

UNIVERSITAT DE BARCELONA

DIVISIO I: CIENCIES HUMANES I SOCIALS

FACULTAT DE GEOGRAFIA I HISTORIA

DEPARTAMENT D'HISTORIA DE L'ART

Programa de Doctorat: ART I INTERDISCIPLINARIETAT (31310)

1993-1995

Tesi Doctoral:

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

Presentada per: ROSA TARRUELLA PLANAS

Dirigida per: DR. ANTONI MARI

Barcelona, Novembre de 1996

VIII. PRESENCIES GRAFIQUES CONSOLIDADES

1. Els polítics anys vuitanta

Els esdeveniments polítics a Polònia als anys vuitanta marquen una nova línia que segmenta tota la història del país. Després de les vagues, els trontollaments socials, els temps eufòrics dels principis de Solidarność¹ (agost de 1980), d'aquella exaltació optimista a tots els racons de la societat, arriba la llei marcial (desembre de 1981), el cop d'estat del general Jaruzelski i l'estat d'excepció.² El complicat debat paraartístic polonès dels vuitanta s'emmarca en els esdeveniments que ràpidament se succeeixen al país, i coincideix amb l'estabilització general del postmodernisme a Occident.

Després, amb el temps, la impressió més forta que va quedar va ser probablement l'aura emocional que envoltava la paraula *solidaritat* i l'emergència d'una subcultura visual ocasional, que reaccionava instantàniament als esdeveniments amb impresos i pòsters. També hi va haver un fort desenvolupament de l'art documentació, afavorit pel relaxament de la censura i les excepcionals oportunitats d'aquells moments per al document. El vídeo, el film, i els mitjans ja tradicionals, des de *performance* a *mail art* i des de tipografia a escultura, es van enriquir amb l'experiència de Solidarność, i es van desenvolupar les exposicions i els contactes amb l'art estranger.

Després de la *renovació* polonesa amb Solidarność, l'art gradualment es va anar involucrant en la política. El papa torna a visitar Polònia. Wałęsa, alliberat, rep el Premi Nobel de la Pau. Continua la repressió i els processos contra dirigents sindicals i polítics. Per a molts artistes aquell va ser un moment de vida i de decisions artístiques dramàtiques. El desembre de 1981, proclamat l'estat d'excepció, van ser arrestats 22 artistes. Molts es van exiliar, literalment o metafòricament, davant d'una situació que no admetia un art no compromès com el que fins llavors havien estat fent. En aquell ambient

¹ Sobre aquest període i l'important paper de l'Església, veure José Comas, *Polonia y Solidaridad*, 1985.

² Cf. N. Davies, *Heart of Europe. A Short History of Poland*, pàg. 16-29; vegeu M. Morzuch, "Polish Art in the 1980's". A: *Polish Realities. New Art from Poland*, pàg. 20-25; Wojciech Włodarczyk, "Visual Arts". A: *Polish Realities. The arts in Poland 1980-1989*, pàg. 74-103.

excepcional, el fet artístic transgredeix els seus paràmetres normals, l'artista assumeix un paper paraartístic. L'obra d'art és fruit d'una presa de posició, no d'un canvi de consciència. Durant el període de Solidarność, les arts visuals estan subjectes a una crítica polititzada en reacció directa a aquella anterior ambigüitat, que desemboca en un entorn artístic altament discursiu, ple de discussions i argumentacions que acaben derivant, ja en el període de la llei marcial, en un interès públic per la pintura figurativa, en protestes i boicots a les institucions culturals i galeries estatals,³ protestes que se centren al voltant de les esglésies, apartaments i estudis privats, i una quantitat d'accions artístiques al carrer, publicacions, festivals, i fins i tot premis.⁴ Moltes *exposicions de maleta* recorren el país. I de seguida la pintura tindrà el paper principal. En aquest sentit, el període és prou important per fer-ne un estudi i una anàlisi en un altre moment.

A grans trets, s'ha d'assenyalar que els artistes plantegen la seva creació en termes de boicot a les institucions estatals (generació gran i mitjana), boicot a les generacions gran i mitjana (generació dels joves) i girada cap a l'Església⁵ (generacions gran, part de la mitjana) i recerca d'espais independents i verdaderament alternatius (generació dels joves). Aquests últims, sobretot els del moviment de la *nova pintura*, mantenien que el boicot a les institucions era més una actitud en la línia dels temps anteriors a Solidarność.⁶ Així, la gran mostra internacional "Construcció en procés" de l'octubre-

³ No tots els artistes s'identificaven amb la decisió del boicot a les galeries estatals, que a més no va afectar a totes les galeries a causa de la moral "correcció" dels seus directors, com la galeria de Varsòvia Dziekanka, i la Labyrint a Lublin. Cf. B. Stokłosa, "Contemporary Polish Art". A: catàleg *Contemporary Art from Poland*, pàg. 16.

⁴ Cf. *papers* de Lech Lechowicz, *The Past and the Present in the Media Art in Poland -the Experimental Film and Video*, pàg. 3, inèdits. Vegeu també Tobias Gerstner, "Polnische kunst am Anfang der 90er Jahre" (L'art polonès al començament dels 90). A: *Kunsts Europa Polen*, pàg. 7-9, on planteja l'art dels vuitanta i la inexistència d'una història d'art d'aquell període, encara.

⁵ El moviment artístic anomenat "Associat a l'església" estava format per diverses generacions d'artistes, la majoria de tècniques tradicionals, els mitjans eren pintura, gravat, dibuix i escultura més que d'altres. Vegeu la cronologia de les exposicions realitzades a locals i esglésies, des de 1979 a 1987, a *Polish Realities. New Art from Poland*, pàg. 70-71; i cronologia 1975-1989, a *Polish Realities. The arts in Poland 1980-1989*, pàg. 135-150, establertes per W. Włodarczyk. Segons aquest autor, es va donar un apropament al catolicisme per part de molts intel·lectuals, cf. W. Włodarczyk, "Visual Arts". A: *Polish Realities. The arts in Poland 1980-1989*, pàg. 98.

⁶ Cf. Wojciech Włodarczyk, "Visual Arts". A: *Polish Realities. The arts in Poland 1980-1989*, pàg. 77.

novembre de 1981, organitzada a Łódź amb la participació de molts artistes relacionats amb el minimalisme, l'art conceptual, l'escultura, les instal·lacions i les *performances*⁷ i molt vinculada a Solidarność, va ser vista pels alguns dels artistes mitjans i joves com un intent de la neoavantguarda d'apropriar-se dels canvis.

El fons del problema dels enfrontaments generacionals es troba precisament en el que havia representat molt temps abans el *socrealism* pels que el van patir (la generació dels grans): des de llavors es van negar sistemàticament a posar l'art al costat de la política i van defensar per sempre més l'autonomia de l'art. En l'època de Gierek, l'abstracció i el treball amb els mitjans de comunicació de masses, a més de no ser ja tan *sospitosos* com en l'època de Gomulka, van representar un símptoma de progressisme⁸ que es va relacionar amb l'avantguarda, per entendre'ns era una neoavantguarda, que de fet també estava vinculada a les institucions estatals. D'ací es poden deduir els dilemes en què es van trobar implicats, sobretot la generació dels grans, i que van haver de resoldre. Alguns artistes de la generació dels mitjans ja al final dels setanta havien començat a posar en qüestió el paper *progressista* de l'abstracció.

Signes d'esquerdes entre els artistes es van poder observar en altres mostres realitzades el 1981: "70-80. Nowe zjawiska w sztuce polskiej lat siedemdziesiątych" ("Nous fenòmens en l'art polonès dels anys setanta") a Sopot; a la mostra "Falochron" ("Escullera") a Łódź; el grup Łódź-Kaliska, que fins llavors practicava art conceptual i multimèdia, va emprendre accions provocatives i destructives.⁹

A la generació dels joves, no els afectava aquell consens tàcit de l'autonomia de l'art sinó que, al contrari, en els moments efervescents de Solidarność i els posteriors de la llei marcial, van considerar que havien de dir les coses pel seu nom i van optar per l'*expressió* en el sentit més literal; van decidir que havien de mostrar les contradiccions de "l'aïllament que resultava de tractar la cultura polonesa com una institució sagrada"¹⁰ i es van decantar per una pintura exaltada i expressionista que mostrés els símbols més

⁷ Organitzada per Ryszard Wasko, vegeu la revista *Exit*, núm. 5, 1991, article de Lucyna Skompsa, pàg. 162-171; sobre aquesta i la següent al 1990, "Museu d'Artistes", vegeu diversos autors, *Projekt*, núm. 1, 1991, pàg. 8-27.

⁸ Cf. Wojciech Włodarczyk, *Polish Realities. The arts in Poland 1980-1989*, pàg. 75.

⁹ Cf. Lech Lechowicz, "Fotografia medium sztuki. Od awangardy do po-awangardy". A: *Projekt*, núm. 5-6, 1991, pàg. 53-58.

¹⁰ Cf. Wojciech Włodarczyk, op. cit., pàg. 98.

martiriològics, més religiosos i més nacionals, i després per altres de contingut més metafísic (el grup *Gruppa*),¹¹ plena d'ironia i eclecticisme. Mostrava la impotència davant de la repressió i el rebuig dels codis polític i moral, imposats per l'opinió pública polonesa, i de la continuada referència a la seva tradició d'avantguarda.

Després, a mitjan dècada, la pintura ja entrarà en el marc de les acadèmies i galeries. Ningú tindrà ja interès en una pintura polititzada.

Altres optaren per conductes dadaistes (*Orange Alternative*), i això afecta altres branques de la creació artística, sobretot l'escultura i les instal·lacions, van crear un marc verdaderament *alternatiu*, el que llavors es va anomenar *la tercera circulació*¹² (independent de l'Església, de l'oposició *oficial* i, per descomptat, de l'estat), en el qual es va involucrar molt la música rock i experimental. Tot això va revulsionar una atmosfera ja de per si revolucionada, que anava trencant des de sota les bases de l'estructura comunista. Sorgien institucions privades i noves fundacions per donar suport a l'art.¹³ Mentrestant es van desintegrant les velles estructures, es va creant un subteixit que després emergirà com el teixit d'un verdader mercat artístic nacional, destinat a mostrar a Occident la producció polonesa dels anys vuitanta.¹⁴

L'any 1983 va tenir lloc la gran mostra "Présences Polonaises" al Centre Pompidou, preparada pel Museu Sztuki i ajornada fins llavors per les circumstàncies de la llei marcial. Segons Włodarczyk, es va perdre l'ocasió de mostrar l'art contemporani polonès i només es va mostrar el constructivisme.¹⁵ Aquell any va ser dissolta l'Associació d'Artistes Polonesos ZPAP. El 1984, la mostra "El llenguatge de la geometria" a la galeria oficial Zachęta és boicotejada i severament criticada per la comunitat artística. Es donen les primeres temptatives del manifest del *nou art* durant el seminari de l'Associació

¹¹ Vegeu catàleg *Gruppa 1982-1992*.

¹² Vegeu catàleg *Polish Realities. The arts in Poland 1980-1989*, pàg. 19 i 105.

¹³ Per exemple, la Fundació Egit, dirigida per la crítica Anda Rottenberg, cf. *Polish Realities. The arts in Poland 1980-1989*, pàg. 100-101.

¹⁴ Vegeu Anda Rottenberg, "Woran Erkennt Man Einen Polnischen Künstler" (En qué es reconeix un artista polonès). A: *Kunst-Europa Polen*; i també al mateix catàleg, Annélie Pohlen, "Von der Subversion Zur Konzentration. Kunst aus Polen nach dem Kriesrecht" (De la subversió a la concentració. L'art de Polònia després de la Llei Marcial), pàg. 4-6.

