



Sima o les representacions simbòliques de l'univers.

ARXIU

Exposició a l'IVAM sobre les avantguardes a la Praga d'entreguerres

¡Bon dia, Txecoslovàquia!

El Centre Julio González de l'Institut Valencià d'Art Modern acull una mostra de 500 obres de l'avantguarda artística a Txecoslovàquia entre 1918 i 1938, que durarà fins l'11 d'abril. Una mostra que, de ben cert, farà parlar molt.

Amb la intenció de testimoniar l'avantguardisme generalitzat en un país naixent, la mostra reuneix obres de la natura més diversa: des de la pintura a l'escultura, passant per la fotografia, el disseny o l'arquitectura. Tot allò que, en definitiva, pot reconstruir dues dècades de gloriosa modernitat d'aquell Eldorado de les arts per a molts artistes que fugien dels totalitarismes, de l'Est o de l'Oest.

Praga esdevenia també, en el període d'entreguerres, un punt neuràlgic de la cultura europea. I no per res en especial, simplement perquè aquest país, com que acabava de nàixer, cap a l'any 18, es trobava en fase de creixement. Ja des dels seus inicis va representar el punt de contacte entre l'Europa occidental i oriental; o meridional i septentrional. I, evidentment, entre l'art d'aquests quatre cantons.

De caràcter multinacional, aquest centre de confluència, i de convivència de diferents grups ètnics, integrà un diàleg entre les diferents



Travel Postcard (1923), de Karel Teige.

ARXIU

cultures, un diàleg inexistent aleshores en la resta dels països d'Europa.

Tot i que des de la nostra geografia les arts a Txecoslovàquia han estat sempre poc conegudes, en aquest país gaudiren d'una situació molt més favorable que a qualsevol dels altres centres culturals europeus.

I és que a Txecoslovàquia les arts gaudien d'una permissivitat especial. No sols rebien el suport de grups com Devetsil o posteriorment la plataforma funcionalista Levá Fronta, sinó que també les altes esferes llançaven un crit de suport a la modernitat. Començar la casa pels fonaments era una possibilitat que els altres països d'Europa no havien tingut.

Es clar que l'endemà del conflicte mundial la situació de la nova república enfront de la resta dels països era ben diferent, oposada inclús. Aquests eixien arruïnats de la guerra; Txecoslovàquia, en canvi, acabava de nàixer, fruit de la

caiguda de la monarquia austro-hongaresa. Conseqüentment, aquestes situacions tan diverses, antagoniques més aviat, provocaven en els cercles intel·lectuals i artístics occidentals reaccions destructives o radicalitzades. Així, per exemple, el moviment surrealista, que viatja al fons del subconscient, a la surrealitat, intenta alliberar l'home dels valors que el captiven en aquesta parcel·la que és la realitat. O Dadà, el qual sense una base programàtica establerta, lloa i realitza actes absurds, còmics o violents, però sens dubte destructius contra l'ordre. Des de Txecoslovàquia, dels actes dadaistes només es tenia en compte el vessant còmic i eren titllats d'extremadament nihilistes.

A Praga veien tot d'una altra perspectiva. Els artistes no pretenien fugir o trencar amb una realitat angoixant, font de frustracions i altres complexos freudians tan en voga en la segona dècada de la nostra centúria; sinó, més aviat, presentar-se com els constructors d'una nova societat. No hi mancà, però, l'oposició a aquesta postura, oposició encarnada pel sector més jove dels artistes atret pel marxisme. De la confrontació d'un programa artístic i d'un programa polític, germïnaren els intents de redefinir el paper de l'artista dins la societat, no sols com a constructor de la nova nació sinó també com a agent de canvi social que lliga, així, revolució social i revolució artística. De fet, els moviments d'avantguarda hi van actuar com una arma de doble tall. D'una banda, invita-

ven a la modernitat des de materials i elements certament elitistes, però, d'una altra, jugaven amb instruments de la cultura popular com el cartell, el cinema o la publicitat que no eren més que components d'una societat moderna, mediàtica, al capdavant.

