoción.

4.8. Primeros reconocimientos: OMTUR y exposiciones en Estados Unidos

Siguiendo a Gardner, es importante mencionar los grandes acontecimientos que influyeron en la trayectoria del pintor al principio de su carrera artística. Tras la guerra, Polonia queda bajo influencia de la URSS y como consecuencia en el país acaba teniendo un gobierno comunista.

El joven artista se encuentra cómodo en la nueva realidad política. Justo después de la guerra se apunta a la Związek Niezależnej Młodzieży Socialistycznej-Bratniak, (Asociación de Jóvenes Socialistas Independientes–Bratniak) y muestra abiertamente su postura política de izquierda. Viaja a los encuentros de jóvenes socialistas en Międzyzdroje, donde además de escuchar largas charlas de dirigentes políticos, pinta cuadros con barcos en el mar, como dice Czerni, “mirando la tierra y no el mar, y disfruta de la playa y la compañía de los amigos” (Czerni, K., 2011: 107).

Como todos los artistas polacos pertenece también a la ZPAP¹⁰⁷, asociación que depende por completo del régimen comunista. En Cracovia pertenece al Klub Artystów¹⁰⁸. En 1946 junto a Adam Hoffman, Ewa Kierska y Zofia Gutkowska recibe el primer encargo importante y hace un friso de gran tamaño para OMTUR en Cracovia. Por otro lado, en 1948, Nowosielski enseña su obra junto a otros artistas polacos en la Fundación Kosciuszkowska en Nueva York (*Polish Art Today*). La exposición después viajó a Chicago y Washington.

La dificultad de libre creación artística empieza en 1949, cuando el gobierno empieza a imponer el realismo socialista. La situación se hace cada vez más difícil y muchos artistas dejarán de pintar. Como explica Nowosielski:

Con el realismo socialista al principio había muchas expectativas, igual que Gałczyński, el famoso poeta polaco, en un momento dado pensó que con esta ola de arte nuevo con tiempo se desarrollaría algún estilo de hiperrealismo (...). En este tiempo algunas ideas de la propaganda eran incluso aceptables, tenía contenidos humanistas, algo de toda esta propaganda se podía rescatar (...). No fui un héroe, pero tuve restricciones, y en algunas situaciones tenía que decir *non possumus* (...). No me podían convencer de pintar un cuadro que presentía que podía ser malo, no podía hacer nada en contra de mis esfuerzos y búsqueda permanente de crear una obra artística. (Czerni, K., 2011: 148)

El joven Nowosielski intenta recibir encargos y participar en la vida artística, pero sus obras no encajan con los estrictos criterios de selección. Las dificultades para sobrevivir hacen que Nowosielski se interese por dar clases en la academia, donde trabaja su amigo Tadeusz Kantor. Entra a petición de Kantor en la Escuela Superior de Arte¹⁰⁹ en Cracovia y trabaja con él, como ayudante. El trabajo, por desgracia, no dura mucho; los

¹⁰⁷ ZPAP- Asociación de Artistas Plásticos de Polonia.

¹⁰⁸ En castellano: Club de Artistas, organización de artistas en Cracovia.

¹⁰⁹ Nombre durante la posguerra de la antigua Academia de Bellas Artes de Cracovia

dirigentes comunistas despiden a Kantor y Nowosielski no puede seguir en la academia. Entonces buscará oportunidades de trabajo en Łódź.

4.8.1. Las primeras obras definitorias de la posguerra: “*Beatrix Cenci*”

En diferentes momentos del desarrollo de la creatividad de Picasso, como explica Gardner, aparecen varios estilos y representaciones, pero dentro de cada forma de expresión hay obras que marcan el final de esa etapa, a las que Gardner llama obras maestras u obras definitorias. Voy a analizar la obra maestra de Nowosielski de posguerra e intentaré encontrar similitudes con las obras definitorias de Picasso.

Después de la guerra el pintor se encuentra en una realidad diferente. Polonia está bajo la influencia de la URSS. Los jóvenes artistas en este periodo querían crear su arte, y salir adelante después de cinco años de represión. Nowosielski en aquel tiempo está dividido y desorientado, como toda la sociedad polaca.

Justo después de la guerra, en 1947, expone sus obras abstractas, pero a la vez siente la presión por parte del sistema comunista y pinta cuadros figurativos para congraciarse con el gobierno. Pinta cuerpos jóvenes con piernas fuertes y largas, mujeres haciendo deporte vestidas con pantalones cortos, zapatos deportivos y camisetas muy ajustadas. Obviamente estos cuadros muestran los temas permitidos por el sistema, pero su obra no gusta a los dirigentes. Una de las muchachas presentada por Nowosielski para la Bienal de Venecia de 1956 no fue admitida por la comisión, que califica la obra como pornográfica (Leszkowicz, 2007). Lo cierto es que no le interesaba mucho el deporte, pero sí adoraba la belleza de los cuerpos femeninos, y opinaba que la gente que hace mucho deporte tiene problemas evidentes con el sexo.

Por otro lado, las obras que hace en este periodo tienen sus raíces en la experiencia de la guerra. Las duras vivencias se convierten en pinturas extraordinariamente expresivas, que llegan fácilmente a la sensibilidad de cualquier espectador. Pinta obras con figuras torturadas y una mirada de opresor *voyeur*. Estos cuadros y bocetos de alguna manera cierran el periodo de la guerra y son, al contrario que sus obras abstractas, visiones de vivencias explicadas y cotidianas. De hecho, podríamos considerarlas sus obras definitorias, siguiendo el análisis de Gardner.

La violencia aparece en el periodo de posguerra en la obra de muchos pintores polacos. Lo podemos ver en collage de Lenica, *La niñez en peligro* (1948), y más tarde en la escultura *assemblage* de Kantor *La clase muerta* (1976) o en la obra de Andrzej Wróblewski *Ejecución* (1949).



18. *La niñez en peligro*, 1948, de Alfred Lenica, collage, acuarela sobre papel, 49, 9x34, 8cm, Museo Nacional de Varsovia.



19. *Ejecución VIII*, 1949, de Andrzej Wróblewski, óleo sobre tela, 130 x 199 cm, Museo Nacional de Varsovia.

Nowosielski pinta cuadros con temas similares, que aparte del martirologio contienen una visión bastante perversa. En 1937 Picasso pinta una de sus obras maestras, el *Guernica*, y después de la Segunda Guerra Mundial *El osario*. Los dos artistas vivieron periodos históricos diferentes y a veces parece difícil encontrar puntos en común en su biografía.

En 1903, Picasso crea *La vida*, que Gardner trata como una obra definitoria que cierra el periodo azul del artista malagueño. Creo que este cuadro es comparable a las obras de torturas que elaboró Nowosielski después de la guerra, especialmente con *Beatrix Cenci* (1950). Para realizar esta afirmación me baso en la temática: *La vida* y *Beatrix Cenci* tratan de la relación de los dos artistas con la tortura física y emocional, con una avanzada introspección sobre la iniciación al sexo y la muerte.

Aunque el joven pintor no sufrió personalmente las desgracias de la guerra, hay un episodio de su vida que pudo marcar su obra artística. En el verano de 1944, tras regresar a Cracovia, fue arrestado por los alemanes. El tiempo en la cárcel no fue muy traumático. Nowosielski solo pasó en la cárcel 48 horas, pero fue suficiente para conocer la realidad de un prisionero. Decía:

El campo de concentración era maravilloso, especialmente para alguien que tenía 20 años. Por alguna razón y sin saber cómo, para endulzar los últimos días en la tierra a los repatriados, llevaron prostitutas al campo. (Kostołowski, A., 1993: 217)

El artista recordaba que había mucha cantidad de vodka para olvidar las tristezas:

(...) Esta cárcel era un campamento de tránsito donde los alemanes seleccionaban a quién se iban a llevar: fila derecha o fila izquierda. De manera legal ya no se podía salir de allí. En aquel tiempo los alemanes ya se estaban desmoronando, eran corruptos y se daban sobornos. Fue una experiencia muy desagradable, pero no tenía miedo porque bebía vodka. Había mucho vodka. (Czerni, K., 2011: 94)

Durante los últimos días de la ocupación alemana en Polonia, como recuerda Nowosielski, la postura de los nazis fue más liberal. Pero durante la primera parte de la guerra, muchos jóvenes polacos mayores de 15 años recibieron una carta que les informaba sobre el sitio donde iban a enviarles, o tal vez quedaban atrapados en las calles y después eran encarcelados y transportados a diferentes campos de trabajo rural, fábricas de armas o aeropuertos en toda Alemania.

De los encuentros con mis abuelos siempre me acordaré de sus recuerdos de la guerra. La historia personal de mis abuelos y bisabuelos responde a todo lo que hemos conocido de la guerra a través de las películas. Con apenas 15 años se encontraron lejos de su familia trabajando como esclavos en los campos de Alemania, al lado de Hildesheim. Mi abuela contaba que al principio no sabía cómo hacer las tareas del campo, no solo por no saber alemán, sino por ser una adolescente de ciudad. Los largos cinco años de trabajo físico extremo separada de su familia marcaron su vida para siempre. Mi otra abuela no tuvo tanta suerte y en 1943 la enviaron a la fábrica de munición en Berlín. Cada día gastaba más de 30 guantes limpiando partes de las balas y cuando los americanos bombardeaban la ciudad, los alemanes ponían a todos los trabajadores en el almacén de pólvora. Los pabellones con dormitorios estaban llenos de chinches que no dejaban descansar a la gente por la noche y muchos de ellos, en lugar de recostarse en la cama, se sentaban en la mesa cubiertos con una manta. Mi abuela huyó de Berlín en 1944 y se escondió durante más de un año, durmiendo en el campo, sótanos o azoteas. El profundo miedo persistió después de la guerra: en ocasiones, si se cruzaba en la calle con un hombre vestido con un abrigo largo y una gorra, esto es, que parecía un soldado alemán, levantaba las manos, se arrodillaba y aterrorizada lloraba de miedo.

A Nowosielski le habría esperado el mismo futuro, trabajando duramente en las tierras de los ocupantes, si sus padres no hubieran sobornado a los alemanes. Así lo relata Kostolowski: “Nowosielski nunca viajó a Alemania, su familia pagó por su liberación. Después de la experiencia, pintó algunos cuadros sobre los campos de concentración” (Kostolowski, A., 1993: 218).

Seguramente este campamento de tránsito le inspiró para los dibujos y cuadros con mujeres atadas y torturadas, no sin cierto cariz pornográfico, que realiza en la década posterior a la guerra. Krystyna Czerni recuerda que el tiempo que estuvo en la cárcel coincide con su iniciación sexual. El joven Nowosielski estaba expuesto a la vida nocturna de la cárcel, desordenada, depravada y perversa. Al parecer, el artista recordaba cómo crujían las camas de los compañeros de las celdas (Czerni. K., comunicación personal, octubre, 2016).

No es de extrañar que el artista pinte las escenas con tanto erotismo, mostrando la dominación sexual masculina. Estos cuadros, aunque guardan algunos rasgos del icono

ortodoxo y tienen cierta rigidez y monumentalidad, temáticamente no se centran en la belleza femenina, sino que hablan de la sumisión de la mujer y de las humillaciones. Kitowska tiene otro punto de vista: para ella, las *panny nowosielskie* (las vírgenes de Nowosielski) son demasiado jóvenes y inocentes para realmente verlas como víctimas de la perversión, más bien son objetos de adoración, muestran un tipo de desviación erótica que el artista comparte con el público (Kitowska, M., 2007). Nowosielski durante la entrevista enfatizaba que:

La liberación de la religión, junto a su juventud le crearon un profundo interés y obsesión por la sexualidad de la mujer. (...) sin mujer, el hombre no es hombre porque "le falta algo". . (Nowosielski, J., comunicación personal, 10 de enero, 2001).

A continuación, me interrogó sobre mi gusto por las mujeres e insistió en que debería tener mujer e hijos porque es lo más importante en la vida.

Leszkowicz explica que la serie de las obras eróticas de Nowosielski, que hace el pintor durante la posguerra, fue una colección privada que ni siquiera enseña a su familia. La pudieron ver solo algunos amigos, entre ellos el famoso escritor y poeta polaco Tadeusz Różewicz, que vio en esas obras un reflejo del arte primitivo, de las escenas orgiásticas de Pompeya y de los dibujos eróticos de Balthus. El artista adoraba a Balthus, pero la mirada masculina perversa y depravada que propone Nowosielski, de verdugo sádico, vestido en su traje, que estira el cuerpo de la mujer como si fuera una muñeca, está muy lejos de la sutil visión *voyeur* del aristócrata polaco. (Leszkowicz, P., 2007:94-103)

Różewicz sostiene que Balthus fue un precursor en este tipo de temas, y su obra apareció mucho antes que la moda de usar la imagen de la lolita en el cine, la pornografía y la literatura (Chrobak, J., Szczepaniak, A., 2001: 17). Różewicz se refiere a la obra de Balthus *Les Beaux Jours*, (fig.21). Es fácil encontrar la mirada erótica *voyeur* de Balthus en la obra de Nowosielski. Creo que como ejemplo pueden servir los dibujos y la pintura de la *Gimnasta* del 1958, (fig.20). Comparando estas obras, encuentro una diferencia significativa en la manera de pintar el cuerpo. Nowosielski muestra su interés por el icono ortodoxo y Balthus pinta en estilo realista, pero lo que más diferencia estas obras es la presencia de la tortura. Lo voy analizar en otro cuadro que, por su título, tiene relación con la antigua historia de una familia romana.



20. *Gimnasta*, 1958, de Jerzy Nowosielski, acuarela sobre papel, 21,8 x 30,2 cm, colección privada, (Starmach, A., 2003:107).



21. *Les Beaux Jours*, 1944-1946, de Balthus, óleo sobre tela, 148 x 199 cm, Smithsonian Institution, Washington DC.



22. *Sin título*, años cincuenta, de Jerzy Nowosielski, lápiz sobre papel, 31,5 x 22, 5cm, colección privada, (Chrobak, J., Szczepaniak, A., 2001: 39).

23. *Sin título*, 1955, de Jerzy Nowosielski, témpera sobre papel, 33,8x 23, 8cm, colección privada, (Chrobak, J., Szczepaniak, A., 2001: 23).



24. *Beatrix Cenci*, 1950, de Jerzy Nowosielski, témpera sobre tela, 46x56cm, colección de Anna Maria Potocka, (Starmach, A., 2003: 109).



Me refiero al cuadro de 1950, *Beatrix Cenci*, (fig.24), cuadro que, como he mencionado, cierra el periodo de la guerra. Un análisis de su contenido y del posicionamiento artístico de Nowosielski en esta obra puede ayudarnos a entender cómo se crea el artista moderno y cómo articula su compleja relación con la espiritualidad.

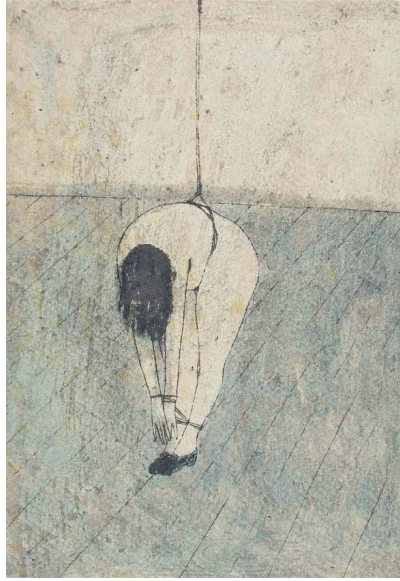
Sobre este cuadro, con una mirada analítica, habla su propietaria, Maria Anna Potocka. Analiza el cuadro partiendo de la composición, el color, las características de los personajes y la perspectiva, para desembocar en la interpretación. Aunque su mirada es poco efusiva, deja entrever el pensamiento de una mujer sorprendida con la resolución del tema de la obra. Potocka habla de la pasividad de la mujer y la ausencia de miedo en su cara; según ella, parece más sorprendida que asustada. Los hombres en traje son dominantes y parece que deciden qué va a ocurrir con la víctima. La perspectiva que usa Nowosielski, mirando de frente y desde arriba, hace que las piernas de la mujer se vean demasiado grandes y muy abiertas. Potocka habla de los errores de perspectiva, color y composición, pero no se atreve a mencionar directamente el tema: le parece que el cuadro presenta una situación real que ya contiene una manipulación consciente (Potocka, M., 1997: 26-31).

En el análisis de la misma obra hecho por Kitowska, encontramos la descripción del mito de la antigua Roma de Beatrix Cenci¹¹⁰, que da título a la obra. No obstante, la autora del texto también menciona el interés que tuvo Nowosielski en analizar y estudiar el libro sobre torturas medievales de Józef Putka, *Mroki Średniowiecza (Las penumbras medievales)* y la historia de la famosa Academia de los Verdugos¹¹¹, posiblemente radicada en Biecz¹¹².

¹¹⁰ El mito de la Beatrix Cenci fue recogido por Alejandro Dumas en su novela. Véase: <http://www.mujeresdenovela.es/2014/04/beatriz-cenci.html>

¹¹¹ Uno de los elementos más famosos de la identidad de la ciudad de Biecz es la escuela de verdugos. Según la leyenda, la Academia de Verdugos operaba en Biecz, educando a los ejecutores en torturas y la anatomía del ritual de ejecución de toda la Polonia (muzeum.biecz.pl).

¹¹² Una ciudad ubicada en el voivodato de Pequeña Polonia (Małopolska), en la parte suroeste de Polonia.



25. *Sin título*, 1955, de Jerzy Nowosielski, tinta sobre papel, 29, 6 x 20, 5cm, colección privada, (Chrobak, J., Szczepaniak, A., 2001: 13).

Kitowska consigue toda esta información de recuerdos de amigos de Nowosielski, y también del pintor Marian Warzecha, que pasó algunas vacaciones con el artista en Biecz. Nowosielski iba a veranear a Biecz desde pequeño, porque tenía familia en la ciudad. Al parecer estaba fascinado por las memorias del Marqués de Sade (aún sin traducción al polaco) y relatos sobre torturas y relaciones sadomasoquistas. En su artículo Kitowska afirma que, de alguna forma, *Beatrix Cenci* cierra la serie de cuadros sobre temas sádicos (Kitowska, M., 2007: 52). Esta opinión confirma mi hipótesis de que este cuadro es una obra definitoria. La importancia del cuadro, según Paweł Leszkowicz, radica en que toda esta serie se puede entender como la reacción del artista a la Segunda Guerra Mundial (Leszkowicz, P., 2007: 98).

Los rasgos modernos de *Beatrix Cenci* se pueden ver en la interpretación que hace Nowosielski del mito, especialmente en el vestuario que llevan los personajes. La mujer atada y preparada para la decapitación está vestida con una minifalda, tiene unos zapatos tipo mocasines de colegio negros, su cuerpo sin camiseta no muestra los pechos. Los grandes gemelos de las piernas están cubiertos con largos calcetines de deportista. Los opresores, vestidos de forma moderna con trajes y corbatas, recuerdan a los trabajadores administrativos, son verdugos y parece que están haciendo su trabajo, algo cotidiano. Se les ve entre obedientes y dedicados, obviamente disfrutaban del espectáculo. El hombre calvo, de aspecto femenino, mira la escena y el otro, más cercano a la

víctima, está preparado para la acción. La figuración que presenta el artista es clara y monumental: no sobrecarga el escenario y en el espacio donde ocurre la historia reinan la austeridad y el vacío, lo que añade sensación de frío y crea un ambiente de pesadilla. Como dice Nowosielski hablando de la pintura:

Todo lo que no podemos ver en nuestro cuerpo, que no se puede vivir de verdad en la realidad corporal, todo sobre lo que soñamos, podemos construirlo en nuestra imaginación, y guardar y anotar en registros plásticos. (Nowosielski, J., en Szczepaniak, A., 2000: 39)

El cuadro, como explica Malgorzata Kitowska, tiene todos los rasgos de una obra surrealista. Temas parecidos pueden encontrarse en la obra de Man Ray –torso femenino atado con cuerda, (fig.26) y *Sr. y Sra. Woodman* (1927-45), (fig.27) –, además de en la portada de la revista de los surrealistas *Minotaure* de 1937, n. ° 10, y en *L'ultrameuble* (1938), (fig.28), de Kurt Seligmann.



26. Torso femenino atado con cuerda, de Man Ray, Philips Collection USA¹¹³

¹¹³ Fotografía de la exposición: Man Ray Human Equations, a journey from mathematics to Shakespeare, The Philips Collection, 2015, véase: <http://www.phillipscollection.org/events/2015-02-07-exhibition-man-ray-human-equations>.



27. *Sr. y Sra Woodman*, 1927-1945, de Man Ray, Gelatina de plata, 12.5 x 18.2 cm, Centre Pompidou, París.



28. *L'ultrameuble*, 1938¹¹⁴, de Kurt Seligmann.

Después de la guerra el motivo del cuerpo atado lo trabajaron pintores como Pierre Molinier, y entre los artistas polacos emigrados a París Jerzy Kujawski y Jan Lebenstein. En Polonia aparecen temas parecidos en la obra de Zdzisław Beksiński, Grzegorz Kowalski y Sławomir Rumiak –este último envuelve los cuerpos de las mujeres fotografiadas con alambre de espino–. El cuerpo empaquetado también fue usado por Tadeusz Kantor, pero en su trabajo no tenía implicaciones eróticas. Hay otro famoso fotógrafo japonés, Nabuyoshi Araki, quien vincula su escandaloso trabajo con la cultura del antiguo Japón; por un lado con la xilografía erótica *shunga*, y por el otro con

¹¹⁴ Fotografía de la exposición *Surreal Objects: Three-dimensional Works From Dalí to Man Ray*, en Schirn Kunsthalle, Frankfurt (2011). Para más información véase: http://www.schirn.de/en/exhibitions/2011/surreal_objects/#gallery

el tradicional arte erótico del vendaje de mujeres, el *kinbaku*. En todas estas obras el director es un hombre (Kitowska, M., 2007: 56).

La autora del artículo explica que la mujer que pinta Nowosielski en *Beatrix Cenci* ni enseña la cara ni muestra sufrimiento. Obviamente está presente, pero la ausencia de su expresión facial la convierte en objeto de manipulación. Beatrix ya ha experimentado el sufrimiento (su padre la violó), pasó por el martirio y ahora solo espera la liberación. Nowosielski también omite la cara en las otras obras de la serie.

Kitowska, siguiendo a Jeleński, explica que Nowosielski se autorrealiza sexualmente en su imaginación cuando recrea estas escenas, porque no puede hacerlas reales. De la misma manera trabajaba Hans Bellmer, (fig.29 y 30) quien, como explica Jeleński, recreaba en su obra con muñecas escenas que en la vida real solo podría entender y sentir un asesino, quería encontrar la verdad del cuerpo en su agonía. El arte permite pasar por encima de la ética y las leyes de los hombres y Dios, el pintor es libre para perderse en su imaginación (Kitowska, M., 2007: 58).



29. *La demi-poupée*, 1971¹¹⁵, de Hans Bellmer.

Es interesante cómo la autora compara la simbología de piezas sobre tauromaquia con la obra de Nowosielski y Bellmer sobre asesinatos y violencia hacia mujeres. Se pregunta hasta qué punto estos dos artistas fantaseaban con convertirse en toreros, y así simbólicamente sentir la violencia y la muerte infligida a sus víctimas. Kitowska se

¹¹⁵ Véase: nota nº114.

pregunta dónde se esconde el momento espiritual en todas estas historias y dónde, dentro del juego artístico, se transita del deseo en la vida real a la fantasía simbólica, o viceversa. Sin embargo, parece que el artista polaco no trata en sus cuadros a la mujer como un fetiche, como una muñeca desmembrada, como sí lo hace Bellamer. Por otra parte, las mujeres que pinta Nowosielski, aunque se muestren violentadas, aparecen siempre con el cuerpo entero y en un estilo que nos recuerda mucho a Modigliani cuando trabaja el mismo tema (Kitowska, M., 2007).

Me atrevo a seguir el pensamiento del mito y analizar la obra partiendo de su posible significado oculto. Creo que la historia que muestra Nowosielski en su obra definitiva puede ser interpretada como una metáfora usando este mito, y trata de la injusta relación entre la Iglesia católica y la sociedad, especialmente tras la Segunda Guerra Mundial. El Papa Pío XII guardó silencio durante el conflicto sobre sus posibles contactos con el régimen nazi y obvió el genocidio judío, y cuando concluyó, sus declaraciones fueron moralmente ambiguas. También reconoció explícitamente el régimen surgido en España de la Guerra Civil (1936-1939). En 1953 firmó con el general Franco un concordato que daba base jurídica al llamado nacional-catolicismo español, con notables ventajas para la Iglesia a cambio de la legitimación de aquel sistema.

Como ya hemos descubierto en el mito, Beatrix es decapitada porque mata a su padre, que a la vez es su violador. El Papado que juzga a la víctima recibe el apoyo de la aristocracia y permite matar a la chica, y aunque el pueblo no puede comprender esta injusticia, la Iglesia decide seguir adelante, porque sabe que si la familia se queda sin herederos, podrá apropiarse de toda su riqueza.

¿Es posible que Nowosielski utilice el mito de Beatrix Cenci para hacer visibles las manipulaciones políticas de la Iglesia católica? O tal vez, quizá metafóricamente, en el cuerpo de la joven mártir quiere aglutinar todas las opresiones e injusticias que se cometieron contra la pequeña e inocente comunidad de los uniatas. Durante la posguerra se multiplican las acciones violentas hacia los lemkos por parte del gobierno comunista¹¹⁶ y la Iglesia católica, y ambos permiten la destrucción de muchos templos greco-católicos en la parte suroeste del país. De todos estos acontecimientos vuelve a hablar Czerni cuando describe otra obra maestra, esta vez abstracta, de Jerzy Nowosielski: *La batalla de Adís Abeba*.

¹¹⁶ Por ejemplo la Operación Vístula.

Leszkowicz presenta otro aspecto de esta línea de trabajo del pintor, relacionada con la difícil vida del artista durante el régimen comunista. La serie erótica, en su opinión, constituye un tipo de resistencia a la estética del realismo socialista impuesta por el gobierno. Jerzy Tchórzowski llama a estos cuadros de Nowosielski "exitosos hijos del realismo socialista fuera del matrimonio", ya que probablemente no habrían surgido si no fuera por este (Tchórzowski, J. en Chrobak, J., Szczepaniak, A., 2001: 12).

Los cuadros transmiten una visión extraordinaria e irrepetible, que no se puede encontrar en la obra de otros artistas en este periodo anterior al deshielo¹¹⁷ de 1956 en Polonia y todo el bloque soviético.

El erotismo y aspecto surrealista que contienen las pinturas de Nowosielski se puede comparar con las obras de Hans Bellmer, surrealista alemán que en los 30 hace muñecas deformadas y fragmentadas (*La Poupée*) y después de la guerra fotografía a su compañera, Unici Zurm, atada con cuerdas. Los surrealistas se inspiraron en las memorias del Marqués de Sade, quien de forma abierta y real explora en lo que más les interesaba a los surrealistas: el inconsciente. *Belle de Jour* (1967), de Luis Buñuel, es una película en la misma línea de los cuadros perversos de Nowosielski. En la película Catherine Deneuve está atada al árbol y es flagelada por su marido.



30. *La Poupée*, 1970, de Hans Bellmer, fotografía, gelatina de plata impresa en papel, 23,8 x 24 cm, Tate Gallery.¹¹⁸

¹¹⁷ El deshielo de Jrushchov o el deshielo en la Unión Soviética (también en Polonia) se refiere al periodo entre 1956 y 1964 en la Unión Soviética, en el que la represión política y la censura fueron parcialmente rebajadas debido a las políticas de desestalinización implementadas por el entonces nuevo líder soviético Nikita Jrushchov.

Leszkowicz lamenta que la obra de Nowosielski, por ser poco conocida no se incluyó en el libro dedicado a temas eróticos *Phantom der Lust*¹¹⁹, donde aparecieron dibujos de otro artista polaco, Bruno Schultz.

Las obras eróticas de este periodo son las más realistas de toda la trayectoria de Nowosielski. Las figuras de mujeres aún no están muy estilizadas, deformadas o estiradas, como ocurre en su obra posterior, cuando el artista retoma de forma más evidente su trabajo sobre el icono ortodoxo.

Nowosielski todavía no había vuelto a la fe, y vivía con alegría su *pecado*. Pintaba lo que le excitaba, y ya de mayor explicó abiertamente en la entrevista con Stajuda sobre su obra sádica que el Mal da más juego que el Bien. Se trata de llegar a las posibilidades de la mente, donde se pueden encontrar territorios de dolor y orgías. El artista reseña que también de estos sitios intenta rescatar la corporalidad espiritual y la alegría (Leszkowicz, P., 2007). En el texto de Oppersdoff dice que es un *erotómano*, y critica a la Iglesia por su postura hipócrita sobre la sexualidad humana. Él cree que el sexo pertenece al ser humano y es una parte importante de su vida (Oppersdoff, T., en Leszkowicz, P., 2007: 94-103).

Por otro lado, no extraña que la serie erótica de artista tenga tanto protagonismo en su trayectoria. Las torturas de santos y santas, donde se les parte el cuerpo con una sierra, o tal vez se les quema en una hoguera, están presentes en la iconografía ortodoxa de los mártires. Nowosielski ya desde su niñez estaba expuesto a este tipo de imaginaria en los iconos de la iglesia. Los acontecimientos de la guerra y lo que pudo ver durante la liquidación del gueto de Lvov pudieron amplificar y desviar la mirada del joven artista hacia la más oscura perversión.

Por otro lado, como recuerda Czerni, toda su trayectoria artística y la línea de trabajo que trata del cuerpo de la mujer estuvo siempre vinculada con cierta inquietud del artista para deshacerse de *la mirada del deseo*, del interés sexual que sentía viendo y pintando mujeres. Nowosielski quiso santificar el cuerpo de la mujer y convertirlo en la idea de la

¹¹⁸ Imagen desde: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/bellmer-the-doll-t11781>

¹¹⁹ Para más información véase: Weilbel, P. (2003), *Phantom der Lust, Visionen des Masochismus* in der Kunst, Neue Galerie, Graz.

belleza pura, en algo sacro, espiritual y místico, una imagen cercana al icono ortodoxo (Czerni, K., comunicación personal, octubre, 2016). La perpetua lucha entre lo sagrado y lo profano está muy visible en su arte, en el futuro durante muchos viajes a Italia y Grecia se inspirará en las fiestas paganas representadas en los frescos helenísticos y pompeyanos.

La serie erótica de Nowosielski sacudió la visión de los críticos y el público, acostumbrados a la obra sacra y espiritual del pintor. La gran sorpresa vino cuando el artista, ya en la última etapa de su vida, se permite enseñar esta serie en la exposición *Notatki III (Notas III)*, en la Galería Starmach de Cracovia (2001).

Trata temas parecidos en *Ejecución* (1949) y numerosos dibujos en los que enseña a una mujer atada a un palo o a la pared. Krystyna Czerni enfatiza:

Estos dibujos sádicos, que se muestran por primera vez en una exposición con el título *Notas III*, en la Galería Starmach en junio de 2001, a los amantes del arte verdaderamente les consternaron. Aquí el artista, por así decirlo, considerado como la encarnación de la investigación en el arte metafísico, revela un lado obscuro, hasta ahora desconocido, de su personalidad. "Vi una obra allí -dice el pintor y artista gráfico Jacek Sroka- donde pintó la escena colgando a las mujeres y los espectadores se asomaban mirando debajo de sus vestidos. Era una imagen impactante porque hablaba de la muerte. Un momento tan trágico no suele tratar de transmitir este placer. El héroe era un *voyeur* (...). Creo que Nowosielski tiene un alma complicada." (Czerni, K., 2011: 169)

La escondida y ahora revelada obra del artista explica su carácter difícil, sus oscuros deseos más profundos y sin cumplir, que se mezclan con las memorias de los cuerpos desnudos apilados en la calle del gueto. Por otro lado, Nowosielski en la posguerra pinta los cuerpos frescos y musculosos de mujeres deportistas, que avivan y excitan la mirada de un artista de veintipocos años. Él las pinta de una manera realista, pero tienen el aspecto de las acróbatas de un circo, en el que Nowosielski sería el domador. Como explica Czerni:

Además de los temas admitidos por el régimen (como las obras sobre gimnastas) que mostraba en las exposiciones, simultáneamente Nowosielski trabaja en una línea extraña, entre macabra y erótica, que forma parte de una especie de cuaderno íntimo. Su arte profano es privado y lo oculta incluso a sus seres queridos. Mujeres desnudas

sometidas a tortura, que se extendían sobre aros de trapecista, sin fuerzas, colgadas de un palo sobre los hombros y con la espalda rota. Tienen las manos atadas a la espalda, una soga en el cuello, hay cuerdas rotas y mantienen el cuerpo estirado. Estos tratamientos brutales están en un contexto de ejecución siniestra: la picota, la horca, la tortura... con el verdugo vestido obligatoriamente de traje. Estas escenas no son vulgares; más bien se siente "un erotismo servil", de tranquilidad y belleza sorprendentes, incluso en la sumisión del cuerpo atormentado. Con la cabeza inclinada hacia atrás y la boca abierta en un grito silencioso, se impone una visión del sufrimiento asociado con un éxtasis de dolor y placer. (Czerni, K., 2011: 170)

Nowosielski nunca olvidó las barbaridades de la ocupación nazi, todas estas imágenes le acompañaron muchos años después de la guerra. El artista decía:

Los cinco años de guerra conformaron mi sistema nervioso para toda la vida, porque el miedo que uno guarda en el inconsciente arde y hace lo suyo. Así pues más tarde, en la vida normal, las reacciones a una serie de fenómenos estaban marcadas por la experiencia de la guerra. (Czerni, K., 2011: 94)

Por otro lado la inspiración de este tipo de obras posiblemente estaba influida por sus lecturas. Según Krystyna Czerni, en su biblioteca se podían encontrar, además de muchos libros de arte, las grandes epopeyas de Tolstói, Dostoievski o Leskov, que leía en la lengua original. También leyó a Victor Hugo, Rilke, Stefan George y Proust (Czerni, K., 2011: 93). En su mayoría, estos libros analizan el comportamiento humano en situaciones límite, dificultades vitales y conflictos personales. Hay un importante análisis de la psicología de un criminal, por ejemplo, en *Crimen y castigo*, de Dostoievski. Creo que quizá los acontecimientos históricos que le tocó vivir a Nowosielski le provocaron profundos traumas psicológicos que transformaron su manera de ver el mundo. Seguramente estas experiencias hicieron aparecer temas que hasta entonces no había tratado en su obra y fueron el caldo de cultivo para crear su obra maestra definitoria *Beatrix Cenci*.

Retomando el análisis de Gardner, Picasso crea su primera obra definitoria al final del periodo azul, después de la muerte de su amigo Casagemas. Igual que Nowosielski Picasso sigue avanzando en su estilo abiertamente experimental. El artista español, durante su estancia en París, y después de una larga temporada de dificultades, se establece como pintor reconocido que vende su obra con facilidad. Picasso podía haberse instalado en la fama y hacer pinturas para el mercado parisino, pero no se

estanca. No le es suficiente con ser popular: su pulsión experimentadora es mucho más fuerte. Para pintar el retrato de Gertrude Stein, y después de largas sesiones de trabajo con la modelo, acaba el cuadro en el taller poniéndole la cara de una máscara. Para justificarse, le dijo a Gertrude: "no te preocupes, se parecerá". Picasso también se desahogaba con ella: "Si puedo dibujar tan bien como Rafael, al menos tengo derecho de elegir mi camino, y ellos deberían reconocer ese derecho, pero no, dicen que no" (Gardner, H., 2010: 210).

Después de la Segunda Guerra Mundial, Nowosielski tiene las mismas dudas sobre su arte y el camino que debe que elegir. En uno de sus textos explica que pinta de forma paralela obras figurativas y abstractas, porque las dos líneas de trabajo le inspiran. Decía que el público puede elegir, pero él tiene derecho a hacer lo que le interese y a tener esta libertad como pintor.

Creo que, al igual que Picasso, este tipo de pensamiento demuestra que Nowosielski es artista de la modernidad. Nowosielski se libera de las normas de representación establecidas por los estilos de otros artistas, especialmente por las academias, y sigue su propio camino, aunque, por otro lado, está constreñido por el sistema comunista, que impone el realismo socialista. Este choque conduce al artista a un enorme conflicto emocional: "Pinta para el sistema y, por otro lado, hace sus abstracciones *para el cajón*" (Wolański, T., comunicación personal, 17 de diciembre, 2013). Picasso se encuentra en una situación parecida cuando, al final de un largo proceso de trabajo, muestra al público y a los amigos *Las señoritas de Aviñón* (1907). Era un cuadro con un "estilo completamente distinto y nuevo, en el que las formas asumidas por el tema tratado cargaban con todo el peso estético" (Gardner, H., 2010: 211).

Nowosielski sigue investigando la figuración con rasgos del icono ortodoxo, pero también crea obras abstractas geométricas. En ellas experimenta con los aspectos formales del cuadro y se aleja de la representación figurativa. Creo que en este aspecto, siguiendo el análisis de Howard Gardner, se puede comparar la obra abstracta de Nowosielski, creada durante la posguerra, con la obra maestra definitoria *Las señoritas de Aviñón* y las posteriores obras cubistas de Picasso.

Gardner explica que *Las señoritas de Aviñón*, aunque está muy bien planificado, no está acabado. El pintor muchas veces cambiaba las figuras y se encontró con dificultades para conseguir el equilibrio en la forma de los cuerpos y las caras.

En la pintura de Nowosielski se puede sentir la misma sensación de obra inacabada. Los cuadros abstractos están muy bien compuestos, pero su elaboración muestra elementos y colores con un acabado en algunos casos indeciso. En general, la evolución de la obra de Picasso y Nowosielski camina hacia una afirmación más simple y directa. *Las señoritas de Aviñón* son una culminación de diversos experimentos, como perspectivas múltiples, contrarios emparejados, formas circulares y briosas que chocan entre sí, colores delicados y chillones que desentonan. Picasso se encontraba inmerso en su propia guerra, una batalla entre las delicadas obras del periodo rosa y la atracción que sentía por las formas geométricas. *Las señoritas de Aviñón* muestran este conflicto (Gardner, H., 2010).

Nowosielski pinta cuadros abstractos que crean nuevos horizontes en su arte, pero también le producen incertidumbre e inseguridad artística y personal.

El conflicto interno sobre la religión que vive el joven Nowosielski, tal como ya he mencionado, se explica no solo por su posicionamiento ideológico sobre un futuro comunista para Polonia, sino también por la herencia de dificultades emocionales y psicológicas que deja la guerra. El ateísmo le ayuda crear relaciones con los jóvenes artistas modernos, y junto a ellos encontrará el apoyo y la posibilidad de exponer y promocionar su obra durante la mayor parte de su vida.

4.8.2. Łódź, la cristalización de la obra moderna

En 1950 abandona su ciudad natal y la Escuela Superior de Arte de Cracovia, donde trabajaba como ayudante de Tadeusz Kantor, y emigra a Łódź, ya que consigue trabajo como director artístico de la Dirección Nacional de los Teatros de Marionetas¹²⁰. Su mujer, Zofia Gutkowska, unos meses antes había logrado un puesto de escenógrafa en el teatro de títeres Arlekin de la misma ciudad.

Cuando llega a Łódź, se apunta inmediatamente en la delegación de la Asociación de Artistas Plásticos (ZPAP) y para recibir su asignación de materiales artísticos¹²¹ acude a todas las aburridas y absurdas reuniones de la asociación. Está al borde de la exclusión artística, porque no pinta según las pautas del realismo socialista. Las duras decisiones

¹²⁰ Véase en polaco: Państwowa Dyrekcja Teatrów Lalek.

¹²¹ En aquel tiempo, la ZPAP repartía pinturas procedentes de la URSS a todos los artistas que pertenecían a la asociación.

de la política comunista llegan también a la Escuela Superior de Arte de Łódź y en 1950 despiden al famoso artista de la vanguardia polaca Władysław Strzemiński.

La etapa de Łódź es un periodo muy interesante en la trayectoria artística de Nowosielski, porque es un tiempo de rebeldía y búsqueda de nuevas formas en la expresión pictórica. El artista sigue su línea de trabajo con la figuración, el paisaje y la abstracción. Desde los primeros años de su estancia en la capital textil de Polonia¹²², trabaja diseñando marionetas de diferentes tipos y hace proyectos de vestuario y escenografía. El artista también ilustra los textos sobre marionetas de A. Fiedotov y Obrazcow¹²³ con dibujos sobre el funcionamiento técnico de marionetas y títeres. En muchas ocasiones también diseña los carteles publicitarios de los espectáculos.

En Łódź los Nowosielski alquilan un piso en la calle Narutowicz y allí, en un pequeño espacio, encuentran el lugar donde dibujar, pintar y hacer diferentes obras para los teatros. Trabajan mucho y sufren a menudo dificultades financieras, como la mayoría de los artistas, pero la fuerza de la juventud les permite sobreponerse a los contratiempos. Además, se apoyan mutuamente, e incluso alguna vez trabajan juntos en la misma pieza escénica.

El encuentro de Nowosielski con la escenografía tiene su origen en Łódź. No nos podemos olvidar de que esta etapa artística de Nowosielski tiene lugar durante el estalinismo y el pintor no tiene la posibilidad de mostrar su obra. Aunque claudica parcialmente con la serie de las *deportistas*¹²⁴, no expondrá hasta 1956. Al igual que muchos artistas de la época¹²⁵, sobrevive gracias a la escenografía y a encargos públicos, como el diseño de colores para las fachadas de los edificios en la calle Piotrkowska, que, como recuerda Tadeusz Wolański, "Nowosielski trató con una fantástica visión. Su trabajo final se podía reconocer con facilidad en las fachadas de los edificios que se habían restaurado partiendo de sus proyectos" (Wolański, T., comunicación personal, 17 de diciembre, 2013).

¹²² En Łódź hay una potente industria textil desde el s. XIX.

¹²³ Los textos de los autores soviéticos fueron publicados en una revista especializada cuatrimestral con el título: *Teatr Lalek (El teatro de las marionetas)*. Véase: Szczepaniak, A. –curador– (2015), *Jerzy Nowosielski. Teatr Lalek. Notatki-czesc piata*, Kraków: Starmach Gallery.

¹²⁴ Sobre más información véase; capítulo 5.

¹²⁵ Con la escenografía teatral han trabajado también Stanisław Fijałkowski y Tadeusz Kantor.

4.8.3. Regreso a la fe y primeras obras sacras

La recuperación de la fe, en 1954 después de doce años, seguramente está relacionada con los primeros encargos de pinturas murales que recibe por parte de la Iglesia ortodoxa en 1952. Pero también al casarse con Zofia Gutkowska por la iglesia ortodoxa, oficialmente se une a esta religión.

Aunque en 1952 seguía siendo abiertamente ateo, nunca había dejado de interesarse por la pintura religiosa y en ese mismo año hace su primera obra para la Iglesia ortodoxa. Pero no lo elabora solo: durante todo el proyecto trabaja con el pintor Stalony Dobrzański. Los dos artistas pintan la iglesia de Gródek. Después, recibe encargos para Jelenia Góra (1953), Białystok-Dojlidy y Kętrzyn. Al final de su época atea, en 1954, pinta *La pasión* para la iglesia ortodoxa de Gdańsk.

Como dice Kostołowski, el trabajo en las iglesias tiene para Nowosielski un triple significado:

1. se estrecha su relación con las tradiciones en las que ha crecido.
2. esto le permite acercarse al pensamiento espiritual de la civilización ortodoxa, escondido durante la época de Stalin.
3. las diferentes maneras de pintar los motivos ortodoxos le abren muchísimas posibilidades de usar este canon en su pintura laica.

En este periodo conoce el mundo ortodoxo a diferentes niveles, teórico y técnico, que de alguna manera se sintetizan en el icono, y que vinculará a partir de ahora con su práctica artística y la teoría sobre la misma. Podemos encontrar ciertos vínculos con el famoso teólogo ortodoxo J. Klinger, que en este periodo fue el párroco de la iglesia de Kętrzyn.

Artista en la entrevista decía:

La espiritualidad es la quintaesencia de la vida y la esperanza de un mundo donde hay mucha tristeza y hay que educar y preparar a todos para lo peor, porque no llegaremos a ningún sitio ya que estamos en perpetuo peligro debido a las fuerzas del mal. (Nowosielski, J., comunicación personal, 10 de enero, 2001).

En 1953 Nowosielski pinta *Nadadora* y *Gimnasta*, muy emotivos en su realismo recortado y simplificado. En 1954 pinta naturalezas muertas con espejos y cucharones,

que sorprenden por su sobriedad en las formas. En el mismo año se le permite mostrar uno de sus paisajes en una exposición de artistas plásticos polacos y el Museo Nacional de Varsovia compra su primer cuadro, *Dom golebi*, y desde ese momento casi todos los años hay algún museo que le compra obra (Kostołowski, A., 1993: 223).

Por otro lado, la obra más importante de su trabajo como escenógrafo es, sin duda, la puesta en escena de la adaptación del cuento de J. C. Andersen *Krzysiwo (El yesquero)*, en el Teatr Pinokio, de 1958, con dirección de Hanna Januszewska y música del famoso compositor polaco Krzysztof Penderecki. En el archivo del teatro se guardan los dibujos y fotografías de la escenografía y en 2015 en la Galería Starmach se realizó una exposición sobre esta desconocida faceta del artista, reproduciendo el escenario completo con las muñecas diseñadas por Nowosielski. Los personajes y la escenografía con madera pintada y telas poseen todas las características de las obras de artista. El cielo pintado en un azul intenso contrasta con el color de los edificios y las calles. Las pequeñas ventanas en unas paredes de *mur pruski*¹²⁶ recuerdan a la obra abstracta de Nowosielski. En la escenografía del espectáculo aparecen también chapiteles triangulares en las torres, que recuerdan a las abstracciones geométricas del artista, pero incorporando un elemento de fantasía, habitual en los cuentos. Nowosielski no solo diseñó la escenografía, sino que también se hizo cargo del cartel y las invitaciones.

Parece que el artista se sintió muy a gusto haciendo este trabajo y el espectáculo fue bien acogido por el público infantil. Viendo los elementos escenográficos donde aparece el paisaje pintado, se pueden encontrar fácilmente las similitudes con las vistas urbanas del artista de las calles de Łódź, donde la sencillez de las casitas de madera multicolor contrasta con las calles oscuras y las aceras con el bordillo pintado en blanco. Los paisajes urbanos de Łódź forman una serie de cuadros que no solo tienen evidentes reminiscencias de las cortinas escenográficas y los iconos, sino también con las obras de primitivistas como Maurice Utrillo (1883-1955) ,(fig.33), Camille Bomis (1883-1970) o Louis Vivin (1861-1936). Todos estos artistas están entre los preferidos del propio pintor, que siempre vio un gran potencial en la pintura naïf.

En toda la obra que creó en Łódź se puede ver la gran influencia de Modigliani y Utrillo. Como recuerda Ireneusz Pierzgalski:

¹²⁶ Desde alemán, *fachwerk*, en el polaco: *mur pruski*, es el entramado de madera y ladrillo. Es un método de construcción en el que la estructura de carga de la obra es un esqueleto de madera, a menudo de roble o pino por su resistencia a la intemperie, sin paredes maestras.

Le fascinaba el paisaje de Łódź, sus calles con casas de enormes paredes sin ventanas. Cuando demolían las casas bajas de madera aparecían las grandes paredes ciegas de las casas colindantes. En la esquina de las calles Sienkiewicza y Traugutta hay una plaza que construyó tras demoler varios pisos. Allí hay dos bloques que se juntan en un ángulo, y dejó mucho espacio entre las casas, ¡unos 20 centímetros! Le encantaba descubrir estas cosas. Otros no han pintado Łódź nunca. (Czerni, K., 2011: 148)



31. *Paisaje de Łódź*, 1954, de Jerzy Nowosielski, óleo sobre tela, 44x55, 5cm, colección privada, (Starmach, A., 2003:121).

El primer cuadro que fue seleccionado por la comisión de Ogólnopolskie Wystawy Plastyczne¹²⁷ en 1954 le da esperanzas al joven pintor.

En la primera parte de los años 50 el pintor realizó una gran cantidad de paisajes urbanos de Łódź, (fig.31, 32). La obra muestra todas las características de la ciudad: las calles amplias, con vías de trenes y tranvías, que llegan hasta el horizonte, las chimeneas de las fábricas de la ciudad industrial que se había construido en el siglo XIX... El entramado urbano y los grandes edificios recuerdan a las ciudades americanas, especialmente a Nueva York, Manhattan y algunas partes industriales de San Francisco. Los paisajes de Łódź de Nowosielski tienen el aspecto de cuadros modernos, pero a la vez están cercanos al icono ortodoxo. Los planos y las formas del paisaje que aparecen en relieve, unos encima de otros, forman una narración típica del icono ortodoxo. Los

¹²⁷ Organismo creado por el gobierno para organizar las exposiciones en el país.

fuertes colores de los paisajes, al igual que en el icono, contrastan con las líneas de dibujo, muy pronunciadas y precisas. Nowosielski crea una visión de Łódź, con un paisaje vacío y poco poblado, recorre las calles de la ciudad con edificios, coches, paseantes, chimeneas y antenas, donde todo parece sacado de un sueño o tal vez una visión metafísica y surreal.



32. *Pasaje de Łódź*, 1954, de Jerzy Nowosielski, óleo sobre tela, 39, 3x 58cm, colección privada, (Starmach, A., 2003: 120).



33. *Rue de Crimée París*, 1910, de Maurice Utrillo, óleo sobre tela, 73, 2cm x100, 3cm, colección privada.¹²⁸

¹²⁸ Fotografía desde: <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2014/impressionist-modern-art-day-sale-114004/lot.516.html>

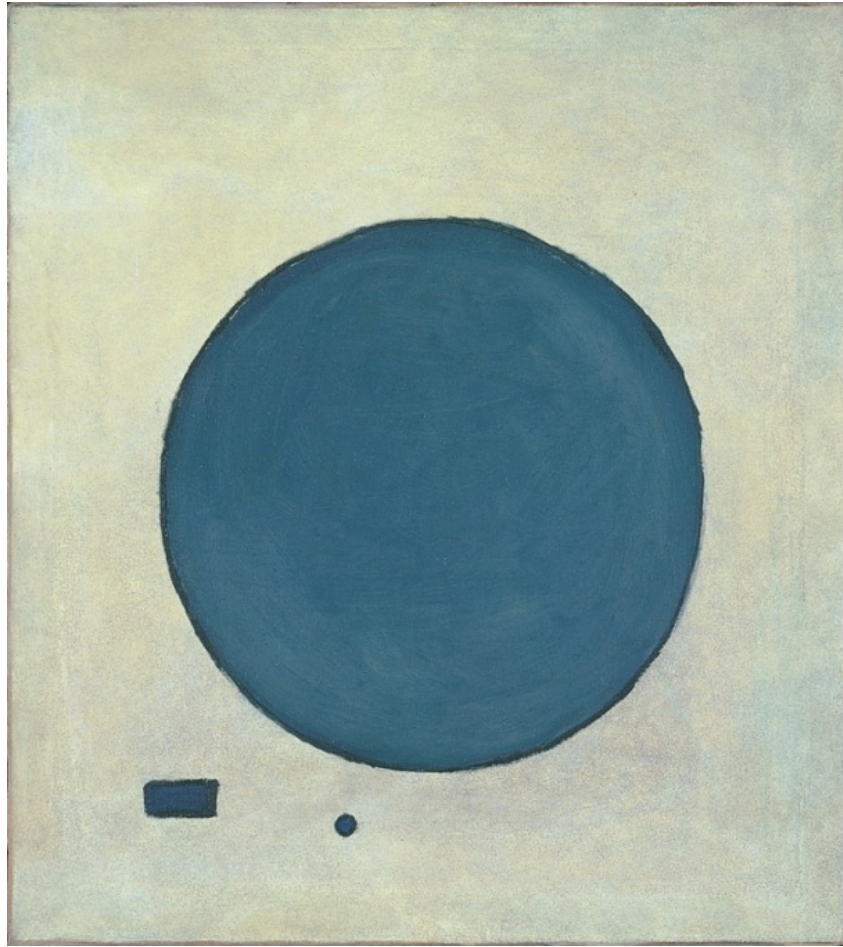
Tadeusz Wolański, al igual que Stanisław Fijałkowski, comparten la idea de que la mejor arquitectura que se encuentra en Łódź está vinculada con las fábricas y los grandes complejos industriales creados en el siglo XIX, o sea, las propiedades de Scheibler, Grohman, Poznański... y los enormes distritos de viviendas construidos junto a las fábricas. En la entrevista a Wolański, este recordaba que Nowosielski estaba fascinado por la fábrica de Poznański, el atronador ruido de las máquinas que movían los hilos, la estructura de los edificios hechos de ladrillo rojo. En los años 60, cuando deja de vivir en Łódź, siempre recuerda que lo más que echa de menos es "el gótico de Łódź", con sus rojos ladrillos de las fábricas.

Nowosielski reparte su trabajo entre la pintura –donde muestra su fascinación por la ciudad–, la enseñanza en la Escuela Superior de Arte de Łódź y el taller de pintura en el departamento de diseño de telas industriales. Como ayudante tiene al joven Tadeusz Wolański. La etapa de su vida en Łódź es de una enorme importancia para el desarrollo de su pintura y la creación de su obra moderna.

4.8.4. Entre la figuración y la abstracción y consolidación como artista importante

Entre 1945 y 1956 pinta cuadros con temas muy distintos (abstracción geométrica, obras figurativas, escenas de la playa, paisajes urbanos de Łódź). En este periodo se cristaliza su visión artística y como culmen hace su primera exposición individual en ZPAP en Łódź (1956). Nos podemos preguntar:

¿Qué tienen que ver los cuadros abstractos de este periodo con el icono y el arte sacro en el que se ha inspirado el artista? ¿Dónde se pueden encontrar los paralelismos y apropiacionismos?



34. *Abstracción*, 1954, de Jerzy Nowosielski, óleo sobre tela, 49 × 43,5 cm, colección de Andrzej y Teresa Starmach, (Starmach, A., 2003:180).

Evidentemente la obra abstracta de Nowosielski, (fig.34), típica de un pintor moderno refleja el interés del joven artista en las nuevas tendencias vanguardistas. Los cuadros se parecen a las obras de Malevich, especialmente uno con un círculo azul sobre fondo blanco. La simplicidad compositiva de esta obra hace referencia a las composiciones de Malevich, pero también en mi opinión a las representaciones del *mandylion* –donde la cara de Cristo, al igual que en la Sábana Santa, aparece en el medio de una tela blanca–. El artista pintará motivos muy parecidos al final de su carrera, cuando realiza una serie de pequeños cuadros inspirándose en los planetas y el cielo: a estas pequeñas abstracciones las llamará *los seres del cielo –los ángeles–*, como recordaba Czerni durante mi entrevista (Czerni, K., comunicación personal, 3 de agosto, 2016).



35. *Jerzy Nowosielski en su taller en Łódź, 1957, imagen desde el archivo de Krystyna Czerni.*

Se realiza una importante exposición en Łódź, considero relevante algunos acontecimientos históricos para contextualizar esta exposición.

En 1953 muere Stalin. Con su muerte surge la esperanza de mejoras en Polonia. Aún faltan muchos años para que cambien las cosas en la pintura. El gobierno central depende completamente del POUP y dedica mucho trabajo para vigilar y organizar la cultura. En 1959 el comité central del POUP crea un nuevo programa para la organización cultural del país. En el campo de la cultura solo un 15% de todas las compras para museos se dedica al arte abstracto. Nowosielski describe así la situación del arte en esta época:

Entre 1950 y 1955 en nuestra actividad hubo un descanso, lo que no significa que dejáramos de trabajar durante este periodo. Fue un momento en el que finalmente maduré y desarrollamos cada uno nuestra individualidad en la pintura. Cuando en 1955 se reanudó la actividad del Grupo de Cracovia ya éramos otras personas, cada uno de nosotros hacía su propio camino. (Nowosielski, J., en Mendrychowska, A., 2015: 7)

En 1956 en Ośrodek Propagandy Sztuki¹²⁹, en Łódź, se presenta la primera exposición de los jóvenes artistas, mostrando sus nuevas ideas plásticas, y en ella participa Nowosielski.

La Exposición de los Ocho (Wystawa Ośmiu) fue muy importante para la vida artística de la ciudad y para el joven Nowosielski. Los cuadros de este, junto a los de Stanisław Fijałkowski y Lech Kunca, entre otros, atrajeron mucho público, pero los visitantes criticaron abiertamente la exposición, escandalizados por el nuevo trabajo de los ocho jóvenes artistas. Esta muestra atrajo a multitud de visitantes (según Jacek Michalak, la asistencia llegó a las 12.500 personas¹³⁰).

Los críticos escribieron que esta exposición fue como meter "ocho palos en un hormiguero", que los jóvenes habían removido la asentada y aburrida vida artística de la ciudad, pero también advirtieron que la enorme cantidad de público que vino a mirar las obras lo hacía desde el odio y la incomprensión. Es curioso que existe una carta donde aparece la protesta enviada a varias organizaciones relacionadas con la cultura, como a el Presídium nacional, la radio polaca, la revista *Express Łódzki*, la Asociación de Escritores Polacos, la Asociación de Artistas Plásticos Polacos y, entre otros, también a Jerzy Nowosielski.

En esta carta, firmada por 17 personas (aunque imposibles de identificar), y con subtítulo *Amantes del arte*, los autores exponen su insatisfacción por el apoyo a este tipo de arte y escriben que las obras son "combinaciones incomprensibles y formas geométricas muertas". Las malas palabras llegaron también a los críticos de arte, que habían apoyado la exposición, y les llamaban "los cuidadores de los bárbaros del arte" (Czerni, K., 2011: 152).

Aunque la exposición no fue bien acogida por el público, que no tenía la oportunidad de educarse ni había tenido contacto con este tipo de arte, por otro lado la crítica más fuerte llegó por parte de los *modernos* del grupo del Władysław Strzemiński, que no podían soportar la obra de Nowosielski, viendo en ella solo copias de Modigliani, como explicaba el alumno de Strzemiński Ryszard Wegner.

¹²⁹ Nombre de la sala de exposiciones de arte, en Łódź.

¹³⁰ Véase: Jacek Michalak, Exposición de Jerzy Nowosielski en Atlas Sztuki, 2015, en: <http://magazynsum.pl/do-zobaczenia/jerzy-nowosielski-w-atlasie-sztuki-w-lodzi>

Julian Przyboś, famoso poeta y escritor polaco, decía con ironía sobre la obra de Nowosielski: "Son unos cuadritos con figuritas". La pintura de Nowosielski a ojos del famoso creador del unismo, Władysław Strzemiński, tampoco tenía mucho valor (Czerni, K., 2011). Curiosamente, aunque los dos artistas estaban vinculados con el constructivismo ruso, nunca hablaban de arte.

Ambos artistas ya se habían reunido, en los años 40, cuando Strzemiński, como creador de la Facultad de Bellas Artes de Łódź, le dijo: "Le daré un buen consejo: se puede apuntar con Kantor a mi escuela y le voy a enseñar porque le falta experiencia. Yo le daré el conocimiento" (Mendrychowska, A., 2015). Nowosielski admiraba mucho a Strzemiński, pero nunca pudo estar de acuerdo con su filosofía artística.

Aunque la vida artística en Łódź no es fácil y todavía depende del dictamen del gobierno, los criterios para la selección de artistas para exposiciones se vuelve más liberal y a principios de 1956, Nowosielski inaugura su primera exposición individual en el local de ZPAP de la calle Piotrkowska de Łódź.

Muestra alrededor de 50 pinturas creadas durante la época de sus estudios en la Escuela Superior de Bellas Artes (1946-1956). La exposición pasa desapercibida; sin embargo, unos meses más tarde, la misma exposición (además de las últimas obras) se muestra en Cracovia, en el Palacio de las Artes y obtiene críticas positivas. Edward Etler en (Starmach, A., 2003:572-5) escribe:

Me arriesgo a decir que Nowosielski es actualmente el único pintor polaco de la nueva generación con una expresión artística definitivamente diferente. Su mirada refleja un imaginario propio, que se dedica a mejorar de forma continua.

Sobre la exposición en Cracovia explica que:

Su estilo plástico y el significado del mundo encerrado en su obra debe mucho a Modigliani. A pesar de que se percibe la adoración hacia la obra del artista italiano, lo que llega más a nuestra mirada es el arte bizantino. De ahí viene la peculiar calma y equilibrio estático de sus lienzos, la deformación alargada del cuerpo, y eso es lo que genera la asociación con Modigliani. Lo que se repite en todos los cuadros es la manera de iluminar los cuerpos, tan específica en los iconos (...). Por lo tanto, aprovecha los patrones bizantinos y observa detenidamente su metodología, intenta buscar la piedra filosofal para llegar a una forma que considero valiosa y innovadora en la pintura moderna (Etler, E., 1956).

Tal vez el poco interés por parte de público en la exposición en Łódź se debió a las malas condiciones de la sala. Etler comentaba:

(La exposición) se llevó a cabo en Łódź, pero las salas de la Asociación de Artistas, mal preparadas, provocaron poca asistencia y escondían la obra más la enseñaban. Una cosa es cierta: hasta que el local en la calle Piotrkowska no llegue a tener un sitio expositivo adecuado, no llegará a la misma popularidad que la sala de la Asociación de Artistas en Cracovia. (Etler, E., 1956)

Como comenta Szczepaniak, Nowosielski en su primera exposición presenta sus cuadros sobre deportistas, retratos en referencia a los iconos y paisajes urbanos de Łódź. El artista no expone, sin embargo, sus obras de los años 40, en línea con la tendencia a la abstracción geométrica en su pintura. De esta manera, Nowosielski se presenta como un artista en conflicto entre lo figurativo y lo abstracto (Szczepaniak, A., 2015).

A partir de 1956, Nowosielski expone su obra en Varsovia y Cracovia. Y ya en los años 60 sus cuadros empiezan a viajar a otros países interesados en conocer la obra de los jóvenes artistas polacos, que creaban sus pinturas en la época de Stalin. En 1956 su obra se expone en la Bienal de Venecia y el artista viaja por primera vez a Italia y visita Rávena, Padua, Florencia, Venecia y Roma.

Cuando Nowosielski empieza a ser reconocido, llegan los primeros premios del Ministerio de Cultura y Arte y recibe invitaciones para viajar al extranjero y exponer su obra. Como único artista en representación de Łódź, fue invitado a participar en la Comisión Nacional polaca de la Asociación Internacional de Artistas Plásticos junto a la UNESCO. A finales de 1958 y principios de 1959 viaja a Francia, gracias a una beca del Ministerio de Cultura y Arte y participa en la V Bienal Internacional de Arte Contemporáneo en el Museo de Arte Moderno de São Paulo, Brasil.

4.9. La relación entre el individuo y su trabajo

A partir de los años 50 Jerzy Nowosielski llega a tener hasta cinco trabajos diferentes:

1. Diseñador de escenografía: primero para obras infantiles, y más tarde para espectáculos importantes, como *Antígona*, bajo la dirección de Helmut Kajzar¹³¹.
2. Desde 1957 trabaja como profesor en la Escuela Superior de Bellas Artes de Łódź, una tarea que ya había hecho junto a Kantor en la Escuela Superior de Bellas Artes de Cracovia.
3. Pintor por cuenta propia: elabora cuadros laicos (figurativos y abstractos).
4. Escritor-filósofo: reflexiona sobre el pensamiento ortodoxo y el icono.
5. Pintor de iglesias y obras sacras, además de arquitecto: en la década de los 90 diseña toda la estructura exterior y interior de la iglesia en Biały Bór.

El artista intercala todas estas tareas con otras actividades, como diseñar los colores de las fachadas de los edificios en Łódź, y hace trabajos puntuales de pintura de gran formato para las fiestas comunistas (como el retrato de Lenin) e ilustraciones.

4.10. Łódź. La relación entre el individuo y otras personas de su mundo

En su investigación sobre la vida de Picasso, Howard Gardner indica que el desarrollo de la creatividad depende, como he mencionado al principio de este capítulo, en primer lugar de la familia y los primeros maestros, personas influyentes que empujan a un joven a crear.

En la siguiente fase de su análisis, el autor americano hace ver la importancia de las personas que están al lado de Picasso en todas sus facetas durante la juventud y la madurez. En el caso de Nowosielski parece imprescindible hablar sobre estas personas para poder entender la importancia que tienen en la cristalización de su creatividad. Al principio de su carrera en Cracovia, Nowosielski se encuentra con Tadeusz Kantor, quien influye en el progreso de su trabajo y sobre el cual ya me he detenido en otra parte de este análisis. El otro personaje significativo es, sin duda, un brillante conocedor del arte moderno, Mieczysław Porębski. A continuación presentaré al propio Porębski y

¹³¹ Nowosielski hace la escenografía y el vestuario para el espectáculo con la dirección de H. Kajzar en el Teatro Polaco de Breslavia en 1971.

otras personas que influyeron en Nowosielski: Stanisław Fijałkowski, Zofia Gutkowska, Kinga Waluszewska Maciuszkiewicz y Teresa Tyszkiewicz.

Mieczysław Porębski

Una de las personas claves en la vida de Nowosielski es su amigo y a la vez curador, crítico de arte e historiador Mieczysław Porębski. Nowosielski conoce a Porębski durante la guerra y los estudios en la Kunstgewerbeschule. Durante la creación del GMP, Porębski está dentro del equipo organizativo y forma parte del núcleo de la asociación, prepara los textos que definen la modernidad del grupo y ayuda con la teoría y la crítica de los trabajos de los artistas que pertenecen al grupo. Desde las primeras exposiciones del GMP escribe críticas sobre la obra de Nowosielski, donde muestra un profundo interés por el trabajo de su amigo. Con la ayuda de Porębski, y ya en la década de los 70, el artista participa en varias exposiciones fuera del país. Su obra se expone en la Bienal de Venecia (1956), a la cual Nowosielski acude viajando vía Viena, donde puede ver el arte de la capital austriaca. En 1957 se reactiva el Grupo de Cracovia, y Porębski y Nowosielski empiezan participar con regularidad en la actividad de la asociación. En 1958, con el apoyo de su amigo, el artista ofrece sus primeras exposiciones individuales fuera del país, en Praga, Bratislava y Berlín.

Aunque la idea de llevar su obra fuera de Polonia fue muy provechosa para el joven Nowosielski, en general no tuvo apenas repercusión en el mundo artístico europeo. El esfuerzo de Porębski para organizar un tour mundial de su obra acabó en fiasco. La moda de la pintura del Este acabó pronto y los países europeos dejaron de interesarse por el trabajo de artistas ajenos a su círculo cultural. Los curadores y trabajadores de museos de la otra parte de Europa no entendían las ideas que transmitía la obra de Nowosielski. Intentan, sobre todo, buscar en esa pintura el reflejo de sus propios rasgos, con la finalidad de ver en ello solo una simple imitación con tintes regionales (Czerni, K., 2011). A pesar de todo, Porębski sigue esforzándose hasta el final de la vida del artista en difundir su obra, algo que confirma Leon Tarasewicz durante mi entrevista:

Mieczysław Porębski ayudó a Nowosielski, e hizo posible que la gente de Polonia, que no entendía nada de su obra, lo pudiera comprender, acercó este tipo de pensamiento a los polacos. En Polonia siempre se ha criticado mucho todo lo que venía de Rusia (la cultura y el pensamiento ortodoxo) por razones históricas y políticas, y el crítico de arte

más importante de Polonia tuvo que defender a menudo la obra de Nowosielski frente a estas críticas. (Tarasewicz, L., comunicación personal, 17 de diciembre, 2015)

La opinión de Tarasewicz explica el enorme esfuerzo de Porębski de acercar la obra de Nowosielski a la sociedad polaca, que durante el comunismo trataba con desprecio todo lo que estaba relacionado con la cultura rusa y la religión ortodoxa.

Stanisław Fijałkowski

Otra persona que seguramente influyó sobre Nowosielski durante su periodo de Łódź fue, sin duda, Stanisław Fijałkowski, pintor y grabador, con quien compartía inmueble en la calle Zachodnia, en el barrio más céntrico de la ciudad.

Gracias al reconocimiento por parte del gobierno de su trabajo artístico y como profesor en la PWSSP¹³², Jerzy Nowosielski recibe de la ciudad un piso-taller. Durante el comunismo en Polonia había numerosas ayudas para los artistas. Si el artista estaba de algún modo colaborando con el sistema o aunque solo hiciera exposiciones y formara parte de la ZPAP, no era insólito que recibiera un taller o estudio. A día de hoy en Łódź, hay muchas azoteas en los grandes bloques construidos en los años 60 y 70 que aún pertenecen a artistas.

Lessman recuerda el taller de Nowosielski de Łódź de la siguiente manera:

Al entrar en el octavo piso y mirar abajo, se tiene un gran ángulo con vistas a toda la ciudad. Las pequeñas casitas de dos y tres pisos con los tejados curvados y un poco de verde, las esbeltas chimeneas verticales... Es solo un octavo piso y parece que miramos desde un rascacielos. Łódź es una ciudad con una edificación baja y desordenada, parece un gran suburbio, la entrada a una ciudad imaginaria. Las pequeñas ventanas de las paredes del taller parece que abrazan el cuadro del mundo que se ve tras ellas (...). El mundo que miramos nos fascina de igual forma que los cuadros de paisajes de los suburbios de Łódź de Jerzy Nowosielski. (Lessman, J., 1959)¹³³

Nowosielski habla de una manera muy cálida sobre Łódź, la ciudad que descubrió con su traslado desde Cracovia. Le entusiasman las pequeñas casitas de los suburbios, donde en primavera, como es costumbre en los pequeños pueblos, se ponía cal blanca en los

¹³² Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych (PWSSP), Escuela Superior Estatal de Bellas Artes.

¹³³ Véase: Lessman, J. (1959), *Lubie to miasto*, *Express Ilustrowany*, n.º 49.

bordillos de las aceras. Se sorprende con la arquitectura de una ciudad que en algunos sitios parece una escenografía teatral perdida en medio de la naturaleza.

La calle Piotrkowska es muy cosmopolita y no tiene nada que ver con las pequeñas calles, las casas de madera, los jardines, que tienen un tamaño más humano y dan sensación de austeridad y sencillez. En el barrio de Bałuty los bloques construidos antes de la guerra se juntan directamente con los prados. Para el artista Łódź fue un gran respiro, una liberación, llegando de una ciudad histórica como Cracovia. Le encantan los paisajes de una ciudad pequeña, con una vida sencilla y austera, pobre y tranquila (Drozdowski, B., 1966)¹³⁴.

En Łódź Nowosielski encuentra amistades duraderas. Durante toda su estancia mantiene una estrecha relación con el asistente de su taller, Tadeusz Wolański, quien le acompaña por los bares y cafeterías más famosos de la ciudad. Durante las visitas a la ciudad una vez los artistas encontraron material para pintar. Wolański relata:

Un día de verano, Nowosielski, Zygmunt Ogrodowczyk y yo estábamos caminando por la ciudad y nos encontramos unas maderas en la calle Kilinskiego, en la esquina con Narutowicza, cerca de la iglesia ortodoxa. Fuimos a preguntar al cuidador de dicha iglesia si nos podía vender las tablas y, al final, nos pudimos llevar las tablas ofreciéndole una botella de vino a cambio. Volvimos muy contentos a la casa del artista con las tablas y lo celebramos bebiendo Slivovitz. Nowosielski nos dijo que había tenido un sueño en el que había pintado un icono tan grande que no lo podía levantar. (Wolański, T., comunicación personal, 17 de diciembre, 2013)

Conviene recordar que en aquella época era especialmente difícil encontrar material artístico y cualquier tipo de objetos necesarios para su construcción. Conociendo estas circunstancias, se puede comprender mejor la gran alegría que sintieron los tres artistas al encontrar estas tablas.

Siguiendo las memorias de Wolański, es relevante recordar que a Nowosielski le encantaban los barrios obreros de Łódź, como Księżny Młyn o Manufaktura (la famosa fábrica de Izrael Poznański), porque tenían una atmósfera especial. Wolański me explicó que todas las ciudades del mundo han crecido en torno a una catedral, pero Łódź se desarrolló en el siglo XIX junto a las enormes fábricas de telas de algodón. En su

¹³⁴ Véase: Drozdowski, B. (1966), *Esk-lodzianie Jerzy Nowosielski, Tadeusz Paciorkiewicz*, en: *Odgłosy*, n.º 25.

momento álgido, la Manufaktura de Łódź, la mayor fábrica textil de Europa, proporcionó trabajo a 20.000 obreros, dedicados al hilado del algodón.

Nowosielski y Wolański la visitaron una vez y se quedaron asombrados por el gran ruido y el gigantesco movimiento de los hilados. Al parecer, después de la visita a la fábrica, Nowosielski pintó una hilandera a la manera de un icono. Estaba fascinado por la estructura, el sistema del circuito de agua, los pigmentos que teñían los hilos y el incesante ruido que acompañaba a todo este proceso. Aquella fábrica era una enorme ciudad dentro de la ciudad, con sus propias calles, casas e iglesia.

En 1956 Nowosielski y su mujer se trasladan a su nuevo piso-taller de la calle Zachodnia, 27/108, en el octavo piso de un bloque nuevo, con ventanas en el techo. Allí vivirán Nowosielski y su mujer hasta finalizar su estancia en Łódź.

El piso-taller, de tan solo 43 m², no estaba bien acondicionado, hacía mucho frío en invierno y mucho calor en verano. Justo al lado tenía la familia de Stanisław Fijałkowski su propio piso-taller. El artista recuerda la relación con los Nowosielski de la siguiente manera:

Eran nuestros amigos, vivíamos pared con pared. Nuestro hijo, que entonces iba a la escuela primaria, durmió muchas veces en su casa, lo llevaba Zofia. Ellos tenían un pequeño perro salchicha (...). Como matrimonio eran muy buenos, muy simpáticos, abiertos a ayudar a los amigos. La señora Zofia era adorable y muy amable, y se ayudaban mutuamente. Ella tenía una mano inválida, por lo que Jurek hacía algunos trabajos en la cocina: cortaba pan, embutido. Tenía un violín y conocía las notas, recuerdo que hicimos un concierto juntos y lo grabamos en una cinta en un aparato Grundig. Zofia y Jurek cantaban fragmentos de la misa ortodoxa, esto también lo tengo grabado. Todos íbamos al auditorio a escuchar conciertos de música clásica cada semana, y siempre era un gran evento para nosotros.

No recuerdo todas las fiestas que hemos pasado juntos, pero le visitaba a menudo y él también venía a casa. Existía la necesidad de enseñar lo que hacíamos y hablar sobre ello. Era una amistad verdadera. No dábamos ninguna sugerencia o rectificación sobre los cuadros, cada uno de nosotros ya estaba decidido hacer cosas muy distintas. Nos respetábamos como pintores que hacen lo suyo lo mejor posible, pero no interveníamos en el trabajo del otro. Recuerdo una vez solamente, en la que él empezó a pintar rayas de colores en un fondo abstracto y le dije que me recordaba a las pruebas que hacían nuestros amigos tachistas. Y él respondió: "Pues bien, ellos han empezado y no han

acabado. Esto se tiene que llevar hasta el final y yo lo voy hacer". A mí esos cuadros me gustaban mucho, pero creo que era su manera de seguir la moda. Después volvió a sus composiciones con triángulos (...). Fue Nowosielski quien despertó mi interés por la religión: gracias a su influencia empecé a investigar sobre teología. Creo también que fue él quien me dio el coraje y me inspiró para hacer algo que no fuera similar a nada, pero que ya se había hecho alguna vez. Su postura me enseñó que se podía ir en contra de las tendencias artísticas que habían aparecido en Polonia. Esto es mérito de Jurek Nowosielski. (Czerni, K., 2011: 153)



36. *Santa Valeria, Virgen María, Cristo y San Estanislao Kostka*, icono de Jerzy Nowosielski, regalo de artista al matrimonio de los Fijałkowski, 1960, témpera sobre tabla, 19x 10cm, propiedad de Stanisław Fijałkowski, fotografía de Piotr Perski.

Fijałkowski, en sus recuerdos sobre Jerzy Nowosielski, habla sobre los cuadros abstractos al estilo informalista que empezó a pintar en los 50. En esta fase creativa de Nowosielski se detecta su interés por los experimentos con el tachismo, donde la expresión de la pincelada es más libre y gestual. Este tipo de abstracción contiene rasgos informalistas y a la vez elementos del icono, que se puede encontrar en el marco que cierra la composición de todas estas obras.

Nowosielski recordaba la amistad con Fijałkowski de la siguiente manera, y decía que:

Se podían entender bien porque tenían raíces de la misma parte de Polonia y entendían la espiritualidad de la misma manera, aunque Fijałkowski era alumno de Strzemiński y a veces no estaba de acuerdo con sus pensamientos sobre arte o tal vez intentaba guardar silencio y no entrar en profundidad sobre algunas cuestiones formales y conceptuales de trabajo artístico. Por otro lado, apreciaba mucho la sabiduría de su amigo, que destacaba especialmente en relación a los textos de Kandinsky. (Nowosielski, J., comunicación personal, 10 de enero 2001).

En 2015 tuve la ocasión de entrevistar a Stanisław Fijałkowski sobre su amistad con Nowosielski. Fijałkowski confirmaba la información de Czerni, pero puntualizaba que el lugar en el que vivían Nowosielski y su esposa era simplemente un taller. Fijałkowski contaba que muchas veces coincidían en el taller, en las inauguraciones de las exposiciones o incluso en el ascensor. Durante una temporada Nowosielski trabajó en la Escuela Superior de Arte en Łódź, algo que también compartían. Después enfatizaba el interés de ambos por la espiritualidad y cómo se puede vincular a la obra artística. Ambos pintores eran amigos y profundamente religiosos. Pero esto, por supuesto, no significa que su obra solo ilustrara tesis y vivencias religiosas. En cualquier caso, como decía Fijałkowski, hay un gran parecido entre el proceso creativo de un artista y una ceremonia religiosa. La pintura, el acto mismo de pintar, se puede comparar con la liturgia y entenderlo como una vivencia espiritual. Fijałkowski incidía en que tanto el pintor como cualquier persona que no se dedica al arte tiene una vida espiritual, pues todo lo que hacemos tiene un componente místico (Fijałkowski, St., comunicación personal, 12 de agosto, 2015).

Lo más interesante que descubrí entrevistando a Fijałkowski, y que puede probar cierta ambigüedad en Nowosielski, es lo relacionado con la fe del artista. Al parecer Fijałkowski solo conocía al Nowosielski religioso y se quedó muy sorprendido de que justo después de la guerra se declarara ateo, aunque a continuación decía que quizá no conocía del todo su biografía. Los dos se entendían muy bien porque creían que la pintura es una forma de vivir. Ambos proclamaban que la creación artística está directamente relacionada con la experiencia física, la vida espiritual y la realidad no empírica. Todas estas ideas, explicaba Fijałkowski, relacionadas con lo inmaterial, están presentadas de manera diferente en un discurso de la vida que en un sistema religioso y cada pintor las formula de manera diferente. Pero son las mismas preguntas que propuso

Gauguin en su famoso cuadro posimpresionista: ¿por qué estamos aquí?, ¿a dónde vamos? (Fijałkowski, St., comunicación personal, 12 de agosto, 2015)

Como vemos, las palabras de Fijałkowski reflejan las mismas ideas sobre la vida y el arte que tenía Nowosielski. Durante toda su vida el cracoviano buscó la espiritualidad y veía elementos religiosos en cualquier actividad diaria. El encuentro con Fijałkowski le mostró que no estaba solo en su filosofía de la vida y la pintura y que podía encontrar un alma afín incluso en un artista de otra religión.

Fijałkowski confirmaba que entre la religión católica y la ortodoxa hay muchas diferencias, porque los católicos romanos, como enfatizaba:

Queremos entender todo y formular respuestas claras y únicas. Pero la religión ortodoxa no ofrece estas respuestas: por el contrario, da una gran importancia al ritual y la intuición en la explicación de las cosas, y siempre hay un margen de incertidumbre. En la ortodoxia se entienden muchas ideas que no necesariamente se pueden o deben formular. Hay sitio para el misterio. (Fijałkowski, St. comunicación personal, 12 de agosto, 2015)

El mismo punto de vista tenía Nowosielski y, como recordaba Czerni, el artista muchas veces decía: “En la iglesia ortodoxa no se tiene que entender todo, hace falta seguir el ritual de la liturgia sin necesidad de entender todo y de esta manera ya se puede conseguir crear una relación religiosa y espiritual” (Czerni, K., comunicación personal, 3 de agosto, 2016).

En la entrevista que le realicé, Fijałkowski explicaba: “Me interesa la espiritualidad ortodoxa, es bueno que sea diferente a la católica, más sublime y realmente preciosa”. Esta confesión me confirma que quizá Nowosielski en la figura de Fijałkowski pudiera haber encontrado un apoyo personal y artístico en los difíciles tiempos del post-estalinismo. Algo que posiblemente facilitó la comunicación entre ambos es que Fijałkowski había nacido en Zdolbúniv (Ucrania): los padres de ambos tenían raíces en la misma parte de Europa oriental.

El hijo de Stanisław Fijałkowski, como relata Czerni, recordaba con mucho cariño al matrimonio Nowosielski, que en muchas ocasiones le cuidaba de niño (Czerni, K., comunicación personal, 7 de octubre, 2016).

La amistad entre los artistas duró mucho tiempo. Ambos acudían a las charlas de salón de Teresa Tyszkiewicz, donde discutían junto a otros creadores sobre filosofía y arte. Los dos participaron en la controvertida *Exposición de los ocho* (1956). Incluso cuando Nowosielski ya había vuelto a Cracovia, se llamaban con frecuencia y se ayudaban en lo referente a las exposiciones. La cooperación entre los dos artistas y la buena relación que tenía Fijałkowski con Kantor le permiten tener una exposición en la famosa galería Krzysztofory¹³⁵, donde hacían las exposiciones los miembros de Grupo de Cracovia, un lugar privilegiado dentro del circuito del arte moderno polaco. Leon Tarsewicz confirma la estrecha amistad entre ambos, además de mencionar a otras personas que pudieron influenciar a Nowosielski:

Durante la estancia en Łódź fue importante su encuentro con Jan Tarasin. En Łódź visitaba el taller de Fijałkowski, que vivía en la misma escalera, estas relaciones tuvieron una gran influencia en su trabajo. Fijałkowski y Tarasin entendían lo que hacía y a la vez él les influyó mucho por lo que proponía con su arte. Siempre estuvo al margen del grupo de artistas polacos, era un personaje callado y modesto, fuera de cualquier vínculo. De la misma manera lo recordaba el profesor Dominik (que fue profesor de la ASP de Varsovia que llevaba el taller donde Tarasewicz hizo su licenciatura). El profesor Dominik veía a Nowosielski, dentro del grupo de los artistas polacos, como un personaje muy positivo, era muy modesto y tenía una postura de un hombre que está apartado, “en la sombra”, algo que no se podía decir sobre Andrzej Wróblewski. (Taresewicz, L., comunicación personal, 17 de diciembre, 2015)

Desde la guerra al joven Nowosielski le acompaña una chica con quien se entiende bien porque también tiene raíces en Lvov. La joven y guapa amiga del pintor sacrificó su carrera artística para acompañar al hombre que había elegido.

La mujer versus la joven musa. Zofia Gutkowska y Kinga Waluszewska-Maciuszkiewicz

En el análisis de la vida de Picasso Gardner da mucha importancia a la vida sentimental del artista. A diferencia de Picasso, Nowosielski no pasó por diferentes épocas artísticas

¹³⁵ Desde el 9 de mayo de 1957, al renacer el Grupo de Cracovia, se abrió una galería en el sótano del palacio Krzysztofory, que era el espacio expositivo de los artistas de este grupo y otros artistas invitados. Desde 1958, en el mismo edificio estuvo la sede de Cricot 2, de Tadeusz Kantor.

influidas por las mujeres que amaba, aunque sí tuvo una amante, Kinga Waluszewska, que había sido alumna suya y se diplomó en su taller en 1979¹³⁶.

Tadeusz Wolański me contó que Nowosielski, durante su estancia en Łódź, era muy tímido. Una vez, en la *fuksówka* (un tipo de fiesta universitaria) de la escuela, Wolański quiso invitarle a tomar algo en una mesa llena de alumnas y él huyó diciendo que allí no podía tomar nada. Las mujeres lo paralizaban, les tenía casi miedo. Incluso una vez, en una fiesta de la escuela, una señora de la nobleza llamada Pijewska quiso algo con él, pero él se puso rojo y salió corriendo.

Cuando pintaba mujeres lo hacía con ojos de hombre, como los demás artistas. Sin embargo, cuando en el salón de Tyszkiewicz había chicas guapas, como Zielińska o Hałat¹³⁷ –lo cual sucedía con frecuencia–, Nowosielski nunca reaccionaba demasiado. Aun así, en sus obras pintaba mujeres agresivas, sensuales, sexuales y torturadas. Según Wolański, cada pintor tiene una parte oscura y así era como se mostraban los complejos de Nowosielski. Al final, Wolański añadió que antes la actitud de las chicas era diferente, que miraban a su alrededor mientras andaban y se interesaban por lo que pasaba y por los chicos. Ahora, en cambio, solo miran los teléfonos móviles (Wolański, T., comunicación personal, 17 de diciembre, 2013).

Con 26 años el artista se casa con la que sería su única mujer, Zofia Gutkowska, artista, pintora y amiga de estudios en la clase de profesor Eibisch de la ASP de Cracovia. Los testigos de la boda fueron Tadeusz Kantor y Zuzanna Piątkowska. Este gran acontecimiento de su vida tuvo lugar en Cracovia el 3 de enero de 1949. El artista debía de amar mucho a su mujer, en la que encontró una gran amiga y una acompañante espiritual, y volvió a casarse con ella, esta vez por la iglesia ortodoxa, en 1958.

Su esposa había nacido en Lvov y formaba parte del GMP y del Club de Artistas de Cracovia. Había sido, al igual que Nowosielski, estudiante de la Kunstgewerbeschule. Después de la guerra, acabó los estudios en el departamento de Escenografía en la ASP de Cracovia, con el diploma del taller de profesor K. Frycz. Trabajó con teatros de marionetas en Cracovia, Łódź y Gdańsk. Hacía también ilustraciones para libros

¹³⁶ La musa y amante de Nowosielski fue Kinga Waluszewska-Maciuszkiewicz (Czerni, K., 2011: 385-400).

¹³⁷ Romana Hałat (1937-2012), pintora y profesora de la PWSSP de Łódź.

(Starmach, A., 2003). La importancia de su esposa y compañera vital en su carrera es evidente. Como recuerda Czerni:

Nowosielski se había fijado en ella en la escuela donde estudiaban juntos. Apreciaba su belleza oriental, su pelo y tez morena y sus ojos negros. De niña Zofia padeció la enfermedad de Heine-Medina, que le había dejado una mano inmóvil y todo el cuerpo con barras de metal y cinturones de cuero. Como menciona J. Kraupe: “Nowosieslki siempre tuvo fijación por las personas indefensas y débiles, los niños y los animales. Quería cuidarla. Tenían algo en común: un nivel espiritual parecido”. (Czerni, K., 2011: 133)

Ewa Jurkiewicz, otra amiga de ambos en Lvov, recuerda que el joven Nowosielski, hasta que conoció a Zofia, era tratado por los amigos de la escuela con distancia: era un tipo extraño, no cuidaba mucho su apariencia y tampoco era muy atractivo físicamente, hasta que su mujer le hizo “un hombre para lucir”. La figura y la belleza de Zofia le sirvieron como inspiración para sus pinturas, como por ejemplo *Dziewczyzna z chorągiewką*, de 1946 (“Muchacha con banderita”)¹³⁸, en el que aparece una muchacha con una bandera en bañador, con la mano izquierda resguardada en la bandera.

