

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

X. DE LES COSES TROBADES PEL CAMI

1. Les constants: l'espai, la llum

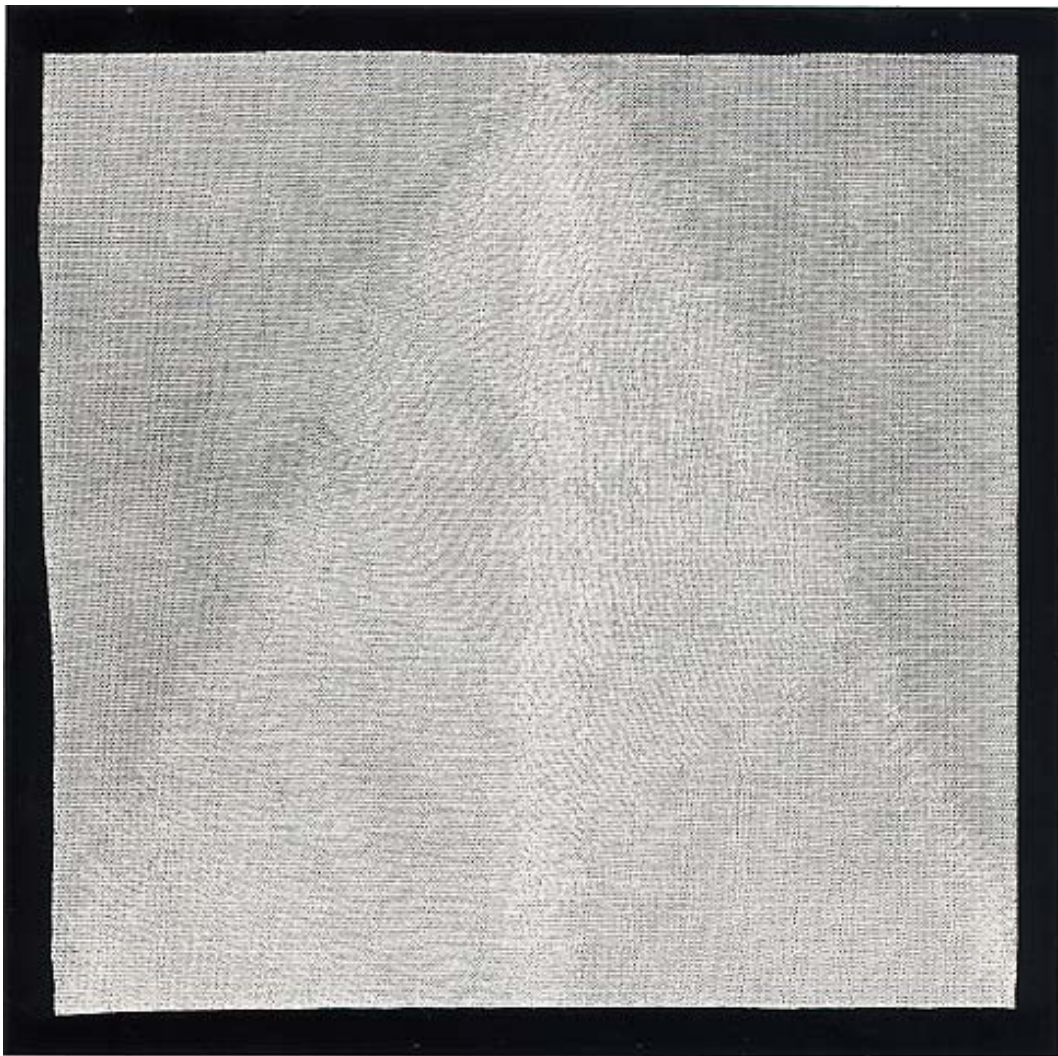
És evident que, tota obra plàstica, com a objecte, ocupa un espai, un lloc. Smoczyński, a més, *presenta* l'espai dins de l'obra. Constitueix l'espai com un element actiu conformador del seu llenguatge visual. És l'espai *literal* : fet de color, en el tercer linòleum de la sèrie *A la recerca del temps perdut* (1971-72); fet de línies i línies en les sèries dels gravats en relleu *Figures emmascarades* i *A la memòria de Strzemiński* (1987), *Signes* (1990), i altres (1991); fet de signes tipogràfics, en les espècies de *missives enviades a...* (1985); l'espai fet d'*usurpacions* dels espais dels altres, *les Petites serigrafies* (des de 1985), i les *De les coses trobades pel camí* (1993); l'espai *crystal·litzador* de la mirada, les *Fotografies* (1995).

El 1971 Smoczyński ja havia començat a *fer* espai quan volia explicar d'una forma gràfica l'obvietat del temps: per mitjà d'una superfície buida, només color, estava significant els rastres de la duració d'un trajecte. A partir de 1985 el seu treball consisteix a deixar constàncies visuals d'espais. Smoczyński mai *re-presenta* l'espai, sinó que contínuament fa definicions de *territoris*.

Poden ser definicions poètiques de *territoris* : alguns títols de les obres són llocs definits, *Plou en el meu cor* (pàg. 375). Llocs que s'acaben quan comencen els de l'altre, *Tu i jo* (pàg. 361, 365), separats i junts, iguals a cada costat; el centre, una vertical, la diminuta superfície on confluïm. Llocs en el temps, o en els records de la memòria, *Novembre, aquells que ja no estan amb mi* (pàg. 364), *Els meus retrats en Novembre* (pàg. 366, 367).

