

00261 6  
2oj.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

**EL ARTE POLACO CONTEMPORANEO**

*Pintura*

Tesis para obtener el grado de maestría en artes visuales  
presenta

**Joanna Rostańska**

Escuela Nacional de Artes Plásticas.  
Universidad Nacional Autónoma de México.  
1992.

*Director:* Antonio Salazar  
*Asesor:* Jaime Abundis

1992



Universidad Nacional  
Autónoma de México



## **UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso**

### **DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## EL ARTE POLACO CONTEMPORANEO.

«El arte en ningún momento puede renunciar a su papel principal: unir al hombre con la civilización creada por él»:

*Piotr Potworowski.*

### INTRODUCCION.

El arte polaco ha tenido un desarrollo muy largo, de por lo menos diez siglos. En todo ese amplio período sus artistas han creado muchas obras de alto nivel: pinturas de caballete, esculturas, relieves, pinturas murales, estampas,... De entre ellas destacan algunas obras maestras.

En los templos más antiguos de Polonia se conservan hasta hoy los frescos procedentes de los siglos XI al XIII (Tum, Czerwinsk).

Durante el periodo de florecimiento del gótico, se formaron distintas agrupaciones o gremios artísticos y escuelas de pintura que instruían a los artesanos. Cada una poseía sus características particulares que las distinguía de las otras, pero también recibieron influencias tanto de ellas mismas, como del resto de Europa.

En el periodo gótico se crearon: frescos en los templos y monasterios, vitrales, cuadros pintados sobre tabla, miniaturas en los libros, y otros muchos objetos más, donde el tema es siempre religioso. En todas estas obras se percibe una aguda percepción de la vida y una afanosa búsqueda de la verdad. A partir del siglo XV ya se conocen los nombres de varios maestros polacos. Las famosas miniaturas de Eneam Ciotek y el Códice de Baltazar Behem proceden del siglo XVI y representan para el pueblo polaco el testimonio vivo de la cultura polaca de alto nivel, por un lado, y por otro son documentos de singular valor de la vida y las costumbres propias de la época.

En el periodo barroco surgió el peculiar tipo de retrato llamado actualmente retrato de ataúd. Estos retratos representaban a los fallecidos y eran dispuestos en la parte superior del ataúd, en tanto duraban los ritos fúnebres. Se pintaban sobre lámina y poseían mucho realismo.

A partir de la segunda mitad del siglo XVIII, época correspondiente al despotismo ilustrado polaco, nace la pintura polaca contemporánea. Son los tiempos del rey Stanislaw August Poniatowski, el gran mecenas del arte. De entonces data la gran continuidad de la tradición artística polaca.

Con el tiempo, el arte histórico es reemplazado por el arte contemporáneo, donde el factor emocional comienza a desempeñar un papel importante. El conocimiento de la tradición histórica es muy necesario para la conciencia nacional de un pueblo, pero es insuficiente para establecer el contacto directo y emotivo con el arte de nuestros días.

## LA BASE HISTÓRICA (SIGLOS XIX Y XX).

La fuerte conciencia nacional y la cultura fueron los factores que unificaron al pueblo polaco. Permitieron mantener los lazos fraternos entre los polacos bajo tres ocupaciones extranjeras -Rusia, Prusia y Austrohungría-, a pesar de la consecuente división social, política y económica. Este lapso -1864-1918- de ocupación y desmembramiento representó una amenaza para el desarrollo de una cultura homogénea. La larga influencia de dos culturas diferentes (rusa y alemana) pudo haber generado muchas diferencias e influencias extrañas en la unidad de la cultura polaca. Sin embargo en esta época más que difícil surgen nuevas obras literarias, pictóricas y científicas, como resultado de nuevos cambios sociales capitalistas.

Estas obras recuerdan las tradiciones culturales polacas de los periodos anteriores y son el producto del alto grado de conciencia nacional, reforzada con una serie de insurrecciones contra los invasores. De esta forma, se determinó que en la actividad cultural estuvieran presentes en gran medida los ideales del romanticismo, que se constituyeron en una de las fuerzas básicas para el desarrollo de la cultura y para el proceso de formación de las ideas políticas polacas.

La inexistencia del propio país era sin duda un gran obstáculo para la formación de una cultura homogénea, que ocasionó un retraso en distintos aspectos vitales en comparación con otros países, con territorio bien definido e independientes.

Entre los años 1890-1907 tuvo lugar el movimiento llamado positivismo que creó el ambiente adecuado para el renacimiento artístico de las corrientes románticas basadas en la simbología y en elementos irracionales.

Junto con el capitalismo aparecieron todos los elementos característicos de este régimen, como el desarrollo de las instalaciones públicas y las aglomeraciones municipales como resultado de los nuevos centros industriales, entre otros. La cultura material del capitalismo dio origen al mundo feo, gris y monótono en tierras polacas. El capital, en gran medida extranjero, se conformó con las inversiones primitivas. Este fenómeno estaba vinculado con el nivel general de las instalaciones creadas por las ocupaciones extranjeras. La fealdad fue causada, entre otros muchos males, por el bajo nivel del capitalismo, y éste, el resultado de la inexistencia del país.

La aportación cultural de este periodo fue obra de dos grandes generaciones:

una generó el positivismo, antes mencionado, y el realismo crítico, en tanto que a la segunda correspondió el surgimiento del conjunto de manifestaciones denominado Polonia Joven.

La primera generación estaba compuesta por artistas predominantemente de ascendencia noble, mientras que la segunda se componía por individuos provenientes de distintos estratos de la burguesía, la pequeña burguesía e incluso del campesinado.

Nuevas corrientes literarias, a caballo entre dos siglos, expresaban con gran energía la intranquilidad de su inteligencia creadora; por un lado se alejaba del mundo de mitos y leyendas, y por otro no podía desligarse de los asuntos mundanos.

Esta contradicción se manifestó plenamente en la obra del más grande dramaturgo de la época, y pintor a la vez: Stanislaw Wyspiański; aquél que llevó la literatura simbólica polaca al rango artístico más elevado. Su creatividad es denominada: el Gran Examen de Conciencia Nacional, puesta de manifiesto en la más valiosa obra de su tiempo: La Boda.

Hay que destacar que al igual que la literatura, la pintura también se convirtió en la manifestación poderosa de la existencia de un país que carecía de independencia política y era desgarrado por las ocupaciones hostiles.

Para los fines del siglo XIX tuvieron lugar dos acontecimientos importantes en el arte de Polonia:

- La reforma de la única Escuela de Bellas Artes en Cracovia, que se transformó en la Academia (1895).
- El establecimiento de la Asociación de los Artistas Polacos «Arte», que posibilitó la concentración de la élite de ellos.

## EL ARTE FANTÁSTICO DE WITOLD WOJTKIEWICZ.

El movimiento Polonia Joven no generó un estilo uniforme en las artes plásticas; entre sus fronteras tuvieron cabida: el simbolismo, el impresionismo, *secesja* (movimiento artístico que en pintura se caracteriza por el empleo de líneas ondulantes y colores llamativos planos; es un arte netamente decorativo), con su línea ondulada, expresiva, el contorno bien definido de mancha plana, la utilización de los motivos vegetales. Asimismo, entre otras características se nota la tendencia a penetrar en el fondo de uno mismo, de su propia personalidad. La intuición de la muerte, las dudas, las indecisiones, dramáticos desgarramientos interiores, el interés por el misterio de la existencia han sido expresados por los artistas a través de formas expresivas, el dibujo deformado, en el límite entre la caricatura y lo grotesco. Se basan en los elementos de realidad del mundo fantástico, del sueño y de las alucinaciones.

En estas obras no hay nada de cómico o divertido, y sus autores fueron llamados decadentes en su tiempo, al expresar atmósferas pesimistas. Hoy las juzgamos de distinta manera al percibir en esa actitud la expresión del tormento dramático del hombre que trata, por medio de la sorpresa, la irrealidad y la fantasía, de romper con el círculo cerrado de las costumbres, dogmas y cánones y expresar los asuntos humanos difíciles y dolorosos.

Witold Wojtkiewicz fue el pintor que más lejos llegó en este tipo de expresión pictórica. Quizás se pueda catalogarlo como el precursor del surrealismo polaco. Su pintura se aleja de la representación fiel de la naturaleza. Wojtkiewicz fue dibujante, grabador, pintor, quien con su arte habló de manera muy expresiva. Aspiró a liberar muy conscientemente su personalidad, sus visiones, su forma.

Gracias a una gran sensibilidad, Wojtkiewicz era capaz de expresar el sufrimiento, la tristeza, la fealdad. Trató de influir en los sentimientos del observador con sus cuadros sorprendentes, en ocasiones drásticos en su tristeza. Lo que dibuja y pinta-gente, pájaros, animales- no trata de imitar realmente a los seres vivos de carne y hueso. En su deformación hay algo que recuerda a las pesadillas. Pintó niños de cabezas enormes, de cuerpos flacos y ojos vacíos. También a la naturaleza que rodeaba a estas criaturas era algo irreal, fantástico, a veces enfermizo. No le interesaba el dibujo bonito, sino los sentimientos generados que en él fueron muy

expresivos, sugestivos, fuertes. El arte de Wojtkiewicz, aparentemente saturado de fealdad, en realidad está lleno de compasión hacia el hombre y su mundo en el que reina la injusticia.

En 1906 cambia la temática de sus obras. Se aleja de los temas sorprendentes, anegados de pesimismo; surgen nuevos cuadros en los que predominan atmósferas de tristeza melancólica. El colorido es claro, hay mucho color blanco, matices de grises, verdes claros, azules, delicados violetas y amarillos; de vez en cuando brotan manchas de colores más fuertes: rojos, amarillos, verdes esmeralda. Su temática se torna fabulosa. Aparecen máscaras, muñecos, marionetas, caballitos de balancín. Ya no pinta monstruos, sino niños tristes, princesas, locos y disfrazados. Es un mundo de ficción de adultos raros y cándidos, que montan caballitos, juegan con muñecas; es el mundo de los niños envejecidos prematuramente, enfrascados en los asuntos que les robaron la infancia.

El cuadro «La cruzada infantil» es una visión profética y trágica de niños en los campos de concentración. No se refiere exactamente a este tema, ya que tales acontecimientos tuvieron lugar muchos años después de la muerte del autor, sin embargo en sus elementos y tratamiento hay algo de profecía.

La atmósfera de tristeza, añoranza, pasión, abatimiento, que es característica del arte polaco, está presente también en todas las obras de Wojtkiewicz. La crítica lo tildaba de pesimismo exagerado, aludía a que era producto de la decadencia y que reflejaba en sus obras estados enfermizos de la sociedad, como en espera de cataclismos. En gran parte hay mucho de cierto en esto, pero a la par se presente un humanismo, un deseo de amor eterno. Sus cuadros son muy originales, ya que trata de expresar sus emociones con honestidad. Fue acaso uno de los pintores que más fuertemente acentuaron el problema de la independencia del pintor frente a la naturaleza: no imitaba nada, creó sus propias interpretaciones del mundo.

El factor abstracto se destaca en sus obras, pero en su tiempo la idea del abstraccionismo puro apenas empezaba a existir en la conciencia de los pintores de vanguardia.

Los cuadros de Wojtkiewicz enfatizan en la expresión. Su dibujo, al igual que el de otros pintores de la época, se realiza con línea ondulada, las manchas se penetran unas a otras, haciendo de la composición un mosaico.

Con este pintor da comienzo la pintura moderna polaca, convergente con las



nuevas tendencias del arte de vanguardia europeo de aquel tiempo. Los artistas han empezado a alejarse de las representaciones fieles de la naturaleza, aunque no faltaron aquellos que prosiguieron en la misma línea, de cara hacia los antiguos valores convencionales, a costa de perder su lugar prioritario en el arte.

## EL PERIODO DE 1818 A 1939.

El resurgimiento de la patria polaca después de la Primera Guerra Mundial agregó nuevos impulsos a la cultura nacional, cuyas virtudes iban a destacarse posteriormente en el círculo de reconocidos valores de la cultura mundial. El arranque se retrasó a causa de que se trataba de un país con predominio de la estructura agrícola y sus consecuentes estigmas feudales.

En el periodo comprendido entre la Primera y Segunda guerras mundiales se evidencia el proceso de transformación del modelo tradicional de la cultura polaca del siglo XIX de carácter elitista en un tipo de cultura contemporánea de masas.

Para la etapa posterior a la Primer Guerra, en el mapa de Polonia empiezan a surgir nuevos centros creativos. Al lado de las ciudades antiguas con viejas tradiciones como Poznan, Lublin, Lwow y Wilno, aparecen otros centros como por ejemplo: Lodz. De hecho, esta ciudad se convirtió en el periodo 1918 a 1939 en el centro de muchos acontecimientos artísticos de vanguardia.

Las ideas artísticas creativas se mezclaron con los problemas de la lucha del proletariado por el progreso social y con las aspiraciones de expresar el espíritu de la época de una nueva civilización técnica.

Wladyslaw Strzemiński fue uno de los artistas que, durante ese lapso, tuvo enorme influencia en la vida cultural de la ciudad de Lodz; su personalidad influyó muy fuertemente a los artistas de otros centros culturales de Polonia. Sin embargo el carácter del arte de Lodz no fue homogéneo; hubo muchas corrientes extremas. La mayoría de los pintores fueron abstraccionistas, aunque hubo también partidarios de la inspiración realista. En la realización de sus propios programas desarrollaron a su manera los problemas afrontados por el grupo de los «formistas».

El primer grupo de vanguardia en Polonia surgió con el nombre de *Formizm* en 1917. Se le conoce también como el expresionismo polaco.

León Chwistek, pintor y teórico de este grupo, describió en las siguientes palabras los principios de esta primera generación de la vanguardia polaca:

«El formismo emplea el concepto de la visión del mundo real, utilizando las experiencias de los cubistas, expresionistas y futuristas, evitando las inconsecuencias intencionales introducidas por los artistas occidentales» (1939).

Zbigniew Pronaszko, uno de los principales representantes del formismo, escribió:

«La pintura no puede ser un regreso a la naturaleza, siempre tiene que ser el regreso hacia el cuadro».

Después de 1922 se dejaron ver los primeros síntomas de debilitamiento del formismo. Su crisis y el cambio de los creadores a otros campos artísticos no significaban el rechazo total de la ideología de la más primera vanguardia polaca. Los formistas proclamaban el culto al cuadro, que se convirtió después en uno de los principios básicos de los coloristas.

Tras la desaparición del formismo, las tendencias modernas pasaron a manos de los artistas jóvenes asociados en dos grupos: «*Blok*» y «*Praesens*». Fueron los representantes del arte surgido a base de experimentos del constructivismo y del funcionalismo.