Es ella la que deja su carrera completamente, dedicándose al cuidado de su marido y su obra, rellenando escrupulosamente todas las fichas de sus cuadros con sus correspondientes exposiciones y ventas. Parece que ella le creó de nuevo, le dedicó toda su vida, dejó de crear aunque pudiera desarrollar su propia obra. En público nunca dijo nada de esto abiertamente. Como relata el gran poeta polaco y amigo de los Nowosielski, Tadeusz Różewicz: “Zofia, en el papel de la esposa del artista, tenía una gran virtud: no hablaba de sus ambiciones y talentos desperdiciados. Nunca. ¿A lo mejor lo hacía cuando estaban solos? No se sabe. Fue muy leal a Jurek” (Czerni, K., 2011: 136).

Al principio de su convivencia todavía intentaba pintar, pero viendo que sus cuadros acababan influidos por la personalidad de su marido, decidió no continuar por ese camino. Para buscar trabajo Zofia emigró a Łódź, donde consiguió un puesto en el teatro de marionetas Arlequín. Después ayuda a su marido a encontrar trabajo como director artístico en la Oficina Central de los Teatros de Marionetas de la misma ciudad. La vida de los Nowosielski en Łódź va a crear nuevas perspectivas para su pintura.

¹³⁸ Cuadro que desapareció después del robo en la casa de Mieczysław Porębski en 2005.

Zofia trabaja en el teatro, donde hace la escenografía; Nowosielski encuentra un lugar como escenógrafo y después como profesor en la Escuela Superior Estatal de Bellas Artes, donde trabaja en el departamento de proyectos de telas.

Durante el estalinismo muchos artistas perdieron su trabajo. Por voluntad propia Nowosielski deja la Escuela Superior de Arte en Cracovia y en 1950 está empadronado en Łódź, aunque viaja esporádicamente a Cracovia. La esposa de Nowosielski vivió sola en Łódź más de medio año. Las cartas que se escribían hoy son públicas y en ellas se puede ver el enorme cariño que se tenían. Cariñosamente se llamaban “sukunia” o “sunia” (“perra”, “perrica”) o firmaban “suk” (“hembra perro”, palabra inexistente en polaco).

Tadeusz Wolański se acordaba de ella con mucho cariño y decía:

Muchas veces cuando volvían del trabajo o de reuniones con algunas copas de más, ella era la primera en darle una aspirina y una taza de té con zumo de frambuesa. Cuidaba de su marido en todos los sentidos, ya que no solo se ocupaba de su comportamiento y de su salud, sino que también se encargaba del trabajo de secretaria y mánager. Artísticamente, aunque a veces él no compartía su punto de vista, siempre escuchaba sus opiniones. Muchas veces ella tuvo la última palabra en las pinturas que Nowosielski terminaba. (Wolański, T., comunicación personal, 17 de diciembre, 2013)

Aunque durante toda su vida la señora Zofia estuvo a la sombra de Nowosielski, tuvo un papel importante. Fue ella quien, junto a otro ayudante, viaja a Lourdes, donde su marido hace pinturas murales en el templo ortodoxo (1984). Zofia ayuda a recomponer y ordenar toda la obra, muchas veces reprocha a su marido los detalles que no le convencen y él los cambia, aunque sea a regañadientes. Czerni cuenta una interesante anécdota al respecto: Nowosielski estaba intentando pintar una paloma, pero no acababa de estar convencido con el resultado. Decepcionado, le pasó la obra a su ayudante, pero fue Zofia quien finalmente resolvió el problema, recortando en papel la forma de la paloma que sirvió de ejemplo para la pintura final (Czerni, K., 2011).

Fue ella la que tuvo que aguantar también sus borracheras y las frecuentes dificultades financieras que hubo de atravesar el matrimonio a causa del errático comportamiento de su marido. Como explicaba Czerni:

Al final de su vida, la señora Zofia estaba muy cansada de mantener la casa, obviamente por su minusvalía, que con la edad había empeorado, pero también por la relación de amor-odio que mantenía con su marido. Al parecer, Nowosielski muchas veces se ponía violento con ella. Es difícil entender por qué ella no se separó, y prefirió vivir amargada junto a la gran figura de su marido hasta la muerte¹³⁹. Debió de ser muy complicado vivir con una persona que desaparecía de casa durante horas para volver inconsciente por el alcohol o traído por la policía del cuarto de desintoxicación. Fue ella quien tuvo que soportar una aventura que tuvo Nowosielski con una alumna suya. Con una diferencia de edad de más de 30 años, Kinga Waluszewska-Maciuszkiewicz mantuvo una relación con el artista hasta el final de su vida, mientras estaba casada con otro pintor. Nowosielski a menudo ayudaba al matrimonio y no tenía problemas para presumir de su joven novia frente a otros profesores de la ASP de Cracovia. El artista escribía textos para los catálogos de su marido y les regaló muchos de sus cuadros. (Czerni, K., comunicación personal, 3 de agosto, 2016)

Con sinceridad la musa de artista explicó que no consumaron nunca su relación: él la desnudaba, tocaba y besaba pero, impotente debido al alcohol, no llegaban a más. En la biografía escrita por Czerni, Kinga cuenta aspectos importantes de su relación con el artista que explican la aparición en su obra de la perversión y la opresión hacia la mujer por parte del hombre.

La novia del artista recuerda algunas prácticas que Nowosielski quiso efectuar en su cuerpo. Además de atarla, ponerla boca abajo y pegarle, un día quiso apagar un cigarrillo en su piel. Aunque no lo hizo en ese momento, más adelante y dentro de sus juegos sexuales, en un descuido quemó a Kinga con una colilla encendida, dejando una dolorosa marca. Jurek tenía muchas ideas sobre las torturas que imaginaba efectuar no solo a su novia, sino también a su marido. Explicaba a su chica que le gustaría atar los cuerpos de ambos girados de espaldas y quemarlos con cigarrillos o tal vez pegarles con un bastón en los talones de los pies. Por lo visto, Nowosielski era muy imaginativo con los métodos de tortura, e incluso quiso crear con un amigo un cuaderno sádico secreto. Muchas veces, cuando se veía con Kinga en un bar, dibujaba en una servilleta cuerpos atados de mujeres y otras torturas sofisticadas (Czerni, K., 2011).

Kinga adoraba a su novio y estaba completamente enamorada de su trabajo sobre pintura laica y religiosa. Nowosielski leía la Biblia con ella y hablaban de religión y

¹³⁹ La esposa de Nowosielski muere antes que artista, en el 30 de abril del 2003.

textos bíblicos. Incluso cuando una vez estuvo enferma, fue a su casa y le leyó el libro de Soloviov en ruso. Czerni cuenta que el padre de Kinga abandonó la casa cuando ella era muy joven: quizá su amor por Nowosielski esté relacionado con la falta de figura paterna.

Es fácil suponer que la relación con Kinga llevó conflictos al matrimonio. Zofia vivía cada visita de la joven a su casa con angustia. En la década de los 80 Nowosielski visita casi a diario a Kinga en su piso de Katowice. La musa del artista relata en el libro de Czerni que Nowosielski le explicaba que le había pintado un cuadro, pero a continuación decía que siempre pintaba de memoria y que repintaba los bocetos del natural. Por otro lado, el artista muchas veces se quejaba a Kinga de que Zofia le trataba como a un niño y que le tenía completamente dominado, que se sentía manipulado por ella y su manera de organizar la vida en su casa.

Los Nowosielski nunca tuvieron hijos: la biógrafa del artista llevo a oír que una vez Zofia estuvo embarazada, pero abortó. No se veía capaz de sostener una familia: apenas podía cortar un trozo de pan, por tener el brazo inválido. Cuando llegaron a la tercera edad, los Nowosielski empezaron a sentirse solos, y se culpabilizaban mutuamente por la decisión que habían tomado de jóvenes, algo incongruente con su propio sentir –por lo que cuentan sus conocidos–, ya que siempre demostraron predilección por los niños y durante su vida cuidaron de los hijos de muchos de sus amigos y parientes. A las hijas de su marchante y galerista, Andrzej Starmach, las trataban como sus nietas (Czerni, K., comunicación personal, 9 de octubre, 2016).

Conocí a la señora Zofia durante mi primera visita a la casa de Nowosielski y no lo olvidaré nunca. Entré al recibidor donde guardaban los abrigos de los invitados y fui acogido con mucha amabilidad por la señora Ziuta, la ayudante de la casa. Pasé a saludar a la señora Zofia a su habitación. Ella estaba tumbada en la cama cubierta hasta el pecho. En una ironía del destino, parecía haberse transformado en una de las muñecas del teatro de marionetas en el que había trabajado parte de su vida. Era muy pequeña, de pelo escaso, extremadamente delgada, pero sus ojos estaban muy vivos y todavía intentaban controlarlo todo. Me penetraba con su mirada, juzgando mi apariencia e intenciones. La expresión que transmitían sus ojos era muy desagradable.

Inmediatamente me sentí fuera de lugar, y como un invitado inoportuno, casi quise desaparecer. Ella no aprobaba que hubiera entrado en la casa. Como es costumbre en

Polonia, le besé la mano y saludé amablemente. Le di los pequeños obsequios que había traído de España para el matrimonio y le expliqué la intención de mi visita, presentándome como doctorando de la Universidad de Barcelona e incidiendo en que mi tesis era sobre su marido. No le interesó mucho ni lo que decía ni lo que les había traído. Se puso todavía más furiosa cuando además de los dulces le enseñé la botella de Rioja que llevaba para su marido. La verdad es que no lo esperaba y no era consciente de que esta botella le podía producir un ataque de nervios.

Empezó a gritar diciéndome que me fuera inmediatamente de su casa y que me llevara todo lo que había traído, que ellos no necesitaban nada. Gritaba cada vez más fuerte “¡Fuera! ¡Fuera de mi casa! ¡Que se vaya ya!”. Durante este tiempo permaneció inmóvil en la cama, solo su largo dedo apergaminado se movió indicando la salida. Su minúscula boca se hacía cada vez más grande y la voz que emitía sonaba como un grito de socorro. Así fue mi primer y el último encuentro la señora Zofia.

La verdad que estaba muy asustado y mucho más que incómodo. Por supuesto no era mi intención molestar al matrimonio y había concertado mi visita con el profesor Nowosielski con antelación. Menos mal que al lado estaba la señora Ziuta, quien me dijo que abandonara la habitación y que pasara al salón donde me esperaba Nowosielski. Hice lo que me había indicado, pero los gritos de la señora Zofia duraron unos cinco minutos, hasta que la cuidadora la tranquilizó engañándola, diciendo que ya había abandonado la casa. Este encuentro se ha grabado en mi memoria como algo traumático. Mis buenas intenciones eran evidentes y no merecían semejante trato. Pero lo pude entender más adelante investigando la perturbada vida de los Nowosielski.

¿Qué provocó esa reacción ¿Por qué ha sentía tanto odio hacia alguien que nunca había visto? ¿De dónde nacen tantos sentimientos negativos? Las respuestas a estas preguntas se encuentran en los relatos sobre otros acontecimientos, que al parecer pasaban a menudo en casa de los Nowosielski.

Durante su visita a Barcelona en 2016, Krystyna Czerni me contó que en muchas ocasiones, cuando el matrimonio ya había envejecido, a su casa iba mucha gente para mendigar la obra de Jerzy. En una ocasión fue un cura ortodoxo pidiendo un cuadro y Nowosielski en un acto de generosidad se lo dio. Por lo visto estas situaciones se repetían a menudo, y la señora Zofia estaba muy atenta a las visitas. Lo cierto es que no dejaba entrar a nadie que no fuera muy cercano a la familia.

En 1958, Nowosielski repite la ceremonia de casamiento con Zofia Gutkowska, esta vez en la Iglesia ortodoxa. El padre Rudnicki se acordaba de dicha ceremonia, celebrada en privado en la casa con pocos testigos. En sus memorias Rudnicki explica algo muy interesante. En este periodo Nowosielski quería hacerse monje ortodoxo y desempeñar funciones de sacerdote en algún lugar de Polonia, pero su mujer no compartía esta idea. Él insistió mucho, pero ella decía que si trabajaba como cura no iba a poder pintar y su talento moriría. Nowosielski siguió pensando en hacerse sacerdote hasta el viaje a Francia, donde quería jurar los votos. Al encontrarse con la Iglesia ortodoxa en París, que depende del patriarcado de Moscú, abandona esta idea para siempre. Esta decisión fue un motivo de alegría para su mujer (Rudnicki, M., 2011)¹⁴⁰.

Seguramente esta decisión, marcada por la insistencia de su mujer, influyó en el posterior desarrollo de su obra: si hubiera continuado con su idea, es posible que Nowosielski no hubiera vuelto a pintar. Aunque su matrimonio no era fácil, el artista nunca quiso divorciarse para contraer matrimonio con Kinga, prefirió amarlas a las dos.

En Łódź en los 50 Nowosielski encuentra otra mujer que va a influir en su pintura. Con ella puede hablar largamente sobre filosofía y religión. La relación que tienen es solamente profesional. El famoso salón de la condesa Tyszkiewicz anima la complicada creación del arte moderno en la ciudad, con fuertes herencias del arte realista y la vanguardia de Strzemiński.

Teresa Tyszkiewicz

Fue la condesa Teresa Tyszkiewicz quien pidió a Nowosielski que llevara el taller de Projektowania Tkanin Dekoracyjnych (Diseño de Telas Decorativas) para los estudiantes de quinto curso en 1957 en PWSSP en Łódź. Las tensiones políticas dentro de la Dirección Nacional de Teatros de Marionetas provocaron dificultades en el trabajo de Nowosielski y el artista recibe con alegría esta propuesta. Estuvo tres años trabajando en este puesto. Aunque no entendía el complicado sistema tecnológico del taller, el rector de la escuela le había elegido para romper con las antiguas formas del taller y “ventilarlo” de la gran herencia de la década de los 30 y del siglo XIX. Nowosielski estaba allí para hacer una revolución. Como recuerda Wolański, en la escuela había

¹⁴⁰ Véase el texto de M. Rudnicki, del 16.03.2001, en: [www.http://dstp.cba.pl/?p=4236](http://dstp.cba.pl/?p=4236)

señoras anticuadas que ocupaban puestos importantes, que decían que él quería “destruir los fundamentos de esta magnífica artesanía” (Czerni, K., 2011: 157). Como recuerda Wolański, Jurek no sabía nada de telas decorativas, él era pintor y venía a hablar de pintura. Quería cambiar algo, transmitía sus conceptos sobre construcción y composición, y obviamente también hablaba de los iconos.

Zofia Litak en Czerni (2011) explica:

Nowosielski fue un pedagogo muy original, pero completamente separado de la práctica de telares. En aquel momento Łódź necesitaba sencillamente diseñadores de telas. Existían unas reglas: telas de hilo, telas únicas, telas impresas. Pero Nowosielski en los proyectos miraba la composición en totalidad, juntaba diferentes telas como un *patchwork*, con una idea completamente despegada de la práctica. (pág. 157)

Es preciso recordar los primeros pasos de Nowosielski, como educador, porque será uno de sus múltiples trabajos. Según Wolański, que fue el asistente del taller del pintor, la tarea de educador supuso un gran desafío para Nowosielski, hasta el punto de que llegó a plantearse dejar la educación.

El profesor Wolański me contó que en el taller de Łódź que conducía Nowosielski era él mismo, Wolański, el encargado de poner los bodegones que, evidentemente, habían sido previamente aceptados por parte de Nowosielski. En este taller los alumnos tenían que pintar sus propios bodegones y presentarlos al terminar. En la primera sesión de presentación de trabajos de los alumnos, Nowosielski se asustó, ya que todos los estudiantes habían pintado su bodegón como él lo había hecho. Los estudiantes no se inspiraron en su obra, sino que la copiaron. Este acontecimiento afectó tanto al maestro que decidió abandonar el taller durante una temporada y dejarlo en manos de Wolański. Se sentía muy decepcionado con la reacción de sus alumnos y llegó a querer dejar la docencia (Wolański, T., comunicación personal, 17 de diciembre, 2013).

Tadeusz Wolański me explicó que el hecho de que los alumnos copiaran la forma de pintar del maestro no se debía en ningún caso a que Nowosielski hubiera dicho que quería ver solo este tipo de pintura, sino que fue la reacción natural de los alumnos ante la gran personalidad de Nowosielski y el poder que tenía a la hora de transmitir sus ideas sobre la pintura. Él transmitía mucha fuerza e influenciaba a sus alumnos, los cuales tendían a imitarle inconscientemente. Nowosielski, como comenta Wolański:

Era muy cuidadoso y discreto con todos sus alumnos y les enseñaba su visión artística poniéndose de su parte. Intentaba entender la obra que ellos hacían y que mantuvieran una visión independiente, aunque estéticamente fuera muy distinto de lo que él hubiera hecho. También explicaba los cuadros mencionando siempre que aquellas explicaciones correspondían exclusivamente a su propio punto de vista. (Wolański, T., comunicación personal, 17 de diciembre, 2013)

Una opinión distinta tiene Stanisław Fijałkowski, quien afirma que Nowosielski era un mal pedagogo. Una vez fue a ver su taller donde daba clases, en la Academia de Bellas Artes en Cracovia, y todos los estudiantes pintaban de la misma manera que su maestro. A diferencia de Wolański, él cree que Nowosielski lo toleraba. Para Fijałkowski, el peor pecado que puede cometer un estudiante es hacer lo mismo que su profesor. Si, por desgracia, ocurre esta situación, es que el maestro es incapaz de transmitir ideas para inspirar a los alumnos (Fijałkowski, St., comunicación personal, 12 de agosto, 2015).

En el mismo periodo de los 50 el artista compagina su trabajo en la PWSSP con la ilustración. En 1958 realizó las ilustraciones del libro de poesía de Bernard Sztajnert *Chwila ahistoryczna* (Łódź, 1958), y las ilustraciones una novela de Zbigniew Nienacki *Zabójstwo Herakliusza Pronobisa* (1958), que fue publicada en esta revista periódicamente.

Con el sueldo como profesor en la PWSSP, Nowosielski cubre con más facilidad los gastos mensuales de la vida en la gran ciudad. El pintor estaba muy agradecido a Teresa Tyszkiewicz por su apoyo para conseguir el trabajo en la escuela. Fue ella quien escribió la carta de recomendación para que entrara. El artista no olvidará esta gran ayuda. La amistad con Tyszkiewicz durará muchos años. Como fruto de esta relación la obra de la condesa se enseñó en la galería del Grupo de Cracovia y Nowosielski la presentó en la inauguración.

Wolański confirmaba la estrecha relación entre Nowosielski y Teresa Tyszkiewicz y se acordaba de los encuentros en el famoso salón de la *condesa roja*¹⁴¹:

La señora Teresa Tyszkiewicz, hermana de la santificada Ledóchoska, era una aristócrata polaca que se convirtió en una importante catedrática de PWSSP de Łódź. En el salón de su casa se celebraban las reuniones de la cátedra, encuentros que no seguían un estricto

¹⁴¹ Nombre que en el ambiente de la aristocracia europea tuvo Teresa Tyszkiewicz, por el hecho de vivir y trabajar en un país comunista.

protocolo educativo, en los que se juntaban para hablar de arte diferentes personajes, artistas o filósofos, como el profesor Anders o el profesor Fijałkowski, o también Nowosielski y yo mismo. Estos encuentros recordaban a los que durante los siglos XVIII y XIX habían tenido lugar en los salones aristocráticos para hablar de filosofía.

En el salón de Teresa Tyszkiewicz, sin embargo, las conversaciones siempre giraban en torno al arte de actualidad y las tendencias artísticas de moda. Al llegar a estos encuentros, antes de que la conversación empezara, la señora de la casa siempre agasajaba a sus invitados con una copa de un alcohol que guardaba en un depósito especial de la pared de su casa en Łódź. (Wolański, T., comunicación personal, 17 de diciembre, 2013)

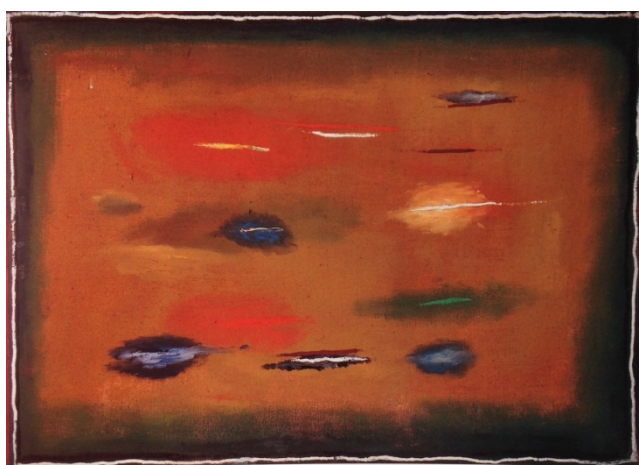
Wolański me contó que,

(...) en uno de estos encuentros, pasé un mal rato debido a que la dueña de la casa estaba disconforme con la decisión que había tomado de cambiar de taller. "He dejado el taller de dibujo y he entrado en el recién formado taller de fotografía y películas" le había contado a la señora Tyszkiewicz. Ella me dijo enfadada que no entiende por qué me había dejado de interesar el dibujo. En su opinión, esta decisión era completamente inadecuada e incomprensible. Nowosielski, que había estado escuchando toda la conversación, me dijo medio en broma "no te preocupes por lo que ella dice, porque la profesora Tyszkiewicz no sabe dibujar". (Wolański, T., comunicación personal, 17 de diciembre, 2013)

En este momento, Wolański quiso aclararme que evidentemente la señora Tyszkiewicz sí sabía dibujar muy bien, pero que su forma de dibujar no correspondía a lo que Nowosielski entendía como dibujo. Aunque no compartían todas sus opiniones, Wolański dijo que ante todo Nowosielski apreciaba a Teresa Tyszkiewicz.

Stanisław Fijałkowski recordaba que él también había participado en los encuentros con Tyszkiewicz. A su salón venían también Nowosielski, Pierzgalski y Łobodzinski. Pocas veces, enfatizaba Fijałkowski, se hablaba de pintura, ella estaba muy influenciada por la filosofía de Pierre Teilhard de Chardin. La organizadora de las charlas asistía asiduamente a los encuentros de seguidores de su admirado filósofo en otras partes de Europa. Fijałkowski explicaba que disfrutaba mucho hablando con ella. Las largas horas de disputa trataban, sobre todo, de los conceptos cósmicos del mundo y la espiritualidad en la vida, partiendo de las ideas del Teilhard de Chardin. Este filósofo y científico francés fue muy criticado por la Iglesia, pero nunca fue prohibido.

Por otro lado, Stanisław Fijałkowski recordaba que en la ciudad había artistas como Władysław Strzemiński, Katarzyna Kobro o Teresa Tyszkiewicz, que tenían un peso importante en la vanguardia de Polonia. Fijałkowski piensa que Tyszkiewicz era una persona muy interesante y una gran pintora. Nowosielski, en su opinión, por desgracia no tenía mucho peso artístico en estos círculos, porque no tenía los estudios superiores acabados (Fijałkowski, St., comunicación personal, 12 de agosto, 2015).



37. *Abstracción*, 1956, de Jerzy Nowosielski, 70x100cm, óleo sobre tela, (Czerni, K., 2006: 63).

Los cuadros tachistas de la condesa Teresa Tyszkiewicz seguramente influyeron en la obra abstracta de Nowosielski. Hay una serie de cuadros del artista donde se puede apreciar las manchas tachistas gestuales. El cracoviano no tiene miedo de experimentar con sus pinturas y junto a los cuadros abstractos geométricos pinta las abstracciones con manchas tachistas, (fig.37). Fijałkowski recordaba que había visto los primeros cuadros de este tipo en el taller de Nowosielski en Łódź en los 50.

Para finalizar el análisis de las personas influyentes en el desarrollo de Nowosielski, me gustaría recordar su encuentro con Władysław Strzemiński, al que conoció al llegar a Łódź. Como he mencionado anteriormente, aunque Nowosielski no podía hablar sobre arte con el creador de unismo, los encuentros que tuvo con el artista de Łódź le hicieron comprender la importancia de guardar la unidad del pensamiento artístico y la necesidad del seguir las normas e ideas artísticas, a pesar de las dificultades personales y socioculturales. Lo confirma Tadeusz Wolański, quien durante mi entrevista responde a

la siguiente pregunta: “De las personas de su ambiente más cercano, ¿quién cree usted que inspiró más a Nowosielski cuando ya había empezado su primera etapa de trabajo artístico? ¿Qué personas le formaron como artista de forma directa o indirecta?” Ante esta pregunta Wolański me respondió que,

(...) no es fácil encontrar una única persona, Nowosielski siempre intentaba proteger su personalidad y su forma de ver el mundo. La pintura de Nowosielski se relaciona con la aparición del hombre en la tierra y el intento por parte del artista de interpretar este hecho de forma pictórica. (Wolański, T., comunicación personal, 17 de diciembre, 2013)

En sus conversaciones con Nowosielski, Wolański, que no cree en Dios, decía que la aparición del hombre fue fortuita, pero el maestro siempre hablaba del Creador. Wolański recordaba que Nowosielski siempre decía que "el artista no debe estar bajo ninguna influencia, sino que debe crear su propio camino a solas". Es decir, según Nowosielski, el artista debe crearse a sí mismo a través de su trabajo personal. Aunque estas eran las ideas de Nowosielski, Wolański me confesó que este sentía fascinación por algunos artistas y colegas, como Strzemiński o Kantor.

Seguramente, dijo Wolański, también pudo estar influido por la pintura de El Bosco, Hans Arp y Miró. De hecho, hablaba mucho sobre Miró. También estaba enamorado de la obra de Paul Klee y el arte naíf. Wolański recordaba que a Nowosielski le enamoraba la forma de ver el mundo con categorías abstractas y primitivas de Nikifor Krynicki. De hecho, Nowosielski contó varias anécdotas a Wolański sobre este pintor, como por ejemplo que pintaba con su propia orina (Wolański, T., comunicación personal, 17 de diciembre, 2013). Nowosielski, como artista moderno, buscaba sus raíces en la obra de los primitivos. Al igual que Picasso se inspiraba de arte africano e íbero, Nowosielski busca sus raíces en la obra de Nikifor, un pintor autodidacta y naíf.

Nowosielski y Nikifor expusieron varias veces juntos. En 1959 el primitivista polaco expone con Nowosielski en una muestra titulada *Iconos, Nikifor, Nowosielski*. Además de la obra de los dos artistas, se presentaron los iconos de Sanok, Halicz y los Sądeckie, del siglo XVI-XVII y del XV. Los cuadros de Nikifor trataban paisajes urbanos y rurales, retratos y representaciones de santos. Nowosielski presentó paisajes y retratos.

Piotr Skrzynecki¹⁴² recopiló información sobre esta exposición y decía que la totalidad de los cuadros que se habían expuesto hacían que el espectador pudiera ver de manera evidente la conexión de temas y problemas plásticos que trabajaban ambos pintores. Claramente se apreciaba la admiración de Nikifor por los iconos. Se podía comparar la concepción de la figura en las obras de los dos pintores y vincularlo con los iconos antiguos. En la obra de los dos artistas, se pudo ver la misma manera de trabajar con el contorno, con la mancha de la pintura y con el espacio.

Como enfatiza Skrzynecki,

(...) podemos ver el color luminoso y limpio, y sus delicadas transparencias, a veces colores de media sombra, donde casi se pierde nuestra mirada. Hay una similitud entre los cuadros de Nowosielski y los iconos, por ejemplo en el amontonamiento de planos geométricos de los paisajes de Nowosielski, que se hacen evidentes si los comparas con el icono *Virgen María de Moszczańca*. Se puede comparar también las combinaciones de colores: el marrón y rojo en el icono *San Nicolás* y en *Retrato de violonchelista*. Se puede observar también la manera en la que el pintor trabaja el negro, comparando *Retrato de violonchelista* con el icono *Santa Paraksewa*, de Małopolska. En la exposición se observó el parecido con los iconos en los ornamentos que usa Nikifor escribiendo las letras en sus cuadros, y los marcos que crea cerrando sus composiciones en los paspartús ornamentales. Los dos artistas trabajan con una poética formal parecida, pero la usan de manera diferente. Nowosielski pinta con óleo y ténpera, y Nikifor solamente con la acuarela. (Skrzynecki, P., 1959)

Al final de su descripción de la exposición, Piotr Skrzynecki afirma que merece la pena ir y verla, ya que, aparte de sus cualidades formales, tiene algo que solo tienen los iconos: propiedades curativas. La publicidad oculta de la exposición que hace Skrzynecki en las últimas palabras del texto me hace reflexionar sobre la necesidad de la crítica de acercar al gran público a los acontecimientos culturales de la época y transmitir, a su vez, información sobre el arte y los artistas relacionados con los iconos.

Wolański me explicó una historia sobre otro pintor primitivo que Nowosielski encontró durante su trabajo en el Centro Cultural de Łódź. Se trataba de un pintor autodidacta, con un estilo parecido al de Van Gogh, llamado Władysław Rząd, que vivía en Zgierz. Nowosielski fue llevado al aula del centro cultural en el que trabajaba este pintor para

¹⁴² Véase: Skrzynecki, P., (1959). Iconos –Nikifor-Nowosielski, Kraków, en: *Echo Krakowa*, n.º 140.

que viera su obra, y le conmovió tanto la pintura de Rząd como la de otros primitivistas que trabajaban allí: había una modelo, la señora Rudnicka, que pintaba bodegones de forma primitiva y sorprendente. Nowosielski estaba enamorado de este tipo de obra por dos motivos: porque, en cierto modo, eran similares al icono y porque mostraban un cierto atrevimiento pictórico, por ejemplo en aspectos como la perspectiva, y a la vez mostraban la incapacidad de la representación de la realidad.

También le gustaba mucho la obra de Henryk Płóciennik, grabador en Łódź, así como la del pintor Andrzej Łobodziński, que trabajaba con pigmentos de colores secos que iba moviendo y terminaban dejando una masa gris en el cuadro. A Nowosielski le gustaba la idea de transformar el cuadro por la simple mezcla de los pigmentos secos. El artista se sentía inspirado por la ciudad de Łódź y su ambiente industrial. Wolański confirmaba todo esto, a lo que añadía:

Nowosielski era un miembro importante del grupo de artistas de Cracovia, en el que también figuraba Tadeusz Kantor. El crítico, teórico e historiador del arte Mieczysław Porębski escribió sobre Nowosielski. El famoso poeta Różewicz inspiraba a Nowosielski, le encantaba su precisión de palabra. De hecho, uno de sus cuadros se inspiró en el poema *Rzeźnia* (“Matadero”). Directores de cine como Teplitz, Wajda o Kawalerowicz también le inspiraron, ya que también se dedicaba a la escenografía. (Wolański, T., comunicación personal, 17 de diciembre, 2013)



38. *Matadero*, 1963, de Jerzy Nowosielski, oleo sobre tabla, 88x66, 5cm, colección privada, (Starmach, A., 2003: 267).

El gran impacto en la vida artística de Nowosielski lo tiene el Grupo de Cracovia. El artista, aunque todavía vive en Łódź, participa en las propuestas artísticas de su ciudad natal. En la actividad del grupo están previstas exposiciones de los miembros asociados y Nowosielski en mayo de 1960 presenta casi 50 cuadros de sus últimos años en la Galería Krzysztofory.

En la exposición de Jerzy Nowosielski en Krzysztofory de Cracovia, (...) las formas que pinta son muy concretas, recortadas de otras con contorno oscuro. Los elementos de las composiciones se iluminan con brillo propio y se presentan con diferente condensación de la materialidad. Las casitas blancas y las calles esmeralda o de color rojizo florecen en el paisaje como si estos sellos de la actividad humana tuvieran su propia consistencia, se cristalizan de una manera muy fácil y sencilla desde la materia prima –los campos de césped en las colinas, las llanuras de arena– y todo se junta con el cielo asalmonado. Todas estas configuraciones existentes se unen en su construcción con la misteriosa relación entre los contrastes de colores (...). Los rectángulos de las casitas se incrustan en el deslumbrante blanco que sale de la preparación de la tela y a veces con la mancha más fuerte de la pintura. Por otro lado, las colinas simétricas tienen el verde casi totalmente liso, suena con monotonía ante la sutil orquesta mate de los marrones y grises que contienen las casas entremetidas en las pendientes.

El segundo elemento que organiza el cuadro es la tensión del movimiento. Las líneas de los caminos y precipitaciones, la estrecha sombra que se junta en un punto de encuentro. Estas líneas describen el espacio como si fueran rígidos tendones que enseñan la dirección y el movimiento del cuerpo. Así pues, en esta pintura plana crean no la ilusión, sino la simbología del espacio.

Lo bizantino de estos cuadros se muestra en la forma de elevar el dibujo de las líneas y en la tranquila tensión de las marcas. Una visión de lo bizantino más sutil e individual, que está llena de tristeza, dignidad y concentración. (Woźniakowski, J., 1960)¹⁴³

Otro crítico de arte, Piotr Skrzynecki, explicaba: “Hace tiempo que no teníamos una exposición tan excelente. Seguramente algo tienen que ver Krzysztofory, que es un marco incomparable para los cuadros de Nowosielski. (...) Parecen no querer salir de la galería y que lo más importante para el pintor es el color, que luce con fuerza incesante” (Skrzynecki, P., 1960).

¹⁴³ Véase; Woźniakowski, J., (1960) , Jerzy Nowosielski, en: *Tygodnik Powszechny*, nº 22.

Nowosielski no siempre recibió tan buenas críticas. En la exposición del Grupo de Cracovia organizada por el congreso AICA, Stanisław Ledóchowski decía que en el grupo predominaban dos corrientes, la abstracción y la figuración surrealista, que parecía encajar muy bien con los sótanos góticos de la Galería Krzysztofory. A continuación explicaba que: “Prefiero no dar a conocer mi opinión sobre la obra que muestra Jerzy Nowosielski, sus trabajos son los más flojos que he conocido hasta ahora” (Ledóchowski, S., 1960).

Las presentaciones de arte moderno polaco en EE. UU., concretamente en Chicago y en el MOMA¹⁴⁴ de Nueva York en 1961, no llegan a tener mucha importancia en la capital del arte mundial. Nowosielski participa en la muestra que junta la obra de varios artistas polacos, pero su pintura no genera interés en la selectiva mirada de los críticos estadounidenses. El reconocimiento estatal que recibe el pintor le ayuda a organizar exposiciones individuales en muchas ciudades de Polonia y también en otros lugares de Europa, y los museos de toda Polonia empiezan a comprar su obra.

4.11. Las primeras obras sacras

En su análisis sobre Picasso, Howard Gardner investiga la relación entre el creador y su obra, habla de diferentes facetas artísticas de Picasso y los aspectos que fomentan y frenan su creatividad. Picasso, a diferencia de Nowosielski, no trabajó para la Iglesia. Durante su estancia en Łódź, el polaco empieza a pintar sus trabajos monumentales para el culto; entre muchos otros proyectos, es importante recordar las policromías de la iglesia ortodoxa de Gródek, donde trabaja con Adam Stalony-Dobrzański (1952-55), la iglesia ortodoxa en Kętrzyn (1954), la capilla del cementerio ortodoxo de Wola en Varsovia (1956) y los frescos de Jerzmanowice en la iglesia de San Bartolomé (1959-60), que en 2000 fueron salvados de la destrucción y retirados de las paredes para ser trasladados a otro lugar.

El trabajo con las obras sacras, en el caso de Nowosielski, crea una línea de exploración que el artista quería realizar desde su juventud. Recordemos su estancia en Kunstgewerbeschule, en el departamento de pintura monumental, a continuación sus

¹⁴⁴ Nueva York, Museum of Modern Art, *15 Polish Painters*, catálogo con la introducción de Peter Selez (10 VI–VIII 1961).

estudios como iconógrafo en el monasterio cercano a Lvov y los trabajos con los frescos durante la guerra en Bolechów, Ucrania (1943). Su deseo de pintar frescos y cuadros religiosos se cumple en la década de los 50.

En Łódź Nowosielski recupera su fe y empieza investigar a fondo los aspectos teológicos del icono. Tadeusz Wolański recuerda que el artista siempre llevaba consigo un libro de Soloviov, que estudiaba en profundidad. Encontraba el sentido de su obra en el icono y la religiosidad ortodoxa. Nowosielski decía que cuando se es pintor, todo está relacionado con la pintura y todo es comprender. Todas las historias que solía contar a sus estudiantes o colegas tenían siempre una razón de ser, siempre tenían una finalidad que él mismo u otros podían usar en su trabajo artístico que, a la vez, formaba parte de su vida. Esta filosofía de vida, esta vinculación de la vida con la pintura, en su caso siempre fue muy evidente. Nowosielski estaba permanentemente intentando comprender y encontrar el sentido, la necesidad, el objetivo y la motivación de la pintura. A menudo el artista decía, casi como una broma: "No me gusta pintar, pero lo tengo que hacer" (Wolański, T., comunicación personal, 17 de diciembre, 2013).

Es importante ver cómo el trabajo con las pinturas sacras le proporciona un equilibrio emocional y el artista se va autoafirmando en su lenguaje artístico, que puede usar de la misma forma en diferentes facetas del arte moderno. Por un lado, en su trabajo laico relacionado con las vanguardias y el surrealismo, y por otro lado en las formas modernas de pintura dedicada al culto que realiza para las iglesias greco-católicas, ortodoxas y católicas romanas. Krystyna Zwolińska en su artículo¹⁴⁵ recuerda que Nowosielski, incluso antes de volver a la fe, trabajaba con las pinturas de las iglesias y tras un tiempo volvió a creer, dejando la religión de sus padres y optando por la creencia ortodoxa.

El apoyo que recibe, especialmente de su mujer y de su gran amigo el padre Jerzy Klinger, con quien puede contrastar opiniones sobre los proyectos de las iglesias y la fe, hizo posible su crecimiento personal y artístico. La biografía de Nowosielski ha recopilado en su libro¹⁴⁶ el intercambio de cartas entre los dos amigos: en él se puede ver el conocimiento de la ortodoxia que tenía Nowosielski, su preocupación por preservar las antiguas iglesias de madera de culto greco-católico, todavía existentes en

¹⁴⁵ Zwolińska, K. (1984:134), Nowosielskiego Malarstwo Zbawiające, en: *Twórczość*, n.º 6 (463).

¹⁴⁶ Czerni, K., (2015: 11-41), *Listy i zapomniane wywiady*, Cracovia, Znak.

la parte sureste de Polonia, y la búsqueda del artista de los terrenos donde vivían los últimos lemkos. La relación con Klinger y después con el padre Paprocki le permiten seguir avanzando en la pintura sacra e incluso incorporar algunos elementos abstractos en sus trabajos para las iglesias. Nowosielski explicaba, que enfrentarse de nuevo con la fe, como me dijo:

Le posibilitó abrir diferentes campos de experimentación donde pudo desarrollar su visión artística de forma libre y auténtica, tal y como la sentía personalmente, sin opresión ni mandamientos teóricos o formales. El hecho de volver a la fe le permitió volver a sentir los elementos mágicos y la espiritualidad y reencontrarse con el icono, que le ha servido como manantial de profundas inspiraciones artísticas modernas. Porque, como decía, “la imagen del icono contiene los elementos abstractos y figurativos a la vez”. (Nowosielski, J., comunicación personal, 10 de enero, 2001).

Según Wolański, la constante búsqueda de la forma es lo que llevó a Nowosielski a construir su propia filosofía como pintor. Aunque su pensamiento siempre fue muy cercano al mundo cristiano y a la filosofía sacra-ortodoxa abstracta, esto no impidió que tuviera su propia filosofía como pintor.

Nowosielski buscaba formas pictóricas de expresar sus ideas, no podía transmitir las de ninguna otra forma artística, no las podía cantar, ni representar teatralmente, ni construir como formas arquitectónicas o escultóricas... Solo podía expresarlas de forma pictórica. La pintura, para él, fue el único modo de expresar la relación entre el hombre, el mundo y el resto del universo. (Wolański, T., comunicación personal, 17 de diciembre, 2013)

La fuerte determinación personal a la hora de defender sus proyectos artísticos, que no siempre estuvieron bien vistos por los párrocos o por los creyentes, influyó en el progreso de su trabajo. El artista muchas veces estaba decepcionado y parecía que no iba a seguir investigando esta faceta, pero una fuerza superior le ayudaba a superar las dificultades y seguir trabajando. En muchas ocasiones, como en la propuesta para la decoración de la iglesia ortodoxa de Klejniki (1958-61?), la obra no se finaliza y los iconos del iconostasio se dispersan¹⁴⁷. En otras ocasiones los proyectos sacros se quedaban en bocetos. Como enfatizaba Leon Tarasewicz:

No tenía muchos amigos con quien compartir, a lo mejor el padre Jerzy Klinger o Leoncysz Tofiluk –un sacerdote ortodoxo–, sus amigos de la madurez, crearon un

¹⁴⁷ Véase: Czerni, K., (2006: 210).

espacio donde pudo ser comprendido. De alguna manera estas personas le ayudaron a crear un lugar donde podía ser entendido en su pintura y su pensamiento. Como todo artista, necesitaba un soporte filosófico y religioso para desarrollar su trabajo artístico, y también como pensador y escritor. La tragedia y el aislamiento de Nowosielski tienen que ver con el hecho de que la ortodoxia, al igual que la religión y el pensamiento vinculado con ella, en Polonia siempre ha sido provinciana. No se podía crear un hilo de comprensión de su obra e intercambio intelectual, no había un espacio donde pudiera ser comprendido, especialmente por la gente de su religión. Todo el desgaste de dudar permanentemente sobre el arte que creaba y la posición filosófica que representaba, lo llevaba a sus espaldas y en soledad. Creo que en esta dificultad está el origen de la gran tragedia de su vida: el alcoholismo. Sencillamente no aguantaba el gran peso que tuvo que llevar a solas. (Tarasewicz, L., comunicación personal, 17 de diciembre, 2015)

El artista durante toda su vida trabaja paralelamente con la pintura laica y la obra sacra. Presentaré esta última faceta en otro apartado de mi investigación: la creo también necesaria para enmarcar su trabajo como artista moderno.

4.12. Vuelta a Cracovia

En 1962 el artista vuelve con su mujer a su ciudad natal debido a su trabajo en la ASP en Cracovia. En 1961 aprueba por libre el examen de la ASP y recibe el diploma como licenciado en Bellas Artes que le permite dar clases en la Academia. A continuación, con la invitación de la ASP, recibe su taller de pintura y empieza su carrera pedagógica que concluirá con su jubilación en 1993.

En Cracovia le esperan sus amigos del recién restaurado Grupo de Cracovia y participa en varias exposiciones con ellos, mientras trabaja en su propia carrera. Dentro del Grupo de Cracovia tiene muy buena relación con Brzozowski, Porębski, Mikulski, Kantor y Janina Kraupe. Como recuerda Leon Tarasewicz en mi entrevista:

El Grupo de Cracovia fue la única realidad de aquellos tiempos. La situación de Polonia era difícil después de la guerra y se cambiaron todas las influencias intelectuales. Las élites de artistas solo podían trabajar en una ciudad como Cracovia, que no había sido destruida durante la Segunda Guerra Mundial y donde se habían refugiado polacos de diferentes orígenes y religiones. Esa variedad de personas dio la posibilidad de crear un importante grupo artístico. Por otro lado, todos los artistas del grupo eran jóvenes y

querían crear y configurar el mundo artístico en Polonia. Había una necesidad de crear arte contemporáneo. (Tarasewicz, L., comunicación personal, 17 de diciembre, 2015)

Es interesante la comparación que hizo joven amigo de Nowosielski, explicando que hasta la guerra la región de donde proviene Tarasewicz no había tenido relaciones con el mundo cultural e intelectual de Varsovia, sino con Vilnius. Debido a la creación de nuevas fronteras en Europa tras la Segunda Guerra Mundial, Vilnius fue absorbida por la URSS y su región se vio más próxima culturalmente con Cracovia. Tarasewicz intentaba relacionar estas observaciones con la vida de Nowosielski:

Ocurre que en el caso de Nowosielski, todo el mundo intelectual de la región de donde provenía su familia estaba vinculado con Lvov, y tras la guerra, con Cracovia. Nowosielski se había quedado en un micromundo con reminiscencias de la antigua monarquía austrohúngara. Cracovia no fue destruida después de la guerra y por eso allí pudieron florecer estos jóvenes artistas que querían hacer arte de nivel europeo y mundial. (Tarasewicz, L., comunicación personal, 17 de diciembre, 2015)

Tarasewicz menciona que después de la guerra los polacos dedicaron todos sus esfuerzos a la reconstrucción del país. En Cracovia los artistas sí se podían dedicar al arte. Eran de diferentes nacionalidades, artistas muy distintos y muy buenos (como Kantor, Stern, Jaremińska y Jan Paweł, entre otros que no he mencionado). Cuando llegaron nuevas formas de transporte a Polonia (los aviones) empezó el intercambio intelectual. La actividad artística se trasladó a Sopot y después se reactivó en Varsovia. Tarasewicz explica que la gente de región de Cracovia son muy distintos a los de Varsovia y Poznań: a día de hoy, los cracovianos son más abiertos de mente y más progresistas. De este modo el grupo artístico de jóvenes pintores encontró un sitio donde se podían dedicar al arte y a crear visiones interesantes.

Pero en el caso de Nowosielski esta variedad de personalidades desembocó en cierta soledad intelectual y sensación de incompreensión. Tarasewicz compara la situación de Nowosielski con la de un médico de su niñez, el doctor Jerzy Gieniusz. Era hijo de una gran poeta bielorrusa, pero acabó trabajando en un pueblo cercano a la pequeña ciudad de Gródek. Era un buen médico, pero terminó siendo alcohólico, porque era su única escapatoria ante el entorno provinciano en el que vivía y que le hacía sentir solo.

Respecto a Nowosielski, Tarasewicz decía que “estaba completamente solo, el alcohol le ayudaba a sobrellevar la dificultad de ser un incomprendido”. A continuación

explicaba la importancia de cooperar e interactuar con otros artistas, y lo comparaba con el mundo de los animales, sobre la necesidad de pertenecer a una manada, o al mismo concepto de tribu. Incidía en el hecho de que los humanos somos animales sociales por naturaleza. Recordemos que “él era ortodoxo y los demás eran católicos y judíos”. Nowosielski no pudo cooperar artísticamente por ser diferente y “se quedó solo entre los suyos”. Por eso se anesthesiaba con alcohol.

Tarasewicz decía: “Al estar en un grupo te sientes protegido, porque estás entre los tuyos, pero si ellos no comprenden porque no llegan a tu nivel, estás solo en todo lo que haces (en el caso de Nowosielski, intelectual y espiritualmente). Esta soledad llevó a Jurek al alcoholismo” (Tarasewicz, L., comunicación personal, 17 de diciembre, 2015).

Las declaraciones de Tarasewicz colocan a Nowosielski en un lugar complicado dentro del entorno artístico de su ciudad y apuntan las posibles razones de su alcoholismo. Él, a pesar de todo, siguió trabajando para vincular lo sacro con el arte moderno. Su grave adicción generó algunos conflictos con los párrocos de las iglesias que iba a pintar. Tarasewicz recordaba al padre Antoni Dziewiatowski, de Hajnówka, que afirmó: “No dejes que un borracho pinte mi iglesia”. En lugar de la decoración de Nowosielski, aunque el artista ya había hecho el proyecto, finalmente optó por una manera más tradicional y menos interesante de embellecer su templo ortodoxo¹⁴⁸.

En 1962 pintó los emblemáticos *Tajemnica narzeczonych* y *Rzeźnia* (“Matadero”). Este último es una protesta del pintor contra el maltrato animal. Nowosielski sentenciaba: “Los animales son víctimas indefensas en manos de los humanos” (Kostołowski, 1993). La propuesta pictórica de Nowosielski encontró su referente en la poesía de su amigo Tadeusz Różewicz, quien le dedicó el poema *Matanza del cerdo*.

Nowosielski explica que la cristiandad ha perdido por completo la vinculación del sacrificio de los animales con los rituales sacros de la iglesia, y por esta razón es difícil hablar sobre el sufrimiento de los animales en el aspecto espiritual. El artista se atreve a comparar el matadero con un campo de la concentración, pero en el cuadro el matadero tiene un significado místico oculto. Es un lugar religioso donde se efectúa un ritual de sacrificio enfrente de un templo ortodoxo, con un *mandylion* y curas que parecen cuidar del sacrificio. Al igual que en los iconos hagiográficos, Nowosielski presenta una

¹⁴⁸ Hablo del proyecto de la iglesia de Hajnówka (1981). Información confirmada por Krystyna Czerni (Czerni, K., 2011: 304-305).

escena central y narraciones en el marco del cuadro. En la parte inferior izquierda de la obra se puede ver una mesa con una copa de vino y pan, que hace referencia al sacrificio de Cristo.

En el libro de Podgórzec¹⁴⁹, el artista habla sobre la historia de las religiones, donde siempre el sacrificio ritual de los animales estaba vinculado con el misticismo y la espiritualidad. Nowosielski piensa que todos somos los criminales involucrados en el sufrimiento de los animales y hace referencia a las matanzas religiosas y cotidianas. Nowosielski critica firmemente la tauromaquia y denuncia abiertamente a la Iglesia católica de España por no intervenir para detener este espectáculo sangriento. El artista llama a los animales “nuestros hermanos pequeños” y dice que hay que cuidarles de la misma manera que a los humanos. Creo que la posición de Nowosielski es muy revolucionaria para la época, en la actualidad sería un activista animalista.

La postura crítica del artista frente la Iglesia católica romana formará parte de sus textos sobre religión, que empieza a elaborar a partir de los 60 y que se publican por primera vez en la revista *Znak*¹⁵⁰ (1959). Gracias a sus artículos para *Znak* con el tiempo crea su propio lenguaje ensayístico, muy sofisticado y a veces irónico. Trata en sus escritos de la religión ortodoxa en la relación con la católica, de arte, humanismo, estética e historia. Todos estos artículos y entrevistas con diferentes personalidades artísticas y religiosas se convierten en un compendio de sus propias ideas¹⁵¹.

Krystyna Zwolińska dice que Nowosielski empieza a incorporar conscientemente el icono en su obra laica tras recuperar la fe y explica, citando al propio Nowosielski, que el artista “cree en la idea de salvación a través de la actividad artística en su totalidad, no solo en relación con la obra sacra”. A continuación explica que:

Para Nowosielski la belleza está relacionada con la creación divina del mundo y a la vez es la señal de la encarnación de Dios en él. El cuadro, como dice el artista, es el exorcismo de la consciencia, porque recoge los terrenos que están en peligro de caer en el mal y la impureza. El arte sirve para trocar el mal en bien. Si alguna vez en la pintura ocurre algo bueno, siempre tiene que ver con la energía positiva. Por eso no se puede

¹⁴⁹ Véase: Podgórzec, Zb., (1985: 100-102).

¹⁵⁰ Es una revista cultural y intelectual publicado en Cracovia desde el 1946, abiertamente católica. La revista es, sin embargo, independiente del episcopado.

¹⁵¹ Algunos se editan en el libro: Czerni, K., (2012), *Jerzy Nowosielski, Sztuka po końcu świata*, Kraków: Znak.

enseñar el mal en la pintura, porque si llegamos a enseñar el mal de las profundidades del infierno esto puede significar que podemos vencer al infierno (...). De este modo el pintor es el creador del mundo salvado, pero solo un artista que en su trabajo sabe llegar a crear el arte con fuerza de la salvación puede conseguir esta misión. El arte laico, si es limpio, se encarna a través de lo sensual en un ser trascendente, igual que un buen icono. (Zwolińska, K., 1984: 136)

De este modo, como explica la autora, Nowosielski no quiere tanto difundir el estilo bizantino de su pintura, sino sobre todo transmitir su idea, un tipo de *realismo metafísico* que quiere traspasar a toda su actividad artística. El artista decía: “O el arte transmite elementos espirituales o entonces quizá no es arte” (Zwolińska, K., 1984: 136). Las importantes observaciones de la historiadora muestran la base ideológica del arte sobre el que trabaja Nowosielski toda su vida. La explicación de Zwolińska permite entender en profundidad el mensaje espiritual que lleva su obra y la relación que quiere establecer su pintura con los espectadores.

Es decir, Nowosielski quiere que sus cuadros laicos y en general todo lo que pinta tenga la misma fuerza mística y espiritual que tiene un icono ortodoxo, y así metafóricamente salvar el mundo y la humanidad. Puede parecer una idea imposible, pero como recordaba el mismo artista, tras las dificultades que encontraba durante sus proyectos religiosos, recibía el empuje artístico para seguir pintando de pequeños acontecimientos que ocurrían después de acabar algunas obras, cuando le llegaba a casa una carta de una persona que viendo sus pinturas había recuperado su fe.

4.13. Pintor maduro y reconocido

En los 60, gracias a su cooperación con el gobierno comunista recibe un premio, en la conmemoración de los quince años de la República Popular de Polonia (PRL, por sus siglas en polaco). El artista recibe una distinción del Ministerio de Cultura y Arte en el Museo Nacional de Varsovia, donde se muestra la exposición *Polskie dzieło plastyczne w XV-lecie PRL*. La ambigüedad de la posición política del artista nunca se ha juzgado en mi país y muchos de los historiadores han explicado la simbiosis entre Nowosielski y el gobierno como la única salida para funcionar como artista, viajar y participar en los eventos culturales del bloque comunista y el resto de Europa. Nowosielski siempre encuentra la manera de permanecer dentro de la corriente de los artistas modernos y

consigue una posición estable trabajando duro y gracias a la ayuda del Grupo de Cracovia y Mieczysław Porębski.

Como cierre de una etapa de su investigación como pintor maduro, en 1963 en la Galería Nacional de Arte Zachęta (Varsovia) se organiza la primera exposición retrospectiva del artista. Su amigo Mieczysław Porębski escribe el texto del catálogo. Nowosielski expone obras del periodo 1949-63, y dentro de la exposición se encuentran todas las líneas laicas de su trabajo, tanto obras abstractas como figurativas.

En el mismo año empieza a trabajar en la policromía con técnica de cal y caseína sobre cemento y ladrillo en la iglesia del Levantamiento de la Santa Cruz en Varsovia, en la zona de Jelonki (1963-66) y la catedral ortodoxa de Breslavia (1963).



39. Jerzy Nowosielski en su taller en Cracovia, 1966, fotografía de Esutachy Kossakowski, imagen desde el archivo de Krystyna Czerni.

Józef Majkut decía:

La iglesia del Levantamiento de la Santa Cruz, en Varsovia, fue consagrada el 15 de junio de 1968. Fue construida con el proyecto de Zbigniew Rzepecki y la policromía de Jerzy Nowosielski. Es un conjunto armónico que destila la cooperación de dos especialistas de diferentes esferas de arte. El conjunto merece atención y contiene las formas y composición contemporáneas.

El punto fuerte de la decoración de la iglesia está relacionado con su nombre: en la nave mayor cuelga una enorme cruz con la representación de Cristo, pintado en madera al temple. Esta cruz está situada entre las esferas de la Tierra y el Cielo. El techo, la esfera del Cielo, se mantiene dentro de la convención abstracta, como un símbolo que contiene la representación del arcángel Miguel. Las partes vinculadas con la vida terrenal están representadas de manera figurativa y muestran en su mayoría la vida de Cristo. Las dos partes, la terrestre y la celeste, conectan el crucifijo, que simboliza el misterio de Dios hecho hombre, su sacrificio para salvación de los hombres y su ascensión al Cielo.

En la bóveda del templo podemos ver pinturas a la cal, que recuerdan la simbología usada en el Apocalipsis de San Juan, siete candelabros y siete sellos. Las pinturas más cercanas al suelo explican la conexión con la tierra y son los profetas Ezequiel e Isaías con los pergaminos con sus correspondientes citas.

En la parte sur del presbiterio podemos ver la escena de la Transfiguración de Nuestro Señor, que da la posibilidad de entender el misterio de la vida, el sufrimiento y la muerte del Cristo. La totalidad de las pinturas iconográficas de la iglesia interpretan con gran espiritualidad el Levantamiento de la Santa Cruz. (Majkut, J., 1968)

En 1965 Nowosielski pinta una serie de cuadros sobre desnudos, ventanas y espejos, y la serie sobre montañas. Consigue tres exposiciones individuales en Zakopane, Nowa Huta y Łódź. El artista decía: “El tema central de mi obra es el hombre. La mayoría son desnudos. Estoy probando a pintar al hombre (su corporalidad espiritual en sus aspectos más peligrosos), llevarlo al mundo de la felicidad pura” (Kostołowski, A., 1993).

Sobre los cuadros de montañas Krystyna Jerzmanowska explica:

Las montañas estiradas en forma de escalera. La iglesia ortodoxa tratada de una manera plana, sin necesidad de sobresalir del fondo. Como si fuera una figura geométrica e inscrita dentro de ella un objeto. Una mancha marrón que se expande desde el centro. Arriba un espacio vacío. Así es el paisaje de Nowosielski. Una red de calles que no van a ningún sitio, en las que de vez en cuando hay un símbolo-hombre. Y después otra vez la calle solitaria, fea, entre extraños, sin forma, casas o una ciudad en la montaña. La ciudad vacía en la montaña.

Otra ciudad. Las mismas casas, la misma calle. Desde el otro lado de un túnel se acerca un tranvía parecido a los que se pueden ver en los dibujos de los niños. Una señal,

desconocida pero provocativa, en forma de cuadrado azul dentro de un marco blanco, tirado dentro de las manchas geométricas y sucias del paisaje de montaña¹⁵².

En 1966 el artista ofrece una exposición individual en Viena. El reconocimiento de su obra provoca que muchos organismos públicos de todo el país le otorguen diferentes premios por su trayectoria, entre ellos el premio de Prezydium Wojewódzkiej Rady Narodowej¹⁵³ de Cracovia (1966) y el gran premio de Włodzimierz Pietrzak (1967). Al final de la década de los 60 empieza a trabajar con la serie *Villa dei Misteri* y desarrolla su idea de pintar cuadros dentro de los cuadros. Gutowski reseñaba:

Los cuadros de Nowosielski últimamente han cogido cierto tipo de concisión. El desnudo engrandecido como si fuera a salir del marco, pintado de una manera sencilla, pero con gran refinamiento. Es el arte con contexto erótico, pero a la vez contemplativo en una forma muy contemporánea, aunque recogida del icono ortodoxo. (1968)

Janusz Bogucki, famoso crítico y escritor de arte en Polonia, escribe sobre Nowosielski en el catálogo de la exposición de 1969 (Galería Contemporánea, KMPiK Ruch, Varsovia), donde presenta los aspectos contemporáneos de la obra del pintor.

Construcción hierática de mujeres durante el baño, gimnastas, nadadoras... No oculta su contemporaneidad, no esconde el erotismo del personaje, sino que, por el contrario, lo enseña más por este contraste, le da una realidad muy especial que crea una dignidad perversa. La chocante vitalidad de esta vieja convención no solo se explica por su nueva utilidad y el uso de temas u objetos contemporáneos. Nowosielski ha conseguido apropiarse de esta convención y usarla para su propia visión por el novedoso experimento vivido en el círculo de vanguardia de Cracovia. En las primeras exposiciones de los modernos creó junto a los trabajos surrealistas también abstracciones, una extraña geometría más mágica que constructivista, hacia la que volverá en los años posteriores. En la época del interés en el *informel*, Nowosielski toma una dirección extraña y crea una serie de obras que se caracterizan por su independencia en la forma y el tratamiento del color.

Divide en cuadros las composiciones narrativas rectangulares, típicas representaciones medievales que tienen que ver con las actuales prácticas del *pop-art*. Se pueden ver algunos aspectos del arte óptico en las naturalezas muertas y los paisajes, donde el espacio del cuadro está dividido por fusiones de esferas de espejo. Todas estas

¹⁵² Jerzmanowska, K., (1967). Poszukiwania w ikonie, en: *Życie i Myśl*, nº 11-12.

¹⁵³ Las autoridades estatales a nivel regional (provincial).

inspiraciones, asentadas o episódicas, no cambian el vocabulario y el carácter de la obra de Nowosielski, sino que crean una visión que todo el tiempo reaparece, como una especie de sello personal que permanece en su obra, atravesando sus diferentes estilos. (Bogucki, 1969)

Bogucki intenta juzgar el conjunto de la obra de Nowosielski y quiere encontrar su vínculo con los movimientos artísticos más influyentes de los 60. ¿Lo consigue?

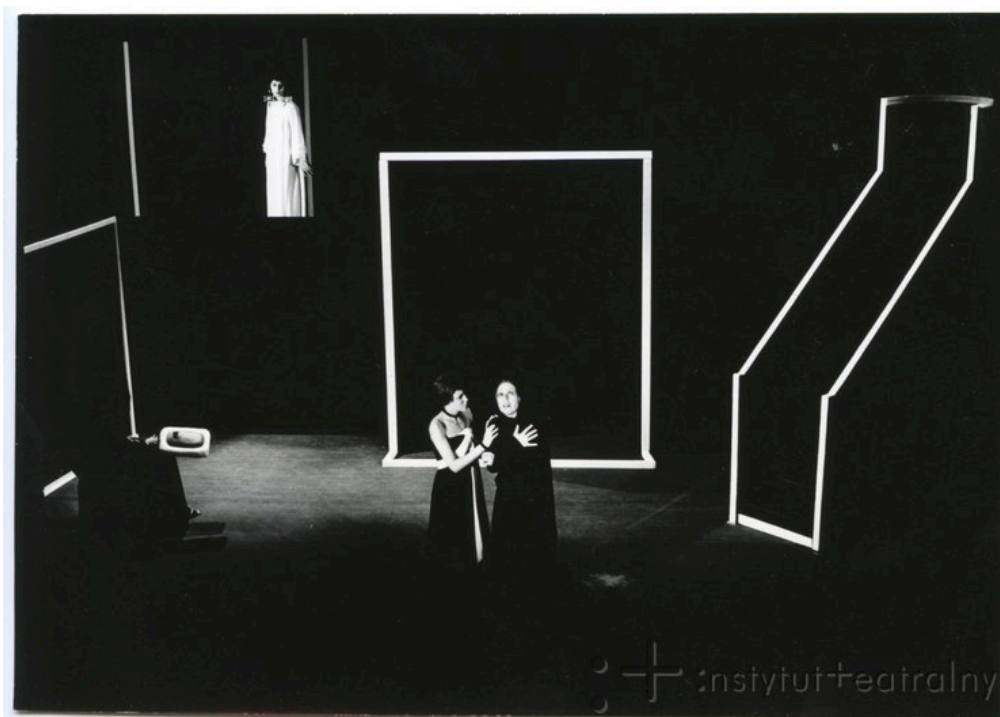
En mi opinión, la obra de Nowosielski de algún modo se puede vincular con el *informel* –por ejemplo, sus cuadros abstractos con formas orgánicas y la expresión de las manchas de pintura–, pero su obra es ajena al *pop-art* y el *op-art*. Los juegos ópticos que incorpora en sus cuadros tienen que ver con la perspectiva invertida, procedente de los iconos. De todos modos, es interesante cómo Bogucki quiere posicionar la obra del artista en el contexto del arte de la época y encontrar elementos que vinculen su pintura con la contemporaneidad. Aunque hay un abismo entre las novedosas tendencias artísticas de los 60 y la obra de Nowosielski, insisto en que la fuerza de su pintura está en la creación de un estilo único e irrepetible, dentro del cual puede expresarse con libertad. En la obra de Nowosielski se pueden encontrar algunos elementos del arte moderno: en la abstracción, la geometría y lo orgánico, y en la figuración, el color plano y las formas sintéticas; a esto se le suma el primitivismo, tan apreciado por los modernos. El artista utiliza estos elementos en su trabajo para las iglesias, donde aparte de la figuración religiosa con reminiscencias bizantinas, aparecen frisos y decoraciones completamente abstractas. Me parece que la riqueza de su pintura reside en estas pequeñas manifestaciones de libertad, cuando en las decoraciones, complicadas iconográficamente, de diferentes templos religiosos pinta formas geométricas que forman un lenguaje nuevo en sí mismas, y en opinión del artista representan la espiritualidad y los ángeles (seres sutiles) que protegen del mal a los humanos.

Pintor adulto y su obra maestra

Con 48 años Nowosielski vuelve a hacer un proyecto escenográfico, *Antígona*, (fig.40), con dirección de Helmut Kajzar en el Teatro Polaco de Breslavia. La impresionante puesta de escena refleja todas las ideas del pintor adulto. La escenografía parece un cuadro del artista, sintético y austero. Con sencillos elementos geométricos de contornos

blancos Nowosielski construye el espacio de la escena. Los actores aparecen en las ventanas, puertas y escaleras y de la misma manera que las figuras de los cuadros crean un ambiente misterioso y fantasmal. El elevado nivel interpretativo de los actores, la sublime dirección y la escenografía hacen que el espectáculo llegue a las 58 representaciones, superando los 15.000 espectadores. Fue un rotundo éxito a nivel nacional.

El pintor adulto se convierte en una celebridad, está muy bien valorado por el gobierno y el mundo eclesiástico de diferentes iglesias en Polonia. Hace proyectos de gran envergadura para las iglesias ortodoxas, uniatas y católicas. En 1973 recibe cuatro importantes premios. Realiza viajes a Grecia y Bulgaria, donde puede conocer el arte de estos países. En el mismo año se publica la monografía del artista, con muchas fotografías y un importante texto de Jerzy Madeyski. La Televisión Polaca de Varsovia, con la inauguración de los programas *Galeria 30 Milionów*, presenta el trabajo de Nowosielski.



40. *Antígona* (1971), con escenografía de Jerzy Nowosielski y dirección de Helmut Kajzar¹⁵⁴

¹⁵⁴ Véase : fotografía desde : <http://www.e-teatr.pl/pl/realizacje/20530,szczegoly.html>

El principio de la década de los 70 se presenta muy favorable para el artista. Como relata Ewa Kuryluk¹⁵⁵, visita con ella el Kunsthistorisches Museum de Viena, donde en la sección de las obras de El Fayum, encuentran el retrato de un hombre con pelo rizado y ojos tristes, que se parece físicamente al pintor. El artista se enamora de esta parte de la colección y durante el descanso de la visita explica a Kuryluk que le gustaría ser un pintor anónimo de El Fayum, porque es mas fácil pintar para una funeraria que para una exposición. Tras la visita a Viena, el matrimonio Nowosielski viaja a Italia. Cuando regresa a Polonia, Kuryluk recibe una postal desde Italia de la mujer del artista, donde cuenta que lleva varias horas sentada en una pizzería esperando a su marido porque tarda mucho de salir del museo, viendo los frescos de la Villa dei Misteri de la ciudad de Pompeya (Kuryluk, 2011).

¹⁵⁵ Pintora polaca, amiga de los Nowosielski. Véase: Kuryluk, E., (2011: 44), Malarz z Fajum, en: *Gazeta Wyborcza*, del 23 de febrero.

“Villa dei Misteri”

En 1975 Jerzy Nowosielski pinta su obra monumental laica más importante, *Villa dei Misteri*, que prepara para en Congreso AICA¹⁵⁶ de Cracovia para la exposición *Voir et concevoir*. El cuadro, que actualmente se encuentra en el Museo Nacional de Cracovia, es sin duda una obra maestra del periodo de madurez del artista.



41. *Villa dei Misteri*, 1975, de Jerzy Nowosielski, acrílico sobre tela, 260x500m, Museo Nacional de Cracovia (Czerni, K., 2006:100).

Siguiendo el análisis de Gardner, la emblemática obra del pintor polaco se puede comparar con el *Guernica* de Picasso. Las otras obras definitorias de los dos artistas –*La vida*, de Picasso, que he comparado con *Beatrix Cenci*, de Nowosielski, y *Las señoritas de Aviñón*, que he relacionado con la *Bitwa o Addis Abebe*– de algún modo cierran diferentes periodos de la creatividad de los pintores.

La idea de buscar los parecidos temáticos y estilísticos de las diferentes fases creativas de ambos me ayuda a clasificar y organizar la complicada anatomía de la creatividad.

¹⁵⁶ Congreso de la Asociación Internacional de Críticos de Arte.

En mi investigación a menudo encuentro dificultades para seguir las pautas metodológicas y estructurales de Gardner, ya que las vidas de Nowosielski y Picasso son muy diferentes, y vivieron tiempos históricos distintos. Gardner analiza varios periodos de la vida de Picasso y presenta confluencias vitales junto a su búsqueda empírica, formal y teórica, que llevó a la elaboración de un corpus artístico concreto. En mi trabajo sigo las mismas pautas para hablar de Nowosielski, aunque no lo haga de manera exhaustiva, porque mi tema principal es el análisis de su obra. De todos modos, la estructura del análisis del desarrollo artístico de Picasso me ayuda a distinguir varios componentes que crean una visión global del proceso creativo de Nowosielski.

A la hora de hablar sobre *Villa dei Misteri* de Nowosielski, (fig. 41) y *Guernica* de Picasso me encuentro con una dificultad. Como dice Gardner, *Guernica* es una obra maestra de la madurez del artista español y contiene todos los elementos de un cuadro definitorio. Para Picasso el cuadro de su periodo poscubista no es una obra con aspectos decorativos, sino una feroz crítica sobre el fascismo franquista. El artista decía:

Siempre he creído que los artistas que viven y trabajan con valores espirituales ni pueden ni deben permanecer indiferentes ante un conflicto en el que están en juego los valores de la humanidad y la civilización. Y más directamente: ¿qué crees que es un artista? ¿Un imbécil? (...) Es al mismo tiempo un ser político, constantemente sensible a acontecimientos desgarradores, feroces o felices (...). No, pintar no es decorar apartamentos. Es un instrumento de guerra para atacar y defenderse del enemigo. (Gardner, H., 2010: 240)

La postura de justicia social que proclama Picasso en *Guernica* no coincide con la visión misteriosa y surrealista que presenta el polaco en *Villa dei Misteri*. Los momentos históricos en los que se pintan ambas obras de madurez son muy dispares, y no se puede encontrar en la monumental pintura de Nowosielski los elementos de demanda social que tiene *Guernica*, porque la obra del pintor trata más de asuntos íntimos que sociales.

Para profundizar en el tema, me gustaría decir que aunque la primera obra definitoria de Nowosielski es, sin duda, *Bitwa o Addis Abebe*, creada en 1947, cuando se realiza la Operación Vístula y se destruye la iglesia uniata de Cracovia¹⁵⁷, este cuadro quizá sí

¹⁵⁷ Siguiendo a K. Czerni, en 1947 se destruye la catedral greco-católica de san Norberto (Cracovia), la iglesia a la que acudía con su padre el artista cuando era niño, véase: Czerni, K., (2011:45-46), *Przegrana bitwa, Gazeta Wyboreza*, del 23 de febrero.

contenga en su mensaje metafórico una crítica hacia la destrucción de la cultura de los lemkos. Ahí sí puede parecerse a *Guernica*, aunque obviamente no es una obra de madurez.



42. *El rapto de Europa*, 1976, de Jerzy Nowosielski, 50x68cm, óleo sobre tela, (Czerni, K., 2006:100).

En 1975, el Museo Nacional y la Galería Sukiennice de Cracovia muestran las obras de diferente artistas preparadas ex profeso para el congreso. El concepto de la exposición, de Mieczysław Porębski, consiste en mostrar obra de artistas contemporáneos polacos que comenten obras famosas de sus predecesores del siglo XIX. La obra de Nowosielski dialogará con la obra de Henryk Siemiradzki *Pochodnie Nerona*¹⁵⁸. En la muestra se pudieron ver cuadros de T. Brzozowski, St. Fijałkowski, T. Kantor, A. Marczyński, A. Pawłowski, R. Winiarski y J. Nowosielski. Andrzej Kostołowski decía:

Entre los temas de Nowosielski de los años 70-80 hay una serie de cuadros con el nombre *Porwanie Europy* ("El rapto de Europa") y *Statek piratów* ("El barco de los piratas"). Los cuadros muestran mujeres bellas que viajan por el Mediterráneo bajo el cielo azul en un barco. La representación de estos personajes contiene una dosis importante de misterio y surrealismo. Todavía más surrealistas en su concepción son los

¹⁵⁸ Llamado también *El candelabro del Nerón*, es un lienzo de gran tamaño en el que el H. Siemiradzki trató la persecución de los cristianos por el Nerón.

trabajos de la serie *Villa dei Misteri*. A ella pertenece una obra monumental de 1975. El cuadro está formado por una red de visiones de la arquitectura, con palpitantes divisiones, ventanas, puertas, espejos, que crea una casa *cuasi antica* de los misterios. En los fondos de las paredes, rectas, con matices rosados y grisáceos en ventanas y puertas, se adentra la lava en rojo bermellón. En las diferentes partes de la composición se muestran los delicados cuerpos de las mujeres. A veces están vueltas boca abajo, a veces recortadas por una puerta medio abierta. Parecen ser el signo de una liturgia sadomasoquista enigmática y ritual. El título de esta serie viene de Pompeya, una ciudad destruida por la lava. Las figuras de mujer están pintadas como si fueran de un sueño antiguo. Nowosielski, que conoce muy bien la historia del arte y la antigua Grecia y Roma, muestra en estos cuadros un pensamiento subconsciente sobre algún misterioso ritual o secta. Pero para no exagerar añade una pizca de humor, juntando estas orgías antiguas con los baños de una revista de interiorismo contemporánea, *Domus*. (Kostołowski, A., 1993: 8)

Hace un año de nuevo pude ver *Villa dei Misteri* en el Museo Nacional de Cracovia. Recuerdo que, como la primera vez, me sorprendió el tamaño de la tela, nada menos que 2,60 x 5 m. El lugar donde se expone no me parece el más adecuado. El cuadro está en el centro de una sala larga, pero relativamente estrecha, y solo se puede ver entero desde unos 10 metros, justamente cuando las otras obras que acompañan al cuadro interfieren en su recepción. Como compensación inesperada, el silencio del museo de primera hora de la mañana ayudó a contemplar la obra más importante del artista.

Observando el cuadro pude ver las capas delicadas y transparentes, con pintura muy diluida, manchas y salpicaduras, que crean la epidermis de la obra. El artista utiliza con maestría las transparencias del lienzo para construir su espacio imaginario. Todos los tonos cálidos de la tela de lino, junto a los blancos, crean una frágil red de color que desde lejos parece sólida y aguanta bien las formas arquitectónicas de la misteriosa casa. El contraste entre el suelo, en bermellón claro, y los toques de rojo en otras partes del cuadro crea junto las paredes agrisadas una composición sólida a la par que inquietante. En los extremos de la tela pinta los cuerpos troceados de las mujeres que abren la composición a los lados: casi da a entender que hay otros cuadros que se podrían añadir a la obra creando un largo friso horizontal, que solamente se podría ver caminando de un lado al otro. Nowosielski nunca pintó la continuación del cuadro, pero la estructura de la obra invita al espectador a imaginar las posibles historias que contiene.

La obra ha sido interpretada por varios críticos, como Kostołowski (1993), Czerni (2011) o Porębski (2003), y todos ellos encuentran el origen místico del cuadro en las pinturas que el artista vio durante sus viajes a Pompeya.

La inspiración en los frescos de la Villa dei Misteri es evidente. Nowosielski se quedó abrumado por la extraña decoración de la casa de Pompeya, sus diferentes salas y la piscina de la purificación. Porębski, explica que las fiestas de *lustrum*¹⁵⁹ estaban relacionadas con la revisión de la capacidad militar de los soldados y era un tipo de iniciación a la edad madura (similar a las Olimpiadas en Grecia). A continuación Porębski, recuerda una antigua celebración cuando todos los participantes tenían que hacer un ritual de limpieza en una piscina especial y pasar por el baño *de purificación* para conseguir a continuación la renovación de las fuerzas vitales. (Porębski, M., 2003:222)

De este modo Porębski vincula la obra de Nowosielski con la idea de purificación del cuerpo de la mujer, pero también de la depuración del propio artista, que en la edad madura necesita limpiar metafóricamente su cuerpo y la oscuridad de su mente. El motivo del baño aparece a menudo en la pintura del artista y muchas veces se une al elemento del espejo, donde se refleja la cara, en la cual –como dice Porębski recordando la filosofía de Platón, san Anastasio y san Gregorio de Nisa– se puede encontrar el alma, nuestro rostro verdadero (Porębski, M. 2003). Creo que el historiador se refiere a que en el cuadro *Villa dei Misteri*, Nowosielski llega a enseñar de algún modo su propia alma, inquieta y oscura. Hay que mirar con detenimiento al cuadro para poder encontrar en la parte central un pequeño espejo con un extraño reflejo negro, solamente iluminado un pequeño rayo de luz. ¿Será el reflejo del artista o tal vez del espectador?

El tema que trata Nowosielski en este cuadro no se aleja de su imaginería más frecuente. La pintura tiene elementos del icono y del surrealismo. Como en los otros cuadros que tratan sobre el cuerpo femenino, el artista invita al espectador al oscuro mundo de su imaginación. La casa de los misterios, en la obra del artista, consiste en varias habitaciones y ventanas que se abren en un intenso rojo al perverso mundo de las tentaciones. Los cuerpos de las chicas están por todas partes, siempre jóvenes, firmes, desnudos y preparados para entretener los visitantes. Kostołowski (1993), igual que

¹⁵⁹ Se refiere a la ceremonia de la *lustrum*, que se celebraba cada cinco años y era la más importante de la Antigua Roma. En el transcurso de esta celebración se efectuaban una serie de ritos y un banquete.

Porębski (2003), menciona la importancia de la limpieza, que como un ritual aparece en muchos cuadros del artista. En opinión de Kostołowski, el artista intenta limpiar el cuerpo de la mujer del pecado original, pero quizá inconscientemente también quiere limpiar su mente del pecado de la lujuria.

En *Villa dei Misteri*, las chicas parecen estar en una sauna, casi se siente el vapor que empapa todas las paredes, cubiertas con vaho; el calor se expande y las chicas se mueven lentamente de un espacio a otro para limpiar su cuerpo; para tonificarlo, se meten en agua fría después de un baño caliente. A la extrañez de la tela el pintor añade una visión de un cuerpo colgado boca abajo; quizá la chica esté haciendo ejercicios en la barra o tal vez ya esté preparada para algún extraño ritual donde se sacrificará para ofrecerse a un ángel caído.

Durante mi visita al Museo Nacional de Cracovia, por casualidad me encontré con dos estudiantes catalanas, y una de ellas estudiaba Historia del Arte. Decidí llevarles a la sala de *Villa dei Misteri* para escuchar sus opiniones sobre el cuadro, les comenté que estaba escribiendo una tesis doctoral sobre Nowosielski y que me gustaría conocer cómo interpretarían ellas su obra. Sin ninguna explicación previa les mostré el cuadro. Las chicas, después de unos minutos, me dijeron que aunque no conocían al artista, la obra les transmitía inquietud debido al misterioso tema del baño y a las figuras femeninas desnudas. A continuación una de ellas me dijo que el cuadro le recordaba a la pintura egipcia, por su simplicidad y la deformación de los cuerpos.

Lo que más me sorprendió fue que las estudiantes no encontraron en una primera visualización de la obra su vínculo con el icono bizantino. Una de las características más importantes de la obra de Nowosielski no fue reconocida por las jóvenes, algo que para Czerni (2016) es obvio: comentó mientras la entrevistaba que al ver sus cuadros se reconocía de manera inmediata la solemnidad y monumentalidad típicas del icono.

Este encuentro me hizo reflexionar. La apropiación sacra en la obra de Nowosielski es más fácil de reconocer por aquellos que han tenido un contacto sólido con el arte bizantino. En España, muy alejada de Europa oriental, seguramente su obra puede ser valorada de otro modo o tal vez, como ha ocurrido en otros países europeos, no se puede comprender. La misma opinión compartía conmigo Leon Tarasewicz:

Su obra crea un sitio donde siempre se puede volver, como un albergue donde recomponerse. Nowosielski es un fundamento para los artistas del mundo ortodoxo, que siempre se pueden apoyar en él. En este sentido su figura es extremadamente importante. De todos modos hay un gran desafío para las personas con su intelecto y los creyentes ortodoxos. La parte más humilde de la sociedad ortodoxa nunca pudo entender su obra. Fue un hombre del Renacimiento y creo que se le reconocerá en el futuro. La gente joven está cada vez más fascinada con su obra. Nowosielski sobrepasó los conceptos de sus contemporáneos y por desgracia ellos no lo pudieron entender y ayudarlo a seguir con su trabajo. (Tarasewicz, L., comunicación personal, 17 de diciembre, 2015)

Leon Tarasewicz a continuación explicaba qué sentido tiene *Villa dei Misteri* para el propio Nowosielski y qué ideas quería transmitir pintando esta obra maestra:

Villa dei Misteri es la síntesis de la Antigüedad, pero a la vez es un cuadro muy actual, porque transmite paralelamente la realidad del ahora. Este cuadro era la obra en la que Nowosielski podía discutir consigo mismo, debatir cuestiones que en general casi nadie podía entender porque no llegaban a su nivel de reflexión. Nowosielski no tenía a nadie cerca con quien hablar de sus ideas sobre la vida y la pintura. Hizo muchas entrevistas y se escribió mucho sobre su manera de entender el mundo, la pintura, la religión, pero no podía discutir con nadie que estuviera a su nivel de reflexión o conocimiento.

En *Villa dei Misteri* el artista dialoga con el cuadro de Siemiradzki *Pochodnie Nerona*. A los polacos les resulta difícil entender la relación de Siemiradzki con la pintura rusa, pero evidentemente sus cuadros están firmados usando el alfabeto ruso. En *Villa dei Misteri* Nowosielski trata de la síntesis del helenismo, llega a presentar en forma elaborada y rica la limpieza del cuerpo, describe el sofisticado trato que tuvo en la Antigüedad y que no ha llegado a nuestra civilización. Este cuadro habla de las termas, que el artista presenta con una composición sofisticada y en proporciones ideales. Viendo la obra se aprecia el idealismo de la composición. Apuesto a que en el futuro se comprenderá en su totalidad, porque su obra sobrepasa nuestro tiempo. (Tarasewicz, L., comunicación personal, 17 de diciembre, 2015)

Para entender la obra de Nowosielski, Tarasewicz hace referencia a la información de un guía turístico en Roma, que explica que en las termas de Diocleciano se dedicaban a un cuidado inútil de la belleza del cuerpo usando aceites y que en el Renacimiento los católicos las convirtieron en una iglesia, la casa de Dios. Recordando lo que había pasado con las termas de Diocleciano, Tarasewicz quiso mostrar las raíces helenas

(paganas) que tienen muchas iglesias. Como enfatiza Tarasewicz, este cuadro muestra sutilmente la idea del helenismo, origen de la civilización.

Tarasewicz encuentra la contemporaneidad del cuadro en su universalidad. El cuadro de Nowosielski es, para Tarasewicz, como el cuadro de cuadrado negro de Malevich, nada lo cambia. De igual manera, *Villa dei Misteri*, una obra de 8 metros de largo, es un cuadro que se sostendrá en el futuro. Al amigo de Nowosielski le molestaba que cuando el artista estaba pintando este cuadro, la mayor parte de la sociedad –incluyendo pintores y personajes importantes de Cracovia– lo veían como la mirada perversa hacia las chicas jóvenes de un anciano pintor. Incluso el decano del departamento de la pintura del ASP de Cracovia compartía esta observación. Esa interpretación del cuadro no es, evidentemente, la que se ha impuesto.

Leon Tarasewicz encuentra en la obra y vida de Nowosielski la constante tragedia de la incompreensión. Aunque había un grupo de estudiantes que le imitaban, es una pena que no haya aparecido nadie que siguiera el camino que él empezó. Tarasewicz aventuraba que esto quizá sea así porque los que aparentemente siguen su línea no pintan el icono *desde dentro*, sino *desde la superficie*.

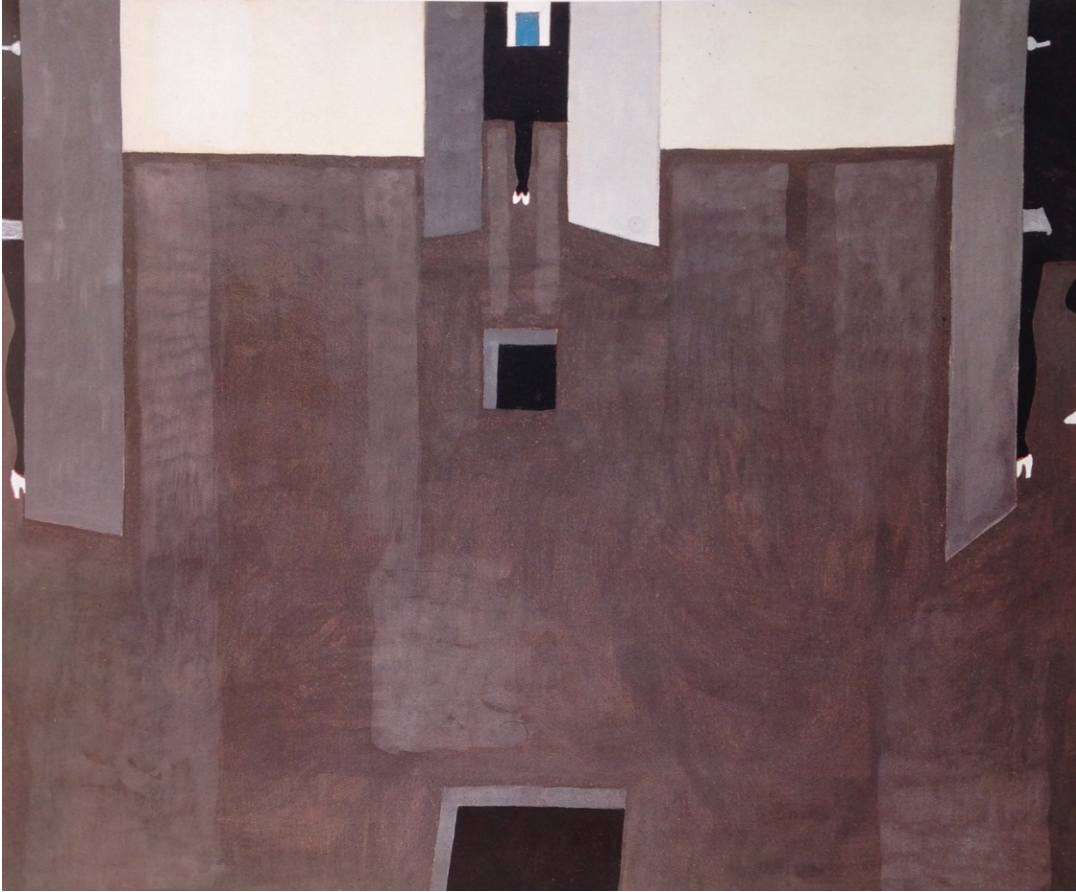
La importancia de *Villa dei Misteri* en la trayectoria de Nowosielski ha sido también recogida por Krystyna Czerni y Stanisław Fijałkowski. El artista de Łódź no dejaba de ilusionarse con esta obra, por sus dimensiones y su calidad. A continuación explicaba que todos los pintores habían recibido una tela grande, materiales e incluso un taller con escaleras para trabajar con esas medidas (Fijałkowski, St., comunicación personal, 12 de agosto, 2015). Czerni insistía en que este cuadro es su favorito, junto a los iconos y la obra abstracta, y que se puede decir que es el mejor cuadro de Nowosielski.

