

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

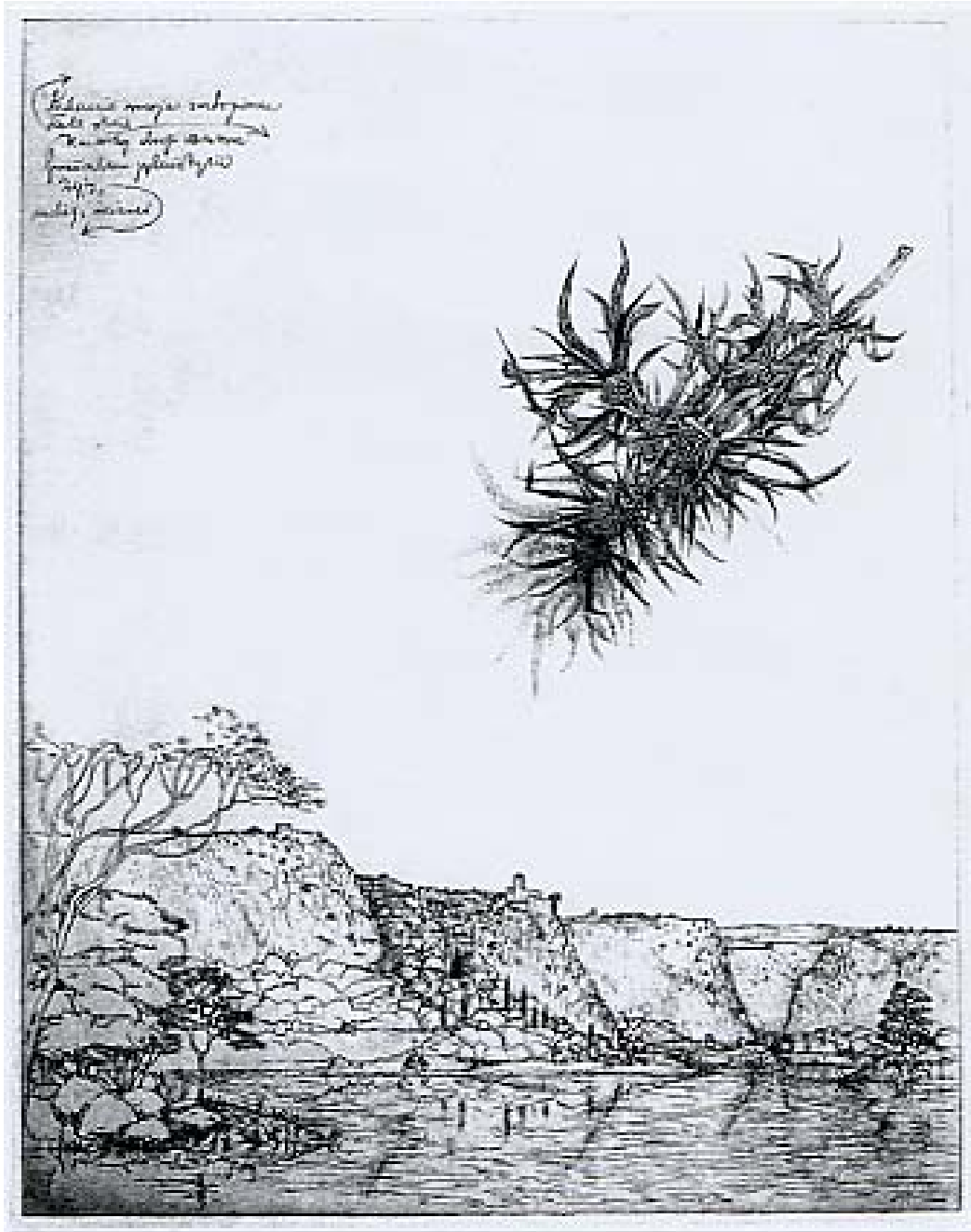
Barcelona, Novembre de 1996

SEGONA PART

A MIG CAMI

"... elle est pleine de nostalgie pour la nature primitive, un peu panthéiste. Elle implique une certaine identification avec la nature. Chez moi non, je suis opposé à la nature. La contradiction est seulement apparente. Je suis émotionnellement très attaché à certaines images de la nature, de la forêt. C'est une chose, mais l'attitude philosophique, la réflexion en est une autre. Me tournant vers la poésie, vers la forme, je crée une distance envers la nature. Toute forme est un ordre, une hiérarchie."

Czesław Miłosz



119. L. Rózga, *Počitelij*, 1973, del cicle "*Kartki z albumu*", aiguafort a color, paper, 32,6x25,2, col. Museu Sztuki Łódź.

VI. COMENÇA L'EDAT D'OR DEL GRAVAT

1. L'autonomia del mitjà gràfic

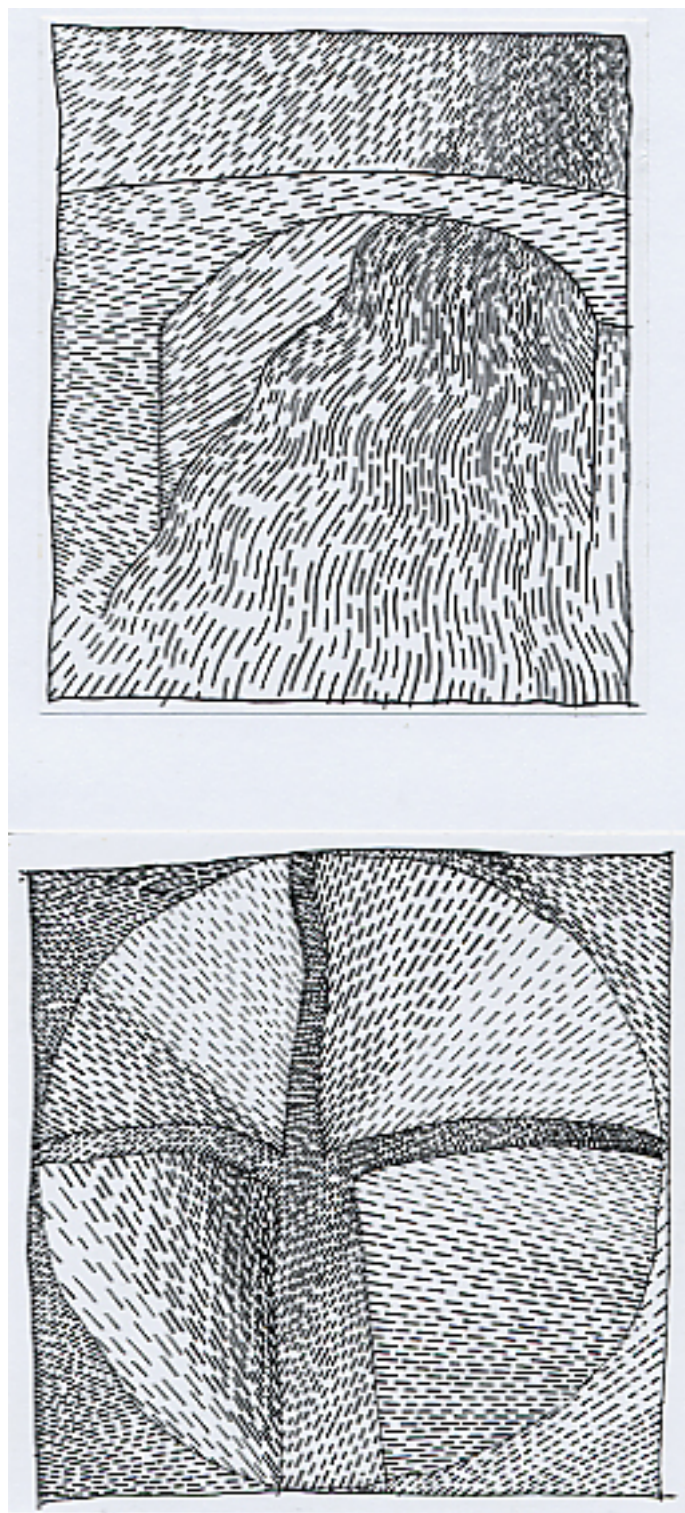
El 1960 es crea la primera Biennial Nacional de Gravat a Cracòvia. Aquell any s'estableixen a diverses localitats sistemes de subscripció d'obra gràfica.¹ S'ha de remarcar el fet que en aquell moment són comptats els artistes que disposen d'un taller de gravat propi i no hi ha tallers privats que es dediquin a l'estampació d'obra gràfica. Els artistes s'estampen ells mateixos els gravats, la majoria de vegades als tallers de les acadèmies, que disposen de bona infraestructura i amb les quals mantenen relacions fortes, perquè hi treballen d'ajudants, o professors, o perquè en són exalumnes. Hi ha tallers comunitaris a algunes filials de les associacions d'artistes plàstics disseminades pel país.

La relació del mitjà del gravat amb el de la pintura és més autònoma, perquè aquell ja ha assimilat l'esperit de canvi que s'havia operat sobretot a través dels artistes pintors. Durant aquesta dècada el gravat és el mitjà més actiu, i sembla que més tard, en un moment de crisi d'estancament i desintegració, la pintura n'assimilarà conceptes i elements tècnics.

Els corrents dominants al principi dels anys seixanta són, a part de l'abstracció, diferents variacions d'expressionisme i sobretot la metàfora, aquell corrent que havia sorgit entre l'expressionisme de mitjan anys cinquanta i la necessitat de l'abstracció, i que va mostrar la seva força en la I Exposició d'Art de la Metàfora a Sopot, el 1962. La metàfora estarà particularment present durant bastant de temps en el mitjà del gravat.

Una forta atracció per la matèria es reflecteix en les cremades més fortes a l'aiguafort, en l'ús de nous mètodes de tractaments de la superfície com la polidora elèctrica i la celografia, en les combinacions de diverses tècniques aplicades a la planxa. La relació compositiva entre la matriu i el paper, és a dir, el fet de pensar l'estampa, és també un aspecte visible de la importància que agafa per al mitjà gràfic el seu sentit visual propi, que s'havia anat descuidant en benefici d'un sentit més narratiu. Però la dada més innovadora és l'aparició fulminant i generalitzada del color en el gravat.

¹ D. Wróblewska, *Polish Contemporary Graphic Art*, pàg. 18.



120. A. Łobodziński, *Most 6 (Pont 6)*, 1978, linoleum, paper, 39,5x37,7 cm

121. A. Łobodziński, *Drzewo Bo*, 1990, linoleum, paper, 35x34,5 cm

Els fonaments conceptuals del constructivisme i l'unisme polonesos van donar caràcter a l'anomenada, des dels seixanta, *Escola de Łódź*, que va esdevenir un centre activíssim de recerca i treball artístics en els àmbits dels diversos dissenys i de la comunicació audiovisual, cosa que la va diferenciar de les acadèmies de Varsòvia i Cracòvia, que fomentaven les disciplines tradicionals. Łódź comença a ser altra vegada un tercer centre important en el desenvolupament artístic a Polònia. En l'àmbit del gravat i a través de les tècniques tradicionals —xilografia, calcografia— o més recents, com la serigrafia, el treball de la majoria d'aquest cercle du l'empremta d'un concepte de creació que tempera una gran força expressiva en una sobrietat de realització que busca l'exacte punt intermedi.

El que singularitza els artistes del cercle de Łódź és una voluntat forta de contenció plàstica, diria d'un cert ascetisme visual, que, d'altra banda, no és patrimoni exclusiu del gust per l'abstracció allí dominant.