DEVETSIL: L'IMPERI DEL POEMA D'IMATGE

Però els corrents artístics a Praga, especialment encapçalats pel grup d'artistes Devetsil en una primera etapa, van conservar sempre un caràcter simbiòtic. I això explica que si el constructivisme rus, pel qual es van veure fortament influïts, con-

cebia el món com un producte i l'activitat artística com una producció; Devetsil, en canvi, copsava el món com un poema i l'activitat artística com un encantament amb aquest món. Mentre que els russos eren productius, els txecs creixien perceptius i emocionals, intentant conjugar el constructivisme, fred com l'estètica germànica de la Bauhaus, amb el poetisme inaugurat per Vítězslav Nezval, als inicis dels anys 20. I és que si Le Corbusier deia que la poesia comença allà on

files del qual van acabar Styrsky o el mateix Teige, després d'un període de dubte.

Si Nezval havia inaugurat el poetisme, Devetsil va saber integrar aquest concepte en les bases de la seua activitat. I és que els artistes d'aquest grup interpretaven la civilització moderna com una mena de poesia que buscava atreure i desenvolupar els sentits moderns. Per tant, els poemes d'imatges, que van ser, per cert, el gènere més començat entre 1923 i 1926, anys d'esplendor del constructivisme poetista, pretenien recrear la civilització moderna a través de la fusió de paraules i imatges en un tot únic a la manera de les Correspondències baudelairianes. Tot servia; des de figures geomètriques fins a retalls de diaris o targetes postals. La qüestió era crear una forma d'expressió adaptada al nou ritme de vida i que unira poesia i pintura, o ciència i art.

Però la finalitat dels poemes d'imatges anava més enllà de les justificacions estètiques. Reflectint en una primera etapa la cultura proletària, arribaren a expressar en una segona la tecnologia moderna. Però això no significa que abandonaren els continguts democràtics i populars d'aquell primer moment, tot al contrari. Aquesta nova forma d'expressió era ideada per a ser reproduïda de manera mecànica i ser difosa a través de la xarxa creixent de *mass-media*. En aquest sentit, Devetsil fa un paper difusor de l'art a tots els nivells socials. I per aquesta mateixa raó, els principals membres del grup, com ara



Abeceda (1924) de Nezval, un exemple de les síntesis de paraules i imatges. ARXIU

acaba la funció estructural, els txecs pretenien amalgamar aquests dos conceptes, poesia i funció estructural.

D'aquesta manera va actuar Devetsil al llarg de la seua vida, que finalitzava entrada la segona meitat dels anys 20, com a conseqüència de radicalitzacions de postures, com ara el cas de Teige, el qual trencava amb el matís poetista i conferia a l'arquitectura un plantejament purament utilitari. Mentre que els artistes de Devetsil intentaven harmonitzar poetisme i constructivisme, Teige mantenia una postura dualista. I, de fet, va ser el que va succeir, fins derivar a principis de la dècada dels 30, per una banda cap al funcionalisme i per l'altra, cap al surrealisme, moviment en les

Karel Teige, Jindrich Styrsky, Toyen, Frantisek Muzika o Josef Sima, entre altres, es dedicaren a la publicació de llibres que van ser possibles i tingueren una bona acollida gràcies al caràcter igualitari de la societat txecoslovaca, en la qual el llibre havia ocupat des de sempre un lloc important.

Però el poema d'imatges, transgredint els confins del paper imprès, es conjugava amb l'arquitectura. Unió forçosa perquè aquest àmbit –l'arquitectura– era contingent, expressió del nou cúmul d'idees. El disseny del Palau Olímpic a càrrec de Křejcar esdevingué el prototipus dels edificis administratius i residencials de Praga. Combinava harmoniosament estructures

de la nova arquitectura amb elements propis dels poemes d'imatges, com són la publicitat, els automòbils, antenes de ràdio, etc. Heus ací el "poetisme constructivista", o també "funcionalisme emocional".

