

Todos nuestros catálogos de arte All
our art catalogues
desde/since 1973

**DESDE EL CENTRO DE EUROPA
FOTOGRAFÍA CHECA (1912-1974)
COLECCIÓN DIETMAR SIEGERT**

2017

El uso de esta base de datos de catálogos de exposiciones de la Fundación Juan March comporta la aceptación de los derechos de los autores de los textos y de los titulares de copyrights. Los usuarios pueden descargar e imprimir gratuitamente los textos de los catálogos incluidos en esta base de datos exclusivamente para su uso en la investigación académica y la enseñanza y citando su procedencia y a sus autores.

Use of the Fundación Juan March database of digitized exhibition catalogues signifies the user's recognition of the rights of individual authors and/or other copyright holders. Users may download and/or print a free copy of any essay solely for academic research and teaching purposes, accompanied by the proper citation of sources and authors.



FUNDACIÓN JUAN MARCH
www.march.es

MUSEU FUNDACIÓ JUAN MARCH
PALMA

MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL
CUENCA



FUNDACIÓ JUAN MARCH

RM

Desde el centro de Europa

1912

|

1974

Fotografía checa

Desde el centro de Europa

1912

|

1974

Fotografía checa

Este catálogo se publica con motivo de la exposición

Desde el centro de Europa. Fotografía checa, 1912-1974
Colección Dietmar Siegert

Museu Fundación Juan March, Palma
del 26 de octubre de 2016 al 25 de febrero de 2017

Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca
del 24 de marzo al 21 de mayo de 2017

MUSEU FUNDACIÓ JUAN MARCH
PALMA

MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL
CUENCA



FUNDACIÓN JUAN MARCH

RM

**Desde el centro de Europa
Fotografía checa, 1912—1974**

Colección Dietmar Siegert

Dietmar Siegert, Zdenek Primus y
Manuel Fontán del Junco (Eds.)

Sobre esta exposición

Fundación Juan March

17

**Sesenta años de fotografía artística checa (1912-1974)
desde la Colección Dietmar Siegert**

Zdenek Primus

19—48

Obras en exposición

49—208

Biografías de los artistas

211—218

Catálogo de obras en exposición

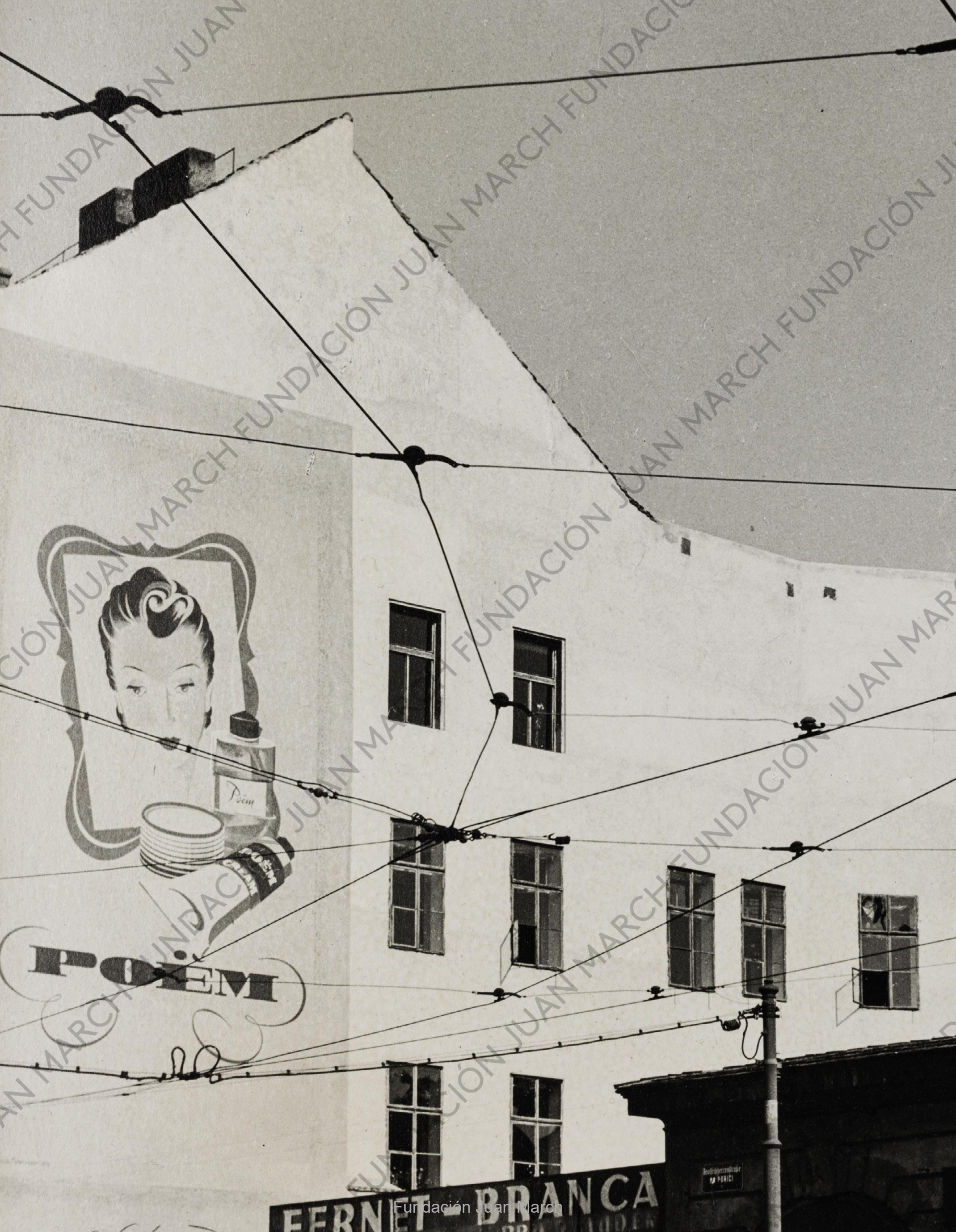
219—223







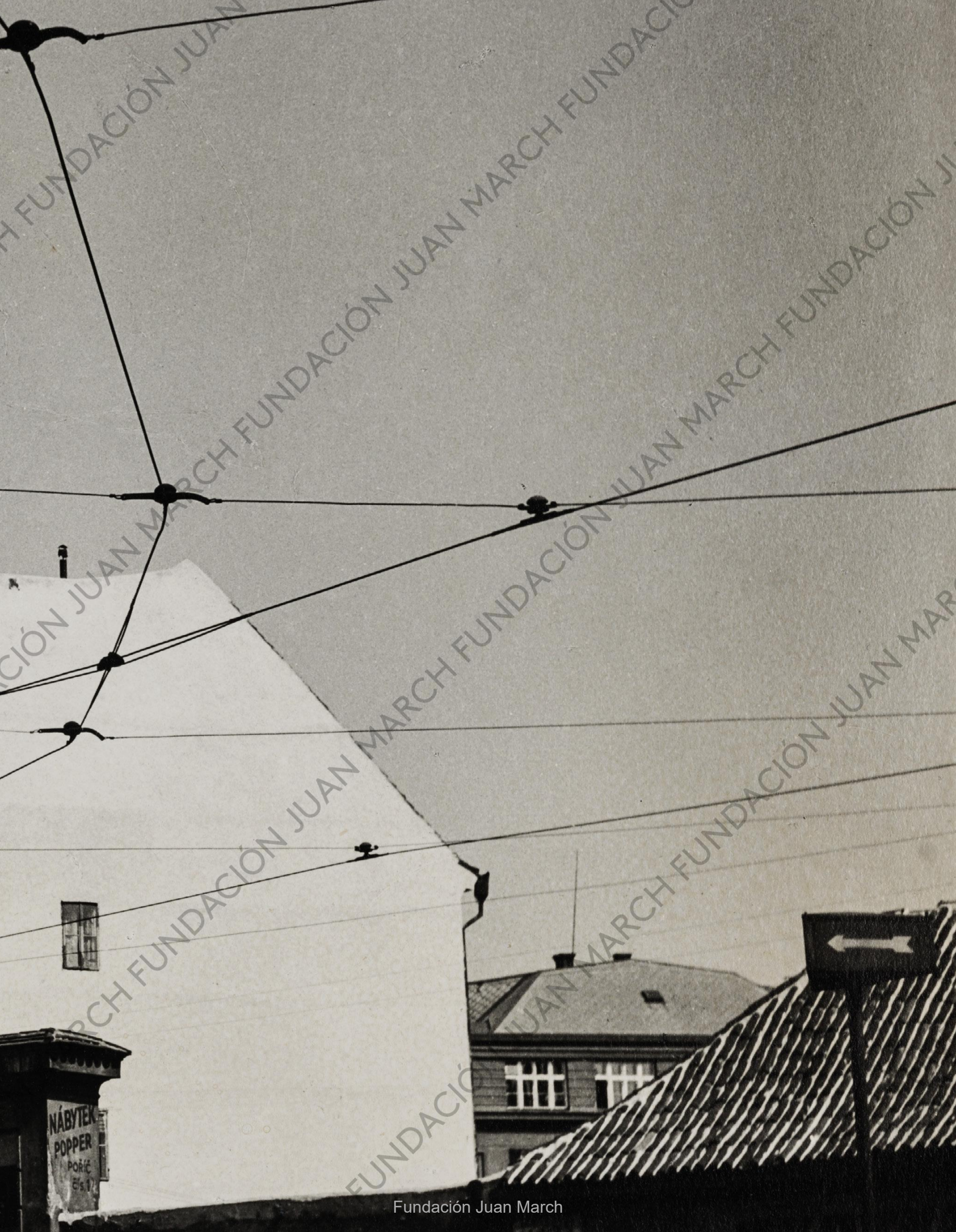




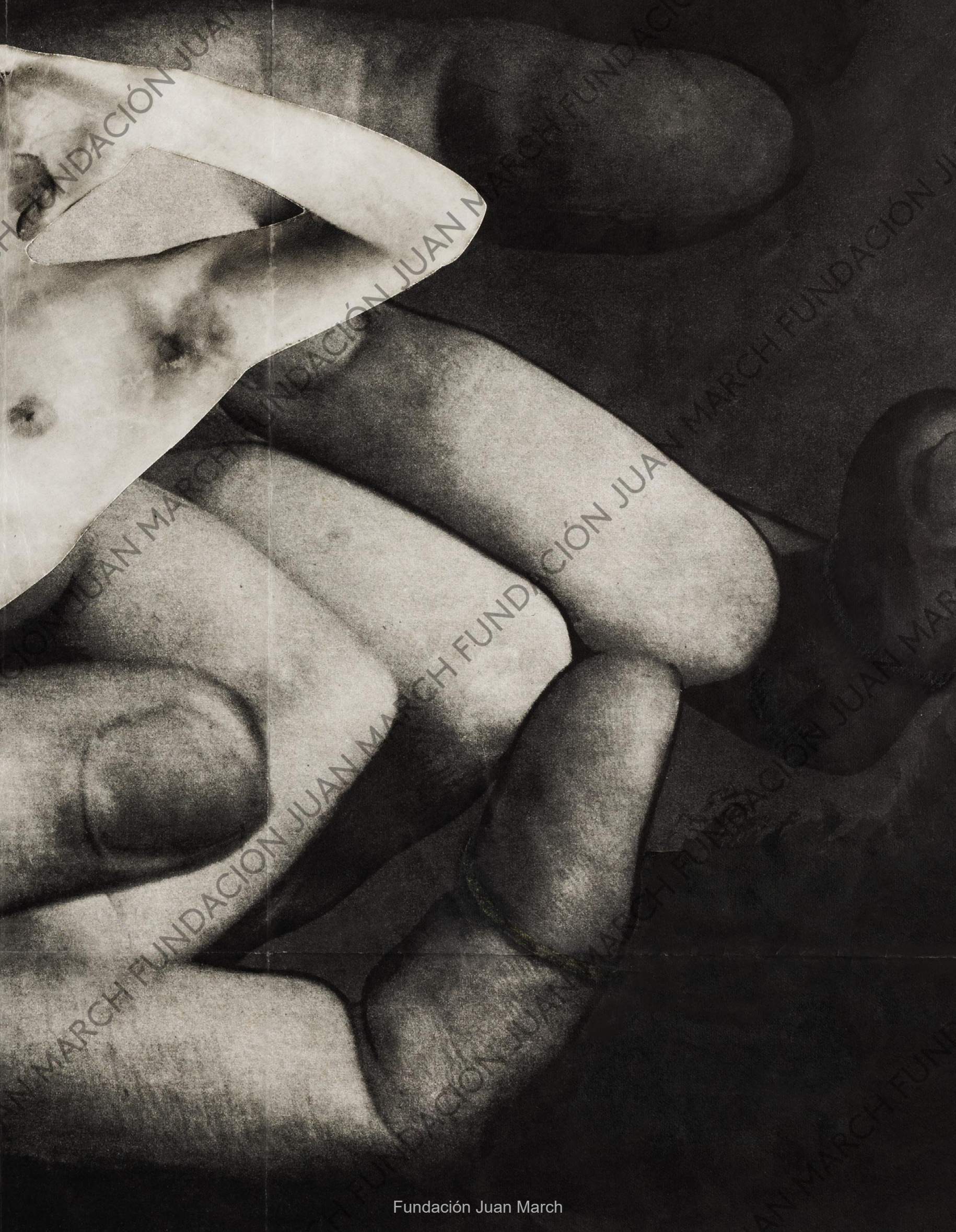
POEMI

FERNET-BRANCA

Fundación Juan March











Sobre esta exposición

Fundación Juan March

Desde el centro de Europa. Fotografía checa, 1912-1974, presenta en estas páginas una historia de más de sesenta años: la de la fotografía artística de la actual Chequia, uno de los países de la *Mitteleuropa* donde florecieron con especial intensidad tanto la vanguardia fotográfica de los años veinte y treinta como la fotografía del surrealismo y el informalismo. El Museo Fundación Juan March de Palma acoge entre octubre de 2016 y febrero de 2017 más de un centenar de fotografías —entre piezas individuales y obras pertenecientes a grupos o series—, además de unos cuarenta libros y revistas editados en la antigua Checoslovaquia, en los que se muestra el uso característico de la fotografía en las publicaciones de la época. La exposición itinerará posteriormente al Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca.

Todas las piezas proceden en su totalidad de la Colección Dietmar Siegert (Múnich) que, por su especialización y por la cualidad individual de las obras de su fondo fotográfico, permite contar esa historia, muy desconocida, combinando la visión de conjunto con la atención a la subjetividad de cada fotógrafo. El resultado es un fresco fascinante y variado en el que se combinan nombres internacionalmente reconocidos —como los de František Drtikol, Karel Teige o Josef Sudek, con brillantes desconocidos, algunos de ellos casi inéditos, como Alois Nožička o Miroslav Háek— y corrientes como el surrealismo, el constructivismo, cierta fotografía subjetiva y el informalismo, que inundó la postguerra mundial y que en la antigua Checoslovaquia significó la alternativa expresionista y libre al realismo socialista, el “estilo” artístico oficial.

La antigua Checoslovaquia fue, a lo largo de su compleja historia, un país centroeuropeo a medio camino entre la Europa occidental y la oriental, a pesar de su forzada adscripción al bloque del Este durante la larga guerra fría. De la mano de Teige y de su revista *ReD (Revue Devětsil)*, en la que se recogían las últimas creaciones de la asociación artística *Devětsil* a la que él pertenecía, el país conectó desde muy pronto con todos los grupos de vanguardia de otros países europeos, como los futuristas, los surrealistas o los constructivistas, entre otros. Al igual que en el norte y el sur de Europa, las vanguardias históricas también cedieron su lugar en la antigua Checoslovaquia, tras la guerra y durante los años de posguerra, al informalismo: de sus imágenes de desconchados, grietas y destrucción surge la rara belleza de las fotografías de Emila Medková, Čestmír Krátký o Ivo Přeček, entre otros, ampliamente representados en esta exposición.

Muchos de los trabajos fotográficos de los autores aquí escogidos acabaron ocupando la portada de revistas y publicaciones, un ámbito de la creación curiosamente menos intensamente vigilado por la censura comunista. Un gran número de esas cubiertas, creadas por los mismos artistas que definieron la vanguardia (y no por diseñadores profesionales que intentaran imitarla), ponen de manifiesto el alto nivel del diseño gráfico checo de la época. La colaboración entre las distintas artes —poesía, fotografía, arquitectura, pintura o danza— dio lugar a piezas bibliográficas excepcionales, que permiten repasar la influencia de la vanguardia artística checa en el mundo editorial y que se convirtieron —transformando los escaparates de las librerías en auténticos espacios expositivos— en una forma de difusión y expresión de la libertad de los artistas muy eficaz, por ser casi la única posible en un contexto oficial cerrado y antagonista.

La exposición, además de este catálogo, que constituye una de las pocas referencias en la bibliografía en español sobre la fotografía artística checa, no hubieran sido posibles sin la generosa disposición de Dietmar Siegert al préstamo de las obras de una colección pionera en su campo. La Fundación Juan March desea dejar constancia de su agradecimiento tanto a Dietmar Siegert como a Zdenek Primus por su ayuda en la selección de las obras y por unos textos escritos con la autoridad que otorga el conocimiento directo y personal de muchos de los artistas de esta muestra.

Palma y Cuenca, octubre de 2016

Sesenta años de fotografía artística checa (1912-1974) desde la Colección Dietmar Siegert

Zdenek Primus

Componer una historia de la fotografía artística de un país a partir de imágenes individuales de varios artistas, considerándolas un acompañamiento ilustrativo de su continua evolución, es un procedimiento poco habitual que, sin embargo, responde a la idea que tienen los coleccionistas sobre el origen y desarrollo de una colección en cuanto documento de belleza, programa estético y resolución visual según las tendencias de una época —aquí, de la modernidad¹, la vanguardia² y las corrientes artísticas de posguerra. Al fin, las fotografías no son más que los productos de una época concreta, de una continuidad temporal determinada y, según comprobará el lector/espectador en el caso de las que componen la Colección Dietmar Siegert, de un único país, la antigua Checoslovaquia.

Cabe destacar que los inicios de la fotografía checa pertenecen a la época del Imperio austrohúngaro. Tras su desintegración en 1918, la fotografía se desarrolló en una Checoslovaquia democrática independiente, cercenada en 1938 por las ambiciones expansionistas alemanas, y convertida más adelante en protectorado del Tercer Reich, época durante la que la creación nacía a menudo de la represión y era esencialmente ilegal. Tras la liberación en 1945, el país aguantó solo hasta el golpe de estado comunista de 1948, empezó una larga fase de producción artística de nuevo sumergida debido a la carencia de libertad, que duró hasta la segunda mitad de los años sesenta, momento en que se produjo una amplia relajación en el ámbito de la cultura, e incluso de la política. Sin embargo, tras la “invasión” de Checoslovaquia por parte de los ejércitos del Pacto de Varsovia en agosto de 1968, la situación volvió a cambiar en perjuicio de la libertad de expresión en todos los ámbitos. La fotografía checoslovaca volvía a vivir bajo la presión o la necesidad de ser diferente, de encontrar un camino propio que, no obstante, a menudo era tortuoso, y en el que no faltaban reminiscencias de épocas pasadas. Por ejemplo, el surrealismo marcó la fotografía durante un largo periodo sin que, en apariencia, fuera lo bastante aprovechado ni explorado a fondo. De manera opuesta, la abstracción tardía actuó en no pocas ocasiones como una mera oposición al dictado del realismo, lo que llevó a menudo al cliché. Pero en la colección de fotografía checa de Dietmar Siegert no encontramos tales manifestaciones. Siegert siempre apostó por fotografías concretas, que debían cumplir con la premisa de que, desde el punto de vista visual y de contenido, habían de ser convincentes, y desde el punto de vista del estilo y de la época, estar al nivel europeo. ¿Qué es lo que une a todas sus fotografías? El país de creación, la ambición de realizar un objeto artístico, no únicamente una buena fotografía, y también, en algunos casos, cierta coloración “sentimental”, pero sobre todo la voluntad explícita de los artistas de explicar algo.

La historia de la fotografía checoslovaca ha sido muchas veces recogida en libros y catálogos, y por ello daremos solo referencias sobre ella³. Nuestro énfasis está puesto ante todo en las propias fotografías, que

1. La modernidad checa se extiende aproximadamente desde 1890 hasta 1938, solapándose desde los años veinte con el movimiento de vanguardia encabezado por Devětsil, un periodo influenciado primero por el simbolismo y el modernismo (*art déco*), y ya en el cambio de siglo, por las primeras vanguardias, especialmente por el cubismo. N. del E.

2. La vanguardia checa se data de 1920 a 1938, y se desarrolló mayoritariamente bajo el signo del surrealismo, movimiento que extendió su influjo hasta bien entrados los años sesenta, ya en combinación con las tendencias surgidas durante la posguerra, como el informalismo. N. del E.

3. Daniela Mrázková y Vladimír Remeš, *Tschechoslowakische Fotografien 1900-1946*. Leipzig, 1980; Zdenek Primus, *Photographie Progressive en Tchécoslovaquie 1920-1990*. Nancy, 1990; Vladimír Birgus, *Česká fotografická*

presentamos en una secuencia más o menos cronológica; la interpretación de estas imágenes ilustra su valor en el contexto de su época, su lugar de creación, las ambiciones artísticas del autor y, no menos importante, sus preferencias personales.

Los historiadores del arte checos a menudo esgrimen un “camino checo” que realizó obras excepcionales en la antigua Checoslovaquia, y que recuerdan que cada país sigue su propio camino, a veces parecido, a menudo completamente distinto, pero en todo caso más o menos específico. Si la fotografía o el arte han de ser en absoluto originales, deberá reflejarse en ellos sobre todo la mentalidad de la nación, y seguramente también la voluntad del individuo de ser creativo, original y, sin duda, inquebrantable, con el empeño por diferenciarse de los compañeros de viaje de su generación, pagando si es necesario el precio de una incompreensión inicial. Brevemente: se trata de tener valor. Checoslovaquia era un pequeño país con catorce millones de habitantes, diez millones de los cuales eran checos. Teniendo en cuenta su ubicación, literalmente en el centro de Europa, también era una encrucijada de culturas. Lo que surgió aquí fue en el marco de un contexto progresivamente europeo. Por desgracia, la división de Europa en dos esferas, la occidental y la oriental, convirtió este país, en la mente de la población occidental, en Europa del Este, es decir, en una especie de territorio intermedio de la gran visión soviética sobre el orden del mundo. Esta idea iba a menudo acompañada por una imagen equivocada de que en la Europa Central todo debía funcionar, en todos los sentidos, de manera parecida a como funcionaba en los Urales. Por el contrario, dentro del sistema totalitario, todo lo occidental era considerado “decadente” y tenía que ser extirpado y sustituido por la idea de un mundo nuevo y mejor, importada de un país donde “mañana significa ayer”.

Cuando Drahomír Josef Růžička mostró una obra suya en la que había un manojo de zanahorias, un espectador que no tenía más que una idea superficial de la fotografía reaccionó con un tono de obviedad en la expresión: “Sí, es un manojo de zanahorias, está clarísimo”. A lo que Růžička respondió, horrorizado: “No, no es un manojo de zanahorias, ¡es una fotografía!”.

Tras el nacimiento del estado checoslovaco, se fundó la asociación artística Devětsil⁴ (1920). Al mismo tiempo, existía una modernidad establecida. Ambos campos se encontraban en lugares opuestos y, en cierto modo, no se unificarían ideológicamente hasta 1937 para protestar y advertir sobre los agresivos derroteros del Tercer Reich, pero también sobre la naturaleza de la vía comunista, de una agresividad parecida y, con respecto al arte, regresiva. En cualquier caso, Devětsil, guiada por Karel Teige, conectó con todos los grupos vanguardistas europeos, ya fueran futuristas, surrealistas o constructivistas y sus ramificaciones (todos estos grupos seguían vías propias, aunque sin renegar de los demás). Tan pronto se publicaba un libro nuevo, el nuevo número de una revista, un manifiesto o el catálogo de una exposición, todo era enviado a Europa para mantener informadas a las asociaciones vanguardistas amigas. El grado de información era por tanto bastante significativo. Todo esto acabó en 1939 y, tras el fin de la Segunda Guerra Mundial en 1945, el establecimiento de relaciones ya no fue tan entusiasta ni tan natural como durante la juventud de los protagonistas. Otra de las razones de la ruptura, esta vez de carácter interno, fueron los desacuerdos entre las vanguardias, cuyos protagonistas se pelearon a causa de sus opiniones políticas aún antes de la guerra y, tras finalizar esta, ya no encontraron el camino de vuelta.

Pero volvamos a nuestro tema, a la fotografía. Checoslovaquia, esencialmente su parte occidental, es decir Bohemia y Moravia, era el país con el mayor número de aparatos fotográficos por habitante en la Europa de

avantgarda 1918-1948 (La vanguardia fotográfica checa 1918-1948). Praga, 1999;
Vladimír Birgus y Jan Mlčoch, *Tschechische Fotografie des 20. Jahrhunderts*. Bonn y Praga, 2009.
4. Devětsil (literalmente “nueve fuerzas”) es la denominación checa de la planta *petasites*, pero para un checo era obvia la referencia a los nueve miembros fundadores del grupo. N. del E.
5. Hacia 1935 Drtikol acabó retirándose a un monasterio donde se dedicó a la meditación trascendental y a la pintura. N. del E.

entonces, por no decir de todo el mundo. Cada familia poseía una cámara para documentar sus propias actividades. Quien tenía ambiciones dentro de la familia podía investigar en la medida de su propia creatividad, lo que contribuyó a que surgieran numerosos talentos, que dieron origen a agrupaciones fotográficas en casi todas las ciudades de cierto tamaño; en ellas se organizaron posteriormente exposiciones (a menudo con participación internacional) en las que se podía ver quién trataba la realidad y de qué manera a través del objetivo, o cómo la transformaba.

Cuando el pictorialista Drahomír Josef Růžička, americano de origen checo, mostró una obra suya en la que había un manojo de zanahorias, un espectador que no tenía más que una idea superficial de la fotografía reaccionó con un tono de obviedad en la expresión: “Sí, es un manojo de zanahorias, está clarísimo”. A lo que Růžička respondió, horrorizado: “No, no es un manojo de zanahorias, ¡es una fotografía!”. Con esta anécdota de 1935 creo que se prueba con humor cuál era el sentido de la fotografía, que ya no debía únicamente documentar lo visto, sino que había de ser un instrumento para modificar las ideas sobre la composición, en la que el motivo escogido podía ser objeto de interpretación, de la misma manera que pasó por ejemplo en pintura. Hoy en día, la respuesta a la pregunta relativa a las zanahorias sería, más bien: “No, no es un manojo de zanahorias, ¡es arte!”. Esto responde a la confianza en sí misma de la persona creativa de hoy en día que trabaja con una cámara fotográfica.

cat. 1

Růžička, que hasta cierto punto es considerado el padre de la fotografía checa moderna, era un modernista que componía de manera clásica con la ambición de captar el conjunto, o incluso de crearlo. Sus fotografías de Roma, Venecia, Praga o Nueva York están fundadas en la monumentalidad del discurso. Imágenes como *Pennsylvania Station* [Estación de Pensilvania], c. 1924 (cat. 1), con importantes juegos de luces y sombras, obtenidas mediante el procedimiento del bromóleo que proporciona una textura de grano grueso muy pictórica, causaron una gran impresión en las primeras exposiciones en Praga, pero en realidad no aportaron nada significativamente revolucionario. Más bien confirmaron durante algún tiempo una desviación de la moda internacional de pintar con el objetivo; todavía se trataba de una fotografía inspirada en el pasado pictórico. Sin embargo, las obras causaron un fuerte impacto, en el que también tuvieron su papel los motivos fotografiados: rascacielos, enormes vestíbulos, puentes, el mar. Es decir, temas que imponían a los centroeuropeos, acostumbrados a circunstancias y proporciones pequeñas.

cat. 2

Antes de introducirnos en los continuadores de Růžička, volvamos más de diez años atrás. La asociación deportiva Sokol Žižkov de Praga publicó una serie de postales de chicas descalzas jugando a los caballitos y bailando al aire libre sobre la hierba: *Šest pohlednic dívek hračících si na koníčky* [Seis postales de muchachas jugando a los caballitos], 1912 (cat. 2). Su autor era František Drtikol. Desde el punto de vista actual, cuesta entender qué concepto hay detrás. Por supuesto, sabemos que las chicas adolescentes siempre han atraído las miradas y la imaginación de los fotógrafos, y también sabemos que Drtikol se dedicó a partir de 1909 al desnudo, género con el que en los años veinte alcanzó la fama. Pero entonces ya estaban en juego tendencias constructivistas, que aplicó con maestría al desnudo de expresión deportiva. Chicas sujetando unas riendas en cuyo extremo opuesto hay otras chicas que representan un caballo dando saltos es un motivo que seguramente hoy no podría permitirse ningún artista-fotógrafo. Mudado el tiempo, mudado el pensamiento. Sujetar a alguien de unas bridas es, especialmente con chicas adolescentes a caballo, una experiencia incluso voluptuosa. Y el dominio y el control son lo fundamental en estas fotografías. El subtexto erótico se insinúa en la ropa de las chicas. Drtikol sin duda habría preferido que estuvieran desnudas, pero incluso entonces eso habría resultado demasiado provocador.

cat. 3

Podemos considerar que uno de los desnudos más bellos de su nueva visión, basada en elementos constructivistas, es la fotografía titulada *Kruhové výseče* [Husos], 1928 (cat. 3). La fotografía tiene parámetros casi cósmicos, y quizá precisamente aquí podamos prever hacia dónde se dirigiría Drtikol en el paso de los años veinte a los treinta, tanto ideológica como filosóficamente. Pero esta es todavía una composición pura de un desnudo en busca de simetría que se define en contraste con un material geométrico perfecto e inerte. El desnudo es el cuerpo perfectamente formado y entrenado de una joven mujer consciente de su belleza armónica. En el taller de Drtikol había numerosas fotografías de desnudos, especialmente de mujeres. No es de extrañar que finalmente buscara una evasión en filosofías exóticas abstractas y acabara sustituyendo los cuerpos de carne y hueso por siluetas de figuras desnudas recortadas en papel o madera contrachapada que colocaba sobre un fondo neutro o, al contrario, muy concreto, aunque de efectos misteriosos, como sucede en *Matka-země* [Madre-tierra], 1931 (cat. 4). La vuelta al seno materno, al estado de ignorancia e inocencia, es el paso terrible que el hombre y la mujer, es decir Adán y Eva, debían dar, como forma de huir del pecado. Tengamos en cuenta que esta imagen es obra de un autor que tuvo la posibilidad de experimentarlo todo, un autor que buscó una auténtica evasión de un mundo de carne y hueso aproximándose a filosofías orientales como el Budismo⁵. Drtikol no pudo sin embargo despegarse completamente de su obra anterior. En el fondo en penumbras de *Madre-tierra* se distingue un gran torso femenino desnudo sobredimensionado con las piernas abiertas semejante a una diosa que

cat. 4

cat. 5 ofreciera la liberación. Y ante él el fotógrafo ha situado dos de sus figuras recortables que parecen desnudos reales —uno femenino y otro masculino), abrazados en una pose de danza rígida. No sorprende *Androgyn* [Andrógino], 1931 (cat. 5)—, que con patetismo exige al creador una respuesta al motivo de su estado. Quizá el fotógrafo encontrara en la imagen del andrógino al único ser perfecto.

cat. 124-126 Después de 1930, Drtikol prestó varias de sus fotografías a la editorial Šolc a Šimáček, que las usó para las portadas de sus libros, como por ejemplo para las novela del italiano Pitigrilli *Přepychové žínky*, 1933 (cat. 124), y *Honba za láskou*, 1934 (cat. 125); o la de Lída Merlínová *Milostná píseň Asie*, 1934 (cat. 126). No es de extrañar que las fotografías de Drtikol aparezcan precisamente en portadas de libros de una editorial que reúne autores que más o menos reducen a la mujer a su sexualidad.

cat. 6 La absoluta antítesis de Drtikol fue su asistente y también fotógrafo vanguardista Jaroslav Rössler. Basta observar el retrato de la que más adelante sería su esposa *Portrét Gertrudy Fischerové* [Retrato de Gertruda Fischerová], 1924 (cat. 6) para entenderlo. Es más que probable que fuera precisamente Rössler quien inspirara a Drtikol sus composiciones casi constructivistas. La ropa de la mujer, su expresión y la mirada vuelta hacia sí misma no responden todavía a la nueva visión en la fotografía, pero los amplios rollos de papel colocados tras Gertruda pueden considerarse ya como elementos abstractos constructivistas, acordes con el vanguardismo. Se podría decir que esta imagen es una obra conjunta de maestro y alumno.

cat. 7, 8 Quizá Jan Lauschmann no fuera alumno de Růžička, pero sin duda sí fue su continuador. Como si no hubiera estado seguro de si seguir fiel a los conceptos de la modernidad, después de 1927 su obra se decantó hacia la vertiente social, hasta cierto punto documental, o adoptó, desde la modernidad, un ángulo de visión dinámico asociado a la Nueva Objetividad. Lauschmann no era un iconoclasta, era consciente de las cualidades del arte pasado, y también de la inspiración que le despertaban las tendencias del momento. Sus fotografías *Bílá zed'* [Pared blanca], 1931 (cat. 7), y *Dlažba* [Pavimento], 1931 (cat. 8), son ejemplos de una reducción deseada del tema y de la superficie a lo fundamental, eliminando el entorno, con lo que conseguía una composición reveladora. En el primer caso no se trata solo de fotografiar la pared blanca de una casa en un paisaje; una segunda mirada nos descubre una composición como las que creaban los constructivistas rusos, holandeses, polacos e incluso checos. Se puede suponer que Lauschmann veía sobre todo la pared blanca de una casa, pero por influencia de las superficies constructivistas realizó una composición en blanco sobre el plano. La fotografía *Pavimento*, en contraste, es una muestra de la Nueva Objetividad. Conocemos una fotografía parecida del fotógrafo húngaro Brassai (pseudónimo de Gyula Halász, 1899-1984). Aquí se trata simplemente de una estructura de luz y sombra. Es difícil juzgar, pero teniendo en cuenta que Lauschmann tenía sensibilidad social, es posible (se estaba produciendo en esos momentos una crisis económica mundial) que los duros adoquines sean la metáfora de una caída dura y dolorosa.

La fotografía de František Pilát titulada *Těžký život* [Vida dura], 1934, llama la atención por su composición dinámica, pero el tema es social: vemos en primer plano a un obrero. Tras él se encuentra un jubilado de clase media. Ambos son para la sociedad, por así decirlo, “afuncionales”.

cat. 9 De carácter parecido es la fotografía de František Pilát titulada *Těžký život* [Vida dura], 1934 (cat. 9). Llama la atención por su composición dinámica, pero el tema es social: vemos en primer plano a un obrero, probablemente en el paro, tocado con una gorra y con la cabeza inclinada. Tras él se encuentra un jubilado de clase media, a juzgar por la edad que aparenta y por el sombrero elegante que cubre su cabeza. Ambos son para la sociedad, por así decirlo, “afuncionales”. El tema es dramático, la fotografía de una fuerte denuncia social.

6. Esta fotografía fue utilizada, retocada, en el folletín de la residencia de estudiantes Masaryk de Brno, del arquitecto Bohuslav Fuchs.

cat. 129-136
cat. 148, 149
cat. 10

cat. 11
cat. 32

Jaromír Funke fue uno de los fotógrafos checos más conocidos de la modernidad. Sus fotografías de ciudad en los tempranos años veinte todavía no mostraban del todo su talento, pero desde 1923 buscó la inspiración en la Nueva Objetividad. El giro se produjo en 1927, cuando empezó a crear bodegones basados en juegos de luces y sombras a partir de objetos y sus reflejos. Desde 1930 sus composiciones empezaron a mostrar nuevos ángulos, a volverse más dinámicas, de manera parecida a las que podían verse en las portadas contemporáneas de libros vanguardistas realizadas por Karel Teige (cat. 129-136), Vít Obrtel o Ladislav Sutnar (cat. 148-149). Ya fotografiara un edificio como la *Masarykův studentský dům* (ze série *Nová architektura*) [Residencia estudiantil Masaryk (de la serie Nueva arquitectura)]⁶, 1930 (cat. 10), una fábrica, una ciudad o un paisaje, siempre buscaba un punto de vista sorprendente. También su *Akt* [Desnudo], 1939 (cat. 11), muestra un tratamiento visual distinto, que dota a la imagen de gran expresividad. Karel Teige conocía esta fotografía y utilizó una parte en su fotomontaje S. t., 1943 (cat. 32).

Josef Sudek es con certeza el fotógrafo checo más conocido. Se hizo famoso por sus naturalezas muertas ante ventanas, composiciones de mesas con vasos, huevos y conchas e imágenes panorámicas de paisajes, y fue de alguna manera, junto con Karel Plicka, el fotógrafo de corte de la ciudad de Praga. Sus fotografías son poéticas, a veces surrealistas, pero raramente son objetivas.

cat. 13

cat. 12
cat. 14
cat. 15

cat. 16

En la segunda mitad de los años veinte, Sudek fotografió las últimas etapas de la construcción de la catedral de San Vito. Retrataba tanto los arcos acabados del exterior —*Svatý Vít (Opěrné oblouky nad kaplemi jižní boční lodi)* [San Vito (arbotantes sobre la capilla de la nave lateral sur)], 1926-27 (cat. 13)— como la marcha de los trabajos en el interior de la catedral, donde vemos a arquitectos y artesanos resolviendo problemas relativos a la construcción, las herramientas de los picapedreros, las piezas almacenadas, pero también la luz alta que cae a través de las vidrieras como un río de polvo hasta el suelo de la catedral: *Svatý Vít (Jižní boční lod' a část lodi hlavní)* [San Vito (nave lateral sur y parte de la nave principal)], 1926-27 (cat. 12). Existen además detalles que podríamos llamar de carácter íntimo, como el fotografiado en *Svatý Vít* [San Vito (detalle de un motivo decorativo en piedra)] (cat. 14), un bello fragmento finamente escogido de formas geométricas y amorfas, o *Hlava gotické madony* [Cabeza de madonna gótica], c. 1947 (cat. 15), que no es el retrato de una santa, sino, entendido de manera surrealista, el de una escultura que los siglos y los insectos han llevado a una experiencia estética sorprendentemente nueva y a una nueva significación. De índole distinto es la fotografía del mismo tema, *Sádrová hlava* [Cabeza de yeso], c. 1947 (cat. 16). Estoy convencido de que Sudek era consciente de la carga surrealista de esta fotografía. Por los pliegues de la vestimenta alrededor del cuello, esta es sin duda un peplo griego, ropa de mujer, lo que significa que aquí tenemos la copia en yeso de un original antiguo. Si se trata de una diosa o únicamente de una *koré* (estatua de mujer joven), ya no podemos saberlo. Lo decisivo es la acusada fractura que se aprecia en la escultura femenina, concretamente en la cabeza, de la que se ha desprendido parte de la superficie externa dejando al descubierto el interior que, por motivos técnicos (al fin y al cabo solo es un vaciado en yeso) se rellenó de diversos materiales, como fragmentos de hojas secas en tiras o serrín. El conjunto tiene un efecto sumamente surreal. La lástima es que la joven mujer no luzca en el rostro, en lugar de tristeza, una boba sonrisa arcaica. Pero eso no es posible, porque las representaciones de figuras humanas con la cabeza inclinada como esta llegaron muchas décadas más tarde. De modo que, a causa de ese gesto triste, la cabeza adquiere un matiz casi psicofilosófico.

Lo que está delante de la ventana y dentro del taller de Sudek es siempre concreto, bello y esencialmente perfecto: tres rosas, una de ellas oscura, inclinadas hacia el centro de la imagen, y las hojas que parten del tallo extendiéndose, equilibrando la imagen, en dirección contraria a las flores, bajo las que se sitúa una manzana. Se perciben también restos de naturalezas muertas anteriores, un par de gotas de agua, el alféizar, y eso es todo.

cat. 18

La forma parece ser el motivo principal en la naturaleza muerta *Mušle* [Concha], 1950-54 (cat. 18). Sudek fotografió muchas conchas, que se distinguen entre sí tanto por su forma como por la composición de la escena. Unas veces la naturaleza muerta, ya fuera sobre una mesa o ante una pared, la conformaban dos conchas y una esfera de cristal (una canica), otras una sola concha. ¿Cuál era la intención de Sudek al fotografiar esta en concreto, acompañada de una esfera de cristal? ¿La comparación de la belleza perfecta de una concha natural (*natura naturans*) con la belleza perfecta de una esfera de cristal artificial (*natura naturata*)? ¿Estas formas y superficies distintas tienen en esencia el mismo valor? Es posible, porque Sudek

fotografiaba precisamente *natura naturata*, es decir, lo producido por el hombre, con la ambición de hacerlo de manera bella y perfecta, algo que para los espectadores era mucho más interesante —también más hermoso—, y además les llevaba a la reflexión.

Las últimas fotografías de Sudek son naturalezas muertas ante una ventana. Digámoslo directamente: todas ellas son hermosas. Varían tan solo en su composición, en los elementos que la integran (un vaso, una concha, una fruta), y en el grado de empañamiento de la ventana, tras la que intuimos un patio y un jardín. La mayoría se encuadraban dentro de una misma serie bajo el mismo título que *Okno mého ateliéru* [Ventana de mi taller], 1954 (cat. 17). No creo que debamos centrarnos en el significado de los objetos que componen esta fotografía. El papel principal seguramente lo tenía la propia ventana, por tanto también lo que se percibe tras ella de forma solo intuitiva: la naturaleza, el patio, el tiempo atmosférico; pero nunca gente. Lo que está delante de la ventana y dentro del taller del autor es siempre concreto, bello y esencialmente perfecto: tres rosas, una de ellas oscura, inclinadas hacia el centro de la imagen, y las hojas que parten del tallo extendiéndose, equilibrando la imagen, en dirección contraria a las flores, bajo las que se sitúa una manzana. Se perciben también restos de naturalezas muertas anteriores, un par de gotas de agua, el alféizar, y eso es todo. Por supuesto, el espectador con tendencia romántica o sentimental podría relacionarlo todo a su manera.

cat. 17

Josef Ehm, como Sudek, Lauschmann y hasta cierto punto también Funke, se encuadra en la modernidad fotográfica checa. Ninguno de estos fotógrafos, sin embargo, se ocupó tan intensamente del desnudo femenino como Ehm. Un ejemplo es *Akt se sabatierovým, efektem II* [Desnudo con efecto Sabatier II], 1946 (cat. 19). Sus composiciones siempre son perfectas. Temáticamente no eludía ninguno de los géneros de su época —calles de Praga, su Ciudad Vieja, paisajes y árboles—, ni su mirada rehuía las nuevas tendencias: la Nueva Objetividad, la fotografía funcionalista, el enfoque surrealista. Era redactor de la renombrada revista de fotografía *Fotografický obzor* [Horizonte Fotográfico]. Estaba pues al tanto de todas las tendencias e itinerarios fotográficos de su tiempo. Podría decirse que Ehm no hacía malas fotografías, pero por otra parte, por su perfección comedida, era fácilmente intercambiable.

cat. 19

Fotógrafo de una generación más joven que la de Josef Sudek fue Miroslav Hák. Mientras podemos decir que el primero se encuadraba en la modernidad, aunque siempre próximo a la vanguardia surrealista, Hák buscó un acercamiento a la realidad, que materializó con fotografías de Praga. El ángulo de las tomas y las propias fotografías no eran espectaculares, pero para el ojo del espectador con sentido para el arte de su tiempo eran convincentes y valientes en relación al objeto fotografiado.

cat. 20

Su primer desnudo fotográfico, *Akt* [Desnudo], 1936 (cat. 20), podría ser de Sudek o de Josef Ehm. Se trata de un torso modernista femenino, de concepción dramática por el tratamiento de la luz. El cuerpo está perfectamente iluminado, el encuadre es radical, el conjunto perfecto. La época dorada de Hák se sitúa entre el principio de la guerra y los años cincuenta.

cat. 21

Su fotografía *Na rohu* [En la esquina], 1943 (cat. 21), muestra un guardacantón de Praga, de los que hay a docenas en la Ciudad Vieja. Hák fotografió todos ellos. Este en concreto se enriquece con los grafiti del muro desconchado situado tras él, y que tendría su lugar en la galería del informalismo fotográfico quince años más tarde. La gente que durante años pasó por delante añadió mensajes, anotaciones y llamadas. El tiempo y la mano humana metamorfosearon este guardacantón inerte en guardián de un bloque de casas. Todo ello transformó la esquina en un lugar vivo, que sin violencia atraía las miradas de los transeúntes.

En los años cuarenta varios pintores y poetas se dedicaron a fotografiar rincones de Praga, la capital triste y atormentada, aunque solo fuera esporádicamente. Acabaron fundando la asociación artística Skupina 42 [Grupo 42], y Hák fue uno de sus miembros. Sus fotografías no se distinguían demasiado de las pinturas y dibujos de los demás integrantes del grupo. Los temas eran las calles, los suburbios, las superficies urbanas vacías, los muros, etc. En la fotografía *Poëm* [Poema], 1943 (cat. 22), Hák apuntó con su cámara por encima de las cabezas de los transeúntes al realizar la toma de una calle; el motivo principal eran los cables eléctricos que dividen el cielo —o quizá protejan a la ciudad de los peligros procedentes de él, es decir, de los bombardeos. El título de la fotografía está tomado del anuncio publicitario visible en la pared de la casa a la izquierda, y realmente pone de manifiesto la esencia poética de esta imagen de apariencia tan frágil.

cat. 22

El motivo de una de las últimas imágenes del fotógrafo Václav Chochola, *Plynojem* [El depósito de gas], 1945 (cat. 23), fue celebrado por muchos fotógrafos y pintores. El depósito fue construido en el barrio praguense de Libeň en 1932 y atraía la mirada y los pensamientos no solo de los habitantes entusiastas de la técnica, sino también de los artistas. Aún hoy es un punto de atracción visual de este barrio proletario. Chochola dirigió el objetivo —como había hecho Hák en la fotografía *Poëm*, pero en esencia de un modo más radical— contra un firmamento recortado por cables eléctricos, una farola y la silueta del depósito de gas. El cielo dramáticamente nublado casi induce a pensar que la fotografía fue tomada antes del fin de la

cat. 23

Segunda Guerra Mundial. En todo caso, se hizo al anochecer, cuando las calles se debían iluminar con luz eléctrica. Pero la farola que vemos en la imagen está apagada, lo que refuerza la idea de que esta fotografía es anterior a mayo de 1945.

cat. 24
cat. 25

El pintor František Hudeček también fue miembro del Grupo 42. En los años treinta experimentó con la fotografía: alteraba la emulsión, de modo que la imagen quedaba absolutamente distorsionada, salvo un fragmento, que el fotógrafo conservaba como recuerdo o referencia de la realidad. El producto resultante solía ser abstracto y carente de contenido, aunque reconozcamos restos del motivo fotografiado, como en *S. t.*, 1938 (cat. 24). En algunos casos, Hudeček dibujaba sobre el papel fotográfico, como en *Une fête avec une peinture de Gauguin* [Fiesta con una pintura de Gauguin], 1938 (cat. 25). En la parte inferior izquierda de la fotografía reconocemos la reproducción de un cuadro de Gauguin. Al pintar unos ojos la obra adquiría un significado nuevo, aunque no supusiera un verdadero enriquecimiento. Para Hudeček se trataba tan solo de experimentar.

cat. 26

Zdeněk Tmej es una figura legendaria de la fotografía documental checa de carácter social y de la escena teatral de los años cuarenta. Acostumbraba a realizar reportajes. Para aumentar el dramatismo de sus imágenes, solía iluminarlas con una sola bombilla y utilizar una película de baja sensibilidad, con lo que conseguía mayor nitidez y contraste. Sus fotografías más conocidas son las de los trabajos forzados durante el régimen nazi en Breslau (Breslavia), que reunió en el libro *Totaleinsatz. Breslau 1942-44* [Trabajos forzados durante el régimen nazi en Breslavia]. La atmósfera de *Na ranní šichtu* [En el turno de mañana], 1949 (cat. 26), recuerda no solo a las fotografías de Hák de la ciudad destrozada por la guerra, sino sobre todo a los “caminantes nocturnos” de Hudeček. La farola encendida, sin embargo, muestra claramente que ya ha pasado la época del apagado nocturno obligatorio. El tema, fotografiado en las primeras horas de la mañana, es un refugio praguense, es decir, la estrecha acera situada en medio de la calzada donde se espera para tomar el tranvía. Los hombres que aguardan en ella, cada uno solo y sin embargo todos juntos, podrían ser el resultado de una multiexposición. La fotografía tiene incluso un tono surrealista: la idea de la figura, repetida hasta el infinito de un hombre en un espacio urbano nebuloso y atemporal recuerda por ejemplo a los cuadros de René Magritte. El Grupo 42, que dejó de existir tras la toma del poder por los comunistas, la incluiría en una de sus exposiciones.

Las fotografías de Petr Stauda fueron descubiertas hace diez años en un conocido anticuario de Praga. Lo único que sabemos de él es que era arquitecto de profesión. Según las imágenes conservadas, como fotógrafo destacó por su manifiesta voluntad de acercarse a las nuevas tendencias: Nueva Objetividad, surrealismo, pero también realizó fotografías experimentales.

cat. 27

František Povolný fue miembro fundador del grupo fotográfico moravo *Fotoskupina pěti (f5)* [Fotogrupo de 5]. Desde el principio, se dedicó a la fotografía social, estuvo influenciado por el surrealismo y a mediados de los años treinta empezó a experimentar en la línea de Hudeček y Hák, alterando la emulsión con ayuda de medios químicos y otros, como vemos en *Fotografika* [Artes fotográficas], 1933-34 (cat. 27), creando obras abstractas que no pretenden simbolizar nada. La intención de Povolný era experimentar qué se puede hacer en fotografía con ayuda de las técnicas gráficas.

cat. 28

En contra de la opinión de que hoy en día no se puede aportar prácticamente nada en el campo de la fotografía y el arte, tenemos la obra de Petr Stauda. Sus fotografías fueron descubiertas hace diez años en un conocido anticuario de Praga. Lo único que sabemos de él es que era arquitecto de profesión. Según las imágenes conservadas, como fotógrafo destacó por su manifiesta voluntad de acercarse a las nuevas tendencias: Nueva Objetividad, surrealismo, pero también realizó fotografías experimentales. Pegaba sus imágenes en cartones grises y beige, pero no centradas, sino, según el motivo, a un lado, en una esquina o arriba en el borde, con lo que, por su sentido del espacio, delataba su formación como arquitecto. Es difícil decir qué vemos en la fotografía *S. t.*, 1935 (cat. 28). Teniendo en cuenta el ángulo de la toma, el recipiente con agua, del que no se aprecia el lado izquierdo, parece oval. En su interior, una cuerda o manguera parcialmente sumergida conforma una espiral acusada.

cat. 29

Si la fotografía llamada *Míč* [La pelota], 1935 (cat. 29), puede encuadrarse en la Nueva Objetividad no está claro. Quizá podría considerarse funcionalista o constructivista: ángulos convergentes, juegos de luces y

cat. 30
cat. 31

sombras, una esfera bicolor dividida en rectángulos y cuadrados. La tercera, *Fotogram* [Fotograma], 1935 (cat. 30), es un experimento vanguardista en la línea de lo que se hizo en toda Europa. De un carácter totalmente distinto es S. t., 1936 (cat. 31). Vemos tres sombras de personas, una de las cuales, la de la izquierda, está gesticulando hacia las otras dos. En la esquina superior derecha de la imagen se aprecian hojas de árboles, y en la parte de la imagen donde las sombras son más compactas se han derramado letras carentes de sentido. Probablemente se trate de la descripción exacta de una conversación sin pies ni cabeza. Las letras son quizá producto de un fotomontaje o una doble exposición. Estas cuatro fotografías representan una selección de un conjunto de unas veinte obras que, aun distintas, son todas de calidad y nos proporcionan una idea general del autor.

cat. 129-136

Karel Teige fue ante todo un teórico de la vanguardia. No fue artista ni de profesión ni por convicción⁷, y sin embargo es indiscutiblemente uno de los artistas más conocidos de la antigua Checoslovaquia en el extranjero. Se hizo famoso por sus diseños de portadas de libros, especialmente en los años veinte y treinta⁸ (cat. 129-136), y también por sus *collages* y fotomontajes. Sus habilidades artísticas son muy originales y absolutamente convincentes y se le sitúa en la cumbre de la vanguardia checa⁹, que él mismo creó como teórico.

Durante toda su vida publicó activa e incansablemente sus opiniones y reflexiones teóricas. Creó sus fotomontajes de manera absolutamente secreta, y solo se dieron a conocer al gran público después de su muerte, lo que indica que eran para él una cuestión privada, sin duda no a causa de su tono erótico: al fin y al cabo Teige era surrealista y no tenía ningún motivo para ocultar algo tan humano como el erotismo. Creaba sus fotomontajes más bien para entretenerse, eran para él una actividad relajante después de pasarse el día escribiendo sobre cuestiones teóricas. Sus más allegados conocían su actividad. A algunos de ellos les regalaba fotomontajes de manera regular, y los jóvenes artistas y poetas tenían acceso a ellos en las visitas a la casa de Teige.

Realizó más de cuatrocientos fotomontajes y ninguno prescinde del uso del desnudo femenino o de su torso. En contraste con los libros de *collages* de Max Ernst (1891-1976), los fotomontajes de Teige no tienen ninguna ambición explícita de relatar. Son más bien vacíos de contenido, si omitimos aquellos en los que un desnudo o un torso aparecen colocados en diferentes espacios. Podríamos osar interpretar estas composiciones no como un ataque constante a la reflexión sobre el cuerpo femenino o una amenaza al hombre por parte de la mujer, concretamente de su cuerpo, sino más bien como un constante acompañamiento erótico del cuerpo femenino, es decir, como el pensamiento sexual del hombre-surrealista. La mayoría de estas obras no tiene título pero sí un número de registro o una fecha. En este estudio no hay espacio para llevar a cabo una interpretación más detallada de sus imágenes. Por ello, dedicaremos tan solo unas pocas líneas a comentar los cuatro fotomontajes de la Colección Dietmar Siegert. En S. t., 1943 (cat. 33), vemos un desnudo femenino erguido que asoma bajo el arco de una especie de logia. La cabeza se ha sustituido por una rodaja de limón que recuerda a un timón con el que se conduce el torso. En la parte inferior derecha de la imagen, bajo el mismo arco frontal y como asomándose al exterior, hay un intestino grueso, uno de cuyos extremos se posa sobre el brazo izquierdo del torso femenino. El fotomontaje *Chlad oživuje paláce* [El frío reanima los palacios], 1948 (cat. 34), ya es más concreto. El desnudo femenino con un ojo en lugar de una cabeza se encuentra en el interior de la catedral de Aquisgrán; en el centro vemos el trono de Carlomagno, ante el que el desnudo femenino se alza coqueto e inactivo, con las manos en la espalda, pero el gran ojo vertical observa, quizá evalúe, el trono real vacío. Para S. t., 1943 (cat. 32), Teige aprovechó un par de motivos de obras conocidas de dos protagonistas de la vanguardia europea: de Max Burchartz la fotografía de unas manos manejando unos hilos (de la que Teige eliminó los hilos) del cartel de

cat. 33

cat. 34

cat. 32

7. Se hace necesario señalar una vez más el hecho de que Karel Teige nunca fue pintor, sino un dibujante aficionado, y solo alrededor de sus veinte años.

8. Los diseños de Teige de los años cuarenta, más de cien, sin duda han sido coleccionados, pero no estudiados. El autor de este artículo se dedicará a ellos tan pronto como encuentre editor.

9. Cf. Zdenek Primus, *Tschechische Avantgarde 1922-1940. Reflexe europäischer Kunst und Fotografie in der Buchgestaltung*. Hamburgo: Kunstverein Hamburg, 1990; Karel Srp, *Karel Teige*. Praga: Galerie hlavního města Prahy, 2011; Manuela Castagnara Codeluppi (ed.), *Karel Teige. Architettura, Poesia. Praga. 1991-1951*. Milán: Electa, 1996; Eric Dluhosch y Rostislav Švácha, *Karel Teige (1900-1951). L'Enfant Terrible of the Czech Modernist Avant-Garde*. Inglaterra y EE UU: The Mit Press, 1999; Karel Srp, *Karel Teige a typografie – Asymetrická harmonie* (Karel Teige y la tipografía: Armonía asimétrica). Praga: Akropolis, 2009.

10. Versión checa del surrealismo, el artificialismo representa la transición entre lo poético y el surrealismo, puente entre la realidad y la abstracción.

cat. 11 la muestra *Kunst der Werbung* [El arte de la publicidad, Essen, 1931], metáfora de cómo la publicidad es capaz de manipular al comprador; y un desnudo de Jaromír Funke de 1940 (cat. 11), que Teige duplicó y colocó de manera enfrentada semejando el motivo de una carta de baraja, eliminando la cabeza y sustituyendo la placa de cristal tras el desnudo por unas manos que remiten al anuncio de Burchartz, y que hacen que la composición se asocie vagamente a la mujer atrapada en las garras de King Kong, escena de la película americana homónima, de 1933, que Teige sin duda conocía. El último de los fotomontajes de la Colección Dietmar Siegert es S. t., c. 1951 (cat. 35). En esta obra, hasta cierto punto burlesca, Teige utilizó una vez más un cuerpo femenino, esta vez una parte difícilmente identificable de la espalda y los brazos, que situó en la parte inferior de la imagen. Y como contrapunto especular, colocó en la parte superior la figura desenfocada de un hombre haciendo un spagat apoyándose en un brazo (motivo sacado de una fotografía del suizo René Groebli). Ambas “figuras” son parecidas en su forma y están situadas en un espacio neutro e iluminado carente de perspectiva. Los fotomontajes de Teige destacan por seguir la premisa surrealista de lograr obras de una belleza convulsiva, y como tales deberían ser valoradas.

František Vobecký, pintor y fotógrafo surrealista, creó en los años treinta una serie de ensamblajes que dan la impresión de ser fotomontajes sin serlo. Vobecký colocaba modelos fotográficos recortados en un fondo de modo que generaban una gran sensación de espacio, y una vez efectuada la composición, la fotografiaba. Aunque sus obras y las de Teige son parecidas en la forma, y hasta cierto punto en el contenido, Vobecký empleaba un principio creativo completamente distinto al de Teige, y sus obras son narrativas, mientras que Teige no ambicionaba contar nada.

cat. 37 *Okamžik zázraku* [El momento del milagro], 1936 (cat. 37), es la fotografía de un ensamblaje compuesto de una piedra de cristal tallado que ocupa casi dos tercios de la superficie, y una copa de vino, en la que, según parece, bailan las piernas de una mujer provistas de zapatos de tacón y sobre las que se agita, debido a su propio movimiento, un vestido blanco largo que le cubre hasta los tobillos ¿Es tal vez el baile de la mujer puro como el cristal? ¿O el baile de la mujer es transparente e incisivo, especialmente después de beber vino? El resto es un fondo oscuro.

cat. 38 El segundo ensamblaje fotografiado lleva el título de *Melancholický den* [Día melancólico], 1936 (cat. 38). Vemos en la parte inferior de la imagen el perfil pensativo de un hombre y una mesilla de cafetería “con estatuilla”. Solapando el perfil del hombre un traje negro se extiende desde el borde inferior invadiendo prácticamente la imagen. Sobre él hay un ramo de flores con un gran lazo y lo culmina la cabeza de una mujer vista desde detrás y levemente de perfil, con el pelo finamente recogido en un moño. A la derecha, una cucharilla de café gigantesca flota en el espacio. El fondo es el firmamento nublado. Como apunta el título, se trata del recuerdo melancólico de un hombre que perdió a una mujer.

cat. 36 De un carácter muy distinto es la fotografía experimental *Žlutá róba* [La túnica amarilla], 1930 (cat. 36), en la que Vobecký utilizó la decalcomanía. Posiblemente dejó al espectador la decisión de si la obra representa una figura femenina, tal vez una antigua diosa vestida con un peplo ricamente plegado, o una obra puramente abstracta. Parece muy probable que Vobecký identificara la figura en la composición abstracta y posteriormente la tratara con color, con lo que todavía la destacó más.

El pintor, poeta, editor, fotógrafo, autor de poemas visuales, *collages* y diseños para portadas de libros Jindřich Štyrský probablemente sea el artista surrealista checo más conocido. Su sentido para el absurdo, los motivos funerarios, el erotismo extremo y, al mismo tiempo, su sensibilidad poética le convirtieron en una rareza vanguardista, que siguió su propio camino desde el surrealismo al artificialismo¹⁰, tendencia fundada por él. Mientras que en Teige el erotismo expresa el subconsciente del autor conscientemente reflejado, los *collages* de Štyrský son a menudo sexualmente agresivos. Štyrský era un notorio visitante de cementerios, mercados, ferias, tiendas de ropa usada, rastrillos y “atracciones” similares; allí buscaba motivos que fotografiaba sin corregirlos artificialmente, motivos encontrados perfectos en su absurdidad, que con su cruda esencia ratificaban, sin ambición artística alguna, un mundo paralelo a la espera de ser descubierto. *Dívka s holubem* [Chica con paloma], 1935-37 (cat. 43), es un ejemplo de ello. Se trata de una estatua de madera policromada que se encuentra entre otras estatuas. No está del todo claro si la paloma que se posa en su brazo izquierdo está viva o es parte de la estatua, pero la imagen que ambas conforman es lo suficientemente absurda como para que llamara la atención de Štyrský. Es posible que la fotografía

cat. 43 S. t., 1935 (cat. 39), publicada en 1999 en el libro *Reprise de vue* acompañando al poema de Ivšic Radovan *Pruhledný otec* [El padre transparente], naciera a partir de la influencia de los carteles alemanes o austriacos que tuvo la oportunidad de ver en sus viajes por Austria y Alemania. Pero también es posible que encontrara esta imagen en los balnearios de Mariánské Lázně o de Karlovy Vary, adonde los surrealistas habían invitado a André Breton cuando visitó Praga en marzo de 1935. Esta imagen se podría clasificar como parte de la serie *Muž s klapkami na očích* [El hombre con los ojos vendados], 1934, lo que se correspondería también en el plano temporal. Štyrský ya había fotografiado en 1935 en París un binóculo

como tema principal, pero aquí cedió el protagonismo a la complicada perspectiva de una columnata, un típico motivo de balneario con muchos detalles: un binóculo, un termómetro, una barandilla que parece de encaje, y por supuesto la columnata. Para Štyrský un ambiente surrealista perfecto.

cat. 44

El *collage* S. t., 1941 (cat. 44), destaca por representar una “acción” absurda: un pelotón de ejecución, cuyos miembros lucen cascos prusianos (es decir, que la imagen se centra en la Primera Guerra Mundial), está preparado para disparar a un hombre que está de pie apoyado en el tronco de un árbol. Del hombre solo vemos sus piernas y la mitad inferior del cuerpo, que está cubierta por un abrigo. La mitad superior de su cuerpo es una pantorrilla desnuda invertida, de modo que el pie queda arriba. No se puede obviar el mordisco intensamente rojo en el tobillo de esa pantorrilla, producido probablemente por una serpiente venenosa. Toda la escena tiene lugar ante un muro alto, tras el que intuimos un cementerio. Solo la pantorrilla es una fotografía en color, el resto es un dibujo. No es importante si los soldados han puesto una serpiente para capturar al hombre/criatura o si son conscientes o no de que ese ser está de todos modos condenado a muerte. Lo peculiar de esta escena bélica es lo absurdo de una ejecución probablemente inútil.