Leszeg Rózga (1924), amb la seva obra iniciada als anys seixanta, comença la via anomenada *realisme metafòric de Łódź*.² La figuració dels seus aiguaforts, el delicadíssim dibuix dels ocells, les flors, les cordes —situat el motiu lleugerament descentrat, en la nua superfície de l'estampa, només pel plaer de la *descripció objectiva de la forma*, descripció conceptual que la dota d'emoció, o aquell motiu planant en un primer terme, amb un rerefons semblant a les atmosferes dels paisatges dels mestres holandesos del XVII, contrapunt contemporani de la *mirada romàntica cap a la naturalesa* —, tota aquesta figuració és només un pretext per seguir l'essència del pensament de Strzemiński (*Pocitelij*, del cicle *Kartki z albumu*, 1973).

També són bellíssims exemples d'aquell concepte de creació les xilografies, abstractes, d'Andrej Łobodziński (1931) tant si se ceneix al joc intel·lectual de variacions formals amb el signe, com si l'agafa i l'amplia, i en la seva construcció va emergint, circulant per les grafies limitades a traç de gúbia, una fluïdesa orgànica que prové de la intenció poètica limitada als quatre costats de la superfície. Construcció equívocament *unista*,

² Sobre aquest aspecte en particular i sobre la gràfica de Łódź des del constructivisme fins als anys vuitanta, cf. Krzysztof Jurecki, "Oblicza współczesności w grafice łódzkiej" (De l'aspecte de contemporaneïtat en la gràfica de Łódź).A: catàleg *Współczesna Grafika Łódzka*, pàg. 7-10. Vegeu també: catàleg *Leszek Rózga. Grafika, rysunek, malarswo z lat 1949-1978*.

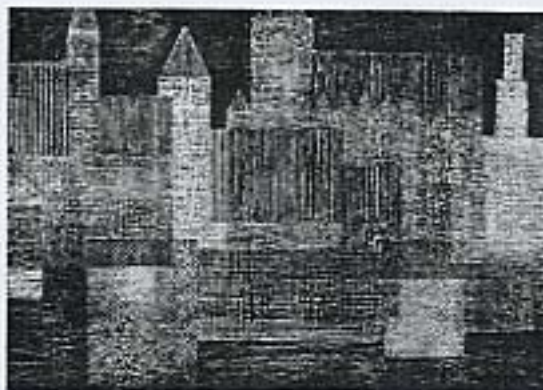
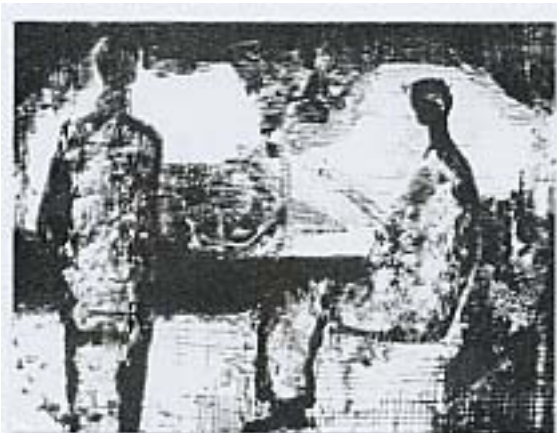
perquè està més emparentada amb el desig intuïtiu de la creació de la forma plàstica que evoca la naturalesa (*Most 6*, 1978; *Drzewo bo*, 1990). Różga i Łobodziński tots dos van ser alumnes i després professors catedràtics de l'Escola de Łódź.³

A la particularitat d'aquest centre podem afegir la posició de Fijałkowski en el panorama artístic polonès a partir dels anys seixanta. Aquest artista va tenir una gran participació en la representació oficial del l'art polonès (va ser l'artista capdavanter en exposicions a l'estranger durant les tres últimes dècades) i va fomentar durant un bon temps en la seva càtedra la seva teoria ortodoxa sobre el gravat, *el negre sobre el blanc*, que ha ajudat a potenciar una certa *subescola*,⁴ una certa forma de fer xilografia, no circumscrita necessàriament a l'àrea de Łódź. Precisament, no hi cap anunci de preocupació de si *negre sobre blanc* o viceversa en la gestualitat de les metamorfosis de paisatges, o en la síntesi constructiva de les figures enfrontades, de les xilografies d'Andrzej Bartczak (1945), alumne d'aquella escola, contemporani d'Andrzej Smoczyński, i actualment catedràtic del Departament de Gravat.⁵

³ Cf. J. Ładnowska, catàleg *Twórcy 1945-1980*, amb introducció i cronologia de l'Escola Estatal Superior d'Arts Plàstiques de Łódź; per la història d'aquest centre amb els seus professors —inclòs Strzemiński— i alumnes, del període 1945-1953, cf. "Nauczyciele i uczniowie". A: catàleg *Profesorowie i absolwenci PWSSP w Łodzi w latach 1945-1953*. Vegeu també Artur Zagała, *Siedmiu Grafików Łódzkich*.

⁴ Fijałkowski em deia que es podria parlar d'una tradició a la regió de Łódź de xilografia popular dels s. XVIII i XIX, de *bois coloré* —tant en imatge impresa com en escultura—, que es va anar estenent a tot el país. Molt a prop de la ciutat, a 60 km, hi ha el Museu d'Art Popular de Łowicz que dóna proves d'aquesta tradició. Però s'ha de dir que a tots els museus etnològics de Polònia es troben exemples sensibles d'aquest amor per la fusta.

⁵ Vegeu Andrzej Marian Bartczak. *Grafika, rysunek, collage*, 1986.



122. H. Chrostowska, *Dwie postacie z cyklu "Komedianci"* (*Dues siluetes del cicle "Comediants"*) 1962, metall, tècnica mixta, paper, 50x65 cm

123. B. Narębska-Dębska, *Panorama Chelma (Vista de Chelm)*, 1963, aiguatinta a color, paper, 34x47 cm

124. T. Łapiński, *Konstrukcja*, 1962, litografia a color, paper, 66,5x51,5 cm

A Varsòvia els artistes que pintaven i gravaven continuen en general una línia de síntesi expressionista, que s'anirà abocant més cap a una abstracció feta de brevetat i vigor, sobretot amb les tècniques de metall que ja s'havien consolidat durant la postguerra. Edmund Piotrowicz (1915) en els seus aiguaforts i puntes seques recrea orografies de línies i taques que recorden paisatges; Halina Chrostowska (1929-1990) passa d'una anterior etapa figurativa —que mai no deixarà del tot— cap a una abstracció matèrica feta de zones d'aiguatinta en color i relleus en sec, ressaltats per fortes cremades de línia en aiguafort. Ewa Śliwińska (1909-1976), que fins llavors havia alternat la xilografia amb la pintura i projectes de cementiris, ara es concentrarà en linòleums en color inspirats en fragments urbans de gran força gràfica i poètica, fragments que derivaran amb els anys en formes més abstractes. Józef Pakulski (1900-1975), gran litògraf, membre del grup de gravadors Kardasz⁶ que s'havia format a Varsòvia l'any 1957, inunda de color les seves litografies d'una iconografia inspirada en la tradició ucraïnesa, feta d'escenes guerreres en composicions d'arabescos plens d'àngels i cosacs. Al Departament de Gravat de l'Acadèmia de Belles Arts de Varsòvia, va tenir lloc un curs especial sobre el color l'any 1961.⁷

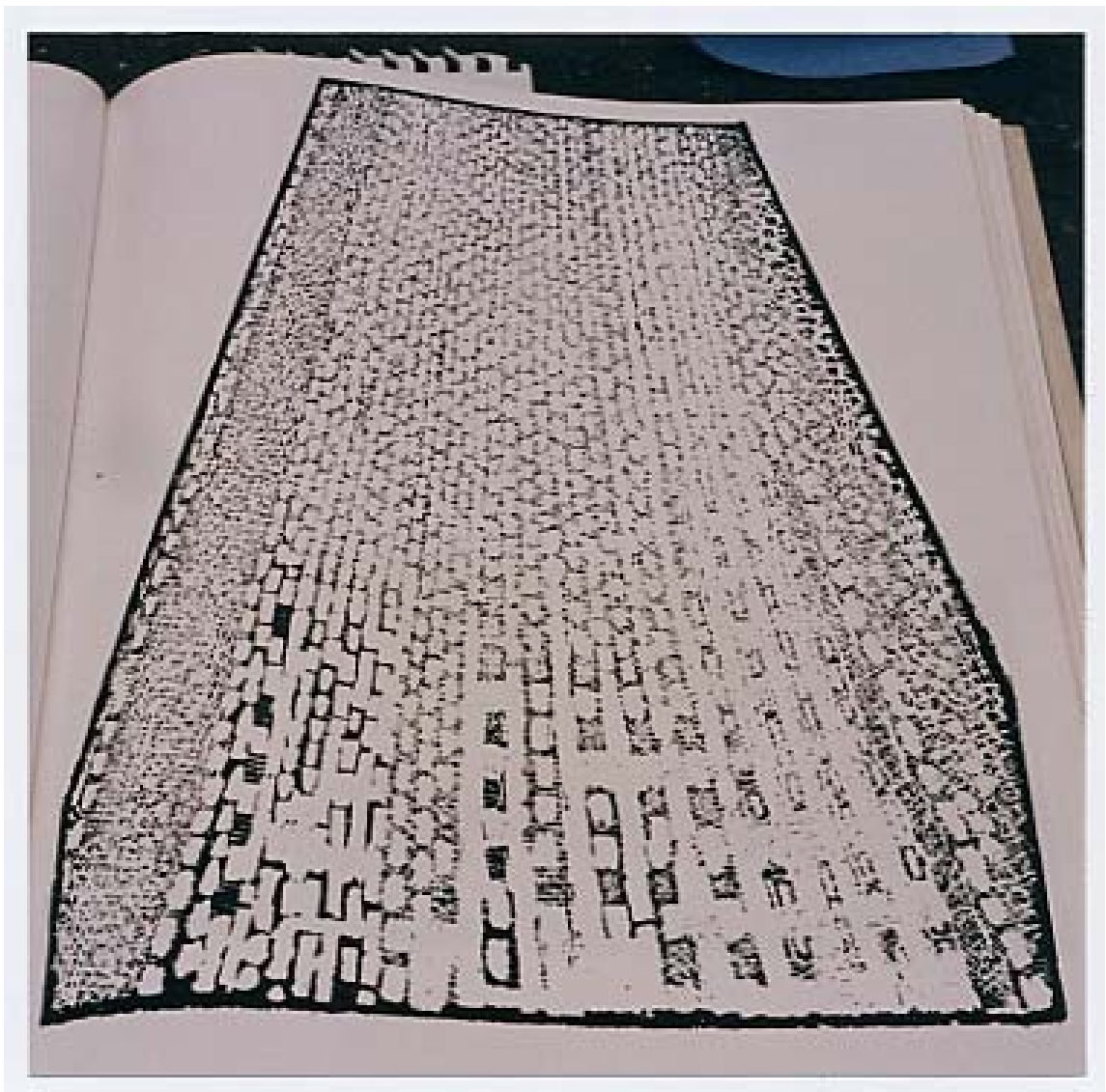
A Cracòvia, Andrzej Strumiłło (1928), que havia estat alumne de Strzemiński a Łódź, comença a experimentar amb la fotografia sobre planxa de zinc emulsionada (fotogravat). Fortament arrelat quan és el moment al *socrealism*, Strumiłło sempre continuarà les recerques sobre els sentits de l'existència i de l'home en la societat, que reflectirà amb la inclusió de la figura humana en les seves planxes, a la manera de reportatge (de viatges a la Xina, Itàlia, l'Índia, Síria, Mongòlia, Vietnam, Nepal) amb accent social i polític d'una estètica objectiva propera a l'art conceptual.