¹⁵ Cf. W. Włodarczyk, op. cit.

d'Historiadors d'Art a Nieborów. El 1986 hi ha les mostres "Expressió dels 80",¹⁶ primera retrospectiva de la *nova pintura* a la galeria BWA a Sopot, i "Les cares del realisme socialista", primera retrospectiva nacional de l'art sota l'estalinisme, al Museu Nacional de Varsòvia. El 1987 té lloc la II Biennal Nacional de Joves Artistes a Wrocław, "El camí i la veritat" i la mostra oficial del *nou art(nova pintura)* "Abstracció concreta, realisme radical" al Museu Nacional de Varsòvia. El papa torna a visitar Polònia. A Cracòvia s'enregistra una societat privada, i altres iniciatives similars comencen arreu del país. La direcció clandestina de Solidarność posa fi a les seves activitats i cerca una direcció unificada. El 1988 Gorbatchev visita Polònia. Accions al carrer, vagues i repressió a les fàbriques, duen a la dimissió del govern, a l'oferta de negociacions amb els membres de l'oposició, i al nomenament de M. Rakowski com a primer ministre al mes d'agost. Al setembre, esponsoritzada pel govern, se celebra la mostra "Arsenal 88" a Varsòvia. Al novembre, la mostra "Polish realities: new art from Poland" a Glasgow, de la qual col·laboren en l'organització el Museu Sztuki, la galeria Foksal, i les crítiques M. Slizińska i A. Rottenberg. El 1989 s'accelera la caiguda del PZPR. Una coalició entre el club parlamentari de Solidarność i els antics aliats del PZPR dona pas a la designació del primer govern no comunista des de la postguerra. La República Popular de Polònia esdevé la República de Polònia, i Wałęsa n'és el president. El país està en la ruïna econòmica.

2. I el gravat?

El gravat havia circulat per dues vies: l'obra dels artistes que continuaven expressant-se amb aquest mitjà, que al llarg de la dècada es mostrarà en els certàmens oficials (*primera circulació*) i en l'oposició (esglésies, galeries, etc., *segona circulació*) la via d'un mitjà inserit en la lluita en els temps de Solidarność, via de la qual no resten proves. Durant l'empresonament de molts dels afiliats al sindicat, es van imprimir petites formes gràfiques que circulaven com a segells i que es venien per col·lectar fons, o com una mena de consigna de lluita, a part de tornar a ser un mitjà de comunicació impresa — pamflets, anuncis de vetllades artístiques, comunicats.¹⁷

¹⁶ Cf. el catàleg *Exspresja Lat 80-tych. Raj Utracony. Realizm Radykalny-Abstrakcja Konkretna*.

¹⁷ Segons les converses amb diversos artistes.

A l'esfera de l'art gràfic tots continuen fent gravat, a tot el país. Des de 1976, la biennial de Cracòvia tenia dos presidents, artistes gravadors, que no n'eren pròpiament els organitzadors. Segons Skulicz, la biennial de 1980 va ser una mostra de la rutina que es va anar infiltrant en la continuïtat d'aquest certamen. Es va anar encarregant de dirigir-la el director de l'agència BWA amb el qual aquestes biennals progressivament van anar perdent el seu primitiu caràcter de lluita.¹⁸ L'any 1991 Skulicz reprendrà la direcció d'aquest certamen, sota la forma de triennial.

A la biennial de 1980, Polònia estarà representada per una gran majoria d'artistes joves que ja havien estat reconeguts en diverses exposicions regionals i generals poloneses. S'hi evidencia un retorn global als significats en detriment dels malabarismes amb els mitjans.¹⁹ Una observació atenta, però, a les fotografies de les obres d'aquells joves, ens mostra que encara són recurrents els missatges a través d'aquest mitjà.

El 1982 hi ha la IX Exposició Nacional de Gravat i la de la Jove Gràfica (aquell any la biennial, per raons òbvies —lleï marcial— no es va celebrar). S'hi troben totes les generacions (ha estat organitzada amb invitacions personals).

En la gràfica jove s'observa el fort interès abocat a una reflexió de signe marcadament conceptual. Aquesta tendència s'aparella amb una abstracció ja tradicional, de signe geomètric o gestual. I tampoc s'ha d'oblidar que, en aquell moment, molts artistes també han optat per la figuració, en la majoria dels casos per la via de l'expressionisme salvatge. A Occident, és el moment de la transavantguarda. La litografia *Estiu 80* d'Edward Dwurnik, del grup Wprost, fa una crònica de la crítica situació social, i és un motiu per encetar una discussió —en els debats que s'organitzen sempre al voltant de totes les exposicions— sobre la funció de l'art i si ha de reflectir la situació, en aquest cas politicosocial.²⁰ Fijałkowski, Różga, Chrostowska, és a dir, la generació dels més grans, més o menys continuen els seus estils d'abans.

¹⁸ Segons l'entrevista amb Skulicz, vegeu cap. VI.

¹⁹ Cf. *Projekt* núm. 3, 1980, pàg. 18, i D. Wróblewska, op. cit., pàg. 29-31. Vegeu també, pel gravat en general i per la gràfica d'aquests anys, Vanni Scheiwiller, "Per un profilo della grafica polacca dal dopoguerra al 1986". A: catàleg *Grafica Polacca Contemporanea*, pàg. 23-26; també Leszek Danilczyk, "La Gravure polonaise contemporaine", pàg. 11-20, i Irena Jakimowicz, "Polnische Druckgraphik seit 1945", pàg. 29-41, tots dos al catàleg *Gravure Polonaise contemporaine*.

²⁰ Cf. l'anònim "Przegląd grafiki polskiej". A: *Projekt*, núm. 5, 1981, pàg. 9.



179. E. Dwurnik, del cicle *Treballadors*, 1977, litografia a cinc tintes, paper.

180. E. Dwurnik, *Summer 80*, litografia a color, paper.

181. E. Dwurnik, *Amb l'uniforme...*, 1982, litografia, fotocòpia, tampó a color, paper, 86,1x60,9 cm

El 1984 Andrzej Pietsch manifesta, recollint preguntes que flotaven a l'aire:

"Han d'exhibir-se les representacions nacionals o els resultats individuals (com a apartats dins de la biennial)? (...) No hi una fórmula universal (...) però és impossible reconciliar l'abundància de treballs amb l'estipulació que cada un dels treballs s'haurà de mostrar segons les intencions de l'artista.

"Significa això que la biennial està anant cap a un declivi? (...) Pot ser quelcom d'avorrit per als professionals, artistes i crítics que s'hi han vist involucrats des de fa molts anys. (...) Noves generacions d'artistes i de públic encara estan apareixent (...)."21

Més tard, el 1985 es comenta sobre la X Biennial de 1984:

"Per què aquest retorn a la perfecció, enfront de la natural deixadesa de les avantguardes? Pot ser una lluita de la imaginació creativa i la mostra de destresa contra l'ímpetu descontrolat i inhumà de la ciència. Els japonesos que han arribat a la perfecció, al sostre, no fan, però, cap enveja."22

A la ressenya sobre l'exposició "Jove gràfica polonesa" de 1984, s'indica que hi ha gran aflluència dels artistes de Łódź amb *senyals* de Fijałkowski i Rózga. I un general retorn a les tècniques clàssiques, també el linòleum, i menys serigrafia. Els artistes no busquen l'originalitat ni la sorpresa, es reclouen en els seus estudis. Ara no hi ha metàfora;²³ hi ha concentració, nostàlgia i abstracció. La línia divisòria entre la realitat dels treballs i la realitat exterior està molt marcada. Els títols són molt significatius: Marek Jaromski, *Reserva privada*, per exemple. La revista *Projekt* comenta la quasi completa absència d'abstracció geomètrica, l'aparició d'un realisme peculiar determinat per l'art conceptual i pel fotorealisme, no ortodox, i l'ocasional aparició de l'òfset.²⁴

²¹ Cf. *Projekt*, núm. 5, 1984, pàg. 57.

²² Cf. *Projekt*, núm. 1, 1985, pàg. 54-56. La participació japonesa a la Biennial sempre és nombrosa.

²³ Que hagués estat un recurs, a causa dels esdeveniments exteriors, hi afegixo jo.

²⁴ Cf. *Projekt*, núm. 5, 1984, pàg. 59-63.

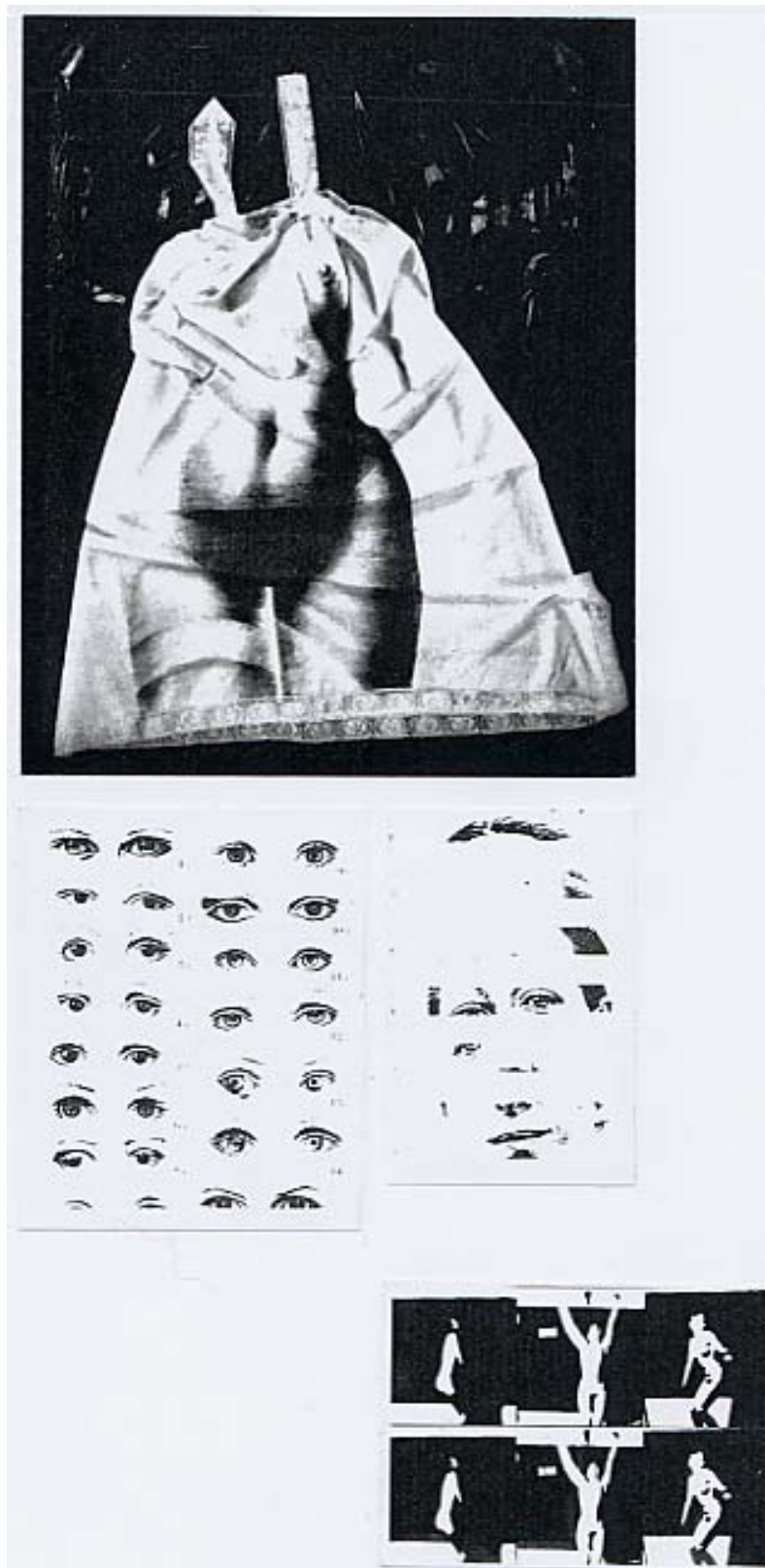
Des de 1965 tenia lloc a Cracòvia i Varsòvia, i després només a Varsòvia, l'exposició "Jove art gràfic" de Poznań. El 1982, l'Acadèmia de Belles Arts de Poznań (antiga seu del grup Bunt d'entreguerres) és relativament jove: els primers graduats són del 1968. El Departament de Gravat va restar tancat des de 1954 quasi deu anys²⁵ i Andrzej Pietsch, de Cracòvia, va ser un dels professors que hi van anar a ensenyar, quan es va reobrir.²⁶ Per una tradició d'avantguarda lligada als teòrics de l'art, aquest centre es caracteritza per un acostament cap a posicions intel·lectuals i analítiques, reflectides en la pràctica artística en l'ús dels nous mitjans —en general òfset i, en menor grau, serigrafia. Observant les reproduccions de les obres en la revista *Projekt*, el denominador comú és, a part d'una certa abstracció que s'observa en l'obra de Jan Berdyszak (heliografia i òfset), l'aspecte conceptual descarregat, però, d'un èmfasi objectiu, que precisament els dota de subjectivitat. Això s'observa, per exemple, en els treballs de Krystina Piotrowska, que efectua operacions amb el cos femení i els elements de la cara, a vegades la seva. En la sèrie *Tèxtils*, l'artista presenta un fragment fotogràfic del cos femení serigrafiat sobre una peça de roba, de manera que veiem aquest cos vestit però transparent sota aquella peça (fotografia, tècnica pròpia, aiguafort, litografia). Del mateix signe conceptual, són les actuacions d'una parella de bessones d'Izabella Gustowska (autoòfset).