Jindřich Štyrský es, probablemente, el artista surrealista checo más conocido. Su sentido para el absurdo, los motivos funerarios, el erotismo extremo y, al mismo tiempo, su sensibilidad poética le convirtieron en una rareza vanguardista, que siguió su propio camino desde el surrealismo al artificialismo, tendencia fundada por él.

Después de su vuelta de París en 1935, Štyrský trabajó como escenógrafo para el Osvobozené divadlo (Teatro Liberado), pero también fotografió para el Nové divadlo (Nuevo Teatro), donde ese mismo año, después de muchos retrasos, se escenificó la obra de Vítězslav Nezval *Věštírna Delfská* [El oráculo de Delfos]. Nezval se la envió a André Breton tras su marcha de Praga.

cat. 41

Que Štyrský también fotografiaba para el teatro lo documentan tres imágenes de 1935, una de las cuales, *Věštírna Delfská* [El oráculo de Delfos] —H. Buschová y la cabeza de un maniquí—, 1935 (cat. 41), fue usada para la portada del libro *Sláva a bída divadel* [Gloria y miseria de los teatros], 1937. Las otras dos son: *Věštírna Delfská* [El oráculo de Delfos] —H. Buschová, torso femenino y cabeza de maniquí—, 1935 (cat. 40); y *Věštírna Delfská* [El oráculo de Delfos] —S. Svozilová en el papel de echadora de cartas—, 1935 (cat. 42). Las tres imágenes están retocadas —en dos de ellas (cat. 40 y 41) Štyrský utilizó una cabeza de maniquí femenino de escaparate—, y obedecen al espíritu surrealista del autor, aunque en sí eran una aguda sátira política. Con estos *collages* Štyrský aludía a lo opaco y absurdo de la época, amenazada por un lado por el fascismo alemán y por el otro por el evidente desconcierto de los políticos, a los que no podía ayudar ni la echadora de cartas a quien acudían para buscar consejo (para describir el horror de la época no se había inventado aún ninguna carta).

cat. 40

cat. 42

Las últimas fotografías/foto-objetos/ensamblajes de la época prebélica, o ya bélica, son del surrealista Jindřich Heisler. Este artista compuso algunos ensamblajes exclusivamente para ser fotografiados, de modo parecido a como lo hizo František Vobecký, mientras que otros —los que denominó libros-objeto-poema— debían seguir siendo objetos y los dedicaba a sus amigos: Toyen (Marie Čermínová), André Breton y Benjamin Péret. Teniendo en cuenta que Heisler creó una cantidad discreta de objetos y que muchos existen solo en forma fotográfica, son ciertamente escasos los que conocemos. Heisler coloreaba algunas de sus imágenes. En la Colección Dietmar Siegert hay algunos ensamblajes fotografiados, aunque no coloreados. *Nedotýkej se mě* [No me toques], 1943 (cat. 45), se compone de un tubo de cristal, quizá un jarrón, donde

cat. 45

11. Nezval se mostró en contra de los puntos de vista antisoviéticos de muchos de los miembros, especialmente de Karel Teige. La disolución del grupo no fue plenamente reconocida por algunos miembros, que continuaron su actividad hasta 1939. N. del E.

12. Puchmertl nunca faltó en los fotomontajes realizados posteriormente por miembros del Grupo Ra de Miloš Koreček.

cat. 46

se ha introducido una pluma invertida. En la punta del cálamo, que sobresale del tubo de cristal, Heisler dibujó una rosa que se inclina en dirección al espacio donde se reproduce una segunda pluma. Sus barbas se encuentran hermosamente desarregladas, sobre todo en la mitad superior, mientras que la inferior aparecen más compactas, y de nuevo en la punta del cálamo hay pintada una rosa. Esta segunda pluma baila elegante y seductora delante de la que está encerrada en un tubo. Se trata por tanto de una escena amorosa, en la que la comunicación aparece limitada. La escena no flota en un espacio libre, como en otros ensamblajes de Heisler, sino que se apoya en un suelo que suple al horizonte, con lo cual toda la escena adquiere una existencia concreta. S. t. (*Muž-rybí měchýř*) [Hombre-vejiga de pez], 1944 (cat. 46), es de carácter similar: vemos en el margen izquierdo a un hombre trajeado de perfil, con las manos cruzadas detrás de la espalda y sin cabeza; en lugar de esta tiene, según parece, una enferma vejiga natatoria. A sus espaldas, a la derecha de la imagen hay, apoyada sobre una única pata afiligranada, una mesilla con mantel, y sobre ella un acuario con una carpa en su interior tan grande que no puede ni darse la vuelta. La parte más estrecha de la vejiga, se inclina sobre el acuario como si fuera a aliviarse en él. Quizá esta escena ilustre el sufrimiento del hombre con su próstata. Por otra parte, la función de una vejiga natatoria es la de controlar la flotabilidad de un pez según la cantidad de gas que lleve dentro. Esto significaría que el hombre tiene en la cabeza pensamientos ligeros o pesados según el gas que haya en ese momento en su vejiga. Quizá quiera decir que es capaz de vivir solo con la carpa en su proximidad, lo cual es una idea realmente absurda, digna de un surrealista. La obra S. t. (*Ze stejného testa*), 1944 (cat. 47), presenta otra escena realmente fantástica.

cat. 47

cat. 48

El último ensamblaje fotografiado, S. t. (*Pláž*) [Playa], 1944 (cat. 48), pertenece a otra serie sin título. Algunos de estos ensamblajes se confiesan inspirados en el horizonte, y también, por ejemplo, en obras del pintor surrealista Yves Tanguy en las que aparecen huesos. Este ensamblaje tiene, sin embargo, una ambición de contenido más amplia. Vemos en ella una playa, en la que ondea al viento una bandera, y a su alrededor unas formas inidentificables, quizá unos seres que observan el firmamento tormentoso. En el primer plano se encuentra una valla de madera en la que hay colocados tres sombreros masculinos, tres bombines. La última de las obras de Heisler apareció publicada en la revista *L'Âge du Cinema*, número especial dedicado al surrealismo, 1951 (cat. 127-128), después de emigrar. En esta edición de lujo, firmada por todos los participantes, colaboró prácticamente todo el núcleo duro del grupo surrealista de Breton. La portada fue diseñada por Heisler y en el interior encontramos la fotografía original que sirvió de modelo. Vemos a un hombre desnudo, con la cabeza parcialmente cubierta con papel de aluminio, agarrado a un pórtico de hierro que simula una planta de aspecto peligroso. Se trata de una imagen de la película surrealista *Le Surrâme* [El supermacho].

cat. 127, 128

Durante la Segunda Guerra Mundial nació Skupina Ra [Grupo Ra]. A diferencia del Grupo Surrealista de Praga, sus miembros pertenecían a una generación más joven y procedían mayoritariamente de Brno, ciudad en la que nació una nueva generación surrealista. En ella había pintores, poetas, fotógrafos, pero no arquitectos.

Volviendo ligeramente atrás en la línea temporal, nos situamos en el periodo de la segunda Segunda Guerra Mundial, cuando nació Skupina Ra [Grupo Ra]. A diferencia del Grupo Surrealista de Praga, fundado en 1934 bajo la dirección de Karel Teige, sus miembros pertenecían a una generación más joven y procedían mayoritariamente de Brno. Se puede decir que en esa ciudad nació una nueva generación surrealista. En ella había pintores, poetas, fotógrafos, pero no arquitectos. Aunque no existe una fecha oficial del nacimiento del grupo, se consolidó a partir de 1944. En 1938, cuando el desacuerdo entre el poeta Vítězslav Nezval y varios miembros del Grupo Surrealista de Praga llevó a la disolución del grupo¹¹, empezaron a publicarse las primeras antologías poéticas de los miembros individuales del Grupo Ra. Muchas obras pictóricas de individuos del grupo son eclécticas, lo que hacía la creación fotográfica aún más interesante. Tres de sus miembros, Václav Zykmond, Miloš Koreček y Vilém Reichmann tenían profesiones distintas a la de fotógrafo, pero la cámara se convirtió en su herramienta artística. Hasta cierto punto se podría incluir en la lista del grupo a Josef Istler, con sus ensayos fotográficos, y Jaroslav Puchmertl, con sus fotomontajes. Aunque Puchmertl no fuera explícitamente miembro del Grupo Ra, participó en muchas de sus actividades¹².

Václav Zykmond, pintor, teórico, poeta, escritor, ilustrador y también fotógrafo fue el fundador del Grupo Ra. Documentó las actividades del grupo, las llamadas *Akce* [Acciones] y *Řádění* [Juergas]. Junto con Miloš

Koreček, también fue actor, pero sobre todo escarparatista y padre espiritual de muchas escenas construidas para ser fotografiadas.

- cat. 49 A mediados de los años treinta realizó la naturaleza muerta surrealista *Ženské nohy a prsa* [Piernas y pechos de mujer], 1935 (cat. 49), con una mujer, de la que solo se ve la parte inferior del cuerpo. Viste sus piernas con medias, y a sus pies se encuentra su falda o vestido, como si se hubiera deslizado. A su derecha, apoyado en el suelo, el busto de un maniquí de escarparate con los pechos desnudos y una mano cortada colocada en la cabeza. Tras el busto, una tela ligera en el alféizar de una ventana. La combinación de un modelo vivo y objetos inanimados es característica del repertorio surrealista de toda Europa, y no es importante si estos ensamblajes se pueden interpretar o no. Podemos afirmar sin más que la mayoría de obras de Zykmond basadas en fotografías no se pueden interpretar. Dos años más tarde realizó cinco pruebas fotográficas —S. t., 1937 (cat. 50)—, que recuerdan a las fotografías de Jindřich Štyrský, al que sin duda Zykmond conoció en Praga, donde estudió. Están montadas en un mismo *paspartout* y es probable que hubiera más. Las cinco fotografías de carácter surrealista responden a imágenes encontradas en la pequeña ciudad de Mukačevo, donde Zykmond enseñó geometría descriptiva durante dos años a partir de 1937. De esta época es también la que probablemente sea su fotografía más conocida y uno de los autorretratos surrealistas más impresionantes: *Autoportrét s žárovkou* [Autorretrato con bombilla], c. 1937 (cat. 51). Para encender una corriente bombilla basta la energía del autor: quizá lo consiga, quizá no. Otras fotografías documentan las *Acciones* o *Juergas* del grupo y por tanto son espontáneas, de carácter dinámico, de rápida realización. Un ejemplo es la serie de cuatro fotografías S. t. (*Aktion I, II, III, IV*) [Acción I, II, III, IV], 1944 (cat. 52.1-52.4), con la cabellera de Alena Zykmondová, la esposa de Zykmond, en perspectiva inusual, donde lucen sus ondas a contraluz (cat. 52.3) o sobre la que se van depositando en cada ocasión uno o varios objetos, como flores, un espejo, un cuchillo, etc., objetos ilógicos e inusuales en busca de una aplicación. Otras dos fotografías S. t. (*Akce-Karty*) [Acción-Cartas], 1944 (cat. 53.1) y S. t. (*Akce-Ruce*) [Acción-Manos], 1944 (cat. 53.2) presentan un juego de cartas (se trata de una exposición triple) y fichas circulares con un número inscrito que se independizan del juego e intentan adueñarse de los jugadores.
- cat. 50
- cat. 51
- cat. 52.1-52.4
- cat. 53.1
- cat. 53.2

Jaroslav Puchmertl realizó durante la guerra *collages* fotográficos. Sin duda, conocía los fotomontajes de Karel Teige, como queda patente en su obra S. t. [Diosa de cuatro brazos bajando las escaleras], 1940. En esta imagen se puede reconocer que Puchmertl tenía la necesidad quizá no de relatar, pero sí de conducir al espectador a un posible desentrañamiento de la acción visible en la imagen.

- cat. 54 El retrato de su amigo, *Jaroslav Puchmertl*, 1944 (cat. 54), está tan conseguido que solo podemos lamentarnos de que Zykmond no se prodigara más en este género. Frente al rostro del escultor surrealista colocó probablemente una de sus esculturas, pero quizá solo se trate de un embrollo de cables o muelles estropeados de relojes que no funcionan. Sea como fuere, el retrato es muy convincente.
- El escultor Jaroslav Puchmertl perteneció al círculo del Grupo Ra sin llegar a ser miembro. En 1946, participó en la edición del folleto *A zatím co válka* [Y mientras la guerra], donde se reprodujeron sus esculturas de madera tituladas *Hermafroditi* [Hermafroditas]. Aún durante la guerra realizó *collages*

13. La palabra focalcomanía es un acrónimo de fotografía y decalcomanía, técnica esta última inventada por Óscar Domínguez. Consistía en extender un color más o menos diluido sobre un papel al que se adhería a continuación un segundo papel, y se efectuaba sobre él una ligera presión. Luego se levantaba la hoja, y en ella habían quedado impresas unas formas arbitrarias cuya interpretación se dejaba a la imaginación del espectador. La técnica surgió en 1935 y el surrealista Max Ernst la aplicó en sus obras. Como Koreček trabajaba con fotografías y no con pintura, sustituyó las dos primeras letras del término decalcomanía por los dos primeros de la palabra fotografía para dar lugar al término focalcomanía. Koreček lo empleó por primera vez en 1947.

14. El nombre Grupo Ra empezó a ser usado en 1947, hasta entonces existía únicamente Ediciones Ra (por la ciudad de Rakovník, donde se publicaban).

cat. 55

fotográficos. Puchmertl vio sin duda los fotomontajes de Karel Teige, como queda patente en su obra *S. t. (Čtyřruká bohyně sestupující ze schodů)*, [Diosa de cuatro brazos bajando las escaleras], 1940 (cat. 55). En esta imagen se puede reconocer que Puchmertl tenía la necesidad quizá no de relatar, pero sí de conducir al espectador a un posible desentrañamiento de la acción visible en la imagen. La “diosa” de cuatro brazos, sin cabeza y con un vestido ceñido al cuerpo, baja unas escaleras en un espacio que no dice nada, seguramente una obra en construcción. Parece como si trajera un mensaje sin ser consciente de ello, lo que queda enfatizado porque le falta la cabeza. Reconocemos que no es una huida por cómo parecen moverse los brazos. Quizá Puchmertl tenía en mente a Kali, diosa de la venganza, o a una de las Furias. En cualquier caso su imagen es tan imprevisible como los actos de los dioses.

Miloš Koreček era amigo de Václav Zykmond, con el que durante un tiempo llegó incluso a compartir casa. Profesor de geometría descriptiva, fue un colaborador entregado, junto con Zykmond, de las llamadas *Acciones* o *Juergas*. En un principio, también la esposa de Koreček participó en ellas. Aportación de Koreček a la fotografía fueron las focalcomanías¹³, como él mismo denominó en 1947 a un tipo de obras que nacieron por casualidad, al dejar una placa fotográfica expuesta durante demasiado tiempo al calor de una bombilla. La gelatina empezó a derretirse, y al realizar una copia en papel del negativo mediante una ampliadora comprobó cómo en ese papel fotográfico aparecía una inesperada estructura abstracta. La focalcomanía fue considerada —y no solo por Koreček—, como un ejemplo excelente de “casualidades objetivas”, por tanto fue asumida con entusiasmo por todo el grupo como una creación auténtica del entonces aún sin denominar Grupo Ra¹⁴. Koreček no especificó qué acción térmica dio lugar a cada focalcomanía concreta. En algunas dejó actuar sobre la placa fotográfica el calor de una bombilla, otras las sometió a las radiaciones solares y otras las hervía, incluso durante horas, en diversos líquidos. Solo en la segunda fase de su producción, después de 1972 (en 1950 dejó de crear focalcomanías y empezó a dedicarse a ellas de nuevo tras jubilarse), utilizó por ejemplo gotas de pegamento y otros ingredientes líquidos “secretos”. A menudo se quejaba de que la mayor parte de las veces el experimento daba lugar a las mismas estructuras, de ahí que se mostrara entusiasmado cuando conseguía algo nuevo. En el segundo periodo se decidió por ampliar al máximo las copias sobre papel en la realización de sus focalcomanías. Originalmente empleaba placas con partes fotografiadas por sus amigos pintores, más adelante cualquier placa proporcionada por un amigo o comprada en una tienda de antigüedades.

cat. 56

Fokalk [Focalcomanía], 1945 (cat. 56), es una obra del todo abstracta, sin posibilidad de interpretación alguna. Solo el propio Koreček se permitió interpretarla. El título surgió de manera asociativa después de obtener una copia ampliada sobre papel a partir de la placa fotográfica. A veces sucedía que en esa copia se podía reconocer la imagen que contenía la placa tratada, lo que podía tener su encanto, pero no era intencionado. Esto significa que Koreček como autor se manifestaba en la focalcomanía naciente por medio del proceso de trabajo, por selección, recorte, incluso cincelado u otros medios. Y, por supuesto, mediante la elección del título. Debemos tener en cuenta que todos los surrealistas se consideraban fundamentalmente poetas.

cat. 57

Fokalk (Létavice) [Focalcomanía (La estrella fugaz)], 1945 (cat. 57), es una excelente muestra del carácter singular de esta técnica. Koreček consiguió crear una estructura así una única vez. Esta focalcomanía de efecto cósmico tiene las cualidades que el artista buscaba, aunque solo durante la segunda fase de su producción consiguió obtenerlas con mayor frecuencia gracias a su decisión de ampliar

cat. 58

las copias sobre papel al máximo, tal y como vemos en *Fokalk* [Focalcomanía], 1974 (cat. 58), una estructura inidentificable, aumentada bajo la lente de un microscopio.

Tenemos aquí tres ejemplos relativamente representativos de focalcomanías, que Koreček clasificó en series, como por ejemplo *Totemy* [Tótems], *Struktury* [Estructuras], *Moje Zoo* [Mi Zoo], *Z herbária* [Del herbario], *Grafokalky* [Grafocalcomanías] y *Prakrajiny* [Paisajes originales], con lo que permitía al espectador orientarse y, no menos importante, las focalcomanías se impregnaban de humor.

Vilém Reichmann, pintor, caricaturista, poeta, fotógrafo y surrealista, como alemán de Brno fue llamado al ejército. Fue hecho prisionero soviético, pero volvió a su ciudad inmediatamente después de la guerra; entonces empezó a relacionarse con un Grupo Ra todavía en formación. Sus obras están publicadas en el folleto *A zatím co válka* [Y mientras la guerra], 1946, y en el primer catálogo del Grupo Ra *Skupina Ra*, 1947, ambos publicados por Ediciones Ra, de Václav Zykmond.

cat. 59, 60

Reichmann también clasificó sus fotografías en series. La primera lleva por título *Raněné město* (1945-1947) [La ciudad herida], y reúne fotografías que documentan de forma poética la ciudad destruida por la guerra. *Na suchu* [En seco], 1946 (cat. 59), y *Terč* [Blanco], 1947 (cat. 60), pertenecen a esa serie. Reichmann fotografió objetos encontrados que habían perdido su función original a causa de la destrucción bélica, y a los que el poeta otorgó una nueva identidad. No está de más señalar que Reichmann nunca

cat. 61 manipuló los motivos, sino que los fotografiaba tal y como los encontraba. *High Noon* [Mediodía], 1948 (cat. 61), es una mirada a una calle en la que unos comediantes han instalado su atracción de feria, una carpa por encima de la cual sobresalen las casas situadas detrás. El conjunto, desde el punto de vista de las superficies, resulta irreal, incluso surrealista, y por el título está claro que fue puesto con posterioridad¹⁵.

cat. 62 *Podzim* (z cyklu *Kouzla*) [Otoño (de la serie Hechizos)], 1961 (cat. 62), trata de la destrucción provocada por el tiempo y por el desinterés de la gente hacia sus posesiones —aquí un jardín—, un fenómeno ampliamente extendido durante el periodo sin perspectivas de la Checoslovaquia socialista. El efecto que causa la imagen es el de como si hubiera sido tomada en las ruinas de la destruida Pompeya, y con ello adquiere un carácter paradójicamente nuevo y hermosamente antiguo.

cat. 63 *Plodící plot* (z cyklu *Kouzla*) [La valla engendradora (de la serie Hechizos)], 1966 (cat. 63), viene de un periodo estilístico completamente distinto. La fotografía surgió en el marco del informalismo de procedencia checa, un periodo al que nos dedicaremos intensamente más adelante. Una valla de tablas no era entonces un motivo suficiente para protagonizar una imagen, si bien en el informalismo checo hubo pintores y escultores (por ejemplo Vojta Nolč, Zdeněk Beran o Antonín Málek) que usaron tablas como soporte en las llamadas pinturas materiales. Reichmann solía fijar su atención en las tablas garabateadas por manos infantiles con cálculos, nombres, lemas, etc., que originalmente habían sido utilizadas con otro fin, como delatan los restos de letras impresas. A Reichmann el motivo le pareció lo suficientemente consistente como para capturarlo en una fotografía. De carácter parecido a *Otoño* es también *Finále* (z cyklu *Kouzla*) [Última función (de la serie Hechizos)], 1970 (cat. 64), una visión del interior de un antiguo cine, en concreto la pared donde había estado instalada una pantalla de proyección: podría ser de nuevo un testimonio de la destrucción, pero Reichmann nos sitúa frente a una imagen abstracta con un indudable encanto poético. Probablemente la pared había adquirido una nueva función, tal vez publicitaria, como delatan unas tiras imposibles de descifrar. Se levantó una pequeña pared hasta la altura de unos setenta centímetros, pero también esta se desmoronó. Reichmann pues encontró un lugar absolutamente inútil, que distinguió con su mirada de fotógrafo profesional.

cat. 65 La última de las fotografías de Reichmann en la Colección Dietmar Siebert lleva el título de *Je pozdě* [Es tarde], 1971 (cat. 65). Muestra una sencilla escena encontrada en una colina donde debe haber habido algún tipo de acto y nadie sabe ya qué fue, quizá teatro al aire libre, quizá la actuación de un artista. Han quedado los restos de la instalación, que bajo la luz del atardecer, frente a un firmamento ligeramente nublado, han adquirido un significado nuevo, casi romántico: ser una pareja abandonada.

Los últimos dos fotógrafos mencionados nos trasladan, junto con Emila Medková, de principios de los años cuarenta al periodo posbélico y a los años inmediatamente posteriores, en concreto, al final de los años cincuenta y a los sesenta, periodo marcado por el informalismo checo, privilegiado en la Colección Dietmar Siebert. Pero antes de que empecemos a ocuparnos con más detalle de los artistas que lo protagonizaron es necesario hablar de la fase temprana de Emila Medková, que todavía es completamente surrealista y que apareció en escena a finales de los años cuarenta y principios de los cincuenta, en el marco del Grupo Surrealista de Karel Teige, y del entorno del teórico del surrealismo Vratislav Effenberger. Es necesario advertir que el marido de Medková, el pintor surrealista Mikuláš Medek, se acercó sorprendentemente al informalismo a principios de los sesenta, pero en el contenido de sus obras continuó siendo surrealista. Medek se sentía profundamente atraído por la pintura, con lo que de hecho negaba la comedia espontaneidad y la crudeza originales de las obras de los protagonistas del informalismo. Medková, sin embargo, se entregó a este movimiento por completo.

Tenía de dónde sacar, de dónde inspirarse. Se relacionó con los surrealistas checos de la primera generación, y tuvo la posibilidad de ver, leer y oír auténticas manifestaciones surrealistas, tanto anteriores a la guerra como posteriores a ella. Mientras que, como ya hemos descrito, las obras surrealistas de los años treinta no eludían la interpretación, las de los años cuarenta quedaron a menudo huérfanas de contenido, aunque formalmente se prodigaran en todo lo que hacía del surrealismo lo que era. A menudo uno encontraba clichés de varios pintores en un cuadro, como si la presión durante los años de ocupación hubiera sido tan fuerte que la generación siguiente no hubiera sido capaz de buscar en su propio interior y, de modo

15. La película americana *High Noon*, del director Fred Zimmermann, fue grabada en 1952 y no llegó a ser distribuida en Checoslovaquia hasta diez años después.

16. El título *Co byste řekli a utekli* es una cita de un poema del surrealista de Milan Nápravník, amigo de Nožička.

inconsciente, hubiera hecho la compra en una especie de supermercado surrealista. El surrealismo de los años veinte y treinta era en su discurso venerablemente individual, ¡casi al ciento por ciento!

Medková conocía ya sin duda la obra de Jindřich Štyrský en el momento en el que en la antigua Checoslovaquia, justo después de la guerra, aparecía el libro que firmó con Jindřich Heisler, *Na jehlách těchto dní* [En las agujas de estos días]. Suponemos que también conocería a otros autores europeos. Al fin y al cabo, Teige tenía una biblioteca extraordinaria. Mientras que Štyrský o Reichmann, por ejemplo, fotografiaban lo que encontraban y no modificaban la escena, Medková se esforzaba en crear imágenes surrealistas incorporando a los motivos hallados objetos “mágicos” diversos, como ojos, pelo, una mano o un huevo. Así surgieron composiciones que a primera vista parecen misteriosas, extrañas, y sobre todo imaginativas, algo que para Medková significaba surrealismo: *Vítr* [El viento], 1948 (cat. 66); *Vodopád vlasů* (z cyclu *Stínohry*) [Cascada de pelo (de la serie Sombras chinecas)], 1949 (cat. 67); *Ruka s hodinkami* [Mano con reloj], 1949 (cat. 68); *Černoch* [Negro], 1949 (cat. 69), o *Mušle* [Conchas], 1950 (cat. 70). Reichmann encontraba motivos, en general sencillos, que animaba con su talante poético, pero Medková no era poeta, sus títulos son secos, sin humor, fundamentalmente descriptivos. Pese a ello, su estilo está impregnado de literatura, por tanto, de surrealismo. Para sus fotografías podría valer lo que Frank Stella dijo sobre la pintura *hard edge*: “*What you see is what you see*”.

cat. 66
cat. 67
cat. 68-70

Las obras de Medková entre 1958 y 1962 son diversas entre sí, y casi diría que difíciles de agrupar. *Zámek* [Cerradura], 1958 (cat. 71); *Slunce v Liliové ulici* [El sol en la calle Liliová], 1960 (cat. 72); *Čtyři kruhy* [Cuatro círculos], 1962 (cat. 73); *Tvář* [Rostro], 1962 (cat. 74), y *Zorro* [El Zorro], 1962 (cat. 75), son típicas de ella, y por tanto auténticas en todos los sentidos.

cat. 71, 72
cat. 73-75

A finales de los años cincuenta, la situación en el arte checo cambió radicalmente. Entró una generación joven, en general aún estudiantes, que estaba informada de las tendencias abstractas en el mundo gracias sobre todo al artículo de Jiří Padrta: *Umění nezobrazující a neobjektivní, jeho současný stav* [El arte no representativo y no objetivo: su estado actual], publicado en la revista *Výtvarné umění* [Arte gráfico] en junio de 1957. Para los jóvenes artistas no corrompidos y con voluntad de reflejar el estado de la ciudad y de la sociedad, el informalismo se convirtió en el único camino posible, en tanto que auténtico. Medková, por supuesto, vio las dos exposiciones llamadas *Konfrontace I* y *Konfrontace II* [Confrontaciones I y II] en 1960. Sin duda debieron de inspirarle, al tiempo que la reforzarían en sus ambiciones como creadora. Pero mientras que algunas de sus fotografías de entre 1958 y 1960 presentaban sobre todo muros agrietados muy descriptivos y sugerentes para la imaginación, las fotografías del mismo tema que exponía un tal Alois Nožička, aunque sencillas y sin ningún tipo de pretenciosidad, eran absolutamente originales y una declaración estética sólida y convincente. Mientras que Medková encontraba y atrapaba los motivos con su cámara de fotos, Nožička, como descubridor siempre se sorprendía, quedaba en estado de choque, e incluso abducido. Pero eso se produjo después de que Nožička comprobara en una exposición de fotografías de Medková que también ella fotografiaba paredes; no quiso unirse a sus filas, así que acabó dirigiendo el objetivo de su cámara hacia el suelo, y desde entonces se dedicó solo a fotografiar lo que encontraba en él. En 1963 empezó a llamar a sus fotografías “testimonios complementarios”, pues las consideraba testigos y protagonistas de nuestra civilización, aunque de su cara opuesta, indivisible, real pero vista con desagrado: vertederos de escombros.

Nožička acabó dirigiendo el objetivo de su cámara hacia el suelo, y desde entonces se dedicó solo a fotografiar lo que encontraba en él. En 1963 empezó a llamar a sus fotografías “testimonios complementarios”, pues las consideraba testigos y protagonistas de nuestra civilización, aunque de su cara opuesta, indivisible, real pero vista con desagrado: vertederos de escombros.

Nožička recibe aquí una gran atención, por un lado porque en la Colección Dietmar Siegert hay una gran cantidad de fotografías suyas, pero principalmente por la calidad excepcional y original de todas ellas, muchas organizadas en series, como *Co byste řekli a utekli* [Lo que dirían y huirían]¹⁶, 1961 (cat. 84.1-84.7); *Na konci s rozumem* [El fin del sentido común], 1960-64 (cat. 86.1-86.5); *Asfaltová partitura* [Partitura de asfalto], 1960 (cat. 78) (la colocación en la contraportada de la imagen que reúne esta serie conforma un contrapunto a la de la portada, con las postales de fotografías de František Drtikol de chicas jugando a los caballitos), o el tríptico *Drobeček I, II, III* [Miga I, II, III], 1960-64 (cat. 85.1-85.3), series todas ellas que documentan la amplitud y la originalidad de la visión artística de Nožička.

cat. 84.1-84.7
cat. 86.1-86.5
cat. 78

cat. 85.1- 85.3

cat. 77

La posición de salida de Nožička era el surrealismo y, aunque se expresó y sigue expresándose de manera abstracta (la única novedad es que actualmente emplea el color), siempre le ha sido próximo. Una de sus primeras fotografías S. t. (*Konev*) [Jarro], 1959 (cat. 77), presenta una composición encontrada que demuestra su pertenencia al surrealismo. Eso sí, el jarro colgado tiene un sentido distinto, seguramente social. No carece tampoco de interés el fondo, un muro desconchado, lo que durante dos años se convirtió en la superficie de proyección artística de Nožička, hasta que decidió definitivamente dirigir el objetivo de su cámara hacia el suelo.

cat. 76

cat. 79

cat. 80

cat. 81

cat. 82

cat. 83

La mirada que Nožička proyecta en los muros se distinguía fundamentalmente de la de los demás fotógrafos que buscaban motivos en ellos. Sus fotografías son narrativas, como *Ví se* [Se sabe], 1958-59 (cat. 76); sorprendentes, como S.t. (*Pasirovací kruh s hřeby*) [Círculo prensador de clavos], 1960 (cat. 79); o irónicas y con un sentido profundo, como S. t. (*Surrealistické východisko*) [Principio surrealista],¹⁷ 1960 (cat. 80). Otras son abiertamente eróticas, como S. t. (*Ženské ústrojí*) [Organismo femenino], 1960 (cat. 81); simbólicas, como *Vlajec* [Bandera], 1960 (cat. 82), o brutales y radicales, como S. t. (*Průlom v prkenné stěně*) [Boquete en una pared de tablas], 1961 (cat. 83). Todas estas obras pueden ser definidas como “testimonios complementarios” y, como asegura Nožička, casi todas tienen un subtexto erótico.

cat. 85.1-85.3

Desde 1961 Nožička empezó a organizar algunas fotografías en grupos y series, con lo que sus motivos ganaron en intensidad y persuasión y, no menos importante, con este paso se destacaba de otros fotógrafos informalistas. En ellas se veía obligado a buscar no tanto una historia con un principio y un final, como, más bien, las correspondencias y el sentido profundo del conjunto, por lo que a menudo desconcertaba al espectador. El tríptico *Drobeček I, II, III* [Miga I, II, III], 1960-64 (cat. 85.1-85.3), por ejemplo, fue elaborado gradualmente, como se ve por la fecha, y solo el conjunto tenía sentido y significado para Nožička, aunque creo que se puede considerar determinante la parte central —algo que evidencia también el título. De hecho, las otras dos fotografías documentan el origen, la génesis, la constitución, y probablemente también un feo diagnóstico. Son fragmentos en los que todo ha sido ya leído, de manera que se han vuelto inútiles y han sido destruidos. Este potente tríptico está instalado en algún lugar entre la perversidad y la belleza convulsiva y, como conjunto, es perfecto.

cat. 84.1-84.7

Existen formas nuevas, indiferentes, indescriptibles, y sin embargo absolutamente convincentes. Nožička es un auténtico maestro en encontrar y emplear estas formas, tal y como se ve en la serie *Co byste řekli a utekli* [Lo que dirían y huirían], 1961 (cat. 84.1-84.7). A veces, para desarrollarse en su aspecto inusual y su sentido oculto, necesitan el ambiente apropiado. Nožička creó dos series que en su época resultaron realmente originales, con potencial para alcanzar la eternidad que nos es otorgada a nosotros, las personas, y a las cosas que creamos o tocamos. La chatarra encontrada en un almacén, que probablemente carecería de interés, en esta serie es parte de una tierra nevada. Lo que Nožička encuentra en los vertederos y almacenes debe ser, por supuesto, original, y al mismo tiempo destinado a nosotros, que estamos acostumbrados a objetos funcionales y, si puede ser, perfectos, aunque no sean apropiados. A menudo, sin embargo, Nožička encuentra para nosotros algo que nos gusta ver, que incluso nos resulta grato, algo como, por ejemplo, un pecho (cat. 84.2), que los hombres desean y de lo que las mujeres se enorgullecen. Está semioculto, y sin embargo es perceptible en su forma inconfundible. En otras imágenes estamos seguros de ver una verdadera rosa, aunque ligeramente estropeada (cat. 84.4). O una redecilla, quizá una media, tal vez un velo que perdió su dueña y que está en mutación (cat. 84.6). Las formas indescriptibles en el resto de fotografías de esta serie —que sin el manto nevado serían algo distinto— son una especie de recuerdo glacial de algo que quizá ni siquiera fue.

cat. 86.1-86.5

El título de la serie *Na konci s rozumen* [El fin del sentido común], 1960-64 (cat. 86.1-86.5), es, como el título de la serie anterior, una cita de Milan Nápravník. Recordemos que todos los motivos que Nožička encuentra y fotografía fueron antaño útiles, pero en este nuevo entorno, concretamente en un cementerio de cosas inútiles, empiezan de manera sorprendente a vivir una nueva vida, que evoluciona igual que una vida humana: también un día acabará, y no necesariamente a la vista de todos. Nadie sabe exactamente en qué estadio de desarrollo o descomposición está cada objeto. Esta serie fue creada durante cuatro años, y

17. Esta fotografía fue utilizada en la portada del libro *Surrealistické východisko 1938-1968* (El principio surrealista 1938-1968). Praga: Čs. spis. 1969.

18. El *décollage* es la técnica opuesta al *collage* y consiste en conformar una imagen recortando, rasgando o eliminando mediante cualquier otro procedimiento partes de la imagen original.

es muy heterogénea; encontramos aquí objetos como un círculo de hierro en el que algo fue atado (cat. 86.1), otros recuerdan una flor (cat. 86.2), algodón de azúcar en un palillo (cat. 86.4) o una cara (cat. 86.5). Apreciamos el formato vertical de la fotografía, por el que Nožička se decantó, sobre todo para no entrar en competencia con el formato horizontal, con el que trabajaba habitualmente como cámara de cine profesional. Para Nožička, los vertederos de escombros eran también fascinantes porque, fuera del alcance de las personas, vivían su propia vida y evolucionaban por influencia del tiempo y de las condiciones atmosféricas.

cat. 89
cat. 90

cat. 91-93
cat. 94, 88
cat. 95
cat. 87

Mientras que Nožička buscó inspiración en el surrealismo y en la música clásica moderna, el etnólogo y fotógrafo Čestmír Krátký, que era amante de la literatura, enfrentó al hombre moderno con los dilemas de la eternidad, la debilidad y la dependencia. También él se expresó mediante la abstracción, sobre todo por medio de la asociación literaria, y ordenó algunas de sus fotografías en series. Encontraba a su alrededor situaciones descritas en los libros de Franz Kafka o Alfred Jarry, y en sus rondas fotográficas se topó con la mitología griega —*Orfeus* [Orfeo], 1964 (cat. 89)— y con las alegrías y debilidades humanas —*Hortus Deliciorum (Zahrada rozkoší)* [*Hortus Deliciorum* (El jardín de las delicias)], 1964 (cat. 90). Pero también se topó animales o, más bien, monstruos indescriptibles de épocas pretéritas —*Z cyklu Zvířata* [de la serie Animales], 1964 (cat. 91-93)—, para al final acabar en unos círculos muertos —*Z cyklu Circuli Mortui* [de la serie Círculos muertos], 1963-64 (cat. 97). Las fotografías *Prolog I* [Prólogo I], 1963 (cat. 88), *Výstraha* [Advertencia], 1964 (cat. 95), o *Autoportrét se slzou v oku* [Autorretrato con lágrima en el ojo], 1962 (cat. 87), son mementos de una vida ordinaria tal como la vive una persona sensible y sin entrar en reflexiones profundas. Krátký nos enfrenta a las señales de advertencia reflejadas en las paredes junto a las que pasamos cada día. Probablemente no las veamos porque tendríamos que pensar constantemente sobre nosotros mismos, lo que podría llevar a la depresión, elemento constituyente de la existencia durante el llamado socialismo de los años sesenta. En 1968 Krátký emigró a Estados Unidos y México, dejó de fotografiar y se dedicó a la etnología, principalmente de la cultura precolombina de México. Se dedicó a la fotografía durante aproximadamente diez años, pero la intensidad, la seriedad y la relevancia de los contenidos de su obra les llevaría a otros fotógrafos toda una vida.

Čestmír Krátký enfrentó al hombre moderno con los dilemas de la eternidad, la debilidad y la dependencia. Se expresó mediante la abstracción, sobre todo por medio de la asociación literaria. Encontraba a su alrededor situaciones descritas en los libros de Kafka o Jarry, y en sus rondas fotográficas se topó con la mitología griega y con las alegrías y debilidades humanas.

Jan Kubíček nos conduce a otro contexto. Era un pintor en busca de un nuevo campo de actuación, no porque quisiera “cambiar de caballo” (para eso era demasiado pintor). Diseñaba carteles de teatro, publicitarios y para películas, lo que le obligó a trabajar con la tipografía. Quizá fuera esto lo que le condujo hacia su fase tipográfica, que a mitad de los años sesenta le llevó a simplificar las letras. Estas se convirtieron en signos geométricos, formas geométricas abstractas y de otro tipo que encontraban su fundamento en el sistema de desarrollo lógico. El trabajo con la fotografía proporcionó a Kubíček un nuevo punto de vista artístico.

cat. 96

cat. 97

cat. 98

En 1962, sin embargo, todavía estaba completamente atrapado sobre todo por la tipografía, pero también por el *décollage*¹⁸, cuya analogía encontraba en las paredes —*Dekoláž EN* (z cyklu *Dekoláže z plakátovací plochy*) [*Décollage EN* (de la serie *Décollages* con tablonos publicitarios)], 1962 (cat. 96). La multiplicidad de capas era la base del *décollage*, además de su principio fundamental, lo que hacía al transeúnte-espectador reflexionar sobre la fuerza de la casualidad. Kubíček llevó este mismo motivo fotográfico al lienzo o lo trabajó en cartón, con una diferencia: todas estas obras eran en color. *Rozrušená stěna se znaky* [Pared deteriorada con signos], 1962 (cat. 97), es de un carácter completamente distinto. En este caso, se trata de un auténtico esgrafiado a la manera de los creados durante el Renacimiento, con la salvedad de que en el encontrado por Kubíček habían trabajado muchos “autores” y la pura casualidad. Al desprenderse de la pared la capa exterior de revoque, las palabras, iniciales y pequeños dibujos inscritos se convertían en meros signos; el cuadro se creaba a sí mismo; Kubíček percibía este hecho y lo fotografiaba. La siguiente imagen, *Zed' a čas* (z cyklu *Zdi a stěny*) [La pared y el tiempo (de la serie Muros y paredes)], 1963 (cat. 98), ha de entenderse de una manera completamente distinta. También aquí vemos el revoque desprendido, pero la forma surgida no nos es en modo alguno conocida, y sin embargo es absolutamente creíble por la

cat. 99

voluntad del fotógrafo-artista, que le otorga autosuficiencia y convicción. La imagen tiene tres, quizá incluso cuatro capas, y en su título Kubíček reconoció a sus coautores: la pared y el tiempo. La última de sus fotografías en la Colección Dietmar Siegert, llamada *Zed's číslem 11* [Pared con número 11], 1963 (cat. 99), confirma la ambición de Kubíček de trabajar con tipografía de base geométrica. En esta escena hay más capas, y juegan su papel el césped, la pared desconchada y la accidentada parte superior del muro, pero sobre todo el número 11 en un círculo, que en su parte inferior también presenta alteraciones, ya sea por el paso del tiempo o infringidas de forma mecánica. Además, en el muro permanece el rótulo de la calle: "Ulice Rybářská". También podemos encontrar un equivalente pictórico de esta fotografía en su obra.

cat. 100

Ivo Přeček, fue un fotógrafo aficionado nacido en la capital de Moravia, Olomouc, ciudad universitaria culturalmente madura, de donde proceden una serie de artistas serios y significativos como Slavoj Kovařík, Miroslav Šnajdr, Ivan Theimer, entre otros. Residió toda su vida en Olomouc, y trabajó durante gran parte de ella en una fábrica, donde, al igual que artistas como Vladimír Boudník, encontró su inspiración. Era miembro del grupo de fotografía DOFO. En 1986 fue contratado como fotógrafo, al principio para los *Stánich lesů* [Bosques del Estado] y desde 1990 para el Muzeum umění Olomouc [Museo de Arte de Olomouc]. Algunas fotografías de Přeček tienen un matiz surrealista; al fin y al cabo, el guía del grupo DOFO era Vilém Reichmann, lo que había de tener sus consecuencias. De todas maneras, las fotografías de Přeček no son intercambiables con las de Reichmann, como se aprecia en *Podivný klavír* [Extraño piano], 1962 (cat. 100). En esta fotografía se ven claramente las manos del pianista en un teclado. Por encima de este asciende una nube abstracta que contiene algunos signos y que evoca una melodía que Přeček ha hecho visible para nosotros de esta forma. Otra de sus fotografías porta un título en alemán, *Der Stamm* [El tronco], 1963 (cat. 101), lo que indica que estuvo expuesta en Alemania, además de en Belgrado y en Burdeos, como se puede leer en el reverso del papel. El motivo fotografiado es el tronco de un árbol.

cat. 101

Después de la toma, la fotografía fue solarizada, otorgando a la imagen un aspecto extraño, y tan abstracto como muchas obras pictóricas de autores como Jan Klobasa. Para la composición, obtenida por medios químicos y formada por varias capas, con el título *Neznámá krajina II* [Paisaje desconocido II], 1965 (cat. 102), Přeček escogió un formato mayor. Creó al menos tres composiciones parecidas que podrían haber sido pintadas por artistas como Slavoj Kovařík. Del ruidoso entorno de la fábrica salió *Pracovní tabule II* [Tabla de trabajo II], 1965 (cat. 103). Esta composición tan pictórica es fruto de la casualidad, pero también de la acción del tiempo. Encontramos aquí cálculos sencillos, el nombre de uno de los obreros, el resultado de un partido de hockey entre la URSS y Canadá, o una bobina de latón, producto de haber recortado una pieza mayor, y en la que aparece inscrito en tiza su diámetro, haciendo evidente que no salió a la primera. Esta bobina también fue parte de otra composición fotográfica, mucho más sólida, del mismo título y del mismo año, aunque con el número I. Se trata de una fotografía muy poética y con un toque tipográfico.

cat. 102

cat. 103

cat. 104

Dos años más tarde, las fotografías de Přeček empezaron a cambiar. Llegó al arte checo una tendencia geométrica abstracta llamada *Nová Citlivost* [Nueva Sensibilidad]. La fotografía *Rozdělený čas* [El tiempo dividido], 1967 (cat. 104), podría ser también obra del escultor praguense Hugo Demartini, que trabajaba con piezas producidas de modo industrial y originalmente destinadas a otros fines. La realización de esta fotografía fue exigente, pues en cada uno de los hemisferios puede verse parte de la esfera de un reloj que muestra el paso del tiempo.

cat. 105

cat. 108, 106

Stanislav Benc era cámara de la televisión checoslovaca, y durante un tiempo fue también asistente de Alois Nožička. Había trabado amistad con los participantes de las exposiciones *Konfrontace I* y *Konfrontace II* [Confrontaciones I y II], y visitaba a menudo a los esposos Mikuláš Medek y Emila Medková, con los que discutía sobre cuestiones de arte y literatura. Realizó sus primeras fotografías en el cementerio de Libeň, como Nožička, pero Benc se apartó de la mera toma directa del motivo, y pasó al experimento: empezó a utilizar la doble exposición, como en *Č. Janošek a já* [Retrato doble de Čestmír Janošek y yo], 1958 (cat. 105), la solarización, que devolvía a los objetos fotografiados el aspecto de un negativo, o dañaba el motivo a fotografiar, inspirado en el movimiento Fluxus: *Klavír (první část)* [Piano (primera parte)], 1966 (cat. 108). Su *Ustaločový dekalk* [Decalcomanía con fijador], 1959-60 (cat. 106), es una composición abstracta en el sentido del tachismo, tal como fue practicado en la antigua Checoslovaquia durante los años cincuenta, sobre todo por la pintora Ludmila Padrtová, y que encontramos en los fotógrafos Chargesheimer (Carl Heinz) o Heinz Hajek-Halke. Por otra parte, tenía los líquidos químicos usados para revelar las copias sobre papel, como demuestra el hecho de que, tras cuarenta y cinco años de maduración de la imagen, se han hecho visibles el color plata y el oro. Esta decalcomanía fotográfica es, pues, coloreada. Benc trabajaba haciendo un uso extremo de la luz —*Lampy* [Lámparas], 1962 (cat. 107). Por otra parte, cuando su amigo, el escultor y pintor Čestmír Janošek, acudía a él para que fotografiara sus esculturas, Benc las instalaba de tal manera que producían un efecto surrealista. Podía mostrarlas como parte de un oscuro escenario teatral al aire libre, tal y como vemos en *Č. J.* [Čestmír Janošek], s. f. (cat. 110); o sobre un suelo ajedrezado, como en *Č. J.* [Čestmír Janošek], s. f. (cat. 109), otorgando a la pieza unas cualidades diabólicas y bufonescas. Al

cat. 107

cat. 110

cat. 109

colocarla en un medio extraño, la escultura perdía toda posibilidad de interpretación, al tiempo que dejaba de ser exclusivamente obra de Janošek, para pasar a ser también de Benc como fotógrafo. Algo parecido ocurría con las imágenes de Jan Svoboda de esculturas de otros artistas, aunque en su caso, más bien las despojaba de toda emoción, a la par que las introducía en un entorno cotidiano donde quedaban a la vista elementos ordinarios (el marco de una puerta, el suelo sucio, un cajón apoyado en la pared, etc.). Aunque fotógrafo y escultor no acordaron crear conjuntamente una obra de arte, tanto Svoboda como Benc tomaron las riendas a la hora de fotografiar las esculturas de un buen amigo y las “interpretaron”.

El pintor y escultor Eduard Ovčáček pasó en su carrera artística por varios estadios creativos. Durante toda su vida trabajó con la tipografía, ya fuera como gráfico, pintor, escultor o incluso como *performer*. Además, escribió y compuso poesía concreta, que podemos encontrar también como parte de sus obras. No temía introducir en ellas experiencias personales de carácter erótico, o reunir elementos tipográficos —una poesía concreta— y fotografías poco llamativas, por ejemplo de unas nalgas de mujer, que entonces pasaban a llamar la atención, y la imagen dejaba de ser únicamente una composición en torno a una poesía concreta. Sus composiciones tipográficas están construidas geométricamente, como en S. t. (*Oni-my*) [Ellos-nosotros], 1964-65 (cat. 111), y para montarlas —están escritas con máquina de escribir— utilizó tijeras o escalpelos. La fotografía fue concebida como un “bocadillo”, es decir como soporte de varias exposiciones. Así como en la primera fotografía la poesía concreta está al frente y, más que ver, intuimos el cuerpo femenino, en S. t., 1964-65 (cat. 112), las nalgas de la mujer es lo que más nos llama la atención, aunque por supuesto también nos hayamos fijado en los elementos tipográficos. Solo una vez visto todo en su conjunto podemos valorar la composición como tal.

cat. 111

cat. 112

Ovčáček utilizaba a menudo su propia poesía concreta y la introducía en la fotografía como lo hacía en sus esculturas y diseños. El espectador atento es capaz de encontrar el origen de sus creaciones artísticas con elementos tipográficos en su poesía concreta, publicada en formato libro, pero también impresa como obra gráfica. La fotografía *Ellos-nosotros* la componen tres hojas de poesía concreta; sin embargo, para Ovčáček no era importante que el texto tuviera sentido, y, si lo tenía, solo moderadamente; aunque en otros casos su significado podía ser esencial, como en esta imagen. Con la incorporación en ella de una poesía concreta sublimó las nalgas de la mujer y les reconoció aquello que quizá públicamente no reconoceríamos, porque es muy sencillo hablar sobre poesía concreta abstracta, sobre composición, sobre tipografía, pero de la misma manera es necesario reconocer que en la imagen también hay unas nalgas femeninas. La tercera fotografía, S. t. (“NOIR”), 1964-65 (cat. 113), no resulta tan exclusiva. En ella asumen el papel principal las propias letras, originalmente grabadas a fuego en madera y luego trasladadas a papel, pero también escritas sobre un papel con máquina de escribir. De nuevo, las letras no tienen ningún sentido, algunos elementos, como por ejemplo el círculo, lo conocemos también de la composición anterior. La fotografía de las nalgas femeninas en este caso no atrae la atención, constituye más bien una especie de subconsciente. Las creaciones fotográficas de Ovčáček son osadas, y la combinación de letras y nalgas chocante, para muchos quizá barata, e incluso obscena, pero en realidad el autor no hace sino mostrarnos al menos dos caras de nuestro yo: una oficial y otra oculta.

cat. 113

Svoboda se inclinaba por la ascesis fotográfica. Sus imágenes se convirtieron en una especie de haikus, composiciones puristas —aunque se perciban las huellas de la conciencia y la imperfección humanas—, con el deseo de conducir a la meditación.

El fotógrafo Jan Svoboda fue considerado el continuador de Josef Sudek, y en sus naturalezas muertas tempranas realmente encontramos cierta conexión. Pero mientras que Sudek reconocía sus propias emociones y las de las cosas, y conectaba el entorno con la naturaleza muerta, Svoboda se inclinaba por la ascesis fotográfica. Sus imágenes se convirtieron en una especie de haikus, composiciones puristas —aunque se perciban las huellas de la conciencia y la imperfección humanas—, con el deseo de conducir a la meditación. Svoboda trabó amistad con artistas que le dejaron fotografiar sus obras, especialmente esculturas. En la realización de esta tarea se permitió algo absolutamente inaudito: colocar las esculturas en un interior corriente donde quedaban a la vista enchufes, puertas, suelo tosco, etc. Incluso llegó a ignorar la escultura y a fotografiar solo un detalle. Cuando mostraba sus composiciones a un escultor que le había pedido una fotografía convencional, no se encontraba con su incompreensión. Al contrario. Así, el escultor Stanislav Kolíbal por ejemplo se entusiasmó con las imágenes de Svoboda porque este había comprendido perfectamente la esencia y el carácter de sus obras. Las siguientes fotografías son todas del taller de este

cat. 114
cat. 115
cat. 116

escultor: *Nakloněné věci* (z ateliéru S.K.) [Piezas inclinadas (del taller de S. K.)], 1966 (cat. 114); *Sedlina* (z ateliéru S.K.) [Sedimento (del taller de S. K.)], 1968 (cat. 115), y *Pocta Japonsku* (z ateliéru S.K.) [Homenaje a Japón (del taller de S. K.)], 1968 (cat. 116). Svoboda alcanzó una calidad en sus imágenes a la que ningún fotógrafo anterior a él había llegado. Sudek, que como él fotografiaba las obras de otros artistas, era en comparación moderado, aunque al fotografiar los diseños de vasos o de servicios de café o de té de los años treinta de Ladislav Sutnar, realizó osadas composiciones geométricas. Svoboda fue sin duda uno de los fotógrafos con grandes pretensiones estéticas, no solo respecto a lo que fotografiaba sino sobre todo en relación a cómo lo fotografiaba. La pureza en la expresión, la base filosófica que hallaba en los objetos fotografiados, la distancia y la humildad eran valores que Svoboda elevó a arte.

Běla Kolářová estuvo mucho tiempo a la sombra de su marido, el poeta, autor de *collages*, mecenas y mentor imprescindible de la cultura checa de los años cincuenta y sesenta, Jiří Kolář. Empezó a fotografiar a mediados de los años cincuenta, y a principios de los sesenta creó cuadros-objeto a partir de objetos nimios, sobre todo usados por mujeres, como broches, clips, pasadores, botones a presión, etc. En 1961 empezó a aprovechar las posibilidades de la fotografía; al mismo tiempo descartó completamente documentar fotográficamente la calle y se decidió por la abstracción. La conseguía —como se ha comentado más arriba— con ayuda de objetos útiles, lo que significa que forzaba a pensar sobre ellos al espectador. Por eso, en su primer encuentro con las obras de Běla Kolářová, no es de extrañar que muchas veces acabara preguntándose sorprendido qué era o qué significaba lo fotografiado: “¡Pero si es reprobablemente vulgar! ¿Puede esto considerarse arte?”.

cat. 117

Pero en estas fotografías de la Colección Dietmar Siegert tales preguntas no surgen de manera tan inequívoca. Excepto una de ellas, las demás son composiciones geométricas, tres de las cuales fueron creadas en colaboración con Jiří Kolář. La primera, *Dingogramme*, 1962 (cat. 117), es hasta cierto punto un cuadro dentro del cuadro, de los que el del interior es la caligrafía que creó su esposo para ella. Uno incluso se sorprende de la maestría con la que han sido realizados estos cuadrados, y se pregunta qué era lo que Kolářová esperaba de ellos. Pasó el dibujo a un negativo, con lo que obtuvo el marco negro, que luego colocó en un fondo de líneas puramente horizontales. La obra, minimalista y sin emoción, *Objektivní fotografie — Variace č. 1* [Fotografía objetiva. Variación n.º 1], 1962 (cat. 118), ejemplo de la habilidad del ser humano, es del mismo estilo que la anterior, solo que de proporciones diferentes. Por otro lado, su composición es más compleja, puesto que Kolářová trabajó aquí con el positivo y el negativo de la misma forma geométrica, y también con el contraste conseguido al introducir una parte iluminada en la oscura, y viceversa. En cualquier caso, el conjunto induce a la reflexión, y no es convencional en su presentación, como en el caso de la primera fotografía. La siguiente, *Kam? Variace II* [¿Adónde? Variación II], 1962 (cat. 119), muestra una serie de círculos concéntricos cruzados verticalmente por anchas líneas negras y blancas. De carácter completamente distinto es *Křehký kruh (aranžovaná fotografie)* [Círculo frágil (fotografía retocada)], 1963 (cat. 120), que nos da una idea de la manera en que Kolářová manipulaba los objetos. Las cáscaras de huevo vacías, divididas por la mitad, están colocadas formando algo entre un círculo y un cuadrado o rombo asentado sobre una arista. Probablemente la artista quiso aproximarse a la forma de un huevo, pero no de manera literal. Ya en el título leemos que se trata de una forma frágil, de un objeto frágil.

cat. 118

cat. 119

cat. 120

Las fotografías de Běla Kolářová son más valoradas que sus ensamblajes, es decir, que las composiciones de sus cuadros-objeto, quizá porque en las primeras esas composiciones son más complejas, y seguramente más hermosas para los ojos del espectador que los cuadros-objeto.

Tal vez de manera algo sorprendente, acabaremos este recorrido transversal por la fotografía artística checa de casi todo el siglo XX¹⁹ con la presentación de la obra de finales de los sesenta y principios de los

19. A principios de los años ochenta el rostro de la fotografía checa empezó a cambiar de manera radical. Probablemente, el mayor mérito en este sentido lo tengan paradójicamente los fotógrafos eslovacos que en esa época estudiaban en la Escuela de Cine de Praga (FAMU). Adoptaron nuevos temas, composiciones complejas de carácter inusual y sobre todo manifestaban sentido del humor.
20. Una isohelia es una imagen en la que se ha limitado número de tonos (colores) manipulando el negativo. La técnica fue desarrollada por el químico, fotógrafo y artista constructivista polaco Wítold Romer en 1932 N. del E.
21. Efecto causado por la pseudosolarización de la imagen mediante la sobreexposición del negativo en el cuarto oscuro. N. del E.

cat. 121, 122
cat. 123

setenta de uno de los protagonistas de la vanguardia de Devětsil al que ya nos hemos referido al principio de este texto, Jaroslav Rössler. En la primera mitad de los años veinte del siglo pasado, Karel Teige le introdujo en Devětsil, convirtiéndose en el único fotógrafo del grupo. Cuando en 1925 dejó a František Drtikol, ya había realizado varias fotografías y fotomontajes de estilo constructivista, y cuando el mismo año fue a París continuó en esa línea, aunque trabajó para la publicidad en el espíritu de la vanguardia. Rössler pintó y dibujó durante dos periodos, en los años veinte y a finales de los cuarenta. En la segunda mitad de los años cincuenta aparecieron sus fotografías de exposición múltiple en blanco y negro, y sus perspectivas indirectas, que consiguió con ayuda de un prisma de cristal fijado al objetivo. A finales de los años sesenta y principios de los setenta, halló su propia técnica, la isohelia²⁰, con la que realizó fotografías en color en varias capas, dos o tres láminas translúcidas de diversos colores que luego superponía. Muchas de estas isohelias presentaban un efecto Sabattier²¹, de modo que la imagen adquiriría un aspecto psicodélico, lo que cuadraba perfectamente con la época. A veces reconocemos en las isohelias el motivo original, otras veces la imagen está tan distorsionada que la composición resultante es abstracta, sin referencia alguna a la realidad: S. t. (*Fialová*) [Violeta], 1969 (cat. 121); S. t. (*Zelená*) [Verde], 1972 (cat. 122); S. t. (*Bílo-modrá*) [Blanquiazul], 1974 (cat. 123). En total, realizó unas veintisiete isohelias. Significativo es que Rössler mantuvo la expresión vanguardista en sus obras durante toda su vida, y en cada fase halló nuevos procedimientos fotográficos y una estética con la que los historiadores de fotografía y del arte a menudo no saben qué hacer. Sus últimas creaciones fotográficas son precisamente isohelias, y las realizó cuando tenía casi setenta años. En el siglo XIX habríamos llamado a Rössler “genio”, pero en el XXI nos apoyamos en una etiqueta más moderada, en la que faltará la denominación de fotógrafo y que aquí compensaremos solo con una breve descripción y un matiz admirativo: Jaroslav Rössler fue una personalidad artística absolutamente excepcional, persistente en su curiosidad, su osadía y su voluntad de descubrir y colaborar en la creación de la modernidad con su discurso, que mantuvo toda su vida, incluso aunque su época se volviera contra él.

El arte vanguardista checo y europeo en las portadas de los libros: la librería como galería de arte

En el arte plástico checo del siglo XX ocupan un lugar excepcional las cubiertas de los libros. La tendencia a reproducir obras de arte en las cubiertas empezó con Devětsil, es decir con los poetistas²² y constructivistas de los años veinte, continuó con el surrealismo en los treinta y culminó en los sesenta con las variaciones del arte abstracto. Lo controvertido de toda la producción de portadas de libros es que no las crearon diseñadores profesionales que imitaran a la vanguardia, sino los mismos artistas que la definieron; y, tras la guerra, la modernidad.

cat. 131

Abeceda [Abecedario], 1926 (cat. 131), de Karel Teige, es un caso icónico de la vanguardia europea, y al mismo tiempo una obra de arte sin precedentes en la que participaron las poesías de Vítězslav Nezval —fotografiado por Karel Teige en 1940 (véase p. 184)—, las composiciones de danza de Milča Mayerová, las fotografías de Karel Paspá y la composición tipográfica de Karel Teige. La inspiración fundamental en la realización de esta obra fueron las letras del abecedario. A cada una de ellas se le dedica en el libro una doble página compuesta por la letra en cuestión, un poema y la fotografía de una bailarina. El poeta parte de la forma de cada una de las letras, se deja llevar por ellas, libera su propia imaginación y las interpreta. La bailarina parte de la forma de la letra y, llevada además por el poeta, interpreta tanto la letra como el mismo poema. El tipógrafo aprovecha la forma de la letra, prepara una fotografía de la bailarina según su propia idea y compone un poema gráfico abstracto con los medios tipográficos. En cada página doble se hacen visibles todos los participantes que crearon juntos este *Gesamtkunstwerk* [obra de arte total]. El abecedario surgió en la cima de los poemas visuales del Poetismo. Algunos fueron compuestos como hojas sueltas, otros fueron utilizados en las portadas de libros. Los poemas con imágenes debían ser impresos con el fin de llegar a manos de todos, no solo de los coleccionistas.

cat. 129

En las portadas de libros encontramos una gran variedad de poemas con imágenes, muchos creados directamente para ellas. El primero se publicó en el almanaque *Život* [Vida], 1922 (cat. 129). Fue realizado conjuntamente por Karel Teige, los arquitectos Bedřich Feuerstein y Jaromír Krejcar y el pintor Josef Šíma. Se trata de uno de los primeros fotomontajes checos, y por ello nos centraremos especialmente en él. El mar tranquilo de horizonte alto que aparece al fondo de la imagen representa el principio original, la naturaleza. En un primer plano muy acusado que ocupa casi toda la superficie de la portada se ven las acanaladuras de una columna dórica, lo que hace referencia al origen de la civilización europea y de un orden firme. El último grado de desarrollo es la rueda de automóvil en la esquina inferior derecha: la técnica, con su belleza interior, se ha apoderado de la civilización. El título *Život* y el subtítulo *Sborník nové krásy* [Recopilatorio de la nueva belleza] son una afirmación del ser y el principio de una nueva y última fase²³. Los poemas visuales, no solo en las portadas, tienen en su gran mayoría una disposición ortogonal, y se componen de fotografías y, por supuesto, de letras, como vemos en las de Jindřich Štyrský *Sen* [Sueño], 1924 (cat. 137) y en *Tono-Bungay*, 1925 (cat. 138), de H. G. Wells, y en la de Karel Teige del libro *Svítání* [Amanecer], 1925 (cat. 130), de Émile Verhaeren. Los poemas con imágenes surgieron en la fase temprana de Devětsil, entre los años 1923 y 1927, y fueron su expresión lúdica característica. Si aceptamos como tales también sus formas simplificadas en las portadas, no se realizaron más de cincuenta en total. En 1927, es decir dos años antes de que la vanguardia se reencauzara y empezara a inclinarse por el funcionalismo, nacieron, todavía como un recuerdo de los poemas con imágenes, las portadas *Nevěsta* [La novia], 1927 (cat. 144), del pintor y dibujante Adolf Hoffmeister, y *Civilizovaná žena* [La mujer civilizada], 1929-30 (cat. 145), de Zdeněk Rossmann. *Civilizovaná žena* era el catálogo de una exposición en Brno sobre la emancipación de la mujer. Ambas portadas no carecen de ironía y sentido del humor. Su composición, de carácter geométrico, es muy sencilla: unas líneas o franjas verticales y horizontales en los márgenes izquierdo e inferior enmarcan la escena, cuyo centro queda ligeramente desplazado arriba a la derecha. *Nevěsta* mantiene además el carácter lúdico de los diseños de años anteriores.

cat. 137

cat. 138, 130

cat. 144

cat. 145

22. Miembros del movimiento artístico *Poetismus* [Poetismo] propio de Checoslovaquia y que nunca llegó a cruzar sus fronteras. N. del E.

