

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

II. EL GRAVAT, ENTRE TRADICIO I AVANTGUARDA

1. Del gravat: antecedents i particularitat històrics

El gravat a Polònia té una tradició considerable en el seu doble aspecte d'estampa culta, com un mitjà d'expressió de la cultura sàrmata (l'aristocràcia assentada al segle XVII en el medi rural i relacionada amb el folklore popular), i també d'estampa realitzada des de l'últim quart del segle XVIII per artistes com el francès J. P. Norblin, que l'any 1774 es va establir a Polònia i va exemplificar la història contemporània polonesa sobre nombrosos aiguaforts, després d'haver estudiat en profunditat l'obra gravada de Rembrandt.¹ Aquest excel·lent cronista va establir les bases d'un estil realista expressiu que van continuar els seus deixebles M. Płoński i A. Orłowski, estil que va anar-se esquematitzant quan les estampes eren reproduccions en xilografia de les pintures o il·lustracions (progressivament més recurrents en el gènere al·legòric) fetes pels pintors a mitjan segle XIX.

Com a la resta del continent europeu, el gravat esdevenia només un mitjà mecànic de reproducció de la imatge. Però, al final del XIX i principi del XX, va tornar a adquirir l'autonomia artística gràcies a l'interès d'artistes com Wyspiański, Wyczółkowski i Wojtkiewicz, que practicaven la litografia; Bruno Schultz, que gravava ell mateix les il·lustracions de les seves novel·les i Pankiewicz, que feia aiguaforts i puntes seques.

Ja s'ha esmentat abans la importància de Cracòvia durant els primers anys del segle XX com el centre dels moviments estètics i artístics del país. El programa artístic neoromàntic de Młoda Polska, que significava el cultiu de les tradicions nacionals i el culte de caràcter popular,² va afavorir una situació pròspera per al gravat i per a l'edició

¹ Vegeu la història del gravat polonès fins a finals del s. XIX a K. Czarnocka, *Póltora Wieku Grafiki Polskiej*, i també la història de la pintura polonesa dels s. XVIII-XIX de M. Porębski, *Malowane Dzieje*.

² Piotr Rypson, "Polska książka awangardowa i artystyczna 1919-1992". A: catàleg *Książki i strony*, pàg. 13, creu que aquestes característiques van fer callar les veus d'una incipient avantguarda polonesa d'abans de la 1a. guerra, que reivindicava la creació de noves formes artístiques i la percepció de noves fonts d'emoció.

de llibres, i sobretot de cartells, amb la seva intenció programàtica d'una síntesi de les arts visuals, fet que va atraure l'atenció dels pintors cap a aquest mitjà.³ Diversos estils pictòrics es van anar alternant amb un estil modernista i decoratiu.

Una particularitat important del gravat polonès, i que té els seus orígens al final del segle XIX, és el fet de ser una disciplina a la qual es dediquen tant els artistes pròpiament gravadors com els artistes pintors i també alguns escultors, no d'una manera esporàdica sinó amb la mateixa intensitat. El nexce d'unió entre les dues activitats s'explica en part per la paral·lela afició dels artistes polonesos al dibuix, que de forma natural entra en el discurs personal de cada artista. L'afició al dibuix serà en algunes èpoques difícils (l'ocupació alemanya, el camp de concentració) gairebé l'únic mitjà d'expressió.

Aquella particularitat del gravat continua sent encara, avui dia, anotada per la nova generació de crítics polonesos, com per exemple Krzysztof Jurecki, que comenta referint-se als artistes d'una mostra de gravat contemporani polonès:

"Molts dels artistes que he mencionat no són solament artistes representants de la creació gràfica, sinó pintors gravadors que cultiven dues disciplines artístiques que van restar en recíproques dependències des dels temps del Renaixement."⁴

Així doncs, la creació gràfica dels artistes polonesos presentarà diferents matisos, a vegades més interessants per la part dels pintors, des del punt de vista artístic, al costat d'unes intencions més dirigides al perfeccionisme tècnic dels gravadors; en altres moments passarà exactament el contrari i, de la mà d'aquests últims, aquest mitjà exemplificarà les propostes més autènticament enriquidores del llenguatge artístic.

2. Feliks Jasiński: la passió del col·leccionista

El desenvolupament de l'estampa gràfica com a peça artística i com a il·lustració de llibres, i les seves acurades reproduccions en les revistes modernistes de principi de segle, va ser un fet molt relacionat amb la personalitat d'un polonès fill d'una rica família de propietaris d'hisendes, el periodista, crític d'art i sobretot col·leccionista, Feliks

³ D. Wróblewska, *Polish Contemporary Graphic Art*, pàg. 7.

⁴ Cr. Krzysztof Jurecki, catàleg *Współczesna Grafika Łódzka*, pàg. 9.

Manggha Jasioński (1861-1929), que, segons Agnieszka Kluczevska-Wojcik, va ser el responsable del renaixement del gravat original polonès.⁵ Després dels estudis de música, filosofia, economia política i història de l'art a Berlín i a París (oient lliure dels cursos de Curtius i Renan), torna al seu país, decidit a perfeccionar els estudis musicals. Però una malaltia de la vista el durà a consagrar-se a la seva gran passió, el col·leccionisme, que dirigeix cap a l'art japonès i el gravat (molt relacionats entre si, i del màxim fervor dels parisencs a mitjan anys vuitanta). Va ser Jasioński qui va exhibir a Polònia al principi de segle les estampes de Durero, Piranesi, Rivière i Hokusai, que adorava, i qui va presentar la primera exposició d'art japonès al local de la Societat d'Encoratjament de les Belles Arts de Varsòvia. Aquesta exposició va originar una reacció irada contra *l'art de les capses de te*⁶ per part del públic i la crítica, que es va traslluir en una campanya de premsa desfavorable. Jasioński, que havia tornat a Polònia amb una consciència estètica imbuïda de modernor, que havia presenciat els combats contra l'art acadèmic dels francesos impressionistes, postimpressionistes i simbolistes, va ser un dels primers a atacar en els seus escrits l'academicisme dominant en els cercles artístics de Varsòvia.

Quan Jasioński es va establir el 1902 a Cracòvia, la mostra d'estampes japoneses que va organitzar al Museu Nacional i la presentació de la seva col·lecció d'art contemporani polonès, en el local de la Societat dels Amics de les Belles Arts, van tenir una calorosa rebuda del públic i de la crítica. Aquests fets mostren les diferències del moment artístic dels dos ambients: progressista el de Cracòvia, i gens, el de Varsòvia.

Un gran mecenes, defensor dels primers impressionistes polonesos, acompanyava amb les seves erudites conferències les exposicions que organitzava, i era ell qui deixava els llibres, els gravats i els objectes d'art de la seva col·lecció i biblioteca perquè servissin d'il·lustració a la revista *Quimera* de Miriam-Przesmycki,⁷ el prestigiós portaveu del modernisme polonès en què Jasioński col·laborava com a crític musical. Això volia dir que el seu pis de Cracòvia, a la vegada que era un museu, era el saló de trobada d'artistes, crítics i amateurs d'art, interessats per la creació de la vida cultural moderna.

⁵ Vegeu Agnieszka Kluczevska-Wójcik, "Paris-Berlin-Cracovie: Feliks Manggha Jasioński (1861-1929), un collectionneur polonais au début du XXe. siècle". A: *Un art sans frontières. L'internationalisation des arts en Europe 1900-1950*, pàg. 95-106.

⁶ *Ibidem*, pàg. 98.

⁷ *Ibidem*, pàg. 97.

El 1902 va ser l'iniciador de la fundació a Cracòvia de l'Associació de Pintors i Gravadors Polonesos; quan el 1904 la Societat d'Art Aplicat Polonès va organitzar una gran exposició sobre l'art del llibre i la impremta, els llibres de Morris, les edicions de Bradley i els àlbums de Hokusai, provenien d'aquest apassionat de l'art modern.

