

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

III. EL REALISME SOCIALISTA POLONES

1. Construcció d'una cultura socialista, I

Quan Andrzej Smoczyński tenia tres anys, el 1947, Lucio Fontana publicava el seu *Moviment Espacial*, la galeria Maeght de París inaugurava l'Exposició Internacional del Surrealisme, i Jackson Pollock als EUA començava les seves primeres obres *tachistes*. Alguns artistes polonesos de l'avantguarda havien emigrat, altres havien estat afusellats o havien mort.¹

A Polònia, com ja s'ha esmentat abans, el nou sistema polític reconeixia a les arts plàstiques el gran paper de la construcció d'una cultura social. Abans de la guerra ja hi havia sindicats d'artistes i associacions professionals independents. Des de 1945 l'Estat esdevé, com l'executor administratiu de les decisions del Partit,² el mecenes més vigorós representat àmpliament per les seccions, esteses per tot el país, del Ministeri de Cultura i Art, les associacions professionals i les organitzacions socials. Els postulats de la democratització de l'art i de la universalitat dels estudis exigien el desenvolupament de seus de pedagogia artística públiques.³ Es creen centres universitaris, l'Escola Estatal Superior d'Arts Plàstiques a Gdańsk, la Facultat de Belles Arts de la Universitat Mikołaj Kopernik a Toruń; dins d'algunes universitats politècniques també es funden departaments d'arquitectura. Així mateix, es creen liceus artístics en la xarxa d'instrucció pública mitjana, algunes escoles privades i tallers de plàstica a les cases de cultura.

L'any 1949 s'estableix l'Oficina Central d'Exposicions Artístiques i a poc a poc es van estenent per tot el país aquestes oficines d'exposicions, anomenades BWA (Biuro Wystaw Artystycznych). Durant quatre dècades les BWA són les *galeries* públiques d'exposició per als artistes, que compten amb directors escollits per l'autoritat cultural i

¹ A Anglaterra i França, però també a llocs dispersos com, per exemple, August Zamoyski, que ja ha estat esmentat aquí abans, que va anar al Brasil; Szczuka va morir d'accident el 1927 als Tatras, a la serralada dels Carpats al sud de Polònia.

² Stalin va ordenar la liquidació del l'antic PC polonès el 1945, i l'execució de 5.000 activistes. Hi havia una gran diferència entre els comunistes polonesos d'abans de la guerra, que eren més aviat els intel·lectuals, i els actuals comunistes del PZPR (Partit Obrer Unificat Polonès). En relació amb el nou reclutament i els orígens dels comunistes del nou Partit, veg. N. Davies, pàg. 5 i 46-47; i, pel que fa a la formació del grup d'intel·lectuals dissidents, veg. pàg. 48-49.

³ A. K. Olszewski, *Dzieje Sztuki Polskiej 1890-1980 w zarysie*, pàg. 73.

una certa infraestructura per dur a terme una activitat educativa.⁴ En aquests espais només es mostren les obres, però no són punts de venda *pública*: L'Estat compra les obres seleccionades a través de les seves organitzacions culturals, els museus i les BWA. Una altra forma de canalitzar la compra d'obres als artistes és l'establiment de concursos i exposicions locals, regionals, nacionals, i més tard internacionals, patrocinats per les autoritats locals o estatals. A mitjan dècada dels seixanta sorgeixen espais *independents* de petits cercles d'artistes, i també espais relativament independents d'associacions d'estudiants dins algunes universitats, però són uns altres temps.

Ara, el 1947-48, el que reuneix tots els creadors del país són les associacions professionals. En el cas dels artistes plàstics, estan agrupats en la ZPAP (Associació d'Artistes Plàstics Polonesos) i les corresponents filials a cada ciutat important, tot i que aniran sorgint algunes altres associacions o clubs, sempre garantits, tutelats i finançats per autoritats culturals i, en alguns casos, acadèmiques. Totes les iniciatives artístiques es canalitzen a través d'aquella xarxa d'associacions, sota un mecenatge estatal piramidal en la cúspide del qual hi ha el cap de govern i secretari del Partit, el PZPR, des d'ara fins al 1956, Bolesław Bierut.

L'any 1948 dues associacions, el Grup de Joves Artistes de Cracòvia i el Club de Joves Artistes i Científics de Varsòvia, preparen la primera Exposició d'Art Modern al Palau d'Art de Cracòvia (desembre de 1948- gener de 1949).⁵ Les propostes inclouen des d'una pintura entre l'abstracció i el surrealisme fins a les formes espacials i la fotografia experimental, acompanyades de declaracions artístiques que també contenen declaracions polítiques i filosòfiques. Un dels participants, el pintor Andrzej Wróblewski, va escriure una "guia per al treballador visitant de l'exposició":

"(...) Les seves pintures (parlava d'ell mateix) són vulgars; visibles des d'una gran distància i irritants des de molt a prop a causa de la seva exactitud. Cada pilota o cada peix esdevenen més concrets que qualsevol objecte real, per exemple el cap del visitant. Tot es troba

⁴ Veg. cap. V i VII.

⁵ Entre els 35 participants hi ha Maria Jarema, Jonasz Stern, Alfred Lenica, Tadeusz Kantor, Jerzy Nowosielski, Tadeusz Brzozowski, Zbigniew Dłubak, Marian Bogusz, Andrzej Wróblewski. Veg. B. Stokłosa, catàleg *Contemporary Art from Poland*, pàg. 8.

literalment exposat en aquestes pintures i crida les paraules senzilles de la joia i de la força." ⁶

Tadeusz Kantor i Mieczysław Porębski, en nom del Grup de Joves Artistes de Cracòvia, van escriure:

"(...) Als nostres ulls l'art de Picasso, Braque i Léger significa l'establiment d'un ordre clar i constructiu en pintura (...) Estem convençuts que l'abstraccionisme era el primer pas cap a un nou món regit per un pensament racional(...). Estem convençuts que aquest art, quan va adreçat a les fresques i constructives forces intel·lectuals i a la jove imaginació sense prejudicis de la classe treballadora, expressarà el millor i serà més ple que l'art refinat i purament de sensacions dels epígons acadèmics de l'impressionisme, privat de qualsevol concepció positiva (...) L'abstraccionisme en pintura és una via inqüestionable cap a un nou realisme intensificat."⁷

En nom del Club de Joves Artistes i Científics de Varsòvia, un dels seus fundadors, Zbigniew Dłubak, va dir:

"Apreciant la importància dels canvis socioeconòmics que estan ocorrent en el nostre país i la plena participació en la vida política, a Varsòvia es va formar un grup d'artistes moderns que acceptaven com a base el materialisme dialèctic marxista..." ⁸

⁶ Cf. R. Ziarkiewicz, "The Chronicle of 1949". A: *Raj utracony*, pàg. 12. La cita és d'A. Kostolowski, "O postawie i zaangażowaniu społecznym Andrzeja Wróblewskiego". A: *Andrzej Wróblewski 1927-1957, Katalog wystawy w 10 rocznicę śmierci*, pàg. 20-21.