En 1923 se establece el Comité de París, formado por los estudiantes de la Academia de Bellas Artes de Cracovia (conocida por sus iniciales: K.P.). A este grupo de los llamados «kapistas» pertenecieron los siguientes pintores jóvenes: Jan Cybis, Jozef Czapski, Artur Nacht-Samborski, Piotr Potworowski, Hanna Rudzka-Cybisowa y Zygmunt Waliszewski, entre otros. El objetivo principal de los kapistas fue profundizar en el arte antiguo y contemporáneo en París. Con el tiempo se encaminaron hacia el postimpresionismo.

Los kapistas realizaron un viaje a Francia en 1924, donde permanecieron por siete años. Obtuvieron una beca para proseguir sus estudios allá; trabajaron un programa común, cuyo propósito era la glorificación de la causa pictórica, o sea, de un fenómeno de colores vivos en la naturaleza, mismo que sobre el lienzo puede constituir un todo visual.

De este período emanaron en Polonia dos grupos importantes, para los cuales, al igual que para los kapistas, el elemento más importante era el color. De esta manera se constituyó «*Jednoroż*» en 1925 y «*Zwornik*» en 1928, ambos en Cracovia y «*Pryzmat*» en 1930 en Varsovia. Todos estos grupos tenían sus propios programas, pero en suma constituían el frente común del colorismo polaco.

Al final de los años veinte y al principio de los treinta se manifestó en Polonia un fuerte interés por el postimpresionismo; el regreso al color observado en el mundo de la naturaleza transportado a los fenómenos pictóricos. El colorismo llegó a convertirse

en una corriente artística muy poderosa; mucho más que otras tendencias artísticas entre 1917 y 1939. Se esforzó por evidenciar que por encima de otras cuestiones, el color es la más importante en pintura y en él se contienen todos los demás problemas y contenidos. El movimiento colorista de los años treinta ocupó un lugar trascendental.

En términos del arte polaco, el colorismo significa la creatividad surgida de la tradición de la pintura sensual, la cual consistió en transmitir las emociones sensoriales nacidas del contacto directo del artista con la naturaleza.

Paralelamente al colorismo aparecieron en Polonia otras corrientes artísticas, como el interés por el arte intelectual, desarrollado a partir del constructivismo y del funcionalismo, elementos vinculados al progreso industrial.

Al retornar de la Unión Soviética los pintores Karol Hiller (1921), Wladyslaw Strzeminski y Katarzyna Kobro (1922) traen consigo el conocimiento del constructivismo y valiosas experiencias logradas a través del contacto directo con los artistas de la vanguardia soviética.

En los años 1924 a 1930 los artistas jóvenes, asociados a los grupos *Blok*, *Praesens* y *Artistas Revolucionarios*, han ejercido la pintura abstracta constructivista, basándose en los principios del funcionalismo y del utilitarismo, destacando los valores intelectuales incluidos en la obra de arte; el vínculo de la plástica moderna con la arquitectura y la técnica.

Mieczyslaw Szczuka, un adepto impulsivo del utilitarismo de la plástica y de sus relaciones directas con la arquitectura y la técnica, escribió en 1927 que el artista estaba indisciplinándose con los marcos del régimen de aquel día; quería y buscaba el objetivo plástico, la aplicación práctica a su creatividad; no quería ser el ornamento vacío de la sociedad; deseaba cooperar en la organización de la vida. Pero esto no lo puede aportar el régimen capitalista; solamente en el nuevo régimen socialista se le facilitaría el aprovechamiento de todas las ventajas del avance tecnológico.

Los representantes principales de esta ideología eran: Henryk Berlewi, Katarzyna Kobro, Henryk Stazewski, Wladyslaw Strzeminski, Mieczyslaw Szczuka y Teresa Zarnowerowna. En 1929 Strzeminski, Kobro, Berlewi y dos poetas: Julián Przybos y Jan Brekowski establecieron el grupo *A.R.* -Artistas Revolucionarios-. Dos años después, a iniciativa de los mismos artistas, se creó en la ciudad de Lodz la Colección Internacional de Arte Moderno. Esta fue el segundo recinto en el mundo dedicado a la plástica de vanguardia; era una muestra de los contactos vivos con la vanguardia

occidental. En tal colección había trabajos de Hans Arp, Sonia Delaunay, Max Ernst, Fernand Leger y Pablo Picasso, entre otros. Asimismo un lugar importante en esta colección lo ocuparon los pintores polacos y al poco tiempo fue elevada al rango de Museo de Arte Moderno.

## LAS TEORÍAS DE WLADYSLAW STRZEMINSKI.

Al hablar de la historia de la vanguardia de Lodz y de la formación de su medio artístico es insoslayable referirse a Wladyslaw Strzeminski.

Nació en 1893 en el seno de una familia polaca en Minsk (actual capital de Bielorrusia en la Unión Soviética). Murió en Lodz en 1957. Se graduó en la Escuela Militar de Ingeniería. Siendo oficial del ejército zarista fue herido gravemente en el transcurso de la Primera Guerra Mundial y perdió una mano y una pierna. Se convirtió así en un personaje trágico: un ser humano que busca desesperadamente salir de esa situación. Se sintió impotente, inútil, anulado. Vio su último recurso en la creación artística, ayudado muy significativamente por su joven esposa escultora conocida en Moscú, Katarzyna Kobro.

En 1917 estalló la revolución rusa. Los dos artistas se acercaron mucho a los círculos progresistas revolucionarios de los intelectuales rusos. Conocieron obras de los artistas de vanguardia, que con su nueva imagen del mundo futuro los vincularon con todos los campos de la vida. ¡El arte nuevo influiría en ella, la formaría, entraría a las fábricas, saldría a la calle!

Kazimierz Malewicz, artista de ascendencia polaca, creador y teórico de arte, uno de los más destacados artistas de vanguardia, quería hacer saber a la sociedad que el cuadro sólo es el plano. Quería despojar a la pintura de todos los elementos superfluos y dejar lo más sencillo; desechar todos los significados, todas las representaciones, todo aquello que simbolizaba algo. Fue el más extremista de los extremistas abstraccionistas. Su cuadro «Cuadrado negro sobre fondo blanco» se convirtió en el reto a la tradición. Influyó mucho en el carácter del arte del siglo XIX. Tal vez sus ideas encontraron más eco en la arquitectura que en la pintura. Hoy sabemos que la arquitectura espléndida del siglo XX, con sus formas sencillas y sus construcciones plásticas, no hubiera llegado a ser lo que fue sin los experimentos de Malewicz y los de otros artistas revolucionarios. El mismo Strzeminski estuvo siempre cercano a Malewicz y ello determinó su vida y su creación artística.

Después de haber regresado a Polonia y haber establecido relaciones con la vanguardia polaca -Szczuka, Zarnowerowna, Berlewi, Stazewski, Rafalowski-, Strzeminski conformó un nuevo programa artístico denominado *Unizm*. Este consistió

en la continuación o desarrollo de las ideas de Malewicz. Su postulado principal era en desechar todo lo que tuviera algún significado de contenido y emociones - metáforas y fantasías-. Fue un juego de elementos plásticos: blanco sobre blanco, movimiento de líneas ondulantes, relieve. Strzemiński señalaba que el cuadro era autónomo, adversario de toda alusión. *Unizm* se aleja bastante de la búsqueda de los constructivistas polacos. Las primeras premisas de *Unizm* las encontramos en un artículo del mismo artista publicado en la revista *Blok* en 1924:

«La obra de arte es signo de nada. Existe por su cuenta... El cuadro no cuenta nada, existe. Los derechos del arte no se pueden avenir con los derechos de la naturaleza. Existen la lógica del cuadro y la lógica de los objetos...»

Todos los conflictos que aparecen en el lienzo, a través de la tensión de las diferentes formas y colores, las trató Strzemiński como un dualismo perjudicial para el arte.

Strzemiński anotaba lo siguiente:

«No es el contraste la unidad de medida del cuadro, sino su totalidad. Cada centímetro cuadrado del cuadro tiene el mismo valor en su construcción. No tiene ningún motivo destacar unas partes y omitir otras. La superficie tiene que ser uniforme, pues la unidad de la forma debería ser valorada homogéneamente. El movimiento es el fenómeno del tiempo y el espacio. La tensión hacia una dirección es señal de movimiento, pues contiene al elemento tiempo. Cuantos más tensión y choques entre ellos haya, tanto más estará contenido en el cuadro y así éste se alejará de la plástica pura. El fin de mis aspiraciones será el cuadro fuera del tiempo que opere exclusivamente con el espacio».

La teoría del *Unizm* es la total autonomía de la obra de arte, que al parecer la separa de la vida, la priva de cualquier función social. Sin embargo hay que considerar que esta autonomía del cuadro se refiere a la independencia de las formas, las que, según el artista, no deberían imitar objetos ya existentes en la realidad, ni objetos abstractos y geométricos: símbolos de ideas. La obra de arte, como forma autónoma, debería encontrar amplia aplicación en la vida cotidiana. Su disposición social destaca en sus proyectos urbanísticos, como los de la ciudad de Lodz; sus reflexiones sobre las formas tridimensionales en la injerencia plástica en el paisaje urbano.

Gracias a Strzemiński, los jóvenes artistas polacos se interesaron en la elaboración de estructuras tridimensionales a partir de los primeros años de la

posguerra.

El teórico de arte Julián Przybos escribió:

«El cuadro de *Unizm* no expresa ninguna asociación de objetos, ni asociación literaria: es un ejemplo extremo de la plástica pura. Pero ¿cuántos cuadros así se pueden hacer que no sean siempre iguales?».

En este punto Strzeminski se percató de que había llegado al fin del camino en el desarrollo de plástica moderna, que iba a dejar en el lienzo la pura composición de colores eliminando todo lo que no era pintura: la unidad absoluta de colores y formas.

Tras haber llegado al límite de su programa comenzó a trabajar en el tema que siempre ha sido fuente de inspiración para el artista: la naturaleza. No trató de representarla fielmente, más bien da una visión lejana, prácticamente transformada. Primero pintó paisajes que en cierta forma recuerdan en su construcción las ideas de Cezanne. Después continuó con el cubismo y luego creó obras independientes de todo, en las que el movimiento de las formas, su dinámica, composición y ritmo evocan los fenómenos conocidos: costas, nubes, montañas, figuras humanas. Su gran sensibilidad hacia el color engendró una pintura verdaderamente animada y auténtica. Su juego de contornos y líneas lo convirtió en un dibujante extraordinario. El epílogo de ese período fueron sus composiciones solares; han sido las únicas en Polonia donde se pintó el color en la luz. Aun cuando ninguna de ellas fue la representación directa de la naturaleza tuvieron el aliento de la realidad. Las líneas rítmicas, los colores iluminados daban la impresión del movimiento de las olas marinas, de días soleados y, a veces, las líneas de su dibujo delineaban los contornos de seres humanos.

Este fue el trabajo de intelecto e imaginación. Se relacionaba con la ciencia, en este caso, con experimentos de la óptica y la observación del fenómeno.

Wladyslaw Strzeminski afirmó:

«No recibimos nuestra vista en forma acabada e inmutable. Nuestro ojo es resultado de una larga evolución biológica, a partir de formas menos perfectas. En la visión de la realidad no decide la recepción biológica de los sentidos ópticos, sino la cooperación entre la visión y el cerebro. Es el desarrollo de la conciencia de la visión, condicionado históricamente. El realismo no es el absoluto metafísico, sino el proceso del desarrollo de la actividad humana. Los cambios formales en la plástica son resultado de la observación y de las transformaciones en la conciencia visual. Es uno de los niveles



del reflejo de la realidad del mundo, de la sociedad en su nivel de desarrollo histórico. Los factores de la forma son medios para expresar la conciencia visual...El desarrollo del realismo es ilimitado hasta el reflejo pleno de la realidad del mundo. Cada nivel es condicionado históricamente...»

Este artista fue muy atacado por sus posiciones social y artística. Toda la vida luchó por su arte y esta lucha no fue fácil en ningún momento. Estaba desavenido con todo lo que le rodeaba y con él mismo. Por un lado quería separarse de la naturaleza, huyendo al mundo de la especulación intelectual, y por otro hacia lo contrario. Intentó unificar estos dos mundos, circunstancia que transformó a su arte en algo dramático.

## PIOTR POTWOROWSKI: MAESTRO DEL COLOR.

Es muy difícil saber como se formaron las tendencias pictóricas de Piotr Potworowski en los periodos tempranos de su juventud. Según todos sus críticos, su sutil sentido del color, su delicadeza en percibir las pequeñas diferencias de la materia, su sabor artístico lo sitúan en un lugar excepcional en la pintura polaca. El deseo de lo moderno y la creación de un arte que expresase todas las aspiraciones del artista fueron los rasgos más contemporáneos de su personalidad creativa. Se opuso al estancamiento y comprendió la necesidad de mantener la voluntad tensa, en actitud enérgica. Se asoció con las mejores que pudieran conformar la vanguardia polaca. Fue uno de los miembros del grupo de los kapistas, que se formó bajo el nombre del Grupo de París y con ellos efectuó un viaje didáctico a la capital francesa.

De Francia se embarcó para el Africa, donde visitó durante medio año los puertos en Túnez, Argelia y Marruecos. Luego de haber regresado a París ingresó al taller del cubista Fernand Leger. Este se constituyó en un periodo importante en el futuro desarrollo del artista, llevando la composición al equilibrio y la tranquilidad a través de los efectos enriquecedores y dinámicos, con mucho énfasis en la parte estructural del cuadro.

Los duros años de la guerra trató de aprovecharlos pintando en Inglaterra. Se esforzó por que el período de crisis bélica no significase su estancamiento o atraso artístico; al contrario, se preparó lo mejor posible para el retorno artístico en el futuro mundo libre. Al igual que otros polacos refugiados en Inglaterra, no imaginó los futuros acontecimientos históricos en Polonia con sus cambios en el sistema.

Sin embargo, Potworowski, a diferencia de la actitud de la mayor parte de aquellos polacos, se mantuvo a gran distancia de los grupos políticos de los inmigrantes, de los grupos de oficiales y no se afilió a las formaciones militares polacas. Sumido en la miseria, siendo un vagabundo a causa de la guerra, tomó la firme decisión de concentrarse en su arte, confrontándolo con el mundo artístico inglés.

Inglaterra carecía de prestigio artístico a los ojos de los demás europeos hasta ese entonces. El arte de Constable, la influencia de las ideas de Ruskin en las corrientes artísticas, la gran aportación inglesa a la impresión e ilustración de libros,

parte del *Modern Style*, ya eran cosa del pasado. Potworowski se comparó sin complejos con sus coetáneos ingleses y se dio cuenta de su gran habilidad en el manejo del color y de su conciencia colorística. Todos respetaban su posición en este campo. A ello se debió el que consiguiera el puesto de profesor en la progresista escuela artística de Bath, que aglutinó a los mejores representantes del arte joven inglés. No les interesaba la naturaleza tal como la veían, trataban de transformar al arte en un campo soberano gobernado por sus propios derechos, los de la óptica del cuadro que causaban la emoción visual; rechazaban los derechos de la percepción de las cosas ya existentes; la emoción visual aparecería en sus aspiraciones exclusivamente a base de las acciones plásticas. El ambiente artístico inglés intrigaba a Potworowski, por su búsqueda de los sentidos del mundo exterior con el que tenemos el contacto visual, la fuerza desigual de los elementos del contorno, el asunto de convertir los sentidos exteriores y hacer surgir de ellos la síntesis particular del sentir del artista. Esta fue la búsqueda de Peter Lanyon, uno de los más cercanos amigos de Potworowski, y quien ejerció gran influencia en su ambiente.