Però també són demarcacions físiques de territoris. Són superfícies fetes d'ocultacions sistemàtiques. Desfigurar i crear formes. Pot ser una textura de línies, trama lineal (en els gravats monocroms) o una textura de formes: formes lletres (en les serigrafies); formes formes (en les serigrafies, en les fotografies). Textura pel joc del blanc i del negre o pel llenguatge del color. Amb el recurs de la llum: en aquest joc d'anar tapant i destapant, va sorgint la imatge: *la imatge dins de la imatge* .

Fins a quin punt el simbolisme que es desprèn de la utilització del recurs de la llum és important per a l'artista?



251. Andrzej Smoczyński, *Świetlisty trójkąt do Ciebie* (*Triangle illuminated for you*), de la sèrie de gravats en relleu *Figury Zamaskowane* (*Figures emmascarades*), 1987, gravat en relleu, paper, 52x52 (75x60) cm, col·lecció de l'artista.



252. Andrzej Smoczyński, *Trzy kwadraty* (*Tres quadrats*), 1991, gravat en relleu, paper, 49x48(75x60) cm, col·lecció de l'artista.

2. Senyals d'un recorregut

A l'interior d'aquesta construcció de l'espai, hi ha com un desig. És com una transcripció de l'espai del cosmos, de l'espai infinit. No és un espai esfereïdor, sinó un espai ambivalent, de dilució de l'ésser i d'amagatall. No és ni l'espai aterrador de l'home primitiu que el té al *davant*, ni l'espai metafísic de l'home oriental que el sap *per sobre* (Worringer). És l'espai de l'home renaixentista, l'espai d'un diàleg entre home i natura? Més aviat seria l'espai barroc: l'evocació de l'*espai*, en un espai fet de tensions, d'opacitats i de llum.

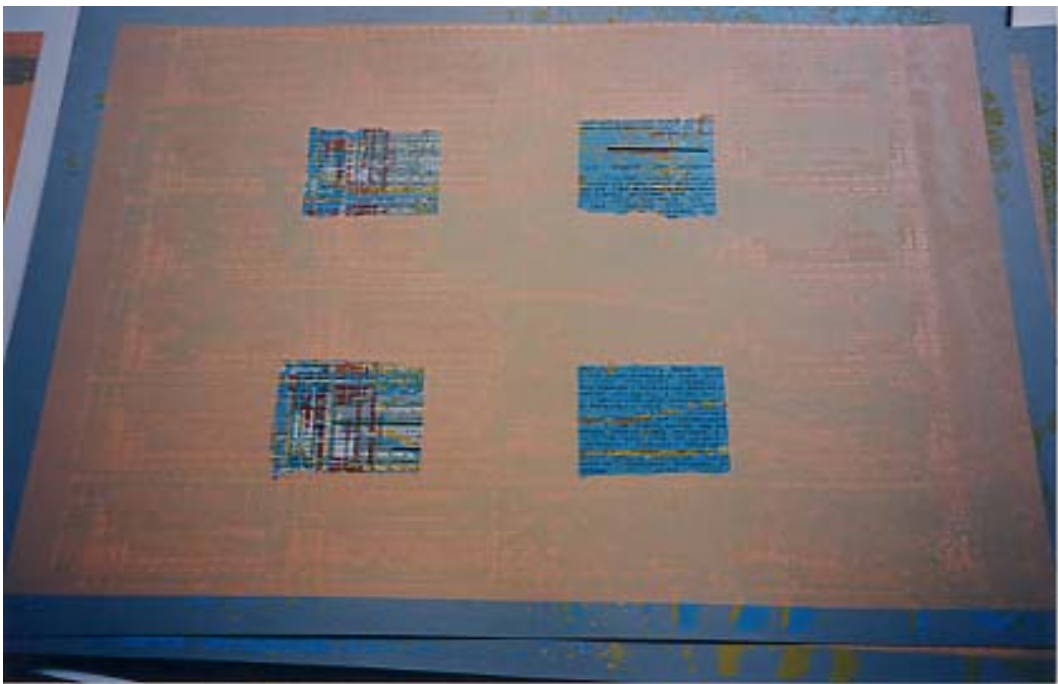
En tota l'obra de Smoczyński, espai i llum structuren constantment la superfície, podríem dir que són els elements mecànics, que la posen en funcionament. Però hi ha quelcom més que dota de sentit el seu llenguatge, és quelcom sempre nou, arbitrari. Són unes formes que van apareixent durant la creació de la imatge. Són els punts blancs o negres; el triangle, el quadrat (a vegades com a finestres: la finestra oberta, la finestra tancada, la finestra cega); la lletra.

Són signes que actuen com uns referents més del territori delimitat. La relació d'aquests elements amb el fons no és com la molsa incrustada en una superfície, no és aquí el fruit d'una afegidura. En el gravat en relleu *Triangle lluminós per a tu* (1987) de la sèrie *Figures emmascarades* aquesta forma lluminosa s'està mostrant al mateix temps que s'està teixint en la superfície. Només amb el blanc i el negre.

En la serigrafia *Recollit pel camí III* (1993) de la sèrie *De les coses trobades pel camí*, la forma va emergint d'entre les zones més obscures de la base inferior, primer insinuada i tapada; després, lluminosa, d'una manera violenta s'esquitlla al davant de les altres formes. És aquesta forma una porta d'entrada a un altre espai? Sembla que no, és tan sols una presència inquietant, aquest triangle blanc amb el petit triangle interior, capes opaques de color blanc separades de la trama reticulada verd blavosa, com si s'anés esfilagarsant. El contrast amb els negres laterals, que deixen veure un altre fons, manté



253. Andrzej Smoczyński, *Zebrane po drodze III (Recollit pel camí III)*, de la sèrie *Znalezione po drodze (De les coses trobades pel camí)*, 1993, serigrafia a sis tintes (nou estampacions: vermell, blanc, negre, verd, blau, gris, negre, dos blancs), paper, 100x70 cm, col·lecció de l'artista.