També se centra en un discurs sobre el cos femení el treball de Wojciech Müller (òfset). I, per esmentar altres exemples, els treballs més relacionats amb el *land art*, evidenciat en les estampes de Jacek Papla (serigrafia) i Grzegorz Nowicki (serigrafia).

El 1989 Ryszard Otręba dimiteix com a president de la biennal. En aquell moment Witold Skulicz accepta la proposta d'entrar en el BWA i ser-ne el president. Al mateix temps es liquida el certamen dedicat al cartell que s'havia anat celebrant paral·lelament a la biennal de gravat. L'estructura de la biennal passa a ser una societat subvencionada per organitzar exposicions sense dependre del BWA. Des de 1991 es converteix en una triennial internacional: SMTG (Społeczeństwo Międzynarodowe Triennale Grafiki, Societat Internacional Triennial de Gravat).

²⁵ Cf. "Młoda grafika poznańska". A: *Projekt*, núm. 3, 1981, pàg. 23-25.

²⁶ Cf. "Andrzej Pietsch rozmawia z Redakcją". A: *Projekt*, núm. 3, 1980, pàg. 43-47.

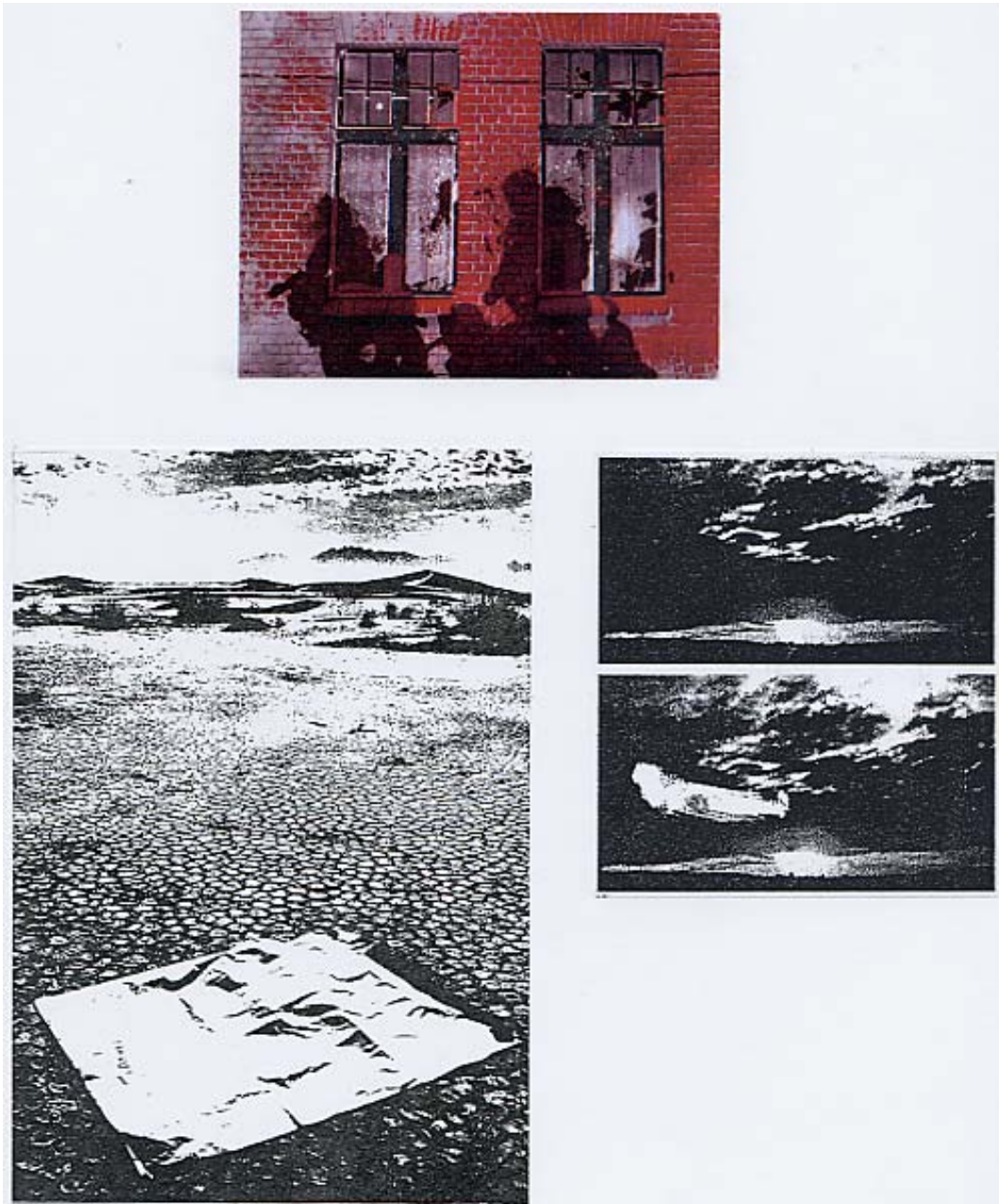


182. K. Piotrowska, del cicle *Tèxtils*, 1975, litografia damunt roba.

183. K. Piotrowska, *Catàlec 1*, 1979, òfset, paper.

184. K. Piotrowska, *Estudis del retrat de E. P.*, 1979, tècnica pròpia, paper.

185. W. Müller, *Multiplicity IV*, 1978, òfset, paper.



186. A. Romaniuk, *Windows I*, 1978, serigrafia, paper.

187. G. Nowicki, *Nokundi*, offset, paper.

188. J. Papla, *E/A del cicle B i c 2*, serigrafia, paper.

Aquell any 1991²⁷ guanya un d'aquests premis el polonès Krzysztof Wawrzyniak, amb el gravat en linòleum *Capses negres VII* (1990). Deixeble de Bartczak i Fijałkowski, l'obra de Wawrzyniak patirà d'un inicial informalisme, en què domina el gest expressionista; combinat a vegades amb figuració, en la qual el tractament de la línia molt personal que fa l'artista ja deixa endevinar un aire de lirisme que posteriorment impregnarà la seva obra del final dels anys vuitanta, quan encaixa en jocs de simetries i asimetries dures formes geomètriques negres en paisatges arquitectònics. En aquestes visions aèries, les capsos cases estan tocades per llamps d'una tempesta imaginària, però continuen dretes, massisses, anunciant simbòlicament que després dels mals temps torna la calma.²⁸

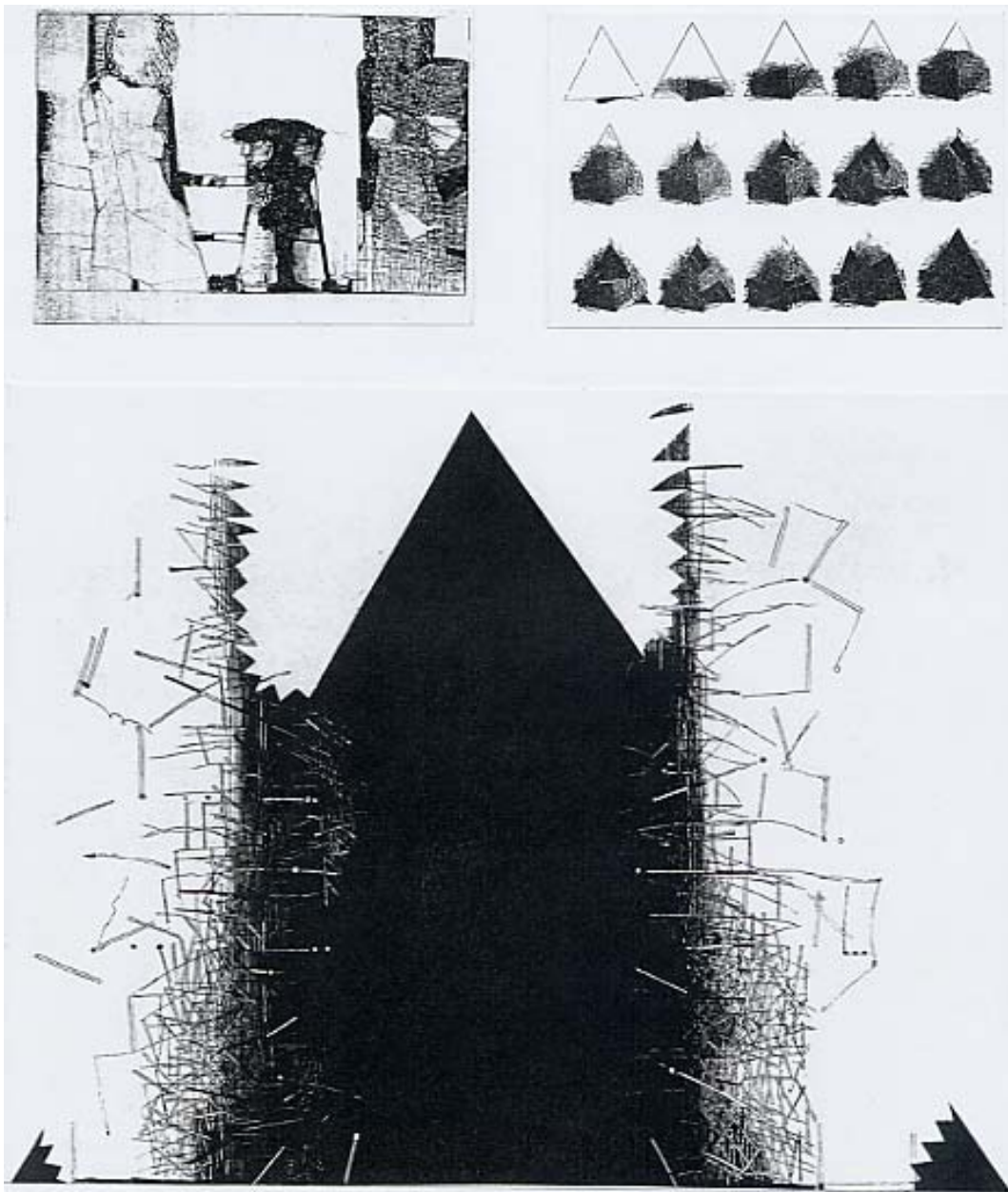
Crec que el gravat, durant els anys vuitanta, va seguir la línia individual que cada artista feia o havia emprès al final de la dècada anterior. De la informació de la revista *Projekt*,²⁹ no se'n poden treure unes idees clares sobre les línies generals, però precisament per la gran força que agafa la pintura amb el treball del grup Gruppa, i el caràcter paraartístic de les activitats, concentrades en manifestacions, accions, reivindicacions, *performances* als locals de les esglésies, junt amb el protagonisme de grups alternatius que contesten aquella *reclusió* a l'església, tenim, en línies molt generals, aquelles tres generacions oposades que s'han esmentat abans. Les preses de posició polítiques personals en la majoria dels casos no quedaran reflectides en l'obra artística. Entre els artistes grans i mitjans (entre els més joves continuava vigent la interacció dels mitjans —òfset, serigrafia, fotografia—) entenc que no hi ha a grans trets una línia dominant diferent de la dècada anterior. En canvi, la figuració va atraure els que estaven acabant els estudis. L'evidència dels esdeveniments polítics del passat hi havia quedat incrustada, amb

²⁷Antonia Vilà també guanya un dels deu premis especials, amb la seva obra "Homenatge a Katarzyna Kobro", 1990, aiguafort a color.