⁷ B. Stokłosa, op. cit., pàg. 9.

⁸ Vegeu el text complet "Uwagi o sztuce nowoczesnej" ("Notes sobre art modern"), el paper que va presentar Dłubak a la inauguració, reproduït en el catàleg *Dłubak fotografie/photographs 1947-1950*, pàg. 49-56.

2. Dłubak: el mirar de l'artista o la vida de les formes

Zbigniew Dłubak (1921) era un artista que, a més de pintar, feia fotografies. L'any 1995 va ser exhibida al Museu Sztuki de Łódź l'obra fotogràfica gairebé inèdita que Dłubak va fer entre 1947 i 1950. Com passa moltes vegades, vaig arribar el dia que desmuntaven l'exposició. La fotografia té un avantatge sobre els altres mitjans perquè, a part de les mesures (és evident que aquest aspecte és bàsic!), una bona reproducció en un catàleg no desvirtua *tant* la seva naturalesa pròpia. M'estic referint només a la possibilitat de mirar i percebre l'obra, no a la seva qualitat d'*objecte* artístic.

El que primer em suggereixen les seves fotos és l'estranya *aquí* noció de la voluntat de justícia; rebo la sensació que l'ull que va captar aquelles formes és un ull implacable. L'artista extrau l'objecte de la realitat, en captura només la forma i la recrea en un context nou fent veure exclusivament el seu llenguatge, el de les formes. Poden ser enquadraments microscòpics d'una crosta de tronc d'arbre, unes plantes, els esquitxos d'aigua, un filferro deslliurat del seu anterior ordre cargolat, petits objectes banals... En la fotografia, aquests motius deixen de ser-ho i comencen a jugar amb la llum, amb l'espai, són presència visual del moviment. Ens mostren la seva abstracció amb els jocs de positiu/negatiu; constructivista quan regna l'ordre de la geometria; orgànica, regida per lleis aparentment més naturals. Contrastades en el joc del blanc amb el negre i les subtils gradacions d'entremig, apareixen noves formes, alineades en anònimes textures; o esclatants, i llavors es desmarquen de l'homogènia harmonia. A vegades sembla que toquen un preludi de Satie, altres moments sembla que fan visible una creació de Haydn.

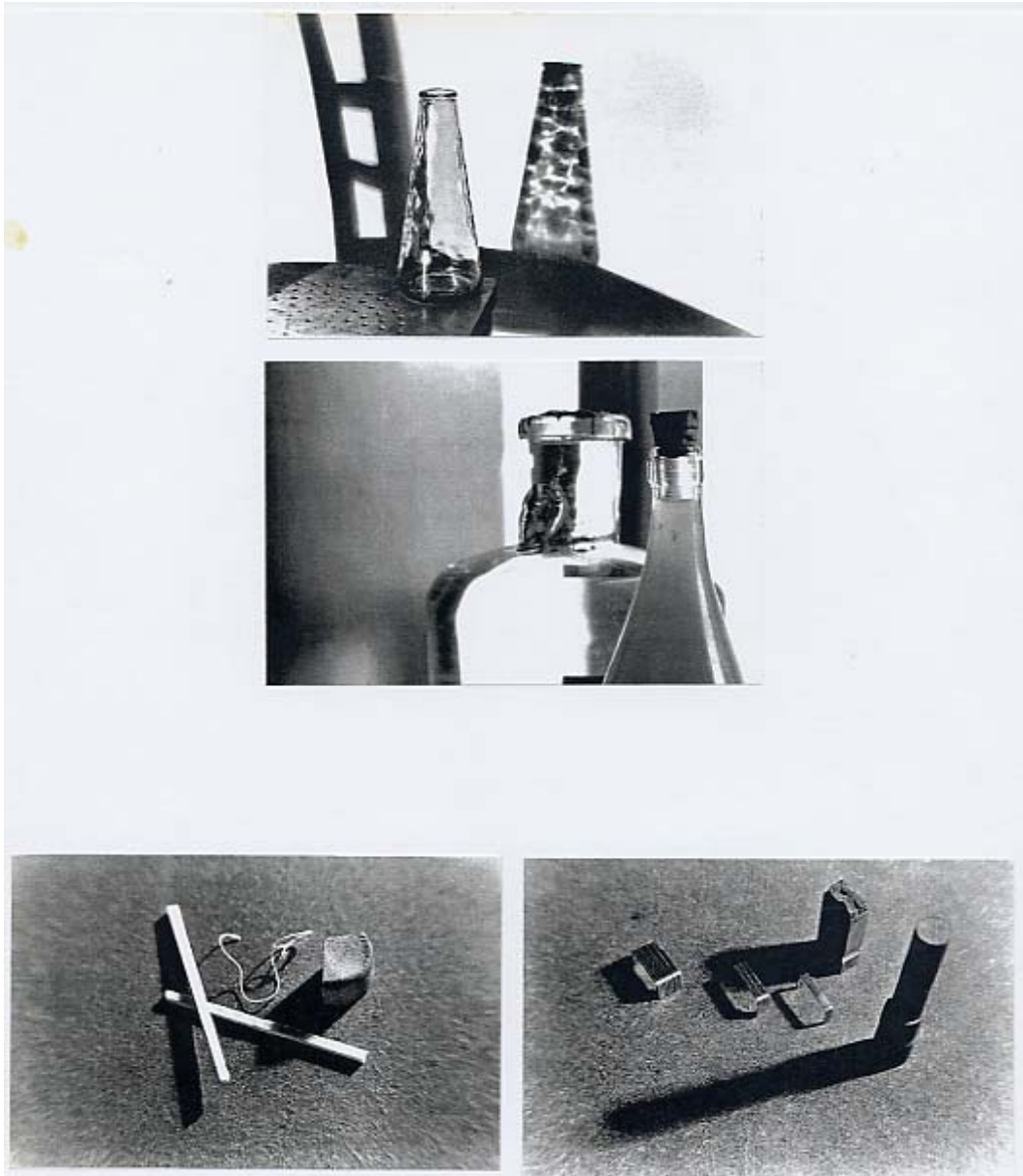
És possible que s'impregnin de missatges en el seu esdevenir de formes, però elles mateixes els retenen i només s'abandonen al seu amic, l'artista. I així és que, amb aquestes fotografies, ens mostra la seva creença en l'home, en la societat, en l'ordre del petit deure del dia a dia, en la seva força creadora.



68. Z. Dłubak, *Budzę się w nocy myśląc od dalekim Południu (Em desperto sovint a la nit pensant amb el Sud distant)*, il·lustració del poema de P. Neruda, *El cor de Magellana*, 1948, fotografia n/b, 38,5x28,2 cm, tiratge dels anys noranta, propietat de l'autor.

69. Z. Dłubak, *Sense Títol*, 1948, fotografia n/b, pseudosolarització, 30,2x40,2 cm, tiratge dels anys noranta, propietat de l'autor.