254. Andrzej Smoczyński, fragment de *Zebrane po drodze III (Recollit pel camí III)*.

el triangle suspès en l'espai. Tot està controlat, és el color que fa actuar així aquesta forma. A *Tres quadrats* (1991), un dels pocs gravats en relleu sense requadre negre, en canvi, altra vegada les formes quadrades teixides en la trama estan definint els vèrtexs d'un triangle.

Les finestres de les *Petites serigrafies*: per què aquestes formes també queden en la superfície, sense anar cap al fons o sortir cap endavant? Dins de l'ordre ortogonal en què s'han situat, cadascuna de les trames d'aquestes formes blaves és diferent. La vibració dels colors de les textures interiors és equilibrada pel sentit més marcadament vertical de les de l'esquerra i horitzontal de les de la dreta. Aquesta diferència balanceja quatre espais més petits que la superfície que els envolta. La finestra oscil·la entre el darrere i el davant de la pell de la superfície.

I en les fotografies, les finestres tapiades, cegues...

És com en els quadres de Matisse. El sentiment de l'espai en Matisse era el d'un únic espai, o el d'un únic sentiment de l'espai, des de l'horitzó fins a l'interior del seu taller:

"El vaixell que passa al fons de l'horitzó habita el mateix espai que els objectes familiars del meu voltant, i la paret de la finestra no crea dos mons diferents."¹

La pintura d'aquest sentiment de l'espai en Matisse es pot trobar, per exemple, a *La finestra blava* de 1913. L'ordenació dels elements colors en franges verticals sobre el fons subtilment unitari del blau que traspassa l'interior i l'exterior de la finestra compon la superfície del quadre. La referència a aquest doble espai és la direcció horitzontal d'esquerra a dreta de la línia de base de la finestra i la línia de sota, d'acabament de la taula. Els elements evidencien aquests dos llocs, la taula i el paisatge que es veu a través de la finestra.

¹ Entrevista radiofònica citada a H. Matisse, *Sobre Arte*, pàg. 69.



256. Henry Matisse, *La finestra blava* , 1913, oli damunt tela, 130,8x90,5 cm, col. The Museum of Modern Art, New York, Abby Rockefeller Fund.

Però el que m'interessa remarcar és que habitació, taula, objectes, finestra, arbres, muntanyes, núvols són elements situats en la superfície del quadre, en una pantalla on el color és presentat per avinences o contrastos i ordenat només per eixos ortogonals.

En les superfícies de Smoczyński, el signe només hi queda involucrat com un senyal perquè aquell element queda neutralitzat com una part de la trama. No hi ha dramatisme: el símbol actua de la mateixa manera que en el transitar de les finestres i les portes de Matisse (*Fenêtre à Tanger, Porte de la Casbah*), que, sent indicis símbols d'obertura (aquí no és finestra cega, és possibilitat de pas físic), queden tanmateix atrapats en la resta del quadre. Davant i darrere no deixen de formar una pantalla per a l'ordenació dels elements, per a la qualitat pictòrica d'acoblament de llum i color teixits ortogonalment. D'ací que la matèria escollida, emmarcada, sigui això, matèria neutralitzada.

3. Metàfores d'un recorregut

Per què parlava jo abans de les ganes de seduir de Smoczyński? Perquè li agrada deixar constàncies, li agrada deixar marques. Li agraden sobretot Miró i Klee perquè presenten molts signes. Però els seus signes estan com tapats, o són minúsculs... És una qüestió de dir o no dir, es tracta que:

"Sempre mentim, a nosaltres, als altres, ara, després, sempre... mai som veraders. Només ho som un instant. I quan fas una cosa, sempre és complexa, una mica de veritat, una mica de projecció... moltes coses barrejades. Però aquest instant queda... ho veig en moltes obres d'artistes ja morts: la seva obra resta *tancada*, tu et trobes sol davant l'emoció d'aquell instant de l'artista (...) Per això s'han de fer coses *obertes*, per a moltes interpretacions... No s'han de fer coses *tancades* " (94, 24).

Aquests signes parlen de les presències de l'ambigüitat, de fronteres barrejades, mai del tot decidides, *Triangle lluminós per a tu* ; del misteri, de la representació d'un interior amb les finestres barrades, *El meu món mort (tancat) amb un tauler* (1987), moments autobiogràfics, problemes amb l'alcohol; i alguna petita llum, alguna possibilitat de sortida... (94, 22).