La más bella es la serie *Villa dei Misteri*, especialmente la obra de mayor tamaño, un encargo del profesor Mieczysław Porębski. Nowosielski pintó esta obra para una exposición y generó polémica con las obras expuestas en Sukiennice de Cracovia (los cuadros maestros de los pintores polacos del siglo XIX). En un primer momento, *Villa dei Misteri* junto a las otras obras, iba ser expuesta en Sukiennice. Kantor pintó un *assemblage* sobre la obra *Hold Pruski*, Brzozowski pintó *Papagaje i perokety*, que dialogaba con otros cuadros. *Villa dei Misteri* estaba emparejada con *Pochodnie Nerona* ("Las antorchas de Nerón"), donde se muestra la persecución de los cristianos. En este cuadro se aprecian monumentalidad y un fascinante equilibrio, tan característicos del artista. (Czerni, K., comunicación personal, 3 de agosto, 2016)

Como explica Czerni, el cuadro se iba a exponer en el departamento del Museo Nacional de Arte de Cracovia en Sukiennice, que se encuentra en el mercado central de la ciudad, al lado de la catedral. Mieczysław Porębski fue el precursor de este tipo de exposiciones, en las que los artistas contemporáneos entran en diálogo con sus antecesores, algo muy frecuente en la actualidad. La idea del crítico de Nowosielski, sin embargo, no generó en su momento mucho entusiasmo en la rígida estructura museística de Cracovia. Incluso a día de hoy, en la Galería Sukiennice solamente se puede ver los cuadros académicos del siglo XIX.



43. *Villa dei Misteri*, 1968, de Jerzy Nowosielski, óleo sobre tela, 80x100cm, Museo Nacional de Breslavia, (Starmach, 2003: 304).



44. *Interior con mujeres*, 1977, de Jerzy Nowosielski, óleo sobre tela, 70x100cm, Museo Nacional de Poznań, (Czerni, K., 2006: 101).

4.14. Importante obra sacra

Aunque el pintor siempre encuentra dificultades, continúa con su línea de trabajo explorando diferentes caminos artísticos. En 1975 empieza su trabajo para la iglesia católica de Wesola cerca de Varsovia, que finaliza en 1978.



45. Interior de la iglesia de Wesola, pintura mural de Jerzy Nowosielski, 1975-1978, fotografía de Piotr Perski.

El padre Janusz Pasierb explica la obra de Nowosielski de la siguiente manera:

El trabajo de la iglesia de Wesola fue bastante largo y trajo desde el principio muchas complicaciones. El mismo artista comentaba que no había nadie que le hubiera sabido preparar el soporte para pintar el fresco directamente en los muros de la iglesia. Finalmente usa pintura de polímeros y elabora su trabajo con trazos transparentes, que insinúan el antiguo fresco.

El planteamiento moderno de estos frescos se inspira en el románico. El artista creó un espacio estilísticamente coherente, que encaja bien en el proyecto arquitectónico de la iglesia. Creó tres diferentes espacios siguiendo la propia arquitectura: presbiterio (ábside), nave y nártex (el sitio bajo el coro). Los creyentes entrando a la iglesia iban a encontrarse en la oscuridad del nártex con las pinturas sobre profetas y la salvación del Antiguo Testamento. Más adelante pasarían a la nave y el ábside, de color anaranjado muy cálido. La visión inicial del proyecto fue cambiada por el párroco de la iglesia, quien sugirió que para el nártex se pintaran frescos sobre la Virgen María.

La nave es más clara: el espectador pasa de la oscuridad del nártex a la luz del día, que entra por las grandes cristaleras, aún inacabadas (en la idea inicial del proyecto se trataba de oscurecer la nave con las vidrieras). En la nave central están los cuadros de Vía Crucis, el techo está pintado de color zafiro y el suelo hecho de cerámica. Al final de la nave el espectador encuentra un ábside pintado en dorado y rosa, que forma parte del lugar desde el que se realiza la liturgia. En el ábside Nowosielski pintó una monumental figura de la – La Madre de Dios en Oración–, que en el Apocalipsis significa Madre Divina e Iglesia. A la Virgen le acompañan las figuras de los tres mártires y los tres mártires –pintados siguiendo el primer canon romano–. (Pasierb, J. (1978), “Nowosielski w Wesolej”, *Tygodnik Powszechny*, n.º 10, 5 III)



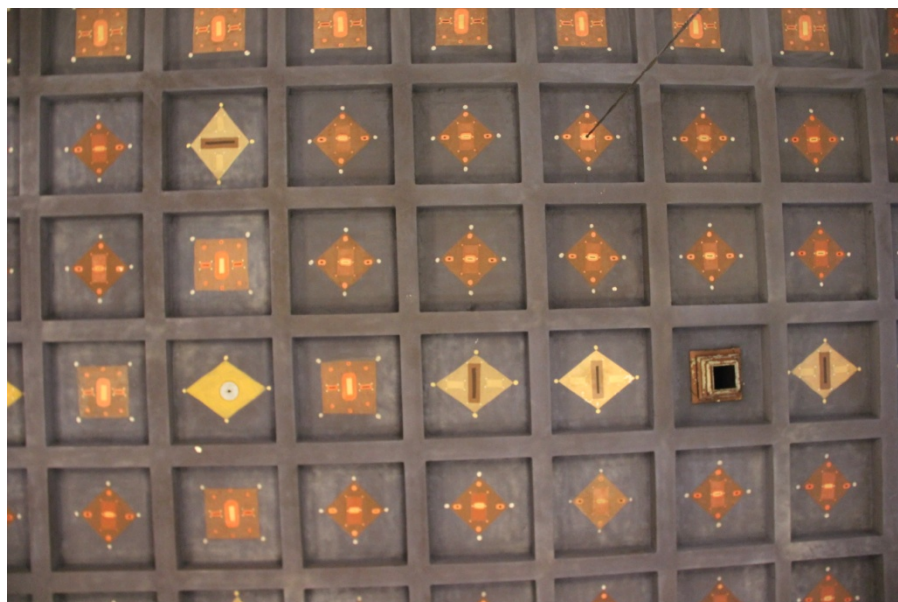
46. Alatar mayor, Iglesia católica de Wesola, pintura mural de Jerzy Nowosielski, 1975-1978, fotografía de Piotr Perski.

En Wesola, como cuenta Czerni, Nowosielski se hizo cargo de toda la decoración de la iglesia: policromías, proyectos para vidrieras, suelo y trajes de celebración de misa. Pero en su opinión lo más interesante es un pequeño cuadrado en el suelo, en medio de

la iglesia, que crea un punto de conexión, algo muy pequeño pero muy importante que organiza todo el espacio (Czerni, K., 1993).

Visité la iglesia el verano pasado. Al llegar tarde y no comprobar el horario de la apertura fui atendido por una mujer de la parroquia que finalmente me pudo abrir el templo. De este modo disfruté a solas del trabajo de Nowosielski. Lo que más me sorprendió fue la oscura entrada a la iglesia, con impresionantes escenas de la vida de la Virgen María. Toda la parte de nártex está cuidadosamente pintada en tonos azules y negros grisáceos que crean sensación de tranquilidad y silencio. Las columnas que sostienen el coro tienen un ornamento abstracto que recuerda la obra geométrica del artista. En la parte central el techo está pintado en azul oscuro con pequeños signos abstractos que brillan con su color anaranjado y blanco desde la altura.

Al fondo del rectángulo central iluminado por las vidrieras se encuentra el altar, que acoge la gran figura de la Madre de Dios rezando, fig.46. Lo cierto es que toda la decoración de la iglesia tiene influencia bizantina y no parece una iglesia católica romana. En el proyecto para esta iglesia Nowosielski incorpora elementos típicos de la iconografía ortodoxa para abrir un diálogo entre las dos religiones cristianas.



47. Techo de la iglesia de Wesola, 1975-1978, pintura mural de Jerzy Nowosielski, fotografía de Piotr Perski.

El pintor insistía en el ecumenismo, lo que muestra su pensamiento abierto a la vez que controvertido. Esto le generó desde los primeros días de su trabajo conflictos con los creyentes. El gran apoyo del párroco de la iglesia, el padre Wysocki, influyó de forma constructiva en la delimitación de todo el trabajo. La sabiduría teológica del cura de la parroquia, junto al interés que tuvo Nowosielski en acabar la obra, crearon un ambiente propicio y los trabajos, aunque con retraso, terminaron en 1978. Además de la iglesia, en Wesoła el artista también pinta la habitación de rezos en el edificio de la parroquia, donde el lenguaje del icono está todavía más presente.

Sobre los frescos de la habitación de los rezos Edward Łowicki dice:

La pintura de dicha capilla representa iconos en su aspecto formal más sobrio. El artista, con su idea ecuménica, decide regalar los frescos de la capilla a la parroquia. Nowosielski explicaba que ya tenía suficiente dinero por su trabajo en la educación y si necesitaba más siempre podía vender un cuadro. El propio artista, para que la gente de la parroquia entendiera la iconografía y su culto, explicó su significado en varias charlas en la iglesia. Los curas católicos se preguntaban hasta qué punto el público entendía dichas pinturas, ya que están vinculadas al rito ortodoxo. También el párroco de la iglesia hizo esfuerzos para explicar a la gente la teología del icono, y pensaba que lo más importante de todo eso era el ecumenismo. El propio Wysocki decía que no había otra opción para la unión de las dos iglesias que la mezcla de los dos ritos: "La manera de rezar es la manera de creer". (Łowicki, E., 1997)

El conjunto del trabajo forma una obra incomparable con otras realizaciones de la época, y es aún más importante por su mensaje ecuménico. Otra vez la faceta moderna de Nowosielski se muestra en su trabajo artístico, relacionando expresamente su creación con la idea de acercar la ortodoxia y el icono a los creyentes católicos romanos.

En 1976 los cuadros de artista junto a otros pintores contemporáneos se exponen en la Península Ibérica, primero en Lisboa y después, en 1977, en el Palacio de Velázquez (Madrid). A mediados de 1976, los Nowosielski viajan a España, y aunque solo están dos semanas, visitan varias ciudades. Gracias a la amabilidad de Krystyna Czerni, pude averiguar pequeños detalles del viaje, gracias a dos cartas que el pintor escribió a Halina Klinger y Tadeusz Różewicz y que a continuación presento traducidas al castellano:

Madrid, 27 de junio de 1976

Querida Halino!

Ya llevamos tres días en Madrid. Hicimos una salida a Ávila por la mañana y por la tarde estaremos en Toledo. Es muy bonito. No pensaba que Madrid fuera una ciudad tan estupenda. La vista de la tierra española desde los aviones es sorprendente, porque la tierra está llena de color, tierra roja y tierra amarilla, parcelas irregulares, con mucho cultivo de huerta. Fuimos al Museo del Prado, donde están las mayores colecciones de El Greco, Velázquez y Dalí. Os enviamos un saludo cordial a toda vuestra casa. Nos vemos en Varsovia.

Jerzy

Ya que no hay sello, voy a enviarla el 28 de junio desde Toledo, una ciudad maravillosa.

Abrazos, Zo¹⁶⁰

En la otra carta esta vez enviada a Tadeusz Różewicz decía:

4 de julio de 1976

Querido Tadeusz! Hace una semana y media que estamos aquí, nos divertimos en las dos Castillas y en Andalucía Oriental y Occidental. Hemos ido al Prado, El Escorial y la Alhambra, y además nos hemos bañado en el mar y hemos ido a África (solo 4 horas). Estamos teniendo emociones increíbles relacionadas con la arquitectura moderna (y la antigua, por supuesto). Aquí hace calor, pero no demasiado, aparte de Toledo. Hacía más frío en África. Ayer hubo una fiesta. Me senté en el balcón de un apartamento del hotel de lujo a contemplar las hermosas chicas de la piscina. Seguimos a la espera de Sevilla y Córdoba. En cuatro días y medio ya estaremos volviendo. Besos y abrazos fuertes para toda la familia,

Jerzy y Zo¹⁶¹

Con ocasión de la exposición colectiva de los artistas polacos en Lisboa y Madrid se editó un catálogo con texto de A. Wojciechowski, pero no he conseguido ningún ejemplar. Para volver a exponer su obra en España Nowosielski tendrá que esperar hasta 2002, cuando junto a los iconos de los Cárpatos presenta algunos iconos en las exposiciones en Zaragoza, Santiago de Compostela, Valencia y Barcelona¹⁶².

¹⁶⁰ Véase: Czerni, K., (2015: 36-37), *Jerzy Nowosielski, Listy i zapomniane wywiady*, Cracovia: Znak.

¹⁶¹ Véase: Czerni, K., (2009: 236-237), *Tadeusz Różewicz, Zofia i Jerzy Nowosielscy, Korespondencja*, Cracovia: WL.

¹⁶² En la exposición *Luz de oriente* se muestran los iconos de Nowosielski en: Museo de las Peregrinaciones y de Santiago, en Santiago de Compostela (29-10 al 30-11-2002); Museo de Zaragoza (1-

En la década de los 70 el artista viaja con frecuencia a otros países y recibe la nominación como profesor adjunto en la ASP de Cracovia. Su antigua amiga y famosa catedrática de Łódź, Teresa Tyszkiewicz, en la carta de apoyo a su candidatura, insistía en la calidad única e irrepetible de la obra de Nowosielski. Decía que su arte evoluciona basándose en la tradición del arte bizantino y este proceso de constante crecimiento tiene el mismo valor que para Roy Lichtenstein tuvo el cómic, para Jim Dine el dibujo de sastre y finalmente para Andy Warhol la fotografía. En opinión de Tyszkiewicz, siguiendo a Ad Reinhardt¹⁶³, lo más importante es la pertenencia al mismo estilo y su evolución. La disciplina consciente y solitaria y la permanencia de trabajo en el estudio ayudan al desarrollo de un arte único de mucho valor. Esta actitud artística, explica la catedrática, es más valiosa en el arte actual, expuesto a modas pasajeras. Solo unas formas estandarizadas pueden ser antinaturales, solo una imagen estereotipada puede no tener forma, y una obra formalizada puede, por el contrario, ir más allá de la fórmula. Un pintor que no sabe ni qué ni dónde no es un artista.

Los años 70 en Polonia fueron un periodo de prosperidad para el país. La época de los petrodólares permitió que los dignatarios del POUP consiguieran préstamos baratos de otros países, en principio para invertir en el desarrollo del país. Al igual que en el resto del mundo, la bonanza concluyó abruptamente con una importante crisis económica.

El artista, reconocido en su madurez, viaja por toda la Europa y sigue recibiendo premios y reconocimiento por su trabajo como educador y escritor. También recibe el título de profesor adjunto de la ASP de Cracovia en 1976. En el texto para una de sus exposiciones explica:

Nunca he pintado acorde a una convención tal cual. Siempre me ha gustado pintar tal y como me apetecía, pero en mi desarrollo sí hay un paralelismo con las convenciones que he seguido durante varios periodos de mi trayectoria.¹⁶⁴

04 al 30-04-2003), Museo de la Prehistoria de las Culturas, en Valencia (12-12-2002 al 18-01-2003); y en el Museo Diocesano de Barcelona (06-02 al 02-03-2003).

¹⁶³ Véase a: Reinhardt, A., (1962), *Art International*, n. °10.

¹⁶⁴ Véase el catálogo : *Malarstwo Jerzego Nowosielskiego*, Salon Wystawowy BWA, Białystok, XI 1976, (wstep:) "Jerzy Nowosielski, skrócona nota biograf.," poz. kat. 1-30 z lat 1964-1976, 5rep.cz.-b.



48. Con Tadeusz Kantor, 1988, en la exposición de Kantor, *Dalej już nic*, Cracovia, imagen desde el archivo de Krystyna Czerni.

En el último periodo de la vida del artista abundan los premios y reconocimientos. El artista sigue la dinámica creativa del resto de su trayectoria, aunque hay una excepción. En los 80 Nowosielski experimenta con un estilo diferente, al que los críticos llaman *impresionista*. Son composiciones de paisajes. Los cuadros tienen el tratamiento característico de pinceladas con poca pintura que vibran y crean una visión de la luz tamizada, con menos contrastes de colores complementarios. El color que predomina en esta obra es el verde en toda su gama, (fig.49).

El pintor incorpora a su paleta relucientes tonos amarillentos, esmeraldas y turquesa, que conviven con tonos blancos y toques de colores primarios. En muchas ocasiones pinta en telas sin preparación, y el color crudo del lienzo está como fondo en sus composiciones. Usando este tipo de proceso artístico genera una obra inacabada e inmediata, que crea una impresión más expresiva de la realidad. Quizá se puede decir que esta parte de su trayectoria es la más realista, pero este proceso no tiene nada que ver con la técnica del paisaje al natural.



49. *Lavra Poczajowska*, 1983, de Jerzy Nowosielski, 50x70cm ,
óleo sobre tela, (Czerni, K., 2006: 110).

A este respecto, Czerni cuenta que durante un veraneo en la década de los 80 se encontró con Nowosielski y su esposa en Ustroń. Nowosielski estaba pintando en aquel momento iglesias y paisajes con tonalidades verdes, como él mismo decía "de vacaciones". Czerni recuerda que tenía una cajita de pinturas y unas telas, un antiguo calendario con fotografías de templos ortodoxos. Su manera de pintar consistía en mirar un poco el paisaje al natural, un poco las fotografías del calendario y así construir la composición del cuadro.

La permanente búsqueda de diferentes maneras de pintar y la necesidad de cambiar el estilo muestran a un artista que quiere enriquecer su trabajo, y a la vez romper con el aburrimiento artístico de sus otras líneas de investigación.

Cuando llegan periodos en los que estoy cansado y deprimido, cuando me aburre la pintura y estoy asqueado de pintar iconos, lo que me ocurre a menudo, entonces huyo a mis cuadros laicos, mis desnudos, y sobre todo a los paisajes. De este modo descanso. Entonces pienso que realmente esta es la verdadera pintura sacra que hago y los iconos son un especie de redescubrimiento de asuntos que ya no se pueden recuperar. Alguna vez he sentido la necesidad de encender un cirio frente a alguno de mis paisajes. (Nowosielski, J., -1989- en Jastrzebska, P., 2011: 36)

4.15. Algunas obras sacras de la madurez

La iglesia de Azory (Cracovia)



50. Altar mayor de la iglesia de los franciscanos de Azory, 1978, con las pinturas de Jerzy Nowosielski¹⁶⁵, Cracovia.

Entre otros importantes proyectos sacros de Nowosielski en su madurez, está el Vía Crucis de la iglesia de los franciscanos en el barrio de Azory, en Cracovia (1978). Leon Tarasewicz menciona que Nowosielski en esta realización en particular pudo crear iconografía religiosa muy contemporánea. El artista y amigo de Nowosielski decía que en la pintura de esta iglesia usó formalmente la madera, creando con sus vetas de la obra. Las transparencias en las que se aprecia la madera están muy bien integradas en todo el proyecto y en opinión de Tarasewicz esta técnica aporta una visión novedosa.

El artista polaco recordaba que contempló por primera vez las pinturas de Azory cuando era estudiante en la escuela secundaria y se quedó fascinado por ellas. El tratamiento moderno reside, entre otros aspectos, en la manera de pintar las caras de las plañideras, sin rasgos faciales, algo que para un estudiante de secundaria como él supuso un gran descubrimiento.

¹⁶⁵ Fotografía de: http://dstp.rel.pl/wp-content/uploads/2011/07/azory_oltarz_przod.jpg



51. *Viacrucis*, 1978, de Jerzy Nowosielski, Iglesia de los franciscanos en Azory, Cracovia, (Czerni, K., 2006: 151y 153).

No importa quién llora físicamente con su expresión. Lo que es esencial es la escena, en conjunto con las otras representaciones. En esta pintura Nowosielski no quería decirlo todo, ha hecho una síntesis de lo que estaba representando. No se tiene que pintar todo para que se muestre, de la misma manera que en los libros sagrados y los Evangelios. Por otro lado este tipo de representación hace que se intensifique aún más el luto que transmite dicha escena.

Ha cambiado la iconografía. Una vez cuando discutía con Nowosielski sobre la rigidez de la iconografía, por su propio concepto y por aquello que representa, me mostró que esta afirmación no es tan evidente. (Tarasewicz, L., comunicación personal, 17 de diciembre, 2015)

Nowosielski, como recuerda Tarasewicz, habló una vez sobre el color del velo de santa Verónica. Tarasewicz explicaba que en esta charla Nowosielski le preguntó sobre el color del dicho velo (que podía ser rojo, verde, azul, blanco...). Nowosielski abiertamente preguntó: "¿Qué posibilidades se abren ante un artista con esta duda?". Para él, al final el artista es quien decide qué color quiere usar para pintar este velo, no hay un canon que seguir. Resulta paradójico que un pintor entrenado en la más estricta ortodoxia iconográfica mantuviera, sin embargo, intacta su conciencia individual sobre la capacidad de decisión última del artista. Ahí reside la libertad de Nowosielski y es el

motor de sus innovaciones en pintura sacra, algo que otros artistas de la misma época, más fieles a los modelos preestablecidos, no consiguieron alcanzar.

Tarasewicz apunta otros elementos modernos de la pintura de Nowosielski:

En la iglesia de Azory, la cruz de Cristo es un palo y forma parte de una iconografía diferente a la católica romana. En este caso Nowosielski lo ha unido también con la cruz de San Andrés de la Iglesia ortodoxa. Lo cierto es que no se sabe cómo era realmente la cruz de Cristo. La incorporación de la media luna junto a la entrada de la iglesia, debajo de la cruz, en la iconografía polaca tiene que ver con el recuerdo de la batalla en la que los polacos ganaron a los turcos y la iglesia ortodoxa rusa después de la batalla del Kulikowe Pole. (El símbolo de la media luna es tiene que ver con la propagación de la vida en la tierra, y está relacionado con las victorias de la iglesia católica y ortodoxa frente a los turcos). Estos símbolos no tienen nada que ver con los evangelios y la representación primaria de la cruz. (Tarasewicz, L., comunicación personal, 17 de diciembre, 2015)

Tarasewicz quedó fascinado también por las soluciones que Nowosielski desarrolló en las estaciones del Vía Crucis de Azory,(fig.51.) especialmente en las últimas, que elaboró en una madera grande con forma de altar. La representación de Cristo con una cara oscura y llena de sangre, y la estación de la Ascensión al Cielo, están de esta forma muy presentes en el interior del templo.

Tarasewicz siente cierta tristeza al afirmar que la Iglesia ortodoxa no admitió los frescos de Nowosielski en Azory. A continuación relata una anécdota, que parece casi un chiste, y que resulta significativa para comprender el provincianismo de esta zona. Uno de los nuevos ricos de Ucrania pidió a un escultor que le hiciera una copia de la *Venus*, de Milo, expuesta en el Museo del Louvre. Cundo el artista le mostró la escultura, el futuro propietario se sintió engañado y dijo que no podía ser que la figura no tuviera brazos.

Por el contrario, en el entorno católico Nowosielski pudo trabajar libremente, y así creó obras excepcionales, sorprendentemente novedosas. En el entorno ortodoxo esto era imposible, la mentalidad de los creyentes –y no solo creyentes– no lo permitía. Tuvo suerte, porque pudo realizar pinturas libres de cánones, formal y conceptualmente, para la Iglesia católica. En contadas ocasiones le permitieron aplicar su visión en templos ortodoxos, como ocurrió en la capilla de Szpitalna, donde le dieron permiso para añadir al ya existente icono de San Nicolás –de otro autor– la historia de la vida del santo en diferentes escenas. (Tarasewicz, L., comunicación personal, 17 de diciembre, 2015)

Dentro de la obra sacra de Nowosielski, Tarasewicz comenta una rareza, los iconos en piedra, que el artista pintaba para amigos cercanos y conocidos. Usaba pequeños cantos o guijarros, los que encontraba, y los usaba como soporte. Podían exhibirse apoyados o reposados. Tarasewicz decía que estas pequeñas joyas, por su minúsculo tamaño, son muy sintéticas y emotivas. En muchos casos, como en el proyecto de Azory, la forma natural del objeto le indicaba el camino para hacerlo más austero. En estas piedras-icóno aparecen la Virgen María y diversos santos, como Práxedes.

Parece que la relación entre Tarasewicz y Nowosielski fue muy profunda. Este último encontró en el primero alguien que comprendía su obra sacra y las dificultades que entrañaba –gracias a sus raíces polaco-bielorrusas–, y Tarasewicz tuvo en el cracoviano un fuerte apoyo personal. Tarasewicz recibió el premio al mejor artista polaco de la Fundación Nowosielskich.

Nowe Tychy y Lourdes



52. Interior de la iglesias de Nowe Tychy, 1981-86, pintura de Jerzy Nowosielski¹⁶⁶

En los 80 el artista elabora, entre otros, dos importantes proyectos religiosos: la iglesia católica de Espíritu Santo de Nowe Tychy (1981-86), (fig.52), en el sur de Polonia, y la pintura de la capilla de la iglesia greco-católica de Lourdes, Francia (1984).

En la iglesia de Nowe Tychy el artista trabaja de una manera parecida a la que había empezado en Azory. En el techo de la iglesia, recubierto con madera natural, pinta diferentes santos y elementos abstractos decorativos. Elabora también los proyectos para los confesionarios, la gran cruz del altar mayor y la policromía de su pared, donde pinta a la Madre de Dios orando. El resultado es similar, por acabado y tema, a la pintura de Wesóła. En la nave central de la iglesia, la luz entra por las ventanas laterales al nivel del suelo y por la lucerna. Las pinturas de Nowosielski, que ocupan el amplio techo de la iglesia, brillan con hileras de santos llenos de color. Estos suben con sus

¹⁶⁶ Fotografía de: <https://hiveminer.com/Tags/nowosielski/Interesting>

símbolos iconográficos, creando un movimiento vertical que equilibra la anchura de la arquitectura horizontal de la iglesia. Creo que de este modo Nowosielski consigue potenciar el amplio significado iconográfico de la iglesia dedicada al Espíritu Santo.

En esta línea de interpretación de su trabajo en Nowe Tychy se encuentra Andrzej Kostołowski:

Esta obra es una de las más importantes a escala mundial. Nowosielski llevaba trabajando en este proyecto muchos años y recibía ayuda de Halina Onichimiuk y Jerzy Koterba. La idea de los frescos parte de la arquitectura, la cúpula de la iglesia y el acabado de madera sin tratar, que incorporó a su obra final. (Kostołowski, A., 1993)



53. Pantocrátor, 1984, pintura mural de Jerzy Nowosielski, policromía de la cúpula, Iglesia ortodoxa de Lourdes, Francia, (Czerni, K., 2006: 169).



54. Madre de Dios en Oración y Santos Padres de la iglesia, 1984, pintura mural de Jerzy Nowosielski, Iglesia ortodoxa de Lourdes, (Czerni, K., 2006: 167).

En la iglesia greco-católica de Lourdes (fig.53, 54) los trabajos duraron solo tres meses, y el proyecto se modificó en su totalidad.

El artista cambió la disposición de algunas partes de la decoración de las paredes y la aparición de los santos. También renunció al tono oscuro que inicialmente iba a tener el interior de la capilla, dejando muchas partes descubiertas y sin decoración. Finalmente el acabado blanco de las paredes se quedó en el cuerpo de la nave, en el altar central y en la cúpula con el tambor. (Czerni, K., 2013: 91 en Paślawska-Iwanczeska, K., coord., 2013)

Para adentrarse en el taller de estas obras monumentales es interesante la explicación de uno de sus ayudantes, Paweł Różewicz:

Empezábamos alrededor de las 9 o 10 de la mañana (...). ¡Era asombroso! Él no llevaba ni siquiera una hoja con el boceto, ningún proyecto... ¡Sencillamente empezaba a dibujar con el carboncillo directamente sobre la pared! Solamente trabajando con el nimbo de los santos cogía un clavo, le ataba una cuerda, anudaba un carboncillo y de este sencillo modo dibujaba un círculo perfecto. También con una cuerda sucia del carboncillo estampaba las líneas rectas y horizontales de la composición. Trabajaba a la manera antigua, para que todo tuviera su estructura y no se derrumbaran las formas principales. Trabajábamos con el acrílico en la pared preparada y seca. Solamente en la cúpula, donde el yeso no estaba del todo seco, se podía hacer un fresco real. ¡Nowosielski tiene

un *oído absoluto* a la hora de tratar el color, era un verdadero fenómeno! Queríamos que saliera un tono marrón con un toque de violeta; cogía proporciones sin medir –un poco de verde, rojo, amarillo, negro–, sacaba unos tonos extraños de los tubos de acrílico, a todo esto añadía agua con un pigmento de una bolsa, cogía un palo, empezaba a mover todo... ¡y acertaba! Con un solo intento. Ya había tenido alguna experiencia con él, porque le había ayudado en Wesola y allí trabajaba de forma parecida. Pintaba muchas partes donde se necesitaba cubrir elementos de forma igualada (...) y él después venía y hacía retoques. De la misma manera que se trabaja en el icono, que desde la oscuridad del pigmento se restablecen las luces finales, él lo hacía iluminando con el color, creando partes mas claras y con contraste. (Różewicz, P., en Paławska-Iwanczeska, K., coord., 2013: 93-94)

El ayudante de Nowosielski, recuerda que durante el trabajo en Lourdes estaba con ellos la esposa del artista. Różewicz estaba asombrado con las acertadas críticas de la mujer del pintor y recordaba que realmente era ella quien vigilaba que no se pusiera demasiada pintura en las paredes, para que la superficie no fuera plana y poco interesante. En muchas ocasiones decía que Nowosielski hacía temblar su mano al pintar para crear una pincelada viva y llena de espiritualidad. Nowosielski no siempre aceptaba los comentarios de su esposa de buen grado, aunque solía acabar dándole la razón.

Biały Bór



55. Entrada principal de la iglesia de Biały Bór, 1992-1997, de Jerzy Nowosielski, Biały Bór.¹⁶⁷

Entre 1992 y 1997, el artista trabaja en su última gran realización religiosa, en Biały Bór, (fig.55), que cierra el largo recorrido de esta línea de trabajo y es un claro ejemplo de la esencia de la modernidad en la arquitectura religiosa en Polonia a escala mundial.

Esta iglesia greco-católica, llamada Narodzenia Przenajświętszej Bogurodzicy (Nacimiento de la Madre de Dios), fue diseñada al completo por el artista (arquitectura, interiorismo y frescos). En la pintura de esta iglesia Nowosielski colaboró con Bogdan Kotarba y con el arquitecto Andrzej Tyszewski.

La estructura del templo establece claras conexiones con las austeras basílicas paleocristianas de los siglos IV y V. La simplicidad de la fachada, con dos torres con punto de apoyo doblemente semicircular, genera una estructura exterior de iconostasio y hace posible celebrar la misa fuera de la iglesia. El interior está compuesto por tres naves pintadas de verde oscuro. Las columnas en negro dividen el espacio y separan las

¹⁶⁷ Fotografía de: www.bialybor.com.pl

galerías laterales de la nave central. La parte central es más baja y está coronada por una cúpula semibaja, donde se encuentra un Pantocrátor.

El iconostasio ha sido reducido a tres arcos pintados en rojo y tres iconos (en las puertas reales) con imágenes del Gólgota y a los lados iconos de la Madre de Dios y el Pantocrátor. En el coro, como complemento, se han añadido imágenes de Santa Anastasia, Santa Parascheva de los Balcanes y María Magdalena. (Czerni, K., 2013: 109 en Pasławska-Iwanczeska, K., coord., 2013)

El artista hizo el proyecto entre 1992 y 1993. Los trabajos finalizaron en 1997, y ahí es cuando Nowosielski pintó en la fachada de la iglesia, con la cooperación de Kotarba, el Cristo Acheiropietos y los bustos de los arcángeles Gabriel y Miguel en las dos partes semicirculares de la fachada. Para finalizar el proyecto, y partiendo de los bocetos de Nowosielski, en 2003 Bogdan Kotarba y Tomasz Majewski añaden a la fachada frescos del Pantocrátor, la Virgen María con el Niño, dos bustos de arcángeles en los tondos y en la pared de este la representación de los santos padres de la Iglesia Bazyli Wielki, Grzegorz Teolog y Jan Chryzostom.

Como recuerda Leon Tarasewicz, fue posible construir esta iglesia gracias a un mecenazgo procedente de Ucrania. El propio artista decía: “Este siempre ha sido mi sueño (...). Quería hacer algo que fuera una manifestación artística y arquitectónica, una protesta frente el caos que hay en la arquitectura sacra, que se difunde y expande por todo el mundo”. El artista opina que solo el 10% de todas las iglesias construidas tiene sentido. Las otras solo muestran una ambición enferma y falta de sentido común sobre cómo debe ser el edificio litúrgico. Nowosielski quería materializar su concepto de edificio sacro, muy alejado de lo que se estaba haciendo en este campo.

Así pues, vuelvo a la tradición de la Iglesia del este y la Iglesia rusa, y en mi proyecto la fachada va a servir como iconostasio (...). El interior es más modesto y tiene que ver con la tradición de la basílica paleocristiana (...). Modestia, economía de las medidas y economía de los esfuerzos: estos han sido mis objetivos. (Czerni, K., 2013: 110 en Pasławska-Iwanczeska, K., coord, 2013)

Estas son las palabras que pronuncia Nowosielski en la colocación de la piedra fundacional, el 18 de septiembre de 1993. El artista tiene 70 años y mucha experiencia trabajando para iglesias ortodoxas y católicas. Se siente un privilegiado por poder hacer

el proyecto de una iglesia entera y se enorgullece de convertirse en arquitecto. Lo explica en una carta a Ryszard Przybylski:

El interior es bastante oscuro y ya lo han pintado con el color que he elegido. Las ventanas son pequeñas y no entra mucha luz, porque están escondidas detrás de un friso. Todo eso tiene sentido junto a la luz artificial y las velas (...). En general es una síntesis de la simplicidad de los protestantes y la tradición paleocristiana. Desde hace tiempo sospecho que en un plan ecuménico la conexión entre lo ortodoxo y protestante funciona mejor que la síntesis de la ortodoxia con la religión católica romana. (Czerni, K., 2013: 112 en Paśławska-Iwanczeska, K., coord., 2013)

En su respuesta, Przybylski afirma estar asombrado por toda la construcción y reconoce el gran esfuerzo que ha realizado Nowosielski. El amigo del artista reflexiona sobre el lugar elegido para la construcción a través de las fotos que le envía. El lugar no le parece agradable: está en un campo abierto sin árboles. Parece excesivamente aislado, como si estuviera en un desierto. Por otro lado, Przybylski se alegra de que por fin se ha hecho este proyecto y subraya su importancia, especialmente en el norte de Polonia, donde han sido repatriados los greco-católicos desde el sur. Le entusiasma que incluso “en un día nublado, el fuego del interior de la iglesia la convierte en un refugio”, concediéndole así un valor específico al color. Para finalizar, Przybylski comenta que seguramente Dios ha velado por el proyecto de Nowosielski.

Hay muchas anécdotas sobre la construcción de la iglesia. El padre Bogdan Moisey Drozd cuenta que Nowosielski trabajaba con su ayudante, Bogdan Kotarba, pero al parecer un día tuvo miedo de subirse a los andamios. Tras comprobar exhaustivamente el andamiaje, Nowosielski acabó subiéndose para terminar los frescos en la pared frontal del templo¹⁶⁸. El artista, aunque estaba ansioso por acabar la obra de su vida, no era inmune a ciertos miedos asociados a la edad. Biały Bór es su último trabajo para la iglesia greco-católica.

La gran alegría del artista con este proyecto contrasta con la recepción de la obra por parte del entorno greco-católico. El proyecto de Nowosielski fue mal juzgado por los creyentes, gente muy sencilla y con poco bagaje artístico. Como dice Drozd:

¹⁶⁸ Bogdan Moisey Drozd, *Sztuka a cierpienie. Chrystusa nie poznają Esej o Jerzym Nowosielskim*, en: http://www.dem.cerkiew.net.pl/index.php?site=diesetmens&id_mysl_dnia=890&numer_wpisu=501

La iglesia en Biały Bór supuso un pequeño problema. Su arquitectura y los iconos rojos agradaban solo a unos pocos. Cuando empecé a explicar el significado de este arte, la ansiosa *sociedad de Dios* greco-católica se calmó. No me sorprende que la gente tuviera tantos prejuicios hacia todo lo relacionado con lo sagrado. Cuando una persona no entiende algo y, además, trata de profesar su fe, el asunto se hace todavía más difícil. No tenía miedo de explicarle a la gente este desafío. Sé un poco sobre arte. Hice lo que me dijo mi corazón y mi mente. ¿Fue bueno? No lo sé, pero después de un año, en mayo, los fieles (especialmente las abuelas) comenzaron a venir a la iglesia una hora antes de los rezos (...). Le pregunté a una señora “¿Por qué llega tan temprano a la iglesia? Usted me dijo que no le gustaba”. La abuela respondió con mucha sabiduría: "Sí, sí lo dije, pero me vengo aquí por el frío y por la tranquilidad que hay en el interior, me siento lejos del ajetreo de la vida, aquí estoy sola y eso es bueno". Me di cuenta entonces, después de casi un año, de las visionarias palabras de Nowosielski: "Esta iglesia es un refugio del mundo y del mal, los arcángeles en la parte superior de la iglesia la vigilan y no dejan que por aquí venga el Diablo". (Bogdan Moisey Drozd)



56. Interior de la iglesia de Biały Bór, 1993-1997, de Jerzy Nowosielski, (Czerni, K., 2006:194).

Muchos años después de la inauguración del templo, los creyentes se acostumbraron a su estructura arquitectónica moderna y a su decoración. Buscando información sobre el tema, encontré una página web que informa sobre todas las fiestas religiosas y el horario de visitas para los que quieran ver la obra de Nowosielski y rezar dentro del templo. Ahora la sociedad greco-católica está muy orgullosa de su iglesia. Además de las misas, se organizan conciertos de música sacra y encuentros religiosos ecuménicos.

Cada año, cuando se celebra el día de la Natividad de la Madre de Dios (la patrona de la iglesia), vienen miles de peregrinos del noreste de Polonia y se celebra la misa fuera del templo. Como en su interior no caben más de 500 fieles, se usa la entrada del edificio, junto a la imagen del Pantocrátor, como iconostasio.

Usar la fachada de la iglesia como altar relaciona esta construcción con la funcionalidad moderna de los edificios de la Bauhaus y recuerda también a los proyectos de Kobra, Le Corbusier y Theo Van Deosburg. Es importante que Nowosielski supiera preparar la estructura del edificio para todas sus necesidades. El interior oscuro y acogedor responde a la sensibilidad e intimidad litúrgica de un grupo limitado de creyentes. El juego de luces, con minúsculos rayos de sol que entran por las pequeñas ventanas, hace que el interior se parezca a los templos de los primeros cristianos, donde muchas veces se usaba la luz de vela y el fuego para la iluminación, y también a la iglesia de Notre Dame du Haut, en Ronchamp (Francia), diseñada por Le Corbusier.

El arquitecto franco-suizo utiliza en su proyecto de edificio religioso moderno, al igual que Nowosielski, ventanas pequeñas y dispersas con vidrieras que iluminan el interior, creando impresionantes reflejos de luminosos colores. Incluso la localización de las dos iglesias, en un descampado, es parecida, aunque responda a diferentes razones. La capilla de Ronchamp se construyó sobre los restos de una antigua iglesia, mientras que el proyecto de la iglesia de Biały Bór es completamente nuevo. Esto tiene cierto significado metafórico para los ucranianos greco-católicos: el edificio religioso nace en tierra de nadie para que en este territorio, que estuvo ocupado por los alemanes, también se construya una nueva identidad.

La obra moderna de Le Corbusier, (fig.58, 59) tiene otra similitud con el templo de Nowosielski: un altar preparado para la celebración de misas en el exterior. Lo que diferencia a los dos es que la capilla de Francia utiliza formas orgánicas, frente a la estructura geométrica de Biały Bór. Las dos se caracterizan por la simplicidad y

modestia de la arquitectura moderna. Pese a esta diferencia esencial, no podemos desdeñar la posibilidad de que, a pesar de que la relación de Nowosielski con el trabajo arquitectónico sacro era muy fuerte, la inspiración de Biały Bór viniera de nuevas tendencias arquitectónicas, como las impulsadas por Le Corbusier.

El resultado del uso de la luz en el interior del templo, junto al contraste de colores y las formas geométricas de hormigón, genera una visión teatral y austera, poco común en los interiores de los espacios religiosos greco-católicos, que en su mayoría siempre han sido construidos en madera labrada con decoraciones en oro.

Esta iglesia es el mejor ejemplo de arquitectura religiosa en Polonia y está integrada en la obra pictórica del artista. Con este proyecto Nowosielski consigue que los espectadores entren físicamente en un espacio que se parece a sus cuadros. Obviamente es un espacio religioso y tiene una función definida, pero también entronca con la búsqueda personal de Nowosielski sobre cómo la experiencia espiritual puede tener relación con el arte moderno. En mi opinión, la forma exterior de la iglesia tiene reminiscencias de las esculturas arquitectónicas de Katarzyna Kobro, (fig.57) y de artistas rusos como Kazimir Malévich, Olga Rozanova, Vladímir Tatlin y Aleksandr Ródchenko, y de las composiciones geométricas de Mondrian. En el Museo de Łódź se encuentra una de las pocas esculturas que se conservan de la esposa de Władysław Strzemiński, con colores vivos y primarios, como el colorido de la iglesia de Nowosielski.

En la introducción del catálogo de la exposición de bocetos de decoraciones sacras realizadas por Nowosielski, Andrzej Szczepaniak comparte las ideas del párrafo anterior y menciona que el templo de Biały Bór es el más importante de toda su trayectoria. Explica que esta iglesia es purista en su construcción y decoración. El edificio se parece a los bocetos que hizo el artista cuando estaba pintando sobre arquitectura sacra. El exterior no se parece al típico templo ortodoxo de cúpulas doradas. Las formas geométricas dominan la estructura y hacen del edificio una construcción limpia y austera.

Tres puertas pintadas de rojo conducen al interior de la iglesia, y recuerdan las puertas diaconales del iconostasio. El interior de la iglesia es bastante oscuro, y las paredes de color malaquita inmediatamente nos llevan a los cuadros de artista. En opinión de Szczepaniak, el interior del templo nos traslada a una realidad mística. Al pasar la

puerta, nos encontramos en un ambiente especial, con poca luz, donde destacan los iconos en rojo, blanco y azul.

Curiosamente, viendo el interior de la iglesia de Biały Bór, me han llegado a la mente imágenes del libro *El elogio de la sombra*, de Jun'ichirō Tanizaki, que habla de la importancia de los juegos de luces de la arquitectura tradicional nipona. La sombra es muy importante en el trabajo de Nowosielski, esa penumbra que, al igual que en una casa japonesa, transmite tranquilidad, silencio y espiritualidad.

Tanizaki describe estas ideas con una sensibilidad excepcional.

Si comparamos una habitación japonesa con un dibujo a tinta china, los *shoji* corresponderían a la parte en donde la tinta está más diluida, y el *toko no ma* al lugar en que está más concentrada. Cada vez que veo un *toko no ma*, obra maestra de refinamiento, me maravilla comprobar hasta qué punto los japoneses han sabido dilucidar los misterios de la sombra y con cuánto ingenio han sabido utilizar los juegos de luces y sombras (...). En una palabra, sin más medios que la simple madera y las paredes desnudas, han dispuesto un espacio recoleto donde los rayos luminosos que consiguen penetrar engendran aquí y allá, recovecos vagamente oscuros. Sin embargo, al contemplar las tinieblas ocultas tras la viga superior, en torno a un jarrón de flores, bajo un anaquel, y aun sabiendo que solo son sombras insignificantes, experimentamos el sentimiento de que el aire en esos lugares encierra una serenidad eterna e inalterable.

En definitiva cuando los occidentales hablan de los *misterios de Oriente*, es muy posible que con ello se refieran a esa calma algo inquietante que genera la sombra cuando posee esta cualidad. (Tanizaki, J., 1994: 48-49)

La bella descripción de la casa japonesa encaja con la configuración de luces y sombras del interior de Biały Bór. La presencia de la espiritualidad se evidencia cuando hay poca luz, las velas prendidas frente los iconos les hacen más espectrales e incluso parece que los santos podrían hacerse presentes en cualquier momento. He estado en muchas iglesias ortodoxas en Chipre y Grecia, profusamente pintadas de suelo a techo, pero sus interiores siempre eran oscuros y solo con las velas se podían distinguir las imágenes. Nunca olvidaré las largas misas ortodoxas, con sus cantos, el olor a incienso y la penumbra, porque para mí han sido una revelación espiritual. No soy una persona religiosa, pero en estos lugares se puede sentir una fuerza que no proviene de los

hombres. También sentí esa energía en la iglesia de Wesola, en Cracovia, y en la iglesia de los franciscanos en Azory.

Leon Tarasewicz también le tiene un especial cariño a Biały Bór, y cree que es el trabajo más hermoso de Nowosielski:

Biały Bór es la quintaesencia de toda su obra. Tiene reminiscencias de un pequeño templo griego ortodoxo de hace 1.000 años. Si no hay mucha gente, los creyentes pueden rezar dentro. El espacio interior de la iglesia es austero. Nowosielski hace una síntesis del espacio para rezar, donde aparece solo un Pantocrátor y una sencilla cruz roja. La genial idea de mover el iconostasio de dentro de la iglesia a la fachada exterior es muy interesante. Esta simple solución tiene una función práctica. Anualmente se celebra una fiesta que atrae mucha gente y el iconostasio permite hacer la liturgia fuera de la iglesia. La realización de la iglesia fue posible gracias a algunos jóvenes ricos ucranianos, que financiaron el templo. Uno de ellos fue Batruch, el propietario de todos los cines de Ucrania. (Tarasewicz, L., comunicación personal, 17 de diciembre, 2015)

Tarasewicz dijo que en la región de Białystok no se podría construir un templo así porque los creyentes no lo permitirían. Gracias a la riqueza de algunos miembros de la comunidad uniata fue posible crear esta joya de la arquitectura sacra, que Tarasewicz compara con las grandes obras de Miguel Ángel, quien con la ayuda de la Iglesia pudo desarrollar su proyecto. Biały Bór es una síntesis de la vida de Nowosielski y para Tarasewicz este templo es “una lección para las futuras generaciones”.

En 2007 la iglesia de Biały Bór fue elevada al rango de Santuario Diocesano. La comunidad uniata está muy unida a su nuevo espacio espiritual y es un enclave importante de la pequeña comunidad greco-católica en Polonia.



57. *Kompozycja przestrzenna (4)* –“Composición espacial (4)”, de Katarzyna Kobro, 1929. Óleo y metal 40 x 64 x 40 cm, Muzeum Sztuki, Łódź, fotografía de Museo de Arte en Łódź.



58. Capilla de Notre Dame du Haut, 1950-1955, de Le Corbusier, fotografía desde:
<http://www.fondationlecorbusier.fr>.



59. Interior de la Capilla de Notre Dame du Haut, fotografía desde:
<https://www.collinenotredameduhaut.com>.

4.16. Últimas obras y colaboración con Andrzej Starmach



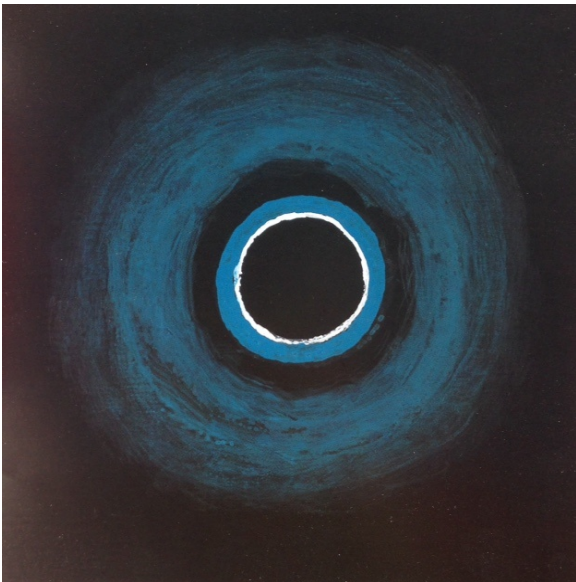
60. Jerzy Nowosielski en el taller de la Galeria Starmach, alrededor del 1990, Cracovia, imagen desde el archivo de Krystyna Czerni.

En 1998, Andrzej Starmach presenta la última exposición individual para la que el artista prepara obra nueva. La inspiración le vino tras ver las fotografías en color del cielo de un amigo astrónomo. La pequeña muestra, 22 tablillas pintadas con fondo negro, refleja mundos lejanos que solo se pueden ver con telescopio, (fig.61, 62,63). Las formas redondas en el centro de los cuadrados parecen dianas, con minúsculos puntitos blancos que indican el centro; al igual que al dar en el blanco se consigue el premio más alto, el movimiento invisible y fugaz del dardo se asemeja a una estrella e indica una vida, larga, productiva y llena de obstáculos, pero insignificante frente la eternidad.

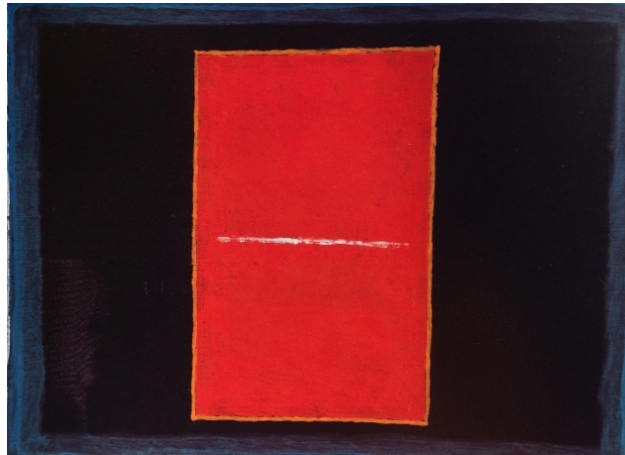
El periodo fructífero de su creatividad se apaga y como un rayo de luz pierde visibilidad al alejarse de la Tierra. El artista llega al final de su trabajo: está cansado y su cuerpo, con secuelas por las adicciones, ya no puede responder más. Diferentes enfermedades hacen que en poco tiempo deje de pintar por completo.

Los últimos cuadros de Nowosielski podrían ser dianas, pero tienen otro origen: son seres del cielo (planetas, agujeros negros, lunas y el Sol). Aunque Nowosielski está al final de su carrera, los cuadros contienen elementos característicos de toda su obra y destilan la ingenuidad de la mirada de un niño, la curiosidad de descubrir mundos lejanos, vidas distintas, llegar a donde no se puede llegar, donde solamente existen la inspiración y la creatividad de la pintura. Los pequeños círculos tienen vida propia, con colores fuertes, y crean su propio universo, donde el tinte y la forma generan un movimiento perpetuo. Cada abstracción, como dice Nowosielski, es:

Una figuración camuflada. Estos cuadros representan algo concreto, ¿pero qué? No lo tengo muy claro, pero sé mucho más que hace 20 o 30 años. Sé que crean una visión muy personal de estos fenómenos, o tal vez seres, de los cuales ya sabemos algo y pueden existir en nuestra conciencia y nuestro corazón solo por este tipo de pintura. (Nowosielski, J., en Czerni, K., 2000: 27)



61. *Abstracción*, 1998, de Jerzy Nowosielski, 24x24cm, acrílico sobre tabla, (Czerni, K., 2006:119).



62. *Abstracción*, 1998, de Jerzy Nowosielski, 44x33cm, acrílico sobre tabla, (Czerni, K., 2006:118).



63. *Abstracción*, 1998, de Jerzy Nowosielski, 24x24cm, acrílico sobre tabla, (Czerni, K., 2000:26).

En la creación de obra abstracta el artista vio la influencia de los *seres sutiles*, y a veces la intervención de estos seres se materializa en un cuadro abstracto. Los últimos cuadros del pintor enseñan compilaciones de energía angelical. Nowosielski nos intenta ayudar, nos indica una salida, una opción de ser guiados por los seres sutiles –los ángeles–, para el viaje por la inmensidad del cielo. Andrzej Starmach consigue animar al pintor para

crear una pintura abstracta que haga de homenaje a toda su trayectoria. Las sencillas y pequeñas obras iluminan con su fuerza solar el blanco espacio de la galería.

Al final de su carrera, Nowosielski trabaja con el galerista Andrzej Starmach, quien visibiliza de una manera espectacular su obra, consigue ayudas del gobierno e instituciones importantes y hace exposiciones que sirven de culmen a su trayectoria.

La Fundación Nowosielskich



64. Jerzy Nowosielski con Andrzej Starmach, alrededor de 1998, imagen desde el archivo de Krystyna Czerni.

En 1996, los Nowosielski deciden crear una fundación para difundir el arte de Jerzy, y lo hacen con la ayuda del galerista Andrzej Starmach. La misión de la fundación, además de preservar el legado del cracoviano, es promocionar a jóvenes artistas contemporáneos polacos. La fundación otorga premios a promesas del arte polaco, y entre los premiados se encuentra Leon Tarasewicz. Gracias a las gestiones de Starmach, Nowosielski celebra su ochenta cumpleaños con una retrospectiva de toda su obra en Zachęta, Varsovia.

En su galería privada el marchante programa cada año exposiciones temáticas con obras que nunca se han presentado públicamente, como las muestras *Notatki* (“Notas”), donde se exhiben dibujos inéditos y pequeñas pinturas de diversos temas. Andrzej Starmach es quien cuida al matrimonio hasta el final de su vida. A partir de 1999 Nowosielski deja de trabajar y apenas sale de casa. Su última obra es un crucifijo para los padres dominicos del barrio de Służew (Varsovia).

La incansable fuerza creativa del artista se apaga de golpe. No solo pierde el interés por la pintura, sino que también sufre lagunas de memoria, posiblemente provocadas por su alcoholismo. El filósofo erudito y sabio, teólogo y iconólogo se encierra en su mundo, donde a veces deja entrar a alguien elegido azarosamente. Parece que durante los últimos años el artista se despide pausadamente de todo lo que ha construido en su vida. Todavía en algunos momentos reconoce a sus amigos más cercanos y cuidadores, pero en general no tiene relación con el exterior. Apenas le interesan las distinciones del gobierno y el reconocimiento como profesor honorífico de la Universidad Jagiellońska de Cracovia. El artista pasa día y noche tumbado en su habitación, y a veces se desplaza al salón, donde recibe a algunos amigos, familiares lejanos y algunos visitantes, y casi diariamente a Andrzej Starmach.

El encuentro con Nowosielski

En 2001, con ayuda de Tadeusz Wolański, finalmente pude conocer a Nowosielski. Tuve la enorme suerte de ser uno de los elegidos, y nuestra conversación, como es fácil de suponer, fue absolutamente clave en mi investigación. Llegué a la casa de los Nowosielski sobre las 12 de mediodía con unos obsequios de España, entre ellos turrón y una botella de Rioja. Era un día de enero con aire primaveral y mucho sol. Su perro collie de pelo largo me miraba sorprendido desde el jardín al tocar el timbre. Unos puntos rojos indicaban la entrada. Cuando las puertas se abrieron, una señora de unos 50 años me invitó amablemente a que pasara dentro, diciendo que el perro no me iba a hacer ningún daño.

Sabía perfectamente que el profesor estaba de mal salud y tenía problemas de memoria, pero hice el esfuerzo de enfrentarme a esta dificultad. Al principio de la visita la amable señora Ziuta me condujo a saludar a la mujer del artista, lo que, como ya expliqué

anteriormente, resultó ser un encuentro desastroso. La señora Nowosielski sencillamente me quería echar de su casa.

Al salir de la habitación de la esposa del pintor, la señora Ziuta me preguntó si quería ver al profesor. Se me hizo un nudo en la garganta, pero pasé al salón. En el sofá estaba recostado Jerzy Nowosielski. Me saludó muy amablemente y al contarle que escribía una tesis doctoral en la Universidad de Barcelona sobre su trabajo, se emocionó tanto que, con lágrimas en los ojos, me dijo: “No puede ser, qué honor, no me lo creo, me alegro de que alguien escriba una tesis sobre mi pintura, la verdad es que le estoy muy agradecido”. Me preguntó muchas cosas sobre mi vida en Barcelona y le producía curiosidad saber cómo había llegado allí.

Se acordaba del viaje que hizo junto a su esposa a España. No olvidó mencionar la belleza de las mujeres españolas, la comida, el vino y el arte de El Greco. Pude hablar con él durante más de una hora. De vez en cuando, la señora Ziuta interrumpía ofreciéndose a servir el vino que había traído de España, aunque finalmente no pudimos probarlo por la antigua adicción del pintor. Aunque Nowosielski se encontraba mal y se quejaba de sus dolores, conseguí algunas respuestas a las preguntas que había preparado.

El artista me confirmó que el punto de inflexión en el desarrollo de su proceso creativo fue la visita al Museo Nacional de Lvov, cuando apenas tenía 19 años, experiencia que le marcó para siempre. Me habló de su juventud y sus primeros cuadros abstractos en la posguerra, cuando perdió la fe. La experiencia del ateísmo, me dijo, le llevó “a creer en la materia y nada más”, y que esto nacía de la rebeldía de la juventud, de la necesidad de querer descubrir algo nuevo y romper con todas las reglas de un mundo que había perdido por completo sus valores durante la guerra.

Recordaba que librarse de la religión durante la juventud le generó cierta obsesión por la sexualidad de la mujer. Me dijo que un hombre sin mujer no es hombre porque “le falta algo”. Lo cierto es que durante toda la entrevista me preguntaba sobre mis gustos en cuestión de mujeres e insistía en que debo tener mujer e hijos, porque es lo más importante de la vida. Volviendo a su vida en Łódź, con mucho cariño recordaba las clases de pintura en la PWSSP, donde le acompañó el joven Wolański, y el taller de Stanisław Fijałkowski, al hijo de este, al que solían cuidar, y algunas fiestas donde cantaban juntos.

Sobre la importancia del arte sacro en la contemporaneidad, me explicó que tras muchos años manteniendo su ateísmo le empezaron a llegar encargos de arte religioso, lo que le permitió volver a descubrir el icono bizantino. La pintura sacra le abrió nuevos horizontes artísticos, que aunque siempre le habían interesado, había renegado de ellos durante mucho tiempo.

Abiertamente admitió que recuperó la fe al enfrentarse consigo mismo, un pintor moderno fuera de las tendencias que trabajaban sus amigos del Grupo de Cracovia. Al sumergirse de nuevo el camino de la fe, como me dijo, abrió campos de experimentación diferentes, donde pudo desarrollar su visión de forma libre y auténtica, tal y como lo sentía individualmente, sin presión ni mandamientos teóricos o formales. El hecho de volver a la fe le hizo reencontrarse con la espiritualidad, pero de forma diferente a sus padres, ya que se convirtió a la religión ortodoxa.

Tomó esta decisión influido por el ocultismo y una voluntad consciente de profundizar en lo espiritual usando vías diferentes a la iglesia. Volvió a preguntarse qué es lo que de verdad debía hacer en la vida. Durante mi entrevista me confirmó que el ateísmo le permitió volver a la fe y ser mucho más religioso que antes.

Volví a fijarme en el icono y entonces empecé un periodo en mi pintura que se puede llamar *pintura inspirada en el icono*. La pintura estaba dominada por la experiencia del icono. Pero no me gusta que estos descubrimientos se vinculen con el interés general de muchos artistas modernos por el arte de la experiencia del icono del siglo XX. Aunque todo esto ha sido importante, por otro lado estoy preocupado por la sospechosa necesidad de demasiados pintores de recuperar esta tradición artística. (Nowosielski, J., comunicación personal, 10 de enero, 2001)

Explicaba que no le gusta que le califiquen como un pintor de iconos, porque él se siente simplemente pintor y no ve la diferencia entre sus cuadros religiosos y los laicos. Decía: “Son igual de sacros y tienen un significado inmaterial sobre el mundo en el que vivimos, lleno de malicia y pecado. Somos pecadores desde nuestra aparición en la Tierra”, y recordaba la historia de Adán y Eva en el Paraíso. Al final explicó su posición frente a la idea de que él era un artista moderno que se había apropiado del icono como lenguaje formal y conceptual.

En el mundo que vivimos, no hay sitios donde huir, estamos al borde de un abismo artístico y cultural y a lo mejor la única manera de no caer en él es la pintura. Puede dar

sentido a la vida y es lo que intento cultivar, pero no estoy seguro de que me pueda presentar como un pintor de iconos, ni como artista contemporáneo, o como el artista de la pintura sacra. No confío en un solo tipo de pintura sacra, a lo mejor es el icono, pero no lo sé. (Nowosielski, J., comunicación personal, 10 de enero, 2001)

Este encuentro era interrumpido frecuentemente por la aparición de la señora Ziuta (la cuidadora de los Nowosielski), que trajo té y un bocadillo de queso que, aunque no tenía hambre, tuve que acabar a petición del propio Nowosielski. El pintor fue muy cariñoso conmigo: estaba contento de que le visitara un estudiante de Barcelona, con quien poder hablar de la vida y el arte. Aunque llevaba las preguntas preparadas, la entrevista transcurrió por los derroteros que quiso Nowosielski, ya que desviaba su discurso hacia lo que quería contar o simplemente esquivaba mi pregunta con un escueto “Es muy difícil”.

Lo que más me sorprendió fue su respuesta a la pregunta sobre si seguía pintando. Me dijo que sí, que todos los que estaban en las paredes de la casa eran suyos y que ahora con la edad seguía descubriendo muchas cosas en la pintura. Lo cierto es que era una posición muy modesta y extremadamente sincera, pero como me aclaró posteriormente la señora Ziuta, Nowosielski llevaba años sin pintar y solamente hablaba de sus cuadros en sus días lúcidos.

Estaré siempre muy agradecido por esta entrevista, por haber podido intercambiar impresiones sobre su obra con el profesor, y nunca olvidaré su cálida mirada, la hospitalidad, su insistencia en que comiera el bocadillo que me había servido la señora Ziuta, el interés que mostró por mi obra y sus consejos sobre la vida.

Mi siguiente encuentro con el profesor Nowosielski fue muy breve. Tuvo lugar en agosto de 2006 cuando expuse en el Instituto Cervantes de Cracovia y decidí regalarle uno de mis paisajes de Barcelona. Me dijo que era muy bello y agradeció que me hubiera acordado de él. Andrzej Starmach me llevó a la casa del pintor. Fue él quien preparó este segundo encuentro y me vi en una situación incómoda cuando descubrí que había una mujer joven acariciándole (más tarde supe que era su amante, Kinga). Tomé un par de tragos de agua, me hice algunas fotografías con el artista y rápidamente abandoné la casa.

Posteriormente supe que tras la muerte de su esposa, Nowosielski solo podía hablar con claridad con la ayuda de Kinga, y Andrzej Starmach, conocedor de esta situación, quería

ayudarme intentando que estuviera lo más lúcido posible para que yo consiguiera más material. Fue Krystyna Czerni quien me lo explicó: ella visitó al profesor hasta el final de su vida y conocía perfectamente su situación personal.

4.17. La muerte y el legado

Jerzy Nowosielski muere en su casa el día 21 de febrero de 2011. Los periódicos de toda Polonia, entre ellos *Agora*, recogen la noticia:

Trabajador incansable, deja más de 2.000 telas y más de 4.000 dibujos y grabados. Ha pintado más de 30 iglesias ortodoxas, greco-católicas y católicas. Un pintor que nunca ha seguido las modas, pero ha llegado a estar entre los pocos pintores polacos cuya obra bate récords de precios en el mercado artístico del país. (Małkowska, M., 2011:56-57)

Otras revistas recuerdan al artista como un hombre de gran corazón, sobre todo, solidario con subastas benéficas para hospitales y otras instituciones culturales. Andrzej Starmach, en la popular revista *Gazeta Wyborcza*, decía que el artista era para él un amigo, mentor y también su segundo padre tras la muerte del suyo: “Me parece que no se ha hecho ninguna subasta benéfica en toda Polonia sin obra ofrecida por Nowosielski” (Starmach, A., 2011: 13).

Poco después de su muerte, otra noticia mantiene a Nowosielski en los periódicos, en lo que parece la trama de una película policiaca. Antes del funeral del pintor se produce un atraco a su casa, en el que los ladrones se llevan, como confirma la policía de Cracovia, obras por valor total de más de un millón de zloty, que, como comenta Starmach, parece un valor por encima del mercado, ¿pero es el real de la obra? Con rapidez los cuadros son recuperados y devueltos a la Fundación Nowosielski, y Andrzej Starmach agradece personalmente la eficacia de los cuerpos de seguridad. Es, cuando menos, curioso que justo después de la muerte del pintor tenga lugar este robo, que concluya con final feliz y que esto propicie que se dispare el precio de su obra en el mercado.

No soy nadie para juzgar estos hechos, pero tras un largo periodo como marchante del pintor, es evidente quién se queda con su herencia artística. Debido a la promoción de la obra de Nowosielski, Andrzej Starmach materializa su sueño de ser un marchante-coleccionista, y actualmente tiene una de las colecciones de arte moderno más

importantes de Polonia. Por otro lado, gracias a él Jerzy Nowosielski pudo tener una vejez llena de ternura y tranquilidad.

Analizando la vida de Picasso, Howard Gardner afirma que *la sombra del pintor prodigio* persiguió a gran parte de su familia. La muerte del artista provocó enfrentamientos entre las personas cercanas al pintor. Hubo guerras por la herencia y los herederos sufrieron problemas psicológicos.

Nowosielski no tuvo hijos y su último *hijo adoptivo*, como podríamos llamar a Starmach, hereda todas sus propiedades. A la muerte de Nowosielski se convierte en el director de la fundación que crearon juntos. Esta sigue difundiendo de la obra del artista, pero su importancia disminuye después del fallecimiento del pintor. Intenté entrevistar a Starmach en 2016, pero el galerista se negó, alegando que ya ha dicho todo lo que tenía que decir y que estaba reflejado en otras entrevistas. Aunque no logré hablar con él, me ayudó a conseguir una entrevista con Krystyna Czerni, quien hasta el final de la tesis me ha animado y se ha mostrado abierta a responder a cualquier pregunta sobre el artista.

El objetivo de este capítulo ha sido recrear la vida y el proceso creativo de Jerzy Nowosielski en comparación con el que realiza Howard Gardner sobre Pablo Picasso. Los paralelismos son escasos, pero la metodología empleada por Gardner sí es útil para realizar una anatomía de la creatividad, tanto de él como de cualquier otro artista.

He presentado acontecimientos que han acompañado al desarrollo de la creatividad del artista polaco, como el trasfondo histórico, personas influyentes y episodios de su biografía que contribuyen a la aparición de las distintas líneas de su producción: la pintura abstracta, la obra figurativa y la obra sacra dedicada al culto religioso. He señalado también a algunas personas de su entorno cuyo papel ha sido imprescindible para que desarrollara un lenguaje moderno propio, apropiándose del icono. Ha sido posible analizar este importante material histórico gracias al estudio de diferentes libros, artículos y textos en polaco y, sobre todo, gracias a las numerosas entrevistas que he realizado, tanto a amigos cercanos del pintor como al propio artista. Esto me ha permitido formular hipótesis inéditas sobre su obra, por completo desconocidas en España.

CAPITULO 5. ANÁLISIS COMPARATIVO. ICONOS ORTODOXOS CON TRADICIÓN BIZANTINA Y LA OBRA LAICA DE JERZY NOWOSIELSKI

5.1. Introducción

En este apartado voy a analizar la obra laica de Jerzy Nowosielski comparándola con iconos ortodoxos concretos. Los criterios de selección de ambos han sido mi propia observación y el interés que despertaban en mí como pintor, no como especialista en iconografía religiosa. De Nowosielski he elegido cuadros que tratan los principales ejes de su trayectoria artística, entre los que se encuentran el desnudo femenino, los retratos, el bodegón, los paisajes urbanos y los paisajes de montañas. Por otra parte, los iconos seleccionados proceden de emplazamientos y épocas diversas, favoreciendo aquellos que se parecen estéticamente a los cuadros laicos de Nowosielski.

Mi decisión de analizar solo los cuadros profanos de artista es intrínseca al tema de mi tesis, que, como ya he mencionado anteriormente, es cómo realiza Nowosielski la apropiación del icono ortodoxo. A lo largo de su trayectoria, Nowosielski trabajó también con pintura religiosa como parte del culto de las iglesias ortodoxas y católicas, pero esta parte de mi investigación no trata sobre este tipo de obra. Me parecía más importante comparar los cuadros laicos del artista con los iconos, porque mi interés se concentra en cómo Nowosielski ha incorporado los elementos del icono tradicional a su obra.

Durante el siguiente análisis, intentaré encontrar respuestas, entre otras, a las siguientes preguntas:

¿Qué tipo de lenguaje construye?

¿Qué hace con la perspectiva, la forma de las figuras, los retratos, los cuerpos femeninos y masculinos?

¿Qué hace con el paisaje y qué elementos del icono incorpora a este tipo de representación?

¿Cómo trata la estructura compositiva de sus obras?

¿Cómo trata la idea de la narración y la jerarquía de las figuras en sus cuadros, en comparación con el icono?

¿Cómo usa el vestuario de sus modelos y qué significado tiene en sus pinturas?

¿Cómo usa el color y el contorno y qué parecido tienen con el trato del color del icono?

A la hora de elegir los ejemplos de los iconos, he mirado en primer lugar los cuadros del Museo Nacional de Lvov, porque su conjunto patrimonial fue importante en la trayectoria del pintor. No está de más recordar que los iconos del Lvov fueron las primeras obras de arte que fascinaron al joven artista. Las había visto antes de la guerra y volvió a encontrarse con ellas durante su estancia en el monasterio cercano a Lvov. En la entrevista con Lissowski, Nowosielski confirmó que gracias a que conocía al director del Museo de Lvov, Świącicki, pudo profundizar su conocimiento de la colección (Lissowski, A., 1980: 37).

Durante mi investigación pude visitar diferentes partes de Polonia, pero no tuve la oportunidad de ir a Lvov ni tampoco he encontrado un libro en castellano que contenga reproducciones de la colección íntegra del museo, solamente existen libros en inglés y en el ucraniano a los que no pude acceder.¹⁶⁹ Por este motivo voy a presentar algunos iconos de dicha colección pero no voy a hacer el análisis apoyándome solo en ellos.

Partiendo de esta dificultad, he elegido otras obras que formalmente se parecen a los cuadros de artista, y que pertenecen a otras colecciones de iconos, como el Monasterio de Santa Catalina de Sinaí, la Galería Trietiakov, el Museo Estatal de Arte Georgiano y otros lugares, que pueden encontrarse en los libros de Tania Velmans, Olga A. Polyakova y Ludmila Miliayeva editados en España, junto a algunas ilustraciones de los iconos del Museo Nacional de Lvov. A la hora de elegir los cuadros del artista polaco, he intentado ofrecer una visión amplia de su trayectoria, analizando cuadros de diferentes periodos de su producción para presentar los temas más significativos y recurrentes de su obra.

¹⁶⁹ La colección de imágenes de iconos del Museo Nacional de Lvov, se puede encontrar en : Gelitovič, M. (2014). *Ukraïnski ĩkoni XIII – počatku XVI stolit' zi zbirki Nacional'nogo muzeu u L'vovi imeni AndreãŠeptic'kogo*, Kĭiv: Majster knig, y en: Otkovych, V., Pylypiuk, V., (1999). *Ukrainian ikon XIV–XVIII cent.*, Lvov.

Aquí nace la dificultad del análisis de la obra de Nowosielski. Fuera del contexto ortodoxo, su obra se entiende más desde el surrealismo, aunque también entronca con la tradición bizantina, pero con la pátina de arte desactualizado, anticuado y estancado. ¿Es verdad que su obra contiene estos aspectos?

En el contexto del arte moderno europeo, cuesta encontrar un artista parecido y es difícil comprender su visión artístico-espiritual. Por ello, y con voluntad divulgativa, es importante indagar en la creación de su propia iconografía, que realizó a lo largo de toda su vida, y compararlo con los iconos para encontrar otros parámetros de interpretación.

En la década de los 50, el artista polaco pintó muchos cuadros inspirándose en las fotografías que encontraba en los periódicos. Intentaba ceñirse al realismo socialista, pero sus obras, como dice Kostołowski, eran poco realistas, primitivas y bizantinas, lo que no le ayudaba a ganar la aprobación de las comisiones artísticas gubernamentales para ser expuestas (Kostołowski, A., 1993: 4). Como consecuencia de esta situación, el artista elabora muchos cuadros, pero no expone públicamente entre 1949 y 1955.

Nowosielski pinta con una estética formalmente muy cercana a la tradición del icono y aunque durante su vida evolucionó su visión pictórica, su obra nunca se libró de esta influencia. Partiendo de la reglas de la deformación y abstracción que surgieron en el siglo XX, el icono era visto por los artistas en un contexto muy diferente al del siglo XIX, y muchos historiadores los consideraban retrógrados e ingenuos. Como explican Valentina Ujánova y Nadejda Beckeneva (2001) citando a Yamaschicov (1965) y recordando la exposición de iconos de 1913:

Los visitantes de la exposición tuvieron la sensación de haberse liberado de una venda en los ojos que les impedía ver la auténtica imagen de los iconos rusos. En lugar de iconos oscuros, lúgubres, cubiertos de una gruesa capa de aceite, descubrieron maravillosas obras de pintura de caballete que podían honrar a cualquier pueblo (...). Inmediatamente se hizo evidente que este arte no era ni ascético, ni hosco, ni fanático. (Yamaschicov, S., 1965: 35 en Ujánova, V. y Beckeneva, N., 2001: 72)

Después de las vanguardias, los artistas y críticos se enfrentaron a los iconos con una mirada diferente. Como dice Andrzej Kostołowski, se buscaban elementos de inspiración en:

Las caras de porcelana, los personajes alargados, el color de la tierra, y hallaban el cubismo dentro de los nimbos y los brillos de los santos, en las montañas de los iconos y en las divisiones abstractas de las tablas. La pintura bizantina se reveló muy cercana a algunos logros del arte moderno. Era una pintura que se apoyaba en un canon estricto, creado para transmitir una organización sublime y una estructura hierática, que en general enfatiza la calma. La abstracción del suprematismo de Malevich se inspiró directamente en el icono. (Kostołowski, A., 1993: 3-4)

Para Nowosielski los iconos tenían un significado importante, porque, como él mismo decía, eran figurativos y abstractos a la vez. El artista estaba fascinado por estos dos componentes dictónicos y aparentemente opuestos, estudiaba con detenimiento la filosofía del icono y los pintores rusos constructivistas. Fue uno de los primeros artistas polacos que escribió libros sobre el icono, en un país casi por completo católico y todavía comunista. Sus libros y artículos provocaron mucho interés, pero también crearon algunos conflictos, porque se atrevía a criticar abiertamente las leyes de la Iglesia católica romana, dominante en Polonia.

Artista explicaba su postura como pintor relacionado con el surrealismo y decía que:

Gracias al surrealismo se podía entender la lógica de arte de otra manera y dirección, y no solo de forma lineal de pasado a futuro. El surrealismo provocó que él, como artista moderno, pudiera ver la realidad del icono de una forma nueva.

Nowosielski entendía el arte moderno como una convención, una idea que está abierta y no tiene ningún lenguaje propio ni teoría y es informal. La realidad en la que se produce el encuentro con el arte está abierta y Nowosielski veía en esta posibilidad de apertura una bendición hacia la verdad de los evangelios. En su opinión, esta situación hacía y daba permiso para la creación del icono. No ayudaba pero permitía la creación del icono, y en esta situación había un interés por el icono y un cierto renacimiento de la consciencia del icono en diferentes creencias, filosofía, teología y también a nivel emocional.

En su opinión, esta situación fue posible gracias al surrealismo. El surrealismo cambió y cuestionó las ideas sobre la formulación de los juicios del arte y la vida. Se dejó de usar el pensamiento racional, lo que significa entonces que nuestra forma de recibir el arte ha cambiado y que ahora podemos entender y percibir el arte egipcio como si fuera arte contemporáneo. Tenemos la posibilidad de entender el misterio del arte egipcio. (Nowosielski, J., comunicación personal, 10 de enero, 2001)

Durante toda su vida, aunque tiene un periodo de ateísmo, estudia y profundiza en la historia y la teología ortodoxas. Admitió abiertamente que su obra laica tenía que ver con esta tradición, aunque nunca indicó exactamente qué icono religioso en concreto fue la inspiración para una u otra obra. Durante mi investigación tampoco he encontrado ninguna publicación que comparara pormenorizadamente iconos religiosos individuales con su obra laica en un contexto estético y formal.

Me parece importante realizar un análisis comparativo, porque de este modo puedo indicar los elementos del icono que tienen sus cuadros y evaluar qué hace realmente con la imagen religiosa y cómo la amolda a su propio estilo pictórico, que es un punto de partida paradójico para una obra moderna. Con todas estas contradicciones, considero de absoluta relevancia este análisis comparativo para descifrar la conexión concreta entre los elementos mencionados. Espero poder encontrar un punto de análisis que aclare estos temas al finalizar este capítulo.

La inspiración en el arte ortodoxo presente en la obra de Nowosielski marca un tipo de estética que define su obra y construye un lenguaje específico e irrepetible. Estos elementos de imaginería ortodoxa pueden apreciarse tanto en su obra abstracta como en la figurativa. Sobre la obra del artista polaco han aparecido en los últimos años numerosos textos que intentan clasificar su pintura y explicar todas las influencias de su proceso creativo. Hay análisis de historiadores, como por ejemplo Mieczysław Porębski, que encuentran en su obra relación con el helenismo y el arte primitivo (Porębski, M., 2003: 52). Otros, como Andrzej Kostołowski, mencionan que su obra pudo nacer gracias a la relación espiritual que tenía el artista con la religión ortodoxa (Kostołowski, A., 1993: 3). Ahora bien, ninguno de ellos se ha atrevido a buscar cuáles son los iconos concretos que pudieron servir de inspiración para cuadros específicos del artista. Este es el análisis que expondré a continuación.

5.2. Los desnudos femeninos y el realismo socialista

“Cuarenta mártires de Sebaste” (1953) y “Nadadoras”¹⁷⁰ (1964), de Jerzy Nowosielski

Si nos fijamos solamente en su nombre, *Nadadoras* –1964 (fig. 2) – no tiene ninguna relación con el icono del siglo XIII *Cuarenta mártires de Sebaste* (fig. 1). La historia detrás de este último cuadro es fascinante: como cuenta Tania Velmans, "los 40 soldados romanos fueron puestos desnudos sobre un lago helado, por haberse negado a abjurar de su fe" (Velmans, T., 2003: 108). Entre los cristianos, uno cedió y, dejando a sus compañeros, buscó los baños calientes cerca del lago, preparados para quien quisiera renunciar. Uno de los guardias que vigilaba a los mártires vio súbitamente un brillo sobrenatural sobre ellos. En ese momento se convirtió al cristianismo y, despojándose de sus vestiduras, se unió a los otros 39. Así, el número de 40 se mantuvo constante. Al amanecer, los cuerpos rígidos de los soldados, que aún mostraban señales de vida, fueron quemados y sus cenizas arrojadas a un río.

Este icono se basa en hechos históricos reales: la persecución de los cristianos en Armenia Menor por un opresor llamado Licinio. Al parecer, la heroica muerte de estos hombres generó tal devoción que en menos de medio siglo se convirtió en una fiesta en la iglesia, a día de hoy la más antigua del episcopado de San Basilio.

El icono que forma parte de este análisis data del siglo XIII. Es una tabla georgiana, aparentemente muy particular por sus irrepetibles rasgos iconográficos.

Tania Velmans dice que es muy poco común que los santos en los iconos se presenten tan llenos de movimiento. Las diferentes figuras a veces se abrazan y se ayudan, algunos están tumbados en el suelo, su cabeza solo muestra el cuero cabelludo cubierto por los brazos, detalle audaz en este tipo de representación, que curiosamente usa en muchos de sus cuadros también Jerzy Nowosielski. Es impresionante cómo el artista georgiano ha podido crear una obra compacta y llena de ternura con un tema tan difícil de representar. La posición de los soldados en varias filas acentúa sus sufrimientos y crea cierto ritmo, indicando la decadencia física de los mártires. Los gestos de los hombres son variados y muestran la necesidad de entrar en calor. Para mostrar una visión opuesta del mismo tema he encontrado otro icono (fig. 5) mucho más estirado y

¹⁷⁰ Presentaré otros cuadros de la serie del mismo nombre para poder tener una mirada más amplia sobre el tema, aunque me centraré en las figuras 2 y 4.

rígido, pintado, como afirma Velmans, por los hermanos tebanos Jorge y Frangos Kontarés, que decoraron con sus frescos iglesias de Epiro y Meteora en el tercer cuarto del siglo XVI (Velmans, T., 2005: 80). En el caso de este taller de iconos, las figuras son mucho más alargadas y la interpretación de los cuerpos está sin relieve porque se ha trabajado el modelado en una base muy oscura, llamada *sanquir*¹⁷¹. Todos los mártires están agrupados en la parte superior del icono en una especie de semicírculo que simboliza un lago. Debajo hay tres santos que indican también el nombre del icono.

¿Pero qué tiene que ver la obra de Jerzy Nowosielski con este icono?

El cuadro *Nadadoras* de 1964 (fig. 4) forma parte de la serie que el artista polaco empezó a pintar en los 50. El cuadro muestra a cuatro chicas vestidas con bikinis blancos y gorros de baño. Las posiciones de los cuerpos no son claras: a lo mejor han salido del agua y están charlando, o tal vez están esperando su turno para nadar. Hay tres chicas sentadas y una en el fondo de pie que casi no puede verse porque está cubierta por las figuras del primer plano. La forma de cuerpo, alargada y esquemática, junto a los gestos poco expresivos, informan inmediatamente de que hay apropiación estilística del icono. Efectivamente, los anaranjados cuerpos de las chicas se parecen a los de los soldados, no solo por el color, sino también por el intento de modelar partes del cuerpo. En estas *Nadadoras* se ha trabajado con la luz de la misma forma que en los cuerpos de los mártires. Las luces blancas indican partes de su fisionomía y crean una estructura corporal. Ujánova y Beckeneva, analizando la tecnología relacionada con el trato de color en la elaboración del icono, enfatizan que:

Los colores se aplicaban por capas en un orden predeterminado, elaborado durante siglos. La responsabilidad más difícil en la creación del icono recae sobre los rostros. En su realización, la primera capa de pintura se denomina *sanquir* (lo que en la pintura es el esbozo). Sobre esta primera capa se aplican sucesivas capas de ocre, técnica que en ruso se llama *ocrenización*, y el proceso culmina con unas pequeñas pinceladas de blanco (denominadas *animación*) que representan la luz. (Ujánova, V., y Beckeneva, N., 2001: 71)

¹⁷¹ Explicación del término, véase la siguiente página del mismo texto.

Nowosielski, especialmente en las *Nadadoras* de 1964, trabaja con tres capas en la elaboración de la cara, de forma análoga, pero no estrictamente igual¹⁷², que en el procedimiento de la pintura de iconos. Así pues, en las caras de las chicas se puede ver *sanquir*, *ocrenización* y *animación*. Este procedimiento para pintar caras y cuerpos, típico de los santos en los iconos, se puede ver en muchos cuadros del artista. Nowosielski sigue la técnica de trabajo con el color del icono, pero cambia los pigmentos que usa para elaborar sus caras y cuerpos. A veces en lugar de ocre utiliza otro color, como por ejemplo en la *Nadadora* de 1955 (fig. 12). En muchos casos el artista decide no acabar todo el procedimiento de la elaboración de la cara, como ocurre en las *Nadadoras* de la figura 8.

Pero volvamos al tema del análisis del icono de los *Cuarenta mártires de Sebaste* y las *Nadadoras* de 1964 de Nowosielski. Los hombres semidesnudos del icono, que tienen las partes íntimas tapadas con una tela, parece que están en una sauna donde el agua cubre sus cuerpos. Las líneas de agua pintadas encima de los cuerpos crean ritmo y generan el equilibrio de la obra.

Tania Velmans no explica que técnica ha usado el pintor del icono georgiano, pero de lo que se puede apreciar en la ilustración del libro parece que la obra está pintada en una tela adherida a la tabla. El otro icono de los mártires parece haber sido pintado en una tabla con el fondo dorado (fig. 5). Nowosielski no incorpora una técnica específica y en sus obras pinta encima de tela, cartón y tabla: incluso hay muchas obras del artista que tienen el reverso pintado lo que ocurre con la nadadora (fig. 6).

La similitud entre el icono de los mártires y otra obra del artista de la misma serie, *Nadadoras* de 1953 (fig. 2), se puede ver también en los siguientes aspectos formales, como por ejemplo la falta de la perspectiva y el color plano, con un contorno que cierra la forma de los cuerpos. Como un elemento más de similitud, se puede añadir el marco que envuelve las composiciones, que no se aprecia en la fotografía del icono, pero sí que seguramente existía en su versión original y existe en otros cuadros del pintor polaco (por ejemplo, en fig. 4 y 12).

¹⁷² A la hora de elaborar las luces-*animación* en la cara y cuerpo de las figuras, muchas veces el artista mezcla diferentes colores y no sigue las estrictas normas de la pintura del icono.

En la obra de 1953, el artista no solo utiliza la estética del icono, sino que se atreve a incorporar elementos modernos en la composición del cuadro. En las figuras pintadas de las fotografías, el artista presenta figuras partidas, hay solo una chica que tiene el cuerpo entero. La ilusión de espacio en el cuadro, al igual que en el icono, la consigue superponiendo los planos de los cuerpos y tapando unos con otros (fig. 2).

Para finalizar, se puede decir que la apropiación moderna de algunos elementos del icono, como las figuras alargadas de *Nadadoras* de 1964, se traza de forma muy evidente gracias al icono de los hermanos Kontarés (fig. 5). Con esto provoca una monumentalidad geométrica y esquemática del cuadro, que en su estilística se acerca a los primitivistas. El pintor hace un guiño al mundo moderno. Crea una especie de código pictográfico de elementos que conscientemente usa para traer la espiritualidad a la vida cotidiana. Parece al menos curioso que el artista polaco incorpore elementos formales de los iconos de los cuarenta mártires, y trabaje el tema de las nadadoras durante más de diez años. Se percibe una evidente conexión entre las obras, no solo por la estética, sino también por el tema relacionado con el agua.

Si profundizamos todavía más, podemos llegar a una conclusión muy interesante: la fiesta de los Santos Mártires cae en marzo, cuando se inicia la Cuaresma, de cuarenta días, en la que se impone austeridad como preparación para la Semana Santa. Al parecer, la tradición de los cuarenta días de la Cuaresma tiene algún tipo de vínculo con el martirio de los soldados romanos y conmemora su sufrimiento como verdaderos cristianos. A lo largo de la Historia la Iglesia cristiana asienta tradiciones y festividades, repartiendo las fiestas en el calendario, y crea una relación simbólica entre los nombres y los números en correlación con la fe. No pude identificar si las *Nadadoras* tienen algún significado místico o misterioso para Nowosielski, aunque en este periodo se declaraba ateo y, como dice Kostołowski, se interesaba por el ocultismo y las teorías de Steiner y Bławacka (Kostołowski, A., 1993: 5). Pero despierta, cuando menos, algunos interrogantes que el artista, justo en la dura época estalinista, con el post-realismo socialista de los 60, pinte las *Nadadoras* al estilo de los iconos de estos mártires romanos que mueren congelados sobre un lago.

Las chicas pintadas por el artista polaco no muestran sufrimiento en la cara ni tampoco preocupación. Lo podemos ver en los retratos de las bañistas (fig. 6, 9 y 10), pintadas con caras estilizadas y casi siempre encerradas dentro de un marco pintado que recuerda

al *kovcheg*¹⁷³. Sus musculosos hombros de amazonas y rostros fuertes con capucha más bien se parecen a los recios mozos romanos que a la delicadeza de una faz femenina (por ejemplo, fig. 13, 14 y 15), aunque no podemos olvidar que la mayor parte de los cuadros de esta serie tienen un vínculo especial con uno de los pintores preferidos de Nowosielski, Amadeo Modigliani, quien no tenía miedo de aplanar las voluptuosas partes del cuerpo de sus modelos, envolviéndolas en un contorno fuerte.

Las líneas de dibujo que podemos ver en esta serie de pinturas siempre cierran el color y marcan los contornos de las máscaras de la cara (fig. 7). Los rasgos de las chicas están reducidos a lo esencial y muestran nariz, ojos y boca de una forma cercana al canon de los iconos. Podemos ver en el único dibujo que he añadido a mi análisis el esquema geométrico de la estructura que podía servir como boceto para la pintura (fig. 3).