70. Z. Dłubak, *Sense Títol*, 1948, fotografia n/b, pseudosolarització, 30,2x40,2 cm, tiratge dels anys noranta, propietat de l'autor.

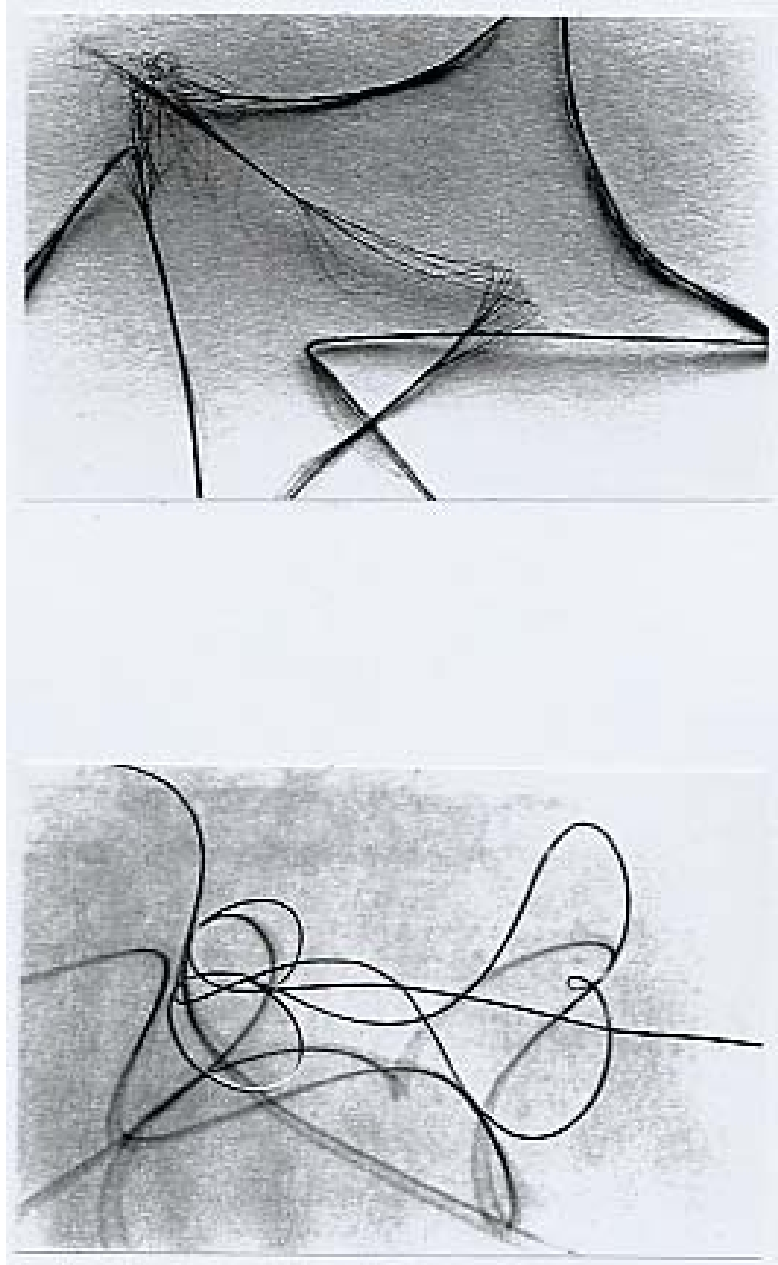


71. Z. Diubak, *Zapalajú się neony (Llums de neon)*, 1948, fotografia n/b, 30,2x40,2 cm, tiratge dels anys noranta, propietat de l'autor.

72. Z. Diubak, *Sense Títol*, 1948, fotografia n/b, 30,2x40,2 cm, tiratge dels anys noranta, propietat de l'autor.

73. Z. Diubak, *Sense Títol*, 1947, fotografia n/b, 30,2x40,2 cm, tiratge dels anys noranta, propietat de l'autor.

74. Z. Diubak, *Sense Títol*, 1947, fotografia n/b, 30,2x40,2 cm, tiratge dels anys noranta, propietat de l'autor.



75. Z. Dlubak, *Sense Títol*, 1948, fotografia n/b, 30,2x40,2 cm, tiratge dels anys noranta, propietat de l'autor.

76. Z. Dlubak, *Sense Títol*, 1948, fotografia n/b, 30,2x40,2 cm, tiratge dels anys noranta, propietat de l'autor.

És interessant observar com Dłubak plantejava el paper de la fotografia en l'art modern i l'anàlisi que fa, verdaderament innovadora, del fenomen de la representació a través d'un mitjà tècnic i l'exacta significació de la connotació de *mitjà reproductor de la realitat*. Extreuc a continuació alguns paràgrafs de les seves *Reflexions sobre la fotografia* (1948)⁹ on planteja la mala sort que va tenir la fotografia de néixer just en el moment en què el naturalisme regnava en la pintura i el fet que els artistes tinguessin a les seves mans aquella eina tan valuosa que els podia ajudar en la seva intenció de reproduir la realitat. Deia Dłubak:

"(...) Però la tragèdia va començar llavors. En aquell temps, ningú no havia previst encara la gran revolució en les arts visuals i es creia que una obra d'art es caracteritzava per la seva correspondència amb la naturalesa en el sentit d'una rèplica directa d'aquella, a despit d'una certa llibertat d'interpretació; així, ningú no es va sorprendre pel fet que aquesta correspondència tan exactament semblant fos la característica més essencial de la fotografia, i que això la convertís en un instrument original, diferent de les altres tècniques visuals, no solament com un artefacte, sinó com un mitjà. Ningú no va poder preveure que aquesta tècnica, introduïda dins de les arts visuals i usada competentment, pogués donar lloc del tot a noves interpretacions dels objectes, que no es poden fer amb altres mitjans. Ningú no era conscient que el factor essencial de la interpretació fotogràfica, el seu atribut, és justament aquesta fidelitat i aquesta immediatesa envers l'objecte."¹⁰

(...) Es pot observar que els esforços d'un fotògraf conscient van en dues direccions bàsiques. La primera, generalment adoptada conscientment, és un intent d'apropar-se el màxim possible a la naturalesa, en el sentit literal, in extenso captant el to general, el modelat de les formes, la textura de la superfície dels objectes i la seva organització espacial... (...) Aquest tipus d'aproximació pot classificar-se com l'eix central de

⁹ Cf. Z. Dłubak, "Z rozmyślań o fotografice I", reproduït de *Świat Fotografii*, 1948, núm.10, pàg. 2-3.

A: cat. cit., *Dłubak fotografie/photographs 1947-1950*, pàg. 37-48.