El treball amb l'àcid que crema el dibuix sobre la planxa, i l'anar tapant amb el vernís, és una possibilitat de redempció, és com un ritual d'eliminació de si mateix... (94, 22). Un ritual com aquell fer-se a un mateix la guerra, anar en contra d'un mateix, fugir d'allò fàcil (93, 2); buscar la situació contrària, la necessitat de presentar el fenomen de la dualitat:

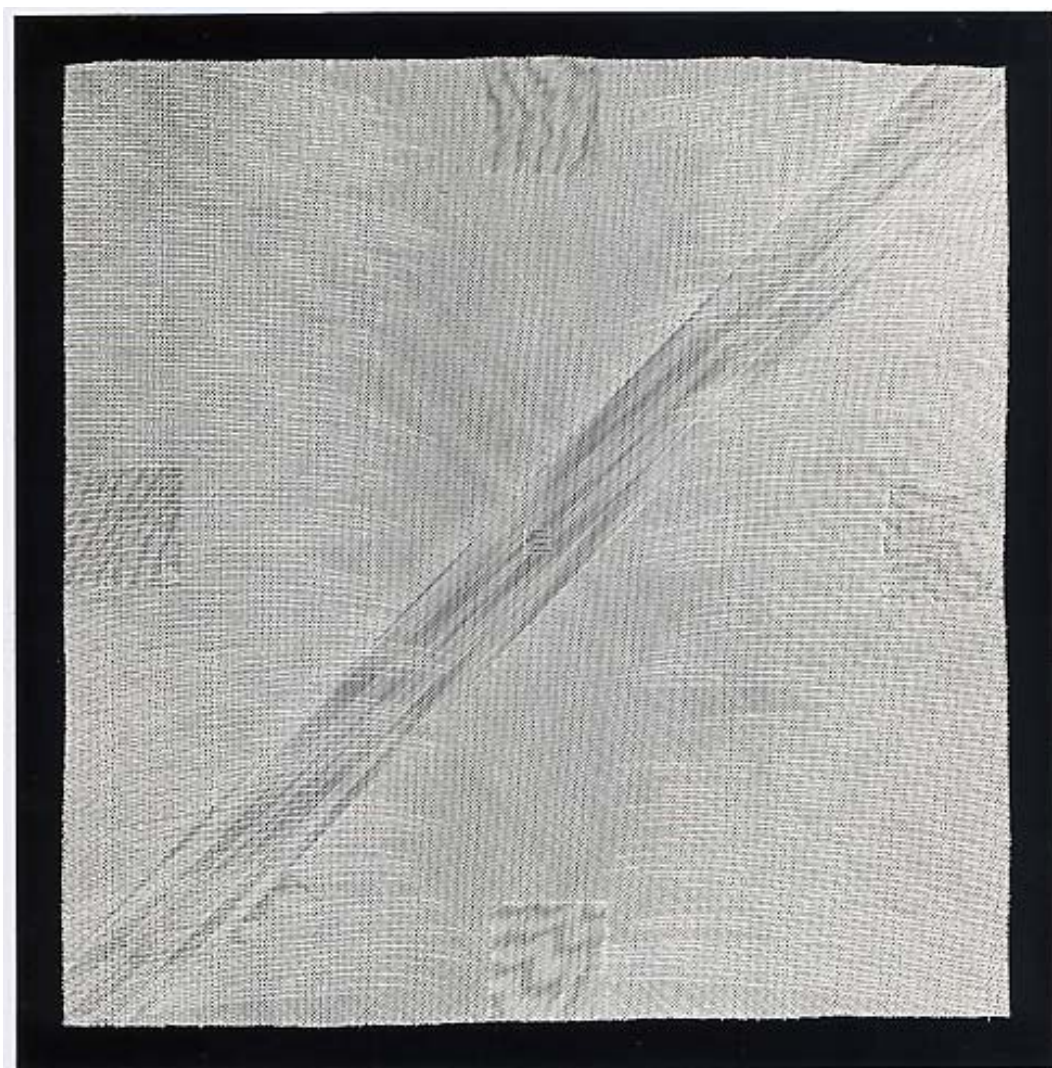
"Penso molt en la filosofia zen, però no d'una forma directa —penso que no és possible comprendre altres sistemes filosòfics d'altres cultures, sóc sempre com un estranger que *imagina* alguna cosa d'això... I penso molt en les coses que estan bé o malament, en la vida i la mort, en el negre i el blanc... En general, coses que són simètriques i després, en un moment determinat, alguna cosa trenca aquesta simetria..." (94, 20).

Són els punts blancs o negres dels gravats en relleu *Zen I i II* (1991) de la sèrie *A la memòria de Strzemiński*. És el triangle, *El meu cor i triangle* (1987, pàg. 322) de la sèrie *Figures emmascarades*, "que ve de la icona, imatge central i petites imatges al costat... i també referències a l'arquitectura..." (94, 19-25). És el quadrat del format dels seus gravats en relleu:

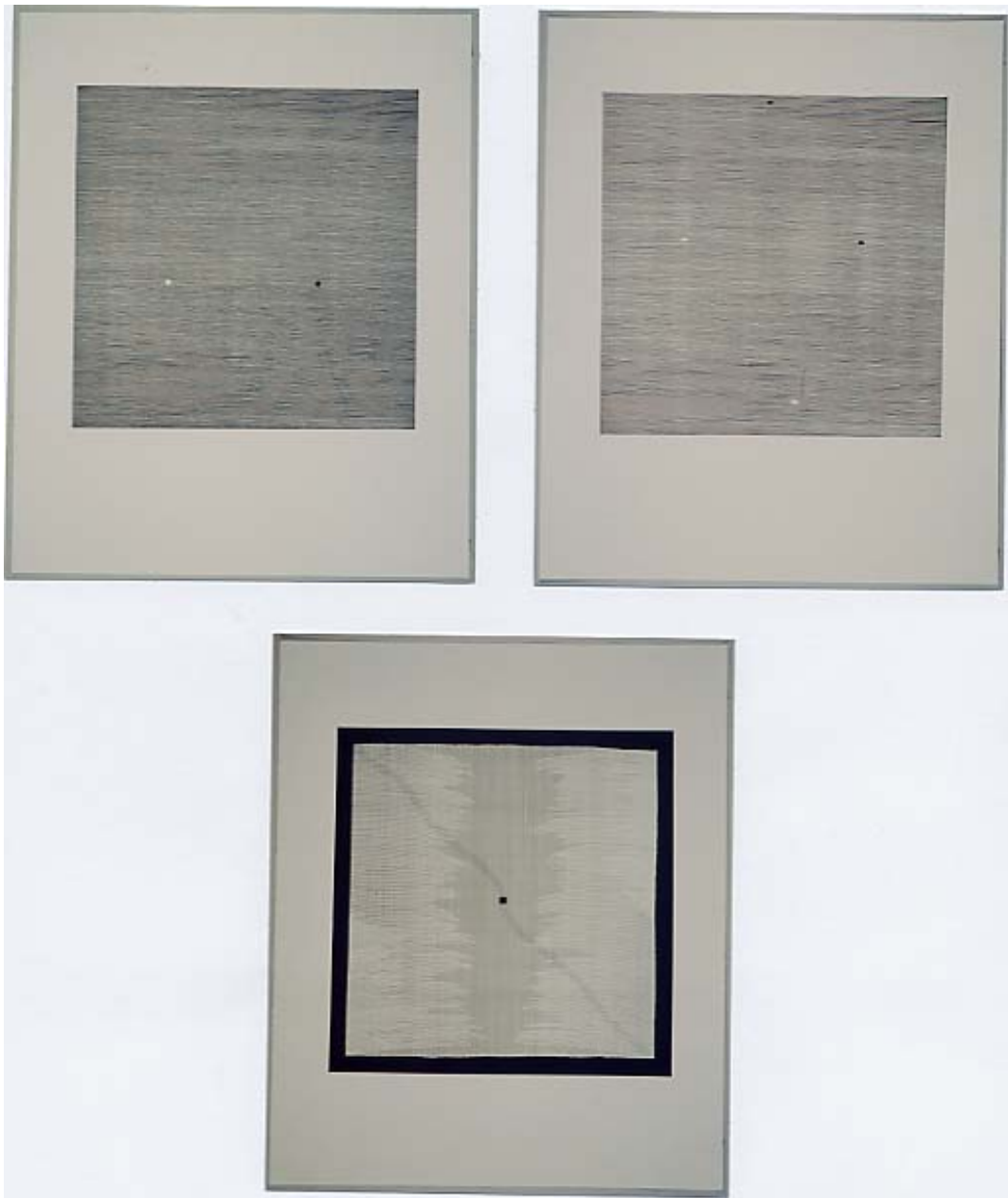
"Jo estaria bé en un món que no existeix; en un món en què les persones no deixarien d'existir, les emocions no desapareixerien... És el quadrat i l'altra figura" (94, 20).

És el camí, *Droga...* (*Camí...* 1987, pàg. 323) de la sèrie *A la memòria de Strzemiński*, i *Droga* (*Camí*, 1988) de la sèrie *Figures emmascarades*. Camins d'anar i tornar, *Sense títol III* (1987), de la sèrie *A la memòria de Strzemiński*. Són llocs de confluència, *El castell per a la meva filla* (1987, pàg. 381), de *Figures emmascarades*; *Tu i jo II*, *Tu i jo V*, *La mateixa cosa*, tots de l'any 1991.

Signes que segons l'artista resten oberts a moltes significacions (94, 24). Però hi són. És en la seva presència que sembla que hi ha el simbolisme.



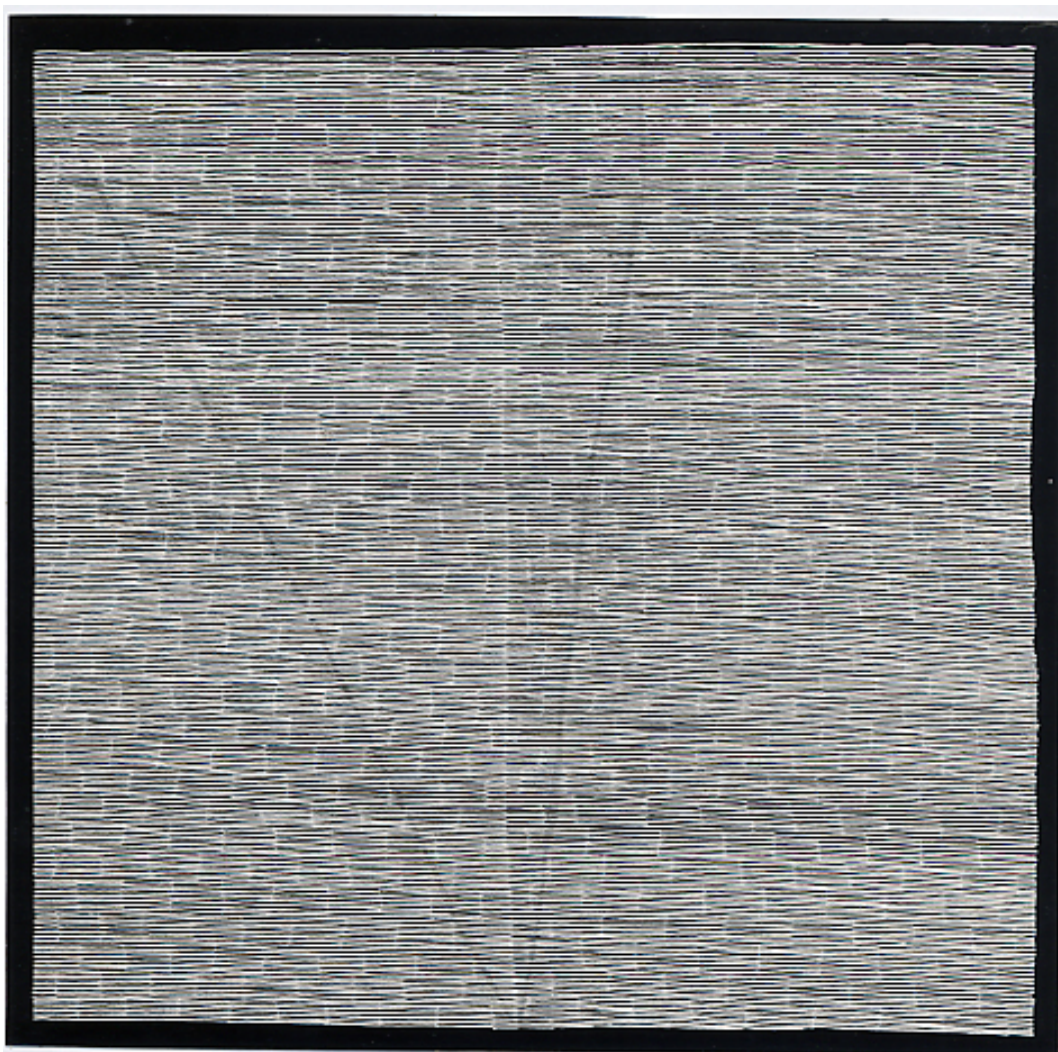
257. Andrzej Smoczyński, *Mój świat zabity jedną deską* (*El meu món mort [tancat] amb un tauler*), de la sèrie de gravats en relleu *Figury Zamaskowane* (*Figures emmascarades*), 1987, gravat en relleu, paper, 52x52 (75x60) cm, col·lecció de l'artista.