Al llarg de la seva vida va organitzar més de 40 exposicions, on va presentar els gravats (a vegades proves dels successius estats i edicions d'àlbums) dels seus contemporanis polonesos, Stanisławski, Wojtkiewicz, Wyspiański, per citar-ne alguns; de Corot, Degas, Renoir, Rodin, Redon (gran amic seu i un dels seus artistes preferits); de Klinger, Kollwitz, Liebermann... entre d'altres. Tota la seva col·lecció, de més de 8.000 estampes i 1.000 dibuixos, a més dels quadres, miniatures, instruments de música, mobles, fotografies i la seva biblioteca, va ser llegada al Museu Nacional de Cracòvia.

3. El paper del gravat en l'avantguarda polonesa: els grups Bunt i Jung Idysz

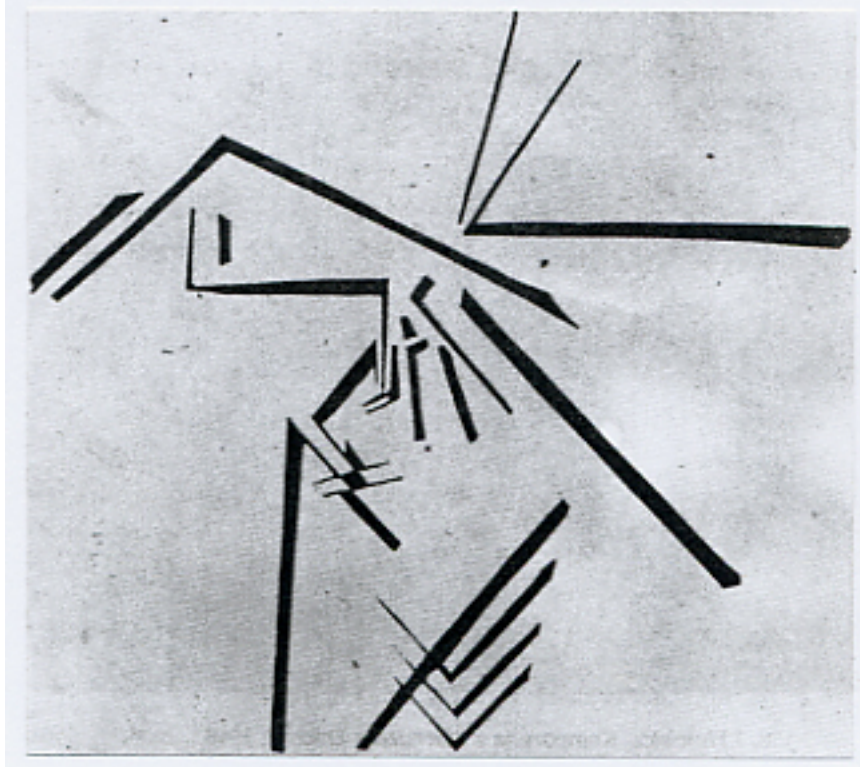
S'hauria de destacar, sobretot, el treball del ja esmentat grup Bunt (1918-1920) de la ciutat de Poznań, curt de durada però intens en resultats. Aquesta ciutat era llavors el centre de fortes polèmiques intel·lectuals (situada a l'oest de Varsòvia, en la zona fins llavors annexionada a l'imperi germànic i, recentment, de nou polonesa). Connectat amb els formistes a través de la revista *Zdrój*, aquest grup va formar-se entre pintors, escultors i escriptors de Poznań que estaven molt relacionats amb els grups alemanys Die Aktion i Der Sturm. Aquests artistes van escollir també l'univers gràfic del gravat com un mitjà d'expressió que s'adequava a la seva militància revolucionària d'esquerra. Reproduïen les seves imatges treballades normalment en la tècnica del linòleum en els cartells, invitacions i catàlegs de les seves exposicions (de pintura, gravat i escultura); van treballar, encara que menys, en litografia, i excepcionalment, algunes reproduccions són dibuixos transferits a una planxa de zinc. Destaquen el gravats de J. Hulewicz, del matrimoni S. Kubicki i M. Kubicka, de S. Szmaj i d'A. M. Swinarski.

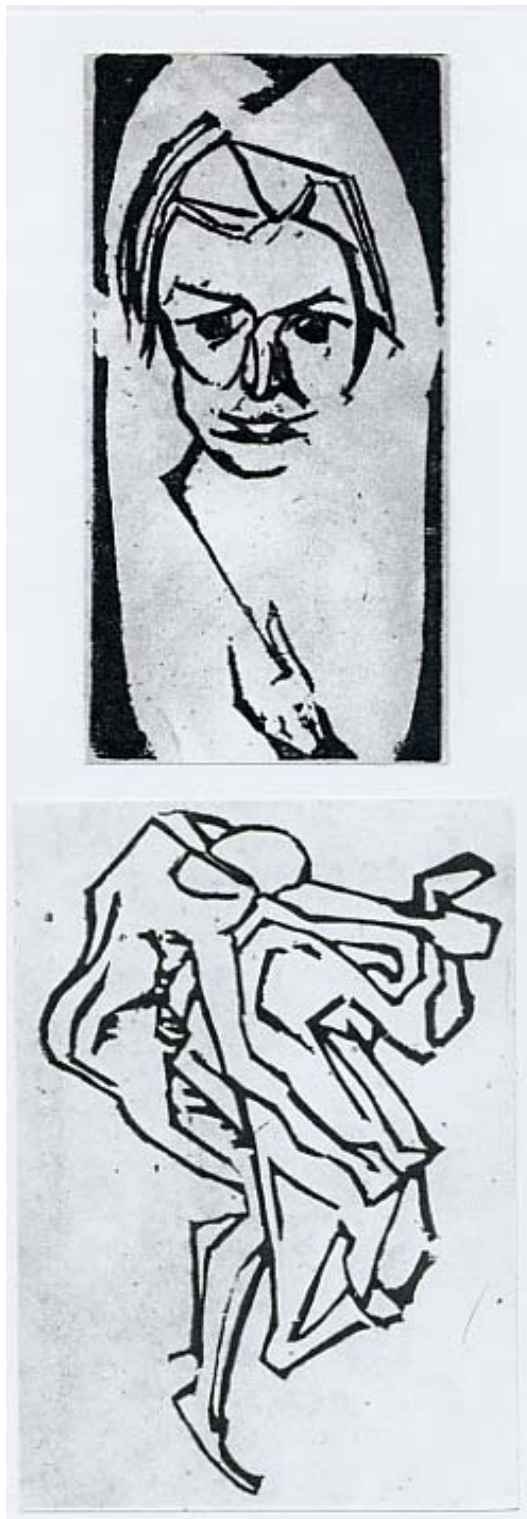


37. J. Hulewicz, *Salome*, 1918, linoleum, publicat a "Zdrój" t. III.

38. J. Hulewicz, *Kompozycja figuralna*, 1918, linoleum, paper, Museu Emilia Zegadłowicza, Gorzeń Górny.

39. J. Hulewicz, *Pocałunek Judasza (El deshonor de Judes)*, 1920, linoleum, "Zdrój" t. XIII.





40. M. Kubicka, *Autoportret*, 1917, linoleum, paper, S. K. Kubicki, Berlin.

41. M. Kubicka, *Miłość (Amor)*, 1918, linoleum, "Zdrój" t. VI.



42. M. Kubicka, *Kompozycja (Możesz?) Compositió (Moisés?)c.* 1918, linoleum, paper, S.K. Kubicki, Berlin.

43. M. Kubicka, *Bieg (Cursa)*, 1918, linoleum, "Zdrój" t. III.

En general les seves obres són paisatges (o fragments); autoretats o retrats fets entre ells mateixos; i la figura humana, sobretot en il·lustracions d'escenes de l'Antic i el Nou Testament on són freqüents les figures de Salomé, de Crist en la creu, de Sant Francesc, el martiri de Sant Sebastià... Encara que l'esperit general del grup tendeix cap a l'expressionisme, és curiós veure en les reproduccions de les seves obres⁸ una desinhibida preocupació per la recerca d'un estil. L'energia del traç de Hulewicz, per exemple, la podem seguir en el remolí expressionista imbuït de simbolisme a *Krzyz* (1917); a *Salomé* (1918), d'un expressionisme figuratiu que ens recorda Witkiewicz; cap a una síntesi expressionista, encara figurativa, a *Kompozycja figuralna* (1918), fins a una síntesi abstracta de formes geometritzants a *Pocalunek Judasza* (1920). Més assossegat és l'expressionisme de les composicions de M. Kubicka, una artista que mostra ser coneixedora del sentit visual de la imatge gràfica i el seu interès en l'harmonia de la forma, a *Autoportret* (1917) i a *Milóć* (1918); i a *Bieg* o a *Kompozycja (Mojżesz?)*, les dues de 1918, es desprèn de tota voluntat narrativa per emfatitzar el moviment dels traços negres sobre la superfície.