A Cracòvia hi havia més tendència cap a la figuració, entre la metàfora i el llenguatge dels símbols, entre el surrealisme i l'expressionisme. L'any 1958 s'havia creat el Club Marg, format exclusivament d'artistes gravadors, i al qual es van afegir alguns membres del grup dels 9 Gràfics. A part de Jerzy Panek,⁸ cal destacar els xilògrafs Marian Malina (1922-1985), dotat d'un prodigiós talent per fer brollar de la superfície impetuosa

⁶ Format per nombrosos artistes; entre altres eren: M. Jurgielewicz, M. Hispańska-Neumann, A. Rudziński; més tard s'hi afegiran E. Śliwińska, H. Chrostowska, T. Łapiński, E. Piotrowicz, S. Dawski. Cf. A. K. Olszewski, *Dzieje Sztuki Polskiej 1890-1980 w zarysie*, pàg. 101.

⁷ Cf. D. Wróblewska, op. cit., pàg. 17.

⁸ Vegeu cap. IV.



125. E. Šliwińska, *Ulica (Carrer)*, 1960, gravat damunt guix, paper, 65,5x48,7 cm



126. A. Strumitto, *The Story Of Christmas*, 1972, del cicle "Informacja i emocja", zincografia, paper, 40,3x35,3 cm

s imatges (*Figura*, 1965), i també a Stanisław Wójtowicz (1920) que, sempre dins d'un concepte de gran síntesi gràfica, passarà del blanc i negre de les seves figures (*Retrat amb gat*, 1956) cap a una concepció de l'estampa on el color és tan important com la forma, no exempta d'un cert aire dubuffetià (*Ocell*, 1963).

Membre dels dos grups va ser Mieczysław Wejman (1912), molt actiu ja des dels temps del *socrealism*; els seus densos aiguaforts —minucioses repeticions de trames de línia fins a negres molt potents, que agafen un fort sentit escultòric—mostren en el seu famós cicle *El Ciclista* (*Abans de la decisió*, 1966) atmosferes feixugues d'arquitectures i restes d'un desastre apocalíptic que oprimeixen els dos protagonistes: un home, i la seva

bicicleta, del qual no acabem mai de veure la cara (com passa també a les altres figures d'altres aiguaforts, a vegades vistes d'esquena, amb gorres militars, reprimint una manifestació; a vegades de cara, una dona nua sense rostre).

El classicisme conservador de Wejman des de la càtedra de Gravat a l'Acadèmia de Cracòvia marcarà durant un temps les obres dels seus deixebles, però també s'ha de reconèixer que la projecció pública d'aquest artista i la seva fe en el gravat són molt significatives per al desenvolupament del mitjà gràfic en els anys seixanta i setanta.⁹

També del grup Marg, els litògrafs Lucian Mianowski(1933) i Włodzimierz Kunz (1926) comencen a unir litografia i fotogravat en color. El primer, amb un tractament de l'objecte marcadament pop, però amb un component metafòric, un missatge poètic; o també la imatge, pel tractament que se'n fa, apareix envellida, esborrada i desprèn al·lusions al temps, a la història, a l'entorn de l'individu.

No entenc per què la crítica Anda Rottenberg és reàcia a acceptar que l'art pop va arribar a Polònia.¹⁰ Crec que Bogucki explicita la característica polonesa del pop quan el relaciona amb la forta tradició del realisme i l'èmfasi que llavors es comença a posar sobre l'objecte, i que anomena *realisme objectual* .¹¹

⁹ Vegeu aquest cap. VI (4. i 5.). Per la història de l'Acadèmia de Cracòvia, cf. Franciszek Bunsch, "Kształcenie grafików w krakowskiej ASP"(L'educació del gravat a l'Acadèmia de Belles Arts de Cracòvia) i Tomasz Gryglewicz, "Grafika z krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych" (Gravat a l'Acadèmia de B.A.de Cracòvia). A: catàleg ASP, *Grafika z krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych*. Vegeu també, Peter Pokay, "Polnische Graphik nach 1945". A: catàleg *Polnische Graphik in der Albertina*, pàg. 11-16.

¹⁰ Cf. Anda Rottenberg, "Zur Situation der Kunst in Polen nach 1945". A: catàleg *Doppelte Identität-Polnische Kunst zu Beginn der neunziger Jahre*, pàg. 9.

¹¹ Cf. J. Bogucki, *Sztuka Polski Ludowej*, pàg. 249-257.



127. M. Malina, *Figura*, 1965, xilografia, paper.



128. S. Wójtowicz, *Portret z kotem (Retrat amb gat)*, 1956, xilografia, paper, 50x35,5 cm



129. S. Wójtowicz, *Ptak (Ocell)*, 1963, xilografia a color, paper, 53,4x42 cm



130. M. Wejman, *Rowerzysta la (El ciclista la) (Abans de la decisió*)*, 1966, aiguafort, paper, 81,5x63,8 (89x69)

deix de poesia, que transmet un sentit a aquell objecte (*Disc*, 1968). El segon, també en el terreny de la metàfora, continua durant els anys setanta un joc gràfic de collage de papiroflèxia, sobre fons de taques entre geomètriques i gestuals, més abocat a l'abstracció, o adoptant la repetició de la imatge a la manera d'un Warhold (*Field Altar III*, 1979).

Aquests són exemples individuals i personals de la versió polonesa de l'art pop, que mediatitza la presentació realista de l'objecte o la figura recurrent a la fotografia, amb un missatge poètic; o també la imatge, pel tractament que se'n fa, apareix envellida, esborrada i desprèn al·lusions al temps, a la història, a l'entorn de l'individu.

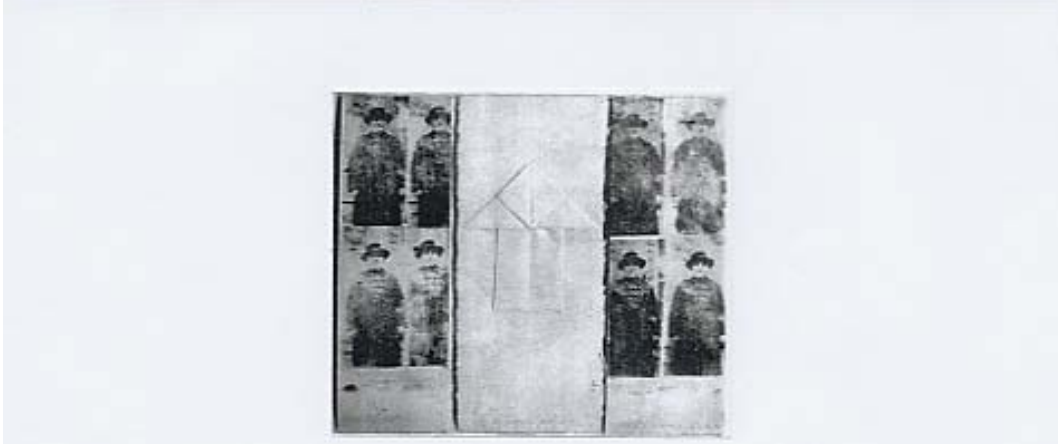
No entenc per què la crítica Anda Rottenberg és reàcia a acceptar que l'art pop va arribar a Polònia.¹² Crec que Bogucki explicita la característica polonesa del pop quan el relaciona amb la forta tradició del realisme i l'èmfasi que llavors es comença a posar sobre l'objecte, i que anomena *realisme objectual*.¹³

¹² Cf. Anda Rottenberg, "Zur Situation der Kunst in Polen nach 1945". A: catàleg *Doppelte Identität-Polnische Kunst zu Beginn der neunziger Jahre*, pàg. 9.

¹³ Cf. J. Bogucki, *Sztuka Polski Ludowej*, pàg. 249-257.



131. L. Mianowski, *Rose Girl*, 1960, litografia a color, paper, 53,5x32 cm
132. L. Mianowski, *Disque*, 1968, litografia a color, paper, 796x528 cm



133. W. Kunz, *Głowa II, (Cap II)*, 1970, litografia, papier, 75x53 cm

134. W. Kunz, *Reportage, ziemia III (Reportatge, terra III)*, 1972, litografia a color, collage, papier, 65x100 cm

135. W. Kunz, *Field Altar III*, 1979, litografia, collage, papier.

2. Janina Kraupe

Val la pena detenir-se davant dels linòleums de Janina Kraupe (1921), pintora i gravadora (litografia i xilografia); membre dels grups Krakowska II i 9 Gràfics, i professora de l'Acadèmia de Belles Arts de Cracòvia.¹⁴

La qualitat singular de l'obra de Janina Kraupe prové de l'estranya simbiosi entre la capacitat de reflectir el seu desig oníric i la contenció a què el sotmet. Meditades al·lusions i referències a les esferes abstractes de la música, de la parla humana, del coneixement, dels misteris de l'existència, ella les sap dipositar amb suavitat i calidesa en estrictes composicions emmarcades en bandes verticals i horitzontals que van organitzant la superfície. És com si anés recollint innombrables partícules d'esferes que habiten el cosmos, les ordenés per les lleis d'un univers visual i els restituís un nou avenir, ara en la plana superfície de l'estampa gràfica.

Kraupe sap mantenir en perfecta convivència els reialmes del surrealisme i l'abstracció. Un repertori misteriós de símbols, pictogrames i cal·ligrafies orientals harmonitza el seu discurs personal amb la presència del color i la llum. Ric cromatisme que accentua en densitat i tonalitats, i que li serveix de base per mostrar-nos els rastres d'un llenguatge primigeni i arcaic que es troben amb els indicis d'un llenguatge anunciat, que encara ha d'arribar. No hi ha temps en les obres de Kraupe i, si n'hi ha, són els seus pictogrames que el devoren per mantenir-se en l'espai immanent (*Apassionata*, 1970; *Venus*, 1975; *Escriptura màgica*, 1977).

M'agrada d'associar l'obra de Janina Kraupe a la del gran heterodox del segle XVIII, William Blake. Els signes minuciosament invocats en cada un dels linòleums de Kraupe em recorden la insistència de l'artista anglès quan transcrivía en les planxes els poemes universals, el *Llibre de Job* o la *Història de David*. No és només degut als grafismes d'aquell —cal·ligràfics o gairebé tipogràfics— sinó també a la mateixa densitat del color a què abans em referia, que Blake aconseguia sobreposant dues o més capes de color, densitat que en els dos casos no perd mai la seva qualitat com de transparència encara que sembli una paradoxa. I és que en ambdós són colors volcànics, tenen la llum del foc i l'espessor de l'interior de la Terra.

¹⁴ Vegeu exposicions al catàleg *Polnische Graphik in der Albertina*, pàg. 89-90.



136. J. Kraupe, *Magiczny zapis (Eschriftura mágica)*, 1977, linòleum a color, 63x45,5 (66,2x48,2) cm
137. J. Kraupe, *Apassionata*, 1970, linòleum a color, 68,7x43,7 (71,1x46) cm

Diria que Kraupe troba el color en el seus somnis. Després el pensa. I finalment el fa jugar. El seu cromatisme té una aparença càlida que no prové de l'absència dels tons freds perquè, al contrari, hi són. És en la forma com l'artista els col·loca, els tamisa o els contraposa. L'espectre de terres, ocre, verds, liles, blaus, taronges, vermells —amb el negre, sempre present, i esporàdic, el blanc— crea atmosferes d'intensitats similars perquè Kraupe sap trobar els graus adequats de saturació de cada color, de la mateixa gamma, o crear efectes lluminosos per sobtats contrastos entre tons complementaris (invisible sempre el blanc però present en les mescles de tintes).

Una altra forma de pensar el color consisteix en la previsió dels resultats en l'estampació. Aquell és treballat en capes, per substrats. Una característica de Kraupe és que sempre imprimeix els seus linòleums sobre paper negre i el que vaig descobrir quan els vaig veure al Museu Sztuki de Łódź és que alguns estan estampats sobre tela d'enquadernar llibres. El gra de la superfície de la tela, la petita rugositat de la trama, absorbia el color espès que li traspassava la planxa entintada, i quedaven muntanyetes de color com la textura d'una taronja. Sigui sobre tela o sobre paper, Kraupe aconsegueix un efecte de transparència en imprimir la segona capa de color sobre la primera encara no del tot seca, i així les tintes es mesclen irregularment; o pot ser que jugui amb les diferències de consistència i de viscositat o pastositat de les tintes; o que imprimeixi la segona capa més seca i deixi entreveure el color de sota de la primera. També és possible que en estampar faci diferències manuals de pressió amb el *baren* o similars.¹⁵ Aquest aspecte de l'obra de Janina Kraupe mostra també l'essència d'un art madurat, llarga estona, en el caliu del taller de gravat.

