Els *Films ornem* de Serge Charchoune. Barcelona, 1917
Si no eren films, què eren?

MONTSE CAMPS

La primavera de l'any 1917, Serge Charchoune (1888-1975), artista rus gairebé desconegut, exiliat a París, féu l'exposició «Art Ornem» *(sic)*, a les Galeries Dalmau de Barcelona. *Films ornem* era el títol d'uns quadres singulars que componien un dels apartats del catàleg. Si les formes representades es perceben com a estàtiques, per què Charchoune es referia tan directament a l'art cinètic? Segur que alguna intenció tenia l'artista quan va fer a una proposta tan peculiar. Volia incitar el públic a la reflexió? Plantejava la paradoxa en ella mateixa, a la manera *dada*? O potser es referia metafòricament a la dinàmica personal de l'acte creador? Eren obres per visionar successivament com si conformessin un film? Manifestava plàsticament, en clau hermètica, el seu acord amb alguna teoria? Ho entengué, el públic?

El lògic desconcert que causà l'exposició tenia, en canvi, l'avantatge que la crítica podia explicar-la amb una certa tranquil·litat. El pintor era rus, origen exòtic, i, a més, venia de París. Considerant que França era vista com la font d'una cultura superior i el model ideal, sobretot en l'aspecte artístic, l'explicació era fàcil; només calia dir que un pintor rus procedent de París exposava el més avantguardista del moment: art abstracte. Era el públic qui, amb la pròpia subjectivitat, havia de saber mirar. Amb comentaris més o menys entenedors, fou presentada l'exposició de Serge Charchoune el mes d'abril de 1917.

La Gran guerra (1914-1918). Barcelona, destinació de molts refugiats

Després de mig segle de pau a Europa, l'estiu de 1914 esclatà la Primera Guerra Mundial. L'Estat espanyol s'hagué de definir políticament. La situació econòmica, política i militar a l'Espanya d'Alfons XIII era tan precària que el govern decidí optar per la neutralitat. La dreta monàrquica i catòlica era partidària dels països centralistes germànics, mentre que republicans i socialistes es decantaven pels aliats. A Catalunya la situació era semblant. El tipus d'activitat professional i la religió catòlica, tradicionalment poderosa i molt arrelada, eren condicionants de pes a l'hora d'optar per un o altre bàndol. La situació de política neutral permeté al país accedir al mercat europeu, fent que els dos primers anys de guerra fossin

d'eufòria econòmica, fins que els Estats Units s'implicaren militarment en el conflicte. Des de 1917, es va anar gestant una crisi que desequilibrà el nivell de vida de gran part de la població. L'ambient revoltat propiciava el diner fàcil, luxes estridents, misèries terribles, alhora que atreia espies i aventurers de tota mena. D'altres escolliren Espanya com a país d'exili durant el conflicte bèl·lic. Barcelona, oberta al mar i a prop de la frontera, va ser un punt de confluència de personatges diversos. Alguns eren famosos artistes d'avantguarda.

La premsa, els intel·lectuals i el clima cultural català en general estaven dividits entre els partidaris del noucentisme i una minoria interessada per l'avantguarda rupturista d'origen francès. Més enllà d'una moda, era el fenomen històric de centre i perifèria.[1] Quan arribaren els exiliats, molts procedents de París, van trobar a la ciutat l'ambient propici per sentir-s'hi ben acollits. Tot i que l'art francès era el model més valorat per la societat catalana, la diversitat d'orígens i elements culturals aportats pels refugiats foren una via important per veure tendències artístiques noves. En canvi, en les seves biografies, el període 1914-1918 sol ser citat, només, com un parèntesi anecdòtic en la seva trajectòria creativa.

D'entre els que van venir a Espanya, alguns s'hi quedaren a viure. D'altres recrearen l'experiència donant a les seves obres un to folklòric, exòtic o bé de festa taurina. És un tòpic que encara arrosseguem, però tot plegat va ajudar a difondre les virtuts del país. L'atractiu turístic quedava al descobert.

L'escriptora Gabrielle Buffet i el seu marit, el dada Francis Picabia, eren a Barcelona. Ella descriví en la crònica *Barcelona, 1914* [2] que els exiliats formaven un grup heterogeni, sense massa objectius comuns. Diu que feien molt sovint «tertúlies de Pernod» a un cafè de la Rambla i reunions a diferents domicilis. Freqüentaven el Cercle Artístic i sobretot la Galeria Dalmau, el propietari de la qual els donà l'oportunitat d'exposar-hi, cosa que permeté veure a Barcelona les tendències artístiques més innovadores.

A uns quants dels nouvinguts, i per mor del seu origen, els deien «els russos», Olga Sacharoff, Marie Vassilieff, Chana Orloff, Hélène Grunhoff, Serge Charchoune... Gairebé tots, a més de pintors, eren també escultors, escriptors o gravadors notables. El pintor Togores els va conèixer al Cercle Artístic i comentava que tenien un gran esperit crític que li va ser de molt profit.[3] Josep Pla veia Serge Charchoune com un artista evangèlic, infantil, de mirada clara i inefable, que a Barcelona passà gana i moltes dificultats. El mateix Charchoune es definia com a quietista i místic des de sempre.[4]

---

[1] TERMES, J., *De la Revolució de Setembre a la fi de la guerra civil (1868-1939)* (Història de Catalunya, vol. VI), Edicions 62, Barcelona, 1987, pàg. 277-282.

[2] BUFFET, G., «Barcelona», dins MOTHERWELL, R. (ed), *An Anthologie: Dada Painters and Poets, Nova* York, 1951.

[3] FÀBREGUES I BARRI, E., *Josep de Togores: L'obra, l'home, l'època, 1893-1970,* Barcelona, 1970, pàg. 81.

[4] PLA J., *Retrats de passaport,* Barcelona, 1970, pàg. 172-176.

La tardor de 1914, i per amistat amb l'escultora Chana Orloff, arribaren a Barcelona Hélène Grunhoff i Serge Charchoune. La parella va llogar una caseta a Vallcarca, barri aleshores tranquil i econòmic.