A Lanyon le interesaba sobre todo el paisaje. Hay que presentar el carácter de la búsqueda de Lanyon para poder entender su concepto filosófico del paisaje como obra de arte. Su filosofía fue el cimiento del pensamiento artístico de Piotr Potworowski. Lanyon rechazaba la práctica de pintar fragmentos de la naturaleza de un lugar escogido, sino que la tomaba como mera investigación. Tomaba en cuenta los sentidos ópticos y, sobre todo, la esfera de las propias experiencias, de los recuerdos grabados en la conciencia, como resultado de valorar instintivamente la posición de uno mismo ante un fragmento del mundo o del paisaje, aquél que no solamente vemos, sino que vivimos interiormente, como si éste fuera todo el mundo en que tenemos que vivir bajo las condiciones que dicte.

Ya después en Polonia, basándose en los estímulos visuales que percibió durante sus viajes, Potworowski empieza a armar su propia visión: emoción de una síntesis figurada, operando con los fragmentos de recuerdos como elementos de composición, sin el propósito de sugerir al espectador una vista concreta. Su manera de pensar no es abstracta, más bien es el producto de los sentidos auténticos de la naturaleza, donde la síntesis de las acciones no percibe la verdad, sino que la acentúa y destaca.

Potworowski logra muchas fórmulas propias en esta manera de pensar. Para él

el principal postulado es el sentir auténticamente. Aprende a evaluar las cosas tomando en cuenta si el cuadro es producto del auténtico sentir, o solamente finge la verdad surgiendo en el vacío emocional. Esto lo ve como algo falso, hipócrita.

El segundo principio en el arte y el pensamiento de Potworowski es el aprender a entender la naturaleza. El entender tradicional de pintar la naturaleza suponía que el pintor mirara hacia el horizonte, a lo largo de la línea horizontal y paralela a la línea del suelo en el que estaba parado; luego pintaría lo que abarcaba con el ángulo de su mirada. Potworowski, desarrollando la doctrina de Lanyon, llama la atención sobre el hecho de que el hombre parado, sentado o caminando, levanta o baja la cabeza, y a menudo lleva la vista por debajo de los pies, lo que tiene para él un significado visual muy importante y, a la vez, práctico, vinculado en ocasiones con la seguridad de uno. Nuestro contacto con la realidad del mundo exterior abarca también esta manera de pensar.

Durante su estancia en Polonia, de regreso de Inglaterra, Potworowski siempre enfatizaba este problema animando a los estudiantes a que buscaran nuevas fuentes de inspiración visual, como por ejemplo, cuadros sobre el tema de una escalera vista y «sentida» por alguien que desciende y mira de manera natural hacia abajo.

Desarrolla interés por la composición de varias figuras que generan impresiones: recuerdos visuales sintéticos de su estancia con grupo de gente. La gente en movimiento, descansando, participando de la atmósfera en que se desenvuelve, en las playas, en las calles, en un entorno de luz y de aire, forma parte de la síntesis que se forma en un momento determinado en el ojo y en toda la gama de sentimientos del pintor. Esa gente, con sus movimientos, su presencia, sus rasgos personales mandan al artista las señales de su existencia en el medio ambiente. El artista no quiere reproducir la simple vista de la playa, ni repetir la distribución de la luz y la sombra en los objetos, o la intensidad de la luz solar, sino presentar su propia versión de la serenidad y de la alegría que aprecia y siente en ese momento. Todo el fenómeno se tornasola con luz clara y transparente; esta luz divide las formas en las esferas de color e iluminadas y en las esferas de sombra; a la alegría de la fuerza del sol le acompaña el deseo de refrescarse. Esto es también considerado por el pintor, distribuyendo entre el color que imita el ardor, unos toques frescos, apaciguantes, derivados de los colores acuáticos. Las líneas, trazando por su cuenta vías en el espacio, crean en toda la superficie del cuadro la síntesis visual que abarca las

acciones de descanso y movimiento, vinculadas a nuestro sentido de pertenencia al ambiente de la playa. El artista pinta con autenticidad su estancia en la playa. De la misma manera crea otros cuadros.

Si pinta el bosque, con sus colores verdes vivos, radiantes, impregnados de luz solar, evitará la apariencia de las hojas, destacando solamente con el color la alusión óptica del bosque profundo. Esbozará con una composición en zigzag el efecto general de los troncos y de las ramas de las matas. Cuando en un viaje a España lo impresiona la vista de un cerro rocoso y los muros blancos de un pueblo en su cumbre, pintará el cielo de paradójico color negro-gris para expresar el resplandor deslumbrante del sol de mediodía. Así destacará un paisaje esterilizado del color y la blancura adormecida de un pueblo alejado; creará la atmósfera del horror causado por el fuerte sol y la del vacío de la España quemada.

En los años 1953 a 1955 comienza a usar la paleta cromática. Busca la manera de «escaparse» del cuadro bonito. No obstante tiene demasiado buen gusto cromático para crear las combinaciones de color que lastimarían al ojo. Hace pruebas para subordinar todos los elementos a un solo tono dominante o para pintar todo el lienzo con un solo tono, como por ejemplo, de azul con mezclas de verde.

La gran ola del movimiento abstracto se levantó en Europa después de 1950. A partir de los primeros síntomas de este movimiento surgidos en 1913, se formó un fuerte movimiento que negó todo lo figurativo. También abarcó la obra de Potworowski. En su inicio, el abstraccionismo no influyó mucho en la obra del artista polaco, a causa de su rigidez -como si emanara de la agudeza de los ingenieros-. El surgimiento del movimiento del tachismo, que sustituyó las formas geométricas por las manchas libres e impetuosas penetrándose unas a otras, lo empujó hacia esta corriente. Incluso el culto a la materia propagado por los tachistas tuvo respuesta en el trabajo de Potworowski. Burri, causó mucha impresión en el joven polaco, con sus sacos pegados al cuadro. Potworowski aceptó el método de Burri y, en los lugares donde quería destacar más la superficie del cuadro o crear la base para un efecto de color especial, pegaba trozos de lino de trenzado más grueso o más delgado que el del resto del cuadro. Lo pegado era pintado a veces o en otras lo dejaba descubierto. También hacía uso del papel periódico que pintaba, para lograr la impresión de que la delgada capa de color diera vida a la superficie. En la práctica de esta técnica, Potworowski descubrió lo que era indiferente para Burri y otros adeptos del collage:

la atmósfera de la sencillez de la materia y algo de lo íntimo y misterioso de la «vida» de los sacos. El color gris de los sacos le llamaba mucho la atención, no solamente por su sencillez, sino también por su riqueza exterior, escondida en lo gris. El artista, tan excitable visualmente, se entregaba en ocasiones a las sugerencias de la tranquila gama de grises, agregándole manchas blancas, azules desteñidas, negros, tonos pardo o de tierras.

Con este principio cromático y gran parte en *collage*, realizó el cuadro «Escalera», una de las obras cumbres del artista. El tema del mar, no como fenómeno pictórico, sino como el elemento impetuoso regresa en su inspiración con la fuerza de una inquieta nostalgia que se muestra en su siguiente cuadro. Junta la materia del lienzo de navegación con la imagen de la superficie negra del océano. La sencillez del cuadro es grande: lo contenido es una mancha oscura de cielo negro y otra más clara brillando a efectos de la adecuada combinación de los colores y no para pintar los brillos, la mancha de la superficie del mar, el negro contorno de un barco reducido a un triángulo abstracto y a una angosta línea vertical de blanco puro que simboliza una señal o un grito en la soledad. Potworowski busca el mar dramático, el elemento que combate contra el hombre y contra las rocosas formaciones geológicas.

Muchos más medios abstractos usa Potworowski en su cuadro «El paisaje oval de Italia», queriendo expresar en él la síntesis del paisaje. La masa amplia, tranquila, pero pesada y austera de la tierra oscura de los cerros o barbechos encuentra un inesperado contraste en las líneas oscuras, entre las cuales refulgen con fuerza los puntitos blancos.

Potworowski, en su deseo de encontrar el drama de los elementos, llega a las islas de Ipara donde la superficie volcánica, la planicie del mar negro o azul marino, la blancura de la espuma marítima -a veces una mancha de amarillo llamativo- forman el ambiente.

Los cuadros pintados de esta manera no son ninguna especulación; más bien son el apunte real del sentido auténtico, transformado en código abstracto pero legible para todos.

Poco antes de regresar a Polonia, el artista comenzó a entender de distinta manera su situación en el país en que se asentó. Reflexionó acerca del crecimiento de la nostalgia, del sentimiento de la soledad, de la tragedia humana, lo que se reflejó en los cuadros de su último periodo inglés. Asimiló los elementos del moderno lenguaje

plástico sin imitar a nadie, lo que le valió un gran prestigio en el ambiente artístico inglés. Sin embargo el éxito de su arte se limitó solamente al círculo de sus aficionados; Inglaterra vio su arte como un fenómeno de mucho valor, pero extraño. Potworowski se hizo miembro del *London Group* (asociación de artistas); también fue profesor de una universidad; pero cuando los ingleses organizaron exposiciones internacionales o nacionales representativas no lo tomaron en cuenta, y él hubiera sido sin duda uno de los mejores.

El paisaje de Potworowski sugiere la soledad en este periodo. Decide regresar a Polonia para conocer ahí la verdadera dimensión de su trayectoria artística empezada en 1939.

La posición de los coloristas en Polonia conquistó posiciones importantes después de la guerra, en lucha contra el academismo. A la par los pintores jóvenes comenzaron con la pintura abstracta, mostrando mucha dinámica y elasticidad. Dieron inicio a exposiciones de su obra a nivel nacional e internacional, superando incluso a los más sobresalientes representantes del colorismo. Muchos de ellos estaban muy avanzados en su búsqueda abstracta, mostrando inusitado interés por la estructura de la materia plástica, rechazando el contacto con la naturaleza exterior. Esto empujó a Potworowski hacia la búsqueda de una declaración todavía más estrecha del idioma abstracto, empleando el método adquirido en su periodo inglés de juntar los estímulos emocionales interiores con los visuales exteriores para transformar la naturaleza en una síntesis del medio ambiente.

Potworowski descubrió que en los trabajos de muchos artistas jóvenes en pintura, escultura y gráfica, existía un tema distinto en forma, pero formalmente afín: el de uno o dos personajes llamados «seres».

El cuadro denominado «El ser parado» fue el primero que documentó la actitud de Potworowski hacia el arte de la joven generación polaca. Esta fue su fase de primera abstracción.

El cuadro «Preso comido por piojos», con su construcción de líneas y manchas blancas, era una síntesis en los campos de exterminio. Las narraciones sobre el exterminio del *ghetto* de Varsovia y en general en todo el país, así como el heroísmo de la lucha sin esperanza conmovieron e inquietaron por mucho tiempo al pintor. «El *ghetto* de Varsovia» es uno de los cuadros más importantes de Potworowski. Es un óvalo con un saco pegado en el centro de un rectángulo rojo, con dos manchas

blancas y cinturones negros, como si fueran parte de la vestimenta ritual de los rabinos; una raya negra simboliza el gesto de un hombre torcido, como si estuviera preparado a lanzar una granada; incluso las estrellas apenas visibles son necesarias para destacar la atmósfera del drama. Este cuadro encierra un mensaje equivalente, pero en abstracto, a la «Matanza en Chíos» de Delacroix.

Su buen gusto debilitó la posibilidad de que sus cuadros se abrieran paso a través de la brutalidad óptica característica de la pintura occidental. Siguió tratando el tema del paisaje pero sus cuadros ya no tuvieron la nostalgia de su período inglés, ni el dramatismo desesperado de las vistas del mar turbulento. En ese momento era como si el sol entrara en sus lienzos. Cuando dibujó con las grandes formas zigzagueantes se sintió su grandeza creativa y no la tragedia de las fuerzas inútiles. Es probable que en el cuadro del *ghetto* se resumiera todo el programa artístico de Potworowski, proclamando la expresión del ímpetu y de la grandeza de la nueva época en la historia nacional polaca. Es éste uno de los cuadros más originales de Potworowski y también uno de los más universales por expresar los fenómenos fuera del tiempo; se presiente en él la personalidad del autor en la delicadeza de la tonalidad del color y en el nerviosismo impetuoso visible en su manera de pintar, en sus pinceladas.

En su último período creativo aparece una serie de cuadros con el tema del río Vístula: la síntesis de su carácter impetuoso perteneciente a la historia de la psiquis polaca. Pinta también desnudos femeninos, como si los cuerpos y el ambiente que los rodeaba se penetraran mutuamente, generando una totalidad. Potworowski busca nuevas fórmulas de movimiento y reposo, meras apariencias del cuerpo femenino.

La muerte cortó el desarrollo del artista en el momento de las revelaciones verdaderas. Fue un gran colorista. Los sentimientos que despiertan sus cuadros en los que los ven son resultado de su manejo del color. No existen en su pintura armonías esquemáticas: el artista experimentaba y buscaba constantemente pintando cuadros blancos, grises, cromáticos y de mucho color, llamativos y apagados. Del color deriva la fuerza de sus sencillos cuadros, impregnados de poesía que fluye de la búsqueda de la belleza de la naturaleza variable, de la habilidad en transformarla, de las aspiraciones de la síntesis. Su impetuosidad y su deseo de obtenerlo todo hoy y no mañana, se entenderán mejor en estas palabras que forman parte de su diario:



«Cayó en mis manos el libro de los recuerdos de Kornwalia, Walia y Londres, escrito a finales del siglo pasado. Leyéndolo tuve la impresión de que había nacido allá. Todos estos países los sentí fuertemente dentro de mí, como solamente un niño lo puede sentir. Y yo tenía ya 45 años. ¿He nacido otra vez? Quizás, porque lo deseaba. Todo esto que viví entonces se me grabó muy profundamente a través de la pintura y la mirada que tiene uno cuando verdaderamente empieza a vivir. No lo echo de menos, como tampoco echo de menos los recuerdos de mi infancia. Pero me alegra locamente saber que había nacido dos veces y que dentro de mí tengo todo este mundo maravilloso».