La línea continua limpia y clara del dibujo del cuerpo de la chica indica el dominio del patrón, y no tiene nada que ver con la representación del natural. El dibujo y el color que usa el pintor no pretenden crear un parecido con la modelo, sino narrar una idea de belleza generalizada por la tradición de las tablas religiosas. Todas las chicas de la serie se parecen entre sí y, como dice Kostołowski, quizá el artista nos quiere decir que todos somos iguales, que somos copias los unos de los otros (Kostołowski, A., 1993: 5). Respecto a esta repetición de la imagen, o protoimagen siempre igual al original, los cuadros de Nowosielski reflejan aún más las características del icono. Pero para comprender mejor estos elementos y realmente entender el mundo de Nowosielski, es imprescindible seguir analizando más.

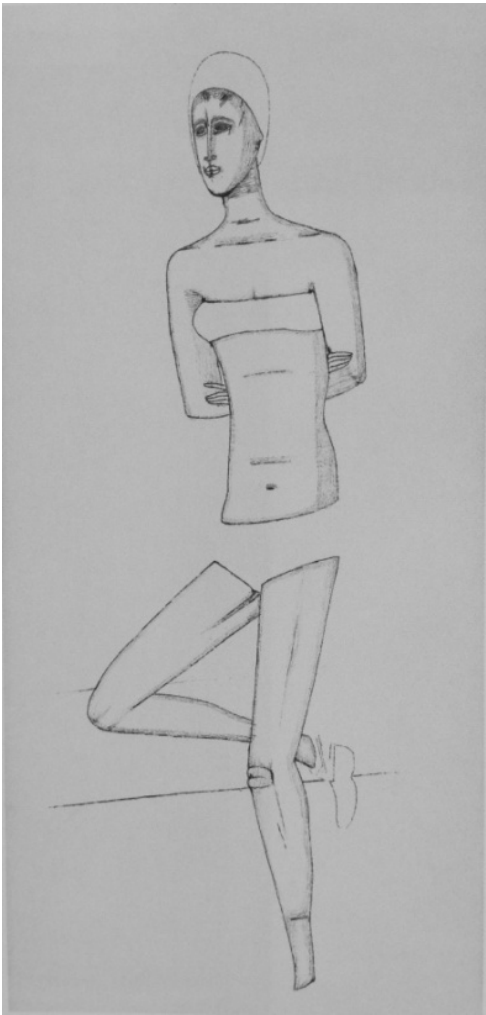
¹⁷³ Palabra rusa que significa *arca*. En el anverso de la tabla, por regla general en el centro, se tallaba una hendidura llamada *arca*. Los bordes que rodeaban esta hendidura constituían un marco peculiar, cuya función era separar *el mundo visible del invisible*. Posteriormente, desde el siglo XVII, la parte central solía diferenciarse de los bordes solo por el color, sin la intervención del *arca* (Ujánova, V. y Beckeneva, N., 2001: 70).



1. *Cuarenta mártires de Sebaste*. Museo Estatal de Historia y Etnografía de Svanetia, Mestia, Georgia, (Velmans, T., 2003: 107).



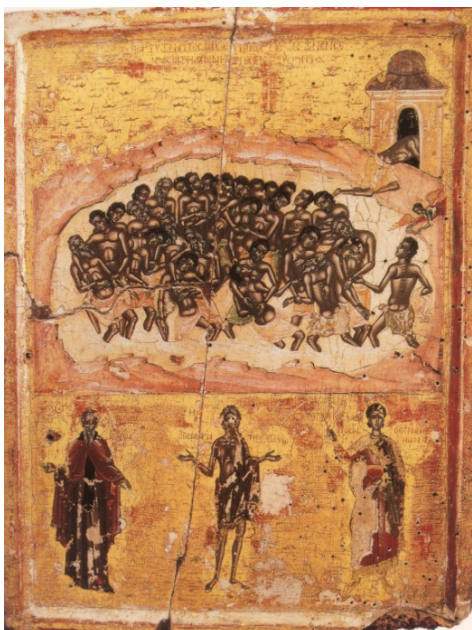
2. *Nadadoras*, 1953, de Jerzy Nowosielski, óleo sobre tela, 99 x 66 cm, colección privada, (Starmach, A., 2003: 155).



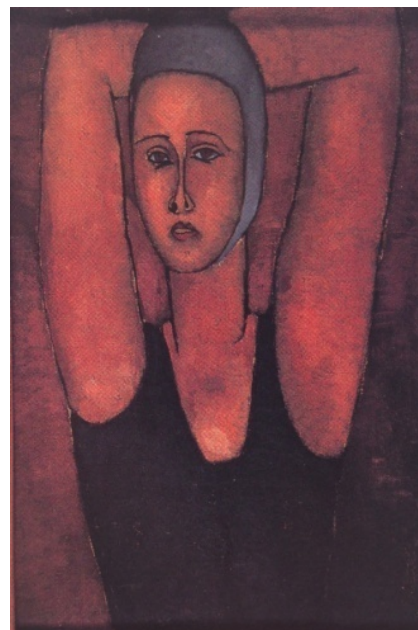
3. *Mujer con traje del baño*, 1968, de Jerzy Nowosielski, tinta sobre papel, 100 x 50,3 cm, Museo Nacional, Varsovia, (Starmach, A., 2003: 298).



4. *Nadadoras*, 1964, de Jerzy Nowosielski, témpera sobre cartón, 25 x 14,5 cm, colección privada, (Starmach, A., 2003: 299).



5. *Cuarenta mártires*, San Juan Clímaco, Santa María Egipciaca, San Juan de Yanina. Capilla Metamorfosis, Monasterio de la Transfiguración, Meteora, Grecia (Velmans, T., 2005: 80).



6. *Nadadora*, 1953, (en el reverso de las *Gimnastas* de 1953, de Jerzy Nowosielski, óleo sobre tela, 79 x 56,5 cm, colección privada, (Starmach, A., 2003:154).



7. *Personaje*, 1959, de Jerzy Nowosielski, tempera sobre tabla, 19 x 13 cm, propiedad de Marta Stebnicka, (Starmach, A., 2003: 187).



8. *Nadadoras*, 1964, de Jerzy Nowosielski, óleo sobre tela, 50 x 38 cm, propiedad de la familia Rytwinski, (Starmach, A., 2003: 301).



9. *Nadadora*, 1955, de Jerzy Nowosielski, óleo sobre tela, 100 x 65 cm, colección privada (Starmach, A., 2003:157).



10. *Nadadora*, 1954, de Jerzy Nowosielski, óleo sobre tela, 59 x 49,5 cm, colección privada, (Starmach, A., 2003:159).



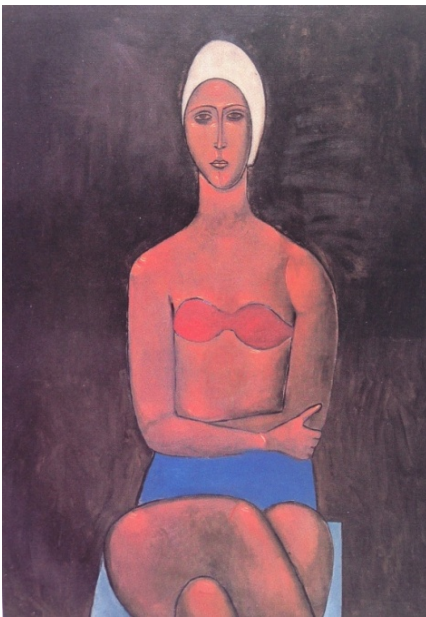
11. *Chica con gorro de baño*, 1954, de Jerzy Nowosielski, óleo sobre cartón, 79 x 56,5 cm, colección privada, (Starmach, A., 2003: 160).



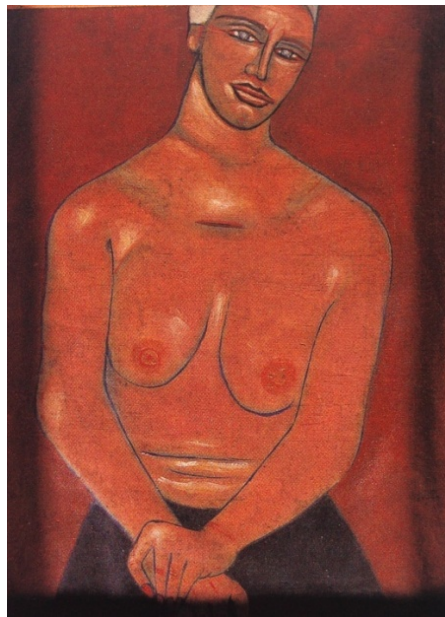
12. *Nadadora*, 1955, de Jerzy Nowosielski, óleo sobre tabla, 53 x 39 cm, colección privada, (Starmach, A., 2003:156).



13.



14.



15.

13. *Nadadora*, 1950, de Jerzy Nowosielski, óleo sobre tela, 104 x 73 cm, colección privada, (Starmach, A., 2003:151).

14. *Chica con traje de baño*, 1954, de Jerzy Nowosielski, óleo sobre tela, 128 x 94 cm, colección privada, (Starmach, A., 2003:161).

15. *Medio desnudo*, 1952 (en el reverso de *Medio desnudo*), de Jerzy Nowosielski óleo sobre tela, 99x69cm, Museo Nacional de Cracovia, (Starmach, A., 2003:92).

5.3. Los retratos

A continuación voy a comparar los iconos de la Virgen María del monasterio de Tsilkani y otros iconos de diferentes santos (fig. 16, 29, 30 y 31) con los retratos del artista de los años 60 y 70. Durante toda su vida Nowosielski se autorretrata, con o sin gafas, lo que nos da pistas sobre el momento de la ejecución del cuadro (fig. 17). Muchas veces no parece un chico joven, sino un santo o sabio religioso, tal vez un mártir, con mucho pelo, un mentón pronunciado y una barba poblada (fig. 20). El artista busca una visión de las caras alejada de las estéticas de academia. En sus cuadros se demuestra su interés por el constructivismo ruso y, sobre todo, por la simplicidad de la imagen religiosa bizantina. En muchas ocasiones las caras que pinta parecen antifaces y recuerdan con frecuencia a los rasgos de las esculturas egipcias o griegas del periodo arcaico, que tienen rostros llenos de tranquilidad y miradas austeras, fijas en algún punto más allá de la realidad.

¿Qué intentan esconder estas máscaras?

Si comparamos la cara de la Virgen María del icono *Madre de Dios con el Niño*, procedente de Tsilkani, Museo Estatal de Arte Georgiano, Tiflis (Velmans, T., 2003: 103) con los rostros de los dos retratos con fondo rojo, los parecidos son impactantes (fig. 18, 19 y 20). El icono de la Virgen está pintado según el modelo de Hodigitria y tiene ciertas peculiaridades que le hacen único. Además de la madre y el hijo, en la tabla georgiana aparecen dos arcángeles: uno de ellos señala con la mano derecha a Jesús y con la otra sostiene el rollo. El icono tiene una inscripción del siglo XI con la firma de Bartolomé, obispo de Tsilkani. Como explica Tania Velmans, una de las grandes curiosidades de este icono es la forma del pie del niño Jesús, cuya planta está girada hacia el espectador. Al parecer, esta representación se puede datar en el siglo XIII y es poco común. Existe otra parecida en un icono de la Virgen Pelagonitissa del monasterio de Sinaí, donde el niño se ve agitado y moviendo los pies, pero solamente encontramos una perspectiva idéntica en un fresco chipriota de Lagoudera de 1192 (Velmans, T., 2003: 102).

La técnica que se ha usado para pintar el icono ha sido la de cera en frío para las partes desnudas del cuerpo y caras de los personajes. El pintor del siglo XIII ha decidido comenzar las figuras con una capa blanca y después ha cubierto las caras con un líquido de color rosa que conjunta con el fondo y las vestiduras rojas, dando un magnífico tono

cálido a todo el icono. El mismo tratamiento de color eligió Jerzy Nowosielski (fig. 20). La cara del pintor –que en el retrato aparece con un pincel en la mano, aunque el artista no lo llame autorretrato– tiene líneas de luces blancas y rojas solapadas –en los términos de técnica del icono, *animación*–, tanto que parecen maquillaje. Los grandes ojos almendrados y rojos tienen una forma casi idéntica a los de la virgen del icono georgiano. Los pómulos de la virgen, que parecen embellecidos con unos polvos rosas, también podemos encontrarlos en los retratos de Nowosielski. La boca, al igual que la nariz, es muy esquemática y no expresa ninguna emoción, parece que está allí solo para acompañar a los ojos que miran con calma. Los *retratos rojos* de Nowosielski, que comparo con la obra de Tsilkani, tienen el mismo color vibrante e intenso. Respecto a las líneas blancas y rojas de los retratos del artista polaco (fig. 18, 19 y 20), resulta sorprendente cómo la *animación* le ayuda a crear una expresión atemporal de la cara. Con una cuadrícula de líneas muy bien pensada y esquematizada, crea la ilusión de las formas del rostro, las líneas finas y gruesas se funden en una malla que vista de cerca se asemeja a recortes de músculos estirados, pero desde lejos crea la ilusión óptica de la cara.

Hay una curiosidad iconográfica en este icono que no puedo dejar de mencionar. La Virgen María lleva al niño por debajo del hombro, a diferencia de cómo se suele representar en otros iconos, donde el niño siempre es sostenido por debajo de la pierna.

Los rostros que nos miran desde los cuadros del artista asustan e inquietan: no son solemnes como el rostro de la Virgen de Georgia, pero parece que exponen rabia contenida. El mundo de los iconos nunca expresa el aspecto negativo de las emociones humanas; al contrario, intenta tranquilizar al observador y crear un contacto directo con la imagen del santo que representa.

Nowosielski encuentra en el icono la inspiración formal, pero sus retratos muestran a gente imaginaria: todas las caras son inventadas por el artista. En numerosas ocasiones Jerzy Nowosielski llamaba sus cuadros “retratos ficticios”, y me atrevo a afirmar que incluso cuando se pintaba a sí mismo nunca pretendía reflejar su propia persona, tal vez realmente nunca pretendiera pintar su rostro verdadero, sino presentar un canon, una norma estilizada de acabado que, perfeccionada, podía llegar a transmitir lo mismo que la sagrada imagen del icono. El artista muchas veces decía que sus cuadros laicos eran más sacros que los religiosos (Czerni, K., comunicación personal, 3 de agosto, 2016).

Él mismo explicaba sus controvertidas ideas al respecto:

Nunca he separado mi pintura laica de la sacra, ni de todo lo que hacía para las iglesias católicas y ortodoxas. Nunca hubo una separación entre mi trabajo como artista laico y como pintor de iglesias (...). El conjunto de todo este trabajo es mi arte. No hay diferencia entre el arte sacro y el laico. No hay un arte separado de lo sacro. Todo el arte, en un sentido global, es sacro; de lo contrario, deja de ser arte. (Czerni, K., 2015: 275)

Los retratos de los años 60 (fig. 19, 22, 23 y 24) realmente parecen una mezcla entre la pintura persa, la bizantina y las máscaras africanas, como podemos ver en las figuras 7 y 24. La evidente apropiación de la máscara delata que el artista intenta esconder el rostro, o quizá darle un significado oculto, otorgando a sus retratos un poder sobrenatural que las personas no tienen. Como explica Françoise Barbe-Gall recordando el redescubrimiento de la máscara africana por Derain, Matisse y Picasso:

La máscara africana, libre de la dependencia occidental de las imágenes respecto a lo escrito, les transmitía la imagen soberana de un rostro virgen a las convenciones expresivas conocidas. La indiferencia primitiva hacia el naturalismo, que se oponía a toda la tradición del arte clásico, hizo entonces las veces de catalizador para los artistas, que buscaban en su obra las fuerzas irracionales del instinto. (Barbe-Gall, F., 2010: 247)

Nowosielski encontró en el icono ortodoxo lo que Picasso descubrió en el arte africano: una conexión con el mundo espiritual. El artista polaco intenta recordar en sus retratos de forma constante la relación hierática y esencial que tenemos con un ser superior. Como decía Krystyna Czerni, Jerzy Nowosielski santifica a la vida y la gente (Czerni, K., comunicación personal, 3 de agosto, 2016).

Siguiendo mi análisis, me gustaría aventurarme a encontrar otro sentido a los retratos de pintor polaco. El artista no cuida el material que usa para pintar sus cuadros, ni tampoco se preocupa por la calidad de la pintura o las capas preparatorias que se usan en el soporte de un cuadro religioso ortodoxo. Muchas veces pinta en las maderas sin preparación o directamente en la tela solamente encolada. La tecnología artística de Nowosielski parece completamente distinta y muy alejada de la tradición ortodoxa de un iconógrafo.

Pável Florenski en su libro *Ikonostas i inne szkice (El iconostasio)* señala que el pintor de iconos tiene escrito todo lo que necesita saber sobre las etapas para su ejecución en el *Hermeneia*, un tratado del siglo IX:

Tanto en el icono como en la vida del pintor del icono no puede haber nada casual. La consistencia de la pintura, su forma de extenderse, las propiedades de la superficie y los ingredientes que conforman el conjunto de la pintura, la densidad de los disolventes y otros componentes materiales; todo tiene un carácter metafísico y está sujeto a un estricto canon. (Florenski, P., 1984: 227)

A continuación presentaré diversas formas de ejecutar el color en los iconos, comparándolas con el uso del color en los retratos de Nowosielski. El pintor de iconos, según María Luisa de Villalobos, tiene a su disposición una escueta paleta de colores: ocre, rojo cinabrio, verde, azul, púrpura, escarlata, blanco y oro.

Generalmente se utilizaban a temple, usando huevo como aglutinante, con alrededor de un 30 % de cola fina y un elemento conservador, que podía ser una especie de cerveza, llamada *kvas*, o vino. La mezcla conseguida se solía guardar en conchas o pequeños recipientes, siendo diluidos en agua en el momento de ir a utilizarlos. Los colores no se mezclaban en la paleta, sino mientras se realizaba la pintura. (Villalobos, M. ^a L., 2000: 21)

En su obra laica Nowosielski no copia con exactitud la técnica pictórica del icono, sino que se acerca a ella y se apropia de algunos elementos, como el *sanquir* o la *ocrenización*, que muchas veces deja sin acabar¹⁷⁴ (véanse como ejemplos el retrato de la chica donde solo pinta los cuencos de los ojos en la figura 22 y la figura 28). Esto no quiere decir que el pintor cracoviano no supiera trabajar con esta técnica: recordemos que pintó muchos iconos para el culto usando este procedimiento.

Me sigue interesando el significado que puede aportar el color a su obra. Parece que los retratos de los 60 (fig. 19, 20 y 24) tienen un colorido muy variado, pero siempre siguen un esquema de tonalidades que parece más propio de la escala de pigmentos que usa un iconógrafo. Hay retratos con colores ocre, verdes cálidos y marrones (fig. 22 y 23) y otros con una escala de tonos más vivos, como rojos, blancos y negros (fig. 19 y 20). El artista tiene una enorme sensibilidad con el color y sabe perfectamente crear gamas de matices y contrastes. Se mueve con facilidad tanto en las tonalidades más apagadas como en las más luminosas, y muchas veces resuelve sus composiciones con colores complementarios.

¹⁷⁴ En el cuadro de *Retrato de hombre con la barba blanca*, fig.28, en el interior donde esta representada la figura central, está pintado un cuadro que representa la figura del hombre en frente de una montaña, trabajada *al estilo* de los iconos. La cara de esta pequeña imagen no tiene *animación*.

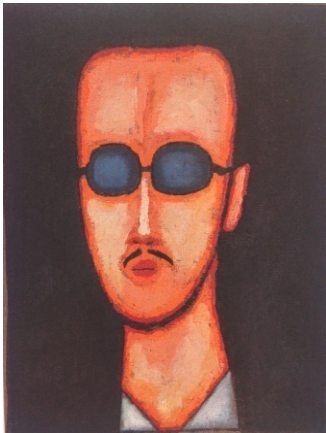
Como ejemplo comparativo puede servir una bella tabla con retratos pequeños de varios santos, *San Juan Bautista con figuras de santos* (Museo Nacional de Arte de Bucarest fig. 16, reproducido en Velmans, T., 2005: 9). Es un icono rumano con un tema poco frecuente en la representación de San Juan Bautista, que también contiene, además de la imagen central del santo, otros quince retratos de santos y una representación de la Virgen María. Todos los santos del icono se asemejan a los retratos de pintor cracoviano, sobre todo por el tratamiento del color y el dibujo. El rojo en las capas que cubren las espaldas de los santos y en las túnicas de los personajes es idéntico al intenso color bermellón que utiliza Nowosielski en sus retratos rojos.

En sus cuadros Nowosielski junta mundos históricamente lejanos entre sí: por un lado se siente la serenidad bizantina en sus pinturas, y por otro los retratados visten de manera contemporánea. Los personajes del artista polaco reflejan las tendencias de moda de la época. Hay hombres con corbata y camisa blanca (fig. 19 y 27). Hay retratados que llevan un jersey, un traje de chaqueta o una camisa con estampados. Todos estos accesorios les hacen más humanos y, aunque se percibe en sus miradas una conexión permanente con lo divino, a la vez están asentados en la tierra.

Por otro lado, los retratos se asemejan a las imágenes de los activistas del Partido Obrero Unificado Polaco (POUP), siempre vestidos con traje, corbata y camisa blanca. Esta hipótesis tiene todavía más sentido si entendemos la organización sociocultural de Polonia en el post-estalinismo. Por un lado, había cierta libertad para vestirse de forma moderna (por ejemplo, con minifalda) y por otro la escasez de materiales y diseños provocaba una involuntaria uniformidad en trajes y colores. Solamente durante las largas fiestas del Primero de Mayo y otras celebraciones del partido, la presencia del rojo y el blanco saltaba a la vista. Creo que en sus retratos Nowosielski quiere transmitir de algún modo esa realidad que le abrumba y cuál piensa que es la auténtica realidad, un entorno gris y oscuro que solo durante unos días al año se convierte en una exagerada explosión de colores con banderas y corbatas rojas, chillonas y relucientes.



16. *San Juan Bautista con figuras de santos*, Museo Nacional de Arte de Bucarest, (Velmans, T., 2005: 9).



17.



18.



19.



20.



21.

17. *Autorretrato*, 1972, de Jerzy Nowosielski, óleo sobre tela, 35 x 27 cm, propiedad de Danuta y Krzysztof Smolarski, (Starmach, A., 2003:389).

18. *Retrato de hombre*, 1955, de Jerzy Nowosielski, guash papel fotográfico, 29,3 x 23,5 cm, colección privada, (Starmach, A., 2003: 140).

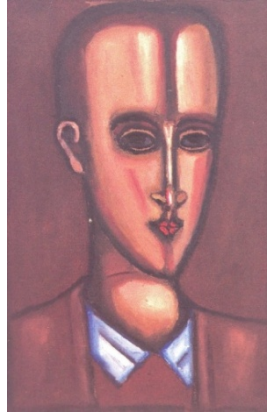
19. *Retrato*, de Jerzy Nowosielski, témpera sobre tabla, 21 x 14,5cm, colección privada, (Starmach, A., 2003: 233).

20. *Retrato de hombre*, 1959, de Jerzy Nowosielski, acuarela sobre papel, 32,4 x 24 cm, colección privada, (Starmach, A., 2003: 141).

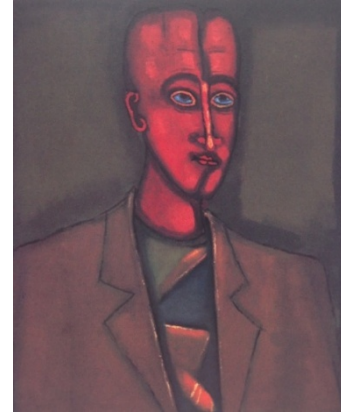
21. *Madre de Dios con el Niño*, procedente de Tsilkani. Museo Estatal de Arte Georgiano, Tiflis (Velmans, T., 2003: 103).



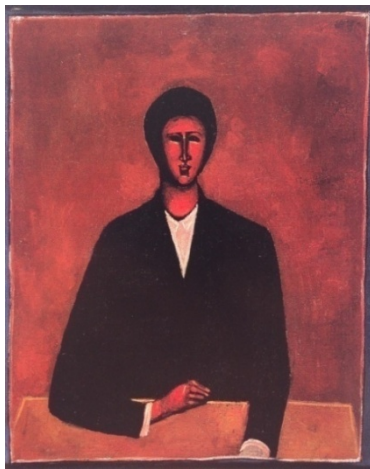
22.



23.



24.



25.



26.



27.

22. *Retrato de mujer*, 1960, de Jerzy Nowosielski, óleo sobre tela, 72,5 x 59,5 cm, propiedad de la familia Rytwinski, (Starmach, A., 2003: 230).

23. *Retrato de hombre*, 1960, de Jerzy Nowosielski, óleo sobre tela, 56 x 37 cm, propiedad privada, (Starmach, A., 2003: 231).

24. *Retrato de hombre*, 1960, de Jerzy Nowosielski, óleo sobre tela, 69x58cm, Museo de Arte Contemporáneo, Radom, (Starmach, A., 2003: 235).

25. *Retrato*, 1956, de Jerzy Nowosielski, óleo sobre tela, 54 x 44 cm, colección privada, (Starmach, A., 2003: 170).

26. *Retrato*, 1972, de Jerzy Nowosielski, acrílico sobre tabla, 53 x 40,5 cm, colección privada, (Starmach, A., 2003: 393).

27. *Retrato de hombre*, 1960, de Jerzy Nowosielski, 73 x 61 cm, colección privada, (Starmach, A., 2003: 231).

Dentro del repertorio de imágenes de Nowosielski en los 60 y 70 también se encuentran los retratos femeninos. Formalmente hablando, las caras de mujer son casi iguales que las de hombre y siguen la misma tendencia a la simplificación con un esquema acartonado, sobrio y rígido. La diferencia solamente aparece en el tratamiento del óvalo de la cara y la pintura de las facciones, que en general son más delicadas y finas. Muchas veces las mujeres retratadas por Nowosielski llevan gafas y van vestidas con camisetitas y blusas con cuellos largos (fig. 26). Con ellas casi podemos seguir las tendencias de moda; camisas con cuello más abierto o más cerrado, blusas que sobresalen por debajo de la chaqueta, diferentes diseños de gafas –a veces alargadas y achinadas, en otras ocasiones casi redondas–. En muchos casos sus ojos están vacíos y son geométricos: parecen pintados con un rímel blanco y negro que hace que no se les vean las pupilas (fig. 22).

5.4. Los retratos de cuerpo entero y dobles y los iconos de La Ascensión, San Nicetas y el Demonio y Los santos Zósimo y Nicolás

Entre 1960 y 1979, Nowosielski elabora una serie de retratos de cuerpo entero, solitarios y dobles, que sorprenden por su diversidad temática. Los hay de dos hombres, parejas mixtas, a veces los retratados están sentados detrás de una mesa tomándose un café o té en un comedor pintado de color anaranjado (fig. 33). En otra ocasión se encuentran en una sala de conciertos o exposiciones, donde cuelgan de las paredes cuadros del mismo artista. Nowosielski utiliza esta idea del *cuadro dentro del cuadro* en numerosas ocasiones. Profundizaré en este tipo de imágenes más adelante, con la presentación de *Retrato doble de los músicos* (1956, fig.34).

Nowosielski pinta un nutrido grupo de retratos de hombres con barba blanca, cuyo rostro destaca del fondo en el que está localizada la escena. Estos personajes vestidos con jersey y chaqueta, a veces con gafas, se parecen formalmente a los santos barbudos y sabios de numerosos iconos bizantinos. Para ver dicha similitud he elegido solamente tres piezas. Una de ellas es *La Ascensión*, de finales de siglo XVI, del Museo Nacional de Lvov; otro de la misma colección, *San Nicetas y el Demonio*, de mediados del siglo XVI, y *Los santos Zósimo y Nicolás*, del Monasterio de Santa Catalina de Sinaí.

Este último presenta a los santos Zósimo y Nicolás y, según Velmans, es una obra del siglo X. El icono es rígido y tiene el juego de drapeado geometrizado y rítmico. San

Nicolás tiene pelo y barba blanca, similares a los que aparecen en los retratos de Nowosielski. El icono está pintado sobre tabla y tiene un amplio marco rojo, igual que el cuadro de la pareja de músicos (fig. 34) que analizaré más adelante.

En el icono *La Ascensión* del Museo Nacional de Lvov, la Virgen María está acompañada por los ángeles para encontrarse con su hijo. Aparecen personajes a los dos lados del icono, todos con barba de diferentes cortes y longitudes. Son santos que acompañan a la Virgen en el camino al cielo. Si nos fijamos en las facciones de estos ancianos encontramos parecidos (fig. 30) con los rostros de Nowosielski.

La posición frontal del violinista con barba (fig. 28) recuerda a la representación de San Nicolás del icono de Santa Catalina de Sinaí (fig. 29). El músico, que aparece vestido con pantalones, chaqueta y un jersey blanco, contrasta con el acabado oscuro de la cara y las manos, que son formalmente idénticas a las caras de los ancianos del icono de *La Ascensión*. El violinista es presentado en una habitación llena de cuadros que explican historias de su vida, en uno de los cuales camina frente a una montaña. Es interesante cómo Nowosielski genera de esta manera profundidad psicológica y narrativa en los protagonistas de sus cuadros, amén de contribuir al ritmo compositivo.

Casi la misma cara con barba blanca que el violinista, pero quizá más estilizada y simplificada, luce también el hombre del retrato doble (fig. 33). Su gesto, apoyando un brazo en la mesa y buscando la taza con el otro, también es muy característico en el mundo bizantino, como podemos ver en el movimiento detenido de San Nicetas cuando levanta una de sus manos para matar al Diablo (fig. 31). Los iconos del Museo Nacional de Lvov están pintados en tabla y su colorido se construye con el contraste de tonos rojos y verdes. Una idea semejante utiliza Nowosielski en el retrato horizontal con dos hombres, pero en lugar de verde, usa azul para algunos accesorios de la mesa y la corbata.

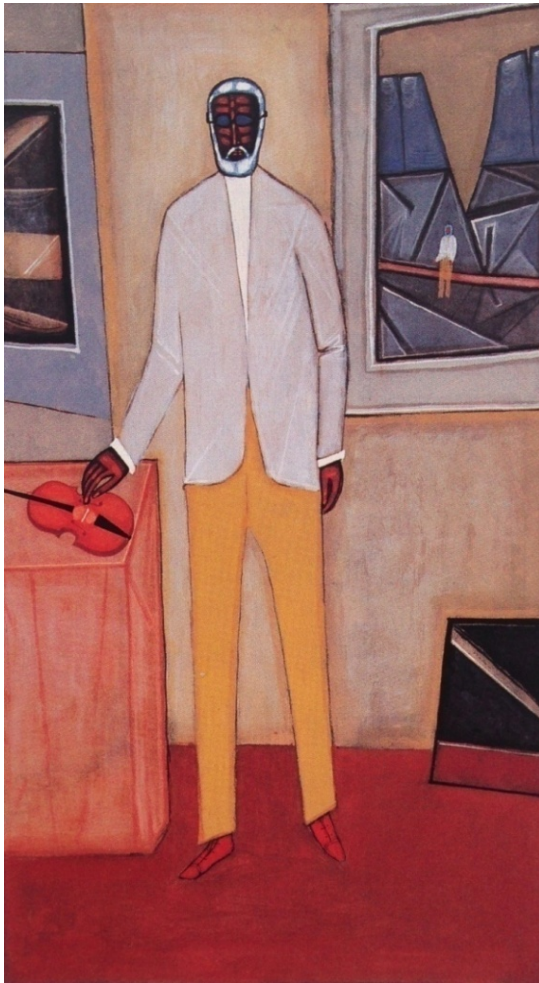
Los retratos de músicos son frecuentes en Nowosielski. Desde niño tocaba el violín y sus padres querían que fuera músico. Quizá de ahí proceda su interés en retratar a estos personajes, aunque también podría ser una excusa para amoldarse a las premisas del realismo socialista, ya que el oficio de músico entraba dentro del repertorio permitido por el sistema soviético.

En este análisis presento también otro retrato doble de músicos (fig. 34), que aparecen en un espacio de un centro cultural o tal vez una casa particular, donde se exponen cuadros y se hacen conciertos. Aquí encontramos dos líneas narrativas: por un lado los músicos, bien vestidos antes o después del concierto. El violinista tiene en la mano su instrumento, mira a público y se adivina cierta turbiedad en sus ojos tras las gafas. Al lado de su pierna descansa un gato negro, que mira con atención hacia el frente y añade un elemento surrealista a toda la escena. Por otro lado, el artista ha pintado una pianista vestida con un conjunto muy ceñido que apoya la mano en un piano de cola. Ella parece mucho más grade que su compañero. Su cuello alargado y la cara reducida a elementos sintéticos recuerda al estilo bizantino, aunque también detectamos reminiscencias de las esculturas de la islas Cícladas o las alargadas formas de las caras del escultor rumano Constantin Brâncuși. En la década de los 40 Mieczysław Porębski viajó a París y realizó numerosos bocetos de la colección del Museo del Hombre, donde analiza el arte primitivo, las esculturas de Creta y el arte de Oriente Medio. Porębski comparte sus experiencias personales con Nowosielski y este se inspira en ellas.

En este doble retrato existe, además, otro nivel de narración. En la parte central de la obra el artista ha pintado una ventana, que abre el horizonte al exterior, a otro mundo, donde ocurren muchas cosas. Podemos ver la calle donde pasa el tranvía y camina la gente. La extrañeza de la obra potencia todavía más un cuadro pintado en la parte izquierda de toda la composición, que esta colgado en la pared y es nada menos que una obra abstracta del propio Nowosielski. Parece, cuando menos, sorprendente la auto afirmación artística que hace Nowosielski incorporando su propia obra abstracta en el cuadro figurativo. Inmediatamente me ha venido a la mente el famoso cuadro de Hans Holbein, *Los embajadores*, donde el artista, además de la espectacular representación anamorfósica del cráneo en primer plano, detalla a través de objetos el interés renacentista (y, presumiblemente, el de los personajes de su cuadro) por la música, la geografía o las matemáticas. En el caso del cuadro del Nowosielski se podía decir que es un homenaje a las artes, donde además de la música podemos apreciar la pintura moderna del propio artista.

Por otro lado la composición del doble retrato también se parece a la Déesis, donde siempre hay dos figuras a los lados, la Virgen María y San Juan. Las figuras de los músicos, aunque intentan ser más realistas, son toscas y alargadas, solo por el vestuario y los elementos del interior podemos saber que estamos viendo una escena de siglo XX

y no un cuadro religioso. El aspecto formal que vincula definitivamente esta obra con el icono es un gran marco rojo que cierra toda la composición.



28. *Retrato de hombre con barba blanca*, 1961, de Jerzy Nowosielski, témpera sobre tela, 57,3 x 37,5 cm, colección privada, (Starmach, A., 2003: 192).



29. *Los santos Zósimo y Nicolás*, Monasterio de Santa Catalina de Sinai, (Velmans, T., 2003:44)



30. *La Ascensión*, finales de siglo XVI, Museo Nacional de Lvov, (Miliayeva, L., 1998:146)



31. *San Nicetas y el Demonio*, mediados del siglo XVI, Museo Nacional de Lvov (Miliayeva, L., 1998:28).



32. Fragmento fig. 30.



33. *Retrato doble*, 1969, de Jerzy Nowosielski, óleo sobre tela, 80 x 100 cm, colección privada, (Starmach, A., 2003:288).



34. *Retrato doble*, 1956, de Jerzy Nowosielski, óleo sobre tela, 150 x 140 cm, Museo Nacional de Varsovia, (Starmach, A., 2003:190).

5.5. La búsqueda del patrón. El desnudo femenino

El desnudo femenino y los iconos de santas y mártires son temas que se reiteran a lo largo de la obra de Nowosielski que trabaja sobre diferentes motivos. Muchas veces en el mismo periodo pinta sobre diferentes temas. En la primera parte de este capítulo he presentado la serie *Nadadoras*, pero el interés del artista por la belleza femenina se mantuvo hasta el final de su trayectoria artística y le permitió desarrollar varias líneas de experimentación. Por esta razón es preciso profundizar en el análisis de la representación de la figura femenina, detallando las similitudes con el canon de los iconos ortodoxos. Al principio quiero presentar algunas observaciones que hizo Nowosielski que describen su proceso creativo y reflejan su opinión como artista:

Que nunca pinta del natural porque no es lo que le interesaba, decía que él quería crear una imagen universal de la belleza por ejemplo, del cuerpo de la mujer, y su obra es la perpetua búsqueda de la forma perfecta de este tema. Enfatizó que siempre, cualquier obra que decidió crear, al principio, aparecía en su imaginación y, después de este proceso, podía elaborar un dibujo o pintura en la tela con una clara resolución formal, porque todo lo tenía ya programado de antes. (...) le gustaba despertarse temprano por la mañana y pintar, porque de este modo tenía claridad mental y podía formular las ideas con más facilidad. (Nowosielski, J., comunicación personal, 10 de enero, 2001).

Nowosielski, apoyándose en Cennino Cennini, sostenía que Adán fue el primer hombre que se dedicó al arte y solo pudo pintar lo que recordaba del Paraíso: la figura de Eva desnuda. En su opinión, por eso desde siempre el desnudo femenino es uno de los temas principales del arte. A continuación explicaba: “Todo lo que pienso sobre la mujer no lo puedo describir, solo lo puedo pintar. Todo lo que pienso y siento por las mujeres ya lo he pintado y no tengo nada más que añadir” (Czerni, K., 2015: 276).

Gracias a sus desnudos femeninos el artista alcanzó la fama y conectó con el gran público en Polonia, que con inquietud y curiosidad esperaba sus próximos trabajos sobre el tema. Se puede hablar de los diferentes enfoques que el artista utilizó para abordarlo. Al principio se fijó en las deportistas, posteriormente elaboró la serie de desnudos femeninos torturados, a continuación realizó cuadros con mujeres en el baño y finalmente pintó los desnudos negros. Nowosielski decía: “El cuerpo del hombre no es una unidad entera, es un medio cuerpo. La mujer es un cuerpo entero, donde se unen los asuntos espirituales y los físicos” (Nowosielski, J., en Kostolowski, A., 1993: 56).

Al principio de su carrera artística, en los 50, los desnudos de Nowosielski tienen rasgos surrealistas y cubistas: la deformación del cuerpo está relacionada con la geometrización de sus partes. En muchas ocasiones el artista pinta a chicas troceadas, con grandes cabezas y ojos y labios muy pronunciados. En más de una ocasión, ni siquiera pinta todas las partes de la cabeza y muestra solamente labios enormes y carnosos, como podemos ver en *Composición* (1948). A veces, como en *Mujer egipcia* (1958), la figura central está pintada frontalmente y representa a una chica con los brazos levantados. Tres pequeños cuadros al lado de tema principal muestran a chicas en movimientos similares al de la figura central, con distorsiones corporales geométricas. Aunque en toda la obra de este periodo se puede ver la influencia cubista, Nowosielski siempre tiene como guía básica la estructura y el color del icono.

La forma de narración pictórica de *Mujer egipcia* se parece a la del icono *San Jorge a caballo, con escenas de su vida* (Velmans, T., 2003: 75). Esta pieza rusa del siglo XIV es una hagiografía visual de San Jorge. Es una pieza bastante primitiva que carece de la nobleza y espiritualidad del icono bizantino. Creo que estas toscas y populares imágenes de la vida de San Jorge, donde el protagonista está pintado con una cabeza muy grande, hacen ver que el artista polaco se pudo inspirar en este tipo de iconos populares, con representaciones más lúdicas.

Como dice Kostolowski cuando habla de los cuadros de Nowosielski de este periodo: “Estos juegos cubistas y surrealistas seguramente fueron el fruto de las discusiones con Brzozowski y Kantor, del Grupo de Jóvenes Artistas” (Kostolowski, A., 1993: 56). Nowosielski aprecia las largas discusiones con sus amigos e intenta encontrar una conexión entre sus propios intereses por el icono y las tendencias artísticas contemporáneas del arte europeo. Lo podemos ver en *El desnudo con variantes* (fig. 37), donde la distorsión geométrica del cuerpo llega casi a la abstracción y junto a las formas repetidas de las tallas triangulares de las montañas, características de los iconos, recuerda inmediatamente a los juegos del cubismo. Este cuadro de forma alargada, con partes diferenciadas que giran sobre su eje, contiene casi todos los elementos de otros cuadros del artista. Aquí encontramos, de arriba a abajo, las figuras estiradas de las chicas; las montañas; pequeños cuadros abstractos coronando dichas montañas; y finalmente las formas triangulares de las rocas grises, que recuerdan al primer periodo abstracto del artista.



35.



36.



37.



38.

35. *Mujer egipcia*, 1958, de Jerzy Nowosielski, óleo sobre tela, 81 x 65 cm, colección privada, (Starmach, A., 2003:129).

36. *San Jorge a caballo, con escenas de su vida*, siglo XIV, San Petersburgo, escuela de Nóvgorod, (Velmans, T., 2003: 75).

37. *El desnudo con variantes*, 1960, de Jerzy Nowosielski, óleo sobre tabla, 60,2 x 10,5 cm, colección privada, (Starmach, A., 2003:218).

38. *Composición*, 1948, de Jerzy Nowosielski, óleo sobre tabla, 60 x 37,5 cm, Museo Regional de Toruń, (Starmach, A., 2003:128).

5.6. Mil historias sobre la mujer y los iconos narrativos

Los iconos hagiográficos, que representan la vida de los santos, tienen la imagen principal en el centro y un marco con diferentes escenas narrativas que cierra toda la composición. En el caso del icono de San Jorge, estas últimas explican la historia del santo y su martirio.

En los años 60 Jerzy Nowosielski empieza experimentar con composiciones donde usa esa misma estructura compositiva y narrativa. En su famosa obra *El misterio de los novios*, 1962 (fig. 39), el artista muestra la vida de dos amantes en forma de hagiografía, y realmente parece un misterioso ideograma. El cuadro narra las historias de él y de ella, y se solapan con las composiciones de formas abstractas. En la parte inferior derecha pinta dos pequeños cuadros abstractos con una estructura compositiva similar a Malevich, ocupando el espacio que en un icono estaría dedicado a un episodio de la vida de un santo. Como recuerda Janina Kraupe:

Trasladó valores que existían en los iconos tradicionales a la pintura contemporánea, casi abstracta. Digo "casi" porque a menudo las imágenes y temas de Nowosielski eran las personas o el paisaje. Los iconos tienen una perspectiva invertida y podríamos decir que las imágenes son planas. El pintor aprende mucho de ellos y sus pinturas también son planas. En ese momento muchos pintores europeos también hacían imágenes aplanadas; Nowosielski no inventó nada, pero aplicó elementos que observa en el arte de los iconos a la representación de la vida secular. Por ejemplo, en los iconos ocurre con frecuencia que la imagen principal del santo está flanqueada por pequeñas viñetas sobre su vida. Cuando Jurek pintaba un desnudo, a menudo lo rodeaba de figuras más pequeñas, mujeres en varias poses y situaciones. Esta es la historia: en el centro hay una persona en torno a la cual gira todo. Eran una mezcla de imágenes donde el pintor experimentaba de forma muy personal y madura sobre cómo la tradición bizantina se relaciona con el arte moderno. (Kraupe-Świdarska, J., 2010: 3)

El misterioso encuentro entre los personajes está potenciado por el contraste entre las figuras centrales: el hombre va vestido, pero la mujer está casi desnuda, solamente lleva ropa interior. Los brazos levantados de la chica, que parecen aguantar una tela (tal vez una toalla), son un indicador de su pasividad frente al hombre, que tiene una de las piernas puesta entre sus muslos. Nowosielski consigue que el cuadro emita una potencia masculina casi atávica, no solo por el sugerente emplazamiento de las piernas, sino también por el juego de las manos. El hombre está muy cerca de la chica tocando

con las manos su estómago o tal vez su sexo, y parece que la envuelve con su chaqueta. La cara del hombre es resultado de la *ocrenización* y la *animación*, más simplificadas, pero muy parecidas al esquema bizantino. El pintor oculta detrás del cuerpo de la chica una posible situación sexual para generar interés en el espectador, que se pregunta qué está pasando realmente entre los personajes.

Un ejemplo para analizar las similitudes entre los iconos hagiográficos y la obra de Nowosielski puede ser esta tabla de la primera mitad del siglo XIV sobre los santos Boris y Gleb, que pertenece a la escuela de Nóvgorod (fig. 40). En los iconos de esta región rusa los contrastes en la pintura son mucho más pronunciados. Además, las figuras centrales ocupan menos sitio; esta estructura permite que la narración hagiográfica que rodea a dichas figuras sea de mayor tamaño y, por tanto, más visible para el espectador.

El cuadro de Nowosielski y el icono de los santos príncipes rusos, aunque están separados por más de cinco siglos, tienen muchos elementos en común. Uno de ellos es el tratamiento de las caras: en el icono, como dice Velmans, los personajes: “tienen fisionomías de rasgos nobles e individualizados, que, sin serlo, se aproximan a retratos” (Velmans, T., 2003: 82). En *El misterio de los novios*, el artista pinta las caras de manera muy esquemática, al igual que el resto de la imagen. Los rasgos del hombre parecen una máscara africana o griega, con unos pequeños huecos negros en la parte de los ojos, con la nariz pintada con una sola línea vertical y dos líneas rojas que indican la boca. La mujer está de espaldas y el artista pinta solamente el óvalo de su pelo. Por otro lado, la esquematización de los pies es un elemento muy presente en los iconos: en *El misterio de los novios*, los pies de la chica son un esbozo desde una perspectiva cenital. Por otra parte, los pies de los santos Boris y Gleb son proporcionalmente demasiado pequeños para aguantar un cuerpo muy alargado, un tipo de distorsión que también hace en sus cuadros Nowosielski: solo hay que observar los minúsculos pies del hombre para comprobar que el artista también se apropia de este elemento de la pintura ortodoxa. En la franja superior derecha del cuadro de Nowosielski, bajo la imagen de la bañera con agua, hay un paisaje en el que se encuentra la mujer y, si seguimos visualmente el movimiento de las agujas del reloj, vemos a una pareja enfrente de una montaña. Si nos fijamos con detenimiento en el icono de Boris y Gleb, se pueden ver imágenes parecidas. Las similitudes se pueden encontrar en la manera de pintar las montañas, las partes geométricas de la arquitectura y en el movimiento detenido de los personajes,

muy semejante al trabajo de Nowosielski. Incluso el uso del color vivo y brillante es análogo en las dos obras.

Hay una historia real escondida en *El misterio de los novios*. Al parecer, la obra muestra la vida de uno de los amigos de Nowosielski, Ireneusz Pierzgalski, que durante muchos años vivió con su mujer sin casarse. Nowosielski quiso inmortalizar en esta obra este pequeño misterio de la intimidad privada. Como recuerda Pierzgalski:

Una vez fuimos a su taller mi futura esposa y yo, y él me dijo que el *El misterio de los novios* trataba de mi historia. En aquella época me daba mucha vergüenza este tema. Mi mujer y yo nos conocimos en 1952 y empezamos a vivir juntos en 1960, pero no nos casamos hasta los 80. (Czerni, K., 2011: 161)

En otro cuadro, *La prueba del noviazgo*, 1963 (fig. 41), aparece una pareja de novios donde el chico, vestido de traje, muestra a su chica semidesnuda un cuadro con un rectángulo rojo pintado sobre un fondo amarillo, que podría ser un cartel suprematista. El artista polaco consigue imprimir un carácter extraño a toda la imagen elevando el nivel de suelo, que inesperadamente forma un afilado triángulo rojo entre las piernas del hombre, lo que sugiere excitación y búsqueda carnal de la chica.

En *La muerte de la acróbata* (fig. 43) se presenta una narrativa múltiple. La trágica muerte de la chica está contada visualmente con elementos simples del escenario. En la arena se encuentra su cuerpo sin vida, que podemos ver de nuevo, esta vez más de cerca, en la parte superior del cuadro. Del cuerpo de la muchacha sale una figura que porta un cuadro con un rectángulo azul, color cielo, que representa el alma de la chica. Una narración similar, en la que el alma de la Virgen María es recogida por Cristo, aparece en el icono *Sueño de la Virgen María* (fig. 46).

La deformación de la figura femenina en algunos de sus desnudos de los 70 prácticamente deriva en abstracción. Lo podemos ver en *Desnudo-1972* (fig. 42). El cuerpo, relegado a los bordes de la tela, forma una especie de marco decorativo con estructuras desiguales. La posición del cuerpo en la composición del cuadro ha perdido el referente figurativo, y destila una sensación de presión centrífuga que en cualquier momento puede hacer estallar el bastidor. Mi hipótesis es que el pintor aprende a mirar de esta manera gracias a su exhaustivo análisis de las fotografías en los periódicos. En el fondo del cuadro hay un rectángulo azul junto a otro de un tono más claro, que podría hacer alusión a una ventana o un cuadro colgado en la pared. Esta sofisticada

composición circular está inspirada también en Bizancio. En una de las escenas de la franja narrativa del icono de Boris y Gleb, en la parte inferior derecha, se puede ver una figura dentro de una cueva. La forma de la cueva, con un fondo oscuro y el borde de rocas, recuerdan al cuerpo espiral pintado por Nowosielski.

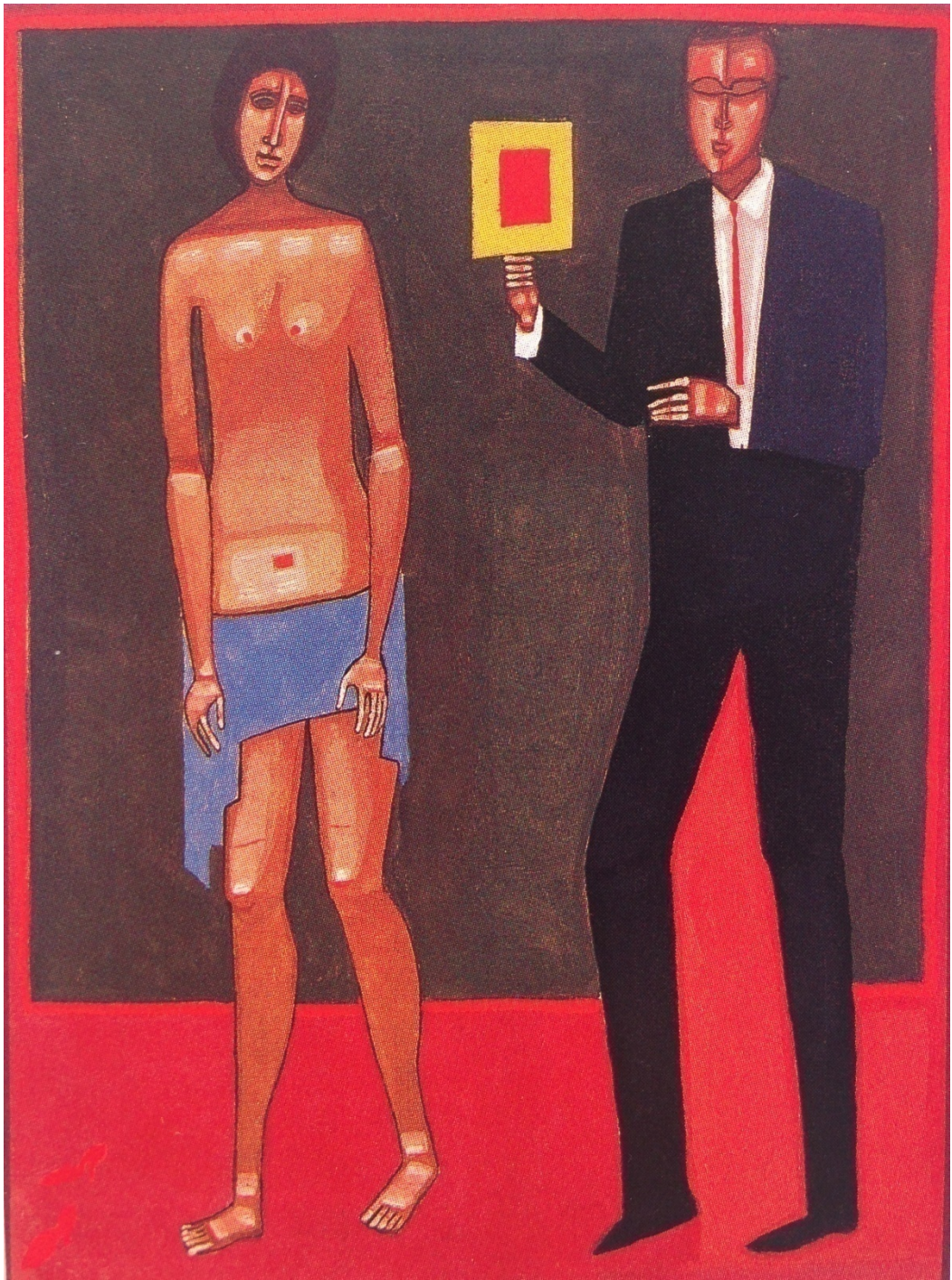
Los iconos hagiográficos de los santos sirvieron a Nowosielski para crear numerosos cuadros. Desde los 60 hasta los 80 pinta obras con tintes narrativos. En muchas ocasiones construye narrativas visuales sobre la vida cotidiana de la gente, se fija en las actividades de las mujeres jóvenes (fig. 44), donde entre los rituales diarios de limpieza, vestirse o mirarse en el espejo, siempre encuentra algún elemento misterioso. A los cuadros de este tipo los llama "monografías". Hay monografías de acróbatas (fig. 43), chicas desconocidas y Antígonas (fig. 44, 45 y 47).



39.



40.



41.



42.



43.



44.



45.



46.

39. *El misterio de los novios*, 1962, de Jerzy Nowosielski, témpera sobre tela, 59,5 x 44,5 cm, propiedad privada (Kostołowski, A., 1993: 129).

40. *Los santos Boris y Gleb, con escenas de sus vidas*, Kolomna, Galería Tretiakov, Moscú (Velmans, T., 2003: 78).

41. *La prueba de noviazgo*, 1963, de Jerzy Nowosielski, óleo sobre tela, 80 x 60 cm, Museo Nacional de Poznań, (Starmach, A., 2003: 284).

42. *Desnudo*, 1972, de Jerzy Nowosielski, óleo sobre tela, 100 x 81 cm, Museo Nacional en Breslavia, (Czerni, K., 2006: 91).

43. *La muerte de la acróbata*, 1963, de Jerzy Nowosielski, témpera sobre tabla, 100 x 71 cm, Museo de Arte Contemporáneo, Radom, (Starmach, A., 2003: 268).



47.

44. *Monografía de una desconocida*, 1971, de Jerzy Nowosielski, óleo sobre tela, 100 x 80 cm, colección privada, (Starmach, A., 2003: 418).

45. *Villa dei Misteri*, 1982, de Jerzy Nowosielski, acrílico tela, 80 x 60 cm, Museo de Arte Contemporáneo, Radom, (Starmach, A., 2003: 420).

46. *Sueño de la Virgen de Dios*, en reverso de un icono bifronte, Galeria Trietiakov, Moscú, (Velmans, T., 2003: 167).

47. *Antígona*, 1982, de Jerzy Nowosielski, óleo sobre tela, 70 x 70 cm, propiedad de Joanna y Jerzy Grabski, (Starmach, A., 2003: 412).

5.7. Desnudos negros

Jerzy Nowosielski empieza a trabajar en la serie de los desnudos negros en los años 70. El artista pinta la figura femenina en diferentes posiciones, con una luz característica que envuelve el contorno de los cuerpos. En mi opinión, en estos cuadros el pintor muestra el aura eléctrica de sus modelos, detectable solo en espacios oscuros, como si estuvieran en la profundidad del océano, donde cualquier especie irradia ondas lumínicas. Pero las sirenas del pintor no son libres. Sus recios cuerpos llegan a este nivel de energía por sus incómodas posiciones. Parecen realmente encerradas en jaulas y tiradas al agua, o quizá encarceladas en sótanos o casas sin ventanas.

En esta oscuridad permanente solo brillan sus ojos, pechos y partes íntimas, todos llenos de energía vital (fig. 53 y 54). Es interesante tender un puente entre estas obras y las tablas sobre el Juicio Final, donde el canon ortodoxo se libera en cierto modo de su rigidez y permite una visión del cuerpo desnudo en movimiento, con dolor y en numerosas ocasiones extremadamente distorsionado (fig. 48 y 50). Entre las almas perdidas por el pecado en el infierno hay muchas figuras negras de diablos que vigilan a sus prisioneros. El cuerpo del diablo en los iconos está pintado como una sombra negra muy agitada, con poca definición de los rasgos faciales. *El Juicio Final* (fig. 50) es una tabla de gran tamaño que procede de Bagnovatoye (Lvov). Tradicionalmente, como dice Velmans, cada iglesia ucraniana tenía una tabla con este motivo, seguramente para recordar que el día del Juicio Final llegará a todos, sin diferencia de clase o riquezas (Velmans, T., 2005: 214).

En el cuerpo femenino Nowosielski reconoce el recuerdo del primer pecado de Eva. Creo que en sus desnudos negros intenta reflejar una visión del doble sentido que tiene el cuerpo de la mujer, que él, por un lado, relaciona con el pecado y por otro con la vitalidad de la madre de toda la humanidad. Como dice Janina Kraupe-Świdorska, estos desnudos oscuros recuerdan a la Madre Tierra, se puede percibir en ellos la presencia de las fuerzas cósmicas:

Estos desnudos están idealizados (...). Se trata de un erotismo sofisticado o tal vez de una sexualidad en la sombra. En estos desnudos Nowosielski ve el lado más sutil del mundo. No es de extrañar, ya que en la religión ortodoxa el concepto de *sofia* –es decir, la sabiduría de Dios– es de género femenino. En nuestra Iglesia (católica romana)¹⁷⁵ nunca

¹⁷⁵ Aclaración mía

se menciona esta manera de pensar; en la Iglesia ortodoxa el Espíritu Santo y la mística tienen mucho más sentido. Muchos más creyentes ortodoxos se dedicaban a la mística y escribían sobre ello: era habitual que fueran ancianos que, después de un largo peregrinaje, sufrían algún tipo de iluminación y se establecían en un bosque, donde todo el mundo podía llegar a ellos para pedir consejo. El misticismo en el catolicismo no tiene una larga trayectoria y nunca ha sido *oficial*, porque el místico tiene acceso directo a las fuerzas divinas fuera de la iglesia, sin un intermediario, que es el cura. (Kraupe-Świdarska, J., 2010: 3)

Krystyna Czerni encuentra en los desnudos negros detalles eróticos en un vibrante color naranja, como si fueran estigmas o heridas dolorosas. Muchos críticos han visto en estos cuadros ascuas escatológicas, el fuego del erotismo o misterios luminosos. Los desnudos de Nowosielski son espirituales y corporales a la vez, y tienen reminiscencias del sufrimiento de Cristo. Muestran la idea de la fe en la encarnación. Como dice el mismo Nowosielski:

Entre el pecado y la santidad existe una misteriosa conexión que se puede ver con la ayuda de arte. El eros ilumina toda la materia, pero esta visión no se puede describir, solamente se puede pintar. (Czerni, K., 2000: 16)



48.



49.



50.



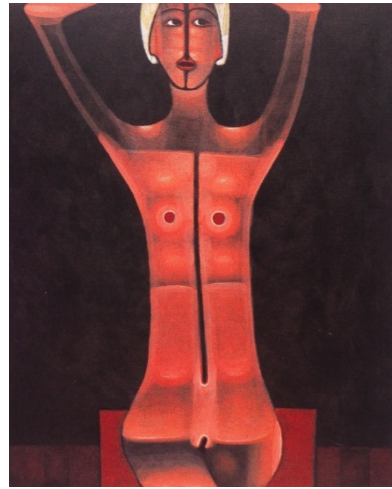
51.



52.



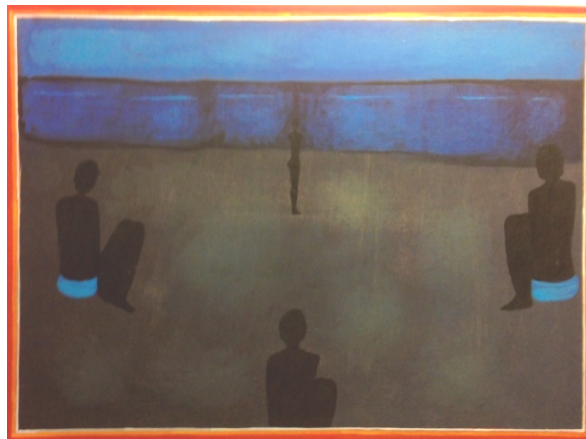
53.



54.



55.



56.

48. *El Juicio Final*, detalle Stanylia (Ucrania), Museo Nacional de Lvov (Velmans, T., 2005: 213).

49. *Dos mujeres en un cuarto oscuro*, 1973, de Jerzy Nowosielski, óleo sobre tela, 81 x 100 cm, Museo Nacional de Varsovia, (Starmach, A., 2003: 410).

50. *El Juicio Final*, detalle, mediados del XVI, témpera sobre tabla, 205 x 142 cm, Museo Nacional de Lvov (Millayeva, L., 1998: 29).

51. *Medio desnudo negro*, 1971, de Jerzy Nowosielski, óleo sobre tela, 99 x 79,5cm, Museo Nacional de Breslavia, (Starmach, A., 2003: 406).

52. *La Virgen Negra de Częstochowa*, XIV, Monasterio de Jasna Góra (Monte Brillante), Częstochowa, Polonia.

53. *Desnudo con el espejo*, 1976, de Jerzy Nowosielski, óleo sobre tela, 90 x 120 cm, colección privada, (Starmach, A., 2003: 400).

54. *Desnudo con el gorro de nadar*, 1976, de Jerzy Nowosielski, óleo sobre tela, 120 x 100 cm, Museo Nacional de Breslavia, (Starmach, A., 2003: 401).

55. *Mujer negra en la playa*, 1994, de Jerzy Nowosielski, óleo sobre tela, 100 x 88 cm, colección privada, (Starmach, A., 2003: 495).

56. *Playa del Tibet*, 1983, de Jerzy Nowosielski, acrílico sobre tela, 60 x 80 cm, colección privada, (Starmach, A., 2003: 511).

En *Dos mujeres en el cuarto oscuro* (fig. 49), los contornos fluorescentes de las figuras semitransparentes parecen ser rescatados de la oscuridad que ocupa toda la imagen. Solamente la tenue luz de una pequeña bombilla roja ilumina con un cálido tono naranja las extremidades de los cuerpos, sus pechos y su sexo. Podría dar la sensación de que las chicas esperan a alguien que les libere de su situación y las saque de la penumbra. La apropiación de elementos del icono se detecta en en la forma de los cuerpos y el tratamiento del color, que recuerda al *sanquir* (la base preparatoria-boceto, que suele ser de color oscuro). Por otro lado, en el detalle de *El Juicio Final* de Stanylia (fig. 48) vemos las figuras ennegrecidas por el fuego infernal y atadas con una cuerda en diferentes movimientos, similares a estos desnudos.

En *Medio desnudo negro* (fig. 51) las luces anaranjadas no acaban de definir la cara de la mujer, en alusión inmediata a las imágenes religiosas oscurecidas por las velas. Nowosielski incorpora el mismo efecto de figuras completamente negras en los cuadros con mujeres negras en la playa (fig. 55) y en su monumental composición *Playa del Tibet* (fig. 56). Toda la serie de los desnudos negros se puede comparar con el famoso y venerado icono polaco *La Virgen Negra de Częstochowa* (fig. 52), que ha sufrido diferentes accidentes que han provocado el oscurecimiento de la tabla. Apenas se pueden reconocer los rasgos faciales ennegrecidos de la Virgen y el niño. En muchas ocasiones en los antiguos iconos, el barniz a base de aceite que se usaba para proteger la imagen con el tiempo ennegrecía por completo las tablas. El gran redescubrimiento de los iconos al principio del siglo XX está relacionado con su restauración, que ha permitido ver los colores reales de los cuadros.

5.8. Los bodegones de Nowosielski

“El descanso del sábado” (1962)

En los temas artísticos que trata Nowosielski, el pintor pone énfasis en lo cotidiano y tangible. Sus intereses van desde los desnudos y paisajes hasta los bodegones. Por su relación con la teología ortodoxa, que tiene en cuenta el sufrimiento de todos los seres vivos, también se preocupa por los animales, pero cuida los objetos con veneración y piensa que un día resucitarán, como todo en la Tierra.

A continuación me gustaría presentar algunos bodegones de Nowosielski y compararlos con el icono *La Sabiduría ha construido una casa*, del siglo XIV, proveniente de Nóvgorod, que actualmente se encuentra en la Galería Trietiakov de Moscú (Velmans, T., 2005: 147) y muestra en la parte central una mesa con jarras, copas y una botella. La perspectiva invertida del icono marca la estructura distorsionada de la mesa. Los objetos aplanados pueden ser vistos desde un lado y desde arriba a la vez. En los iconos el bodegón nunca aparece como un tema central y único, sino que muchas veces acompaña a los acontecimientos de la vida de los santos o conmemora simbólicamente el sacrificio de Cristo. El icono *La Sabiduría ha construido una casa*, del monasterio Kirillov, hace referencia a la Eucaristía y al propio culto del icono.



57.



58.

57. *La Sabiduría ha construido una casa*, icono del siglo XIV proveniente de Nóvgorod, Galería Trietiakov, Moscú (Velmans, T., 2005: 147).

58. Fragmento fig. 57.

Como explica Velmans, los personajes del icono, como Salomón y Cosme de Maiuma (este último, con la cabeza cubierta con un turbante), tienen en las manos un rótulo donde se puede leer el *troparion*¹⁷⁶ del Jueves Santo: *La Sabiduría infinita, fundamento y creadora de la vida, ha construido la casa de la Santa Virgen Madre*. La representación de la mesa con jarras de vino recuerda a la Eucaristía y al sufrimiento del

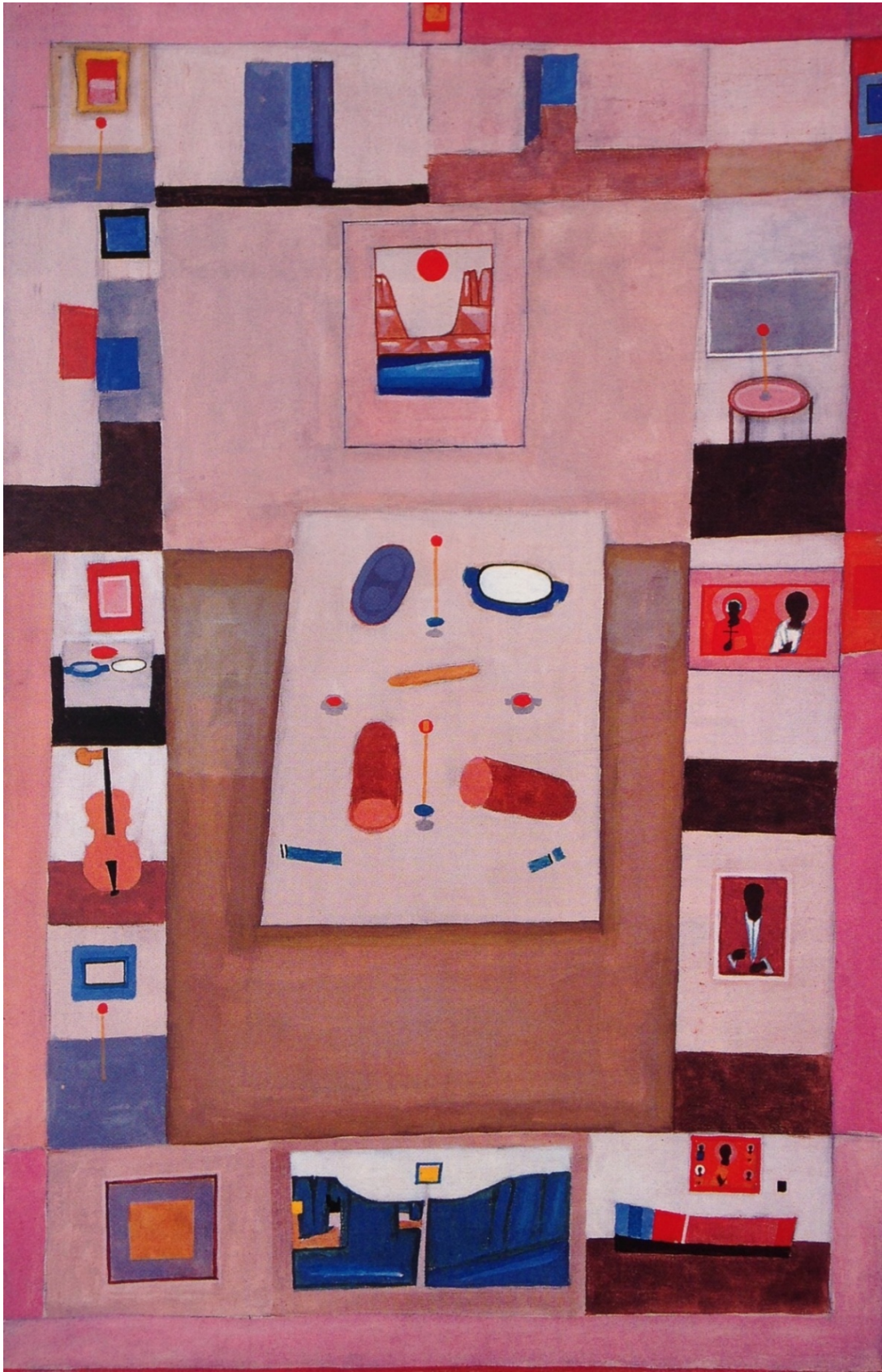
¹⁷⁶ En cuanto a la etimología del término, no es del todo clara. La mayoría se inclina a pensar que se forma a partir del griego *τρέπω* (pago). En el sentido estricto de los elementos litúrgicos de la Iglesia ortodoxa rusa, el término se utiliza principalmente para referirse al tropario del perdón, un breve canto de oración alabando al santo icono. En las iglesias griegas el tropario de indulgencia se llama *ἀπολυτίκιον*.

hijo de Dios. Los siete jóvenes que se lanzan con copas llenas de vino hacia los otros siete mientras un octavo rellena con vino los cálices, hacen alusión al texto de Nuevo Testamento sobre el sacrificio de Cristo: en la parte inferior izquierda está representada, a modo simbólico, la matanza del ganado. Lo que hace esta imagen muy distinta a otras es la inusual manera de representar a Cristo, como dice Velmans:

La inscripción “Potencia de Dios y Sabiduría de Dios” induce a interpretar con claridad la figura de la aureola de la izquierda, aunque sea femenina, como alegoría de Cristo crucificado, “fuerza y sabiduría de Dios” (1 Cor 1:24). Al mismo tiempo, en la aureola suspendida en el centro de la pintura a la derecha se encuentra la Madre de Dios, venerada también en Jueves Santo y en las novenas. La representación encima de la iglesia de siete cúpulas, de los siete concilios ecuménicos y los siete ángeles con los pergaminos que contienen los textos de la Sabiduría de Salomón, manifiesta el carácter compuesto de este icono. (Velmans, T., 2005: 149)

Como cuadro para comparar con *La Sabiduría ha construido su casa*, he elegido un curioso bodegón de Nowosielski, *El descanso del sábado* –1962 (fig. 59)–, donde el pintor enseña en un friso todas las posibles formas de descanso que puede tener en un sábado. Nowosielski utiliza en este cuadro la estructura de un icono narrativo y, al igual que un iconógrafo, incorpora la perspectiva invertida y el color plano, que consigue con pigmentos saturados. Con su visión quiere crear una atmósfera de silencio y tranquilidad y no usa el modelado de luz y sombra. Czerni afirma que este cuadro es un icono contemporáneo, “una *monografía de la creatividad*”. A continuación explica elementos enigmáticos de la composición del cuadro, que en su parte central tiene:

Una mesa con comida litúrgica flanqueada por sendos frisos de cuadros pequeños, donde se puede ver una galería de obras del pintor. Podemos apreciar miniaturas de paisajes, abstracciones, retratos y bodegones. Cuadros dentro de un cuadro que forman autocitas. El cuadro forma un único y particular iconostasio del artista. (Czerni, K., 2000: 12)

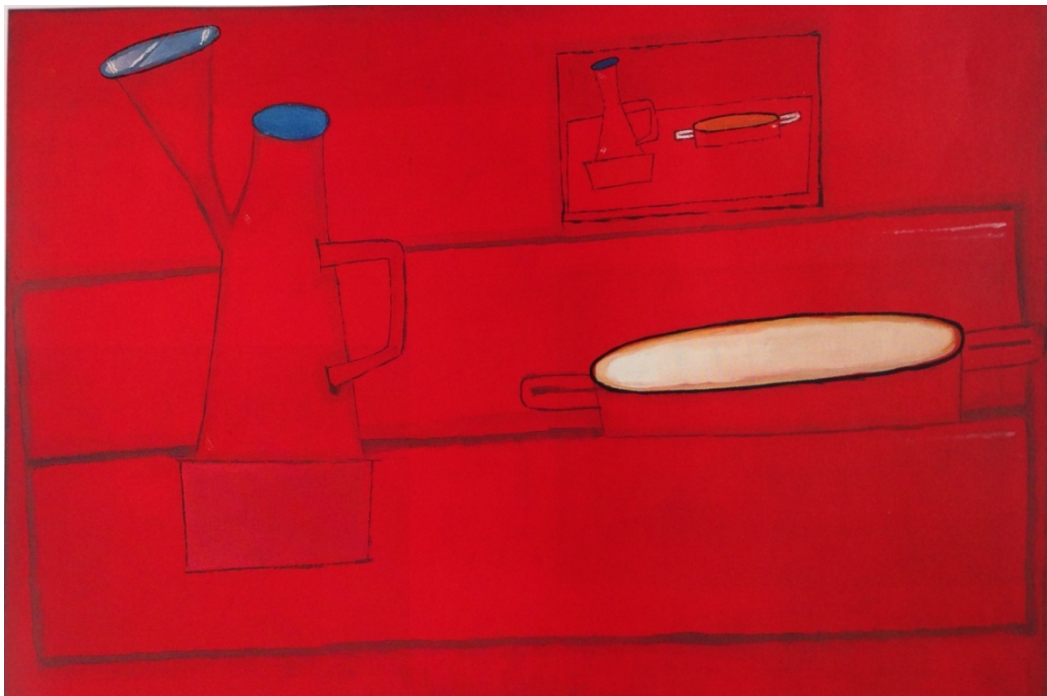


59.

Los otros bodegones del artista son de una gran sencillez pictórica (fig. 60 y 61). La pintura plana trabajada de forma muy austera, con capas semitransparentes, define los objetos y muchas veces vuelven a aparecer cuadros al fondo de la obra. Los bodegones que elabora Nowosielski tienen un colorido intenso, donde predomina el rojo, que el pintor contrasta con radiantes toques de blancos y azules, tan característicos de los utensilios de cocina.



60.



61.

59. *El descanso del sábado*, 1962, de Jerzy Nowosielski, témpera sobre tela, 100 x 65 cm, colección privada, (Starmach, A., 2003: 266).

60. *Bodegón*, 1958, de Jerzy Nowosielski, óleo sobre tela, 70 x 100 cm, colección privada, (Starmach, A., 2003: 239).

61. *Bodegón*, 1962, de Jerzy Nowosielski, témpera sobre tabla, 12 x 35 cm, colección privada, (Starmach, A., 2003: 238).

Los grupos de objetos observados desde arriba, que sin pudor exponen sus gargantas ovaladas y convexas, muchas veces repetidas en el reflejo de un cristal o tal vez en un cuadro, siempre tienen un contorno oscuro dibujado con delicadeza y precisión (fig. 60). Los utensilios de cocina, aparentemente poco interesantes, son igual de sencillos que los interiores donde se encuentran. La perspectiva invertida que usa Nowosielski añade a sus cuadros un elemento abstracto y místico, y provoca que el espectador incluso en unos objetos deteriorados pueda encontrar la presencia de la espiritualidad. En la mayoría de los temas aparecen cazos, grandes cucharas, botes, tazas y teteras de metal. Al pintor le encantan los contrastes fuertes y las conexiones sofisticadas entre las líneas rectangulares y las estructuras redondas de los utensilios de cocina. El artista en una de sus entrevistas afirmaba lo siguiente:

Creo que, de alguna manera, todos los objetos pertenecen a la realidad, y por tanto formarán parte de la realidad de la nueva tierra, del nuevo cielo. Esto quiere decir que nosotros, junto a estos objetos, vamos a resucitar y que ellos en otra dimensión entrarán en otra complejidad de sistemas y relaciones en la Nueva Jerusalén. ('Polskie Media Amer' en la colección *Sztuki Polskiej i Światowej. Mistrzowie Malarstwa Polskiego*, n.º 87, 2000: 238)

5.9. El paisaje urbano



62. *Paisaje de Łódź*, 1945, de Jerzy Nowosielski, óleo sobre tela, 39,3 x 58 cm, colección privada, (Starmach, A., 2003:120).

Al final de mi análisis comparativo me gustaría presentar los paisajes del artista. Para ello he seleccionado iconos donde se muestran formas arquitectónicas y montañas, como por ejemplo *Alegoría de Jerusalén celeste*, del monasterio de Platytera, Corfú (fig. 63). Como relata Velmans:

Jerusalén destaca en la cumbre del monte de las Virtudes: según el Apocalipsis (21, 10-27) está rodeada por una muralla con doce torres. En el centro se levanta Cristo vestido de blanco, rodeado por ocho grupos de diversas categorías de santos. Debajo a la izquierda, una ciudad ceñida por muros y densamente poblada es la imagen de Babilonia, “madre de meretrices y de obscenidades de la tierra”, según la inscripción inspirada en los capítulos 17 y 18 del Apocalipsis. Por una puerta estrecha salen monjes y mujeres portando cruces, emprendiendo la fatigosa subida a la Jerusalén celeste. De la puerta central avanza un grupo de jóvenes que simbolizan los diversos pecados; debajo, a la izquierda, la personificación de Babilonia se sienta encima de un animal con siete cabezas. A la derecha la Muerte, con una guadaña en la mano, conduce al infierno dos grupos de pecadores; tras ellos dos poderosos caballos tiran de un carro en el que se yergue, con el pecho desnudo, la personificación de la Carne. Un ángel conduce a un joven a la representación de la Penitencia, que lo acoge con los brazos abiertos. (Velmans, T., 2005: 48)

A continuación Velmans explica que no conoce iconos parecidos con el mismo motivo de la época bizantina o posbizantina. Al parecer es una obra extraordinaria y muy rara.

La deformación del paisaje y sus elementos arquitectónicos es el resultado de la aplicación de la perspectiva invertida: el punto de fuga está en el espectador. Esto no está exento de significado: el tamaño de las figuras y fondos, sus magnitudes relativas, implican una posición en términos de importancia. Los objetos disminuyen de tamaño cuanto más lejos estaban de la parte central del icono. La arquitectura se muestra tanto desde el punto de vista interno como desde el externo, ubicado en la periferia del icono. Dicho tratamiento delinea los límites entre el mundo sensorial y extrasensorial y elimina la necesidad de marcos, ya que las vistas externas de la arquitectura siempre enmarcan naturalmente al icono.



63. *Alegoría de Jerusalén celeste*, monasterio de Platytera, Corfú, (Velmans, T., 2005: 49).



64. *Paisaje de Łódź*, 1959, de Jerzy Nowosielski, óleo sobre tela, 69 x 100 cm, colección Wojciech Fibak, (Starmach, A., 2003:240).



65. *Paisaje urbano*, 1965, de Jerzy Nowosielski, óleo sobre tela, 101 x 121 cm, Museo Nacional en Cracovia, (Starmach, A., 2003:243).

Las primeras vistas urbanas de Nowosielski se parecen estéticamente a los cuadros de Maurice Utrillo. Los primitivistas franceses inspiraron el trabajo del pintor en su primera etapa de Łódź. Las pequeñas casas bajas y las largas calles con algunas aceras pintadas en blanco, donde aparecen autobuses y tranvías, son parte de los temas que le interesan. En este periodo todavía hace referencia real a los barrios obreros de Łódź, alejados del centro (fig. 62).

Tadeusz Wolański recuerda que a Nowosielski una vez le pidieron que pintara un tranvía, encargo que no le gustó demasiado por el tema. Nowosielski pidió a Wolański que le ayudara a medir, usando un palo, la distancia de los cables eléctricos desde el tren para así saber la proporción del tranvía. Durante el período en el que Nowosielski estuvo en Łódź, la ciudad fue artísticamente muy fructífera y el artista se dedicó a pintar muchos paisajes urbanos en los que aparecen vías de tranvías, muchos de los cuales

fueron adquiridos por el ayuntamiento de la ciudad, algo que le llenaba de orgullo (Wolański, T., comunicación personal, 17 de diciembre, 2013).

Después de esta fase, los cuadros que pinta Nowosielski se hacen cada vez menos identificables y más surrealistas (fig. 65). Los paisajes urbanos son austeros y sintéticos. La hierática y geométrica forma de acabar los cuadros evoca una enorme fuerza expresiva y cierta monumentalidad, muy característica del arte bizantino. El artista consigue imprimirle misterio incorporando elementos como ventanas medio abiertas, un coche engastado en el pavimento y observado desde arriba, o un extraño cartel publicitario con cara de hombre, que sobresale de una de las fachadas y atentamente observa la escena. En el primer plano del cuadro vemos una calle desnuda que arde con los tonos anaranjados de un domingo al mediodía, donde solamente pasa un personaje con sombrero blanco y traje claro de verano. Esta figura forma parte del repertorio de personajes *fantasma* que el artista incluye también en otros cuadros. Las otras dos figuras de los paseantes no tienen rasgos y junto al señor con gorra crean una sensación de suspense y misticismo oníricos.

El cuadro, al igual que la obra del monasterio de Platytera, no tiene la perspectiva tradicional. Los edificios y las aceras se amontonan y forman una especie de telón teatral, donde el artista usa su imaginación para recrear un mundo inventado. No nos podemos olvidar de que Nowosielski, al principio de su estancia en Łódź, trabaja como diseñador de títeres y escenografía en el teatro de marionetas Arlequín. Los paisajes urbanos parecen escenografías de un teatro donde todo está pintado en una sola cortina, y diferentes estampados se amontonan, indicando dónde hay una ventana o una calle, o en qué dirección pasa el tranvía. La perspectiva invertida que el artista usa en sus paisajes le sirve para recordar la estructura plana del soporte. El colorido del cuadro del pintor polaco se parece al del icono de Corfú: podemos encontrar las mismas tonalidades de blancos ocres, grises y negros en el paisaje de Łódź (fig. 64 y 65). La montaña dorada de *Alegoría de Jerusalén celeste* recuerda a la estructura vertical de las calles de los cuadros de Nowosielski, que suben al horizonte bruscamente rompiendo las reglas de la perspectiva renacentista. Es digno de señalar que una ciudad llena de suciedad y humo de las cocinas de carbón, cubierta con polvo negro, fuera pintada por Nowosielski con tonalidades muy claras y vibrantes.

5.10. Las montañas

Jerzy Nowosielski encuentra también inspiración para sus paisajes reinventados en las montañas. La fascinación por la naturaleza le empuja a la creación de muchas obras donde se centra en representar la grandeza de enormes campos verticales de rocas y tierra. El artista se siente intimidado a la hora de mirarlos desde abajo, y en muchos casos cambia el punto de vista y mira esos campos de color esmeralda con perspectiva cenital. Podríamos decir que los mira desde el avión, como un artista moderno que usa las máquinas para ampliar sus puntos de vista, pero Czerni cree que quizá Nowosielski deseaba mirar el mundo “con los ojos de Dios” (Czerni, K., 2000: 14).

Desde niño le fascinan los trenes y viaja con su padre por toda Polonia. Quizá por estos recuerdos, ya de mayor pinta sus paisajes aplanados con masas verdes, donde aparece un tren que, como una máquina de fuego rojo, rompe por un instante la tranquilidad de la naturaleza y deja un rostro de vapor blanco que se desvanece en el aire. En estos experimentos de colores complementarios y composiciones geométricas recrea una visión de la tradición bizantina. Los elementos de la naturaleza en los iconos están definidos por un canon que les convierte en formas que, excluidas de este mundo inmaterial, solamente pueden ser entendidas como elementos abstractos sin sentido.

Lo podemos ver en las imágenes de los iconos que enseño en la siguiente página. El paisaje montañoso de la (fig.66) indica al espectador el sitio de la escena donde está localizado el santo, el Prócoro. Este fue elegido diácono de la primera Iglesia cristiana de Jerusalén. Su trabajo era servir y organizar la comida para los miembros pobres de la Iglesia, particularmente para los huérfanos y las viudas, sirviendo también para difundir la Palabra Divina. El Prócoro, acompañado del evangelista Juan, se dirigió a Asia Menor, donde lo ordenaron Arzobispo de Nicomidas, convirtiéndose en un perfecto diácono¹⁷⁷.

¹⁷⁷ Véase: www.ortodoxia.com,
http://www.ortodoxia.com/contenido/nuestra_fe/santos_es.php?santo=198



66.



67.

El icono representa a los dos santos en un palacio en la montaña. El paisaje de la tabla ucraniana, que seguramente conocía Nowosielski porque pertenece a la colección de los iconos de Lvov, se parece en el tratamiento rectangular de las rocas a *Paisaje sintético* (fig. 68). En el otro icono, *La transfiguración* (fig. 67), la manera de pintar las montañas es casi igual que en el cuadro del artista cracoviano (fig. 68). Incluso la composición del cuadro, que distingue dos partes elevadas de la montaña, se asemeja a la montaña rocosa donde aparece Cristo transfigurado en la mandorla de rayos de luz, en Busovysko (Lvov)¹⁷⁸.

¹⁷⁸ El icono que se encuentra en la colección del Museo Nacional de Lvov desde el año 1913, (Milliyeva, L., 1998: 232), lo que indica que Nowosielski lo pudo ver durante su estancia en el monasterio.



68.



69.

66. *Santos Juan el Divino y Procorus*, siglo XVI, témpera sobre tabla, 111 x 76,5 cm, Museo Nacional de Lvov, (Milliayeva, L., 1998: 117).

67. *La transfiguración*, siglo XVI, témpera sobre tabla, 154,5 x 101 cm, Museo Nacional de Lvov, (Milliayeva, L., 1998: 85).

68. *Paisaje sintético*, 1961, de Jerzy Nowosielski,  leo sobre tela, 72,5 x 59,5 cm, Museo Nacional de Varsovia, (Starmach, A., 2003:258).

69. *Ferrocarril con vía estrecha*, 1967, de Jerzy Nowosielski,  leo sobre tela, 80 x 100 cm, Museo de Arte de  d z, (Starmach, A., 2003:252).

En técnicas pictóricas, en significado simbólico, en composición y en intención: Nowosielski se apropia del icono de manera fragmentada, pero unívoca. El sorprendente lenguaje artístico que inventa Nowosielski puede parecer na f y primitivo, pero si nos adentramos en su significado más místico podemos encontrar tramas narrativas complejas, llenas de significados distintos y ocultos, un lenguaje sofisticado que sin conocimientos de iconografía y el análisis del canon de los cuadros religiosos ortodoxos resulta complicado de comprender. Andrzej Lissowski comenta que el artista piensa que el arte no puede existir sin lo sagrado. Si alguien no cree en las dimensiones metafísicas de la realidad podría afirmar que es simplemente un elemento lúdico. Según Lissowski:

Desde el primer contacto con el icono sintió que tenía un elemento mágico. Para decirlo de una manera más fácil, es como un juego de niños, a ellos les gusta crear elementos de miedo y llevan máscaras para hacer la realidad más extra a. En su opinión, el arte es imposible si se elimina este tipo de extrañeza. El arte no encaja bien con las personas serias, la eliminación de lo sagrado por parte de todos los filósofos ha provocado que el arte no se haya desarrollado. (Lissowski, A., 1980: 37)

La opinión del Nowosielski puede parecer radical y muy cerrada, pero por otro lado la idea del aspecto simbólico de la realidad y los objetos transicionales, de los que habla el artista cuando se refiere a los juegos de niños con máscaras, puede ofrecer al arte la posibilidad de experimentación con el inconsciente, lo espiritual y el lenguaje surrealista.