L'estiu de 1915, el matrimoni format per Olga Sacharoff i Otto Lloyd, amics també de Chana Orloff, era a Pollença (Mallorca). Grunhoff i Charchoune van aprofitar per anar-hi i s'hi quedaren a viure prop de mig any.[5]

No va ser fins al 1916 que la premsa de Barcelona ressenyà l'activitat artística de Charchoune, arran d'una exposició conjunta amb la Grunhoff, també a la Galeria Dalmau. Les obres exposades eren quadres, objectes i escultures cubistes (Grunhoff) i pintures de simetries orientalitzants (Charchoune). La crítica estava dividida entre els que defensaven la llibertat creadora de l'artista, a més de la innovació que suposava poder veure art abstracte (Dalmau, Solé de Sojo, Jori, Junoy) i els que ho consideraven de poc interès (Puig, un anònim a *El Diluvio* i, amb una certa ambigüitat, Sacs).

L'exposició que ara ens ocupa, però, és la individual de Charchoune, l'abril de 1917, a la mateixa galeria. La titulà «Art Ornemental». Al catàleg, d'un sol full, es reproduí un text poètic firmat per Josep M. Junoy amb música del responsable de l'apartat de música en la direcció del moviment futurista italià, Francesco Balilla Pratella. A l'altra cara s'informava dels títols del quadres, dividits en tres apartats:

* *Films ornem*
* *Peinture ornemental*
* *Divers ornem. industriel*

Les obres exposades eren olis sobre tela de prop de 25x55 cms. A tots els quadres, l'espai, aplanat per colors vius, fons monocrom i formes abstractes molt simples, sovint com ornamentacions orientalitzants, fou estructurat a partir d'un eix de simetria.

Presentar com a fílmiques unes obres plàstiques era nou a Catalunya. Sobre la intencionalitat del fet no s'ha trobat, fins ara, cap prova documental. Ni el que en fou secretari, René Guerra, actualment professor de rus a la Sorbona, ni el seu editor, Pierre Lecuire, ni el seu marxant, Raymond Creuze, ni Patricia Delettre, estudiosa de la pintura de Charchoune, tots actualment a París, no em pogueren donar cap raó que justifiqués el títol *Films ornem*, més enllà de les simpaties de Charchoune pel dada (Lecuire), pel seu acord amb la teosofia (Guerra i Creuze), o la presentació dels quadres com una recreació del moviment en arabescos mossàrabs (Delettre). La qüestió continua oberta.

Les recents investigacions sobre les avantguardes a Catalunya assenyalen l'interès històric que tingué pel país, aquesta exposició d'art abstracte. Citada en

[5] BORRÀS, M. Ll., *Olga Sacharoff* (catàleg de l'exposició), Barcelona, 1994, pàg. 45.

referència amb el to crític dels articles de premsa coetanis, «*Films*» s'ha explicat recentment com una possible metàfora. A banda d'aquests importants estudis, sembla interessant revisar l'exposició en un context més ampli, que abasti els orígens, els interessos i l'obra de Serge Charchoune, rus d'origen i francès d'adopció, amb la certesa que forma part d'una constant profunda de bona part de l'art i de l'essència del seu país.

Art rus: una manera «de ser» i una manera «de viure»

L'expert soviètic en l'art de les avantguardes russes, Nikolaj Chardgiev, es lamentava que el treball intens dels russos a l'estranger s'oblida sovint, ja que se'ls valora, no com a artistes amb entitat cultural pròpia, sinó amb relació a la seva influència en diversos contextos occidentals, i sempre associats a una mentalitat enigmàtica.[6] En l'autobiografia,[7] dipositada actualment als Arxius de la Literatura i de l'Art de la Matica eslovaca, a Martin (Eslovàquia), Charchoune atribuïa els trets essencials de la seva creativitat (lirisme, estil ornamental i musicalitat) a l'origen dels seus avantpassats paterns, eslovacs. Interessa molt aquesta explicació, ja que els motius ornamentals de les obres exposades a Barcelona són sobris i molt simples, trets més propis de l'art popular eslovac que no pas de les formes més elaborades que sol tenir el tradicional rus.

La cultura eslovaca reivindicà legítimament l'artista fent-ne, el 1994, una exposició al Museu de Belles Arts de Turiec, a Martin.

L'avi patern de Charchoune, Michal Sarsun, feia de marxant i comerciava amb herbes i olis medicinals, viatjant per Rússia, cosa que continuà fent el pare de Serge durant una vintena d'anys. Home culte i patriota, enamorat de la poesia eslovaca, obrí un basar a Bougourouslan, als Urals, on es va casar amb la filla d'un comerciant local. Serge era el gran de quatre germans, però tots eren encara molt petits quan la mare moria arran de l'últim part.

Des de mitjan segle XIX, el món artístic rus estava en plena eufòria de modernització. Mecenes i intel·lectuals se sentien responsables de salvar la seva pàtria. Amb una dedicació quasi monàstica, lluitaren alhora per respectar la individualitat creadora de l'artista i per posar l'art al servei del poble. L'agost de 1888 naixia Serge Charchoune.

Es volia seguir innovant. Abans i després de la revolució de 1905, la forma dominant de pensament era el *Tsimbolism*, formulat com a art total i valor absolut, en què la independència de l'artista era il·limitada. Fou portat a la pràctica per «El Món de l'Art» seguint l'esperit panteista de Vroubel en la concepció de l'espai, pla, amb el traç bizantitzant, protagonista enfront del color.

---

[6] DEL GUERCIO, A., *Le Avantguarde russe e sovietiche,* Milà, 1970, pàg. 12.
[7] ILEDKOVA, S., *Charchoune* (catàleg de l'exposició a Martin, Eslovàquia, 1994), Martin, 1994, pàg. 8-12.

Hi havia un *continuum* en la manera d'entendre l'art i només la manera d'expressar-lo, el llenguatge, era diferent. Les investigacions s'estenien a tots els camps possibles: música, teatre, pintura, literatura... La recerca d'analogies i paral·lelismes es convertí en el leitmotiv de múltiples experiments.

El filòsof simbolista Berdiaev[8] diu que aquesta és una actitud vital característica de l'esperit rus, de manera que si la interpenetració de les diferents arts arribà a un grau tan elevat de síntesi fou perquè estava implícita en el seu ésser, de natura panteista. Era la melodia ininterrumpuda que, junt amb la psicologia de l'irracional, nascuda aleshores en el medi vienès, va donar l'impuls definitiu a la valoració de l'inconscient i al respecte per la subjectivitat de cadascú.