23. La portada del almanaque *Život* fue creada a finales de 1922; la publicación salió y fue distribuida en enero de 1923.

- cat. 147 De solo un año más tarde es la portada de Karel Šourek del libro *Jazz*, 1928 (cat. 147), de E. F. Burian. Fue creada en el espíritu de los poemas visuales: divertida, dialéctica y absolutamente convincente, no muestra la decadencia que suele acompañar tan a menudo a las obras tras finalizar un gran periodo estilístico.
- cat. 148 Devětsil se acabó cansando de los poemas visuales. Frente al hedonismo al que tendían algunas piezas, la vanguardia quiso construir casi científicamente un nuevo mundo, y nadie supo mostrarlo artísticamente tan bien como Ladislav Sutnar en las portadas de la revista *Žijeme* [Vivimos], 1931 (cat. 148), o en las cubiertas de los libros de George Bernard Shaw, como *Obrácení kapitána Brassbounda* [La conversión del capitán Brassbound], 1932 (cat. 149). Las portadas de Sutnar no están desprovistas de dinamismo gracias al uso de las acusadas diagonales, que además modificaban la perspectiva, pero las composiciones no tienen un fundamento lógico y rigurosamente imperioso, aunque resultan sorprendentemente vivas. A partir de 1932, el pintor Jindřich Štyrský se quedó cautivado por el surrealismo. Esto empezó a manifestarse en las portadas de los libros que diseñó, como *Psychoanalýza* [Psicoanálisis], 1932 (cat. 139), de Bohuslav Brouk. Lo que en un momento dado pasa por la cabeza de una persona se agrupa en constelaciones difíciles de desentrañar. Y al mismo tiempo tienden a reorganizarse, de ahí la “colección” arbitraria de objetos de la portada. Dos años más tarde, Devětsil se convirtió en un grupo surrealista, hecho que se manifestó inmediatamente, y sobre todo, en las portadas de los libros. Por ejemplo, el poeta Vítězslav Nezval, considerado como la personificación del castillo de fuegos artificiales de la poesía vanguardista checa, realizó las portadas de sus libros *Praha s prsty deště* [Praga con dedos de lluvia], 1936 (cat. 134); *Žena v množném čísle* [Mujer en plural], 1936 (cat. 133), y *Básně noci* [Poemas de la noche], 1938 (cat. 135). Las portadas fueron diseñadas por Karel Teige en la época en que creaba en secreto fotomontajes con cuerpos de mujer. Uno de ellos fue utilizado —después de amputarle la cabeza, para que el cuerpo resultara extraño— en la portada del almanaque de la editorial Kmen *Almanach Kmene* [Almanaque Kmen], 1934 (cat. 132). Por su parte, Zdeněk Rossmann utilizó la imagen del ojo con lágrima de Man Ray en la portada del libro *Vedro na paletě* [Calor en la paleta], 1935 (cat. 146), de František Nechvátal.
- cat. 134
- cat. 133, 135
- cat. 132
- cat. 146

Abeceda [Abecedario], 1926, de Karel Teige, es un caso icónico de la vanguardia europea, y al mismo tiempo una obra de arte sin precedentes en la que participaron las poesías de Vítězslav Nezval, las composiciones de danza de Milča Mayerová, las fotografías de Karel Paspá y la composición tipográfica de Karel Teige.

- cat. 140 Sin embargo, el surrealista *par excellence* era Jindřich Štyrský, y puesto que en esa época ya hacía fotografías, utilizó una de ellas para la portada del libro *Monaco* [Mónaco], 1934 (cat. 140), de Nezval, y otra para el libro *Sláva a bída divadel* [Gloria y miseria de los teatros], 1937 (cat. 142), de Jindřich Honzl. Mucho más surrealista aún es el efecto de su portada para el libro *Rekviem* [Réquiem], 1935 (cat. 141), de Jaroslav Durych. Štyrský se deleitaba con motivos funerarios y los empleaba a menudo en sus obras.
- cat. 142, 141

- cat. 143 En 1940, es decir durante la guerra, si bien el grupo surrealista no dejó de existir, casi todas sus actividades tuvieron lugar a escondidas, en la intimidad. De nuevo volvieron a publicarse libros en 1945, por ejemplo *Na jehlách těchto dní* [En las agujas de estos días] (cat. 143). Se trata de una colección de poemas de Jindřich Heisler con fotografías y portada del entonces ya fallecido Štyrský (murió en 1942). Un año más tarde apareció la antología poética *Výbor básní* [Selección de poemas], 1946 (cat. 136), de Paul Éluard, y no deja de ser significativo el hecho de que precisamente Éluard abandonara a los surrealistas y se convirtiera en miembro del Partido Comunista francés, lo que ni André Breton ni Karel Teige le perdonaron. Con todo, Teige hizo la portada con un fotomontaje de 1940, es decir, de la época en que aún eran amigos. Es cierto que, tras acabar la guerra, la vanguardia continuó activa, pero el fervor se había extinguido y no volvieron a conectar con la época anterior a la escisión.
- cat. 136

La vanguardia checa se data entre 1920 y 1938, aunque no encontramos manifestaciones vanguardistas hasta 1922. La época de la vanguardia se acaba con la Segunda Guerra Mundial, o más concretamente con la anexión de los Sudetes por parte de la Alemania nazi en 1938. A partir de entonces encontramos en las portadas ya únicamente expresiones esporádicas, aunque las de 1939 y posteriores ya no tienen fuerza ni convencer por su calidad, como si la vanguardia se hubiera desangrado. Pero lo que surgió en la antigua Checoslovaquia y fue transmitido a la gente precisamente por medio de las portadas, convirtiendo las librerías en su galería de arte, fue un programa realmente excepcional. Sin duda esto no fue formulado

verbalmente, y sin embargo así sucedió. La vanguardia checa se hizo visible no solo en su país, sino también en toda la Europa del momento, hoy en día en todo el mundo. Y si realmente una parte del arte de este país ha convencido a Europa, esa fue la portada vanguardista, y no la pintura, la escultura ni la arquitectura. Más adelante recibió también este honor la fotografía checa, mientras que los libros y revistas de la vanguardia checa fueron conocidos, en un marco de reciprocidad, entre dadaístas, surrealistas, futuristas, constructivistas y funcionalistas de toda Europa inmediatamente después de publicarse²⁴.

cat. 150

cat. 151

Como ya se indicó en el apartado sobre la fotografía, durante la guerra nació *Skupina Ra* [El Grupo Ra], en su origen un grupo surrealista que durante el protectorado alemán no pudo expresarse en público. La primera antología de obras del grupo no se publicó hasta 1946; y la segunda en 1947. En la primera, el folleto *A zatímco válka* [Y mientras la guerra], 1946 (cat. 150), se reúnen manifestaciones literarias y plásticas del periodo bélico, es decir de los tiempos de la falta de libertad. En la portada aparece el negativo de una fotografía de la fachada destruida de un edificio barroco, quizá una iglesia, y su autor es Václav Zykmund. En la segunda antología, *Skupina Ra* [El Grupo Ra], 1947 (cat. 151), vuelve a aparecer en la cubierta una fotografía de una ruina —en este caso una ciudad destruida— obra de Vilém Reichmann. Esta última antología acompañaba una exposición del grupo, y tanto en ella como en la muestra hay obras hechas después de la guerra, con la excepción de la serie fotográfica de Vilém Reichmann *Raněné město (1945-1947)* [La ciudad herida]. Es sintomático que en las portadas todavía haya fotografías de la devastación provocada por la guerra, puesto que no era posible ignorarla, y tampoco sus consecuencias. La guerra fue un tema inevitable aún durante los siguientes diez años tanto en la literatura como en el arte, incluida la fotografía. Por ello no sorprende que entre 1945 y 1948 no surgiera absolutamente nada excepcional en el campo del diseño de libros. No se podía conectar con la vanguardia y no había nada nuevo a la vista²⁵. Por supuesto, en el resto de mundo, especialmente en los Estados Unidos, había surgido una nueva forma de abstracción. Pero en las exposiciones de arte americano, francés y británico que viajaron por Europa las obras abstractas estaban en absoluta minoría, y de hecho solo como excepciones. Primero era necesario elaborar el pasado, que solo podía expresarse de manera realista. Tras el golpe de estado comunista de 1948, ya era tarde para todo, porque en el arte se exigió realismo socialista, no diferente a lo que ocurrió en la Alemania del nacionalsocialismo.

Tras el golpe de estado comunista de 1948 en el arte se exigió realismo socialista. Durante diez años en Checoslovaquia no pasó nada en el mundo del arte. Solo tras la llegada del informalismo los jóvenes creadores hallaron su camino: una abstracción liberadora en sus más diversas formas, por ejemplo, con ayuda de la fotografía, como hemos visto.

Durante diez años en Checoslovaquia no pasó nada en el mundo del arte. Solo tras la llegada del informalismo, y después de las dos exposiciones *Konfrontace I* y *Konfrontace II* [Confrontaciones I y II] de 1960, los jóvenes creadores hallaron su camino: una abstracción liberadora en sus más diversas formas, por ejemplo, con ayuda de la fotografía, como hemos visto. Pero además, a principios de los años sesenta no era oficialmente posible exponer, por tanto tampoco vender. Teniendo en cuenta que los artistas tenían que vivir de algo, se vieron forzados a buscar formas alternativas para ganarse la vida. Algunos diseñaban

24. Existen unas setecientas portadas vanguardistas checas; esta es una pequeña selección, aunque quizá también representativa, de su sección de fotomontajes. Pueden consultarse más, por ejemplo, en Zdenek Primus, *Tschechische Avantgarde 1922-1940 — Reflexe europäischer Kunst und Fotografie in der Buchgestaltung*. Münsterschwarzach: Vier-Türme-Verlag, 1990.

25. No es muy conocido que Karel Teige diseñó portadas durante la guerra, e incluso en 1951, año en que murió. En total creó unas cien, pero en ellas no hay atisbos de la vanguardia anterior ni innovación alguna. Cuesta decir si a Teige se le acabó la inspiración, como le pasó por ejemplo a Nezval después de 1938, o si la atmósfera de la guerra (*inter arma silent musae*) del periodo de posguerra o de los primeros años bajo gobierno comunista eran tan deprimentes que no había de dónde sacar inspiración. Probablemente sea esto último.

26. Cf. Zdenek Primus, *Zbyněk Sekal — Knižní obálky, Fotografické skicy, skládané obrazy / Book Covers, Photographic Sketches, Assembled Pictures*. Praga [s. l.], 2015.

carteles, dibujaban, editaban libros y —algo relevante hoy en día para el arte checo— diseñaban portadas para libros. Estas apenas fueron perseguidas por la censura, porque según la comisión —en la que participaban militantes a menudo sin la más mínima idea sobre arte y artistas, y que en las portadas solo veían un producto gráfico corriente, sin la ambición de perjudicar al sistema—, se trataba de diseños inofensivos. Los carteles de las películas, por ejemplo, fueron vigilados con mayor suspicacia, puesto que en ellos se debía explicar la historia de la película, y por ello la comisión exigía hasta cinco diseños diferentes de cada uno. En el caso de los libros, bastaba un diseño; y, si la redacción se decidía por una portada, esa era la que se acababa imprimiendo. La abstracción que encontramos en las portadas no fue equiparada *a priori* con las obras prohibidas de carácter no figurativo, es decir con una concepción abstracta. Si aparecía una fotografía, lo que no sucedía tan a menudo, era en apariencia sencillo distinguir si perjudicaba al sistema político o solo era una aproximación a la realidad. Nadie pareció darse cuenta de que los artistas componían las portadas de igual forma que pintarían un cuadro abstracto; de la misma manera que a nadie se le ocurrió pensar que la portada de un libro llegaba a las manos de mucha más gente que una obra vista en el taller de un artista. Es difícil decir si los artistas sabían realmente que educaban a la nación para entender el arte abstracto.

Apenas encontramos en el arte abstracto de Europa tanta poesía y sentimentalidad como en el checo. La poesía como tal se escribió en este país siempre con grandes letras, y no hay razón para dudar sobre su futuro, a pesar del mundo globalizado, de internet, del materialismo, de la funcionalidad y del nivel de información, de proporciones enfermizas, que se nos exige y con la que se nos alimenta constantemente.

Cuando el autor de este texto organizó una muestra y escribió el libro *Umění je abstrakce* [El arte es abstracción], que se ocupaba de manera explícita de comparar la pintura, la escultura, la fotografía y las portadas de libros, los visitantes de la exposición se llevaron una sorpresa, fue un choque incluso para el público especialista y para los mismos artistas. ¡Los visitantes relataron luego con orgullo que no eran conscientes de tener auténtico arte en casa! Hasta ese momento veían los libros solo como literatura y no como portadores de arte plástico. ¿Es pues posible que los autores diseñaran las portadas abstractas sin ser del todo conscientes? ¿O se tomaban la portada como un posible boceto para una realización posterior? Tales ejemplos existen, pero es posible que pusieran a prueba al público sin analizar hasta la saciedad por qué se escogía precisamente un motivo y no otro, por qué se empleaba el lenguaje de la abstracción, o por qué un detalle perdía su relación con el conjunto original del que surgía. En cualquier caso, muchas comparaciones son no solo absolutamente convincentes, sino a menudo asombrosas.

cat. 152

La fotografía llegó a la portada sobre todo porque el artista sabía que podía expresar con exactitud el contenido del libro. Ese fue el caso de la de *Proměna* [La metamorfosis], 1962 (cat. 152), el famoso relato de Franz Kafka. Para ella el escultor Zbyněk Sekal utilizó una fotografía de Emila Medková que evoca al insecto en el que se reencarna el protagonista, Samsa. El pintor y grafista Libor Fára utilizó para la portada del libro *Lidský strom* [El árbol del hombre], 1962 (cat. 157), de Patrick White, el detalle de una puerta —quizá una contraventana— parecido al que empleó Sekal en la portada de *Pout' Prahou* [Peregrinaje por Praga], 1967 (cat. 155), de Vojtech Volavka. De nuevo, la fotografía de Sekal no es anónima, sino que pertenece a la renombrada fotógrafa Emila Medková. Sekal escogió un detalle de la imagen —que podemos comparar con dos fotografías de la Colección Dietmar Siegert— y le aplicó un color. Con ello convirtió el motivo de la fragua y de la madera en una composición de relevancia, incluso, arquitectónica. Fue de nuevo Sekal quien diseñó la portada del libro *Hřích* [Pecado], 1962 (cat. 153), de Németh László. La fotografía, realizada desde gran altura, fue elaborada de manera que pareciera el perfil de la cabeza de la persona que, en la novela, no piensa en nada más que en abrirse camino en la gran ciudad. Sekal fue uno de los más destacados diseñadores de libros durante los años cincuenta y sesenta²⁶, y encontramos en él paralelos tanto con su propia creación como con el arte europeo de entonces. Sekal también fotografió y diseñó las portadas de las obras de Sinclair Lewis que se publicaron progresivamente en la antigua Checoslovaquia durante los años sesenta, como *Arrowsmith* [El doctor Arrowsmith], 1963 (cat. 154), y *Krev královská* [Sangre de rey], 1967 (cat. 156). Estos fotomontajes fueron concebidos para ilustrar tanto la cubierta como la contra, y más o menos deforman la realidad fotografiada, de manera que la impresión que producen es de extrañeza o, hasta cierto punto, surrealista. Paralelamente al arte mundial, pero también de forma interdisciplinar entre el cartel de película y la portada de libro, se expresó Milan Grygar en la portada de la

cat. 157

cat. 155

cat. 153

cat. 154

cat. 156

- cat. 158 obra *Politické divadlo* [Teatro político], 1971 (cat. 158), de Erwin Piscator. La fotografía recortada en tiras y recompuesta en horizontal como si fuera una persiana es un ejemplo excelente de una crítica no encubierta al trabajo político en el teatro. Con una técnica parecida se expresó también Jiří Kolář.
- cat. 159 La portada del libro *Generál slunce* [Mi compadre el general Sol], 1962 (cat. 159), de Jacques Stéphen Alexis, fue diseñada por Jaromír Valoušek. Vemos la fotografía de una pared descascarillada o de una tierra seca por el sol con un elemento gráfico rojo que imita el sol, con lo que se ilustra con claridad el contenido de la novela, en este caso sobre África. En la Colección Dietmar Siegert encontramos otras fotografías casi idénticas a esta última, por ejemplo la de Václav Sivko que ilustra la portada *Dům v Karlově ulici* [La casa en la calle de Carlos], 1968 (cat. 160), de Moscheh Ya'akov Ben-Gavriël, donde además solarizó la estructura. El artista gráfico Adolf Born concibió de manera parecida la portada del *Hamlet*, 1966 (cat. 161), de William Shakespeare, con la única diferencia de que la imagen original es de carácter sígnico. Vladimír Fuka, pintor e ilustrador, es uno de los artistas más significativos de entre los que hicieron portadas de libros, arte al que se dedicó toda su vida. La que hizo para *Spodina* [La resaca], 1963 (cat. 162), de Juan Goytisolo, podría ser la imagen de un detalle de una obra matérica de Zdeněk Beran o de una escultura de Aleš Veselý. En realidad, se trata de la fotografía de unas tablas, probablemente de una valla, a través de cuyas rendijas se vislumbra lo que estaba lejos del alcance de los más desfavorecidos. El último ejemplo de portada es la que hizo el legendario artista gráfico Vladimír Boudník: para la novela *Hledám své vrahy* [La venganza del soldado Pooley], 1963 (cat. 163), de Cyril Bencraft Joly. Boudník y su obra requerirían un capítulo entero. Dibujante técnico en una fábrica, fue ante todo un autodidacta, arrebatado representante y propagador del arte abstracto y de su explosionalismo. Tuvo auténtico valor al propagar sobre los derruidos muros praguenses la fuerza natural de la abstracción. Boudník no era capaz de repetirse a sí mismo, así que sus gráficos, con apenas alguna excepción, son siempre únicos. Cuando fue abordado para que diseñara la portada de una novela bélica, recurrió por supuesto a aquello de lo que fue uno de los primeros en extraer inspiración, la fotografía de una pared descascarillada. Vista la imagen más de cerca, se descubren rastros de tela, es decir que la pared es ficticia, creada solo para la cubierta. Frente a la pared colocó la fotografía de una señal de dirección que simula una lápida en forma de cruz sobre la que se ha colgado un casco inglés. Mostramos esta portada porque en ella hay una fachada artificial, es decir una abstracción creada por Boudník para nosotros. La fotografió y después la alteró cromáticamente, y la completó con una auténtica fotografía en blanco y negro de una cruz real.
- cat. 164 La última de las portadas es la que diseñó Antonín Dimitrov para el libro *Sbohem město C.* [Adiós Columbus], 1966 (cat. 164), de Philip Roth. Se trata de la fotografía intensamente solarizada de unas mujeres desnudas. Por la imprecisión de las figuras, la obra raya la abstracción. La solarización y el color pudieron estar inspirados por los carteles y gráficos psicodélicos que surgieron precisamente a partir de 1966 en San Francisco, o también en Inglaterra, muchas veces bajo el efecto del LSD.
- Si comparamos la producción de la vanguardia checa de los años veinte y treinta con la de los sesenta, comprobamos que en el segundo periodo solo la mitad de libros que se publicaron tenían una portada abstracta, es decir, una portada con ambición artística. Los años veinte y sesenta del siglo XX suelen considerarse como los más inspiradores en la antigua Checoslovaquia, probablemente por la ambivalencia política y social, por la voluntad progresiva de una población, a menudo politizada, de buscar una solución a toda costa. Ambas décadas se distinguieron por una libertad relativa y una gran determinación de crear algo radicalmente nuevo, y ambas acabaron privadas de libertad. También había una esperanza, visible y emocionalmente cercana, de un mañana mejor.

Coda

¿Se puede comparar la producción fotográfica de un país con la de otros países, empezando por los vecinos? Sin duda, es cierto que los artistas europeos vivían en un intercambio constante de información, pero la situación política en nuestro continente era tan diversa, y al mismo tiempo tan parecida, que de una vez por todas deberíamos hablar de arte europeo, y no de arte francés, alemán, español, checo o italiano. No obstante, si hemos de especificar, deberíamos entonces hablar de las coloraciones de cada país, puesto que fundamentalmente en toda Europa se producía lo mismo. Estaba el fascismo, el comunismo, una democracia socavada, y muchos de los artistas creían en alguna de estas ideologías, algunos incluso las alternaron todas. No es válido lo que dijo un conocido pintor checo: “Cuando cerraba la puerta de mi taller, no existía la política”. Si hubiera sido tan sencillo, no tendríamos ni el arte nacionalsocialista, ni el arte fascista, ni el arte del socialismo realista. Finalmente, con el arte se ensuciaron todos, incluso los que cerraban tan perfectamente la puerta de su taller.

Muchas fotografías, por ejemplo las de Vilém Reichmann, Jan Kubíček, Ivo Přeček o incluso las de Benc, habrían sido encasilladas en Alemania como fotografía subjetiva. Formalmente son muy parecidas a las alemanas, pero emocionalmente son absolutamente distintas; el surrealismo y la poesía, para los autores checos, a menudo tienen contenido narrativo. Brassai o Aaron Siskind fotografiaron paredes, uno buscaba las huellas del hombre, el otro estructuras y pictorialidad. Diez años más tarde, las fotografías checas de Čestmír Krátký, Alois Nožička, Vilém Reichmann, Jan Kubíček se parecen tanto a las obras de ambos fotógrafos (que nunca visitaron este país) que son intercambiables. El hecho de que aparecieran con una década de retraso no es producto de una información tardía, porque quien buscaba información la encontraba: en la antigua Checoslovaquia había información, aunque más allá de Praga fuera de difícil acceso. Las fotografías surgieron porque era el momento. Tras el revoque descascarillado —como hemos intentado presentar— descubrimos una crítica al sistema, una huida del arte realista y la necesidad de mostrar que sus creadores seguían formalmente el pulso a su tiempo. El informalismo pictórico alemán puede considerarse mucho más tosco que el checo. El checo fue mucho más oscuro, quizá precisamente tan oscuro como el español. En ambos países regían dictaduras; en Alemania ya había una democracia, pero seguía el recuerdo de la guerra “alemana”. Algunos la vivieron directamente, otros se avergonzaban de ella. Con esto queremos decir que aunque el arte europeo de esa época fuera formalmente muy parecido, en cuanto a contenido estaba anclado, por un lado, en la historia del país y, por otro, en la mentalidad de la gente.

Es aquí donde voy a introducir una digresión personal que hace referencia a mis visitas a la antigua Checoslovaquia entre 1980 y 1990. Cuando todavía era estudiante de Historia del Arte en Hamburgo visitaba a los protagonistas de la vanguardia y la modernidad checas, siempre que podía conseguir el visado. Al principio fui a ver a los miembros de Devětsil, es decir, de la vanguardia, y más tarde a los fotógrafos de la modernidad, como por ejemplo Jan Lausmann, y de los movimientos progresistas, como Jaroslav Rössler, Hugo Táborský, Vilém Reichmann o Miloš Koreček. Hablo solo de los que conocí antes del cambio de sistema político en 1989 y que tienen algo en común con la fotografía. A los fotógrafos y pintores de los años sesenta (Jan Kubíček, Stanislav Benc, Běla Kolářová, Alois Nožička, Čestmír Krátký, Eduard Ovčáček, Ivo Přeček) los conocí después de 1991. Y entonces ya se respiraba otra atmósfera, llena de deseos posibles y de confianza en su realización, y que casi sin excepciones se concretaron, aunque no tan rápido como lo hubieran deseado los artistas después de aquellas dos largas décadas. Sin embargo, durante el totalitarismo —como se llama aún hoy a ese periodo—, fueron todos encuentros muy emotivos. Excepto Reichmann y Koreček, ninguno de ellos estaba ya activo en fotografía ni acostumbrado en absoluto a recibir visitas del extranjero. Ninguno de ellos se podía imaginar que podrían cambiar las cosas o que volverían a exponer o a recibir premios en su país. Aún mayor era la sorpresa por el hecho de que jóvenes de Europa occidental, es decir del mundo libre, sintieran curiosidad por ellos. Cuando les propuse exponer sus obras, escribir un libro sobre ellos, me creyeron, lo que resulta casi increíble, puesto que yo todavía era estudiante. Me lo explico sencillamente por el hecho de que creían en la libertad más allá de las fronteras de su país. Todos eran muy humildes, pero estaban absolutamente convencidos de su obra. Al marcharme, veía alegría en sus ojos por la inesperada visita, pero también tristeza. Luego les visité regularmente. Nunca hablamos de política —excepto con el intelectual Vilém Reichmann—, siempre lo hacíamos sobre su obra. Con el paso de los años sus esperanzas se habían marchitado; en contraste, yo estaba lleno de planes relacionados con su obra y con mis futuros proyectos, y también con mis exposiciones y libros ya realizados. Probablemente les llamó la atención la seguridad de mis planes y mi poder de convicción natural. Me sentí honrado, realmente privilegiado. Fueron también generosos, amablemente me prestaron fotografías para sus exposiciones, escribí textos para los catálogos y libros monográficos. El único que llegó a vivir en un mundo libre fue Vilém Reichmann, con el que además solía hablar sobre la historia universal. Todos los demás se fueron de este mundo sin saber si su obra, sus nombres y su desgraciada patria sobrevivirían. También he vivido acontecimientos realmente tristes relacionados con las visitas. En mi último encuentro

con Koreček, al partir me sorprendió con una gran caja con focalcomanías acompañadas de las palabras: “Esto es para usted, haga lo que quiera con esto”. Varias semanas después le envié una carta para informarle de que había encontrado editor y que saldría un libro que acompañaría varias exposiciones. Pero no llegó a saberlo, puesto que la carta llegó tan solo unos días después de su trágica muerte.

Pero volvamos de los recuerdos a una breve pero concluyente característica del arte y la fotografía checos; apenas encontramos en el arte abstracto de Europa tanta poesía y sentimentalidad como en el checo. La poesía como tal se escribió en este país siempre con grandes letras, y no hay razón para dudar sobre su futuro, a pesar del mundo globalizado, de internet, del materialismo, de la funcionalidad y del nivel de información, de proporciones enfermizas, que se nos exige y con la que se nos alimenta constantemente. Si buscamos “toda la belleza del mundo”²⁷, encontraremos en nuestro interior una poesía que quizá, de buenas a primeras, no sea hermosa, pero que tras una segunda mirada lo será, como lo fue la fotografía informalista, que nació en circunstancias completamente distintas, incluso con otro objetivo artístico y social.

27. Título del libro de memorias del poeta y Nobel de literatura Jaroslav Seifert.

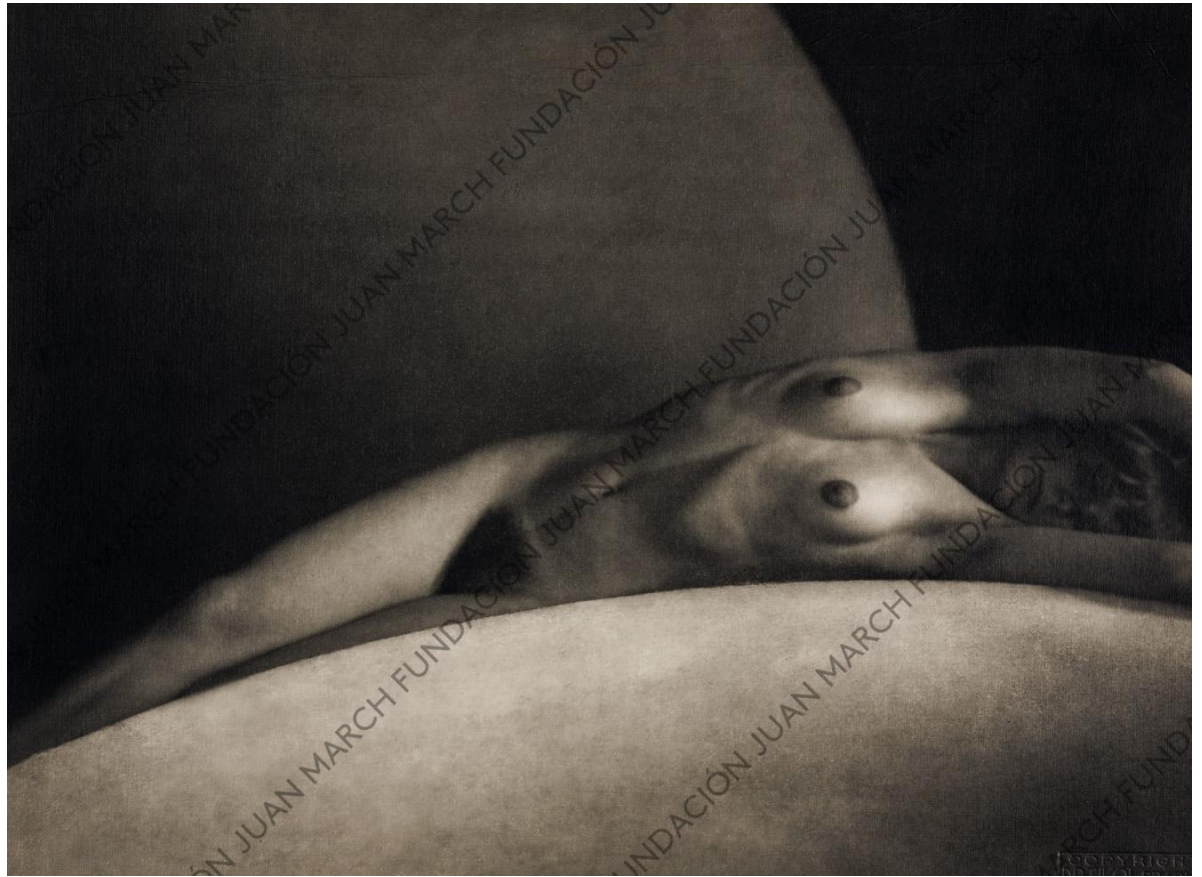


Drahomír Josef Růžička
Pennsylvania Station [Estación de Pensilvania], c. 1924
Plata en gelatina, copia de época
34,6 x 27 cm



František Drtikol
Šest pohlednic dívek hrajících si na koničky [Seis postales de muchachas jugando a los caballitos], 1912
8,8 x 13,6 cm c/u





František Drtikol
Kruhové výseče [Husos], 1928
Plata en gelatina, copia de época
21,3 x 28,7 cm



František Drtikol
Matka-země [Madre-tierra], 1931
Fotomontaje, plata en gelatina
28,3 x 22,7 cm



František Drtikol
Androgyn [Andrógino], 1931
Fotomontaje, plata en gelatina
28,9 x 22,6 cm



Jaroslav Rössler
Portrét Gertrudy Fischerové [Retrato de Gertruda Fischerová], 1924
Plata en gelatina, copia de época
39,3 x 29,5 cm



Jan Lauschmann
Bilá zed' [Pared blanca], 1931
Plata en gelatina, copia de época
25,4 x 37,4 cm



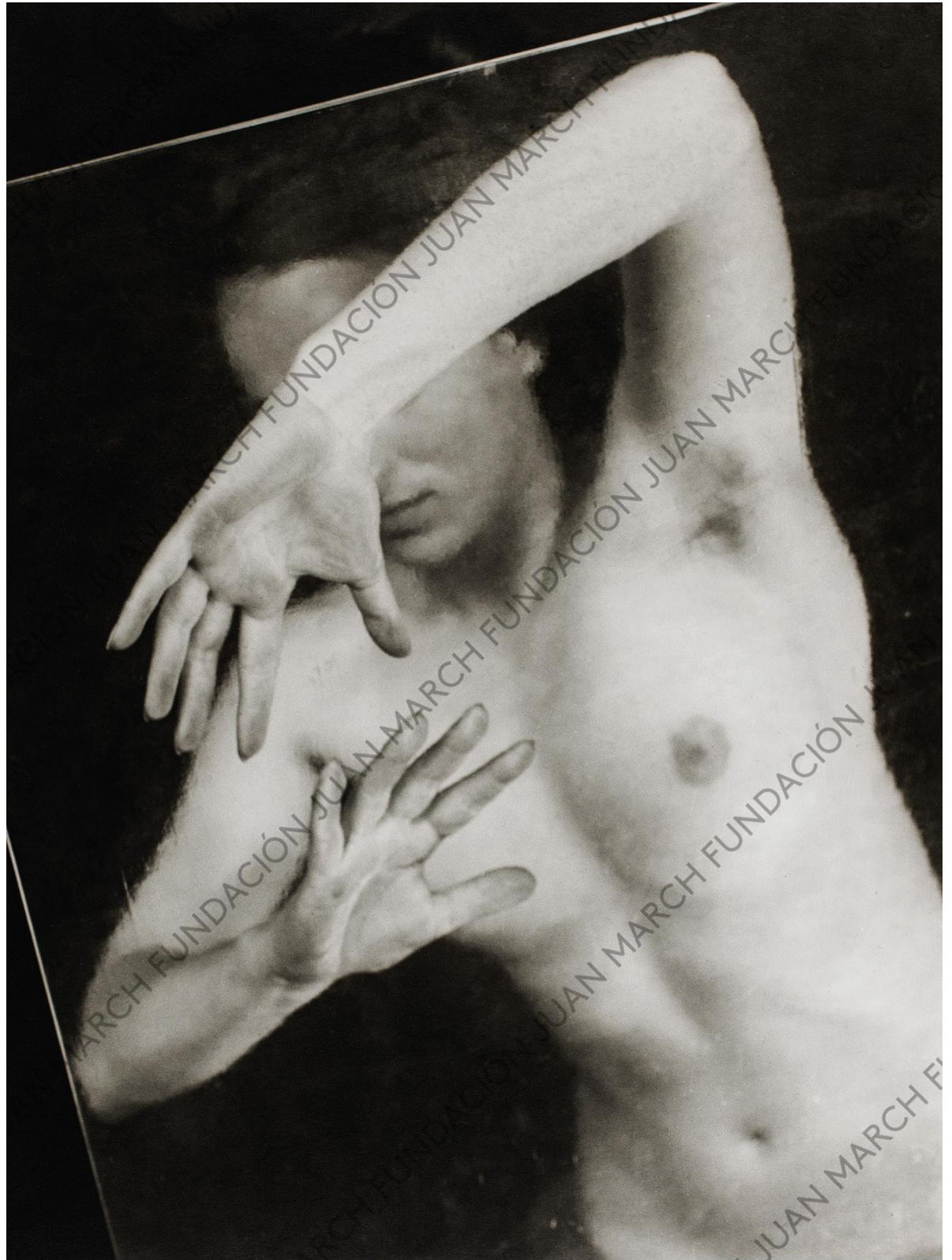
Jan Lauschmann
Dlažba [Pavimento], 1931
Plata en gelatina, copia de época
27,4 x 27,2 cm



František Pilát
Těžký život [Vida dura], 1934
Plata en gelatina, copia de época
23 x 16,8 cm



Jaromír Funke
Masarykův studentský dům (ze série Nová architektura)
[Residencia estudiantil Masaryk (de la serie Nueva
arquitectura)], 1930
Plata en gelatina, copia de época
18 x 24 cm



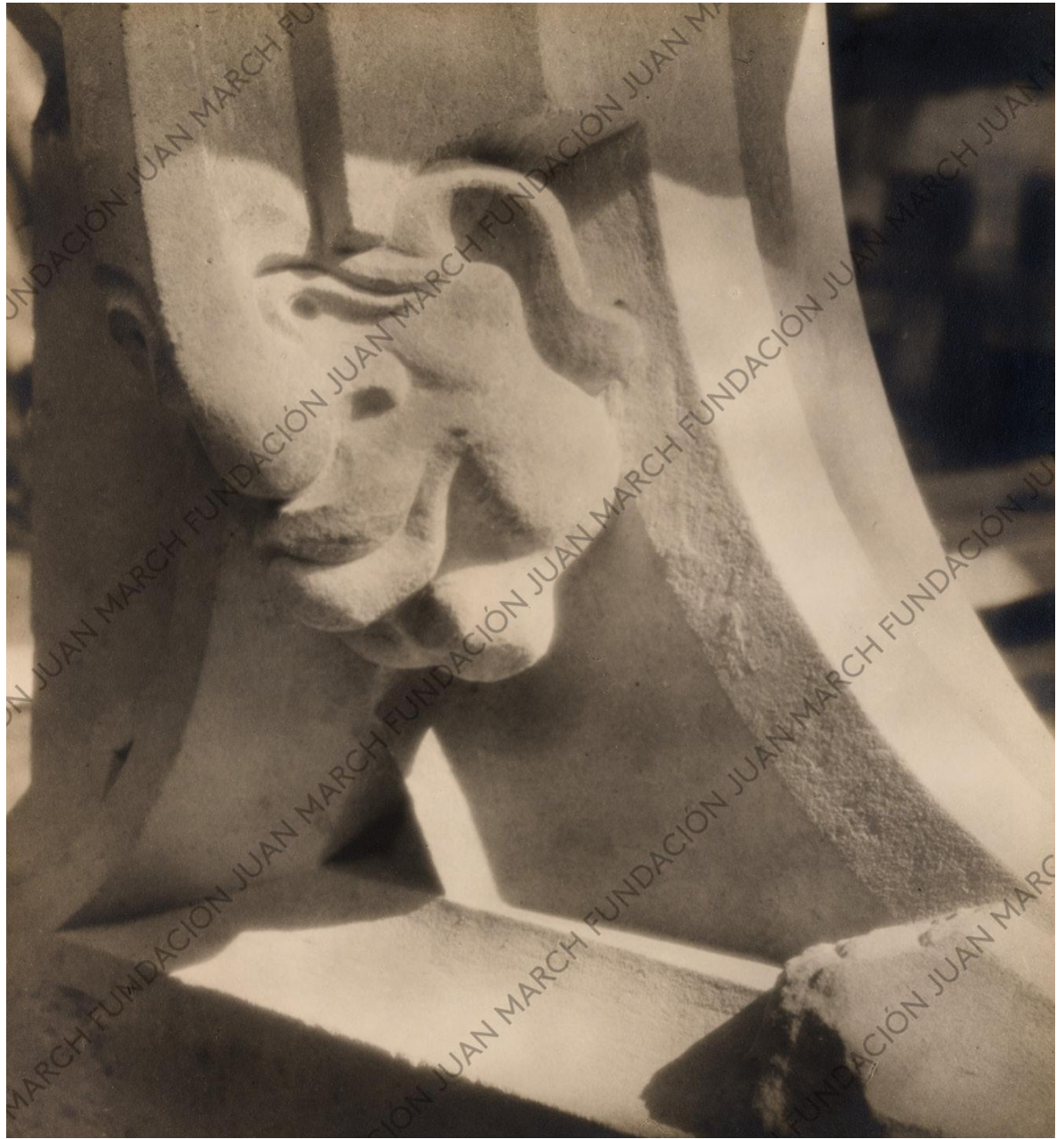
Jaromír Funke
Akt [Desnudo], 1939
Plata en gelatina, copia de época
29 x 22 cm



Josef Sudek
Svatý Vít (Jižní boční lod' a část lodi hlavní) [San Vito
(nave lateral sur y parte de la nave principal)], 1926-27
Plata en gelatina, copia de época
24,2 x 23 cm



Josef Sudek
*Svatý Vít (Opěrné oblouky nad kaplemi jižní
boční lodi) [San Vito (arbotantes sobre la capilla
de la nave lateral sur)], 1926-27*
Plata en gelatina, copia de época
24,2 x 23 cm



Josef Sudek
Svatý Vít [San Vito (detalle de un motivo
decorativo en piedra)], 1926-27
Plata en gelatina, copia de época
24,8 x 23,2 cm

cat. 15
cat. 16



Josef Sudek
Hlava gotické madony
[Cabeza de *madonna* gótica], c. 1947
Plata en gelatina, copia de época
23,9 x 17,9 cm

Josef Sudek
Sádrová hlava [Cabeza de yeso], c. 1947
Plata en gelatina, copia de época
24,1 x 8,7 cm



Josef Sudek
Okno mého ateliéru [Ventana de mi taller], 1954
Plata en gelatina, copia de época
29,3 x 24 cm



Josef Sudek
Mušle [Concha], 1950-54
Plata en gelatina, copia de época
17 x 24 cm

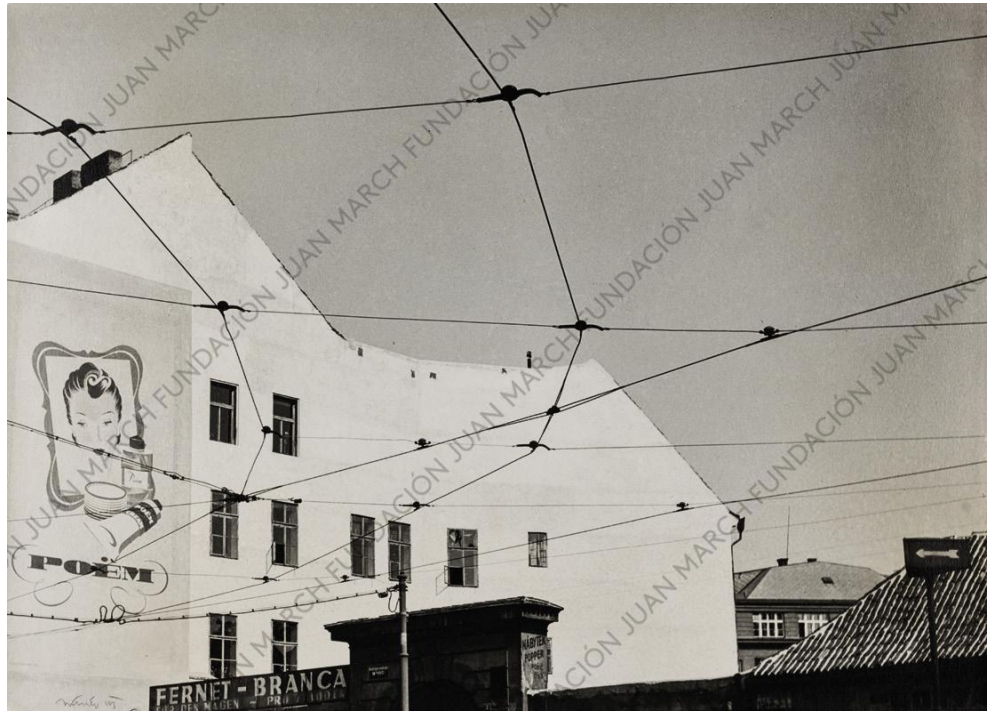


Josef Ehm
Akt se sabatierovým, efektem II [Desnudo con
efecto Sabatier II], 1946
Plata en gelatina, copia de época
23,5 x 17,3 cm



Miroslav Háek
Akt [Desnudo], 1936
Plata en gelatina, copia de época
27,2 x 22,4 cm

cat. 22
cat. 21



Miroslav Hák
Poëm [Poema], 1943
Plata en gelatina, copia de época
21,5 x 29,8 cm

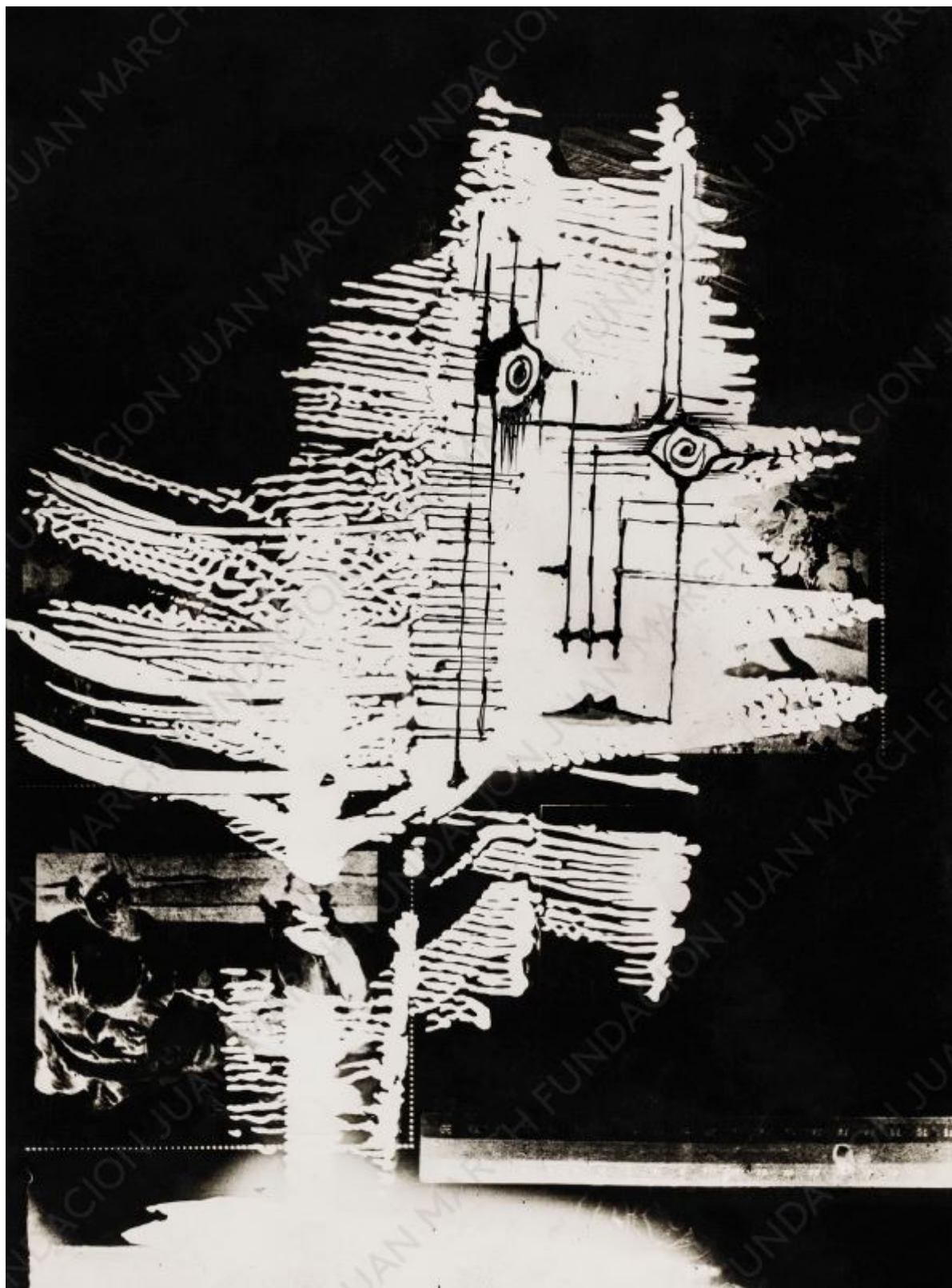
Miroslav Hák
Na rohu [En la esquina], 1943
Plata en gelatina, copia de época
17,4 x 23 cm



Václav Chochola
Plynojem [El depósito de gas], 1945
Plata en gelatina, copia de época
29,8 x 24,1 cm



František Hudeček
S. t., 1938
Plata en gelatina, copia de época
21,2 x 28,3 cm



František Hudeček
Une fête avec une peinture de Gauguin [Fiesta con una pintura de Gauguin], 1938
Plata en gelatina, copia de época
24,8 x 18,3 cm



Zdeněk Tmej
Na ranní šichtu [En el turno de mañana], 1949
Plata en gelatina, copia de época
17,9 x 23,8 cm

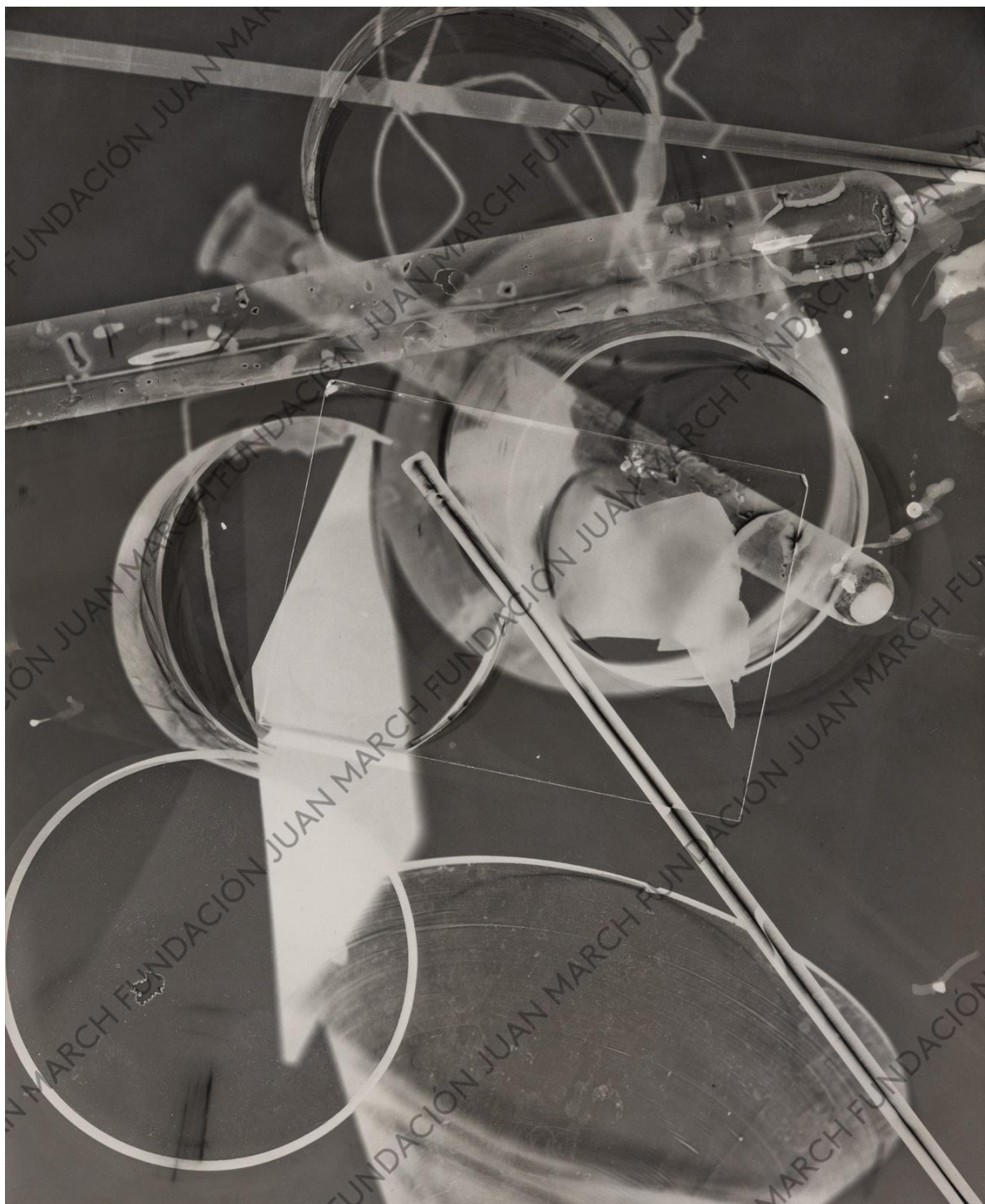


František Povolný
Fotografika [Artes fotográficas], 1933-34
Plata en gelatina, copia de época
17 x 12,9 cm





Petr Stauda
Míč [La pelota], 1935
Plata en gelatina, copia de época
17,9 x 23,9 cm



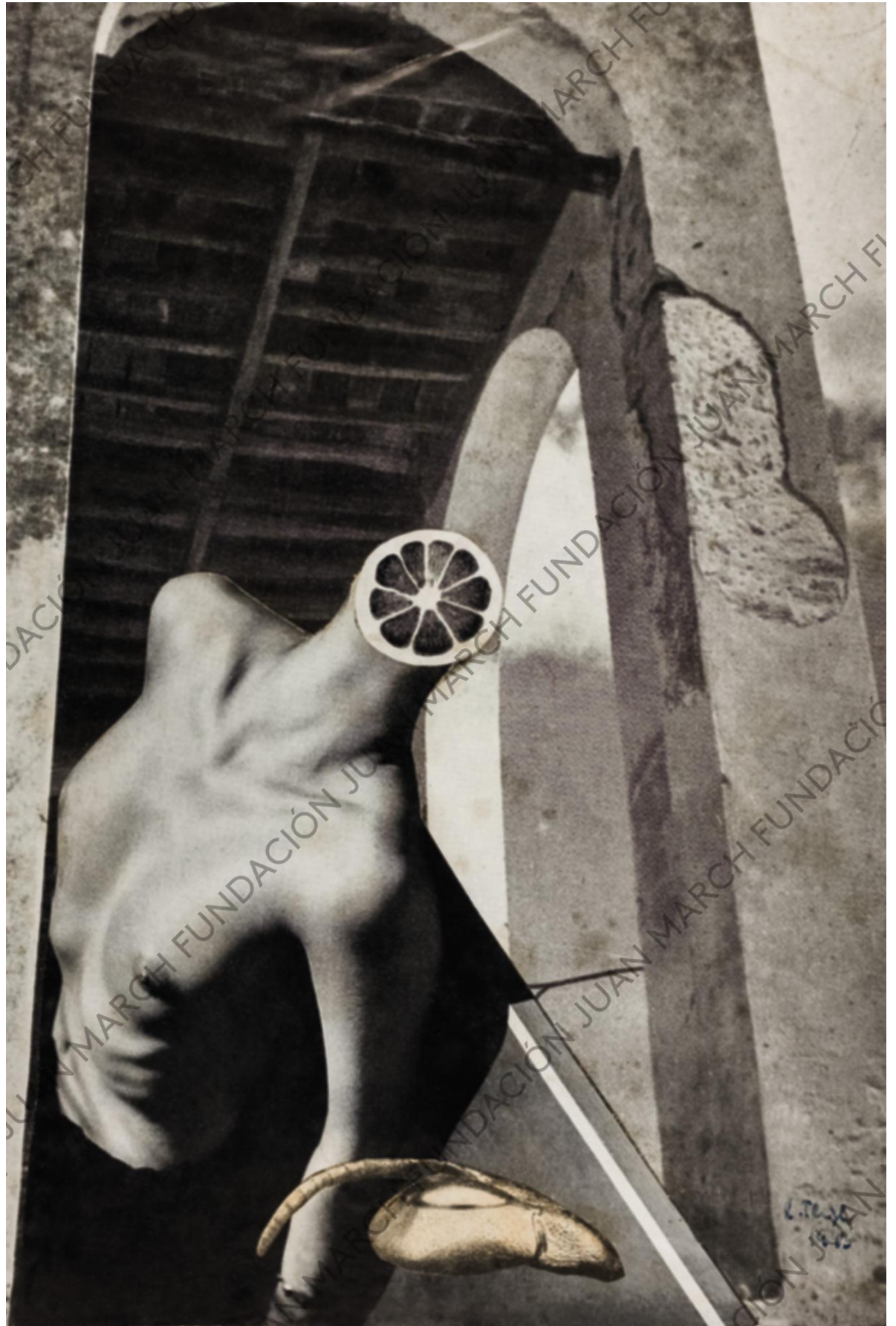
Petr Stauda
Fotogram [Fotograma], 1935
Plata en gelatina, copia de época
21,9 x 18 cm



Petr Stauda
S. t., 1936
Fotomontaje, plata en gelatina, copia de época
17,4 x 23,2 cm



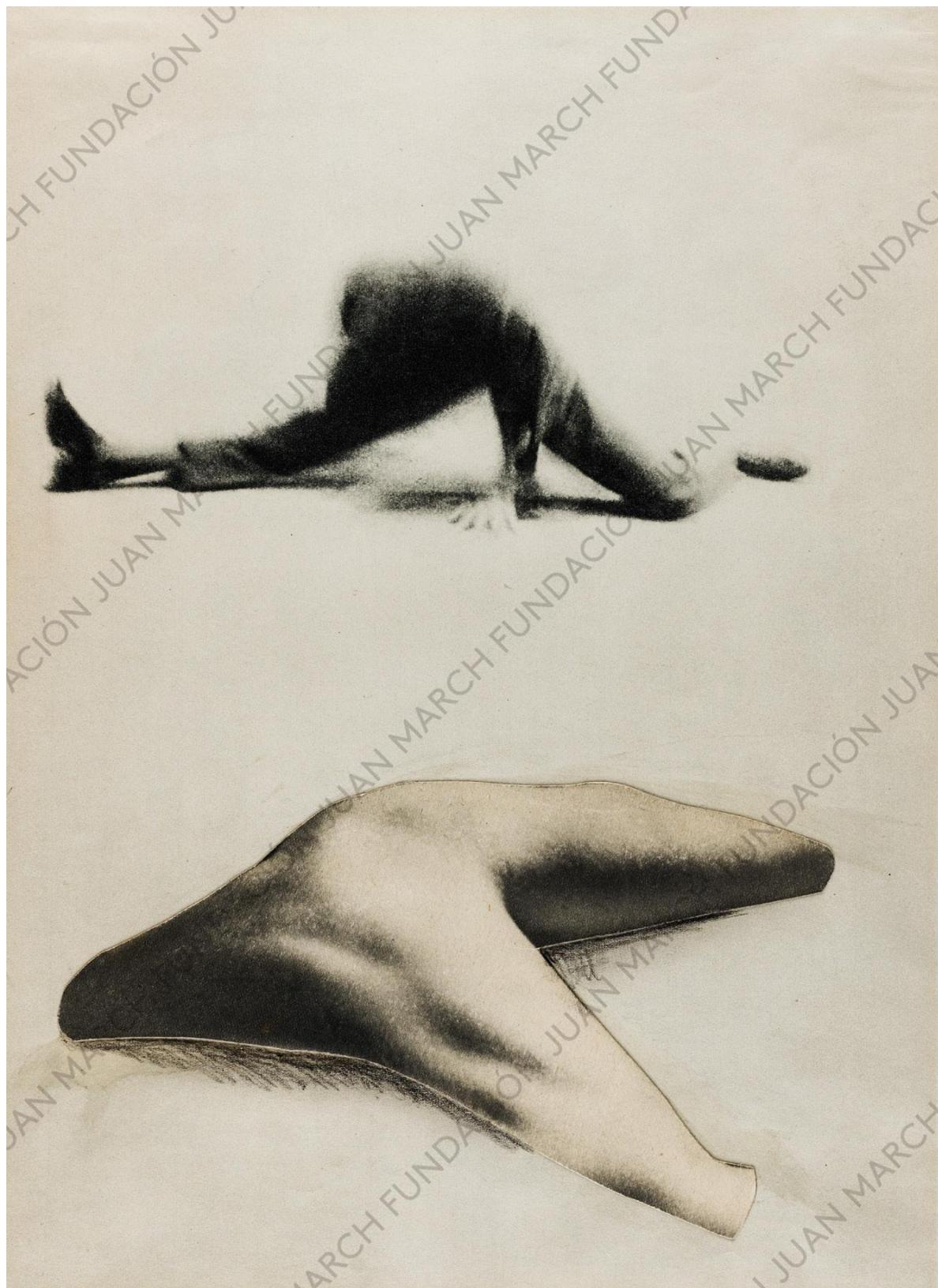
Karel Teige
S. t., 1943
Fotocollage
36 x 54,5 cm



Karel Teige
S. t., 1943
Fotocollage
28,4 x 19 cm



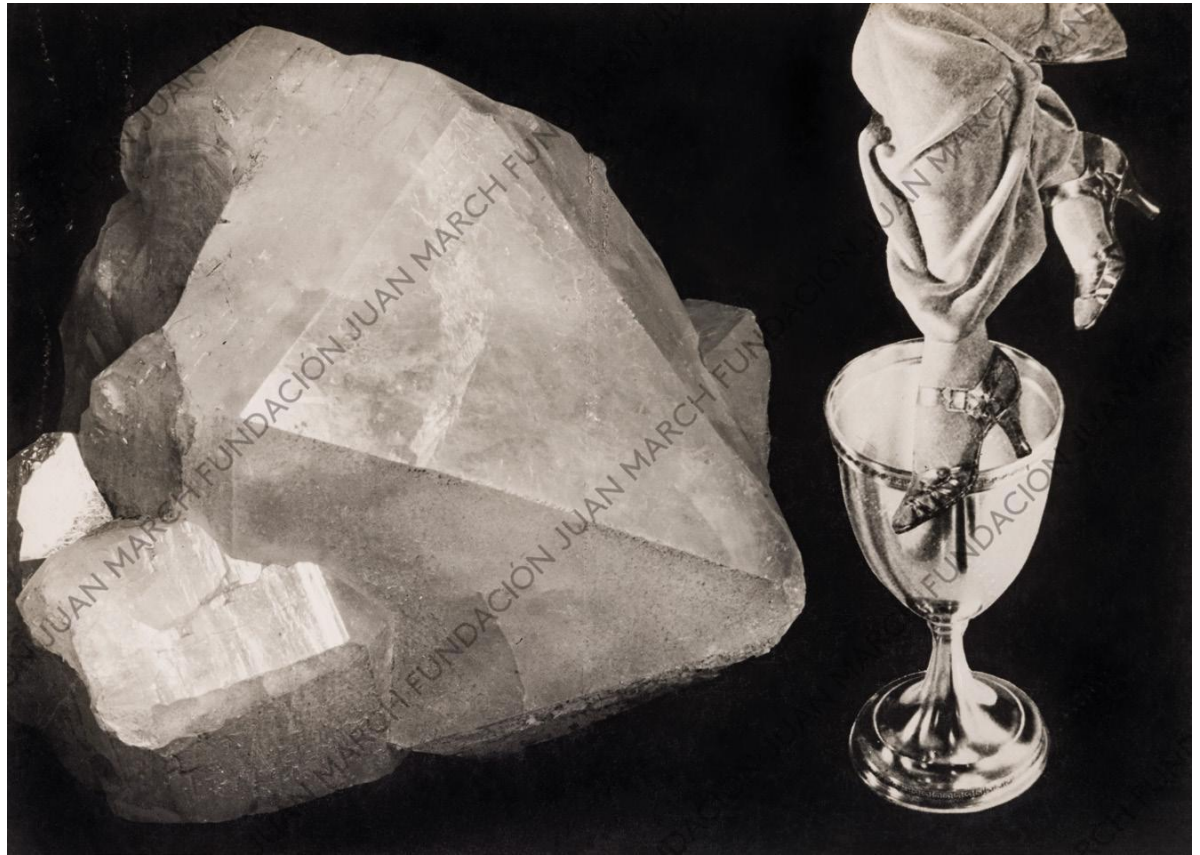
Karel Teige
Chlad oživuje paláce [El frío reanima los palacios], 1948
Fotocollage
29,7 x 25 cm