Format per literats i artistes plàstics, el grup Jung Idysz de Łódź (1919-1920) va ser el primer que es va crear després de la Primera Guerra Mundial en aquella ciutat.⁹ Els components d'aquest grup, de tendències anarquitzants, es van inspirar sobretot en les obres de Chagall, Meidner i Kokoschka, per crear en comú un particular estil que van anomenar *expressionisme jueu*¹⁰ realitzat sobretot en linòleums, molts d'ells acolorits amb aquarel·la (també algunes pintures i escultures). Malauradament bona part del seu llegat artístic es va extraviar durant la Segona Guerra Mundial. Més joves que els *formistes*, sembla que no hi va haver contactes amb aquests, tot i que potser indirectament se'n van establir a través de Przonaszko, però sí que de seguida es van relacionar amb els artistes del grup Bunt de Poznan.¹¹

⁸ Cf. J. Malinowski, *Sztuka i Nowa Wspólnota. Zrzeszenie Artystów BUNT 1917-1922*.

⁹ Cf. J. Malinowski, *Grupa "Jung Idysz" i Żydowskie Środowisko "Nowej Sztuki" w Polsce 1918-1923*.

¹⁰ *Ibidem*, pàg. 125.

¹¹ *Ibidem*, pàg. 36 i 37.



44. W. Brauner, *Żydzi przy stole (Jueus a taula)* 1919, linoleum, "Jung Idysz".

45. W. Brauner, *Il do tchias hamejsim M. Brodersona*, 1920, linoleum, paper, Łódź.



46. H. Berlewski, *Chonon i Lea (z Dybuka)*, 1921, litografia, papier, Żydowski Instytut Historyczny.

47. H. Berlewski, *Siedząca kobieta (Dona asseguda)*, 1922, linoleum, papier, Museu Nacional, Varsòvia.

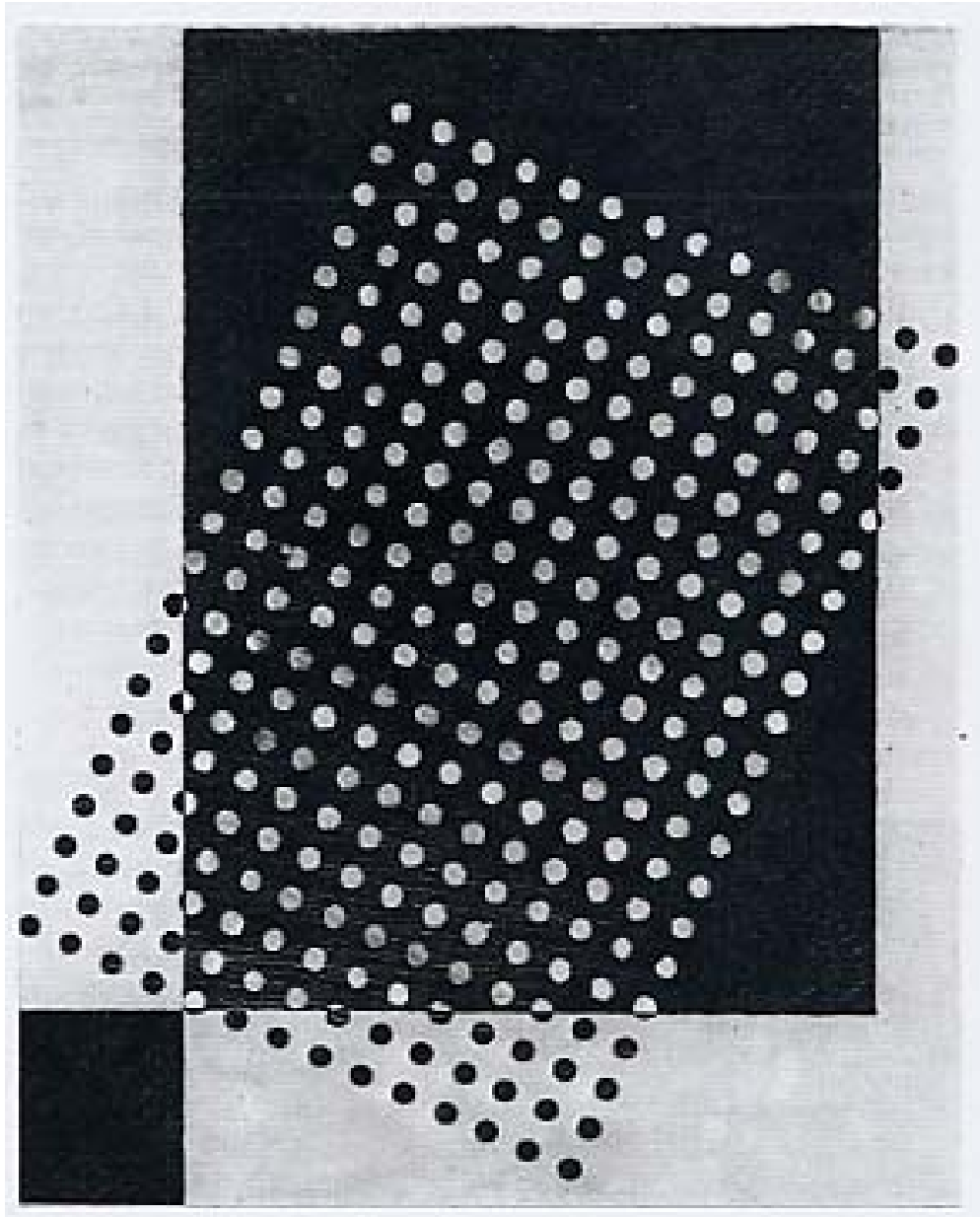
Per primera vegada es va establir, en el cercle jueu, una estructura d'organització de la vida artística. De seguida, en una nova etapa (1921-1923), sota el lema "Nova sztuka" (Nou art), el grup va entrar en contacte amb el cercle de Varsòvia i el seu radi d'acció es va estendre fins a Berlín i Düsseldorf, quan el 1922 té lloc el Congrés Internacional d'Art Progressista, amb la participació de Henryk Berlewi. Organitzaren exposicions, publicaren textos sobre art i judaisme, expressionisme, cubisme, sobre Malevich, sobre fotografia. Entre altres manifestos (de Marek Szwarc, de Jandill Adler), hi ha els de Henryk Berlewi, *W walce o nową formę* (En el vals sobre la nova forma) de l'any 1921; *Viking eggeling i jego abstrakcyjno-dynamiczny film*, del 1922 i també un text d'Eliezer Lisicki (El Lissitzki), *Przewyciężenie sztuki*, del 1921, que ja havia sortit de Rússia i s'havia establert a Berlín.