¹⁰ *Ibidem*, a cat. cit., pàg. 40.

l'artesanía fotogràfica. La segona direcció dels esforços comprèn tot allò que és essencial perquè una fotografia esdevingui una obra d'art, per exemple la seva composició, o la plana distribució de peces i línies, la disposició espacial de les distàncies, la *ratio* de la intensitat del negre i del blanc (valor) i la seva mútua interpenetració, i els vectors de tensió en connexió amb els principals axis de les masses compositives; i les associacions que determinen el colorament emocional del treball en la seva totalitat, íntimament relacionades amb els elements compositius, però dependents de les relacions entre la nostra imatge mental i els aspectes materials del quadre. Els elements d'aquesta segona forma d'apropament a la fotografia són en molts casos introduïts inconscientment (...). Més que tractar d'aquests factors com a marginals, hem de dirigir-nos cap a ells en la nostra recerca d'una possible forma nova de veure la fotografia (...). La realitat llavors esdevindrà el material per a l'art en el ple sentit de la paraula (...) i obrirà perspectives per a nous mitjans d'expressió visual, impossibles en les altres parcel·les de l'art (...).

"L'observador, a qui s'hauria de dir que el més important és la impressió aconseguida per la convergència de forma i objectes en la fotografia, i no els objectes per si mateixos o de què estaven fets o on estaven situats quan es va fer la fotografia."¹¹

La possibilitat de conèixer l'aspecte teòric que fonamentava les seves recerques és un element a afegir a la seva obra, variada al llarg de cinc dècades.¹²

Lech Lechowicz, referint-se als treballs de 1947-50, pensa que motivava a l'artista "no el compromís amb un realisme trivial o l'estetització de la banalitat i la lletjor, sinó (...) el seu interès i la fascinació cap a la materialitat dels objectes, les seves inconspícues i inesperades existències que s'escapen de la nostra percepció quotidiana."¹³

¹¹ *Ibidem*, pàg. 41-42.

¹² Dłubak va ser un dels primers artistes conceptuals al final dels anys seixanta.

¹³ Cf. Lech Lechowicz, "Between the avant-garde and the contemporary-the photographs of Zbigniew Dłubak". A: catàleg *Dłubak fotografie/photographs 1947-1950*, pàg. 34.

Dłubak, comunista convençut compromès amb la modernitat, en cap moment havia esmentat explícitament en els seus escrits Strzemiński, que aquell any havia començat a caure en desgràcia als ulls de les autoritats comunistes.¹⁴ Però és bastant obvi que la seva proposta i aposta per un *art modern* es basava també en el llegat unista.

3. Construcció d'una cultura socialista, II

L'any 1988, en una entrevista feta a París,¹⁵ Zbigniew Dłubak parlava del seu credo artístic d'aquells anys; d'un amic que va fer al camp de concentració, l'artista Marian Bogusz; del pensament artístic que es respirava en el seu ambient; de com es va formar el Club de Joves Artistes i Científics; que l'iniciador d'aquella I Exposició d'Art Modern a Cracòvia va ser Marian Bogusz, que ja abans s'havia trobat amb els artistes de Cracòvia i llavors, amb aquesta fi, va contactar amb Tadeusz Kantor... Val la pena citar alguns dels paràgrafs de Dłubak:

"Nosaltres tractàvem el surrealisme com una via de transferència d'experiències i d'expressió de les més bàsiques emocions humanes. Segons els temps, així les atmosferes. Això tant concernia a nosaltres els joves com als *sèniors* de l'avantguarda. Vaig arribar a la teoria de l'unisme de Strzemiński durant la guerra, però ell llavors estava lluny de la seva pròpia rigorosa doctrina. Stazewski també estava pintant quadres figuratius *humanistes* que eren, voldria dir, en els primers anys de la postguerra, el resultat dels seus dubtes i altres problemes que estava experimentant en aquest temps. Tots nosaltres desitjàvem saber si, enfront de les experiències de la guerra, érem encara capaços de continuar la via de pensament característica de l'avantguarda. Les recerques de Strzemiński ja no estaven relacionades amb l'unisme. Va

¹⁴ Sobre Strzemiński, a l'Escola de Łódź, cf. S. Fiałkowski, *Władysław Strzemiński, Materials of the conference*, pàg. 63-64.

¹⁵ Cf. Barbara Askanas, "From the Club of Young Artists and Scientists to the Krzywe Koło Gallery, an interview to Zbigniew Dłubak held in Paris by Barbara Askanas, on May 1988". A: catàleg *Galeria Krzywe Koło*, pàg. 37-41.

tractar de reflexionar, una vegada més, sobre tot el que ell havia experimentat i n'era testimoni. Era un món molt peculiar."¹⁶

El Club no tenia un programa específic; una actitud humanística era el que els unia, "aquest era el món de la *intelligentsia* de postguerra". Dłubak també explica que, després de la guerra, els cercles de Cracòvia i Varsòvia reaccionaren diferent: a Cracòvia restava fortament consolidada i estimaven la tradició dels anys vint i trenta.¹⁷ La guerra havia passat i s'havia de continuar allò d'abans; a Cracòvia no es tenia gaire en compte el que passava a la Unió Soviètica. En canvi, a Varsòvia, on s'exercia una pressió política, es tenia una altra percepció de la situació: la història de l'art com a tradició s'havia d'interpretar i no tant continuar d'una forma mecànica.

Aquesta era, doncs, l'actitud d'ell i dels que l'envoltaven, tant si tendien cap al surrealisme com cap a l'abstracció. La majoria d'aquests artistes apreciaven el Picasso d'abans dels retrats de Stalin i també estaven fascinats per Mondrian. En totes aquelles converses, mitings i discussions en el club, en la immediata postguerra, la funció social de l'art era un tòpic recurrent, segons Dłubak, tòpic que sempre havia estat present en totes les formacions d'avantguarda, que gairebé sempre s'havia col·locat en el cantó de l'esquerra. I aquella era també l'actitud dels components del club. En general, les posicions de l'avantguarda eren confuses i disperses.

Sobre l'organització de la I Mostra d'Art Modern a Cracòvia, Dłubak comenta que, encara que dissentia artísticament d'altres organitzadors, l'ànim general d'aquesta exposició era un intent de justificar l'existència de l'art modern en el context dels canvis socials, científics i tecnològics ocorreguts en el món contemporani.¹⁸ L'art modern havia estat vist com un element de progrés general del desenvolupament de la civilització com un conjunt. Ells argumentaven que si el socialisme està connectat amb el progrés, també ho ha d'estar amb l'art modern. Entre els artistes, però, els més directament involucrats

¹⁶ També era el moment del surrealisme txec, amb el qual estaven molt connectats després de trobar-se en els mateixos camps de concentració; cf. Barbara Askanas, catàleg *Galeria Krzywe Kolo*, pàg. 37.

¹⁷ *Ibidem*, pàg. 37-38.