## PERIODO POSTERIOR A 1945. EL FONDO HISTÓRICO.

Los tiempos de la guerra detuvieron casi completamente el desarrollo del arte polaco. La antigua vanguardia, progresista en sus convicciones artísticas, sociales y políticas, había sido sometida a la represión de parte del ocupante hitlerista. A unos los asesinaron los alemanes, otros fueron perseguidos y condenados a la vida errante. Faltaron las circunstancias necesarias para el desarrollo y la continuación de las actividades artísticas. No era fácil ser pintor después de 1944, poder sobrevivir de la pintura. En el mercado se apreciaban solamente las obras de los pintores antiguos de gran prestigio. La pintura nueva no despertaba ningún interés, no existía el mercado de arte, ni se hacían exposiciones. En septiembre de 1944 se inauguró la primera exposición de pintura, aunque en algunas regiones del país, la guerra continuaba. En aquellos tiempos era muy importante realizar trabajos artísticos e iniciar las actividades indispensables para la creación de los cimientos de la futura plástica polaca. Los trabajos en la reconstrucción del país fueron anuncios de la participación activa de los artistas mostrando la gran fuerza del arte que prevaleció en las obscuridades de la guerra, a pesar de las pérdidas dolorosas en las filas de los artistas.

Sin evocar estos acontecimientos no es posible entender completamente los trágicos destinos del arte polaco, sobre todo en su primer periodo, definido como juicio sobre la pesadilla de la guerra. Para muchos fue obligación social y moral, la representación visual de las tragedias de este periodo. Otros conscientemente se sustraían a trabajar este tema, aspirando a la tranquilidad y el equilibrio emocional. Así aparecieron dos formas extremadamente diferentes, como reacción a los mismos acontecimientos de la historia, por un lado el arte expresivo que trato de juzgar el pasado y por otro lado la creatividad surgida del tronco postimpresionista, expresando el optimismo y la alegría de la vida.

Waldemar Cwynarski trabajó el tema de niños, también de manera grotesco-dramática, como su predecesor Witold Wojtkiewicz, pero a los niños no les puso la vestimenta arlequinesca, sino la del campo de concentración. El expresionismo brutal y agresivo de Wojciech Linke mostró su visión apocalíptica de la extinción. El antropomorfismo de sus obras contenía elementos claros de surrealismo y de

fantasía fantasmal (la personificación de las ruinas).

Andrzej Wroblewski quedó también obsesionado por la guerra. Hizo una serie de cuadros de ejecuciones, pintando los cuerpos deshechos de las víctimas del terror hitleriano. El color desempeñaba en sus lienzos un papel importante y simbólico. Predominaba el azul pálido, frío, cubriendo los cuerpos de los asesinados con manchas lívidas. Varias versiones de «Fusilamientos», las series de «Tumbas» y «Cadáveres», y el cuadro «Sombra de Hiroshima» son el mejor comentario desenmascarador de los acontecimientos históricos. Su creatividad influyó fuertemente en los destinos posteriores de la pintura polaca, sobre todo después de 1965, cuando muchos artistas jóvenes empezaron la búsqueda denominada la Nueva Figuración, más cercana al expresionismo de Wroblewski que al *pop-art*. divulgado ampliamente en Europa Occidental.

Felicjan Kowarski impregnó los mitos antiguos de sus lienzos monumentales «Electra» y «Efebo» con nuevos mensajes. Buscó para la cultura europea, conmovida por la catástrofe de la guerra, una salvación y purificación, dirigiéndose a los ideales sublimes y humanitarios de la Antigüedad.

Por el término «vanguardia» se entienden los movimientos artísticos, que se adelantan a su tiempo, hacia el futuro, oponiéndolos a los valores antiguos fuertemente arraigados. Los artistas de la vanguardia desdeñaron conscientemente el éxito inmediato; apuntaron al futuro. Protestaron contra la situación de su momento, buscando el camino de sustraerse al marasmo y egoísmo. La vanguardia fue una forma de rebelión en los primeros años posteriores a la guerra. Los artistas tuvieron que actuar al margen de los progresos universales en el arte, arrastrando el vacío del periodo de cinco años de la interrupción bélica, presente no solamente en su trabajo, sino también en su pensamiento artístico.

Se distinguen tres diferentes maneras de la vanguardia polaca:

1. Heróica: un tipo de modernidad en el arte local, el romanticismo, la bravura de contraponerse a la realidad encontrada, el aislamiento completo.
2. Imitativa: el arte de importación, la imitación de nuevos modelos extranjeros; llamada la vanguardia secundaria, que sin embargo preparó el terreno para la salida del estancamiento.
3. Descubridora: las actividades creativas en las que el artista buscó nuevos códigos de sus acciones que tenían el carácter transformador de las antiguas

interpretaciones del mundo y del arte. Trató de unificar el arte con el tiempo, hacer una búsqueda auténtica para obtener el resultado: la creación de los propósitos, que yuxtapuestos con los de Europa Occidental y del mundo conservaban sus diferencias y resistían las pruebas de la comparación y las del tiempo.

A medida que se restablece la vida pacífica en Polonia, reviven varios conflictos artísticos, ya marcados fuertemente antes de la guerra, intensificados por la presión de los problemas actuales del país.

En las discusiones se distinguen tres posiciones:

1. Las tendencias de búsqueda en relación a algunos experimentos de surrealismo, expresiones metafóricas, con el fin de transferir diferentes contenidos íntimos y generales. La magia del objeto, el automatismo de la forma, la ironía, las vinculaciones con el teatro y el cabaret, la extensión de la parte poético-anecdótica, encuentran su reflejo en los cuadros de Tadeusz Brzozowski, Maria Jarema, Tadeusz Kantor y Kazimierz Mikulski entre otros.

2. Los ensayos para encontrar nuevas formas de la actividad plástica, basándose en los descubrimientos del constructivismo y las vinculaciones con la ciencia, la búsqueda de soluciones abstractas, oponiéndose categóricamente a la estética del pasado. El interés por el arte intelectual, surgido de la base del constructivismo y el funcionalismo, vinculados con el progreso de la industrialización, apareció en Polonia ya en 1921, bien relacionado con los experimentos de la vanguardia rusa.

3. La buena legibilidad del contenido con el lema: «La creación del arte para todos».

Estas tres tendencias las unificó la oposición a la estética del postimpresionismo, donde se percibía la amenaza de que se frenara el arte progresista. Mientras en Polonia seguía en buena posición el postimpresionismo, en el mundo surgían diferentes tendencias modernas: caligrafía informal, tachismo, *action painting*, las primeras pruebas de pintura de la materia y los primeros experimentos del arte kinético.

## EL «DIBUJO UNIVERSAL» DE TADEUSZ KULISIEWICZ.

Pocas veces sucede que el artista puede expresar en el dibujo toda la riqueza de su imaginación y despertar, a través de él, el interés del espectador. En sus primeros diez años de labor artística, Kulisiewicz Tadeusz paralelamente ejercía el dibujo y el grabado, acentuando más la gráfica. Treinta años de su actividad madura dedicó exclusivamente al dibujo, haciendo de él el instrumento de su búsqueda: conocer el mundo y formar por su conducto la visión de su propia obra. Tadeusz Kulisiewicz perteneció a la generación que fue participante en los cambios tempestuosos del arte contemporáneo. Escogió y conservó la actitud del testigo independiente. Por un lado la falta de interés por los acontecimientos efímeros de la vida cotidiana y, por otro, la creencia en la solidez de las formas más elementales de la existencia humana y el apego a los valores eternos del arte, le evitaron las discordias dolorosas de la contemporaneidad. Trabajó los temas difíciles, los del destino humano, subrayando el valor y el sentido de la vida. A ella y a sus valores eternos les rinde un homenaje con su arte. La vida suele ser difícil, pero el trabajo duro no mata al hombre, al contrario, lo alimenta. El amor no es trágico, es un fenómeno natural y el mejor don de la vida. A la mujer no la muestra como un demonio destructor; la personifican sobre todo: la gracia, el encanto juvenil y la dignidad materna.

El arte de Kulisiewicz muchas veces ha sido comparado con las obras de Edward Munch y Kathe Kollwitz. En muchos de sus trabajos se percibe la relación con el arte popular. No trató de buscar en él el folklor exótico, sino descubrir el estilo nacional. Llamaba mucho su atención la escultura popular, derivada en línea recta de la tradición medieval. Entendió el arte popular no en su aspecto decorativo, sino en la expresión de la forma escultórica, que une el sufrimiento con la serena comprensión. Le fascinaron las figuras populares de Cristo crucificado, tan cercanas a la cotidianidad campestre y a las aflicciones de la gente.

En 1926 Kulisiewicz, en búsqueda de nuevas impresiones para su trabajo, llegó a una pequeña ciudad de las montañas llamada Szlembark. Este tema lo trabajó durante muchos años. Su elección tuvo importantes consecuencias artísticas. El paisaje de este pueblo no llamaba mucho la atención por ser un lugar de paisaje monótono, con tierra poco fértil y gente indigente cansada por la vida dura. Su instinto

y su diferente comprensión del arte popular, lo condujeron al descubrimiento de la vida auténtica, con sus derechos elementales, sin ornamentos folklóricos. Siendo muy buen observador encontró la manera de descubrir la belleza peculiar de la pobre naturaleza de Szlembark y la de la gente campesina. Esta gente, a pesar de su destino difícil, estaba llena de dignidad y serenidad. El artista supo percibir en su humildad la gran dimensión de sus esfuerzos y sus asuntos siempre actuales e inseparables de la existencia humana. Kulisiewicz trabajó durante muchos años el tema de Szlembark. Para él éste pueblo era el mundo en miniatura. Años después, la misma cuestión y temas los trasladó a las tierras exóticas de la India, México y Brasil. Le fascinó la belleza severa y tierna del arte mexicano. Le llamó mucho la atención la cuestión de la muerte, que en México es nada trágica; es simplemente otro lado de la vida. El mexicano se entretiene jugando con la muerte; para él la muerte es comparsa picaresca, bailadora y cancionera. Kulisiewicz hizo la documentación precisa de sus viajes. Sin embargo los temas elaborados en sus dibujos perdieron los rasgos exóticos e individuales. Representan ciertos tipos o cuestiones fuera de tiempo y lugar. El pescador de Burano llega a ser el eterno trabajador del mar que lo alimenta. Las madres de Maphalpur, un pueblo indio, tienen cierto parecido a las madres indígenas del pueblo mexicano de San Juan Chamula y a las madres de Szlembark. Todas ellas se funden en el símbolo de la maternidad. Atraeron al artista los horizontes amplios de los paisajes lejanos de la India y México, donde se celebran dignamente las sencillas actividades cotidianas y donde sobra tiempo para contemplar los asuntos finales, trascendentales, de la vida y de la muerte. De los viajes lejanos trajo Kulisiewicz la convicción profunda de la homogeneidad fundamental del destino humano. De manera significativa se repitieron en sus dibujos los temas del hombre en trabajo, descanso y baile. Los seres humanos se muestran en la relación con sus herramientas y sus animales, en contacto con la tierra y el agua. Están presentes: la sonrisa de la juventud, la meditación serena de los ancianos y, sobre todo, la dignidad de la maternidad. En México lo fascinaron las máscaras: puente ilusorio entre la realidad y la fantasía, el elemento móvil que el hombre utiliza para identificarse con sus dioses o para representar personajes de su cultura. Las máscaras encierran todo un mundo de color y movimiento, un universo lleno de símbolos, figuras y significados. También las máscaras carnales, incorporadas al ritmo de los ritos y las diversiones, pierden su seriedad y formalidad en pro de los vínculos con los

movimientos de la vida.

En los años sesenta y setenta, Kulisiewicz empleó los colores exclusivamente blancos, negros y grises, dibujando con las tintas chinas. El paisaje polaco se fundió con sus recuerdos de México, Brasil y la India. Las montañas del sur de Polonia adquirieron la severidad mexicana. Otras veces los motivos mexicanos y brasileños se asemejaron a las figuras y al paisaje polaco de Szlembark.

En sus últimos ciclos, los de los años de 1973 y 1974, el artista mostró una tendencia a sintetizar y simplificar. Renunció al pincel en pro de la pluma con la que trazó el contorno delicado.

La expresión se destaca y concentra por contraste en las series sobre paisajes de montañas y sobre recuerdos de viajes. A la vez, busca la más precisa síntesis de elementos trascendentales. La herencia del gótico, la inclinación hacia la deformación saturada con sus experiencias mexicanas, lo grotesco, no son la última palabra de Kulisiewicz. No resulta casual que sus últimos ciclos de ilustraciones contienen algo de la tranquilidad y la sencillez de los bajorrelieves griegos y de la austeridad de sus pinturas. Su síntesis es efecto de una larga búsqueda, y a la vez el punto de partida hacia nuevas experiencias y cambios vitales.

## LAS TENDENCIAS MODERNAS EN EL ARTE POLACO.

A las tendencias modernas en el arte polaco pertenecen: la creación expresionista y metafórica, la pintura de la materia, la nueva figuración, la apoteosis de objetos vulgares y el *environment* (ambientación). Estas son sus características:

### A. La creación expresionista y metafórica.

El expresionismo visionario, característico de la pintura polaca, tuvo vinculaciones con la creación metafórica y el neorromanticismo. Se dio en el arte figurativo y en la pintura informal. Consistió en borrar los límites entre el sueño y la realidad; en la reacción activa y agresiva del artista en el medio ambiente; en comprometerse emocionalmente con los conflictos y problemas de la vida cotidiana. Por eso, este arte activo y filosófico empleó las formas dinámicas, llenas de contrastes impetuosos. El tema favorito era la silueta alegórica del ser humano, vulnerable, volcado hacia el exterior, sin ninguna protección. Los tratamientos realizados de la figura humana, por los adeptos de esta tendencia, consistieron en el análisis y la introspección.

Solamente a veces el personaje estaba protegido con coraza o cáscara protectoras, escondiéndose así ante las agresiones del mundo exterior. El historiador del arte Herbert Read nombró este gesto de autodefensa como «geometría del miedo», señalando a Lynn Chadwick como principal representante de esta tendencia.

### B. Pintura de la materia.

Es la pintura biológica y de textura, el arte informal. En la segunda mitad del siglo XX la influencia del impresionismo en la pintura no-figurativa llamada informal y, sobre todo, en su modificación, el abstraccionismo caliente, llegó a ser un fenómeno común. Nació de la emoción por el contacto con la naturaleza.

### C. Nueva figuración.

Apareció en Polonia entre los años de 1963 a 1965. No creó ningún programa artístico. Aprovechó las experiencias e inspiraciones de diferentes fuentes. Tomando como modelos los logros del *pop-art*, los artistas polacos de esta corriente emplearon en sus obras objetos cotidianos, elevándolos al rango de fetiche de la cultura *pop* del consumo. El barbarismo cándido de los *comics*, el antiintelectualismo, el uso de colores agresivos, retomados de diferentes anuncios comerciales y empaques del uso diario, las evidentes influencias del realismo y expresionismo, eran los elementos



característicos de la nueva figuración en Polonia. A pesar de las vinculaciones visibles con el arte occidental, sobre todo con el arte de Francis Bacon y del grupo internacional «Cobra», la influencia del expresionismo polaco también marcó su huella en él. (por ejemplo: el arte del pintor Andrzej Wroblewski y el expresionismo metafórico de Stanislaw Ignacy Witkiewicz).