Encara que de curta durada, la posada en marxa d'aquest grup va eixamplar les connexions artístiques, teòriques i crítiques de la creació literària i plàstica poloneses de principi dels anys vint. Eren artistes joves la majoria, i la seva obra era primerenca, oberta. En l'obra de dos d'aquells artistes es noten, en dos exemples, les diferències estilístiques en el període d'un any: de W. Brauner, *Żydzi przy stole*, 1919, (sense comentaris), i del mateix artista, l'any següent, un altre linòleum de dramatismes idèntic aconseguit ara amb un exercici de síntesi de formes geometritzants agressives, *I do tchias hamejsim M. Brodersona*; i també és curiós observar-ho en Enryk Berlewi (després membre del grup constructivista Blok), en una litografia plena de sentiment, *Chonon i Lea (Z Dybuka)*, del 1921, i el linòleum *Siedząca kobieta*, de 1922, la intel·ligència i l'elegància constructiva del qual ja està presagiant les seves posteriors *mécano-factures*. Diu Jerzy Malinowski:

"La participació en comú dels membres de Bunt i Jung Idysz i d'Enryk Berlewi en exposicions a Alemanya i congressos a Düsseldorf, el 1922, van començar l'activitat internacional de l'avantguarda polonesa, que després van continuar els constructivistes."¹²

Si no la van començar, almenys donaren *color*, amb les seves estampes gràfiques, a aquella activitat internacional.

¹² *Ibidem*, pàg. 124.



48. H. Berlewi, *Elements de Mécano-facture*, 1923, tèmpera, 55x44 cm, Museu Wilhelm Kaiser, Krefeld.

4. Els anys 30

Com a la resta del continent europeu, aquella dècada va significar per a Polònia una fissura de la cultura artística, que va semblar decantar-se cap a uns trets més *humanistes*, amb accentuació sobre el color i la textura, però que va nedar entre tendències neoplàstiques i locals —i d'ací una polarització entre avantguarda i tradicionalisme, un art entre el compromís de la seva socialització i la seva absència, un art individualista— i on el surrealisme encara no era un fet a tenir en compte.¹³ Va ser una dècada de presència polonesa a moltes exposicions internacionals. Eren també els anys de la famosa polèmica a les columnes de la revista *Forma* de Łódź entre Strzemiński i Chwistek.

Del grup amb ambicions avantguardistes Krakowska, fundat a Cracòvia l'any 1933, diversos artistes eren pintors i gravadors.¹⁴ Els seus gravats, calcografies i xilografies, eren d'un estil lliure que compartia els *ismes* del moment: la xilografia *Dancing* (1936) de Janasz Stern, un joc compositiu de formes plenes o buides semiondulants, conjuga abstracció i figuració amb l'aire del cubisme picassià d'aquella época.

Els anys trenta, la majoria de comunistes involucrats en el programa artístic avantguardista hi explicitaven les seves intencions revolucionàries. L'artista Mieczysław Berman de Varsòvia, membre del grup Blok, es va especialitzar en el fotomuntatge. Al final de la dècada pertany al grup de plàstics comunistes Czapka Frygijska de Varsòvia.¹⁵ Continuarà sol després de la guerra, fent els seus treballs antibel·licistes i contra el feixisme durant el temps del realisme socialista: el gran cicle *Czas* (*Temps*).

¹³ Cf. P. Krakowski, "Sztuka polska w latach Trzydziestych", pàg. 69 i seg.; vegeu també sobre els professors coloristes i kapistes, Janusz Zagrodzki, "Przeciwnicy kolorystów". A: *Sztuka Lat Trzydziestych*, pàg. 79-98.

¹⁴ Vegeu el catàleg *Grupa Krakowska*. Eren S. Blonder, B. Grünberg, M. Jarema, F. Jaźwiecki*, L. Lewicki*, A. Marczyński*, S. Osostowicz*, S. Piasecki, B. Stawiński, J. Stern*, E. Waniek*, H. Wiciński, A. Winnicki*. Tots els marcats amb un asterisc eren pintors i gravadors.

¹⁵ Cf. Janusz Bogucki, *Sztuka Polski Ludowej*, pàg. 273.



49. J. Stern, *Dancing*, 1936, xilografia, paper, 33,5x26,5 cm, Museu Nacional, Cracòvia.

També a Varsòvia, l'artista Władysław Skoczylas (1883-1934) va donar naixement a l'escola *xilogràfica* que, durant els anys vint i trenta domina el panorama nacional. Un grup d'artistes gravadors adeptes de Skoczylas es van agrupar en l'Associació d'Artistes Gràfics Polonesos Ryt (1925). Cercaven crear un estil nacional basat en les formes de l'escultura i la pintura populars. L'any 1930 es va crear l'Institut de Propaganda de l'Art, una important institució dedicada a organitzar i presentar exposicions nacionals i internacionals, a través de la galeria Zachęta de Varsòvia. El programa de l'IPS estava centrat en les propostes de Juliusz Starzyński, darrer director del trimestral *Nike* (1937-39), dedicat a temes artístics. Una filial de l'IPS també es va crear a Łódź i, el 1934, a Varsòvia, i sempre en relació amb aquell institut, es va formar el Bloc Professional d'Artistes Plàstics. Els artistes del grup Ryt van entrar llavors en aquest bloc.¹⁶

Contràriament al gravat practicat pels artistes pintors, l'estil Ryt (Gravat) es basava fonamentalment en el principi d'una tècnica perfeccionista. La majoria eren estilitzacions expressionistes amb reminiscències cubistes d'escenes populars (entre d'altres, els artistes Mieczysław Jurgielewicz, Maria Hiszpańska-Neumann); també es decantaven cap a un estil clàssic i realista. De l'escola de Skoczylas destaca Tadeusz Kulisiewicz, que després de la guerra abandona la xilografia. Els artistes de Ryt van organitzar un sistema de subscripcions gràfiques, a més de les Mostres Internacionals de Xilografia a Varsòvia de 1933 i 1936, fets que posen de manifest la importància *oficial* que agafa aquest mitjà. Però s'ha de fer notar el tipus de concepció tradicional i l'èmfasi de perfeccionisme en la tècnica dels artistes que l'estan impulsant.

¹⁶ Cf. A. K. Olszewski, *Dzieje Sztuki Polskiej 1890-1980 w zarysie*, pàg. 67. Eren, entre d'altres, E. Bartłomiejczyk, S. O. Chrostowski, T. Cieślowski fill, T. Kulisiewicz, S. Mrożewski, E. Manteuffel, J. Konarska, B. Krasnodębska-Gardowska, i M. Jurgielewicz.