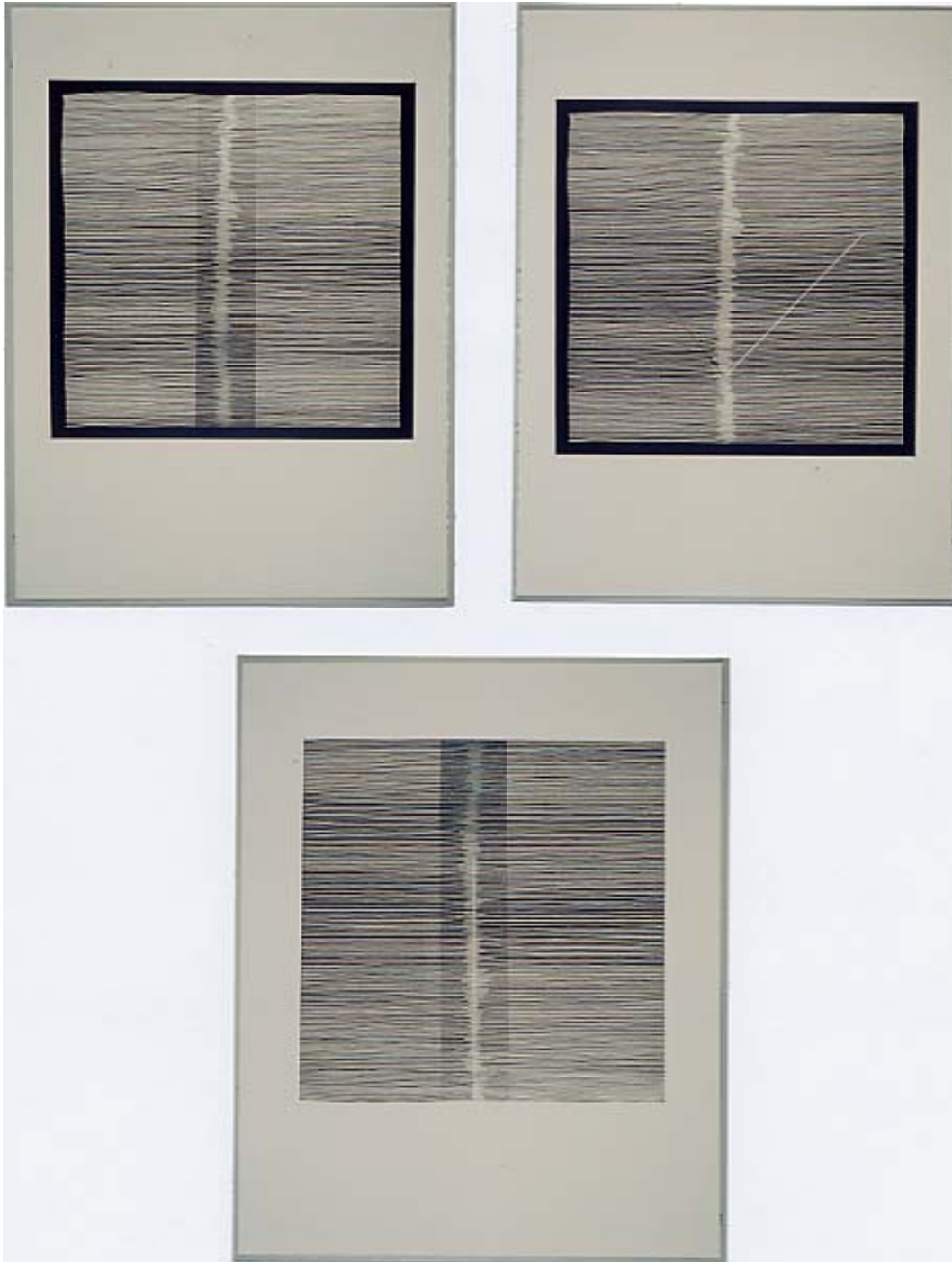
258. Andrzej Smoczyński, *Zen I*, de la sèrie de gravats en relleu *Pamięci Strzemińskiego (A la memòria de Strzemiński)*, 1991, gravat en relleu, paper, 49x48(75x60) cm, col·lecció de l'artista.