Los temas principales eran reflexiones acerca de los asuntos de la política y los de la existencia humana.

D. La apoteosis de objetos vulgares. Las ocupaciones del espacio, el arte de la idea. En 1963 Tadeusz Kantor organizó en Cracovia la «Exposición Popular», donde expuso sus dibujos, bocetos, apuntes, cartas, maniqués envueltos con trapos, transformando de esta manera el interior de la galería en Museo de Recuerdos. Desgraciadamente este acontecimiento destacó solamente en escala nacional. Nueve años después en la bienal de Venecia una de las muestras presentó mucha semejanza a la anterior idea de Kantor.

El artista Wladyslaw Hasior exhibió, en Varsovia en 1965, cuadros con diferentes objetos pegados a la superficie. Las diferentes partes de juguetes, recortes de tejido, hojalata, restos de muebles y objetos litúrgicos crearon los grandes «*assemblages*», muy expresivos en su forma.

En 1966 Wladyslaw Hasior preparó el ciclo de «Banderas», objetos semejantes a las banderas de las iglesias provincianas. Divertidas en su sencillez de mercado y serias a través de las alusiones a dramáticos momentos de la historia, mostrados a la intemperie, formaron una procesión pintoresca de carácter espectacular. Sin embargo su significado era más profundo. Era un recuerdo de la gente desaparecida y de los trágicos acontecimientos de la Segunda Guerra Mundial, que sucedieron hace años en este lugar de paisaje sereno, que luego creó la escenografía para el desfile de las banderas.

«Reminiscencias» es la obra de Jozef Szajna, director del cine. La dedicó a los artistas que murieron en 1941 en un campo de concentración. El artista también formó parte de las filas de los presos, pero fue de los pocos, que sobrevivieron. En «Reminiscencias» muestra los acontecimientos en el campo de exterminio, con el que se vincularon también sus propios y trágicos recuerdos. En su manera muy peculiar de realizar las escenificaciones, eleva la vestimenta al mismo rango que el actor, agregándole significados simbólicos. Szajna transforma a los actores en

títeres, crea monstruos, demonios, cuyos perfiles apenas se distinguen en la oscuridad. Cuando una franja de luz fuerte ilumina parte del ambiente, se reconoce que los fantasmas son personajes masacrados y el color rojo imita la sangre.

E. *Environment* (la ocupación del espacio).

Es la creación que construye su propio ambiente. Este fenómeno surge a través de la permutación de formas abstractas en objetos reales, los que se multiplican en los espejos, penetrándose mutuamente. Entre otros elementos de estas complicadas construcciones tridimensionales pertenecen: la introducción del observador al interior de la obra de arte, el movimiento que dinamiza la composición, el sonido para concretizar el contenido.

## EL TEATRO DE TADEUSZ KANTOR.

A la verdadera vanguardia de los años setenta en Polonia pertenecen: el arte ritual de Jerzy Beres, los cortometrajes conmovedores del Taller de Forma Peculiar y los teatros plásticos de Jozef Szajna, Tadeusz Kantor, Leszek Madzik y Jerzy Grotowski. En la obra de Szajna y Kantor se percibe el eco lejano del teatro japonés Bunraku y Kabuki. En la de Grotowski hay cierta influencia de los experimentos de Peter Brook y Living Theatre. Pero la suprema calidad de estos teatros no desciende directamente de otras fuentes; es de calidad única en su género. Una de las fuentes del nacimiento de esta peculiar vanguardia plástica se encuentra en los valores emocionales, los fenómenos incomprensibles y misteriosos, los presentimientos catastróficos, la metafísica y la naturaleza. Todas estas cuatro visiones teatrales llevan rasgos de la impetuosa expresión, se refieren a los asuntos definitivos de los destinos humanos. Omiten lo individual y logran la universalidad fuera del tiempo y del espacio, trabajando exclusivamente con medios visuales.

Tadeusz Kantor es el artista que inició la historia de la vanguardia polaca después de la Segunda Guerra Mundial. Es uno de los individuos más sobresalientes en el campo del arte y la teoría del arte. Empezó su carrera artística al principio de los años cuarenta, todavía en el período de la guerra. En aquellos tiempos iba descubriendo y determinando los motivos e ideas principales de su trayectoria artística, trabajando paralelamente la pintura, el teatro y la teoría del arte. En una de sus numerosas publicaciones explicó el problema de la relación de la obra artística con la realidad, en la que la obra del arte existe con derechos propios, sin reflejar la realidad, siendo su sinónimo, determinado por la materia viva de la obra del arte y los medios vinculados con ella.

En los años de 1942-1944 formó el Teatro Clandestino Experimental, que con el tiempo se convirtió en uno de los principales teatros de la vanguardia. En él acabó con todas las convenciones teatrales y plásticas, anulando las divisiones en las respectivas «disciplinas artísticas»:

«...salir de la pintura no significa 'traducir' su idioma al idioma de otros campos. Es simplemente ampliar su actitud a otros campos ...»

En el teatro de Kantor se cristalizó un nuevo método de proceder, que consistió

en transferir la imaginación creativa a las regiones despreciadas, amenazadas e inadvertidas. Este es el método de destruir y suplantar todas las ilusiones contenidas en diferentes formas del arte y, a la vez, recuperar la realidad. La realidad degradada en beneficio de la imitación, la ilusión y la ficción llegó a ser la esencia del teatro de Kantor. Ahí por primera vez aparecen en la escena los objetos de «rango bajo», por ejemplo, la rueda enlodada del carro, el cañón de fusil de chatarra, las tablas viejas podridas. Igualmente los lugares de interpretación escénica eran de «rango bajo»: una habitación destruida con los proyectiles, una estación de trenes, el basurero, el lavadero. Varios objetos vulgares arrancados de la realidad llegaron a ser objetos de arte en el teatro de Kantor, siendo el anuncio de la idea de la «Realidad del Rango más Bajo». El artista renegó con sus obras de todas las convenciones estéticas establecidas y a la vez socavó la barrera entre la ilusión y la realidad. Introdujo al campo del arte el objeto concreto que no describe la realidad, sino que se identifica con ella. Su estancia en París en 1947 permitió que Kantor profundizase sus experiencias personales y meditaciones acerca de la pintura. Poco después, en Polonia, el artista desempeñó un papel sobresaliente al organizar una exposición de arte contemporáneo en 1948. Era la primera manifestación de la vanguardia que turbó la atmósfera muerta en el arte dominado por los kapistas. El artista fascinado con la colección del *Palais de la Decouverte*, donde se exponían varios modelos y fotos del micro y el macro-cosmos, hizo numerosos dibujos y cuadros, dándole al espacio la forma de paraguas. Luego siguió con los cuadros metafóricos, pintando organismos biológicos y mecánicos.

En 1955 Kantor volvió a París. Ahí se encontró con los nuevos fenómenos artísticos, que en poco tiempo iban a cambiar de manera radical el rostro del arte europeo. Visitó las exposiciones organizadas principalmente por Michel Tapiés, un crítico y creador de arte informal, donde se exhibían los trabajos de Wols Fautier, Mathieu y Pollock, entre otros. Los artistas norteamericanos, los iniciadores del «*action painting*», otorgaron el valor creativo a la acción, desplazando el punto de gravedad del producto final al proceso mismo.

El coeficiente de espontaneidad se identificó con la autenticidad y la profunda verdad de las actitudes. Esta autenticidad lograda a través de fuerzas y actitudes espontáneas, destacada en la filosofía psicoanalítica de Freud y luego en el surrealismo, llegó a ser un factor determinante del arte contemporáneo. Después de

haber conocido las nuevas corrientes artísticas, Kantor empieza a experimentar, partiendo del tachismo. Mientras la mayoría de los artistas polacos, fascinados con los efectos superficiales del nuevo método de crear, entendieron el tachismo como un juego estético, Kantor percibió su contenido profundo y filosófico. Entendió la importancia de la liberación de las acciones instintivas y espontáneas en el arte, destacando la autonomía de la materia y el esfuerzo creativo del hombre. Los nuevos fenómenos del arte mundial ejercieron gran influencia en el joven artista polaco, empezando una etapa importante de su actividad creativa, principalmente en su pintura. En ella dio término a su propia, muy particular y original concepción del arte informal. Sus cuadros sobrepasaban las convenciones de la pintura; salpicados con cantidades de color, dejaron de imitar la realidad. Sin embargo revelaban la realidad autónoma del gesto. A estos cuadros los denominó con los nombres de volcanes: Alalahua, Rori, Amarapura, Ramamaganga, Aconcagua, etc.

En efecto, para Kantor las tendencias seguidas en la pintura significaban las diferentes etapas en su teatro. En 1961 establece el Teatro Informal, en 1963 el Teatro Cero, en 1965 el Teatro de *Happening* y en 1969 el Teatro Imposible. Todos los conceptos y realizaciones escénicas existían en contexto directo con las transformaciones en la pintura. El Teatro Experimental Clandestino se convierte con el tiempo en el Teatro Cricot 2, una ensayo para crear la esfera del procedimiento artístico libre de convenciones y romper con la crisis del teatro contemporáneo.

«Para mí el teatro tiene que ser dramático. Tiene que tener un texto con valores literarios muy altos. Este texto es una cierta carga, que significa mi modo de ver la realidad. Ella debe tener su propia ficción, perspectiva y espacio. El teatro tiene que conservar esta carga...»: Kantor.

Sin embargo con el tiempo el texto iba perdiendo la importancia en su teatro. Ya en su teatro informal los actores dominados por montones de sacos y otros accesorios cotidianos, pronunciaban el texto cortándolo. Toda su atención se concentraba en la manera de salir de allí, perforando los sacos con las manos y las cabezas. Las palabras que pronunciaban llegaron a ser incomprensibles.

Los elementos del surrealismo, de lo grotesco y de la expresión dramática, encontraron también su reflejo en las obras del Teatro Cricot 2. Ya era el teatro autónomo, que no reproducía ni interpretaba escénicamente las obras literarias, sino que poseía su propia realidad independiente. Uno de los momentos fundamentales

de la actividad del Teatro Cricot 2 fue la escenificación de la obra «Loco y religiosa» (1963) de Stanislaw Ignacy Witkiewicz, uno de los más originales dramaturgos y filósofos del siglo XX. Con esta obra Kantor proclamó el manifiesto del Teatro Cero.

En la escena se colocó un montón de sillas, que abarcó casi todo el espacio, dejando una parte diminuta para los actores. En esta situación la atención principal de los actores se concentró en la necesidad de sostenerse en la escena y no en su papel teatral. Concentrando todo su esfuerzo en la lucha por el derecho principal del actor, expresaban los textos sin representar su contenido, dejando y volviendo a repetir los asuntos respectivos. Las sillas, voltedas patas arriba y derrumbadas en el suelo, interrumpían y apagaban las palabras del texto. Kantor lo determinó como: «molino moliendo el texto». Los actores no desempeñaban ningún papel. De esta manera el teatro dramático y los acontecimientos que lo acompañaban, habían sido rotos y traídos al nivel «cero». Negando la idea del crecimiento en el arte, Kantor escogió la dirección contraria, hacia abajo, más abajo del modo normal. Lo consiguió por medio del gasto de energía y el expresionismo, bajando la temperatura hacia el vacío, a las regiones de la nada, del cero. El artista del Teatro Cero se ocupó con las funciones no-artísticas, sin importancia, que poco después llegaron a ser la base para los *happenings*.

En el año de 1960 el artista dejó de trabajar la pintura abstracta informal, que para entonces se había convertido en la convención general. En el texto proclamado en Hamburgo: «Es posible el regreso de Orfeo» concibió todo el drama de su pintura informal, que dejó de ser su objetivo convirtiéndose en el medio. En su nueva búsqueda se dirigió hacia los reversos desconocidos del objeto, privado de sus funciones vitales. No lo interesaba el pasado ni el mundo visible que lo rodea, sino las regiones ridículas y el desprecio a las porciones marginales de la vida. Así le nació la idea de los «*emballages*» (empaques): su visión particular del objeto degradado. Kantor no escogió estas cosas: bolsas viejas, paquetes, sobres, sombrillas, en función de sus cualidades artísticas. No elevó estos objetos degradados, despreciados, antiestéticos, al rango de arte a través de trasladarlos al contexto artístico, lleno de prestigio, seriedad e importancia. Su intención era que estas cosas recuperasen la realidad del objeto. En el «Manifiesto de *emballages*», Kantor analizó el *status* ambiguo de estos objetos, que «se balancean entre la eternidad y el basurero». Cuando el contenido del empaque es importante, éste adquiere el rango alto, privándose de su

contenido, pierde totalmente su importancia, condenándose al olvido. La idea de los *emballages* condujo a Kantor hacia las meditaciones acerca del fin de la existencia de los cuadros. Pegó las bolsas de papel, sobres, paraguas, vestidos (que también son empaques de los asuntos humanos) y otras cosas sin ningún valor artístico, al cuadro, quitándole el sentido artístico. Llegando a ser un objeto común, el cuadro dejó de existir. La afirmación de esta línea de búsqueda era una exposición llamada «Exposición Popular», realizada en la galería «Krzysztofory» en Varsovia. En ella se expuso todo lo que se reconoce comúnmente como algo vergonzoso, marginal, privado del rango artístico: andrajos, cartas, documentos, fotos, periódicos, o sea, lo más íntimo del artista.

Todas estas cosas, sin ninguna selección, de repente se encontraron expuestas.

La siguiente etapa del desarrollo artístico de Kantor ha sido vinculada con el *happening*, iniciándose a partir de 1965. El rasgo básico del *happening*, es su estructura divisoria. No es un sencillo recorte de la realidad, sino un complejo de diferentes elementos, donde se repelen las relaciones de causa y efecto, se alteran los resultados lógicos y la vecindad de los acontecimientos. Además de los acontecimientos respectivos se les priva de su función corriente, dejándole conservar solamente la pura estructura. El promotor del *happening*, Alan Kaprow destacó la fluidez de la estructura de la realidad, en la que las ocurrencias de la vida aleatoria y la penetración mutua de todas las disposiciones, desempeñaban el papel más importante. Los rasgos estructurales del *happening* se cristalizaron en el arte de Kantor independientemente de la tendencia mundial de este fenómeno. La idea de los *emballages* lo condujo al concepto del Teatro de *Happening*. Kantor realizó ocho *happenings* en el periodo contenido entre 1965-1969, de los cuales el «*Cricotage*», llegó a ser el primer acontecimiento de este tipo en Polonia. El espectáculo *Cricotage* estaba compuesto por catorce actividades cotidianas (comer, afeitarse, estar sentado a la mesa, hacer una llamada, etc.). Todas ellas existían sin ninguna motivación y resultado, llegando al «límite de todas las posibilidades de la vida»: enjabonar los cuerpos de todos los participantes y de todo el contorno, hablar por teléfono sin cesar, etc. En el *Cricotage*, al lado de otras actividades, se desarrolló el proceso de empaquetar el cuerpo de una mujer sentada en un rincón de la sala:

«... la figura humana va desapareciendo, al fin queda solamente la acción de envolver y empaquetar locamente y sin sentido...»