50. W. Skoczylas, *Głowa górala*(*Cap de muntanyenc*), 1914, xilografia, paper, 33x31cm, Museu Nacional, Cracòvia.

51. W. Skoczylas, *Adam i Ewa*, xilografia, paper, 27x17cm, Museu Nacional, Cracòvia.

5. Els heliogravats de Karol Hiller

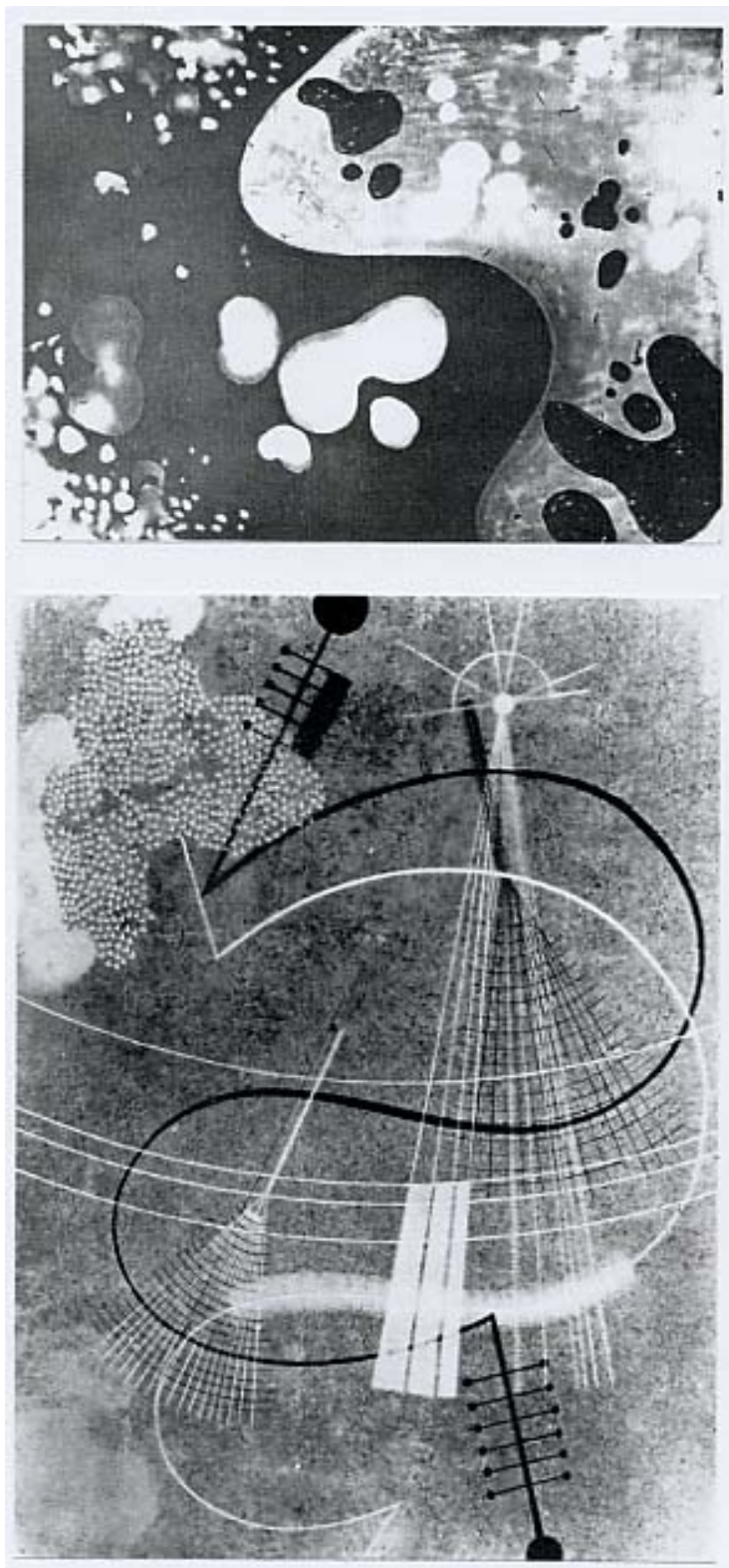
Són meravelloses les 28 heliografies que Karol Hiller (1891-1939) va presentar en la seva primera exposició individual a l'Institut de Propaganda de l'Art de Łódź el 1938. Són, en metàfora de Zagrodzki, "arquitectures del microcosmos"¹⁷ que ens informen de la seducció de l'artista pel macrocosmos urbà, la ciutat de Łódź, amb els tramvies, amb els blocs de fàbriques, el macrocosmos ple de fum de xemeneies i cables d'electricitat.

Karol Hiller s'havia graduat a l'Escola d'Art i Indústria d'aquella ciutat el 1910 i després havia estudiat química a Darmstadt (Alemanya); passà a estudiar a Kíev a l'Acadèmia Ucraïnesa de Belles Arts, després d'haver servit a l'armada del tsar, i allà va conèixer, gràcies al seu mestre ucraïnès bizantinista Mikhaïl Boychuk, les tècniques de la pintura de la icona.¹⁸ Aquella paciència de treballar amb el pa d'or —els dits agafen les làmines i tot el que toquen després queda impregnat de pols d'or— el va fer entrar en els misteris de la micromatèria més volàtil.

Lliurat amb rigor conceptual a la recerca d'un llenguatge plàstic actual, Hiller, uns anys més tard, diposità matèria i paciència en cada una de les seves *Kompozycja heliograficzna* (*Composicions heliogràfiques*), planxes de cel·luloide que cobria de guaix blanc i a sobre de les quals treballava amb procediments pictòrics, químics, i per què no, escollint a l'atzar, manipulant qualsevol element. El goig del misteri descobert quan el paper sensibilitzat rebia, per mitjà de l'exposició a la llum elèctrica, tot aquell fer sobre el cel·luloide: vet aquí una estampa gràfica. Atmosferes de cels atemporals, travessades per fils de llum, deixen caure pluges de pols: el temps així és citat en la seva obra, contraposant negatius i positius, en al·lusions formals cubo-futuristes, a vegades mesclades de purisme. El temps també cronometrat amb la geometria musical de línies paral·leles, petits grups de diagonals que ens remetien un espai dinàmic, el d'aquell microcosmos forrat de cinetisme d'estrelles, ocells, rails, terra arenosa, neu, fosc de nit i llum de bombeta. I la matèria, sempre indagada, fa descobrir —en les seves últimes planxes que no van poder ser exposades perquè només n'havia fet les primeres proves— la silueta humana, quasi una ombra, ja que l'home és només matèria en el vertigen romàntic de l'atmosfera.

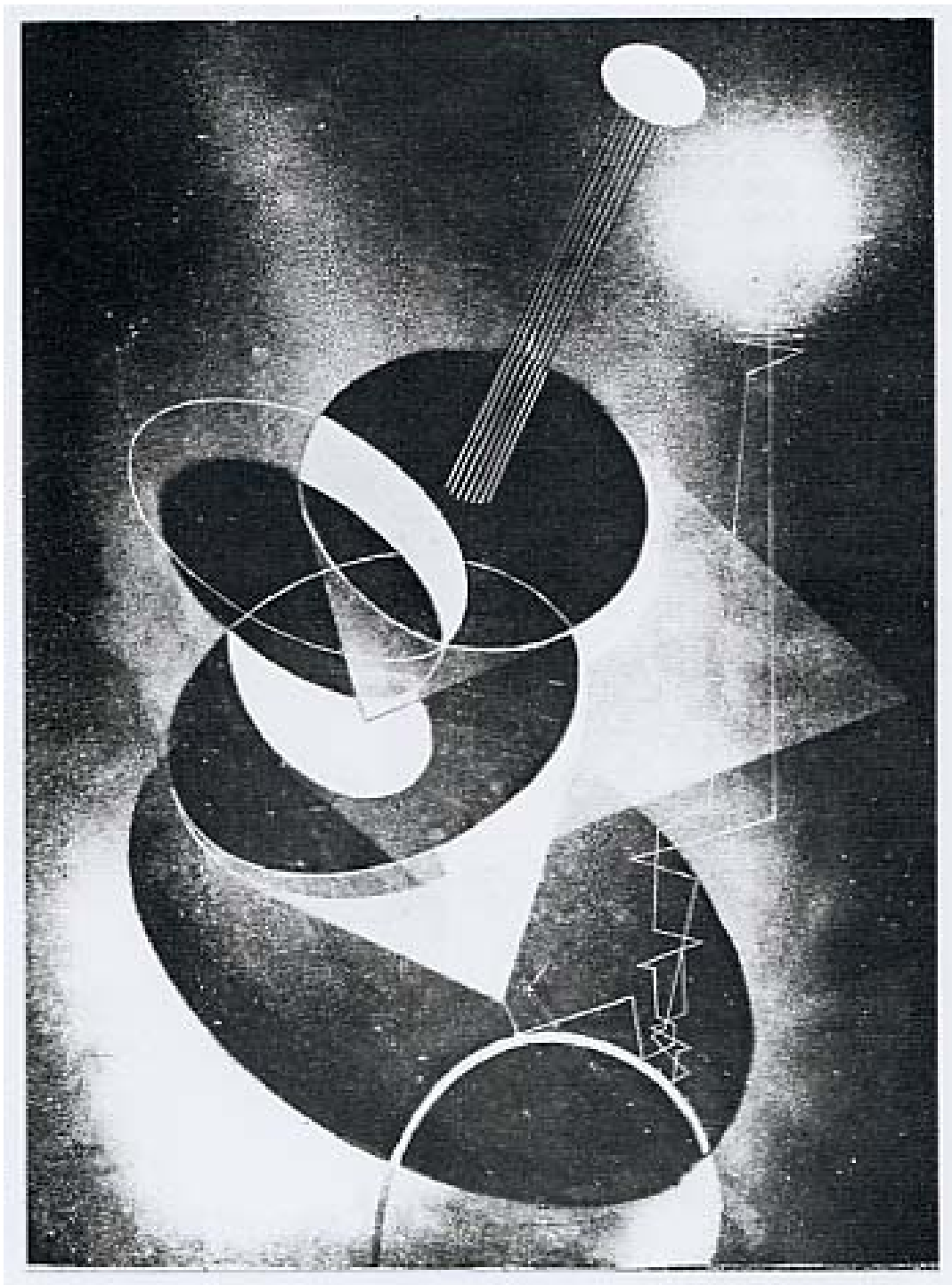
¹⁷ Cf. Janusz Zagrodzki, "Nowe widzenie-Twórczość Karola Hillera". A: *Sztuka Lat Trzydziestych*, pàg. 99-129.