Aquest art sintètic, que investigava les harmonies universals, s'acordava alhora amb el misticisme contemplatiu de Plotí. Kandinsky ho teoritzà (1910), destacant les ressonàncies interiors singulars, formulació que, tenint com a conseqüència natural la dissolució de la forma, s'experimentà aplicant-la a tots els àmbits artístics. Rudolph Steiner li donà forma doctrinal en clau mística (Antroposofia), causa a la qual s'adheriren molts artistes.

Charchoune deia que, de petit, a l'escola secundària ja li agradava escriure novel·les, i que la pintura moderna d'aquella època l'apassionava. Va ser quan un cosí li regalà una caixa de colors que decidí experimentar per aquest camí, però, de fet, deia sentir-se tant escriptor com pintor, alhora que considerava la música, com un component de la seva naturalesa eslava. Així anava elaborant la pròpia síntesi d'art i vida, simpatia explicada per ell mateix dient que no era una «raó raonadora», sinó que se sentia com una «caixa ressonadora».[9]

Quan l'octubre de 1909 va arribar a Moscou, la ciutat estava en plena efervescència artística, oberta als corrents d'avantguardes europees. Causaren sensació les col·leccions d'art francès constituïdes des de 1905 pels comerciants i mecenes russos Stchoukine i Morozov, i també les importants exposicions que se succeïen (la fauvista de 1907, el primer *rayonnisme* de Larionov, 1909, la cubista de 1910, amb obres de Braque, Gris, Picasso...). Charchoune confessava que se sentia a l'epicentre de l'art modern. A una acadèmia d'art, a Moscou, el pintor fauvista Machkov li va fer conèixer la força del color pur com a generador d'emocions. L'audàcia de les seves correccions, diu, el deixà fascinat.

La literatura russa simbolista contemporània era la seva preferida: Fiodor Sologoub, escriptor dotat d'un naturalisme pervers, tocant l'irreal, Alexandre Blok, literat de visions extàtiques que, amb Andrei Biély, poeta d'imatges confoses i, com Blok, adepte a l'antroposofia, estudià les ressonàncies del color i el seu simbolisme, avivà en ell el que el crític d'art Patrick Waldberg anomena «un cert dolor de l'ànima»,[10] emocions que més endavant recreà seguint el pensament de Steiner.

---

[8] BERDIAEV, N., *La visión del mundo de Dostoievsky,* Praga, 1923, pàg. 21.
[9] BOSQUET, A., *Charchoune,* Galerie de Seine, París, 1974, pàg. 43.

París, centre d'avantguardes internacionals

La tardor de 1910, Charchoune fou requerit per fer tres anys de servei militar, però al cap de dos decidí desertar. Després de passar un parell de mesos a Berlín, marxà cap a París. Desestimà l'opció d'anar a Munic, que era el que li recomanava el seu pare, perquè deia que el magnetisme i la força del color expressionista connectaven perillosament amb la seva essència i temia desestabilitzar-se. Per això trià París; com que es recordava de l'admiració que li causaren, anys abans, les obres de l'exposició cubista a Moscou, va pensar que allà trobaria el seu camí. També explica que París va ser per a ell com trobar-se a casa. Va conèixer els pintors avantguardistes Larionov, Gontcharova, Matusin, Tatlin, Sarjan, Kulbin, i, com sentint-se en el cor del raionisme, només li calia seguir-los. Era el juliol de 1912.

Anà a l'acadèmia cubista La Palette, on ensenyaven el gravador Dunoyer de Ségonzac i els pintors Metzinger i Le Fauconnier, els quals Charchoune admirava molt. Les seves primeres obres (1912-1914) caldrà situar-les en el context del naixement del cubisme i de la pintura abstracta, nou mode d'expressió artístic conformat per la influència de diversos impulsos, tradicions i idees. El 1914 va participar al Saló dels Independents amb tres quadres: *Compositions influencées*. El pintor, també rus, Léopold Survage hi exposà els coneguts *Rythmes colorés*, experiència pionera del cinema abstracte, paleta en moviment que contextualitzava el pensament de Kandinsky, Klee, Malèvich, Matisse i, sobretot, de Délaunay.

El projecte de serialitzar els *Rythmes colorés* en dibuixos animats, el proposà Survage a l'empresa cinematogràfica Gaumont l'agost de 1914, però fou desestimat i la guerra n'impedí la continuació. Charchoune i Survage eren amics, de manera que, totes aquestes novetats i aquests experiments, els coneixia bé. La interrelació artística i el cinema no li venien de nou. Només tres anys més tard feia l'exposició a Barcelona.

El cubisme francès també formulava les seves obres com una síntesi artística, especialment en el vessant òrfic de Delaunay i dels components de l'Escola de París. Molts pintors, com ara Survage, Exter, Baranoff-Rossiné, Chagall, Sonia Terk..., eren russos. S'esforçaven a expressar el moviment de la composició mitjançant les relacions entre color i forma, i a crear una harmonia artística pròpia, alliberada de la realitat exterior. «Der blaue Reiter» a Munic i també el pintor lituà Ciurlionis es consagraven a resoldre problemàtiques anàlogues. L'historiador del cinema Jean Mitry situa l'origen d'aquestes recerques en les teories de l'*Sturm und Drang*. És conegut de sobres l'interès que aquest tema suscità en Goethe, el qual l'analitzà a *Farbenlehre*. Amb l'ideal wagnerià, l'art total (*Gesamtkunstwerk*) s'ampliava al camp de l'òpera.

---

[10] WALDBERG, P., *Charchoune*, París, 1974, pàg. 6-19.

Skr'abin, músic rus, també participava d'aquestes inquietuds buscant un acord sintètic, anomenat acord místic (format per sis sons enharmònics), i els colors que s'hi relacionaven. Charchoune aplicà la mateixa idea a la pintura. Tal com havia dit Berdiaev, portaven «la manera de ser» a la sang.

