

Pensar la Modernidad

Verano 2026

La rebelión absoluta del Movimiento Dada

HANS HEINZ HOLZ

Su emblema no fue la flor azul, sino Anna Blume, el "animal bobo", la imaginaria amada *non sense* de Kurt Schwitters, a la que éste dedicó sus lánguidas parodias. El lema escogido era lo sin sentido, pero transparentaba un sentido destrozado; a veces, la perspectiva tiene mayor importancia, otras menos.

Cuando Schwitters dio a sus creaciones el título global de *Merz*, que tomó de la sílaba intermedia de la palabra *Kommerzbank* (Banco del Comercio), lo hacía con la voluntad de descomponer estructuras existentes y disolverlas en sus partes constitutivas. No fue casual que una honorable institución del orden social y económico imperante se convirtiera en objeto simbólico de este proceso de descomposición; hay bastantes collages de Schwitters que dejan ver claramente la dirección de su intención.

La "Merz-Blume" hannoveriana de Schwitters pertenece a la misma familia de aquellas plantas de Dada que retoñaron en Zurich y en Colonia, en Berlín, París y Nueva York en los años 1916 y 1917, y que florecieron hasta principios de los años veinte.

Fue una generación de jóvenes airados cuya ira era irónica y cuyo anarquismo estaba todavía tan obsesionado por el sentido de la forma, que llegaron a destrozar la forma en toda forma. No legaron las ruinas de una ciudad destruida por las bombas, sino los restos revueltos al azar, pero ennoblecidos, de un yacimiento arqueológico. Porque la cultura, que en la Guerra mundial mostró su repugnante sonrisa gorgónica, era para ellos prehistoria, que ya sólo podían contemplar en un campo de ruinas. La fingida pretensión de que después de Verdún y de los gases tóxicos el humanismo clásico estaba todavía intacto; la ficción de que podía reconstruirse una imagen humana intacta a partir de los cuerpos destrozados por las balas *dum-dum*; la mentira esteticista de que las tormentas de acero eran utilizables para obtener un lenguaje preciosista, esto es lo que motivó su protesta, lo que desató su revuelta.

DADA: REBELIÓN, NO ESTILO

El dadaísmo fue más un movimiento de agitación que un movimiento artístico. La exposición de Zúrich (y de París) en 1966-1967, que nos dio la panorámica más completa hasta entonces de las fases, los centros y las personalidades del movimiento, mostró claramente que nunca hubo un dadaísmo como tendencia estilística dentro del arte. El temprano tachismo de Augusto Giacometti aparece junto a la estricta geometría del cuadro en Sophie Taeuber-Arp; tenemos el surrealismo de Max Ernst (que quizás es el que más convierte los principios formales de la revolución Dada en constitutivos plásticos), pero también el constructivismo abstracto del grupo parisense; Hans Richter todavía ofrece al principio un expresionismo exagerado, y Jean Arp muestra al comienzo una beatitud de curvas que permite reconocer ya sus ocurrencias de formas vegetales y ondulatorias.

Tantos hombres, tantos estilos. Pero estilos que (prescindiendo de un par de excepciones esenciales de las que ya hablaremos) no nacieron al regazo del Dada, sino que fueron adoptados por él como si se tratara de niños expósitos. Como artista, cada uno de ellos siguió sus propias inclinaciones artísticas en conexión con una vanguardia rica en facetas cuyas posiciones de partida ya habían sido fijadas antes del Dada. Tenían en común el candor de la provocación. No solamente querían alcanzar la ruptura con la tradición, cuyo compromiso ya no reconocían *para ellos*: querían quebrantar *para todos*, y hacer despreciables aquellas tradiciones que favorecían la mentira. *El marinero Fritz Müller de Pieschen*, de Otto Dix (1919), es una parodia de Ulises y de Enrique el Navegante y quizás, también, del príncipe Enrique de Prusia, hermano del emperador, quien con buques de su Majestad navegó desde Pillau hasta Tsing-tao y quien quiso llevar a la práctica la afirmación de que nuestro porvenir estaba en el mar, un porvenir que luego se fue a pique. Pero en este cuadro hay también alusiones a *Las Cuatro Partes del Mundo* de Tiepolo, que, osadamente puesto de lado demuestra la inversión de la proporción con el puntiagudo ángulo de su marco. De esta manera, Fritz Müller, el marino de Pieschen, podría haber sido uno de los amotinados de los cruceros acorazados alemanes que pusieron en movimiento la Revolución de 1918, y su gorro marino se transforma en la corona de un Thersites, como rey triunfante sobre Ulises. Así funciona el derrocamiento de los mitos: se violan los sentimientos más sagrados.