De esta manera se distinguió la pura acción. El objeto (en este caso el cuerpo humano) «se transformó» a través de una actitud «sin sentido». Estas actividades se repitieron en el *happening* «La línea de división», realizado en 1966. En él Kantor abordó una situación simbólica, introduciendo una línea de división de las actitudes morales en el terreno de la obra.

El panorámico *happening* marítimo de 1967 fue la escenificación peculiar del cuadro de Theodore Gericault «La balsa de Medusa», realizado en las playas del mar Báltico. En el *happening* «La clase de anatomía según Rembrandt» escenificó la famosa obra maestra «La anatomía del doctor Tulp».

El *emballage* logró su apogeo en los *happenings*: «*Le grand emballage*» realizado en Basilea (Suiza) en 1966 y «La carta» mostrado en Varsovia, en la Galería Foksal en 1967. En el segundo de ellos el correo «se convirtió» por un tiempo en «lugar excepcional»:

«...donde están colgados  
los derechos vitales  
de emplear  
los objetos: cartas, paquetes, bolsas,  
y todo su contenido,  
existen durante un periodo  
sin su dueño

---

este es un momento excepcional, cuando  
el objeto se escapa  
a su destino...»

En este *happening* una carta de gran tamaño (14 m de longitud, 2,5 m de ancho y 87 kg de peso), era trasladada de la oficina de correos a la galería Foksal, mientras el público la esperaba en la galería. En el tiempo de la espera se oía el monólogo del destinatario desconocido, grabado en una cinta de magnetófono y los informes de los reporteros del trayecto de la carta. Luego sobrevinía una invasión brutal de ocho carteros, que traían la carta gigante, entre la muchedumbre reunida en la galería. El punto culminante era la destrucción completa de la carta por el público.

En el *happening* «Homenaje a María Jarema», pintora, el público intentaba entrar a la galería, perforando y destruyendo un cuadro grande, colocado exactamente



en la entrada tapándola.

La obra más importante de este periodo era el espectáculo «Gallinazo de agua», donde muchos acontecimientos independientes ocurrían al mismo tiempo. El texto cortado desempeñaba un papel secundario. Con esta obra, Kantor y su teatro despertaron un gran interés en los ambientes artísticos y en la crítica mundial.

El texto perdía completamente su importancia en el Teatro Imposible. Su primera realización, para la televisión alemana, tuvo lugar en Yugoslavia en 1969. El título lo dieron los accesorios usados en ella: armarios, sacos y paraguas.

El orden del procedimiento teatral y el texto habían sido ignorados completamente. Faló la acción y la continuidad en el tiempo. Cada escena tuvo lugar en sitio diferente: en el casino, que se iba llenando de paja; en un salón lleno de borregos; encima de los restos del armario arrojado de un helicóptero a un glaciar a 1500 m de altura; en una fábrica de hierro, en la estación, en la calle, en el bosque. El espectáculo se titulaba: «En la pequeña hacienda». La enormidad de este acontecimiento físico inició el periodo imposible de su teatro.

En referencia al teatro de Kantor de los años sesenta, se destaca la existencia de un teatro sin literatura, sin texto y sin fábula. El papel más importante lo desempeñaban los efectos plásticos, que dependían de las modas y de las corrientes en el arte. El único valor invariable era la idea de la Realidad del Rango Más Bajo.

Los años setenta trajeron consigo la obra más grande de Kantor y, a la vez, la más destacada de la vanguardia polaca: «La clase muerta». Este espectáculo no se basó en ninguna obra literaria; ninguna palabra desempeñaba papel alguno. «La clase muerta» no se dejó consolidar en el idioma literario, ni en el lenguaje de película, ni siquiera en ningún otro idioma, como tampoco se pudieron fijar las efímeras obras plásticas. Aquí se rechazó definitivamente el modelo del teatro abierto, la creación colectiva, la improvisación escénica y la participación del espectador.

La escenografía se limitaba a lo mínimo: unas filas de bancos de escuela, unos maniqués de celulosa, una barraca de baño, una cuna y una ventana alta. Un grupo de ancianos de caras de cera, vestidos de negro, permanecían sentados en bancos en un salón escolar. Les acompañaban los maniqués, símbolo de la Realidad del Rango Más Bajo. Desapareció el límite entre lo humano y lo artificial, se rompía la identidad del hombre. Los «alumnos» estaban contando chistes tontos y hacían travesuras, asomándose constantemente por la ventana. El espectáculo estaba

construido con precisión excelente, los gestos significativos, la mímica, los ritmos colectivos y los movimientos individuales de las figuras, creaban el ambiente del espacio teatral. Al espectáculo le acompañaba un vals sentimental, muy corriente.

Esta obra era una gran metáfora, donde todos los elementos estaban impregnados de significado, conmovedoramente expresivos. En el mismo grado se comprometía una esfera emocional, intelectual e imaginaria. Se expresaba la verdad del hombre oculta vergonzosamente con temor, incluso delante de uno mismo: el ridículo, la infamia, la codicia, el infantilismo, la verdad de intimidar, etc. Mostraba el destino del individuo humano, registrado en la colectividad, donde estaba encajado desde niño hasta anciano y de la que no sabe indisciplinarse. Esta visión alucinante en su síntesis de experiencias, supervivencias y meditaciones, mostraba la vida humana desde la infancia hasta la muerte. Quería destacar que todo en esta vida estaba hecho de ilusiones y carecía de lo que se acostumbra respetar como: la grandeza, la sabiduría humana, la dignidad y la belleza del amor. Incluso la muerte era infame. A la obra de las carencias y defectos humanos le acompañaba una enorme tristeza, la nostalgia por el pasado, la tragedia del absurdo y la desesperación de la muerte. La burla estaba transformándose aquí en tragedia. Esta síntesis de la obsesión de Witkacy, Schulz y Kafka creaba una realidad privada de la más pequeña esperanza:

«...Es así, como si oyéramos el paso de un ejército desconocido, en la noche. No sabemos hacia dónde va, pero sabemos, que su presencia nos va a afectar...»

En el teatro de Kantor la presencia de la muerte no es muy obvia, más bien se oculta en la vestimenta simbólica y tragicómica y de burla privada de dignidad. Los seres humanos logran la dignidad y la autoridad solamente después de la muerte.

En este teatro, al lado de los nuevos descubrimientos, aparece la referencia a la tradición, incluso a los arquetipos del pasado más lejano. Pero ahora los límites del arte han sido extendidos también a otros campos de la vida y, tal vez, es otro paso hacia nuevas regiones de búsqueda artística.

El arte de Kantor, reconocido por los más importantes centros artísticos europeos, le hizo ganar en 1978 el Premio «Rembrandt», otorgado por la Fundación Internacional «Johann Wolfgang Goethe».

El estreno de la obra «Nunca más regresaré aquí», tuvo lugar en Milán en 1989, siguiendo la costumbre de hacerlo fuera del territorio nacional. En Polonia, en la

ciudad de Cracovia se presentó este espectáculo junto a una gran exposición retrospectiva del Teatro Cricot 2, que abarcó el periodo entre 1944-1989. Se expusieron los carteles teatrales, programas, fotos de las representaciones, citas de los escritos de Kantor, textos de los grandes críticos, etc. También se expusieron ciertos objetos y bio-objetos de algunas realizaciones teatrales, entre otros: una máquina de torturas, la trompeta del juicio final y un fragmento de la «Clase muerta», concretada en plástico. La parte más llamativa de la exposición fueron los bocetos de Kantor, sus grabados y dibujos, la indumentaria y las disposiciones del espacio escénico.

El representación «Nunca más regresaré aquí» trajo un mensaje humanitario. Afirmaba que en todos los seres humanos, incluso en las criaturas más miserables, existe la vocación para la grandeza y el heroísmo. Uno de los personajes de este espectáculo, el dueño de una taberna de baja categoría, se convierte en Ulises, símbolo de la condición del desterrado; la vulgar fregona se transforma en una cantante de la Tierra Prometida. El artista quería decir, que incluso la criatura más vil tiene sus momentos sublimes. En esta obra todos los personajes desdichados, rechazados por el destino, todos los caminantes errantes, están perdidos en el espacio y el tiempo. Todos cargan sus enormes bagajes, bolsas de pacotilla, llenas de objetos raros: sus esperanzas, ilusiones, riquezas y ficciones. Las impresionantes escenas están llenas de contrastes y simbolismo oculto. Se crea el ambiente del fin del mundo, del Apocalipsis, del cementerio colectivo de la historia del siglo XX, ciega, cínica y sin razón. Quedan depositadas en este cementerio las falsas ideologías, las equivocaciones y los sueños con el mundo libre. Enormes paños cubren el «basurero de la vida», obligándole a callar para siempre.

Durante los cuarenta y cinco años de régimen socialista, Kantor sufrió muchas injusticias de parte de los funcionarios de la política cultural. Le reprochaban su sencillez y el hecho de encerrarse en sí mismo, su independencia de los que construían la utopía de la sociedad feliz. Le criticaban su «narcisismo, egoísmo, falta de patriotismo y cosmopolitismo». Todos los que repetían en sus obras los conocidos esquemas ideológicos, eran dignos de nombrarse «artistas». El teatro de Kantor no reflejaba la realidad, no era su copia fiel. El tema más importante y, a la vez, la causa que motivaba el acto de creación, era la realidad interior del artista. Se basaba en la afirmación de que el arte verdadero era siempre la respuesta al reto de la realidad y

nunca su copia. Esta profunda afirmación surgió de las dolorosas experiencias de su historia grabada con los acontecimientos dolorosos de la guerra y la falta de la independencia durante muchos años. Kantor dijo:

«La libertad existe en nosotros. Tenemos que luchar por ella con nosotros mismos: en el sufrimiento y la soledad».

Todo lo que perjudica la construcción de la soberanía en uno y en todos es, para Kantor, nocivo para la cultura. Trata de desenmascararlo, ponerlo en ridículo y destruirlo. Rechaza a los empleados del gobierno inclinados hacia las manipulaciones y los juegos políticos; juzga rigurosamente a los intelectuales, percibiendo en ellos la incompetencia, la pereza intelectual y el complejo provinciano. Critica también a otros grupos teatrales, que de manera muy superficial entienden y aprovechan los botines de la vanguardia.

El teatro polaco de vanguardia ya desde hace tiempo llamaba la atención de los críticos y el público de la República Federal Alemana. Tadeusz Kantor había sido considerado su más sobresaliente representante. En los críticos teatrales alemanes causaba mucha impresión la consecuencia con la que el artista otorgaba al arte su autonomía y con la que camuflaba visiones sugestivas de las situaciones extremas de la vida, encerrándolas en escenas oscuras y grotescas.

Tadeusz Kantor murió el 8 de diciembre de 1990. La crítica, rindiéndolo homenaje, destaca la visión de la muerte como la obsesión principal de su creación y lo nombra uno de los más grandes directores del teatro contemporáneo, teórico de arte, pintor y maestro del *happening*. Hay que destacar, que Kantor fue uno de los pocos artistas, que lograron merecida fama y un lugar debido en el mundo artístico todavía en vida.

La última obra de Kantor «Hoy es el día de mi cumpleaños» fue definida por la crítica de Europa Occidental, como una de las más espléndidas. Su estreno se realizó en Toulouse el 10 de enero de 1991, ya sin la presencia de Kantor. La crítica escribió:

«...Kantor ha contenido en él todas sus verdades...Es el testamento del arte del siglo XX...Encierra todas las furias y locuras de nuestro mundo...Es la victoria completa del espíritu sobre la muerte»

La acción se desarrolla en el Pobre Cuarto de la Imaginación. En este espacio imaginario están encerrados sus pensamientos, imaginaciones, deseos, miedos y recuerdos. Allí extienden sus fuerzas la creación y la inspiración. En él también se

ponen en marcha los mecanismos sutiles de la evocación de recuerdos. Estas ideas son el tema del espectáculo.

Kantor dijo sobre esta última obra en 1989:

«...No es verdad, que el hombre contemporáneo haya superado el miedo. El miedo existe: el miedo del mundo por el destino desconocido, la nada y la muerte. No es cierto, que el artista sea un héroe y un conquistador impávido. Al contrario, es un hombre pobre y sin defensas. Es consciente y de la conciencia nace el miedo. Así pues, de la puerta de mi pobre Cuarto de la Imaginación arranqué el anuncio «Valor» y coloqué otro que dice «Miedo». El miedo exhala de las profundidades de la existencia humana. A la humanidad no le atribuyo el orgullo, el énfasis, la fortuna, la fortaleza y la salud, sino que la coloco entre la pobreza, la enfermedad, la desgracia, el miedo, el dolor y la muerte. Y otra confidencia más: la palabra «miedo», la obtuve de mi diccionario, mi prospecto de objetos y formas, su destino y pobreza...»

«En mi propio hueco oscuro (así llamo a mi taller), o sea, en mi Pobre Cuarto de la Imaginación, me confieso incesantemente. ¿Qué teatro es éste? Me agito entre las paredes, grito, me arrodillo, me arrastro, gritando blasfemias y acusaciones. Luego vienen los ruegos, el llanto, la risa, el orgullo y la fama. Me elevo hacia el techo y luego caigo. Es cuando llega el rencor y la añoranza. Todo esto lo traslado al papel, el lienzo y la escena. Eticamente esto tiene el nombre de proceso creativo...»

«Hay que saber enojarse, protestar...después amar. Y al fin, reirse hasta las lágrimas...»

«Ultimamente me han reprochado que no soy patriota y que efectúo intercambios internacionales. Entonces dije: no es intercambio. Hay que invadir el extranjero. Tiene que haber un ataque y no un intercambio. Todos los teatros polacos son demasiado polacos, o sea, inentendibles para el resto del mundo. Hay que hacerlos universales...»

Para entender el significado del bagaje artístico y teórico de Tadeusz Kantor hay que analizarlo detallada y metódicamente. Este significado es muy importante para la cultura polaca. Su obra sobrepasa los límites de lo establecido y marca una huella independiente, manteniendo ciertas vinculaciones con los descubrimientos importantes del pensamiento artístico universal. Tratando de vencer todas las manifestaciones

del conformismo y el academismo, se asemeja a los artistas occidentales de vanguardia. Siguió su trabajo solitario, siendo testigo de los nuevos descubrimientos. La definición de que: «el arte es la manifestación de la vida», siempre es actual en su trabajo, aunque con el tiempo adquiere nuevos significados. Siempre es fiel a la idea de «lo vacío» y a los problemas del Teatro de la Muerte. El artista no crea objetos nuevos. Siguiendo la idea de «no multiplicar nuevas existencias sin necesidad», opera con las que ya existen, creadas en otro lugar, tiempo y gente.