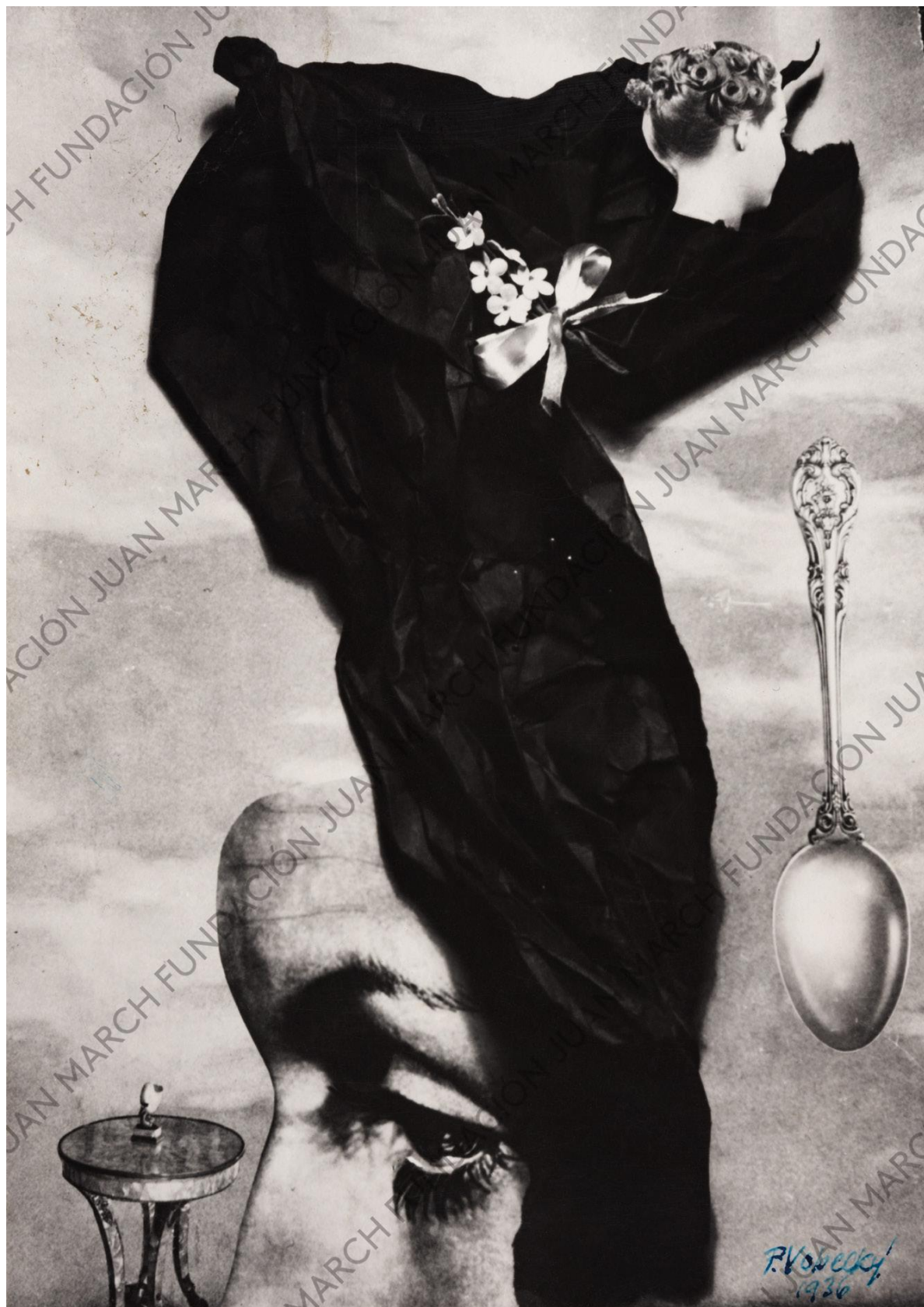
Karel Teige
S. t., c. 1951
Fotocollage
29 x 21,8 cm



František Vobecký
Žlutá róba [La túnica amarilla], 1930
Decalcomanía
40,3 x 27,6 cm



František Vobecký
Okamžik zázraku [El momento del milagro], 1936
Fotomontaje, plata en gelatina, copia de época
27,2 x 38 cm



František Vobecký
Melancholický den [Día melancólico], 1936
Fotocollage, plata en gelatina, copia de época
19,6 x 14,2 cm



Jindřich Štyrský
S. t., 1935 (fotografía publicada en 1999 en el libro *Reprise de vue* acompañando al poema de Ivo Radovan *Pruhledný otec* [El padre transparente], plata en gelatina)

cat. 40
cat. 41



Jindřich Štyrský
Věštírna Delfská [El oráculo de Delfos], 1935
Plata en gelatina, copia de época
11,8 x 16,2 cm

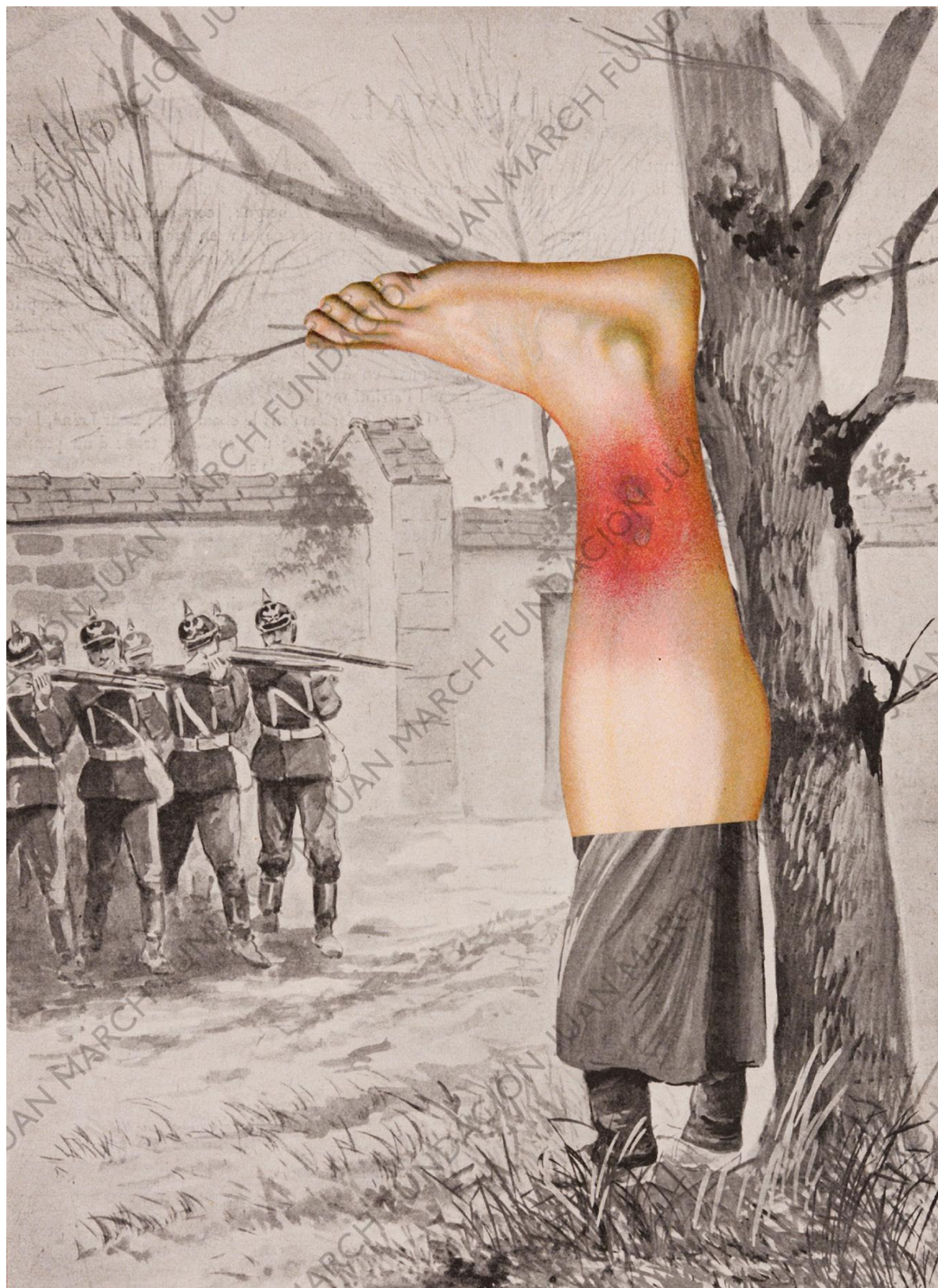
Jindřich Štyrský
Věštírna Delfská [El oráculo de Delfos], 1935
Plata en gelatina, copia de época
12,8 x 17,4 cm



Jindřich Štyrský
Věštírna Delfská [El oráculo de Delfos], 1935
Plata en gelatina, copia de época
17,7 x 12,8 cm



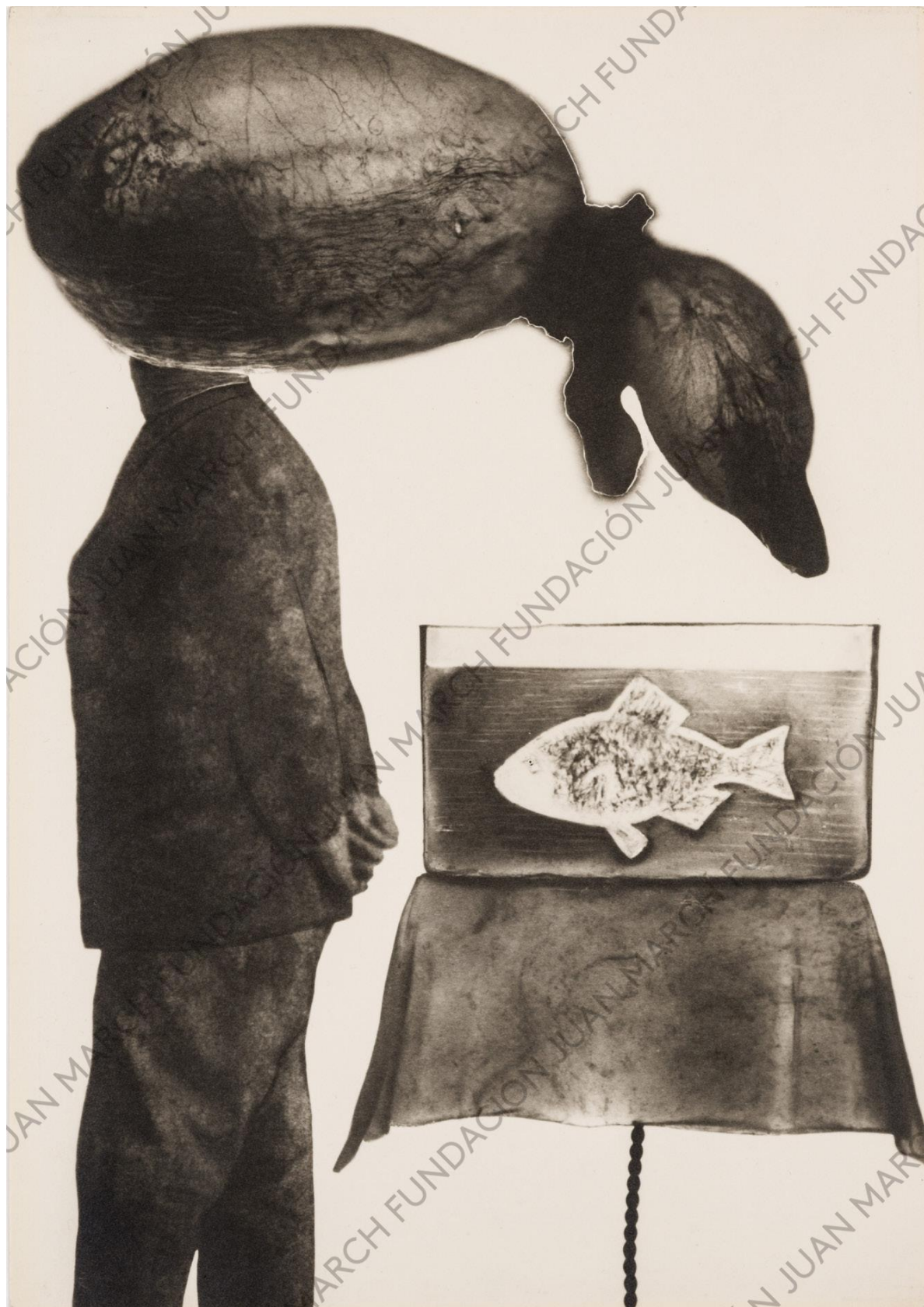
Jindřich Štyrský
Dívka s holubem [Chica con paloma], 1935-37
Plata en gelatina, copia de época
27,2 x 29,6 cm



Jindřich Štyrský
S. t., 1941
Fotocollage
25,2 x 18,4 cm



Jindřich Heisler
Nedotýkej se mě [No me toques], 1943
Fotomontaje, plata en gelatina, copia de época
28,1 x 19,5 cm



Jindřich Heisler
S. t. (*Muž-rybí měchýř*) [Hombre-vejiga de pez], 1944
Fotomontaje, plata en gelatina, copia de época
28,3 x 19,8 cm



Jindřich Heisler
S. t., 1944
Impresión fotográfica, plata en gelatina, copia de época
17,8 x 23,5 cm



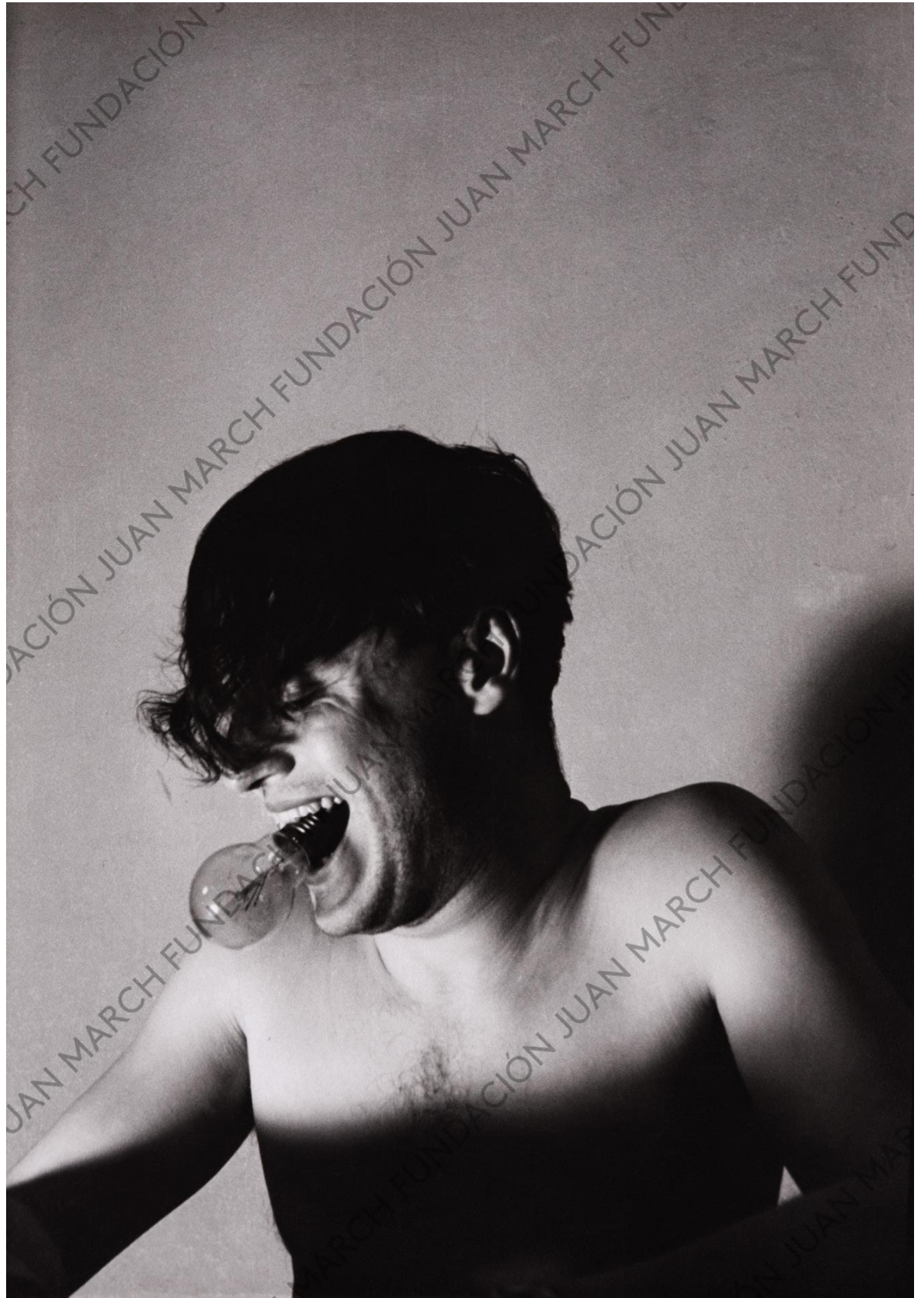
Jindřich Heisler
S. t. (*Pláž*) [Playa], 1944
Fotomontaje, plata en gelatina, copia de época
28,3 x 19,9 cm



Ženské nohy a prsa [Pernas y pechos de mujer], 1935
Plata en gelatina, copia de época
17,9 x 12,9 cm



Václav Zykmond
S. t., 1937
Plata en gelatina, copia de época
25 x 35 cm



Václav Zykmond
Autoportrét s žárovkou [Autorretrato con bombilla], c. 1937
Plata en gelatina, copia de época
18,2 x 12,8 cm



Václav Zykmond
S. t. (*Aktion I*) [Acción I], 1944
Plata en gelatina, copia de época
9,5 x 6,5 cm

cat. 52.2
cat. 52.3
cat. 52.4



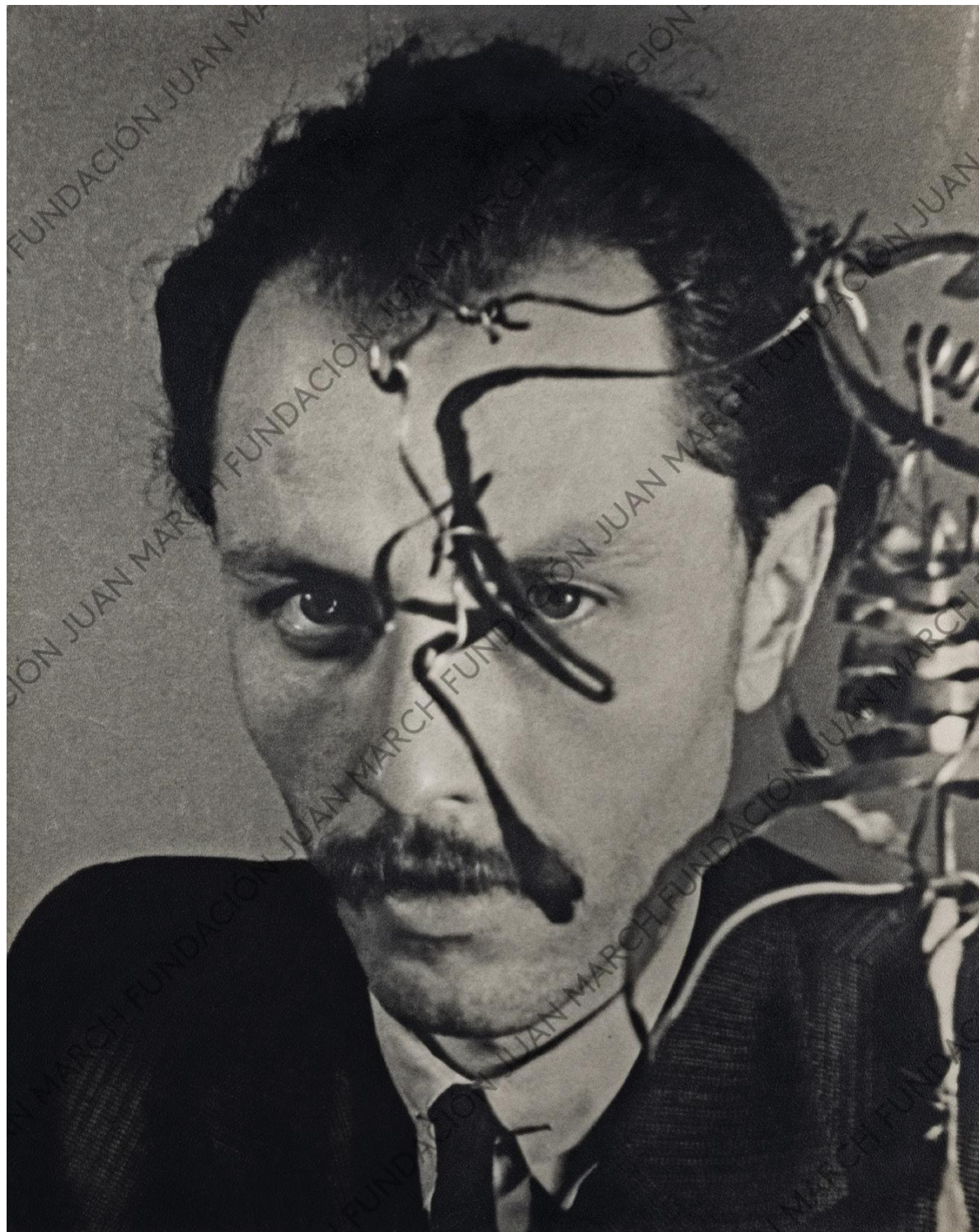
Václav Zykmund
S. t. (*Aktion II-IV*) [Acción II-IV], 1944
Plata en gelatina, copia de época
9,5 x 6,5 cm c/u

cat. 53.1
cat. 53.2



Václav Zykmond
S. t. (*Akce-Karty*) [Acción-Cartas], 1944
Plata en gelatina, copia de época
6,5 x 9,5 cm

Václav Zykmond
S. t. (*Akce-Ruce*) [Acción-Manos], 1944
Plata en gelatina, copia de época
6,5 x 9,5 cm



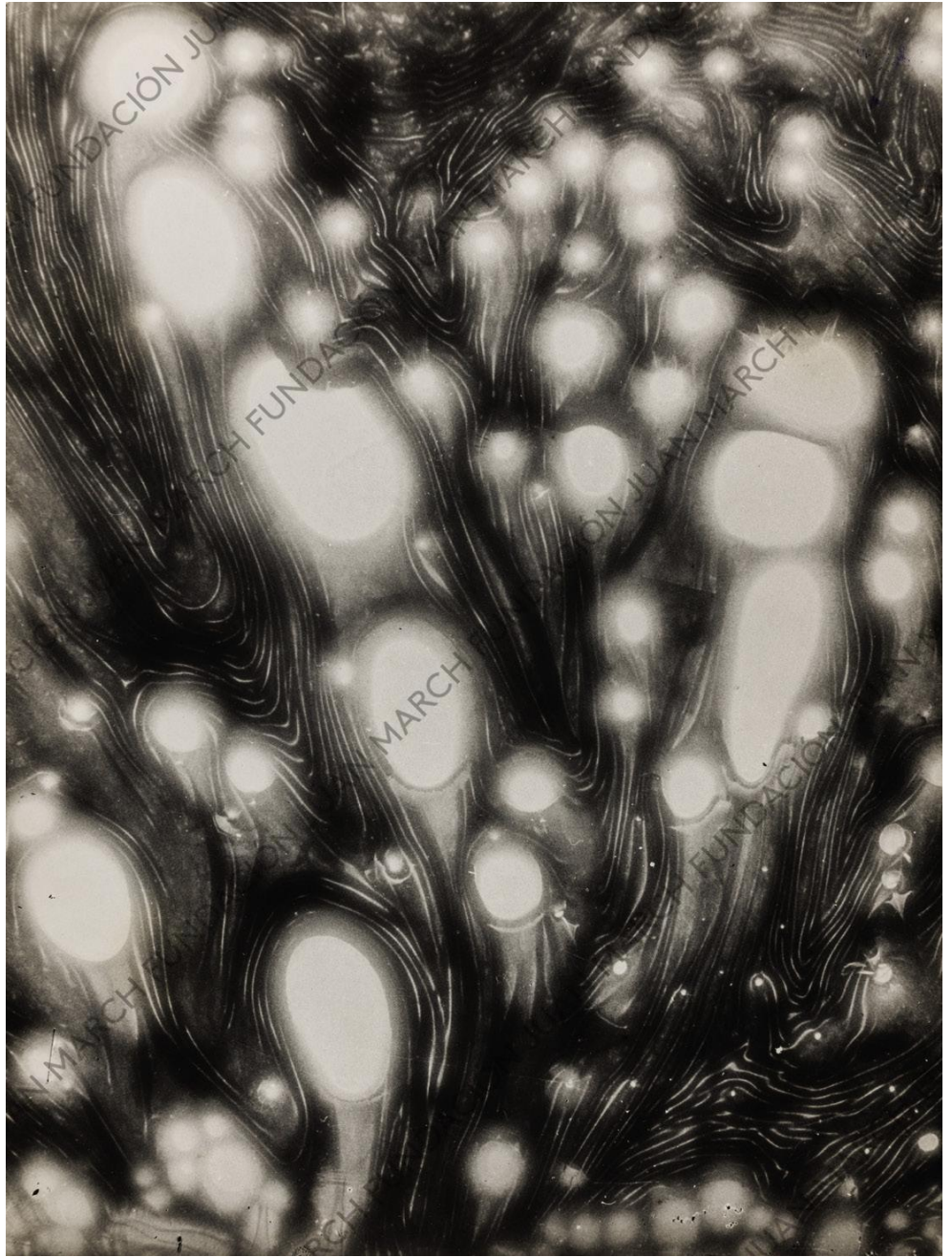
Václav Zykmond
Jaroslav Puchmertl, 1944
Plata en gelatina, copia de época
29,9 x 23,9 cm



Jaroslav Puchmertl
S. t. (Diosa de cuatro brazos bajando las escaleras), 1940
Fotomontaje, plata en gelatina, copia de época
23,5 x 16,7 cm



Miloš Koreček
Fokalk [Focalcomanía], 1945
Plata en gelatina, copia de época
39,9 x 30,2 cm



Miloš Koreček
Fokalk (Létavice) [Focalcomanía (La estrella fugaz)], 1945
Plata en gelatina, copia de época
39,8 x 29,9 cm



Miloš Koreček
Fokalk [Focalcomanía], 1974
Plata en gelatina, copia de época
59,8 x 41,8 cm



Vilém Reichmann
Na suchu [En seco], 1946
Plata en gelatina, copia de época
20,8 x 17,3 cm



Vilém Reichmann
Terč [Blanco], 1947
Plata en gelatina, copia de época
22,2 x 18,2 cm



Vilém Reichmann
High Noon [Mediodía], 1948
Plata en gelatina, copia de época
29,8 x 39,8 cm



Vilém Reichmann
Podzim (z cyklu *Kouzla*) [Otoño (de la serie *Hechizos*)], 1961
Plata en gelatina, copia de época
28,3 x 30,1 cm



Vilém Reichmann
Plodící plot (z cyklu *Kouzla*) [La valla engendradora
(de la serie *Hechizos*)], 1966
Plata en gelatina, copia de época
38,5 x 29,4 cm



Vilém Reichmann
Finále (z cyklu *Kouzla*) [Última función
(de la serie *Hechizos*)], 1970
Plata en gelatina, copia de época
29,2 x 39 cm



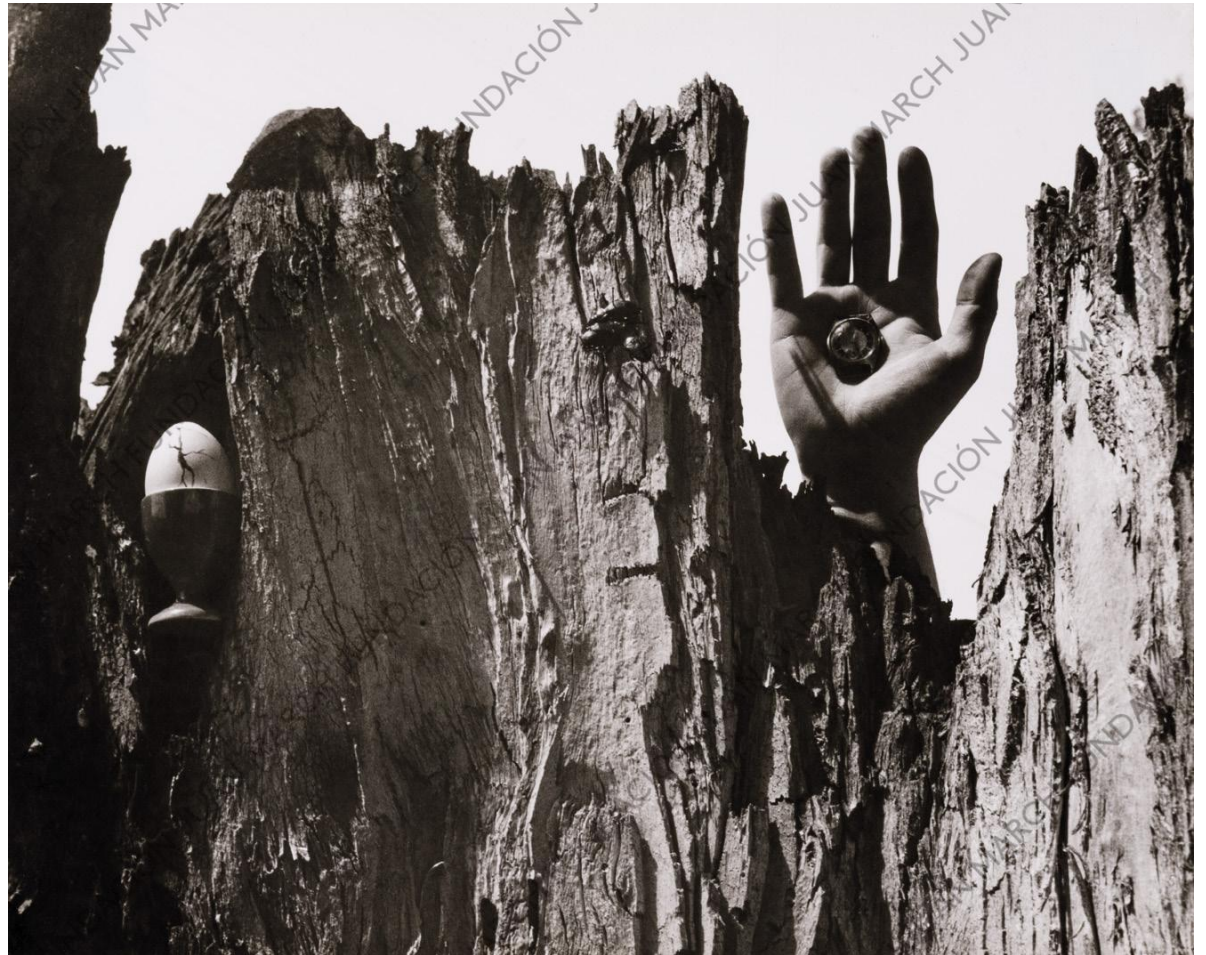
Vilém Reichmann
Je pozdě [Es tarde], 1971
Plata en gelatina, copia de época
29,2 x 39 cm



Emila Medková
Vitr [El viento], 1948
Plata en gelatina, copia de época
29,8 x 24,3 cm



Emila Medková
Černoch [Negro], 1949
Plata en gelatina, copia de época
17,3 x 23 cm



Emila Medková
Ruka s hodinkami [Mano con reloj], 1949
Plata en gelatina, copia de época
24,1 x 29,9 cm



Emila Medková
Vodopád vlasů (z cyklu *Stínohry*) [Cascada de pelo
(de la serie *Sombras chinecas*)], 1949
Plata en gelatina, copia de época
17,6 x 12,8 cm



Emila Medková
Mušle [Conchas], 1950
Plata en gelatina, copia de época
35,4 x 28,5 cm



Emila Medková
Zámek [Cerradura], 1958
Plata en gelatina, copia de época
39,5 x 28,2 cm



Emila Medková
Slunce v Liliové ulici [El sol en la calle Liliová], 1960
Plata en gelatina, copia de época
40 x 30,2 cm

cat. 73
cat. 74



Emila Medková
Čtyři kruhy [Cuatro círculos], 1962
Plata en gelatina, copia de época
40,5 x 51,5 cm

Emila Medková
Tvář [Rostro], 1962
Plata en gelatina, copia de época
24,2 x 29,3 cm



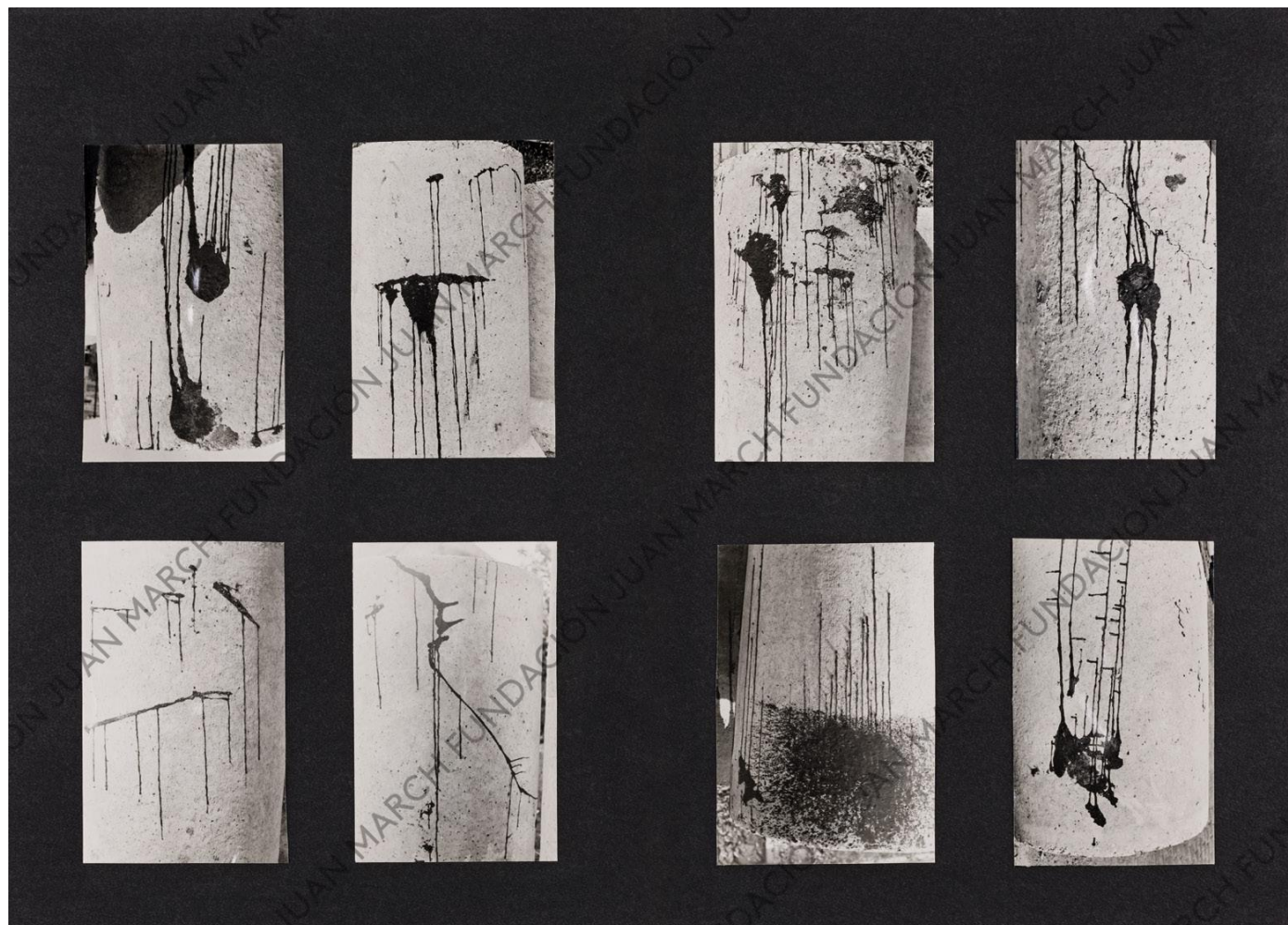
Emila Medková
Zorro [El Zorro], 1962
Plata en gelatina, copia de época
51,5 x 28,9 cm



Alois Nožička
VÍ se [Se sabe], 1958-59
Plata en gelatina, copia de época
18 x 12,4 cm



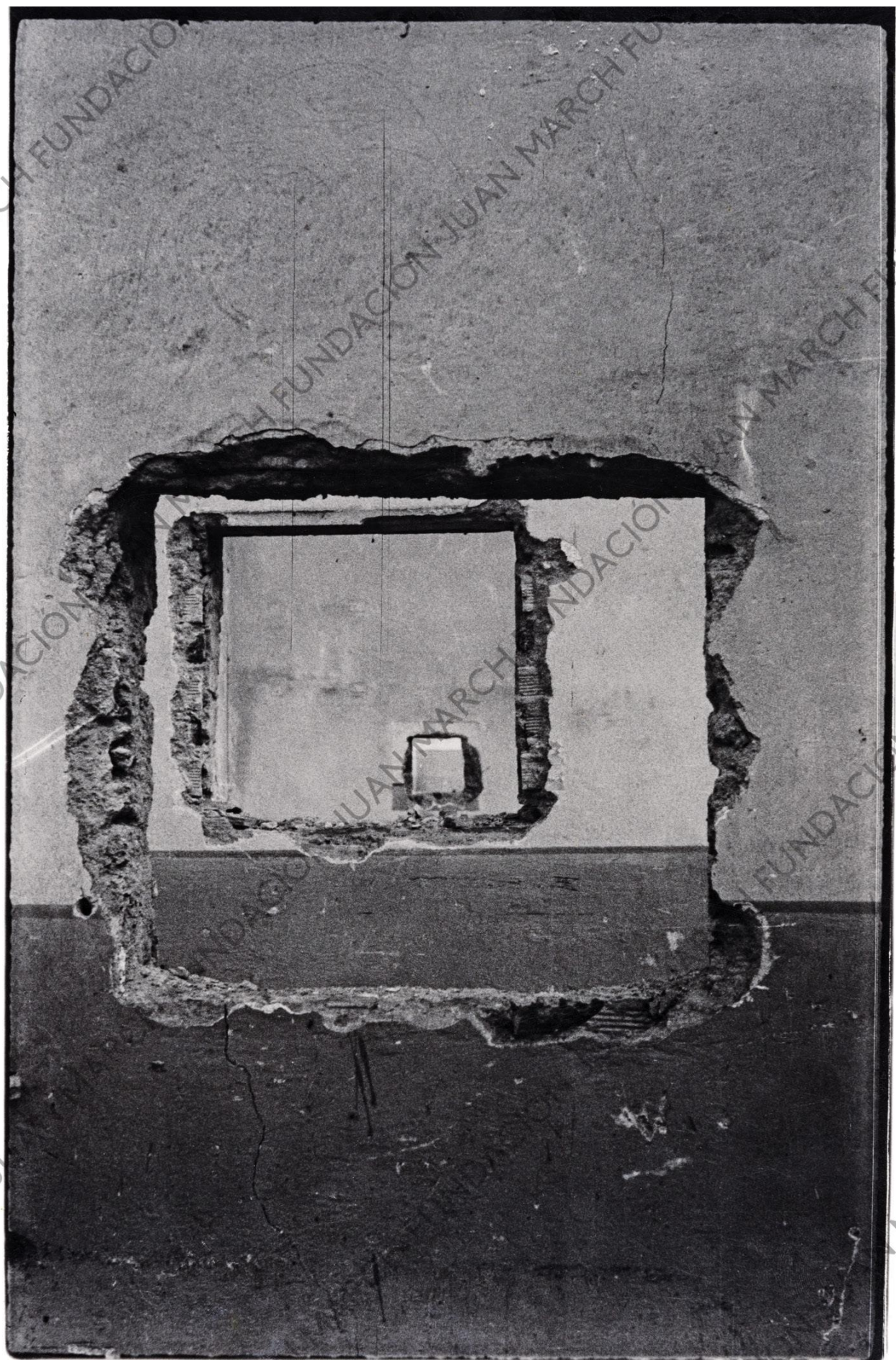
Alois Nožička
S. t. (*Konev*) [Jarro], 1959
Plata en gelatina, copia de época
28,6 x 39,7 cm



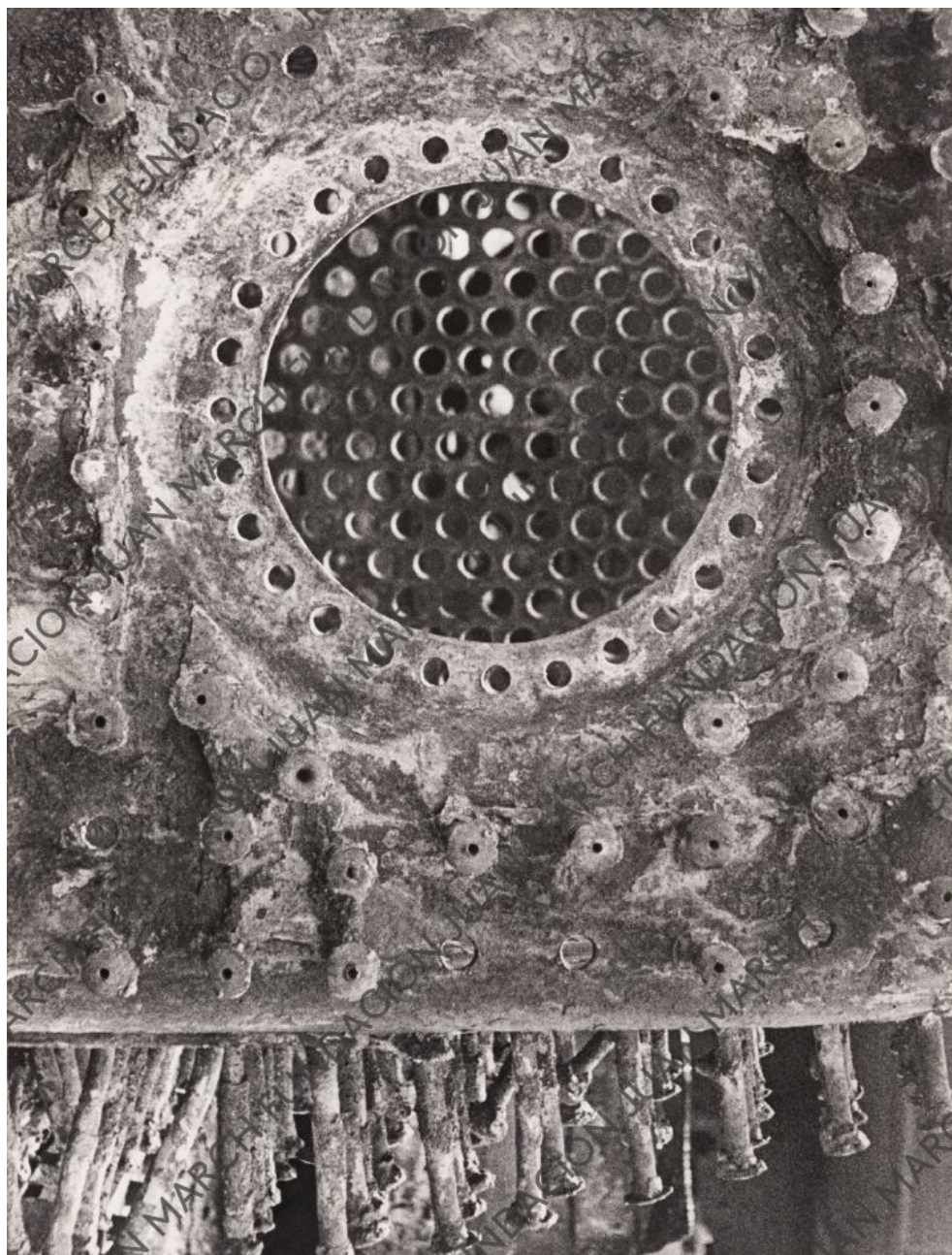
Alois Nožička
Asfaltová partitura [Partitura de asfalto], 1960
Plata en gelatina, copia de época
28,2 x 38,8 cm



Alois Nožička
S. t. (*Ženské ústrojí*) [Organismo femenino], 1960
Plata en gelatina, copia de época
23,7 x 17,8 cm



Alois Nožička
S. t. (*Surrealistické východisko*)
[Principio surrealista], 1960
Plata en gelatina, copia de época
30,5 x 19,7 cm



Alois Nožička
S. t. (*Pasírovací kruh s hřebý*)
[Círculo prensador con clavos], 1960
Plata en gelatina, copia de época
24 x 18,3 cm



Alois Nožička
Vlajec [Bandera], 1960
Plata en gelatina, copia de época
24 x 18,2 cm



Alois Nožička
S. t. (*Průlom v prkenné stěně*) [Boquete
en una pared de tablas], 1961
Plata en gelatina, copia de época
23,8 x 17,2 cm

cat. 84.1
cat. 84.2
cat. 84.3
cat. 84.4



Alois Nožička
Co byste řekli a utekli [Lo que dirían y huirían], 1961. Plata en gelatina, copia de época, 32 x 31,8 cm

Alois Nožička
Co byste řekli a utekli [Lo que dirían y huirían], 1961. Plata en gelatina, copia de época, 32,2 x 31,2 cm

Alois Nožička
Co byste řekli a utekli [Lo que dirían y huirían], 1961. Plata en gelatina, copia de época, 32 x 32,4 cm

Alois Nožička
Co byste řekli a utekli [Lo que dirían y huirían], 1961. Plata en gelatina, copia de época, 32 x 31,8 cm

cat. 84.5
cat. 84.6
cat. 84.7



Alois Nožička
Co byste řekli a utekli [Lo que dirían y huirían], 1961. Plata en gelatina, copia de época, 32,2 x 31,2 cm

Alois Nožička
Co byste řekli a utekli [Lo que dirían y huirían], 1961. Plata en gelatina, copia de época, 32 x 32,4 cm

Alois Nožička
Co byste řekli a utekli [Lo que dirían y huirían], 1961. Plata en gelatina, copia de época, 32,2 x 32 cm



Alois Nožička
Drobecek I [Miga I], 1960-64
Plata en gelatina, copia de época
23,8 x 17,9 cm

cat. 85.2
cat. 85.3



Alois Nožička
Drobecek II [Miga II], 1960-64
Plata en gelatina, copia de época
24 x 18,2 cm

Alois Nožička
Drobecek III [Miga III], 1960-64
Plata en gelatina, copia de época
23,8 x 17,9 cm

cat. 86.1
cat. 86.2
cat. 86.3
cat. 86.4



Alois Nožička
Na konci s rozumen [El fin del sentido común], 1960-64
Plata en gelatina, copia de época
30,3 x 25 cm c/u



Alois Nožička

Na konci s rozumen [El fin del sentido común], 1960-64

Plata en gelatina, copia de época

30,3 x 25 cm



Čestmír Krátký
Autoportrét se slzou v oku [Autorretrato
con lágrima en el ojo], 1962
Plata en gelatina, copia de época
8,4 x 11,4 cm



Čestmír Krátký
Orfeus [Orfeo], 1964
Plata en gelatina, copia de época
29,8 x 23,9 cm

cat. 90.1
cat. 90.2



Čestmír Krátký
Hortus Deliciorum (Zahrada rozkoši) [*Hortus Deliciorum* (El jardín de las delicias)], 1964
Plata en gelatina, copia de época
39,8 x 59,8 cm

Čestmír Krátký
Hortus Deliciorum (Zahrada rozkoši) [*Hortus Deliciorum* (El jardín de las delicias)], 1964
Plata en gelatina, copia de época
23,9 x 29,8 cm



Čestmír Krátký
Hortus Deliciorum (Zahrada rozkoší) [*Hortus Deliciorum* (El jardín de las delicias)], 1964
Plata en gelatina, copia de época
23,8 x 29,8 cm



Čestmír Krátký
Z cyklu *Zvířata* [de la serie *Animales*], 1964
Plata en gelatina, copia de época
59,6 x 42 cm



Čestmír Krátký
Z cyklu *Zvířata* [de la serie *Animales*], 1964
Plata en gelatina, copia de época
29,8 x 19,8 cm



Čestmír Krátký
Z cyklu *Zvířata* [de la serie *Animales*], 1964
Plata en gelatina, copia de época
29,7 x 21,4 cm



Čestmír Krátký
Z cyklu *Circuli Mortui* [de la serie *Círculos muertos*], 1963-64
Plata en gelatina, copia de época
23,5 x 29,9 cm

cat. 95
cat. 88

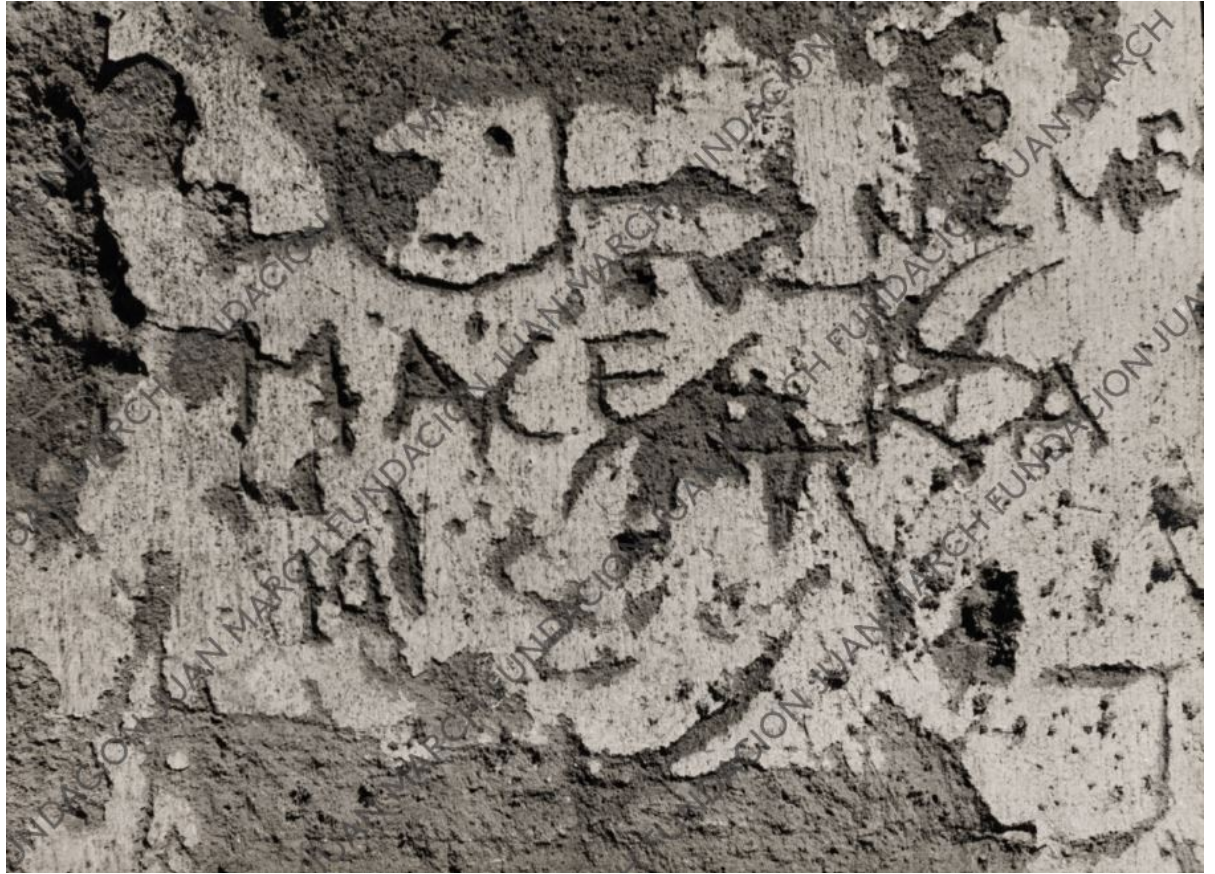


Čestmír Krátký
Výstraha [Advertencia], 1964
Plata en gelatina, copia de época

23,9 x 29,8 cm Čestmír Krátký
Prolog I [Prólogo I], 1963
Plata en gelatina, copia de época
23,9 x 29,9 cm



Jan Kubiček
Dekoláž EN (z cyklu *Dekoláže z plakátovací plochy*)
[*Décollage EN* (de la serie *Décollages con tablonos publicitarios*)], 1962
Plata en gelatina, copia de época
39,9 x 29,8 cm



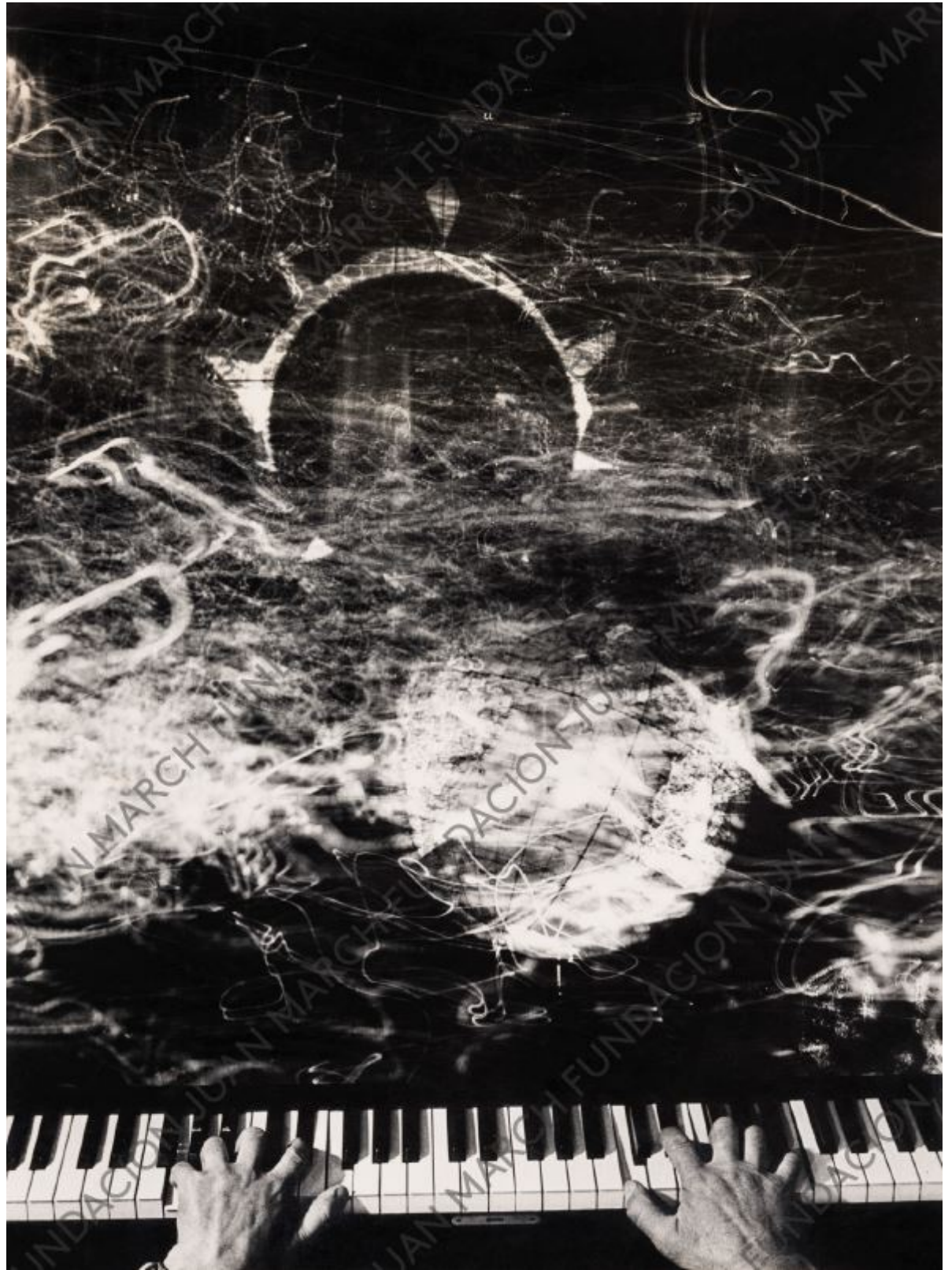
Jan Kubiček
Rozrušená stěna se znaky [Pared deteriorada
con signos], 1962
Plata en gelatina, copia de época
29,1 x 39,8 cm



Jan Kubiček
Zed' a čas (z cyklu Zdi a stěny) [La pared y el tiempo
(de la serie Muros y paredes)], 1963
Plata en gelatina, copia de época
39,9 x 29,8 cm

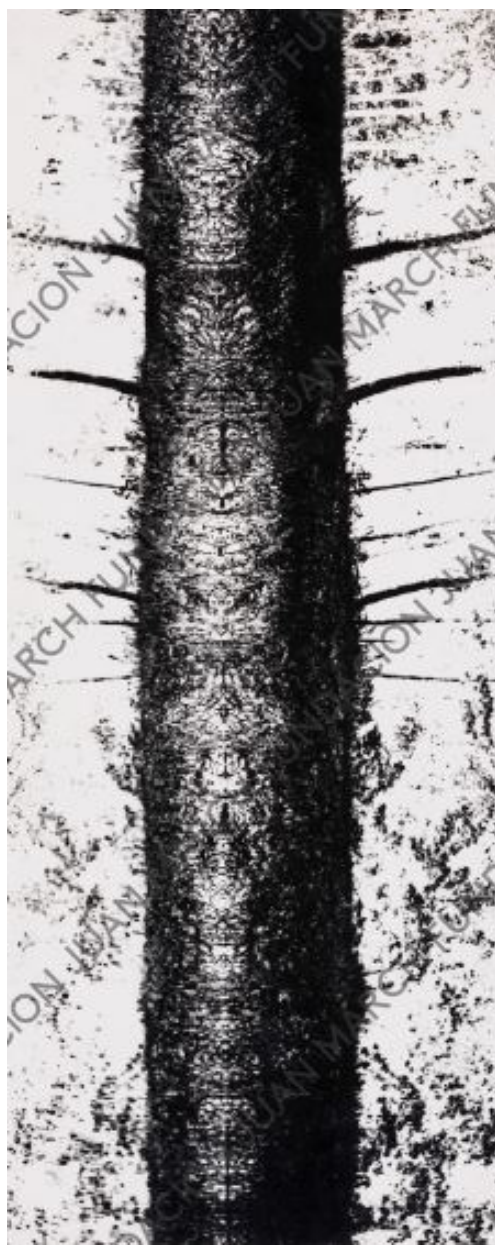


Jan Kubíček
Zed's číslem 11 [Pared con número 11], 1963
Plata en gelatina, copia de época
39,8 x 30 cm



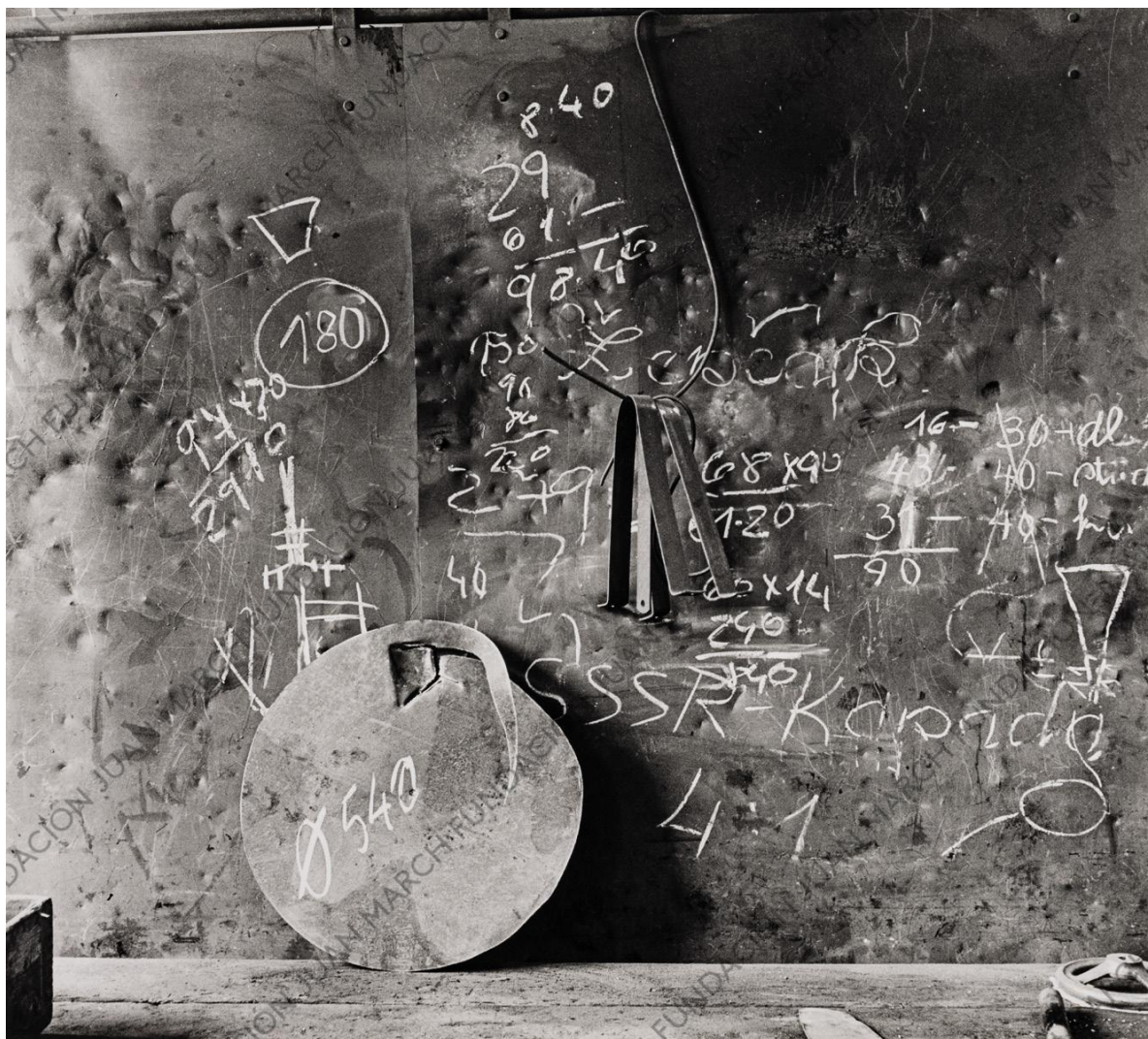
Ivo Přeček
Podivný klavír [Extraño piano], 1962
Plata en gelatina, copia de época
39,5 x 29,1 cm

cat. 101
cat. 102

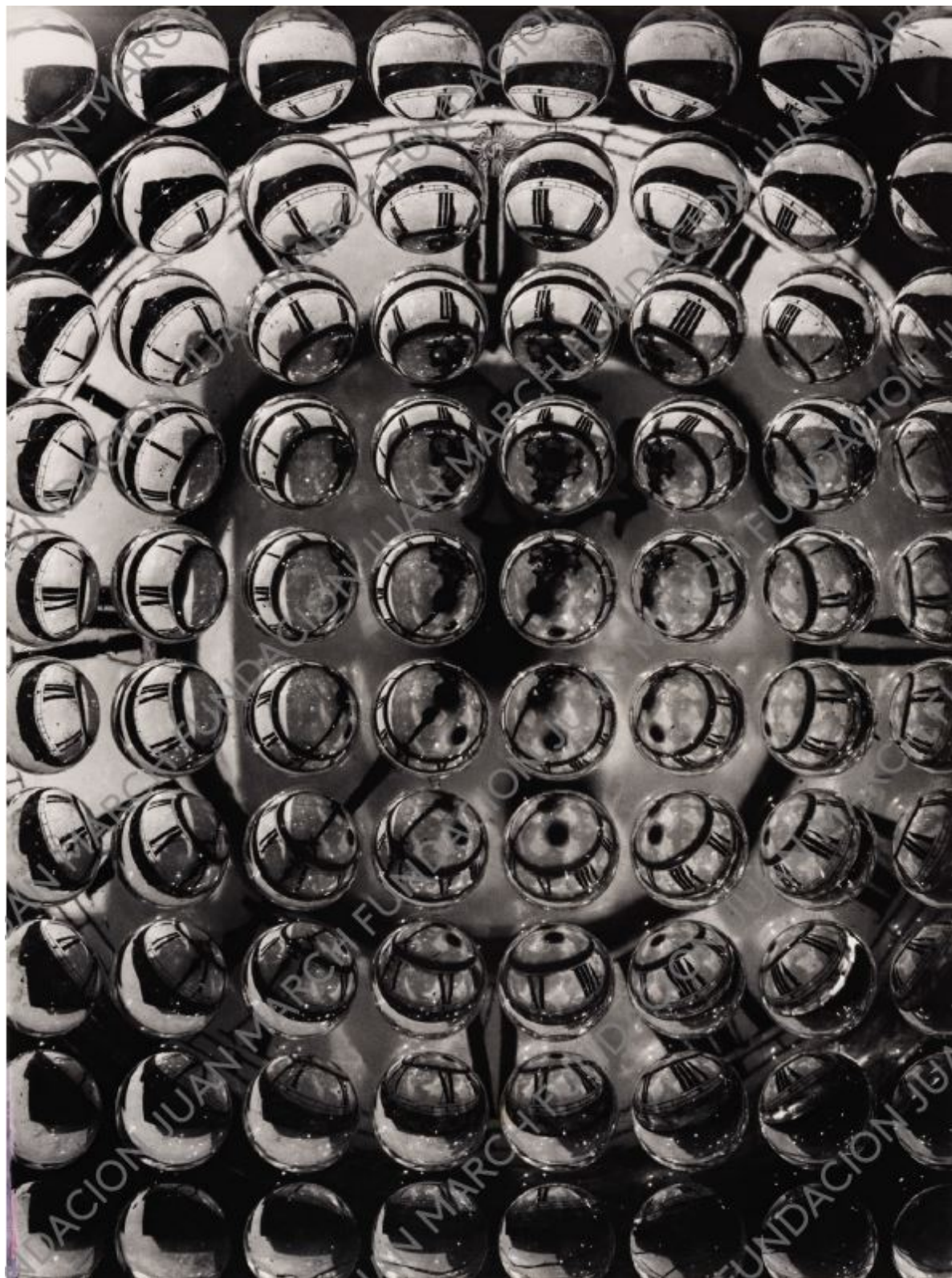


Ivo Přeček
Der Stamm [El tronco], 1963
Plata en gelatina, copia de época
39,6 x 16,1 cm