La sèrie de correspondències continuava, ara, en el camp de la fotografia. Karel Teige proclamava, el 1922, que la fotografia i el cinema eren els dos mitjans d'expressió del futur i que havien de substituir la pintura i altres tècniques artístiques tradicionals. De la mateixa manera, l'arquitecte Jaromír Krejcar afirmava que la fotografia és "l'aplicació de la màquina a la pintura". La fusió de la música i la pintura també era possible en la Praga dels anys 20. I bé que ho va demostrar el compositor Milan Ponce, també membre de Devetsil. Aquest compositor de "música cromàtica" va investigar la correspondència entre sons i tons. Teige, més radical, no hi estava d'acord i al·legava que aquesta activitat estava ja desfada, tot apostant pel cinema que "permetria a la pintura una progressió en el temps, una proporció en el ritme i una cadència en el moviment".

Per la seua banda, Zdenek Pesánek experimentava amb altres mitjans. Aquesta vegada li tocava a la llum, al moviment i al color, que serien les bases del seu art cinètic. Elaboraria formes, mostres de llum, poemes cinematogràfics o, fins i tot,



The Trauma of the Birth (1936), obra de l'etapa surrealista de Styrsky.

ARXIU

creacions amb focs d'artifici. Aprofitava igualment altres elements de la cultura moderna, com els tubs de neó, que integrava en les seues escultures luminocinètiques. Ara bé, quan Devetsil entrà en crisi, es van radicalitzar i individualitzar les postures dels seus components, però Pesánek restà fidel a la línia del grup i va desenvolupar fins als anys 30 el constructivisme poetista, sempre adaptant-hi mètodes nous i originals.

DE L'ARTIFICIALISME I ALTRES FENÒMENS ABSTRACTES

Els experiments en el camp de l'abstracció no van tenir una acollida gaire favorable en la jove república, i només va quedar com un fenomen marginal. Figures de l'estil de Preissig, Síma o Kupka investigaven aquest art en altres països d'Europa, ja que a Praga eren vistos com inconformistes solitaris.

El 1925, quan Styrsky i Toyen viatjaren a París, experimentaren plenament en el camp de la pintura. Tot i que aquest nou corrent que inauguraven, l'artificialisme, romanía fidel a la línia poetista de Devetsil, subjectivitzava alhora l'expressió artística i emfasitzava la imaginació. "Maximitzar la imaginació" o "refusar la pintura com a entreteniment", eren dues de les màximes de Styrsky i Toyen. El resultat, però, de l'artificialisme donava obres pròximes al surrealisme, encara que els dos artífexs sempre s'hi havien oposat, almenys fins als inicis dels anys 30. El que és innegable, no obstant, és que les tècniques expressives emprades en moltes de les seues teles coincidien amb tècniques surrealistes.

El collage i del fotomuntatge eren les dues tècniques preferides. Els quadres artificialistes van exagerar-ne la utilització, sent la fotografia la principal àrea d'inspiració dels seus creadors.

Un altre protagonista de la pintura abstracta, Josef Síma, que prenia el model de símbols com els vidres, arbres, torsos femenins, etc., conferia a la composició un ambient arquetípic i original que evocava, sens dubte, la unitat original del temps i l'espai.

Les noves tendències s'orientaven, ara, cap a una òptica funcionalista d'una banda, que culminaria amb la creació de la plataforma d'esquerres Levá Fronta, que intentava integrar les utopies polítiques i la tecnologia.

D'altra banda, la creació del grup surrealista, a partir de 1934, amb Nezval, Styrsky, Toyen o Teige, era concebut no com a moviment esotèric sinó més aviat com un esdeveniment polític, que l'ocupació nazi, el 1939, declararia d'activitat perillosa i decadent. La invasió ària tancava la història d'una avantguarda, tan breu com la història del seu país o com un "¡Bon dia, Txecoslovàquia!".

Eliseu T. Climent



Experimentant amb la llum artificial en les escultures lumino-cinètiques.

RAFA GIL