El bagaje artístico de Kantor es muy grande: sus ideas de vanguardia, sus obras irrepetibles, trajes sastres, modelos teatrales, decenas de obras escenográficas, *happenings*.

En la convicción de Kantor, el desarrollo artístico no tiende hacia la perfección. Más bien lleva la imaginación «hacia abajo», a los espacios condenados al olvido, al ridículo, al desprecio, donde reina un utilitarismo bajo, la inmadurez y la prosa de la vida. En estas áreas descubre la fuente, la máxima fascinación creativa, las posibilidades inagotables de reconstruir los valores y como primero realiza esta visión en el mundo de las artes visuales.

## EL ARTE DE LOS ÚLTIMOS AÑOS Y LA PINTURA DE HENRYK CZESNIK.

Lo más difícil es tratar de interpretar y evaluar la obra más reciente, en viva fluidez de los fenómenos actuales. Sin el apoyo que brinda el tiempo es muy fácil omitir unas y acentuar inconmensurablemente otras. El tiempo es quien otorga la justa medida. A pesar de los cambios que realiza el tiempo, no se socava la tesis principal de que el arte polaco tuvo igual importancia en el movimiento mundial de la vanguardia. Al bagaje artístico universal aportó sus propios descubrimientos, en unos casos anticipando fenómenos, que años después aparecieron en el mundo como corrientes principales. Sin embargo manifestó su diferencia específica con gran valor.

Es típica para los creadores polacos su inclinación a la reflexión lírica, la nota de nostalgia, el romanticismo, la visión poética, el contenido de los problemas filosóficos, la profundidad de los comentarios existenciales, apelando a la imaginación, las emociones y el intelecto, vitales para la sensibilidad polaca. Su importancia es fundamental en la forma y en los conceptos creativos.

Al penetrar en los terrenos desconocidos de los sentimientos y de la imaginación cambian gustos ya existentes e inclinaciones estéticas; conllevan la evaluación de las obras del arte, lo que se denomina «nueva sensibilidad».

El arte de los jóvenes del fin de los años setenta y principios de los ochenta emanó de la rebelión. Era el síntoma del desacuerdo ante la soledad, la neovanguardia y la situación política y social en Polonia. El arte de la mayoría de los jóvenes se caracteriza por el anecdotismo y la referencia a los símbolos ya existentes. No crean un lenguaje propio, empezando de cero, sino que emplean el idioma ya conocido, arraigado socialmente. Su base es la expresión y el grito y no el análisis; es una protesta contra la realidad social. Esta rebelión es adoptada junto con otros y en nombre de todos, que de la misma manera perciben y sienten el mundo.

Cada rebelión, artística y social, deberían tener sus límites de tiempo. Con el tiempo se apagan las causas, transformándose en otros fenómenos. Después de haberse apagado las primeras emociones, es importante darse cuenta de lo necesario que es ordenar el desorden encontrado. Siempre hay que buscar la solución y el sentido, sin necesidad de aceptación. La rebelión prolongada significa, en el arte, caer en las manías y el vacío repetitivo.<sup>6</sup> La rebelión prolongada llega a ser monótona

y la agresión en vez de doler, aburre.

En esta situación es difícil encontrar la individualidad; tal vez porque la expresión artística es rebelión colectiva:

«...Identificarse con el mundo exterior para deshacerse del falso sentido de superioridad en relación al ambiente, rechazar la convicción de sacrificarse por el arte, abandonar la idea de la perfección, desembarazarse de todo, ser...»  
(Zbigniew Dlubak).

Henryk Czesnik apareció en el horizonte artístico polaco a finales de los años setenta. Según los críticos influyentes del arte europeo y norteamericano, aquél era el momento en que la pintura, en su forma convencional, iba a desaparecer acabando con su largo periodo de reinado. Giulio Carlo Aragan, uno de los más brillantes críticos de arte y profesor de la Universidad de Roma, demostró lógicamente que la pintura de caballete ha llegado a sus límites. En Polonia los artistas y los críticos trataron de seguir las tendencias modernas universales. Por esta razón este nuevo dogma ha sido reconocido como la más conveniente dirección para el desarrollo del arte contemporáneo.

La pintura salvaje, el fauvismo, encontró varios entusiastas y adeptos entre los jóvenes. Así nació un nuevo estilo y nuevas formas obligatorias en arte. Pero si el artista piensa seriamente en su obra, siempre debe de agregar algo propio. Es muy importante hacer alguna aportación, dejando así huella de su personalidad.

Y Henryk Czesnik pertenece a los que tienen algo que decir. Su pintura es expresionista, pero a la vez crea arte muy original y peculiar en su forma y contenido. El es uno de los artistas que muy intensamente se comprometen con los asuntos del ser humano. Discretamente evita en su obra los temas de política, profundizando mucho en los asuntos sociales, acercándose al individuo lleno de pasiones. Todas las fuentes de inspiración creativa del artista fluyen de él, que después como personaje solitario aparece en sus lienzos. En sus cuadros se siente mucho dinamismo. El ser humano es trágico y cómico a la vez. Con cruel sinceridad desnuda y desenmascara a sus protagonistas. La ironía no significa, sin embargo, ni sátira, ni burla. Conociendo las debilidades humanas, Czesnik no toma la posición de juez, no trata de instruir a nadie, no moraliza, sino que se identifica con sus protagonistas. Lo caracteriza la autoironía, la falta de hipocresía y su profunda conciencia.

«...Atraviesa tranquilamente el alboroto y la prisa. No te aceleres. Recuerda que



la tranquilidad se encuentra en el silencio. Siempre sé tu mismo y, sobre todo, nunca simules el sentimiento. Tampoco te acerques cínicamente al amor, porque delante de la asperidad y la desilusión, es un fenómeno eterno...»

Estas palabras misteriosas podrían ser la declaración del artista. Pero la tranquilidad de los cuadros de Czesnik es solamente apariencia. Su mundo es conmovido por paroxísmos de amor, danza, dolor, burla y miedo. Henryk Czesnik, como varios pintores polacos de su generación aprovecha las experiencias del arte dramático, llegando a veces hasta los límites de la expresión brutal. Emplea los toques calientes del color rojo de Vlaminck o Derain, recuerda la dolorosa remisión de Rouault presente en el cuadro «*Homo Homini Lupus*», donde Rouault determina su propia creación, como «un grito en el silencio» y «una risa que se estrangula y muere en la garganta».

Las figuras de Czesnik no son modeladas con el color y la luz, más bien son como sus huellas impresas en el lienzo, huellas de la existencia humana. La pintura de Henryk Czesnik sugiere de manera evidente ciertas asociaciones con los trabajos de Tadeusz Kantor y con la serie de los Papas de la nueva figuración de Francis Bacon. Sin embargo en los cuadros del pintor polaco no hay patetismo, en cambio, hay cierta suavidad y lirismo. Debajo de la máscara grotesca, el artista transmite una atmósfera de tristeza. Para aumentar la monumentalidad de sus trabajos y desarraigarse de la convención rígida del cuadro enmarcado, Czesnik pinta sobre sábanas. Los monodramas de sus obras crean una visión, cuyos actores se solidifican en poses expresivas como en las obras de Kantor. Tadeusz Kantor comparó su teatro con el puesto de mercado, en que regresa al pasado, medita y reflexiona. Henryk Czesnik trata de encontrar en su «puesto pictórico de mercado», su propia contemporaneidad. Tal es el sentido de su arte.

«No te atormentes con las creaciones de la imaginación. Muchos temores nacen del cansancio y de la soledad. Conserva la disciplina saludable y, sobre todo, se comprensivo contigo mismo...»

Estas palabras podrían ser una amonestación para el artista que lucha contra sus cuadros, los frota con furia, los vuelve a repintar y en su superficie pega diferentes elementos. No es ni suave ni sereno con él mismo. Y sus cuadros no podrían nacer en la tranquilidad. Le exigen al artista su drama interior. Czesnik no piensa mucho en la composición ni en los colores. Su arte nace de la pasión, donde la visión se realiza

de una vez o jamás se realiza. Su mano es solamente un medio para sacar sus fuerzas interiores, amenazantes e inconscientes a veces.

«El mundo es muy bello a pesar de sus ilusiones falsas, sus trabajos penosos y sus sueños perdidos... Cuidate y sé juicioso...»

Muchas veces Henryk Czesnik pinta a las mujeres que ama. En el tratamiento de las figuras recurre al *collage*, recortando de las revistas de moda los expresivos ojos de la promesa eterna. Sus cuadros no son muy catastróficos aunque las figuras no tienen ni manos ni pies, porque estos podrían decir demasiado. No son cuerpos, sino formas difusas, que insinúan el torso, las piernas, las cabezas desparramadas, raramente inclinadas y cuyas caras son máscaras. En los bellos ojos de las mujeres se percibe una esperanza: la del amor saludable y limpio. La expresión opera en tonos calmados y líricos. La delicada deformación y el cuidado por conservar la belleza de la materia pictórica destacan su sensibilidad y madurez profesional.

«...El sol, al esconderse, arrojó en el interior una antorcha ardiente que iluminó el contorno. Los colores del cuadro revivieron... Sus vestidos susurraron y también se iluminaron, como si se encendieran con las llamas. El resplandor rojo abrazó su cara y cayó en los lazos dorados de su sonrisa tierna. Así empezó a deshacerse en este crepúsculo, lentamente, como una ligera niebla... Su cara y su pelo, todo se iba convirtiendo en una sombra azulada. Solamente su sonrisa quedó visible en esta luz. Su sonrisa tan delicada, como la voz dei arpa seductora...» (Georg Heym).

La fuerza de los cuadros de Czesnik consiste en la existencia de dos atmósferas: la del pesimismo -inválidos con prótesis, corneas muertas- y la de la sensualidad casi erótica.

Su expresionismo es el «grito del alma», así como lo querían ver sus precursores de principios de siglo. Henryk Czesnik es tal vez uno de los más interesantes artistas de su generación.

## REFLEXIONES DE CZESNIK ACERCA DEL DIBUJO Y LA PERCEPCIÓN METAFÍSICA DEL CUADRO.

«A - El dibujo, como expresión creativa independiente y obra de arte conscientemente intencionada.

Según la enciclopedia el dibujo es una de las ramas de las artes plásticas, cuya esencia es una línea en la superficie. Esta es una fórmula muy anacrónica ante los nuevos medios del arte contemporáneo. Durante varios siglos desempeñaba un papel secundario, en forma de boceto o proyecto, tratando, sin resultado, de colocarse en el mismo nivel junto a la pintura, la escultura y actualmente el *environment*, el *assemblage* y el *happening*.

Es difícil decir en que periodo el dibujo llega a ser autónomo, o sea, la propuesta consciente de la obra del arte. Tal vez este periodo es el Renacimiento temprano, en el que los grandes maestros del dibujo: Holbein, Dürer, Grünewald, Leonardo da Vinci, Cranach, Bosch, demostraron el valor del dibujo autónomo. Los trabajos de Durer: 'Autorretrato' y 'Retrato de la madre', tienen muchos elementos contemporáneos, aunque en aquellos tiempos no era fácil romper con los cánones establecidos por el gótico. El valor de oponerse a la tradición del arte sacro no tuvo igual en los cinco siglos siguientes.

La revolución técnica, a caballo entre los siglos XIX y XX alejándose de los dogmas del academismo, penetró en las regiones reservadas para pensadores y filósofos. El abstraccionismo y el constructivismo de la vanguardia rusa, eran las corrientes importantes, donde el dibujo autónomo llega a ser uno de los principales medios de expresión. El dibujo, desempeñando el papel de catalizador en la categoría de cambios de conciencia e ideas y acercándose a otras disciplinas, borró los límites de la autonomía y causó la impotencia de los críticos conservadores.

Ignacy Witz, uno de los más ilustres críticos del arte de aquellos tiempos, dijo: 'Me parece incompleta e 'inválida' la pintura que carece de la base fuerte del dibujo. Pero, por suerte, la pintura así casi no existe'.

Este fragmento demuestra que a finales de los años sesenta en Polonia dominaba el arte realista. Las corrientes modernas, como *minimal-art*, la pintura de la materia, etc., eran solamente un episodio. Y en aquellos tiempos los museos y

galerías del mundo estaban llenos del arte abstracto.

Entonces, ¿qué es el dibujo?, ¿podría ser el límite entre la luz y la sombra u otras actividades artísticas, como el *minimal-art*, el *body-art*, el *land-art* y la inscripción conceptual o musical? La integración del dibujo con la mayoría de las técnicas gráficas es evidente y revela su papel de competencia. ¿Tendría el dibujo autónomo razón de existencia sin cumplir las condiciones de esta integración?

¿Existen para él otras soluciones alternativas? No cabe duda, que sin una base fuerte no hubiera nacido del dibujo el factor elemental de varias disciplinas artísticas contemporáneas. Así nació el nuevo medio de la expresión, el logro de la técnica moderna: la computadora. Así delante de los artistas se abrieron nuevas posibilidades. Los adversarios de esta nueva técnica de expresión perciben en el uso de la computadora la desaparición de la sensibilidad, uno de los criterios de la existencia y el desarrollo del arte.

Tengo ciertas dudas en lo que se refiere a las posibilidades de aprovechar la computadora en el trabajo creativo. De todas formas, hay que afirmar que el dibujo perduró mostrando la solidez de su propia fuerza. En esta corta declaración mi fin era destacar la importancia de esta disciplina del arte, su lugar y significado en el mapa de las transformaciones constantes en el arte contemporáneo.

B - El reverso del cuadro; la percepción metafísica.

'Si el hombre no siente la fuerza del alma, no quiere decir que no la posee' (Lew Tolstoi).

En la época de la explosión del pensamiento técnico, el arte contemporáneo se ajustó a las necesidades de hoy, perdiendo lo más esencial. Me refiero a la esfera espiritual, a todo lo que se encuentra fuera de la vista física. Al parecer esta esfera determina a la fuerza de expresión. Según yo, esta afirmación es muy ilusoria. El gran arte debería ser universal. El artista tendría que buscar un arquetipo que no se derivase del mundo falso y transformado, de sus reflejos propios. Para poder crear una obra 'fuera de tiempo' -trascendental-, el artista tiene que evitar los sentimientos de su propio 'yo' y sus incompletas experiencias de la vida. Esta tesis destruye el orden indiscutible de los valores ya establecidos y debilita la fuerza de los apellidos destacados en la historia del arte. Pero aquí no se trata de negar el pasado. En la negación no se puede construir nada sano. Es solamente otra manera de ver, que pretende destacar lo importante que es salir de su propio 'yo'.