Dada proclamó el anti-arte, no para hacer trizas el arte, sino a la conciencia de un mundo que había desaprobado su presunta sensatez. Las intenciones de Dada no fueron artísticas, y el hecho de que se manifestara con ayuda de unos medios que representaban la negación de medios y normas estéticas heredadas, se debe probablemente a que fueron artistas quienes iniciaron esta rebelión. En otras esferas el levantamiento hubiese podido tener otras consecuencias. Y el anarquista que lanzaba una bomba al zar o a su ministro de policía era, en cierta manera, un temprano precursor de Dada. Mientras se fusilaba a los anarquistas, se mandaban corchetes al domicilio de los dadaístas. Después de la publicación de cinco números, las fuerzas de ocupación inglesas en Renania prohibieron en 1918 la revista *Der Ventilator* de Theodor Baargeld; la policía de Colonia clausuró en 1920 la exposición Dada en la cervecería Winter por considerarla ofensiva a las buenas costumbres. La autoridad se dio cuenta de quienes eran sus enemigos. La tolerancia nunca era bien vista en Renania; y mucho menos el humor, allí donde el carnaval lo había monopolizado. Las tradicionales condecoraciones "contra la seriedad animal" bien pueden otorgarse a ministros, pero no, ciertamente, a ningún dadaísta. Zúrich fue más generosa y Hans Richter recordó con cariño (...) la ciudad que dejaba campo libre a sus locuras. Para los primeros artistas Dada, el Zúrich cursi, burgués y convencional fue una patria querida; quizá porque allí la rebelión tenía un relieve en frente del cual se veía confirmada a sí misma.

CENTROS DEL DADA

Otra cosa sucedió en Berlín y París, donde el movimiento Dada logró festejar los triunfos de su provocación. Allí la rebelión era dura, con sátiras amargas, pues la sociedad entera se mostraba revoltosa. George Grosz y los hermanos Herzfeld aplicaron los medios de destrucción al campo político. Reinaba un ambiente revolucionario. Dada solamente facilitó el detonante reduplicado. "Hülsenbeck había arrastrado los bacilos Dada hacia Berlín, pero Hausmann, Baader, Herzfeld, Heartfield y Grosz ya estaban infectados por bacilos similares desde hacía tiempo. Llevaban en sí una predisposición espiritual y corporal al ataque y alboroto, que no hubiera necesitado de Dada para estallar. El anti-arte se convirtió, ante todo, en anti-autoridad". Así lo expresa Hans Richter en sus recuerdos de Dada.

En Berlín, el movimiento Dada nunca provocó insensateces en sentido estricto. La

voluntad de provocación era allí, desde el principio, política; los experimentos puramente formales jugaban un papel subordinado. *Neue Jugend* (Nueva Juventud), revista de los hermanos Hertzfeld, y *Die freie Strasse* (La calle libre), órgano anarquista de Raoul Hausmann, precedieron al Dada ya en 1916, antes de que Richard Hülsenbeck llegara en 1917 a Berlín. Los títulos "Juventud", "Calle Libre", fueron sintomáticos del levantamiento revolucionario, que entroncaba con el expresionismo.