Recapitulación Crítica. A modo de Conclusiones

Durante el desarrollo del planteamiento de mi investigación, el eje conceptual, metodológico y discursivo ha girado en torno a la revisión narrativo-biográfica del proceso artístico de Jerzy Nowosielski a partir de diferentes fuentes documentales, textos del propio artista, de críticos y biógrafos especialistas en su obra, así como entrevistas del artista y personas importantes de su entorno. Este tipo de planteamiento me ha resultado muy fructífero porque revela cómo confluyen la historia sociocultural de un país y la historia personal de un artista. Esta confluencia no está exenta de paradojas y contradicciones, como ya he ido señalando a lo largo de la tesis. Es un ejemplo que probablemente Kenneth J. Gergen¹⁷⁹ encontraría muy interesante para ilustrar su idea de que las construcciones de la realidad personal y social van de la mano.

En la historiografía clásica ya estaba claro que la biografía de un artista tiene un contexto histórico, social y cultural concreto, pero lo que ahora se revela como interesante es que la revisión biográfica de un artista y las narrativas que la construyen que también revelan la *realidad* histórica, cultural, ideológica y artística de una época y un país. Quiero subrayar en este sentido un tema que considero relevante a partir del largo proceso de la investigación narrativo-biográfica del caso de Jerzy Nowosielski. El hecho de reconstruir su biografía y mostrar su proceso de creación a través de varias voces, incluida la del propio artista, ha afectado de forma significativa a la manera de comprender su biografía y su obra. Otro tanto ocurre con la comprensión de acontecimientos e ideas de mi país de origen a través de su caso.

Esta metodología narrativa en sí misma es una oportunidad para comprender eso que llamamos “*realidad*” social, política y cultural de un país de otras maneras, desde la reconstrucción de un caso pero desde diferentes puntos de vista. Quizá la divulgación de procedimientos de investigación como los de esta tesis en mi país tendría una implicación ideológica y política que sacaría a Polonia del círculo cerrado en el que parece encontrarse en este momento. Por supuesto, es solo un apunte que requeriría más investigación, pero ahora ese no es mi tema.

¹⁷⁹ Gergen, K. J. y Gergen, M. (2011) *Reflexiones sobre la construcción social*. Barcelona: Paidós.

Otro punto interesante de la investigación narrativo-biográfica es que proporciona un amplio espectro de cómo se construye el conocimiento y del saber cultural. Frente a los grandes relatos de la Historia, los pequeños relatos¹⁸⁰, por ser historias narradas por personas de su entorno, ofrecen otras visiones quizá más verosímiles. Las miradas personales añaden una visión crítica y de-costruccionista¹⁸¹ que subraya elementos que en otras perspectivas metodológicas pueden quedar oscurecidos. El conjunto de pequeños relatos, donde pude incluir también mis propias observaciones, enriquece los puntos de vista “expertos” y crea una trama más verosímil de la vida de Nowosielski, y así es porque las visiones de los expertos se completa la recreación narrativo-biográfica que he podido realizar.

Por otra parte, el hecho de seguir la metodología de Gardner me ha permitido una reconstrucción biográfica inédita y descubrir o al menos reinterpretar elementos importantes que concluyen en esta recapitulación crítica de mi investigación.

En la investigación narrativo-biográfica que he incorporado como modelo metodológico, aparte de la voz de historiadores, críticos de arte y conocedores de la obra del artista, es importante la recopilación de los testimonios orales de las personas que estaban cerca del pintor y relatan las historias sobre cómo era y en qué circunstancias desarrolló su creación. Así pues, pude llegar al asistente y el amigo del taller de pintura de la Escuela Superior Estatal de Bellas Artes de Łódź, Tadeusz Wolański, a su amigo y pintor Stanisław Fijałkowski, al pintor Leon Tarasewicz, y a la biógrafa del artista más experta, Krystyna Czerni. El encuentro con todos ellos me ha permitido recopilar testimonios inéditos que reformulan la historia previamente narrada sobre el trabajo de Nowosielski. Quiero mencionar que llegar a todos ellos ha sido una tarea difícil y no solo por la distancia física, ya que vivo en Barcelona y ellos en Polonia, sino por su estatus social, en mi país de origen las relaciones son muy jerárquicas (es una cuestión cultural) y no es tarea fácil que algunas personas te permitan realizar una entrevista cuando no estás en su mismo estatus social. Yo las he conseguido por ser un estudiante de doctorado de una universidad como la de Barcelona respetada en Polonia.

¹⁸⁰ Efland, A., Freedman, K., Stuhr., P. (2003). *La educación en el arte posmoderno*. Barcelona: Paidós.

¹⁸¹ Iden. Efland, A., Freedman, K., Stuhr. P. (2003).

Quiero subrayar la importancia de haber conseguido el testimonio directo de Jerzy Nowosielski, que también se incluye en este estudio, poco antes de su muerte y cuando estaba en una situación psicológica y física muy difícil.

También señalo que los otros entrevistados me han proporcionado relatos de diferentes periodos de la vida del artista y aunque a veces sus versiones son contradictorias, paradójicas o controvertidas, me han posibilitado ver el proceso creativo de Nowosielski desde diferentes puntos de vista y entender las confluencias personales, sociales, religiosas y culturales que han influido en la vida y en la obra del pintor. Las historias contadas por los entrevistados hacen que en este trabajo el tema vertebral se cimente de forma rica en la intrahistoria de la creatividad moderna a través del caso investigado.

Sobre la metodología cualitativa-narrativa quiero insistir en que, como señalan los investigadores, las narraciones no son, aunque lo parezcan, manantiales que emanan de las mentes individuales de las personas, sino que son creaciones en interacción con ideas sociales. Nacemos dentro de una cultura que tiene inercialmente un conjunto de narraciones que introyectamos¹⁸², que nos apropiamos más o menos inconscientemente, y aplicamos en nuestra interacción social diaria. Es decir, los relatos individuales de la gente, de los artistas en este caso son, al mismo tiempo, personales y sociales.

Este aspecto es muy importante en esta investigación porque, como señalan Connelly y Clandinin (1990)¹⁸³, desde el punto de vista conceptual, “las personas somos seres que contamos las historias que vivimos individual y colectivamente”. Para ello, es muy importante que el investigador elabore un relato verosímil, nunca sabremos si es verdadero, porque ontológicamente la idea de “verdad” en el debate postmoderno está muy cuestionada¹⁸⁴. La narración no pretende ser un relato realista (desde el punto de vista constructor la idea de verdad está muy cuestionada, no insistiré ya hay muchas referencias bibliográficas al respecto). Pero si es una reconstrucción verisímil, y así la escritura de investigación se convierte en un método de análisis de los diversos

¹⁸² La introyección es un proceso psicológico por el que se hacen propios rasgos, conductas u otros fragmentos del mundo que nos rodea, especialmente de la personalidad de otros sujetos. La identificación, incorporación e internalización son términos relacionados.

¹⁸³ Connelly, M. & Clandinin, J. (1990). "Stories of experience and narrative inquiry." En *Educational researcher*, 5 (19)

¹⁸⁴ Gergen, K. J. Y Gergen, M. (2011) *Reflexiones sobre la construcción social*. Barcelona: Paidós.

relatos contrastados con las diferentes fuentes. La relatividad del método no es: “un todo vale”. Los procesos de investigación y la recapitulación crítica implican la contrastación y la confluencia o no de los testimonios. Esto exige pensar con los relatos y no sobre ellos, así como una implicación desde dentro y no solo un análisis desde fuera. Así lo he hecho en la reconstrucción biográfica-narrativa del relato de Jerzy Nowosielski y sobre su obra.

Como ya he señalado, la investigación que presento no es estrictamente narrativa, pero sí toma aspectos de esta perspectiva metodológica. La perspectiva de investigación narrativa (Connelly y Clandinin, 1995), incluida dentro de los parámetros de la investigación cualitativa y hermenéutica, nos señala la importancia de situar el lugar desde el que habla el investigador y las experiencias subjetivas entre los aspectos contextuales que le llevan al planteamiento y desarrollo de la investigación. Esto no implica el abandono de una justa rigurosidad en los procesos de documentación, fundamentación y el diseño y desarrollo de una metodología adecuada al problema de investigación. Creo que en ese sentido mi investigación cumple parcialmente con los requisitos de la investigación narrativa.

Una consideración final y personal del artista

Nowosielski muere en su casa a los 88 años. Durante su larga vida se muestra a toda la sociedad polaca que quiso verlo, como una persona sabia, brillante, generosa, trabajadora, humilde, austera, exigente y controvertida, llena de imprevistos y con una creación artística paradójica. Un proceso artístico muchas veces contradictorio, con relaciones entre sus ideas y su formalización artística que muchas veces cambia y no es consecuente. ¿Pero no es eso una característica del arte, o al menos del arte moderno y contemporáneo? ¿Es que no está el arte, en parte, para eso, para mostrar mundos donde es posible la paradoja, la contradicción, la ambigüedad, las emociones encontradas, los espacios de realidad intermedia entre las diferentes realidades.

Creo que el arte de Nowosielski se puede explicar hablando de tres caminos diferentes, cada uno vinculado con un movimiento pictórico distinto, pero con una raíz común: el icono ortodoxo. El artista crea tres maneras de relacionarse con éste: *obra sacra*, *obra abstracta* y *obra laica*. Nowosielski encuentra en el icono un valioso legado histórico,

que señala la superficialidad del mundo material y de lo empírico. El artista se desplaza hacia lo esencial, la plenitud de la vida. Su arte se caracteriza por la reducción del detalle, la convención de la composición y, sobre todo, por la profundización del color, que trata hasta llegar a un estado de unidad que no pertenece a la tierra. Su afán es crear un camino para encontrar en la materia estructuras superiores, seres sutiles o *ángeles*, como los describe el propio artista. Todo arte contiene una reflexión estética, donde la organización crea admiración, pero para Nowosielski como pintor de iconos, lo sacro y lo profano no están separados.

La inspiración en el icono se puede ver con claridad en la pintura religiosa, donde utiliza el repertorio de la iconografía de Cristo, la Madre de Dios, otros santos y ángeles, y que es una continuación de las formas artísticas medievales en la decoración de las iglesias. Las figuras que pinta están representadas con colores sobrenaturales y sometidas al orden de la estructura hierática convencional con pocos detalles. De este modo se puede describir el primer camino de su pintura.

Los otros dos caminos, aunque se inspiran en la tradición del arte bizantino y ruso, no se pueden calificar como continuación de la tradición y reflejan únicamente un pensamiento concreto sobre la pintura. Nowosielski pintó muchos cuadros abstractos y figurativos centrándose en la cotidianidad.

La forma en la que Nowosielski trata la pintura abstracta refleja los valores que para él tiene el icono ortodoxo. El arte abstracto de Nowosielski se puede materializar porque el artista crea un vínculo directo con los seres sutiles y captura su apariencia: él dice que pinta *ángeles*. En este tipo de obra el artista tiene similitudes con el icono porque utiliza la misma composición que los cuadros sagrados. La imagen colocada en el centro del cuadro está acompañada por rectángulos con variaciones o repeticiones de la forma del elemento central.

Otra rama de su trabajo artístico es la figuración, donde el artista mezcla los elementos del icono con la cotidianidad. Este tipo de representación se relaciona con el icono por las similitudes en la composición, la austeridad del dibujo y la saturación del color. Nace de una búsqueda de lo sacro en la profundidad de lo profano. El artista confesaba que el icono le había indicado el camino para no perderse en la esclavitud de lo natural y cómo elevarlo hacia arriba.

En la pintura de Nowosielski podemos encontrar una voluntad de elevación artística, moral e intelectual. Pero me pregunto ¿quién realmente vive este arte con un compromiso personal?, ¿No será que toda esta experiencia artística oculta algún tipo de derrota? ¿Qué ocurre? Nowosielski pinta para expresar la búsqueda de lo sagrado de dos maneras: por un lado, usa símbolos tradicionales del icono y por otro incorpora elementos del lenguaje pictórico del icono. A veces lo hace de forma directa y otras crea alusiones, como, por ejemplo, la disposición del espacio de la tela o el tratamiento de la luz en el cuadro.

No sé si las composiciones en las que usa el lenguaje directo del icono se podrían incorporar fácilmente a una liturgia cristiana, pero merece la pena preguntarse cómo se puede hablar de su arte en el contexto de la cultura laica.

Nowosielski decía que el icono histórico ha muerto y que el juego artístico para recuperar esta tradición encontraba su contexto adecuado en un museo. ¿Qué ha pasado entonces en el arte, qué se ha roto? ¿Qué ha provocado esta incompreensión? Aunque el arte moderno ha recuperado el lenguaje antiguo, éste ya no es útil para la comunicación. A lo largo de los siglos se ha perdido la posibilidad, por parte de la gente, de identificar estos signos, como el gesto, el tratamiento de la cara, los pliegues de los vestidos, las superficies planas de color que se suspenden en el espacio, todo lo cual configuró hace tiempo un lenguaje común. La cultura contemporánea no usa este código simbólico; a veces lo cita, no sin dudas sobre su comprensión. Cuando el artista usa estos símbolos, no puede comunicarse con el presente, pero cuando no los usa disminuye la carga simbólica de su pintura. Como dice Jaremowicz, (1991)

El arte de Nowosielski nace del drama de buscar la expresión de lo sacro. Es el pintor de un icono imposible, pero su pintura no es su derrota. Lo ha traicionado la cultura contemporánea, que ha asesinado la historia y la tradición simbólica. Para comprender el drama contenido en el arte de Nowosielski, hay que entender también la tradición a la que hace honor. (Jaremowicz, J., 1991: 9).

Nowosielski, deja mucha obra: cuadros, iconos pintura mural pinturas monumentales en las iglesias, escenografías, grabados e ilustraciones y también textos publicados, libros llenos de narraciones y parábolas lingüísticas muy sofisticadas, muchas veces muy difíciles de comprender, donde muestra su pensamiento, sus visiones teológicas y sus concepciones sobre el trabajo artístico. No son visiones coherentes, ni estrictamente

bien argumentadas teóricamente, pero son intensas emocionalmente e ideológicamente, aunque a veces de comprensión racional imposible. Él es un caso que da visibilidad con sus textos y su obra artística de que todos los humanos afrontamos la vida como podemos y algunos tienen la fortuna de dejar obras intensas como es el caso. Es un claro ejemplo de que podemos desplazar nuestras inquietudes, dilemas, conflictos etc., a un trabajo creativo, en este caso artístico pictórico. Y luego resulta que, como es el caso, a veces, genera muchas opiniones entre los especialistas, historiadores, críticos de arte, etc. porque su obra es estéticamente muy interesante.

La idea del mundo que presenta, Nowosielski, en sus textos es pesimista, pero paradójicamente de la mayoría de sus cuadros, emana tranquilidad y equilibrio como ocurre con los iconos ortodoxos. Y eso quizá contribuye a que su pintura siga ganando cada vez más reconocimiento en Polonia y en el contexto más internacional. Yo he querido aportar, con mi investigación, un grano de arena en ese reconocimiento.

El objetivo principal de la tesis ha sido mostrar cómo la apropiación del tema religioso cristiano se ha desarrollado en la obra de Jerzy Nowosielski y cómo su lenguaje artístico ha podido crear obras modernas con una fuerte presencia de aspectos formales y estéticos de la iconografía tradicional. Esta idea no es ajena a los movimientos del arte de vanguardia, del arte moderno. Su obra se contextualiza en los movimientos artísticos modernos más importantes del siglo XX, entre los cuales se encuentran la abstracción y el surrealismo. Jerzy Nowosielski hace algo muy difícil: incorpora una tradición iconográfica de directrices muy estrictas, tanto conceptual como formalmente, en una obra moderna no solo cronológicamente, sino de formalización artística.

Jerzy Nowosielski desarrolla su trabajo artístico y en un contexto histórico muy complejo tanto nacional como internacionalmente. Lo hace en un país, Polonia, que ha sido el centro de una segunda guerra mundial, un país que ha sido devastado por el nazismo y luego por la invasión soviética, dividido por negociaciones internacionales, que ha soportado un cambio de fronteras por ajustes de decisiones políticas de los países circundantes. Y Nowosielski, tuvo que sobrevivir en un país invadido por el imperio soviético, y que ni siquiera era reconocido en su hogar como un “buen polaco”, porque era de origen “*uniata*” (ucraniano). Y logra sobrevivir y realiza un trabajo artístico de inspiración iconográfica religiosa bizantina-ortodoxa, pero no católica (que es la religión mayoritaria en Polonia) y además en un país invadido por la Unión Soviética

que persigue todas las religiones. Su caso, su biografía, su trabajo artístico considero que es admirable desde todos los puntos de vista como he intentado reflejar en la tesis.

Al principio de mi investigación, para profundizar en el conocimiento del principal elemento estético que usa en su arte Nowosielski, analicé el icono y su aparición en el mundo moderno en el siglo XX y cómo ha influido en diferentes artistas europeos. La indagación sobre el icono me ha ayudado a entender la postura del artista y profundizar en el complicado mundo de la espiritualidad ortodoxa, donde la imagen tiene el mismo valor que la palabra escrita, está al mismo nivel, que en la religión católica tienen los Evangelios y su obre tiene una importancia simbólica equivalente la celebración de la liturgia religiosa.

Pude averiguar a través del caso, que, según las fuentes teológicas que en el icono se muestra de forma mística el significado que representa la figura del “*santo*” en el icono. De esta forma el espectador que mira el icono pueda encontrar durante su contemplación una relación “directa” y “pura” con la divinidad. La información que se proporciona sobre iconografía está orientada a la comprensión de los elementos básicos del icono y eso pretendía Nowosielski en su obra, como se verá en su biografía, tuvo una formación estricta en un monasterio durante cierto tiempo.

He trabajado los conceptos claves relacionados con el icono con la ayuda de los textos de Michael Quenot, María Luisa Villalobos, Pável Florenski y el propio Jerzy Nowosielski. Estudiar los textos sobre el icono ortodoxo me ha ayudado a entender el complicado mundo de significados difusos o incluso ocultos de los textos del artista. He comprendido un poco más (solo un poco, creo que horrado ser humilde en este acaso) los objetivos conceptuales, teológicos de parte de su obra.

Nowosielski, en sus textos insiste en la creación de una producción artística pictórica que pretende devolver a la sociedad contemporánea la espiritualidad, pero que para que se entienda mejor mezcla en su obra elementos laicos y religiosos. Yo pienso que eso es lo que él quiere creer pero que en realidad como nos pasa a todos los artistas mezclamos los temas que nos interesan, que nos preocupan, y a veces nuestras ideas “mentales” tienen un desarrollo artístico diferente.

Si atendemos a lo que dice Nowosielski en sus textos, su pintura tiene una misión equivalente a la del icono en la iglesia ortodoxa. En su pintura, aunque sea de lo

cotidiano el artista idealiza el mundo que observa y de algún modo lo intenta santificar. Su obra habla en sus textos, de la salvación de la humanidad, que junto a su visión moderna sobre el cuerpo, la sexualidad y la religión le posicionan como un artista moderno que, en el contexto polaco supone una superación moderna, muy diferente al de otros artistas contemporáneos de su época.

Nowosielski es el precursor de un pensamiento sorprendente en su época que habla sobre intercambio entre religiones y habla por ejemplo de concepciones ecologistas sobre las relaciones entre humanos y animales, eso en la Polonia de su época fue revolucionario. En esas reflexiones está muy cerca de las religiones orientales y el budismo. También en sus textos y en su obra se apropia de conceptos de la religión ortodoxa pero de una manera muy peculiar.

La iglesia (que como ya he señalado desde el principio desde de la tesis tiene un papel sociológico e ideológico muy importante en Polonia) en la obra del artista, sus textos y su obra artística, está metafóricamente personificada en la figura de la mujer, eso en su época y en Polonia fue tremendamente revolucionario, pero de nuevo estamos ante un tema controvertido. Nowosielski representa en algunos de sus cuadros la “*Sofía, Sabiduría Divina*”, lo que implica, según Agnieszka Sabor, “*un sabio y precursor discurso feminista del pintor*” (Sabor, A., 2011: 43). Sin embargo yo no estoy del todo de acuerdo con el planteamiento de Sabor, porque, en mi opinión el artista en la mayoría de su obra, especialmente en los cuadros perversos, trata a la mujer como un objeto de manipulación física y sexual en las manos del hombre dominante. Y otra vez mostrando su posicionamiento paradójico, el artista representa pictóricamente el cuerpo femenino, por una parte maltratado, atado, mutilado y en otros cuadros, Nowosielski, intenta transformar los elementos sexuales y eróticos de la mujer como tema que formaliza en elementos pictóricos de forma abstracta o figurativa. Crea un tema donde intenta relacionar el canon de belleza y el amor puro hacia una mujer que en Nowosielski es más que una figura femenina. En este caso yo me he limitado a exponer las referencias de sus textos y sus obras, a veces, casi siempre es muy difícil comprender lo que Nowosielski dice o quiere decir.

El lenguaje del icono ayuda al en la elaboración conceptual y formal de su proceso artístico, procedimientos que le permiten transmitir contenidos relativamente opuestos o al menos si paradójicos, como lo erótico y lo espiritual. La mirada del artista sobre el

cuerpo femenino con el filtro del icono ortodoxo estimula la creación de una obra con rasgos modernos que está llena de narraciones metafóricas y simbólicas sobre el amor, la vida, la belleza y los cuidados y sufrimientos del cuerpo. Todos estos elementos sostienen la hipótesis por la que he apostado en la investigación: el artista, al apropiarse del lenguaje del icono, ha creado una obra moderna con rasgos creativos, y subjetivos irrepetibles y cualidades estéticas y conceptuales significativas innovadoras en el contexto de arte moderno europeo y mundial.

En los distintos capítulos creo que he conseguido presentar a través del caso del artista aspectos históricos del desarrollo de la pintura moderna en Polonia, partiendo de la etapa anterior a la Segunda Guerra Mundial hasta después del periodo de estalinismo, cuando finalmente el arte en mi país de origen se libera de la imposición del realismo socialista. El análisis de la historia de la pintura moderna en Polonia me ha permitido mostrar cómo el arte de Nowosielski pudo encontrar una relación, no exenta de contradicciones, pero una relación de supervivencia al fin y al cabo, con el nuevo sistema soviético y al mismo tiempo mantener el vínculo con la tradición ortodoxa, una situación realmente sorprendente en ese contexto social y político. Una tradición religiosa que, aunque fue negada por el nuevo gobierno comunista, estaba como decía Tadeusz Wolański, “más arraigada que la propaganda de la hoz y el martillo, y que realmente se defendía por ser una pintura honesta y con buenas cualidades pictóricas” (Wolański, T., comunicación personal, 17 de diciembre, 2013). Todos estos detalles contados por las personas cercanas al pintor son ejemplos de cómo la metodología narrativa me han permitido dar cuenta de esas historias inéditas sobre la vida del artista. Por eso se trata de una investigación narrativa y no solo biográfica.

En el capítulo dos dedicado a la historia de la modernidad y el arte moderno en Polonia, menciono la visita del Picasso a mi país y aclaro cómo su arte influyó en el Grupo de Jóvenes Artistas (GMP) de Cracovia. A continuación indico que el mismo Tadeusz Kantor y Teresa Tyszkiewicz pintan cuadros estilísticamente parecidos a las obras de Picasso; por el contrario, el trabajo del artista español no influyó en el joven Nowosielski, aunque obviamente conocía su obra. Durante mi investigación no pude averiguar si los pintores del GMP participaron en el encuentro con Picasso en el Congreso de la Paz en Breslavia o si le acompañaron o no en su visita a Varsovia.

En mi análisis decidí indagar sobre la visita de Picasso a Polonia por dos razones: por un lado, el famoso artista español fue un modelo artístico para los artistas del GMP y por otro lado representa la figura del artista activista de izquierdas para el Partido Comunista, un ejemplo a seguir por todos los creadores polacos que se relacionaban con el comunismo. Luego resultó que el estilo pictórico de Picasso no respondía a los ideales del arte realista soviético, lo que creo no pocas controversias en la Polonia sometida al imperio soviético. Y resulta muy interesante la inesperada influencia que tuvo Picasso en el contexto cultural y artístico de Polonia en esa época y por extensión en todo el bloque de los países comunistas. Picasso un artista manifiestamente de izquierdas que no pintaba como los ideólogos culturales y artísticos soviéticos intentaban determinar. Algo que también ocurría con Nowosielski, sin embargo no he conseguido obtener testimonios narrativos al respecto, tal como hubiera querido. Es significativo que incluso hoy en día los artistas que vivieron esa época prefieren no hablar de esos temas polémicos. Intuitivamente me atrevo a afirmar que ese sentido, es decir en cierta manera afín ideológicamente a posicionamiento político soviético pero de ninguna manera en términos estilísticos ni estéticos, la obra de Nowosielski y Picasso guarda un cierto paralelismo.

La obra artística de Picasso en los países del este invadidos por el imperio soviético hasta la muerte de Stalin fue muy popular y llegó a tener un carácter incluso simbólico en la Guerra Fría, incluso con el uso propagandístico de la famosa paloma de la paz de Picasso. Pero como ya he dicho la visita de Picasso a Polonia no estuvo exenta de polémicas. Por ejemplo el artista español realizó en Varsovia, un grafiti: una sirena dibujada con un carboncillo en una pared de un piso de la capital polaca. Un hecho que generó mucha controversia. El planteamiento de Gardner me ha ayudado a comprender como hechos artísticos como éste contribuyen a difundir ideas sobre la modernidad con frecuencia distinta a los relatos oficiales y la de los expertos. Con todos mis respetos para los expertos, historiadores, y críticos de arte sobre todo, porque solo he podido construir narrativas alternativas gracias a esos referentes.

El trabajo de Gardner me ayudó a comprender mejor el arte moderno en Polonia a través del análisis que he realizado sobre el trabajo de Nowosielski y su comparación con el caso de Picasso. Y el análisis que hace Gardner sobre Picasso ha sido un referente fundamental para el trabajo que realizo yo sobre Nowosielski y me ha permitido también observar las diferencias de los casos. He sido fiel a la propuesta de

análisis de Gardner en la medida de lo posible, porque el caso que yo revisaba es diferente, creo que Gardner estaría de acuerdo con las modificaciones que he introducido para adaptar la metodología al caso. Siguiendo dicha metodología, he investigado diferentes etapas del desarrollo creativo de Nowosielski. Comparo la niñez de Nowosielski con la de Picasso e indico los puntos de inflexión artístico-biográficos que provocan el interés del pintor por el arte y las raíces de la profunda religiosidad del artista: su situación familiar, donde la religión de su padre, de origen ucraniano *uniata*, es determinante en la futura visión artística de Nowosielski.

La identidad diversa cultural y religiosa del artista, su difícil asunción de su origen ucraniano, sus vivencias biográficas complejas, con esa figura de ser un sustituto del hijo mayor perdido, se ha revelado como elementos claves en la incorporación del lenguaje del icono en su obra. Por ello presento una breve historia de la sociedad de los terrenos de Transcarpatia, un territorio que por su multiculturalidad da lugar a la aparición de tres importantes artistas: Andy Warhol, Nikifor Krynicki y Jerzy Nowosielski. Así confirmo una de las ideas básicas de mi tesis: la riqueza de la convivencia entre culturas posibilita el nacimiento de personalidades artísticas singulares, como es el propio Nowosielski.

Otro tema relevante y coherente con respecto al planteamiento metodológico es que privilegio en mi análisis, siguiendo a Gardner, la explicación de la relación que tiene Nowosielski de niño con sus padres y otras personas influyentes de su entorno de relaciones primarias, que han determinado su decisión de dedicarse a la pintura. Aplicar la pauta analítica de Gardner a la vida de Nowosielski me ha servido para descubrir interesantes aspectos de su biografía y encontrar el fundamento de cómo y por qué el artista ha usado el lenguaje ortodoxo cristiano en su obra y averiguar de dónde sale su inquietud por el arte primitivo y la expresión artística del niño, que muchas veces el pintor utiliza en su obra madura. Howard Gardner afirma que es preciso analizar la vida del individuo desde sus primeros años; he seguido sus normas al diseccionar la vida de famosos personajes del siglo XX, y me he apoyado especialmente en su análisis sobre la creatividad del Pablo Picasso. De este modo he encontrado similitudes entre algunos aspectos de la vida de los dos artistas, pero mi mirada se ha centrado en el caso de Nowosielski. Indagando en las historias que cuenta Czerni (2016), he descubierto que por ser un hijo tardío de unos padres mayores –fue el tercer y último hijo del matrimonio–, el nacimiento del artista pudo ser interpretado como algo milagroso. Los

dos hermanos mayores de Nowosielski murieron antes de su nacimiento y la presencia de los *fantasmas* de los hermanos influyó en el joven artista desde sus primeros años de vida: recordemos que llevaba el nombre de uno de ellos. Este descubrimiento biográfico me ha llevado a la conclusión con la ayuda del libro de Sellan, S. (2013), de que posiblemente el artista desde la niñez sufrió el síndrome del hijo de reemplazo, lo que determinó por completo su manera de ver el mundo. Esta puede ser la causa de su interés en la religión e influir en sus relaciones más cercanas, como sus padres y su mujer. Picasso también cuenta en su biografía con un hecho traumático en su niñez, como relata Gardner (2010): el niño- artista quiere sacrificar su talento para salvar a su hermana, pero esta fallece y Picasso decide seguir creando. Nowosielski ya desde la niñez siente fascinación por la fe ortodoxa y junto a su padre participa en la vida de la pequeña comunidad uniata en Cracovia. La estructura multicultural de su familia, con una madre católica y un padre greco-católico, influye en su pensamiento e instala en la construcción de su identidad profundos problemas. No olvidemos que el pequeño Jerzy acaba internado en un hospital psiquiátrico cuando ni siquiera tenía 10 años.

Creo que esta perturbadora experiencia puede tener relación, según mi hipótesis, con el mencionado síndrome del hijo del reemplazo, y generó un trauma que el pintor con el tiempo transformó en una fijación por aspectos fantasmales o sutiles de la religión.

Por otra parte las ideas religiosas, especialmente la figura de Cristo, está presente en toda su vida, algo que está documentado en numerosas entrevistas y libros, donde habla del Salvador, según él “la única esperanza del mundo”. Esta característica de su psicología muestra una personalidad compleja, que no se atiende a las leyes religiosas, con una postura crítica hacia la estructura eclesiástica, y cuando habla de la esperanza del mundo y de la salvación creo que Nowosielski estaba también hablando de sus propia esperanza y salvación ya que tenía serios problemas de salud sobre todo relacionados con su alcoholismo. En cualquier caso, esta es mi hipótesis, dado que no he encontrado otros informes psiquiátricos sobre el artista, aunque como me dijo su biógrafa, Krystyna Czerni (2016) en su archivo privado guarda los informes de las diferentes estancias en centros de desintoxicación en Cracovia y Łódź, donde estuvo internado en repetidas ocasiones por sus graves problemas con el alcohol, pero no me los mostro, cosa comprensible si ella también está preparando una próxima publicación.

Sobre el alcoholismo del artista recabé información en mis visitas, en 2001 y 2006, las memorias de Krystyna Czerni y por Leon Tarasewicz, quien lo justificaba por una falta de comprensión del mundo que le había tocado a vivir y la imposibilidad de encontrar apoyo en la sociedad ortodoxa. En este aspecto, como decía Tarasewicz, se sintetiza el profundo drama de la vida del artista, que jamás fue comprendido ni por uniatas, ni por ortodoxos ni por católicos. El enorme esfuerzo vital que realizaba con sus obras sacras, en lugar de darle satisfacción personal, muchas veces le generaba sentimientos negativos y le hundía personalmente, lo que le hacía buscar refugio en el alcohol. En este sentido, Małgorzata Niemczyńska enfatiza reacciones como la de los católicos de la iglesia de Wesola, que pidieron que se taparan sus pinturas porque se parecían demasiado a las representaciones de las iglesias rusas (Niemczyńska, M., 2011: 19).

En muchas ocasiones el artista explica su posición crítica hacia la Iglesia Católica Romana, que viene de las experiencias de su familia en la persecución que sufrían los *lemkos* y la religión *uniata* en Cracovia justo después de la Segunda Guerra Mundial. El artista no puede perdonar a la Iglesia Católica la destrucción del iconostasio de la iglesia de San Norberto de Cracovia en 1947, donde desde su niñez había participado en las misas *uniatas* (Czerni, K., 2011: 45)¹⁸⁵. La confluencia de la experiencia personal como creyente *uniata* y las visitas al Museo Nacional de Lvov, que le despiertan la pasión por el icono, el artista decía: “he sentido un dolor físico, mareos de cabeza, falta de aire en los pulmones”, todo eso conforman también el perfil psicológico y perturbado del pintor.

A continuación presento otros eventos importantes en su vida artística, como son los estudios en la Kunstgewerbeschule y el encuentro con Tadeusz Kantor y otros artistas del futuro Grupo de Cracovia, lo que marcará su postura artística para toda la vida. La estancia en el monasterio confirma su interés por lo religioso. Allí aprende a pintar iconos y sigue la estricta vida monacal, lo que quizá incidió en la conformación de su carácter. Sobre la rígida estructura monástica, con rezos nocturnos y de madrugada, trabajo y clases de iconografía, el artista no ha hablado mucho, pero no es improbable que tuviera conflictos con sus compañeros y superiores.

¹⁸⁵ Véase: Czerni, K. (2011) *Przegrana bitwa*, en: *Tygodnik Powszechny*, Warszawa, n.º10.

El artista afirmaba en la entrevista que todas las instituciones religiosas se parecen en su estructura a los estados políticos militares, donde la obediencia es un valor obligado. En el monasterio consigue su primer gran encargo y pinta junto a otro monje los frescos de una iglesia en Ucrania. El fracaso de esta primera gran obra por su frágil salud le decepciona. Queda desorientado y ante los desastres de la guerra pierde la fe. Seguramente si no hubiera sido por esta inoportuna enfermedad, hoy en día no podríamos disfrutar de otra parte de su legado artístico, porque quizá se habría mantenido en el anonimato del iconógrafo de monasterio.

Psicológicamente creo que soy un hombre de entreguerras. Esto quiere decir que para mí lo normal es lo que ocurría antes de la guerra. Lo que me ha pasado durante la guerra, lo que siento desde la guerra, no es normal para mí. Es una anomalía, una catástrofe que tengo que soportar. (Nowosielski, J. en Niemczyńska, M., 2011: 19)

Lo que explica el artista en esta entrevista confirma las dificultades psicológicas que tuvo que afrontar y el sentimiento de no poder vivir su propia vida. La experiencia de la guerra también marca la trayectoria de Nowosielski y tiene un importante reflejo en su obra más íntima, donde enseña las perversiones de su imaginación como torturador y opresor de mujeres. Es sorprendente pero es así, yo pienso que de nuevo se trata de pensamientos perturbados de su mente en parte enferma. Aunque en su mayoría aparece en los años 50, Nowosielski sigue trabajando en este tipo de obras hasta final de su trayectoria. Desarrolla una mirada sádica, *voyeur* y surrealista, donde aparecen todos los miedos y necesidades físicas ocultas de un joven traumatizado por las experiencias de la guerra, que coinciden con su problemática iniciación sexual.

Un análisis profundo de la obra erótica de Nowosielski me ha permitido encontrar las sorprendentes raíces de la creación de estas piezas y mostrar los vínculos entre la representación de la tortura de los cuadros de Nowosielski, el icono ortodoxo y otros artistas europeos. De esta forma he llegado a la conclusión de que incluso en la obra más realista y profana del pintor se pueden encontrar elementos bizantinos transformados, que apoyan una visión artística poderosa y llena de inesperada creatividad temática, donde finalmente surge una inquietante pregunta sobre el estado mental de un hombre castigado por unas relaciones familiares complejas (como he intentado explicar), el alcoholismo, la incomprensión religiosa y artística y la guerra.

Como ya he mencionado, justo después de la guerra el artista vive una crisis de fe y se convierte en ateo. En la sociedad de la posguerra, no es comprendido por sus compatriotas ni tampoco por los polacos católicos romanos, pero es capaz de moverse con facilidad en la nueva situación política. El encuentro con personas importantes, como Tadeusz Kantor, Mieczysław Porębski y su futura mujer, Zofia Gutkowska, le ayuda a anclarse en el ambiente artístico moderno de Cracovia. También analizo cómo cada una de estas figuras influye en su creación. En la primera fase de su proceso creativo después de la guerra mundial participa en la vida artística en Cracovia y como miembro del GMP enseña sus primeros cuadros abstractos modernos. Nowosielski, como cualquier artista de la época, busca la posibilidad de desarrollar su arte aunque sea conviviendo con la política del gobierno comunista. Pero en las primeras abstracciones que pinta, aparte de los elementos geométricos, demuestra una fascinación por el mundo expresivo de la infancia, el primitivismo y el dibujo automático, elementos esenciales del arte moderno europeo.

Los arreglos decorativos coloridos de las composiciones abstractas de su primera obra definitoria de posguerra, con elementos triangulares, forman en parte un experimento estético y conceptual que vincula, como dice Czerni (2011), estas obras con la persecución de la etnia y la religión a la que pertenece. Aunque el artista en esta parte de su vida se declara ateo, los aspectos formales de sus cuadros abstractos recuerdan los elementos geométricos que aparecen en las imágenes religiosas ortodoxas, por ejemplo en la representación de las montañas en los iconos, los ornamentos del arte popular ortodoxo y el suprematismo ruso. Es históricamente conocido que la vanguardia rusa utiliza en su arte la imagen del icono para establecer una nueva relación entre el pueblo y el recién nacido sistema comunista. Esto seguramente ayuda a Nowosielski a crear su propia visión sobre el mismo tema.

En el capítulo sobre el icono y la modernidad explico como Malevich y Suetin pudieron influenciar a Nowosielski y como el conocimiento del suprematismo empujó su creación, le ayudó a transferir elementos de la imagen sacra a sus pinturas laicas. En este capítulo descubrí que la simplificación de la cabeza de sus figuras entronca con la obra del artista de la vanguardia rusa Nicolai Suetin. Este descubrimiento es históricamente importante en el análisis de su obra, ya que nadie hasta ahora había señalado esta relación. Asimismo, muestro cómo el lenguaje religioso ortodoxo ayuda a conformar el lenguaje moderno del artista en el contexto de posguerra.

Paradójicamente, usar elementos formales de la tradición iconográfica es lo que hace que su arte se pueda calificar como moderno. Esta parte de mi investigación muestra la relación del arte de Nowosielski con los suprematistas rusos y apunta a cómo las formas icónicas pueden servir para crear arte moderno en la nueva realidad sociocultural de la Polonia comunista. Aquí también hallo respuesta a una de mis preguntas de la tesis: el artista durante toda su vida sabe perfectamente cómo navegar en este entorno altamente politizado y usar las posibilidades que crea esta relación.

Al igual que hace Gardner con Picasso, también señalo las obras definatorias de distintos periodos artísticos. Analizo el cuadro *Bitwa o Addis Abebe* como su obra maestra de juventud y la relaciono con *Las señoritas de Aviñón*, de Picasso. A continuación presento otra obra que crea tras la guerra, *Beatrix Cenci*, que comparo con *La vida*, de Picasso. Por último, presento su obra de madurez, la compleja *Villa dei Misteri*. Siguiendo a Gardner, también presento hitos biográficos del artista polaco. En los años 50 Nowosielski incorpora a su trabajo la experiencia como iconógrafo en el monasterio y además de la abstracción geométrica crea diferentes otras líneas temáticas mezclando la estética bizantina con la imaginería contemporánea. En esta época pinta desnudos, retratos, bodegones y paisajes donde, con una experimentación estética y formal abierta, utiliza la imagen religiosa. Los cuadros tienen todos los elementos modernos: incorpora el color plano, el contorno pesado y definido, la austeridad del tratamiento de la forma y el fondo, la estilización de las figuras y las caras y las distorsiones del paisaje, donde la perspectiva invertida cobra protagonismo y en muchas ocasiones se mezcla con la visión de una perspectiva desde el avión, tan característica del arte moderno.

También he dedicado un espacio específico a la comparación formal de obras escogidas de Nowosielski con iconos concretos de diferentes colecciones de arte de todo el mundo. De esta forma doy a conocer los aspectos formales que el artista polaco usa en su obra figurativa y de cuáles incorpora de la iconografía ortodoxa. La conclusión es que Nowosielski trabaja conscientemente en toda su obra figurativa elementos iconográficos, que se imbrican con formas y temas de la contemporaneidad y crean una visión personal y tangible de la realidad de la Polonia comunista.

He descubierto con la incorporación de la metodología narrativa-biográfica como Nowosielski construye un lenguaje propio e irrepetible, donde la síntesis pictográfica formula un código con elementos reales, transformados con el uso de iconografía en formas casi abstractos, para contar los hitos de la vida de un hombre, una mujer o incluso una montaña¹⁸⁶. Parece que crea biografías pictóricas centrándose en la cotidianidad de sus personajes. ¿Quizá son indicaciones de la vida que debemos seguir para llegar al equilibrio y la satisfacción sexual, personal y espiritual? El análisis comparativo que he presentado en esta tesis tiene un valor excepcional, ya que no me consta que ningún crítico, historiador o especialista en el trabajo de Nowosielski haya elaborado una comparación de la manera que presento en esta tesis.

Siguiendo el análisis de Gardner he podido descubrir cómo se cristaliza el lenguaje artístico de Nowosielski durante su estancia en Łódź y qué otras actividades artísticas aparecen en su vida. Partiendo de la narración de su asistente, Tadeusz Wolański, presento su actividad como profesor en la Escuela Superior de Bellas Artes en Łódź, las complicadas circunstancias de la supervivencia del artista durante el periodo comunista, y su reencuentro con la fe. Esto último abre una nueva línea de investigación relacionada con su pintura sacra, que se materializa en la decoración de varios templos católicos, *uniatas* y ortodoxos.

También señalo los elementos modernos en todo el trabajo artístico religioso del artista. En muchas ocasiones mis observaciones parten de las entrevistas que he realizado y el encuentro con Nowosielski. Los pequeños cambios estilísticos e iconográficos en las realizaciones monumentales de las iglesias me permiten mostrar a Nowosielski como un artista que incluso en la rigurosa pintura sacra pudo encontrar su propio lenguaje, singular y vanguardista, animado por la idea del ecumenismo. En los frescos de Nowe Tychy, Wesola y Azory encontramos una decoración que, aunque está pensada para iglesias católicas, tiene una estética más cercana a la ortodoxa bizantina.

En el análisis de Gardner tienen especial importancia las personas que acompañan al artista y estimulan o paralizan su creatividad. En todos los capítulos de la tesis indico algunas de estas personas. Seguramente no sean todas, pero con la información recabada

¹⁸⁶ Nowosielski pinta cuadros dentro de los cuadros, con relieves narrativos que en algunos casos no solo representan la mujer o el hombre, sino que también pueden representar partes del paisaje, como por ejemplo la montaña. De este modo el pintor crea lo que él llama monografías.

he considerado que son las más importantes: entre ellas se encuentran Władysław Strzemiński, Tadeusz Kantory y Tadeusz Różewicz. En la parte central de mi investigación menciono figuras como Mieczysław Porębski (amigo de Nowosielski y crítico de arte, quien hasta el final de su vida escribe sobre él), Stanisław Fijałkowski (con el que compartía bloque de apartamentos en Łódź) y Teresa Tyszkiewicz (pintora y catedrática de PWSSP de Łódź). En la obra abstracta de Nowosielski de la década de los 50, parecida al tachismo y el informalismo, se puede ver la influencia de los pintores con los se ha relacionado durante su estancia en Łódź.

En esa época Teresa Tyszkiewicz trabaja la pintura informalista y la presenta en los encuentros con otros artistas en su casa, a los cuales también asiste Nowosielski. Este último investiga temas similares: formas abstractas, buscando la expresividad y pintura gestual. Pese a esto, nunca pierde su individualidad y siempre sigue su estilo, cerrando las composiciones en un marco rectangular, característico del icono.

Finalmente presento a Zofia Gutkowska, la esposa del artista, y a Kinga Waluszewska-Maciuszkiewicz, la musa y amante del pintor, con la que empieza una relación a finales de los 70. Su esposa es quien le ayuda a construir su carrera artística, es quien vigila el movimiento de su obra, trabajando como secretaria y mánager de su marido. Seguramente sin la responsabilidad, la fuerte personalidad y el riguroso trabajo de Zofia Gutkowska, que se tuvo que enfrentar a diario al doloroso problema del alcoholismo de su marido, Nowosielski no hubiera elaborado muchos proyectos artísticos, preparado conferencias, textos para los libros o incluso sus clases en la ASP en Cracovia. Por otro lado está, su amante, la musa, muy enamorada del artista. Ella es quien, hasta final de su vida, viene a verle y se preocupa de él, tras la muerte de su esposa.

En las últimas décadas de la vida del artista aparece Andrzej Starmach, el marchante de la galería con la que empieza a trabajar a finales de los 80. Él promueve junto al matrimonio la creación de la Fundación Nowosielskich en Cracovia, que como organismo cultural tiene en su estatuto difundir la obra del artista cracoviano y fomentar el arte moderno en Polonia, premiando a los artistas contemporáneos más destacados. El director y cofundador de la fundación es como he dicho Starmach, que acaba heredando la obra del artista tras su fallecimiento.

La modernidad del ecumenismo

Casi todos los textos religiosos de Nowosielski tratan sobre la relación entre las grandes iglesias, que desde el Cisma de Oriente permanecen separadas y que el pintor intenta acercar y dar a conocer a la sociedad polaca. Nowosielski piensa sobre las ideas de Lutero, y ve en la conexión de la Iglesia ortodoxa y la protestante un posible reencuentro entre el cristianismo de Oriente y Occidente.

La teología forma parte de su investigación artística y desata en él un conflicto interno que crecerá durante los años. Podríamos afirmar que el artista seguramente no habría evolucionado creativamente si no fuera por su profunda creencia en Dios. Durante su larga vida reflexiona sobre cómo el arte puede transmitir espiritualidad, en una sociedad moderna afectada por el permanente cambio de su pensamiento empírico y muy alejada de la experiencia religiosa. El artista se pregunta: ¿cómo el artista, y el arte moderno en general, pueden acercar la espiritualidad a la sociedad?, ¿es posible que el icono y la espiritualidad ortodoxa puedan crear arte que llegue de una forma más directa a los creyentes y a todos los espectadores del arte?

En muchas de sus entrevistas y libros, el artista expone un pensamiento revolucionario. Según él, el arte del icono vive actualmente un renacimiento porque la sociedad necesita reencontrarse con lo espiritual. El artista lleva a la práctica su propia filosofía artística y tras pasar por diferentes etapas, concluye con que toda su pintura es religiosa. Nowosielski deja de diferenciar la pintura sacra que elabora para las iglesias católicas, ortodoxas y greco-católicas de su pintura laica figurativa y abstracta.

Creo que esta postura ideológica es poco común entre los artistas, no solo a nivel formal, por la fusión del icono y la modernidad, al igual que Picasso se apropia de elementos primitivos de las máscaras africanas y el arte íbero para crear un estilo expresivo y rompedor, sino por la intensa espiritualidad que transmite su obra moderna. El artista consigue acercar la espiritualidad a la sociedad laica e incorpora la estética del icono para establecer un puente entre lo contemporáneo y lo espiritual.

Para finalizar, vuelvo a recordar un momento de mi encuentro con Krystyna Czerni, con el objetivo de cerrar este estudio con un trampolín que abra nuevos horizontes para comprender la obra y el proceso creativo de Jerzy Nowosielski.

De nuevo vuelvo a tocar temas controvertidos en la entrevista con Czerni que me pedía que, por favor, yo no me riera. Y continuó diciéndome que en las ideas de Nowosielski todo lo que él pintaba era icono y todo era pintura sacra, pero por otro lado reconocía perfectamente la diferencia entre la pintura dedicada a la devoción y nunca permitía que en una exposición se mostraran los iconos que se habían pintado para el culto. Czerni remarcó que era necesario recordar este detalle y no olvidar que no todo es religioso, por más que tuviera algunos componentes espirituales. El cuadro es una obra que puede tener alguna relación con lo religioso, el icono ya tiene otro significado.

Czerni me dijo que no siempre se tiene que interpretar lo que Nowosielski decía de forma literal, que muchas veces no era muy consecuente y que hablaba metafóricamente de forma muy contradictoria. Dudó, me decía pero creo que el artista sentía la pintura como un imperativo muy fuerte y de alguna manera repetía el acto de la creación casi como un comportamiento obsesivo. Pintaba y quería mostrar en su obra, aunque no siempre lo conseguía, el mundo ya salvado, sin sufrimiento. Pintar el mundo salvado, hacer como dijo en la entrevista compartida con Strózewski, poder mostrar los objetos todavía más presentes de lo que aparecen en la realidad. Obviamente, en cierto sentido esta idea es imposible de realizar, pero sigue siendo un pensamiento muy bello, muy poético que, en un sentido metafórico, sí se puede realizar. Y eso creo que es el sello distintivo del verdadero arte moderno o no. Czerni dijo mientras reía de forma nerviosa me dijo que le parecía que eso no se podía tratar de forma prosaica, lo cierto es que no sé muy bien a que se refería exactamente.

De este modo, porque de alguna forma tengo que terminar, finalizo con esta tremenda experiencia con este viaje que me ha transportado por territorios terrenales y espirituales que formarán para siempre parte de mi alma. Y así acabo mis conclusiones que espero que hayan contribuido en parte a dar respuesta a buena parte de las preguntas con la iniciaba esta investigación.

BIBLIOGRAFIA

Adamska, A. (2012). *Metafizyczny wymiar w malarstwie Jerzego Nowosielskiego*, Kraków: Universitas.

Arnheim, R. (1986). *El pensamiento visual*, Barcelona: Paidós.

Atkinson, J.A. (2005). *Emotions, Interaction and the Injured Sporting Body*. En *International Review for the Sociology of Sport*, London, Thousand Oaks, v. 40, n.2.

Brock, S & Kleiber, D, Narrative in medicine. The stories of elite college athletes' career ending injury. *Qualitative Health Research*, Thousand Oaks.

Arnheim, R. (1998). *Arte y percepción*, Madrid: Alianza.

Balsera, A. (1908). *Dzisiejsza kultura artystyczna we Francji*, Sfinks.

Barbe Gall, F. (2010). *Comprender los símbolos en la pintura*. Barcelona: Lunwerg.

Barón, J. (2014). *El Greco y la pintura moderna*, Madrid: Museo Nacional Del Prado.

Bazin, J. (2016). *Art beyond Borders: Artistic Exchange in Communist Europe 1945–1989*, Budapest: Central European University Press.

Bekenewa, N. (2001). *Catalogo de la exposición, Iconos Rusos, De la Galería Trietiakov del sglo XIV-XVII*, Barcelona: Fundación Caixa Cataluyna.

Belting, H. (2009). *Imagen y culto: una historia de la imagen anterior a la edad del arte*. Madrid: Akal.

Banks, M. (2010), *Los datos visuales en la investigación cualitativa*, Madrid: Ediciones Morata.

Berger, J. (2000). *Modos de ver*, Barcelona: Ed. Gustavo Gil.

Bernatowicz, P. (2006). *Picasso za żelazną kurtyną. Recepcja artysty i jego sztuki w karajach Europy srodkowo-wschodniej w latach 1945-70*. Kraków: Universitas.

Białostocki, J. (1991). *Sztuka cenniejsza niz zloto*, tom 2, Warszawa: PWN.

Blum, H. (1939). Nadrealizm - refleksja po wystawie paryskiej, en *Nike*, Warszawa: Nike.

Bocola, S. (1999). *El arte de la modernidad*, Barcelona: Serbal.

Bogucki, J. (1983). *Sztuka Polski Ludowej*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.

Bolivar, A. (2002). ¿De nobis ipsis silemus?, Epistemología de la investigación biográfico –narrativa en educación , *Revista Electrónica de la investigación Educativa* , Vol.4 No.1.

Bolivar,A, Dingo,J., Fernández, M.(2001). *La investigación biográfico-narrativa en educación*. Madrid: La Muralla.

Brunner Traut, E. (1974). *Pięć wielkich religii świata*, Warszawa:PAX.

Brzękowski, J. (1934).*O sztuce nowoczesnej*, Łódź: Wyd.Tow. Bibliofilów.

Calinescu, M. (1991). *Cinco caras de la modernidad*, Madrid: Tecnos.

Carmona Muela, J. (1998). *Iconografía Cristiana*, Madrid: Akal.

Chrobak, J., Świca, M. (coord.) (2000). *Nowoczesni a socrealizm. Tom I*, Kraków: Starmach Gallery.

Chrobak, J., Świca, M. (coord.) (1998). *I Wystawa Sztuki Nowoczesnej pięćdziesiąt lat później*, Kraków: Starmach Gallery.

Chrobak, J., Szczepaniak, A. (coord.) (2001). *Notatki część trzecia*, Kraków: Starmach Gallery.

Chrobak, J., Wilk, M. (coord.) (2008). *Grupa Krakowska. Dokumenty i materiały z lat 1932-2008*, Kraków: Cricoteka.

Chrzanowski, T. (1962). Co nowego w kościołach?, *Tygodnik Powszechny*, 21, Warszawa: Tygodnik Powszechny.

Chwistek , L. (1960). *Wielość rzeczywistości w sztuce i inne szkice literackie*, Warszawa: Czytelnik.

- Cobley, (2001). *Narrative*. Londres: Routledge.
- Colomer Ferrándiz, F.(1992). *La mujer vestida de sol Reflexiones sobre el cristianismo y arte*, Madrid: Encuentro.
- Connelly, M., Clandinin, J. (1990). Stories of experience and narrative inquiry. En *Educational researcher*, 5 (19).
- Clandinin, J., Pusher, D., Orr., A.(2007). Navigating sites for narrative inquiry. En *Journal of Teacher Education*.Washington, DC.
- Czech, M. (2009). Nie chce nosić świnięcego serca, Teologia wielkiego malarza, *Gazeta Wyborcza*, Warszawa: Gazeta Wyborcza.
- Czeńska, M. (2015). *Kobro. Skok w Przestrzeń*, Warszawa: Czarne.
- Czerni, K. (1988). Sztuka nie boi się propagandy, en *Res Publica*, Kraków: Res Publica.
- Czerni, K. (1993) Fascynacje. Nowosielski , en *Magazyn Gazety dodatek do Gazety Wyborczej*,72, Warszawa: Gazeta Wyborcza.
- Czerni, K. (2000). *Wielcy malarze*.Wrocław:Eagelmoss Polska.
- Czerni, K. (2006). *Nowosielski*, Kraków: Znak.
- Czerni, K. (coord.) (2009), *Tadeusz Różewicz, Zofia i Jerzy Nowosielscy, Korespondencja*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Czerni, K. (2011). *Nietoperz w świątyni. Biografia Jerzego Nowosielskiego*, Kraków: Znak.
- Czerni, K. (2011). Przegrana bitwa, en *Tygodnik Powszechny*,10, Kraków: Tygodnik Powszechny.
- Czerni, K. (coord.) (2012). Jerzy Nowosielski. *Sztuka po końcu świata. Rozmowy*, Kraków: Znak.
- Czerni, K. (coord.) (2013). Jerzy Nowosielski. *Zagubiona bazylika. Refleksje o sztuce i wierze*, Kraków: Znak.

- Czerni, K. (coord.) (2015). *Jerzy Nowosielski.Listy i zapomniane wywiady*, Kraków : Znak.
- D'Alleva, A.(2013). *Metody i teorie historii sztuki*, Kraków: Universitas.
- Denzin, N. (2003). Foreword: narrative's moment. In: Andrews, M.; Sclater, S.; Squire; C.; Treacher, A. (Eds), *Lines of narrative*. Londres: Routledge.
- Ditfuthh, H.(1979). *Duch nie spadł z nieba*, Warszawa:Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Drewnowski, J. (1991). *Rozkład i upadek sowietyzmu w Polsce*, Lublin: Norbertinum.
- Efland, A., Freedman, K., Stuhr, P. (2003). Capítulo 5. *Características del curriculum de arte postmoderno. En La educación en el arte posmoderno*. Barcelona: Paidós.
- Estenograma de la discusión de la exposición de artes plásticas de los países socialistas. Moscú, 1959, Zb. Sp IS PAN, n°1341, (42-143).
- Etler, E. (1956). Malarstwo Nowosielskiego, en *Kronika, 7 ; Głos Robotniczy, 95*, en Starmach, A. (coord.) (2003).
- Feher, M., Nadaff, R., Tazi, N. (1990). *Fragmentos para una Historia del cuerpo humano .Primera parte.*, Madrid: Taurus Altea.
- Fik, M. (1989). *Kultura po Jalcie. Kronika 1944-1981*, Londyn: Wydawnictwo Polonia.
- Fik, M. (1996). *Kultura polska 1944-1956, Polacy wobec przemocy 1944-1956*, Warszawa.
- Frank, A. (1995). *The wounded storyteller*. Chicago: University of Chicago.
- Florenski, P. (1984). *Ikonostas i inne szkice*, Warszawa:Instytut Wydawniczy PAX.
- Forstner, D. (1990). *Świat symboliki chrześcijańskiej*: Warszawa.
- Frybesowa Oklędzka, A. (1989). *Patrzac na ikony.Wedrowki po Europie*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Furió, V. (1991). *Ideas y formas e la representación pictórica*: Anthropos.

- Gablik, S.(1984). *Has Modernism Failed?* , London: Thames and Hudson Ltd.,
Traducción al castellano: Gablik, S. (1987). *¿Ha muerto el arte moderno?*, Madrid: Blume.
- Gardner, H. (2010). *Mentes creativas*, Barcelona: Paidós.
- Gayford, M.,Wright, K. (2000). *The grove book of art writings*, New York: Grove Press.
- Gergen, K. J. & Gergen, M. (2011). *Reflexiones sobre la construcción social*. Barcelona: Paidós.
- Gergen, K. J. (1991). *El Yo saturado*. Barcelona: Paidós Contextos.
- Gibson, J. (1974). *La percepción del mundo visual*, Buenos Aires: Infinito.
- Giemza, J. (2003). Catalogo de la exposición, *Llum d'Orient, exposició d'icones de Polònia dels segles XV-XX: icones antigues de Carpàtia i contemporànies de Jerzy Nowosielski*, Barcelona: Museu Diocesà de Barcelona.
- Gołubiew, Z. (coord.) (1991). *Tadeusz Kantor malarstwo i rzeźba*, Kraków: Muzeum Narodowe.
- Gombrich, E.H. (1987). *La imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*, Madrid: Alianza.
- Gotlib, H. (1945). Wystawa Picassa i Matisse'a w Londynie , en *Głos Plastyków*, Kraków: Głos Plastyków.
- Greenberg, C. (1986). *The Collected Essays and Criticism*, Chicago: J. O'Brian.
- Gutowski, M.(1968).Wiadomości plastyczne. Grupa Krakowska, en *Dziennik Polski*, 274, Kraków: Dziennik Polski.
- Gelitovič, M. (2014). *Ukraiński Īkoni XIII – počatku XVI stolit' zi zbirki Nacional'nogo muzeu u L'vovi imeni AndreâŠaptic'kogo*, Kiïv : Majster knjig.
- Guzowska , M. , Wróblewska, H. (coord.) (1996) (cátalogo de la exposició). *Grupa Krakowska*, Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, Warszawa : Zachęta.
- Goodman, N. (1977). *Maneras de hacer mundos*. Madrid: Visor

- Hoffman, A. (1946). *Głos młodych .Rewolucja na Szczepanskim placu,Przegląd Artystyczny* , nr 11-12, Krakow: Okręg Krakowski Związku Polskich Artystów Plastyków.
- Irzykowski, K. (1996). *Alchemia ciała*, Wrocław: Towarzystwo Przyjaciół Polonistyki Wrocławskiej
- Jaremowicz, J. (1991). *Nowe Książki*, Warszawa: *Res Publica*, n°11-12.
- Jaspers, K.(1999). *Wiara filozoficzna wobec objawienia*, (trad., Grzegorz Sowiński), Kraków: Znak.
- Jaspers, K. (1998). *Wprowadzenie Do Filozofii*, Wrocław: Siedmioróg. Título en castellano: *Introducción a la filosofía*.
- Jerzmanowska, K. (1967). *Poszukiwania w ikonie*, en *Życie i Myśl* ,11-12, Warszawa: PAX.
- Jung, G. (1999). *El hombre y sus símbolos*, Barcelona: Paidós.
- Jurkiewicz Krakowska, E. (2009). *Szkice z pamięci.Zapiski-wspomnienia-listy,Kraków: Cricoteca*.
- Jurkiewicz, M. Mytkowska, J., Przywara, A. (coord.) (1998). *Tadeusz Kantor. Z archiwum Galerii Foksal*, Warszawa: Galeria Foksal.
- Kandinsky, W. (1996) *La gramática de la creación. El futuro de la pintura*. Barcelona: Paidós.
- Kandinsky W. (1997). *De lo espiritual en el arte*, Barcelona: Paidós.
- Kantor, T. (2000) *Tadeusz Kantor.Wedrówka*, Kraków: Cricoteca.
- Kantor,T. (1963). *Teatr Niezależny w latach 1942-1945, Pamiętnik Teatralny,1-4*, en Starmach, A. (2003).
- Kalicki, R. (1995). *Bóg od dawna wie, co jest nam winien*, z Jerzym Nowosielskim rozmawia Rajmund Kalicki, *Twórczość*, n° 7-8, 244-252.
- Kielczewska, A., Porajska-Hałka,M. (2012). *Wizje Nowoczesności, lata 50 y 60. Wzornictwo, estetyka, styl życia.Materialy z sesji, sesja towarzyszyła wystawie : Chcemy być nowoczesni. Polski design 1955-1968. Z kolekcji Muzeum Narodowego w*

- Warszawie, 2011, Kuratorki: Anna Demska, Anna Frackiewicz, Anna Maga, Warszawa: Muzeum Narodowe w Warszawie.
- Kitowska Łysiak, M. (2007). *Trudna wiara w grzeszne, udręczone, "przeanielone"*, en *Rzeczywistość obrazu. Studia o sztuce polskiej po 1945 roku*, Lublin: TN KUL.
- Kosińska, M. (1974). *Grupa Krakowska*, en *Polskie życie artystyczne w latach 1915–1939*, (coord.) Aleksander Wojciechowski,, Wrocław - Warszawa - Kraków -Gdańsk: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk.
- Kostołowski, A. (1993). *Nowosielski*, Poznań: Muzeum Narodowe w Poznaniu.
- Kostołowski^a, A. (1993). *Catalogo de la exposición, Nowosielski*, Poznań: Muzeum Narodowe w Poznaniu.
- Kraupe Świdorska, J. (2010). *Opowieść o Nowosielskim, Pauza Akademicka: Tygodnik PAU*, 81, Kraków: Tygodnik PAU.
- Krawiec, Z. (2016). *Nagie ciała*, en *Zwierciadło*, Warszawa: Zwierciadło.
- Kroh, A. (2006). *Łemkowszczyzna*, Olszanica: Bosz.
- Kuc, M. (2011). *Promieniowanie ikony*, en *Plus Minus Tygodnik Rzeczpospolitej*, 8, Warszawa: Plus Minus Tygodnik Rzeczpospolitej.
- Kulakowska, J. (2001). *Ikony*, Olszanica: Bosz.
- Kuryluk, E. (2011). *Malarz z Fajum*, en *Tygodnik Powszechny*, 10, Kraków: Tygodnik Powszechny.
- Ledóchowski, St. (1960). *Organizmy i schematy*, en *Przegląd Kulturalny* 43, Warszawa: Przegląd Kulturalny.
- Leszkowicz, P. (2007). *Seks i subwersja w sztuce PRL-u, Ikonoteka Pismo Instytutu Historii Sztuki*, Warszawa: Uniwersytet Warszawski.
- Leszkowicz, P. (2007). *Jerzy Nowosielski –malarstwo i erotyka*, en *Kolekcja sztuki Grażyny Kulczyk/ Art from Grażyna Kulczyk Collection*, Poznań: Kulczyk Foundation.
- Liebllich, A., Tuval-Mashiach, Zilber, T (1998). *Narrative research*. Londres: Sage.

- Lisowski, A. (1980). Malarz skazany jest na wielkość , en *Odra* , 233-234, Wrocław: Instytut Książki i Ośrodek Kultury i Sztuki.
- Ławniczak, A. (1993). Rzuciłem kawałki siebie do Gangesu..., z Jerzym Nowosielskim rozmawia Agata Ławniczak,en *Odra*, n°7-8, 27-36, Wrocław: Instytut Książki i Ośrodek Kultury i Sztuki.
- Łowicki, E. (1997). Ksiadz Pralat Stefan Wysocki. Niesforny duch czy mocny charakter?, en *Niedziela*,3, Warszawa: Niedziela Tygodnik katolicki.
- Łuszczek, D. (1998). *Inspiracje religijne w polskim malarstwie i grafice 1981-1991*, Warszawa: Artgraf.
- Madeyski, J. (1959). Wystawa polska w Moskwie, wywiad z Andrzejem Pawłowskim , en *Życie Literackie*, 5 (367), en Bogucki, J. (1983).
- Majkut, J.(1968). W Jelonkach za Wolską Redutą, en *Zorza Tygodnik Katolików*,4, Warszawa: Zorza Tygodnik Katolików.
- Maksymowicz,W. (coord.) (1998). *Jerzy Nowosielski Pasha Ikony*, Kraków: Galeria Słowiańska Orthdruk.
- Małkowska, M. (2011). Artysta miłości ziemskiej i duchowej, en *Angora*, Warszawa: Angora.
- Marecki, J. (2000). *Zakony w Polsce*, Kraków: Universitas.
- Marina, J.A. (1993). *Teoría de la inteligencia creadora*, Barcelona: Anagrama.
- Markowska, A. (2000). *Sztuka w Krzysztoforach: między stylem a doświadczeniem*, *Stowarzyszenie Artystyczne Grupa Krakowska*, Kraków, Cieszyn: Uniwersytet Śląski.
- Mazurkiewicz, R., Podrazik,Wł. (coord.) (2007).*Prorok na skale.Mysli Jerzego Nowosielskiego*, Kraków: Znak.
- Miklaszewski, K. (2007). *Tadeusz Kantor. Między śmietnikiem a wiecznością*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Miliszkievicz, J. (2000). W blasku ciała, en *Twój Styl* , Warszawa: Twój Styl.
- Millayeva, L. (1998). *El icono ucraniano*, Bournemouth: Parkstone.

- Miłosz, Cz. (1998), *Zaraz po wojnie.Korespondencja z pisarzami 1945-1950*, Kraków : Znak.
- Mondrian, P (1961). *Arte Plástico y Arte Plástico Puro*, Buenos Aires: Victor Leru S.R.L.
- Neumann, E. (1986). *Mitos de artista*. Madrid: Tecnos.
- Niemczyńska, M. (2011). Malarz który poznał Pana Boga i diabła, en *Gazeta Wyborcza*, Warszawa: Gazeta Wyborcza.
- Novosílizov, N. (2001). *La pintura rusa*, Barcelona: Carroggio.
- Nowicki, M. (1958). Rozmowy o sztuce. Nowoczesność i sztuka sakralna z Jerzym Nowosielskim rozmawiał Marek Nowicki, en *Kierunki*,48, Kraków: Kierunki.
- Nowosielski , J. (1990). *Notatki III, Malarstwo , Lwowska Galeria Obrazów(wystawa przygotowana przez Muzeum Okregowe w Radomiu, Lwów, wrzesień –październik, Radom:Museo Regional*.
- Nowosielski, J. (1998). *Inność prawosławia*, Białystok: Orthdruk.
- Nowosielski, J., en Szczepaniak, A. (2000). (curador), Chrobak, J., Cypriański, P.,(coord.) , *Notatki* , Kraków: Starmach Gallery.
- Nowosílizov, N. (2001). En *Iconos rusos en la colección de la Galería Tretiakov*, (catálogo) Fundació Caixa Catalunya, Barcelona: Taller Editorial Mateu.
- Oledzka –Frybesowa, A.(1989). *Patrzac na ikony* , Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Otkovych,V. , Pylypiuk,V.(1999). *Ukrainian ikon XIV–XVIII cent.*, Lvov.
- Oppersdoff, T., Sabat, I. (2007). Catálogo de la exposición, en *Leszkowicz, P. (2007). Jerzy Nowosielski –malarstwo i erotyka*, en *Kolekcja sztuki Grażyny Kulczyk/ Art from Grażyna Kulczyk Collection*, Poznań: Kulczyk Fudation.
- Ortega y Gasset, J. (1989). *Szkice o miłości* (dibujos de Jerzy Nowosielski), Warszawa: Czytelnik.
- Pasławska-Iwanczewska,K. (2013). *Światło Wschodu w przestrzeni gotyku*, Górowo Iławieckie: Parafia Greckokatolicka pw. Podwyższenia Krzyża Świętego.

- Pawlicki, J. (coord.) (1998). *Jerzy Nowosielski Villa dei Misteri*, Białystok: Orthdruk.
- Pawlicki, J. (2000). *Jerzy Nowosielski Via Crucis*, Kraków: Orthdruk.
- Pawlicki, J. (coord.) (1998). *Jerzy Nowosielski Pascha ikony*, Białystok: Orthdruk.
- Perez Carreño, F. (1988). *Los placeres de lo parecido. Icono y la representación*, Madrid: Visor. La Balsa de Maduza.
- Picó, J. (coord.) (1988). *Modernidad y postmodernidad*, Madrid: Alianza
- Plazaola J. (2001). *Arte e Iglesia*, Honda: Nerea.
- Plazaola, J. (1991) *Introducción a la Estética*. Bilbao: Universidad de Deusto.
- Pleśniarowicz, K. (1997). *Kantor. Artysta końca wieku*. Wrocław.
- Podgórzec, Z. (1985). *Wokół Ikony Rozmowy z Jerzym Nowosielskim*, Warszawa: Instytut Wydawniczy Pax.
- Podgórzec, Zb. (2010). *Rozmowy z Jerzym Nowosielskim: wokół ikony – Mój Chrystus – Mój Judasz*, Kraków: Znak.
- Polkinghorne, D. (1988). *Narrative knowing and the human sciences*. Albany, NY: Suny.
- 'Polskie Media Amer' (2000), en la colección *Sztuki Polskiej i Światowej. Mistrzowie Malarstwa Polskiego*, n.º 87.
- Porębski, M. (2003). *Nowosielski*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Porębski, M. (1946). O sztuce malarskiej, en *Kuźnica*, Kraków : Kuźnica.
- Porębski, M. (1997). *Deska (Tadeusz Kantor. Świadectwa, rozmowy , komentarze)*, Warszawa: Murator.
- Potocka, M. (1997). Catalogo de la exposición, *O obrazie Jerzego Nowosielskiego Beatrix Cenci*, en *Jerzy Nowosielski, Mikołaj Smoczyński, Leon Tarasewicz*, Warszawa : CSW Zamek Ujazdowski Warszawa.
- Przekop, E. (1984). *Wschodnie patriarchy starożytne*, Warszawa: Instytut Wydawniczy Pax.

- Przybylski, R. (1994) . *Pustelnicy i demony*, Kraków: Znak.
- Ptaszkowska, H. (1959). *Klasyka czy awangarda, Struktury, Kamena dział plastyczny,2*, Lublin: Struktury.
- Puig, E. (2006). *Fuentes orales e investigación*, Barcelona: Serbal.
- Quenot, M. (1997). *Ikona okno ku wieczności*. Białystok: Orthodruk.
- Revilla, F. (1990). *Diccionario de iconografía*, Madrid: Cátedra.
- Roztworowski, M. (1994). *Zanim powstała druga Grupa Krakowska. Wspomnienia o Kustgewerbeschule*, Kraków: Pokaz, 5-6.
- Rogozńska, R. (2009). *Ikona w sztuce XX wieku*, Kraków: WAM.
- Różewicz, T. (1983), *Notatki do Jerzego Nowosielskiego, Odra, N°11*, Warszawa.
- Rzepińska, M. (1989). *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego, tom 2*, Warszawa: Arkady.
- Rudnicki, K. (1990). *Na polskim szlaku*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Sabor, A. (2011). *Realista eschatologiczny*, en *Tygodnik Powszechny, 10* , Warszawa, Tygodnik Powszechny.
- Salez, P. (1961), *catálogo, 15 Polish Painters*, Nueva York: Museum of Modern Art.
- Schama, S. (2007). *El poder de arte*, Barcelona: Crítica.
- Sellan, S. (2013). *El Síndrome del Yacente, un sutil hijo de reemplazo*, Barcelona: Berangel.
- Semprún Maura, K. (2006). *Crónicas Cosmopolitas*, Madrid: Libertad Digital S.A.
- Serwatowski, W. (redactor general), (2003). *Luz de Oriente*, Zaragoza: Gobierno de Aragón Departamento de Cultura y Turismo, Museo de Zaragoza.
- Simmen, J. Kohlhoff, K. (2000). *Kasimir Malevich. Vida y obra*, Colonia: Konemann.
- Skrzynecki, P. (1960). *Nowosielski*, en *Echo Krakowa, 124*, Kraków: Echo Krakowa.
- Starmach, A. (2011). *O Nowosielskim mówią*, en *Gazeta Wyborcza, 13*, Warszawa: Gazeta Wyborcza.

- Starmach, A. (coord.) (2003) (catalogo de la exposición). *Jerzy Nowosielski*, Kraków: Gallery Starmach, Fundacja Nowosielskich.
- Stażewski, H. (1948). Defomacja w plastyce, en *Kuźnica*, Kraków: Kuźnica.
- Stokłosa, B. (1992). *Grupa Krakowska*, en *Polskie życie artystyczne w latach 1945–1960*, coord. Aleksander Wojciechowski, Wrocław - Warszawa – Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk.
- Strzemiński, Wł. (1925). *Unizm w malarstwie*: Warszawa.
- Strzemiński, Wł. (1958). *Teoria Widzenia*, Cracovia: Wydawnictwo Literackie.
- Suchana, J. (2000). *Tadeusz Kantor. Niemożliwe*: Kraków: Cricoteka.
- Szczepaniak, A. (curador) (2000). *Notatki*, Kraków: Starmach Gallery.
- Szczepaniak, A. (curador) (2000). *Notatki część druga*, Kraków: Starmach Gallery.
- Szczepaniak, A. (curador) (2015). *Jerzy Nowosielski. Teatr Lalek. Notatki-część piąta*, Kraków : Starmach Gallery.
- Szczepaniak, A. (curador) (2015). *A collection, twenty years of the Starmach Gallery*, Kraków: The National Museum in Kraków, Starmach Gallery.
- Tabisz, St. (coord.) (1998). *Jerzy Nowosielski i jego uczniowie*, Kraków: ZPAP.
- Tanizaki, J. (2007). *El elogio de la sombra*, Madrid: Siruela.
- Tchorek, M. (1959). W poszukiwaniu trzeciego wymiaru, *Struktury, Kamena dział plastyczny*, 2, Lublin: Struktury.
- Tomás, F. (1998). *Escrito pintado. Dialéctica entre escritura e imágenes en la conformación del pensamiento europea*, Madrid: La Balsa de Medusa.
- Ujma, M. (1998). Catalogo de la exposición, *Ikony pożądania*, en *Jerzy Nowosielski. Kobiety we wnętrzu*, Warszawa: Galeria Kordegarda.
- Uspiński, L. (1993), *Teologia ikony*, Poznań: W drodze.
- Urzykowski, T. (2015). Syrenka Pabla Picassa na ścianie warszawskiego mieszkania, *Gazeta Wyborcza*, Warszawa: Gazeta Wyborcza.
- Velamns, T. (2003). *El mundo del icono desde los orígenes hasta la caída de Bizancio*, Madrid: Ediciones Mensajero.

- Velmans, T. (2005). *El icono. De la caída del Bizancio al siglo XX*, Bilbao: Ediciones Mensajero.
- Villalobos, M^a, L. (2000). *Introducción al mundo de los Iconos*. Madrid: PS Editorial.
- Warzecha, M. (2001). *Akademia katów i rysunki erotyczne en Jerzy Nowosielski, en Notatki część trzecia*, Kraków: Starmach Gallery.
- Weizmann, K. (1981) .The icon, London: Evans Brothers Limited.
- wierze. Kraków: Znak.
- Wind, E. (1993). *La elocuencia de los símbolos*, Madrid: Alianza.
- Włodarczyk, W. (1996), *Sztuka Swiata*, Vol. 10, Warszawa: Arkady.
- Wojciechowski, A. (1957). Ostrożnie -swieżo malowane!, *Przegląd Artystyczny*, 2, en
- Woźniakowski, J. (1960). Jerzy Nowosielski, en *Tygodnik Powszechny*, 22, Kraków: Tygodnik Powszechny.
- Xamist, F. (2013) .La pregunta hermenéutica por el ícono (capítulo de la tesis doctoral), El giro hermenéutico del ícono en el contexto de la Grecia moderna: de ícono bizantino a eikonourgía, Departamento de Filología Griega de la Facultad de Filología de la Universidad de Barcelona, en *Comprendre*, Vol.15/2, Barcelona: Universidad Ramón Llull.
- Żadowa, L. (1982), *Poszukiwania i eksperymenty. Z dziejow sztuki rosyjskiej i radzieckiej lat 1910-1930*, Warszawa : Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- Zweig, P. (2004). *Icons*, New York: Parkstone.
- Zwolińska, K. (1984). Nowosielskiego Malarstwo Zbawiające, en *Twórczość* , 6 (463), Warszawa: Biblioteka Narodowa.

Paginas web

Archiwum Polskiej Akademii Nauk, Picasso w Polsce en:
<http://www.petea.home.pl/apan/pl/node/2231> , obtenido en 22.03.2017.

Bernatowicz, P. (2000). *Niniejszy tekst powstał na podstawie pracy magisterskiej pt. Recepcja sztuki Pabla Picassa w Polsce w latach 1945-1949, napisanej w Instytucie Historii Sztuki UAM pod kierunkiem prof, dra hab. Piotra Piotrowskiego*, Summary: 219-220, en:
https://repozytorium.amu.edu.pl/bitstream/10593/11009/1/05_Piotr_Bernatowicz_Picasso_w_Polsce_155-220.pdf , obtenido en 12.09.2016.

http://www.fondationlecorbusier.fr/CorbuCache/900x720_2049_706.jpg?r=0 ,
fotografía obtenida en 10.05.2017.

https://www.collinenotredameduhaut.com/_vignettes//1587/f_51e3f21a6baf4.jpg-1200-800-inside-down-.jpg -interior de la Capilla de Notre Damm de Haut, Le Corbusier,
fotografía obtenida en 10.05.2017.

Fotografía del espectáculo Antígona: <http://www.e-teatr.pl/pl/realizacje/20530,szczegoly.html>, obtenido en 30.04.2017.

Fotografía del interior de la iglesia de los franciscanos en Azory, Cracovia, de:
http://dstp.rel.pl/wp-content/uploads/2011/07/azory_oltarz_przod.jpg, obtenido en 15.03.2017.

Fotografía del interior de la iglesia de Nowe Tychy
de:<https://hiveminer.com/Tags/nawasielski/Interesting> , obtenido en 15.03.2017

<http://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/swiat/272052,1,sad-nad-piusem-xii-i-jego-postawa-w-czasie-ii-wojny-swiatowej.read> , obtenido en 16.02.2016.

www.dle.rae.es/srv/search?m=30&w=uniata

www.desa.pl. , fotografia obtenida en 10.02.2017.

Fidalgo, F. (1983). La caricatura de Stalin por Picasso, en *El país*, Madrid: El país, en, http://elpais.com/diario/1983/03/07/cultura/415839607_850215.html, obtenido en 8.08.2016.

Kucharska, P. (2004). *Tekst przygotowany w związku z wystawą Warszawa-Moskwa / Moskwa-Warszawa 1900-2000*, Warszawa: Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, en:

<http://culture.pl/pl/artykul/kopotliwy-gosc-polska-ekspozycja-na-miedzynarodowej-wystawie-w-moskwie-19581959>, obtenido en 12.09.2016.

<http://wyborcza.pl/alehistoria/1,121681,18643988,syrenka-pabla-picassa-na-scianie-warszawskiego-mieszkania.html?disableRedirects=true>, obtenido en 9.10.2016.

<http://www.libertaddigital.com/opinion/fin-de-semana/la-caricatura-de-stalin-por-picasso-1276231357.html>, obtenido 19.09.2016.

http://www.ortodoxia.com/contenido/nuestra_fe/santos_es.php?santo=198, obtenido en 22.04.2017.

<http://www.nga.gov/>, fotografia obtenida en 04.05.2017

<https://kunstmuseumbasel.ch/en/collection/highlights#&gid=1&pid=67>), fotografia obtenida en 04.05.2017.

Mendrychowska, A. (2015). Catalogo de la exposición, *Jerzy Nowosielski*, Łódź: Atlas Sztuki 79, véase: <http://www.atlassztuki.pl/81.html>, <http://magazynszum.pl/dobro-zobaczenia/jerzy-nowosielski-w-atlasie-sztuki-w-lodzi>

National Gallery of Art, Washington

<http://www.nga.gov/content/ngaweb/Collection/artist-info.1783.html#works>,

fotografia obtenida en 3.05.2017.

Pudło, K. (1993). *Polityka państwa polskiego wobec ludności ukraińskiej (1944-1991)*, "Sprawy Narodowościowe" Seria Nowa, Vol.2 , en Jan Pisuliński, J. (2004), *Polityka władz wobec społeczności ukraińskiej w latach 1944-1956, Pamięć i Sprawiedliwość* 3/2(6), Muzeum Historii Polski, En, [http://bazhum.muzhp.pl/media//files/Pamiec_i_Sprawiedliwosc/Pamiec_i_Sprawiedliwosc-r2004-t3-n2_\(6\)/Pamiec_i_Sprawiedliwosc-r2004-t3-n2_\(6\)-s161-184/Pamiec_i_Sprawiedliwosc-r2004-t3-n2_\(6\)-s161-184.pdf](http://bazhum.muzhp.pl/media//files/Pamiec_i_Sprawiedliwosc/Pamiec_i_Sprawiedliwosc-r2004-t3-n2_(6)/Pamiec_i_Sprawiedliwosc-r2004-t3-n2_(6)-s161-184/Pamiec_i_Sprawiedliwosc-r2004-t3-n2_(6)-s161-184.pdf) , obtenido en 1.07.2016.

Pągowska Czyżyńska, H. (1987). Poczta Warszawska , *Stolica : Warszawski tygodnik ilustrowany*, 42, 38 (20 IX), en: <http://frontwola.blogspot.com.es/2013/08/picasso-nakole.html>, obtenido en 22.03.2017.

Somers, Margaret R. (1994). *The narrative constitution of identity: A relational and network approach. Theory and Society* 23(5): 605-649. <http://hdl.handle.net/2027.42/43649>, obtenido en 5.04.2017.

Semprún Maura, C. (2006). *Crónicas cosmopolitas*, en:

<http://www.libertaddigital.com/opinion/fin-de-semana/la-caricatura-de-stalin-por-picasso-1276231357.html>, obtenido en 04.05.2017.

www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cpbexG/r7G8zM7, fotografia obtenida en 10.01.2017.

www.ortodoxia.com

Wikipedia.com

<http://www.phillipscollection.org/events/2015-02-07-exhibition-man-ray-human-equations> , obtenido en 19.01.2017.

ÍNDICE DE FIGURAS*

Cápítulo 2

1. *La lavandera*, 1946, Tadeusz Kantor, óleo sobre lienzo, 128 x 84 cm, Muzeum Narodowe Warszawa.
2. *Mujer en la puerta*, 1947, Tadeusz Kantor, óleo sobre lienzo, 132 x 105 cm, Muzeum Narodowe Szczecin.
3. *Composición*, 1950, Teresa Tyszkiewicz, dibujo papel, Museo de Arte de Łódź
4. *La guerra*, 1949, Teresa Tyszkiewicz, óleo sobre tela, Museo de Arte de Łódź.
5. *Dos jóvenes* (1905), de Pablo Picasso, óleo sobre tela, 182,3 x 93,7cm, Washington DC, National Galleries of Art.
6. *Hombre, mujer y niño* (1906), de Pablo Picasso, 115,7x88, 9 cm, óleo sobre tela, Kunstmuseum Basel.
7. *Autorretrato con una paleta* (1906), de Pablo Picasso, óleo sobre tela, 92x73 cm, Museo de Arte de Filadelfia.
8. *Friso OMTUR*, de Jerzy Nowosielski, Zofia Gutkowska , Adam Hoffman, Starmach, fresco, 110cm x20m, Kraków, (Starmach, A., 2003: 555-559).
9. *Astillero*, 1948, de Jerzy Nowosielski, óleo sobre tela, 99 x 137 cm, Museo Nacional de Szczecin.
10. *Invierno en Rusia*, 1947, de Jerzy Nowosielski, óleo sobre tela, 60x80cm, colección de Teresa y Andrzej Starmach, (Starmach, A., 2003:53).
11. *El ala del arcángel*, 1947, de Jerzy Nowosielski, óleo sobre tela, 67x100 cm, colección de Teresa y Andrzej Starmach, (Starmach, A., 2003:50).
12. *Icono de la Natividad*, Nóvgorod, tempera sobre tabla, 73x53 cm, temprano siglo XV, Galería Trietiakov, Moscú, (Weizmann, K., 1981:263).

* La falta de la indicación sobre las medidas y la técnica de las obras, esta relacionada con la información de los libros de donde provienen las imágenes, si no esta indicado, la fotografía ha sido obtenida de la página web del museo, colección o institución.

13. *La deposición en el sepulcro*, Nóvgorod, tempera tabla, 93x63 cm, tardío siglo XV, Galería Trietiakov, (Weizmann, K., 1981:285).
14. Dibujo en la calle de una rayuela.
15. *Desnudo con bañador*, 1969, de Jerzy Nowosielski, óleo sobre tela, 70x35cm, colección privada (Starmach, 2003:366) y fotografía de Wojciech Plewiński, *Desnudo con bañador* de Katarzyna Leszczuk, 1969, desde la portada de la revista, *Przekrój*, 1969, (Sabor, A., 2011: 42).
16. *Los baloncestistas*, 1950, de Jerzy Nowosielski, óleo sobre tabla, 36, 5x 27,5cm, colección privada, (Starmach, A., 2003: 83).
17. *Los baloncestistas*, en el reverso de *Majakowski*, 1950, de Jerzy Nowosielski, óleo sobre tela, 130x97cm, propiedad de Piotr Nowicki, (Starmach, A., 2003: 82).
18. *Mujeres frente la máquina*, 1950, de Jerzy Nowosielski, tinta sobre papel, 32, 6x 24, 4cm, colección privada, (Starmach, A., 2003:79).
19. *Mujer haciendo la masa*, 1949, de Jerzy Nowosielski, óleo sobre tela, 62x 46, 5cm, colección privada, (Starmach, A., 2003:80).
20. *Majakowski*, en el reverso de *Las baloncestistas*, 1950, de Jerzy Nowosielski, óleo sobre tela, 130x97cm, ((Starmach, A., 2003:85).
21. *La clase*, 1950, de Jerzy Nowosielski, acuarela y tinta sobre papel, 24, 4x 32,6cm, colección privada, (Starmach, A., 2003: 76).
22. *La clase*, 1950, de Jerzy Nowosielski, acuarela y tinta sobre papel, 24,6x 34cm, colección privada, (Starmach, A., 2003: 76).
23. *Gimnasta*, 1955, de Jerzy Nowosielski, témpera sobre papel, 42x 29, 5cm colección privada, (Starmach, A., 2003:101).
24. *Gimnasta*, 1955, de Jerzy Nowosielski, témpera sobre tabla, 22x 7, 5cm, colección privada, (Starmach, A., 2003:103).