¹⁸ Cf. J. Ładnowska, "Karol Hiller". A: catàleg *Constructivism in Poland*, pàg. 124-125.



52. K. Hiller, *Kompozycja heliograficzna*, c. 1930, paper fotogràfic, Museu Sztuki, Łódź.

53. K. Hiller, *Kompozycja heliograficzna N° XI*, c. 1935, paper fotogràfic, 32,5x29,5 cm, Museu Sztuki, Łódź.



54. K. Hiller, *Kompozycja heliograficzna N° XXXVI*, c. 1939, paper fotografic, 39,5x29,5 cm, kolecció privada, Łódź.

El 1930, en la I Exposició de Fotografia Moderna Internacional celebrada a Cracòvia, Hiller va exposar al costat de Man-Ray i Laszlo Moholy-Nagy. Però la seva recerca s'allunyava tant d'aquests artistes com del treball dels productivistes amb què se'l podia alinear per les profundes conviccions de Hiller del deure social de l'artista, alimentades des de la seva estada a Ucraïna amb algunes amistats comunistes. Hiller no va posar tant l'èmfasi en el tema de l'obra, com feien els productivistes, sinó que, com molt bé apunta Nakov,¹⁹ va insistir en la que va considerar una tècnica democràtica posada al dia amb els interessos tècnics del moment. Uns anys abans (1922-23) Hiller ja havia fet linòleums de la seva ciutat quan va tornar de Kíev, que segons Ładnowska tenien certa empremta constructivista²⁰ però sobretot quedaven tensats de sentit narratiu. Hiller va participar el 1923 en la Exposició Internacional del Nou Art a Łódź, on també hi havia obres de Kandinski, Feininger, Heckel, Kubin. Després, les pintures que va presentar el 1928 al Saló Modernista de Varsòvia —entre elles la *Composició O* i *Composició amb una hèlice*—, en què participaven els constructivistes, els funcionalistes i on hi havia algunes peces de Malevitz, mesclen formes que remetien a la seva fascinació per la màquina entesa d'una forma abstracta; finalment va passar el mateix concepte a les seves heliografies.

A l'article que va publicar el 1934 a la revista *Forma*, de la qual l'artista es va ocupar de la direcció i de la seva concepció gràfica i en què també col·laboraven Kobro i Strzemiński, Hiller escrivia:

"(...) Les meves proves fetes amb pauses durant els anys 1928, 1929 i 1930 anaven dirigides a la conquesta d'aquells mitjans tècnics que fossin capaços de fer, del paper fotosensible, un material útil per a la creació gràfica reproductiva. (...) Observant els misteris de la naturalesa, percebuts i registrats en els variats camps de la ciència i de la microfotografia, un artista modern no pot resistir-se al desig de traspasar aquests fenòmens al domini de la formulació plàstica conscient. Per aconseguir-ho, simplement vaig fixar-me en les potencialitats de l'heliografia que poden ser realitzades seguint certes condicions dictades pels físics i els químics. (...) En la naturalesa, les

¹⁹ A. Nakov, op. cit., pàg. 289-293.

²⁰ Cf. J. Ładnowska, art. cit., pàg. 124.

condensacions i rarefaccions de la matèria (...) són efectes dels moviments d'ones de llum, so, electricitat, magnetisme i les forces de gravetat de la Terra. Podem reproduir tals condicions naturals de la naturalesa en la planxa, mitjançant el corrent elèctric, la reejecció mútua de substàncies fluides que no es poden mesclar, emulsionant-hi líquids, produint-hi sedimentacions per la interacció de substàncies químícament actives... Tot això està fet com si es remogués la matèria en una predeterminedada direcció per fer ús dels moviments de les seves partícules abans que es coagulin en la planxa. (...) A través de l'ús de mètodes científics, un artista pot estendre el camp del gravat contemporani només si és capaç de mantenir-se lliure enfront de la influència de l'experimentació dels mitjans i si para de jurar fidelitat a la tela i al tub de pintura a l'oli." ²¹

No sé si Hiller era jueu —de fet va tenir contactes amb el grup Jung Idysz—,²² però les formes floten a la manera de Chagall en la seva particular manera de revelar la poètica de l'espai; particulars, perquè també tenen quelcom de la precisió de les màquines impossibles de Duchamp.

L'"arquitectura del microcosmos" en les seves heliografies era una síntesi d'entendre la forma constructora de l'univers que ara possibilitaven els coneixements del modern llenguatge de l'ús de la matèria.

6. El gravat dels anys quaranta

Durant els anys de la guerra i l'ocupació alemanya, va ser sobretot amb el dibuix que es pogueren expressar tots els artistes. Els dibuixos sobre les experiències viscudes en els camps de concentració de Maria Hiszpańska-Neumann i de Bohdan Urbanowicz i les sèries dels *Deportats* (1940) i les *Guerres contra les llars* (1941) de Strzemiński, van ser molt mostrats i comentats.²³ Durant aquells anys, Strzemiński va treballar en moltes

²¹ Cf. diferents fragments de l'article de Hiller reproduïts a J. Zagrodzki, "Nowe widzenie-Twórczość Karola Hillera". A: *Sztuka Lat Trzydziestych*, pàg. 118; i a J. Ładnowska, art. cit., catàleg *Constructivism in Poland*, pàg. 125.

²²Cf. J. Zagrodzki, art. cit., pàg. 101.

²³ Cf. D. Wróblewska, *Polish Contemporary Graphic Art*, pàg. 12.

sèries de dibuixos, en l'estil de les anteriors imatges consecutives: *Rostres* (1942), *Paisatges i natures mortes* (1943-44), *Barat com el fang* (1944), *Les mans que no estan amb nosaltres* (1945); és particularment dramàtica i emotiva la sèrie de dibuixos amb collage de fotografia, *Als meus amics els jueus* (1945).