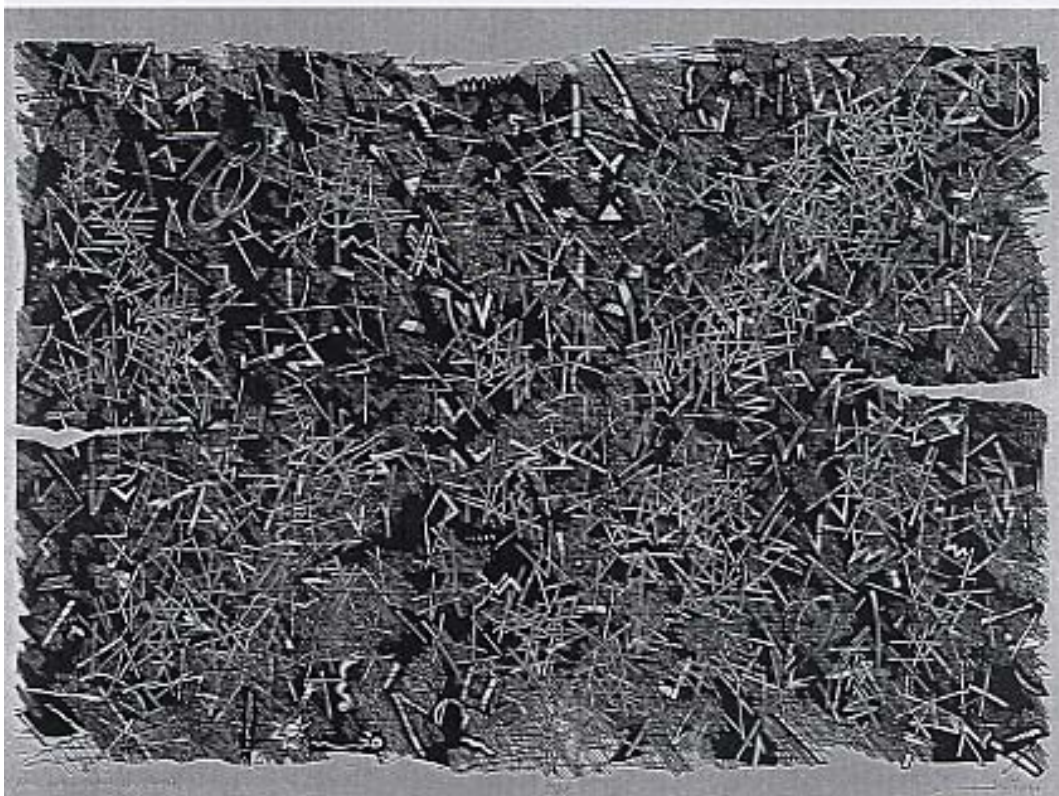
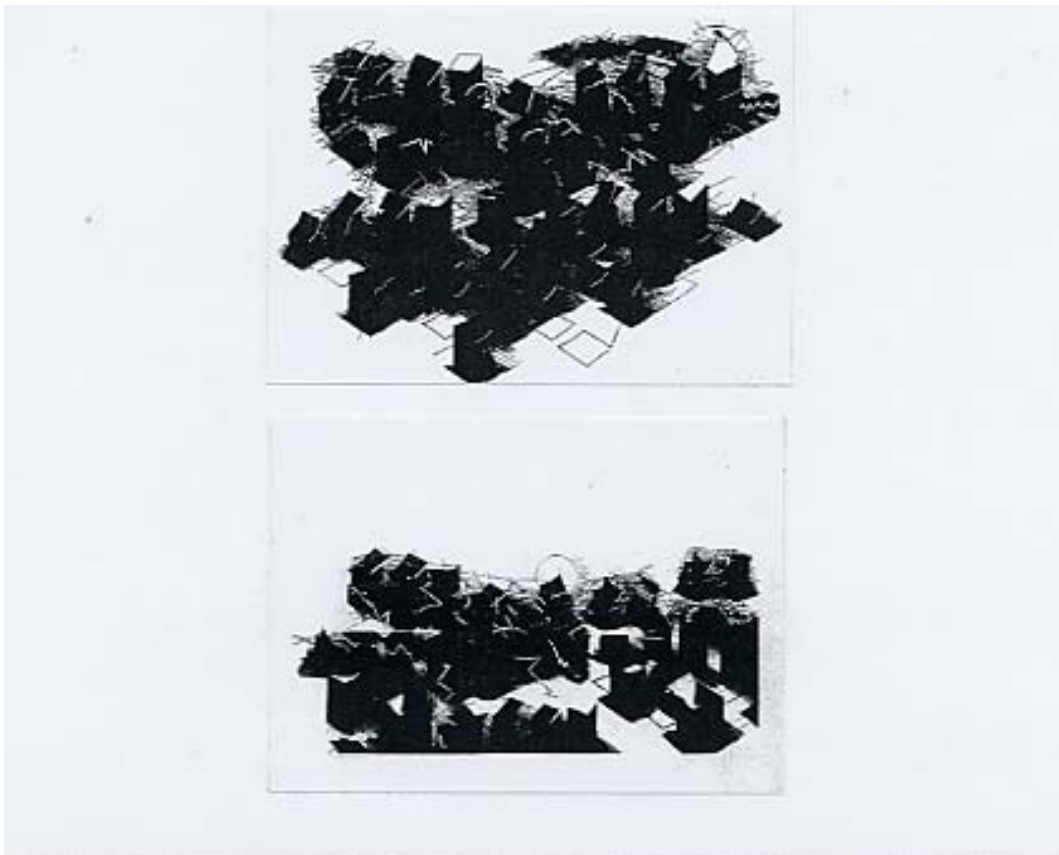
²⁸ Vegeu el catàleg *Krzysztof Wawrzyniak, Grafika/Grafiki z lat 1978-84; Krzysztof Wawrzyniak, Craig Raine Księga Prorectw*; i el citat *Siedmiu Grafików Łódzkich...*

²⁹ Es l'única font perquè no hi ha bibliografia sobre el gravat dels anys vuitanta, només les presentacions generals als catàlegs de les mostres; vegeu *Polish Prints from the Eighties*, catàleg sense data: es troba fotocopiats a la biblioteca de la galeria Zachęta, i en una nota a l'interior del catàleg es diu que aquest s'ha pogut fer gràcies a l'"aukcja" (subhasta) realitzada l'any 1991. Es tracta d'una exposició (curador M. Bartelik) al Consolat General de la República de Polònia, a Nova York, amb una introducció de Wiesława Wierchowaska, que també parla del paper de lluita del gravat durant la Llei Marcial (cf. pàg. VI) com l'art de la "reacció ràpida".

l'exaltació transavantguardista i la força dels símbols, tal com estava mostrant amb gran passió la pintura. L'art havia potser no tan diferents, en relació amb el concepte d'entendre la seva activitat creativa— i val la pena aturar-s'hi. Els tres artistes foren premiats en les successives biennals d'aquells anys vuitanta. Dels artistes que participen aquells anys a la biennial, n'hi ha tres que són molt significatius: Tadeusz Nuckowski, Izabella Gustowska, Marek Jaromski. La seva obra artística es manté al marge dels conflictes. Són tres maneres molt diferents de fer — esdevingut, de nou, un art social. Després, al final de la dècada, apareix una figuració més assossegada, de síntesi i d'arrels molt pròpies de la gràfica expressionista.



189. K. Wawrzyniak, del cicle *Człowiek (L'Home)*, 1979, aiguafort i aiguatinta, paper.
 190. K. Wawrzyniak, *Tajemnica Wielkanocna (El misteri de Pasqua)*, 1985, zincotípia, paper.
 191. K. Wawrzyniak, *Sense Titol*, 1989, linòleum, paper, 102x80 cm



192. K. Wawrzyniak, *Czarne skrzynie (Capses negres)*, 1990, linoleum, papier, 78,5x110 cm

193. K. Wawrzyniak, *Czarne skrzynie VIII (Capses negres VIII)*, 1990, linoleum, papier, 71x100 cm

194. K. Wawrzyniak, *Magiczne pole świadomości IV (El terreny màgic de la consciència IV)*, 1992, linoleum, papier, 80x110 cm

3. Tadeusz Nuckowski

Tadeusz Nuckowski (1949)³⁰ va estudiar a l'Acadèmia de Belles Arts de Cracòvia, però la seva cosmogonia particular no té res a veure amb aquella escola. Té quelcom de l'exuberància de Fijałkowski, amb qui l'uneix una respectuosa amistat, però hi ha una absoluta absència de qualsevol connotació simbòlica, i afegida, a l'obra de Nuckowski, la sinuositat de traç com els suaus pujols de la seva regió al sud-est de Polònia, Przemyśl.

Què significa aquest esplèndid brogit de signes gràfics que Tadeusz Nuckowski ens proporciona al llarg de tota la seva obra? Muda intel·ligència plàstica, feta visible en les petites instantànies dels seus universos que ens va revelant, com secrets llargament meditats. Virtuós de la xilografia, el bisturí de Nuckowski aixeca la crosta del sòl i en destapa amb compte una capa: podem veure entremaliades juguesques de petits éssers que viuen entre els brins d'herba, *Perduts en la gespa*, 1994; més endins, els badalls de llavors que s'amaguen del sol. Comencem a endevinar els salts de dimoniets sorneguers, que ens miren des de baix. O és que som nosaltres, minúsculs, vistos des de molt amunt? (*Ombriolament, en tots els fronts*, 1982). Perquè Nuckowski sap pintar murmuris estranys i pessigolles i granets de pols i tot ho col·loca en un univers ple de partícules —i en més d'una podríem veure'ns-hi reflectits.

³⁰ Sobre l'artista, vegeu *Tadeusz Nuckowski; Galeria Jana Fejka, Grafika Krakowska, Państwowa Galeria Sztuki Współczesnej w Przemyślu*; catàleg citat *Polnische Graphik in Der Albertina*, pàg. 47-48 i 95-96.



195. T. Nuckowski, *Na wszystkich frontach szaro (Ombrívolament en tots els fronts)*, 1982, linoleum, paper japonès, 54,6x83,3 cm (63,7x91,2).

196. T. Nuckowski, *Całkiem nowy widok zimowy (Un paisatge absolutament hivernal)*, 1990, linoleum, paper Arches, 30,3x20,1 cm (56,5x38,2).