Amb el seu treball, ininterromput fins a l'actualitat, (*Om*, 1993; *Homenatge a Giordano Bruno*, 1993), Kraupe exemplifica el ric llenguatge plàstic del color, que en l'art del gravat ha sabut sorprendre i seduir per mitjà de l'obra d'artistes com Hèrcules Seguers, William Blake, Edgar Degas, Joan Miró, S. W. Hayter,

¹⁵ Encara que les estampes de la Kraupe presentin efectes pictòrics que semblarien més propis de monotip, són proves numerades.



138. J. Kraupe, *Om*, 1993, linòleum a color, 67x48 cm. Cat.

Pierre Alechinsky, Jim Dine, Tom Phillips, Joe Tilson, Hellen Frankenthaler, Dorothea Rockburne, Sol Le Witt, Frank Stella, Nancy Spero, Antònia Vilà, etc.¹⁶ per citar-ne només alguns.

¹⁶ Des de fa molts anys és amiga meva i col·lega en la professió. Amés de la seva obra artística singular cal citar el seu intel·ligent estudi sobre el color en el gravat, un dels pocs que hi ha, per no dir l'únic. Cf. Antònia Vilà, *El color en el gravado*. U. B., 1990. [Tesi doctoral].

Janina Kraupe: partitures d'inscripcions de veus màgiques, de neons de color, de raigs de llum...

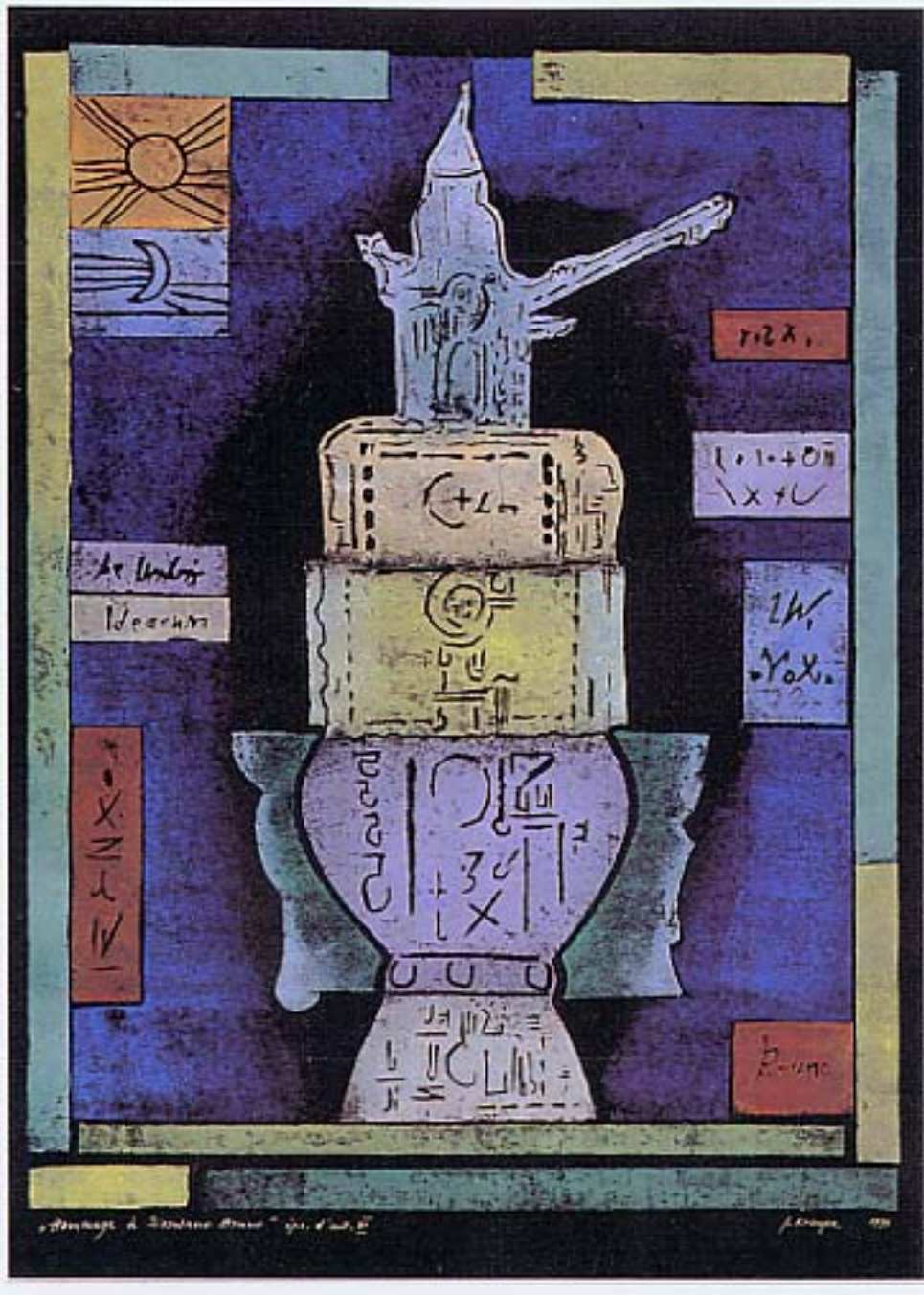
3. 1965-66: gravat i objectius politicoculturals

Des del 1960 es celebrava cada dos anys la Biennal Nacional del Gravat a Cracòvia, que esdevindrà internacional l'any 1966. El 1965 a Poznań té lloc la I Mostra de Joves Gravadors. També aquell any, a Katowice, se celebra la I Biennal Nacional del Pòster i, el 1966, la I Biennal Internacional del Pòster, a Varsòvia. I nombroses exposicions conjuntes de gravats i cartells arreu del món: Brussel·les, Belgrad, Roma, Washington, Tòquio, Viena, Xile, l'Havana, Ginebra, Estocolm, París...

En el mitjà gràfic, els usos del color, de la fotografia i de la serigrafia són tres fets essencials. L'entrada en acció d'aquests elements serà d'una banda autònoma, i, de l'altra, deguda a una conjuntura artística que els empeny cap a aquest mitjà —o empeny el mitjà cap a aquells?—, però al mateix temps aquests usos es necessiten els uns dels altres, de manera que estimulen, diria d'una forma frenètica, la creació dels artistes gravadors.

La fotografia entra en el mitjà gràfic tractada de formes variades, com a base de la imatge, com una citació visual, com un component accidental, com un element modular. S'ha de fer notar el lligam que molts artistes estableixen entre el gravat i el disseny gràfic, sobretot amb el pòster, considerat com a treball d'autor.¹⁷

¹⁷ Cf. D. Wróblewska, op. cit., pàg. 21.



39. J. Kraupe, *Held Giordanowi Bruno (Homenatge a Giordano Bruno)*, 1993, linòleum a color, 70x50 cm

Comença la guerra pels gravats de formats grans, possibilitat que s'aconsegueix amb la serigrafia, quan fa furor a mitjan anys seixanta, que amplia l'esfera del mitjà amb les possibilitats de color i de simplicitat de la mateixa tècnica. El gravat està competint, amb aquell ús de la serigrafia, amb la gran posició que llavors està agafant el cartell.

Altres centres de Polònia mostren una eufòria artística que descentralitza l'anterior tríada de Łódź, Varsòvia, Cracòvia: Toruń, Kattovice, Poznań... A Wrocław s'està fent l'art més radical vinculat amb els primers *happenings*.

Hi ha en tot aquest panorama un fet general a tenir en compte, i és que l'art està donant un tomb cap a vies molt diferenciades:

1. L'art pop que ara entra a Polònia sota la forma d'un determinat *culte* a l'objecte. Hi ha una intenció artística centrada en tot tipus d'experimentacions sobre l'objecte: a més dels *happenings*, hi ha les accions —a vegades al carrer—, les instal·lacions, l'interès per les formes espacials, l'art postal. Una versió del pop entre polititzada, humanista, emocional, que a vegades lliga art i vida, accions entre la rutina diària i el teatre, efectes mecànics i electrònics centrats en el comportament de l'objecte —o en les persones i els seus missatges.

2. La importància dels mitjans audiovisuals *per se* i com a fenomen de comunicació social, comunicació que en aquell moment es viu plenament a Polònia i es considera un fet essencial en la ideologia del partit: el lema de McLuhan que "el mitjà és el missatge" esdevé una consigna nacional. Els artistes més joves, o involucrats en certa manera en un art *social*, agafaran aquesta via i l'anterior.

3. També està apareixent aquí al país el corrent de la "nova figuració", representat pels artistes nascuts al final dels trenta i al principi dels quaranta. La interpretació de la forma humana adopta variants molt heterogènies, des de les més emparentades amb l'art pop, fins a les que neden entre el realisme i el surrealisme, que tanmateix barregen art pop i fotografia.¹⁸

4. El postconstructivisme s'enllaça d'una forma molt natural amb la tradició d'entreguerres, a través d'artistes que mai van deixar de treballar-hi (Stefan Krigier), però sobretot al voltant de la figura de Stażewski i els joves crítics de la galeria Foksal. Aquesta via pendrà diverses formes: la pròpiament abstracta geomètrica, amb una

¹⁸ Sobre la nova figuració, la relació intermitent de la fotografia amb la pintura a Polònia des del seu apropament cap a 1948-49, passant per l'aversion (després del *socrealism*) a una nova aliança molt particular mesclada de romanticisme i biologisme, cf. capítol "Nowy Realizm w Polsce", pàg. 159-191, de l'artista Ewa Kuryluk, *Hiperrealizm-Nowy Realizm*.

conscient absència d'emoció en el sentit de la primera via (perquè aquí és òbvia una emoció estètica); una forma geometritzant més emparentada amb l'*op-art* i derivacions cinètiques; i una tercera forma, l'art conceptual, que escau com un guant als interessos artístics de la galeria Foksal.

Bożena Stokłosa¹⁹ assenyala que a la meitat dels seixanta es va revelar una divisió molt clara entre dos grups oposats: els que apostaven per la continuació d'aquella tradició de l'avantguarda constructivista i els nous mitjans tecnològics (les vies 2 i 4, i bona part de la via 1), i els que donaven suport a un nou realisme (la via 3), que no serà essencialment conservador (desaproven per igual el realisme tradicional i l'excessiu èmfasi en l'experimentació tècnica), i cerquen més aviat en la seva obra representacional una al·lusió tant a una dimensió metafísica com a la dimensió existencial de la llibertat i dignitat humanes. Entre aquests últims tindrà un paper molt important el grup de Cracòvia Wprost (Directe), entre els membres del qual hi ha Leszek Sobocki i Jacek Waltoś, que manifestaran les seves conviccions socials, artístiques i polítiques a través de la gràfica.

És important observar la presa de posició d'una nova generació que qüestiona el llegat dels seus majors avantguardistes, centrats en l'abstracció i la tradició del constructivisme. Cal dir, però, que aquesta qüestió no és deguda a cap pressió per part de les autoritats culturals oficials,²⁰ que continuen d'altra banda donant suport als realistes tradicionals. Respon absolutament als plantejaments socials d'una nova generació, paral·lels a les manifestacions d'estudiants que són violentament reprimides, el 1968.