¹⁸ *Ibidem*, pàg. 38.

en una visió de lluita política en el terreny de l'art van ser més aviat els escriptors i els filòsofs. Zbigniew Dłubak està parlant dels temps immediats d'abans del *socrealism*:¹⁹

"Alguns artistes que van creure en el seu dret d'interpretar ideològicament esdeveniments artístics van ser acusats de manifestar tendències de dretes, o sia de seguir la línia de Gomulka. (...)Les directrius artístiques venien des de més amunt de les autoritats polítiques, a través de l'Associació d'Artistes de la Unió Soviètica, imposades per l'aparell del partit comunista polonès."²⁰

Dłubak explica que va tenir molts problemes per obtenir el permís per a la I Mostra d'Art Modern a Cracòvia. L'exposició, que va durar molt poc, presentava a la sala d'entrada els seus fotogrames de formes microscòpiques i macroscòpiques (en un intent de mostrar el progrés en el coneixement de l'estructura de la matèria i el cosmos) junt amb les formes abstractes de Tadeusz Kantor. L'aspecte didàctic era present en totes les sales.

Com a anècdota que mostra que les decisions venien des de molt amunt, Dłubak recorda el que va passar amb el catàleg, que va haver de ser destruït i només se'n pogueren salvar algunes còpies per a la inauguració. El catàleg per a aquesta exposició va ser imprès pel Servei Militar Cartogràfic, del qual era director el general soviètic Naumienko. Aquest general, tot i tenir una relació en termes amistosos amb els artistes (el mobiliari de la seva oficina va ser dissenyat per Stazewski i a les parets hi havia pintures de Stazewski i Łunkiewicz, considerats d'avantguarda) va intentar ajudar personalment en aquest assumpte, però no es va obtenir cap permís per a la difusió del catàleg.

4. Records privats de Smoczyński

L'avi matern d'Andrzej Smoczyński era popa ortodox; la seva mare havia nascut a Bielorússia. El seu pare, lingüista, era prussià. Al llarg de les nostres converses, Smoczyński²¹ sempre valora aquests orígens com a trets diferenciadors, no tan sols enfront del món occidental sinó dins del seu context polonès. Recorda l'ambient familiar especial de la seva infància:

¹⁹ Terme referit al realisme socialista emprat normalment pels polonesos.

²⁰ *Ibidem*, pàg. 38. Gomulka va ser empresonat el 1951, en plena època estalinista.

²¹ El vaig conèixer l'any 1993 i el vaig visitar tres vegades. Des d'ara, les referències seran l'any i la pàgina de la transcripció de la visita, que es troba a l'Apèndix B.

"(...)Hi ha aquesta barreja de tradicions en mi i en tots els meus germans... perquè aquesta relació és una relació de situació en nosaltres, [quan érem] tots nens... Tots educats de la mateixa manera, tenim les emocions de l'est i els mètodes de pensament i d'anàlisi de l'oest..." (93, 5).

Una *relació de situació* de vivències, de records, d'impressions —per la banda de la mare— i d'estructura del pensament —per la banda del pare—, en els substrats de la memòria, de la percepció, de la ment. Smoczyński és conscient del ressò en ell d'aquesta relació entre una forma de sentir i una forma de fer.

5. Cap al realisme socialista: la Conferència de Nieborów

Dłubak va participar en els debats públics que es feren entre els intel·lectuals i artistes a la Conferència de Nieborów a Varsòvia l'any 1949, debats encaminats a definir l'art *correcte*. Va posar l'èmfasi en "(...) la situació contemporània, en què la cultura està sent duta per persones absolutament no preparades per a això.

És de poca importància que part de la *intelligentsia* serveixi a la classe treballadora; és la influència ideològica de la classe treballadora sobre l'art el que és important, aquí estem parlant d'això".²²

Dłubak veia inexistent la història de l'art polonès perquè havia estat un reflex dels successius moviments originats a fora del país fins al treball dels *kapistes* postimpressionistes dels anys vint i trenta, però no deixava de reconèixer el seu paper.²³ Una anàlisi dialèctica mostrava que l'ordre dels moviments era l'impressionisme, el cubisme i després l'abstracció i el surrealisme. Llavors, es preguntava:

"Per què a l'art polonès tenim certa classe de reflex del cubisme, certa classe de culte a la forma, i solament llavors comença la pintura postimpressionista?"²⁴

²² Z. Dłubak, "Wystąpienie na naradzie w Nieborowie, (1949)". A: cat. *Dłubak fotografie/photographs 1947-1950*, pàg. 61.

²³ Józef Pankiewicz, pintor impressionista, era professor de la filial de l'Acadèmia de Gracòvia a París; diversos pintors hi van anar a principis de segle. A la tornada al país van treballar en la direcció del postimpressionisme, i més tard se'ls va anomenar "kapistes" per les inicials de Komitet Pariski. Per als kapistes el color era l'aspecte més important. Per altra banda, Pankiewicz creia que les lleis de la creació de l'obra d'art són intemporals, només cada generació les defineix d'una forma diferent. Cf. A. K. Olszewski, *Dzieje Sztuki Polskiej 1890-1980 w zarysie*, pàg. 56.

²⁴ Z. Dłubak, "Wystąpienie na naradzie w Nieborowie, (1949)", cat. cit., pàg. 62.

S'ha de ressaltar la lucidesa de Dłubak i l'aposta que estava fent: l'art no ha de ser una conseqüència passiva del passat, sinó que ha de ser el resultat de la societat d'aquell moment, i a vegades pot estar en contradicció amb els seus antecessors immediats, perquè la història no és una cronologia dels moviments successius sinó la dialèctica que s'estableix entre ells. Així, "l'art modern, l'anomenada avantguarda, és el lliandar, el trampolí que ens permetrà entrar cap a la plataforma d'una nova època de l'art. Tot està basat en una lògica que no pot ser trencada".²⁵

Aquella lògica interna era el substrat ideològic per començar a decidir i definir una nova època, la del realisme socialista.²⁶ Dłubak esperava convèncer les autoritats culturals que l'art modern es podia reconciliar amb el marxisme.

Estava reinterpretant el que pensava Strzemiński, que creia que els artistes creen idees artístiques i les passen als polítics i organitzadors perquè les facin digeribles per a la societat. Dłubak comentava sobre Strzemiński, en aquella entrevista de l'any 1988:

"Vaig estar content de trobar en els seus escrits la idea que l'art, tot i tenir una funció social definida, no serveix per a una consumició directa. Però, sens dubte, és de bàsica importància una estructura autònoma en què l'artista estigui creant la seva idea. Així, l'art no depèn, d'una forma directa, de la societat ni viceversa."²⁷

Si a la Conferència de Nieborów de 1949 les propostes de Dłubak no haguessin estat rebutjades, què hauria passat a la història de l'art polonès? Com diu Lech Lechowicz, "sembla una paradoxa històrica el fet que quan els somnis d'una part del grup d'artistes moderns de la preguerra es van fer realitat, quan Polònia volia ser un «estat progressista

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ Dłubak estava usant aquest terme genèric en el context del nou art en un estat socialista, quan encara no estava implantat; cf. Lech Lechowicz, "Between the avant-garde and the contemporary - the photographs of Zbigniew Dłubak from 1947-1950". A: *Dłubak fotografie/photographs 1947-1950*, pàg. 28-34.