197. T. Nuckowski, *Zgubiony w trawie (Perduts en l'herba)*, 1994, linoleum, papier japoński, 73x53 cm

Cada gravat seu és una nova entrega d'una mena de còmic espacial, poblat d'històries que no acaben mai, encara que a vegades l'ull curiós hi pot trobar el desenllaç. Nuckowski diu que els seus treballs són projeccions dels seus pensaments i les seves impressions, no res més. Però també diu:

"L'element temps té una important, si no decisiva, influència en la concepció de l'obra. El temps —contingut en la realització de la meua gràfica— és per a mi una qüestió de significat essencial: allò que més tard resta en l'espai, que precisament va sorgir gràcies al temps, n'és literalment el registre. Per a mi, el procés de la formació del gravat és apassionant."³¹

Aquesta gran capacitat, no exempta d'ironia, que té l'artista de capturar el punt crític del detall, ha anat desplegant-se en un panteisme de formes, que després atrapa en les teranyines gràfiques de les seves estampes. Com els edificis embolcallats de Christo, del qual observa amb interès la seva activitat. La ironia i el sentiment de la relativitat de les coses, que també fa lliscar en les seves instal·lacions fetes de paper, les petites piràmides a punt de ser aixecades de la sorra, *El vent al camp (propera possibilitat)*, 1994; fetes de fusta, *Del cicle: escultures inexistents*, 1992, fotografies ampliades de petites fustes, els estrats de les quals semblen roques colossals; o volàtils com les bossetes del te, on l'empremta gràfica de la ditada esdevé transmutació màgica d'allò que és ínfim, *Linòleum en una bosseta de te*, 1994. En aquests treballs la intenció de l'artista és la d'enllaçar la gràfica i la pintura amb les formes espacials i amb objectes concrets. Concreció que deixa fluir en inusitades troballes plenes de lirisme.

Tadeusz Nuckowski, artista, director d'una galeria BWA de Przemyśl, actualment reconvertida en Galeria d'Art Contemporani, és també editor, per compte propi, d'una col·lecció de llibres de poesia, als quals afegeix una xilografia seva. La col·lecció té per nom *En un altre lloc*.

³¹ Segons una carta de l'artista, 24 de maig de 1994.



198. T. Nuckowski, *Sense títol*, 1995, linòleum, paper verjurat Ingres, 8,5x11,4 cm (20,5x14,4), del llibre de poemes de Krystyna Rodowska, *Szelest półmrok, sens (Remor, penombra, sentit)*, núm. 46 de 100 exemplars de la col.lecció "Gdzie Indziej" (En un altre lloc), edició de T. Nuckowski, Przemysł, 1995.



199. T. Nuckowski, del cicle *Wiatr w polu (następna możliwość)* (*El vent al camp (propera possibilitat)*), 1994, linòleum, paper, 45x54x7,7 cm

200. T. Nuckowski, *Linoryt na torebce herbaty* (*Linòleum en una bosseta de te*), 1994, (ampliació fotogràfica), linòleum, paper, 5x4 cm

4. Izabella Gustowska

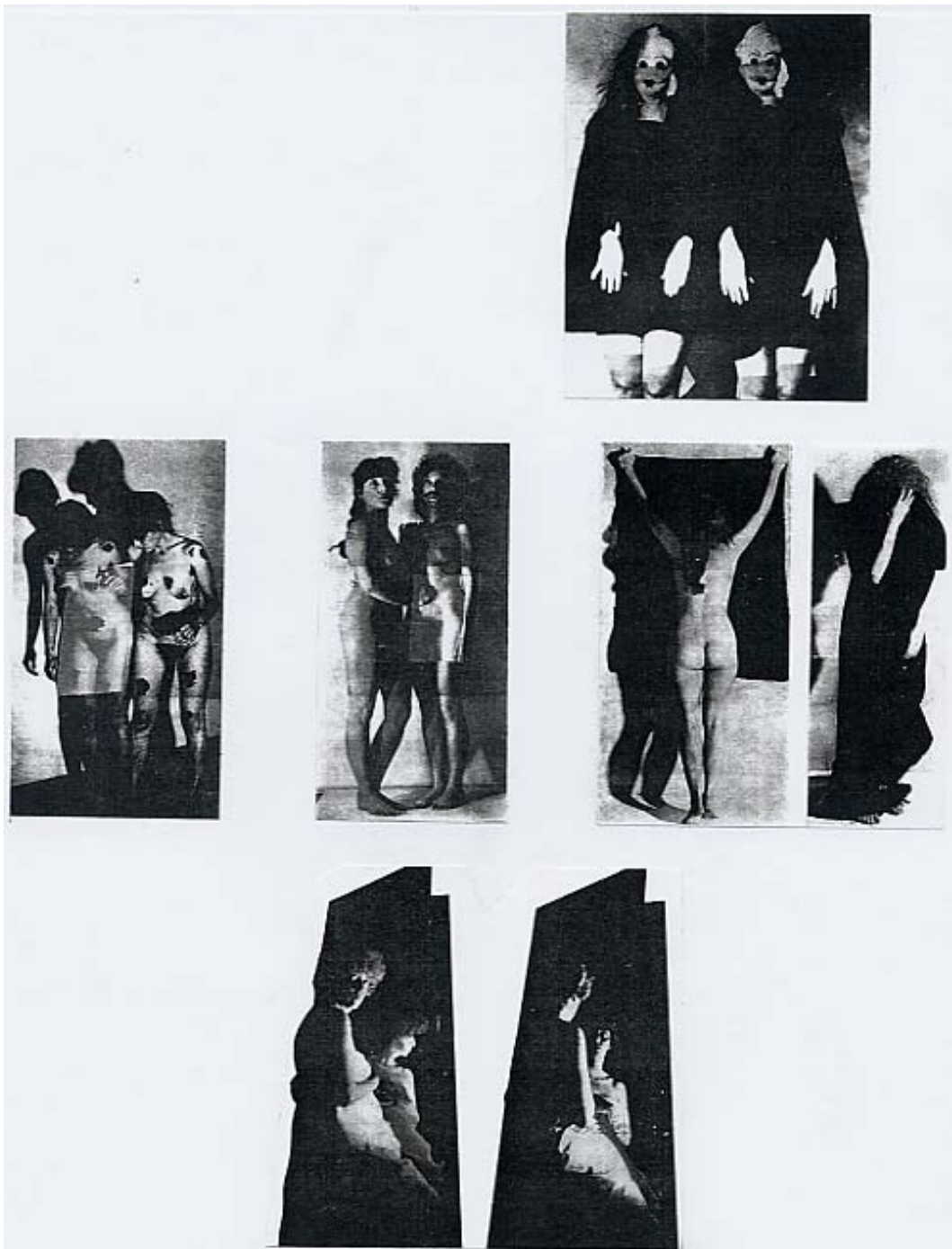
Izabella Gustowska (1948) se serveix del mitjà gràfic en la seva obra, que se situa entre la *performance* i la instal·lació. Les imatges fotogràfiques reproduïdes en òfset, que anomena *objectes específics*, les treballa amb els recursos de l'exageració del clarobscur i les ombres projectades (en fa una sola imatge); a vegades les completa amb una intervenció manual d'un o dos colors, i gairebé sempre les retalla i les deixa sense un fons. Aquesta agressió del retall n'accentua el poder visual.

L'experiència de ser bessona és el punt de partida del seu interès per la qualitat de la dualitat,³² un discurs narcisista centrat en el seu cos com l'objecte a duplicar i sobre el qual projectar-ne l'anàlisi.

Aquell interès origina una llarga sèrie d'autorepresentacions de l'autora i el seu alter ego que formen part del cicle *Trets relatius de similitud* (1979-1989). La representació del cos en estàtiques poses o en situacions on el cap i cada part del cos tenen estudiats les accions i els gestos, genera amb la seva reiteració un missatge d'estranyesa i hermetisme. Les imatges de l'artista sola, embolcallada amb una tela mirant-se al mirall o girant el cap envers l'espectador, presenten enigmes inserits en aquest procés d'autoritualització, i paradoxalment, exemplifiquen una voluntat de privacitat. La nuesa del cos, només superficial, no mostra el seu interior.

En un cicle posterior, *Sons [letargies]* (1994), Gustowska sembla més interessada a sortir d'aquella dualitat i mostrar la frontera entre vida, somni i mort. La presència quasi permanent del seu cos (o de cossos femenins la gran majoria de vegades) semblaria una reflexió feminista. Però la presència expressa de l'ambigüitat carrega la seva obra d'una multiplicitat de sentits. Hi ha misteri en aquesta barreja de realitat i irrealitat. Hi ha provocació, en aquesta concisió visual d'un hedonisme manifestat sense falses inhibicions. Jo diria que el que Gustowska vol emfatitzar és la possibilitat de la qualitat andrògina de l'ésser humà.

³² Cf. l'entrevista al catàleg sense numerar, *One-Woman Shows* i *Izabella Gustowska*; vegeu també: *Izabella Gustowska, Krystyna Piotrowska, Återspeglings*; i el catàleg citat *Polish Prints from the Eighties*.



201. I. Gustowska, *Względne cechy podobieństwa VIII (Trets relatius de similitud VIII)*, 1980, òfset colorejat, collage.

202. I. Gustowska, *Względne cechy ... (Trets relatius...)*, 1981, autoòfset.

203. I. Gustowska, *Względne cechy ... (Trets relatius...)*, 1983, autoòfset.

204. I. Gustowska, *Względne cechy ... (Trets relatius...)*, 1984, autoòfset.

205. I. Gustowska, *Względne cechy ... (Trets relatius...)*, 1985, autoòfset.

Pàgina següent:

206. I. Gustowska, *Làka (Prat)*, 1975, tècnica mixta, 200x200 cm

207. I. Gustowska, *O niebie, o ziemi i o sobie też. (Del cel, de la terra i de mi també)*, del cicle *Względne cechy ... (Trets relatius ...)*, 1988-90, (objecte doble), tècnica mixta, 200x65x15, 215x70x15 cm, col. artista.



Però no s'hauria de desdenyar que Gustowska possiblement estigui fent una reflexió conceptual del fenomen de la metamorfosi de la imatge. Reflexió que va situar primer sobre el gravat, i que després ha ampliat amb altres mitjans, basada en una polaritat d'inflexió i expansió.

Gustowska es preocupa per les operacions que dupliquen i li agrada de rodejar-se de rituals amb aquesta voluntat exhibicionista.

El seu cos, abans presentat a mida real però estàtic en grans òfsets acolorits, ara es multiplica en les seqüències de la imatge en moviment. Darrerament el seu llenguatge s'articula a través d'instal·lacions on el vídeo enregistra accions reiteratives (amb les mans i els elements terra i aigua, aparicions fantasmagòriques en grans espais, etc.).