A sota de tot, crec que hi ha la voluntat de les autoritats polítiques de dur una política encaminada a potenciar tot aquest ventall artístic. El 1965 el Ministeri de Cultura i Art firma un acord amb el Consell Central de Federacions Professionals sobre el patrocini per part d'empreses industrials d'assumptes artístics,²¹ cosa que té una forta relació amb

¹⁹ Cf. Bożena Stokłosa, "Contemporary Polish Art". A: catàleg *Contemporary Art from Poland*, pàg. 11-12.

²⁰ *Ibidem*, pàg. 11.

²¹ Cf. P. Piotrowski, *Dekada*, pàg. 13, citat per l'autor segons una conversa mantinguda amb Anda Rottenberg, actualment directora de la Galeria Zachęta de Varsòvia, llavors central de les galeries BWA i ara Galeria Nacional.

el que abans s'ha comentat sobre la galeria Foksal i amb el suport estatal a la promoció d'activitats artístiques (com els *plein-air*s) que semblen més *actuals*, en principi entenent-les com una aplicació renovada de *l'art per la societat*, el contrari de *l'art per l'art*. D'ací també aquella pressió de la censura sobre l'abstracció. El nou concepte de les galeries d'autor, en definitiva acceptades —i finançades— per l'estat, és encara vist com un fenomen marginal.

I finalment, l'existència de la Biennial Internacional de Gravat, que, com es veurà més endavant, es va crear amb unes finalitats ben precises: estar al corrent del gravat que es feia a Occident, mostrar-lo i popularitzar-lo a dins del país.

Un símptoma que no s'ha de deixar d'observar: aquelles subscripcions d'obra gràfica que comencen al principi de la dècada podrien mostrar que el gravat estava entrant en la categoria d'objecte de consum, el mitjà artístic més idoni en una societat comunista.

4. La Biennial de Cracòvia

A Cracòvia durant els anys cinquanta, un grup de joves pintors havia començat a ocupar-se de l'àmbit del gravat. Prefereixen considerar-se artistes gravadors.²² Obtenen els permisos oficials per a l'organització d'exposicions generals, només de gravat polonès i, el 1960, en un moment de clar destesament del diàleg polític, té lloc la I Biennial Nacional de Gravat, a Cracòvia. El 1962 segueix la II Biennial Nacional, però no serà fins quatre anys més tard, ja en la segona meitat de la dècada dels seixanta (Tractat d'Hèlsinki), que hi haurà la possibilitat de convidar els artistes estrangers. El govern polonès accepta aquesta obertura en ser creada la Societat d'Artistes Plàstics sempre sota la seva tutela. Witold Skulicz comenta la desigualtat de control que hi havia sobre les diferents parcel·les artístiques en aquella època: si la literatura i la poesia, d'una banda, van ser les més controlades i el cinema i la TV sempre van estar també sota control de l'Administració, en canvi, els artistes plàstics van ser els primers a notar un aflujament de les pressions que s'exercien en els altres àmbits.

²² El professor Witold Skulicz era un d'ells. Actualment és el president de la Triennial Internacional de Gracòvia. Vam tenir una entrevista el 23 de setembre de 1992 al seu despatx a la seu de la triennial. En converses prèvies l'idioma utilitzat era el francès, però en aquella ocasió el prof. Skulicz va demanar la presència de la seva col·laboradora i intèrpret Pani Urczula Wadowska, per poder expressar-se amb més precisió amb el seu idioma.

La primera Biennial Internacional de Gravat té lloc, doncs, a Cracòvia l'any 1966. Les biennals tenen la particularitat que la participació és a títol individual, és un circuit diferent del de les galeries i els museus. Una biennial suposa l'exhibició de les obres admeses, l'edició del catàleg, uns premis i, de vegades, subhastes de les obres. La participació a la biennial de Cracòvia des d'un principi va ser oberta, a diferència de la de Ljubljana (a Iugoslàvia, establerta des de 1955) que llavors encara exigia una invitació nominal.

És un moment en què es fa patent la solidaritat dels artistes dels altres països d'Occident amb els artistes polonesos. Witold Skulicz és el president d'aquesta primera biennial, en què participen reconeguts artistes internacionals (Pierre Soulages, Marino Marini, Hans Hartung, Antoni Clavé, Henry Moore, John Friedlander, Mario Avati, S. W. Hayter, Henry Goetz, Victor Vasarely, Joan Hernández Pijuan, Yozo Hamaguchi, Emil Schumacher, Gabor Peterdi...) i nacionals (Stanisław Fijałkowski, Janina Kraupe, Ryszard Otręba, Mieczysław Wejman,²³ Witold Skulicz...). Hi són representats 34 països.²⁴

De fet, al principi de la biennial de Cracòvia també s'hi notava un cert aire elitista, segons Skulicz. Molts artistes d'altres països socialistes i també alguns de polonesos volien un carnet de participació. Com a la biennial de Ljubljana, la majoria de les grans figures eren professors de càtedres de Belles Arts, que no oblidaven en cap moment que pertanyien a un estament sociocultural de pes molt específic.²⁵ Els premiats en les diferents manifestacions van anar formant els anomenats *clubs de llorejats*, que a la biennial següent tenien, a part, una exposició especial de la seva obra.

El 1966 es van crear dos premis de la mateixa importància que corresponien paral·lelament a dos temes establerts com a motiu de treball. Un dels temes es referia a la vida, a l'home i al món contemporani, sota el lema "L'home i el món contemporani". L'altre tema, lliure, es referia a l'especulació tècnica del mitjà. Això va durar uns quants anys. Skulicz comenta rient: "Una espelma a Déu i una altra al diable..."

²³ Llavors era president de la secció gracoviana d'Artistes Plàstics Polonesos. Vegeu A. Banach, "I Międzynarodowe Biennale Grafiki w Krakowie". A: *Projekt*, núm. 6, 1966, pàg. 26.

²⁴ Cf. catàleg de la I Biennial de Gracòvia, I MBG 1966 *Międzynarodowe Biennale Grafiki Kraków*.

²⁵ Skulicz recalca: "ser un artista important volia dir també ser professor de l'Acadèmia; sota el règim comunista la possibilitat dels honors estava en les acadèmies, perquè no existia un mercat artístic".

Un dels problemes de la biennial sempre ha estat la formació del jurat. Des de l'inici es van crear dos jurats, un de selecció de les obres i un altre de concessió dels premis. Segons Skulicz, el primer jurat segueix la premissa de crear una bona exposició, amb criteris que poden anar canviant segons els anys. Però el segon jurat, posterior, no sempre pot continuar la mateixa línia iniciada pel jurat anterior —criteris mesclats amb subjectivitat, dirigisme, etc.

Segons Skulicz, l'esdeveniment de la biennial tenia durant els primers anys molta importància per a tots els artistes dels llavors *països de l'Est*. Els polonesos podien conèixer l'art que es feia a fora del país i s'hi podien comparar. Per als artistes de l'Alemanya Oriental, l'URSS, Txecoslovàquia, participar-hi era l'única possibilitat de sortir del seu context. Després de la Primavera de Praga, d'aquell país amb les fronteres tancades sortien autocars cap a Polònia, s'organitzaven excursions amb motiu de la biennial. La participació dels artistes de l'URSS era oficial, ja que el govern els escollia i els donava dret a assistir-hi, només una vegada.

La biennial, segons Skulicz, reforçava un prestigi en diversos sentits: es podia ser artista, professor, i participar com a jurat. També servia de plataforma per als artistes més joves i, ateses les circumstàncies, una via d'accés a ocupar una plaça a l'Acadèmia de Belles Arts, que podia ser l'ambició d'alguns. Altres artistes, ja durant els anys setanta, podien vendre un parell d'obres al mes i, tot i que els preus eren baixos, això els assegurava una vida tranquil·la. La inexistència d'un mercat artístic segons el model occidental era compensada pels compradors com ara l'Administració en forma dels diversos museus, les galeries BWA estatals i els col·leccionistes, compradors privats.

La biennial de 1976 és l'última a càrrec de W. Skulicz, perquè ja eren uns altres temps.²⁶ La biennial continuarà ininterrompudament fins avui, que ha pres la forma de triennial des de 1991, i de la qual en torna a ser Skulicz el president.²⁷

²⁶ Segons l'entrevistat, el pretext per treure'l de l'organització de la biennial va ser que mentrestant ell havia deixat de ser membre del partit comunista, i l'any 1976, el període anomenat de "l'arrogància de Breznief", es va *veure* que s'havia de fer una política més oficial.

²⁷ Vegeu cap. VIII.

En aquest primer període de la biennial van ser premiats,²⁸ entre altres, els artistes Alexanco, Pierre Alechinsky, Józef Gielniak, Yozo Yamaguchi, Juan Hernández Pijuan, Victor Vasarely, Mieczysław Wejman, Jacek Gaj i David Hockney (1966); Rimtautas Gibawiczius, Antonio Segui, Jiri Anderle, Arnold Gross, Andrzej Pietsch, Liliana Porter, Joan Hernández Pijuan, Victor Vasarely, Stanisław Fijałkowski, Janina Kraupe, Mieczysław Wejman i Peter Zoltin (1968); Roman Opałka, Gerard Titus-Carmel, Stanisław Fijałkowski, Akira Kurozaki, Joe Tilson, Ryszard Otręba, Alena Kucerova, Dora Maurer (1970); Józef Gielniak, Joan Miró, Victor Vasarely, Gerard Titus-Carmel, Leszek Sobocki, Bea Maddock, Jerzy Panek i Gerd Winner (1972); Joe Tilson, Gerard Titus-Carmel, Roy Lichtenstein, Akira Kurosaki, Andrzej Lachowicz, Liljana Porter, Jerzy Grabowski, Bea Maddock, Wojciech Müller i Gerd Winner (1974); Gerard Titus-Carmel, Antoni Starczewski, Joan Rabascall, Jacek Stokłosa i Udo Nils (1976); Leszek Róźga, Giuseppe Santomaso, Zofia Glazer, Peter Cunliffe, Udo Nils i Dorothea Wight (1978); Lucjan Mianowski, Ryszard Otręba, Tadeusz Nuckowski, Leszeg Róźga, Robert Rauschenberg, Antoni Starczewski, Andrzej Łobodziński i Yusaku Sonobe (1980).

Com a membres dels jurats internacionals, hi participaren, entre altres: Ryszard Stanisławski, Riwa Castleman i Pat Gilmour (més d'una o dues vegades); Mieczysław Porębski, Stanisław Fijałkowski i Witold Skulicz.²⁹

5. Del gravat: expectatives i valoracions dels contemporanis

A la meitat dels anys seixanta circulava pels països socialistes *satèl·lits* un aire impregnat d'un desig d'establir lligams entre els homes, en la creença de la condició

²⁸ Cf. el catàleg amb motiu de l'exposició dels 10 anys de Llaureats de la Biennial, *10 mbg Laureaci MBG 1966-80*, per veure la llista completa de noms, en cada biennial, des de 1966 fins a 1980. En realitat eren més de dos els premis: el Gran Premi, els Premis Principals; i a més Premis Especials, com el del Ministre d'Afers Estrangers de la República Popular Socialista; íd. del Ministre de Defensa; el Premi del President de l'Associació Polonesa d'Artistes i Dissenyadors; el Premi del Rector de l'Acadèmia de Belles Arts de Gracòvia; el Premi de la Ciutat de Kattowice (i d'altres ciutats); el Premi de la revista *Projekt*; el de la Unió Polonesa d'Artistes-Fotògrafs; no sempre són els mateixos en cada biennial, a vegades algun dels premis abans mencionats són, en una altra biennial, les medalles d'or i de plata.