²⁷ Cf. Barbara Askanas, art. cit., catàleg *Galeria Krzywe Koło*, pàg. 39.

de justícia social», no va necessitar els seus aliats ideològics que oferien un art progressiu a un estat revolucionari".²⁸

És bastant evident que la seva concepció del realisme socialista no tenia res a veure amb el *socrealism* que finalment es va imposar i va dominar el panorama cultural i artístic del país fins al 1955.

Va guanyar la via dels artistes Juliusz i Helena Krajewscy, fervents partidaris del realisme pictòric. Continuaven la posició de la preguerra del grup Czapka Frygijska de Varsòvia, artistes comunistes partidaris de l'art de temes socials i proper a l'estil realista.²⁹

En canvi, artistes com Dłubak, Maria Jarema i els del grup de la preguerra Krakowska de Cracòvia, comunistes també, estaven a favor de la modernitat. Van haver de treballar a partir de llavors en la penombra de la clandestinitat.

6. El gravat i el realisme socialista

La doctrina del realisme socialista va ser declarada l'any 1949. Les arts plàstiques quedaren centralitzades, sotmeses al Ministeri de Cultura i Art, que va constituir el Departament de l'Institut Estatal d'Art, el PAN (Państwowy Instytut Sztuki) i que en va encarregar la direcció al professor Juliusz Starzyński (que havia estat director de l'Institut de Propaganda de l'Art creat en els anys anteriors a la guerra). La tasca del PAN no sols comprenia les investigacions sobre l'art, sinó també els treballs teòrics sobre la convenient direcció del seu desenvolupament.³⁰

Durant els cinc anys següents tots els artistes van estar obligats a crear un art *nacional en la forma i socialista en el contingut*.³¹ Les arts plàstiques van esdevenir una de les

²⁸ Cf. L. Lechowicz, art. cit., catàleg *Dłubak fotografie/photographs 1947-1950*, pàg. 33.

²⁹ Cf. J. Bogucki, *Sztuka Polski Ludowej*, pàg. 55 i la seva nota núm. 30.

³⁰ Cf. A. K. Olszewski, op. cit., pàg. 83.

³¹ Aquesta definició és la usada per Stalin quan va concretar en què havia de consistir l'art, durant el 16è. Congrés del Partit Comunista l'any 1930; citat per Elena Kornetchuk a "Soviet art under government control". A: catàleg *Nonconformist Art. The Soviet experience 1956-1986*, pàg. 36-48, vegeu la cita 13, pàg. 37. El seu estudi sobre l'art soviètic des de Stalin fins al desgel de Khrushchev ens permet confrontar la situació molt més tràgica dels artistes soviètics en relació amb la situació dels polonesos; cf. també l'article de M. Scammell, "Art as politics and politics in

formes de propaganda, a l'interior, enmig dels forts canvis que dugueren la reforma agrícola i la industrialització del país, amb el general avenç social de la massa i, a l'exterior, en la tibant situació internacional de la guerra freda.

Els postulats artístics fonamentals *socialistes en la forma i nacionals en el contingut*, traslladaven l'art al realisme del segle XIX i a la tradició de l'escola polonesa de pintura d'història i d'art popular, amb una iconografia que idealitzava els valors de la nació, la victòria sobre els nazis, el treball del proletariat i dels pagesos.

Era una doctrina de contingut polític, no estètic, en el sentit que l'art era el reclam visual d'un ideari que explicitava la reconstrucció d'una societat. L'art havia de dur aquest missatge i, a més, havia de ser un art que es pogués *entendre*. Més que reprimir-la, aquella doctrina del realisme socialista castrava l'essència de la llavor de l'activitat creativa, perquè es basava en la negació: allò que quedava definit i clar era l'art que *no* es podia fer. Diu Olzsewski:

"Fou categòricament rebutjat l'art en el qual dominaven les qüestions de forma sobre el contingut, independentment que fos cubisme, abstracció o impressionisme. D'aquesta manera, els camps oposats entre si dels avantguardistes i els coloristes es van trobar en un únic sac, el del condemnat formalisme. En el concepte sobre els valors de l'obra —de les instruccions dels teòrics de l'estil—, els mètodes realistes de pintura i escultura no estaven predeterminats. [Aquells teòrics] decidien sobre els seus continguts ideològics i polítics. D'ací que igualment fos rebutjat el naturalisme, l'objectivisme del qual no podia transmetre continguts ideològics. També foren rebutjats alguns temes predilectes que perduraven del realisme del XIX, ja que de fet a penes fou tolerada la *natura morta*. L'essència de l'establiment del realisme socialista, i també

art". A: *Nonconformist Art. The Soviet experience 1956-1986*, pàg. 49-63, on mostra les estratègies dels artistes dissidents soviètics, a vegades semblants a les dels polonesos, sotmesos a un ritme de relaxaments i crisis agudes d'autoritarisme oficial, des de Stalin, passant per Khrushchev fins a la perestroika.

la causa de la dificultat de la seva realització, fou que es tractava, abans que res, d'una doctrina política i no estètica."³²

El partit comunista polonès va crear els mateixos mecanismes de control i circulació de l'art que els soviètics. Però (i sobretot després de la mort de Stalin) la seva política envers les arts plàstiques va ser molt més tolerant i distesa que envers la literatura i el cinema, que van patir la pressió molt més forta de la censura. En la tradició de la cultura polonesa, la literatura era considerada *superior* en l'escala de les elits creatives; històricament, l'escriptor, que gaudia d'un prestigi més reconegut i més alt que el de l'artista plàstic, tenia el paper de compromís amb la problemàtica social i política.³³

El mateix any de l'exposició de Cracòvia, a Poznań s'organitza una Intermostra de les Escoles Superiors Estatals d'Art, en què queda demostrada la presència d'aquell programa en els cercles acadèmics. El van acceptar alguns artistes realistes clàssics o acadèmics de la generació més gran i alguns altres de la generació jove. La seva obra s'anava exhibint a les successives mostres poloneses d'arts plàstiques, que eren encoratjades per les institucions oficials.

Amb aquest panorama, els artistes que no van sotmetre's a la doctrina no tenien cap altra opció que mostrar la seva obra a un cercle reduït d'amics en els seus apartaments privats.

Strzemiński va fer l'any 1950 unes litografies (*Teixidor, Collita I, Collita II*) en les quals manifestava la seva concepció de com relacionar l'art amb la labor del treballador. L'elegància de la forma —no gaire allunyada dels seus dibuixos fets anteriorment— i el sentit gràfic que fa jugar el color en l'estampa predominen sobre l'atenció que atorga al detall figuratiu. És interessant observar les petites variants que donen lloc a la tercera litografia, en la qual, dins d'una nova forma, es desplaça horitzontalment el treball litogràfic del negre i es descarta la impressió dels colors groc i blau, donant a l'estampa una unificació de la imatge més serena.

³² Cf. A. K. Olszewski, op. cit., pàg. 83. En canvi, sobre la claredat en què es va formular la doctrina artística del realisme socialista a Rússia, de la seva obligada relació amb la fotografia, i del posterior romanticisme amb què va imbuir-se el formalisme estalinista, vegeu Boris Groys, *The Total Art of Stalinism*, cap. II, "The stalinist art of living", pàg. 33-74, sobretot des de la pàg. 55.