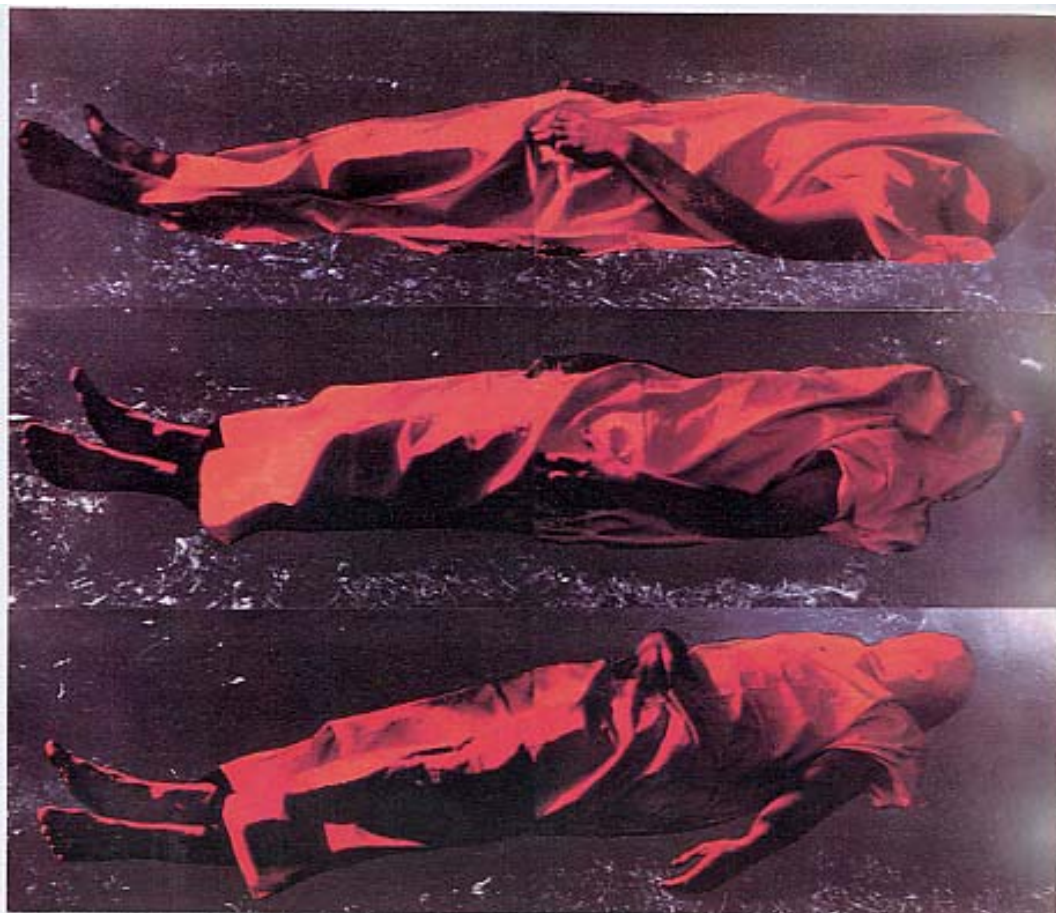
Reiteració de l'acció i reiteració de la imatge fragmentada, semblen voler desmuntar el discurs tòpic de la feminitat. Però el valor que Gustowska dóna al temps amb el recurs de la lentitud de les imatges també sembla dirigit a evocacions i metàfores de sublimació.

Tot se centra en un ritual en què el seu cos és el subjecte i l'objecte on s'ha de projectar la mirada.

L'any 1991 Gustowska escrivia::

"Somnio en el temps en què la relació entre artistes i crítics serà amigable o extremament enemistosa, però que no serà el reflex de l'actual estat d'indiferència. Tinc també l'esperança que, més tard, l'aspiració universal d'una professionalització ben entesa abraçarà tant els artistes, com els crítics i com els editors i redactors de publicacions. Els pròxims anys devaluaran definitivament la idea de les «opcions democràtiques» en l'espai de l'art (esperant no caure primitivament en un comerç significatiu).³³

³³ Izabella Gustowska, "Marzą mi się takie czasy" (Somnio en els temps..). A: *Pawilon*, núm. 1, 1991, pàg. 10.



208. I. Gustowska, *Sen Christiana I, Sen Christiana II, Sen Christiana III, (El son de Christian, I, II, III)*, tècnica mixta, paper, 56x197, 56x198, 56x198 cm

Les esperances d'una artista, Izabella Gustowska: una visió crítica de la situació de l'art al començament d'una nova etapa al país, en tots els sentits. Segueix dient Gustowska:

"Poso les esperances en la gent jove, que durà a terme accions sense compromís en benefici de l'art i els artistes, mitjançant pronunciaments no convencionals, amb la plena consciència dels possibles i impossibles de l'època del postmodernisme. En la gent jove, en qui es creï una comprensió natural de la creació artística a Polònia com a part de la cultura europea, amb referències als fenòmens que passen al món... Tinc l'esperança que desapareixeran les dubtoses divagacions referides a la part avantguardista de l'art dels anys setanta i a l'excepcionalitat de l'art dels vuitanta, que una selecció natural ens situarà enfront de decisions de recerca dels valors més grans, o el descobriment de la seva absència, i tant entre els artistes com els crítics comptarà verdaderament allò personal. L'accent en allò individual (...) ens conduirà de totes maneres a les veritats universals, basades en exemples individuals, en la privadesa individual i en el coratge de les decisions individuals. Poso l'esperança en els artistes joves, per als quals s'obrirà una actitud natural, sense el bagatge dels temps passats, els quals es giraran cap als artistes de la seva generació i, si de tant en tant ho fan cap als d'altres de més antigues o mitjanes, descobriran que l'art vist a través dels fenòmens més importants és d'una gran continuïtat i s'omplirà de nou, de vegades de manera diferent (fins i tot, si continua l'obligada opinió dins de la seva crisi permanent)."³⁴

La veu de Gustowska, una artista internacional compromesa en els debats artístics del país,³⁵ i la veu també, d'una professora de les noves generacions d'artistes.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ Vegeu "O sobie, o sztuce, o latach siedemdziesiątych. Wartości i wydarzenia. Dyskusja" (Sobre un mateix, sobre l'art, sobre els anys setanta. Valors i aconteixements. Discussió). A: *My-Dzisiaj*, pàg. 179-183.

5. Marek Jaromski i...

Marek Jaromski (1953)³⁶ va ser alumne de Halina Chrostowska i el seu assistent un cop graduat el 1980, al mateix Taller de Xilografia de l'Escola de Belles Arts de Varsòvia.

La sensibilitat d'aquest artista conjuga una voluntat controlada d'experimentació amb un discurs críptic fet de signes, o de fragments treballats a la manera d'ampliacions, o darrerament, de rastres de personatges com en els gravats del cicle *Ponikiew Duża-Wieczera* (*Ponikiew Gran-Sopar*) de l'any 1992.

El paper fabricat per ell entra a formar part de les seves estampes gràfiques, linòleums, que —des de les petites formes soltes que van apoderant-se del mur fins als grans formats— configuren un món oníric fet de matèria, arcaic.

La textura rugosa del paper suaument acolorida, s'entrellaça amb subtils marques que semblen excavacions oblidades (gràcies a algunes impressions parcials o al collage d'altres impressions de xilografia sobre paper japonès), mentre altres marques s'avancen per mantenir una presència abrupta.

Aquest entramat de signe, matèria i transparència ens convida a tocar els seus gravats, com si volguéssim aixecar el vel dels diferents discursos que es donen en les seves superfícies corpòries. Imatge i poesia.

Citar l'obra de Marek Jaromski, o simplement els noms de Mònica Pietsch, Anna Sobol-Wejman, Krzysztof Wawrzyniak, Lesław Miśkiewicz (o els *llibres d'artista* de Joana Hoffman) i...

... és per assenyalar que *aquí* ja n'hi ha ara (no en un altre lloc, [el nom de la col·lecció de llibres de poesia de Tadeusz Nuckowski]), d'aquells artistes que somniava Gustowska...

³⁶ Vegeu *Marek Jaromski, Stadt Oberhausen, 1982; Marek Jaromski, Blues dla Aniola*, sense data ni numeració.



209. M. Jarowski, del cicle *Ponikiew Duża-Wieczera (Ponikiew Gran-Sopar)*, 1992, linòleum a color, paper, 66x92 cm.

6. Des de 1985, Andrzej Smoczyński

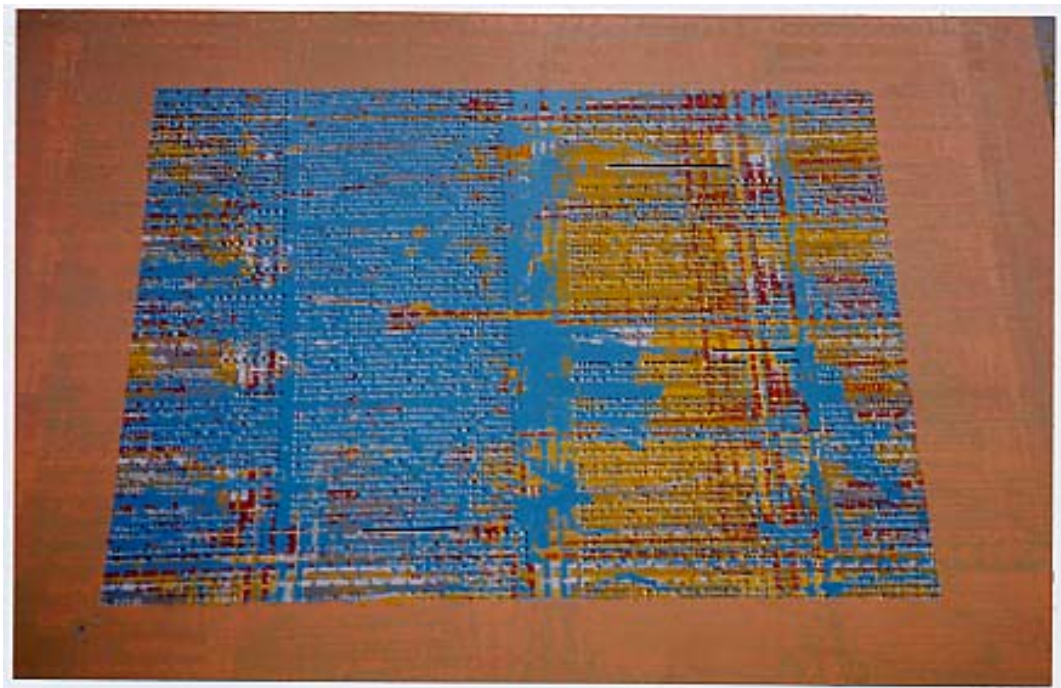
L'any 1985 Smoczyński retroba el fil de l'art a través del treball en serigrafia (que era el mitjà en què havia imprès la seva obra *Tríptic modern: Madona contemporània amb els apòstols*, l'any 1973).

Comença a treballar amb el *signe* tipogràfic, lletres que van creant trames en la superfície. Les lletres es tapen les unes a les altres per mitjà de les successives impressions en serigrafia.