És molt important recordar que també Diaghilev i els Ballets Russos eren a París, en un cercle social molt ampli de ballarins, escenògrafs, pintors, coreògrafs, dissenyadors, músics, escriptors... Una colla de personatges implicats en les influències que la moda «a la russa» va difondre a l'àmbit mundà. Es diu que accediren a la notorietat no tant per ser grans artistes com per la fama guanyada de refinats artesans.

A França, i a Europa en general, els russos que a les portes de la Primera Guerra Mundial freqüentaven les acadèmies o els que estaven de pas a la capital eren coneguts sobretot per tòpics folklòrics, balls exòtics, danses populars, cabarets, restaurants... Sabien que era en aquest marc on s'havien de poder guanyar la vida. Fossin pintors, músics o ballarins, els artistes russos s'integraven en la societat francesa en la mesura que aconseguien ressaltar les seves característiques d'origen. Buscant per les seves actuacions la puresa del «típic rus», ells mateixos contribuïen a acreditar la idea d'una cultura poc més que salvatge i decorativa, que era el que responia als desitjos del públic francès. Ni tan sols els representants més coneguts de l'avantguarda russa intentaren canviar la imatge de la vella Rússia. És evident que moviments pioners com el raionisme i l'orfisme es van allunyar de la pintura figurativa, però conservaren els colors vius i la concepció escenogràfica en la composició. Les seves obres mantenen encara la imatge de l'art rus exòtic i decoratiu. Només fou en l'escultura que Lipchitz, Zadkine i Archipenko van crear una forma cubista autònoma, igualant-se amb el model francès.

En aquesta diversitat cultural, Charchoune vivia amb Héléne Grunhoff, deixebla d'Archipenko.

La declaració de la guerra mundial suposà una vegada més la diàspora per a milers de persones, que es refugiaren on van poder. La parella russa tenia amics a Barcelona, i va decidir anar-hi. Excepte les actuacions sorolloses liderades per Cravan o Picabia, la vida dels altres artistes exiliats era tranquil·la.

Barcelona. Exposició de Serge Charchoune: «Art ornementel», del 6 al 20 d'abril de 1917

Tant l'exposició que Serge Charchoune i Hélene Grunhoff feren a les Galeries Dalmau el 1916 com la individual de Charchoune el 1917, en la qual ens centra-

[11] PASSUTH, K; MOYEN, D., «Des Koustari au suicide de Maïakowsky», dins *L'age d'homme* (ed.), *Sauf Conduit*, París, 1987, pàg. 177.

rem, foren anunciades com a mostres d'un art nou, abstracte i exòtic oriental. De fet, si hom recorria al tòpic era perquè tampoc no en sabia gaire, d'aquell art, almenys les cròniques no ho varen reflectir.

Mirant els quadres corresponents a l'apartat *Films ornem* (propietat actualment del galerista parisenc Raymond Creuze), res no indica que es puguin considerar com a films, però algun propòsit havia de tenir Charchoune quan els va titular així. I si no eren films, què eren? El crític francès d'art André Parinaud[12] opina que cal interpretar aquesta exposició de 1917 a partir de l'amistat i a les afinitats teosòfiques de Charchoune amb Riciotto Canudo, conegut pioner en teoria cinematogràfica. Gabrielle Buffet[13] dóna la pista dient que Canudo era a Barcelona amb el grup d'avantguardistes. També el pintor i cineasta Hans Richter[14] ho cità en la seva *Història del dadaisme*, i afegeix que el poeta dada Däubeler li havia comentat el gran interès que li despertà el pensament de Canudo.

En efecte, Lluís Permanyer, a *La Vanguardia* (*La Revista*, 8 de gener de 1996), ressenya l'estada d'artistes estrangers a la ciutat de 1915 a 1917. Entre ells hi havia Canudo. Vingué amb la seva parella, Valentine de St. Point, escriptora, responsable de l'acció femenina en la direcció del moviment futurista italià i autora del *Manifest de la dona futurista* i del *Manifest futurista de la luxúria*. Riciotto Canudo escriví el *Manifest de les Set Arts* (1911). Fou en aquest context que probablement Charchoune i Canudo es relacionaren, de manera que l'exposició de 1917 a la Dalmau potser n'era un ressò, però cal argumentar-ho.

A fi de donar coherència a l'anàlisi, contextualitzem amb els aspectes socials i ideològics següents:

1. Com a codi interpretatiu en clau retòrica, la teoria de Riccioto Canudo i la doctrina teosòfica
2. Films?
3. L'estètica dada

1. Ricciotto Canudo

A *L'usine aux images* (1927), el poeta Fernand Divoire, citat positivament per Apollinaire a *L'Antitradition futurista* (1913), recollí gran part dels escrits de Canudo. La seva intuïció textual data de 1911. A més de fer articles de premsa i conferències sobre la seva visió del cinema, en l'anteriorment citat manifest reclamava que fos reconegut com el setè art. Fundà la revista *Montjoie* (1913-1914) i la *Gazette des Sept Arts,* amb les quals volia unir els artistes. També organitzà un club, tribuna des d'on poder defensar la qualitat de l'art cinematogràfic.

---

[12] PARINAUD, A., «L'art est le domaine de l'extase, Charchoune», dins *Arts Lettres,* 176, 1977, pàg. 31.
[13] BUFFET, «An Anthologie...», pàg. 15.
[14] RICHTER, H., *Historia del dadaísmo*, Buenos Aires, 1973, pàg. 81.