259. Andrzej Smoczyński, *Zen II*, de la sèrie de gravats en relleu *Pamięci Strzemińskiego (A la memòria de Strzemiński)*, 1991, gravat en relleu, paper, 49x48(75x60) cm, col·lecció de l'artista.

260. Andrzej Smoczyński, *Droga (Camí)*, de la sèrie de gravats en relleu *Figury Zamaskowane (Figures emmascarades)*, 1988, gravat en relleu, paper, 47x46(75x60) cm, col·lecció de l'artista.



261. Andrzej Smoczyński, *Bez tytułu (Sense títol III)*, de la sèrie de gravats en relleu *Pamięci Strzemińskiego (A la memòria de Strzemiński)*, 1987, gravat en relleu, paper, 52x52 (75x60) cm, col·lecció de l'artista.



262. Andrzej Smoczyński, *Toi et moi II (Tu i jo II)*, 1991, gravat en relleu, paper, 55x56 (75x60) cm, col·lecció de l'artista.

263. Andrzej Smoczyński, *Toi et moi V (Tu i jo V)*, 1991, gravat en relleu, paper, 55x56 (75x60) cm, col·lecció de l'artista.

264. Andrzej Smoczyński, *To samo (la mateixa cosa)*, 1991, gravat en relleu, paper, 55x56 (75x60) cm, col·lecció de l'artista.

A "L'imagination du signe" Barthes constata que la paraula *símbol* va tornar-se una mica vella i va ser reemplaçada per les paraules *signe* o *significació* :

"La consciència simbòlica ha dominat la sociologia dels símbols i, per descomptat, una part de la naixent psicologia, encara que el mateix Freud hagi reconegut el caràcter inexplicable (no analògic) de certs símbols; és a més l'època en què regna el mateix nom de *símbol* ; durant tot aquest temps, el símbol disposa d'un prestigi mític, el de la «riquesa»: el símbol és ric, perquè, hom diu, no es pot reduir a un «simple signe» (hom pot dubtar avui dia de la «simplicitat» del signe): la forma hi és desbordada sense parar per la força i el moviment del contingut; és que, de fet, per la consciència simbòlica, el símbol és molt menys una forma (codificada) de comunicació que un instrument (afectiu) de participació. La paraula *símbol* actualment ha envellit una mica; hom la reemplaça de bon gust per *signe* o *significació*. Aquest desplaçament terminològic tradueix un cert desgast de la consciència simbòlica, notablement en el que concerneix el caràcter analògic del significat i del significat; aquesta consciència resta però típica, per tal com la mirada analítica no s'interessa (fins al punt que els ignori o els contesti) en les relacions formals entre els signes, ja que la consciència simbòlica és essencialment un refús de la forma; al signe, és el significat el que interessa: el significat és sempre per a ella una cosa determinada."²

Per això crec més adequat per a l'obra de Smoczyński usar el terme *signe index* segons l'accepció que indica Rosalind Krauss, que fa la diferenciació entre els signes tipus *símbol* o *icona*, un signe que estableix significat a través de l'efecte de versemblança, i els signes tipus *index*, un signe que apareix com la manifestació física d'una causa, de la qual rastres, impressions, marques, pistes, claus són els exemples. L'índex simplement en registra les traces que ja hi són.³ En un altre moment Krauss, per mostrar el caràcter fonamentalment mut del signe índex en el context de la fotografia, ha citat abans la definició de Peirce referent a això:

² R. Barthes, "L'imagination du signe". A: *Essais critiques*, pàg. 208.

³ Cf. Rosalind E. Krauss, "Notes on the Index: Part 2". A: *The Originality of the Avant-garde and Other Modernist Myths*, pàg. 211.

"*Index* en anglès, en el sentit de Peirce. [Un índex és] un signe o una representació que remet a l'objecte no tant perquè hi hagi alguna similitud o analogia amb ell ni perquè estigui associat amb els caràcters generals que aquest objecte posseeix, sinó perquè està en connexió dinàmica (compresa l'espacial) tant amb l'objecte individual, d'una banda, com amb el sentit o la memòria de la persona per a la qual [l'índex] serveix de signe, de l'altra."⁴

La presència dels signes, a l'obra que l'artista fa a partir de 1985, com a senyals índex que han anat sorgint del seu recorregut per l'espai dels procediments usats. Diria que Smoczyński vol mostrar els signes interns de la naturalesa del mitjà emprat. En els gravats en relleu, l'èmfasi posat en el significat formalitza l'extensió expressiva del signe però no n'amplia el seu significat. El signe es dota de l'emoció de l'artista. Però, a més, aquells gravats en relleu, que no revelen cap atracció pel que vulgarment es diu la *cuina* d'un ofici, entès com un mostrari de tècniques, en canvi, sí que mostren en part una mentalitat analítica en els propòsits que elabora prèviament a la formalització de les obres. És un discurs centrat en el *funcionament* del mitjà. No estic parlant aquí de com es generen els seus dibuixos, la diferència és important: estic tractant d'analitzar els usos que fa del gravat, com a eina que li permet concretar el seu altre discurs, la seva poesia. Quan aquell mostra el seu grau zero, s'abandona. I el discurs s'esten altra vegada cap a un altre procediment (o mitjà), que es torna a reelaborar en profunditat.