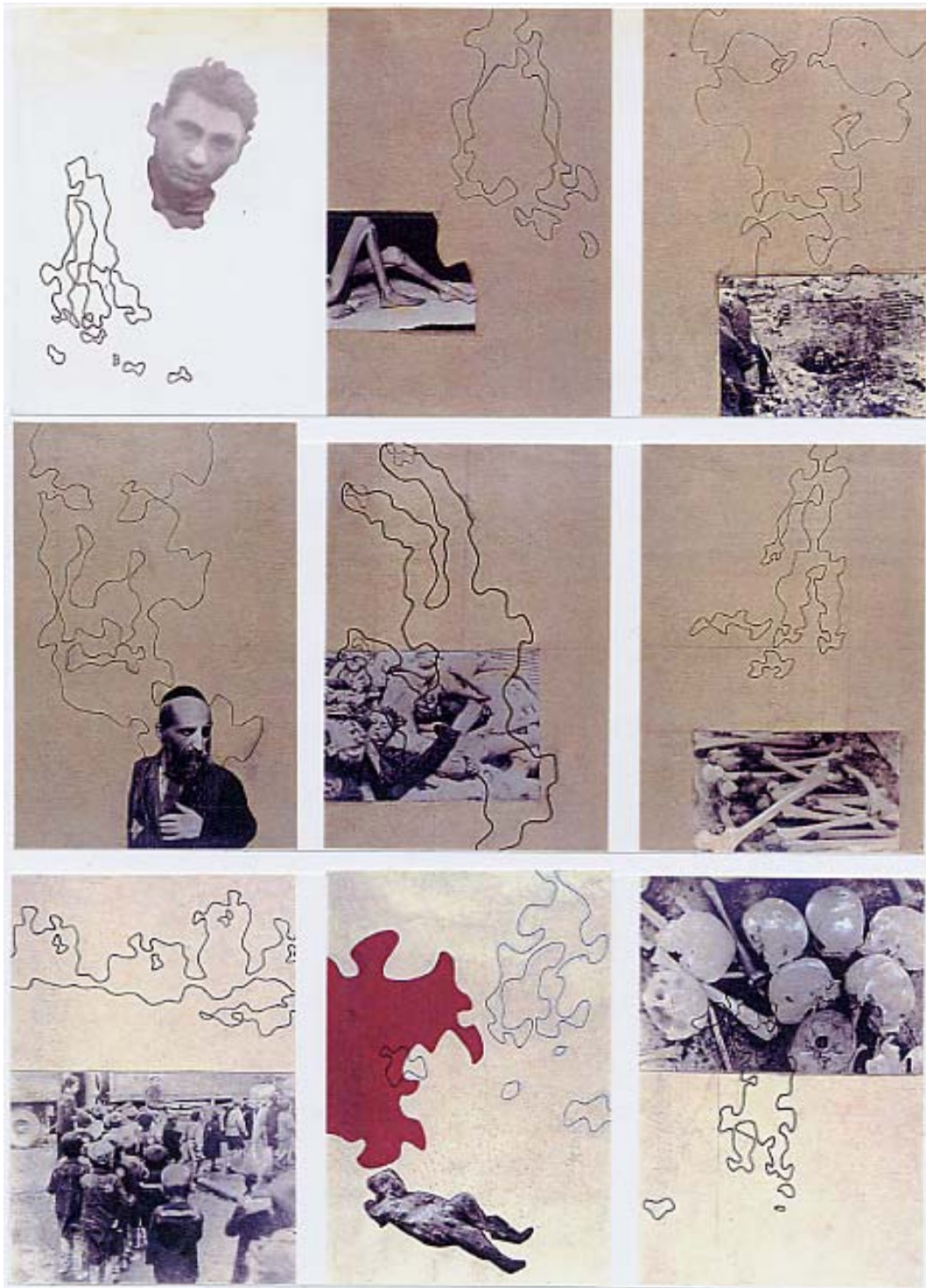
Moltíssims artistes van dibuixar els horrors dels guetos i la misèria, la fam, la desesperació i les tristeses d'aquells anys passats. En contrapartida, el sarcasme, la sàtira i l'humor de moltes imatges també circulaven en un corrent de petits plamflets, vinyetes, acudits i tota mena de dibuixos en publicacions clandestines que ridiculitzaven l'invasor nazi.²⁴

Per la seva banda, la creació gràfica s'havia inserit directament en la lluita per l'alliberació, i va mantenir per algun temps el taller d'una escola secreta dins del gueto de Varsòvia.²⁵ Immediatament després de la Segona Guerra Mundial, es van revifar les tendències tradicionals, l'escola realista naturalista i l'escola post-impressionista d'arrels en el segle XIX, tendències que coexistien amb la tradició d'avantguarda d'entreguerres, el cubisme, l'expressionisme, l'abstracció, el constructivisme i el surrealisme. En aquells moments conviuen almenys dues generacions d'artistes, els que van créixer i es van formar abans de 1939, molts d'ells professors de la nova onada de joves que al final dels anys quaranta faran sentir la seva presència.²⁶

²⁴ No solament dibuixos, i per descomptat, cartells: ninots caricaturitzant Hitler penjats en la via pública... Vegeu Janina Jaworska, *Polska sztuka walcząca 1939-1945*, sobre l'art combatiu d'aquells anys.

²⁵ D. Wróblewska, op. cit., pàg. 8.

²⁶ Entre aquells professors hi havia Jan Cybis, del grup dels *coloristes*, el programa del qual va dominar en les escoles de Belles Arts després de la guerra. Vegeu Bożena Kowalska, *Polska awangarda malarska, 1945-1970*, pàg.14-15.



55. W. Strzemiński, *Seguint l'existència de peus que trepitgen un camí*, tinta, collage, paper, 33x23 cm, Museu Sztuki, Łódź.
 56. W. Strzemiński, *Tensat amb cordes de carnes*, tinta, collage, paper, 30x21 cm, Museu Sztuki, Łódź.
 57. W. Strzemiński, *Amb les runes d'òrbites oculars demolides*, tinta, collage, paper, 30x21 cm, Museu Sztuki, Łódź.
 58. W. Strzemiński, *Jo denuncio el crim de Caïn i el pecat del pernil*, tinta, collage, paper, 30x21 cm, Museu Sztuki, Łódź.
 59. W. Strzemiński, *Promesa i jurament en memòria de les mans (l'existència que no coneixem)*, tinta, collage, paper, 30x21 cm, Museu Sztuki, Łódź.
 60. W. Strzemiński, *Venes tensades per tibies*, tinta, collage, paper, 30x21 cm, Museu Sztuki, Łódź.
 61. W. Strzemiński, *Les tibies buides dels crematoris*, tinta, collage, paper, 33x23 cm, Museu Sztuki, Łódź.
 62. W. Strzemiński, *Una taca enganxosa de crim*, temple, tinta collage, paper, 33x23 cm, Museu Sztuki, Łódź.
 63. W. Strzemiński, *El crani de pare*, tinta, collage, paper, cartró, 33x23 cm, Museu Sztuki, Łódź.

En general en el gravat dels anys quaranta no hi ha gaire variació estilística; variacions de més o menys realisme, a vegades metafòric, a vegades acolorit amb expressió pictòrica. Formes conservadores en comparació amb la resta artística i, fins i tot, amb el període dels anys trenta. En els extrems, expressionisme i surrealisme poètic.

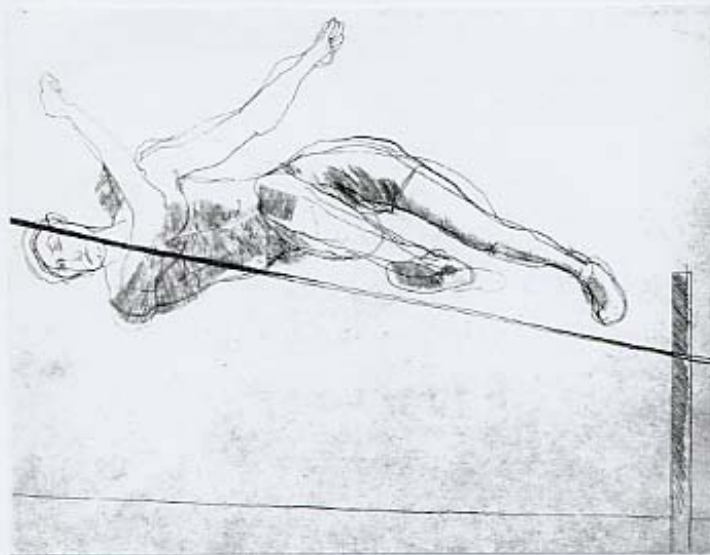
A Cracòvia, les xilografies de Maria Hispańska-Neumann (1918-1980), de l'antic grup Ryt, reflecteixen les llargues escapades cap a l'exili, el dramatisme silencios dels moments de la guerra (*Rok 1939*, 1950). Un clar sentit compositiu dominant el conjunt, entès com el joc de masses contrastades de clarobscur, s'anirà combinant amb el tractament de la figura humana amb un estil gairebé expressionista que al final dels cinquanta (*En l'esfera del silenci*, 1958, pàg.150) combinarà una certa clau poètica amb *deixos* del *Guernica* de Picasso. El sentit expressiu que prenen les seves escenes ja es troba lluny de les pautes rígides i ortodoxes de tractament de la xilografia que proposava el *tecnicisme* Ryt.