Ivo Přeček
Neznámá krajina II [Paisaje desconocido II], 1965
Plata en gelatina, copia de época
56 x 30,2 cm



Ivo Přeček
Pracovní tabule II [Tabla de trabajo II], 1965
Plata en gelatina, copia de época
28,5 x 31,5 cm



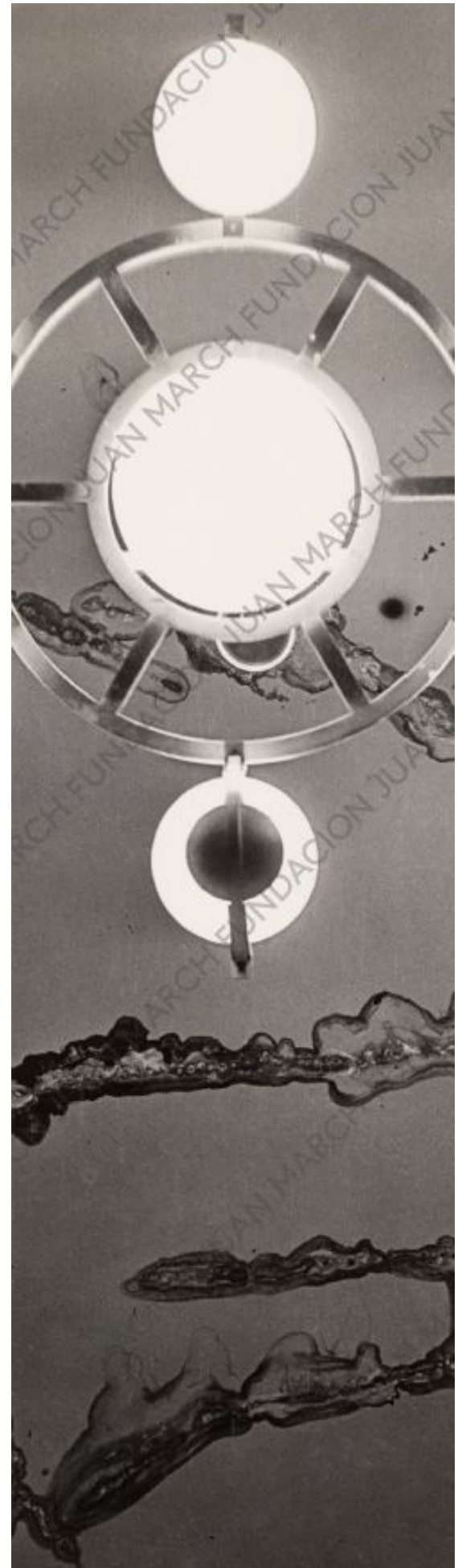
Ivo Přeček
Rozdělený čas [El tiempo dividido], 1967
Plata en gelatina, copia de época
40,1 x 30 cm



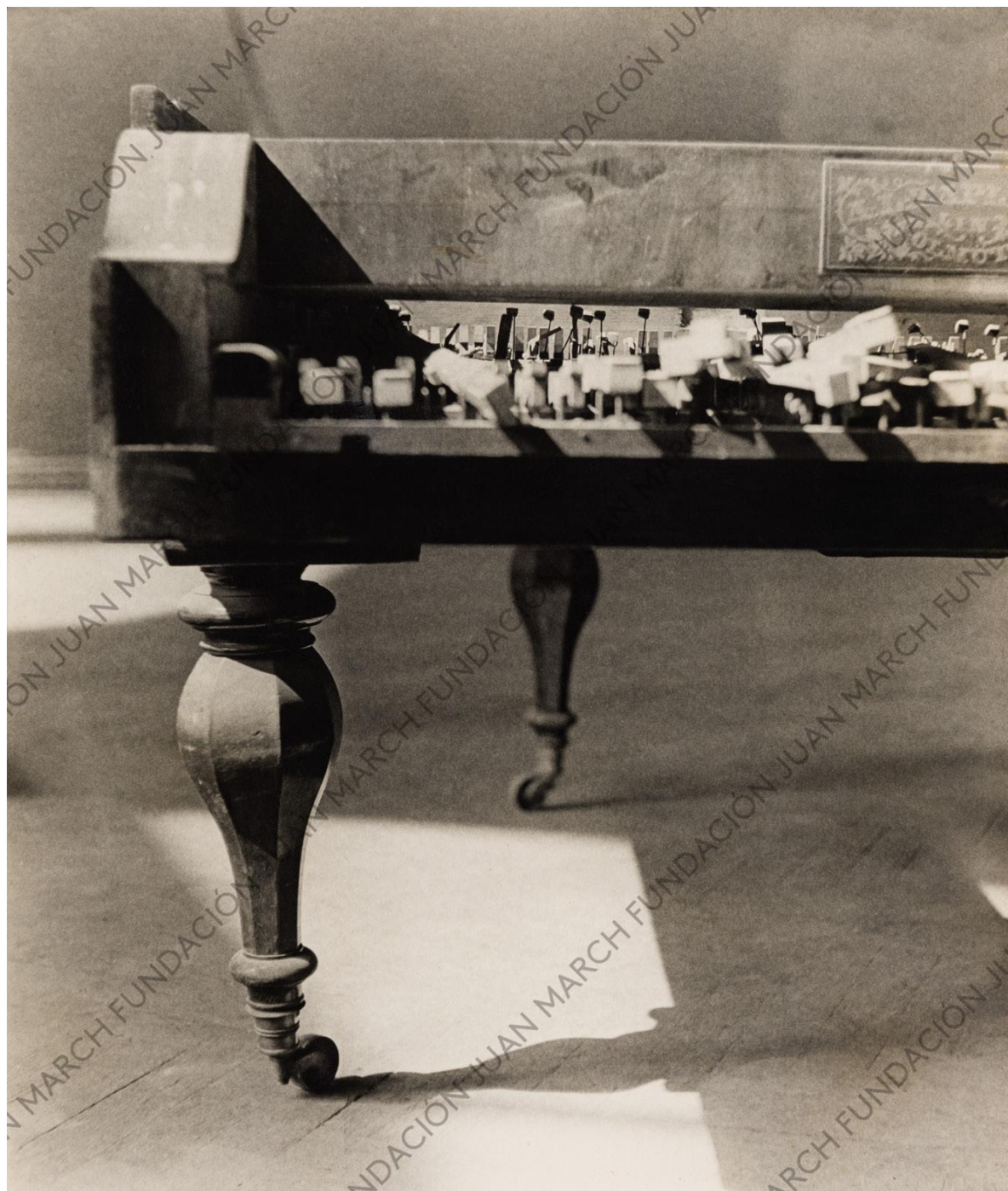
Stanislav Benc
Ustaločový dekalk [Decalcomania con fijador], 1959-60
Plata en gelatina, copia de época
23,8 x 29,7 cm



Stanislav Benc
Č. Janošek a já [Retrato doble de Čestmír Janošek y yo], 1958
Plata en gelatina, copia de época
16,2 x 15 cm



Stanislav Benc
Lampy [Lámparas], 1962
Plata en gelatina, copia de época
49,7 x 14,2 cm



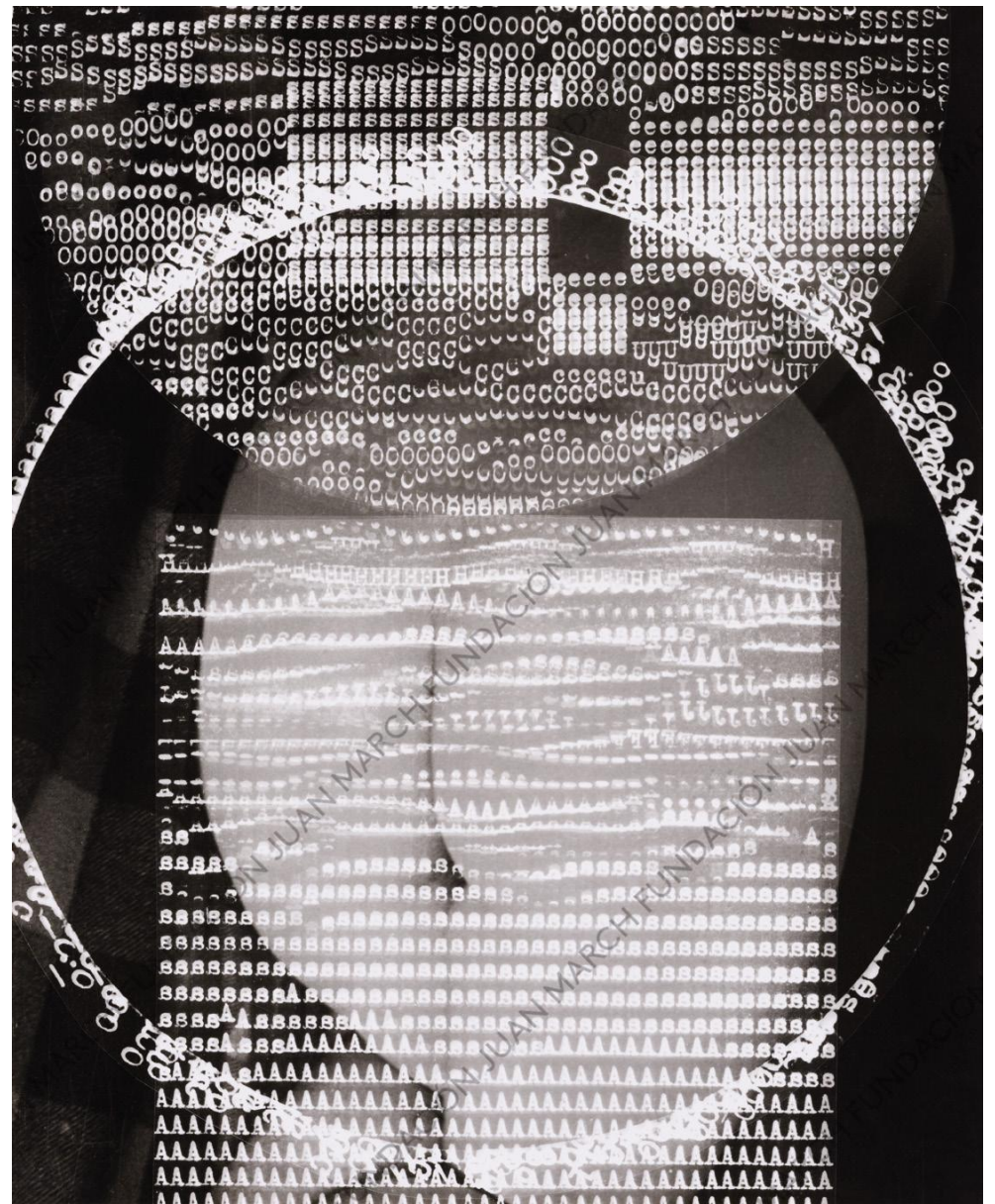
Stanislav Benc
Klavír (první část) [Piano (primera parte)], 1966
Plata en gelatina, copia de época
35,4 x 29,9 cm



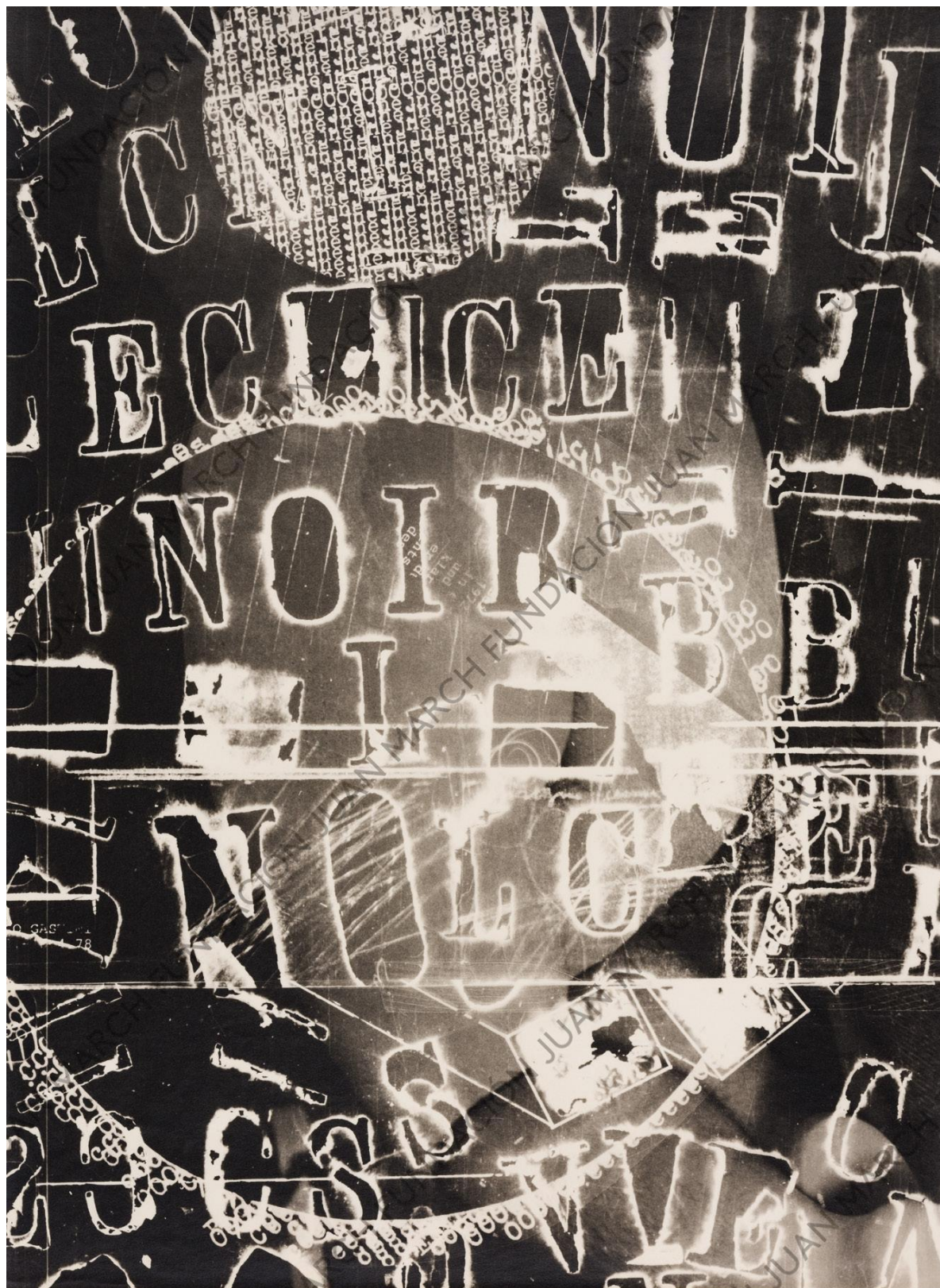
Stanislav Benc
Č. J. [Čestmír Janošek], s. f.
Plata en gelatina, copia de época
24,1 x 8,8 cm



Stanislav Benc
Č. J. [Čestmír Janošek], s. f.
Plata en gelatina, copias de época
23,7 x 16,2 cm

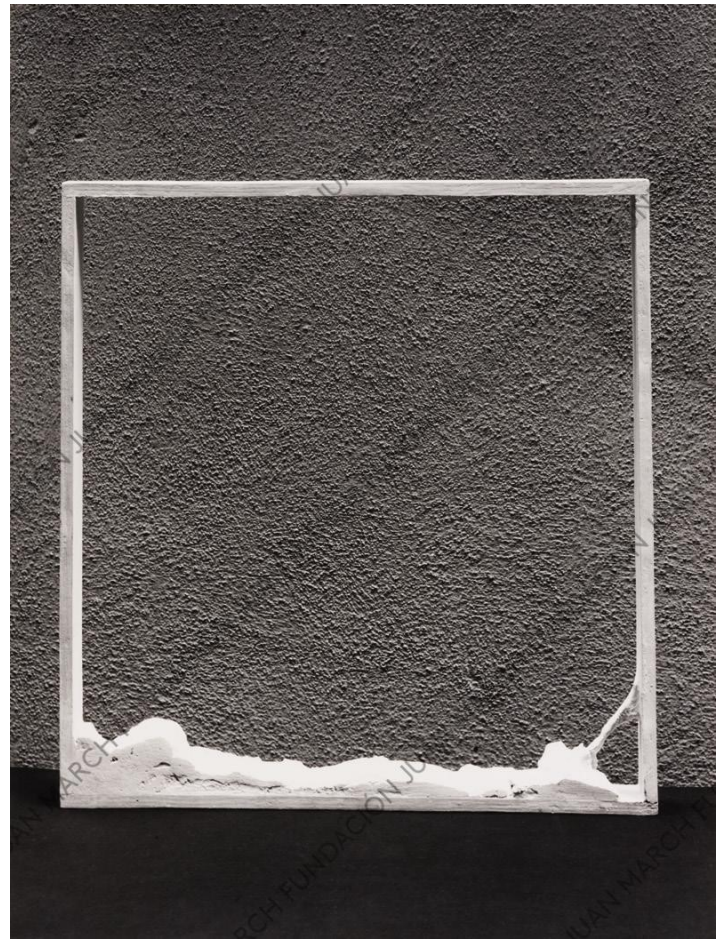


Eduard Ovčáček
S. t., 1964-65
Plata en gelatina, copia de época
29,3 x 23,9 cm



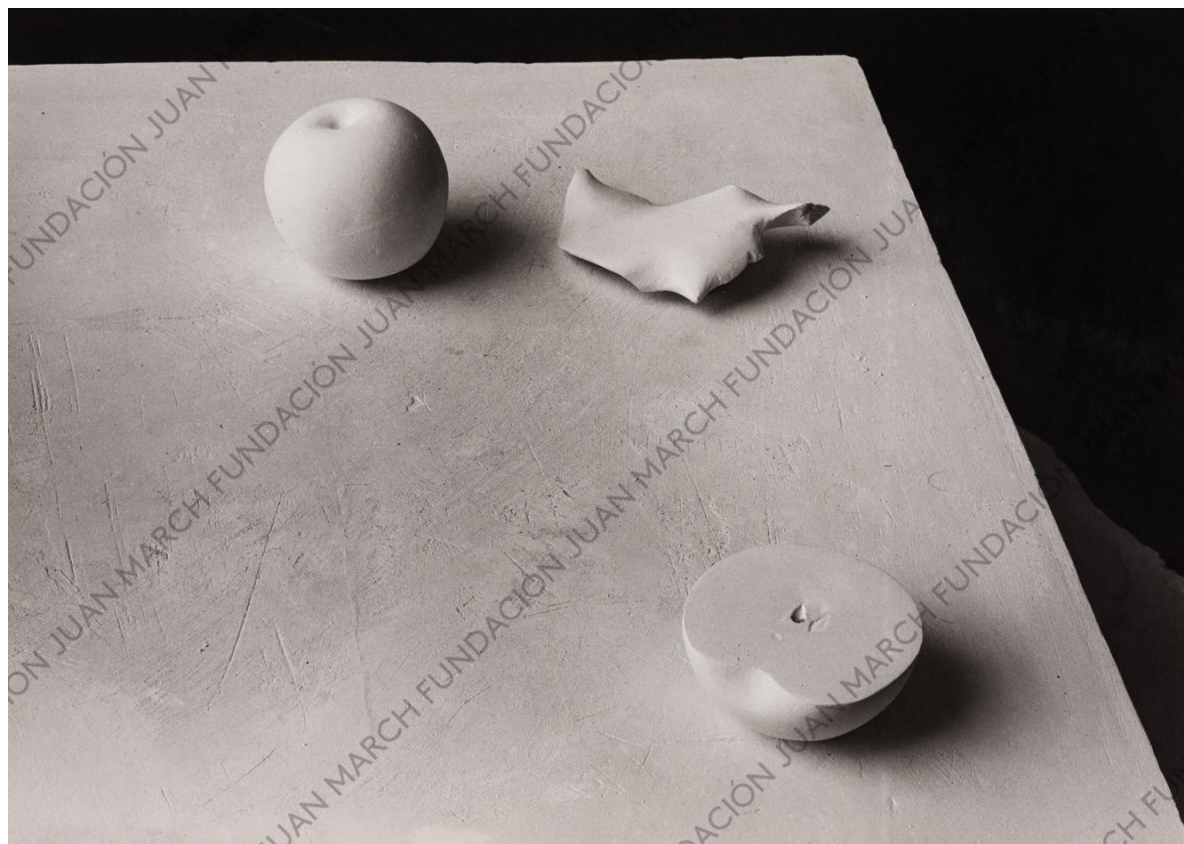
Eduard Ovčáček
S. t. ("NOIR"), 1964-65
Plata en gelatina, copia de época
37,5 x 27,5 cm

cat. 114
cat. 115

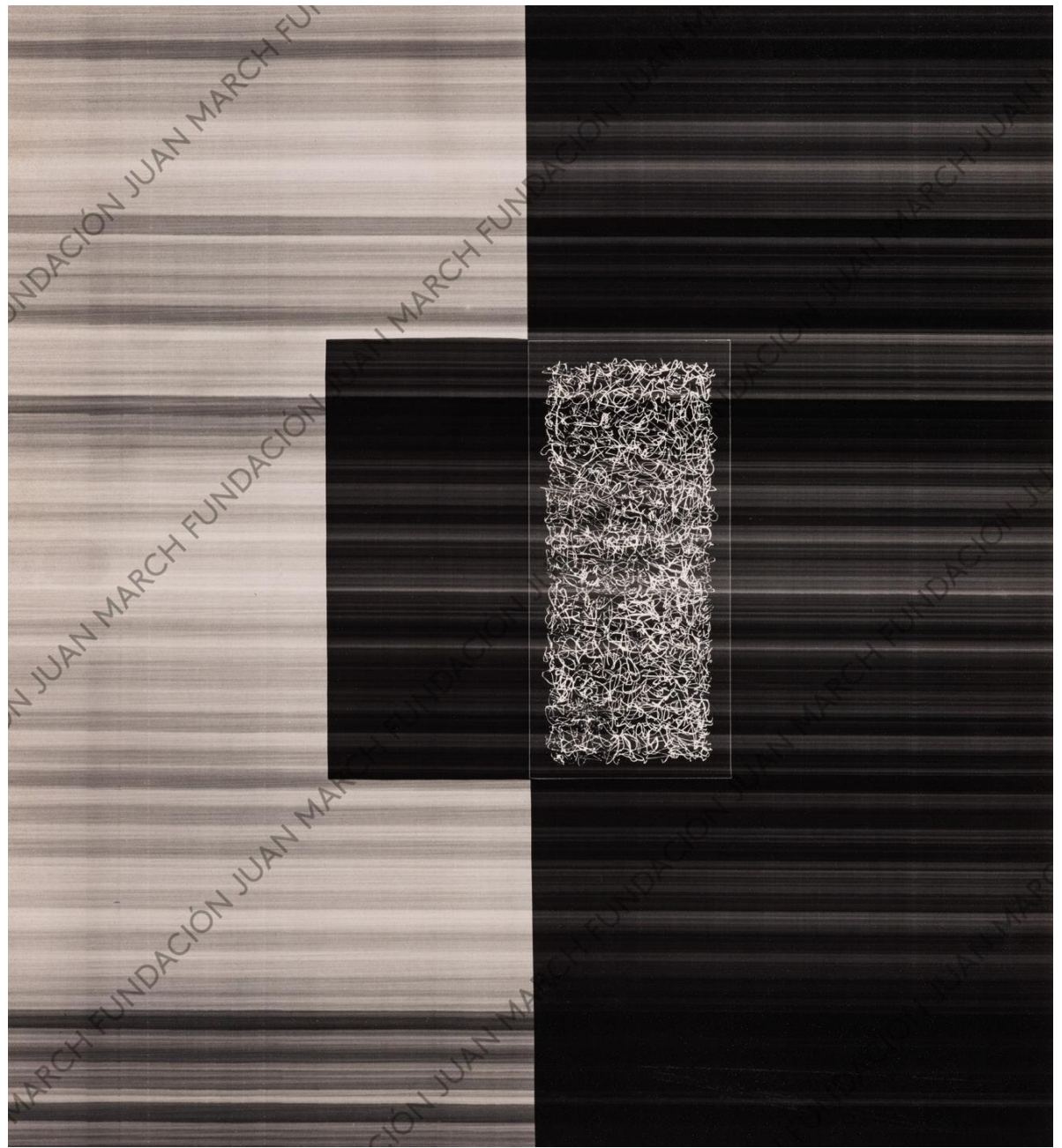


Jan Svoboda
Nakloněné věci (z ateliéru S.K.) [Piezas
inclinadas (del taller de S. K.)], 1966
Plata en gelatina, copia de época
29,3 x 19,8 cm

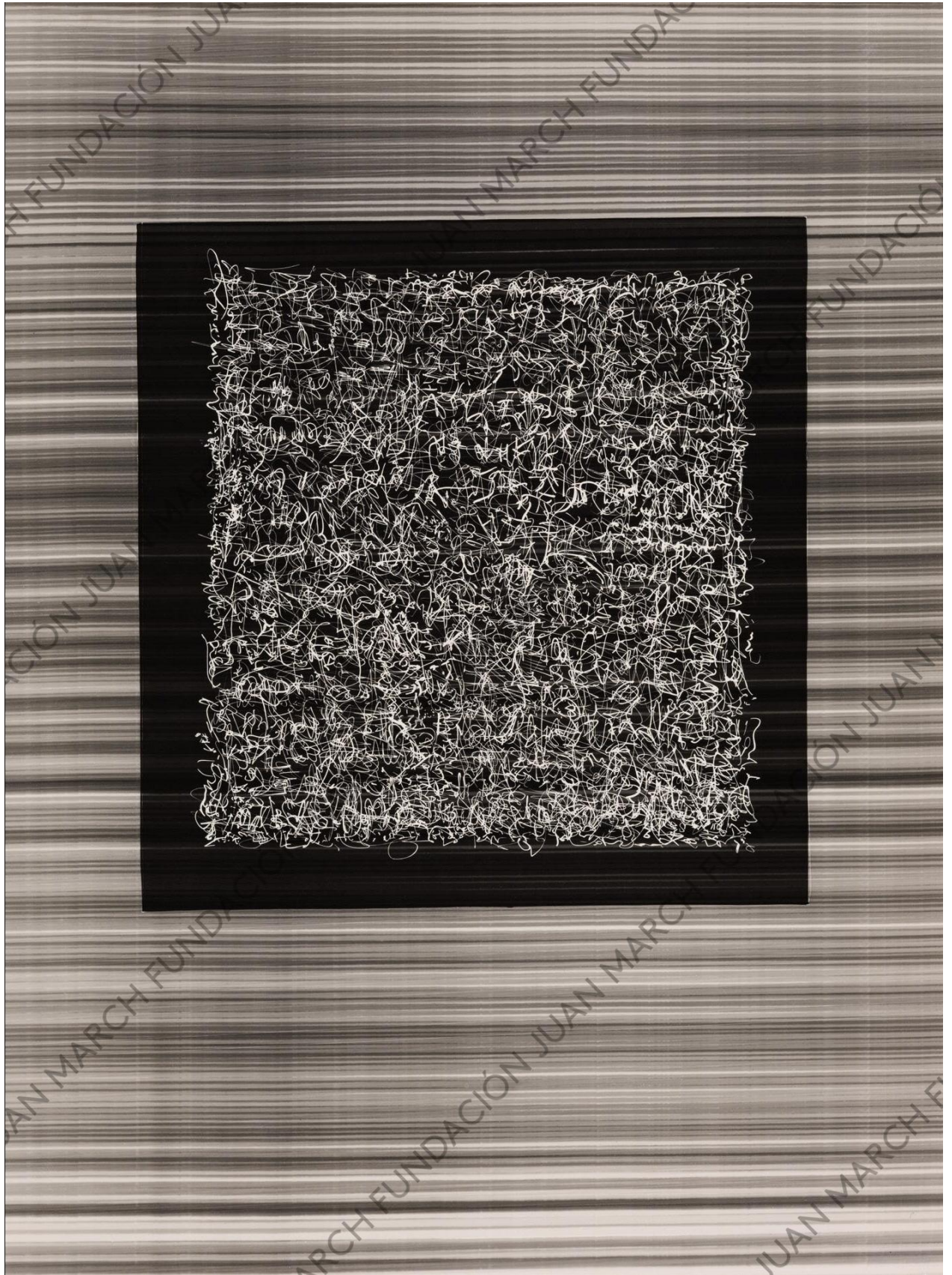
Jan Svoboda
Sedlina (z ateliéru S.K.) [Sedimento
(del taller de S. K.)], 1968
Plata en gelatina, copia de época
29,6 x 22,5 cm



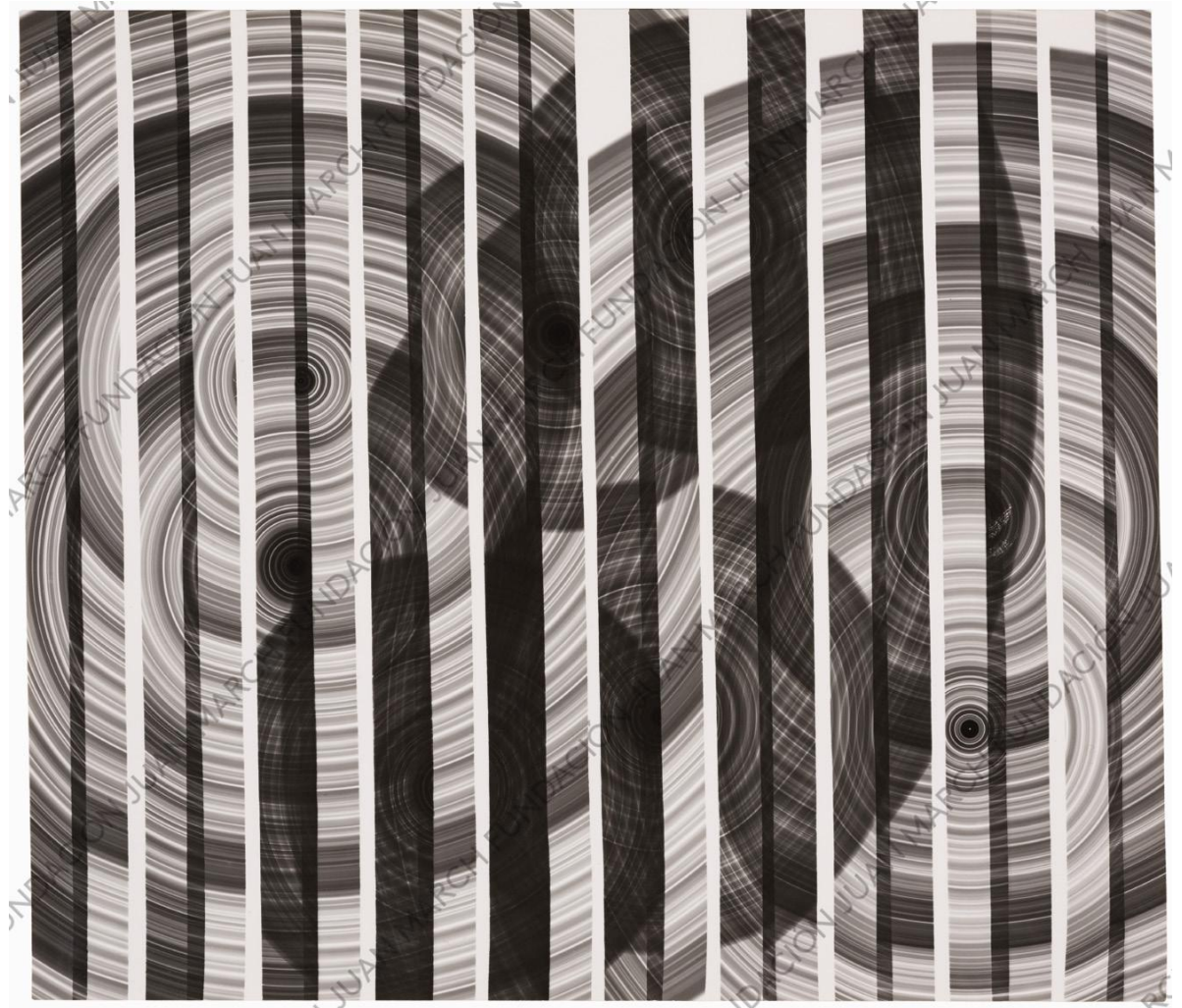
Jan Svoboda
Pocta Japonsku (z ateliéru S.K.) [Homenaje
a Japón (del taller de S. K.)], 1968
Plata en gelatina, copia de época
20,8 x 29,3 cm



Běla Kolářová
Objektivní fotografie — Variace č. 1 [Fotografía
objetiva. Variación n.º 1], 1962
Plata en gelatina, copia de época
31,6 x 29 cm



Běla Kolářová
Dingogramme, 1962
Plata en gelatina, copia de época
37,7 x 28,1 cm



Běla Kolářová
Kam? Variace II [¿Adónde? Variación II], 1962
Plata en gelatina, copia de época
17,2 x 19,6 cm



Běla Kolářová
Křehký kruh (aranžovaná fotografie) [Círculo frágil
(fotografía retocada)], 1963
Plata en gelatina, copia de época
38,5 x 30 cm

cat. 121
cat. 123

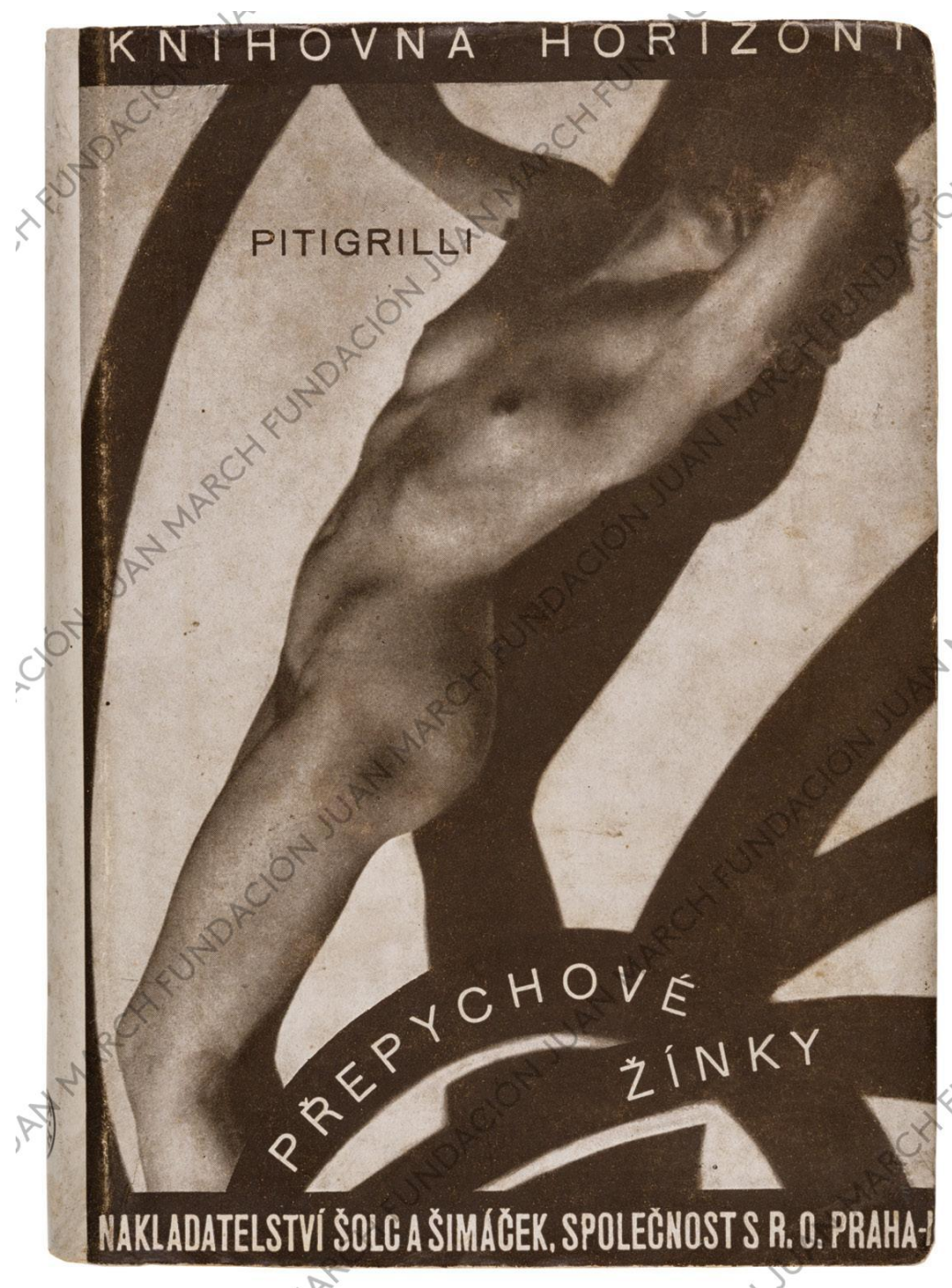


Jaroslav Rössler
S. t. (*Fialová*) [Violeta], 1969
Solarización en color
36,8 x 27,8 cm

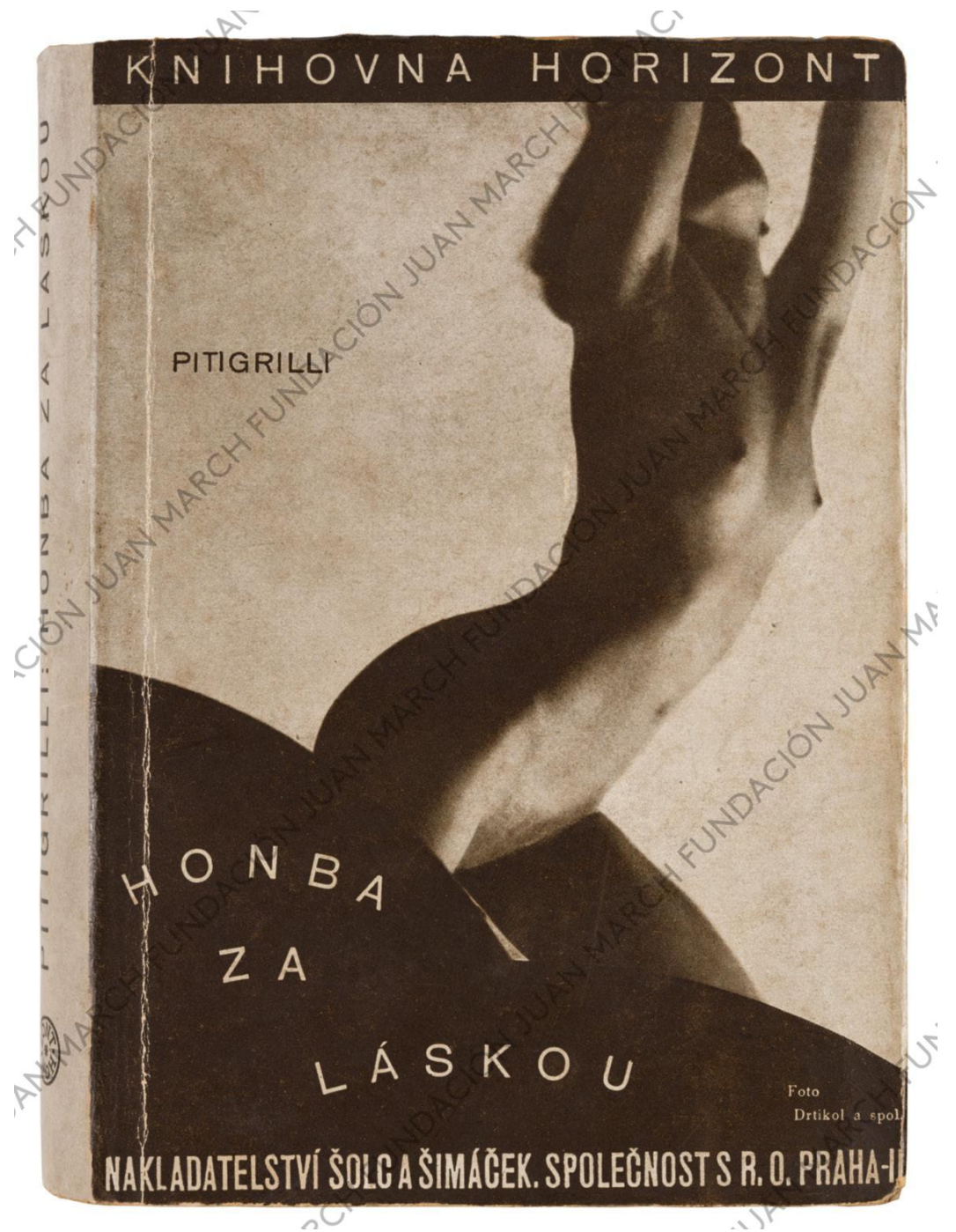
Jaroslav Rössler
S. t. (*Bilo-modrá*) [Blanquiazul], 1974
Solarización en color
39,8 x 29,2 cm



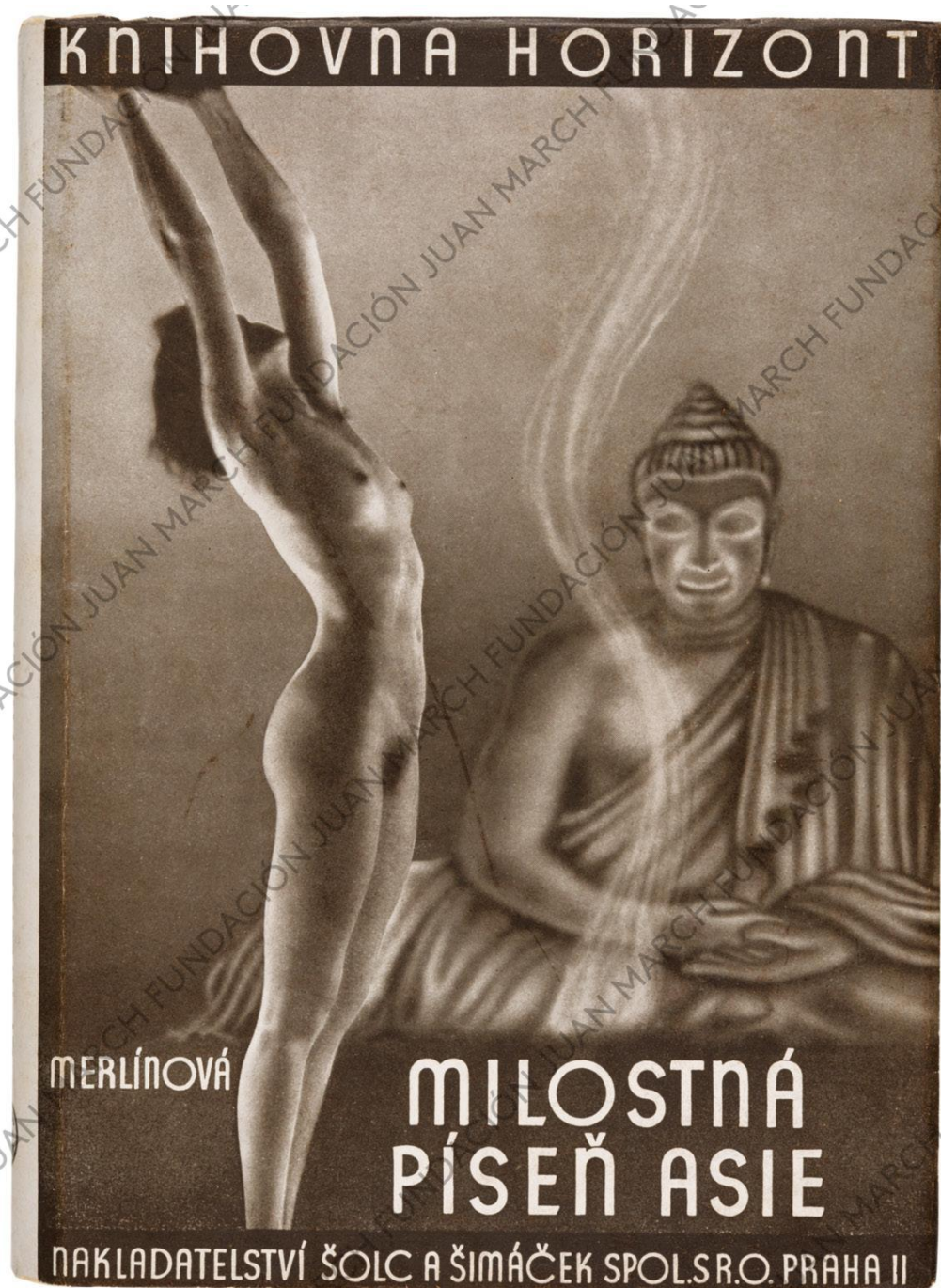
Jaroslav Rössler
S. t. (Zelená) [Verde], 1972
Solarización en color
36,8 x 24,5 cm



František Drtikol
Portada del libro *Přepychové žínky*, de Pitigrilli
(pseudónimo de Dino Segre)
Praga: Šolc a Šimáček, 1933



František Drtikol
Portada del libro *Honba za láskou*, de Pitigrilli
(pseudónimo de Dino Segre)
Praga: Šolc a Šimáček, 1934



František Drtikol
Portada del libro *Milostná píseň Asie*,
de Lída Merlínová
Praga: Šolc a Šimáček, 1934

cat. 127
cat. 128



l'âge du cinéma
REVUE D'ART CINÉMATOGRAPHIQUE

25, Avenue Reilly
PARIS 15^e, X^{IV}
TÉL. GODELHÉ 15 33

PRIX DU NUMÉRO SPÉCIAL : 200 francs
ÉTRANGER : 200 francs
PRIX DU NUMÉRO DE LUXE : 1.500 francs
ACCOMMODÉ POUR 500 COPIES (6 1/2 x 9 1/2)
France et Colonies: \$250.- Étranger: 7000.-
C.C.P. 8533 31 PARIS

Directeur: Adrien KYROU
Rédacteur en chef: Robert BÉNAYOUN
Comité de Rédaction: Ion DAFINIS
Georges GOLDFAYN
Gérard LEGRAND
Maxime DUCASSE

Correspondants à: Hollywood, New-York, Londres, Bruxelles, Rome, Berlin, Stockholm, Le Caire, Téhéran.
La responsabilité des articles signés incombe aux seuls auteurs.
Les manuscrits non lusés ne sont retournés que sur la demande et aux frais des auteurs.

Tous droits de reproduction, traduction ou adaptation réservés pour tous pays, sauf la Terre de Feu.

l'âge du cinéma

AOÛT-NOVEMBRE 1951
N U M É R O 4-5

sommaire

- Voyez, ne voyez pas
- L'âge d'or: onces et onces de Cinéma surréaliste, par Adrien Kyrou
- Lumière de l'Image, par Jean-Louis Bédouin et Jacques Téboul
- Le rêve, l'inconscient, le merveilleux, par J.L. Bédouin
- La Sorcellerie, par Jean Téboul
- Chiffres, Lettre de Jacques Vaché, par Julien
- L'Éclair des rêves, et peintres sans diplôme, par Benjamin Péret
- Les causes causes étrangères du développement de la vie, par Gérard Legrand
- Chimie, par André Breton
- Comme dans un bois, par André Breton
- Tribune de la Tauxe (I), par Benjamin Péret
- La semaine d'après, présenté par Judith Masten
- Tribune de la Tauxe (II)
- Une lettre, de René Allart
- Le feu, présenté par Boris Dusevel
- Pourquoi le Minotaure? de René Allart

On propose à l'illustration de ce numéro: Adrien Kyrou (2), Judith Masten (3) (voir nos p. 26), Jean Téboul (4) et Germain Tournier (p. 15).
Sur notre couverture: LE SURRÉALISME (voir p. 14).

De ce numéro, il a été tiré cent cinquante exemplaires de base dont 50 hors commerce (marque M.C. et numérotés de 1 à 50) et 100 exemplaires numérotés de 1 à 100, contenant une photographie originale de Wilfredo Lam et des illustrations symphoniques. Ces exemplaires seront signés par les collaborateurs.

l'âge du cinéma
REVUE D'ART CINÉMATOGRAPHIQUE

25, Avenue Reilly
PARIS 15^e, X^{IV}
TÉL. GODELHÉ 15 33

PRIX DU NUMÉRO SPÉCIAL : 200 francs
ÉTRANGER : 200 francs
PRIX DU NUMÉRO DE LUXE : 1.500 francs
ACCOMMODÉ POUR 500 COPIES (6 1/2 x 9 1/2)
France et Colonies: \$250.- Étranger: 7000.-
C.C.P. 8533 31 PARIS

Directeur: Adrien KYROU
Rédacteur en chef: Robert BÉNAYOUN
Comité de Rédaction: Ion DAFINIS
Georges GOLDFAYN
Gérard LEGRAND
Maxime DUCASSE

Correspondants à: Hollywood, New-York, Londres, Bruxelles, Rome, Berlin, Stockholm, Le Caire, Téhéran.
La responsabilité des articles signés incombe aux seuls auteurs.
Les manuscrits non lusés ne sont retournés que sur la demande et aux frais des auteurs.

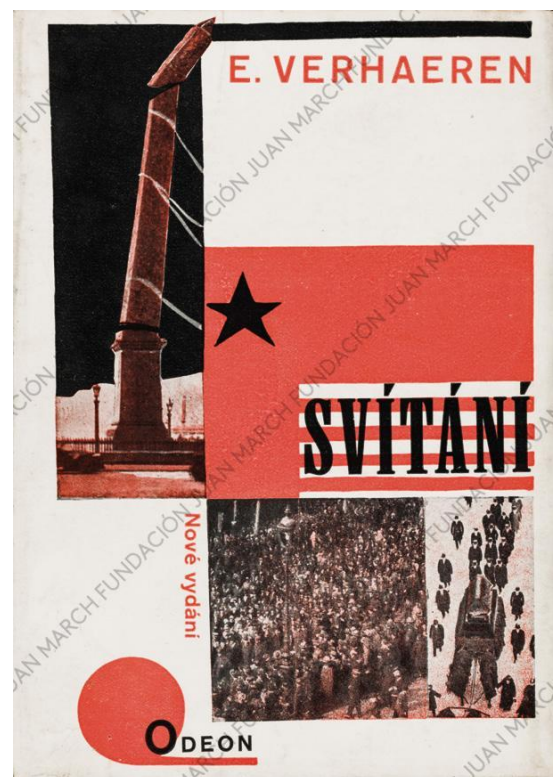
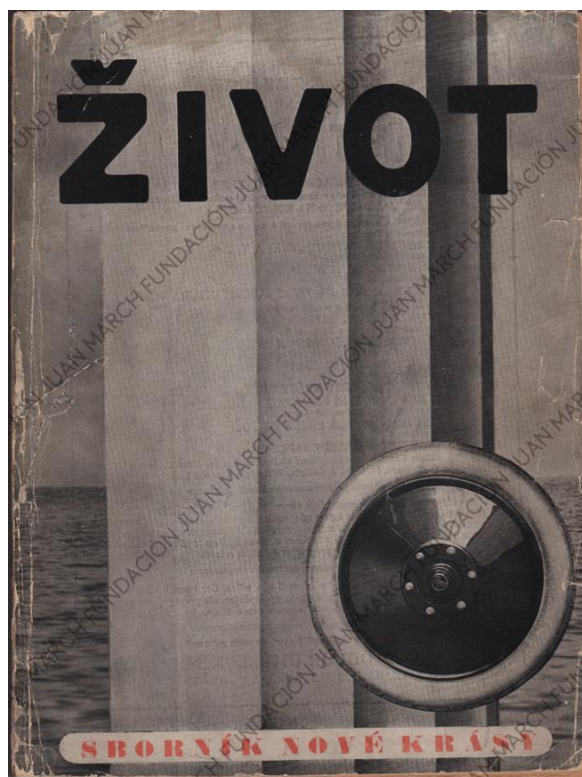
Tous droits de reproduction, traduction ou adaptation réservés pour tous pays, sauf la Terre de Feu.