Es poden distingir dos vessants en els seus escrits: el dirigit al públic en general (reclamant qualitat artística en la indústria, protecció estatal, integració del cinema en els programes escolars), i el filosòfic, que seria el punt d'acord amb Charchoune. Considerava Canudo que tota obra d'art no és mai un fenomen aïllat, sinó que forma part d'un conjunt, lligat a l'esperit total d'un temps. El fet que el cinema tingui una estètica independent (amb perspectiva i sintaxi), l'eleva a la categoria d'art. El definí com a art plàstic en moviment o drama visual que, per les seves característiques formals i tècniques singulars, cal reconèixer com a autònom, capaç de contenir totes les altres arts. Canudo hi inclou l'aspecte religiós explicant que tota figura (vida) no és més que una concentració de llum que expressa i fixa amb infinitat de sentiments i voluntats tot el que la vida té de fugisser (art). Vida i art s'uneixen per la màgia d'un aparell projector. Amb un llenguatge propi *(flous*, jocs de llum, canvi d'angles, etc.), arriba directament al subconscient de l'espectador, el qual, en conseqüència, se submergeix en el somni, en l'oblit o en el record. La successió d'imatges singulars es converteix en un nou art, que trava les relacions entre els éssers, cosa que els permetrà accedir a la dignitat de viure. És el sentit de l'universal que revela a l'home la seva petitesa i li provoca un sentiment d'angoixa. Aquestes emocions i aquestes atmosferes a través de la representació, diu, han de ser suggerides per l'autor més que no pas definides, perquè el cinema pertany al domini de l'immaterial. Quan es fixen les harmonies, les formes i els ritmes es converteixen en una obra de síntesi plàstica i es transformen en síntesi de vida. Per a Canudo, això és la glòria que conforma el drama visual, i la teosofia, religió vinguda d'orient, serà la que aporti valors nous, primer signe de la nova eclosió mística del món. Canudo agrupava les arts en dues de principals i quatre de derivades: música (amb dansa i poesia) i arquitectura (amb pintura i escultura). Veia el cinema com a síntesi de totes elles, cosa que el convertia en el setè art.[15]

A partir d'aquestes declaracions, es podrien interpretar els *Films ornem* de Charchoune i la resta del catàleg (que reproduim a continuació) com diversos aspectes que conformen una síntesi artística. L'aparent contradicció de presentar obres estàtiques amb referència dinàmica pren, aleshores, un sentit coherent. Amb aquest tipus de presentació potser feia explícit el seu acord amb el *Manifest de les Set Arts* de Canudo, en reconèixer el cinema (films) com a síntesi de totes les arts. En efecte, intervenen en les diferents parts: música, poesia, pintura, arquitectura (construcció), dansa i escultura, poèticament implícites en el text. *Films ornem* podria ser el concepte simbòlic que les unís.

Art/vida (matèria), subjectivitat/teosofia (esperit) formaven part del pensament que Charchoune i Canudo van compartir.

Jean Epstein, realitzador cinematogràfic admirador de Canudo, deia que pujant l'Etna pensava en ell com el gran sintetitzador dels regnes naturals en un de sol, en paral·lel amb la seva teoria sintètica de les arts.[16]

---

[15] CANUDO, R., «L'Esthétique du Septième Art», dins *L'usine aux images*, París, 1925, pàg. 13.
[16] CANUDO, R., *L'usine*..., pàg. 4.

2. Eren films?

Pel que fa a la iconografia, tots els quadres de Charchoune tenen en comú una temàtica abstracta, configurada simètricament en les formes i en els colors. Cercles, creus, el·lipsis, línies corbes o trencades són disposats equidistantment del centre de simetria, que de vegades és un punt (el centre), d'altres una línia (un eix), o també tots dos elements alhora.

Les formes que Charchoune va pintar, i que sempre repetí, tenen un significat místic en la doctrina teosòfica. De fet, ell es definia com a ocultista. En el *Proemi de la Doctrina Secreta,* Blavatsky explica així la simbologia teosòfica dels signes:

- Un cercle blanc representa el cosmos en l'eternitat o l'energia en repòs. L'home ho percep amb poca nitidesa (a la majoria dels quadres hi és).

- Un cercle amb un punt al centre és l'aurora de la diferenciació, germen intern des d'on es desenvoluparà l'univers, latent o actiu, segons els períodes.

- Quan el punt es transforma en un diàmetre, esdevé la primera manifestació de la mare naturalesa creadora, passiva encara, en l'infinit que tot ho abraça (Fig. 2, núm. 7, *Guitarra,* i núm. 9, *Le jeu du point*).

- *Afegint-hi una vertical,* el cercle amb el diàmetre es converteix en una creu mundana: origen de la vida humana i panteisme pur (núm. 12, *Resume guitarra*).

- *La desaparició del cercle i el fet que només quedi la creu* significa la caiguda de l'home en la matèria; es considera creu fàl·lica.

- *L'espiral* o línia sinuosa que gira sobre ella mateixa és símbol de l'energia genèsica que anuncia la renovació o recreació constant. Quan aquesta cal·ligrafia de natura cursiva es rebel·la, pren l'accent brusc de l'angularitat cúfica (escriptura àrab de caràcters angulosos i rígids, s. VII-X) i es transforma en *fletxes o línies trencades* (Fig. 2, núm. 12, *Resume guitarra*).

Pel que fa a l'altra part del catàleg, hi ha la partitura de Balilla Pratella amb un text poètic de Josep M. Junoy.

En la 1a estrofa se citen formes geomètriques pures, unides a estats naturals: «Lobular destilació» (aigua), «del refractat prisma», «irisades tangents» (llum), «cercles ígneus» (foc), «llises quadratures», «rectanguls acuosos» (aigua). Totes són formes abstractes adjectivades amb elements naturals fosos en una sola expressió o unitat mística.

La 2a estrofa es refereix a «punts i ratlles inicials» (com a símbols teosòfics?), i també a «ornamentades simetries» en «lepidòptera vibració». Si amb la imatge poètica de la papallona (provinent del cuc) s'al·ludeix al procés evolutiu del cosmos, *Films de fervor* equivaldria a síntesi mística. A la 3a només se citen colors: «morat, cendra, cadmi». Seria una referència a minerals (terra) que finalment un procés alquimista sintetitzaria.

L'ocultisme resumeix l'existència una com: «la Divinitat és un foc misteriós viu o que es mou. Els Eterns testimonis d'aquesta Presència invisible són la Llum, la Calor i la Humitat, trinitat que abraça i és causa de tots els fenòmens de la Naturalesa.»[17] Si unitat i procés conformen aquesta existència una, el text de Junoy sembla una clara analogia d'aquesta definició.

La partitura són tres pentagrames isorítmics, excepte una lleu variació final. La línia melòdica es desenvolupa amb ornamentacions cromàtiques i harmònicament els tres sistemes cromatitzen a un semitò inferior repetint la mateixa idea dinàmica, agitada, de tensió mantinguda. Musicalment és un fragment que repetint el moviment (ritme) es modifica gradualment (cromatisme), i dóna la sensació de canvi sonor dins la reiteració. Fent una lectura esotèrica, es torna a dir que l'evolució del món és un procés gradual (cromatisme) que emana del moviment universal, perpetu i sempre present (isoritme). Amb altres llenguatges, es repeteix la mateixa idea en la música, el text i els quadres. La majoria dels elements que ho componen s'articulen a partir del tres. Per a la teosofia és el número suprem o trinitat que comprèn tots els fenòmens de la naturalesa i n'és la causa. Pintura, música, text, regits per un eix de simetria, es dissolen subjectivament en films, que per a Canudo eren la manifestació artística superior.