De Otto Dix ya hemos hablado. George Grosz añadió la mordiente agresividad de la caricatura, y John Heartfield la desenmascaradora combinación de fragmentos disparatados en sus fotomontajes. El collage de Hanna Höch, *Corte con el cuchillo de cocina*, colocó la sociedad trinchada en nuestros platos. La cabeza de Hindenburg se balancea sobre el cuerpo de una danzarina, ruedas dentadas ruedan hacia nosotros; Lenin apela a las masas: "Adheríos al Dada". Los bigotes de Guillermo II se transforman en un acróbata. Los elementos de esta época se entremezclan alborotadamente. Un arreglo de formas seguras es la contrapartida componedora de imágenes para la revista escénica. Algo más tarde, Ernst Bloch, al hablar de Walter Benjamin, hablará de la "forma arrevistada de filosofar". Un mundo astillado se muestra en imágenes del astillamiento.

El grupo berlines es "Dadá engagé". También el círculo de Colonia -Max Ernst, Jean Arp y Theodor Baargeld (1918-1921)- se muestra comprometido, aun cuando es menos político. Aquí se utilizan mundos oníricos para la destrucción de la realidad, se sacan a luz mecanismos del subconsciente, y se procede a una lúgubre metamorfosis del hombre en animal. De ello salió el surrealismo, hijo legítimo del Dada, primero en los cuadros *fatagaga* que Ernst y Arp proyectaron juntos en 1920. La emigración de ambos a París, donde toparon con Breton y se encontraron con un ajetreo Dada bien organizado, fue la hora del nacimiento del surrealismo.

Con un gran éxito de escándalo el 27 de marzo de 1920 tuvo lugar la primera manifestación Dada parisina en el escenario del Théâtre de l'Oeuvre. Una de las piezas sin sentido representadas fue *El canario mudo*, de Ribemont-Dessaignes, en la cual un negro cree ser el compositor Gounod, que había enseñado todas sus composiciones a un canario mudo; según creía él el pájaro cantaba sin tacha alguna, pero sin emitir ningún sonido. Los actores de este minidrama fueron André Breton y su amigo y frecuente coautor durante el periodo Dada, Philippe Soupault.

En 1917, Breton había conocido en París los documentos de protesta redactados en Zúrich. A la edad de 21 años, amigo y admirador de Apollinaire, comprendió de inmediato que éste era su lenguaje: "Hay que volver a cero". El orden mundial, al parecer tan firme, había quedado destruido, y sus instituciones habían resultado enemigas de la vida, inhumanas y podridas. La juventud defraudada ya no podría guiarse por ningún valor. Pero si la humanidad, apenas escapada del cataclismo, no hubiera querido enzarzarse de nuevo en el propio engaño, ¿quién hubiera podido seguir el camino que había sido interrumpido por los disparos de Sarajevo?

Esta hipocresía no podía ser tolerada; era preciso destruir la mentira del sentido continuo. Treinta años más tarde, al final de la horrenda Segunda Guerra Mundial, más funesta y más destructora que la primera, Ribemont-Dessaignes, amigo de Breton en los primeros tiempos, escribió lo siguiente: "La verdad es que el hombre ha estado al borde del exterminio; su desprecio general es profundo. Nadie parece inviolable. Y por ello, hemos de volver a cero, y que, cuando las soluciones políticas propuestas por las corrientes políticas están hoy, comprensiblemente, en primer plano, treinta años después del nacimiento del Dada, estamos convencidos de que nada será capaz de vivir en el reino de la libertad colectiva si, antes, no rasgamos el temible sudario en el que se envolvió el hombre para aplastar a sus semejantes y a sí mismo"(...)

LAS FORMAS DE EXPRESIÓN CONQUISTADAS

Es sorprendente comprobar cuántas posibilidades de expresión del arte moderno, consideradas hoy como lógicas, fueron descubiertas, concebidas y puestas a prueba en aquellos cortos años de ruptura y de transformación. Deberíamos diferenciar entre aquellas que fueron expresión directa del pensamiento Dada, y otras formalidades que fueron desarrolladas más o menos casualmente en aquella coyuntura.