Handwritten notes and signatures:
7.1. Bédouin
B. Bédouin
Jean Téboul
André Breton
Benjamin Péret
Gérard Legrand
Maxime Ducasse
Adrien Kyrou
Julien
René Allart
Boris Dusevel
Judith Masten



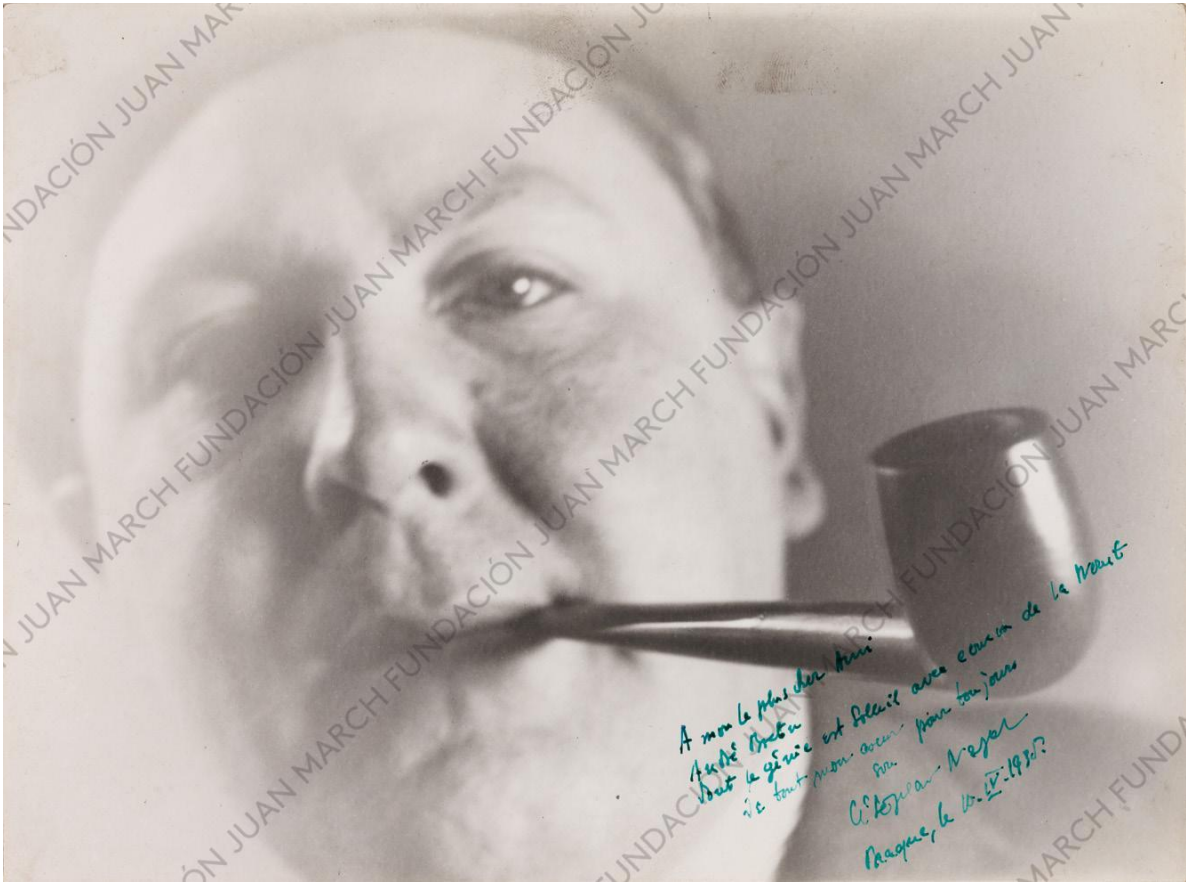
Jindřich Heisl
Portada y páginas interiores de "Surrealisme"
Número especial de la revista L'Âge du Cinéma, Revue d'art cinématographique, núms. 4-5, 1951

cat. 129
cat. 130

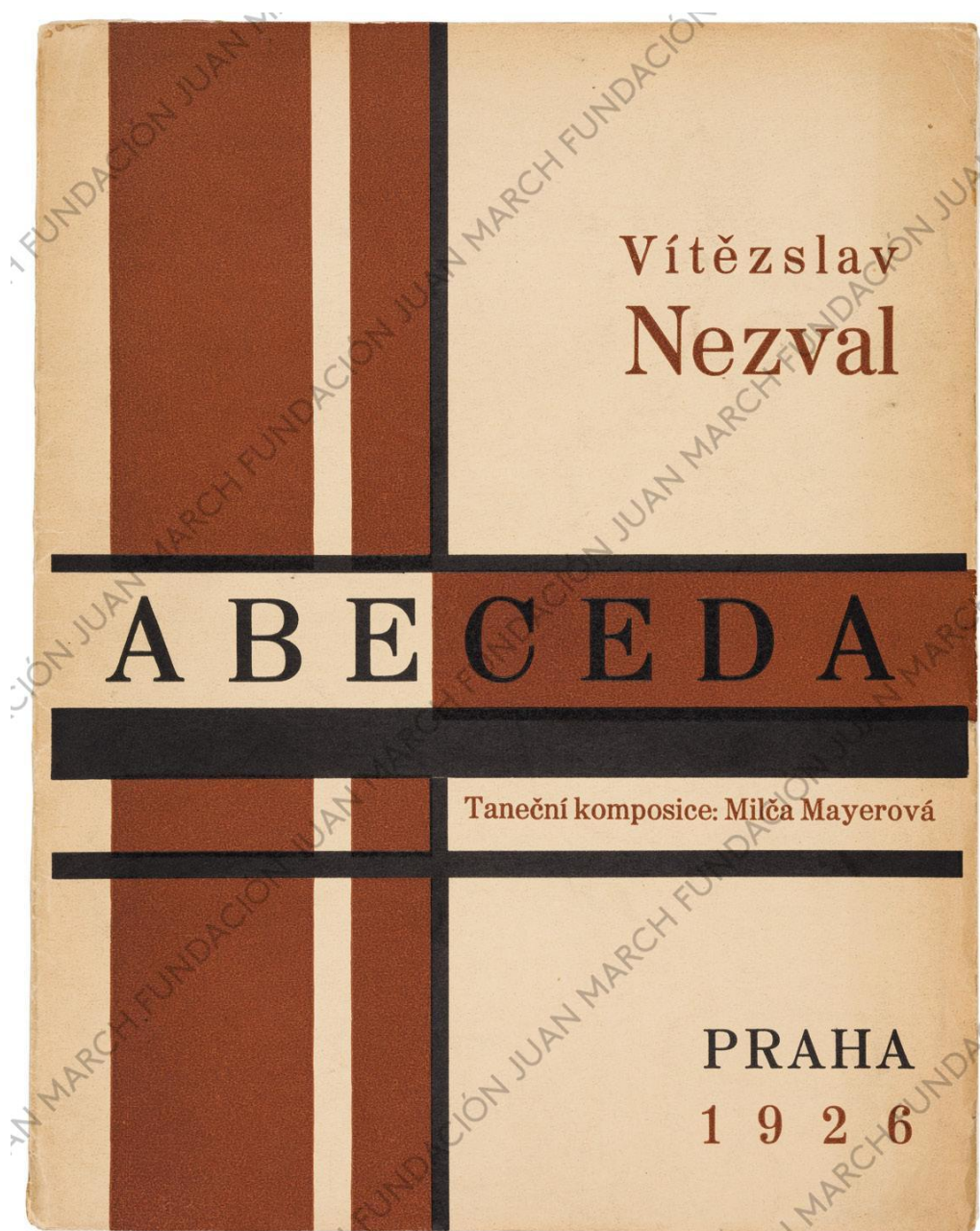


Karel Teige
Bedřich Feuerstein, Jaromír Krejcar y Josef Šíma
Portada del libro (almanaque) *Život* [Vida]
Praga: J. Krejcar, 1922

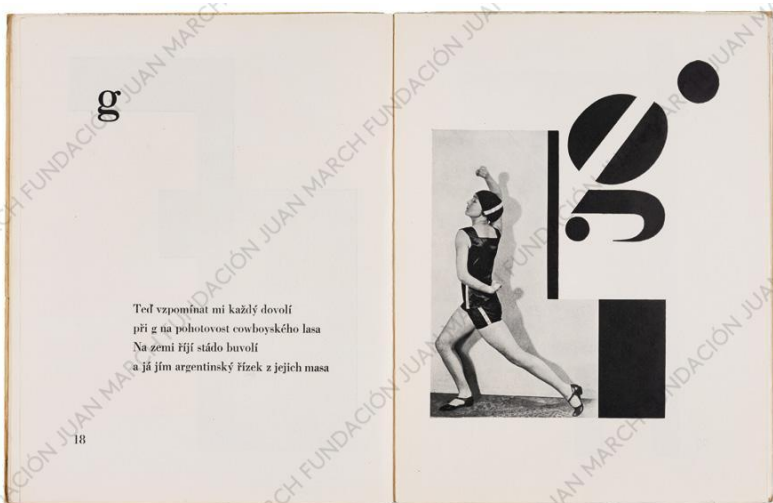
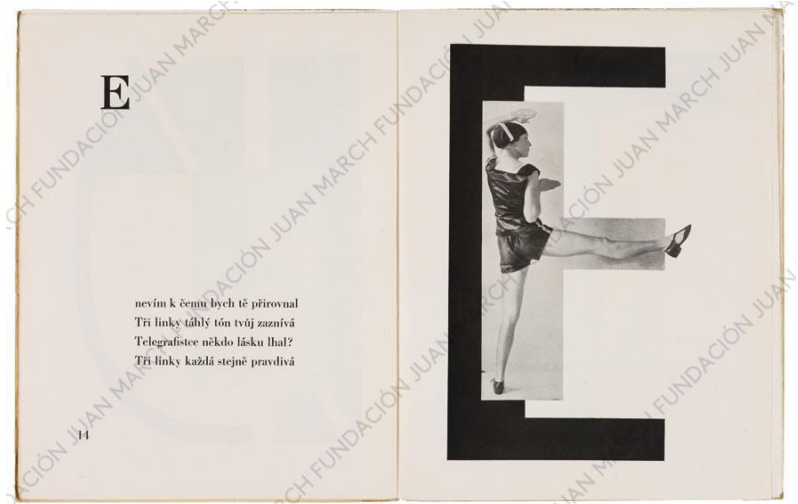
Karel Teige
Portada del libro *Svítání* [Amanecer]
de Émile Verhaeren
Praga: Odeon, 1925

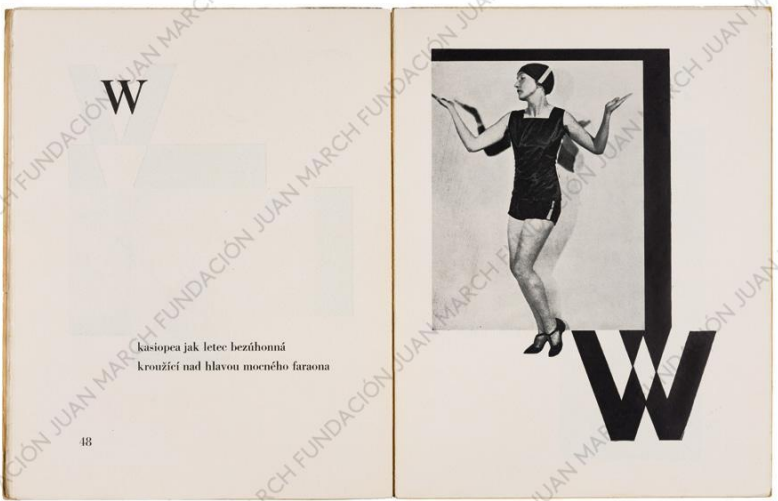
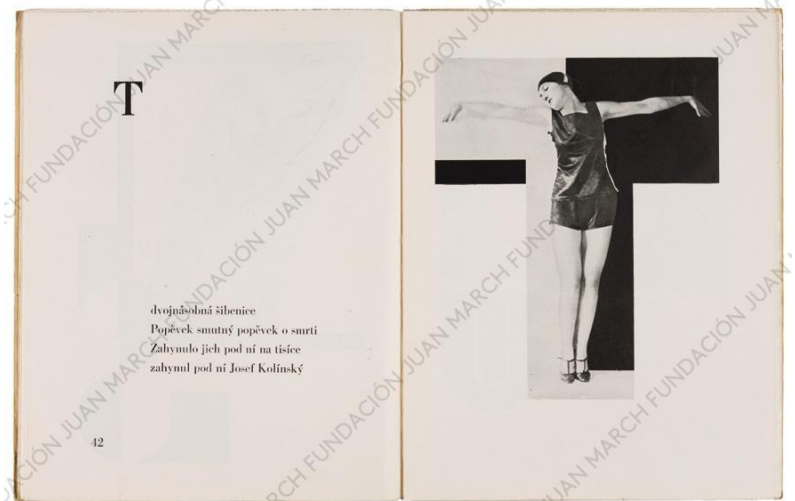
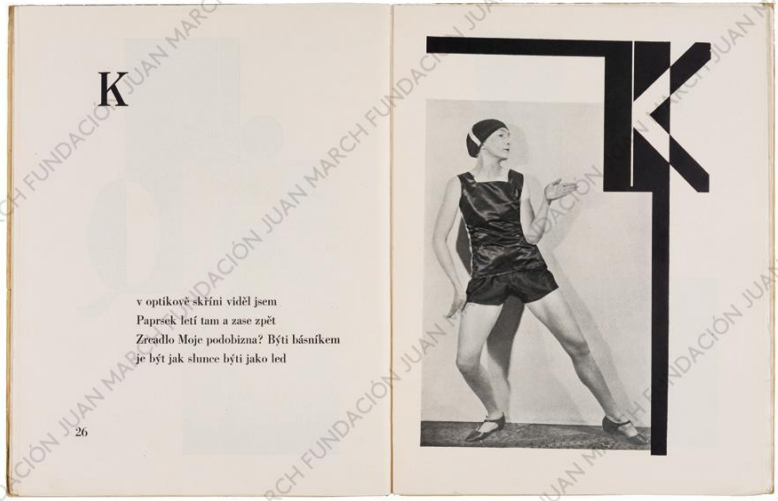


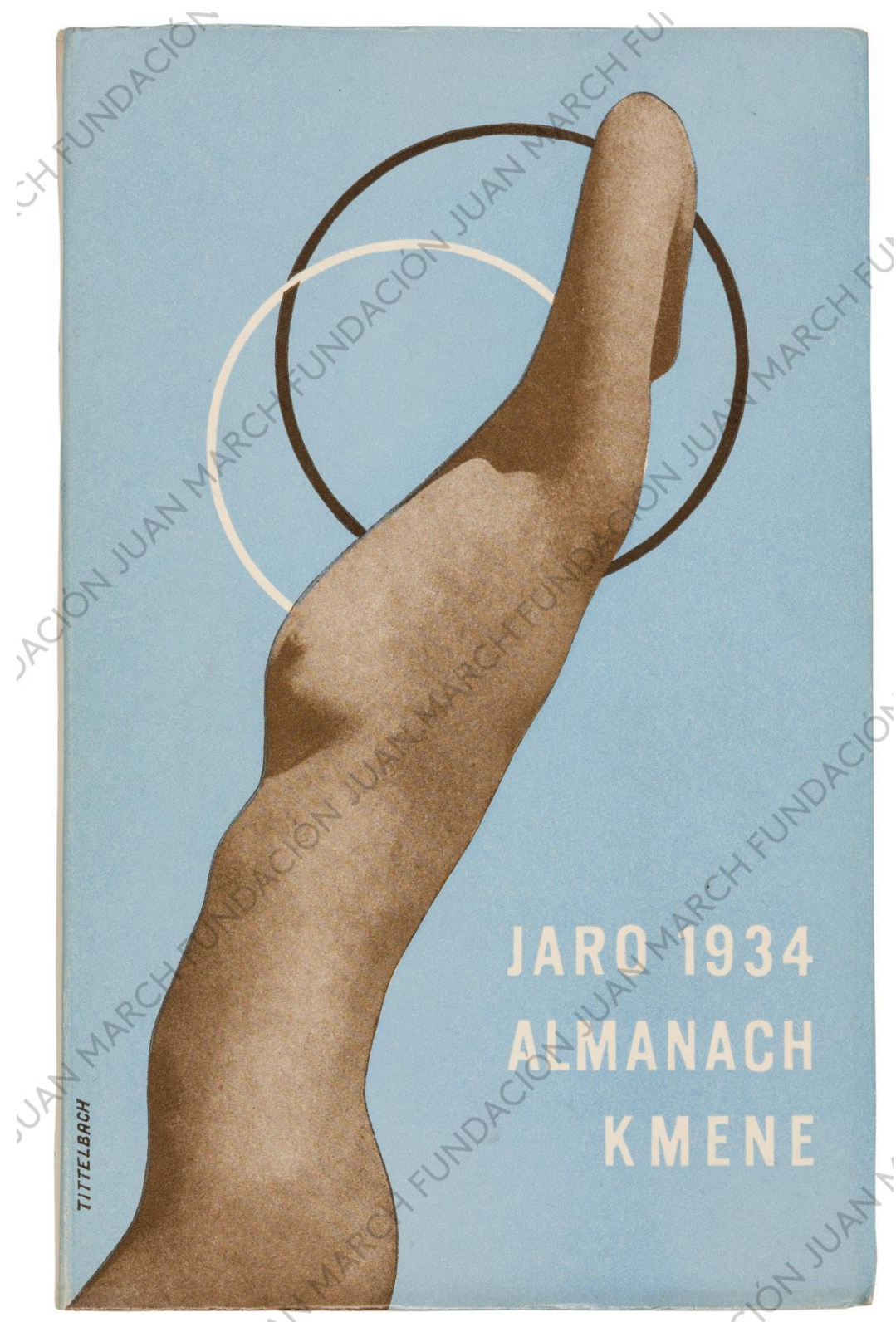
Karel Teige
Vítězslav Nezval s dýmku
[V. Nezval con pipa], 1940



Karel Teige
Portada del libro *Abeceda* [Abecedario]
de Vítězslav Nezval
Praga: J. Otto, 1926

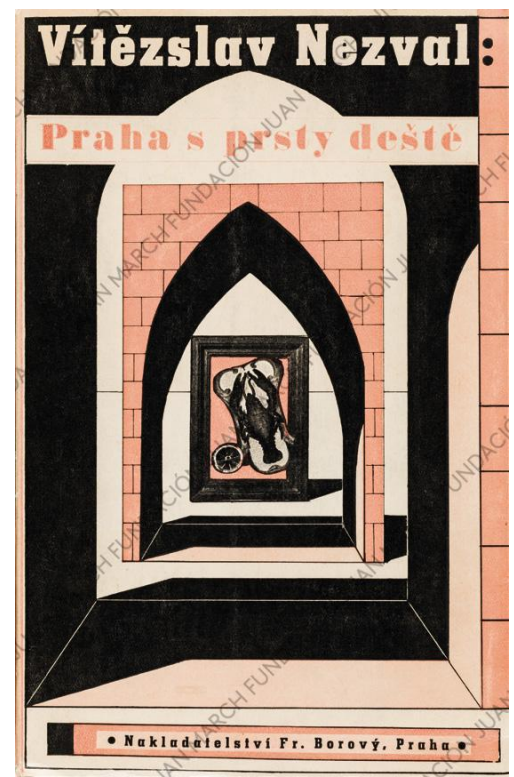






Karel Teige
Portada del libro *Almanach Kmene* [Almanaque Kmen]
de Libuše Vokrova-Ambrosova. Praga: Kmen,
Klub nakladatelů, 1934

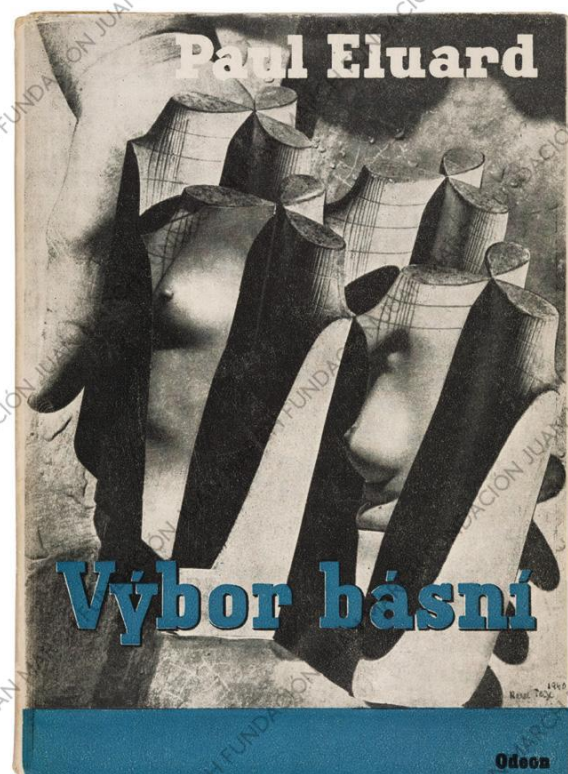
cat. 133
cat. 134



Karel Teige
Portada del libro *Žena v množném čísle* [Mujer en plural] de Vítězslav Nezval
Praga: Fr. Borový, 1936

Karel Teige
Portada del libro *Praha s prsty deště* [Praga con dedos de lluvia] de Vítězslav Nezval
Praga: Fr. Borový, 1936

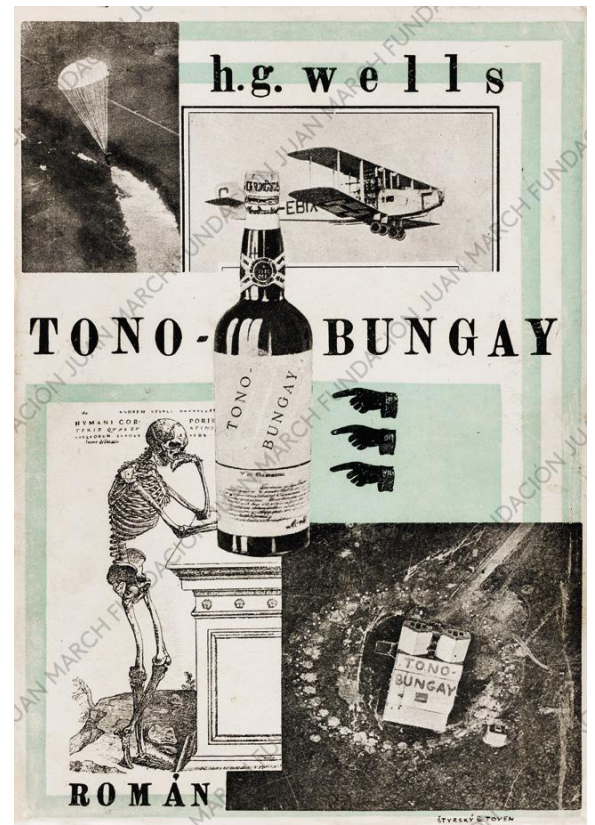
cat. 135
cat. 136



Karel Teige
Portada del libro *Básně noci* [Poemas de la noche] de Vítězslav Nezval
Praga: Fr. Borový, 1938

Karel Teige
Portada del libro *Výbor básní* [Selección de poemas] de Paul Éluard
Praga: Odeon, 1946

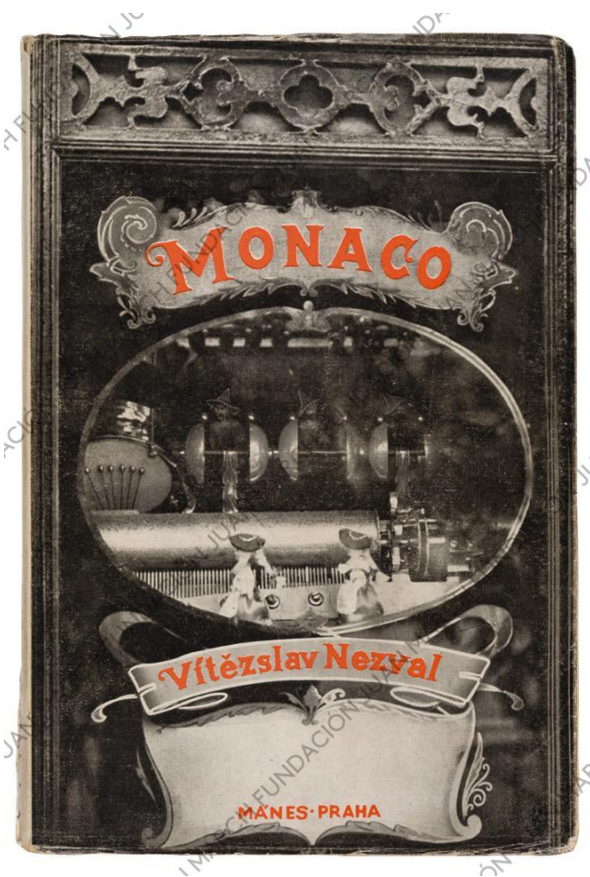
cat. 137
cat. 138



Jindřich Štyrský
Portada del libro *Sen* [Sueño] de H. G. Wells
Praga: Alois Srdce, 1924

Jindřich Štyrský
Portada del libro *Tono-Bungay* de H. G. Wells
Praga: Alois Srdce, 1925

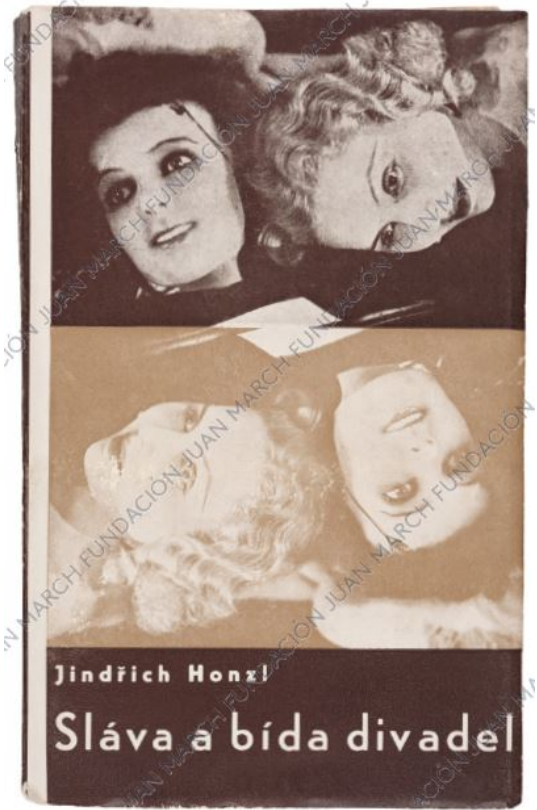
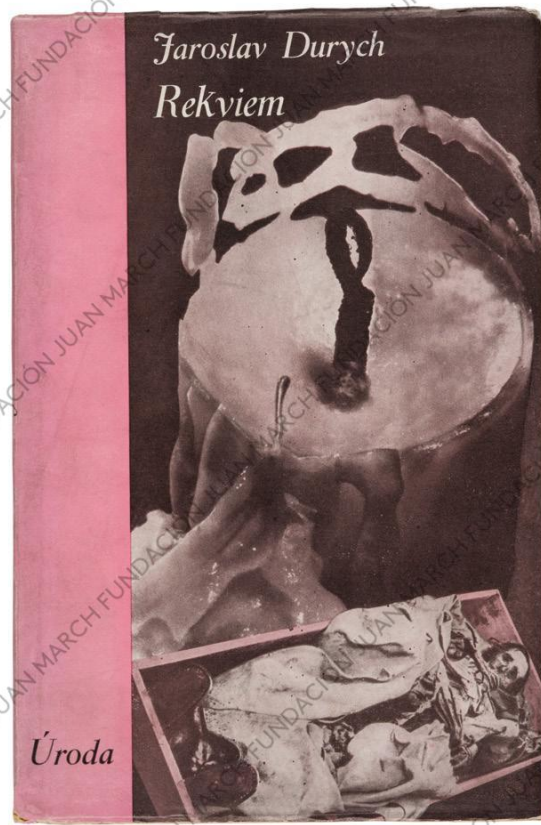
cat. 139
cat. 140



Jindřich Štyrský
Portada del libro *Psychoanalyza*
[Psicoanálisis] de Bohuslav Brouk
Praga: Alois Srdce, 1932

Jindřich Štyrský
Portada del libro *Monaco* [Mónaco]
de Vítězslav Nezval
Praga: Spolek výtvarných umělců Mánés,
1934

cat. 141
cat. 142



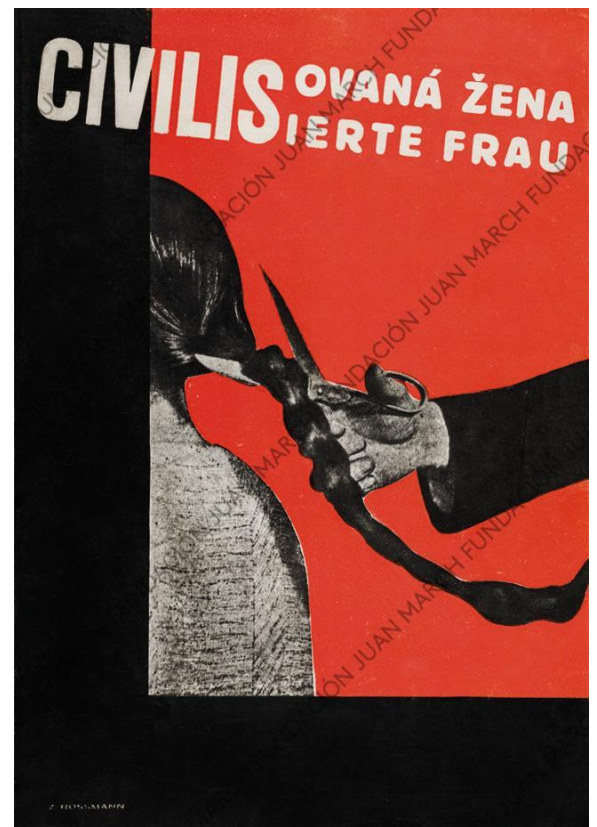
Jindřich Štyrský
Portada del libro *Rekviem* [Réquiem] de Jaroslav Durych
Praga: Melantrich, 1935

Jindřich Štyrský
Portada del libro *Sláva a bída divadel* [Gloria y miseria
de los teatros] de Jindřich Honzl
Praga: Družstevní práce, 1937



Jindřich Štyrský
Portada del libro *Na jehlách těchto dní* [En las agujas de estos días] de Jindřich Heisler
Praga: Fr. Borový, 1945

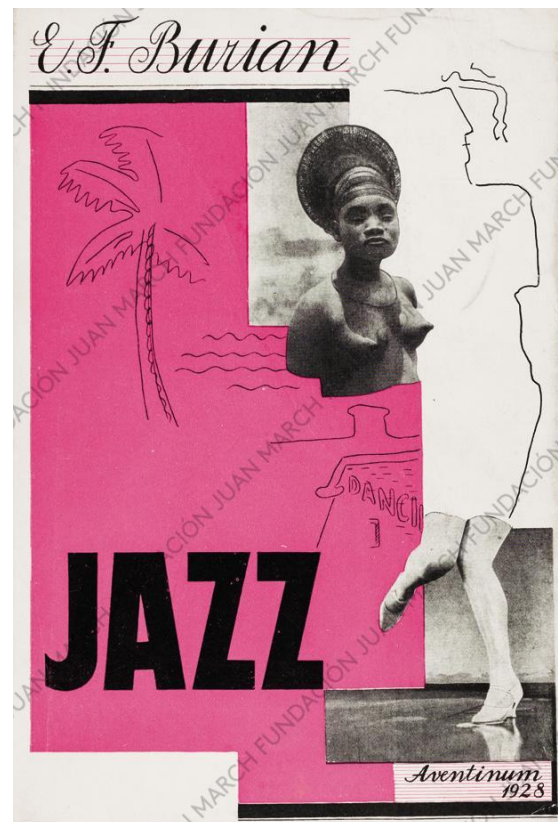
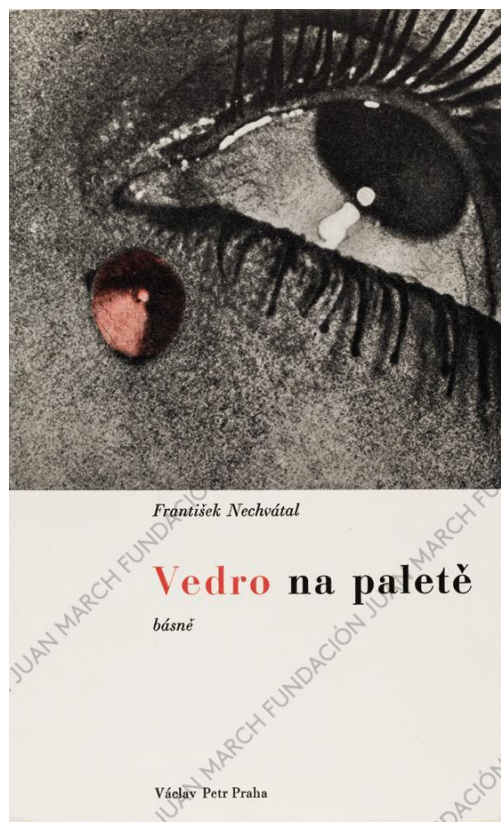
cat. 144
cat. 145



Adolf Hoffmeister
Portada del libro *Nevěsta* [La novia] de Adolf Hoffmeister
Praga: Odeon, 1927

Zdeněk Rossmann
Portada del libro *Civilisovaná žena* [La mujer civilizada]
de Božena Rothmayerová-Horneková
Brno: Index, 1929-30

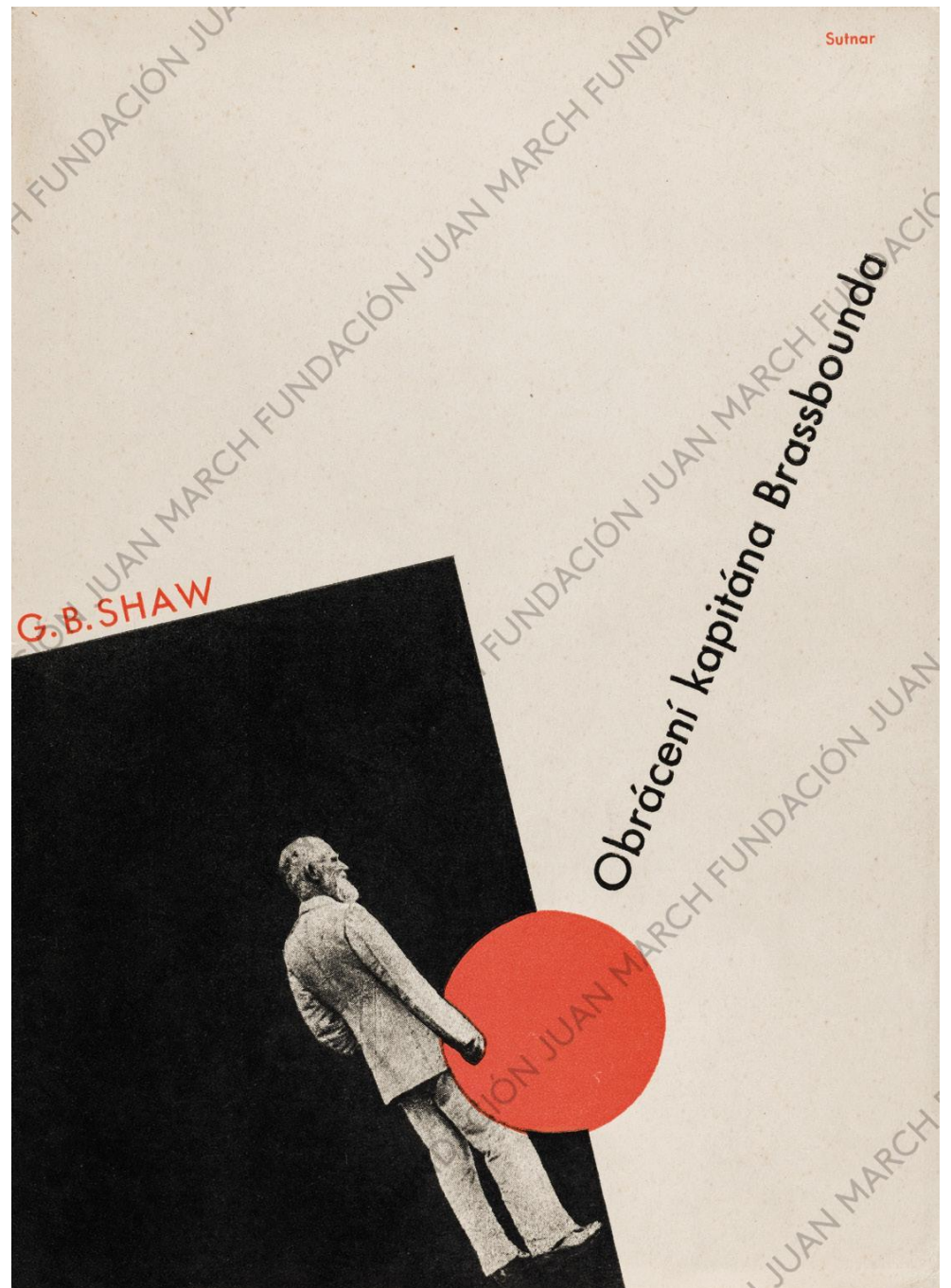
cat. 146
cat. 147



Zdeněk Rossmann
Portada del libro *Vedro na paletě* [Calor en la paleta]
de František Nechvátal
Praga: Václav Petr, 1935

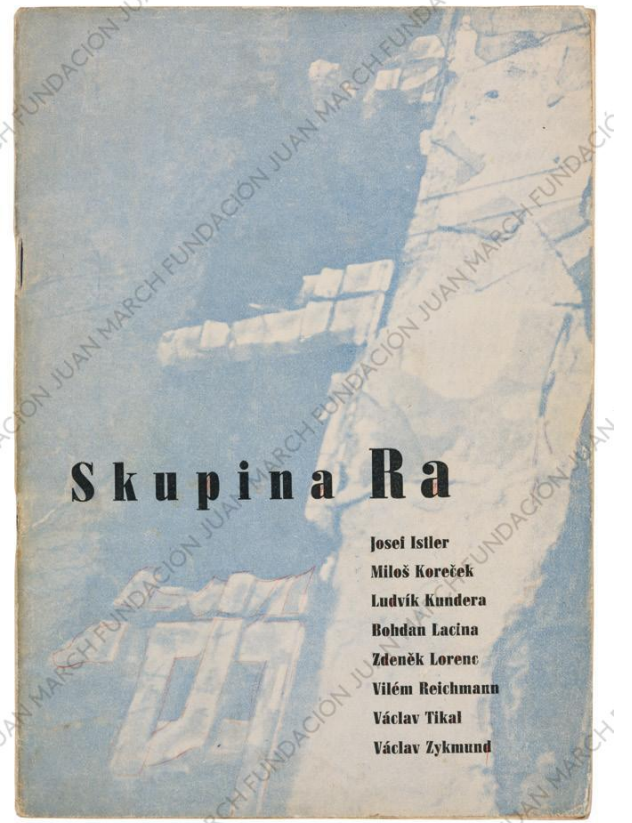
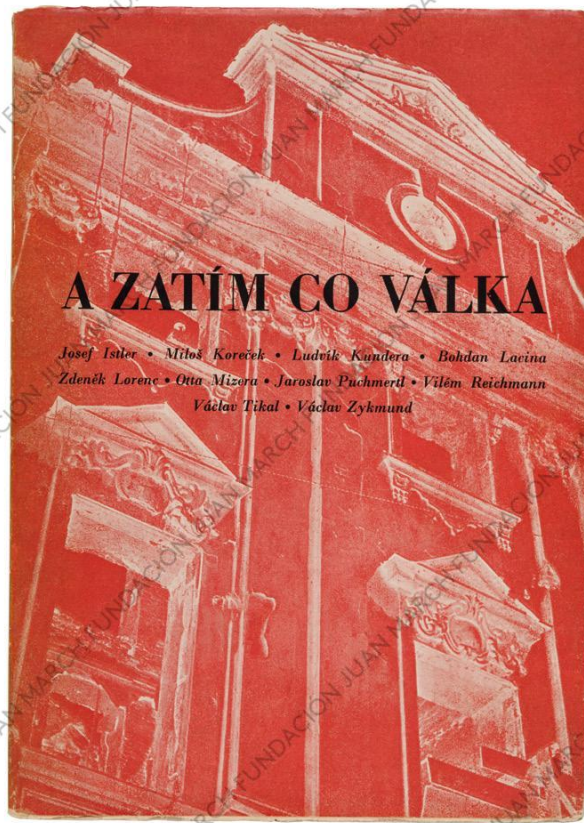
Karel Šourek
Portada del libro *Jazz* de E. F. Burian
Praga: Aventinum, 1928





Ladislav Sutnar
Portada del libro *Obráčení kapitána Brassbounda* [La
conversión del capitán Brassbound] de George Bernard Shaw
Praga: Družstevní práce, 1932

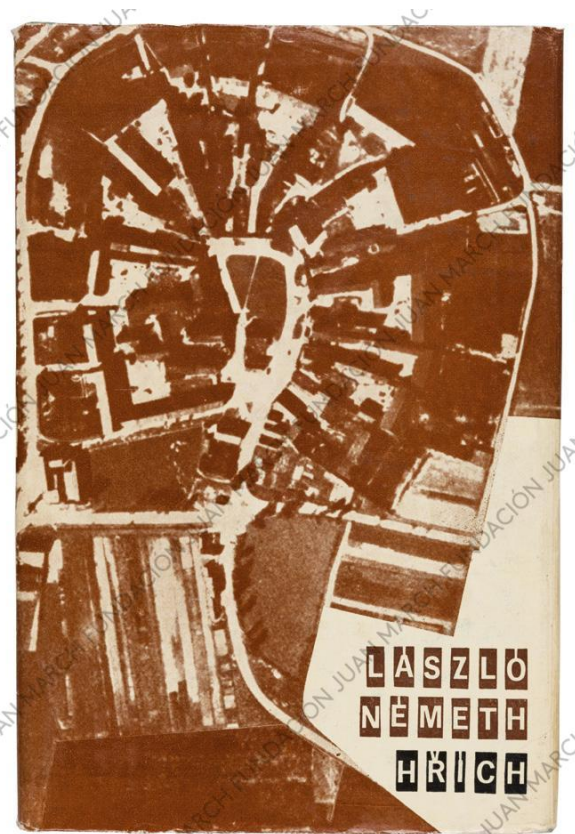
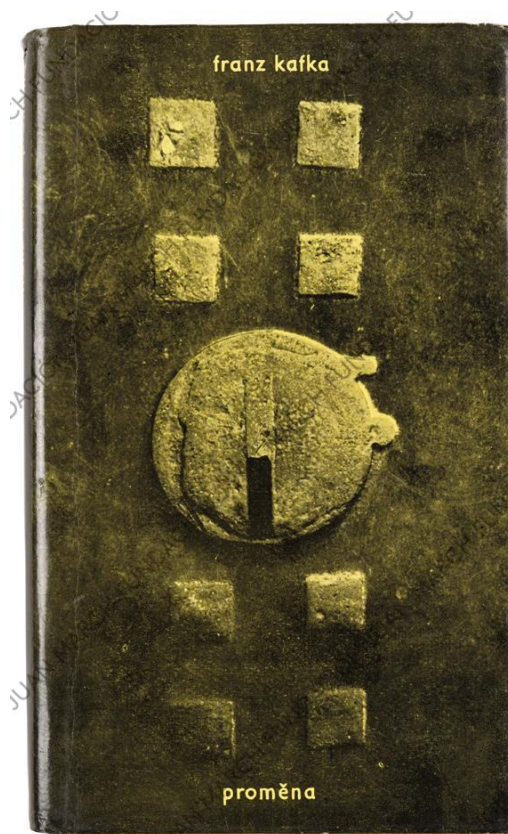
cat. 150
cat. 151



Václav Zykmund
Folleto *A zatím co válka* [Y mientras la guerra]
Praga: Edice Ra, 1946

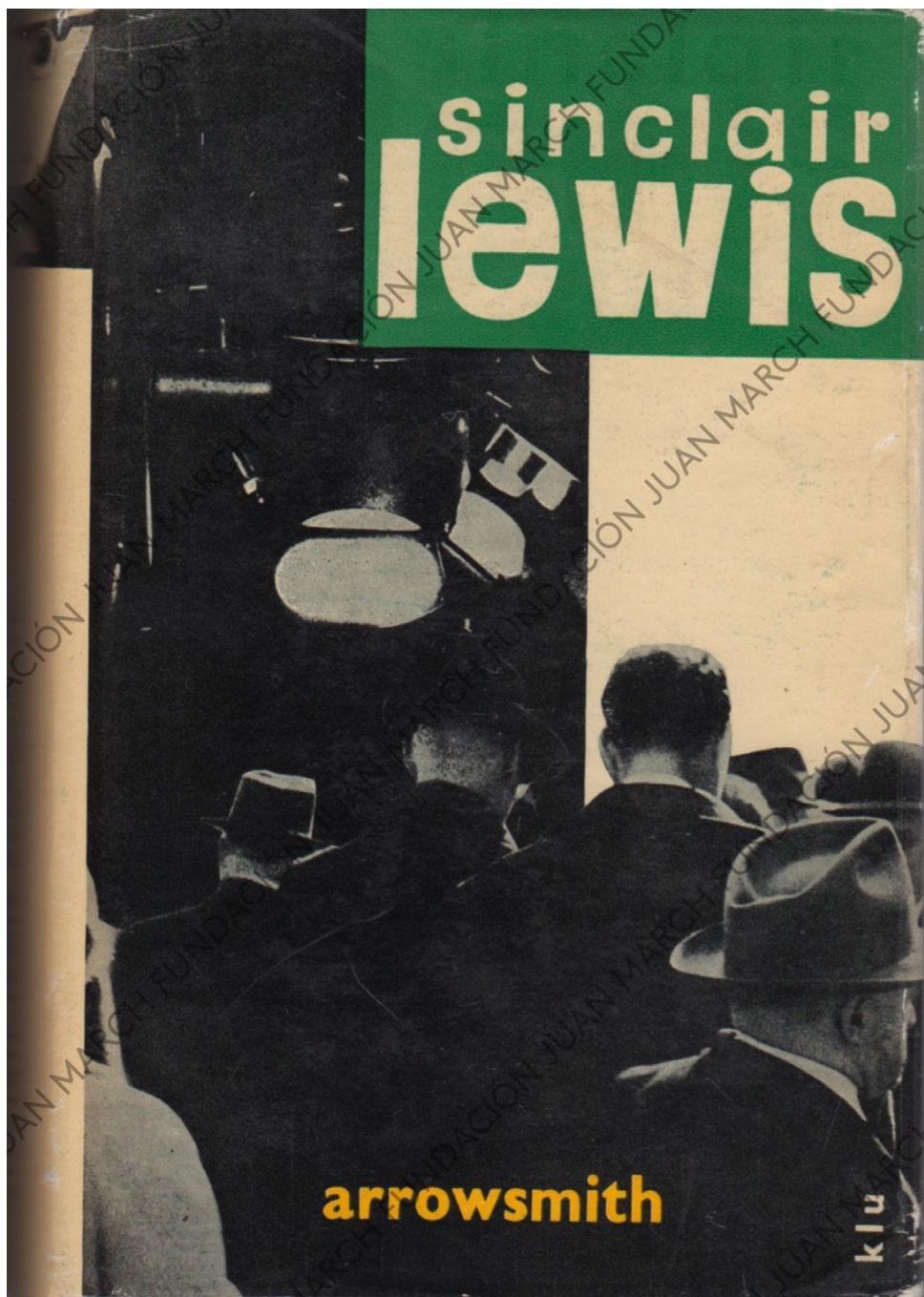
Vilém Reichmann
Portada del catálogo *Skupina Ra* [Grupo Ra]
Praga: Edice Ra, 1947

cat. 152
cat. 153



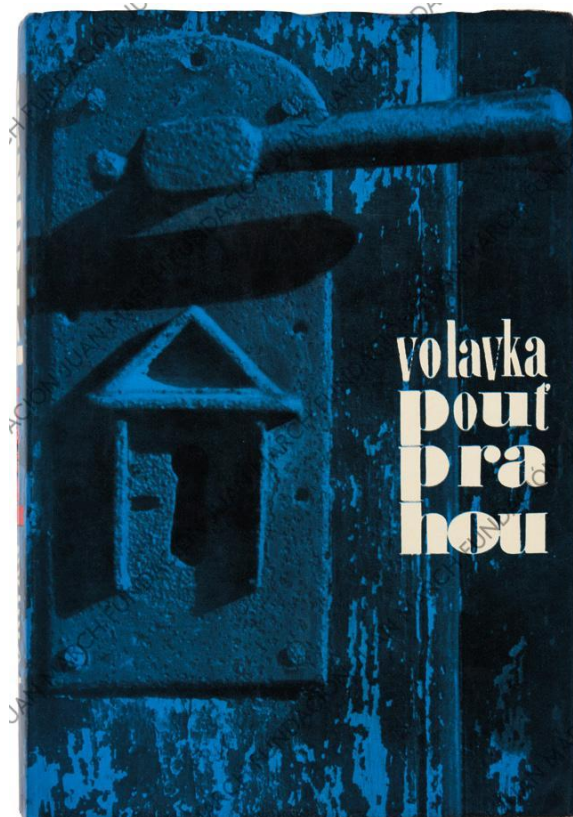
Zbyněk Sekal (foto: Emila Medková)
Portada del libro *Proměna* [La metamorfosis] de Franz Kafka
Praga: SNKLU, 1963

Zbyněk Sekal
Portada del libro *Hřích* [Pecado] de Németh László
Praga: SNKLU, 1962



Zbyněk Sekal
Portada del libro *Arrowsmith* [El doctor
Arrowsmith] de Sinclair Lewis
Praga: SNKLU, 1963

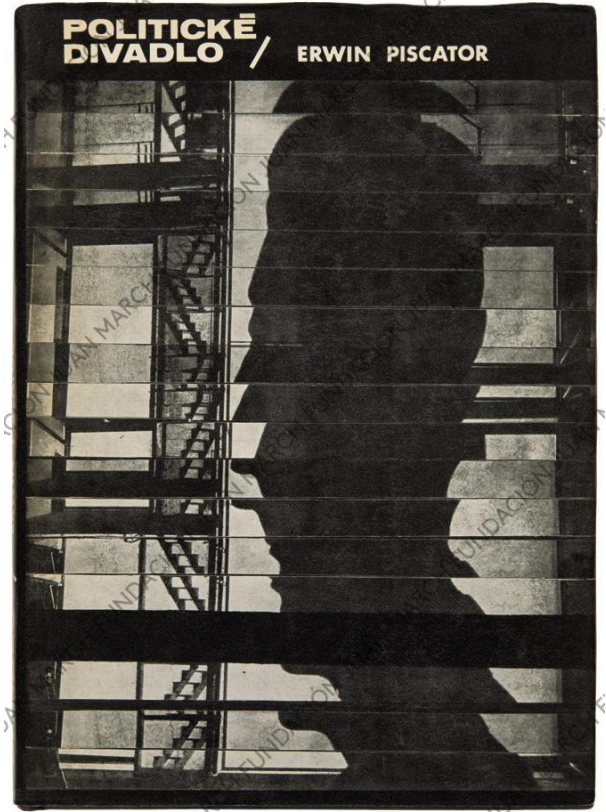
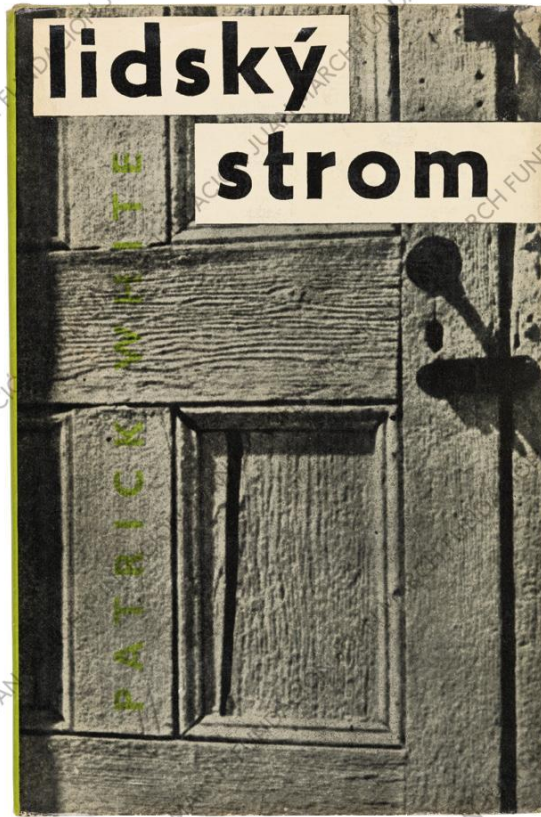
cat. 155
cat. 156



Zbyněk Sekal (foto: Emila Medková)
Portada del libro *Pouť Prahou* [Peregrinaje por Praga] de Vojtěch Volavka
Praga: Nakladatelství československých výtvarných umělců, 1967

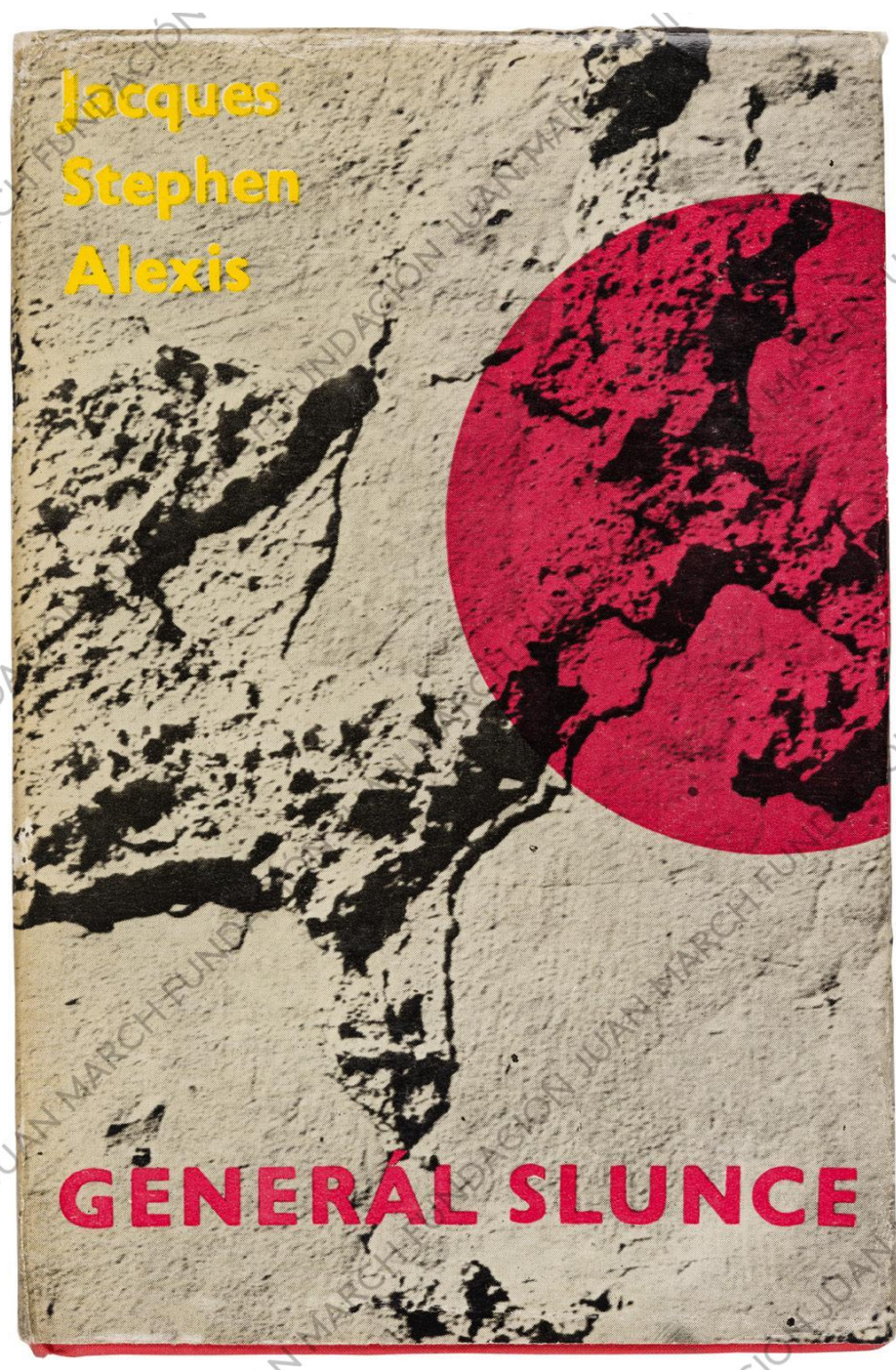
Zbyněk Sekal
Portada del libro *Krev královská* [Sangre de rey] de Sinclair Lewis
Praga: Odeon, 1967

cat. 157
cat. 158



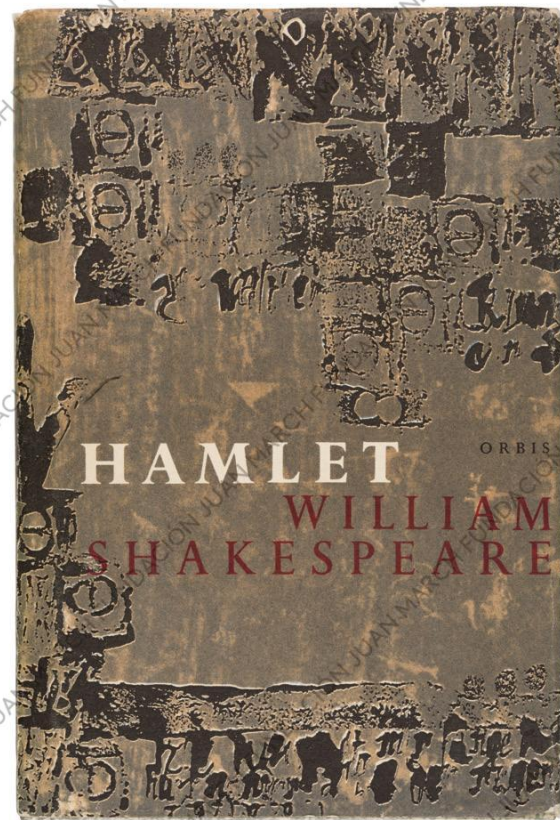
Libor Fára
Portada del libro *Lidský strom* [El árbol del hombre] de Patrick White
Praga: SNKLU, 1962

Milan Grygar
Portada del libro *Politické divadlo* [Teatro político] de Erwin Piscator
Praga: Svodoba, 1971



Jaromír Valoušek
Portada del libro *Generál Slunce* [Mi compadre el
general Sol] de Jacques Stéphen Alexis
Praga: SNKLU, 1962

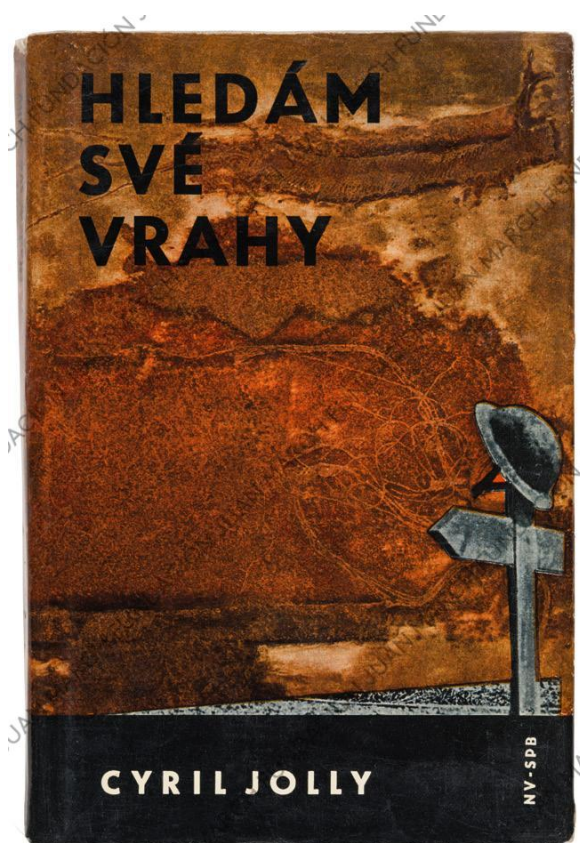
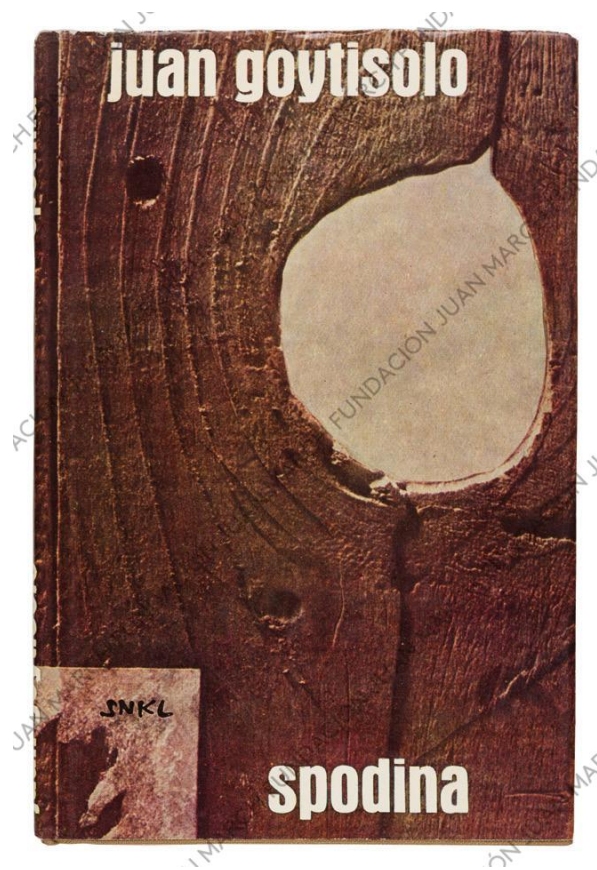
cat. 160
cat. 161



Václav Sivko
Portada del libro *Dům v Kaprově ulici* [La casa en la calle de Carlos] de Moscheh Ya'akov Ben-Gavriël
Praga: Naše vojsko, 1968

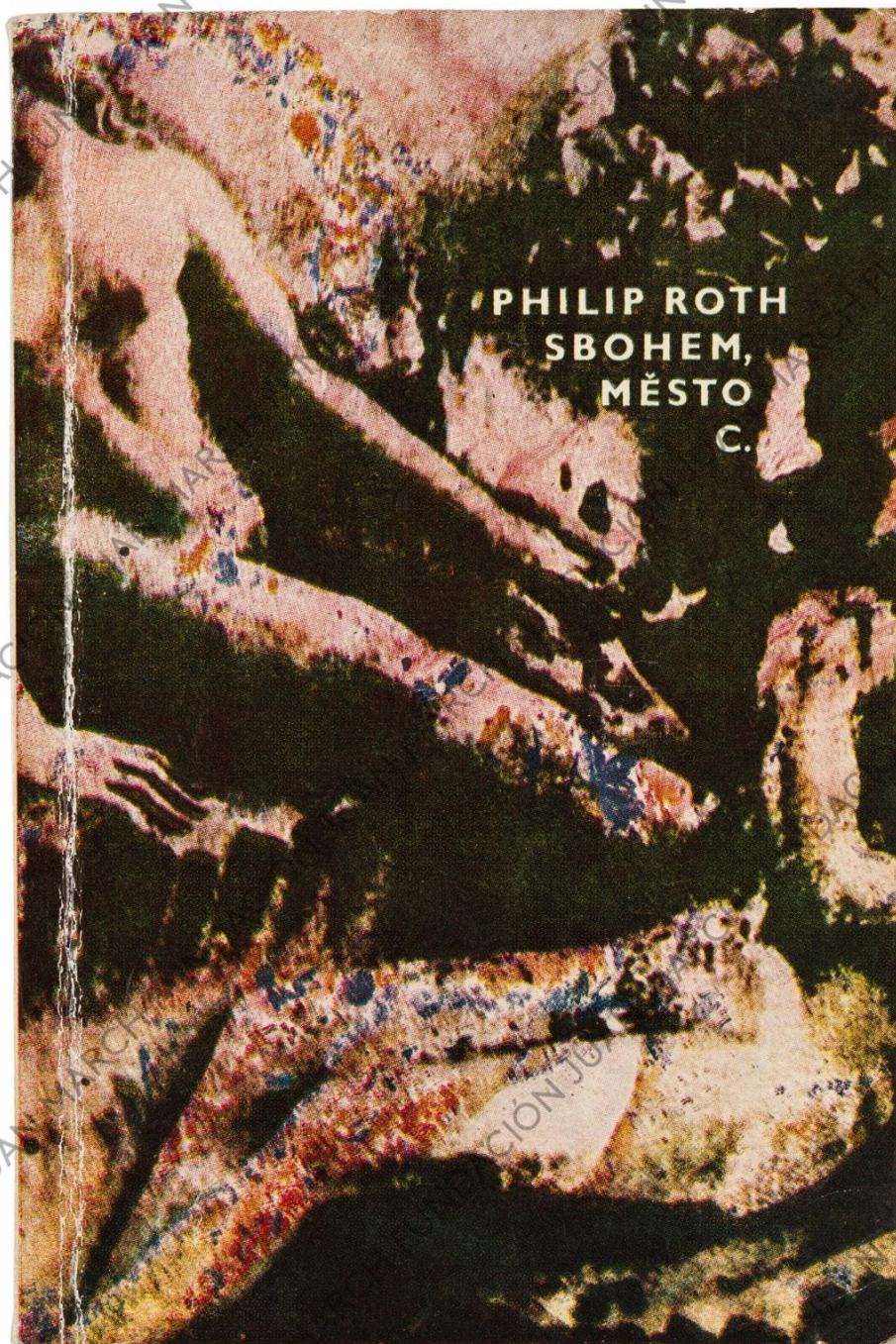
Adolf Born
Portada del libro *Hamlet* de William Shakespeare
Praga: Orbis, 1966

cat. 162
cat. 163



Vladimír Fuka
Portada del libro *Spodina* [La resaca] de Juan Goytisolo
Praga: SNKLU, 1963

Vladimír Boudník
ortada del libro *Hledám své vrahy* [La venganza del
soldado Pooley] de Cyril Bencraft Joly
Praga: Naše vojsko, 1963



Antonín Dimitrov
Portada del libro *Sbohem město C.* [Adiós
Columbus] de Philip Roth
Praga: Odeon, 1966

Biografías de los artistas

B

Stanislav Benc
Praga, 3.2.1935

Fotógrafo y cámara afincado en Praga, Benc trabajó amistad con los protagonistas del informalismo checo a finales de los años cincuenta, y también durante la década de los sesenta. En esa época iba al cementerio de Libeň y fotografiaba los farolillos para velas y las tumbas rotas. A menudo buscaba la conexión entre diversos materiales, como la madera ya podrida y trozos de metal oxidado carentes de función. Con ello se acercó al método creativo de su amigo, el escultor Aleš Veselý. La música clásica contemporánea fue para él otra fuente de inspiración, como en las fotografías técnicamente ambiciosas surgidas a partir de una exposición múltiple y rellenas, por ejemplo, con pintura de color, con lo que creaba foto-objetos. Utilizaba productos químicos, y con ellos creaba sobre el papel fotográfico composiciones abstractas, hasta cierto punto en color, de gran calidad visual. Fotografiaba también obras de arte, a menudo esculturas de sus amigos, y las colocaba en contextos inhabituales y escenificados, con lo que adquirían un cierto carácter surrealista. Benc no intentó hacerse un nombre, así que se convirtió en una celebridad secreta y discreta de cualidades imaginativas realmente grandes.

MAHULENA NEŠLEHOVÁ, JIŘÍ VALOCH Y ANTONÍN DUFEK (EDS.), *ČESKÝ INFORMEL. PRŮKOPNÍČE ABSTRAKCE Z LET 1957-1964* (EL INFORMALISMO CHECO. LOS PRECURSORES DE LA ABSTRACCIÓN, 1957-1964) [CAT. EXPO. PRAGA, GALERIE HLAVNÍHO MĚSTA PRAHY], PRAGA: GALERIE HLAVNÍHO MĚSTA PRAHY, 1991; ZDENEK PRIMUS, *UMĚNÍ JE ABSTRAKCE* (EL ARTE ES ABSTRACCIÓN), PRAGA: ARBOR VITAE, 2003.

C

Václav Chochola
Praga, 30.1.1923 — Praga, 27.8.2005

Tras sus estudios de secundaria, Chochola aprendió fotografía. Comentaba eventos deportivos, trabajaba en redacciones y en teatros, y en los años cuarenta empezó a relacionarse con personalidades de la cultura. Se movía en el ámbito de la asociación artística Skupina 42 [Grupo 42], lo que le llevó a conocer y admirar las periferias urbanas. En sus últimos años se dedicó sobre todo a retratar a importantes personalidades de la cultura.

JIŘÍ KOLÁŘ, VÁCLAV CHOCHOLA. PRAGA: SNKLU-ARTIA, 1961; MILA ALBICH (ED.), VÁCLAV CHOCHOLA, *FOTOGRAFIE Z LET 1940-1982* (VÁCLAV CHOCHOLA, FOTOGRAFÍAS, 1940-1982) [CAT. EXPO. HRADEC KRÁLOVÉ, VÝCHODOČESKÁ GALERIE: DVŮR KRÁLOVÉ, KVĚTEN VE DVOŘE KRÁLOVÉ, PRAGA, GALERIE HLAVNÍHO MĚSTA], PRAGA: GALERIE HLAVNÍHO MĚSTA, 1982; BLANKA CHOCHOLOVÁ (ED.), VÁCLAV CHOCHOLA — *KABINETY VZPOMÍNEK* (VÁCLAV CHOCHOLA: GABINETES DE RECUERDOS), PRAGA: ARCADIA, 1993; ALEŠ KUNEŠ, VÁCLAV CHOCHOLA. PRAGA: TORST, 2003; BLANKA CHOCHOLOVÁ, VÁCLAV CHOCHOLA — *40. LÉTA*. OSTRAVA: GALERIE FIDUCIA, 2012.

D

František Drtikol
Příbram, 3.3.1883 — Praga, 13.1.1961

Fotógrafo, dibujante y místico, fue el primer fotógrafo checo de renombre internacional. Su obra aparece marcada por el simbolismo y el modernismo, la fascinación por el cuerpo humano y por los juegos de luces y sombras a los que dio un tratamiento magistral. Miembro de la Photo-secession¹, el simbolismo está presente en toda su creación, y es especialmente patente a partir de los años treinta en sus pinturas y dibujos, tras abandonar la fotografía. Era conocido como retratista, pero se hizo célebre por sus desnudos fotográficos, sobre todo a partir de 1925, cuando por influencia del *art déco* y las tendencias constructivistas introdujo ágiles y entrenados cuerpos femeninos en decorados de efecto a menudo dinámico. Sin embargo, el carácter simbolista de etapas anteriores continuó formando parte de sus composiciones. Su época más intensa se sitúa entre 1925 y 1929, cuando empezó a sustituir los modelos vivos por siluetas de figuras desnudas recortadas en papel o madera contrachapada que disponía en un decorado de marcado carácter simbólico, creado a base de potentes juegos de luces y sombras. Llamó a ese periodo, especialmente satisfactorio para él, fotopurismo. A partir de la segunda mitad de los años treinta se perdió definitivamente en la vía mística de la filosofía oriental, el yoga y el budismo.