Més que una exposició d'art abstracte o modern, no era més aviat una lliçó de teosofia explicada amb material artístic comprensible només pels iniciats? No consten comentaris en aquest sentit, perquè els crítics només al·ludiren a la importància de l'art modern, defensat per uns com a progrés i per altres com a realitzacions absurdes. Si algú ho desxifrà com a cosmovisió mística, res no en sabem. Charchoune sempre es declarà fidel a l'ideal místic. Encara que Barcelona fos un episodi breu en la seva vida, les seves obres eren projecció del seu esperit. Era el seu llenguatge, interior i singular. Habitualment s'ha destacat la importància de l'exposició perquè era d'art abstracte, «modern», però, tenia per a l'autor el mateix sentit? Potser per a ell no podia ser de cap altra manera. Definia el seu art com la inestabilitat i el caprici de l'instant. I afegia que el moviment només existeix en la voluntat de l'artista (la subjectivitat). L'espectador caldrà que aporti la seva intuïció i serà en tot cas l'atzar (element dada) el que recreï cada obra.

La teosofia, per a Charchoune, no hauria estat pas tant una adhesió des de l'exterior, part d'aquella «essència russa» que anà formant un denominador comú al

[17] BLAVATSKY, H., *Proemio de la Doctrina Secreta*, Boletín de la Sociedad Teosófica, pàg. 2.

llarg de la seva vida i al que seguí fidelment. És un valor que mantingué quan cap als anys vint s'incorporà al moviment dada a París.

Per què dada?, i quin dada? Perquè era modern i reprenia la idea d'art total?

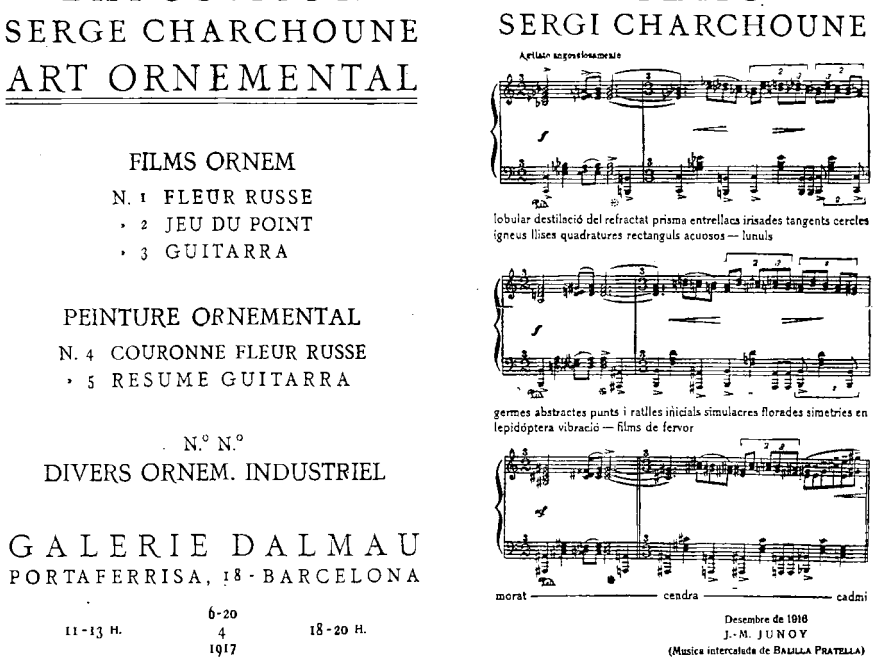

Fig. 1. Catàleg de l'exposició «Art ornemental» de Serge Charchoune a la Galeria Dalmau de Barcelona, 1917.

3. Estètica dada

El dada era un corrent en què qualsevol manifestació tenia cabuda, tot era art perquè l'art es confonia amb la vida. La insensatesa de la guerra fou el detonant principal que provocà la resposta: donar el mateix valor a l'art i a la vida sense cap programa establert. Per això els seus seguidors inventaven grans mecanismes inútils i objectes absurds. Es volien expressar amb allò més «pur» de la comunicació, un llenguatge inconnex, o bé amb qualsevol altre mitjà essencial.

Tot era art perquè res no era art. Amb una temàtica aparentment superficial, el dada era una provocació de l'artista. L'atzar, entès com a nova aportació, era imprescindible junt amb la complicitat del públic, el qual, espolsant-se l'atonia i l'aburgesament, havia de resoldre l'enigma a la seva manera (per exemple, les màquines quietistes de Man Ray, 1915, o *La nòvia,* de Duchamp, 1915-1923, *Les cròniques socials,* de Cravan, especialment la del Saló dels Independents de 1914, o també *Foule inmobile*, de Charchoune, 1921).

Antiprograma per definició, tot tenia infinitat de sentits. Era nou en la història de l'art perquè qüestionava el fet artístic en ell mateix.