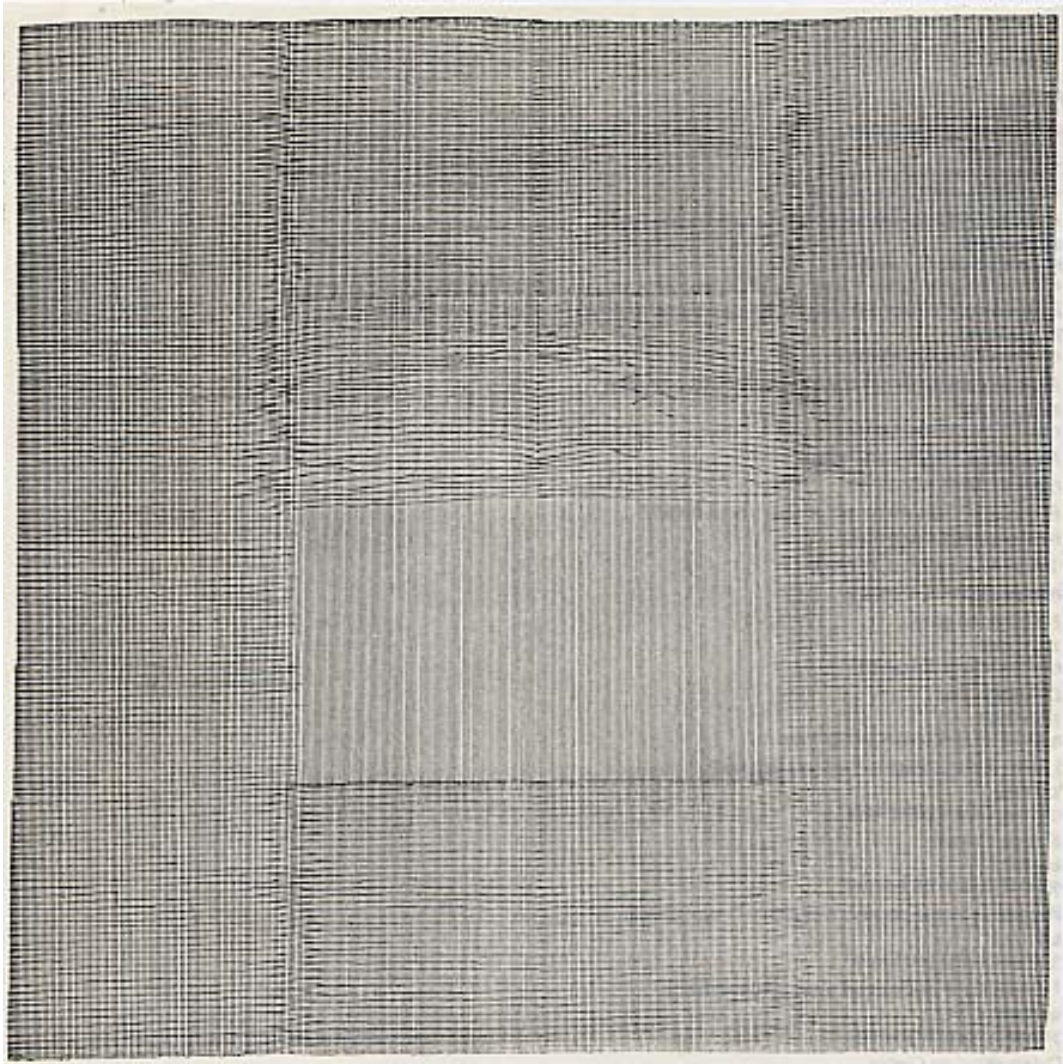
Són proves, com li agrada dir a Smoczyński. Començar a *provar*, tornar a *fer*: en l'espai del taller de serigrafia, aquelles proves inicien el nou diàleg amb l'art, tallat durant un llarg període de temps. Més que un diàleg era com una forma de monòleg amb si mateix, una espècie d'autoreflexió en cada capa de lletres que anava tapant les altres. Com si anés enviant missatges xifrats, l'un darrere l'altre, a un mateix destinatari, era la pròpia obra que anava sorgint. En aquestes obres Smoczyński no recorre a la imatge, a la figuració, tal com havia fet anteriorment. Inaugura el període centrat en l'abstracció. L'artista les anomena *Les petites serigrafies*.

L'any 1986 comença una sèrie de dibuixos, les *Figures emmascarades*. Durant un any i mig es dedica a aquesta sèrie i a la següent, *A la memòria de Strzemiński*. (*Dibuixos en els dies de novembre amb el pensament dels que ens deixaren*, 1987).

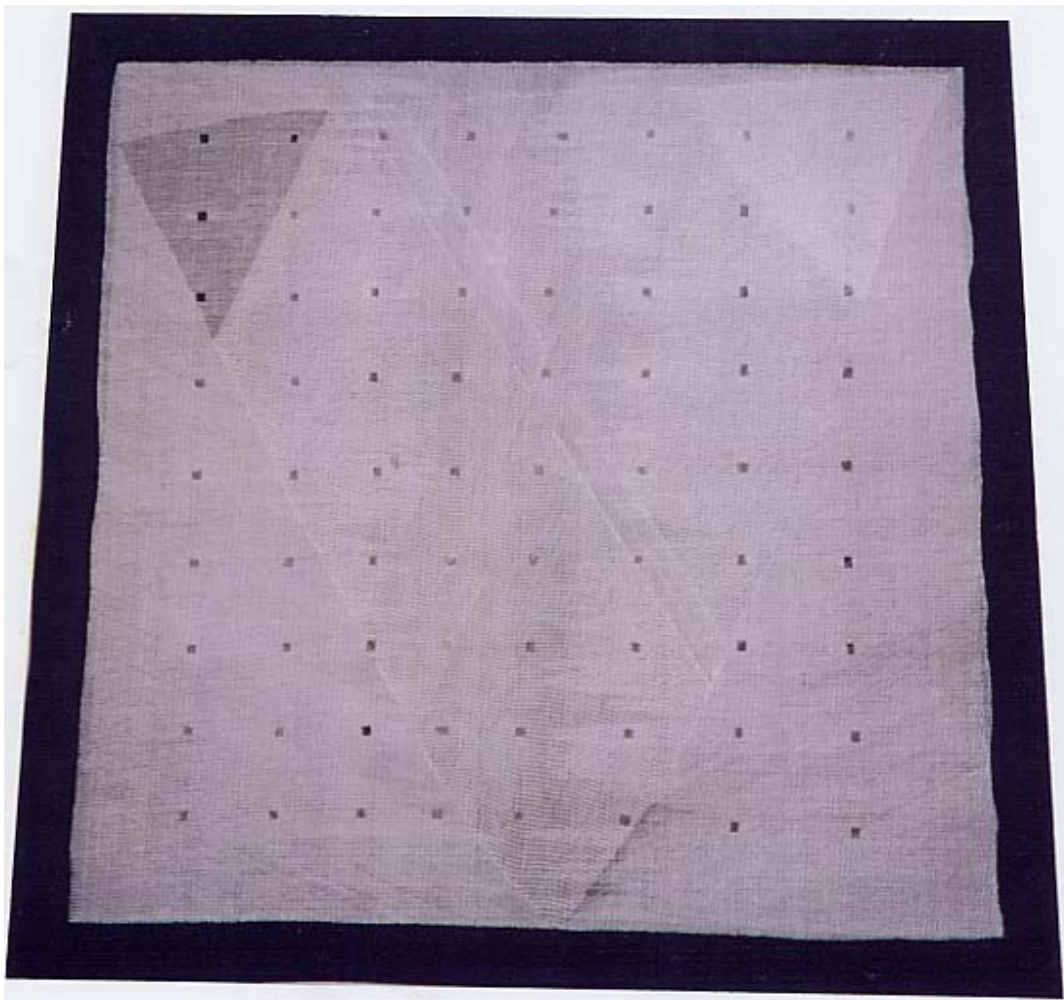
Paral·leles a aquests dibuixos, Smoczyński realitzarà dues sèries de gravats en relleu, que tindran el mateix títol, *Figures emmascarades (El meu cor i un triangle*, 1986), i *A la memòria de Strzemiński*, dels anys 1986-87 (*Camí...*, 1987). Formen una col·lecció d'uns cinquanta gravats (95, 49).



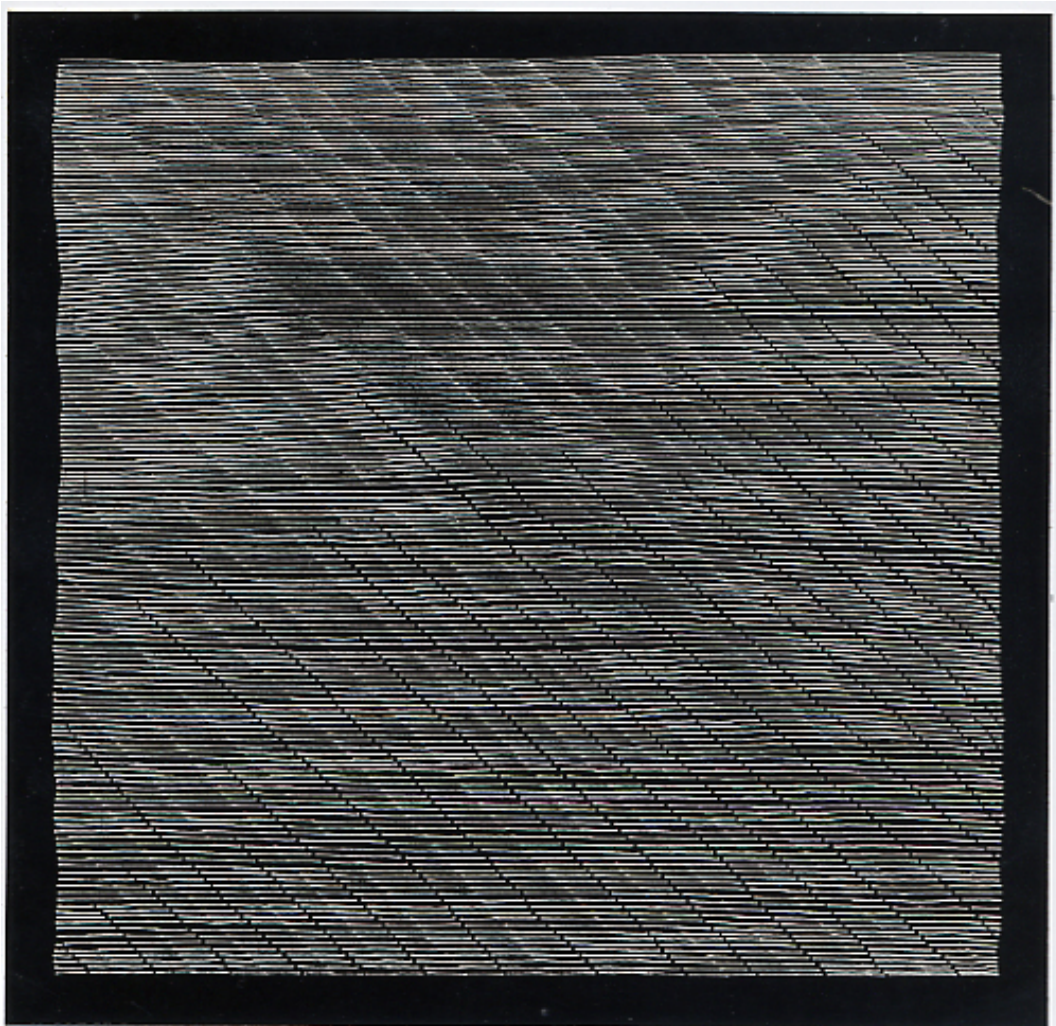
210. Andrzej Smoczyński, *Sense títol*, de la sèrie *Les petites serigrafies*, 1985-treball en curs, serigrafia a cinc tintes (groc, blau, vermell, negre, salmó), paper, 41x32 cm, col·lecció de l'artista.



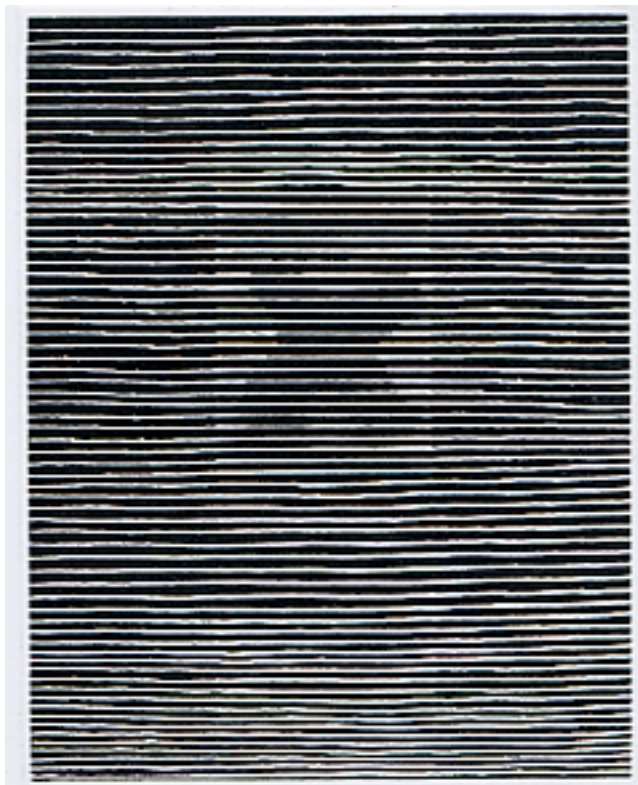
211. Andrzej Smoczyński, *Rysowanie w dniach listopadowych z pamięcią tych którzy odeszli przed nami (Dibuixos en els dies de novembre amb el pensament dels que ens deixaren)*, de la sèrie de dibuixos *Pamięci Strzemińskiego (A la memòria de Strzemiński)*, 1987, dibuix a pluma, tinta xinesa damunt paper, 50x50(75x60) cm, col·lecció de l'artista.