FRANTIŠEK DRTIKOL, *ŽENA VE SVĚTLE* (MUJER EN LA LUZ), PRAGA: BEAUFORT, 1938; ANNA FÁROVÁ, *FRANTIŠEK DRTIKOL: PHOTOGRAPH OF ART DECO*. MÜNICH / PARÍS: SCHIRMER MOSEL, 1986; VLADIMÍR BIRGUS Y ANTONÍN BRANÝ, *FRANTIŠEK DRTIKOL*, PRAGA: ODEON, 1988; KATEŘINA KLARICOVÁ, *FRANTIŠEK DRTIKOL — VÝBĚR FOTOGRAFIÍ Z CELOŽIVOTNÍHO DÍLA* (FRANTIŠEK DRTIKOL: SELECCIÓN DE FOTOGRAFÍAS DE SU OBRA COMPLETA), PRAGA: PANORAMA, 1989; VLADIMÍR BIRGUS, *FOTOGRAF FRANTIŠEK DRTIKOL* (FRANTIŠEK DRTIKOL, FOTÓGRAFO), PRAGA: PROSTOR, 1994; ANNA FÁROVÁ, PETR NEDOMA Y STANISLAV DOLEŽAL, *FRANTIŠEK DRTIKOL — FOTOGRAF, MALÍŘ, MYSTIK* (FRANTIŠEK DRTIKOL: FOTÓGRAFO, PINTOR, MÍSTICO), PRAGA: GALERIE RUDOLFINUM, 1998; VLADIMÍR BIRGUS, *FRANTIŠEK DRTIKOL*, PRAGA: KANT, 2000.

1. La Photo-secession fue un movimiento artístico marcado por el simbolismo fundado en 1902 en Nueva York por Alfred Stieglitz, Edward Steichen y Alvin Langdon Coburn, con la intención de defender la fotografía como arte en un momento en el que se la tenía por un burdo método mecánico de reproducir la realidad. Para Stieglitz, la fotografía debía ofrecer una visión personal del mundo, con medios expresivos propios, alejados de toda tradición visual. N. del E.

E

Josef Ehm

Habartov, 1.8.1909 — Praga, 8.11.1989

Josef Ehm fue una notable personalidad checa, no solo por su actividad como pedagogo sino también como fotógrafo, pero sobre todo en el mundo editorial. En 1939 fundó, junto con Jaromír Funke, la revista *Fotografický obzor* [Horizonte fotográfico], que se publicó hasta 1941. Con sus fotografías ilustró una serie de publicaciones importantes sobre Praga y sus monumentos. También fue fotógrafo de retratos, pero destacó por ser un excelente fotógrafo de desnudos, con los que se situó entre la elite fotográfica mundial.

JOSEF EHM Y P. TAUSK, *JOSEF EHM*, PORFOLIO DE DIECIOCHO FOTOGRAFÍAS ORIGINALES. PRAGA: PANORAMA, 1979; ZDENĚK KIRSCHNER, *JOSEF EHM (1909-1989)*. CHICAGO: JACQUES BARUCH, 1990.

F

Jaromír Funke

Skuteč, 1.8.1896 — Praga, 22.3.1945

Fotógrafo, pedagogo y autor de textos sobre fotografía, su obra se incluye tanto en la modernidad como en la vanguardia, aunque no se manifestaba políticamente. Al principio de su creación se centró en motivos urbanos, a menudo con tintes sociales, pero ya en la primera mitad de los años veinte empezó a fotografiar según las ideas de la Nueva Objetividad y realizó una serie de retratos de carácter expresionista. En 1927 realizó composiciones derivadas del bodegón clásico con objetos diversos como cristales, espejos, botellas, conchas, estrellas de mar, etc., empleando fuertes contrastes de luces y sombras; esto le acercó a la vanguardia, que a su vez empezó a interesarse por él. A principios de los años treinta, de manera parecida a como la vanguardia checa mostraba en las fotografías que ilustraban portadas de libros, empezó a fotografiar la arquitectura desde puntos de vista extremos que le otorgaban un gran dinamismo, y también el trabajo del ser humano (su actividad profesional), el paisaje e incluso el desnudo femenino. Por otra parte, encontró en las ferias y en las tiendas de ropa usada motivos que un espectador esperaría más bien de surrealistas como Jindřich Štyrský, Václav Zykmond o Vilém Reichmann. Realizó además una serie de retratos de amigos y de personalidades del mundo de la cultura. A finales de los años treinta fotografió la naturaleza y, durante los bélicos cuarenta, cementerios o iglesias de Praga, imágenes con las que elaboró series originales, si bien de ejecución completamente convencional.

LUBOMÍR LINHART, *JAROMÍR FUNKE*. PRAGA: SNKLHU, 1960; DANIELA MRÁZKOVÁ Y VLADIMÍR REMEŠ, *JAROMÍR FUNKE*. LEIPZIG: VEB FOTOKINOVERLAG, 1986; ANTONÍN DUFEK ET AL., *JAROMÍR FUNKE — PRŮKOPNÍK FOTOGRAFICKÉ AVANTGARDY / PIONEERING AVANT-GARDE PHOTOGRAPHY*. BRNO: MORAVSKÁ GALERIE, 1996; ANTONÍN DUFEK, *JAROMÍR FUNKE — MEZI KONSTRUKCÍ A EMOCÍ (JAROMÍR FUNKE, ENTRE LA CONSTRUCCIÓN Y LA EMOCIÓN)*. PRAGA: KANT, 2013.

H

Miroslav Hák

Nová Paka, 9.5.1911 — Praga, 29.6.1978

Miembro de la asociación artística Skupina 42 [Grupo 42] y del teatro vanguardista Divadlo D 37 [Teatro D 37], realizaba tomas de desnudos, experimentaba con luces y materiales fotográficos, y hacía dobles exposiciones. Fue influido por el surrealismo, sin llegar a sucumbir a él: no temía fotografiar asuntos que se situaban en la frontera de lo absurdo y tampoco rechazaba fotografiar a la gente en la

calle, pero no se contentaba meramente con realizar tomas de lo encontrado o lo casual, como era frecuente entre los surrealistas. En los años cincuenta fotografió también la naturaleza.

MIROSLAV HÁK, *OČIMA — SVĚT KOLEM NÁS (CON LOS OJOS: EL MUNDO A NUESTRO ALREDEDOR)*. PRAGA: ČESKOSLOVENSKÉ FILMOVÉ NAKLADATELSTVÍ, 1947; JIŘÍ KOLÁŘ, *MIROSLAV HÁK*. PRAGA: SNKLHU, 1959; EVA PETROVÁ ET AL., *SKUPINA 42 (EL GRUPO 42)*. PRAGA: ATLANTIS, 1998.

Jindřich Heisler

Chrast u Chrudimi, 1.9.1914 — París, 4.1.1953

Jindřich Heisler fue poeta, fotógrafo, traductor y autor de ensamblajes y de fotomontajes surrealistas, los llamados poemas materializados y libros-objeto-poema. Durante la Segunda Guerra Mundial se ocultó en casa de Toyen (Marie Čermínová), donde experimentó con la fotografía, que a veces también pintaba, y donde realizó fotomontajes y ensamblajes. Vivió con Toyen en París desde 1947. Hasta su temprana muerte fue fiel al Grupo Surrealista de André Breton. Puede considerarse a Heisler como uno de los surrealistas checos más convincentes, con un brillante sentido del absurdo. Algunos de sus versos fueron ilustrados por Toyen o Jindřich Štyrský — *Z kasemat spánku* [De las casamatas del sueño, 1940]; *Na jehlách těchto dní* [En las agujas de estos días, 1941-1945]; *Přízraky pouště* [Espejismos del desierto, 1939] y *Střelnice* [Campo de tiro, 1946]—; otras veces acompañaba sus propios textos con fotografías retocadas. Su *Abeceda*, abecedario surrealista, veinticinco letras talladas en madera contrachapada y con xilografías pegadas, se convirtió en leyenda. Tras la guerra también preparó objetos murales en forma de cajas, o los llamados libros-objeto, que regalaba a sus amigos Toyen, André Breton y Benjamin Péret. Murió a los treinta y ocho años de un paro cardíaco.

JANA CLAVERIE (ED.), *ŠTYRSKÝ, TOYEN, HEISLER* [CAT. EXPO. PARÍS, MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE, CENTRE GEORGE POMPIDOU]. PARÍS: MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE, CENTRE GEORGE POMPIDOU, 1982; LENKA BYDŽOVSKÁ Y LENKA BYDŽOVSKÁ Y KAREL SRP (EDS.), *ČESKÝ SURREALISMUS 1929-1953 (EL SURREALISMO CHECO, 1929-1953)* [CAT. EXPO. PRAGA, GALERIE HLAVNÍHO MĚSTA PRAHY]. PRAGA: GALERIE HLAVNÍHO MĚSTA PRAHY, 1996; JINDŘICH TOMAN Y MATTHEW S. WITKOVSKY, *JINDŘICH HEISLER — SURREALISM UNDER PRESSURE 1938-1953*. NEW HAVEN Y LONDRES: THE ART INSTITUTE OF CHICAGO AND YALE UNIVERSITY, 2012.

František Hudeček

Němčice, 7.4.1909 — Praga, 13.5.1990

Pintor, artista gráfico, ilustrador y fotógrafo, su obra acusa la influencia de las técnicas y teorías del surrealismo. Desde 1942 fue miembro de la asociación artística Skupina 42 [Grupo 42]. Probablemente su estrecha relación con Miroslav Hák le llevó a experimentar con la placa fotográfica (de manera parecida a como lo hizo luego Miloš Koreček). Ya en los años treinta Hudeček alteraba la emulsión dando lugar a formas abstractas, sin intención de buscar ni encontrar significado alguno en ellas. Durante la Segunda Guerra Mundial Hudeček creó la figura del «caminante nocturno», que aparece en sus pinturas, dibujos e ilustraciones. La ciudad, que para el Grupo 42 se había convertido en uno de sus temas principales, y que debido al conflicto bélico estaba vacía, desierta, desolada, oscura (de hecho existía únicamente como periferia), se convirtió en el escenario espectral en el que por la noche aparece la figura de un hombre solo, no distinta a la de un fantasma.

EVA PETROVÁ, *FRANTIŠEK HUDEČEK*. PRAGA: OBELISK, 1969; EVA PETROVÁ ET AL., *SKUPINA 42 (GRUPO 42)*. PRAGA: ATLANTIS, 1998; JIŘÍ MACHALICKÝ Y MARTIN ZEMAN, *FRANTIŠEK HUDEČEK*. PRAGA: GALERIE MODERNA, 2011.

K

Béla Kolářová

Terezín, 29.3.1923 — Praga, 12.4.2010

Fotógrafa y autora de objetos y *collages* fotográficos, en los años cincuenta Kolářová fotografió escenas callejeras, y a partir de 1960 empezó a experimentar con la fotografía, lo que definió completamente su trayectoria futura. Durante largos años a la sombra de su marido, el autor de *collages*, poeta y escritor Jiří Kolář, creó objetos a los que incorporaba elementos de la vida cotidiana, en su mayoría procedentes del ámbito de la mujer «de la casa», como botones a presión, broches, manteles, cerillas, cáscaras de huevo, catálogos de pintalabios, mechones de pelo femenino, etc. Los fotogramas resultantes, luminogramas o símbolos dibujados en parafina eran fotografiados por medio de una técnica particular. Trabajaba con aceite, celofán y papeles con letras impresas: creaba formas geométricas o pedía a su marido que dibujara pequeños signos parecidos a gusanillos e incorporaba el papel en una composición fotográfica geométrica, recortaba papel fotográfico iluminado y lo volvía a montar, desplazado. En las fotografías de personalidades conocidas incorporaba diferentes formas abstractas, y de esta manera interpretaba su obra o su vida. Siempre experimentó con la fotografía y solo salió de la sombra de su prolífico marido en los últimos años de la vida de él. Hoy la obra de Béla Kolářová es tan cotizada como la de su marido.

BÉLA KOLÁŘOVÁ (ED.), *BÉLA KOLÁŘOVÁ — PHOTOGRAPHIES 1956-1964*. ALFORTVILLE: EDITIONS REVUE K, 1989; BÉLA KOLÁŘOVÁ, *OBJEKTY A ASAMBLÁŽE / OBJETS ET ASSEMBLAGES* (OBJETOS Y ENSAMBLAJES). ALFORTVILLE: EDITIONS REVUE K / PRAGA: TORST, 1993; JOSEF HLAVÁČEK Y JIŘÍ VALOCH (EDS.), *BÉLA KOLÁŘOVÁ* [CAT. EXPO. LITOMĚŘICE, GALERIE VÝTVARNÉHO UMĚNÍ]. LITOMĚŘICE: GALERIE VÝTVARNÉHO UMĚNÍ, 1997; JOSEF HLAVÁČEK, *BÉLA KOLÁŘOVÁ* [CAT. EXPO. ČESKÝ KRUMLOV, EGON SCHIELE ART CENTER]. PRAGA: ARBOR VITAE, 2003.

Miloš Koreček

Prostějov, 26.10.1908 — Brno, 21.2.1989

Fotógrafo, descubridor del *fokalk* o focalcomanía y cofundador de Skupina Ra [Grupo Ra] de tendencia surrealista, Koreček estudió matemáticas y geometría descriptiva, materias que enseñó durante toda su vida. En 1940 conoció a Václav Zykmond; ambos vivían en el mismo piso, donde además desarrollaron actividades conjuntas, como las llamadas *Akce* [Acciones] y *Řádění* [Juergas], que Koreček documentó. En 1943 o 1944, por error, dejó una placa fotográfica expuesta durante demasiado tiempo al calor de una bombilla; la emulsión se reblandeció deformando la imagen, y de ahí surgiría la primera focalcomanía, técnica que Koreček siguió desarrollando. Este procedimiento resultó ser una importante aportación a la fotografía surrealista por parte del artista, que siguió realizando focalcomanías hasta 1948, cuando detuvo su producción debido a la situación política, que acabó con la libertad de expresión, y solo volvió a ellas tras jubilarse en 1972. Entonces empezó a ampliar mucho las copias sobre papel de las placas fotográficas, probó con varias formas de calentar estas últimas, incluso las hirvió en diferentes líquidos para que surgieran nuevas formas y estructuras, lo que realmente logró, y las focalcomanías ganaron en atractivo. Hacia el final de su vida, creó *pop-ups* temáticos con focalcomanías y fotomontajes originales, con los que revitalizó al Grupo Ra. Junto con el poeta y traductor Ludvík Kundera, elaboró textos y focalcomanías ilustradas. Kundera, antes de dormir, se inducía artificialmente temas para el sueño, a menudo inspirados en la visión de una focalcomanía de Koreček, y cuando conseguía soñar con ella, escribía un poema sobre lo soñado que acompañaba a la

focalcomanía de Koreček en hojas dobles. Estas hojas dobles, realizadas a mano en un número de entre cinco y diez ejemplares, las dedicaban a sus amigos.

VÁCLAV ZYKMUND (ED.): *A ZATÍM CO VÁLKA* (Y MIENTRAS LA GUERRA). BRNO: EDICE RA, 1946; JAROSLAV DRESLER, *SKUPINA RA* (GRUPO RA). BRNO: EDICE RA, 1947; FRANTIŠEK ŠMEJKAL (ED.), *SKUPINA RA* (GRUPO RA) [CAT. EXPO. PRAGA, GALERIE HLAVNÍHO MĚSTA PRAHY]. PRAGA: GALERIE HLAVNÍHO MĚSTA PRAHY, 1988; ZDENEK PRIMUS, *PHANTOMASIA*. BERLÍN: EX POSE VERLAG, 1989.

Čestmír Krátký

Liberec, 23.4.1932 — Praga, 20.9.2016

Čestmír Krátký estudió etnografía e historia del arte en la Universidad Carolina de Praga. Empezó a fotografiar en 1953 con Karel Plicka, pero se dedicó sistemáticamente a la fotografía artística a partir de 1959, tras conocer al escultor Jan Koblasa. En los años sesenta trabajó como comisario artístico en la Galería Regional de Liberec y escribió sobre fotografía (sus textos se encuentran entre los más críticos y ambiciosos de su época). Su obra, marcada por la literatura, el surrealismo y el conocimiento de las culturas no europeas, se mueve entre la abstracción narrativa con tendencia al absurdo y un esfuerzo poco convencional por la comprensión de todo lo que está más allá de él, lo que ha nacido de la naturaleza o casualmente. Consideraba los «cuadros» encontrados un desafío: el de tratar de entender una historia ya elaborada y sin pretensiones, así como su belleza.

Dejó de fotografiar al emigrar a Estados Unidos y México en 1968. Posteriormente, se dedicó en exclusiva a su profesión original, la etnografía. Desde 1995 vive en Praga.

JAN KOBLASA, *ČESTMÍR KRÁTKÝ*. LIBEREC: LUPA, 1969; ZDENEK PRIMUS, *ČESTMÍR KRÁTKÝ — TVORBA JAKO POKUS O EXISTENCI* (ČESTMÍR KRÁTKÝ: LA CREACIÓN EN TANTO QUE INTENTO DE EXISTENCIA). PRAGA: KANT, 2007.

Jan Kubiček

Kolín, 30.12.1927 — Kolín, 15.10.2013

Pintor, artista gráfico, fotógrafo, ilustrador y diseñador de portadas de libros y revistas, en los años cincuenta Kubiček diseñó también carteles de teatro y de cine, papeles y envoltorios publicitarios. A finales de los años cincuenta su producción pictórica era absolutamente abstracta, aunque en color, contrastando con la de los pintores del informalismo checo. A principios de los años sesenta empezó a fotografiar paredes y vallas, superficies en las que encontraba signos que en esta época vemos también en sus cuadros. Su actividad fotográfica, sin embargo, concluyó al final de la década. En 1963 realizó objetos-cuadro a partir de placas de madera, latón, cajas publicitarias, etc., en las que había letras, números y eventualmente también signos. En 1964 creó numerosos *collages* visuales de gran formato con restos de letras, que se convirtieron en su tema principal, y que trabajaba sobre diferentes tipos de papeles. Entró así en su fase tipográfica. La letra L le inspiró en 1965. En 1967 afloraron sus *Tři elementy* [Tres elementos], una obra iniciática en la que con solo tres L compuso una imagen geométrica. Kubiček fue haciendo variaciones sobre esa imagen, más adelante reducida a líneas rectas y superficies. Finalmente, la dividió también en círculos, que modificaba según diversos sistemas rigurosos. Así, se convirtió en el adalid más ortodoxo de la abstracción geométrica, a la que fue fiel toda su vida. En la segunda mitad de los años sesenta empezó a realizar también esculturas blancas y negras de hojalata con diversas formas, semejantes a las que pintaba en el lienzo, y esculturas de colores en plexiglás. Algunas de sus obras surgieron como una serie de tres o cuatro piezas, en color o en blanco y negro. Kubiček encontraba siempre

nuevas posibilidades de seguir reduciendo y variando sistemáticamente los elementos individuales. Lo que pintaba también lo encontramos en sus serigrafías de los años sesenta.

RICHARD W. GASSEN Y BERNHARD HOLECZEK (EDS.), *JAN KUBÍČEK — GEMÁLDE 1958-1993* (JAN KUBÍČEK, PINTURAS 1958-1993) [CAT. EXPO. LUDWIGSHAFEN AM RHEIN, WILHELM-HACK-MUSEUM]. LUDWIGSHAFEN AM RHEIN: WILHELM-HACK-MUSEUM, 1994; HANS-PETER RIESE, *JAN KUBÍČEK*. PRAGA: KANT, 2014.

L

Jan Lauschmann
Roudnice nad Labem, 1.4.1901 — Brno, 1.1.1991

Fotógrafo, teórico de la fotografía e ingeniero químico, se dedicó durante toda su vida a la fotografía y a sus técnicas, tecnologías y procesos, así como a su enseñanza en diversas escuelas de educación superior. Fue uno de los representantes de la fotografía pictorialista y sucesor de Drahomír Josef Růžička. En 1927, empezó a fotografiar desde ángulos inusuales. Así, en sus fotografías de vistas urbanas se valió de la composición diagonal. No renunció a fotografiar motivos urbanos o de carácter social.

DANIELA MRÁZKOVÁ, *JAN LAUSCHMANN*. PRAGA: ODEON, 1986.

M

Emila Medková
Ústí nad Orlicí, 19.11.1928 — Praga, 19.9.1985

Emila Medková fue una de las más notables fotógrafas de la antigua Checoslovaquia. Partía del surrealismo, pero también encontró motivos, sobre todo en el paso de los años cincuenta a los sesenta, en paredes y muros que tenían un «aspecto informalista», si bien ella misma los consideraba poético-surrealistas. Estuvo casada con el reconocido pintor surrealista Mikuláš Medek y fue miembro del Grupo Surrealista de Praga, de Karel Teige, así como posteriormente se mantuvo próxima al entorno del teórico del surrealismo Vratislav Effenberger.

JAN KRÍŽ, *EMILA MEDKOVÁ*. PRAGA: SNKLU, 1965; LENKA BYDŽOVSKÁ Y KAREL SRP, *EMILA MEDKOVÁ*. PRAGA: KANT, 2001.

N

Alois Nožička
Rudíkov, 19.8.1934

Cámara y fotógrafo, Nožička es uno de los pocos fotógrafos artísticos checos casi olvidados, que a finales de los años cincuenta y en la primera mitad de los sesenta crearon obras abstractas y de condición surrealista. El discurso visual de Nožička es realmente único. Los motivos con los que trabajó a partir de 1960 salían prácticamente sin excepción de basureros y almacenes. Sus fotografías muestran una belleza convulsiva cargada de un fuerte erotismo, algo que muchos otros artistas buscaron en sus obras con ansia y en vano.

En su fotografía, tanto la composición como la pronunciada estética son peculiares. Nožička es mucho más conocido en los círculos surrealistas occidentales que en el entorno checo. Sus fotografías han sido reproducidas en numerosas ocasiones en libros y revistas, sobre todo de origen extranjero. También a nivel mundial, Nožička constituye uno de los creadores más originales de la segunda mitad del

siglo XX que utilizan la fotografía como medio de expresión. En cuanto a los motivos, ha sido fiel a sí mismo incluso en los últimos años, con la única diferencia de que en la actualidad utiliza el color y un ordenador.

ZDENEK PRIMUS, *ALOIS NOŽIČKA — KOMPLEMENTÁRNÍ SVĚDECTVÍ* (ALOIS NOŽIČKA: TESTIMONIO COMPLEMENTARIO). PRAGA: KANT, 2003; RADIM KOPÁČ, JIŘÍ GOLD Y JAN SUK, *ALOIS NOŽIČKA — FOTOGRAFIE, KOLÁŽE 1958-2008* (ALOIS NOŽIČKA: FOTOGRAFÍA, COLLAGES). PRAGA: VLTAVÍN, 2008.

O

Eduard Ovčáček
Třinec, 5.3.1933

Pintor, artista gráfico, fotógrafo, poeta de poesía concreta y visual y pedagogo, Ovčáček vive en Ostrava (República Checa). En sus comienzos como artista se dedicó a la abstracción estructural, con lo que se acercó a los protagonistas de las exposiciones *Konfrontace I* y *Konfrontace II* [Confrontaciones I y II] en las que no participó porque no era de Praga. Entonces vivía en Bratislava, donde estudió y coorganizó las *Konfrontace Bratislava* [Confrontaciones Bratislavenses] en 1961, 1962 y 1964. Desde 1964 se dedica fundamentalmente a la realización de trabajos con tipografía, ya sea sobre lienzo, papel, marcados a fuego en madera o *performances* con fuego al aire libre. Unió su poesía concreta a fotografías de desnudos femeninos, con lo que puso hasta cierto punto en duda su vertiente intelectual.

EDUARD OVČÁČEK, *LEKCE VELKÉHO A. KONKRÉTNÍ A VIZUÁLNÍ POEZIE 1962-1993* (LECCIONES DE LA A MAYÚSCULA: POESÍA CONCRETA Y VISUAL 1962-1993). PRAGA: TRIGON, 1995; JAN KRÍŽ, *EDUARD OVČÁČEK. TVORBA Z LET 1959-1999* (EDUARD OVČÁČEK. OBRA 1959-1999). PRAGA: GEMA ART, 1999; JIŘÍ VALOCH ET AL., *EDUARD OVČÁČEK 1956-2006*. PRAGA: GALLERY, 2007.

P

František Pilát
Liptál, 8.2.1910 — Praga, 31.8.1987

Pilát fue cámara, técnico de sonido y de laboratorio, pedagogo en la facultad de cine y televisión de la Academia de Artes Escénicas de Praga. Participó en la importante película vanguardista de Otakar Vávra *Světlo proniká tmou* [La luz penetra en la oscuridad, 1931]. Trabajó para la cinematografía checoslovaca, que ayudó a nacionalizar tras la toma del poder de los comunistas en 1948. Su interés por la técnica cinematográfica le llevó al puesto de subdirector general de la empresa estatal Československý film. Fue cofundador y vicepresidente de la organización cinematográfica internacional UNIATEC. Su obra fotográfica, de marcada tendencia social, está aún por estudiar en profundidad.

František Povolný
Brno, 22.6.1914 — 4.5.1974

Fotógrafo, periodista y miembro del Fotoskupina pěti (f5) [Fotogrupo de 5], en los años treinta se dedicó a la fotografía social y a la experimentación con la fotografía. En esa época también publicó y expuso sus obras. Trabajó amistad con la vanguardia, por lo que estaba bien informado de las últimas tendencias. Sus fotografías tienen a menudo un subtexto imaginativo, aunque no surrealista. Era un experimentador consciente, con la declarada aspiración de crear obras únicas y

no fotografías reproducibles. Gran parte de su obra fotográfica es absolutamente abstracta, sin ningún tipo de ambición de contenido.

ANTONÍN DUFEK (ED.), AVANTGARDNÍ FOTOGRAFIE 30. LET NA MORAVĚ (FOTOGRAFÍA VANGUARDISTA DE LOS AÑOS 30 EN MORAVIA) [CAT. EXPO, BRNO, DŮM UMĚNÍ; LIBEREC, OBLASTNÍ GALERIE; OLOMOUC, MUZEUM UMĚNÍ]. OBLAST: GALERIE VÝTVAR, UMĚNÍ, 1981.

Ivo Přeček

Olomouc, 12.9.1935 — Olomouc, 21.2.2006

Fotógrafo autodidacta, Přeček fue miembro del grupo fotográfico de Olomouc DOFO, cuyo líder era Vilém Reichmann, artista de la generación anterior. Aunque algunas de las fotografías de Přeček no esquivaron la influencia del surrealismo, que fue el *alma mater* del arte checo de posguerra, la mayoría de las que realizó eran abstractas. Buscaba principalmente motivos que mostraran el carácter poético de lo trivial, a menudo en la fábrica en la que trabajaba. Sin embargo, no temía hacer fotografía narrativa, probablemente por influencia de Vilém Reichmann.

ANTONÍN DUFEK Y HELENA RIŠLINKOVÁ, IVO PŘEČEK. PRAGA: TORST, 2004.

Jaroslav Puchmertl

Kladno, 14.10.1916 — Praga, 18.4.1991

Escultor, editor, autor de fotomontajes, *fotocollages* y ensamblajes, ya antes de la guerra se había comprometido con la vida cultural y política de izquierdas. En 1938 organizó una exposición sobre la República española, en la que él mismo expuso. En los años cincuenta estudió ciencias políticas y economía, y en la época del totalitarismo comunista trabajó en el Comité Central del Frente Nacional de Checos y Eslovacos. En 1937 conoció a Václav Zykmond, que junto con Václav Tikal formaba la sección praguense del grupo surrealista Skupina Ra [Grupo Ra]. Sus *Hermafroditi* [Hermafroditas], esculturas en madera de cabezas de carácter amorfo con trasfondo claramente surrealista, fueron publicadas en un folleto del Grupo Ra titulado *A zatím co válka* [Y mientras la guerra, 1946], en cuya edición colaboró. Después de 1948 se comprometió solo con la cultura, y en esencia fue uno de los funcionarios que permitieron que el Grupo Ra pudiera seguir desarrollándose (aunque acabó disolviéndose en 1948).

VÁCLAV ZYKMUND (ED.), A ZATÍM CO VÁLKA (Y MIENTRAS LA GUERRA). BRNO: EDICE RA, 1946; FRANTIŠEK ŠMEJKAL (ED.), SKUPINA RA (GRUPO RA) [CAT. EXPO. PRAGA, GALERIE HLAVNÍHO MĚSTA PRAHY]. PRAGA: GALERIE HLAVNÍHO MĚSTA PRAHY, 1988; FRANTIŠEK ŠMEJKAL, ČESKÝ IMAGINATIVNÍ UMĚNÍ (EL ARTE IMAGINATIVO CHECO). PRAGA: GALERIE RUDOLFINUM, 1996.

R

Vilém Reichmann

Brno, 25.4.1908 — Brno, 15.6.1991

Caricaturista, dibujante, poeta y fotógrafo, Reichmann es una leyenda de la fotografía checa para varias generaciones. En los años cuarenta fue miembro del grupo surrealista

Skupina Ra [Grupo Ra] y a finales de los cincuenta fundó el grupo de fotografía DOFO. En su trayectoria fueron fundamentales el surrealismo y la poesía. Veía en todo un motivo de quintaesencia poética y era capaz de nombrarlo, con lo que llevaba al espectador al asombro frente a un mundo que hasta entonces le había parecido tan prosaico. Organizó sus fotografías en ciclos. En una fase posterior se dedicó a la macrofotografía y halló nuevas técnicas fotográficas. Pero su visión artística no cambió: siguió siendo un fotógrafo que poetizaba todo lo que encontraba a su alrededor, incluso motivos abstractos.

VÁCLAV ZYKMUND, VILÉM REICHMANN — CYKLY (VILÉM REICHMANN: SERIES). PRAGA: SNKLHU, 1961; ZDENEK PRIMUS, VILÉM REICHMANN — FOTOGRAFIEN. BERLÍN: EX POSE VERLAG, 1989; ANTONÍN DUFEK, VILÉM REICHMANN. ČESKÉ BUĎEJOVICE: FOTO MIDA, 1994.

Jaroslav Rössler

Smilov, 25.5.1902 — Praga, 5.1.1990

Sin duda, Rössler fue el primer y más importante fotógrafo checo: un experimentador siempre a la altura de la época que él mismo formó fotográficamente en el espíritu de las vanguardias, en el que creó sus propias fotografías publicitarias superando el modernismo. Empezó con František Drtikol, a quien condujo a un *art déco* más avanzado y a «una expresión más constructivista». Fue el único fotógrafo miembro de la asociación cultural Devětsil², cuya vertiente artística ayudó a conformar con sus composiciones foto-tipográficas. Sus fotografías, fotomontajes, fotogramas, exposiciones dobles, anuncios coloreados, incluso sus fotografías de reportajes y dibujos son inconfundibles y entraron a formar parte de la vanguardia fotográfica mundial. A finales de los años sesenta empezó a crear imágenes solarizadas, composiciones fotográficas en color y de carácter psicodélico denominadas isohelias, con lo que volvió a demostrar hasta qué punto era importante para él seguir buscando nuevas técnicas y posibilidades expresivas relacionadas con la fotografía.

VLADIMÍR BIRGUS Y JAN MLČOCH, JAROSLAV RÖSSLER. PRAGA: TORST, 2001; VLADIMÍR BIRGUS, JAROSLAV RÖSSLER — FOTOGRAFIE, KOLÁŽE, KRESBY (JAROSLAV RÖSSLER: FOTOGRAFÍAS, COLLAGES, DIBUJOS). PRAGA: KANT, 2003.

Drahomír Josef Růžička

Trhová Kamenice, 8.2.1870 — Nueva York, 30.9.1960

Estadounidense de origen checo, fue un destacado representante del pictorialismo, que practicó durante cuatro décadas. Fue compañero de Alfred Stieglitz y Clarence H. White, y miembro del Pictorial Photographers of America, asociación fundada en Nueva York en 1916. Trabajó ingeniosamente con la luz y escogió sus motivos teniendo en cuenta su monumentalidad. Es conocido sobre todo por sus fotografías de la arquitectura de Nueva York, ciudad en la que residió gran parte de su vida adulta, y de su Checoslovaquia natal. Su segunda visita a Praga marcó el desarrollo de la fotografía checoslovaca, al demostrar que las fotografías en papel bromuro podían ser mucho mejores que las realizadas con procesos de alta calidad, preferidos hasta

2. Devětsil (literalmente «nueve fuerzas») es la denominación checa de la planta *petasites*, pero para un checo era obvia la referencia a los nueve miembros fundadores del grupo. N. del E.

entonces en Checoslovaquia. Introdujo la vía del modernismo, influyendo en fotógrafos como Jan Lauschmann, Josef Sudek o Adolf Schneeberger. Tras la llegada de las vanguardias en la primera mitad de los años veinte su influencia declinó.

JIŘÍ JENÍČEK, *DRAHOMÍR JOSEF RŮŽIČKA*. PRAGA: SNKLHU, 1959; CHRISTIAN A. PETERSON Y DANIELA MRÁZKOVÁ, *THE MODERN PICTORIALISM OF D. J. RŮŽIČKA*. MINNEAPOLIS: MINNEAPOLIS INSTITUTE OF ARTS / PRAGA: GALERIE HLAVNÍHO MĚSTA, 1990.

S

Petr Stauda

Sin datos conocidos

Arquitecto y fotógrafo.

Su obra aún no ha sido aun estudiada.

Jindřich Štyrský

Dolní Čermná, 11.8.1899 — Praga, 21.3.1942

Pintor, dibujante, fotógrafo, poeta, redactor, editor, autor de poemas visuales, *collages* y diseños de portadas de libros. Štyrský fue, junto con la pintora Toyen (Marie Čermínová), el artista más conocido del surrealismo checo. En 1922 entró a formar parte de la asociación checa de vanguardia Devětsil, escribió llamamientos y manifiestos y comentó, entre otros, el movimiento vanguardista checo. Durante un tiempo fue director de escenografía del vanguardista Teatro Liberado, cuyo escenario se convirtió en un asunto artístico. En 1934 fue miembro fundador del Grupo Surrealista de Praga, al que arrastró a Teige después de que el grupo, incitado por él, se pronunciara políticamente. Empezó a fotografiar en 1932. Su mirada estuvo dirigida por una visión surrealista. En 1932 su editorial, Edice 69, publicó el libro de fotomontajes eróticos originales *Emilie přichází ke mně ve snu* [Emilie se me aparece en sueños]. Entre 1930 y 1933 editó *Erotická revue* [Revista Erótica], en la que se compilaban diferentes poemas y prosas eróticas de varios siglos, pero también numerosos textos contemporáneos originales. Los tres números de *Erotická revue* estaban ilustrados con dibujos y fotografías. No faltó tampoco la publicación de la traducción de *Recherches sur la sexualité* [Investigaciones sobre la sexualidad], de los surrealistas parisinos, ni de estudios pseudocientíficos de la vida sexual de todas las épocas. Dirigió el correo literario *Literární kurýr Odeonu* (1929-1931) y la editorial Edice Surrealismu (1934). A título póstumo apareció en 1945 un libro de poemas de Jindřich Heisler acompañado de fotografías de Štyrský (existe una primera edición de 1941, aunque de pequeña tirada). Algunas de estas fotografías enlazan con la mirada sobria de Eugène Atget, pero los intereses de Štyrský eran de otra índole: cementerios y otros motivos funerarios, miradas eróticas sobre las cosas, objetos absurdos hallados en el entorno circundante, motivos en tiendas de ropa usada y mercadillos, fetiches declarados, etc. A diferencia de Toyen, que fue su compañera de profesión durante toda su vida, Štyrský era un intelectual, aspecto que se trasluce tanto en sus textos como en la pintura y, en general, en toda su obra.

VÍTĚZSLAV NEZVAL Y KAREL TEIGE (EDS.), *ŠTYRSKÝ A TOYEN* (ŠTYRSKÝ Y TOYEN). PRAGA: FR. BOROVÝ, 1938; ANETTE MOUSSU, *JINDŘICH ŠTYRSKÝ, FOTOGRAFICKÉ DÍLO* (JINDŘICH ŠTYRSKÝ, OBRA FOTOGRAFICA). PRAGA: JAZZPETIT, 1982; FRANTIŠEK ŠMEJKAL (ED.), *JINDŘICH ŠTYRSKÝ: SNY* (JINDŘICH ŠTYRSKÝ: SUEÑOS). PRAGA: ODEON, 1970; KAREL SRP, *JINDŘICH ŠTYRSKÝ*. PRAGA: TORST, 2001; VĚRA LINHARTOVÁ, *JINDŘICH ŠTYRSKÝ. MALARSTVO. RYSUNEK. COLLAGE. FOTOGRAFIE* (PINTURAS. DIBUJOS. COLLAGES. FOTOGRAFÍAS) [CAT. EXPO. ŁÓDŹ, MUSEUM SZTUKI]. ŁÓDŹ: MUSEUM SZTUKI, 1969;

JANA CLAVERIE (ED.), *ŠTYRSKÝ, TOYEN, HEISLER* [CAT. EXPO. PARÍS, MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE, CENTRE GEORGE POMPIDOU]. PARÍS, MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE, CENTRE GEORGE POMPIDOU, 1982; LENKA BYDŽOVSKÁ Y KAREL SRP (EDS.), *ČESKÝ SURREALISMUS 1929-1953* (EL SURREALISMO CHECO, 1929-1953) [CAT. EXPO. PRAGA, GALERIE HLAVNÍHO MĚSTA PRAHY]. PRAGA: GALERIE HLAVNÍHO MĚSTA PRAHY, 1996.

Josef Sudek

Kolín, 17.3.1896 — Praga, 15.9.1976

Sin duda el fotógrafo checo más conocido, de él se han publicado una gran cantidad de monografías, tanto en su país como en el extranjero. Se formó como encuadernador. Durante la Primera Guerra mundial sirvió en el ejército austro-húngaro. Fue enviado al frente italiano donde en 1915 perdió el brazo derecho a causa de una herida. En los años veinte estudió fotografía en la Escuela Estatal de Artes Gráficas de Praga. En 1924, cofundó el Fotoklub Praha (más adelante Česká fotografická společnost o Compañía Fotográfica Checa). Ya entonces era un fotógrafo conocido y eran muy cotizadas sus fotografías del final de la construcción de la catedral de San Vito, en las que —a diferencia de las que realizó Růžička— el trabajo de la gente tenía un papel esencial. Importante descubrimiento son sus fotografías de detalles arquitectónicos que, bañados de luz y sombra, pasan a la abstracción. Empezó a trabajar en ellos en 1925, y realizó varias series. Los temas más cercanos a Sudek son los retratos, los paisajes, las composiciones publicitarias con objetos de vidrio y porcelana, los motivos surrealistas y, durante los años de la guerra, de nuevo la ciudad de Praga. A partir de 1940 dejó de usar la ampliadora y se pasó a la fotografía por contacto. Tras encontrar un viejo aparato fotográfico panorámico, volvió a fotografiar Praga (*Praga panorámica*). Son legendarios sus bodegones, especialmente aquellos en los que aparece la ventana de su taller, así como las fotografías del —como él lo llamaba— «jardín mágico» de su amigo, el arquitecto Otto Rothmayer.

SONJA BULLATY, *SUDEK*. NUEVA YORK: CLARKSON POTTER, 1978; LUBOMÍR LINHART, *JOSEF SUDEK. FOTOGRAFIE*. PRAGA: SNKLHU, 1956; *PRAHA PANORAMATICKÁ* (PRAGA PANORÁMICA). PRAGA: SNKL, 1959; JAN ŘEZÁČ, *SUDEK* (TEXTO EN ALEMÁN, INGLÉS Y FRANCÉS). PRAGA: ARTIA, 1964; ZDENĚK KIRSCHNER, *JOSEF SUDEK*. PRAGA: PANORAMA, 1982; DANIELA MRÁZKOVÁ Y VLADIMÍR REMEŠ, *JOSEF SUDEK*. LEIPZIG: VEB FOTOKINOVERLAG, 1982; ANNA FÁROVÁ, *SUDEK*. PRAGA: TORST, 1995; ANTONÍN DUFEK, *THE UNKNOWN JOSEF SUDEK*. BRNO-PRAGA: MORAVSKÁ GALERIE & KANT, 2006.

Jan Svoboda

Bohuňovice, 27.7.1934 — Praga, 1.1.1990

Al fotógrafo Jan Svoboda se le considera hasta cierto punto continuador de Josef Sudek, aunque solo en sus fotografías de bodegones sobre mesas o ante ventanas. Svoboda buscaba la belleza en la simplicidad compositiva con objetos que uno difícilmente consideraría dignos de formar parte de algo tan serio como una naturaleza muerta. Sus fotografías son francamente sencillas, incluso minimalistas. Las que hizo a finales de los años cincuenta y principios de los sesenta todavía tienen un matiz surrealista, pero las posteriores, de principios de los años setenta, reducen su expresión al máximo: unas veces fotografía sencillos rollos de papel colocados verticalmente en un entorno desagradable, como un patio, un pasillo, etc.; otras un discreto mantel con un bol que contiene pimienta, sal y comino. Nada más. El mantel ni siquiera está planchado, algo que en este género otros fotógrafos considerarían inaceptable. Un bastón apoyado en una pared, algo de sombra, una barra que cruza horizontalmente la imagen, ligeramente oblicua, lo justo

para que la imagen pase desapercibida en primera instancia al espectador. Eso es todo. Las composiciones de Svoboda de su taller o del de otros artistas son mágicas en su civilidad. Sus fotografías con fruta juegan con la forma y con el contexto, no tienen nada que ver con la naturaleza. Svoboda fue un maestro de las composiciones que no tienen la ambición de ser auténticas composiciones clásicas, sino que son visiones de la vida corriente, que se presenta como si nadie la hubiera tocado.

PETR BALAJKA, JAN SVOBODA. PRAGA: ODEON, 1991; ANTONÍN DUFEK Y JANA TEPLÁ, JAN SVOBODA. BRNO: MORAVSKÁ GALERIE, 1994; PAVEL VANČÁT, JAN SVOBODA. PRAGA: TORST, 2011.

T

Karel Teige

Praga, 13.12.1900 — Praga, 1.10.1951

Escritor, crítico, teórico, traductor, redactor en las revistas *Disk*, *Stavba* y *ReD*, autor de portadas de libros, poemas visuales y fotomontajes y cofundador en 1920 de la asociación checa de vanguardia Devětsil, Teige fue un incansable divulgador de todas las tendencias vanguardistas europeas y miembro del Grupo Surrealista de Praga. Teige, aunque no era artista de profesión y su trabajo consistía únicamente en realizar portadas para libros, quizá sea paradójicamente el artista checo más conocido y cotizado en el extranjero, algo que atestigua, entre otras cosas, la cantidad de libros que han sido publicados sobre él y su obra en el extranjero.

Como dijo Jaroslav Seifert en sus memorias, sin Teige no habría habido vanguardia checa. El arte del país, así como el conocimiento que se tiene de él en el extranjero, sería completamente distinto. Su ojo y su criterio eran tan demandados como temidos. Su voluntad de crear era enorme, lo que demuestra su obra literaria, periodística y artística. Teige estaba en relación con todas las personalidades y movimientos de Europa, y especialmente gracias a él la vanguardia artística checa fue conocida, admirada, y aún hoy en día, apreciada.

KAREL TEIGE, *DAS MODERNE LICHTBILD IN DER ČECHOSLOVAKIEI*. PRAGA: ORBIS, 1947; KAREL TEIGE, *LIQUIDIERUNG DER «KUNST»*. FRANKFURT AM MAIN: SUHRKAMP, 1968; HANA CISAROVA ET AL. KAREL TEIGE, *ARCHITECTURE AND POETRY*. ITALIA: CIPIA, 1993; MICHA BREGANT ET AL., KAREL TEIGE [CAT. EXPO. PRAGA, GALERIE HLAVNÍHO MĚSTA PRAHY]. PRAGA: GALERIE HLAVNÍHO MĚSTA PRAHY, 1994; VOJTECH LAHODA ET AL., KAREL TEIGE — *SURREALISTICKÉ KOLÁŽE (1935-1951) ZE SBÍREK PAMÁTNÍKU NÁRODNÍHO PÍSEMNICTVÍ V PRAZE* (KAREL TEIGE: COLLAGES SURREALISTAS — 1935-1951 — DEL MUSEO DE LITERATURA NACIONAL DE PRAGA). PRAGA: STŘEDOEVROPSKÁ GALERIE A NAKLADATELSTVÍ, 1994; MÁČEL, OTAKAR, K. SIEMAN Y HANA ČISAŘOVÁ, KAREL TEIGE, ANIMATOR: KAREL TEIGE (1900-1951) *EN DE TSJECHISCHE AVANTGARDE* [CAT. EXP. ÁMSTERDAM, STEDELIJK MUSEUM]. ÁMSTERDAM: STEDELIJK MUSEUM, 1994; MANUELA CASTAGNARA CODELUPPI, KAREL TEIGE (1900-1951). *L'ENFANT TERRIBLE OF THE CZECH MODERNIST AVANT-GARDE*. CAMBRIDGE Y LONDRES: MIT PRESS, 1999; KAREL TEIGE — *TYPOGRAPHY, WRITING, BOOK COVERS*. LA HAYA: ANTIQUARIAAT VLOEMANS, 2009; SRP KAREL ET. AL. KAREL TEIGE A *TYPOGRAFIE — ASYMETRICKÁ HARMONIE* (KAREL TEIGE Y LA TIPOGRAFÍA: ARMONÍA ASIMÉTRICA). PRAGA: ARBOR VITAE, 2009.

Zdeněk Tmej

Praga, 5.7.1920 — Praga, 22.7.2004

Zdeněk Tmej se hizo famoso sobre todo gracias a las fotografías que reunió en el libro *Totaleinsatz. Breslau 1942-44* [Trabajos forzados durante el régimen nazi en Breslavia]. Las de tema social y los reportajes en entornos proletarios se enriquecieron mucho gracias a una mirada participativa, aunque cruda. En sus imágenes no faltaron el

humor, la ironía y la comprensión hacia las personas que fotografiaba. Su reportaje sobre los prostíbulos para extranjeros durante los trabajos forzados en Breslavia (hoy en día Wrocław, Polonia) tiene el efecto de una visita a una casa de gran confort, donde la gente se lleva bien, es amable entre sí y muestra un gran sentido del humor. Después de la guerra fue perseguido e incluso juzgado por la justicia comunista a ocho años de prisión. En 1965 fue puesto en libertad, vivió de la fotografía, pero siguió siendo perseguido. Trabajó en su monografía, sus exposiciones y para completar sus obras, pero solo pudo dedicarse plenamente a ellas tras la caída del régimen comunista en 1989.

ALEXANDRA URBANOVÁ, *ABECEDA DUŠEVNÍHO PRÁZDNA* (ABECEDARIO DEL VACÍO ESPIRITUAL). PRAGA: ZÁDRUHA, 1946; ZDENĚK TMEJ, *TOTALEINSATZ. BRESLAU 1942-44*. BERLÍN: DIRK NISHEN VERL. IN KREUZBERG, 1989; ANNA FÁROVÁ Y TOMÁŠ JELÍNEK, *ZDENĚK TMEJ TOTALEINSATZ*. PRAGA: TORST, 2001.

V

František Vobecký

Trhový Štěpánov, 9.11.1902 — Praga, 13.4.1991

Pintor de formación, Vobecký empezó a fotografiar en los años treinta. Durante un tiempo vivió como fotógrafo de moda, y entre 1935 y 1937 realizó ensamblajes colocando sobre un fondo fotografías recortadas y objetos que luego fotografiaba. Tras abandonar esta actividad la retomó en 1974, tal y como había hecho Miloš Koreček, que dejó de crear sus focalcomanías en 1948 y volvió a ellas incitado por sus amigos tras jubilarse en 1972.

El resultado del método de Vobecký no era un ensamblaje en sí sino su fotografía. De este modo, podía ampliar la imagen obtenida siguiendo una vía convencional. Sus imaginativos ensamblajes se acercan a la producción de los surrealistas, pero en su obra encontramos también elementos cubistas picassianos. En cuando al contenido, a menudo se inspiró en sus propias experiencias, que con ayuda de objetos concretos interpretaba en el cuadro fotográfico obtenido sin temor a delatarse o a crear únicamente un comentario sentimental de su vida amorosa. El desnudo femenino, o su torso, fue una parte inseparable de su imaginario.

FRANTIŠEK ŠMEJKAL (ED.), *FRANTIŠEK VOBECKÝ — RANÁ TVORBA 1926-1938* (FRANTIŠEK VOBECKÝ: OBRA TEMBRANA, 1926-1938) [CAT. EXPO. PRAGA, GALERIE HLAVNÍHO MĚSTA PRAHY]. PRAGA: GALERIE HLAVNÍHO MĚSTA PRAHY, 1985; FRANTIŠEK VOBECKÝ Y PETR KREJČÍ, *FRANTIŠEK VOBECKÝ (1902-1991) — FOTOGRAFIE 1902-1991* (FRANTIŠEK VOBECKÝ: FOTOGRAFÍA 1902-1991) [CAT. EXPO. PRAGA, POČÁTKY PRAŽSKÉHO DOMU FOTOGRAFIE]. PRAGA: KANT, 1996; *FRANTIŠEK VOBECKÝ — OBRAZY 1926-1966* (FRANTIŠEK VOBECKÝ: IMÁGENES 1926-1966) [CAT. EXPO. PRAGA, GALERIE NOVÁ SÍŇ]. PRAGA: PRAGUE AUCTIONS, 2015.

Z

Václav Zykmond

Praga, 18.6.1914 — Brno, 10.5.1984

Pintor, artista gráfico, fotógrafo, escritor, historiador del arte y pedagogo, Zykmond desarrolló su actividad artística en Olomouc y en Brno. Aunque no asistió a ninguna academia de arte, se asentó como un artista de visión amplia. Realizó tomas desde su juventud y ensayó la fotografía con elementos constructivos, fotogramas, imágenes halladas de gusto surrealista, pero también retratos, y retocó muchas de las fotografías. Con Miloš Koreček, A. Korečková y Ludvík Kundera inauguró las llamadas *Akce* [Acciones] y *Řádění* [Juergas], que Koreček documentó. A partir de

estas actividades, se fue formando lentamente la asociación de artistas Skupina Ra [Grupo Ra], de tendencia surrealista, donde se reunieron poetas, pintores, escritores y fotógrafos. En los años cincuenta fue excluido de la vida cultural, dejó de ocuparse activamente de la creación artística y se dedicó a partir de entonces a la teoría y la enseñanza. Publicó bajo diversos pseudónimos, y empezó a enseñar teoría e historia del arte en la facultad de letras de la universidad de Brno. Desde 1960 hasta su jubilación en 1972 dirigió la educación artística en la facultad de letras de Olomouc, y paralelamente enseñó en la Escuela Superior de Artes Plásticas de Bratislava.

VÁCLAV ZYKMUND (ED.), *A ZATÍM CO VÁLKA* (Y MIENTRAS LA GUERRA). BRNO: EDICE RA, 1946; JAROSLAV DRESLER, *SKUPINA RA* (GRUPO RA). BRNO: EDICE RA, 1947; VÁCLAV ZYKMUND (ED.), *SURREALISMUS A FOTOGRAFIE* (EL SURREALISMO Y LA FOTOGRAFÍA) [CAT. EXPO. BRNO, DŮM PÁNŮ Z KUNŠTÁTU]. BRNO: DŮM PÁNŮ Z KUNŠTÁTU, 1966; MARIE MŽYKOVÁ, *VÁCLAV ZYKMUND*. OLOMOUC: GALERIE VÝTVARNÉHO UMĚNÍ, 1992; FRANTIŠEK ŠMEJKAL (ED.), *SKUPINA RA* (GRUPO RA) [CAT. EXPO. PRAGA, GALERIE HLAVNÍHO MĚSTA PRAHY]. PRAGA: GALERIE HLAVNÍHO MĚSTA PRAHY, 1988; VLADIMÍR BIRGUS, *ČESKÁ FOTOGRAFICKÁ AVANTGARDA 1918-1948* (FOTOGRAFÍA CHECA DE VANGUARDIA). PRAGA: KANT, 1999.

Catálogo de obras en exposición

- cat. 1
Drahomír Josef Růžička, *Pennsylvania Station* [Estación de Pensilvania], c. 1924. Plata en gelatina, copia de época, 34,6 x 27 cm
- cat. 2
František Drtikol, *Šest pohlednic dívek hrajících si na koníčky* [Seis postales de muchachas jugando a los caballitos], 1912. 8,8 x 13,6 cm c/u
- cat. 3
František Drtikol, *Kruhové výseče* [Husos], 1928. Plata en gelatina, copia de época, 21,3 x 28,7 cm
- cat. 4
František Drtikol, *Matka-země* [Madre-tierra], 1931. Fotomontaje, plata en gelatina, 28,3 x 22,7 cm
- cat. 5
František Drtikol, *Androgyn* [Andrógino], 1931. Fotomontaje, plata en gelatina, 28,9 x 22,6 cm
- cat. 6
Jaroslav Rössler, *Portrét Gertrudy Fischerové* [Retrato de Gertruda Fischerová], 1924. Plata en gelatina, copia de época, 39,3 x 29,5 cm
- cat. 7
Jan Lauschmann, *Bílá zed'* [Pared blanca], 1931. Plata en gelatina, copia de época, 25,4 x 37,4 cm
- cat. 8
Jan Lauschmann, *Dlažba* [Pavimento], 1931. Plata en gelatina, copia de época, 27,4 x 27,2 cm
- cat. 9
František Pilát, *Těžký život* [Vida dura], 1934. Plata en gelatina, copia de época, 23 x 16,8 cm
- cat. 10
Jaromír Funke, *Masarykův studentský dům* (ze série *Nová architektura*) [Residencia estudiantil Masaryk (de la serie Nueva arquitectura)], 1930. Plata en gelatina, copia de época, 18 x 24 cm
- cat. 11
Jaromír Funke, *Akt* [Desnudo], 1939. Plata en gelatina, copia de época, 29 x 22 cm
- cat. 12
Josef Sudek, *Svatý Vít (Jižní boční lod' a část lodi hlavní)* [San Vito (nave lateral sur y parte de la nave principal)], 1926-27. Plata en gelatina, copia de época, 24,2 x 23 cm
- cat. 13
Josef Sudek, *Svatý Vít (Opěrné oblouky nad kaplemi jižní boční lodi)* [San Vito (arbotantes sobre la capilla de la nave lateral sur)], 1926-27. Plata en gelatina, copia de época, 24,2 x 23 cm
- cat. 14
Josef Sudek, *Svatý Vít* [San Vito (detalle de un motivo decorativo en piedra)], 1926-27. Plata en gelatina, copia de época, 24,8 x 23,2 cm
- cat. 15
Josef Sudek, *Hlava gotické madony* [Cabeza de madonna gótica], c. 1947. Plata en gelatina, copia de época, 23,9 x 17,9 cm
- cat. 16
Josef Sudek, *Sádrová hlava* [Cabeza de yeso], c. 1947. Plata en gelatina, copia de época, 24,1 x 8,7 cm
- cat. 17
Josef Sudek, *Okno mého ateliéru* [Ventana de mi taller], 1954. Plata en gelatina, copia de época, 29,3 x 24 cm
- cat. 18
Josef Sudek, *Mušle* [Concha], 1950-54. Plata en gelatina, copia de época, 17 x 24 cm
- cat. 19
Josef Ehm, *Akt se sabatierovým efektem II* [Desnudo con efecto Sabatier II], 1946. Plata en gelatina, copia de época, 23,5 x 17,3 cm
- cat. 20
Miroslav Háek, *Akt* [Desnudo], 1936. Plata en gelatina, copia de época, 27,2 x 22,4 cm
- cat. 21
Miroslav Háek, *Na rohu* [En la esquina], 1943. Plata en gelatina, copia de época, 17,4 x 23 cm
- cat. 22
Miroslav Háek, *Poëm* [Poema], 1943. Plata en gelatina, copia de época, 21,5 x 29,8 cm
- cat. 23
Václav Chochola, *Plynojem* [El depósito de gas], 1945. Plata en gelatina, copia de época, 29,8 x 24,1 cm
- cat. 24
František Hudeček, S. t., 1938. Plata en gelatina, copia de época, 21,2 x 28,3 cm
- cat. 25
František Hudeček, *Une fête avec une peinture de Gauguin* [Fiesta con una pintura de Gauguin], 1938. Plata en gelatina, copia de época, 24,8 x 18,3 cm
- cat. 26
Zdeněk Tmej, *Na ranní šichtu* [En el turno de mañana], 1949. Plata en gelatina, copia de época, 17,9 x 23,8 cm
- cat. 27
František Povolný, *Fotografika* [Artes fotográficas], 1933-34. Plata en gelatina, copia de época, 17 x 12,9 cm
- cat. 28
Petr Stauda, S. t., 1935. Plata en gelatina, copia de época, 17,6 x 23,9 cm
- cat. 29
Petr Stauda, *Míč* [La pelota], 1935. Plata en gelatina, copia de época, 17,9 x 23,9 cm
- cat. 30
Petr Stauda, *Fotogram* [Fotograma], 1935. Plata en gelatina, copia de época, 21,9 x 18 cm
- cat. 31
Petr Stauda, S. t., 1936. Fotomontaje, plata en gelatina, copia de época, 17,4 x 23,2 cm
- cat. 32
Karel Teige, S. t., 1943. Fotocollage, 36 x 54,5 cm
- cat. 33
Karel Teige, S. t., 1943. Fotocollage, 28,4 x 19 cm
- cat. 34
Karel Teige, *Chlad oživuje paláce* [El frío reanima los palacios], 1948. Fotocollage, 29,7 x 25 cm

- cat. 35
Karel Teige, S. t., c. 1951.
Fotocollage, 29 x 21,8 cm
- cat. 36
František Vobecký, *Žlutá róba*
[La túnica amarilla], 1930.
Decalcomanía, 40,3 x 27,6 cm
- cat. 37
František Vobecký, *Okamžik zázraku*
[El momento del milagro], 1936.
Fotomontaje, plata en gelatina, copia de época, 27,2 x 38 cm
- cat. 38
František Vobecký, *Melancholický den*
[Día melancólico], 1936.
Fotocollage, plata en gelatina, copia de época, 19,6 x 14,2 cm
- cat. 39
Jindřich Štyrský, S. t., 1935 (fotografía publicada en 1999 en el libro *Reprise de vue* acompañando al poema de Ivsic *Radovan Pruhledný otec* [El padre transparente]). Plata en gelatina
- cat. 40
Jindřich Štyrský, *Věštírna Delfská*
[El oráculo de Delfos], 1935.
Plata en gelatina, copia de época, 11,8 x 16,2 cm
- cat. 41
Jindřich Štyrský, *Věštírna Delfská*
[El oráculo de Delfos], 1935.
Plata en gelatina, copia de época, 12,8 x 17,4 cm
- cat. 42
Jindřich Štyrský, *Věštírna Delfská*
[El oráculo de Delfos], 1935.
Plata en gelatina, copia de época, 17,7 x 12,8 cm
- cat. 43
Jindřich Štyrský, *Dívka s holubem*
[Chica con paloma], 1935-37.
Plata en gelatina, copia de época, 27,2 x 29,6 cm
- cat. 44
Jindřich Štyrský, S. t., 1941.
Fotocollage, 25,2 x 18,4 cm
- cat. 45
Jindřich Heisler, *Nedotýkej se mě*
[No me toques], 1943. Fotomontaje, plata en gelatina, copia de época, 28,1 x 19,5 cm
- cat. 46
Jindřich Heisler, S. t. (*Muž-rybí měchýř*)
[Hombre-vejiga de pez], 1944.
Fotomontaje, plata en gelatina, copia de época, 28,3 x 19,8 cm
- cat. 47
Jindřich Heisler, S. t., 1944. Impresión fotográfica, plata en gelatina, copia de época, 17,8 x 23,5 cm
- cat. 48
Jindřich Heisler, S. t. (*Pláž*) [Playa], 1944. Fotomontaje, plata en gelatina, copia de época, 28,3 x 19,9 cm
- cat. 49
Václav Zykmund, *Ženské nohy a prsa*
[Piernas y pechos de mujer], 1935.
Plata en gelatina, copia de época, 17,9 x 12,9 cm
- cat. 50
Václav Zykmund, S. t., 1937. Plata en gelatina, copia de época, 25 x 35 cm
- cat. 51
Václav Zykmund, *Autoportrét s žárovkou* [Autorretrato con bombilla], c. 1937. Plata en gelatina, copia de época, 18,2 x 12,8 cm
- cat. 52.1
Václav Zykmund, S. t. (*Aktion I*)
[Acción I], 1944. Plata en gelatina, copia de época, 9,5 x 6,5 cm
- cat. 52.2
Václav Zykmund, S. t. (*Aktion II*)
[Acción II], 1944. Plata en gelatina, copia de época, 9,5 x 6,5 cm
- cat. 52.3
Václav Zykmund, S. t. (*Aktion III*)
[Acción III], 1944. Plata en gelatina, copia de época, 9,5 x 6,5 cm
- cat. 52.4
Václav Zykmund, S. t. (*Aktion IV*)
[Acción IV], 1944. Plata en gelatina, copia de época, 9,5 x 6,5 cm
- cat. 53.1
Václav Zykmund, S. t. (*Akce-Karty*)
[Acción-Cartas], 1944. Plata en gelatina, copia de época, 6,5 x 9,5 cm
- cat. 53.2
Václav Zykmund, S. t. (*Akce-Ruce*)
[Acción-Manos], 1944. Plata en gelatina, copia de época, 6,5 x 9,5 cm
- cat. 54
Václav Zykmund, *Jaroslav Puchmertl*, 1944. Plata en gelatina, copia de época, 29,9 x 23,9 cm
- cat. 55
Jaroslav Puchmertl, S. t. (Diosa de cuatro brazos bajando las escaleras), 1940. Fotomontaje, plata en gelatina, copia de época, 23,5 x 16,7 cm
- cat. 56
Miloš Koreček, *Fokalk* [Focalcomanía], 1945. Plata en gelatina, copia de época, 39,9 x 30,2 cm
- cat. 57
Miloš Koreček, *Fokalk (Létavice)*
[Focalcomanía (La estrella fugaz)], 1945. Plata en gelatina, copia de época, 39,8 x 29,9 cm
- cat. 58
Miloš Koreček, *Fokalk* [Focalcomanía], 1974. Plata en gelatina, copia de época, 59,8 x 41,8 cm
- cat. 59
Vilém Reichmann, *Na suchu* [En seco], 1946. Plata en gelatina, copia de época, 20,8 x 17,3 cm
- cat. 60
Vilém Reichmann, *Terč* [Blanco], 1947. Plata en gelatina, copia de época, 22,2 x 18,2 cm
- cat. 61
Vilém Reichmann, *High Noon*
[Mediodía], 1948. Plata en gelatina, copia de época, 29,8 x 39,8 cm
- cat. 62
Vilém Reichmann, *Podzim* (z cyklu *Kouzla*) [Otoño (de la serie Hechizos)], 1961. Plata en gelatina, copia de época, 28,3 x 30,1 cm
- cat. 63
Vilém Reichmann, *Plodící plot* (z cyklu *Kouzla*) [La valla engendradora (de la serie Hechizos)], 1966. Plata en gelatina, copia de época, 38,5 x 29,4 cm
- cat. 64
Vilém Reichmann, *Finále* (z cyklu *Kouzla*) [Última función (de la serie Hechizos)], 1970. Plata en gelatina, copia de época, 29,2 x 39 cm
- cat. 65
Vilém Reichmann, *Je pozdě* [Es tarde], 1971. Plata en gelatina, copia de época, 29,2 x 39 cm
- cat. 66
Emila Medková, *Vítr* [El viento], 1948. Plata en gelatina, copia de época, 29,8 x 24,3 cm
- cat. 67
Emila Medková, *Vodopád vlasů* (z cyklu *Stínohry*) [Cascada de pelo (de la serie Sombras chinescas)], 1949. Plata en gelatina, copia de época, 17,6 x 12,8 cm
- cat. 68
Emila Medková, *Ruka s hodinkami*
[Mano con reloj], 1949. Plata en gelatina, copia de época, 24,1 x 29,9 cm
- cat. 69
Emila Medková, *Černoch* [Negro], 1949. Plata en gelatina, copia de época, 17,3 x 23 cm
- cat. 70
Emila Medková, *Mušle* [Conchas], 1950. Plata en gelatina, copia de época, 35,4 x 28,5 cm