En el cas de les serigrafies, les successives capes —fetes de formes trobades, anònimes, restes d'altres impressions— que tapen, que *emmassaren*, semblen intencions de mostrar la *impersonalitat* del discurs.

En els dibuixos, el discurs de Smoczyński és començat o és reprès amb un diàleg *formal* basat en el substrat d'una tradició, reelaborant l'aspecte de l'unisme de Strzemiński menys sistemàtic —la pintura com un organisme— i la seva forma poètica d'invocar, d'imaginar, cosa que acaba sense una decisió prevista d'antuvi.

⁴ R. Krauss, *Le Photographique. Pour une Théorie des Ecartis*; vegeu la seva nota 1, pàg. 15, que cita a Charles S. Peirce, *Écrits sur le signe*. Textes rassemblés, traduits et commentés par Gérard Deledalle (Paris, Seuil, 1978), pàg. 158 (N. d. T.).

Després, en els gravats en relleu i en les serigrafies (etapa, d'altra banda, paral·lela però al principi més privada) es fonamenta en l'ordre d'un discurs *funcional* basat en l'aspecte tecnològic del mitjà.

Actualment, el discurs de les fotografies, que en certa manera capturen i imprimeixen la realitat de la forma més semblant a l'observada pel subjecte, encara que el procediment tampoc no és del tot objectiu, perquè sempre opera la selecció de l'ull que enmarca i el dit que prem el disparador (Smoczyński en l'última visita comentava que les fotos en color són més reals i, per tant, més objectives i menys manipulades que les fotos en blanc i negre), és un discurs ara per ara més simple (en l'aspecte tecnològic). Smoczyński torna a evocar, amb la repetició dels signes indicatiu, el que ha fet anteriorment en els gravats en relleu i en les serigrafies.

Una *intenció de procediment*, que és el que Deleuze anomena *l'objecte absent de l'estructura*⁵ o l'objecte que circula per l'estructura i va marcant els llocs on queda reflectit: els gravats en relleu, les serigrafies, les fotografies. Intenció procedimental que s'orienta envers dos pols o llocs: el retorn a un mateix lloc (sobreposició de capes en els gravats en relleu i les serigrafies) i el pol de l'extensió (exemples variats de capteniments diversos).

En les serigrafies de la sèrie *De les coses trobades pel camí*, Smoczyński, que fins llavors indaga constantment la superfície essencialment formalista, comença a usar formes concretes, antropomòrfiques. Hi ha ulls, parts del rostre humà i, sobretot, hi ha les mans. Aquestes mans em recorden molt les dels primers linòleums dels anys setanta, de *l'Autoretrat significatiu*. És un autoretrat continuat en el temps? Les imatges i els títols denoten relacions d'autosignificacions: qui és que es troba les coses?, és el mateix subjecte? Relacions topològiques, el camí, que dibuixen una circularitat en el transcurs del temps. Recorregut que tanmateix resta obert, perquè el camí és en realitat el lloc de trobar coses i recordar-les i, sobretot, el lloc per anar (o retornar?).

Yve-Alain Bois, en un estudi que ell mateix defineix ple de subjectivitat sobre l'obra de Donald Judd, acaba citant les paraules de l'artista, que posa l'èmfasi en el *procés com a conclusió*. Deia Donald Judd:

⁵ Gilles Deleuze, "¿En qué se reconoce el estructuralismo?". A: *Historia de la Filosofía, Ideas, Doctrinas*, pàg. 567-599.

"Wittgenstein (...) diu: «És tan difícil trobar el principi. Millor dit, és difícil arribar al principi i no provar d'anar més lluny...» Els estètics intenten de dibuixar conclusions des del procés i els seus resultats, però per a mi el procés és primer i essencial i en un sentit és la conclusió. (...) El procés és el començament però el començament sempre fa passos cap enrere (s'escalona des d'enrere); per tant, més que un simple començament, el començament és una recerca d'un principi..."⁶

"El començament és la recerca d'un *principi* "; la meua adaptació, subjectiva i metafòrica, de la manera de procedir de Smoczyński posant títols: *A la recerca del temps perdut, De les coses trobades pel camí.*

Després de tot el que he dit, encara em faig la pregunta: en tota aquesta obra, n'hi ha, de metàfora? Aquí sí que començaria a *interpretar*, i diria que Smoczyński és el caminant que va recollint les coses que va trobant, els posa un nom pel plaer d'anomenar-les i les torna a deixar perquè restin en el camí de la seva recerca objectiva de la sensació estètica.

⁶ Cito la cita d' Yve-Alain Bois, "The Inflection". A: catàleg *Donald Judd New Sculpture*, [pàg. 14]. La cita d'Ive-Alain Bois, "Art and Architecture". A: *Complete Writings, II*, pàg. 25, acaba a "la conclusió" i anota que el paràgraf de Judd continua i acaba així: "The philosophers are proceeding inductively backward to a priori conclusions. I would like to go forward from the end to the beginning of the process to a posteriori conclusions. Process is the beginning but the beginning always steps backwards so that rather than simply beginning, the beginning is a search for the beginning" (nota 37, pàg. 19, article d'Ives Alain-Bois).