La vivencia de la que partían todos los dadaístas era la experiencia del desmoronamiento del orden hasta entonces vigente. Uno no puede representarse de una manera lo bastante intensa los efectos psíquicos del derrumbamiento de un mundo que, a pesar de ser acerbamente criticado, permanecía intacto. Al cabo de 50 años, la humanidad no ha hecho más que instalarse en una realidad desintegrada. Hemos quedado insensibilizados contra los síntomas de la decadencia. La bomba atómica ha

commocionado menos la conciencia del hombre que los acontecimientos de la primera guerra mundial. En una serie de terremotos, el primero es, sin duda, el peor porque llega por sorpresa.

El dadaísmo fue la reacción a la experiencia -no avisada- de que el mundo se ha vuelto incoherente. Por ello, todo arte que representara este mundo como sano e intacto tuvo que parecer insuficiente y hasta mentiroso. Reflejo original de esta experiencia fueron dos métodos de figuración que parecen nacidos directamente de las premisas del dadaísmo: el montaje y el collage. Se trata aquí de combinar de tal manera los retazos de la realidad que, a pesar de no tener ningún pleno sentido, produzcan un contexto interpretable como reproducción del mundo real. Nos hemos referido al *Corte con cuchillo de cocina* de Hannah Höch.

El famoso collage de Paul Citroën *Metrópolis* (1923) es, probablemente, la obra más expresiva de este género. Incontables cortes de vistas de ciudades se intercalan unos con otros, se sobreponen, se apelotonan, arrebatan la mirada repentinamente hacia profundidades de perspectiva, como en el infierno de un Hyeronimus Bosch; bruscos trazados de líneas se entrecruzan y emerge un laberinto de fachadas, ninguna de las cuales está totalmente terminada, cortándose con otras, de manera que nosotros nos perdemos y nos precipitamos a gargantas y abismos.

La fascinación de la vida bulliciosa de la urbe y el oculto temor ante un mundo que se escapa a nuestro control que solamente captamos ya como un amontonamiento de elementos, pero no como un todo: todo esto queda expresado en este cuadro. El collage nos ofrece aquí, sin duda alguna, uno de los testimonios más grandiosos del estado de conciencia del hombre de la primera mitad de nuestro siglo.

El montaje entrelazado de elementos dispares corresponde a un estado de impresiones ópticas, caracterizado por un cúmulo de estímulos y por la continuidad en las percepciones. Todavía en *Imágenes ciudadanas* de Mark Tobey (a la que el autor vuelve en sus obras más modernas) se hace uso de esta posibilidad, aun cuando de una manera casi neoimpresionista. La poesía de los montajes y de los collages ya la había descubierto Schwitters, pero este procedimiento también es apropiado para manifestaciones más contundentes, cuando no solamente se da paso al flujo de las impresiones, sino cuando en la combinación se han intercalado interpretaciones, tal como sucede en los fotomontajes de John Hartfield o en los simbolismos psicológicos-

profundos de Max Ernst. El montaje y el collage son, con toda seguridad, las técnicas más fructíferas surgidas de la conciencia de encontrarse ante el desmoronamiento del orden y de la disolución de los sistemas de coordinación. Estas técnicas permiten testimonios ópticamente precisos sobre el estado de nuestro mundo.