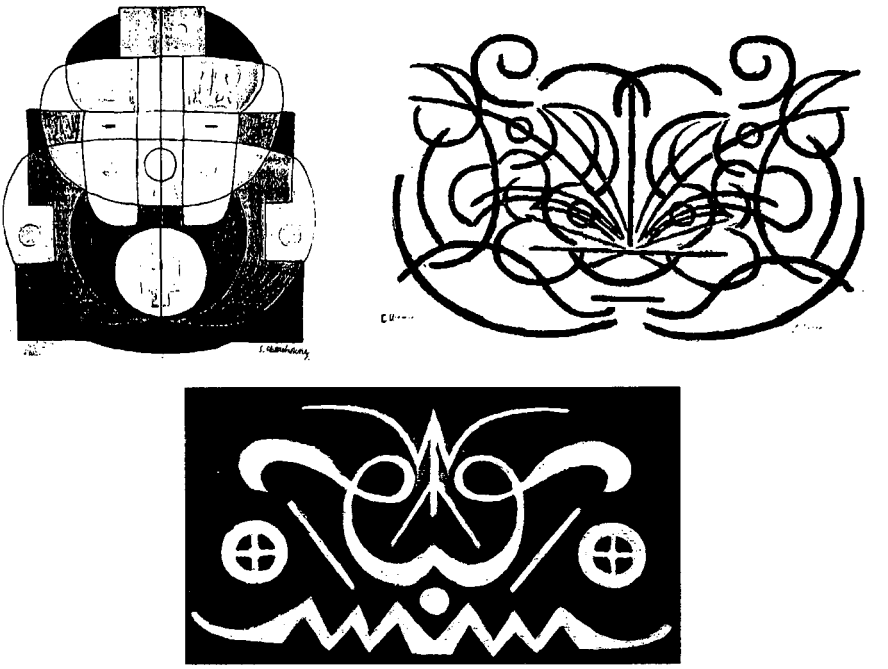

Fig. 2. Dalt esquerra, *Guitarra.* Dalt dreta, *Le jeu du point.* Sota, *Resume guitarra.*

Hans Richter[18] va fer una crònica directa de gairebé tots els seguidors dada i del pensament que els motivava. A Charchoune, el veia com el més independent del grup. Pensava Richter que els avantpassats del dada eren Klee i Kandinsky per la seva teoria estètica, i que si es donà (per la dissolució formal) un valor místic i sintètic a l'art, fou en ells. Considerà que hi havia dos camins que divergiren en la interpretació del dada, els quals causaren el nivell de desestructuració com a ideal que, segons uns o uns altres, es volia aconseguir. Així un grup liderat per Tzàra defensava només destruir i arrasar. Veia la contradicció com a raigs d'un art absolut i considerava que només el contrast uneix els homes amb el passat. L'altre grup volia que diferents elements re-presentats des del més profund de la persona (subconscient) portessin a una nova creació (atzar). Havia de ser una experiència viva i totalment personal, cosa que identificaria el seu autor. Els contrarelleus de Hans Arp en són un exemple, i també ho són les pintures intencionalment místiques de Charchoune. També altres estaven d'acord en el vessant constructiu de l'art, com per exemple Hans Arp i Hugo Ball a Zuric o Schwitters a Colònia. Diu Richter que Ball era un idealista i un fanàtic pur. En totes les manifestacions dada defensava respectar la fusió de les arts: *Gesamtkunstwerk* seguida per Ball a Suïssa i per Kandinsky a Munic, malgrat les burles que rebé. Ball se

[18] RICHTER, H., *Historia del dadaismo*, Buenos Aires, 1973.

separà del dada perquè no creia en el caos. Optà per la soledat i la pobresa i anà a viure al Ticino. Seguí com a ideal la mística de Steiner.

Charchoune, dada per naturalesa, participava d'aquest segon grup. Ell construïa sempre, encara que socialment es relacionés amb diferents cercles artístics.

Charchoune, passada la guerra, una altra vegada a París

La propaganda de la Revolució d'Octubre a Rússia va omplir d'esperances la seva vida i s'enrolà al cos expedicionari a França. L'epidèmia de grip de 1918 va desmobilitzar-lo del front i l'any 1919 ja tornava a ser a París. Al 1920, una exposició individual a la manera cubista francesa el tornà al món de la pintura i el mateix any s'uní al moviment dada. És una adhesió que només sorprèn a primera vista, ja que ell mateix l´explicava com un reconeixement del sentit de l'absurd i de la il·luminació, existent a les seves lectures anteriors, de Bièly, Blok o Sologoub.

En realitat, connectava amb aquella Rússia que deu anys abans havia deixat a causa de les revoltes radicals, i on aquests poetes ressonaven plenament amb els signes precursors de modernitat. Tota la seva vida participà d'aquesta síntesi, que manifestà plàsticament i que li venia suggerida per temes musicals. Amb superposicions imperceptibles de capes, anava constituint un tot, una nova unitat. Deia que cada obra era una materialització de renovació mística.

Amb l'ajuda de l'escriptor Philippe Soupault publicà en francès el poema *Foule immobile*, de signe dadaista i molt influenciat per les antimàquines picabianes, però en un to més amable i més líric. Raymond Creuze les ha reproduïdes a *Charchouniana*, llibre que autoedità.

Els moments difícils que es vivien a Rússia, el decidiren a tornar-hi. Un cop a Berlín, compatriotes seus l'informaren de la realitat soviètica, cosa que el féu desistir del viatge. A Berlín retrobà, feliç, el món dels russos més enllà de les fronteres amb els artistes Pougny, Lissitzky, Andreenko, i poetes com Pasternak, Bièly, Maïakowsky, Essenine i Koussikov. Charchoune deia que portava per sempre a dintre seu la Rússia absent i present.

El juliol de 1923, després «d'haver marxat per afavorir la Revolució Russa i haver tornat estant-hi en contra»[19] tornà a París, on el dada ja estava a les acaballes abans de donar pas al surrealisme, del qual ell dissentia, perquè li semblava que era probolxevic. Participà com a il·lustrador en les revistes *Merz*, *Manomètre* i *391*, per seguir ja només la seva pròpia via d'interioritzaciò vivint un dadaisme específic en el qual cada comunicació venia de l'interior de ell mateix (Kandinsky) interpretada lliurement (Freud) com una expressió de la realitat pura (Steiner).

---

[19] WALDBERG, P., *Charchoune*, París, 1974, pàg. 67.

Cap al 1925, l'eix filosòfic i religiós principal en la seva vida i en la seva obra fou definitivament l'antroposofia de Steiner (teoria que desenvolupa un coneixement especulatiu de l'home còsmic basat en l'esforç i en la responsabilitat; calen a l'home diverses vides fins que, un cop purificada la seva estructura carnal, es reintegri en l'essència original). El moviment següent que l'interessà, també d'inspiració teosòfica, fou el purisme.