²⁹ Aquest últim el 1978, quan va deixar de ser president.

universal d'un agermanament i d'un deure de l'home per mantenir aquesta fluïdesa. És una cosa que resta patent en bastants dels escrits del moment. La revista "Przegląd artystyczny", novament partidària des de 1962 del *realisme*,³⁰ publicava un article de la seva redactora principal i directora Helena Krajewska,³¹ on comentava una exposició que hi havia a Varsòvia de peces escollides d'una altra exposició dedicada a l'obra gràfica, "Intergrafik 67", a Berlín Est. L'autora abans explica la gènesi d'"Intergrafik 65", organitzada per l'Associació d'Artistes de l'RDA i comenta que, proposant aquella exposició, els organitzadors consideraven que els gravats eren la forma més simple i més comuna de l'expressió dels artistes. A causa de l'èxit d'aquella iniciativa, comenta l'autora, es va veure clar que hi havia sobretot la voluntat d'un art compromès. En la següent, "Intergrafik 67", es va reduir la participació dels països socialistes per donar cabuda a la gran demanda dels països capitalistes. Continuava dient l'autora que, en la introducció al simpòsium que es va celebrar, el Dr. Peter H. Feist constatava que aquella exposició confirmava que les barreres lingüístiques no existeixen per a la comunicació dels artistes que no fan l'art per l'art, sinó que amb la seva obra cerquen de fer-se comprendre pels homes, conèixer la realitat i descobrir la veritat sobre el món. L'autora valora que la majoria de les obres no estaven exemptes "dels mites estètics que afecten el món contemporani", però que en general mostraven un tema predominant, el problema del destí humà, com la raó principal de la creació artística, i també grans possibilitats de confrontació i d'intercanvi d'experiències formals.

H. Krajewska acabava dient que "Intergrafik 67" hauria de ser una triennial de gravat mundial i que el Dr. Feist tenia raó quan lligava a aquesta empresa l'esperança del renaixement d'un art humanista:

"Una gran quantitat dels treballs exposats mostren que l'artista s'ha alliberat de l'aïllament social i de l'enemistat amb si mateix; que, a l'art, li repugnen les molestes consideracions comercials; que el testimoni artístic ha agafat una important significació en el coneixement i la transformació del món. A aquestes propietats correspon l'adhesió de l'art

³⁰ Inicialment era portaveu del realisme socialista, després fou remodelada, a final dels cinquanta, en una via més aperturista; el 1962 torna a agafar la seva direcció l'antiga realista socialista Helena Krajewski, ara del grup dels "realistes", fins el seu tancament al 1973. Cf. J. Bogucki, op. cit., pàg. 163.

³¹ H. Krajewska, "Intergrafik 67". A: *Przegląd Artystyczny*, núm. 4(44), 1968, pàg. 16-20.

a la vida de la societat contemporània i, sobretot, de la societat socialista. Solament aquesta via de l'art pot assolir ple desenvolupament."³²

Tot això es notava en l'ambient. Els dos temes proposats per a la biennial de Cracòvia donen forma a aquell anhel idealista i a aquella necessitat d'un art *compromès* (l'home i el món contemporani) que podien satisfer les expectatives dels seus partidaris. Alhora una visió del moment polonès més pragmàtica donava pas al joc d'especulacions pròpies del llenguatge artístic (el tema lliure). I penso que la proposició del primer tema no era només de cara a les autoritats que tutelaven el projecte, perquè potser entre aquell mateix grup d'artistes gravadors que Skulicz esmentava més d'un seguia una línia semblant a la de l'alemany Feist d'"Intergrafik" i de Krajewska. L'artista Mieczysław Wejman, des de 1968 rector de l'Acadèmia de Belles Arts de Cracòvia i membre del comitè d'organització de les tres primeres biennals, mostrava en els pròlegs dels catàlegs els seus desitjos de germanor entre els homes de diferents ideologies, units per l'art, i també perquè aquestes manifestacions que tenen un caràcter de fira siguin ocasions, a més de discussions i trobades entre els artistes, d'apropar l'art a l'home del carrer.³³

Veure les obres a través dels catàlegs permet anar seguint els corrents artístics dominants en les diferents èpoques, i també copsar que existeix una història del gust. Però és que hi ha quelcom més que circula, transversal, en els escrits dels pròlegs de cada biennial. En aquests catàlegs, a través dels anys, es va teixint com una història del pensament.

En la IV Biennial, el 1972, el president del jurat Mieczysław Porębski (membre d'aquell grup Krakowska II) dóna la informació que en l'anterior els organitzadors van haver de veure 2.700 treballs de 950 artistes, dels quals van ser acceptats 1.200 treballs de 512 autors. Només van ser admesos un 53 % dels 198 participants polonesos. I comenta que "aquesta biennial suposa per als artistes polonesos que ara no ho tenen tan fàcil com

³² *Ibidem*, pàg. 19-20.

³³ Cf. els pròlegs de Mieczysław Wejman, als catàlegs *I, II, III MBG*, sense numerar.

abans" i que el rigor de selecció dóna sentit a la importància internacional de la biennal.³⁴

El 1974 Irena Jakimowicz comenta que el fet de donar successivament un premi als mateixos artistes internacionals o nacionals mostra l'estabilització general del valor de l'obra o les característiques del corrent dominant.³⁵

El 1976 la mateixa autora explica que l'existència de dos temes, un relatiu a l'home i al món contemporani i l'altre relatiu a la tècnica, es considera ineficaç ja que precisament "cada creació és una resposta més o menys exacta a la situació en què ens trobem i una expressió de la condició humana en el món contemporani".³⁶

El 1978 l'artista i nou president del comitè organitzador Andrzej Pietsch (i professor de l'Acadèmia de Belles Arts de Cracòvia) remarca que han arribat més de 3.800 obres i que aquesta exhibició no podrà pretendre ser mai homogènia, perquè unes obres responen a l'aprofundiment del llenguatge artístic considerat com un mitjà de comunicació i altres estan imbuïdes d'un discurs que vol reflectir la realitat observada directament. I afegeix:

"Els procediments tècnics s'estan tornant cada vegada més sovint portadors d'una idea i deixen de ser una finalitat de l'activitat artística, encara que en nombrosos casos la pertinència dels mitjans d'expressió i el talent posat en marxa es revelen un fort argument per obtenir l'eficàcia del missatge."³⁷

El 1980 M. Gustowski constata que, d'uns anys ençà, s'està fent gravat essencialment per ser presentat a les exposicions.³⁸

³⁴ Cf. el catàleg *IV MBG*, sense numerar. M. Porębski, crític i historiador de l'art, antic membre del Grup de Joves Artistes de Gracòvia, i després Grupa Krakowska; vegeu cap. III.

³⁵ Cf. el catàleg *IV MBG*, sense numerar. Vegeu també Irena Jakimowicz, "Grafika po II wojnie światowej". A: *Dzieje sztuki polskiej*.

³⁶ Pròleg d'Irena Jakimowicz, catàleg *VI MBG*, sense numerar.

³⁷ Cf. el catàleg *VII MBG*, sense numerar.

³⁸ Constatació que té moltes lectures perquè no s'està referint específicament al gravat polonès. Cf. el catàleg *VIII MBG*, sense numerar.

El 1982 no se celebra la biennial perquè és el període de la llei marcial decretada per Jaruzelski.

El 1984 en la presentació d'Andrzej Pietsch podem llegir entre línies preguntes com: Té sentit la biennial?, té sentit una comparació entre obres tan dispars, vingudes de totes les parts del món? Indica que apareixen fenòmens de rivalitat i el perill dels judicis fets superficialment més segons el caràcter de l'exposició que la qualitat de les obres, i que això concerneix tant els organitzadors de la biennial com els entesos. És conscient, en fi, de la contradicció entre el desig de voler propagar la biennial de la manera més àmplia possible i de constrènyer l'exhibició per raons d'espai. Accepta els seus errors i agraeix als artistes la seva col·laboració, perquè "l'art necessita amics" i, d'això, se'n fa ressò la biennial.³⁹

El 1986 M. Hussakowska-Szysko remarca l'enorme treball d'organització, i assenyala que hi pot haver l'absència de personalitats remarcables, cosa que mostra un canvi del sistema de referències, de la voluntat de la biennial de guardar *le juste milieu* volent atraure els joves sense renunciar a les celebritats reconegudes, a condició que tinguin alguna cosa a proposar a part del seu nom.⁴⁰

Com han canviat els temps!

Al final dels anys vuitanta la crítica i historiadora d'art Bożena Kowalska es queixa del *soroll* que, a so de bombo i platerets, es fa de les altres disciplines de l'art contemporani i pensa que sortosament l'àmbit del gravat té unes limitacions tècniques que constrenyen la llibertat que tenen altres artistes d'anar a buscar la "seva matèria artística a quilòmetres lluny, a la terra i a les roques, a l'aigua i al cel...",⁴¹ limitacions que no

³⁹ Cf. el catàleg *X MBG*, sense numerar.

⁴⁰ Cf. el catàleg *XI MBG*, sense numerar.

⁴¹ Bożena Kowalska òbviament s'està referint al *land art* i afins. Redactora de la revista *Projekt*, gran impulsora de l'abstracció geomètrica, va donar suport a l'obra de molts artistes, entre altres a Opalka (vegeu cap. VII), és autora del llibre *Polska Awangarda malarska (L'avantguarda pictòrica polonesa)* i de moltes introduccions a catàlegs, amb una col·lecció particular d'obres abstractes i neoconstructivistes que després va obrir al públic.

impedeixen que s'hi operin transformacions contínues i noves descobertes. Però la biennial, a diferència de les altres, com ara Dokumenta, Venècia o París (ja en l'anterior es comentava en relació amb aquelles que la biennial no era ni volia ser una parada de vedets ni els feia la concurrència) té un sentit diferent, a l'igual que "el paper social del gravat és diferent", "entre els altres mitjans artístics és el més discret i el més íntim", i per això és l'art del futur, perquè, al costat dels efectismes de les altres disciplines, el terreny del gravat permet de fer-hi tant les reflexions filosòfiques existencials com les consideracions autotemàtiques en tant que és llenguatge artístic.⁴²

Són opinions individuals, certament, projectades des de dins l'organització.

També és interessant donar una ullada a les revistes. La revista *Projekt* presenta cronològicament cada biennial i, segons els autors dels articles o les diferents èpoques, en fa una certa crítica o és quasi el portaveu escrit de la biennial.⁴³ Al principi també sortien articles a la revista *Przegląd Artystyczne*. Per cert, un articulista d'aquesta revista, Sławomir Böldok, no va pronosticar gaire èxit a la biennial des d'un principi.⁴⁴

Andrzej Banach comenta a l'article que escriu sobre la biennial a *Projekt* el gran èxit dels gravats japonesos, les línies generals de les obres, una combinació d'elements d'art gràfic, pintura, fotomuntatge i collage, i una certa expressió de les influències de l'escultura que tendeixen a estendre el gravat cap a la tercera dimensió. Afegeix que els artistes fan gravats especialment per a la biennial i, referint-se a la mida, comenta que "a les nostres cases només es podrien penjar al sostre" i acaba recalcant que els crítics troben que el jurat ha estat massa indulgent.⁴⁵

També a *Projekt* el 1968 Janusz Bogucki comenta que no té gaire sentit que hi hagi dos temes perquè tot l'art contemporani està relacionat amb l'home, encara que va bé perquè enllaça amb la naixent "nova figuració".⁴⁶

⁴² Cf. el catàleg *12 MBG*, sense numerar.

⁴³ L'any 1974 hi havia el premi de la revista *Projekt* a la biennial.

⁴⁴ Sławomir Böldok escrivia: "(...) Em sembla que la Biennial de Kraków no pot esperar grans èxits perquè el nostre mercat està regit per unes altres lleis" a la revista *Przegląd Artystyczny*, núm. 1(35), 1967, pàg. 3.

⁴⁵ Cf. *Projekt*, núm. 6, 1966, pàg. 24-31.

⁴⁶ Cf. *Projekt*, núm. 4, 1968, pàg. 8.