Los dadaístas también introdujeron por vez primera el principio de una estructuración en serie del cuadro (...) El pensamiento en serie resulta del moderno proceso industrial de fabricación. Tanto la repetición en serie siempre de lo mismo, como la construcción de una forma por medio del añadido de otros elementos, está tomada de la idea de las cintas sinfín de las cadenas de montaje. El mundo de las máquinas ha ejercido en todos los aspectos una enorme fuerza de atracción para los dadaístas. Picabia eleva la máquina, mejor dicho: un elemento de la máquina, a la categoría de objeto de arte. Pintó ruedas dentadas que se entrelazaban unas con otras (*Machine vite*); e incluso pintó máquinas declaradas objetos humanos: *Voilá la femme*. No es fácil decir si aquí la técnica se humaniza o si el hombre queda tecnificado como un robot. También encontramos el mismo motivo en Christian Schad, pues *Transmissions* trata de representar a los hombres como objeto de la técnica; *L'image d'une femme* combina fragmentos de material para ofrecer una forma seudotécnica. ¡Tinguely ya no queda lejos! Schad y Man Ray aprovechan las posibilidades de la fotografía para la producción de imágenes semitécnicas de forma mucho más directa. Man Ray, con sus *Rayogramas*, logra efectos de trama, de los cuales se ha vuelto a servir últimamente Roy Lichtenstein. La desmitificación de las formas vistas ya se había alcanzado entonces. Era parte de la protesta general contra las costumbres inamovibles.

MEDIOS DE PROVOCACIÓN

Parte de los medios de expresión reconquistados habían sido primariamente pensados como instrumentos de provocación. Cuando en una construcción en perspectiva geométrica Duchamp monta un cepillo de cocina (o de W.C.), que sobresale verticalmente del cuadro, hacia el espectador, quiere provocar un "choque": la imagen debe ser destruida como obra de arte. Y, sin embargo, él efectúa esta destrucción a través de una forma artística refinada: el contraste entre el efecto espacial del cepillo y la perspectiva superficial pintada, es el truco formal con el cual lo real y lo irreal son

obligados a suprimirse recíprocamente. La falta de sentido del cepillo molesta (en el plano semántico) para una interpretación global: la agresiva obscenidad del cepillo que sale del lienzo, le da una importancia de símbolo contra la cual el espectador se eriza y, no obstante, queda dominado por ella.

Duchamp renuncia completamente al toque artístico cuando presenta un *ready-made* como el famoso botellero, declarándolo objeto artístico. Así desenmascara implacablemente la falsa conciencia que hace aparecer la obra de arte como objeto de posesión y no como objeto de un proceso de esfuerzo intelectual. Tan pronto como la obra de arte se ha convertido en mercancía, la mercancía también puede ser ofrecida como obra de arte. La utilización de categorías posesivas ha destruido el sentido del arte, como anteriormente había echado a perder la esencia de las relaciones humanas. El *ready-made* no es una nueva forma de arte, sino una manifestación de carácter agitador para denunciar el pensamiento burgués. No otra cosa puede significar la Gioconda con bigotes. Duchamp efectuó un ataque general contra los sagrados bienes de nuestra tradición. La deformación de lo familiar es un acto de destrucción, y la destrucción es el modo más brutal de alienación: el arte, como un todo, debe y puede volver a cuestionarse; nos puede afectar de nuevo si, en vista del menosprecio radical de una determinada obra que destaca, nos volvemos hacia su sentido apelativo propio. Lo que Duchamp buscaba con sus parodias, lo intentó Dix hiriendo la vergüenza. Su aguatinta *Nacimiento* alude a un tabú; se trata de abrir los ojos. Ningún proceso natural debe seguir sometido a la prohibición de representación. Cuando tengo permiso para pintar a la madre amamantando (ya que el tópico de las Vírgenes sanciona este motivo) ¿por qué no puedo pintar, también, la salida del niño del vientre materno?

Los métodos y motivos de los cuales estamos hablando, son expresión de la voluntad de provocación. No son algo a lo que uno pudiera acostumbrarse, pues con el hábito pierden su sentido, cuya función es la de provocar un choque.

El presente texto fue publicado en el libro DE LA OBRA DE ARTE A LA MERCANCÍA (Hans Heinz Holz, Colección Punto y Línea, Editorial Gustavo Gili, Barcelona 1979)