L'obra de Charchoune tingué des d'aleshores aquest objectiu. Buscava la inspiració en la música, en la qual afirmava haver retrobat la seva essència, i sembla que només s'identificà, com a fuga instintiva, amb el dadaisme.[19]

Charchoune, a partir dels anys cinquanta, prengué com a tema únic els dos elements constants en la seva vida: l'aigua que corre per la natura (element vital) i la música (element emotiu o resposta de l'home al crit de la natura). Com Skr'abin, trobà en si mateix l'acord harmònic que el portava a l'estat de total disponibilitat dels verdaders místics. Deia que, com ells, era un passiu, però amb molta voluntat. L'acord harmònic era la síntesi que com a rus, com a òrfic i com a místic assolia al final. Parlava dels músics com a generadors de subtils arquitectures imaginàries que empenyen corbes i transparències en el moviment ondulant de l'aigua i s'anul·len en la pau interior d'una blancor plena de colors, objectiu final del procés alquimista, en el qual el color blanc, essent únic, conté tots els altres.

Al final de la seva vida, la pràctica instintiva el portà a recobrir les seves teles, una i una altra vegada, amb fines textures superposades de colors fins a l'extinció en el blanc.

A còpia de treballar en ell mateix, l'esperit confós assoleix la il·luminació, diu Novalis, perquè l'art és el domini de l'èxtasi, segons Charchoune.[20] Si per a Charchoune l'art és el domini de l'èxtasi, el cinema, per a Canudo n'és el camí, i la teosofia, per a tots dos, el pensament religiós que ho comprèn. *Films ornem* seria una resposta fidel a la seva definició.

El galerista Raymond Creuze va ser marxant seu durant molts anys. Explica[21] que quan presentava exposicions de Charchoune els teòsofs que la visitaven feien comentaris i interpretaven els «textos místics» pintats, però mai no li compraven cap quadre. Qui ho feia, diu, eren clients més aviat intel·lectualment refinats, atrets per la bellesa del seu traç i per les subtilitats cromàtiques que fou capaç de pintar. L'interessava connectar amb l'espectador? Segons Creuze, Serge Charchoune, pintor i escriptor, només treballava compulsivament per a ell mateix.

M. Camps

---

[20] CREUZE, R., *Charchoune,* 2 vol., París, 1976, vol II, pàg. 251.
[21] CREUZE, R., (testimoni oral directe, abril de 1995).

RESUMEN

Serguei Charchoune (1888-1975), artista ruso poco conocido en nuestro país, residió en Barcelona durante la Primera Guerra Mundial, donde en 1917 y en la Galería Dalmau, expuso óleos formalmente abstractos con el nombre de *Films ornementels* (sic). El texto del catálogo iba acompañado de un poema musical. El aspecto de la exposición en el que se ha centrado la crítica es el de la novedad que suponía para Barcelona exhibir arte abstracto, pero sin incidir en la paradoja que se suscita entre el título escogido, evocador de un mundo dinámico y moderno, y la representación pictórica, de formas estáticas y cerradas en sí mismas, que contenía la exposición. Desde principios de siglo, los contactos e intercambios de innovaciones artísticas entre Rusia, París, Munich y Berlín eran habituales, de manera que lo más nuevo, el estudio del movimiento a través del color y sus interrelaciones artísticas, fue tema por el que se interesaron muchos artistas, sobre todo los de origen ruso. El cine, invento moderno, fue considerado por Ricciotto Canudo como el séptimo arte (1911) y, a su vez, síntesis mística de todas las demás. El conocimiento que de todo ello tenía Charchoune, su origen y cultura eslavos, la influencia de la teoría cinematográfica de Canudo, además de su amistad y afinidades en materia teosófica, son aspectos a tener en cuenta, si se quieren abrir nuevas vías críticas a la propuesta artística de Charchoune en Barcelona. Quizás la contradicción formulada entre el título de las obras (Films) y los materiales (pinturas), más que una propuesta rupturista dada, será la constatación de la existencia de tal paradoja, que desaparece en cuanto se analizan los cuadros a la luz del lenguaje teosófico, como clave teórica interpretativa. Si sus cuadros fueron la plasmación material de signos místicos, evocadores de su cosmovisión singular y a la vez universal, lo que expuso al público, más que una propuesta artística, era un manifiesto religioso que simbólicamente proclamaba el ideal natural de la nueva dimensión del ser humano, al acceder a la eclosión mística del mundo. El presente artículo trata de los motivos históricos y personales que impulsaron a Charchoune a hacer del arte total su opción de vida. Sus representaciones plásticas, vistas con esta intención, proyectarían, como todo film, sus convicciones reales.

ABSTRACT

Serguei Charchoune (1888-1975), a Russian artist largely unknown in Spain, lived in Barcelona during the First World War, where in 1917 he presented formal abstract oil paintings at the Dalmau Gallery, in an exhibition entitled "Films ornementels" (sic). The catalogue accompanying his work included a musical poem. The critics emphasised the innovative nature of exhibiting abstract art in Barcelona, but failed to comment on the paradox arising between the title chosen for his work - evoking a modern, dynamic world - and the work itself - statics forms, enclosed in upon themselves. From the start of the century, the links and exchange of artistic ideas between Russia, Paris, Munich and Berlin were regular, so much so that the latest innovation, the study of movement through colour and its artistic associations, was a subject in which many artists came to express an interest, in particular those of Russian origin. Cinema, a recent invention at this time, was presented by Ricciotto Canudo as the Seventh Art (1911) and, in its turn, as the mystical synthesis of all the other arts. Charchoune's interest in Cinema, his Slavic origin and cultural heritage, the influence Canudo's cinematogrphic theories were to have on him, together with their mutual friendship and shared interest in theosophy are all aspects to be taken into consideration when analyzing the work of Charchoune in Barcelona. The apparent contradiction between the title of his work ("Films") and the media (paint), rather than being a Dadaist repudiation, may perhaps be seen as a verification of the existence of such a paradox, which disappears once the paintings are analyzed from the perspective of the

language of theosophy -the key to their theoretical interpretation. If his work was the moulding of mystical symbols in material form, representative of his own particular vision of the cosmos yet at the same time encapsulating a universal view, what he exhibited in public, rather than art, was a religious manifesto which was symbolically proclaiming the natural idea of man's new dimension on entering the mystical eclosion of the world. This essay looks at the historical and personal forces which were Charchoune's motivation in allowing art to pervade all aspects of his life. His work, seen in this light, projects, as well as any film can, his true beliefs.