³³ Cf. P. Piotrowski, *Dekada*, pàg. 18-19.



77. W. Strzemiński, *Teixidor*, 1950, litografia a tres tintes, paper, 63x49,4 cm, Museu Sztuki, Łódź.

78. W. Strzemiński, *Collita I*, 1950, litografia a quatre tintes, paper, 39,6x64 cm, Museu Sztuki, Łódź.

79. W. Strzemiński, *Collita II*, 1950, litografia a tres tintes, paper, 41x69,4 cm, Museu Sztuki, Łódź.

Entre els joves que van adherir-se al realisme socialista destacaria Walerian Borowczyk (1923). Graduat a l'Acadèmia de Belles Arts de Cracòvia, a més de dedicar-se a l'art gràfic, sobretot a la litografia, feia cine experimental.³⁴ Borowczyk va recrear en un cicle de litografies la construcció de la ciutat *modèlica* obrera de NowaHuta.

M'agradaria insinuar que Borowczyk és un dels pioners de l'art pop polonès. En una altra litografia seva, *Reklama amerykanska* (1954), mostra un home lligat amb una corda que penja des de dalt d'un mur on hi ha pintades diverses marques de productes.

El que em fa pensar en l'art pop és l'elecció que fa Borowczyk dels recursos precisos per transmetre el seu missatge, cosa que crea una paradoxa curiosa: l'ambivalència ideològica de l'art pop contra el decidit discurs que es desprèn de la imatge del polonès. Borowczyk s'està desmarcant de l'estètica del *socrealism* perquè està pintant un home desvalgut, vençut. No mostra els models victoriosos. Al contrari, el personatge s'assembla als que molts artistes soviètics dissidents del règim, els anomenats *no conformistes*, estaven pintant també per aquella època.³⁵ S'acosta a la problemàtica del pop perquè implica el seu personatge amb el subjecte verdader del quadre, el producte que arribarà a anul·lar l'home. No pinta l'objecte, sinó que només l'esmenta amb el distintiu del seu logotip. El que m'interessa és aquesta forma que té de mostrar l'objecte de *perdició* que no mostra, sinó que anomena pel seu *nom propi*, la *marca* del producte.

De la manera com presenta l'escena, fent sentir la pinzellada en les lletres com si fossin grafits, o en les marques estampades amb trepa; o del tractament de la figura majoritàriament pintada de negre, amb forts contrastos de clarobscur, com si fos una fotografia massa *cremada* (es diu així vulgarment, pels contrastos de llum i l'acció prolongada de revelatge); d'aquesta forma de pintar, de la seva intencionada ambigüetat, se'n desprèn una atmosfera que no té res a veure amb el realisme socialista. Amb una factura a la manera *pop* d'un Larry Rivers o d'un Jim Dine, humanista i subjectiva, gairebé càlida, ens apropa al món del consum, encara que ens vulgui dir en aquest cas,

³⁴ Posteriorment es va traslladar a França on continua exercint com a director de cinema; és molt reconegut el seu treball, juntament amb Jan Lenica, d'una recerca de l'animació de la imatge on experimentaven amb la tècnica del *collage* conjugant gravat i fotografia amb les imatges fílmiques.

³⁵ Vegeu art. cit., E. Kornetchuk, "Soviet art under government control". A: catàleg *Nonconformist Art. The Soviet experience 1956-1986*, pàg. 36-48.

que ens durà pel mal camí. És una atmosfera estranya: els logotips d'aquestes marques conegudes ens remetent a una actualitat; en canvi, a quina època pertany aquesta figura? No és d'un temps. Aquesta figura actua com un símbol. Però per què és un símbol, què la fa actuar com a símbol? És la corda que li cenneix per la cintura, amb dues voltes. Si aquesta corda no es veiés tan blanca sobre el seu cos negre... Però és dues vegades blanca, dues línies que s'escapen en direcció oposada a una recta negra que de banda a banda del quadre baixa inclinada. Per això les veiem tan bé, aquestes línies, i a més sabem que és una *corda* perquè continua —ara de color gris— per darrere el personatge, baixant des de dalt...³⁶

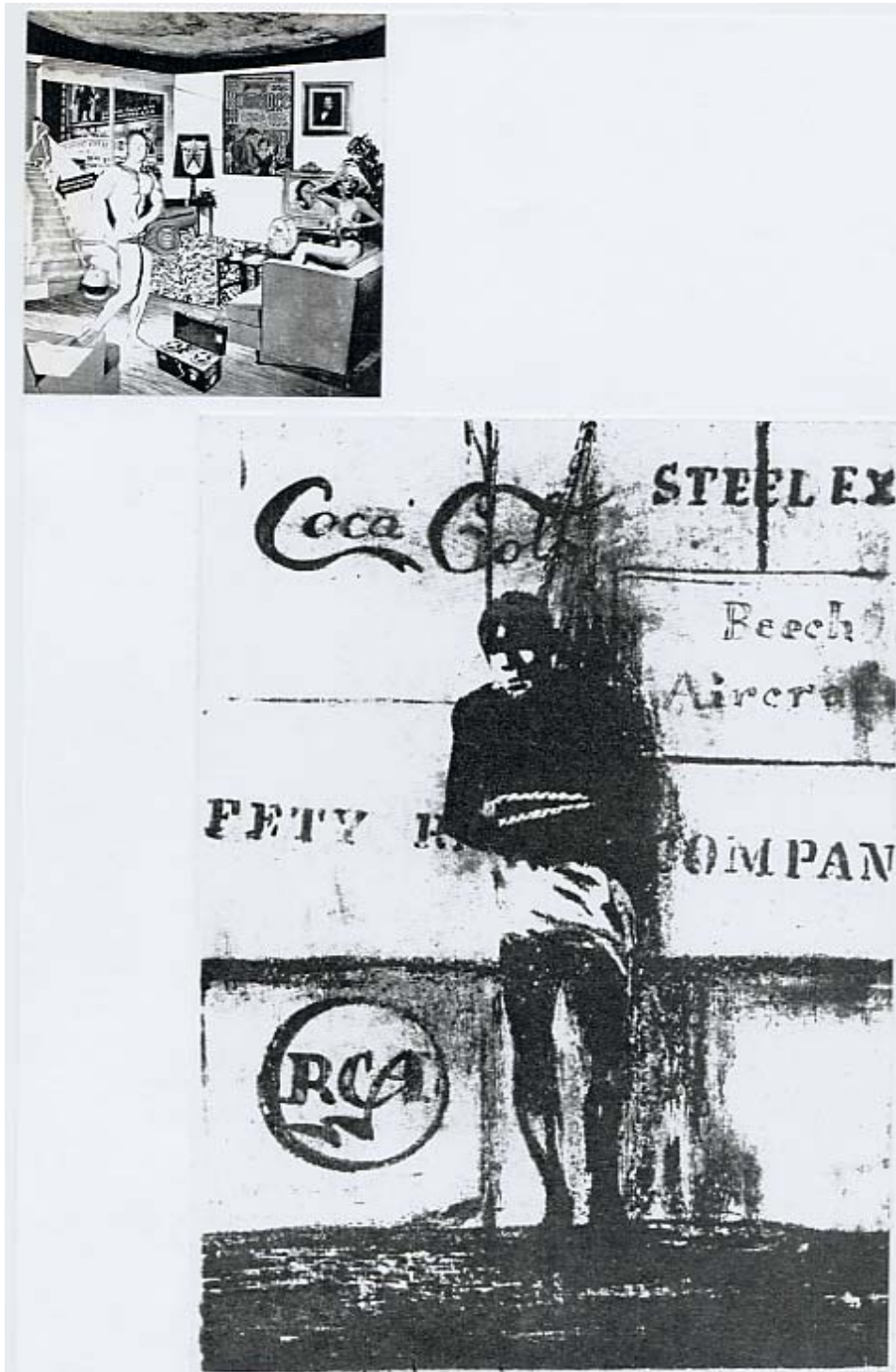
Les dues voltes de corda em fan pensar en allò que Roland Barthes, parlant de fotografia, anomena el *punctum*, el punt que arriba a pertorbar el *studium*.³⁷ Cito Barthes:

"Per percebre el *punctum* cap anàlisi em seria, doncs, útil (encara que potser, a vegades, com veurem, sí que ho serà el record): n'hi ha prou que la imatge sigui suficientment gran, que no hagi d'escutar-la (no serviria de res), perquè, oferta en plena pàgina, em salti a la cara."³⁸

³⁶ Aquesta litografia només l'he vista reproduïda en blanc i negre en un catàleg de l'Acadèmia de Gracòvia, i per un descuit no em vaig fixar en l'especificació que era una litografia en color. Considero que aquest greu lapsus no canvia en essència el que dic sobre l'obra, tenint en compte que la traducció del color al blanc i negre continua mantenint el mateix valor dels seus contrastos.

³⁷ Roland Barthes, *La cámara lúcida*, pàg. 65; vegeu pàg. 65-109.

³⁸ *Ibidem*, pàg. 88.



80. R. Hamilton, *Just What Is It That Makes Today's Homes So different, So Appealing?*, 1956, collage, 10^{1/4} x 9^{3/4} p., Kunsthalle Tübingen, Sammlung Zundel.
81. W. Borowczyk, *Reklama amerykańska (Anunci americà)*, 1954, litografia a color, paper, 36,5x26,5 cm, Museu Nacional, Cracòvia.

Continua dient Barthes:

"Molt sovint, el *punctum* és un «detall», és a dir, un objecte parcial (...)."39

"(...) el *punctum* té, més o menys virtualment, una força d'expansió. Aquesta força és molt sovint metonímica."40

"Una altra expansió del *punctum* (menys proustiana): quan, paradoxalment, encara que resta com un «detall», omple tota la fotografia."41

"Una última cosa sobre el *punctum*: tant si es distingeix com si no, és un suplement: és allò que afegeixo a la foto i *que, no obstant això ja hi és.*"42

Per a mi el *punctum* és aquest *detall* de la corda; és l'altra *marca* amagada de l'escena de Borowczyk. És la màscara del perill. És una força metonímica? És el que jo afegeixo però que ja hi és? No ho sé.

Finalment, i per això em referia a l'ambigüitat ideològica del pop, per què no podem posar juntes dues visions crítiques de la cultura del consum? La pintura litografia de Borowczyk amb el collage de l'americà Richard Hamilton (*Què fa que les llars d'avui siguin tan diferents, tan atractives?*, 1956): la de Borowczyk, una versió moralista; la de Hamilton, la versió més genuïnament infectada de conya. Les dues, exemplificades en un mateix corrent artístic.

39 *Ibidem*, pàg. 89.

40 *Ibidem*, pàg. 90.

41 *Ibidem*, pàg. 93.

42 *Ibidem*, pàg. 105.

També com una forma de política artística, al principi dels anys cinquanta s'introdueixen els premis anuals. El 1951 té lloc la I Exposició Nacional d'Art. Segons Wróblewska, el paper que va tenir el gravat en aquella mostra no va ser rellevant en comparació amb el de la pintura i sobretot del dibuix i la il·lustració, en un moment en què el cartell començava a agafar importància. Segons aquesta autora, en els escrits del catàleg de la I Exposició Nacional d'Art feta a l'any 1951, quedava ben clara l'aposta per la pintura en aquella batalla artística ideològica: s'apostava pel paper primordial de la pintura i també pel fet de continuar la tradició del dibuix en aquella situació d'impulsar l'art dins del context de la realitat social. Wróblewska aprecia també que la importància del gravat va ser més aviat modesta per la diferència numèrica de participació (390 pintures; 120 peces entre gravats i dibuixos) i "perquè no s'acostava al cor de la creació artística".⁴³

Durant els primers anys del *socrealism* es va formar una base cultural subterrània molt fràgil, de grups molt heterogenis,⁴⁴ que pujarà a la superfície a la meitat de la dècada següent i que, d'alguna forma, afectarà la inèrcia en què sembla que es trobava el mitjà gràfic.

El 1950 es reorganitza l'Acadèmia de Belles Arts de Cracòvia, i també el Departament d'Art Gràfic, subdividit en diversos tallers. A part d'Andrzej Jurkiewicz (tècniques sobre metall), Konrad Szrednicki (litografia) i Ludwik Gardowski (xilografia), s'afegeixen al cos de professorat alguns artistes que representen les tendències més tradicionals (Renaixença i folk) i que cerquen crear un estil regional cracovià (Witold Chomicz, Stanisław Jakubowski). Entre els artistes joves que hi entren, comença com a assistent el jove Mieczysław Wejman substituïnt Andrzej Jurkiewicz en les classes de burí sobre coure i, el 1954, es converteix en el responsable del taller.

⁴³ D. Wróblewska, *Polish Contemporary Graphic Art*, pàg.12.

⁴⁴ Bożena Stokłosa, "Contemporary Polish Art". A: catàleg *Contemporary art from Poland*, pàg. 9.

Franciszek Bunsch, fent un comentari general sobre la història de l'Acadèmia, recorda com Ludwik Gardowski, que va esdevenir el 1952 cap del taller de xilografia, "(...) en els seus comentaris crítics (...), exemples de moltes àrees de l'entorn creatiu, no solament de les belles arts, va posar la màxima atenció en la retenció de reaccions espontànies, subconscients, que llavors estaven subjectes a control, a través de la ment conscient i l'intel·lecte".⁴⁵

Quin paper tenia l'*aclimatació* conscient en "l'apropament al cor de la creació artística"?

L'any 1951 havia mort Katarzyna Kobro.

⁴⁵ Cf. Franciszek Bunsch, de l'Acadèmia de Belles Arts de Varsòvia, "L'educació del gravat a l'Acadèmia de Belles Arts de Gracòvia". A: catàleg *ASP Grafika z krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych*, sense numerar.