El 1968 Sławomir Bołdok a *Przegląd Artystyczny* manifesta la seva opinió que la feblesa dels gravats polonesos consisteix en el fet que els artistes que exposen a Cracòvia segueixen únicament els mètodes clàssics i, en canvi, a l'estranger afloren tota mena d'experimentacions tècniques i els gravats colpeixen gràcies a les composicions audaces de colors, com els pòsters; la tònica general és una figuració "no exacta".⁴⁷

En l'edició de la III Biennal de 1970, en la revista *Projekt* hi ha una nota de la redacció on es diu que, en benefici del millor funcionament d'aquest tipus de certàmens, en comptes de presentar la ressenya de l'exposició, es demana a Mieczysław Porębski que presenti la seva opinió polemitzant. Aquest conegut historiador de l'art defineix l'exhibició com "mediocritat d'alta qualitat" i critica el jurat compost per artistes, als quals demana que s'allunyin de les funcions que són dels especialistes.⁴⁸

En un número posterior de la mateixa revista, Ksawery Piwocki publica el 1972⁴⁹ un article sobre l'art gràfic polonès contemporani. L'autor constata que les formes d'expressió han canviat però que el sentit és el mateix: l'observació minuciosa dels fenòmens socials o en general de les relacions interhumanes i l'assaig de l'expressió de les inquietuds que preocupen l'artista. Piwocki creu que el gravat a Polònia es desenvolupa sota l'ascendent de tres elements: les tradicions d'entreguerres, els corrents europeus i el gust del client. La moda dels grans formats indica també el destinatari —el comprador és el museu, nacional o estranger— i així el gravat esdevé un art destinat als especialistes, perquè "en els exigus espais de les nostres cases avui dia no es pot trobar espai més que per a les petites reproduccions de pintures o gravats". Segons el seu parer, renunciar al client privat és un contrasentit, ja que el gravat tenia i pot tenir el caràcter més democràtic de totes les branques de l'art.

Al 1972 el president del jurat és Mieczysław Porębski. Dos anys després de la biennal que havia definit de "mediocritat d'alta qualitat" a l'article publicat a *Projekt*, a la mateixa revista es fa una pregunta: "900 artistes de 55 països és molt o poc? A la biennal

⁴⁷ Cf. *Przegląd Artystyczny*, núm. 6 (46), 1968, pàg. 3.

⁴⁸ Cf. *Projekt*, núm. 5, 1970, pàg. 8-16.

⁴⁹ Cf. "Polska grafika artystyczna". A: *Projekt*, núm. 2, 1972, pàg. 8-10.

precedent n'hi havia uns cent més —també hi havia més obres, unes 1.230, i aquest any només 1.050.⁵⁰ Reconeix que en certa manera ell és el responsable de la situació, perquè va demanar una selecció més rigorosa dos anys abans. Comenta que la serigrafia és la tècnica del dia (s'està referint en general), la que dóna a "l'exposició gràfica contemporània la seva envergadura i el seu estil: ràpid i precís, vulgar i pervers, sec i agitat, que assumeix de nou, i amb quina serietat, la tasca elemental de la comunicació". Porębski veu encara marginals les altres experiències —la impressió sobre fotografia, la repetició fotogràfica, la fotocòpia, les tècniques de tampó— i creu que probablement ho continuaran sent.

Sempre a la mateixa revista, el 1974, un breu article dels editors comenta que només 430 artistes —incloent-hi 58 de polonesos i 120 artistes estrangers que van rebre invitació personal—⁵¹ exhibeixen 1.000 obres i manifesta que el jurat qualificador ha conduït aquesta circumstància cap a la nova situació, més òbvia que abans, de mostrar obres que girin al voltant dels problemes actuals de la gràfica, és a dir, entorn de les experimentacions amb el mitjà, sobretot relacionat amb l'art conceptual, amb la consegüent baixada dels interessos centrats en efectismes plàstics i virtuosismes tècnics. Veuen el gravat molt connectat amb l'art conceptual per la seva proximitat amb el dibuix i com a eina visual de documentació, i per la seva qualitat duplicadora, connectat amb els mitjans de comunicació de masses. D'altra banda consideren que moltes de les obres podrien estar penjades a la Biennal del Pòster, cosa que també està passant en la pintura i que és un senyal de la gran pressió que estan exercint els mitjans de comunicació de masses. Després d'aquesta anàlisi certament interessant, en l'article es nota un gir que desconcerta el lector, perquè s'afegeix que aquells treballs, crònica documentada i desapassionada del dia a dia, ("en la pràctica de l'art gràfic la fotografia està tenint un paper cada vegada més important") harmonitzen amb altres de més íntims, que indiquen l'existència d'una "immensa necessitat (...) de deixar gravades les emocions i les reflexions íntimes. (...) Alguns d'aquests treballs són a les seccions polonesa i finesa (...) però també a tot arreu". Acaben definint la qüestió —que troben implícita en les obres de l'exposició— de quina és la funció contemporània de l'art:

"La concepció de l'art com una forma d'investigar el món (també l'autoreflexió de l'art, la reflexió sobre si mateix), com una forma

⁵⁰ Cf. *Projekt*, núm. 4, 1972, pàg. 2-8.

⁵¹ Al principi, segons Skulicz, la biennal era oberta, no era per invitació personal.

d'intervenció en la realitat existent (també com a instrument de lluita social i política), com una forma neutral de documentació de la vida i, finalment, com a realització de la pròpia expressió creativa. El diàleg entre aquestes funcions dóna a la biennial cracoviana el rang de confrontació autèntica."⁵²

Aquesta confrontació no és l'única. Al voltant de la celebració d'aquella hi ha altres manifestacions d'art gràfic. A partir de 1972 paral·lelament té lloc la Biennial d'Intergrafia a Katowice, filial de l'Acadèmia de Cracòvia, que té el mateix jurat que la de Cracòvia i que accepta treballs per a les dues exposicions al mateix temps. Posteriorment es fa la mostra corresponent a Poznań dels llorejats de la biennial de Cracòvia. Des de 1975 té lloc la Quadriennial de Xilografia i Linòleum a Olsztyn. El 1977 la Primera Competició Gielniak de gravat en relleu destinada als artistes joves, cada dos anys, a Jelenia Góra. I moltes altres arreu del país.⁵³ En totes aquestes mostres hi havia un sistema de premis organitzats per altes institucions estatals: premis anuals del ministre de Cultura i Art, d'Assumptes Estrangers, del ministre de Defensa, del ministre d'Educació Superior, Ciència i Tecnologia i, el més prestigiós, el del ministre en cap del Consell de Ministres.

El 1978 va ser un any molt prolífic en aquest tipus de certàmens: VIII Exposició General Polonesa de Gravat i la Biennial Internacional del Pòster (Varsòvia), Biennial Internacional (Cracòvia), Triennial del Dibuix (Wrocław). Per aquest motiu la revista *Sztuka*⁵⁴ va organitzar una taula rodona al voltant del tema del gravat i del sentit d'aquestes exposicions, en la qual va plantejar als artistes convidats preguntes sobre la *moralitat* dels premis, el paper de la crítica, dels mitjans de comunicació de masses, etc. N'extrec alguns dels diferents comentaris:

Aquestes exposicions són necessàries com abans i són ocasió de veure i confrontar què es fa cada dos anys en tot el país i que sorgeixin nous joves artistes. Però a vegades les

⁵² Cf. "At this Year's Biennale". A: *Projekt*, núm. 4, 1974, pàg. 41. Ho diu tot, i no diu res!

⁵³ Cf. D. Wróblewska, op. cit. pàg. 32.

⁵⁴ Els participants eren per part de la redacció, Wojciech Cesarski i Andrzej Skoczylas i els convidats Irena Snarska, Rafał Strent, Krystiana Robb-Narbutt, Zofia Glazer, Mieczysław Majewski, Jerzy Grabowski, Zygmunt Magner, Mieczysław Wejman, Stanisław Dawski, Emilia Nożko-Paprocka, Elżbieta Monika Małkowska. Cf. l'article "Co mówią graficy?" (Què diuen els gràfics?). A: *Sztuka*, núm. 3-5, 1978, pàg. 1-7.

obres només surten dels estudis dels artistes i hi tornen a entrar. Hi hauria d'haver constància després en el museu contemporani o en un museu de la gràfica... Tampoc hi ha publicacions sobre gravat, ni catàlegs. És difícil en les condicions en què es treballa (paper, pintura, premsa, lloc, etc.). El gravador necessita un taller, i al taller associat del ZPAP, què hi ha? És estret, hi ha falta de màquines, de metall, de bones premses..., s'hi destinen pocs diners... Mentre no preparem altres formes paral·leles al mecenatge de l'estat —galeries, etc.—, aquestes exposicions són bones. Encara uns quants anys abans el nostre gravat era auster, sever, accentuava la càrrega testimonial de contingut; avui dia és alegre, bonic...

Mieczysław Wejman, rector de l'Acadèmia de Cracòvia, comentava que la biennial tenia tres funcions: a) buscar contactes amb la gràfica europea i mundial; b) havia de ser un lloc de confrontació entre el gravat polonès i l'exterior i c) gràcies al seu nivell internacional, havia de popularitzar la gràfica al país. Els organitzadors de la biennial volien trencar els estereotips que a Polònia no hi havia art polonès original des del punt de vista estilístic, de contingut i formal. En aquest sentit, la biennial tenia el mateix paper dels concursos chopinians, que no solament propagaven la música de Chopin sinó també l'escola pianística polonesa. I la biennial de seguida va agafar prestigi internacional. També va dinamitzar l'ambient de la gràfica polonesa. Potser sí que a la primera biennial tothom va quedar meravellat dels gravats japonesos, però avui dia tothom ho sap fer tot. Així doncs, són necessàries aquestes confrontacions perquè el mitjà no avança sense els contactes sovintejats entre les persones. I Wejman continua:

"És per això que no s'han de témer i s'han d'organitzar al voltant de tals exposicions els esdeveniments del tipus *show*: assemblees, discussions, exposicions didàctiques..."⁵⁵

Deia l'artista Jerzy Grabowski que, després de la guerra, va sorgir tumultuosament el mitjà gràfic a Polònia, molt més fort que en altres països. "La gràfica té un paper molt important en la realització de la limitació i en el domini de l'expansió del que anomeno *era de la cultura de reproducció*". Afegeix que el culte de la reproducció, que a l'oest va aparèixer abans i a Polònia al principi dels seixanta, molt sovint males reproduccions, deixa la pintura i la gràfica al marge. Aquesta última gràfica té possibilitats de dominar

⁵⁵ Resum de la intervenció de M. Wejman, pàg. 3 a l'article citat a la nota anterior.

aquesta etapa sota les condicions que sigui activa i expansiva. "La cultura estètica de la nostra societat, en conjunt, no és gaire alta".⁵⁶

Més d'un dels assistents es preguntava: Per què no es creen llibreries especials que vinguin gravats?

L'artista Emilia Nożko-Paprocka feia l'anàlisi següent:

"La cultura estètica social, a la qual a la fi la gràfica va dirigida, comença per una preparació de la percepció i una valoració de l'art, i també per un cultiu de la intuïció ja des de l'escola infantil. Aquest és un camí important, per no dir l'únic, per millorar el funcionament social de l'art. (...) D'altra banda, aquesta fascinació de la gràfica pels mecanismes tècnics és temporal i preveig un renaixement de la xilografia o la litografia. En aquesta realitat del contacte de la mà de l'artista amb l'obra és on rau la seva individualitat i personalitat."⁵⁷

Torna a parlar Wejman:

"El paper de la gràfica és diferent del de les altres arts. A part de la literatura, té importants possibilitats en la realització de la pròpia tasca en els processos de comunicació social. (...) Perquè és escriptura. Nosaltres, artistes gràfics, escrivim. La gràfica té un gran paper: amb l'ajuda de la imaginació construïm coneixement. Hem de recordar quina és la seva essència i quin important instrument d'influència en la societat tenim a les mans nosaltres, els artistes gràfics. (...) Hauria de ser una reacció constant i vigilant a la realitat que ens envolta. (...) Cap de les altres arts plàstiques no té aquestes possibilitats. La gràfica ha de ser entre el negre i el blanc, ha de jugar amb el simbolisme del contrast entre aquests; la resta és decoració. Sense blanc i negre no es pot escriure gràfica..."⁵⁸

⁵⁶ Id. Jerzy Grabowski, tot el paràgraf, pàg. 4.