Todos tenemos la intuición que nos conduce toda la vida. Esta fuerza interior hace al hombre buscar esferas comunes con otra gente. Todo lo que podemos observar físicamente, es siempre la parte exterior de la imagen, es su parte material. Pero la otra parte, la interior, se encuentra fuera de nuestro alcance. Todas las inspiraciones creativas, científicas y artísticas proceden, en su fase principal, de las partes más profundas no controladas por la conciencia. La obra del arte es incalculable. También lo es el proceso de la percepción de informaciones contenidas en el cuadro, más bien, en su interior.

Hay espectadores, que de manera muy precisa determinan las radiaciones del cuadro, sintiendo 'algo negativo' o 'algo positivo'. También es posible 'oir' la pintura, pero no con el oído, sino con la intuición. Eso significa llegar a entender la causa de rechazo o de aprobación de la obra, sin tomar en cuenta su estrato exterior. En varios casos los cuadros aparentemente serenos evitan la energía destructiva. Existe la opinión, de que la obra de arte expresa los estados emocionales del artista durante el proceso de creación y de su vida. (Apuntes del Artista)

En el Lejano Oriente existe la teoría de pintura Tang. Se basa en los diferentes aspectos de la creencia budista y tiene vinculaciones fuertes con la forma interior del cuadro. El monje verifica el grado de su fuerza interior a través de meditaciones y la experiencia espiritual adquirida con los años. Al carecer de esta fuerza, el cuadro queda destruido.

Desgraciadamente en la actualidad el arte contemporáneo oriental rompió lazos con el pasado, asemejándose al arte europeo. Está así perdiendo su profunda y verdadera fuerza espiritual.

Por lo regular 'lo nuevo' es consecuencia de la negación y la rebelión. Sin reflexión es difícil convencerse de que la rebelión conduce a algo. Hay que detenerse y analizar la situación del arte propio.

Creo y tengo la profunda esperanza, que varios de los artistas jóvenes encontrarán otro camino y construirán un fundamento más fuerte y estable para su arte. Esto les dejara sobrepasar la ilusión de la superficie» (Henryk Czesnik).

## A MANERA DE CONCLUSIÓN.

El propósito de este trabajo ha sido el de relacionar y analizar los procesos evolutivos del nuevo pensamiento artístico en Polonia, en la búsqueda de sus fuentes. El ámbito de este trabajo ha sido determinado en función de tres criterios, a saber:

- A. De tiempo, englobando el periodo investigado entre 1890-1991.
- B. De sujeto; se encuentran fenómenos que no se limitan al campo de la pintura en su definición tradicional, por ejemplo: las formas tridimensionales, los *happenings*, el arte conceptual y el teatro, como consecuencia de la búsqueda y el desarrollo creativos de los pintores.
- C. De dirección, limitando el alcance de la investigación a los fenómenos denominados en forma popular con el nombre de vanguardia.

El punto de partida para el arte polaco contemporáneo fue muy retardado por tratarse de un país con predominio de una estructura económica agrícola, con sus consecuentes estigmas feudales. En el periodo comprendido entre la Primera y la Segunda guerras mundiales se distingue el proceso de transformación del antiguo modelo tradicional de la cultura polaca del siglo XIX, de carácter elitista, en un tipo de cultura contemporánea de masas.

La Segunda Guerra Mundial detuvo los procesos de desarrollo, pero también tuvo importantes consecuencias en el campo del arte. Se determinó de manera muy clara el abandono del arte frío dirigido al intelecto, del arte geométrico-constructivista, en pro de las emociones. Las heridas provocadas por la guerra dieron pie a una búsqueda que halló nuevas expresiones artísticas.

El arte polaco, después de la Segunda Guerra, conservó su independencia, gracias a sus característicos rasgos nacionales y creó ciertos valores particulares.

Todos los artistas mencionados aquí son representantes de la vanguardia polaca, es decir, son los que conscientemente se adelantaron al arte de su tiempo. Ellos se opusieron -y se oponen- al gusto dominante, lo que, a veces, significa la renuncia al éxito inmediato.

México, septiembre de 1991.

JOANNA ROSTAŃSKA.

## CITAS

- 1- Piotr Potworowski
- 2- Wojciechowski Aleksander - Polskie Malarstwo Wspolczesne , p,II
- 3- Wojciechowski Aleksander - Polskie Malarstwo Wspolczesne , p,18
- 4- Witz Ignacy. - Polscy Malarze, Polskie Obrazy p. 474
- 5- Kowalska Bozena - Polska Awangarda Malarska p. 45
- 6- Borowski Wieslaw - Tadeusz Kantor
- 7- Rozni Autorzy - Wspolczesna Sztuka Polska
- 8- Mamoń Bronislaw - Wielki Kantor
- 9- Mamoń Bronislaw - Dzis Sa Moje Urodziny - Tygodnik Powszechny 1980
- 10- Kantor Tadeusz - Spotkanie W Krzysztoforach, Sztuka 1/91, p. 12, 13
- 11- Jurczyk Jerzy - Wstep Do Katalogu Wystawy Indywidualnej W Sopocie Henryk Czesnik - Malarstwo
- 12- Stanislawski Krzysztof - «Sztuka 6/85»
- 13- Wojciechowski Aleksander - Wstep Do Katalogu Wystawy Indywidualnej W Galerii «Forma», 1984
- 14- Jurczyk Jerzy - Wiatr Byl Straszny, Fragment Z Czasopisma»Sztuka» Cita de Georg Heym
- 15- Markowski Eugeniusz - Prezentacja
- 16- Czesnik Henryk - Refleksje, p. 1, 2, 3, 4

## BIBLIOGRAFIA

### Libros

- 1- BOROWSKI WIESLAW - TADEUSZ KANTOR
- 2- BUSZKO JOZEF - HISTORIA POLSKI (WARSZAWA, 1988)
- 3- GIEROWSKI JOZEF ANDRZEJ - HISTORIA POLSKI (WARSZAWA, 1982)
- 4- JAKIMOWICZ IRENA - W KREGU SZTUKI - TADEUSZ KULISIEWICZ  
(Arkady, Warszawa, 1976. Henschelverlag, Berlin. Corvina, Budapest)
- 5- KOWALSKA BOZENA - POLSKA AWANGARDA MALARSKA (Warszawa, 1988)
- 6- WITZ IGNACY - POLSCY MALARZE - POLSKIE OBRAZY (Warszawa, 1970)
- 7- WOJCIECHOWSKI ALEKSANDER - MLODE MALARSTWO POLSKIE - 1944 - 1974
- 8- WOJCIECHOWSKI ALEKSANDER - POLSKIE MALARSTWO WSPOLCZESNE
- 9- OD KONSTRUKTYWIZMU DO POP-ARTU
- 10- PIOTR POTWOROWSKI

### Revistas

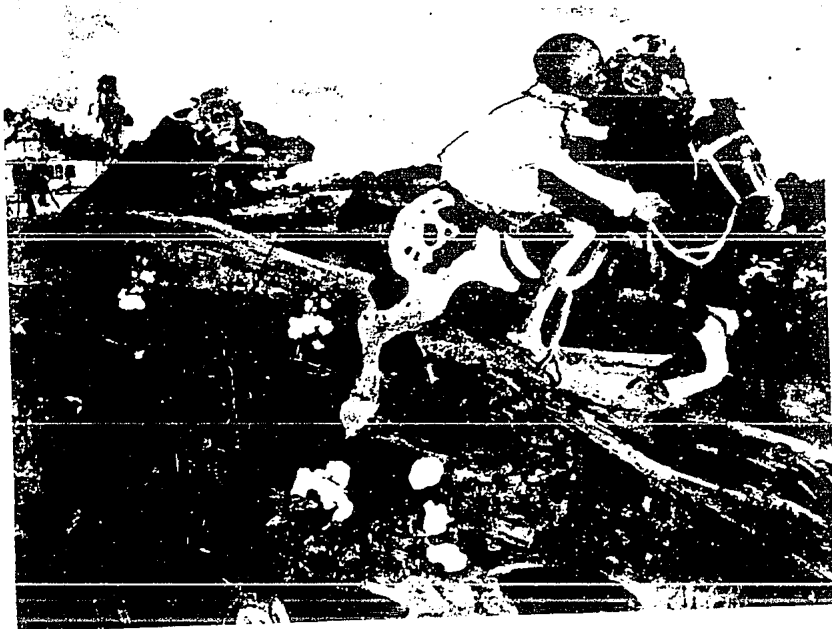
- 11- CZESNIK HENRYK - MOJE REFLEKSJE NA TEMAT RYSUNKU I PERCEPCJI  
FIZYCZNEJ OBRAZU
- 12- JURCZYK JERZY - WIATR BYL STRASZNY - czasopismo «Sztuka»
- 13- KANTOR TADEUSZ - SPOTKANIE W KRZYSZTOFORACH  
«Sztuka» 1/91
- 14- MAMOŃ BRONISLAW - DZIS SA MOJE URODZINY «Tygodnik Powszechny, 1990»
- 15- MAMOŃ BRONISLAW - WIELKI KANTOR «Tygodnik Powszechny, II, 1990»
- 16- MARKOWSKI EUGENIUSZ - SZTUKA HENRYKA CZESNIKA Prezentacja
- 17- STANISLAWSKI KRZYSZTOF - SZTUKA 6/85
- 18- SZOSTKIEWICZ ADAM - PRZEJSCIE GRANICY  
«Tygodnik Powszechny II 1990
- 19- WSPOLCZESNE TENDENCJE W SZTUCE POLSKIEJ «Sztuka 1980)



## INDICE

INTRODUCCION .....	1
LA BASE HISTÓRICA (SIGLOS XIX Y XX).....	3
EL ARTE FANTÁSTICO DE WITOLD WOJTKIEWICZ. ....	5
EL PERIODO DE 1818 A 1939.....	8
LAS TEORÍAS DE WLADYSLAW STRZEMINSKI. ....	12
PIOTR POTWOROWSKI: MAESTRO DEL COLOR. ....	16
PERIODO POSTERIOR A 1945. EL FONDO HISTÓRICO. ....	24
EL «DIBUJO UNIVERSAL.» DE TADEUSZ KULISIEWICZ. ....	27
LAS TENDENCIAS MODERNAS EN EL ARTE POLACO. ....	30
EL TEATRO DE TADEUSZ KANTOR. ....	33
EL ARTE DE LOS ÚLTIMOS AÑOS Y LA PINTURA DE HENRYK CZESNIK. ....	45
REFLEXIONES DE CZESNIK ACERCA DEL DIBUJO Y LA PERCEPCIÓN METAFÍSICA DEL CUADRO. ....	49
A MANERA DE CONCLUSIÓN. ....	52
CITAS .....	53
BIBLIOGRAFIA .....	54

WITOLD WOJTKIEWICZ



"Rapto de la Princesa"

... es un mundo de ficción de adultos raros y cándidos que montan caballitos, juegan con muñecas; es el mundo de niños envejecidos prematuramente, enfrascados en los asuntos que les robaron la infancia...

WLADYSLAW STRZEMINSKI



"La Composición Solar"

Pintura al óleo, 1949

...Las líneas rítmicas, los colores iluminados daban la impresión del movimiento de las olas marinas, de los días soleados, y a veces, las líneas de su dibujo delineaban los contornos de seres humanos...

PIOTR POTWOROWSKI



"El Paisaje Oval de Kornwalia"

óleo sobre tela

... los cuadros pintados de ésta manera son el apunte real dei sentido auténtico transformado en código abstracto, pero legible para todos...

TADEUSZ KULISIEWICZ

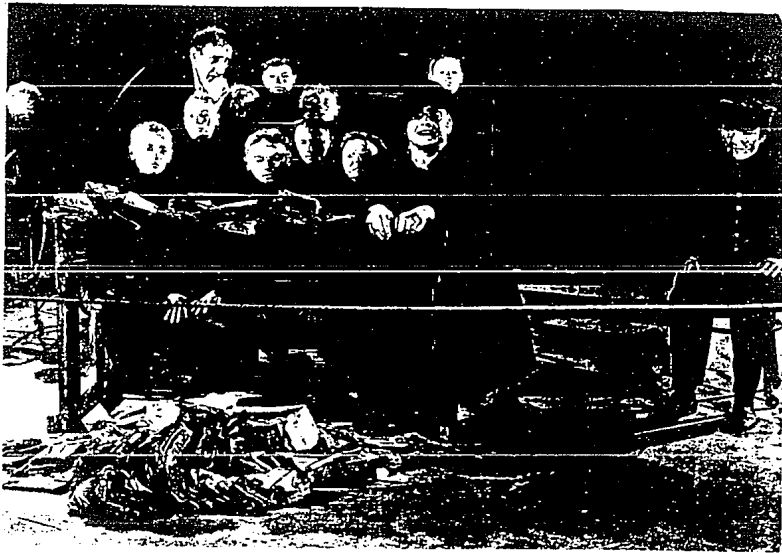


"Maternidad" del ciclo México II 1958

Dibujo con pincel, plumilla, gouache y acuarela, 33 x 19.5 cm

"Las madres de Maphalpur, un pueblo hindú tienen cierto parecido a las madres indígenas de San Juan Chamula y a las madres de Szlembark. Todas ellas se derriten en el símbolo de la maternidad..."

## TADEUSZ KANTOR



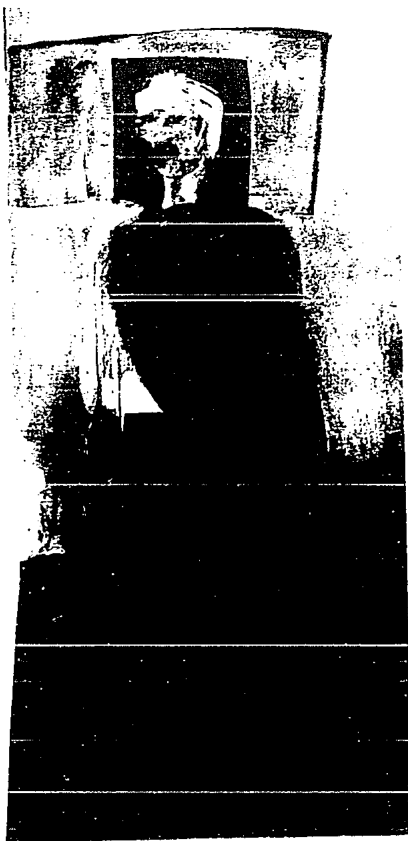
"La clase muerta"

El espectáculo del Teatro Cricot 2" , 1970

...Aquí ha sido rechazado definitivamente el modelo de teatro 'abierto', la creatividad colectiva, la improvisación escénica y la participación del espectador...

...Esta visión alucinante quiere destacar, que todo en esta vida está deshecho de ilusiones y carece de lo que se acostumbra respetar por la grandeza, la sabiduría humana, la dignidad y la belleza del amor...

HENRYK CZESNIK



"Retrato de S. G.

Pintura al óleo 130 x 200 cm.

...Su arte nace de la pasión, donde la visión se realiza de una vez o jamás se realiza...