25. Gimnastas, años cuarenta, 1956, témpera sobre madera, 40 x 25 cm, colección privada, (www.desa.pl.).
26. *Sin título*, 1955, de Jerzy Nowosielski, témpera sobre cartón, 32,5 x 24,5 cm, (Chrobak, J., Szczepaniak, A., 2001:9).
27. *San Filipo*, 1530, fresco en pronaos, iglesia ortodoxa del monasterio de Humor, Moldavia (Rumanía), (Ok edzka-Frybesowa, A., 1989: 307).
28. Juicio Final, del sigloXV/XVI, 187x134cm, Museo Nacional de Lvov, (Miliayeva, 1998:120).
29. Detalle de Fig.27.
30. Sin título, 1955, de Jerzy Nowosielski, témpera sobre papel, 31,5 x 24 cm. (Chrobak, J., Szczepaniak, A., 2001:27).
31. *Sin título*, 1955, de Jerzy Nowosielski, témpera sobre cartón, 41 x 28,5 cm. (Chrobak, J., Szczepaniak, A., 2001:37).
32. *Sin título*, 1962, de Jerzy Nowosielski témpera sobre papel, 25,8 x 33,8 cm. (Chrobak, J., Szczepaniak, A., 2001:40)
33. Sin título, 1955, de Jerzy Nowosielski, témpera sobre papel, 32,4 x 24 cm. (Chrobak, J., Szczepaniak, A., 2001:49).
34. *Caricatura de Stalin*, de Pablo Picasso, (Semprún Maura, C., 2006, *Crónicas cosmopolitas*). Pg.93
35. Pablo Picasso y Paul  luard , Archiwum Polskiej Akademii Nauk, Picasso w Polsce.
36. Dibujo de la Sirena de Picasso en un artículo de la prensa polaca, de Pa owska Czy y nska, H. (1987).
37. *Sebastián*, 1955, de Wojciech Fangor,  leo sobre tela, 201x121 cm, Museo Nacional de Varsovia.

Cápítulo 3

1. *Icono de Nóvgorod*, segunda parte de siglo XIX, (Żadowa, L., 1982:22).
2. *Ornamento en el borde de un mantel*, arte popular de región de Twersc, (Żadowa, L., 1982:22).
3. *Juguete de madera ruso y el bordado popular del norte de Rusia*, siglo XIX, (Żadowa, L., 1982:23).
4. *Figura con los brazos extendidos en cruz*, 1933, de Kasimir Malevich, lápiz sobre papel, 36x22, 5cm, Colonia, Ludvig Museum, (Simmen, J., Kohlhoff, K., 2000: 75).
5. *Cabeza de campesino*, 1912, de Kasimir Malevich, óleo sobre tela, 80x80cm, (Żadowa, L., 1982:148).
6. *Cabeza de campesino (con barba negra)*, 1928-1932, de Kasimir Malevich, óleo sobre tela, 55x44, 5cm, San Petersburgo, Museo de Estado Ruso, (Simmen, J., Kohlhoff, K., 2000: 76).
7. *Madre de dios*, 1927, de Nicolai Suetin, lápiz sobre papel, 22x17, 8cm, San Petersburgo colección privada, (Żadowa, L., 1982:137-284).
8. *Composición*, 1927, de Nicolai Suetin lápiz sobre papel, 26,6x10, 5cm, San Petersburgo colección privada, (Żadowa, L., 1982:137-284).
9. *Madre de dios*, 1929, de Nicolai Suetin, lápiz sobre papel, 36x26, 5 cm, San Petersburgo colección privada, (Żadowa, L., 1982:137-284).
10. *Servicio de la mesa con el motivo industrial*, 1929, de Nicolai Suetin, San Petersburgo Museo de la Fabrica de la porcelana, (Żadowa, L., 1982:137-284).
11. *Tres platos Baby*, 1930, de Nicolai Suetin, San Petersburgo, Museo de la Fabrica de la porcelana, (Żadowa, L., 1982:137-284).
12. *Servicio Baby*, 1930, de Nikolai Suetin, San Petersburgo, Museo de la Fabrica de la porcelana, (Żadowa, L., 1982:137-284).
13. *Desnudo con variantes*, 1961, de Jerzy Nowosielski, óleo sobre tela, 79x58cm, Museo Nacional de Poznań, (Starmach, A., 2003: 296).

14. *Desnudo*, 1965, de Jerzy Nowosielski, óleo sobre tela, 80x60cm, Museo Regional de Tarnów, (Starmach, A., 2003: 293).
15. *Striptease*, 1964, de Jerzy Nowosielski, óleo sobre tela, 80x60cm, Galería de Arte de Zakopane, (Starmach, A., 2003: 296).
16. *Recuerdo de Egipto*, 1991, de Jerzy Nowosielski, óleo sobre tela, 46x86cm, colección privada, (Starmach, A., 2003: 534).
18. *Abstracción*, 1973, de Jerzy Nowosielski, óleo sobre tela, 140x100cm, colección privada, (Starmach, A., 2003: 357).
19. *Naturaleza muerta*, 1967, de Jerzy Nowosielski, óleo sobre tela, 81x100cm, Museo Nacional de Breslavia, (Starmach, A., 2003: 316).
20. *Suprematismo*, 1920, de Kasimir Malevich, lápiz sobre papel, 36x23 cm, colección privada, (Żadowa, L., 1982:137-284).
21. *Retrato de la mujer*, 1933, de Nikolai Suetin, lápiz sobre papel, 36x26, 5cm, Petersburgo colección privada, (Żadowa, L., 1982:109).
22. *Chica con gafas de sol*, de Jerzy Nowosielski, óleo sobre tela, 50x70cm, colección privada de Stanisław Fijałkowski, fotografía tomada durante la entrevista en Łódź, 12 de agosto del 2015.

Cápitulo 4

1. *Jerzy Nowosielski*, (en torno, 1928), imagen desde el archivo de Krystyna Czerni.
2. Carta del hospital psiquiátrico, imagen desde el archivo de Krystyna Czerni.
3. *Con la madre*, entorno del 1930, Cracovia, imagen desde el archivo de Krystyna Czerni.
4. Una cartilla de familia de ferroviarios, entorno 1946, imagen desde el archivo de Krystyna Czerni.
5. Jerzy Nowosielski con los padres, entorno 1937, imagen desde el archivo de Krystyna Czerni.

6. *Abstracción*, 1947, de Jerzy Nowosielski, lápiz sobre papel, 8x 20,8cm, colección privada, (Starmach, A., 2003:52).
7. *Abstracción*, 1947, de Jerzy Nowosielski, tinta, lápiz de color sobre papel, 17,3x15,3cm, colección privada, (Starmach, A., 2003:55).
8. *Composición abstracta*, 1947, de Jerzy Nowosielski, tinta, acuarela sobre papel, 14,7x10,2 cm, Museo de Chełm, Chełm, (Starmach, A., 2003: 54).
9. *La batalla de Adís Abeba*, 1947, de Jerzy Nowosielski, óleo sobre tela, 140x80cm, propiedad de Teresay Andrzej Starmach, (Starmach, A., 2003: 51).
10. *Chicas en el campo*, 1928-1932, de Kasimir Malevich, óleo sobre tela, 106x125, San Petersburgo, Museo del Estado Ruso, (Simmen, J, Kohlhoff, K., 2000: 77).
11. *Proyecto de la cortina del ballet suprematista*, (1920), de Nina Kogan, (Żadowa, L., 1982: 137-284).
12. *Modelo abierto*, 1948, de Tadeusz Kantor, óleo sobre tela, 89x113, 5cm, Museo Nacional de Breslavia, (Chrobak, J., Świca, M., 1998: 190).
13. *Ciudad hundida*, 1948, de Andrzej Wróblewski, óleo sobre tela, 90x120cm, colección privada de Cracovia, (Chrobak, J., Świca, M., 1998:303).
14. *Invierno*, 1948, de Jan Tarasin, óleo sobre tela, 97x57cm, Museo de Arte en Łódź, (Chrobak, J., Świca, M., 1998:276).
15. *Kompleks*, 1948, de Jan Tarasin, (desaparecido), (Chrobak, J., Świca, M., 1998:276).
16. Participantes y organizadores de la I Exposición de Arte Moderno, 1948, Cracovia, (Chrobak, J., Świca, A., 1998: 136).
17. *La casa de las palomas*, 1948, de Jerzy Nowosielski, óleo sobre tela, 135, 5x66cm, Museo Nacional en Varsovia.
18. *La niñez en peligro*, 1948, de Alfred Lenica, collage, acuarela sobre papel, 49,9x34,8cm, Museo Nacional de Varsovia.

19. *Ejecución VIII*, 1949, de Andrzej Wróblewski, óleo sobre tela, 130 x 199 cm, Museo Nacional de Varsovia.
20. *Gimnasta*, 1958, de Jerzy Nowosielski, acuarela sobre papel, 21,8 x 30,2 cm, colección privada, (Starmach, A., 2003:107).
21. *Les Beaux Jours*, 1944-1946, de Balthus, óleo sobre tela, 148 x 199 cm, Smithsonian Institution, Washington DC.
22. *Sin título*, años cincuenta, de Jerzy Nowosielski, lápiz sobre papel, 31,5 x 22, 5cm, colección privada, (Chrobak, J., Szczepaniak, A., 2001: 39).
23. *Sin título*, 1955, de Jerzy Nowosielski, témpera sobre papel, 33,8x 23, 8cm, colección privada, (Chrobak, J., Szczepaniak, A., 2001: 23).
24. *Beatrix Cenci*, 1950, de Jerzy Nowosielski, témpera sobre tela, 46x56cm, colección de Anna Maria Potocka, (Starmach, A., 2003: 109).
25. *Sin título*, 1955, de Jerzy Nowosielski, tinta sobre papel, 29, 6 x 20, 5cm, colección privada, (Chrobak, J., Szczepaniak, A., 2001: 13).
26. Torso femenino atado con cuerda, de Man Ray, Philips Collection USA
27. *Sr. y Sra Woodman*, 1927-1945, de Man Ray, Gelatina de plata, 12.5 x 18.2 cm, Centre Pompidou, París
28. *L'ultrameuble*, 1938, de Kurt Seligmann, Fotografía de la exposición *Surreal Objects: Three-dimensional Works From Dalí to Man Ray*, en Schirn Kunsthalle, Frankfurt (2011). Para más información véase:
http://www.schirn.de/en/exhibitions/2011/surreal_objects/#gallery
29. *La demi-poupée*, 1971, de Hans Bellmer.
30. *La Poupée*, 1970, de Hans Bellmer, fotografía, gelatina de plata impresa en papel, 23,8 x 24 cm, Tate Gallery.
31. *Paisaje de Łódź*, 1954, de Jerzy Nowosielski, óleo sobre tela, 44x55, 5cm, colección privada, (Starmach, A., 2003:121).

32. *Pasaje de Łódź*, 1954, de Jerzy Nowosielski, óleo sobre tela, 39, 3x 58cm, colección privada, (Starmach, A., 2003: 120).
33. *Rue de Crimée Paris*, 1910, de Maurice Utrillo, óleo sobre tela, 73, 2cm x100, 3cm, colección privada.
34. *Abstracción*, 1954, de Jerzy Nowosielski, óleo sobre tela, 49 × 43,5 cm, colección de Andrzej y Teresa Starmach, (Starmach, A., 2003:180).
35. *Jerzy Nowosielski en su taller en Łódź*, 1957, imagen desde el archivo de Krystyna Czerni.
36. *Santa Valeria, Virgen María, Cristo y San Estanislao Kostka*, icono de Jerzy Nowosielski, regalo de artista al matrimonio de los Fijałkowski, 1960, témpera sobre tabla, 19x 10cm, propiedad de Stanisław Fijałkowski, fotografía de Piotr Perski.
37. *Abstracción*, 1956, de Jerzy Nowosielski, 70x100cm, óleo sobre tela, (Czerni, K., 2006: 63).
38. *Matadero*, 1963, de Jerzy Nowosielski, oleo osbre tabla, 88x66, 5cm, colección privada, (Starmach, A., 2003: 267).
39. Jerzy Nowosielski en su taller en Cracovia, 1966, fotografía de Esutachy Kossakowski, imagen desde el archivo de Krystyna Czerni.
40. *Antígona* (1971), con escenografía de Jerzy Nowosielski y dirección de Helmut Kajzar.
41. *Villa dei Misteri*, 1975, de Jerzy Nowosielski, acrílico sobre tela, 260x500m, Museo Nacional de Cracovia (Czerni, K., 2006:100).
42. *El rapto de Europa*, 1976, de Jerzy Nowoielski, 50x68cm, óleo sobre tela, (Czerni, K., 2006:100).
43. *Villa dei Msteri*, 1968, de Jerzy Nowosielski, óleo sobre tela, 80x100cm, Museo Nacional de Breslavia, (Starmach, 2003: 304).
44. *Interior con mujeres*, 1977, de Jerzy Nowosielski, óleo sobre tela, 70x100cm, Museo Nacional de Poznań, (Czerni, K., 2006: 101).

45. Interior de la iglesia de Wesola, pintura mural de Jerzy Nowosielski, 1975-1978, fotografía de Piotr Perski.
46. Altar mayor, Iglesia católica de Wesola, pintura mural de Jerzy Nowosielski, 1975-1978, fotografía de Piotr Perski.
47. Techo de la iglesia de Wesola, 1975-1978, pintura mural de Jerzy Nowosielski, fotografía de Piotr Perski.
48. Con Tadeusz Kantor, 1988, en la exposición de Kantor, *Dalej już nic*, Cracovia, imagen desde el archivo de Krystyna Czerni.
49. *Lawra Poczajowska*, 1983, de Jerzy Nowosielski, 50x70cm, óleo sobre tela, (Czerni, K., 2006: 110).
50. Altar mayor de la iglesia de los franciscanos de Azory, 1978, con las pinturas de Jerzy Nowosielski, Cracovia.
51. *Viacrucis*, 1978, de Jerzy Nowosielski, Iglesia de los franciscanos en Azory, Cracovia, (Czerni, K., 2006: 151 y 153).
52. Interior de la iglesias de Nowe Tychy, 1981-86, pintura de Jerzy Nowosielski.
53. Pantocrátor, 1984, pintura mural de Jerzy Nowosielski, policromía de la cúpula, Iglesia ortodoxa de Lourdes, Francia, (Czerni, K., 2006: 169).
54. Madre de Dios en Oración y Santos Padres de la iglesia, 1984, pintura mural de Jerzy Nowosielski, Iglesia ortodoxa de Lourdes, (Czerni, K., 2006: 167).
55. Entrada principal de la iglesia de Biały Bór, 1992-1997, de Jerzy Nowosielski, Biały Bór.
56. Interior de la iglesia de Biały Bór, 1993-1997, de Jerzy Nowosielski, (Czerni, K., 2006:194).
57. *Kompozycja przestrzenna (4)* –“Composición espacial (4)”, de Katarzyna Kobro, 1929. Óleo y metal 40 x 64 x 40 cm, Muzeum Sztuki, Łódź, fotografía de Museo de Arte en Łódź.

58. Capilla de Notre Dame du Haut, 1950-1955, de Le Corbusier, fotografía desde:
<http://www.fondationlecorbusier.fr>.

59. Interior de la Capilla de Notre Dame du Haut, fotografía desde:
<https://www.collinenotredameduhaut.com>.

60. Jerzy Nowosielski en el taller de la Galeria Starmach, alrededor del 1990, Cracovia, imagen desde el archivo de Krystyna Czerni.

61. *Abstracción*, 1998, de Jerzy Nowosielski, 24x24cm, acrílico sobre tabla, (Czerni, K., 2006:119).

62. *Abstracción*, 1998, de Jerzy Nowosielski, 44x33cm, acrílico sobre tabla, (Czerni, K., 2006:118).

63. *Abstracción*, 1998, de Jerzy Nowosielski, 24x24cm, acrílico sobre tabla, (Czerni, K., 2000:26).

64. Jerzy Nowosielski con Andrzej Starmach, alrededor de 1998, imagen desde el archivo de Krystyna Czerni.

Cápítulo 5

1. *Cuarenta mártires de Sebaste*. Museo Estatal de Historia y Etnografía de Svanetia, Mestia, Georgia, (Velmans, T., 2003: 107).

2. *Nadadoras*, 1953, de Jerzy Nowosielski, óleo sobre tela, 99 x 66 cm, colección privada, (Starmach, A., 2003: 155).

3. *Mujer con traje del baño*, 1968, de Jerzy Nowosielski, tinta sobre papel, 100 x 50,3 cm, Museo Nacional, Varsovia, (Starmach, A., 2003: 298).

4. *Nadadoras*, 1964, de Jerzy Nowosielski, témpera sobre cartón, 25 x 14,5 cm, colección privada, (Starmach, A., 2003: 299).

5. *Cuarenta mártires*, San Juan Clímaco, Santa María Egipciaca, San Juan de Yanina. Capilla Metamorfosis, Monasterio de la Transfiguración, Meteora, Grecia (Velmans, T., 2005: 80).

6. *Nadadora*, 1953, (en el reverso de las *Gimnastas* de 1953, de Jerzy Nowosielski, óleo sobre tela, 79 x 56,5 cm, colección privada, (Starmach, A., 2003:154).
7. *Personaje*, 1959, de Jerzy Nowosielski, tempera sobre tabla, 19 x 13 cm, propiedad de Marta Stebnicka, (Starmach, A., 2003: 187).
8. *Nadadoras*, 1964, de Jerzy Nowosielski, óleo sobre tela, 50 x 38 cm, propiedad de la familia Rytwinski, (Starmach, A., 2003: 301).
9. *Nadadora*, 1955, de Jerzy Nowosielski, óleo sobre tela, 100 x 65 cm, colección privada (Starmach, A., 2003:157).
10. *Nadadora*, 1954, de Jerzy Nowosielski, óleo sobre tela, 59 x 49,5 cm, colección privada, (Starmach, A., 2003:159).
11. *Chica con gorro de baño*, 1954, de Jerzy Nowosielski, óleo sobre cartón, 79 x 56,5 cm, colección privada, (Starmach, A., 2003: 160).
12. *Nadadora*, 1955, de Jerzy Nowosielski, óleo sobre tabla, 53 x 39 cm, colección privada, (Starmach, A., 2003:156).
13. *Nadadora*, 1950, de Jerzy Nowosielski, óleo sobre tela, 104 x 73 cm, colección privada, (Starmach, A., 2003:151).
14. *Chica con traje de baño*, 1954, de Jerzy Nowosielski, óleo sobre tela, 128 x 94 cm, colección privada, (Starmach, A., 2003:161).
15. *Medio desnudo*, 1952 (en el reverso de *Medio desnudo*), de Jerzy Nowosielski óleo sobre tela, Museo Nacional de Cracovia, (Starmach, A., 2003:92).
16. *San Juan Bautista con figuras de santos*, Museo Nacional de Arte de Bucarest, (Velmans, T., 2005: 9).
17. *Autorretrato*, 1972, de Jerzy Nowosielski, óleo sobre tela, 35 x 27 cm, propiedad de Danuta y Krzysztof Smolarski, (Starmach, A., 2003:389).
18. *Retrato de hombre*, 1955, de Jerzy Nowosielski, guash papel fotográfico, 29,3 x 23,5 cm, colección privada, (Starmach, A., 2003: 140).

19. *Retrato*, de Jerzy Nowosielski, témpera sobre tabla, 21 x 14,5cm colección privada, (Starmach, A., 2003: 233).
20. *Retrato de hombre*, 1959, de Jerzy Nowosielski, acuarela sobre papel, 32,4 x 24 cm, colección privada, (Starmach, A., 2003: 141).
21. *Madre de Dios con el Niño*, procedente de Tsilkani. Museo Estatal de Arte Georgiano, Tiflis (Velmans, T., 2003: 103).
22. *Retrato de mujer*, 1960, de Jerzy Nowosielski,  leo sobre tela, 72,5 x 59,5 cm, propiedad de la familia Rytwinski, (Starmach, A., 2003: 230).
23. *Retrato de hombre*, 1960, de Jerzy Nowosielski,  leo sobre tela, 56 x 37 cm, propiedad privada, (Starmach, A., 2003: 231).
24. *Retrato de hombre*, 1960, de Jerzy Nowosielski,  leo sobre tela, 69x58cm, Museo de Arte Contemporáneo, Radom, (Starmach, A., 2003: 235).
25. *Retrato*, 1956, de Jerzy Nowosielski,  leo sobre tela, 54 x 44 cm, colección privada, (Starmach, A., 2003: 170).
26. *Retrato*, 1972, de Jerzy Nowosielski, acrílico sobre tabla, 53 x 40,5 cm, colección privada, (Starmach, A., 2003: 393).
27. *Retrato de hombre*, 1960, de Jerzy Nowosielski, 73 x 61 cm, colección privada, (Starmach, A., 2003: 231).
28. *Retrato de hombre con barba blanca*, 1961, de Jerzy Nowosielski, témpera sobre tela, 57,3 x 37,5 cm, colección privada, (Starmach, A., 2003: 192).
29. *Los santos Zósimo y Nicolás*, Monasterio de Santa Catalina de Sinaí, (Velmans, T., 2003:44)
30. *La Ascensión*, finales de siglo XVI, Museo Nacional de Lvov, (Miliayeva, L., 1998:146)
31. *San Nicetas y el Demonio*, mediados del siglo XVI, Museo Nacional de Lvov (Miliayeva, L., 1998:28).
32. Fragmento fig. 30.

33. *Retrato doble*, 1969, de Jerzy Nowosielski, óleo sobre tela, 80 x 100 cm, colección privada, (Starmach, A., 2003:288).
34. *Retrato doble*, 1956, de Jerzy Nowosielski, óleo sobre tela, 150 x 140 cm, Museo Nacional de Varsovia, (Starmach, A., 2003:190).
35. *Mujer egipcia*, 1958, de Jerzy Nowosielski, óleo sobre tela, 81 x 65 cm, colección privada, (Starmach, A., 2003:129).
36. *San Jorge a caballo, con escenas de su vida*, siglo XIV, San Petersburgo, escuela de Nóvgorod, (Velmans, T., 2003: 75).
37. *El desnudo con variantes*, 1960, de Jerzy Nowosielski, óleo sobre tabla, 60,2 x 10,5 cm, colección privada, (Starmach, A., 2003:218).
38. *Composición*, 1948, de Jerzy Nowosielski, óleo sobre tabla, 60 x 37,5 cm, Museo Regional de Toruń, (Starmach, A., 2003:128).
39. *El misterio de los novios*, 1962, de Jerzy Nowosielski, témpera sobre tela, 59,5 x 44,5 cm, propiedad privada (Kostołowski, A., 1993: 129).
40. *Los santos Boris y Gleb, con escenas de sus vidas*, Kolomna, Galería Tretiakov, Moscú (Velmans, T., 2003: 78).
41. *La prueba de noviazgo*, 1963, de Jerzy Nowosielski, óleo sobre tela, 80 x 60 cm, Museo Nacional de Poznań, (Starmach, A., 2003: 284).
42. *Desnudo*, 1972, de Jerzy Nowosielski, óleo sobre tela, 100 x 81 cm, Museo Nacional en Breslavia, (Czerni, K., 2006: 91).
43. *La muerte de la acróbata*, 1963, de Jerzy Nowosielski, témpera sobre tabla, 100 x 71 cm, Museo de Arte Contemporáneo, Radom, (Starmach, A., 2003: 268).
44. *Monografía de una desconocida*, 1971, de Jerzy Nowosielski, óleo sobre tela, 100 x 80 cm, colección privada, (Starmach, A., 2003: 418).
45. *Villa dei Misteri*, 1982, de Jerzy Nowosielski, acrílico tela, 80 x 60 cm, Museo de Arte Contemporáneo, Radom, (Starmach, A., 2003: 420).

46. *Sueño de la Virgen de Dios*, en reverso de un icono bifronte, Galería Trietiakov, Moscú, (Velmans, T., 2003: 167).
47. *Antígona*, 1982, de Jerzy Nowosielski, óleo sobre tela, 70 x 70 cm, propiedad de Joanna y Jerzy Grabski, (Starmach, A., 2003: 412).
48. *El Juicio Final*, detalle Stanylia (Ucrania), Museo Nacional de Lvov (Velmans, T., 2005: 213).
49. *Dos mujeres en un cuarto oscuro*, 1973, de Jerzy Nowosielski, óleo sobre tela, 81 x 100 cm, Museo Nacional de Varsovia, (Starmach, A., 2003: 410).
50. *El Juicio Final*, mediados del XVI, témpera sobre tabla, 205 x 142 cm, Museo Nacional de Lvov (Millayeva, L., 1998: 29). Detalle.
51. *Medio desnudo negro*, 1971, de Jerzy Nowosielski, óleo sobre tela, 99 x 79,5cm, Museo Nacional de Breslavia, (Starmach, A., 2003: 406).
52. *La Virgen Negra de Częstochowa*, XIV, Monasterio de Jasna Góra (Monte Brillante), Częstochowa, Polonia.
53. *Desnudo con el espejo*, 1976, de Jerzy Nowosielski, óleo sobre tela, 90 x 120 cm, colección privada, (Starmach, A., 2003: 400).
54. *Desnudo con el gorro de nadar*, 1976, de Jerzy Nowosielski, óleo sobre tela, 120 x 100 cm, Museo Nacional de Breslavia, (Starmach, A., 2003: 401).
55. *Mujer negra en la playa*, 1994, de Jerzy Nowosielski, óleo sobre tela, 100 x 88 cm, colección privada, (Starmach, A., 2003: 495).
56. *Playa del Tíbet*, 1983, de Jerzy Nowosielski, acrílico sobre tela, 60 x 80 cm, colección privada, (Starmach, A., 2003: 511).
57. *La Sabiduría ha construido una casa*, icono del siglo XIV proveniente de Nóvgorod, Galería Trietiakov, Moscú (Velmans, T., 2005: 147).
58. Fragmento fig. 57.
59. *El descanso del sábado*, 1962, de Jerzy Nowosielski, témpera sobre tela, 100 x 65 cm, colección privada, (Starmach, A., 2003: 266).

60. *Bodegón*, 1958, de Jerzy Nowosielski, óleo sobre tela, 70 x 100 cm, colección privada, (Starmach, A., 2003: 239).
61. *Bodegón*, 1962, de Jerzy Nowosielski, témpera sobre tabla, 12 x 35 cm, colección privada, (Starmach, A., 2003: 238).
62. *Paisaje de Łódź*, 1945, de Jerzy Nowosielski, óleo sobre tela, 39,3 x 58 cm, colección privada, (Starmach, A., 2003:120).
63. *Alegoría de Jerusalén celeste*, monasterio de Platytera, Corfú, (Velmans, T., 2005: 49).
64. *Paisaje de Łódź*, 1959, de Jerzy Nowosielski, óleo sobre tela, 69 x 100 cm, colección Wojciech Fibak, (Starmach, A., 2003:240).
65. *Paisaje urbano*, 1965, de Jerzy Nowosielski, óleo sobre tela, 101 x 121 cm, Museo Nacional en Cracovia, (Starmach, A., 2003:243).
66. *Santos Juan el Divino y Procorus*, siglo XVI, témpera sobre tabla, 111 x 76,5 cm, Museo Nacional de Lvov, (Milliayeva, L., 1998: 117).
67. *La transfiguración*, siglo XVI, témpera sobre tabla, 154,5 x 101 cm, Museo Nacional de Lvov, (Milliayeva, L., 1998: 85).
68. *Paisaje sintético*, 1961, de Jerzy Nowosielski, óleo sobre tela, 72,5 x 59,5 cm, Museo Nacional de Varsovia, (Starmach, A., 2003:258).
69. *Ferrocarril con vía estrecha*, 1967, de Jerzy Nowosielski, óleo sobre tela, 80 x 100 cm, Museo de Arte de Łódź, (Starmach, A., 2003:252).

ANEXOS

Entrevistas argumentadas

He recogido una serie de entrevistas entorno al caso de Jerzy Nowosielski, hasta llegar al círculo más cercano del artista como: Tadeusz Wolański, Stanisław Fijałkowski, Leon Tarasewicz y la biógrafa Krystyna Czerni. Estos testimonios son de vital importancia en la perspectiva de la investigación biográfico-narrativa, y han sido integrados en diferentes partes como evidencias del proceso de la tesis.

Entrevista con Jerzy Nowosielski, Cracovia, en su domicilio, 10 de enero de 2001

El día 10 de enero del 2001, sobre las once de la mañana, fui a visitar a Jerzy Nowosielski en su casa de Cracovia en la calle Narzymskiego. Dormí una noche en casa de un amigo en el barrio de Salwator de Cracovia. Me acuerdo de que cuando íbamos a coger el bus que iba a llevarme al barrio del artista, estuvimos caminando a lado del río Vistula al que le había subido el nivel del agua y donde a menudo flotaban trozos de hielo. Era muy temprano por la mañana y el día claro y despejado acompañaba nuestro camino. Mi amigo Bogumił Książek -estudiante de la Academia de Bellas Artes-, me contó historias sobre Nowosielski que circulaban como mitos por la Academia y Cracovia, a lo largo de nuestro camino. Una de ellas decía que una vez cuando el artista estaba volviendo a casa de uno de sus encuentros con amigos en los que bebieron celebrando algún aniversario, pidió un taxi que por aquel entonces era único en la ciudad, un Mercedes. Según parece, ese día había mucha niebla que dificultaba la circulación y casi no se veía nada. Nowosielski que miraba a través de las ventanas del coche, cuando pasaron por un puente dijo que seguramente aquello era el fin del mundo. Otra leyenda que me contó mi amigo decía que una vez, estando el artista borracho, necesitaba comprar algo en una farmacia y allí cayó inconsciente. Las farmacéuticas llamaron a la policía y cuando vinieron los agentes, el artista se despertó inmediatamente y empezó a hablar en francés para que no se lo llevaran a un centro de desintoxicación.

Al escuchar todas estas historias me di cuenta de la popularidad que el artista tiene en la ciudad, y eso me estresó todavía más. Subí al autobús 124, que me llevó cerca de la casa de Nowosielski. Encontrar la calle y el número de su casa fue bastante difícil y

tuve que dar muchas vueltas, para poder averiguarlo. Antes de llegar a la casa, fui a comprar un sobre para felicitaciones de año nuevo que junté con el catálogo de Teresa Gancedo (la entonces directora a de mi tesis doctoral) y los regalos que había preparado para la ocasión: una botella de Rioja y turrones.

Al final, después de un buen rato de búsqueda, llegué frente el número 19 de la calle Narzyskiego donde, en una casa particular que compartía con otro vecino, vivan los Nowosielski. El timbre de la entrada tenía dos botones: uno con el nombre Oko y otro con unos ovalados puntos rojos, que inmediatamente comprendí que debía tratarse de la casa de Nowosielski. Llamé una y otra vez apretando bastante, ya que no sabía si oiría bien el timbre. De inmediato, en el jardín, apareció un perro collie de pelo largo blanco y negro. Después de un buen rato, de la puerta de la casa salió una mujer de unos 50-60 años a la cual me presenté diciendo que, tal y como el profesor ya sabía, venía a hablar con él sobre un trabajo porque estaba haciendo una tesis doctoral en la UB. Ella me invitó a casa diciendo que al profesor le encantaba tener visitas de los estudiantes. Parecía muy contenta de verme y me dijo que el profesor me estaba esperando. Después de quitarme el abrigo, fui a la habitación de la señora Sofia, la esposa de Nowosielski. Me saludó desde la cama, con una voz áspera y vibrante. No me olvidaré nunca de su pequeño cuerpo cubierto por las sabanas del que solo se veían las manos gastadas secas y alargadas. Toda su figura recordaba a una muñeca o a una pequeña bruja que con una voz fuerte y clara, nada más saludarme, me gritó que tenía que irme, que no dejara nada y que me fuera inmediatamente. No ayudaron los ruegos y peticiones que le hice de poder dejar los pequeños obsequios que había traído. Aún así, dejé el catálogo con las felicitaciones y salí de la habitación. Al salir de allí, la señora Ziuta me preguntó si quería ver al profesor. Las piernas se me volvieron de goma a medida que nos acercábamos a la otra estancia de la casa. Nowosielski se encontraba en una habitación grande. Estaba medio tumbado en el sofá, vestido con un pijama. Cuando nos saludamos me presenté y cuando le dije que estaba haciendo mi tesis doctoral en la UB sobre su arte, se emocionó mucho, sus ojos se llenaron de lágrimas y dijo: "una tesis ... le agradezco mucho el interés por mí pintura, no me puedo creer que lo escriba en Barcelona". En poco tiempo, se levantó y se sentó en una butaca a mi lado y ordenó a la señora Ziuta que nos hiciera té y sándwiches de queso. Por lo visto no había forma de que no comiera el pan con queso.

Entonces, empecé mi entrevista.

¿Como fue su primer encuentro con el icono? ¿Cuando y como ocurrió eso de inspirarse en este tipo de arte?

El pintor me confesó que había sido bautizado en la iglesia greco-católica, porque era la iglesia de todos los ucranianos, pero que siempre, desde la niñez, había sentido un vínculo con la religión ortodoxa. Con el tiempo, cuando se dio cuenta de que la Unión de Brześć (cuando se formó la iglesia greco-católica), había sido una equivocación, cambió de fe y optó por la religión ortodoxa.

El artista me confirmó que lo más importante en el desarrollo de su proceso creativo fue la visita al Museo Nacional de Lvov, cuando apenas tenía 19 años. Esa experiencia le marcó su encuentro con la pintura.

¿Se acuerda de cuándo decidió ser pintor? ¿Qué quería conseguir con su pintura cuando era joven?

Nowosielski me dijo que siempre se fijaba en las obras de los santos cuando iba con su padre a la iglesia de San Norberto de Cracovia. Se acordaba de un precioso iconostasio pintado por Matejko, del humo y de los cantos durante las misas. Después me ha dicho que la gran impresión le han provocado los iconos del museo de Lvov cual visitó de joven. Me dijo que los iconos eran gigantes y que casi se pudo sentir como si estuviera dentro de estos cuadros que representaban santos, en muchos casos, de tamaño casi natural. Le enamoraron sus miradas sobrias y profundas que, de algún modo, le hipnotizaron. Me confesó que en aquel momento tuvo la sensación no poder respirar. Así fue su primera revelación espiritual con la imagen del icono. A continuación explicó que cuando era joven era muy “tontito” y no solía marcarse ningún objetivo especial. Obviamente tenía unas preferencias artísticas y su propia visión de arte, pero en general fue bastante naif, como todos los jóvenes adolescentes. Aunque, como recordó, durante su juventud había probado muchos modos de expresión en la pintura, siempre recuperaba su propia identidad artística a tiempo.

¿Como recuerda la educación artística de su niñez y juventud?

Se acordó de que quien tuvo una gran influencia en su interés por el arte fue Jachimowicz, un amigo de la familia que le mostró el arte moderno, los cuadros de Van Gogh y de otros artistas como Lager y Picasso. Me explicó que en realidad no le gustaba estudiar en la ASP, porque los profesores tenían las preferencias artísticas muy

ligadas al colorismo y a él no le interesaba este tipo de trabajo. Le encantaba probar a trabajar en gran formato con murales y otras obras de gran tamaño. Por esta razón, durante la guerra se apuntó al taller de pintura mural de la Kunstgewebeschool.

¿Como fue su estancia en el monasterio?

Nowosielski me dijo que fue un tiempo de reflexión y aprendizaje de técnicas que después pudo incorporar en su pintura sacra. El artista me comentó que todas las instituciones religiosas se parecen en su estructura a los estados políticos militares donde la obediencia es un valor añadido a seguir. Allí aprendió a pintar iconos. Durante el trabajo con los frescos de una iglesia se puso enfermo y tuvo que abandonar el monasterio. Me confesó que cuando su salud ya había mejorado quiso volver pero la guerra y la ofensiva de los soldados rusos se lo impidieron.

¿Qué ha provocado la pérdida de su fe durante la guerra?

Nowosielski dijo que perdió la fe debido a la experiencia de la guerra viendo la destrucción del gueto de Lvov. La aparición de la malicia y el odio entre las diferentes etnias que estructuraron y marcaron los opresores alemanes generó una situación en Polonia en la que, incluso después de la guerra, la sociedad quedó muy dividida por la pertenencia a las diferentes religiones. A Nowosielski le molestó que, al parecer, la iglesia católica no quisiera o no supiera hacer nada para detener el expolio de tierras que estaba sufriendo la gente (se refería a la operación Vístula) y que después de la guerra permitiera que se destruyeran muchos templos uniatos del sur del país. Nowosielski dijo que fue una tortura encontrarse en esta situación y que dejar la espiritualidad le ayudó a sobrevivir el gran trauma que experimentó durante este complejo período.

Tal y como me dijo, la experiencia del ateísmo le llevó “a creer en la materia y nada más”. Por otro lado, en esta experiencia había algo de la revelación de la pasión por la juventud, querer descubrir algo nuevo y querer romper con todas las reglas del mundo que había perdido por completo sus valores. Nowosielski dijo que la guerra los cambió a todos, especialmente a los jóvenes como él que no tuvieron tiempo de vivir su juventud. Vivir la muerte a diario los convirtió en adultos de inmediato.

Nowosielski me habló de su juventud y de sus primeros cuadros abstractos del período de la postguerra cuando había perdido la fe. La liberación de la religión, junto a su juventud le crearon un profundo interés y obsesión por la sexualidad de la mujer. Me

dijo que, sin mujer, el hombre no es hombre porque "le falta algo". La verdad es que durante toda la entrevista me interrogó sobre mi gusto por las mujeres e insistió en que debería tener mujer e hijos porque es lo más importante en la vida.

¿Quién influyó su pintura en el período de la postguerra?

Nowosielski me dijo que en realidad aprendió de sus amigos, otros pintores del GMP y confesó que le inspiraban el trabajo de Kantor, el de Tyszkiewicz en Łódź, la obra de Malevich, Cezanne, Monet, Breton y Klee. Dijo que, sobre todo, su vida era la pintura y que lo demás eran unos hechos históricos. Él siempre veía la pintura como la única salida y posible expresión artística que habla de la vida y la espiritualidad y trata acerca de cosas universales.

¿Cómo explica la relación entre la pintura y la espiritualidad? ¿Piensa que todavía tiene un sitio en la pintura moderna este tipo de la representación?

El pintor dijo que toda la pintura que había trabajado tiene este vínculo y es realmente lo que le interesaba en el arte: transmitir los asuntos esenciales de la vida y llegar a un lenguaje entendido por todos que transmita la profunda necesidad de comprender los asuntos relevantes en el mundo que son la vida, la belleza, el amor y la espiritualidad. Según él, la espiritualidad es la quintaesencia de la vida y la esperanza de un mundo donde hay mucha tristeza y hay que educar y preparar a todos para lo peor, porque no llegaremos a ningún sitio ya que estamos en perpetuo peligro debido a las fuerzas del mal.

¿Cómo era su vida en Łódź?

Volviendo al tema relacionado con su vida en Łódź, Nowosielski recordaba con mucho cariño las clases de la pintura en escuela de arte (PWSSP), donde le acompañó el joven Wolański, el taller de Stanisław Fijałkowski y su hijo que cuidaban y algunas fiestas donde cantaban juntos. Sobre Fijałkowski decía que se podían entender bien porque tenían raíces de la misma parte de Polonia y entendían la espiritualidad de la misma manera, aunque Fijałkowski era alumno de Strzemiński y a veces no estaba de acuerdo con sus pensamientos sobre arte o tal vez intentaba guardar silencio y no entrar en profundidad sobre algunas cuestiones formales y conceptuales de trabajo artístico. Por otro lado, apreciaba mucho la sabiduría de su amigo, que destacaba especialmente en relación a los textos de Kandinsky.

¿Qué importancia tiene el arte sacro en la pintura y la vida de ahora?

Sobre la importancia del arte sacro en la contemporaneidad me explicó que, después de un largo tiempo de ateísmo, le llegaron los primeros encargos de arte religioso que le proporcionaron la esperanza de redescubrir y volver a desarrollar su interés por el icono y el arte bizantino. La experiencia del ateísmo le aclaró las ideas troncales de la fe ortodoxa, la cual adoptó después del período de su vida sin fe. La posibilidad de trabajar con la pintura sacra a raíz de los pedidos que recibió durante su estancia en Łódź le abrió nuevos horizontes artísticos que siempre le habían interesado y, aunque los había negado durante mucho tiempo, tuvo la necesidad de retomarlos. Nowosielski admitió abiertamente que, en la decisión de volver a la fe, fue importante la visión que tuvo de sí mismo, como pintor moderno, que de algún modo estaba fuera de las tendencias modernas que trabajaban sus amigos del Grupo de Cracovia. Enfrentarse de nuevo con la fe, como me dijo, le permitió abrir diferentes campos de experimentación donde pudo desarrollar su visión artística de forma libre y auténtica, tal y como la sentía personalmente, sin opresión ni mandamientos teóricos o formales. El hecho de volver a la fe le permitió volver a sentir los elementos mágicos y la espiritualidad y reencontrarse con el icono, que le ha servido como manantial de profundas inspiraciones artísticas modernas. Porque, como decía, “la imagen del icono contiene los elementos abstractos y figurativos a la vez”.

El artista decidió hacer este cambio por la influencia de las teorías de los ocultistas y el esfuerzo de conocer lo espiritual vía otras teorías y pensamientos que no estuvieran vinculadas con la institución de la iglesia. Estudió las teorías surrealistas. Volvió a preguntarse realmente qué debería hacer en la vida y a qué debería dedicarse. Durante la entrevista me confirmó que la experiencia del ateísmo le permitió volver con fervor a la fe y ser mucho más religioso que antes. Dijo que:

“Volví a fijarme en el icono y entonces empecé un período de mi pintura que se puede llamar pintura con inspiración del icono. Era una pintura que estaba dominada por la experiencia del icono. Pero no me gusta que estos descubrimientos míos se vinculen con el interés global de muchos artistas modernos hacia el arte de la experiencia del icono del siglo XX. Aunque toda esta experiencia fue importante, por otro lado estoy preocupado por la sospechosa necesidad de muchos pintores de recuperar esta tradición artística.”

A continuación, explicó que no le gustaba que le calificaran como un pintor de iconos, porque él se sentía un pintor y no encontraba la diferencia entre sus cuadros religiosos y laicos. Decía que “son igual de sacros y tienen su significado inmaterial del mundo que vivimos donde hay mucha oscuridad y pecados. Somos pecadores desde el primer día de aparición en esta tierra”, y recordó la historia de Adán y Eva. Al final cuestionó su posición frente la idea de artista moderno que se apropió del icono como lenguaje formal y conceptual de su obra y me dijo que:

“En el mundo en que vivimos, no hay sitios donde huir. Estamos en el punto del abismo artístico y cultural y, a lo mejor, la única forma de salir adelante es la pintura que puede dar sentido a la vida y que es lo que intento cultivar. Pero no estoy seguro de que me pueda presentar como un pintor de iconos o tal vez un artista contemporáneo o el artista de la pintura sacra. No confío en solo un tipo de pintura sacra, a lo mejor es el icono, pero no lo sé. “

A menudo nuestro encuentro se cortaba por la aparición de la señora Ziuta, la cuidadora de los Nowosielski, que traía el té o el bocadillo con queso que, aunque no tenía ningunas ganas de comérmelo, a petición del mismo Nowosielski, tuve que acabarme. Nowosielski estaba muy cariñoso conmigo y contento de que le visitara un estudiante de Barcelona, con quien podía hablar sobre la vida y el arte. La verdad es que aunque tenía las preguntas preparadas, la entrevista más bien la diseñó él mismo, porque muchas veces, en algunos asuntos su pensamiento se desviaba y derivaba a otros campos y en varias ocasiones no siguió la respuesta directa a la pregunta, o tal vez decía que la respuesta a una u otra pregunta “es muy difícil”, sin añadir nada más. Este tipo de respuesta lo recibí a la pregunta:

¿Cuáles de sus obras le parecen las más importantes de su trayectoria artística?

Al no recibir respuesta, a continuación le hice otra pregunta.

¿Cómo es su proceso creativo? ¿Me puede explicar como trabaja? ¿Usa el referente natural?

Aquí también me contestó que era una pregunta muy difícil y personal y que no le gustaba hablar sobre este tema. Aunque después me explicó que nunca pinta del natural porque no es lo que le interesaba, decía que él quería crear una imagen universal de la belleza por ejemplo, del cuerpo de la mujer, y su obra es la perpetua búsqueda de la

forma perfecta de este tema. Enfatizó que siempre, cualquier obra que decidió crear, al principio, aparecía en su imaginación y, después de este proceso, podía elaborar un dibujo o pintura en la tela con una clara resolución formal, porque todo lo tenía ya programado de antes. Después contó, que le gustaba despertarse temprano por la mañana y pintar, porque de este modo tenía claridad mental y podía formular las ideas con más facilidad.

¿Dibuja antes de pintar? ¿Hace bocetos preparatorios?

Nowosielski me contestó que no solía hacerlo, que le gustaba pintar de forma directa, pero que a veces, para inspirarse, miraba las fotografías de los periódicos.

¿Cómo organiza su taller, pinta en caballete?

Se irritó un poco con esta pregunta pero contestó que no pintaba en caballete, lo usaba solamente para ver los cuadros que trabajaba de forma horizontal en la mesa.

¿Todavía sigue pintando? ¿En qué obra está trabajando ahora?

La respuesta a esta pregunta me sorprendió y dijo que sí seguía pintando y que había pintado muchos cuadros y que todos los que estaban en las paredes de la casa eran suyos, y que había empezado a pintar, diciendo que ahora, con la edad que tenía, seguía descubriendo los asuntos de la pintura.

La verdad es que era una posición muy modesta y extremadamente sincera, pero como me aclaró después de la entrevista la señora Ziuta, ya hacía unos años que Nowosielski no pintaba y solamente de vez en cuando, si tenía un día lúcido, hablaba de sus cuadros.

¿Qué elementos de los iconos le fascinaron y cómo ha incorporado estos elementos en su propio trabajo?

La verdad es que no quiso hablar sobre este tema, y no me contestó la pregunta de forma exacta. Se molestó por lo que sugería la pregunta de que, de algún modo, había aprovechado algo del icono, que para él era una imagen sacra y siempre, como había explicado, distinguía el trabajo sacro del laico, y no dejaba que se expusieran los iconos para el culto en las salas de exposiciones porque no es el sitio adecuado para este tipo de obra. A continuación, enfatizó que el icono es una aparición de un santo hecho por la mano de hombre y esta imagen adquiere una forma y unas relaciones al crear la

posibilidad de contacto directo con la espiritualidad que se puede manifestar por el hecho de pertenecer a una tradición y un canon. El canon del icono es muy importante porque crea la línea de la continuidad y preserva la verdadera imagen de Dios, el cual, de este modo, está presente en la vida de los hombres. Nowosielski dijo "mi pintura está en continuo vínculo con la espiritualidad y en muchas ocasiones pienso que todos mis cuadros transmiten este aspecto religioso y, de este modo, crean un punto de conexión al que todos pueden volver y reencontrarse con la espiritualidad, a nivel personal e íntimo".

¿Qué artistas le han inspirado?

Dijo que adoraba a Nikifor por su pintura sincera y primitiva, que era muy verdadera y, aunque sobria en su representación y alejada del realismo, reflejaba una enorme capacidad creativa que conmovía muchos pintores y espectadores de su arte. Le encantó la invención de un lenguaje artístico propio por parte de un artista autodidacta que creó un estilo irrepetible y de formas muy innovadoras. Otro artista que le gustaba era El Greco. Nowosielski dijo que se acordaba de los cuadros de Toledo que había visto durante sus viajes a Grecia y España y que le había sorprendido especialmente *El entierro de Conde de Orgaz*, por su relación y la parecida composición con el icono. Nowosielski explicó que la estructura de la jerarquía de las figuras es muy similar a la imagen bizantina. El artista decía que se había enamorado por completo de este cuadro y de los otros que vio durante su viaje porque todos transmitían una enorme fuerza espiritual. A continuación explicaba que los propios españoles y griegos a veces no comprendían la exacta similitud de su obra (se refería a la obra del Greco con el icono). Partiendo de esta reflexión sobre El Greco, Nowosielski me contó sus observaciones sobre España. Le había encantado la amabilidad de la gente y la belleza de las españolas. Dijo que había visto chicas muy guapas que realmente parecían las santas de los cuadros del maestro de Creta, con "ojos oscuros y la mirada profunda." Le encantaban los colores de la tierra española, los rosados y sepias de la parte central de la península donde, a veces, aparecían los toques de verde oliva de las plantaciones de olivos. La capital española le parecía muy bella, con grandes aceras y sus importantes colecciones de arte donde pudo ver otras obras de El Greco, Goya, Velázquez y Zurbarán. Dijo que durante su visita se dio cuenta de que en España se podía sentir la importancia de la Iglesia que tenía un poder y una presencia artística impactante en el país, donde se mezclan los orígenes árabes y la exuberancia barroca, la

cual, en general, no le gustó demasiado. De Ávila se acordó de la impresionante muralla y el casco antiguo en un estado de perfecta conservación.

A partir de la conversación sobre España me volvió a preguntar si yo tenía hijos y si estaba casado porque, como ya había dicho, esto es lo más importante en la vida de un hombre. Insistía mucho en el tema e indagaba en mi opinión sobre las mujeres españolas. La verdad es que estaba un poco incómodo con estas preguntas íntimas, pero comprendía su interés por como decía que estos eran los hechos importantes de la vida de un hombre.

¿Existe sitio para la religiosidad y la espiritualidad en el arte contemporáneo laico y sacro?

El artista opinó que el arte no puede existir sin lo sacro. Si alguien no cree en las dimensiones metafísicas de la realidad puede decir que es un elemento lúdico y de divertimento. Me comentó que desde el primer contacto con el icono había sentido que tenía un elemento mágico, que podía aparecer tanto en la obra religiosa como en la laica de la misma manera y que solo se tenía que buscar la forma de representarlo.

Me contestó que, obviamente, la relación sobre la cual le preguntaba existía y era muy importante. Nowosielski dijo que el lugar en el que se celebra la liturgia debe transmitir valores espirituales, y la única manera de hacerlo es el idioma metafórico del arte que puede llegar a transmitir los elementos de la vida y no solo servir de decoración sino funcionar como transmisor de las verdades y postulados religiosos.

El artista parecía muy preocupado por la fealdad de las formas arquitectónicas y la decoración de los templos católicos y no comprendía porque la iglesia católica romana permitía que se hicieran estas barbaridades en los lugares en los que se debe sentir la presencia de Dios. Me explicó que con la idea del papa Juan Pablo II se abrieron las posibilidades de acercamiento del cristianismo y que la idea del ecumenismo, un día, hará posible deshacer las diferencias entre las iglesias que salen de la misma raíz cultural y que tienen sus relaciones con el arte heleno de la antigua cultura mediterránea, el cual se puede encontrar en la pintura románica (muy relacionada con el icono) de los templos románicos de Francia y España.

¿Qué opina sobre algunas realizaciones de artistas como por ejemplo Pierre y Gilles y la manera como incorporan el lenguaje religioso en su obra?

Nowosielski me contestó que no conocía la obra de estos artistas y que no podía opinar sobre su arte. Le enseñé una fotografía de la obra de estos autores y, a continuación, me dijo que eso no era arte, que era un juego estético sin ninguna análisis profunda del tema religioso ni el imaginario de los santos. Le pareció poco interesante y, por el uso de la manipulación mecánica, todavía incluso más despreciable, porque como dijo, la máquina no puede transmitir relaciones espirituales que lleguen a la gente. Las máquinas no tienen la capacidad reflexiva ni la comprensión humana que tiene la pintura hecha por el hombre.

¿Qué relación tienen sus pinturas con el surrealismo?

El artista me comentó que todo lo mágico y espiritual forma parte de nuestras vidas y que está muy presente en cada nivel de nuestra consciencia. En los sueños y en la imaginación se puede encontrar una inspiración que, en muchos casos, ha usado en su arte. Me contó que antes de empezar de crear un cuadro lo tiene que imaginar y programar. Al principio el cuadro nace en su mente y después, se manifiesta en la tela. Esta manifestación puede ser satisfactoria o tal vez no, pero esto ya depende la inspiración. El mundo místico y canónico de los iconos le ha ayudado a recomponer estas intuiciones y construir imágenes sobre lo que le interesaba: desnudos, paisajes, retratos, abstracciones... Tal y como dijo, pudo crear una obra de pura relación entre lo físico material y lo metafísico espiritual.

Como explicó, gracias al surrealismo se podía entender la lógica de arte de otra manera y dirección, y no solo de forma lineal de pasado a futuro. El surrealismo provocó que él, como artista moderno, pudiera ver la realidad del icono de una forma nueva.

Nowosielski entendía el arte moderno como una convención, una idea que está abierta y no tiene ningún lenguaje propio ni teoría y es informal. La realidad en la que se produce el encuentro con el arte está abierta y Nowosielski veía en esta posibilidad de apertura una bendición hacia la verdad de los evangelios. En su opinión, esta situación hacía y daba permiso para la creación del icono. No ayudaba pero permitía la creación del icono, y en esta situación había un interés por el icono y un cierto renacimiento de la consciencia del icono en diferentes creencias, filosofía, teología y también a nivel emocional.

En su opinión, esta situación fue posible gracias al surrealismo. El surrealismo cambió y cuestionó las ideas sobre la formulación de los juicios del arte y la vida. Se dejó de usar el pensamiento racional, lo que significa entonces que nuestra forma de recibir el arte ha cambiado y que ahora podemos entender y percibir el arte egipcio como si fuera arte contemporáneo. Tenemos la posibilidad de entender el misterio del arte egipcio. Nuestros antepasados solo podían ver en el arte egipcio y bizantino su aspecto arqueológico. Nosotros, en cambio, podemos entenderlo de una manera más actual en nuestra consciencia, estamos más abiertos a la verdad del evangelio. Nowosielski dijo que los evangelios siempre necesitaban llaves para poder interpretarlos, y entender su significado, pero ahora ya no hay estas llaves y estamos solos a la hora de interpretarlos.

¿Qué ideas intentaba transmitir a sus alumnos de la ASP de Cracovia?

Nowosielski dijo que los jóvenes artistas son inconscientes y no tienen desarrollada su propia autocrítica y añadió que si tuvieran consciencia de la realidad, dejarían de pintar. Durante sus clases intentaba explicar que ser pintor no era un oficio, que el pintor se hace durante su experimentación artística, aprende de su proceso. El peor pecado de un profesor es enseñar la pintura. La pintura no es la técnica y la reproducción, es la idea que debe tener un artista para poder crear y, aquí, lo importante es tener una filosofía de vida que indique y ayude en este difícil proceso. Sus estudiantes de la academia debían saber que el arte está vinculado con un modelo de vida, donde a diario debe estar presente.

¿Sobre qué sueña?

Nowosielski dijo que esta era una buena pregunta y dijo que siempre recordaba todos los detalles de sus sueños al despertarse y que soñaba lo que pintaba, lo que en ese momento ocurría pocas veces en la realidad. Estos sueños eran algo que él echaba de menos, y lo que por su edad y salud ya no podía desarrollar.

La verdad es que estaba muy agradecido por el hecho de que el profesor hubiera podido intercambiar conmigo algunas observaciones sobre su obra y, hasta final de mis días, no olvidare su cálida mirada, ni la hospitalidad ni la preocupación por insistir que comiera el trozo de pan que me había servido Ziuta, ni el interés que había mostrado por mi obra artística ni los consejos sobre la vida que me dio.

Segundo encuentro con Jerzy Nowosielski

El siguiente encuentro con el profesor Nowosielski fue bastante breve y tuvo lugar en agosto del año 2006, cuando al tener la exposición en el Instituto Cervantes de Cracovia, decidí regalar uno de mis paisajes de Barcelona a Nowosielski. El artista, viendo la obra me dijo que era muy bella y me agradeció que me hubiera acordado de él. Andrzej Starmach fue quien me preparó este segundo encuentro y quien me llevó a casa del pintor. Cuando llegamos allí, había una mujer joven que estaba acariciando al profesor (más tarde averigüé que se trataba de su amante Kinga), y la verdad es que yo no supe como reaccionar ante esa situación que no podía comprender. Me encontré tan incómodo por la situación que solo pude tomar unos tragos de agua y hacer algunas fotografías con el artista antes de abandonar la casa.

Con el tiempo he entendido dicha situación mucho mejor y he descifrado las intenciones de Andrzej Starmach, que sabía que el profesor, después de la muerte de su mujer, a veces solamente podía hablar con claridad con la ayuda de Kinga y, seguramente, de este modo me quiso ayudar para que yo pudiera conseguir algún material más para mi trabajo académico. Conseguí entender la situación a raíz de mi conversación con la biógrafa del artista Krystyna Czerni quien, hasta el final de su vida, había visitado el pintor en su casa y conocía sus costumbres más que nadie.



Con Jerzy Nowosielski en su casa, 2006,
Cracovia, fotografía de Andrzej Starmach.

Entrevista con Tadeusz Wolański, Łódź, en su domicilio, 17 de diciembre de 2013

El día 17 de diciembre de 2013, después de muchas dificultades, finalmente me pude encontrar con el profesor Tadeusz Wolański, el cual, como fue el asistente de Jerzy Nowosielski durante su estancia en la ciudad de Łódź durante los años sesenta, es un valioso testigo de la forma de trabajar y los hábitos del pintor. Wolański y Nowosielski se hicieron muy buenos amigos y mantuvieron un buen contacto hasta el final de la vida de Nowosielski.

El profesor Wolański sigue siendo un hombre muy ocupado que tiene muchos compromisos y todavía, aunque de vez en cuando sufre algunos problemas de salud, sigue pintando en su taller de la decimoctava planta del bloque donde vive. Entre los años 1991 y 1994 Tadeusz Wolański fue profesor mío durante mis estudios en la Universidad de Poznań. Para contactar de nuevo con él y poder concertar la entrevista, tuve que buscar y recuperar algunas de sus conexiones personales y teléfonos que, desgraciadamente, había perdido durante mi estancia en Barcelona. Afortunadamente, gracias a su amable carácter y buena memoria, no solo pude concertar esta entrevista con él sino que, además, conseguí que me ayudara a preparar el encuentro con el mismísimo Jerzy Nowosielski, en Cracovia, el año 2001.

Recorrí en tren unos 113 km desde mi ciudad natal, Kalisz, a Łódź para llevar a cabo la entrevista. El profesor me recibió en su domicilio de forma muy cálida, ofreciéndome un te y presentándome a sus dos enormes gatos, los cuales nos acompañaron durante todo el encuentro. Al terminar la entrevista, me permitió acceder a la azotea donde tiene su taller y me mostró su obra. Al final me regaló tres de sus dibujos. El profesor accedió a dejarme grabar las más de tres horas que duró nuestra entrevista con una grabadora, de modo que pude recoger un importante e irreplicable testimonio histórico que tiene un enorme valor para el desarrollo de mi tesis y la investigación histórica sobre la vida de Jerzy Nowosielski.

¿Qué influencia cree usted que pudo recibir el joven artista Jerzy Nowosielski, cuando era todavía un niño, de otros individuos que, como él, también fueron creadores y artistas y que estuvieron cerca de él?

El profesor Wolański no me respondió a la pregunta de forma directa. Empezó diciendo que a Nowosielski le disgustaba hablar de su niñez, que de alguna forma escondía sus

orígenes ucranianos lo cual, teniendo en cuenta su situación, era algo habitual. Rehusaba hablar de sus experiencias infantiles o de su familia. Cada vez que se encontraba con otros compañeros artistas o colegas que empezaban a indagar sobre estos temas, él sencillamente callaba y se guardaba las respuestas. Según Wolański, Nowosielski tenía algún tipo de trauma complejo ya que todos los temas relacionados con su niñez hacían que se sintiera triste y nervioso a la vez. A modo de ejemplo, el profesor me relató la reacción que Nowosielski tuvo en un encuentro con Zygmunt Ogródowczyk, un profesor y colega de la escuela de bellas artes de Łódź, un día que estaban tomando una cerveza en un bar frente la escuela. En aquella ocasión Ogródowczyk estaba recordando su niñez y aquello enfadó a Nowosielski el cual, aunque de forma muy respetuosa pero a la vez con vigor y contundencia, hizo callar a su colega. La conversación acabó al momento.

Wolański también me contó que durante las conversaciones personales que él y Nowosielski mantuvieron, Nowosielski siempre se acordaba de su padre y su tío y nunca se separó de las influencias ortodoxas ucranianas que ellos les habían transmitido. Así pues, Nowosielski no solo nunca se separó de sus antecedentes familiares que lo influenciaron en su juventud sino que creó su propia manera de ver el mundo y construyó su propia personalidad partiendo de estas influencias.

En su respuesta, el profesor Wolański realmente enfatizó mucho la idea de que a Nowosielski no le gustaba hacer confesiones sobre su vida privada y era una persona bastante cerrada. En esta primera respuesta, el profesor también presentó una idea muy importante, que aunque sea muy evidente para los polacos que han vivido el comunismo, quizás no lo sea tanto para alguien ajeno a la historia polaca y es que "esta postura de Nowosielski también se ha vinculado con la situación política que hubo en Polonia. Se tenía que ser prudente al decir cosas públicamente, para evitar posibles denuncias y problemas políticos. No podemos olvidar que Nowosielski pertenecía a una pequeña etnia –los lemkos– que no era del todo bien vista por el nuevo régimen político del país."

Para evitar las dificultades que pudieran aparecer a la hora de hablar sobre sus raíces u otras cuestiones, Nowosielski decidió que cuando él y Wolański tuvieran que hablar y tratar estos temas, se centrarían únicamente en las universalidades. Así es como siempre conversaban. A Nowosielski le disgustaba relacionarse o vincularse con diferentes tipos

de tradición. En su opinión, cualquiera de estas influencias dificultaba su trabajo artístico. Las universalidades que más interés le generaban eran las relacionadas con las ideas sobre la creación de la forma. En su postura como educadores (como ayudante del profesor Nowosielski, Wolański ya estaba también vinculado a la educación por aquel entonces), siempre intentaban escapar de los temas que pudieran interferir en la aceptación de la postura del pensamiento sobre la forma que pudiera tener y presentar otra persona. Wolański decía que esta búsqueda de la forma, que en el caso de Nowosielski se puede apreciar en sus primeros cuadros abstractos como el *Dom golebi* y otros de la primera etapa de su trabajo artístico, fue el período en el que se cristalizó la forma en los cuadros de Nowosielski, hasta convertirse en un lenguaje (el lenguaje artístico). En esta época, siempre según el testimonio de Wolański, el artista definió su forma de la creación la cual puede definirse como un tipo de sistema de signos formales sintetizados que siguió hasta el final de su vida artística.

Después de esta explicación introductoria, Wolański claramente pronunció que todas las influencias que recibió Nowosielski cuando todavía era un niño por parte no sólo de su familia sino también de un importante amigo de la familia, el arquitecto Jachimowicz, ayudaron al joven artista a descubrir el mundo del arte. Además, toda esta experiencia le sirvió para desarrollar sus propios descubrimientos en el arte y en la vida.

Según el profesor, Nowosielski siempre intentaba crear una reflexión limpia que se vinculaba con su religiosidad la cual, en su caso, era muy distinta de la religiosidad católica. Para el artista, la religión estaba directamente relacionada con su filosofía de vida. Religión y misticismo formaban parte de su experiencia vital en un contexto mucho más amplio del que pudieran entender los católicos. Le encantaba hablar de las celebraciones de las fiestas religiosas y todas las experiencias que tuvo y que le habían influenciado. Para él, siempre según las palabras del profesor Wolański, todas las fiestas tenían un sentido y servían para poder conocerse más y celebrar algo juntos. Según Nowosielski todo tenía su sentido. Esto se ha vinculado a la idea del perpetuo conocimiento de otra persona más allá de la comprensión. Nowosielski decía que cuando se es pintor, todo está relacionado con la pintura y todo es comprender. Todas las historias que solía contar a sus estudiantes o colegas tenían siempre una razón de ser, siempre tenían una finalidad que él mismo u otros podían usar en su trabajo artístico que, a la vez, formaba parte de su vida. Esta filosofía de vida, esta vinculación de la vida con la pintura, en su caso siempre fue muy evidente. Nowosielski estaba

permanentemente intentando comprender y encontrar el sentido, la necesidad, el objetivo y la motivación de la pintura. A menudo el artista decía de forma muy divertida: "no me gusta pintar, pero lo tengo que hacer".

¿Cómo fue la experiencia de Nowosielski como educador?

Según Wolański, la tarea de educador supuso un gran desafío para Nowosielski, hasta el punto que llegó a plantearse dejar la educación. El profesor Wolański me contó que en el taller de Łódź que conducía Nowosielski era él mismo, Wolański, el encargado de poner los bodegones que, evidentemente, habían sido previamente aceptados por parte de Nowosielski. En este taller los alumnos tenían que pintar sus propios bodegones y presentarlos al terminar. En la primera sesión de presentación de trabajos de los alumnos, Nowosielski se asustó ya que todos los estudiantes habían pintado su bodegón como él lo había hecho, exactamente de la misma manera. Los estudiantes no se inspiraron en su obra sino que lo que hicieron fue copiarla. Este acontecimiento afectó tanto al maestro que decidió abandonar una temporada el taller y dejarlo en las manos de Wolański. Se sentía muy decepcionado con la reacción de sus alumnos y por aquel entonces llegó a querer dejar la docencia. Wolański me explicó que el hecho de que los alumnos copiaran la forma de pintar del maestro no se debía en ningún caso a que Nowosielski hubiera dicho que quería ver solo este tipo de pintura, sino que fue la reacción natural de los alumnos ante la gran fuerza personal de Nowosielski y el enorme poder que el maestro tenía a la hora de transmitir sus ideas vinculadas con la pintura. Él transmitía una enorme fuerza e influenciaba a sus alumnos los cuales, aunque sin ser consciente de ello, viendo los cuadros del maestro se volvían a pintar como él.

¿Cómo era su proceso creativo?

En relación al proceso creativo de Nowosielski, Wolański se acordaba de las muchas visitas que había realizado en su taller mientras el maestro pintaba. Me contó que, aunque aparentemente Nowosielski dejaba de pintar cuando hablaba con él, en realidad constantemente paraba y volvía al cuadro diciendo que tenía que acabar una u otra cosa antes de volver a la conversación. No se olvidaba de la pintura ni por un instante. Wolański considera que la experiencia de visitar el taller de Nowosielski fue muy valiosa para él y su propio trabajo artístico.

¿Cómo le influenciaron sus padres en el proceso artístico y su desarrollo como pintor?

Wolański nunca llegó a conocer a los padres de Nowosielski y, por las razones arriba mencionadas (principalmente por el miedo al reconocimiento público de sus orígenes ucranianos ortodoxos que no estaban especialmente bien vistos en época comunista), no le fue fácil conseguir tratar con él temas relacionados con su familia. De todos modos, por lo visto, a veces en determinadas ocasiones especiales como por ejemplo la Navidad, Nowosielski explicaba algunas historias de costumbres vinculados con la celebración de las fiestas navideñas. En estos recordatorios de costumbres Nowosielski contaba que para él las Navidades eran una forma del conocimiento de cada uno de sus parientes, un reencuentro simbólico en forma de brindis con cada uno de ellos. Como siempre, las historias que Nowosielski contaba salían para ejemplificar alguna situación que había salido a la conversación en relación al arte o a cuestiones filosóficas. Wolański me dijo "Jerzy siempre ha sido un purista, siempre buscaba la esencia de las cosas". (Como vemos la respuesta de Wolański, no responde a la pregunta formulada, pero hace aclaraciones como era su vínculo con las personas más cercanas).

¿Qué artistas de Łódź le influenciaron? ¿Con quién se relacionaba? ¿Cómo fue su relación con Teresa Tyszkiewicz?

La señora Teresa Tyszkiewicz, hermana de la santificada Ledóchoska, era una aristócrata polaca que se convirtió en una importante catedrática de la Escuela Superior Estatal de Bellas Artes de Łódź. En el salón de su casa se celebraban las reuniones de la cátedra, que eran unos encuentros, que como dijo Wolański no seguían un estricto régimen escolar, en los que se reunían, para hablar de arte, diferentes personajes, tanto artistas como filósofos, como el profesor Anders o el profesor Fijałkowski o también Nowosielski y Wolański. Estos encuentros recordaban las charlas que durante los siglos XVIII y XIX habían tenido lugar en los salones aristocráticos en donde se hablaba de filosofía. En el salón de Teresa Tyszkiewicz, sin embargo, las conversaciones siempre giraban entorno a temas relacionados con el arte de actualidad y las tendencias artísticas de moda. Al llegar a estos encuentros, antes de que la conversación empezara, la señora de la casa siempre agasajaba a sus invitados con una copa de un alcohol que guardaba en un depósito especial de la pared de su casa en Łódź. Wolański me contó que en uno de estos encuentros, él pasó un mal rato debido a que la dueña de la casa estaba

disconforme con la decisión que él había tomado de cambiar de taller. "He dejado el taller de dibujo y he entrado en el recién formado taller de fotografía y películas" le había contado a la señora Tyszkiewicz. Ella le dijo enfadada "estropea el dibujo que deje de interesarse por el dibujo". En su opinión, esta decisión era completamente inadecuada e incomprensible. Nowosielski, que había estado escuchando toda la conversación, le dijo a Wolański en tono de medio broma "no te preocupes por lo que ella te dice, porque la profesora Tyszkiewicz no sabe dibujar". En este momento, Wolański quiso aclararme que, evidentemente, la señora Tyszkiewicz sí sabía dibujar muy bien, pero que su forma de dibujar no correspondía a lo que Nowosielski entendía como dibujo. Aunque no compartían todas sus opiniones, Wolański dijo que ante todo Nowosielski apreciaba y adoraba a Teresa Tyszkiewicz.

De las personas de su ambiente más cercano, ¿quién cree usted que inspiró más a Nowosielski cuando ya había empezado su primera etapa de trabajo artístico? ¿Qué personas le formaron como artista de forma directa u indirecta?

Ante esta pregunta Wolański me respondió que no era fácil encontrar una única persona, que Nowosielski siempre intentaba proteger su propia personalidad y su forma de ver el mundo. La pintura de Nowosielski se relaciona con la aparición del hombre en la tierra y el intento por parte del artista de interpretar este hecho de forma pictórica. En sus conversaciones con Nowosielski, Wolański, que no cree en Dios, decía que la aparición del hombre fue fortuita o casual, pero el punto de vista del maestro era diferente y siempre hablaba del Creador. Wolański recordaba que Nowosielski siempre decía que "el artista o pintor no debe vincularse y estar bajo cualquier tipo de influencia, sino que debe, a solas, crear su propio camino". Es decir, según palabras de Nowosielski el artista debe crearse a sí mismo a través de su trabajo personal y su propia obra. Aunque estas eran las ideas de Nowosielski, Wolański me confesó que Nowosielski sentía fascinación por algunos artistas y colegas como Strzemiński o Kantor.

Seguramente, dijo Wolański, también pudo estar influenciado por la pintura del Bosco, Franc Arp y Miró. De hecho, hablaba mucho sobre Miró. También estaba enamorado de la obra de Paul Klee. Se sentía inspirado por la ciudad de Łódź con sus artistas y su clima de tosca figuración del realismo social.

Wolański me contó que una vez le hicieron un encargo al, Nowosielski quien entonces conducía el taller de pintura de la PWSSP de Łódź, cual heredó de Byrski (de hecho, a

la muerte de Byrski, su taller pasó a manos de Wolański que por aquél entonces estaba falto de experiencia y tenía por mentor al profesor Wegner, el cual era discípulo de Strzeminski, pero a la llegada de Nowosielski a la ciudad de Łódź fue él quien tomó el mando del taller), y le pidieron que pintara un tranvía, encargo que no le gustó demasiado debido a la temática. Nowosielski pidió a Wolański que le ayudara a medir, usando un palo, la distancia de los cables eléctricos desde el tren para así saber la proporción del tranvía. Durante el período en el que Nowosielski estuvo en Łódź, la ciudad fue artísticamente muy fructífera y el artista se dedicó a pintar muchos paisajes urbanos en los que aparecen vías de tranvías (los cuales en muchos casos fueron adquiridos por el ayuntamiento de la ciudad, hecho que Nowosielski mostraba con alegría que lo llenaba de orgullo). Parece ser que Nowosielski podía haber tenido la inspiración o la influencia de la obra del profesor Stanisław Fijałkowski, aunque en opinión de Wolański, era más bien Fijałkowski quien copiaba a Nowosielski. Como vemos, todas estas influencias directas e indirectas han servido al pintor para definir el lenguaje de su obra pictórica, es decir, para encontrar la forma adecuada de expresar sus ideas artísticas.

Según Wolański, la constante búsqueda de la forma en su trayectoria artística es lo que llevó a Nowosielski a construir su propia filosofía como pintor. Aunque su pensamiento siempre fue muy cercano al mundo cristiano y a la filosofía sacra-ortodoxa "abstracta", esto no impidió que tuviera su propia filosofía como pintor. Nowosielski "buscaba estados de expresar sus ideas pictóricas las cuales no podía transmitir de ninguna otra forma artística ya que no las podía cantar, ni representar teatralmente, ni construir como formas arquitectónicas o escultóricas... solo podía expresarlas de forma pictórica-pintada. La pintura, para él, fue el único modo de expresar la relación entre el hombre, el mundo y todo el universo".

Wolański me contó también que a Jerzy Nowosielski le encantaba hablar con el padre Andrzej Szeptycki. Un día fueron juntos a una boda a la montaña y allí se encontraron con la iglesia que Nowosielski había pintado en *La boda*. Según Wolański Nowosielski trataba la fe como una masa de la que se servía para desarrollar su propia filosofía artística. La usaba como a cualquier otra herramienta pero, a la vez, esta religiosidad le ayudaba a sentir más todo aquello que pintaba, como se puede apreciar viendo los frescos de las iglesias en los que había trabajado.

Otra persona que según Wolański había podido influenciar a Nowosielski fue Garwoliński, miembro del "Komitet Centralny" (dirección del Partido Obrero Unificado Polaco) que estuvo trabajando en Łódź gracias a sus contactos en el partido. Se conocieron en Łódź y Nowosielski se mostró entusiasmado por tener la oportunidad de conocer personalmente a un representante de la escuela de Leningrado (Garwoliński estudió bellas artes en San Petersburgo) y poder hablar de los temas que suscitaban su interés. Estaba especialmente interesado en obtener información sobre la influencia de los iconos en la recién creada obra pictórica del realismo social. Nowosielski veía la nueva pintura realista rusa como una continuación del lenguaje ortodoxo de pintura icónica pero Garwoliński nunca estuvo de acuerdo con él en lo referente a esta apreciación y nunca quiso aceptar la existencia de dichas influencias.

¿Qué arte gustaba a Nowosielski? ¿Qué o quién le inspiraba (primitivismo, surrealismo...)?

Wolański respondió que a Nowosielski le enamoraba la forma de ver el mundo de las categorías abstractas y primitivas de Nikifor Krynicki. De hecho, Nowosielski hizo diversas exposiciones con él y le había contado varias anécdotas a Wolański sobre este pintor, como por ejemplo el hecho de que pintaba con su propia orina.

Wolański me explicó una historia relacionada con otro pintor primitivo que Nowosielski se encontró durante su trabajo en el Centro Cultural de Łódź. Se trataba de un pintor autodidacta, con un estilo parecido al de Van Gogh, llamado Władysław Rząb que vivía en la ciudad de Zgierz. Nowosielski fue llevado a la clase del centro cultural en el que trabajaba este pintor para que viera su obra y él se mostró muy conmovido y completamente enamorado de la pintura del señor Rząb y también de la de otros primitivistas que trabajaban allí, como por ejemplo una modelo, la señora Rudnicka, que pintaba bodegones de forma muy primitiva y sorprendente. Nowosielski estaba enamorado de este tipo de obra por dos motivos: porque en cierto modo presentaban una cierta similitud con el icono y porque mostraban un cierto atrevimiento pictórico, por ejemplo en aspectos como la perspectiva, pero a la vez mostraban la incapacidad de la representación de la realidad.

También le gustaba mucho la obra del grabador de Łódź Henryk Płóciennik, así como la del pintor Andrzej Łobodziński, que trabajaba con pigmentos de colores secos que iba moviendo y terminaban dejando una masa gris en el cuadro. A Nowosielski le

encantaba la idea de la transformación del cuadro por simple mezcla de los pigmentos secos.

¿Por qué le fascinaron los iconos ortodoxos? ¿De dónde le viene la inspiración por estos iconos?

Wolański me dijo que Nowosielski recordaba el icono constantemente y que para él era la forma más profunda de expresar la religiosidad ya que el icono no muestra una realidad sino que enseña la forma de estar comprometido con la religión. Nowosielski estaba enamorado de Rublow, de hecho vio sus iconos en Moscú. Según Wolański, el icono enseña cualidades que no existen. Es un mundo de simbología que usa una forma muy sintetizada pero que no es abstracta. Tiene su propio significado y, tal y como decía Nowosielski, crea el mundo inmaterial.

¿Cree que Nowosielski el hecho de pintar los iconos era alguna forma de rezo, es decir, alguna muestra de religiosidad?

Wolański me explicó que en la imaginación religiosa vinculada a la pintura de los iconos se explica que el artista que pinta el rostro de Dios, está iluminado por la divinidad. Por lo visto, al principio Nowosielski no compartía esta idea ya que el hecho de pintar los iconos no fue para él una confesión de fe. Aunque, seguramente, su religiosidad sí se puede apreciar en la pintura de los frescos de las iglesias y en la pintura para el culto. Nowosielski pensaba que en el hecho de pintar un icono se estaba creando de forma material el mundo inmaterial, es decir, a través de los iconos se materializan las ideas del mundo y se proyectan las ideas de la pintura.

¿Qué influencia tuvo su esposa, Zofia Gutkowska, en su trabajo artístico?

Wolański se acordaba de ella con mucho cariño. Muchas veces cuando volvían del trabajo o de reuniones con algunas copas de más, ella era la primera en darle una aspirina y una taza de te con zumo de frambuesa. Cuidaba de su marido en todos los sentidos ya que no solo se ocupaba de su comportamiento y de su salud, pero a la vez se encargaba del trabajo de secretaria y mánager de su marido. Artísticamente, aunque a veces él no compartía su punto de vista, siempre escuchaba sus opiniones. Muchas veces ella tuvo la última palabra en las pinturas que Nowosielski terminaba.

¿Por qué, a pesar de que estaba influenciada por los iconos, el gobierno comunista apoyó la obra de Nowosielski?

Wolański se acordaba de que en los años sesenta vino Sokorski, un representante del partido enviado por Teichman, el entonces ministro de cultura, al taller de pintura con la intención de cerrarlo debido a la poca vinculación de Nowosielski con el realismo socialista. Pero finalmente el cierre no tuvo lugar. De hecho, curiosamente durante toda la época comunista en Polonia, la obra de Nowosielski fue comprada por el gobierno y fue exhibida por todo el bloque comunista e incluso fuera de él, por todo el mundo. A consecuencia de este hecho, a menudo Nowosielski fue mal juzgado por su posible vínculo con el partido comunista y el teóricamente evidente uso del poder para difundir su obra. Pero analizando esta situación, Wolański cree que el interés del gobierno por la obra de Nowosielski se debe a la conciencia que el gobierno tenía de su vinculación y dependencia de la URSS. Nowosielski pintaba iconos y cuadros de inspiración icónica, un tipo de obra que de alguna manera pudo representar la marca del comunismo escondida en la influencia de la religión ortodoxa. Como dijo Wolański, la obra de Nowosielski era mejor que la propaganda de la hoz y el martillo. Al final, el artista quitó el sentido religioso a sus cuadros, los cuales se mantenían como obras pictóricas bien elaboradas y suficientemente interesantes para su promoción.

¿Qué pasó con la inspiración religiosa y la evidente relación de la religión con su pintura cuando Nowosielski se declaró atea?

Aunque Nowosielski se separó de la religión, su obra siguió manteniendo el vínculo que tenía con ella. Wolański dijo que, de hecho, nunca dejó la religión del todo, ya que incluso cuando se declaró ateo siguió asistiendo a misas en la iglesia.

Wolański me dijo que Nowosielski tenía siempre a mano un libro escrito en ruso que le ayudaba a entender el mundo y a poderlo explicar desde el punto de vista de la filosofía ortodoxa. A menudo usaba este libro, que seguramente era de Soloviov, para apoyarse en sus ideas y presentar una opinión. Para él era como una especie de Biblia. La época en que les tocó vivir y trabajar en Łódź fue muy difícil ya que el partido comunista interfería en todos los asuntos de la vida, especialmente en la cultura. Huyendo en la religión, Nowosielski sencillamente protegía su sensibilidad y personalidad. Para él la religión era un apoyo.

¿Sabe de alguien más que le pudo inspirar cuando ya era un adulto?

Wolański me contó que Nowosielski era un miembro importante del grupo de artistas de Cracovia en el que también figuraba Tadeusz Kantor. El crítico, teórico e historiador del arte Mieczyslaw Porębski escribió sobre Nowosielski. El famoso poeta Tadeusz Różewicz inspiraba a Nowosielski, le encantaba su precisión de palabra. El poeta se ha inspirado en el cuadro “*Matadero*” y creó un famoso poema. Directores de cine como Teplitz, Wajda o Kawalerowicz también le inspiraron ya que también se dedicaba a la escenografía. Wolański recordó que Nowosielski había trabajado en el teatro de títeres Arlequín y allí hacían muñecos con patatas.

Según Wolański, Stanisław Fijałkowski siempre ha sido un demagogo al que le encantaba hablar especialmente de arte y que estuvo muy vinculado a la ideología de Strzemiński, pintor del cual fue alumno y al que a menudo visitaba junto con otros alumnos, incluso después de dejar el trabajo en la Escuela de Bellas Artes. Wolański se acordaba que siempre decían que Strzemiński fumaba mucho y que siempre tenía un cenicero lleno de colillas apagadas. Sus alumnos le visitaban a menudo y a veces incluso le traían comida puesto que su mujer, Katarzyna Kobro, no parecía interesada en ocuparse de su marido ya que estaba totalmente centrada en hacer su propio arte y no se ocupó demasiado de otros asuntos. En cambio, el caso del matrimonio de Nowosielski fue una situación muy distinta ya que su esposa Zofia siempre le cuidaba y sacrificó su propia carrera artística como pintora. En su relación matrimonial existía un compromiso, ella hacía la escenografía y él pintaba. Wolański me contó que este era un hecho muy frecuente entre las parejas de artistas y me dijo que en su caso, su mujer, igual como hizo Zofia Gutkowska-Nowosielska, también dejó de pintar.

¿Qué opina sobre la relación de Nowosielski con el icono y la imagen religiosa? ¿Cómo puede justificar este compromiso artístico que está presente en toda su trayectoria pictórica y que nunca abandonó?

La respuesta de Wolański para esta pregunta fue corta. Para él, la pintura era como la religión. La inspiración que tenía de los iconos no se trataba ni era vista como una inspiración religiosa, se trataba de los universalismos.

En su opinión, ¿cuál es la obra más importante de Nowosielski y por qué?

A Wolański le resultó imposible elegir una única obra, puesto que siempre había visto las obras de Nowosielski como partes de un trabajo entero -la unidad de toda la trayectoria. Todos los cuadros de Nowosielski son una continuación o un resultado de una búsqueda artística y temática constante. Una vez Nowosielski le ofreció darle un cuadro y él le dijo que si le regalaba un cuadro suyo, entonces empezaría a pintar como lo hacía él. Los iconos pintados por Nowosielski eran distintos de aquellos que se pueden ver en las iglesias y museos, había creado su propio lenguaje inspirándose en los iconos.

¿Qué ideología le transmitió al joven asistente de su taller, es decir, a usted, señor Wolański? ¿Le dio algún consejo acerca de como comportarse en la escuela como profesor? (Aunque la respuesta vuelve a no contestar la pregunta, a continuación describo lo que decía Wolański).

Wolański declaró que Nowosielski no intentó posicionarlo en ninguna dirección. Cuando vivían en Łódź, cada uno hacía su propia vida. Lo que sí que intentaba expresar es que su mentalidad estaba vinculada con su forma de vivir, la cual tenía que estar de acuerdo con la consciencia humana. Por ejemplo, cuando Wolański se divorció de su primera mujer, no le pareció bien, ya que conocía a su mujer y había estado en la boda. Nowosielski a menudo visitaba el piso de setenta metros cuadrados en el número 14 de la calle Uniwersyteckiej que habían tenido los Wolański. Este piso fue cuidadosamente construido con ladrillos por ellos mismos y algunos amigos, puesto que allí vivían también tres amigos de Wolański. Allí tenían lugar algunos encuentros con personalidades de la cultura, como por ejemplo el que se convertiría en un famoso director de cine Roman Polański. Durante las fiestas Nowosielski nunca dejaba de comportarse bien y cuidaba siempre las buenas maneras.

Después de hablar sobre su casa, Wolański se centró en el taller de Nowosielski, que en un primer momento estaba en la calle Narutowicza, pero después fue trasladado a una casa en un noveno piso de la calle Zgierska. Nowosielski vivía y trabajaba en su taller con su mujer Zofia. Junto a su estudio había otros tres talleres de artistas importantes: Fijałkowski, Roman Modzelewski y Jeszke. En total había cuatro talleres en un mismo nivel. En invierno hacía mucho frío y en verano, mucho calor. Las pequeñas ventanas exteriores y las que había también en el techo resultaban de poca ayuda a la hora de ventilar.

Wolański me contó una anécdota en relación a material para pintar. Un día de verano, Nowosielski, Zygmunt Ogrodowczyk y Wolański estaban caminando por la ciudad y se encontraron unas maderas en la calle Kilińskiego con Narutowicza, cerca de la iglesia ortodoxa. Fueron a preguntar al cuidador de dicha iglesia si les podían vender las tablas y, al final, se pudieron llevar las tablas ofreciéndole una botella de vino a cambio. Volvieron a casa de Nowosielski con las tablas muy contentos y lo celebraron bebiendo Slivovitz. Nowosielski les dijo que había tenido un sueño en el que había pintado un icono tan grande que no lo podía levantar. Conviene recordar que en aquella época era especialmente difícil encontrar material artístico y cualquier tipo de objetos necesarios para su construcción. Conociendo estas circunstancias, se puede comprender mejor la gran alegría que sintieron los tres artistas al encontrar este buscado material.

¿Qué recuerdos tiene de la asociación artística de Krzywe Koło de Varsovia?

Wolański se acordaba de una vez en la que Marian Bogusz, el director, vino una vez a Łódź y fueron a una bodega "Fukier" a beber vino. Bogusz tenía una copa muy grande y dijo que si alguien se bebía todo el vino de su copa participaría gratis en la exposición. Esta asociación no estaba tan organizada como la del Grupo de Cracovia. No tenían exposiciones periódicas y tampoco se reunían con frecuencia. Todos sus participantes eran contrarios al régimen comunista y querían enfrentarse al gobierno. Nowosielski estuvo enseñando con ellos unas tres o cuatro veces en Varsovia. La asociación era muy libre pero también muy hermética, Bogusz cuidaba mucho las ideas que agruparon a los jóvenes artistas y no permitía que entrara nadie sospechoso de espionaje.

¿Qué es lo que le gustaba a Nowosielski de Łódź?