212. Andrzej Smoczyński, *Moje serce i trójkąt* (*El meu cor i un triangle*), de la sèrie de gravats *Figury Zamaskowane* (*Figures emmascarades*), 1986, gravat en relleu, paper, 52x52(75x60) cm, col·lecció de l'artista.



213. Andrzej Smoczyński, *Droga... (Camí...)*, de la sèrie de gravats *Pamięci Strzemińskiego (A la memòria de Strzemiński)*, 1987, gravat en relleu, paper, 52x52(75x60) cm, col·lecció de l'artista.



214. Andrzej Smoczyński, *Znak do Ciebie (Un signe per a tu)*, 1990, gravat en relleu, paper, 15,2x12 cm, col·lecció de l'artista.

215. Andrzej Smoczyński, *Twój i mój sens pewnego letniego popołudnia (El teu i el meu sentit d'una tarda d'estiu)*, 1990, dibuix a color (vermell, blau), paper, 50x50 (75x60) cm, col·lecció de l'artista.

7. El Taller de Serigrafia

L'any 1991 Smoczyński va posar de nou en funcionament el Taller de Serigrafia del Departament de Gravat de l'Escola, que havia estat tancat durant uns anys. El 1992 n'és nomenat director.

Quan vaig visitar Smoczyński l'any 1993,³⁷ en un moment donat, l'artista va deixar pas al pedagog. Tenia una idea molt clara sobre com desenvolupar les seves idees dins de l'Escola de Belles Arts. Volia establir dins del taller tres línies paral·leles d'activitat i que cada una donés el seu particular dinamisme a les restants: el taller com a lloc d'aprenentatge i experimentació per als alumnes matriculats en aquesta especialitat de gravat i també com a matèria optativa per als alumnes d'altres especialitats. La segona línia, que aquell taller esdevingués un espai on els artistes professionals poguessin realitzar la seva obra gràfica, assessorats per Smoczyński i els seus ajudants, alumnes de l'últim curs de carrera. I finalment, la tercera línia, d'elaboració de projectes i impressió en serigrafia per a l'exterior.

Durant el període 1990-92, Smoczyński es dedica al que anomena *un programa personal d'escriptura, dibuix i pintura*: comença a treballar sobre coses aprofitades de les restes, de proves estampades que no han sortit bé. Més tard, part d'aquests treballs esdevindran les serigrafies de la sèrie *Jardí secret per a Monika* del mateix estil que *Les petites serigrafies*.

En aquella primera visita en la qual encara no vaig veure la seva obra, Smoczyński em va mostrar algun d'aquells treballs quan vam passar al taller de serigrafia. Aquest *programa personal* significava llavors per a l'artista una via paral·lela de recerca.

Es tractava d'anar en direcció contrària a allò que per a ell havia esdevingut fàcil i li havia proporcionat un reconeixement públic. Smoczyński en les sèries de dibuixos i gravats en relleu *Figures emmascarades* i *A la memòria de Strzemiński* havia trobat la forma d'un llenguatge que aniria continuant en successives sèries fins al 1990 (94, 49).

³⁷ Les tres visites que vaig fer a Smoczyński, el setembre de 1993, el Febrer de 1994 i el Setembre de 1995, sempre van tenir lloc al seu despatx al costat del taller de serigrafia, a l'Acadèmia de Belles Arts de Łódź.

Smoczyński mesclava docència, treball professional i treball personal artístic en el reducte del taller de l'escola. Dels experiments i troballes per solucionar un encàrrec exterior passava a una reflexió sobre el camí de la creació pròpia. Ja ho havia fet amb els gravats en relleu³⁸ quan va aprofitar experiències anteriors. Ara tornava a fer el mateix, amb la serigrafia, amb els resultats de les impressions successives de capes de tinta.

³⁸ Vegeu cap. IX.



216. Andrzej Smoczyński, *Programa personal d'escriptura, dibuix i pintura* : *Krótká historia (Una història curta)*, 1991, aquarel·la a color, paper, 62x84 cm, col·lecció de l'artista.

217. Andrzej Smoczyński, *Programa personal d'escriptura, dibuix i pintura* : *Listy, listy, (Cartes, cartes)*, 1991, aquarel·la a color, paper, 62x84 cm, col·lecció de l'artista.

218. Andrzej Smoczyński, *Programa personal d'escriptura, dibuix i pintura* : *Jeden z listów do ciebie (Una de les cartes per tu)*, 1991, aquarel·la i llapis color, paper, 62x84 cm, col·lecció de l'artista.

Necessitava experimentar i, sobretot, *lluitar*:

"S'ha de dur sempre a terme una guerra personal... Jo contra jo... Però s'han de retrobar algunes coses durant aquesta guerra, perquè penso que amb aquesta última capa, que és personal, trobo noves relacions (...) perquè aquesta guerra és un petit camí entre... *són les coses que es troben al costat*... les veig, les utilitzo... en aquesta última capa... hi ha la meva relació amb l'*accident*..." —s'està referint a una impressió *dolenta* en serigrafia. "És només un experiment que deixo de costat, perquè ara estic fent coses noves amb aquesta tècnica i vull fer noves sèries —perquè en general treballo en sèries—, i ho destrueixo... cartes que cobreixen (...). Escric cartes, per exemple. Després hi pinto a sobre, però hi ha quelcom escrit a dins... Et mostro els esbossos (...)" (93, 2-3).

Després vindran les sèries de vint serigrafies que l'artista considera "...en general de l'esperit de l'est": *Porta al paradís, Un signe per a tu* (1990). També tres gravats *zen*. Són treballs fets amb el mateix estil que els gravats en relleu dels anys 1986-87.

Des de 1988 Smoczyński torna a mostrar la seva obra, aquarel·les, guaixos, gravats i dibuixos, en exposicions individuals i col·lectives, a Polònia i a l'exterior, a París i altres llocs.³⁹

Els dibuixos continuen l'estil dels anteriors de *Figures emmascarades* i *A la memòria de Strzemiński (El teu i el meu sentit d'una tarda d'estiu, 1990)*.

³⁹ Veure Apèndix A.



219. Andrzej Smoczyński, *Twój portret (El teu retrat)*, 1991, aquarel·la i gravat (*El meu cor i un triangle*, vegeu fig. 212), paper, 70x60 cm, col·lecció de l'artista.

Al mateix temps, sorgeixen les finíssimes aquarel·les de signes cal·ligrafiats, petits homenatges a Klee, que formen part d'aquell *programa personal d'escriptura, dibuix i pintura*. La sensibilitat del color, situat a l'interior dels signes o diluït en la tinta que s'insinua contrastada en el requadre de la retícula, marca una poètica més lliure, més instantània, feta de petits aclucaments d'ull. La frescor de l'aquarel·la mostra la joia d'una correspondència epistolar: *Una de les cartes per a tu*; *Cartes, cartes*; *Una història curta* (1991). Smoczyński també fa *retrats* d'aquella curta història (*El teu retrat*, 1991); treballa sobre gravats de la sèrie *Figures emmascarades* i fa intervencions amb aquarel·la i guaix.

Tots aquests treballs ens expliquen les seves il·lusions, les seves ironies, la seva història.

Des del final de 1993 torna a treballar amb les *capes de lletres*, en serigrafia (*Petites serigrafies*). És un treball que guarda relació amb les *figures emmascarades* dels primers gravats en relleu.⁴⁰ Aquestes obres continuen aquelles altres que havia començat el 1985 i que encara no tenen títol; són *proves* d'un treball encetat amb la peculiaritat que es va formant amb ritmes intermitents.

Paral·lelament, sorgeix la sèrie de serigrafies *De les coses trobades pel camí*. En aquesta nova sèrie començada l'any 1993, que guarda una estreta relació amb les *capes*, Smoczyński hi torna a fer aparèixer una certa figuració (*Recollit pel camí II*).

Actualment Smoczyński és el president de l'associació de serígrafs polonesos i està preparant el Congrés de l'Associació Europea de Serígrafs.

Des de l'any 1995, Smoczyński alterna la docència en institucions oficials (a Łódź, però també a Gdańsk), i té en projecte la creació d'un nou centre europeu internacional, privat, que es troba encara en la fase de les perspectives.

⁴⁰ Smoczyński m'ho recalca per telèfon el febrer de 1996.



220. Andrzej Smoczyński, *Sense títol, (Petites serigrafies, capes de lletres)*, 1993, serigrafia a tres tintes, paper, 41x32 cm, col·lecció de l'artista.

221. Andrzej Smoczyński, *Recollit pel camí II (De les coses trobades pel camí)*, 1993, serigrafia a sis tintes (vermell, gris, verd, blau, dos negres), paper, 100x70 cm, col·lecció de l'artista.

8. Smoczyński: la inquietud madura de l'artista

La darrera visita a l'artista, el setembre de 1995, va ser més aviat una retrobada amb un vell amic —després d'algunes converses telefòniques en què m'anava manifestant la marxa dels seus assumptes. En una d'aquestes converses, a l'hivern de 1995, m'havia anunciat una sorpresa: estava treballant amb una nova sèrie que tenia moltes ganes de mostrar-me. Eren fotografies.

Smoczyński, tal com ja havia fet a mitjan anys vuitanta, quan presentava al públic els seus gravats en relleu (però en el reducte més privat de la seva creació anava fent *proves* amb les lletres i amb les restes dels treballs dels altres, amb les *capes*, que no mostrava en públic), ara tornava a fer *proves*, feia fotografies.

La fotografia és un mitjà familiar per a Smoczyński, un estri més en la seva activitat professional. Ara, en aquestes *proves*, la mirada de l'home és només la de l'artista, com en la primera serigrafia de 1973, *Madona...*, que va resoldre amb un muntatge fotogràfic.

Però hi ha també una diferència: Smoczyński descobreix la possibilitat de crear només amb la mirada, d'escollir sobre allò existent i emmarcar-ho. Conscient de l'artificialitat de l'art, aquella guerra que sosté sempre amb si mateix el porta a qüestionar-se la necessitat d'*inventar* l'art: l'art ja *hi* és, ara només és qüestió que l'ull comenci a assenyalar-lo.

D'ací surten les fotografies, nombroses, que constitueixen una promesa del nou treball de l'artista. Smoczyński comença a retratar parets i, al llarg de la seva mirada, retrobem el seu llenguatge. Perquè les fotografies són *reproduccions* de la seva obra anterior. Retrata el que sempre ja l'havia interessat: la imatge dins de la imatge. No és tampoc l'acumulació de documents per fer la còpia de la còpia, per passar-ho després a un altre mitjà. És tan sols un diari personal d'imatges fetes amb la càmera.

Smoczyński no fa més que continuar la seva biografia plàstica, ara a través de les fotografies, com ja havia començat a fer, després de la mort de la seva dona, amb els dibuixos de les sèries *Figures emmascarades* i *A la memòria de Strzemiński*, que, com diu ell mateix, " són, en general, dibuixos autobiogràfics" (94,17).



222. Andrzej Smoczyński, *proves*, 1995, fotografies, 10x15 cm, col·lecció de l'artista.