⁵⁷ Id. Emilia Nożko-Paprocka, pàg. 4.

⁵⁸ Id. Wejman, tot el paràgraf, pàg. 5.

Aquesta discussió s'ha de veure ja en el context dels anys setanta, una observació que també feia l'artista Andrzej Pietsch, el 1978, referint-se a l'any 1966:

"(...) En els primers anys la biennial tenia sobretot el paper de «l'ullada al món» per als gràfics polonesos; els organitzadors volien que a més de ser un lloc de confrontació de la gràfica polonesa amb la mundial, fos també una forma de promoció i de propaganda de la polonesa. No eren llavors els mateixos temps que ara (1966 i 1978) en què els estudiants viatgen i estan molt més ben informats que jo... Ara el paper del contacte amb el gravat estranger no és tan important com ho fou el 1966. (...) Ara per preparar aquesta biennial hem de viatjar molt a l'estranger, estar al dia, veure la Dokumenta, Venècia... Però penso que la biennial és molt important per als països socialistes, perquè a més hauria de ser un fòrum important, un lloc de contrastos.

(...) Quina és la característica de la gràfica? L'abstracció que hi ha en els seus trets: el punt, la línia i la síntesi són característiques seves, encara que se serveix sense fronteres de la taca, del color, del registre fotogràfic... A pesar de tot, continua tenint aquesta plena abstracció i aquesta capacitat d'abreviació, que són les seves principals característiques."⁵⁹

6. Context políticsocial dels anys setanta

En quin context sociopolític s'han d'anar situant tots aquests comentaris, que van des de 1966 fins al final de la dècada següent?

Des de l'inici de l'era Gomulka, i sobretot des del final dels anys cinquanta, l'art es va anar desenvolupant en una societat estructurada de tal forma que els artistes i els intel·lectuals (escriptors, pintors, escultors, músics) eren, entre els trenta milions de polonesos, uns dels grups *privilegiats* que tenien, per dir-ho així, una professió liberal, al costat dels quadres d'especialistes (arquitectes, matemàtics, físics, enginyers,

⁵⁹ Cf. l'entrevista de W. Cesarski a Andrzej Pietsch "Potrzebna nam jest metoda... Rozmowa z Andrzejem Pietschem" (Ens és necessari un mètode... Conversa amb Andrzej Pietsch). A: *Sztuka*, núm 3-5, 1978, pàg. 15-17. Pietsch era llavors president de la VII Biennial de 1978.

professors) que ocupaven càrrecs en l'Administració estatal. No vol dir això, per exemple, que tots els arquitectes gaudissin fent projectes urbanístics i d'habitatges, o que tots els artistes plàstics planessin pels cels de la creació artística; molts d'ells s'anaven dedicant paral·lelament als anomenats treballs de *grafika uzytkowa* (disseny aplicat) o, com es va veient, a la pedagogia artística. A part d'alguns oficis com el de rellotger, o el de mecànic, o alguns propietaris de restaurants privats o de tendes de *souvernirs*, i els venedors de flors dels mercats,⁶⁰ la resta de polonesos formava la gran població obrera que treballava en la indústria pesant, en les drassanes, en les mines, i per descomptat hi havia l'altre gran suport de l'economia, els camperols. El comunisme *positivista* de Gomulka, basat en una tàcita aliança entre una variada gamma d'elements del Partit, pro Partit, de fora del Partit i fins i tot anti-Partit,⁶¹ va emprendre reformes que van empènyer l'economia del país, i els primers anys seixanta van semblar millors que els de la dècada anterior. Però apareixen els primers signes de desaprovació davant les visibles mostres de corrupció de la *nomenklatura*; comencen a manifestar-se els primers símptomes d'una oposició a la creixent pressió de la censura, com va ser la protesta de 34 intel·lectuals (1964) a la qual seguiren les purgues d'intel·lectuals i la condemna a la presó dels *revisionistes* Jacek Kuroń i Karol Modzelewski per la seva *Carta oberta al PZPR* (1965); la brutal repressió a les manifestacions dels estudiants de Varsòvia (1968); i el 1970, les vagues dels treballadors, l'ocupació de fàbriques i les demostracions al carrer, primer a Gdańsk, seguides d'enfrontaments amb la policia, que va dur a terme una massacre a l'estació Gdynia-Stocznia i que va desencadenar més enfrontaments entre treballadors i la policia que ocupava els carrers, ara ja a moltes més ciutats del país. Tot això va provocar la caiguda de Gomulka el desembre de 1970.⁶²

⁶⁰ D'entre aquestes professions lliberals que assenyala, Norman Davies comenta els venedors de flors que en els darrers anys han esdevingut ostentament pròspers, cf. pàg. 56. No és gens d'estranyar, i és que a Polònia regalar una flor entra en els preàmbuls de la més estricta mostra d'educació i s'allarga, passant per un signe de cortesia, fins a la més sincera expressió d'amistat, que són els petits pomets de flors recollides de l'hort (que venen dones ancianes al carrer, i venen només això) o els rams multicolors que els assistents a una inauguració d'una exposició entreguen a l'artista.

⁶¹ Cf. N. Davies, *Heart of Europe. A Short History of Poland*, pàg. 358-359.

⁶² Cf. la història política i social, des de 1956 a 1970, Zbigniew Landau, *Polska Gomulki*; Jerzy Eisler, *Marzec'68*; Jerzy Eisler, *Grudzień'70*.

Aquests esdeveniments, però, van quedar escassament reflectits en la creació artística del moment.⁶³

Gierek és elegit primer secretari del Partit, però continuen les vagues arreu del país. Durant el 1971 es dedica a calmar els treballadors, visitant les drassanes de Gdańsk on havia corregut la sang, i les dones que havien dut les vagues del tèxtil a Łódź, visites que eren degudament reportades pels mitjans de comunicació. Comença una política de canvis a l'interior d'aquest, amb un programa liberal d'acció al país, amb promeses de millora del nivell de vida, basades en un relançament de la indústria⁶⁴ i promeses de llibertat pública.

Els esdeveniments posteriors dels anys vuitanta a Polònia van fer explotar problemes molt antics, que s'agreugen durant aquests anys setanta. El desencant de la població, que amb l'eufòrica política inicial de Gierek (política que es va anar revelant catastròfica perquè no podia fer front als crèdits bancaris estrangers) havia començat a veure productes a les tendes, electrodomèstics, etc. però que havia de continuar fent les llargues i obligades cues per aconseguir els productes més bàsics; un debat polític molt sofisticat que començava a minar la base movedissa ja feia anys de l'estructura del Partit i la *nomenklatura*; i tenint en compte que l'economia polonesa es basava en la circulació obligada d'una moneda interior devaluada i que tenia un índex altíssim d'inflació,⁶⁵ tot estava mostrant la *fantasmada* interna del sistema.

A mitjan anys setanta, davant de la situació política en què es troba el país i els "profunds graus d'absurditat"⁶⁶ a què aquella està arribant, alguns artistes conscients comencen a refusar l'oferta oficial de premsa i espais públics i creen el que l'intel·lectual

⁶³ Bożena Stokłosa, op. cit., pàg. 13.

⁶⁴ Basat a la vegada en una política de crèdits amb la banca estrangera, sobretot amb els petrodòlars d'Aràbia. Cf. N. Davies, op. cit., pàg. 15-16; vegeu també Andrzej Friszke, *Polska Gierka*.

⁶⁵ Només circulava el *złoty*. L'Estat pagava els treballadors en *złotys* el que venia a l'exterior en dòlars, i venia en dòlars a les tendes "Pewex" productes de l'exterior a preus prohibitius. El treballador només podia gastar en productes als quals l'Estat posava el preu i n'era l'únic distribuïdor. Paral·lelament hi havia el mercat negre de venda-compra de dòlars i marcs. Cf. N. Davies, op. cit., pàg. 57.

⁶⁶ Cf. Donald Pirie, catàleg *Polish Realities. The arts in Poland 1980-1989*, pàg. 14.

Jacek Kuroń anomena *societat alternativa*, amb la seva pròpia circulació subterrània d'informació, anomenada *la segona circulació*, de diaris, llibres, exhibicions, lectures, *performances* i accions diverses. Aquesta serà l'oposició il·legal al règim durant la dècada següent.

El 1976, hi ha revoltes obreres reprimides per la policia. Aquell any comença l'agrupació obrera amb la creació del KOR, que esdevé el 1977 el Comitè d'Autodefensa Social. El mateix any s'havia creat el Moviment de Defensa dels Drets de l'Home i del Ciutadà. L'any 1978 es crea la continuació de la universitat ambulante, la Societat de Cursos Científics (TKN); apareix la revista *Krytyka* i comença l'establiment de petites editorials independents; es crea el Club Experiència i Avenir, i un fet molt important, el cardenal Karol Wojtyła és elegit papa, i visita Polònia l'any següent en olor de multituds. Des de 1976 la depressió del mercat mundial fa veure clar que no necessita els productes substandarditzats polonesos i, a més, la ineficàcia de la indústria del país per produir-los. Les pujades del preu del pa, aliment que Polònia, un país ric en recursos naturals però mal organitzat, ha d'importar, desencadena que al juliol —després de previs aldarulls a altres centres del país—, a causa d'una nova puja del preu del pa sense consulta i avís previ, els obrers de les drassanes de Gdansk s'hi oposin fermament. Les vagues de les drassanes de Gdańsk a l'Agost Polonès de 1980 signifiquen molt més que la signatura dels acords de Gdańsk: duen a la creació unificada dels sindicats autogestionats i independents en un sindicat nacional, Solidarność, al mes de setembre, i a la caiguda de Gierek, que és substituït per Stanisław Kania, durant poc temps.

Norman Davies, referint-se al poder dual del Partit Comunista —els membres de la *nomenklatura* tenen posicions a l'Estat i al Partit—, fa parar atenció en una cosa molt important: als ulls occidentals només apareixen les rígides estructures externes que rodegen l'aparell estatal polonès, però a dins, el que hi ha és precisament una absència absoluta de rigidesa, en paraules seves, "la infinita flexibilitat del centre",⁶⁷ perquè en definitiva l'Estat no és més que la branca administrativa del Partit Comunista al poder, i el Partit regna per l'absència de la llei, el que avui és blanc demà pot ser negre. Aquesta absència d'una referència a una llei sotmet la població a una situació *sostinguda* la pressió de la qual dia rere dia ocasiona la desaparició de qualsevol estímulo i l'aparició

⁶⁷ Cf. N. Davies, op. cit., pàg. 42, i també les característiques del poder del Partit, la seva il·legalitat i l'absència de la llei, íd. pàg. 36 i seg.

general de conductes difícilment reformadores, i menys encara, revolucionàries. Només quan la situació esdevé *insostenible* hi poden haver els canvis.

La història de l'art polonès va lligada a la de la conjuntura política i social d'aquell país, i els canvis que s'hi produeixen afecten en gran mesura el seu desenvolupament. Això no vol dir que l'art estigui reflectint la realitat d'aquells canvis, ni tampoc que grans canvis tinguin lloc dins la creació artística. Però el que contrasta en la dècada dels setanta és el fort individualisme dels artistes, enfront de l'amalgama compacta que representa, tot i les seves diferents versions, la creació artística de la dècada anterior.

En una atmosfera política més lliure al principi dels anys setanta, l'actitud de la gran majoria dels artistes és la d'atrinxerar-se en les seves parcel·les *sostingudes*, determinades i tutelades per les autoritats.