També de Cracòvia és Andrzej Jurkiewicz (1907-1967), professor a l'Acadèmia de Belles Arts fins al 1939, que serà més tard conegut pel seu manual de tècniques de gravat. Després de la guerra continuarà a Varsòvia, on mostrarà en sèries d'aiguaforts el moviment de la figura humana fent esports. Són exemples que denoten l'atracció que sent pel dibuix, un dibuix on la intenció del gest estricte no s'afebleix quan la recerca de la clau justa mostra els diversos recorreguts, i on la línia esdevé part activa pel seus moviments de vaivé mentre es van insinuant els cossos fent exercici (*Salt d'alçada*, 1948).

A Varsòvia, la presència de bodegons, paisatges i figures nues en les obres dels pintors i gravadors de la generació que va prendre part en la guerra, mostra una necessitat de *descans*, com diu D. Wróblewska,²⁷ de temes apocalíptics o històrics.

Malauradament la dinàmica expressiva del gravat, que sobretot a través de la xilografia havia seguit amb els artistes dels grups Bunt i Jung Idysz, va durar el que van durar els grups. L'interessant treball ple de poesia de Karol Hiller en les seves heliografies va quedar truncat pel seu afusellament a les mans dels nazis el 1939.

²⁷ Cf. D. Wróblewska, *Polish Contemporary Graphic Art*, pàg. 9-10.



64. Krystyna Wróblewska, *Idylla (Idyl li)*, 1947, xilografia, paper, 17,5x12 cm

65. M. Hispańska-Neumann, *Rok 1939, (Any 1939)*, 1950, xilografia, paper, 9,2x52 cm

66. A. Jurkiewicz, *Skok w wyż (Salt d'alçada)*, 1948, aiguafort, paper, 31x22,3 cm, Museu Nacional, Cracòvia.

L'evolució del mitjà gràfic no va continuar, ni d'una forma tan visible, per la via d'experimentacions individuals ni com l'efecte de l'entusiasme d'uns artistes units per la mateixa voluntat d'expressió plàstica a través de l'energia que havien impregnat en aquest mitjà. Uns quants anys més tard, cap a la meitat dels anys cinquanta, a través de figures aïllades, anirà mostrant, no tant una evolució en termes d'estil, sinó uns bellíssims exemples de formes personals d'entendre l'art gràfic.

A la segona meitat de la dècada, uns quants artistes van formar un grup, els 9 Artistes Gràfics (1947) de Cracòvia,²⁸ units per un programa comú d'adoptar el gravat, i en particular la xilografia, com una eina de democratització de la cultura i l'art. Encara que s'anirà debilitant, la influència de l'estètica del grup Ryt de la preguerra es farà notar en el treball d'aquest grup, en què es conjuntaran exactitud tècnica, realisme i servei a la societat, en una anticipació a l'art del realisme socialista del anys següents. Entre els artistes que formen aquest grup, el que trobo més interessant és Jerzy Bandura (1915). Els seus personatges surten de la foscor per trobar-se amb la llum d'una forma misteriosa, a la manera expressionista del cine de Murnau, a vegades lírica i un xic nostàlgica (*Somiador*, 1947). És amb el sentit d'aquesta riquesa cromàtica del blanc i del negre, entre l'esquematisme gens mecanicista i el gust per les insinuacions lleugeres, que Bandura s'escapava força de les rígides directrius, associades amb el realisme, que el conjunt del grup s'havia imposat. En els anys següents el treball d'aquests artistes, que va anar variant d'estil, es va anar traslladant cap a l'aiguafort i altres tècniques de metall i també cap a la litografia.

Sembla manifest que el gravat també agrupava alguns artistes que se sentien compromesos amb una lluita social immersa en la realitat. Es trobaven en una posició similar que la dels joves estudiants de la rebel·lió de l'Acadèmia de Belles Arts de Cracòvia, al voltant d'Andrzej Wróblewski.²⁹ Una altra autora, Bożena Stokłosa, explica i valora així els fets:

²⁸ Els "9 Gràfics" eren Bogna Krasnodębska-Gardowska, Helena Krażowska-Knotowa, Adam Młodzianowski, Krystyna Wróblewska, Stefania Drettler-Flin, Leon Komulski, Jerzy Bandura, Stanisław Töpfer, Mieczysław Wejman i Konrad Szrednicki que més tard s'afegirà al grup (D. Wróblewska, op. cit., pàg.10).

²⁹ D. Wróblewska, *Polish Contemporary Graphic Art*, pàg. 10.



67. J. Bandura, *Marzyciel(Somiador)*, 1947, xilografia, papier, 17x17,7 cm, Museu Nacional, Cracovia

"És important assenyalar que, al final dels quaranta i al principi dels cinquanta les idees d'alguns artistes coincidien d'una forma singular amb la doctrina del realisme socialista: el grup d'estudiants de Cracòvia, de l'Acadèmia de Belles Arts, connectats amb Andrzej Wróblewski, no van ni estar interessats a prosseguir l'interès sobre l'art modern dels seus col·legues més vells ni a seguir els seus professors que volien impartir els valors del postimpressionisme als seus alumnes."³⁰

Els primers signes de radicalització, però, es donen en la pintura, en els pintors del ja esmentat Club dels Joves Artistes i Científics de Varsòvia (1947), que estaven d'alguna forma relacionats amb els artistes de l'avantguarda d'entreguerres: Strzemiński, Stazewski i Maria Jarema. En general, tot i que es notava en l'ambient un desig d'experimentació formal, en l'àmbit del gravat hi havia una certa resistència i reticència. Seran els joves que acaben els estudis a la meitat i al final de la dècada els que proposaran algunes innovacions, formals o tècniques.³¹ Afloren algunes actituds més afins a una exploració del mitjà, que cerquen efectes més pictòrics en gravat sobre metall, com Edmund Piotrowicz, Halina Chrostowska i Mieczysław Wejman a Varsòvia (aquest últim, antic membre dels 9 Artistes Gràfics de Cracòvia, exercirà una gran influència a Cracòvia i Varsòvia); en xilografia, Stanisław Wójtowicz, Janina Kraupe, Marian Malina i Jerzy Panek a Cracòvia i Franciszek Burkiewicz a Poznań.

Es comença a notar també l'emergència d'altres centres artístics que modifiquen el monolitisme anterior de Cracòvia i Varsòvia: augmenten els *llocs*, les catedres de gravat, perquè, a més de les acadèmies de belles arts de Varsòvia i Cracòvia ja existents d'abans de la guerra, el 1945 es creen les noves escoles estatals superiors de belles arts a Łódź, Poznań i Wrocław; la filial de Cracòvia a Katowice inicia llavors també el seu procés de formació i el centre de Toruń comença a despuntar.

³⁰ Cf. B. Stokłosa, "Contemporary Polish Art".A: *Contemporary Art from Poland*, pàg. 9.

³¹ D. Wróblewska, op. cit., pàg. 11.