"¿Sabes qué Tadeusz?-le decía Nowosielski a Wolański cuando volvía a Cracovia- lo que más me faltará de esta preciosa ciudad será el *gótico de Łódź*". Le encantaban los barrios obreros de Łódź como Księży Młyn o Manufaktura (la famosa fábrica de Izrael Poznański), que tenían una atmósfera especial. Wolański me explicó que todas las ciudades del mundo se han formado en torno a la catedral, pero Łódź creció en el siglo XIX junto a las enormes fábricas productoras de telas de algodón. En su momento álgido, la Manufaktura de Łódź, la mayor fábrica textil de Europa, proporcionó trabajo a veinte mil obreros que se dedicaban al hilado del algodón. Nowosielski y Wolański la visitaron una vez y se quedaron asombrados por el gran ruido y el gigantesco movimiento de los hilados. Nowosielski pintó una hiladora en forma de icono. Estaba

fascinado por la estructura, el sistema de circuito del agua, los pigmentos que teñían los hilos y el incesante ruido que acompañaba todo este proceso. Aquella fábrica era una enorme ciudad dentro de la ciudad, con sus propias calles, casas e iglesia.

¿Cómo fue su relación con las mujeres?

Wolański me contó que Nowosielski era muy tímido. Una vez, en la "fuksówka" (un tipo de fiesta universitaria) de la escuela, Wolański quiso invitarle a tomar algo en una mesa llena de alumnas y él huyó diciendo que allí no podía tomar nada. Las mujeres lo paralizaban, les tenía casi miedo.

Una vez, en una fiesta de la escuela, una noble señora llamada Pijewska quiso algo con él, pero él se puso rojo y se separó de ella.

Cuando pintaba mujeres lo hacía con ojos de hombre, como los demás artistas. Sin embargo, cuando en el salón de Tyszkiewicz había chicas guapas como Zielińska o Hałat, lo cual sucedía con frecuencia, Nowosielski nunca reaccionaba demasiado. Aún así, en sus obras pintaba mujeres agresivas, sensuales, sexuales y torturadas. Según Wolański, cada pintor tiene una parte oscura y así era como se mostraban los complejos de Nowosielski. Al final de su respuesta Wolański añadió que antes la actitud de las chicas era diferente, que miraban a su alrededor mientras andaban y se interesaban por todo el entorno y los chicos. Ahora, en cambio, solo miran los teléfonos móviles.

¿Me puede explicar algo sobre el proceso creativo de Nowosielski?

Nowosielski pintaba muchos cuadros a la vez, los dejaba y después volvía a pintarlos.

Fijałkowski se levantaba a las seis de la mañana y sistemáticamente venía cada día al taller para trabajar. Nowosielski no trabajaba así. A veces había períodos de mucho trabajo en los que pintaba mucho, pero después dejaba de pintar. No pintaba cada día, esperaba la inspiración. Él vivía la pintura, no lo hacía como un trabajo u obligación como lo hacía Fijałkowski.

¿Nowosielski diferenció la forma de pintar la pintura religiosa de la laica?

Wolański dijo que la iglesia y el partido comunista tenían las mismas expectativas en cuanto al arte. Nowosielski había expresado esta observación en varias ocasiones

cuando trabajaban juntos. Teniendo en cuenta la gran religiosidad de Nowosielski, la comparación entre estas dos organizaciones parece inadecuada. Wolański estuvo rememorando la experiencia de Nowosielski con la Iglesia y el arte eclesiástico. Vio que las reglas de la elección de un cuadro u otro, los gustos y la estética que mueve la religión no tienen nada que ver con el arte. Los cuadros y las pinturas de los interiores de los templos están diseñados para abrumar a la gente que los ve. Al ser su tío obispo, Wolański se acordaba de las grandes celebraciones que tenían lugar en su casa, de los enormes pasteles servidos por las monjas y de los cuadros de temática religiosa que recibía, que tenían muy poca calidad artística. Al parecer, también pudo tratar estos temas con Nowosielski que compartía sus observaciones en relación al arte religioso. Wolański me dijo que, aunque Nowosielski tenía otra religión, el mismo fenómeno tenía lugar en la iglesia ortodoxa. Muchas veces su obra religiosa fue rechazada por los representantes de la iglesia, así como por los creyentes que no eran capaces de entender sus pinturas.

Nowosielski quería representar su propia idea sobre lo sacro y el significado de creer en Dios y conseguía hacerlo pintando las iglesias.

¿Cómo fue su primer encuentro con Jerzy Nowosielski?

Según Wolański, Nowosielski y él se encontraron por primera vez en el rectorado de la Escuela Superior de Artes Plásticas de Łódź, aunque ya se conocían de la asociación de artistas plásticos. Estaba muy contento por la mañana y le invitó a desayunar, a dos copas de vodka y después, a otras dos, para relajarse. Luego fue a la clase.

A Nowosielski le gustaba hablar con los estudiantes, especialmente con las chicas, y comentar con ellos las obras. Decía que el arte no se podía enseñar, que para pintar se tiene que sentir la pintura y cuidar la sensibilidad de cada uno de sus estudiantes. Según su pensamiento, no se podía educar a pintar a los artistas inexpertos porque entonces empezarían a copiar las obras de los demás y no crearían su propio lenguaje artístico. Sí se les podían mostrar algunas posiciones e indicarles los posibles resultados de sus acciones, pero no se les podía enseñar la pintura.

¿Cómo conducía su taller de pintura? ¿Cómo eran sus clases?

Wolański empezó su respuesta contando que en el taller de pintura de Łódź que Nowosielski dirigió con él, había una chica esquizofrénica que a menudo cambiaba de

estilo de pintura. Nowosielski supervisaba su obra con mucho cuidado. Al parecer, era muy cuidadoso y discreto con todos sus alumnos y siempre les enseñaba su visión artística poniéndose de su parte. Intentaba entender la obra que ellos hacían y mantener su visión independiente, aunque estéticamente fuera muy distinto de lo que él hubiera hecho en sus pinturas. También intentaba presentar su forma de ver la pintura explicando los cuadros mencionando siempre, eso sí, que aquellas explicaciones correspondían exclusivamente a su propio punto de vista.

¿Le interesaba la escultura?

Nowosielski no estaba interesado en la escultura, aunque hacía escenografía y construía las maquetas de escena para algunos espectáculos teatrales.

¿Quién heredó el taller de pintura de Łódź y se encarga de él actualmente?

Cuando Nowosielski volvió a Cracovia, Andrzej Łobodziński recibió el taller.

Al terminar la entrevista, Wolański me entregó un papel en el que figuraban, escritas con su letra, algunas de las frases que Nowosielski le había dicho y él todavía recuerda. Son las siguientes:

"Vigíame para que no les enseñe la pintura."

"Allí donde hay algo, que es el mundo real. No curvo."

"Cada perspectiva es un truco para camuflar la realidad."

"El sentido de la pintura está en la esperanza de cumplir las expectativas del pintor. Si el cuadro refleja la visión del artista, después espera su confirmación."

"No soy un educador y nunca he querido ser un apóstol. El pintor es un egoísta porque siempre intenta mantener su personalidad."

"Para mí la fe es un tipo de alimento místico que me abre la puerta al futuro."

"Stasiu [Stanisław Fijałkowski] es un pintor magnífico, pero le falta talento."

"Pienso que todo es negro, pues es nulo (sin valor), soso."



Con Tadeusz Wolański en su casa, Łódź, 2013.

Entrevista con Leon Tarasewicz, Varsovia, en un bar de casco antiguo, 17 de diciembre de 2015

Quedé con Tarasewicz en el casco antiguo de Varsovia el día 17 de diciembre de 2015, por debajo del Barbakan, a las 10 de la mañana. Para poder llegar a la capital a la hora, tuve que coger un autobús a las 5. Cuando le encontré, Tarasewicz estaba muy dormido e iba poco abrigado por la época del año en la que nos encontrábamos. Solo llevaba una camiseta al estilo hawaiano con un diseño floral, una chaqueta gris y una gorra parisina del mismo color. Andando unos pocos pasos llegamos a un bar en el que servían comida polaca y judía y pedimos caviar judío, que no es más que huevos duros con paté, y unas rebanadas de pan. Estuvimos hablando casi cuatro horas.

Al principio de la entrevista recordé nuestro primer encuentro durante su intervención artística en la Plaza Real de Barcelona en el año 2001 y en el que le presenté el título de mi tesis doctoral. Desde hacía tiempo, Leon Tarasewicz trabajaba en la ASP de Varsovia pero desconocía la obra de Gardner. Entre risas comentó que si leyera mucho no podría pintar.

¿Cómo fue el primer encuentro con Nowosielski?

Tarasewicz me contestó que cuando todavía era un estudiante del liceo artístico de Supraśl, visitó junto a Janek Szeremeta todos los sitios en los que se podía ver la obra de Jerzy Nowosielski y la de los "capistas" polacos, especialmente Nacht-Samborski. Tarasewicz dijo que Nowosielski había sido un mito para él y que fue muy importante por su reconocimiento artístico y porque les ayudó a crear y cristalizar los conceptos relacionados con las ideas de nación y religión, lo cual fue muy importante para los jóvenes bielorrusos en su fase de maduración emocional y social. La obra de Nowosielski fue muy importante en la construcción y maduración de los conceptos religioso-nacionales que les conmovían. Para Tarasewicz fue igualmente importante la música de Czesław Niemen y sus canciones, siempre en el contexto de su nacionalidad y de lo que intentaba transmitir en su música.

La primera vez que se encontró con Nowosielski fue en la santa Montaña Grabarka durante el verano de 1982. Por aquel entonces, Tarasewicz estaba en el tercer año de sus estudios en la Academia de Bellas Artes (ASP) de Varsovia. En aquel momento él era un joven activista de la *Bractwo Młodzieży Prawosławnej* (la hermandad de los jóvenes ortodoxos) y había organizado un campus para pintar iconos. Aquel momento fue muy

importante porque era la época en la que se repensó y reconstruyó todo lo relacionado con la ortodoxia y la iglesia ortodoxa en Polonia. Nowosielski había ido a la Montaña Grabarka con su esposa Zofia para rectificar la pintura del Pantocrátor que anteriormente había pintado en el campanario de la iglesia. Tarasewicz pudo ver como Nowosielski trabajaba en su obra. En Grabarka también había el padre Leoncjusz Tofiluk, que era un amigo de Nowosielski, de Bielsko Podlaskie. Tarasewicz me dijo que se acordaba de que, como era muy joven, muchas veces le hacía preguntas muy difíciles a Nowosielski, todas relacionadas con su edad y los tiempos rebeldes que vivió. Este primer encuentro con Nowosielski fue bastante difícil porque Tarasewicz, con la inconsciencia propia de un joven patriota bielorruso, hacía preguntas que nadie podía responder y que tal vez eran incorrectas y sobre temas de los cuales no se podía hablar como la religión y la política de las naciones. Como Tarasewicz me contó, a menudo recibía por respuesta de Nowosielski un claro "déjame en paz" (conviene recordar que la iglesia ortodoxa sufrió mucho en la Polonia ultracatólica de después de la Segunda Guerra Mundial).

Tarasewicz recordó que al día siguiente Nowosielski se le acercó y le pidió muy educadamente si podría compartir unos momentos con él para hablar de todo aquello que le interesaba. Era verano tardío y los campos ya habían sido cosechados. Los dos caminaron por los caminos entre los restos de centeno hacia la parte sur de Grabarka. Nowosielski empezó entonces un monólogo que terminó durando un par de horas. Estuvieron hablando sobre cuestiones universales. Durante su disertación le explicó y concienció sobre las cuestiones y las relaciones políticas, sociales y dificultades que vivía la iglesia ortodoxa en Polonia. Le confesó que tenía que saber la verdad acerca de las dificultades que vivía esta iglesia en Polonia y dijo que, tal vez, si la política fuera a favor, en tan solo dos días la iglesia ortodoxa de Polonia dejaría de existir. Él sabía lo que decía porque había hablado muchas veces con los obispos ortodoxos del país y conocía bien la situación ya que muchos de ellos encontraban en Nowosielski el apoyo y la posibilidad de hablar acerca de esa situación que tanto necesitaban. Nowosielski le contó también los vínculos que tenía con el departamento del Ministerio de Asuntos Interiores y su delicada relación con la iglesia ortodoxa. Para el joven Tarasewicz, este encuentro fue, según sus palabras, como si le hubieran echado un cubo de agua fría en la cabeza. Aunque por otro lado, a partir de entonces pudo ir viendo a Nowosielski de forma regular y hablar de todo con él. Así se creó una importante amistad que duró

muchos años. Cada año le visitaba para así tener fuerzas para todo el año puesto que, para Tarasewicz, Nowosielski era como un cargador de baterías. Todas estas conversaciones fueron muy importantes para Tarasewicz porque, según él, eran encuentros con una autoridad en los que siempre se podía hablar sobre las cuestiones universales. Cuando Tarasewicz expuso su obra en Krzysztofor, Nowosielski la visitó hasta ocho veces y en cada una traía diferentes personas consigo para que pudieran ver su obra. La quintaesencia de este largo período de contacto fue una exposición en el castillo (*Zamek*) Ujazdowski dónde, en 1997, Tarasewicz expuso junto a Nowosielski y Smoczyński. El lema que los unía era la ortodoxia.

Tristemente, cuando Tarasewicz recibió el premio de la Fundación Nowosielski, el profesor ya no podía comunicarse con el mundo de una manera fluída. Por aquel entonces, se acordaba únicamente de la época en la que él iba a Waliły y lo recogía su amigo, el padre Doroszkiewicz, con un carro de caballos con el que iban a Gródek y oían a los lobos aullar y aullar.

¿Cómo se formó Nowosielski como artista cuando era joven? ¿Quién le ayudó a conocer e interesarse por el arte?

Tarasewicz no pudo mencionar a nadie que le hubiera inspirado para escoger el camino de artista, aunque sabía que la colección de iconos del Museo de Lvov le causó un gran impacto y le influenció para toda la vida. Como decía Tarasewicz, para Nowosielski fue un choque que pudo cambiar y organizar la forma que tenía de percibir el mundo y empezar a crear obras artísticas y pintar iconos. Empezó a ver el mundo no solo de forma racional, pudo ver la parte irracional de la pintura reflejada en los iconos del museo de Lvov, y esto le generó un impacto tal que decidió dedicarse a pintar iconos y convertirse en pintor. Tarasewicz se acordaba con cariño y emoción de los primeros cuadros de Nowosielski, en los cuales se puede apreciar una gran dificultad y torpeza y, a la vez, el gran trabajo que el profesor tuvo que llevar a cabo para poder desarrollar su trayectoria artística. Porque, según Tarasewicz, Nowosielski no era un virtuoso al que todo le resultara fácil, sino que todo lo que hacía le requería mucho trabajo y esfuerzo. En su opinión, los primeros trabajos de Nowosielski son muy pesados y contienen una tenaz resistencia del trabajo y desarrollo. Todo esto hace que, como explicaba Tarasewicz, su obra tenga más valor y que él sintiera mucho respeto hacia el profesor y el enorme esfuerzo que hizo continuando su trabajo.

¿Quién le inspiró durante la niñez y juventud? ¿Habló de alguien?

Tarasewicz dijo que nunca habían hablado de estos asuntos. Él cree que el trabajo en solitario y su propio aislamiento lo fueron cerrando interiormente y esto propició su desarrollo como artista. Nowosielski no tenía muchos amigos con los que compartir sus experiencias, a lo mejor el padre Jerzy Klinger o el cura ortodoxo Leoncysz Tofiluk le influenciaron, aunque son amigos de su madurez más que no de su infancia, y le crearon un espacio en el que podía ser comprendido. Estas personas le ayudaron a crear un espacio en el que se podía entender con su pintura y su pensamiento. Nowosielski, como cualquier otro artista, necesitaba un soporte filosófico y religioso para poder desarrollar su trabajo artístico y también su obra como pensador y escritor. Según Tarasewicz, la tragedia y el aislamiento de Nowosielski estaban relacionados con la triste pero real verdad de que la ortodoxia en Polonia se ha considerado siempre, en el mejor de los casos, como algo provinciano y pueblerino. Era imposible para él crear un hilo de comprensión de su obra e intercambio intelectual, no existía un espacio en el que pudiera ser comprendido, especialmente para la gente de su religión. Cargaba en solitario sobre sus hombros todo el esfuerzo de la duda perpetua vinculada con el arte que creaba y la posición filosófica que representaba. A esta dificultad es donde Tarasewicz veía el origen de la gran tragedia de la vida de Nowosielski: el alcoholismo. Sencillamente no aguantaba en solitario el gran peso que tenía encima (*samotnicza praca, która go jakoś zamykała wewnątrznie, gdzie tam dojrzewała przestrzeń gdzie on mógłby być zrozumiały*).

Como explicó Tarasewicz, después de la Segunda Guerra Mundial, la sociedad ortodoxa, que mayoritariamente estaba formada por obreros y gente del mundo rural, no gozaba de la preparación necesaria para entender y comprender a Nowosielski, ni para proteger ni guardar su obra. Por otro lado, parte de la sociedad católica de la época solo lo entendía formalmente. Durante los años 80 empezaron a haber algunos estudiantes que, como Tarasewicz, eran capaces de ver la importancia de su trabajo en relación a la vida cotidiana, pero en aquel momento todavía no formaban parte del grupo social que podía influir en la cultura. Cuando Tarasewicz le preguntaba a Nowosielski acerca de la iglesia y la ortodoxia polacas, Nowosielski siempre contestaba que la ortodoxia polaca únicamente estaba vinculada con la parte de la sociedad que vivía en los pueblos y era pueblerina. Nowosielski decía a Tarasewicz que, aunque él fuera joven y tuviera ganas de revolucionar la visión y las perspectivas que tenía la gente ortodoxa en Polonia, no

merecía la pena perder el tiempo para profundizar más en el tema y explicar más las cosas. Según Nowosielski no se podía hacer demasiado con este tipo de sociedad cerrada e intelectualmente poco despierta. Nowosielski admitía este problema y no se ponía nervioso.

Durante los años de la juventud tardía de Nowosielski, cuando estuvo trabajando en Łódź, la presencia de Jan Tarasin fue importante en su trayectoria como artista moderno. En Łódź compartía también encuentros con Stanisław Fijałkowski, que vivía en su misma escalera, y que tuvieron una gran influencia en su trabajo. Tarasin y Fijałkowski entendían lo que Nowosielski hacía y, a su vez, se vieron influenciados por su obra. Nowosielski siempre estuvo al margen del grupo de artistas polacos. Era un personaje callado y modesto, como recuerda Tarasewicz, sin vínculos. De hecho, el profesor Dominik, de la Academia de Bellas Artes de Varsovia que conducía el taller en el que Tarasewicz se diplomó y obtuvo su licenciatura, también lo recordaba de ese modo. Él decía que en el grupo de artistas polacos, Nowosielski era un personaje visto muy positivamente. Decía que *Nowosielski emanował skromnością, miał taką postawę człowieka na uboczu*, es decir, que Nowosielski era muy modesto y tenía la postura de un hombre que estaba apartado en las sombras, algo que no se podía decir acerca de Andrzej Wróblewski.

¿Cómo ayudó el grupo de Cracovia a Nowosielski a desarrollar su obra?

El Grupo de Cracovia era la única realidad de la época. La situación de Polonia era compleja después de la guerra y todas las influencias intelectuales cambiaron. Las élites de artistas solo podían empezar a trabajar en una ciudad como Cracovia, que no quedó destruida después de la guerra y en la que se refugiaron polacos de distintos orígenes y religiones. Esa variedad de personas dio lugar a la posibilidad de crear un importante grupo artístico. Por otro lado, los artistas del grupo eran jóvenes y querían poder empezar a crear y configurar el mundo artístico de Polonia. En aquel momento había la necesidad de crear arte contemporáneo de la época.

Tarasewicz comentó que, curiosamente, antes de la guerra, la región de la que él provenía no estaba culturalmente vinculada con Varsovia, sino que mantenía una estrecha relación con Vilna, la capital lituana. A consecuencia de la creación de nuevas fronteras después de la Segunda Guerra Mundial y la absorción de Lituania por parte de la URSS, se empezaron a crear vínculos culturales con Cracovia.

En el caso de Nowosielski, todo el mundo intelectual de la región de la que provenía su familia estaba vinculado con Lvov, y después de la guerra, con Cracovia. Nowosielski se quedó en un micromundo con reminiscencias de sombras de la antigua monarquía austro-húngara.

Tarasewicz mencionó que, después de la guerra, en general los polacos estaban ocupados y dedicaban todas sus fuerzas vitales a la reconstrucción del país, quedándose sin energía para otras actividades. Pero en Cracovia, como no quedó destruida, los artistas se pudieron dedicar al arte. Se pudo juntar gente de varias nacionalidades, artistas muy distintos y muy buenos (Kantor, Stern, Jaremińska, Jan Paweł...). Tarasewicz dijo que cuando llegaron los nuevos transportes en Polonia, como los aviones, empezó el intercambio intelectual y la actividad artística se trasladó a Sopot y, después, fue reactivada en Varsovia. Tarasewicz me explicó que la gente de la región de Cracovia es muy distinta a la de Varsovia o Poznań. En general, en su opinión, los cracovianos son más progresistas y abiertos de mente. Nowosielski pudo encontrar su sitio en el grupo en el que se podía dedicar al arte. Con tanta gente se podía desarrollar el arte de una manera muy rápida e interesante. Pero, en el caso de Nowosielski, toda esta variedad de personajes hizo que fuera difícil la comprensión y la cooperación con los otros artistas y su soledad intelectual. En este momento, Tarasewicz me explicó una anécdota de un médico llamado Jerzy Gieniusz, al que recordaba de la época de su niñez, que era hijo de una gran poetisa bielorrusa y que acabó trabajando en un pueblo cercano a una pequeña ciudad, Gródek.

Era un buen médico, pero sentía una fuerte debilidad por el alcohol. El alcohol le ayudaba a sobrevivir la difícil situación personal de la vida entre la gente de pueblo, que era gente con muy poca visión del mundo. Tarasewicz mencionó esto a fin de clarificar la situación de Nowosielski en el grupo de Cracovia y la posición del artista en Polonia. Nowosielski estaba completamente solo, el alcohol le ayudaba a sobrevivir la enorme dificultad de ser diferente e incomprendido. Tarasewicz explicó la importancia de la cooperación con los demás artistas y la interacción con ellos. Dijo que, al estar en un mismo grupo, los integrantes del mismo pueden intercambiar ideas y compartir sus problemas pero, añadió, que al ser Nowosielski ortodoxo y los demás miembros del grupo de artistas católicos y judíos, Nowosielski se quedó solo entre los suyos porque, debido a ser diferente, no pudo participar del enriquecedor proceso de intercambio de ideas como hacían sus colegas. Lo único que le quedaba era la "anestesia" con el

alcohol. Tarasewicz dijo que "puedes estar en el grupo y te sientes protegido porque estás entre los tuyos, pero si ellos no te pueden comprender porque no llegan a tu nivel, estás solo con todo lo que haces, intelectualmente no puedes comunicarte con los tuyos, me refiero a situaciones entre los amigos del grupo y también la gente de su etnia religiosa y cultural". Así pues, en el caso de Nowosielski, toda esta presión le provocó soledad y alcoholismo.

¿Cómo era su compromiso frente al arte moderno?

Tarasewicz dijo que no sabía si se podía hablar de compromiso. Habló de la serie de cuadros de las Gimnastas, de la época del realismo socialista, que siempre tenían un "gran individualismo" y que, a ojos de los jóvenes estudiantes de la actualidad, son muy interesantes ideológica y pictóricamente. Tarasewicz habló también del retrato de Majakowski –el gran poeta del comunismo en Rusia, que gusta a los jóvenes de ahora, aunque no es muy buen cuadro.

Según Leon Tarasewicz, quizás el momento más significativo de la rotura y el cambio de la idea fue el período de creación de los cuadros abstractos. El cambio de compromiso (refiriéndose al icono) se vinculó a su cambio personal, ya que en este período decidió ser ateo. Rompió la relación con la espiritualidad bruscamente para buscar formas de expresiones nuevas y modernas en la pintura abstracta.

Para Tarasewicz, el período más interesante en el que el artista adquirió un tipo de compromiso fue su vuelta a la abstracción. En esta época Nowosielski se separó de la religión y, después, como dijo Tarasewicz, cerró el círculo y volvió a la religiosidad en la abstracción. La abstracción le ayudó a encontrar un camino de vuelta a la espiritualidad. Estos cuadros abstractos curiosamente también son muy religiosos, aunque esa no fuera inicialmente su idea. Tarasewicz dijo que la pintura abstracta le dio la posibilidad y la facilidad de aclarar las formas que después aparecerían en otros cuadros posteriores más figurativos. En esta etapa, Nowosielski aprendió a pintar y rebuscar en las formas de construcción del icono, lo que le ayudó a crear nuevas posibilidades y tareas también en la abstracción.

Como dijo Tarasewicz, al principio Nowosielski usó e incorporó las formas del icono religioso. La abstracción le ayudó a rehacer estas formas a su manera y, con el tiempo, pudo elaborar sus propias formas de expresión (reducción de los símbolos religiosos

como por ejemplo en el viacrucis de Wesola, dónde hay otra manera de trabajar con el procedimiento artístico del icono, del *sankir* – (que es la primera capa de pintura oscura cual se usa en la elaboración de los iconos, Nowosielski muchas veces el acabado de sus cuadros sacros deja en esta fase del proceso pictórico). Tarasewicz dijo que resultaba interesante analizar la forma de pintar las caras de las mujeres lloronas en la iglesia de Azory de Cracovia, en la que las mujeres sencillamente no tienen rostro. También, en la misma iglesia, convirtió la cruz en la forma de un palo en la que Cristo estaba crucificado. Con esta idea pudo simplificar la composición y crear su propia manera de pintar este signo religioso. En resumen, llegó a la síntesis de la cruz. Este proceso creativo le ayudó a hacer nuevas composiciones con la cruz, que por la forma que tiene puede generar dificultades compositivas en un cuadro. Tarasewicz estaba convencido de que Nowosielski creó su propia iconografía, sus propios cánones de representación religiosa. El pensamiento filosófico y místico religioso junto al gran trabajo pictórico le permitió llegar a la síntesis y la simplificación. A continuación, en este sentido, Tarasewicz lo comparó con Rublov y la recreación de su propia iconografía del icono.

¿Qué hizo con el icono? ¿Podemos llamar sus obras con el nombre de *iconos del arte contemporáneo*?

Nowosielski encontró un lugar para el icono en la vida contemporánea. Supo reproducir en sus cuadros la esencia de la realidad que vivió. Artista tenía la idea de que la pintura religiosa puede funcionar de la misma manera que durante el tiempo de Rublov. Tarasewicz ha explicado que Nowosielski igual que Rublov, quien con su pintura ha formado la escuela del Nóvgorod quiso crear su propia visión y de algún modo volver a formar y rehacer la pintura relacionada con el icono con la misma importancia que lo ha hecho Rublov con la Trinidad (donde ha creado una iconografía que ha servido, hasta ahora, como un esquema compositivo para pintar iconos). Tarasewicz recordaba a Rublov y sus tiempos como el momento en el que vivieron y crearon sus obras los más grandes artistas de la época del renacimiento en Europa. Posteriormente, durante el período de la reina Isabel, los artistas eran enviados fuera de Rusia, especialmente a Francia, para que pudieran crear obras de estilo europeo. Estos artistas, al volver a su país, crearon obras que con el tiempo no podían compararse al arte europeo. Tarasewicz explicó que no existía un desarrollo paralelo entre el arte ruso y el europeo. Los rusos elaboraron su propia línea de desarrollo artístico con ideas propias, como por ejemplo el *peredvzhniki*.

Como dijo Tarasewicz, toda la creación artística de Nowosielski permite ver un proceso de asimilación de las ideas modernas del icono en la sociedad cristiana católica y ortodoxa de Polonia. Aunque con mucha dificultad, este proceso ha avanzado especialmente en la actualidad.

La obra de Nowosielski empezó a tener un significado importante en la sociedad ortodoxa polaca, de la misma época contemporánea de la cual Tarasewicz es representante. Pero, por desgracia, el grupo que actualmente puede crear influencias, durante los años 70 y 80 no tenía una gran importancia en la postura de la iglesia ortodoxa polaca ni, en general, en el arte polaco. Tarasewicz me contó una anécdota que le ocurrió estando en Hajnówka con el padre Dziewiatowski, el cual le enseñaba las pinturas primitivas al estilo de la antigua Constantinopla que se iban a pegar como decoración de la iglesia. El padre le dijo que no iba a dejar que un borracho (refiriéndose a Nowosielski) pintara en la iglesia. Para Tarasewicz, este tipo de situaciones eran difíciles. Tanto él como sus amigos se rebelaban contra este tipo de situaciones, pero no podían hacer mucho y tampoco sabían como ayudar a Nowosielski en esta situación. Pero ahora, explicó Tarasewicz con alegría, ya hay coleccionistas en Ucrania que tienen una gran cantidad de obras suyas en sus colecciones. Leon Tarasewicz estaba muy entusiasmado con la idea de que, al final, la obra de su amigo había encontrado un sitio adecuado en el que se la puede entender, debido a la ortodoxia y la visión que tiene la gente de este grupo social europeo. Por otro lado, aunque en Polonia hay una gran colección de su obra, como por ejemplo en el museo de Breslavia, siempre hay alguien que empieza a hablar de un "estilo Nowosielski" el cual, como dijo Tarasewicz, no existe. En opinión de Tarasewicz, solo los "amigos polacos" pueden mencionar tal tontería como "de estilo Nowosielski", tontería evidentemente relacionada con la incapacidad de comprender la obra de Jerzy Nowosielski y el icono.

En la sociedad ortodoxa no se puede hablar sobre el estilo de Nowosielski puesto que las personas de esta religión entienden su pintura como algo natural que siempre se ha pintado y que está relacionado con los iconos y las imágenes que conocen profundamente. El pintor pudo restablecer la pintura del icono y a la vez la hizo contemporánea, pero eso no significa que creara un estilo propio, sencillamente ha trabajado con el lenguaje que conocía.

A continuación, Tarasewicz explicó el desarrollo de la pintura icónica desde *el kanato de Moscú* y la pérdida del crecimiento de la pintura del icono. Toda la ortodoxia rusa, debido a la caída de las grandes ciudades rusas y el crecimiento del *kanato*, con la creación del principado de Moscú y, a continuación, el país con la capital en Moscú. Todo esto paró el desarrollo intelectual del crecimiento de la pintura ortodoxa del icono. Pero a la vez, todos los artistas que aprendieron a pintar el icono en la Rusia imperial y después se asociaron con el movimiento artístico moderno, el constructivismo, y se podían encontrar en la nueva realidad del socialismo ya que supieron usar el icono en su creación artística. Crearon un estilo, el constructivismo, con evidentes relaciones estructurales con el icono religioso ortodoxo. Este movimiento se creó en la misma época en la que en Europa estaban desarrollando sus ideas Mondrian y el neoplasticismo. Desgraciadamente, al final todo el movimiento fue destruido por el gobierno comunista. Tarasewicz dijo que eso fue una pérdida para todos nosotros.

Tarasewicz explicó que en la Rusia zarista había mucha cultura. Se desarrolló mucho la fotografía como medio de expresión moderno. También se desarrolló mucho la técnica. La revolución y la construcción del gran sistema totalitario del comunismo mató todo el crecimiento ya que, en palabras de Tarasewicz, "no hay manzanas en el desierto", si no hay inteligencia ni desarrollo del pensamiento y la civilización, no hay intelecto ni progreso. Resulta curioso que en relación al constructivismo ruso siempre se formó en Polonia, la prefijada idea acerca de los raros intentos artísticos modernos de los rusos. Como explicaba Tarasewicz, cuando era joven él mismo trató el constructivismo con cierto cinismo, porque en esa época, todo lo relacionado con Rusia se trataba con odio y, sencillamente, igual como hicieron muchos otros, él se empapó con este tipo de pensamiento. Por este motivo, todas estas ideas de importante riqueza que provenían de este tipo de arte se perdían, porque no fueron capaces de apreciar su importancia y su valor. Para Tarasewicz, cuando estaba acabando su bachillerato artístico, el impresionismo era el movimiento artístico más importante y elevado de entre todos los que había en el arte moderno contemporáneo de la época, y este fue el punto de salida para empezar la siguiente etapa de su educación.

¿Qué diferencias hay entre cuadro e icono?

Tarasewicz contestó que el cuadro es una descripción de la realidad realizada de forma racional, y también una forma irracional de ejecutar algunas ideas. El icono, en cambio,

es un rezo pintado, descrito, con algunos elementos plásticos y tiene la función de hacer de guía entre el hombre creyente y el mundo espiritual. Hay una importante frontera en el icono. El icono debe ser una síntesis, una idea pintada, y no puede ser demasiado realista ni mostrar los objetos que representa de forma real.

El problema es que hay un mundo helenístico de donde provenimos todos y, como dice Tarasewicz, él tiene con esta idea un problema de esquizofrenia. Al vivir en la parte oeste de Polonia, junto a Bielorrusia, está rodeado por mundos helenísticos en forma de cristianismo (ortodoxos y católicos), pero ambos se ven como enemigos entre sí. En Gródek, de donde proviene la famosa familia aristócrata de los Chodkiewicz, hay una parroquia católica misionera. A menudo viene a Gródek un cura de Argentina que luego visita Chile. Tarasewicz decía que: “todo esto es muy abstracto.” En todo este mundo, la fe se desplaza a un lado completamente inadecuado. La fe se comporta como un partido político de la religión que lleva incorporado un lema y las ideas de pertenencia a un grupo o nación. Pero ha perdido la parte de religión. Tarasewicz me explicó que un domingo en que viajaba cerca de la frontera alemana, había estado escuchando la cadena católica Radio María. Aguantó la escucha de la emisora unos cuantos rezos para poder apreciar la malicia y el odio que emanaban las palabras de los locutores. Recuerda especialmente lo que el padre Oko decía sobre el padre Boniecki. Tarasewicz no podía entender como un cura podía odiar tanto a otro, y que fuera tan mala persona, ya que nada de lo que decían tenía que ver con las enseñanzas de los evangelios.

En todo eso se encuentran los dos mundos helenísticos y tienen otro tipo de banderas. A Tarasewicz no le gusta usar la palabra *prawosławie* (ortodoxia), que en polaco significa "el único que piensa con razón". Tampoco le gusta usar la palabra católico (*e catolicue*), en latín, la iglesia católica universal, aunque tampoco es del todo universal. Tarasewicz prefiere usar el término descriptivo Iglesia Católica Romana.

Siguiendo con la reflexión acerca de los dos mundos que coexistían en su localidad, Tarasewicz decía que, de un lado, se mantuvo la forma de pintar el icono como rezo, la cual se recuperó con Leonciusz Tofiluk y la escuela de pintura de iconos de Białostoczyzna. Pero en la iglesia católica y la pintura occidental, para la representación de la Virgen María, en muchos casos, se usaban como modelo las bellas mujeres de la aristocracia y la realeza. En el icono, en cambio, no se puede pintar de modo que permita que puedan aparecer pensamientos pecaminosos, no se puede mostrar ni la

carnalidad ni la sexualidad de la Virgen. Pero en el mundo católico, decía Tarasewicz, te puedes enamorar de cualquiera de las vírgenes. Así pues, este es el funcionamiento de ambos mundos, los cuales no tienen nada en común entre sí. Pero el mundo de los uniáticos, la iglesia greco-romana creada en la frontera entre catolicismo y ortodoxia en Polonia, supo hacer el balance entre las influencias de ambas iglesias. Como me explicó Tarasewicz, la iglesia uniata había sido creada por los jesuitas y fue un gran invento que tuvo mucho éxito que llegaron a construir con un astuto tratado (firmaron un convenio con las iglesias y mantuvieron la estructura del iconostasio y todos los santos ortodoxos junto a la lengua local de los ritos religiosos, pero cambiaron toda la teología que pasó a ser católica sin que los creyentes se dieran cuenta al principio). Así, con el tiempo, los fieles se convirtieron en católicos porque se acostumbraron a los nuevos ritos y les vincularon ideas y costumbres de la nueva cultura. Pero no parece que hubiera mucho interés por parte del Vaticano en mantener esta iglesia, pues no tenía demasiada importancia a nivel político. Tarasewicz dijo que había una cierta dejadez por parte de los altos cargos eclesiásticos que puede verse en la historia relacionada con el largo tiempo de espera requerido para ordenar un nuevo obispo uniata después de la guerra. Tarasewicz conoce muy bien el obispo uniata bielorruso de Londres y cuando estuvo en el Vaticano le preguntaron sobre el mundo de los bielorrusos en Italia, pues Tarasewicz lo había mandado a hablar con el obispo Alexander Nelson para saber más y, por sorpresa suya, el representante del Vaticano desconocía que Nelson fuera obispo. Tarasewicz se sorprendió e indignó por este desconocimiento y no quiso hablar más del asunto.

La iglesia uniata introdujo muchos acentos y elementos realísticos en la iconografía, como por ejemplo los vestidos regionales, y también un imaginario terrenal representado, como en el caso del icono de la Virgen de Żurowice, por flores del campo. Tarasewicz dijo que en este icono la representación parece como holandesa, aunque duda que la inspiración para la creación de esta imagen hubiera llegado de allí. Consideraba que en todo caso los orígenes del cuadro se deberían a la idea de acercamiento e inspiración de los creyentes por la visión de los prados y la naturaleza de Bielorrusia.

A continuación, Tarasewicz habló de otras ideas relacionadas con el arte en Polonia. Por ejemplo, sobre el constructivismo polaco y la llegada de Strzemiński desde Rusia a Łódź y la creación del unismo. En Łódź se pudo crear un museo de arte moderno

porque los comunistas se interesaron por el arte y quisieron propagarlo. Así es como se desarrolló el arte abstracto en Polonia bajo las influencias constructivistas como, por ejemplo, la obra de Katarzyna Kobro. Aunque los dos, Nowosielski y Strzemiński, vivieron en Łódź, no se creó ningún vínculo entre ambos. Tarasewicz dijo que Strzemiński no podía hablar con nadie sobre arte porque estaba demasiado ensimismado con sus teorías. Por el contrario, Nowosielski siempre pudo hablar de su arte. Tarasewicz mencionó la tesis que dice que a menudo los artistas son personas con “una personalidad compleja y poco sociables, y por esta razón son artistas.” Dijo que si alguien es demasiado inteligente, entonces no puede ser artista.

¿Qué piensa de la obra de Nowosielski? ¿Le fascina? ¿Por qué?

Ante esta pregunta Tarasewicz se mostró triste porque la obra de Nowosielski no funciona de forma generalizada entre la gente que pertenece al mundo ortodoxo. Para la gente del mundo del arte como él o Jan Gryka de Lublin, la obra de Nowosielski puede considerarse una visión en la que siempre pueden fijarse y apoyarse todos los pintores, para ellos son como fundamentos. Para Tarasewicz esta relación es como si fuera algo muy natural y bueno a la vez. La ortodoxia de su obra tiene un significado muy importante. Uno puede ir a la iglesia católica de Azory, en la que hay frescos de Nowosielski, y ver como están resueltas las cuestiones pictóricas y como elaboró la obra el artista. Por ejemplo, en la representación de la Asunción al Cielo, Nowosielski resolvió a retirar la pintura con un trapo y en algunos casos reponerla en la madera también con un trapo (pintura *warta w deske*). Este es, según Tarasewicz, un ejemplo de la solución que alguien del mundo racional no pudo hacer, esto es algo excepcional. Tarasewicz me explicó que preparó unas maderas para Nowosielski pidiéndole que pintara iconos, pero en esa época ya no pintaba y entonces él se quedó con el material preparado y sin obra. Le entristeció no haber llegado a tiempo ya que para él Nowosielski es un personaje muy importante en el arte que llegó con su intelecto a sus contemporáneos en la pintura. Para él, la obra de Nowosielski crea un sitio en el que siempre puede volver, es como un albergue o asilo en el que resguardarse y recomponerse. Nowosielski es un referente para los artistas, especialmente los ortodoxos. Aunque en la actualidad la obra de Nowosielski no esté lo suficientemente valorada entre la población ortodoxa, que mayoritariamente es gente sencilla, incapaz de entender la obra del autor, Tarasewicz cree que en el futuro la obra de su admirado artista se revalorizará ya que la gente joven está cada vez más fascinada por su obra.

Según Tarasewicz, Nowosielski sobrepasó a sus contemporáneos con su intelecto y con conceptos que ellos no pudieron entender. A continuación, dijo que esto ocurría a menudo a los grandes personajes de la historia, que era un proceso normal y natural de la civilización. Aunque algunas veces, algunas de las personas más sabias de la historia tuvieron más suerte que Nowosielski.

¿Cuál es, para usted, la obra más importante de Nowosielski? ¿Qué es lo que le gusta de ella? ¿Por qué?

Tarasewicz me dijo que el viacrucis de Azory le gustaba mucho. Aunque, según él, lo más importante de su obra sacra es, sin duda alguna, la iglesia ortodoxa en Biały Bór. Tarasewicz mencionó que le entristecía el hecho de que cada vez que mira las iglesias contemporáneas se da cuenta de que existe una cierta incapacidad de crear una obra interesante, un sitio que traspase el hecho de ser un lugar en el que se junta la gente de una religión para rezar. En su opinión, todas las iglesias contemporáneas no demuestran ser nada más que un espacio cualquiera, un sitio en el que encontrar a Dios. Dijo esto pensando en las feas iglesias católicas que son igual de feas que la religión.

Biały Bór es la quintaesencia de la obra de Nowosielski, tiene reminiscencias a un templo de los primeros cristianos. Cuando no hay demasiada gente, los creyentes pueden rezar y estar dentro. La casa de rezos del interior de la iglesia es muy sintética. Nowosielski hizo una síntesis del lugar de rezar, sin mucha pintura, únicamente con un pantocrátor pequeño arriba y una cruz roja sencilla. Para Tarasewicz el gran y genial acierto de Nowosielski aquí fue mover el iconostasio del interior de la iglesia a la fachada exterior del templo, le parecía muy interesante. Esta solución simple tenía a su vez una función práctica, ya que una vez al año se celebra una fiesta que atrae mucha gente, y gracias a que el iconostasio se encuentra en el exterior, dicha celebración puede tener lugar fuera de la iglesia. La financiación del templo se llevó a cabo gracias a los jóvenes y ricos ucranianos que se lo podían permitir. Uno de estos mecenas fue Batruch, un reconocido propietario de todos los cines de Ucrania. Permitieron que se pudiera hacer un templo de este tipo en esta parte de Polonia, en la parte norte, cercana a Koszalin. Tarasewicz dijo que en la región de Białostok no se habría podido hacer porque los creyentes no lo habrían permitido.

Tarasewicz habló también de la iglesia católica neobarroca de Licheń, cerca de Konin. Dijo que todo lo que se construye es una muestra de la cultura contemporánea a la obra

construida, de modo que la construcción de dicha iglesia es una descripción de la cultura y la religión católica. A continuación, Tarasewicz mencionó otros edificios monumentales que ejemplificaban lo que él quería decir, como la estación petrolera Orlen con el símbolo del águila (símbolo nazi), la iglesia católica de Opatrzności Bożej de Varsovia que, al quitarle la cúpula, parece un edificio del régimen alemán de un arquitecto de la época Szper o uno de los palacios de Lukaszenko en Ucrania entre otros. Todos estos monumentos permiten ver y entender como fue la época en la que fueron construidos. Tarasewicz dijo que si no se pueden construir cosas nuevas (en ese momento se refería a la arquitectura religiosa), entonces se hacen copias pero mal ejecutadas. En su opinión, todos los monumentos en los que aparece el águila tienen que ver con el símbolo nazi.

Según el artista, Nowosielski sobrepasaba artísticamente la realidad de la época en la que vivía del mismo modo en la pintura que en las realizaciones que hacía para las iglesias. A Tarasewicz le alegraba que Nowosielski hubiera podido trabajar para las iglesias católicas y desarrollar el proyecto de Tychy (*Święci palący się w ogniu*), el cual seguramente no habría podido llevar a cabo en una iglesia ortodoxa porque los creyentes no lo habrían permitido. La mitad de la iglesia de Tychy está pintada por Nowosielski. La otra mitad no se llegó a hacer porque, según Tarasewicz, ni el cura ni los parroquianos tuvieron interés en que la obra se completara. Tarasewicz dijo que estas pinturas, en especial la parte que representa santos quemándose en el fuego, forman una nueva iconografía elaborada por completo por Nowosielski el cual consiguió hacer pinturas revolucionarias con una visión contemporánea y rompedora.

Tarasewicz dijo también que del Viacrucis de Azory lo que le gustaba era que Nowosielski había usado la madera, formalmente, de forma natural, sin pasarse a la creación de la pintura del mundo artesano de Cepelia, la famosa tienda de artesanía de Polonia. Las transparencias de la madera que usó estaban muy bien utilizadas. Las vio por primera vez cuando todavía era un estudiante de secundaria y se quedó fascinado. Otro elemento que le gustaba a Tarasewicz de esta obra es que las lloronas no tienen cara, algo que en un primer momento fue un gran choque para él. Le parece un acierto porque en la obra no importa quien es la persona que está llorando, lo que importa es el hecho de la escena en conjunto con las otras representaciones. En esta pintura Nowosielski hizo una síntesis del pensamiento de lo que estaba representando. No hace falta pintarlo todo para que quede igual que las descripciones que figuran en los

evangelios. Además, este tipo de representación eleva todavía más la forma de luto que transmite dicha escena.

Tarasewicz dijo que Nowosielski había cambiado la iconografía. Recordó que una vez estaba discutiendo con él sobre el icono y su iconografía, que era muy rígida a cualquier cambio debido a su concepto y la idea que representaba, y le mostró que no era todo tan evidente. Nowosielski hablaba sobre el color del velo de Santa Verónica. De hecho, lo que hizo fue preguntarle a él sobre el color de dicho velo ya que según él podía ser rojo, verde, azul, blanco,... Tarasewicz recordó que Nowosielski preguntó exactamente "¿Qué posibilidades se abren frente a un artista con esta duda?" Con esta pregunta mostró que al final el artista era quien decidía el color que quería usar para pintar ese velo. Así, con esta sencilla pregunta, Nowosielski justificó la posibilidad de incorporar cambios en la iconografía del icono y su flexibilidad. Nowosielski decidió usar distintas formas de pintar el velo de Santa Verónica en algunas de sus pinturas hechas para iglesias. Los otros pintores no desarrollaron esta idea.

En Azory, Nowosielski representó la cruz de Cristo con un palo, otro tipo de iconografía, y lo juntó con la cruz de San Andrés propia de la iglesia ortodoxa. Su argumento es que realmente no se sabe como era exactamente la cruz de Cristo. La incorporación de la media luna junto a la entrada de la iglesia, por debajo de la cruz, en la iconografía polaca está relacionada con el recuerdo de la batalla de Kurkowe Pole y Viena en la que los polacos vencieron a los turcos. Estos símbolos no están, por tanto, vinculados a los evangelios pero tienen relación con la memoria colectiva de los creyentes de la religión ortodoxa.

Tarasewicz estaba fascinado también por las soluciones que había trabajado en las estaciones del viacrucis de Azory, especialmente en las últimas, las cuales están elaboradas en una madera grande en forma de altar. La representación de Cristo con una cara muy oscura y llena de sangre y la estación de la ascensión al Cielo. Tarasewicz se mostró triste por la sociedad de la iglesia ortodoxa que nunca habría admitido unos frescos como los que Nowosielski hizo para Azory. A continuación, explicó una anécdota y dijo que uno de los nuevos ricos de Ucrania había pedido a un escultor que le hiciera una copia de la Venus de Milo del Louvre. Cuando el escultor ya había acabado su trabajo y le mostró la escultura, el propietario se sintió engañado y dijo que no podía ser que la figura no tuviera brazos. Esta situación muestra la ideología y el

conocimiento de la gente de esa sociedad. En la sociedad e iglesia católica, Nowosielski pudo trabajar de una forma más libre que le permitió crear obras excepcionales y, de alguna manera sorprendentemente novedosa, que en la iglesia ortodoxa no habría podido hacer. Aunque algunas veces, dijo Tarasewicz, incluso los ortodoxos le permitieron hacer algo excepcional, como es el caso, por ejemplo, de la capilla en la iglesia ortodoxa de Szpitalna en la que le dieron permiso a Nowosielski para añadir, junto al ya existente icono de San Nicolás hecho por otro pintor, la historia de la vida del santo, la cual desarrolló en diferentes escenas.

A Tarasewicz le encantaban también los iconos en las piedras que el artista había pintado para sus más allegados. Usaba piedras pequeñas que encontraba y encima pintaba los iconos de santos. Siempre había usado piedras de pequeño tamaño que se podían apoyar o reposar. Debido a su minúsculo tamaño, estas obras son muy sintéticas puesto que el objeto, por su forma natural, le forzaba e indicaba para hacerlo más sintético. Los temas que aparecían en estas piedras-icono eran los habituales (la Virgen, Práxedes y los santos...).

¿Cuál de los cuadros que no fueron pintados para la iglesia, es decir, los laicos, le gustan? ¿Por qué?

Tarasewicz dijo que le gustaba el cuadro que estaba en la exposición que hicieron juntos Nowosielski y él en el Zamek Ujazdowski. Ese cuadro, *Villa dei Misteri*, tiene según Tarasewicz, una síntesis de la antigüedad pero a su vez es una obra muy actual propia del mundo contemporáneo. Este cuadro era una obra en la que Nowosielski, como dijo Tarasewicz, podía discutir consigo mismo, hacer un debate con sus propias cuestiones, las cuales generalmente nadie conseguía entender o llegar al mismo nivel de disputa. Nowosielski hizo muchas entrevistas y escribió mucho sobre su manera de entender el mundo, la pintura o la religión, pero no pudo discutir con nadie porque le faltaba una persona adecuada que tuviera el mismo nivel discursivo que él.

En *Villa dei Misteri*, Nowosielski trata una síntesis del helenismo y llega a presentar la elaborada riqueza del cuidado de limpieza del cuerpo. El pintor, dijo Tarasewicz, describió el sublime y sofisticado trato entre la antigüedad y nuestra contemporánea civilización. En esta obra el pintor habla de la composición del cuadro y sus proporciones ideales. Para poder explicar la obra de Nowosielski, Tarasewicz me habló de las termas romanas y me explicó que las termas de Diocleciano, en las que la gente

se dedicaba al inútil cuidado y belleza del cuerpo usando aceites, durante el Renacimiento fueron usadas por los católicos como iglesia y en la actualidad son una casa de Dios católica. Con este ejemplo, Tarasewicz quiso mostrar las raíces helenas paganas que tienen muchas iglesias. *Villa dei Misteri* enseña el helenismo pero no de una forma vulgar. Esta obra es una discusión abierta sobre el helenismo.

Por otro lado, Tarasewicz aprecia también la iglesia de Biały Bór, la cual considera un tipo de testamento de Nowosielski, la sublimación de la cultura y la obra de Nowosielski. Tarasewicz creía que esta obra (se refería a Biały Bór), de Nowosielski podía llegar a crear cambios en la cultura y la consciencia de la población religiosa ortodoxa en Polonia.

Tarasewicz dijo también que en Nowy Sącz hay un cuadro del siglo XV que está quemado por una vela y que se encuentra en el museo pero que por el hecho de que es un icono nadie lo menciona porque no resulta interesante. A Tarasewicz le molestaba el hecho de que en Polonia no hubiera una iconografía del siglo XV y criticó lo que se había hecho con la famosa imagen de la virgen de Częstochowa (la cual tiene sus raíces en 1448 y para los polacos tiene un valor sentimental parecido al que la virgen de Montserrat tiene para los catalanes), representando solo su cabeza, acentuando las marcas de la cara y presentándola, por ejemplo, en una bandera polaca. En su opinión, una imagen parcial del icono no significa nada en la iglesia ortodoxa. El icono de representación de la Virgen solo significa algo si está entero, con el niño con el libro con dos puntos que significan los evangelios y medio cuerpo. Tarasewicz dijo que tenemos niveles muy distintos de recepción y comprensión de la religión en el mundo contemporáneo. Existen claras diferencias entre lo católico romano y lo católico ortodoxo y hay mucha intolerancia entre las distintas iglesias.

A continuación dijo que él creció viendo los frescos de Gródek, una ciudad cercana a su localidad, pintados por Nowosielski a partir de los cartones de Dobrzański. Tarasewicz apreciaba la diferencia entre la obra de Nowosielski, pintada por un pintor y la Dobrzański, hecha por un diseñador. Dijo que estos frescos de Nowosielski siempre le inspiraban para trabajar en su propia obra artística porque tienen contrastes colorativos. Dijo que era como un juego de cartas de resolución perfecta y muy pictórica pintada por un gran pintor.

Tarasewicz explicó también que era una lástima que el templo de Hajnówka no hubiera llegado a tener las pinturas de Nowosielski terminadas, porque de este modo la humanidad, y en especial los creyentes, hubieran podido tener su arte, que sería como una escritura de nuestro tiempo que habría quedado para las futuras generaciones, pero lamentablemente las pinturas de ese templo se quedaron en la fase de bocetos.

¿Dónde está la contemporaneidad de *Villa dei Misteri*? ¿En qué se manifiesta? ¿Se puede comparar con algo del arte contemporáneo?

Según Tarasewicz, el universalismo de este cuadro lo hace contemporáneo. Para él, nada cambia nunca este cuadro, que se ha quedado y seguirá siendo un ejemplo de un cuadro que nunca se cansará de ver en un futuro. Tarasewicz se mostró molesto ante el hecho de que mientras Nowosielski pintaba este cuadro, la mayor parte de los pintores y personajes importantes de Cracovia lo veían como la ironía de un anciano, debido a la fijación por las chicas jóvenes que representaba, y lo trataban como un tipo de comportamiento propio de una persona mayor. Pero actualmente nadie se acuerda ya de esas críticas y el cuadro, en cambio, sigue siendo muy importante. Tarasewicz está convencido de que la obra de Nowosielski durará siempre. En la obra y vida de Nowosielski hubo tragedia e incomprensión. Tarasewicz explicó que era una pena que no hubiera seguidores de su obra, aunque había unos estudiantes que lo imitaron pero no apareció nadie que trabajara a continuación sus ideas en la pintura. En su opinión, seguramente los alumnos que aparentemente seguían su línea de trabajo no han pintado como se pintan los iconos sino que intentaban pintar el mundo exterior del icono.

¿Cómo era el proceso de creación de los cuadros de Nowosielski? ¿De dónde salió la idea de pintar *Villa dei Misteri*?

Tarasewicz no supo responder a esa pregunta pero en su lugar me contó un chiste muy famoso sobre dos rabinos. A continuación, volvió a hablar de los encuentros con Nowosielski y decía que cuando se veían no hablaban sobre pintura sino que hablaban sobre la vida, cuestiones de historia, universalismos, moralidad u ortodoxia. No hablaban nunca sobre arte. De hecho, incluso ahora, cuando Tarasewicz se encuentra con algún artista importante, no hablan sobre arte, pero que cuando se encuentra con alguien que quiere ser artista, entonces quiere hablar sobre arte todo el tiempo. Tarasewicz tiene una idea preconcebida de que esta persona no es todavía un artista de verdad y le cansan sobremanera las preguntas sobre arte y este tipo de encuentros.

¿Cómo puede describir las relaciones artísticas entre su obra y la de Nowosielski?

Tarasewicz dijo que no existen estas relaciones aunque Nowosielski apreciaba mucho lo que hacía y siempre iba a sus exposiciones con amigos y gente importante. A Tarasewicz, este trato por parte de Nowosielski le sorprendía mucho. Se apoyaban mutuamente y la amistad que tenían era muy importante para los dos artistas.

Contextualizando e intentando encontrar la respuesta a mi pregunta, Tarasewicz recordó un personaje de la vanguardia de Rusia, Kostakis y el encuentro con él en Suecia en 1986 en el que hablaron de sus trayectorias artísticas. Tarasewicz desconocía la importancia de este personaje y lo veía muy diferente de su trabajo artístico. Pero al cabo de un tiempo, en otro encuentro en Suecia, esta vez en Estocolmo, cuando el director del museo le trajo un libro sobre la Rusia de vanguardia escrito por Kostasis, en la dedicatoria el autor le había escrito "no ha llegado a comprender todo lo que haces y es muy diferente a lo que colecciono y a lo que me dedico, pero me sigue importando tu arte".

¿Eran de generaciones distintas? ¿Había diferencias?

Tarasewicz me dijo que Nowosielski tenía la edad del profesor de Tarasewicz, Taudeusz Dominik. Entre él y Nowosielski existían diferencias generacionales y se comunicaban respetuosamente sin entrar en aquellos niveles que podían dificultar su amistad. Tarasewicz contó que la amistad con Nowosielski era como una relación entre padre e hijo. Tarasewicz recordó su juventud y la relación que tuvo con sus padres, a los cuales a menudo engañaba para protegerlos de sufrimientos innecesarios. Sus padres, aunque se dedicaban a cuestiones distintas, intentaban apoyarle en sus ideas más que hacer crítica.

¿Qué os juntaba?

La respuesta a esta pregunta fue clara y muy sintética. Tarasewicz respondió que claramente la ortodoxia, es decir, la religión.

Viendo vuestros cuadros ¿No os juntaba también el color?

Tarasewicz se sintió muy inseguro al hablar de estas conexiones. Le resultaba difícil hablar de si mismo y de su propia obra.

Se acordó de una exposición que hizo en Lubeca en la que el director del museo había escrito un texto para el catálogo de dicha exposición. El texto de presentación referenciaba la obra de Tarasewicz y la relacionaba con la de Rublov, Malevich y Gaspar Friedrich. El texto causó consternación y generó mucha discusión en la crítica polaca ya que no les parecía correcto. No lo podían aceptar, pero poco podían hacer pues se trataba de un texto de fuera del país. Con el paso del tiempo, Tarasewicz se dio cuenta de que los pintores de esa parte del país fronteriza a la antigua URSS no se parecen a los pintores polacos. De la región del antiguo Księstwo Litewskie (Gran Principado de Lituania), que fue territorio de Polonia hasta 1939, surgieron pintores muy importantes que no son racionalistas y que están muy influenciados por el misticismo y que tienen obras llenas de colores vibrantes que no se parecen a lo que hacían los artistas polacos del momento. Tarasewicz dijo que creció y estudio en Polonia, pero que cuando empezó a madurar de repente empezó a ver grandes diferencias entre estos dos territorios y entre sus amigos artistas. Me explicó que los críticos de los años 80 no veían su obra como importante. No lo consideraban un artista de nivel y consideraban su obra una simple decoración. Para llegar a ser reconocido como uno de los pintores polacos más importantes, Tarasewicz tuvo que salir del país y hacer una vuelta por el mundo de las galerías y los espacios de gobierno de los diferentes países de Europa. Su reconocimiento no llegó hasta 1989, que fue cuando le invitaron a exponer su *Świerzo malowane* (Recién pintado) junto a la obra de otros artistas polacos famosos.

En relación a Nowosielski, Tarasewicz dijo que no pertenecían al mismo mundo, aunque convivían en el mismo espacio polaco, en el enclave de la ortodoxia polaca que se encontraba dentro de la Polonia católica. Lejos de ser un espacio de separación, este enclave religioso favorecía la convivencia con la gente. A fin de ilustrar mejor sus ideas, Tarasewicz comparó su explicación con la situación actual de Polonia y Europa en relación a los refugiados. Tarasewicz dijo que los refugiados son personas que están viniendo y desean vivir juntas. Al parecer, según las palabras de Tarasewicz, en su región la gente no tiene miedo de aquellos que son diferentes sino que, al contrario, en esta parte convivieron pacíficamente gentes de etnias distintas (tártaros, católicos, ortodoxos...) durante siglos y compartieron sus ideas, aunque en la zona coexistían varios idiomas, administraciones y religiones.

Al hablar de su trayectoria artística, Tarasewicz recordó que cuando se empezó a decir que el no era polaco sino bielorruso, muchos de sus amigos pintores no le creyeron y pensaron que era una invención suya. De hecho, la directora del *Zderzak* de Cracovia estaba convencida de que el hecho de que se dijera que Tarasewicz era de Bielorrusia era mentira y dijo que estaría bien que ella también viviera un poco con esta imagen de artista bielorruso en Białystok. Con estos comentarios, Tarasewicz quiso ilustrar la difícil situación a la que Nowosielski tuvo que hacer frente en Polonia. Porque en su caso no era solo que no era polaco, sino que además su padre era un activista ucraniano, lo que le puso la situación difícil en Polonia. A lo largo de su vida nunca trató la cuestión de sus orígenes hasta que en los años 90 decidió pronunciar abiertamente que tenía orígenes de Lemkos.

Tarasewicz parecía muy orgulloso de su nación bielorrusa y pensaba que era un privilegiado de poder vivir en su pequeña patria que constantemente cambiaba de estado y cada dos por tres recibía un nuevo pasaporte con el que le decían que tenía que querer a su nuevo país. Era consciente de que su patria estaba dividida entre dos países pero estaba contento de vivir allí. Según Tarasewicz, un bielorruso en Białystok podría tener las mismas dificultades que uno en Nueva York, aunque en vez de problemas con el inglés serían con el polaco. Como artista, Tarasewicz se siente obligado a mantener todas estas ideas acerca del misticismo, las diferencias entre bielorrusos y polacos, cuestiones étnicas y demás asuntos relacionados con la impresionante riqueza y variedad cultural de esta parte de Polonia.

Tarasewicz habló también de uno de sus últimos trabajos artísticos que hizo en la estación de trenes de Cracovia. Tarasewicz explicó que se sentía intelectualmente conectado con la ciudad y mencionó varios hechos históricos que justificaban su opinión. También me explicó que en mayo de 2016 iba a enseñar un suelo pintado por él en la estación de trenes de Waliły, un pueblo donde reside, en el que crecen álamos y pinos a lo largo de las vías.

¿Qué opina sobre los temas religiosos y su importancia en el arte contemporáneo?

Tarasewicz contestó que solo tienen significado para las personas religiosas. Según él, si no son creyentes no tienen sentido. Se tiene que tener fe para ver en los cuadros religiosos la idea para la que fueron creados. Si alguien no es creyente, entonces solo mira el cuadro como una composición para descifrar racionalmente el cuadro y

analizarlo en el contexto de si le gusta o no le gusta, por lo que solo habla de la superficie de la obra.

Tarasewicz dijo que para que actualmente pueda existir un cuadro religioso de alto nivel, sería necesaria la existencia de una sociedad religiosa igual de importante, madura y sofisticada intelectual y culturalmente. Según él, la capacidad actual de recibir y ayudar, de construir y crear arte religioso de los creyentes contemporáneos en Polonia es muy baja. Dijo que solo hacía falta ver los altares que se montan para las fiestas religiosas en Varsovia, que tienen una imagen pueblerina y, a sus ojos, cutre.

Según Tarasewicz, solo es necesaria una pequeña análisis para intentar comprender la gente de otros tiempos históricos y ver las diferencias entre los creyentes de hoy y los del pasado. Después de un rato de conversación acerca de hechos históricos, Tarasewicz mencionó que Polonia tiene un atraso social y cultural que se acentúa en la parte polaca en la que vivía Tarasewicz él era muy consciente de esta situación. Y todavía añadió que un bielorruso tiene mucho más atraso cultural que los polacos. Habló de las naciones sin estado y se centró en el caso de Escocia, diciendo que en la actualidad la sociedad ya no necesita mantener las ideas nacionalistas constantemente, puesto que han dejado de importar a la gente del mundo contemporáneo. A modo de ejemplo dijo que los polacos no toleran a los alemanes pero en cambio usan coches alemanes y ponen árboles de Navidad en sus casas aunque esta costumbre viene de Alemania.

¿Qué hizo Nowosielski con los iconos?

Tarasewicz dijo que Nowosielski pintaba mujeres desnudas, pero no siempre eróticas, sino que a menudo las pintaba durante la limpieza o momentos de sufrimiento. Son meditaciones y análisis de la belleza del cuerpo de la mujer. Tienen la función de mostrar la idea del amor y de enseñar que la mujer tiene un cuerpo para amar, es decir, mostrar ideas de belleza pura. Como los cuerpos del realismo social, los cuerpos pintados por Nowosielski incluyen un tipo de sacrificio y sufrimiento que se puede interpretar como un tipo de perversión ya que, en sus obras, a menudo las mujeres están atadas, y las pintó y dibujó con diferentes cortes en el cuerpo. Este tipo de imagen de la mujer torturada está bastante presente en varias obras de otros artistas polacos y europeos. Después de la guerra, la violencia y la opresión del cuerpo estaban presentes en el arte. A continuación, Tarasewicz mencionó un cuadro del que se acordaba, en la colección de un museo de Suecia, el segundo mejor museo de arte medieval del mundo,

en el que se representaba Santa Bárbara pegándose pelo en su cuerpo y, al final, tenemos una mujer peluda caminando por el desierto. Este cuadro, visto desde una perspectiva contemporánea, es muy perverso. Con el paso de los siglos, la manera de ver el cuadro ha cambiado. Esta obra parece una perversa iconografía erótica aunque antes, en la época medieval, nadie lo veía de esta manera.

¿Era como un juego?

Tarasewicz dijo que no era un juego, porque los juegos son actividades placenteras, sino que se trataba de una investigación profunda de la construcción de la realidad, del mismo modo que se usó en los iconos. En las obras de Nowosielski encontramos una síntesis del paisaje del mismo modo que las encontramos en los iconos. Por ejemplo, en la transfiguración del señor en la montaña, la montaña está pintada de forma sintética, de la misma manera como pintó Nowosielski las ciudades, paisajes urbanos, calles,... siempre hay una historia alrededor de estos paisajes. Nowosielski creó un arte que enriquecía el mundo de los iconos y su propio arte.

Nowosielski nunca sentía orgullo de si mismo o su trabajo, igual como los artistas que pintaban iconos y no los firmaban y que permanecían en la sombra, ocultos.

Entonces Tarasewicz empezó a hablar de Andy Warhol y los iconos. Dijo que muchas veces no entendía su arte. Sabía que pertenecía a una familia que había emigrado a Estados Unidos desde República Checa, y que, una vez, cuando estaba en Bielanka (un pueblo cercano a Gorlice, en Polonia) encontró en una revista las minorías rusas en Chequia. A Tarasewicz encontró esta revista en una casa de los Lemkos, pero resultaron ser unos folletos aburridas y con poco contenido interesante. En uno de los artículos apareció un titular sobre Andy Warhol “*Nuestro Andriei*” que lo presentaba como un artista de la minoría de los lemkos. Dentro del artículo estaba impreso un cuadro de Warhol *Camuflaje*. Tarasewicz le preguntó a su amigo Pawel Stafanowski dónde estaba Mikova, y le indicó que estaba muy cerca de Ducla, muy cerca de donde estaban. En poco tiempo decidieron ir a ver el lugar de donde provenía Andy Warhol. Tarasewicz pudo ver las cartas y fotografías que enviaba la madre de Warhol a su hermana Julia, junto a los bordados a mano, y muchas cosas más. Inmediatamente se dio cuenta de hasta qué punto es importante la repetición de la imagen en la cultura americana, y hasta qué punto esta idea tiene que ver con la cultura y civilización ortodoxa (greco-católica en el caso de Warhol) que se plasmaba en su obra. Warhol ponía en evidencia el uso de

las múltiples repeticiones de imágenes de la cultura pop de la misma manera que lo hace la imaginería ortodoxa de los iconos. Tarasewicz dijo que Warhol hablaba con su madre en la lengua de Lemkos.

¿Podemos hablar de otras obras de Nowosielski como, por ejemplo, *Tajemnica narzeczonych?* (*El misterio de los novios*), (le mostré una reproducción del cuadro)

Tarasewicz dijo que este cuadro era una sentencia del amor que, por los lados, tiene elementos narrativos que representan la vida de las personas. No supo analizar todas las estaciones, pero dijo que existía un elemento cristiano muy presente en la obra, como por ejemplo la representación de la imagen religiosa junto a la idea de mujer. El cuadro representa la historia de la relación entre un hombre y una mujer. El hombre aparece vestido pero la mujer lleva un bikini. De todos modos, como dice Tarasewicz, no es una imagen vulgar. El elemento del amor no está representado de una manera real. El cuadro presenta las ideas de la convivencia, el amor y la corporeidad de la pareja pero muy sutilmente relata la sexualidad (no aparecen cuerpos unidos, besándose o eróticos como suele ocurrir en el arte laico-occidental que estamos acostumbrados a ver casi a diario). Nowosielski pinta la idea de la mujer, el amor, el hombre y al final, incluso la separación. El elemento del amor está muy presente. Hay dos personas que se quieren pero, por ejemplo, no tienen las caras pintadas. Hay diferentes estaciones que forman parte del cuadro creando la narración y que enmarcan las dos figuras centrales. En una de las pequeñas ventanas narrativas hay una imagen de la mujer que tiene la cabeza frente un velo azul oscuro, que como dijo Tarasewicz, tiene que ver con el velo de Verónica de Cristo. En una de las estaciones en las que se ve una bañera para el cuidado del cuerpo, hay un ejemplo del espejo (entendido en el sentido, de que sus cuadros se reflejan y hacen una imagen parecida a los iconos, es decir, usa una imagen de referencia de los iconos).

Sus cuadros tienen relación con el icono pero enseñan las historias de la realidad contemporánea, es decir, hablan de la vida cotidiana-laica usando el lenguaje pictórico del icono. En general, dijo que el cuadro enseña la idea de la mujer que tan presente en el arte helénico y bizantino –del imaginario religioso de la Virgen María, hasta llegar a las imágenes de la cultura pop y la publicidad (donde también tiene su sitio privilegiado). Este cuadro tiene una composición típica muy cercana a los iconos ortodoxos: una imagen central y un marco que contiene varias imágenes pequeñas

relacionadas con el tema central. Pero, a la diferencia de la imagen religiosa, la novedad y modernidad de Nowosielski es la apropiación de este tipo de representación y la creación de cuadros que tratan de los asuntos de realidad contemporánea y las visiones del pintor.

Le mostré otro cuadro, Abstracto de 1956.

Este tipo de representación se puede ver ya en los cuadros abstractos de los años 60. Con Tarasewicz hablamos de este cuadro de 1956-58.

En los años 60 –este tipo de iconografía aparecía en la obra de otros artistas como Stażewski, Stanisław Fijałkowski y otros artistas que querían ser abstractos. En este cuadro todavía no estaba cristalizado su desarrollo como artista. Este tipo de abstracción era popular en la época.

Le mostré otro cuadro, *Sobotni wypoczynek (El descanso de sábado)*

Tarasewicz dijo que aquí también aparecía un tema principal y, después, un marco con pequeñas composiciones abstractas que presentan elementos de la vida diaria del artista. En el medio figura una mesa como altar y elementos de la vida del artista, música y cuadros con paisajes. Hay una habitación con cuadros de iconos. Tarasewicz dijo que seguramente era la habitación donde Nowosielski realmente tenía un pequeño altar con lampiones y una cama elevada. Tarasewicz volvió a hablar de la forma de reflejo en la obra de Nowosielski. Aquí el pintor usó la iconografía religiosa ortodoxa. Tarasewicz dijo que todas las obras de Nowosielski tienen el aspecto de las obras de una persona creyente. Tarasewicz explicó que, aunque en los años 80 en Polonia había una gran necesidad de volver a tratar temas de la religión y la gente se había vuelto muy religiosa, el arte de este período no había dejado obras de alta calidad que perduraran hasta ahora. Solo se acordaba de obra de Jerzy Kalina que representaba una sotana en el suelo y que simbolizaba el asesinato de padre Jerzy Popiełuszko.

Le mostré el cuadro *Rzeźnia (El matadero)*

Tarasewicz me informó de que Tadeusz Różewicz había escrito un poema para este cuadro. No hablamos mucho del cuadro, pero habló de otros asuntos de la realidad de la vida de Nowosielski. Dijo que Porębski había ayudado mucho a Nowosielski para que la gente de Polonia que ni sabían ni entendían su obra pudieran comprenderla. Porębski

acercó este tipo de pensamiento a los Polacos. En Polonia siempre se había criticado mucho todo que venía de Rusia (la cultura y el pensamiento ortodoxo) por razones históricas y políticas. Por ejemplo, el famoso Palacio de Cultura de Varsovia le gustaba, pero la gente de Polonia no le tiene cariño por ser construido por los rusos. Tarasewicz mencionó que en realidad este tipo de edificios ya se construían en Nueva York y que los rusos habían copiado y robado las edificaciones americanas. Tarasewicz dijo que este edificio es cada año más bello, y los edificios nuevos se vuelven feos. Tarasewicz enfatizó que lo mismo pasó con el realismo social, que no era nada más que un arma de propaganda del sistema comunista que podía ser entendida por el pueblo, pero que tampoco habían inventado los rusos.

Cuando desapareció el mundo de la propaganda, quedó muy poco de estos cuadros, aunque algunos siguen manteniendo mucha fuerza.

¿Quién tiene la colección más grande de Nowosielski?

Tarasewicz dijo que el museo de Breslavia era el que tenía la mayor colección de obras de Nowosielski. Añadió también que Starmach y un coleccionista de Ucrania poseían también una interesante colección.

¿Qué idioma hablaba con Nowosielski?

Con Nowosielski hablaban en polaco, aunque hacían las bromas en ruso.

Al final de la entrevista dijo que era un artista y que si supiera más a nivel teórico, entonces dejaría de pintar. Le agradecí su tiempo y me dijo que estaba a mi disposición por si quería volver a hablar con él.



Con Leon Tarasewicz, en casco antiguo de Varsovia, 2015.

Entrevista con Stanisław Fijałkowski, Łódź, en su domicilio, 12 de agosto de 2015

El día 12 de agosto de 2015 visité a Łódź, uno de los pintores polacos más importantes de la actualidad, el icono de la pintura polaca contemporánea Stanisław Fijałkowski. El encuentro fue programado con antelación y, estando todavía en España, le mandé una carta con las preguntas que le haría en la entrevista, así como una presentación de mi trabajo artístico junto a mi página web y datos personales.

Fijałkowski es uno de los amigos con los que Nowosielski compartió los años de vida que pasó en Łódź. En los años sesenta, Fijałkowski recibió por parte del ayuntamiento un taller en el mismo edificio en el que Nowosielski tenía el suyo y donde vivía con su esposa, de hecho estaban puerta por puerta, aunque Fijałkowski tenía otra vivienda particular. Nowosielski vivió 12 años en Łódź y a menudo coincidían en el ascensor de la finca y se visitaban habitualmente en sus respectivos talleres. Fijałkowski se convirtió en amigo y era su alma gemela como pintor, ya que ambos trabajaban con ideas y temas propios de la espiritualidad en la pintura y buscaban la forma de vivir la vida y encontrar respuestas a las dificultades que conlleva el trabajo con la pintura y su vínculo con la religiosidad. Pero Fijałkowski encontraba el soporte para su trabajo artístico en la obra de Kandinsky mientras que Nowosielski se basaba en el icono y la religión ortodoxa.

Fijałkowski es un hombre muy culto, con un gran conocimiento y entendimiento de las cuestiones espirituales y su pensamiento filosófico se encuentra próximo a Ingarden. El profesor Fijałkowski, después de un largo trabajo de traducción de aproximadamente 20 años, consiguió traducir al polaco el famoso libro de Kandinsky *Punto y línea sobre el cuadro*. Los conceptos e ideas artísticas vinculados con la religiosidad y la espiritualidad siempre habían juntado los dos pintores en lo referente a la religiosidad en la vida y en los aspectos del trabajo de un artista se entendían perfectamente. Aunque los dos habían elaborado su pintura de forma muy diferente, la ejecución de la obra pictórica en su trayecto artístico siempre tuvo un vínculo evidente con la religión. Los dos pintores habían trabajado con el tema místico-espiritual de la pintura, ideas relacionadas con la búsqueda de la esencia, la síntesis y la abstracción.

Siempre ha estado muy vinculado con la educación artística y trabajó muchos años en la Escuela Superior de Bellas Artes de Łódź. Fue decano y pro-rector de la escuela, pero lo

cesaron de su cargo de pro-rector por su apoyo a las manifestaciones estudiantiles de marzo de 1968.

Hace más de 20 años que Fijałkowski ya no trabaja en la Academia de Bellas Artes de Łódź, pero obtuvo el título de doctor *honoris causa* de esa misma academia y es un personaje muy apreciado de la cultura y la pintura polaca contemporánea. De hecho es una figura clave de la pintura moderna del país.

Para encontrarme con Fijałkowski me desplacé desde Barcelona a Poznań en avión y después fui a Kalisz, mi ciudad natal. El día de la entrevista me levanté a las 5:30 a fin de coger un tren a las 7:38 de la mañana que me llevaría de Kalisz a Łódź, la ciudad de residencia del profesor, a las 10.15.

Conseguir la entrevista con el profesor no fue para nada lo que se considera una tarea fácil. En primer lugar, conseguí sus datos personales (teléfono y dirección) gracias al contacto con la señora Wera Modzelewska aunque, como pude comprobar tras mi primera llamada al profesor Fijałkowski desde Barcelona, no eran del todo correctos ya que si bien me confirmó que vivía en la calle indicada por la señora Modzelewska, lo hacía en un número distinto. En esa primera llamada me resultó muy difícil hablar con él en relación a la entrevista puesto que es un hombre mayor de 93 años, que sigue trabajando mucho como pintor y grabador y que recibe muchas visitas y llamadas y responde correos electrónicos. Me dijo que sencillamente no tenía tiempo para atenderme y que, además, como mi trabajo no trataba sobre él ni su obra tampoco entendía por qué razón quería verle. En ese primer contacto telefónico, añadió también que no había visto al antiguo asistente de Nowosielski y amigo mío, el profesor Tadeusz Wolański, desde hacía por lo menos 15 años y que, además, tampoco mantenía ningún tipo de relación estrecha con la señora Wera Modzelewska (quien me había facilitado su contacto). Tuve que insistir muchas veces antes de obtener su permiso. En una de nuestras conversaciones telefónicas tuve que mencionar la gran importancia que tiene el encuentro físico con las personas que me pueden ayudar a recrear la vida y el proceso artístico de Jerzy Nowosielski, las personas todavía vivas que lo habían conocido. Fijałkowski había sido profesor y educador durante más de 40 años y conocía perfectamente la importancia de las entrevistas en el proceso de elaboración de una tesis doctoral. Tras nuestra conversación telefónica, en la cual hubo un gran monólogo por mi parte que incluía mi presentación, al final accedió a que le volviera a llamar desde

Polonia para ver si tendría tiempo para atenderme y me pidió que le volviera a mandar, esta vez a través de su dirección de correo electrónico que él mismo me facilitó, mis datos personales, la página web, mi correo electrónico y la carta que había escrito con las preguntas para la entrevista. Aunque se lo había mandado por correo postal desde Barcelona, se lo mandé también por vía telemática. La verdad es que parecía una persona desconfiada y miedosa, aunque resulta comprensible teniendo en cuenta la edad que tiene y las experiencias vitales que ha tenido sobreviviendo en diferentes regímenes políticos.

Cuando llegué a Kalisz, Polonia, volví a llamar a su casa y le volví a pedir permiso para hacerle la entrevista. Me respondió con las mismas excusas que había usado anteriormente, que estaba muy cansado, que era mayor y que no tenía tiempo porque trabajaba mucho y no podía atenderme y, además, como yo ya sabía, añadió que su esposa estaba muy enferma y que él cuidaba de ella. Aún así, al final le convencí y quedamos, después de determinar que las 11.30 era demasiado tarde, a las 11 del 12 de agosto de 2015 en su casa particular en Łódź.

El tren tenía prevista su llegada a la estación de Łódź Kaliska a las 10.15 de modo que no iba a tener demasiado margen de tiempo para llegar a nuestro encuentro. Como tampoco tenía muy claro donde estaba su casa ni como llegar y me daba miedo llegar tarde, me planteé coger un taxi pero al final, como el tren llegó un poco antes, pude acercarme al centro de la ciudad con el autobús que me llevó a la famosa calle Piotrkowska. Finalmente, un taxi desde el principio de la calle Piotrkowska, en la plaza de la Libertad de Łódź, me llevó por un largo recorrido entre las calles llenas de coches y tranvías a la casa de Fijałkowski. Aunque durante mis estudios en la Academia de Bellas Artes viví tres años en la ciudad, no conocía el barrio en el que vive el famoso artista polaco. Finalmente, gracias a la suerte, llegué con antelación suficiente y a las 10.40 ya estaba delante de su casa de una calle en un barrio residencial de la ciudad, cerca del parque de Mickiewicz. No me atrevía a llamar al timbre. La casa, más bien un caserón envuelto de hiedras verdes y altos árboles de todo tipo, estaba situada en una calle estrecha, cercana al parque que parecía un bosque. La casa estaba junto al parque y con tal de hacer un poco de tiempo y ver un poco más el barrio decidí caminar un poco hacia allí. Al fondo de la calle la vista era hermosa, con unos enormes y preciosos árboles y una explanada de bancos y un cenador de madera blanca. El aire era muy cálido y el calor del sol llenaba el ambiente. El verano de ese año fue muy caluroso en

Polonia y ya en aquella hora estábamos a más de treinta grados. Hice unas cuantas vueltas más por la calle y, durante mi camino, me llegó el humeante y dulce olor de pasteles recién horneados. En una de las casas de la urbanización había una pequeña pastelería exclusiva que hacía pasteles bajo pedido. Mi paseo por el parque me entretuvo un buen rato hasta que al mirar al reloj me di cuenta de que ya eran las 10.55. Me apresuré a volver a la casa y tan solo tardé unos pocos minutos en llegar sudado por el calor y la emoción. A las 10.58 estaba tocando el timbre y el interfono, pero por desgracia mis llamadas no fueron atendidas. Esperé unos minutos más y volví a tocar el timbre una y otra vez. Era una situación muy desesperante. Al cabo de cinco minutos más, a las 11.05, ya no sabía si había alguien en casa que me pudiera abrir. Sinceramente, pensé que ya no podría hacer la entrevista. Aunque antes había visto entrar y salir de la casa a un hombre que había llegado en su coche, parecía que no había nadie en la casa. Pensaba que iba a volver a la ciudad decepcionado cuando se me ocurrió una última idea. Sobre las 11.10 aproximadamente volví a llamar a Stanisław Fijałkowski desde mi teléfono español. Después de unos largos segundos de llamada, oí una respuesta con una voz que ya conocía. El profesor Fijałkowski me informó de que efectivamente me estaba esperando y me dijo que tenía que subir al primer piso sin llamar a los timbres.

Un escalofrío y gotas de sudor helado bajaron por mi espalda. Me sentía contento y feliz, pero a la vez muy desorientado, pues desconocía que el piso del profesor estuviera en la primera planta y el hecho de que la casa entera no fuera suya sino que la compartiera con otros inquilinos en la parte baja, un médico al que pude ver entrando en la escalera. Nadie me había advertido. Subí por la escalera al primer piso de una casa de los años 30-50 y me encontré frente a la puerta que, de tan llena de descripciones de alarmas y cerraduras, parecía la entrada de una caja fuerte. Llamé a la puerta con la mano puesto que el timbre no funcionaba, y en unos pocos minutos me abrieron la puerta. Me encontré cara a cara con un pequeño señor jorobado, con los ojos muy vivos y azules, vestido con una camisa azul y pantalones de color crudo. Llevaba unas grandes gafas de pasta medio caídas en una nariz grande y tenía la mirada suspicaz y penetrante. Me estuvo analizando con larga detención, casi sentí que me estaba haciendo una radiografía. Los segundos que pasé en la entrada parecían años. Tras este momento de inspección, al final fue muy amable conmigo y después de saludarnos, donde me presenté de nuevo con mi nombre y apellido, me dejó entrar en su casa. El profesor me

estrechó la mano con firmeza y me condujo directamente desde la puerta de entrada, girando a mano derecha, a una terraza bastante abandonada con muchas hojas secas y completamente cubierta por las coronas de los árboles más altos del jardín. A la entrada había una mesa de plástico con dos sillas a juego. Al llegar a la terraza tuve que pasar por la puerta y mi cara quedó envuelta por una enorme telaraña que, en aquel momento, no supe de donde provenía, pero al poco tiempo me di cuenta de que, como el profesor era una persona de tan baja estatura, no llegaba a las partes altas de la entrada, y allí era donde una araña había tejido su telaraña que yo, sin querer, había estropeado. Nos sentamos uno frente al otro, él más cerca de la puerta y yo más cerca del jardín, y empezamos a hablar. Me volví a presentar y empecé a sacar todos los regalos que le había traído desde Barcelona y Kalisz. También había traído conmigo unas fotografías de mi última visita en casa de Nowosielski, del día en que le regalé mi cuadro. Se las enseñé a Fijałkowski y, sacando una lupa del bolsillo de su pantalón, empezó a examinar las fotografías con gran dedicación. Me dijo que conocía perfectamente la casa de los Nowosielski y que los había visitado muchas veces y sabía como era su piso. La verdad es que en aquel momento su reacción me asustó un poco, pero luego comprendí las razones de su examen a mi fotografía, sencillamente quería comprobar si decía la verdad y realmente había conocido a Nowosielski.

Después se volvió a mirar los pequeños obsequios que le traje desde Barcelona: un turrón con licor y galletas Trias. Se animó con estos dulces diciéndome que su mujer iba a estar encantada con estos regalos. Después, miró mis catálogos y la obra que le había preparado, un pequeño dibujo hecho con mis huellas dactilares y pequeños personajes que dibujé desde la edición del libro *Poemario*. También le traje como regalo un ejemplar del poemario y le expliqué la idea de mi trabajo artístico vinculado a las huellas dactilares. Lo volvió a mirar todo durante mucho tiempo con una lupa que se sacó del bolsillo y, al acabar, se dirigió a mí con muchas preguntas especialmente relacionadas con mi vida personal: que si estoy casado, que si tengo hijos, preguntas sobre mi familia, mi hermana, mis padres... y al final se detuvo sobre el asunto de mi visita y me preguntó qué era lo que realmente me interesaba saber acerca de Jerzy Nowosielski. Se lo expliqué todo, presentando el tema de mi tesis, y le pedí permiso para poder grabar la entrevista. En un primer momento no quiso que grabara su voz con una grabadora porque, según él, la lengua verbal es siempre muy diferente de la lengua escrita y que la primera es, o tal vez puede ser, muy mal interpretada a la hora de

realizar la transcripción y dijo que necesitaría una copia para él en caso de que al final grabara la entrevista y me pidió una autorización de la entrevista escrita antes de la publicación de mi tesis. Aunque al principio realmente no quería ser grabado, al final lo convencí y empezamos a hablar. Le dije que solo iba a usar esta entrevista para mi trabajo de tesis doctoral y que si quería podíamos firmar un documento en el que constara que iba a hacerle llegar la transcripción en polaco antes de la publicación de la tesis. Pero al final no elaboramos ni firmamos el documento en cuestión. Lo único que me pidió, después de la entrevista, fue escribir todos mis datos personales (DNI y direcciones de Barcelona y Polonia) en su libreta. No me lo podía creer pero conseguí la grabación y estuvimos hablando una hora y media.

Al principio le expliqué que conocía su obra y que en mi opinión tiene algo en su estructura y composición que para mí tiene que ver con formas abiertas, que cada persona puede encontrar en su obra infinidad. Los cuadros de Fijałkowski contienen espacios vacíos y llanos, y comparé su obra con la obra de Marc Rothko. A mi comentario, recibí por respuesta que él no pinta espacios vacíos y llanos y que le sorprendió esta comparación. La verdad es que en aquel momento estaba muy nervioso y la falta de experiencia, junto con el miedo que tenía de hablar con una persona tan importante, me paralizaron y perdí el hilo de mi discurso. En realidad tampoco conocía tanto su obra. Me había preparado para la entrevista pero tampoco soy un experto en su trabajo. Le dije entonces que para mí sus cuadros tienen una continuidad compositiva abierta, pero a esta sugerencia, con enfado, dijo que no entendía lo que yo quería decir y que sería mejor que cambiáramos de tema y siguiéramos con las otras preguntas.

¿Cómo recuerda el primer encuentro con Nowosielski?