- cat. 71
Emila Medková, *Zámek* [Cerradura], 1958. Plata en gelatina, copia de época, 39,5 x 28,2 cm
- cat. 72
Emila Medková, *Slunce v Liliové ulici* [El sol en la calle Liliová], 1960. Plata en gelatina, copia de época, 40 x 30,2 cm
- cat. 73
Emila Medková, *Čtyři kruhy* [Cuatro círculos], 1962. Plata en gelatina, copia de época, 40,5 x 51,5 cm
- cat. 74
Emila Medková, *Tvář* [Rostro], 1962. Plata en gelatina, copia de época, 24,2 x 29,3 cm
- cat. 75
Emila Medková, *Zorro* [El Zorro], 1962. Plata en gelatina, copia de época, 51,5 x 28,9 cm
- cat. 76
Alois Nožička, *Ví se* [Se sabe], 1958-59. Plata en gelatina, copia de época, 18 x 12,4 cm
- cat. 77
Alois Nožička, S. t. (*Konev*) [Jarro], 1959. Plata en gelatina, copia de época, 28,6 x 39,7 cm
- cat. 78
Alois Nožička, *Asfaltová partitura* [Partitura de asfalto], 1960. Plata en gelatina, copia de época, 28,2 x 38,8 cm
- cat. 79
Alois Nožička, S. t. (*Pasirovací kruh s hřebíky*) [Círculo prensador de clavos], 1960. Plata en gelatina, copia de época, 24 x 18,3 cm
- cat. 80
Alois Nožička, S. t. (*Surrealistické východisko*) [Principio surrealista], 1960. Plata en gelatina, copia de época, 30,5 x 19,7 cm
- cat. 81
Alois Nožička, S. t. (*Ženské ústrojí*) [Organismo femenino], 1960. Plata en gelatina, copia de época, 23,7 x 17,8 cm
- cat. 82
Alois Nožička, *Vlajec* [Bandera], 1960. Plata en gelatina, copia de época, 24 x 18,2 cm
- cat. 83
Alois Nožička, S. t. (*Průlom v prkenné stěně*) [Boquete en una pared de tablas], 1961. Plata en gelatina, copia de época, 23,8 x 17,2 cm
- cat. 84.1
Alois Nožička, *Co byste řekli a utekli* [Lo que dirían y huirían], 1961. Plata en gelatina, copia de época, 32 x 31,8 cm
- cat. 84.2
Alois Nožička, *Co byste řekli a utekli* [Lo que dirían y huirían], 1961. Plata en gelatina, copia de época, 32,2 x 31,2 cm
- cat. 84.3
Alois Nožička, *Co byste řekli a utekli* [Lo que dirían y huirían], 1961. Plata en gelatina, copia de época, 32 x 32,4 cm
- cat. 84.4
Alois Nožička, *Co byste řekli a utekli* [Lo que dirían y huirían], 1961. Plata en gelatina, copia de época, 32 x 31,8 cm
- cat. 84.5
Alois Nožička, *Co byste řekli a utekli* [Lo que dirían y huirían], 1961. Plata en gelatina, copia de época, 32,2 x 31,2 cm
- cat. 84.6
Alois Nožička, *Co byste řekli a utekli* [Lo que dirían y huirían], 1961. Plata en gelatina, copia de época, 32 x 32,4 cm
- cat. 84.7
Alois Nožička, *Co byste řekli a utekli* [Lo que dirían y huirían], 1961. Plata en gelatina, copia de época, 32,2 x 32 cm
- cat. 85.1
Alois Nožička, *Drobeček I* [Miga I], 1960-64. Plata en gelatina, copia de época, 23,8 x 17,9 cm
- cat. 85.2
Alois Nožička, *Drobeček II* [Miga II], 1960-64. Plata en gelatina, copia de época, 24 x 18,2 cm
- cat. 85.3
Alois Nožička, *Drobeček III* [Miga III], 1960-64. Plata en gelatina, copia de época, 23,8 x 17,9 cm
- cat. 86.1
Alois Nožička, *Na konci s rozumen* [El fin del sentido común], 1960-64. Plata en gelatina, copia de época, 30,3 x 25 cm
- cat. 86.2
Alois Nožička, *Na konci s rozumen* [El fin del sentido común], 1960-64. Plata en gelatina, copia de época, 30,3 x 25 cm
- cat. 86.3
Alois Nožička, *Na konci s rozumen* [El fin del sentido común], 1960-64. Plata en gelatina, copia de época, 30,3 x 25 cm
- cat. 86.4
Alois Nožička, *Na konci s rozumen* [El fin del sentido común], 1960-64. Plata en gelatina, copia de época, 30,3 x 25 cm
- cat. 86.5
Alois Nožička, *Na konci s rozumen* [El fin del sentido común], 1960-64. Plata en gelatina, copia de época, 30,3 x 25 cm
- cat. 87
Čestmír Krátký, *Autoportrét se slzou v oku* [Autorretrato con lágrima en el ojo], 1962. Plata en gelatina, copia de época, 8,4 x 11,4 cm
- cat. 88
Čestmír Krátký, *Prolog I* [Prólogo I], 1963. Plata en gelatina, copia de época, 23,9 x 29,9 cm
- cat. 89
Čestmír Krátký, *Orfeus* [Orfeo], 1964. Plata en gelatina, copia de época, 29,8 x 23,9 cm
- cat. 90.1
Čestmír Krátký, *Hortus Deliciorum (Zahrada rozkoší)* [Hortus Deliciorum (El jardín de las delicias)], 1964. Plata en gelatina, copia de época, 39,8 x 59,8 cm
- cat. 90.2
Čestmír Krátký, *Hortus Deliciorum (Zahrada rozkoší)* [Hortus Deliciorum (El jardín de las delicias)], 1964. Plata en gelatina, copia de época, 23,9 x 29,8 cm
- cat. 90.3
Čestmír Krátký, *Hortus Deliciorum (Zahrada rozkoší)* [Hortus Deliciorum (El jardín de las delicias)], 1964. Plata en gelatina, copia de época, 23,8 x 29,8 cm
- cat. 91
Čestmír Krátký, Z cyklu *Zvířata* [de la serie Animales], 1964. Plata en gelatina, copia de época, 59,6 x 42 cm
- cat. 92
Čestmír Krátký, Z cyklu *Zvířata* [de la serie Animales], 1964. Plata en gelatina, copia de época, 29,8 x 19,8 cm
- cat. 93
Čestmír Krátký, Z cyklu *Zvířata* [de la serie Animales], 1964. Plata en gelatina, copia de época, 29,7 x 21,4 cm
- cat. 94
Čestmír Krátký, Z cyklu *Circuli Mortui* [de la serie Círculos muertos], 1963-64. Plata en gelatina, copia de época, 23,5 x 29,9 cm

- cat. 95
Čestmír Krátký, *Výstraha* [Advertencia], 1964. Plata en gelatina, copia de época, 23,9 x 29,8 cm
- cat. 96
Jan Kubíček, *Dekoláž EN* (z cyklu *Dekoláže z plakátovací plochy*) [*Décollage EN* (de la serie *Décollages* con tablonos publicitarios)], 1962. Plata en gelatina, copia de época, 39,9 x 29,8 cm
- cat. 97
Jan Kubíček, *Rozrušená stěna se znaky* [Pared deteriorada con signos], 1962. Plata en gelatina, copia de época, 29,1 x 39,8 cm
- cat. 98
Jan Kubíček, *Zed' a čas* (z cyklu *Zdi a stěny*) [La pared y el tiempo (de la serie Muros y paredes)], 1963. Plata en gelatina, copia de época, 39,9 x 29,8 cm
- cat. 99
Jan Kubíček, *Zed's číslem 11* [Pared con número 11], 1963. Plata en gelatina, copia de época, 39,8 x 30 cm
- cat. 100
Ivo Přeček, *Podivný klavír* [Extraño piano], 1962. Plata en gelatina, copia de época, 39,5 x 29,1 cm
- cat. 101
Ivo Přeček, *Der Stamm* [El tronco], 1963. Plata en gelatina, copia de época, 39,6 x 16,1 cm
- cat. 102
Ivo Přeček, *Neznámá krajina II* [Paisaje desconocido II], 1965. Plata en gelatina, copia de época, 56 x 30,2 cm
- cat. 103
Ivo Přeček, *Pracovní tabule II* [Tabla de trabajo II], 1965. Plata en gelatina, copia de época, 28,5 x 31,5 cm
- cat. 104
Ivo Přeček, *Rozdělený čas* [El tiempo dividido], 1967. Plata en gelatina, copia de época, 40,1 x 30 cm
- cat. 105
Stanislav Benc, Č. *Janošek a já* [Retrato doble de Čestmír Janošek y yo], 1958. Plata en gelatina, copia de época, 16,2 x 15 cm
- cat. 106
Stanislav Benc, *Ustaločový dekalk* [Decalcomanía con fijador], 1959-60. Plata en gelatina, copia de época, 23,8 x 29,7 cm
- cat. 107
Stanislav Benc, *Lampy* [Lámparas], 1962. Plata en gelatina, copia de época, 49,7 x 14,2 cm
- cat. 108
Stanislav Benc, *Klavír (první část)* [Piano (primera parte)], 1966. Plata en gelatina, copia de época, 35,4 x 29,9 cm
- cat. 109
Stanislav Benc, Č. *J. [Čestmír Janošek]*, s. f. Plata en gelatina, copia de época, 24,1 x 8,8 cm
- cat. 110
Stanislav Benc, Č. *J. [Čestmír Janošek]*, s. f. Plata en gelatina, copias de época, 23,7 x 16,2 cm
- cat. 111
Eduard Ovčáček, S. t. (*Oni-my*) [Ellos-nosotros], 1964-65. Plata en gelatina, copia de época, 39,9 x 29 cm
- cat. 112
Eduard Ovčáček, S. t., 1964-65. Plata en gelatina, copia de época, 29,3 x 23,9 cm
- cat. 113
Eduard Ovčáček, S. t. ("NOIR"), 1964-65. Plata en gelatina, copia de época, 37,5 x 27,5 cm
- cat. 114
Jan Svoboda, *Nakloněné věci* (z ateliéru S.K.) [Piezas inclinadas (del taller de S. K.)], 1966. Plata en gelatina, copia de época, 29,3 x 19,8 cm
- cat. 115
Jan Svoboda, *Sedlina* (z ateliéru S.K.) [Sedimento (del taller de S. K.)], 1968. Plata en gelatina, copia de época, 29,6 x 22,5 cm
- cat. 116
Jan Svoboda, *Pocta Japonsku* (z ateliéru S.K.) [Homenaje a Japón (del taller de S. K.)], 1968. Plata en gelatina, copia de época, 20,8 x 29,3 cm
- cat. 117
Běla Kolářová, *Dingogramme*, 1962. Plata en gelatina, copia de época, 37,7 x 28,1 cm
- cat. 118
Běla Kolářová, *Objektivní fotografie — Variace č. 1* [Fotografía objetiva. Variación n.º 1], 1962. Plata en gelatina, copia de época, 31,6 x 29 cm
- cat. 119
Běla Kolářová, *Kam? Variace II* [¿Adónde? Variación II], 1962. Plata en gelatina, copia de época, 17,2 x 19,6 cm
- cat. 120
Běla Kolářová, *Křehký kruh* (aranžovaná *fotografie*) [Círculo frágil (fotografía retocada)], 1963. Plata en gelatina, copia de época, 38,5 x 30 cm
- cat. 121
Jaroslav Rössler, S. t. (*Fialová*) [Violeta], 1969. Solarización en color, 36,8 x 27,8 cm
- cat. 122
Jaroslav Rössler, S. t. (*Zelená*) [Verde], 1972. Solarización en color, 36,8 x 24,5 cm
- cat. 123
Jaroslav Rössler, S. t. (*Bílo-modrá*) [Blanquiazul], 1974. Solarización en color, 39,8 x 29,2 cm
- cat. 124
František Drtikol, portada del libro *Přepychové žínky*, de Pitigrilli (pseudónimo de Dino Segre). Praga: Šolc a Šimáček, 1933
- cat. 125
František Drtikol, portada del libro *Honba za láskou*, de Pitigrilli (pseudónimo de Dino Segre). Praga: Šolc a Šimáček, 1934
- cat. 126
František Drtikol, portada del libro *Milostná píseň Asie*, de Lída Merlínová. Praga: Šolc a Šimáček, 1934
- cat. 127
Jindřich Heisler, "Surrealisme", número especial de la revista *L'Âge du Cinéma, Revue d'art cinématographique*, núms. 4-5, 1951 (edición de lujo)
- cat. 128
Jindřich Heisler, "Surrealisme", número especial de la revista *L'Âge du Cinéma, Revue d'art cinématographique*, núms. 4-5, 1951
- cat. 129
Karel Teige, Bedřich Feuerstein, Jaromír Krejcar y Josef Šíma, portada del libro (almanaque) *Život* [Vida]. Praga: J. Krejcar, 1922
- cat. 130
Karel Teige, portada del libro *Svítání* [Amanecer] de Émile Verhaeren. Praga: Odeon, 1925
- cat. 131
Karel Teige, portada del libro *Abeceda* [Abecedario] de Vítězslav Nezval. Praga: J. Otto, 1926
- cat. 132
Karel Teige, portada del libro *Almanach Kmene* [Almanaque Kmen] de Libuše Vokrova-Ambrosova. Praga: Kmen, Klub nakladatelů, 1934
- cat. 133
Karel Teige, portada del libro *Žena v množném čísle* [Mujer en plural] de Vítězslav Nezval. Praga: Fr. Borový, 1936

- cat. 134
Karel Teige, portada del libro *Praha s prsty deště* [Praga con dedos de lluvia] de Vítězslav Nezval. Praga: Fr. Borový, 1936
- cat. 135
Karel Teige, portada del libro *Básně noci* [Poemas de la noche] de Vítězslav Nezval. Praga: Fr. Borový, 1938
- cat. 136
Karel Teige, portada del libro *Výbor básní* [Selección de poemas] de Paul Éluard. Praga: Odeon, 1946
- cat. 137
Jindřich Štyrský, portada del libro *Sen* [Sueño] de H. G. Wells. Praga: Alois Srdce, 1924
- cat. 138
Jindřich Štyrský, portada del libro *Tono-Bungay* de H. G. Wells. Praga: Alois Srdce, 1925
- cat. 139
Jindřich Štyrský, portada del libro *Psychoanalýza* [Psicoanálisis] de Bohuslav Brouk. Praga: Alois Srdce, 1932
- cat. 140
Jindřich Štyrský, portada del libro *Monaco* [Mónaco] de Vítězslav Nezval. Spolek výtvarných umělců Mánes
- cat. 141
Jindřich Štyrský, portada del libro *Rekviem* [Réquiem] de Jaroslav Durych. Praga: Melantrich, 1935
- cat. 142
Jindřich Štyrský, portada del libro *Sláva a bída divadel* [Gloria y miseria de los teatros] de Jindřich Honzl. Praga: Družstevní práce, 1937
- cat. 143
Jindřich Štyrský, portada del libro *Na jehlách těchto dní* [En las agujas de estos días] de Jindřich Heisler. Praga: Fr. Borový, 1945
- cat. 144
Adolf Hoffmeister, portada del libro *Nevěsta* [La novia] de Adolf Hoffmeister. Praga: Odeon, 1927
- cat. 145
Zdeněk Rossmann, portada del libro *Civilisovaná žena* [La mujer civilizada] de Božena Rothmayerová-Horneková. Brno: Index, 1929-30
- cat. 146
Zdeněk Rossmann, portada del libro *Vedro na paletě* [Calor en la paleta] de František Nechvátal. Praga: Václav Petr., 1935
- cat. 147
Karel Šourek, portada del libro *Jazz* de E. F. Burian. Praga: Aventinum, 1928
- cat. 148
Ladislav Sutnar, portada de la revista *Žijeme* [Vivimos]. Praga: Družstevní práce, 1931
- cat. 149
Ladislav Sutnar, portada del libro *Obrácení kapitána Brassbounda* [La conversión del capitán Brassbound] de George Bernard Shaw, Praga: Družstevní práce, 1932
- cat. 150
Václav Zykmond, folleto *A zatím co válka* [Y mientras la guerra]. Praga: Edice Ra, 1946
- cat. 151
Vilém Reichmann, portada del catálogo *Skupina Ra* [Grupo Ra]. Praga: Edice Ra, 1947
- cat. 152
Zbyněk Sekal (foto: Emila Medková), portada del libro *Proměna* [La metamorfosis] de Franz Kafka. Praga: SNKLU, 1963
- cat. 153
Zbyněk Sekal, portada del libro *Hřích* [Pecado] de Németh László. Praga: SNKLU, 1962
- cat. 154
Zbyněk Sekal, portada del libro *Arrowsmith* [El doctor Arrowsmith] de Sinclair Lewis, Praga: SNKLU, 1963
- cat. 155
Zbyněk Sekal (foto: Emila Medková), portada del libro *Pouť Prahou* [Peregrinaje por Praga] de Vojtěch Volavka. Praga: Nakladatelství československých výtvarných umělců, 1967
- cat. 156
Zbyněk Sekal, portada del libro *Krev královská* [Sangre de rey] de Sinclair Lewis. Praga: Odeon, 1967
- cat. 157
Libor Fára, portada del libro *Lidský strom* [El árbol del hombre] de Patrick White. Praga: SNKLU, 1962
- cat. 158
Milan Grygar, portada del libro *Politické divadlo* [Teatro político] de Erwin Piscator. Praga: Svoboda, 1971
- cat. 159
Jaromír Valoušek, portada del libro *Generál Slunce* [Mi compadre el general Sol] de Jacques Stéphen Alexis. Praga: SNKLU, 1962
- cat. 160
Václav Sivko, portada del libro *Dům v Kaprově ulici* [La casa en la calle de Carlos] de Moscheh Ya'akov Ben-Gavriél. Praga: Naše vojsko, 1968
- cat. 161
Adolf Born, portada del libro *Hamlet* de William Shakespeare. Praga: Orbis, 1966
- cat. 162
Vladimír Fuka, portada del libro *Spodina* [La resaca] de Juan Goytisolo. Praga: SNKLU, 1963
- cat. 163
Vladimír Boudník, portada del libro *Hledám své vrahy* [La venganza del soldado Pooley] de Cyril Bencraft Joly. Praga: Naše vojsko, 1963
- cat. 164
Antonín Dimitrov, portada del libro *Sbohem město C.* [Adiós Columbus] de Philip Roth. Praga: Odeon, 1966













Catálogos de exposiciones y otras publicaciones de la Fundación Juan March

La Fundación Juan March ha publicado más de 180 catálogos de las exposiciones celebradas en sus sedes de Madrid, Cuenca y Palma. Agotada la edición en papel de la mayoría de ellos, desde enero de 2014 están disponibles en soporte digital en el portal *Todos nuestros catálogos de arte desde 1973* en www.march.es

1966

📖 MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL. CUENCA. [Catálogo-guía]. Texto de Fernando Zóbel. Ed. bilingüe (castellano/inglés). Ed. del Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca

1969

📖 MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL. CUENCA. [Catálogo-guía]. Textos de Gustavo Torner, Gerardo Rueda y Fernando Zóbel. Ed. bilingüe (castellano/inglés). Ed. del Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca (1ª ed.)

1973

📖 ARTE'73. *Exposición antológica de artistas españoles*. Ed. en cinco idiomas (castellano, inglés, francés, italiano y alemán)

1974

📖 MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL. CUENCA. [Catálogo-guía]. Textos de Gustavo Torner, Gerardo Rueda y Fernando Zóbel. Ed. bilingüe (castellano/inglés). Ed. del Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca (2ª ed. corr. y aum.)

1975

📖 OSKAR KOKOSCHKA. *Óleos y acuarelas. Dibujos, grabados, mosaicos. Obra literaria*. Textos de Heinz Spielmann

📖 EXPOSICIÓN ANTOLÓGICA DE LA CALCOGRAFÍA NACIONAL. Textos de Enrique Lafuente Ferrari y Antonio Gallego

📖 I EXPOSICIÓN DE BECARIOS DE ARTES PLÁSTICAS

1976

📖 JEAN DUBUFFET. Textos de Jean Dubuffet

📖 ALBERTO GIACOMETTI. *Colección de la Fundación Maeght*. Textos de Jean Genêt, Jean-Paul Sartre, Jacques Dupin y Alberto Giacometti

📖 II EXPOSICIÓN DE BECARIOS DE ARTES PLÁSTICAS

1977

📖 ARTE USA. Textos de Harold Rosenberg

📖 ARTE DE NUEVA GUINEA Y PAPÚA. *Colección A. Folch y E. Serra*. Textos de B. A. L. Cranstone y Christian Kaufmann

📖 PICASSO. Textos de Rafael Alberti, Gerardo Diego, Vicente Aleixandre, Eugenio d'Ors, Juan Antonio Gaya Nuño, Ricardo Gullón, José Camón Aznar, Guillermo de Torre y Enrique Lafuente Ferrari

📖 MARC CHAGALL. *18 pinturas y 40 grabados*. Textos de André Malraux y Louis Aragon (en francés)

📖 ARTE ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO. COLECCIÓN DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH. [Este catálogo acompañó a la exposición del mismo título que itineró por 67 sedes españolas entre 1975 y 1996, editando se catálogos específicos en muchos casos]

📖 III EXPOSICIÓN DE BECARIOS DE ARTES PLÁSTICAS

1978

📖 ARS MEDICA. Texto de Carl Ziggrosser

📖 FRANCIS BACON. Texto de Antonio Bonet Correa

📖 BAUHAUS. Textos de Hans M. Wingler, Will Grohmann, Jürgen Joedicke, Nikolaus Pevsner, Hans Eckstein, Oskar Schlemmer, László Moholy-Nagy, Otto Stelzer y Heinz Winfried Sabais. Edición del Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart, 1976

📖 KANDINSKY: 1923-1944. Textos de Werner Haftmann, Gaëtan Picon y Wasili Kandinsky

📖 ARTE ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO. COLECCIÓN DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH

📖 IV EXPOSICIÓN DE BECARIOS DE ARTES PLÁSTICAS

1979

📖 WILLEM DE KOONING. *Obras recientes*. Textos de Diane Waldman

📖 MAESTROS DEL SIGLO XX. NATURALEZA MUERTA. Textos de Reinhold Hohl

📖 GEORGES BRAQUE. *Óleos, gouaches, relieves, dibujos y grabados*. Textos de Jean Paulhan, Jacques Prévert, Christian Zervos, Georges Salles, André Chastel, Pierre Reverdy y Georges Braque

📖 V EXPOSICIÓN DE BECARIOS DE ARTES PLÁSTICAS

📖 GOYA. CAPRICHOS, DESASTRES, TAUROMAQUIA, DISPARATES. Textos de Alfonso E. Pérez-Sánchez (1ª ed.)

1980

📖 JULIO GONZÁLEZ. *Esculturas y dibujos*. Texto de Germain Viatte

📖 ROBERT MOTHERWELL. Texto de Barbaralee Diamondstein y Robert Motherwell

📖 HENRI MATISSE. *Óleos, dibujos, gouaches, découpées, esculturas y libros*. Textos de Henri Matisse

📖 VI EXPOSICIÓN DE BECARIOS DE ARTES PLÁSTICAS

1981

📖 MINIMAL ART. Texto de Phyllis Tuchman

📖 PAUL KLEE. *Óleos, acuarelas, dibujos y grabados*. Textos de Paul Klee

📖 MIRRORS AND WINDOWS. AMERICAN PHOTOGRAPHY SINCE 1960. Texto de John Szarkowski. Ed. en inglés (separata con el texto de John Szarkowski en castellano). Edición de The Museum of Modern Art, Nueva York, 1980

📖 MEDIO SIGLO DE ESCULTURA: 1900-1945. Textos de Jean-Louis Prat

📖 MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL. CUENCA. FUNDACIÓN JUAN MARCH. [Catálogo-guía]. Textos de Gustavo Torner, Gerardo Rueda y Fernando Zóbel

📖 FERNANDO PESSOA. EL ETERNO VIAJERO. Textos de Teresa Rita Lopes, Maria Fernanda de Abreu y Fernando Pessoa

1982

📖 PIET MONDRIAN. *Óleos, acuarelas y dibujos*. Textos de Herbert Henkels y Piet Mondrian

📖 ROBERT Y SONIA DELAUNAY. Textos de Juan Manuel Bonet, Jacques Damase, Ramón Gómez de la Serna, Isaac del Vando Villar, Vicente Huidobro y Guillermo de Torre

📖 PINTURA ABSTRACTA ESPAÑOLA: 1960-1970. Texto de Rafael Santos Torroella

📖 KURT SCHWITTERS. Textos de Werner Schmalenbach, Ernst Schwitters y Kurt Schwitters

📖 VII EXPOSICIÓN DE BECARIOS DE ARTES PLÁSTICAS

1983

📖 ROY LICHTENSTEIN: 1970-1980. Textos de Jack Cowart. Ed. en inglés. Edición de Hudson Hill Press, Nueva York, 1981

📖 FERNAND LÉGER. Texto de Antonio Bonet Correa y Fernand Léger

📖 Publicaciones agotadas 📍 Exposición en el Museo Fundación Juan March, Palma

📖 Exposición en el Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca

🏷️ PIERRE BONNARD. Textos de Ángel González García

🏷️ ALMADA NEGREIROS. Textos de Margarida Acciaiuoli, Antonio Espina, Ramón Gómez de la Serna, José Augusto França, Jorge de Sena, Lima de Freitas y Almada Negreiros. Edición del Ministério da Cultura de Portugal, Lisboa, 1983

🏷️ ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL EN LA COLECCIÓN DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH. Textos de Julián Gállego

🏷️ GRABADO ABSTRACTO ESPAÑOL. COLECCIÓN DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH. Textos de Julián Gállego. [Esta publicación acompañó a la exposición del mismo título que itineró por 44 sedes españolas entre 1983 y 1999]

🏷️ HENRI CARTIER-BRESSON. RETROSPECTIVA. Texto de Ives Bonnefoy. Ed. francés

1984

🏷️ EL ARTE DEL SIGLO XX EN UN MUSEO HOLANDÉS: EINDHOVEN. Textos de Jaap Bremer, Jan Debbaut, R. H. Fuchs, Piet de Jonge y Margriet Suren

🏷️ JOSEPH CORNELL. Textos de Fernando Huici

🏷️ FERNANDO ZÓBEL. Texto de Francisco Calvo Serraller. Madrid y 📍

🏷️ JULIA MARGARET CAMERON: 1815-1879. Textos de Mike Weaver y Julia Margaret Cameron. Ed. en inglés (separata con el texto de Mike Weaver en castellano). Edición de la John Hansard Gallery & The Herbert Press Ltd., Southampton, 1984

🏷️ JULIUS BISSIER. Texto de Werner Schmalenbach

1985

🏷️ ROBERT RAUSCHENBERG. Textos de Lawrence Alloway

🏷️ VANGUARDIA RUSA: 1910-1930. *Museo y Colección Ludwig*. Textos de Evelyn Weiss

🏷️ XILOGRAFÍA ALEMANA EN EL SIGLO XX. Textos de Gunther Thiem. Ed. en alemán (separata con todos los textos en castellano). Edición del Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart, 1984

🏷️ ESTRUCTURAS REPETITIVAS. Textos de Simón Marchán Fiz

1986

🏷️ MAX ERNST. Textos de Werner Spies y Max Ernst

🏷️ ARTE, PAISAJE Y ARQUITECTURA. *El arte referido a la arquitectura en la República Federal de Alemania*. Textos de Dieter Honisch y Manfred Sack. Ed. en alemán (separata con los textos introductorios en castellano). Edición del Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart, 1983

🏷️ ARTE ESPAÑOL EN NUEVA YORK: 1950-1970. *Colección Amos Cahan*. Texto de Juan Manuel Bonet

🏷️ OBRAS MAESTRAS DEL MUSEO DE WUPPERTAL. *De Marées a Picasso*. Textos de Sabine Fehleemann y Hans Günter Wachtmann

1987

🏷️ BEN NICHOLSON. Textos de Jeremy Lewison y Ben Nicholson

🏷️ IRVING PENN. Texto de John Szarkowski. Ed. en inglés. Edición de The Museum of Modern Art, Nueva York, 1984 (reimp. 1986)

🏷️ MARK ROTHKO. Textos de Michael Compton y Mark Rothko

1988

🏷️ EL PASO DESPUÉS DE EL PASO EN LA COLECCIÓN DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH. Texto de Juan Manuel Bonet

🏷️ ZERO, UN MOVIMIENTO EUROPEO. *Colección Lenz Schönberg*. Textos de Dieter Honisch y Hannah Weitemeier. Ed. bilingüe (castellano/inglés)

🏷️ COLECCIÓN LEO CASTELLI. Textos de Calvin Tomkins, Judith Goldman, Gabriele Henkel, Leo Castelli, Jim Palette, Barbara Rose y John Cage

🏷️ MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL. CUENCA. FUNDACIÓN JUAN MARCH. [Catálogo-guía]. Textos de Juan Manuel Bonet (1ª ed.)

1989

🏷️ RENÉ MAGRITTE. Textos de Camille Goemans, Martine Jacquet, Catherine de Croës, François Daulte, Paul Lebeer y René Magritte

🏷️ EDWARD HOPPER. Texto de Gail Levin

🏷️ ARTE ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO. FONDOS DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH. Textos de Miguel Fernández-Cid

1990

🏷️ ODILON REDON. *Colección Ian Woodner*. Textos de Lawrence Gowing, Odilon Redon y Nuria Rivero

🏷️ CUBISMO EN PRAGA. *Obras de la Galería Nacional*. Textos de Jiří Kotalík, Ivan Neumann, y Jiří Šetlík

🏷️ ANDY WARHOL. COCHES. Textos de Werner Spies, Christoph Becker y Andy Warhol

🏷️ COL-LECCIÓ MARCH. ART ESPANYOL CONTEMPORANI. PALMA. FUNDACIÓN JUAN MARCH. [Catálogo-guía]. Textos de Juan Manuel Bonet. Eds. en castellano, catalán e inglés

1991

🏷️ PICASSO. RETRATOS DE JACQUELINE. Textos de Hélène Parmelin, María Teresa Ocaña, Nuria Rivero, Werner Spies y Rosa Vives

🏷️ VIEIRA DA SILVA. Textos de Fernando Pernes, Julián Gállego, Mª João Fernandes, René Char (en francés), António Ramos Rosa (en portugués) y Joham de Castro

🏷️ MONET EN GIVERNY. *Colección del Museo Marmottan de París*. Textos de Arnaud d'Hauterives, Gustave Geffroy y Claude Monet

🏷️ MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL. CUENCA. FUNDACIÓN JUAN MARCH. [Catálogo-guía]. Textos de Juan Manuel Bonet (2ª ed.)

1992

🏷️ RICHARD DIEBENKORN. Texto de John Elderfield

🏷️ ALEXEJ VON JAWLENSKY. Texto de Angelica Jawlensky

🏷️ DAVID HOCKNEY. Texto de Marco Livingstone

🏷️ COL-LECCIÓ MARCH. ART ESPANYOL CONTEMPORANI. PALMA. FUNDACIÓN JUAN MARCH. [Catálogo-guía]. Textos de Juan Manuel Bonet. Ed. en alemán

1993

🏷️ MALEVICH. *Colección del Museo Estatal Ruso, San Petersburgo*. Textos de Evgenija N. Petrova, Elena V. Basner y Kasimir Malevich

🏷️ PICASSO. EL SOMBRERO DE TRES PICOS. *Dibujos para los decorados y el vestuario del ballet de Manuel de Falla*. Textos de Vicente García-Márquez, Brigitte Léal y Laurence Berthon

🏷️ MUSEO BRÜCKE BERLÍN. ARTE EXPRESIONISTA ALEMÁN. Textos de Magdalena M. Moeller

1994

🏷️ GOYA GRABADOR. Textos de Alfonso E. Pérez-Sánchez y Julián Gállego

🏷️ ISAMU NOGUCHI. Textos de Shoji Sadao, Bruce Altshuler e Isamu Noguchi

🏷️ TESOROS DEL ARTE JAPONÉS. *Periodo Edo: 1615-1868. Colección del Museo Fuji, Tokio*. Textos de Tatsuo Takakura, Shin-ichi Miura, Akira Gokita, Seiji Nagata, Yoshiaki Yabe, Hirokazu Arakawa y Yoshihiko Sasama

🏷️ FERNANDO ZÓBEL. RÍO JÚCAR. Textos de Fernando Zóbel y Rafael Pérez-Madero 📍

1995

🏷️ KLIMT, KOKOSCHKA, SCHIELE. UN SUEÑO VIENÉS: 1898-1918. Textos de Gerbert Frodl y Stephan Koja

🏷️ ROUAULT. Textos de Stephan Koja, Jacques Maritain y Marcel Arland

🏷️ MOTHERWELL. *Obra gráfica: 1975-1991. Colección Kenneth Tyler*. Textos de Robert Motherwell 📍

1996

🏷️ TOM WESSELMANN. Textos de Marco Livingstone, Jo-Anne Birnie Danzker, Tilman Osterwold y Meinrad Maria Grewenig. Edición de Hatje Cantz, Ostfildern, 1996

🏷️ TOULOUSE-LAUTREC. *De Albi y de otras colecciones*. Textos de Danièle Devynck y Valeriano Bozal

🏷️ MILLARES. *Pinturas y dibujos sobre papel: 1963-1971*. Textos de Manuel Millares 📍 📍

🏷️ MUSEU D'ART ESPANYOL CONTEMPORANI. PALMA. FUNDACIÓN JUAN MARCH. [Catálogo-guía]. Textos de Juan Manuel Bonet y Javier Maderuelo. Eds. bilingües (castellano/catalán e inglés/alemán) (1ª ed.)

🏷️ Publicaciones agotadas 📍 Exposición en el Museo Fundación Juan March, Palma

📍 Exposición en el Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca

🖼️ PICASSO. SUITE VOLLARD. Texto de Julián Gállego. [Eds. en castellano, bilingüe (castellano/alemán) y trilingüe (castellano/alemán/inglés)] [Este catálogo acompaña a la exposición del mismo título que desde 1996 ha itinerado por siete sedes españolas y extranjeras]

1997

🖼️ MAX BECKMANN. Textos de Klaus Gallwitz y Max Beckmann

🖼️ EMIL NOLDE. NATURALEZA Y RELIGIÓN. Textos de Manfred Reuther

🖼️ FRANK STELLA. *Obra gráfica: 1982-1996. Colección Tyler Graphics*. Textos de Sidney Guberman, Dorine Mignot y Frank Stella **C P**

🖼️ EL OBJETO DEL ARTE. Texto de Javier Maderuelo **P C**

🖼️ MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL. CUENCA. FUNDACIÓN JUAN MARCH. [Catálogo-guía]. Textos de Juan Manuel Bonet y Javier Maderuelo. Ed. bilingüe (castellano/inglés) (1ª ed.)

1998

🖼️ AMADEO DE SOUZA-CARDOSO. Textos de Javier Maderuelo, Antonio Cardoso y Joana Cunha Leal

🖼️ PAUL DELVAUX. Texto de Gisèle Ollinger-Zinque

🖼️ RICHARD LINDNER. Texto de Werner Spies

1999

🖼️ MARC CHAGALL. TRADICIONES JUDÍAS. Textos de Sylvie Forestier, Benjamín Harshav, Meret Meyer y Marc Chagall

🖼️ KURT SCHWITTERS Y EL ESPÍRITU DE LA UTOPIA. *Colección Ernst Schwitters*. Textos de Javier Maderuelo, Markus Heinzelmann, Lola y Bengt Schwitters

🖼️ LOVIS CORINTH. Textos de Thomas Deecke, Sabine Fehleemann, Jürgen H. Meyer y Antje BIRTHÄLMER

🖼️ MIQUEL BARCELÓ. *Ceràmiques: 1995-1998*. Texto de Enrique Juncosa. Ed. bilingüe (castellano/catalán) **P**

🖼️ FERNANDO ZÓBEL. *Obra gráfica completa*. Textos de Rafael Pérez-Madero. Edición del Departamento de Cultura, Diputación Provincial de Cuenca, Cuenca, 1999 **C P**

2000

🖼️ VASARELY. Textos de Werner Spies y Michèle-Catherine Vasarely

🖼️ EXPRESIONISMO ABSTRACTO. *Obra sobre papel. Colección de The Metropolitan Museum of Art, Nueva York*. Texto de Lisa M. Messinger

🖼️ SCHMIDT-ROTTLUFF. *Colección Brücke-Museum Berlin*. Texto de Magdalena M. Moeller

🖼️ NOLDE. VISIONES. *Acuarelas. Colección de la Fundación Nolde-Seebüll*. Texto de Manfred Reuther **P C**

🖼️ LUCIO MUÑOZ. ÍNTIMO. Texto de Rodrigo Muñoz Avía **C**

🖼️ EUSEBIO SEMPERE. PAISAJES. Texto de Pablo Ramírez **P C**

2001

🖼️ DE CASPAR DAVID FRIEDRICH A PICASSO. *Obras maestras sobre papel del Museo Von der Heydt, de Wuppertal* Textos de Sabine Fehleemann

🖼️ ADOLPH GOTTLIEB. Textos de Sanford Hirsch

🖼️ MATISSE. ESPÍRITU Y SENTIDO. *Obra sobre papel*. Textos de Guillermo Solana, Marie-Thérèse Pulvenis de Séligny y Henri Matisse

🖼️ RÓDCHENKO GEOMETRÍAS. Textos de Alexandr Lavrentiev y Alexandr Ródchenko **P C**

2002

🖼️ GEORGIA O'KEEFFE. NATURALEZAS ÍNTIMAS. Textos de Lisa M. Messinger y Georgia O'Keeffe

🖼️ TURNER Y EL MAR. *Acuarelas de la Tate*. Textos de José Jiménez, Ian Warrell, Nicola Cole, Nicola Moorby y Sarah Taft

🖼️ MOMPÓ. *Obra sobre papel*. Textos de Dolores Durán Úcar **C**

🖼️ RIVERA. REFLEJOS. Textos de Jaime Brihuega, Marisa Rivera, Elena Rivera, Rafael Alberti y Luis Rosales **C**

🖼️ SAURA. DAMAS. Textos de Francisco Calvo Serraller y Antonio Saura **C P**

2003

🖼️ ESPÍRITU DE MODERNIDAD. DE GOYA A GIACOMETTI. *Obra sobre papel de la Colección Kornfeld*. Texto de Werner Spies

🖼️ KANDINSKY. ORIGEN DE LA ABSTRACCIÓN. Textos de Valeriano Bozal, Marion Ackermann y Wassily Kandinsky

🖼️ CHILLIDA. ELOGIO DE LA MANO. Texto de Javier Maderuelo **C P**

🖼️ GERARDO RUEDA. CONSTRUCCIONES. Texto de Barbara Rose **C**

🖼️ ESTEBAN VICENTE. *Collages*. Textos de José María Parreño y Elaine de Kooning **C**

🖼️ LUCIO MUÑOZ. ÍNTIMO. Textos de Rodrigo Muñoz Avía y Lucio Muñoz **P**

🖼️ MUSEU D'ART ESPANYOL CONTEMPORANI. PALMA. FUNDACION JUAN MARCH. [Catálogo-guía]. Textos de Juan Manuel Bonet y Javier Maderuelo. Eds. bilingües (catalán/castellano e inglés/alemán) (2ª ed. rev. y aum.)

2004

🖼️ MAESTROS DE LA INVENCION DE LA COLECCION E. DE ROTHSCHILD DEL MUSEO DEL LOUVRE. Textos de Pascal Torres Guardiola, Catherine Loisel, Christel Winling, Geneviève Bresc-Bautier, George A. Wanklyn y Louis Antoine Prat

🖼️ FIGURAS DE LA FRANCIA MODERNA. *De Ingres a Toulouse-Lautrec del Petit Palais de Paris*. Textos de Delfín Rodríguez, Isabelle Collet, Amélie Simier, Maryline

Assante di Panzillo y José de los Llanos. Ed. bilingüe (castellano/francés)

🖼️ LIUBOV POPOVA. Texto de Anna María Guasch **C P**

🖼️ ESTEBAN VICENTE. GESTO Y COLOR. Texto de Guillermo Solana **P**

🖼️ LUIS GORDILLO. DÚPLEX. Textos de Miguel Cereceda y Jaime González de Aledo. Ed. bilingüe (castellano/inglés) **C P**

🖼️ NUEVA TECNOLOGÍA, NUEVA ICONOGRAFÍA, NUEVA FOTOGRAFÍA. *Fotografía de los años 80 y 90 en la Colección del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*. Textos de Catherine Coleman, Pablo Llorca y María Toledo. Ed. bilingüe (castellano/inglés) **P C**

🖼️ KANDINSKY. *Acuarelas de la Städtische Galerie im Lenbachhaus, Múnich*. Textos de Helmut Friedel y Wassily Kandinsky. Ed. bilingüe (castellano/alemán) **C P**

2005

🖼️ CONTEMPORANEA. *Kunstmuseum Wolfsburg*. Textos de Gijs van Tuyl, Rudi Fuchs, Holger Broeker, Alberto Ruiz de Samaniego y Susanne Köhler. Ed. bilingüe (castellano/inglés)

🖼️ ANTONIO SAURA. DAMAS. Textos de Francisco Calvo Serraller y Antonio Saura. Ed. bilingüe (castellano/inglés)

🖼️ CELEBRACIÓN DEL ARTE. MEDIO SIGLO DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH. Textos de Juan Manuel Bonet, Juan Pablo Fusi, Antonio Muñoz Molina, Juan Navarro Baldeweg y Javier Fuentes. Eds. en castellano e inglés

🖼️ BECKMANN. *Von der Heydt-Museum, Wuppertal*. Texto de Sabine Fehleemann. Ed. bilingüe (castellano/alemán) **C P**

🖼️ EGON SCHIELE. EN CUERPO Y ALMA. Texto de Miguel Sáenz. Ed. bilingüe (castellano/inglés) **P C**

🖼️ LICHTENSTEIN. EN PROCESO. Textos de Juan Antonio Ramírez y Clare Bell. Ed. bilingüe (castellano/inglés) **C P**

🖼️ ROSTROS Y MÁSCARAS. *Fotografías de la Colección Ordóñez-Falcón*. Textos de Francisco Caja. Ed. bilingüe (castellano/inglés) **P C**

🖼️ MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL. CUENCA. FUNDACIÓN JUAN MARCH [Catálogo-guía]. Textos de Juan Manuel Bonet y Javier Maderuelo. Ed. bilingüe (castellano/inglés) (2ª ed.)

2006

🖼️ OTTO DIX. Textos de Ulrike Lorenz. Ed. bilingüe (castellano/inglés)

🖼️ LA DESTRUCCIÓN CREADORA. *Gustav Klimt, el Friso de Beethoven y la lucha por la libertad del arte*. Textos de Stephan Koja, Carl E. Schorske, Alice Strobl, Franz A. J. Szabo, Manfred Koller, Verena Perhelfter y Rosa Sala Rose, Hermann Bahr, Ludwig Hevesi y Berta Zuckerandl. Eds. en castellano, inglés y alemán. Edición de Prestel, Múnich/Fundación Juan March, Madrid, 2006

🖼️ Publicación complementaria: Hermann Bahr, CONTRA KLIMT (1903). Textos adicionales de Christian Huemer,

🖼️ Publicaciones agotadas **P** Exposición en el Museo Fundación Juan March, Palma

C Exposición en el Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca

Verena Perlehefter, Rosa Sala Rose y Dietrun Otten. Ed. semifacsimil en castellano. Traducción de Alejandro Martín Navarro

📖 LA CIUDAD ABSTRACTA: 1966. *El nacimiento del Museo de Arte Abstracto Español*. Textos de Santos Juliá, María Bolaños, Ángeles Villalba, Juan Manu el Bonet, Gustavo Torner, Antonio Lorenzo, Rafael Pérez Madero, Pedro Miguel Ibáñez y Alfonso de la Torre

GARY HILL. IMÁGENES DE LUZ. *Obras de la Colección del Kunstmuseum Wolfsburg*. Texto de Holger Broeker. Ed. bilingüe (castellano/inglés) **P** **C**

GOYA. CAPRICHOS, DESASTRES, TAUROMAQUIA, DISPARATES. Textos de Alfonso E. Pérez-Sánchez (11ª ed., 1ª ed. 1979). [Este catálogo acompaña a la exposición del mismo título que desde 1979 ha itinerado por 173 sedes españolas y extranjeras, traducándose a más siete idiomas]

2007

ROY LICHTENSTEIN. DE PRINCIPIO A FIN. Textos de Jack Cowart, Juan Antonio Ramírez, Ruth Fine, Cassandra Lozano, James de Pasquale, Avis Berman y Clare Bell. Eds. en castellano, francés e inglés

Publicación complementaria: Roy Fox Lichtenstein, PINTURAS, DIBUJOS Y PASTELES. UNA TESIS (1949). Textos adicionales de Jack Cowart, y Clare Bell. Ed. bilingüe (inglés [facsimil]/castellano). Traducción de Paloma Farré

LA ABSTRACCIÓN DEL PAISAJE. *Del Romanticismo nórdico al Expresionismo abstracto*. Textos de Werner Hofmann, Hein-Th. Schulze Altcapenberg, Barbara Dayer Gallati, Robert Rosenblum, Miguel López-Remiro, Mark Rothko, Cordula Meier, Dietmar Elger, Bernhard Teuber, Olaf Mörke y Víctor Andrés Ferreti. Eds. en castellano e inglés

Publicación complementaria: Sean Scully, CUERPOS DE LUZ (1998). Ed. bilingüe (inglés/castellano)

📖 EQUIPO CRÓNICA. CRÓNICAS REALES. Textos de Michèle Dalmace, Fernando Marías y Tomás Llorens. Ed. bilingüe (castellano/inglés) **P** **C**

📖 ANTES Y DESPUÉS DEL MINIMALISMO. *Un siglo de tendencias abstractas en la Colección Daimler Chrysler*. Catálogo virtual disponible en: www.march.es/arte/palma/antiores/CatalogoMinimal/index.asp. Eds. en castellano, catalán, inglés y alemán **P**

2008

MAXImin. *Tendencias de máxima minimización en el arte contemporáneo*. Textos de Renate Wiehager, John M Armleder, Ilya Bolotowsky, Daniel Buren, Hanne Darboven, Adolf Hölzel, Norbert Kricke, Heinz Mack y Friederich Vordemberge-Gildewart. Eds. en castellano e inglés

📖 LA ILUSTRACIÓN TOTAL. *Arte conceptual en Moscú: 1960-1990*. Textos de Borís Groys, Ekaterina Bobrinskaia,

Martina Weinhart, Dorothea Zwirner, Manuel Fontán del Junco, Andrei Monastyrski e Iliá Kabakov. Ed. bilingüe (castellano/inglés). Edición de Hatje Cantz, Ostfildern/Fundación Juan March, Madrid, 2008

📖 ANDREAS FEININGER: 1906-1999. Textos de Andreas Feininger, Thomas Buchsteiner, Jean-François Chevrier, Juan Manuel Bonet y John Loengard. Ed. bilingüe (castellano/inglés) **P** **C**

JOAN HERNÁNDEZ PIJUAN. LA DISTANCIA DEL DIBUJO. Textos de Valentín Roma, Peter Dittmar y Narcís Comadira. Ed. bilingüe (castellano/inglés) **P** **C**

Publicación complementaria: IRIS DE PASCUA. JOAN HERNÁNDEZ PIJUAN. Texto de Elvira Maluquer. Ed. bilingüe (castellano/inglés)

2009

TARSILA DO AMARAL. Textos de Aracy Amaral, Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Tarsila do Amaral, Haraldo de Campos, Juan Manuel Bonet, Jorge Schwartz, António Ferro, Manuel Bandeira, Emiliano di Cavalcanti, Jorge de Lima, Ribeiro Couto, Sérgio Milliet, Carlos Drummond de Andrade y Regina Teixeira de Barros. Eds. en castellano e inglés

📖 Publicación complementaria: Blaise Cendrars, HOJAS DE RUTA (1924). Ed. semifacsimil en castellano. Traducción y notas de José Antonio Millán Alba

Publicación complementaria: Oswald de Andrade, PAU BRASIL (1925). Ed. semifacsimil en castellano. Traducción de Andrés Sánchez Robayna

CARLOS CRUZ-DIEZ: EL COLOR SUCEDE. Textos de Osbel Suárez, Gloria Carnevali y Carlos Cruz-Diez. Eds. en castellano e inglés **P** **C**

Publicación complementaria: Carlos Cruz-Diez, REFLEXIÓN SOBRE EL COLOR (2ª ed. rev. y ampl., 1ª ed.: Caracas, 1989). Eds. en castellano e inglés

📖 CASPAR DAVID FRIEDRICH: ARTE DE DIBUJAR. Textos de Christina Grummt, Helmut Börsch-Supan, y Werner Busch. Eds. en castellano e inglés

📖 MUSEU FUNDACIÓN JUAN MARCH. PALMA [Catálogo-guía]. Textos de Miquel Seguí Aznar y Elvira González Gozalo, Juan Manuel Bonet y Javier Maderuelo. Eds. en catalán, castellano, inglés y alemán (3ª ed. corr. y aum.)

2010

📖 WYNDHAM LEWIS (1882-1957). Textos de Paul Edwards, Richard Humphreys, Yolanda Morató, Juan Bonilla, Manuel Fontán del Junco, Andrzej Gasiorek y Alan Munton. Eds. en castellano e inglés

Publicación complementaria: William Shakespeare y Thomas Middleton, TIMÓN DE ATENAS (1623). Con ilustraciones de Wyndham Lewis y texto adicional de Paul Edwards. Ed. bilingüe (inglés/castellano). Traducción y notas de Ángel-Luis Pujante y Salvador Oliva

Publicación complementaria: Wyndham Lewis, BLAST. *Revista del gran vórtice inglés* (1914). Textos de Paul Edwards y Kevin Power. Ed. semifacsimil en castellano. Traducción y notas de Yolanda Morató

📖 PABLO PALAZUELO, PARÍS, 13 RUE SAINT-JACQUES (1948-1968). Textos de Alfonso de la Torre y Christine Jouishomme. Ed. bilingüe (castellano/inglés) **P** **C**

LOS PAISAJES AMERICANOS DE ASHER B. DURAND (1796-1886). Textos de Linda S. Ferber, Barbara Deyer Gallati, Barbara Novak, Marilyn S. Kushner, Roberta J. M. Olson, Rebecca Bedell, Kimberly Orcutt, y Sarah Barr Snook. Eds. en castellano e inglés

Publicación complementaria: Asher B. Durand, CARTAS SOBRE PINTURA DE PAISAJE (1855). Eds. en inglés (facsimil) y castellano (semifacsimil)

PICASSO. *Suite Vollard*. Texto de Julián Gállego. Ed. bilingüe (castellano/inglés) (Ed. rev., 1ª ed. 1996)

📖 UN COUP DE LIVRES (UNA TIRADA DE LIBROS). *Libros de artista y otras publicaciones del Archive for Small Press & Communication*. Texto de Guy Schraenen. Ed. bilingüe (castellano/inglés) **P** **C**

2011

📖 AMÉRICA FRÍA. LA ABSTRACCIÓN GEOMÉTRICA EN LATINOAMÉRICA (1934-1973). Textos de Osbel Suárez, César Paternosto, María Amalia García, Ferreira Gullar, Luis Pérez Oramas, Gabriel Pérez-Barreiro y Michael Nungesser. Eds. en castellano e inglés

WILLI BAUMEISTER. PINTURAS Y DIBUJOS. Textos de Felicitas Baumeister, Hadwig Goez, Elena Pontiggia, Martin Schieder y Dieter Schwarz. Eds. en castellano, alemán e italiano **P**

ALEKSANDR DEINEKA (1899-1969). UNA VANGUARDIA PARA EL PROLETARIADO. Textos de Manuel Fontán del Junco, Christina Kiaer, Boris Groys, Fredric Jameson, Ekaterina Degot, Irina Leytes y Alessandro de Magistris. Eds. en castellano e inglés

📖 Publicación complementaria: Boris Uralski, EL ELECTRICISTA (1930). Portada e ilustraciones de Aleksandr Deineka. Ed. facsimil en castellano. Traducción de Iana Zabiaka

2012

📖 GIANDOMENICO TIEPOLO (1727-1804): DIEZ RETRATOS DE FANTASÍA. Textos de Andrés Úbeda de los Cobos. Eds. en castellano e inglés

VLADÍMIR LÉBEDEV (1891-1967). Textos de Masha Koval, Nicoletta Misler, Carlos Pérez, Françoise Lévêque y Vladímir Lébedev. Ed. bilingüe (castellano/inglés) **P** **C**

FOTOMONTAJE DE ENTREGUERRAS (1918-1939). Textos de Adrian Sudhalter y Deborah L. Roldán. Eds. en castellano e inglés **P** **C**

📖 Publicaciones agotadas **P** Exposición en el Museu Fundació Juan March, Palma

C Exposición en el Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca

📖 LA VANGUARDIA APLICADA (1890-1950) Textos de Manuel Fontán del Junco, Richard Hollis, Maurizio Scudiero y Bruno Tonini. Eds. en castellano e inglés

📖 LA ISLA DEL TESORO. ARTE BRITÁNICO DE HOLBEIN A HOCKNEY. Textos de Richard Humphreys, Tim Blanning y Kevin Jackson. Eds. en castellano e inglés

2013

📖 DE LA VIDA DOMÉSTICA. BODEGONES FLAMENCOS Y HOLANDESES DEL SIGLO XVII. Textos de Teresa Posada Kubissa

📖 EDUARDO ARROYO: RETRATOS Y RETRATOS. Textos de Manuel Fontán del Junco, Oliva María Rubio y Michel Sager

📖 PAUL KLEE: MAESTRO DE LA BAUHAUS. Textos de Fabienne Eggelhöfer, Marianne Keller Tschirren y Wolfgang Thöner. Eds. en castellano e inglés

SURREALISTAS ANTES DEL SURREALISMO. *La fantasía y lo fantástico en la estampa, el dibujo y la fotografía*. Textos de Yasmin Doosry, Juan José Lahuerta, Rainer Schoch, Christine Kupper y Christiane Lauterbach. Eds. en castellano e inglés

2014

📖 GIUSEPPE ARCIMBOLDO. DOS PINTURAS DE FLORA. Textos de Miguel Falomir, Lynn Roberts y Paul Mitchell. Eds. en castellano e inglés

📖 JOSEF ALBERS: MEDIOS MÍNIMOS, EFECTO MÁXIMO. Textos de Josef Albers, Nicholas Fox Weber, Jeannette Redensek, Laura Martínez de Guereñu, María Toledo y Manuel Fontán del Junco. Eds. en castellano e inglés

JOSEF ALBERS: PROCESO Y GRABADO (1916-1976). Texto de Brenda Danilowitz. Eds. en castellano e inglés 📖 📍

KURT SCHWITTERS. VANGUARDIA Y PUBLICIDAD. Textos de Javier Maderuelo y Adrian Sudhalter. Eds. en castellano e inglés 📖 📍

DEPERO FUTURISTA (1913-1950). Textos de Fortunato Depero, Manuel Fontán del Junco, Maurizio Scudiero, Gianluca Poldi, Llanos Gómez Menéndez, Carolina Fernández Castrillo, Pablo Echaurren, Alessandro Ghignoli, Claudia Salaris, Giovanna Ginex, Belén Sánchez Albarrán, Raffaele Bedarida, Giovanni Lista, Fabio Belloni, Aida Capa y Marta Suárez-Infiesta. Eds. en castellano e inglés

2015

📖 MAX BILL: OBRAS DE ARTE MULTIPLICADAS COMO ORIGINALES (1938-1994). Textos de Max Bill y Jakob Bill 📖 📍

EL GUSTO MODERNO. ART DÉCO EN PARÍS, 1910-1935. Textos de Tim Benton, José Miguel Marinas, Emmanuel Bréon, Francisco Javier Pérez Rojas, Ghislaine Wood, Tag Gronberg, Evelyne Possémé,

Hélène Andrieux, Agnès Callu y Carole Aurouet. Eds. en castellano e inglés

MAX BILL. Textos de Karin Gimmi, Manuel Fontán del Junco, Jakob Bill, Guillermo Zuaznabar, Neus Moyano, Fernando Marzá, María Amalia García y Max Bill. Eds. en castellano e inglés

2016

LO NUNCA VISTO. DE LA PINTURA INFORMALISTA AL FOTOLIBRO DE POSTGUERRA [1945-1965]. Textos de Manuel Fontán del Junco, Juan José Lahuerta, María Dolores Jiménez-Blanco, Horacio Fernández, Zdenek Primus, Julio Crespo MacLennan, Carlos Navarro e Inés Vallejo

CUENCA. SKETCHBOOK OF A SPANISH HILL TOWN. CUADERNO DE DIBUJOS DE UNA CIUDAD ESPAÑOLA EN LA COLINA. Texto de Fernando Zóbel. Ed. bilingüe (inglés [facsimil]/castellano). Traducción de Yolanda Morató Agrafojo

MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL. CUENCA [Catálogo-guía]. Textos de Pedro Miguel Ibáñez Martínez, Juan Manuel Bonet y Javier Maderuelo. Eds. en castellano e inglés (3ª ed. corr. y aum.)

MUSEU FUNDACIÓ JUAN MARCH. PALMA [Catálogo-guía]. Textos de Miquel Seguí, Elvira González Gozalo, Juan Manuel Bonet y Javier Maderuelo. Eds. en castellano, catalán, inglés y alemán (2ª ed. corr. y aum.)

ESCUCHAR CON LOS OJOS. ARTE SONORO EN ESPAÑA, 1961-2016. Textos de Manuel Fontán del Junco, José Iges, José Luis Maire, Javier Maderuelo, Carmen Pardo, José Manuel Berenguer, Miguel Álvarez-Fernández, Henar Rivière, Antoni Pizà, Francisco Felipe, Miguel Molina, Albert Alcoz, Javier Ariza, María Andueza, José Manuel Costa.

DESDE EL CENTRO DE EUROPA. FOTOGRAFÍA CHECA, 1912-1974. COLECCIÓN DIETMAR SIEGERT. Textos de Zdenek Primus

Para más información:
www.march.es

📖 Publicaciones agotadas 📍 Exposición en el Museu Fundació Juan March, Palma

📍 Exposición en el Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca

Este catálogo se publica con motivo de la exposición

**Desde el centro de Europa
Fotografía checa, 1912-1974
Colección Dietmar Siegert**

Museu Fundación Juan March
Palma, del 26 de octubre de 2016
al 25 de febrero de 2017

Museo de Arte Abstracto Español
Cuenca, del 24 de marzo de 2017
al 21 de mayo de 2018

Concepto y organización

Dietmar Siegert
Zdenek Primus
Manuel Fontán del Junco
Director de Museos y Exposiciones
Fundación Juan March, Madrid
Catalina Ballester y Assumpta Capellà
Museu Fundación Juan March, Palma

Exposición

Montaje
Museu Fundación Juan March, Palma
y Xicarandana S.L.

Conservación
Christine Rottmeier-Keß y
Enric Juncosa

**Coordinación de seguros
y transporte**
Christine Rottmeier-Keß y
José Enrique Moreno

Transporte
Tti - Técnica de Transportes
Internacionales, s.a.u./Grupo Bovis

Catálogo

Edita
© Fundación Juan March,
Madrid 2016
© Editorial de Arte y Ciencia,
Madrid 2016

Textos
© Fundación Juan March
(Presentación)
© Zdenek Primus

**Concepto, dirección de arte
y diseño editorial**
Gema Navarro
María Van den Eynde
Rifle.

Maquetación
Nicolás García Marque

Coordinación y producción editorial
Catalina Ballester y Assumpta Capellà,
Museu Fundación Juan March, Palma
Jordi Sanguino, Departamento
de Exposiciones, Fundación Juan
March, Madrid

Traducciones
Checo / Español: Kepa Uharte

Edición y revisión de textos
Mariola G. Laínez
Catalina Ballester y Assumpta Capellà,
Museu Fundación Juan March, Palma

Fotomecánica e Impresión
Estudios Gráficos Europeos S.A.,
Madrid

Encuadernación
Felipe Méndez

Tipografía
Post Grotesk

Papel
Interiores: PopSet Cloud 100 g
Novatech Ultimatt 150 g
Cubierta: tela Linen Retro Classic

Edición Fundación Juan March
ISBN 978-84-7075-643-6
Depósito Legal M-34069-2016

De las reproducciones autorizadas
© VEGAP, Madrid, 2016

Créditos fotográficos
© Christian Schmieder

Distribución y venta
Editorial RM, S.A. de C.V.
Río Pánuco 141, Colonia Cuauhtémoc,
06500, México, D.F.

ISBN 978-84-16282-94-4

RM Verlag, S.L.
Loreto 13-15 Local B
info@editorialrm.com
www.editorialrm.com
#297

Con la colaboración de



MUSEU FUNDACIÓN JUAN MARCH
PALMA

Sant Miquel 11. 07002 Palma

MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL
CUENCA

Casas colgadas. 16001 Cuenca



FUNDACIÓN JUAN MARCH

www.march.es

Castelló 77. 28003 Madrid

La Fundación Juan March es una institución familiar, patrimonial y operativa creada en 1955 por el financiero Juan March Ordinas con el propósito de promover la cultura humanística y científica en España. Su historia y su modelo institucional, garantía de la autonomía de su funcionamiento, contribuyen a concretar su misión en un plan definido de actividades, que atienden en cada momento a las cambiantes necesidades sociales y que en la actualidad se organizan mediante programas propios desarrollados en sus tres sedes, diseñados a largo plazo, de acceso siempre gratuito y sin otro compromiso que la calidad de la oferta cultural y el beneficio de la comunidad a la que sirve.

La Fundación produce exposiciones y ciclos de conciertos y conferencias. Su sede en Madrid alberga una Biblioteca de música y teatro español contemporáneos. Es titular del Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, y del Museu Fundación Juan March, de Palma de Mallorca. Su Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales, donde se ha doctorado cerca de una centena de estudiantes españoles, se halla ahora integrado en el Instituto mixto Carlos III/Juan March de Ciencias Sociales, de la Universidad Carlos III de Madrid.



1912 — 1974

DESDE EL CENTRO DE EUROPA | FOTOGRAFÍA CHECA, 1912-1974

FUNDACIÓN JUAN MARCH | 2016