Fijałkowski dijo que no se acordaba de cual había sido su primer encuentro. Durante muchos años los señores Nowosielski habían vivido en el mismo piso y al lado del taller que hasta ahora le sigue perteneciendo a Fijałkowski, en la calle Zachodnia. Nowosielski y su esposa vivían en un piso que en realidad era un taller. Fijałkowski explicó que su taller estaba detrás de la pared en la que pintaba Nowosielski y que muchas veces se encontraban en el taller, en el ascensor, o en las inauguraciones de las exposiciones. Durante una temporada Nowosielski estuvo trabajando en la escuela de arte en Łódź y el profesor dijo que allí habían tenido encuentros amistosos. Pero no era capaz de recordar el primer encuentro, había pasado mucho tiempo.

¿Había hablado sobre la niñez? ¿Compartía esas memorias con usted? ¿Había hablado con alguna persona que le hubiera ayudado en la decisión de trabajar como artista?

Fijałkowski respondió que no, que nunca habían hablado de estos temas, que no les habían interesado. Estaban interesados por algunas cuestiones relacionadas con la espiritualidad, y como se podían relacionar estos conceptos espirituales con la obra artística en la que trabajaban. Nowosielski fue para el profesor Fijałkowski un amigo, ambos eran pintores profundamente religiosos. Pero esto, como dijo el autor, no significa, como él mismo dijo, que su pintura y la de Nowosielski ilustraran únicamente tesis, asuntos y vivencias religiosas. Aunque como dijo Fijałkowski, hay un gran parecido entre el proceso creativo de un artista y la ceremonia religiosa, por ejemplo, cuando se junta un grupo de creyentes para la celebración de la liturgia.

La pintura, como acto, se puede comparar con la liturgia, entenderla como si fuera una vivencia espiritual. Fijałkowski enfatizó que el pintor, pero también cualquier otra persona que no sea un pintor, tiene una vida espiritual, pues todo lo que hacemos a lo largo de la vida puede tener relación con esta parte espiritual de la vida perfectamente. El profesor se reía con la respuesta, quizás porque quería romper las fronteras entre nosotros y hacer la entrevista más fluida. En el momento en que hice la pregunta en polaco junté las palabras relacionadas con la espiritualidad y el profesor me dijo que no entendía aquella palabra (eran más de una pero las dije muy juntas). La verdad es que me sentí muy mal por no saber explicarme mejor y parecer un joven inculto y torpe. La verdad es que mi estancia de 18 años en Barcelona hace que a veces haga construcciones extrañas con los idiomas y de allí venía la dificultad.

Le recordé sus traducciones de los dos libros de Kandinsky y me dijo que todos deberían conocer estos libros, especialmente aquellos que se dediquen a la pintura o a la crítica de arte, y que pensaba que estos libros serían muy importantes para el arte en Polonia y por esta razón los había traducido.

¿Qué tipo de relación existía entre la religión y la obra de Nowosielski? ¿Cómo lo explicaba?

Fijałkowski no entendió mi pregunta, pero dijo que Nowosielski era uniata y ortodoxo, mientras que él era católico. Dijo que era una cuestión de la decisión que se tomaba,

pero también tenía que ver con la tradición, la educación y el sitio en el que habíamos crecido. Dijo que tenemos nuestras necesidades espirituales como personas físicas que viven a diario en la realidad. Dijo que todos tenemos una parte espiritual y no solo una parte física y biológica.

¿Por qué se inspiraba en los iconos?

Para Fijałkowski era obvio que hacía las obras pictóricas reflejando las ideas en las que creía, partiendo de su religión. Igual que Fijałkowski lo trabajaba a su manera, reflejando ideas de la fe católica. Como decía Fijałkowski, los dos querían encontrar en la pintura las respuestas generales de su propia existencia en el mundo y dar respuesta a las preguntas acerca de las razones por las cuales vivían donde vivían, cuáles debían ser sus obras como humanos que eran, qué es lo que querían crear y dónde querían llegar con su obra. Ambos intentaban determinar qué tipo de temas y ejercicios deberían tratar. Siguiendo con la conversación, Fijałkowski ha dicho que el pintor tiene que tener unas posturas de estado que le obligan a cumplir ciertas decisiones y compromisos. Según él, los pintores tienen una serie de responsabilidades ineludibles que todo aquel que quiera ser pintor tiene que seguir.

Nowosielski y Fijałkowski se podían entender muy bien puesto que ambos compartían la idea de considerar la pintura como un modo de vida. Los dos artistas proclamaban que en su caso, la creación de la obra artística tenía que ver directamente con la experiencia de la vida física y espiritual y cuestiones relacionadas con la vida y la muerte, las cosas finales. Como explicaba Fijałkowski, todas estas ideas relacionadas con las cosas finales están presentadas de una manera muy diferente en un idioma discursivo o en un sistema religioso y, también, están formuladas de forma muy distinta por un pintor. Pero son las mismas preguntas: ¿Por qué estamos aquí? ¿Adónde vamos? Las mismas ideas que Gauguin propuso en su famoso cuadro, contestó con conformidad Fijałkowski a mi sugerencia.

Fijałkowski siguió explicando que le inspiró de forma muy impactante, no solo el encuentro con Nowosielski, al cual adoraba y consideraba su amigo, sino también los escritos de Ingarden. Este autor y sus teorías están muy cercanos a Fijałkowski. En su opinión, el libro más importante de Ingarden relacionado con la pintura es el que trata sobre la construcción del cuadro. La tesis más importante que presenta es saber diferenciar el cuadro de la pintura *malunek*. El cuadro no es un ser físico sino un ser

elaborado intencionadamente, un ser intencional. Y tal y como lo presentaba Ingarden, el fundamento de su existencia tiene que ver con la pintura, es un objeto físico en el que hay unas formas pintadas que pueden ser figurativas y abstractas, pero tienen un significado, una estructura puesta en un bastidor, una tela, una tabla o en un muro. Todas estas formas son portadoras del significado. Partiendo del contacto con este objeto, la pintura, se crea un vínculo que permite entender el contenido del cuadro, es decir, permite analizarlo. El cuadro puede atraer y crear emociones pero es necesario que exista esta relación. Esta situación se recrea y solamente existe si hay contacto con la pintura-*malunek*. Se establece una relación entre el objeto y aquello que está representando y, a continuación, se puede hacer el análisis y la crítica para entender y explicar el cuadro. Así pues, el cuadro está hecho con una intención que nos permite descifrar su significado. Este significado tiene forma de símbolo, que no siempre es igual, a veces es un sello y a veces es otra forma de expresión.

¿Cómo fue la relación entre Nowosielski y los otros pintores? ¿Entendían lo que él hacía?

Fijałkowski contestó que en general no lo entendían. No tenía demasiados amigos, solo un pequeño círculo de amistades. En Łódź se juntaba, por ejemplo, con Tyszkiewiczowa y otros pintores. Participó en el grupo informal *Piąte koło*. Después de la guerra, Łódź se convirtió en la ciudad más importante de Polonia y allí habían todas las instituciones y oficinas estatales. El profesor me explicó que muchos artistas de todas partes del país vinieron a Łódź en esa época y los grupos artísticos crecían en diferentes niveles creando varias posturas de trabajo. En la ciudad tenían presencia todo tipo de artistas, desde los que se dedicaban al arte más tradicional hasta los más vanguardistas. Había artistas como Strzemiński, Kopro o Tyszkiewiczowa que tenían un peso muy importante en el arte de vanguardia de Polonia. En referencia a Tyszkiewiczowa, Fijałkowski dijo que era una persona muy interesante y una gran pintora. Desgraciadamente, Nowosielski no tenía demasiado peso artístico en estos círculos. Como me explicó Fijałkowski, Jerzy no había obtenido el diploma de los estudios artísticos porque no los había finalizado y, por tanto, no había podido ejercer como profesor durante su estancia en la ciudad de Łódź. Después de 12 años viviendo en Łódź, Fijałkowski volvió a Cracovia donde la Academia de Bellas Artes de la ciudad le dio el diploma y el taller en la escuela en la que trabajó hasta el año 2003. En

Cracovia, Nowosielski se relacionó con el grupo Krzywe Koło, el grupo de Kantor, y también con el famoso Grupo de Cracovia.

Fijałkowski recordaba que él también había participado en los encuentros con Tyszkiewiczowa. Al salón de los encuentros también venían otros artistas como Nowosielski, Pierzgalski y Lobodziński. Fijałkowski dijo que pocas veces se hablaba de pintura en aquellos encuentros y que Tyszkiewiczowa había estado muy influenciada por la filosofía de Pierre Teilhard de Chardin. La organizadora de aquellas charlas a menudo viajaba a los encuentros de su querido filósofo. Fijałkowski me explicó que disfrutaba mucho hablando con ella. Sus largas horas de disputa trataban, sobre todo, de los conceptos cósmicos del mundo que se relacionaban con la recepción de la espiritualidad en la vida, a partir de las ideas del ya mencionado filósofo Teilhard de Chardin. Este filósofo y científico francés fue muy criticado por la iglesia pero no prohibido.

¿Cómo ayudó a Nowosielski a desarrollar su arte el Grupo de Cracovia?

Fijałkowski mantuvo un buen contacto con Kantor y enseñó su trabajo en Krzysztofory, en la galería del Grupo de Cracovia. En opinión de Fijałkowski, la vinculación de Nowosielski con el Grupo de Cracovia le ayudó muchísimo a crear su trayectoria artística. Curiosamente, hablando del grupo cracoviano y de sus artistas, Fijałkowski se acordaba muy bien de Kantor y Stern, con los cuales mantuvo relaciones de amistad, pero no conocía y de hecho nunca vio a Jaremińska. Le expliqué que durante un tiempo Nowosielski vivió en casa de Kantor, y que esta información la había conseguido de la biografía de Krystyna Czerni. Acto seguido, Fijałkowski dijo abiertamente que se tiene que tener mucho cuidado con lo que dice esta biógrafa. Se dedicó a criticar a la señora Czerni durante un rato y dijo que, en su opinión, lo que hace es publicar pequeños escándalos en sus libros y que si lo que quisiera fuera hablar de arte y de artistas, no debería tratar este tipo de información escrita.

¿Qué opina del compromiso que Nowosielski tenía con la idea de usar en su obra, a lo largo de toda la vida, ideas relacionadas con el icono ortodoxo?

Fijałkowski dijo que él nunca había ido a ningún compromiso. Sinceramente, en algunos momentos pensaba que, debido a su avanzada edad, no podía escuchar bien mis preguntas. Entonces tuve que explicarle que no se trata de ningún arreglo que tuviera

que hacer personalmente o comportarse de ninguna forma concreta para seguir trabajando. Le aclaré que me estaba refiriendo a la conexión que Nowosielski tuvo durante toda su vida con el icono ortodoxo. A mis aclaraciones Fijałkowski explicó que cada artista tiene su propio vínculo con la espiritualidad. Siguiendo el mismo tema de conversación, le expliqué que Nowosielski pasó en su vida por un largo período de ateísmo. Fijałkowski se mostró muy sorprendido por esta información y me dijo que no creía que Nowosielski pudiera llegar a pronunciar estas cosas. Aunque después mencionó que todos tienen siempre una crisis pero esto es algo muy distinto a ser ateo. A continuación seguimos hablando más acerca de este tema y me explicó que, en realidad, Nowosielski nunca había sido demasiado ortodoxo ni en el sentido religioso ni en muchos otros sentidos. Adhiriéndose todavía más a esta idea, mencionaba que no había sido tan estricto como, por ejemplo, Strzemiński, que solo admitía un tipo de pensamiento en su obra. Nowosielski se mostraba más abierto a otras ideas y reflexiones en el arte. Con la sabiduría de un anciano decía que en la vida hay cosas que pasan y a veces están "así o no así" a la vez, en el mismo momento que hay una tesis también hay una antítesis, pero todo lleva a la síntesis.

Riéndose mucho, Fijałkowski dijo que los Marxistas ya habían llegado a esta conclusión. Siguiendo con el mismo tema describió una idea interesante. Dijo que, en verdad, el pintor sabe que cualquier cosa que hace tiene un significado, pero que este no es el único significado que puede tener su obra. Siempre hay muchas explicaciones y todo depende del punto de vista desde el que se analiza la obra, que puede variar según la experiencia de la persona que mira la obra, su bagaje y las vivencias que ha tenido y su origen sociocultural. Fijałkowski describió la idea de que todo puede cuestionarse y relativizarse. Siguiendo la línea de su pensamiento sugerí que incluso del blanco se puede hacer negro, que todo depende de la interpretación, y él estuvo de acuerdo con esta pequeña aportación. Todo lo que está relacionado con la interpretación de la obra depende del espectador (es decir, de nosotros). Fijałkowski explicaba que las personas que interpretan pueden añadir al análisis del cuadro una parte de su propia experiencia espiritual y dijo que el conocimiento de diferentes culturas puede ayudar a complementar y entender una obra artística.

Hablamos de los viajes que había hecho Nowosielski dentro de Europa, especialmente a Grecia, Italia y Pompeya, que le ayudaron a crear obras importantes como *Villa dei Misteri*. Fijałkowski se ilusionó al hablar de esta obra y decía que este es un cuadro de

tamaño enorme y extremadamente bueno. El profesor se acordó de que Nowosielski había pintado en Cracovia una de las versiones del cuadro en el año 1970. El museo de Cracovia invitó a Nowosielski, a Pawłowski, a Kantor, a Fijałkowski y a muchos otros de los cuales ya no se acordaba, a pintar un cuadro de gran tamaño con la idea de hacer una exposición y celebrar el congreso de la asociación internacional de historiadores de arte (AIKI). Todos los pintores recibieron una tela grande y los materiales necesarios, incluso un taller con unas escaleras para poder pintar a gran tamaño. Fijałkowski incluso hizo dos cuadros. Al parecer, como recordaba el profesor, en aquella ocasión Nowosielski pintó una de las versiones de *Villa dei Misteri*, aunque dijo que a lo mejor "estaba equivocado".

¿Podían hablar y hacer crítica de los cuadros de Nowosielski?

Fijałkowski dijo que no se atrevían a decir ni media palabra, que no criticaron nunca sus obras y que tampoco le habían propuesto posibles cambios ni mejoras. Se apreciaban mutuamente y lo máximo que hacían era apoyar y felicitar algún cuadro y pronunciar su adoración por una obra diciendo que era muy bella. Fijałkowski se acordaba que en Łódź, Nowosielski recibió muchas visitas por parte de clérigos ortodoxos, pero desgraciadamente no recordaba el nombre de uno de ellos que probablemente era un obispo. Recordaba con claridad que no se trataba del padre Szeptycki, puesto que, intentando ayudarlo a recordar le mencioné ese nombre. Con Nowosielski, muchas veces hablaban sobre filósofos y escritores rusos como, por ejemplo, Evdokimov, y sobre los libros relacionados con la teología del icono.

¿Habían hablado sobre los textos e ideas de los filósofos rusos como Soloviov o Berdiaev?

Parece ser que hablaron muchas veces acerca de filosofía rusa pero nunca discutieron abiertamente. Nowosielski era un experto en este tipo de filosofía y Fijałkowski apreciaba las nuevas lecturas que su amigo le facilitaba. El profesor se acordaba de que descubría el mundo de estos filósofos con mucha alegría y que todo este conocimiento le sirvió para su desarrollo personal y artístico, en especial Evdokimov y su libro *Prawoławie* (ortodoxia). Analizando lo que Fijałkowski explicaba a lo largo de la entrevista, parece que el profesor no era especialista en este tipo de discurso. A fin de seguir con la conversación, intenté compartir con él mi experiencia sobre los textos que hablan de la espiritualidad del icono, los cuales, a menudo, son difíciles de entender y

comprender. El hecho de pertenecer a otra religión dificulta el poder entrar más a fondo en el mundo de los iconos. Por otro lado, esta dificultad no deja de ilusionarme y, aunque a veces llega a ser muy difícil, sigo con mi investigación teórica de la fascinante espiritualidad ortodoxa. Fijałkowski me explicó que realmente existe esta dificultad y que es cierto que se da esta situación porque todos nosotros queremos entenderlo todo y formular respuestas claras y únicas. Pero la religión ortodoxa no ofrece estas respuestas. Al contrario, da una gran importancia al ritual y a la intuición, y en la explicación de las cosas siempre hay un margen de incertidumbre y de misterio. Según Fijałkowski, en la ortodoxia se entienden muchas ideas que no necesariamente pueden o deben formularse. Hay sitio para el misterio. El profesor opinó también que le interesaba la espiritualidad ortodoxa y dijo que le parecía que estaba muy bien y que era diferente a la católica, más sublime y realmente preciosa. Al ver la inesperada amabilidad mostrada por parte de Fijałkowski, me decidí a compartir con él la experiencia casi mística que tuve durante la misa ortodoxa en Chipre, y la verdad es que se le veía emocionado.

¿Cómo entiende el icono? ¿Piensa que en el arte contemporáneo se puede inspirar en este tipo de representación? ¿Por qué?

En respuesta a esta pregunta, el profesor me dijo claramente que se podía inspirar en el icono para crear obras artísticas. En su opinión, el icono no es solo ortodoxo pero se puede decir y llamar con el nombre de icono, por analogía, todos los cuadros simbólicos. Fijałkowski dijo que hay muchísimos cuadros simbólicos en todos los sitios. A continuación, explicó que cualquier cuadro, incluso uno abstracto, puede ser un icono. Para él, el icono es la materialización de una espiritualidad. Dicha espiritualidad puede manifestarse de distintas maneras, no necesariamente en forma de cuadro figurativo sino también como un cuadro abstracto. Todo lo relacionado con el mundo espiritual puede convertirse en un icono cuando llega a tener una fuerza de acción que puede ser percibida por el espectador. Es una fuerza que se puede extraer del cuadro, no es una decoración sino una cerrada suma del mundo espiritual. Fijałkowski explicaba que cualquier cuadro, cuando tiene este potencial espiritual, cuando irradia y emana esta energía, puede convertirse en un icono.

A continuación, mencionó que en muchos casos, hablando de la historia de la religión católica, Cristo se convertía y en estos momentos de la transfiguración salía un brillo. La luz de este brillo tenía forma de rayos muy fuertes. Los cuadros también tienen su

brillo cuando consiguen cambiar su materialidad por algo espiritual. Entonces, en este momento brillan de una forma muy impresionante. Todo esto puede tener un vínculo con el icono ortodoxo, puede crear una analogía con el icono. En esta parte de la entrevista, concretamente cuando estuvimos hablando de la luz y el brillo espiritual de los cuadros, con un fuerte ímpetu de sonidos potentes y repetidos se oyeron las campanas de la iglesia que anunciaban el mediodía o tal vez una misa. La coincidencia fue impactante y, en aquel momento sucedió algo especial. Durante unos segundos estuvimos en silencio y pudimos sentir una gran fuerza que estaba con nosotros, fue un momento mágico. El sol de agosto acariciaba calurosamente los árboles, la fuerte luz traspasaba sus copas y llegaba, con unos rayos, a la mesa de la terraza donde habíamos estado, desvaneciendo nuestras caras. Por un momento, sentí una presencia, como si pasara un ángel o una luz blanca, un espíritu acompañado con la música de las campanas.

¿Qué opina de los cuadros de Nowosielski?

Fijałkowski dijo claramente que los cuadros de Nowosielski tenían esta luz interna, un brillo espiritual que emana de ellos. El profesor recordaba especialmente su visita al Palacio Real de Varsovia, donde tienen una colección de cuadros de Nowosielski y allí hay unas obras abstractas que, en su opinión, tienen este brillo sobrenatural. Hablando sobre estos cuadros Fijałkowski se emocionó mucho y tenía los ojos llenos de lágrimas. Siguiendo con su discurso, insistió diciendo que esta especie de brillo solo puede verse en algunos pocos cuadros, porque un pintor pocas veces consigue llegar a crear una obra con estas cualidades. Incluso él, como pintor con una gran trayectoria, admitió que únicamente había conseguido que esta energía espiritual estuviera en algunos de sus cuadros, no en todos.

¿Qué opina de los cuadros abstractos de Nowosielski? ¿Tienen una fuerza mayor que los figurativos? Teniendo en cuenta que usted trabaja únicamente la abstracción, puede que su opinión acerca de los cuadros figurativos del artista se vea afectada.

Fijałkowski dijo que no opinaba nada negativo de los cuadros figurativos y que piensa que las obras figurativas también tienen esta fuerza. Explicó que si, por ejemplo, miramos los trabajos de Michael Angeló, se puede sentir la misma fuerza espiritual. En el castillo de los Sforza de Milán, hay una escultura de este artista llamada *La piedad*

Rondanini. Fijałkowski estaba muy asombrado por la espiritualidad que emanaba esta obra. El Cristo de la escultura tiene tres manos y Fijałkowski estaba muy conmovido con esta resolución. Dijo que el artista no estaba seguro de como finalizar la obra y que dejó la escultura inacabada. La obra se quedó sin finalizar, congelada para siempre en el proceso de creación. El profesor enfatizó que *La piedad Rondanini* estaba hecha contra natura y su forma es casi abstracta. Fijałkowski se acordaba que viendo esta obra se emocionó mucho hasta tener lágrimas en los ojos. Le impresionó profundamente la gran fuerza de esta pieza y su enorme espiritualidad. Aunque pertenece al arte figurativo, para él esta escultura es como un ejemplo que deja de existir solo como una pieza física y llega a la emoción espiritual del receptor, es decir, el espectador.

Siguiendo con el tema continuó diciendo que tuvo el mismo tipo de vivencia y emociones en Londres, cuando al lado del río Támesis encontró un joven dibujante que estaba haciendo un retrato de la *Mona Lisa* con tizas en el pavimento. Fijałkowski se sorprendió por el hecho de que el joven artista sabía perfectamente que nadie iba a verlo en aquel sitio y lo estaba haciendo por su propio interés. El profesor no podía recordar si el chico tenía o no una gorra para que le dejaran dinero pero sí que recordaba que con esta obra se emocionó mucho al ver la gran fuerza de voluntad de creación que tenía ese chico. Fijałkowski paró de hablar un momento y dijo que era la segunda vez en su vida que llegaba a sollozar de emoción. Curiosamente los dos llegamos a la conclusión de que *La Mona Lisa* es abiertamente un icono del arte antiguo que se conoce en todo el mundo. Esta imagen que aparece tanto en camisetas como en envoltorios de jabón ha perdido su importancia y belleza. Pero a esta conclusión Fijałkowski dijo que incluso algo kitsch podía tener fuerza, igual que el dibujo del río que era completamente kitsch, pero como se hizo con tanta fe (de creación) de la cual depende todo, puede tener un gran valor emocional. A la vez puede llegar a transmitir valores espirituales. Todo esto depende de las circunstancias en las que se produce la recepción de la obra. Lo kitsch puede llegar a ser importante y convertirse en una sola imagen de la baja calidad que sale de la producción en masas y la necesidad de la cultura popular.

¿En la obra de Nowosielski, cuál de los cuadros es el más importante?

Fijałkowski no podía decidirse porque dijo que no conocía todos los cuadros de Jerzy Nowosielski y que, por tanto, no podía responder a esta pregunta. Siguió con su explicación y dijo en voz alta que, sinceramente, no le importaba qué cuadro era el más

excepcional, sino que lo que importaba era la continuación del proceso creativo que tuvo el artista, la inspiración que viene de la espiritualidad, la consecuencia y el rigor del pintor. Fijałkowski dijo que le interesaba y apreciaba más su manera de afrontar la vida, la continuidad y consecuencia del trabajo en su trayectoria como artista. Aún así, pronunció su admiración por la obra de Nowosielski diciendo que sus cuadros son muy bellos. Se refirió especialmente a un cuadro que le conmovía y que se llama *La batalla de Addis Abeba*. Para Fijałkowski, este cuadro es artísticamente muy importante y probablemente le sirvió de fuente de inspiración, puesto que la vio por primera vez en 1946, cuando él era todavía un joven artista. Dicha obra, en su opinión excepcional, fue presentada en la exposición de jóvenes artistas de Varsovia, que tuvo lugar justo después de la guerra. Este cuadro de la época temprana de Nowosielski quedó grabado en la mente de Fijałkowski como patrón y símbolo de lo que había trabajado su amigo.

¿Se crearon relaciones artísticas entre sus cuadros y los de Nowosielski, por ejemplo en los cuadros abstractos?

Fijałkowski dijo que él no percibió ninguna relación, ni siquiera en la obra abstracta. Ambos artistas trabajaban de forma individual y llegaron a resultados parecidos, pero se inspiraron en cosas diferentes y su forma de trabajar también era distinta. Fijałkowski dijo que existía mucha parcialidad entre la obra de Nowosielski y su propia obra, y que las similitudes existentes entre ambas pueden verse también en comparación con la obra de otros artistas.

En opinión de Fijałkowski, como pedagogo, Nowosielski no era bueno, no fue un buen profesor. Se acordaba de cuando había ido a ver su taller de pintura en el que daba clases en la Academia de Bellas Artes de Cracovia, y todos los estudiantes pintaban del mismo modo que su maestro y él, Nowosielski, lo toleraba completamente. Fijałkowski tenía una idea educativa completamente distinta. Para él, el peor pecado que podía cometer un estudiante era reproducir lo mismo que había hecho su profesor. Si, por desgracia, se producía esta situación, dijo riendo Fijałkowski, se podría hablar de maldición e incapacidad de transmitir otras ideas para inspirar a los alumnos.

¿Había alguien que pintara del mismo modo que usted?

Riéndose mucho ante mi pregunta, el profesor dijo que sí que había gente que pintaba de la misma manera que él, pero que no eran sus estudiantes. Me explicó que lo

imitaban algunos pintores de fuera de la ciudad en la que vivía (Łódź), y que algunos estudiantes seguían sus ideas pero siempre procuraban conseguir algo personal y hacer un buen trabajo como pintores.

¿Puede existir el tema religioso en el arte contemporáneo?

La respuesta a esta pregunta fue muy clara: la pintura religiosa puede existir en el mundo contemporáneo y en el arte, porque es algo que nos interesa y para nosotros, como seres espirituales que somos, es algo necesario.

¿De dónde viene en su obra el interés sobre las otras religiones? ¿De dónde le viene su interés por, por ejemplo, el Talmud?

Fijałkowski explicó que el Talmud no es más que un conjunto de comentarios del Antiguo Testamento, y que el Antiguo Testamento forma parte de nuestra religión. Las raíces de la religión cristiana se encuentran en el judaísmo. Fijałkowski dijo que no se podía olvidar de la religión judía. Se acordaba de los años posteriores a la guerra, durante el gobierno de Gomułka, cuando en Polonia había fuertes movimientos antisemitas y muchos de sus amigos tuvieron que marcharse a Israel. Recordaba a su querida amiga Judyta Zobel, que también se fue a Israel y que después se instaló en Nueva York. Fijałkowski reconoció que los pintores y otras personas importantes intentaban protestar frente esta política. Incluso Strzemiński, una importante figura del arte polaco y europeo, decidió enviar a Israel, a través de Judyta Zobel, un ciclo de dibujos titulado *A mis amigos judíos* y actualmente esta serie se encuentra en el museo de Jerusalén.

Strzemiński, que fue el creador del Unismo, había sido profesor de Fijałkowski y muchas veces, casi a diario, Fijałkowski y otros alumnos le llevaban a casa desde la escuela. A menudo le visitaban a casa y hablaban de arte. Fijałkowski tiene una colección de dibujos y guaches que le regaló Strzemiński.

¿Me puede decir algo sobre la narración en sus cuadros y los de Nowosielski? ¿Hay una narración en su obra?

Fijałkowski dijo que no sabía como responder a mi pregunta y que él creía que no había buscado nunca ninguna narración en la pintura. Dijo que a lo mejor hay una historia, pero que este hilo narrativo es algo que descubre y en cierto modo escribe y narra cada

espectador. Hay dos formas de hablar del tema: una es aquello que el artista quiere transmitir y, la otra, es al que se construye en la mente del espectador que ve el cuadro.

Finalmente, al terminar nuestro encuentro, el profesor Fijałkowski me contó que hacía más de 20 años había pasado un mes entero en España y seguía acordándose muy bien de su viaje. Visitó todo el país, viajando con un colega profesor de la Escuela Superior de Bellas Artes, el profesor Rózga. De Barcelona recordaba el Park Güell, que le había gustado mucho, la Sagrada Familia y la catedral, que tenía siempre un músico enfrente que tocaba buena música. Durante esta primera entrevista, nos pudimos conocer y me gané su confianza. Además, se alegró mucho con los pequeños regalos que le había traído y, al final de la entrevista me regaló un grabado suyo, de hecho una impresión del grabado que había realizado por ordenador, usando el Photoshop, en su última versión de Mac, firmada y dedicada.

También me permitió hacerme una fotografía con él y, cuando volví a Kalisz el día siguiente, se la mandé por correo electrónico. Me respondió a las pocas horas agradeciéndome la fotografía y los regalos, deseándome lo mejor para mi tesis y diciéndome que se había olvidado de enseñarme las obras de Nowosielski que tenía en su casa y se ofreció a mostrármelas un día, que no tenía ningún inconveniente en que nos volviéramos a ver. Al día siguiente, volví a hablar con él y quedamos que nos volveríamos a ver el miércoles 19 de agosto a las 11 de la mañana, como la última vez.

Segundo encuentro

Al cabo de una semana de nuestra primera entrevista, concretamente el día 19 de agosto de 2015, volví a ver a Stanisław Fijałkowski en su casa de Łódź. No me lo podía creer, casi parecía un milagro.

Realicé el mismo viaje que ya había hecho la semana anterior y a las 10.55 estaba en la puerta de la casa del profesor. Esperé unos minutos y subí a la primera planta. Me recibió con una sonrisa poco expresiva, nos estrechamos la mano y me condució, a través de un pequeño recibidor, hasta la cocina, que se localizaba a mano izquierda desde la entrada de la casa. La cocina era bastante grande y tenía muebles empotrados de los años 50 que estaban pintados con esmalte blanco. El suelo era un antiguo parquet de madera que con cada movimiento producía diferentes sonidos. Al medio de la sala había una mesa ovalada que me pareció de los años 20, repintada de blanco, con dos

sillas. Fijałkowski hizo que me sentara en la silla que estaba frente a él y, como la última vez, él estaba más cerca de la salida. Tal y como le había prometido, había traído conmigo un lápiz de memoria con la grabación del audio de nuestra anterior entrevista. También le traje una caja grande de dulces "Merci" que parecieron animarle mucho y, como la última vez, dijo que a su esposa le gustaría mucho puesto que le encantaban los dulces. Me dejó allí sentado mientras se fue a buscar una de las obras de Nowosielski. Al cabo de unos pocos minutos de tenerme esperando en la cocina llegó Fijałkowski llevando en la mano una pequeña obra pintada en madera en colores sepia, marrón, ocre y rojo de un tamaño no superior a 25x15cm. Era un icono ortodoxo con cuatro santos en una maderita de menos de 1 cm de grosor, de forma rectangular y ovalada por un lado. Me dijo que Jerzy Nowosielski había pintado este cuadro especialmente para ellos, el matrimonio de Stanisław y Wiktoria Fijałkowski. El icono representaba, siguiendo las agujas del reloj, en cuatro partes iguales a Jesucristo, la Virgen María, San Estanislao Kostka y Santa Victoria. Todos los santos estaban firmados y pintados con sus correspondientes símbolos iconográficos. El reverso del cuadro estaba acabado con una capa de pintura cruda y un marco blanco pintado por todo el borde, incluyendo el pequeño agujero para colgar la obra. Miré el cuadro con detención y, con el permiso de su propietario, le hice una fotografía. Fijałkowski me dijo que guardaba este icono en su dormitorio, donde duerme con su esposa, porque es un cuadro de protección y bendición de los santos que tienen los nombres de los propietarios de la obra. Realmente se le veía muy agradecido por el regalo de su amigo y me explicó toda su historia con detalle.

Estuvimos hablando en la cocina un buen rato acerca de sus recuerdos relacionados con su viaje a Barcelona y España. Volvió a contarme que se acordaba de los músicos de enfrente de la catedral que siempre tocaban la guitarra y ópera muy bien. Me comentó que le había gustado mucho el Park Güell, las casas de Gaudí y, en general, todos los edificios modernistas. Durante su viaje, visitó también Madrid, Sevilla y Santiago de Compostela. Madrid le sorprendió por la enorme riqueza y belleza de las grandes colecciones de arte. Visitó el Prado y se enamoró del Bosco por su *El jardín de las delicias* y por otro cuadro de campesinos descansando en un campo de trigo. Dijo que experimentó una tremenda emoción viendo estas obras. Confesó que le llegaron lágrimas a los ojos. Viendo *El jardín de las delicias*, y los demás cuadros del Bosco, tuvo una experiencia casi mística. Estuvimos hablando del Bosco un rato y le pregunté

si había ido a Lisboa, porque allí hay más cuadros de este pintor, pero me dijo que no lo había hecho. También le gustaban mucho los cuadros de Zurbarán, Velázquez, Goya y El Greco. Le dije que yo admiro especialmente la obra del Greco por su fuerza espiritual y la gran expresión y soltura en la pintura que sobrepasaba su época. También hablamos sobre la fuerza espiritual que tienen las obras de los pintores españoles antiguas y modernas, como por ejemplo Tàpies. Le mostré fotografías que tenía en mi cámara de un cuadro barroco español, del siglo XVII, de San Juan de Borja y le gustó mucho.

Comentando estas cuestiones relacionadas con España, Fijałkowski mencionó que había conocido personalmente a la reina Sofía. Se la encontró en una exposición de pintura moderna española que se organizó en el Museo de Arte Moderno de Łódź años atrás. Ella había venido a la inauguración para abrir la exposición y él también estaba presente. Sus memorias de España acabaron con un tema de actualidad en la Unión Europea como es la independencia de Cataluña. Fijałkowski dijo que le costaba entender esta difícil situación debido a su falta de conocimientos al respecto y me pidió que se lo explicara y le di una explicación, analizando varios puntos de vista relacionados con el tema. Parecía muy contento de poder saber más para poder intentar entender mejor la situación.

A continuación, fuimos a ver otra obra de Nowosielski que estaba colgada en su despacho. Era un dibujo hecho a plumilla, con tinta negra, de unos 50x70 cm que representaba la casa de Cristo. El dibujo estaba enmarcado, pero con un cristal roto y partido en dos. Fijałkowski comentó con orgullo que había comprado esta obra en una exposición de Nowosielski. Estuvimos un buen rato en su despacho, que estaba lleno de libros hasta el techo, porque quiso pasarse al ordenador la entrevista que le había traído en un pen drive. El ordenador del profesor es un Macintosh grande y muy moderno. En el momento de pasar la entrevista a su ordenador, tuvimos un problema y es que todo el rato se abría el programa de escuchar la voz y no había forma de pararlo. El profesor se estaba poniendo un poco nervioso pero intentaba arreglar el problema mirando la pantalla con firmeza. Al final le ayudé y conseguimos guardar el documento en una de las carpetas que ya tenía preparadas. Me impresionó ver una persona de 93 años trabajando en el ordenador con tanta facilidad. Fijałkowski tenía unos cuantos programas abiertos y en la mitad de la enorme pantalla estaba trabajando en una nueva obra gráfica usando el Photoshop. Cuando terminamos en el despacho, me llevó a su salón-comedor en el que tiene varias obras de diferentes artistas.

Me explicó que las otras obras que tenía en su colección de arte polaco moderno los había conseguido por intercambio con otros artistas. Me comentó que su colección contiene, entre otras obras, los cuadros y dibujos de Władysław Strzemiński. Me explicó que había sido alumno suyo y que Strzemiński le había regalado muchos dibujos y otras obras en la época en la que estaba estudiando en la Escuela Superior de Bellas Artes de Łódź. Fijałkowski me explicó también que mantenía una estrecha relación con el pintor, que él había sido su alumno preferido y que muchas veces visitaba su taller y lo acompañaba a casa cuando acababa sus clases en la escuela.

En el salón de su casa llegué a ver una pintura grande de Strzemiński y también otros cuadros abstractos de diferentes artistas polacos que no llegó a nombrar. Pero lo más impresionante fue ver el cuadro de Jerzy Nowosielski que estaba colgado detrás de una gran palmera. Era el retrato de una chica joven (la típica chica de Nowosielski con gafas de sol), un óleo sobre tela de unos 80x60 cm que llegó a manos de Fijałkowski por un intercambio de obras que hizo con Nowosielski, seguramente en los años 60, cuando ambos pintores trabajaban en sus talleres del mismo edificio de la calle Zachodnia. Fijałkowski todavía mantiene su taller en el mismo sitio, al lado del antiguo taller de Nowosielski y que actualmente pertenece a Łobodziński, también profesor de la Escuela de Bellas Artes de la ciudad. El profesor Fijałkowski me permitió fotografiar la obra e incluso me pidió que le descolgara el cuadro de la pared para ver si estaba firmado. La tela estaba llena de polvo y telarañas, especialmente por la parte trasera. Los dos estuvimos buscando la firma por todas partes pero no conseguimos encontrarla. Curiosamente, el cuadro estaba pintado en tela de algodón fino de color blanco-crudo, casi sin preparación, y puesta en el bastidor de manera muy desigual (las grandes sobras de tela estaban enrolladas en el bastidor sin recortar y, al estar mucho tiempo expuestas acumulando polvo, casi se rompía la tela al tocarlo). La capa pictórica traspasaba la tela y se veían las pinceladas de los diferentes colores que Nowosielski había usado para pintar su obra por detrás. El cuadro pintado al óleo mantenía mucha luminosidad por los colores con los que se había elaborado. Las fuertes naranjas, rojizos y blancos brillaban en contraste con los oscuros marrones y negros del pelo y las gafas de la modelo. Fijałkowski me dijo que guardaba otro cuadro de Nowosielski, pero no lo pudimos ver porque estaba en su taller.

Después de visitar el salón, volvimos a la cocina a sentarnos un rato y a hablar sobre la Polonia comunista de los años sesenta y la situación de los artistas. Quise grabar nuestra

conversación, pero esta vez no conseguí el permiso de Fijałkowski. Rememoró esta difícil época en la que todos los artistas estaban presionados por el partido comunista PZPR (Partido Unido Obrero Polaco). Me informó sobre un asunto muy importante relacionado con mi trabajo de investigación, me dijo que él nunca había entrado en el partido comunista y que por esa razón no pudo llegar a ser rector de la Escuela Superior de Bellas Artes de Łódź cuando todavía trabajaba allí. También me habló de un asunto delicado y un tanto complejo. Dijo que tanto Wera Modzelewska como su marido, el antiguo rector de la Escuela Superior de Bellas Artes de Łódź, y también Tadeusz Wolański habían sido miembros del partido obrero unido y claramente recibían mucho apoyo y tenían muchas más oportunidades que los otros artistas. Inmediatamente en aquel momento comprendí la postura de reserva y suspicacia que había tenido conmigo hasta el momento. Mi visita no venía aconsejada por las personas adecuadas y no venía de parte de la buena rama de "amigos" que él tenía.

Al ser una persona católica y profundamente religiosa, Fijałkowski nunca había creado grandes amistades con la gente del partido y tampoco confiaba en ellos. Durante la época comunista en Polonia, la gente que formaba parte del partido tuvo muchas más posibilidades que los demás. Los privilegios podían ser exponer, vender o viajar con la obra a otros países o recibir diferentes ayudas y becas artísticas. Los artistas que pertenecían al partido se aprovechaban de estas ventajas y, siendo muchas veces bastante mediocres, llegaban a ser reconocidos en ciertos círculos artísticos. Había mucho amiguismo y mediante los sobornos se podía arreglar cualquier cosa, incluso la titulación académica o artística. Fijałkowski se acordó nuevamente de la situación de los artistas judíos de los años 60. Me dijo que muchos de ellos tuvieron que emigrar a Israel porque se sentían perseguidos en Polonia. Me comentó que una amiga suya muy cercana y muy buena artista dejó el país y se marchó a Israel. Fijałkowski mantuvo con ella una relación de muchos años e incluso donó una de sus obras artísticas al museo judío para mostrar su solidaridad con los emigrantes. Fijałkowski se emocionó con estos recuerdos. Volví a preguntarle sobre Nowosielski y sobre si tenía algunas fotografías con él de la época en la que estuvieron más unidos y me dijo que una vez se hicieron una fotografía juntos, pero que a él no le gustó nada como había salido y la destruyó (sencillamente era una imagen de una fiesta y Nowosielski estaba bastante borracho y Fijałkowski no quiso guardar este recuerdo).

El tiempo que me regaló Stanisław Fijałkowski llegaba a su fin después de una hora de encuentro. Me comentó que estaría bien que me marchara puesto que tenía que preparar la comida para su mujer y no disponía de más tiempo. Me confesó que su mujer estaba enferma y que no podía salir de la cama y que él estaba cuidando de ella. Por lo visto, la mayor parte del tiempo está en cama dormida y solo se levanta para comer. Yo ya estaba informado de este asunto porque Tadeusz Wolański me había dicho que su mujer hacía ya muchos años que no reconocía a nadie ni salía de casa porque padecía alzhéimer. Como ya dije antes, había preparado un regalo para el profesor y se lo entregué al final de nuestro encuentro. Era una caja de "Merci" y un cuadro mío pintado al óleo sobre cartón que le dediqué agradeciéndole el encuentro. El me volvió a pedir una copia de mi tesis una vez la termine y la entrevista transcrita al polaco. Estaba muy emocionado y le prometí que en la primera página de mi tesis le agradecería su amabilidad y el tiempo que me había dedicado. Al salir de su casa me paré a la puerta y le pregunté por un pequeño dibujo a lápiz de un santo que estaba enmarcado y colgado en el pasillo que pensé que a lo mejor era suyo. Pero Fijałkowski me dijo que era de Jacek Malczewski, uno de los pintores modernistas polacos más importantes de los siglos XIX/XX. Al final, ya en la puerta, aunque él no quería, nos hicimos una selfie juntos, un retrato contemporáneo de un *smartphone*. Pero las máquinas actuales a veces no llegan a captar la realidad como antes lo hacían los pintores y, de la foto, únicamente se reconocen los dos contornos de unas personas sin mucha definición en la cara. Me puse triste viendo esta fotografía, pero aunque no es perfecta, me hizo sentir una emoción, la simpatía que me llegó a dar ese día Stanisław Fijałkowski compartiendo esa hora conmigo y recordando los viejos tiempos de su juventud que sigue viva dentro de él.



Con Stanisław Fijałkowski, en su casa, Łódź, 2015.

Entrevista con Krystyna Czerni, Ściejowice, Cracovia, en su domicilio, 3 agosto de 2016

Pude contactar con Krystyna Czerni gracias a Andrzej Starmach.

Cogí un autobús en Cracovia que, cuarenta minutos más tarde, me dejó en Ronczna. Con la ayuda de un amable hombre que me indicó el camino pude llegar a Ściejowicie, después de una caminata de 4 kilómetros, campo a través, con una temperatura de 35 grados. Llegué sobre las seis de la tarde a la pequeña localidad. Al entrar al pueblo, enseguida me encontré por la calle a Krystyna Czerni, a quien pude reconocer desde lejos. No pareció alegrarse de verme puesto que yo había llegado antes de lo previsto y no se había podido preparar para mi visita como habría querido. Aún así caminamos juntos un buen trecho hasta su casa, comiendo pizza y hablando sobre Nowosielski. Me permitió grabar toda la entrevista, aunque me advirtió de que si así lo hacía, entonces ella cuidaría mucho más sus palabras. Antes de empezar la grabación estuvimos hablando un rato sobre Andrzej Starmach y la Fundación Nowosielski. Czerni me confirmó la idea que yo tenía de que la fundación estaba dejando de funcionar debido a la falta de compromiso de Starmach y el hecho que la mayoría de los miembros fundadores ya habían muerto y nadie había podido ocupar su sitio. Poco a poco, la organización creada por el matrimonio Nowosielski para propagar el arte contemporáneo en general y la pintura de Jerzy Nowosielski en particular está desapareciendo de la escena cultural del país. Además, también hace muchos años que no se celebra ningún premio para los jóvenes artistas contemporáneos de Polonia, lo que en su momento era una de las propuestas de la fundación.

¿Qué hizo Nowosielski con el icono? ¿Cómo lo interpretaba? ¿Se puede ver la inspiración del icono en su obra?

La señora Czerni me contestó que toda la obra del artista contiene elementos que inevitablemente muestran su relación con el icono. Por ejemplo el marco (*kleima*) recogido del icono, la forma de las figuras o la decisión de la división que hizo de la tela están todos vinculados con el icono. Todos sus cuadros figurativos y abstractos contienen estos elementos. Incluso alguien no versado en el conocimiento artístico sería capaz de percibir inconscientemente esta relación, puesto que los cuadros tienen una fuerza que se puede sentir como algo serio y solemne.

¿Quiénes fueron las personas que inspiraron al joven Nowosielski e hicieron que se interesara por el arte?

Ante esta pregunta, Krystyna Czerni únicamente pudo recordar a Jachimowicz, un amigo de la familia que, como ella misma apuntaba, seguramente era familia de los Nowosielski por parte de los tíos de Biecz. De todos modos, el padre de Nowosielski lo llevaba a visitar museos e iglesias ortodoxas y quería que aprendiera a tocar el violín, por esta razón lo llevaba a clases, y a menudo cantaban juntos. Pero Nowosielski no aprendió a tocar el violín porque, como dijo Czerni, era un trabajo demasiado duro para él, aunque le encantaba cantar y por lo visto lo hacía muy bien. Ella lo escuchó de mayor, cantando los himnos de Ucrania y villancicos en ucraniano. De mayor, Nowosielski rezó y cantó en ucraniano, que era su lengua materna por parte de padre.

La señora Czerni no supo decir ninguna otra persona que hubiera podido influenciar al joven Nowosielski. Sencillamente dijo que quizás ya no había nadie más.

En la escuela Kunstgewerbeschule, fue Kantor quien inspiró a Nowosielski para ser artista, él fue quien despertó el interés artístico en el joven pintor. Los profesores de la Academia no le inspiraron para la creación. Quienes lo hicieron, quienes realmente influyeron en su desarrollo como joven artista, fueron los amigos del que sería el futuro Grupo de Cracovia. Un importante punto en su vida fue entrar en el monasterio y aprender allí las técnicas para pintar iconos. Este hecho ocurrió durante la guerra, cuando la escuela oficial de iconografía de Uniów ya había dejado de funcionar pero los monjes y viejos ortodoxos todavía impartían sus clases en el monasterio en el que entró Nowosielski. De forma no oficial, tenían los *podlinniki* -hermeneia- y estaba aprendiendo. Durante de su vida como adulto, a lo largo de sus diferentes trabajos en las iglesias, acostumbraba a recordar todo su aprendizaje en el monasterio.

En la Kunstgewerbeschule, Nowosielski estaba en el departamento de la pintura mural, ya desde sus inicios necesitaba la pintura monumental. Esa misma Academia de Bellas Artes tenía como profesores, entre otros, a Chopliński y Halfat, aunque Nowosielski no llegó a estar allí ni dos años. Nowosielski estaba en el taller de los profesores que, como unos de los pioneros en Polonia, daban clases de trabajar en paredes. De hecho estaban construyendo diferentes paredes, con distintas preparaciones, para que los alumnos pintasen encima con las diferentes técnicas según si se trabajaba con yeso húmedo o seco (*mokry tynk albo suchy tynk*).

Nowosielski dibujaba como todos los niños y siempre se acordaba exclusivamente de Jachimowicz y los encuentros que él tuvo de niño con este amigo de la familia. Czerni decía que realmente podía ser que este hombre hubiera sido un familiar suyo lejano. Consiguió fotografías de la hija de Jachimowicz, que murió de joven en Oświęcim, de los encuentros familiares de Biecz.

En ese momento sonó una alarma. Mientras le iba haciendo la entrevista, la señora Krystyna Czerni estaba regando el césped del campo de fútbol en el que juegan su marido y su hijo. Cada diez minutos, la biógrafa tenía que cambiar de sitio de riego, puesto que con este tiempo el césped ya estaba bien mojado. Antes de empezar la entrevista, programó una alarma en su móvil, de modo que nuestro encuentro estaba partido en pequeños bloques de diez minutos. El móvil marcaba nuestro tiempo y el sonido del despertador rompía de golpe nuestra conversación y, a veces, resultaba tan inesperado que resultaba imposible no reírse de la situación. La señora Czerni se disculpaba y constantemente me pedía que, por favor, no me riera, pero la verdad es que era una situación bastante surrealista. El sonido del móvil ayudaba a desbloquear la tensión que a menudo aparecía en el encuentro, porque Krystyna Czerni estaba cansada y en algún momento se quejaba y decía que no estaba contenta de haber accedido a tener un encuentro conmigo. El sonido del móvil, pues, hacía que la situación fuera mucho más divertida y llevadera. Por esto, a lo largo de esta explicación aparecerá mencionada la alarma del móvil cada vez que sonó para que el lector pueda hacerse una mejor idea del ritmo del encuentro con la biógrafa de Nowosielski.

Este Jachimowicz era originario de Biecz y, en el museo regional de la ciudad, hicieron una exposición sobre su trabajo en la que se podían ver sus dibujos, pinturas y fotografías relacionadas con su vida. Aunque fue arquitecto, Jachimowicz también pintaba cuadros. Czerni me informó también de que este hombre había sido un escolta.

Czerni mencionó a más personas que habían inspirado a Nowosielski no en su juventud, sino en su etapa de madurez. A parte de Modigliani, Utrillo y Nikifor, también le inspiró Cezanne. La biógrafa mencionó un texto escrito por Nowosielski sobre Monet que trataba sobre el tiempo en el arte y que figura en uno de los libros de Czerni, *Zagubiona bazylika*, que trata sobre la vida y el trabajo del artista francés que pudo desarrollar su arte durante mucho tiempo, durante el cual se daban todos los diferentes movimientos artísticos como el cubismo, el futurismo... y él pintaba sus enormes

cuadros con nenúfares que, en su representación, llegaban a las ideas del *informél*. Como decía Czerni, para Monet era como si el tiempo hubiera dejado de existir y llegó a crear una obra muy personal. Pero el tiempo de Monet era completamente distinto por el hecho de que vivió tanto y tan aislado mientras creaba su obra. Lo mismo ocurrió con Nowosielski, un artista que estuvo completamente solo durante mucho tiempo, produciendo y pintando sus cuadros. Según Czerni, aquí es donde se puede hablar y cuestionar la idea de progreso en el arte que, en el caso de Monet, no tiene explicación y pierde el significado. La biógrafa afirmó que los grandes artistas tienen su propia cápsula del tiempo en la que el tiempo pasa de forma muy distinta. En su libro Czerni incluye otro texto, *Postęp czy wieczność*, que trata este tema. Nowosielski era un gran admirador de Monet.

A Nowosielski también le inspiraba el grupo de artistas de Cracovia con Kantor, Tchórzewski, Mikulski y Fijałkowski. En Łódź vivió en la misma planta que Fijałkowski, tan solo les separaba una pared. A menudo los Nowosielski cuidaban del hijo de Fijałkowski. En ese momento la conversación se centró en los encuentros que nuestro artista tenía con las personas que vivían en su mismo edificio, entre ellas la esposa de Roman Modzelewski, Vera Modzelewska, con quien también tuve la ocasión de hablar sobre de Nowosielski y su marido, en un encuentro acompañado por Tadeusz Wolański. En Łódź, Nowosielski se encontraba a menudo con la condesa Teresa Tyszkiewicz, la aristócrata. Nowosielski le preparó una exposición en Krzysztofory y Czerni se acordaba de que existe una fotografía de él con la artista durante su estancia en Cracovia.

Entre los años 1956 y 1958 Nowosielski pintó abstracciones no geométricas. Czerni me conto que el pintor cracoviano decía que los artistas del movimiento del arte del *informél* habían empezado algo pero él lo iba a terminar de elaborar hasta el final. La verdad es que no volvió a pintar mucho más en este estilo. El señor Nowaczyk, de Poznań, escribió algunos artículos acerca del período de creación de este tipo de obra, aunque producía este tipo de cuadros solamente durante dos años. Czerni se acordaba de haber visto uno de estos cuadros que estaba pintado en el reverso de un icono de San Pablo (no era capaz de determinar qué fue lo primero en pintarse). Nowosielski no tenía miedo de hacer este tipo de experimentos, se atrevía a pintar de forma muy diferente. Czerni se acordó también de una exposición en la que había cuadros del artista llamada algo así como *Cien por ciento de abstracción*. Nowosielski desarrolló también otro tipo

de estilo, el de los paisaje que los críticos llamaban impresionistas (una línea de trabajo que, por cierto, Czerni me contó que no gusta en absoluto a Andrzej Starmach) y que el propio artista describía como una obra relacionada con los mosaicos romanos, un poco al estilo de Nikifor.

Pregunté acerca de la exposición en Nowy Sącz sobre Nikifor, Nowosielski y Warhol. Quería comprobar la información de que estos artistas tenían las mismas raíces y pertenecían al mismo grupo de Lemkos, Uniatos.

Czerni me confirmó lo que le dije y me dio más información y me referenció un texto de Stasiuk que estaba en la exposición en Nowy Sącz. Nowosielski se atrevía a criticar el arte de Warhol diciendo que podía hacerlo porque eran de la misma tierra. Para relajar el ambiente, hablamos un rato con Czerni sobre como conocí a Tarasewicz y le expliqué como nos habíamos encontrado en Barcelona mientras llevaba a cabo el proyecto de pintar la Plaza Real. Czerni se mostró muy interesada en saber cómo llegué a establecer contacto con Tarasewicz y en saber dónde habíamos quedado (ella pensaba que quizás lo había visitado en Waliły, allí donde vive, pero lo cierto es que quedamos en Varsovia).

¿Cómo era el proceso artístico de elaboración de cuadros de Nowosielski? ¿Cómo trabajó su obra?

Czerni me contestó le disgustaba hablar de esto, que le parecía una pregunta muy poco sofisticada y un tanto naïf, de modo que, por lo visto, nunca preguntaba a Nowosielski por estas cuestiones, aunque sí sabía lo que le había contado Starmach. Muchas veces el profesor empezaba el dibujo de la obra desde un detalle, por ejemplo un ojo, y después seguía dibujando toda la cara y el cuerpo. A menudo dibujaba y pintaba sus cuadros girándolos boca abajo. Czerni decía que para pintar, Nowosielski no usaba nunca el caballete, sino que pintaba sobre la mesa en posición completamente plana. Únicamente usaba los caballetes para ver los cuadros. En alguna ocasión su mujer le había regalado un caballete pero no los usaba. Cuando pintaba en la pared, tenía que resolver el cuadro en posición vertical. Se acordaba del proceso de creación de los frescos de Lourdes que le había contado Paweł Różewicz. El artista no usaba patrones (*szablonów*). Se servía de las técnicas de trabajo antiguas en las que se usaba una cuerda ensuciada de carbón y un clavo para conseguir líneas rectas y para hacer las formas redondas. Pintaba muchos elementos directamente con sus manos, sin esbozo previo, y cuando la tarea a realizar

era muy grande, tenía muchos ayudantes como por ejemplo Bogdan Kotarba. Czerni me dijo que este hombre, el cual había sido arquitecto y se había dedicado a pintar publicidad de gran formato en las paredes, había muerto. Kotarba ayudaba a Nowosielski a ampliar los dibujos de los proyectos y a hacerlos a gran escala usando la cuadrícula. Este tipo de colaboración se dio, por ejemplo, durante el trabajo con policromía de la iglesia de Tychy, porque la superficie a decorar era muy grande. Czerni me contó que Paweł Różewicz explicaba que los frescos de Nowosielski estaban muy bien constituidos y eran de colores vibrantes y brillantes. Como decía la historiadora del arte, Nowosielski tenía una enorme sensibilidad a la hora de resolver cuestiones relacionadas con el color sin demasiadas dificultades. En la relación que pudo recopilar de Paweł Różewicz, cuando el artista cracoviano quería hacer un color, mezclaba la pintura que tenía guardada en unos pequeños botes, sin medir nunca proporciones, y siempre conseguía el color adecuado. Decía que a la hora de elegir el color tenía lo que en el caso de los músicos llamaríamos oído absoluto. No importaba la escala de colores que estuviera usando, en todos los casos, el resultado era siempre impresionante. Czerni paró de hablar un momento diciendo que ya no sabía qué más añadir, pero a los pocos segundos, empezó a hablar de nuevo, esta vez sobre el encuentro con Nowosielski que tuvo en Ustroń.

Una vez Czerni estuvo con Nowosielski durante sus vacaciones en Ustroń. Ella estaba alojada con su marido en la casa que su profesor y amigo Mieczysław Porębski tenía en el pueblo aunque, de hecho, la casa pertenecía a la familia de su esposa. Nowosielski y su esposa se habían alojado en una habitación alquilada. Durante la comida comían todos juntos. Por aquel entonces Nowosielski estaba pintando cuadros de temática paisajística y de iglesias ortodoxas en tonalidades verdes. Como él mismo decía, pintaba "de vacaciones". Czerni recordaba que tenía una cajita de pinturas y unas telas, un calendario antiguo con fotografías de los templos ortodoxos (monasterios y *lawr*). Su forma de pintar consistía en mirar un poco el paisaje natural, un poco las fotografías de su calendario y, con esto, construir la composición del cuadro. La señora Czerni lamentaba no haberse atrevido a pedirle un cuadro ya que, mirando con la perspectiva del tiempo, pensaba que el artista no se habría molestado a la hora de regalarle una obra. Pero en aquel momento no tuvo el valor de pedirselo. Hablando sobre esto, la señora Czerni recordó haber crecido mucho a ojos de Porębski cuando una vez, después de las vacaciones que había pasado con Nowosielski, su profesor, a fin de ponerla a prueba y

revisar su conocimiento, le mostró un cuadro de tonalidades verdes en el que estaba representada una casita de pueblo en un prado y le preguntó quién podía ser el autor de la obra. Czerni, después de mirar un rato la obra dijo finalmente que se trataba de un Nowosielski y, aunque no era un cuadro de fácil identificación –habría sido mucho más fácil si se hubiera tratado de uno de los cuadros con templos ortodoxos– estaba en lo cierto. La historiadora del arte estuvo riendo mucho al recordar esta situación.

¿Cómo era un día de su trabajo?

Krystyna Czerni me dijo que Andrzej, refiriéndose a Andrzej Starmach, hablaba mucho sobre este asunto. En ese momento, la entrevista volvió a verse interrumpida por la alarma del móvil que marcaba el cambio de área de riego del campo de fútbol de su jardín. Al cambiar de posición, una llamada entrante acabó por conseguir que la biógrafa perdiera el hilo de lo que me había empezado a contar. Después de la pausa telefónica, Czerni volvió a hablar conmigo pero no acabó de contarme lo que me había empezado a decir. En cambio, me proporcionó información sobre lo que el padre Henryk Paprocki había registrado en referencia al proceso creativo durante la elaboración de los frescos en Wesola, en la iglesia católica de la localidad cercana a Varsovia. En aquel encargo, Nowosielski había tenido que repintar grandes áreas de pared y pidió a su ayudante, que en aquel caso era un trabajador encargado por el padre Paprocki, que lo pintara de forma plana para, así, poder cubrir toda la pared (*na blache*). Después pintó él. Czerni me contó que el padre se acordaba también de otro pintor polaco, que también era ayudante de Nowosielski, llamado Przelomiec, que le ayudó a pintar en Zbylitowska Góra y Olszyny. A finales de los cincuenta, durante el Deshielo Polaco, se pintaron muchos frescos en las iglesias, fue una época de auge de la pintura mural religiosa. Había mucho interés en rehabilitar las iglesias antiguas y había dinero para redecorar sus paredes. La biógrafa me contó que muchos artistas del grupo de Cracovia podían conseguir algo de dinero haciendo estos trabajos. Una vez, compañeros del grupo pidieron ayuda a Nowosielski porque los frescos que habían hecho habían quedado con un aspecto muy duro y poco interesante. Czerni me dijo que Nowosielski preparó un cubo con agua de cal y retocó la pintura refregando con ella la pintura de las paredes en varios sitios. Gracias a su intervención, los frescos inmediatamente cobraron vida.

Czerni recordó que la señora Zofia jugaba un rol importante como clasificadora de la calidad. En muchos casos era a ella a quien Nowosielski preguntaba acerca de la calidad de sus obras y ella a menudo, cuando hacía las obras para alguno de sus conocidos, le decía que, para alguien tan importante como el personaje a representar (sus amigos Stanisław y Henryk, por ejemplo), dicha obra no era lo suficientemente buena. Muchas veces decía que no era posible que la obra pintada fuera tan rígida y que debía pintarla de otra forma, más libre y con más sensibilidad. Czerni dijo que la señora Zofia tenía un gran talento y prometía mucho como pintora pero que prefirió acompañar a su marido en vez de desarrollar su vida artística.

Volviendo a la cuestión referente a cómo era el día del profesor Nowosielski, en la relación de Starmach Czerni dijo que, como ya había explicado en la biografía que escribió, el profesor se levantaba muy temprano, sobre las seis, y aproximadamente a las diez u once de la mañana ya tenía un cuadro hecho. Me dijo también que su lugar de trabajo estaba siempre muy limpio y que los pinceles y pinturas estaban siempre muy bien arreglados y organizados.

¿Nowosielski rezaba mientras pintaba? ¿Le habló alguna vez sobre esto?

Czerni me dijo que el artista no hablaba sobre el tema pero que en su casa tenía una pared a modo de altar (*красныйуголок o piękną kąt* en polaco) donde rezaba. Al parecer, no rezaba durante el proceso de elaboración de los frescos de las iglesias, pero sí que participaba de forma abierta en las misas y mostraba su profunda fe a los otros creyentes. Los fieles de las iglesias, tan ortodoxas como católicas, a menudo mostraban su asombro ante tal grado de religiosidad. La biógrafa me dijo que aunque Nowosielski no rezaba mientras pintaba, sí que, igual que otros artistas, solía escuchar música para inspirarse. Czerni recordó que según Zwolińska, cuando el pintor salió de su ateísmo estaba trabajando la pintura de Gródek y mostraba su regreso a la fe de forma extrema (*bijąc pokłony*), inclinándose muchas veces en un rincón de la iglesia como acostumbra a hacer los ortodoxos. Tampoco tuvo vergüenza de realizar la confesión pública en la iglesia ortodoxa en la cual, a partir de una fórmula, explicaba abiertamente sus pecados.

¿Hay un lugar de la pintura religiosa e icónica actual en el arte contemporáneo?

Al escuchar mi formulación, Krystyna Czerni me preguntó por el significado al que me refería, puesto que, sin especificar, podríamos "nadar" en diferentes campos. Dijo que podríamos estar hablando de la pintura relacionada con la espiritualidad, la religión, la Iglesia o pintura sacra. Existen diferentes reglas en la iglesia ortodoxa y católica que califican la pintura. Czerni mencionó la necesidad de distinguir diferentes aspectos entre ellos por ejemplo, entre el arte religioso y el arte sacro. En la constitución de la religión católica romana hay reglas que explican estas cuestiones. Así, tenemos el denominado arte religioso que puede definirse como aquel arte que muestra las ideas y creencias particulares de los artistas que trabajan unos temas que son el reflejo de sus propias ideas y sentimientos relacionados con la recepción de la fe y la espiritualidad, y que no están atados a las reglas litúrgicas. Este tipo de arte tiene muchos ejemplos y llega a crear un amplio espectro de la producción artística de varios artistas. Por otro lado tenemos el estricto arte sacro que se creó para el culto y tiene unas reglas bien definidas, organizadas y escritas en cada iglesia. Este tipo de arte también tiene su sitio en la historia del arte contemporáneo, aunque no suscita demasiado interés a los historiadores del arte. Así pues, existe una gran cantidad de material que nunca ha sido investigado, publicado o recopilado pero que resulta muy interesante.

Por ejemplo, podemos encontrar frescos de iglesias pintados por Kantor y Brzozowski que en muchos casos siguen sin haberse repintado aún cuando después del sínodo Vaticano Segundo la tendencia imperante en la iglesia era la de sacar las policromías de las paredes en lugar de restaurarlas y dejarlas en forma de cemento crudo. Se hablaba entonces de iconoclasmo en algunos casos porque había la necesidad de sencillez y austeridad. Muchas obras se borraron y otras tal vez fueron repintadas de forma incompetente.

Czerni dijo que por esta razón no era conveniente mezclar los términos y categorías y que era necesario definir bien los significados de cada tipo de pintura. Por un lado, hay elementos relacionados con la religiosidad en el arte contemporáneo, muchos de los cuales pueden vincularse con lo sacro. En opinión de la historiadora del arte, se usa en exceso el término sacro y es relativamente fácil construir una obra que se pueda considerar espiritual y religiosa usando sombras y sobreestimaciones. Todo esto forma un campo en el que se abusa demasiado de estos conceptos.

Por otro lado, en el otro extremo, tenemos un arte religioso de muy poca calidad que puede definirse como kitsch. Es un arte muy convencional, tradicional y poco creativo, completamente mancado de personalidad. Así pues, como dijo Czerni, si alguien quiere preguntar sobre el arte religioso, ante todo tiene que clasificar y alinear todos los términos y significados relacionados con este tema.

En el arte icónico esta cuestión parece un poco más fácil ya que no existe un arte ortodoxo laico. Así pues, el arte contemporáneo ortodoxo forma parte de la variedad del arte litúrgico sacro ortodoxo. Czerni dijo que de este modo se forman nuevas escuelas de arte ortodoxo como la escuela griega de la cual Nowosielski se distanció bastante. Había muchos iconografos muy interesantes, por ejemplo en Francia, en el Instituto Teológico de San Serge de París el cual, como bien recordó Czerni, fue creado por Serguéi Bulgákov. Cuando estalló la revolución, muchos de los teólogos y pensadores huyeron de Rusia y encontraron refugio en París, donde siguieron trabajando con la pintura icónica. Cuando se prohibió esta actividad en la URSS y, de hecho, se exterminó, curiosamente solo se podía desarrollar en aquellas zonas en las que los emigrantes seguían creando el arte contemporáneo de los iconos vinculado a la tradición ortodoxa. En este contexto se enmarcan algunos iconografos franceses de origen ruso como Uspiensky y Kruk.

Según la biógrafa, todo este arte está directamente relacionado con el arte litúrgico sacro ortodoxo y hay unas propuestas creativas muy interesantes.

¿Cómo se puede entender el arte de Nowosielski en el contexto del arte contemporáneo? ¿Y el uso del icono? ¿Por qué su pintura que usa el icono es contemporánea?

Czerni dijo que el arte de Nowosielski es contemporáneo no tanto por el uso del icono sino más bien porque, a pesar de todo, ha usado el icono. Nowosielski vivió en la época contemporánea y pasó por todas las iniciaciones cubistas y surrealistas y vivió mucho todos estos encuentros. La idea del uso del icono no estaba relacionada con la idea de desarrollo y progreso en el arte sino que se vinculaba al regreso a aquello antiguo, arcaico, primitivo y ya conocido. A menudo su mujer le decía bromeando que era un artista primitivo. Según Czerni existe algo de verdad en esta opinión, porque realmente él nunca llegó a terminar los estudios y se formó como autodidacta. Sus primeros trabajos son más bien torpes. Él mismo desarrolló y creó su propio arte trabajando

durante toda su vida. Como recordó Czerni, siempre decía que con el icono había aprendido a expresarse libremente, sin fingir. Da igual si miramos los paisajes o los bodegones, todos son muy solemnes, llenos de serenidad y dignos. La historiadora del arte dijo que ella misma para describirlos dice que "tenía un sentido monumental". Si alguien desconoce el arte de Nowosielski y mira las reproducciones, no sabe si los cuadros tienen un gran tamaño. Independientemente de la reproducción que se mire, la sensación que producen los cuadros es que en la realidad podrían ser obras enormes de cuatro por cinco metros. En opinión de Czerni, las proporciones y ritmos que tienen los cuadros de Nowosielski, por ejemplo en sus pequeños bodegones, muestran una estructura que, ampliada en una pared grande, podría funcionar tranquilamente y sostenerse de forma perfecta porque tiene, como lo dice Czerni, una serenidad muy especial.

En aquel momento volvió a sonar el móvil avisando del cambio de riego, lo que la hizo reír.

Tras la breve pausa, continuó diciendo que no todos tenían esta capacidad. Dijo que por ejemplo Konieczny, cuando pintó una figura de Lenin caminando, la pintó de modo que a tamaño pequeño quedaba bastante bien estructurada pero, sin embargo, a la hora de ampliar la figura, quedaba una especie de Godzilla o de chimpancé porque no tenía unas buenas proporciones. Había un fallo de unos pocos milímetros que en un cuadro pequeño no se apreciaba pero que al ampliarlo unos metros, resultaba muy evidente. En el caso de Nowosielski, todo lo que él hacía tenía esta solemne monumentalidad y funcionaba siempre muy bien, cuadrando perfectamente las proporciones y el color. Como explicaba, "Cualquier de sus cuadros se podría ver de un tamaño de diez por cinco metros y todo se sostendría muy bien". Poca gente tiene el don del espacio arquitectónico que él tuvo. Cuando un espectador de su obra se adentra en una iglesia se mueve en el tiempo y aprecia los espacios con el ángulo de los ojos y todo, y siente como si fuera una música muy bien compuesta.

De nuevo volvió a tocar cambio de zona de riego y risas de Czerni que me pedía que, por favor, yo no me riera. Y continuó diciéndome que en las ideas de Nowosielski todo lo que él pintaba era icono y todo era pintura sacra, pero por otro lado reconocía perfectamente la diferencia entre la pintura dedicada al culto y nunca permitía que en una exposición se mostraran los iconos que se habían pintado para el culto. Czerni

remarcó que era necesario recordar este detalle y no olvidar que todo no es religioso, por más que tuviera algunos componentes espirituales. El cuadro es una obra que puede tener alguna relación con lo religioso, y el icono ya tiene otro significado.

A veces tengo dificultades a la hora de entender sus textos y su pensamiento porque muchas veces dice que en su pintura y vía su arte puede salvar el mundo y toda la sociedad. Bendice en su arte los iconos en el mundo. Me cuesta entender esta visión del mundo, no sé como interpretarlo.

Czerni me dijo que no siempre se tiene que interpretar lo que dice de forma literal, que muchas veces no era muy consecuente y que hablaba metafóricamente de forma muy contradictoria. Dudó. Dijo que tuvo un imperativo de la pintura muy fuerte y de alguna manera repetía el acto de la creación. Pintaba y quería mostrar en su obra, aunque no siempre lo conseguía, pintar el mundo ya salvado, sin sufrimiento. Pintar el mundo salvado, hacer como dijo en la entrevista con Strózewski, es decir, poder pintar los cuadros donde se pueden mostrar los objetos todavía más presentes de lo que aparecen en la realidad. Obviamente, en cierto sentido esta idea es imposible de realizar, pero sigue siendo un pensamiento muy bello que, en un sentido metafórico, sí se puede hacer. Y es el sello distintivo del verdadero arte. Czerni dijo mientras reía que le parecía que eso no se podía tratar de forma prosaica.

He leído sus textos de forma repetida y me cuesta entenderlos.

La biógrafa dijo que había algo de budismo en su pensamiento porque tenía ideas relacionadas con la santidad de toda vida. Por ejemplo, una vez no quiso matar una polilla y le dijo a Zofia, su mujer, "déjala vivir. ¿Por qué te molesta? Por favor..." Nowosielski creía en la santidad no solo de la vida sino también de la existencia. Siempre recordaba que los católicos habían deformado el *Kyrie eleison* en *Dios tenga piedad de nosotros*, y decía que no era solo de *nosotros* sino de todo el mundo, que todo el mundo iba a resucitar, los animales, los árboles, el césped... todo.

¿Y los objetos inanimados también?

Czerni contestó afirmativamente. Dijo que todo el mundo, todo lo que existe. Yo insistí en el hecho de que al no ser ortodoxo me costaba entender esas ideas y ella, riendo, me dijo que tampoco lo era. Comenté que había ido a misas ortodoxas y ella me dijo que en Barcelona hay una iglesia ortodoxa, a lo que yo le repliqué que aunque sabía de la

existencia de esta iglesia, las misas a las que había asistido se habían celebrado en un garaje. Y ambos coincidimos en que en Barcelona hay poca gente con esta creencia

Ahora parece que hay más creyentes por la comunidad rusa, pero no sé si ellos van a la iglesia. Toda la ideología del pensamiento religioso ortodoxo, la estructura de la misa y la eucaristía, que contiene los elementos oscuros y secretos junto a la filosofía de los pensadores rusos religiosos es tan diferente que me crea una dificultad enorme de la comprensión de este mundo.

Czerni dijo que Nowosielski repetía que tenía que haber un misterio, si los sermones estaban hechos en ortodoxo viejo (*w starosłowiańskim*), se tenía que estar en una postura especial, que muchas veces no era necesario entenderlo todo, que los rituales de la misa se tenían que hacer sin intentar profundizar su intención y significado y así, solo por participar en la misa, se consigue todo esto que entra en nuestra mente y cuerpo por goteo. Se enciende una vela y se reza frente al icono. Hay mucho trabajo en la iglesia ortodoxa y no es necesario entenderlo todo, y así ya por absorción (el goteo) se puede recibir todo lo que se necesita. De nuevo cambio de zona de riego y risas. Yo mencioné me fascinaban mucho las misas ortodoxas y que había participado en muchas en Chipre. A continuación, pregunté a Czerni algo que también le había preguntado al profesor Fijałkowski en su momento.

¿Qué diferencia hay entre el cuadro y el icono?

Czerni me preguntó si me refería al cuadro sacro y yo le aclaré que no, que me refería a cualquier cuadro laico. La historiadora del arte me contestó entonces que se trataba de un tema muy amplio. A nivel externo hay diferencias en relación al tema y la idea de la dedicación, mientras que ontológicamente el icono tiene que representar una imagen específica en un cuadro (u otro soporte), el cuadro no necesita cumplir esta función. El icono es una iluminación y no una información. El cuadro puede contener o ser información pero no iluminación. El icono, para ser un verdadero icono, no tiene que transmitir una información o comunicación pero, al contrario que el cuadro, tiene la función de remitirnos a una realidad inmaterial.

La claridad de la explicación de la señora Czerni me sorprendió gratamente.

Así que el icono crea una relación entre él y la persona que lo mira...

Czerni dijo que sí, aunque un cuadro también puede crear esta relación. De hecho la biógrafa dijo que Nowosielski quería que todos sus cuadros, incluidos los laicos, conectaran con el mundo inmaterial. En este momento Czerni dijo que esta intención del artista plantea la pregunta acerca de hasta qué punto llegó a conseguir lo que se propuso. Según ella, si realmente consiguió llevar a cabo su idea, entonces hay unas barreras y los criterios resultan mucho más líquidos y no tan claros.

¿Mencionó algún cuadro que pintara y cumpliera esta idea?

Krystyna Czerni dijo que Nowosielski no hablaba nunca de estos asuntos pero recordó que en una conferencia explicó que a veces pensaba que sus cuadros laicos eran mucho más santos y que a veces tenía ganas de encender una vela enfrente de uno de sus paisajes. Esto se encuentra en uno de sus libros *Lo sacro y el arte (Zagubiona Bazylika, Sakrum i sztuka)*

Ahora una pregunta más personal. ¿En su opinión, qué obra es la más importante e interesante?

La señora Czerni me dijo que *Villa dei Misteri* y al ver mi reacción preguntó si no había sido la primera persona en mencionar este cuadro. Le dije que no, que yo también había pensado en ese cuadro. La biógrafa me dijo que con *Villa dei Misteri* se refería al cuadro y a todo el ciclo. Añadió que la más bella era la obra más grande, que Nowosielski la había pintado para una exposición a petición del profesor Porębski y que había creado polémica con las obras de Sukiennice en Cracovia (obras maestras de los pintores polacos del siglo XIX). *Villa dei Misteri*, junto con otras obras con la primera idea, iba a ser expuesta en Sukiennice. Kantor pintó *Ambalaż holdu pruskiego*, Brzozowski pintó *Papagaje i perokety*, que entró en diálogo con los otros cuadros. *Villa dei Misteri* entraba en el diálogo con la pintura de *Pochodnie Nerona* ("Las antorchas de Nerón") donde se muestra la persecución de los cristianos de la época de Nerón. En este cuadro se aprecia el fascinante pensamiento del equilibrio y la monumentalidad tan característica para el artista.

De nuevo sonó la alarma y nos tuvimos que mover para cambiar el riego. La biógrafa confesó que le enamoran las abstracciones, a lo que yo le pregunté si las geométricas o las no geométricas y ella me contestó que le encantaban casi todas: *Dom gołębi*, *Skrzydło Archaniola*, *Bitwa o Addis Abbę...* y me aclaró que todas, incluida *Zima w*

Rosji que yo mencioné eran del período de Łódź salvo *Dom gołębi* que era del período de Cracovia. Continuó diciendo que le gustaban todas las abstracciones y le gustaban mucho los iconos, que existe un vínculo entre abstracciones e iconos y que Nowosielski siempre decía que las abstracciones eran los iconos de los ángeles, que los ángeles y la angeología eran seres sutiles (byty subtelne).

¿Nowosielski visitó España?

La señora Czerni me confirmó que el artista había ido a España. Cuando yo le visité, me había dicho que había visitado Barcelona. Czerni recordó que en relación a este viaje, Nowosielski le había hablado del Greco y se había quejado de que en el este no comprendían el icono y que el Greco no les recordaba el icono, aunque debería. Como no tenía presente toda la información acerca de este período, Czerni se ofreció a buscar las cartas del artista con Różewicz, aunque dijo que resultaría más fácil encontrar las relaciones de sus viajes a Creta, Grecia, Roma. Yo le contesté que como estaba haciendo mi tesis en España, sería interesante conseguir información sobre este tema y planteé la posibilidad de ir a ver al señor Andrzej Starmach a la fundación para ver algunos documentos y ver si existía alguna conexión entre su trabajo posterior al viaje y el viaje en si. La biógrafa me advirtió que me resultaría difícil encontrar estas conexiones y me pidió mis datos personales para poder mandarme la información que pudiera encontrar. Yo le facilité mi tarjeta de visita y aproveché para darle mi teléfono de mi casa de Kalisz, lo que derivó en una pequeña charla entorno a sus experiencias en mi ciudad natal.

Posteriormente le comenté que había leído *Poszukiwania i eksperymenty* de Żadowa, quien escribe sobre Suetin, que había hecho elementos decorativos partiendo de la transformación de la cabeza del icono en la imagen de la Virgen María y el Niño. Pintó las caras de forma ovalada negra y los usaba como decoración de porcelana. Nowosielski también incorporó la misma forma en sus cuadros. Le dije que había llegado a la conclusión que si Nowosielski conocía a suprematistas y constructivistas y le gustaban Malevich y Makowski (lo que puede verse en el mural de OMTUR que fue repintado en Cracovia) y que llegué a ver que había pintado las caras de sus modelos como Suetin, que había hecho ornamentos completamente abstractos (*poczutki industrializacji-principios de la industrialización*) y resulta muy interesante que el mismo motivo ovalado se encuentra en la obra de Nowosielski. Resulta interesante el

proceso de fusión de lo religioso hacia lo abstracto, aunque sea una forma que aparezca en muchas otras obras del mismo período.

A mis comentarios, la historiadora del arte respondió que le parecía interesante y que algunas personas habían observado que al parecer Nowosielski tenía dificultades al pintar las caras, que las pintaba como si fueran máscaras. Parecía no saber pintar la cara porque la cubría detrás de unas gafas y, muchas veces, sus modelos tenían únicamente la sombra de la cabeza porque estaban pintados desde atrás, los Antígonas, iconos con imágenes giradas que representan la santidad que se esconde de nosotros. Czerni me informó que estaba terminando un libro sobre la obra de Nowosielski en el que describe la conexión entre el icono y la abstracción y la concepción del arte sacro del artista en el que habla sobre la obra abstracta de Malevich (el cuadrado sobre el cuadrado) y busca la génesis de los cuadrados y las formas azules en la obra de Nowosielski, las cuales aparecen en muchas partes de cuadros diferentes *na skale* (en la montaña, en el cielo) y las había encontrado en proyectos para templos ortodoxos.

La biógrafa dijo que Nowosielski las había querido poner estas formas en las paredes de las iglesias como iconos de los ángeles de los que habíamos hablado anteriormente. Dijo que eran *kartusze z ikon inskrypcyjne* (formalizaciones de iconos inscritos) y que, como en el judaísmo, no se pronuncia sus nombre sus y que generan la imagen de los símbolos a los que no se les ha dado un nombre (Czerni se estaba refiriendo al marco del icono sin la imagen del santo). A mí se me ocurrió que Malevich había hecho lo mismo y ella me dijo que sí. Si se hablaba del cuadrado negro y había un libro, *Nowoczesność i średnowiecze* en el que el autor decía que habían encontrado una imagen en manuscritos medievales muy antiguos, no ortodoxos, que tenían símbolos geométricos con cuadrados que simbolizaban la espiritualidad, lo que demuestra que ya en el pasado existía la conexión entre las obras abstractas y las sacras. De forma que para nosotros es incomprendible. Siempre se ha percibido el peso metafísico de estas formas. La geometría aparece en la representación visual y parece que esta conexión existe desde hace siglos. Estos esquemas no solo existen en la ortodoxia sino que también se pueden ver en otros lugares.

Con este comentario nuestra entrevista llegó a su fin. Yo le agradecí mucho el tiempo que me había dedicado y quedamos que volveríamos a hablar en Barcelona cuando hubiera tenido tiempo de ampliar mis conocimientos acerca de todos estos asuntos.

Entrevista con Krystyna Czerni el 7 de octubre de 2016, Barcelona

El día 7 de octubre Czerni llegó a Barcelona de visita con la Universidad de Jagielloński, con un grupo de estudiantes. Quedé con ella enfrente de la Casa Milà a las 17.30 y, después de que ella visitara la Pedrera, fuimos a tomarnos un café en la Rambla de Catalunya. Tras el café volvimos andando por Paseo de Gracia y llegamos al barrio gótico. Pasamos por la plaza Real, la plaza de Sant Jaume, la catedral y la plaza del Rey para llegar a mi taller. Finalmente, subimos en metro a mi casa. Durante la cena y después, Czerni me comentó que había conocido a Nowosielski durante sus vacaciones en Ustroń donde ella y su marido estaban en la casa de Mieczysław Porębski (que en realidad era propiedad de su mujer).

Czerni estaba embarazada de nueve meses y había ido allí para hablar con Nowosielski. Los Nowosielski habían alquilado una habitación en una casa particular. La biógrafa me dijo que Nowosielski había tenido un cuidado muy especial con ella y que constantemente estaba preguntándole si necesitaba alguna cosa. Estuvieron hablando muchas horas y, aunque su estancia fue únicamente de diez días, ella consiguió mucha información y pudo ver su proceso de trabajo. Estos comentarios vinieron acerca de la información que figura en el libro de Czerni de sobre el delicado asunto de como Nowosielski trataba a las mujeres.

Había una chica joven en su clase de la Academia de Bellas Artes y él la trató muy mal e hizo comentarios muy inadecuados, según Czerni, por el alcohol que tomaba. La biógrafa también dijo que la relación con Kinga, su amante y musa, era completamente platónica. Se habían ido viendo a lo largo de más de 30 años. Él la adoraba. Ella estaba casada y Nowosielski les ayudaba a ambos escribiendo textos para catálogos de exposiciones y regalándoles sus pinturas. La biógrafa me explicó que debido al alcohol por aquel entonces ya era completamente impotente y, por tanto, no podía hacer nada.

Los Nowosielski no tuvieron hijos, aunque Czerni creía que posiblemente hubo un aborto pero no lo sabía con certeza. Zofia tuvo una mano paralizada por poliomielitis y tenía miedo de no poder mantenerlo todo: la casa, un niño... Ya tuvo bastantes dificultades con el "niño" barbudo que tenía en casa, su marido. Durante una temporada, la hermana de Zofia se fue a vivir con ellos pero la convivencia no fue buena, especialmente con Nowosielski. Por lo visto, Nowosielski se habría comportado de forma vulgar y agresiva con ella. Zofia estaba amargada y era muy infeliz, aunque

cuando él no bebía ella estaba contenta y le hacía muy buena compañía. Czerni me dijo que viajaban juntos por Europa y que se entendían muy bien porque ella siempre llegaba al mismo nivel discursivo que él.

Después, la biógrafa me comentó que Starmach había vendido la casa de los Nowosielski a un matrimonio de arquitectos que habían encontrado, en el garaje, dos frescos de la época en la que el artista pintaba Wesoła y los trasladaron de esa pared para meterlos en su casa.

Según Czerni, los Nowosielski eran muy cariñosos con los niños. Por lo visto el señor Oko, el actual director del museo textil de Łódź, le había dicho que con el tiempo los Nowosielski habían llegado a pensar que su vida habría sido muy distinta si hubieran tenido hijos y se sentían infelices por no haberse decidido a tiempo.

En nuestra segunda entrevista, la historiadora del arte criticó también a Starmach por no haberla dejado ir a mirar y recoger cosas y fotos de la casa cuando Nowosielski murió. En cambio, dijo que sentía mucho aprecio por el señor Ziuta, que le había permitido entrar muchas veces en la casa y hacer fotografías, mirar el sótano y encontrar, por ejemplo, las notas del diploma de su *matura* (el diploma de finalización de la escuela secundaria). Estas cosas no pertenecieron a la fundación hasta la muerte de Nowosielski y Czerni pudo recopilar la información que parcialmente Starmach le había dado, aunque en general no quería compartir estos documentos.

Entrevista con Krystyna Czerni el 9 de octubre de 2016, Barcelona

El día 9 de octubre quedé con Czerni enfrente de Santa María del Mar. Allí me explicó que los cuadros perversos que Nowosielski hizo después de haber visto los campos del gueto en los que había cuerpos de mujeres muertas amontonadas, lo que había sido su iniciación al sexo. También cuando estuvo en la cárcel había visto venir varias prostitutas. A veces el alcohol le hacía recordar cuando de niño estuvo viajando en un tren bombardeado y un conductor le había dado vida para liberarlo del miedo. La biógrafa me explicó también que en los años treinta había ido al hospital psiquiátrico y que había tenido muchos problemas debidos, en parte, al hecho de que él ha podido sufrir el síndrome de los hermanos muertos tras haber perdido los dos hermanos mayores años antes de que él hubiera nacido y sus padres seguramente han sufrido el trauma de los hijos perdidos.

Czerni me dijo también que probablemente el hecho de que Zofia estuviera enferma y tuviera el brazo inutilizado debido a la polio hizo que Nowosielski la viera como un objeto, como una muñeca, y por eso se casó con ella, porque sentía una especie de piedad especial por los débiles.

Cambiando el tema decía, que los cuadros de Nowosielski muestran perversión en la mirada feminista y son una crítica de las mujeres. La historiadora del arte me explicó que en la época medieval a las vírgenes no se las podía matar, de modo que si iban a matarlas primero las violaban públicamente. El sufrimiento de los santos está presente en los dibujos y pinturas sádicas del autor ya que Nowosielski se inspiraba en ellos y en su propia vida: el embarazo y la pérdida del niño, la amargura de su mujer, los problemas con sus padres...



Con Krystyna Czerni, en su casa Ściejowice (Cracovia), 2016.



De este modo en el día 22 de abril del 2017, ha concluido mi trabajo de la investigación y he llegado al final de mi tesis. Ha sido un día con mucho sol y una suave brisa del mar que llegaba de las colinas de Barcelona, que durante muchos meses para descansar los ojos, he contemplado escribiendo este trabajo. En mi habitación siempre me ha acompañado un grabado de Jerzy Nowosielski y un icono de San Miguel, que como guías me indicaban el camino para seguir.

El trabajo que he finalizado sobre todo me ha servido para profundizar y entender el proceso creativo de un artista polaco que durante toda su vida vivió en la continua esperanza de que el arte pudiera aliviar la efímera estancia de los hombres en la tierra y acercarlos a la eternidad de la espiritualidad mística y la enorme fuerza del icono.

Portada:

El misterio de los novios, 1962, de Jerzy Nowosielski, témpera sobre tela, 59,5 x 44,5 cm, colección privada, Polonia

Contraportada:

Los santos Boris y Gleb, con escenas de sus vidas, Kolomna, Galería Tretyakov, Moscú