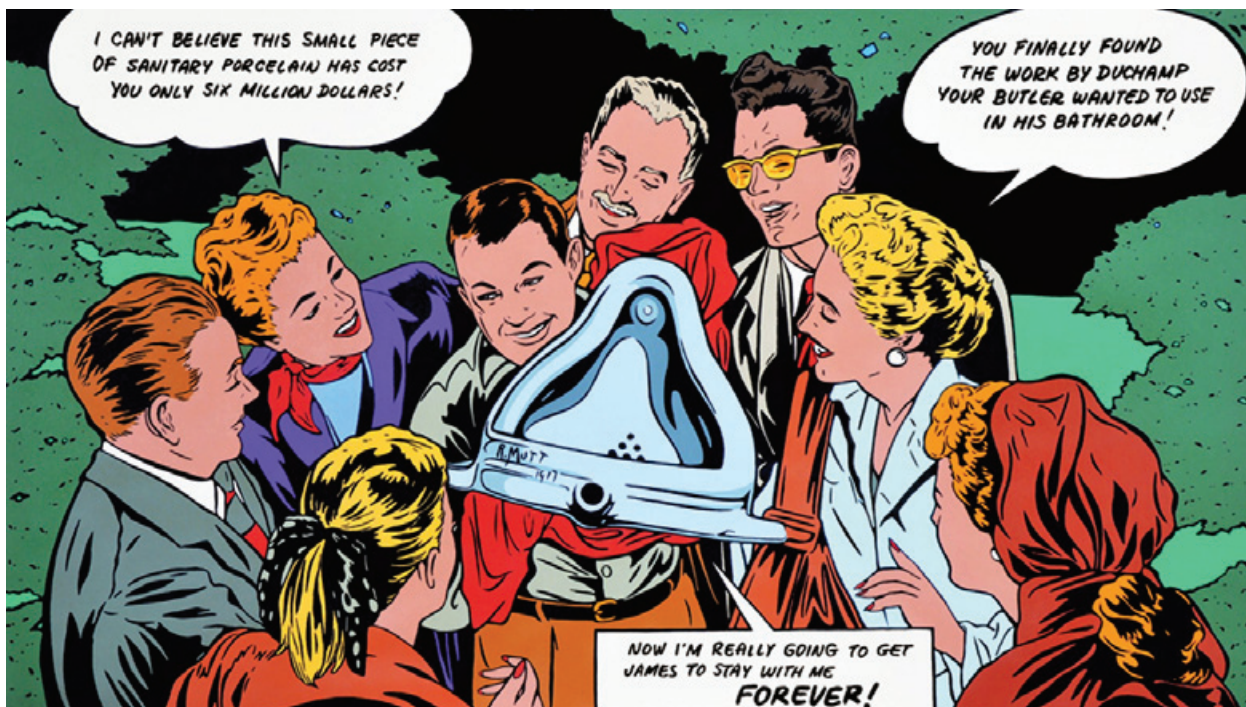


Un siglo de Dadá

Jaime Cerón



Álvaro Barrios. *This Small Piece of Sanitary Porcelain*. De la Serie *En torno a Marcel Duchamp*. 2006. Acrílico sobre lienzo. 100 x 170 cm

15

Indudablemente, cuando se piensa en la relación entre las palabras arte y vanguardia, se evocan imágenes o acciones que fueron propuestas por artistas que emergieron dentro del Dadaísmo. Fueron Hugo Ball y Tristan Tzara, desde una pequeña revista llamada *Dadá* y a través de las acciones que tenían lugar en el Cabaret Voltaire de Zürich, quienes impulsaron un tipo de posturas artísticas transdisciplinarias que fueron cruciales a la hora de confrontar las convenciones estéticas del arte occidental.

A partir del vínculo entre las esferas de la literatura, la música, el teatro y el arte, las acciones propuestas desde este escenario cultural buscaban poner en cuestión los fundamentos de la razón positivista sobre la que se había es-

tructurado el pensamiento europeo. El motivo de este ataque fue la ineludible conexión entre el positivismo racionalista y la confrontación bélica más determinante de la historia europea hasta el momento: la Primera Guerra Mundial.

Uno de los principales supuestos del racionalismo es la causalidad¹ que se basa en la creencia en un principio idealista que daría un orden lógico y justo al mundo y que sería el fundamento del significado de las cosas. Por esa razón, los artistas que integraron el universo del Dadá sentían que la razón debía ser confrontada con el máximo vigor disponible, para encontrar caminos alternativos. Uno de los más celebres esfuerzos producidos en este sentido fue la receta para componer poemas de Tristan Tzara:

Coja un periódico.

Coja unas tijeras.

Escoja en el periódico un artículo de la longitud que cuenta darle a su poema.

Recorte el artículo.

Recorte en seguida con cuidado cada una de las palabras que forman el artículo y métalas en una bolsa.

Agite suavemente.

Ahora saque cada recorte uno tras otro.

Copie concienzudamente en el orden en que hayan salido de la bolsa.

El poema se parecerá a usted.

Y es usted un escritor infinitamente original y de una *sensibilidad hechizante, aunque incomprendida del vulgo*.²

Hay varios aspectos de esta “receta” que la hacen muy clarificadora para comprender las expectativas y concepciones artísticas que serían claves para el Dadá. En primer lugar, está la idea de la “apropiación” que florecería de muchas maneras en distintas prácticas, entre las que se destaca el *Readymade*; que consistía en sustituir los objetos convencionalmente artísticos por cosas manufacturadas, que podrían encarnar nuevas formas de significación al no poder comprenderse artísticamente como el fruto de la causalidad racional. Operaría de manera similar el ensamblaje que altera los objetos cotidianos o los relaciona formalmente con otros para generar un nuevo universo a partir de ellos. Artistas como Raoul Hausman o Marcel Jean serían ejemplos claros de estas posturas, tanto como el emblemático Marcel Duchamp.

Pocos casos son tan célebres dentro del Dadá como el episodio del Salón de los Independientes de 1917 en Nueva York. Al promoverse desde 1916 como un salón sin jurados ni premios, las razones para llevar a cabo esta muestra llamaron la atención de Duchamp quien, de hecho, estaba involucrado en su propia organización como presidente del comité de

montaje. Para exponer en el salón, cada artista debía pagar una membresía a la asociación de artistas independientes (que ya de por sí era una paradoja) más un costo adicional por los derechos de exhibición. Duchamp los pagó y envió su obra *Molino de chocolate*, pero, simultáneamente, ideó un alter ego llamado Richard Mutt que desde la ciudad de Boston pagó los costos y envió su obra *La Fuente*, que consistía en un orinal recién comprado en una tienda de fontanería. La pieza no fue exhibida, contrariando las reglas de juego del salón, lo que motivó la circulación de 2 números de la revista *El Ciego*, en los que se revisaron los pormenores del hecho. Precisamente, fue en el número 2 de dicha revista en donde el medio artístico pudo enterarse de primera mano del hecho, gracias al artículo titulado “El Caso Richard Mutt” que fue acompañado por una fotografía de la obra en cuestión, realizada por Alfred Stiglitz en su prestigiosa Galería 291. Si en un primer momento el señor Mutt reemplazó una obra de arte por un objeto industrial, luego, en la fotografía, el espacio del salón se reemplazará por una galería; y ya en el momento de hacer revista el objeto sería sustituido por una fotografía, y la galería por una publicación.³

Igualmente, importante, en esa misma dirección, estaría tanto el collage como el fotomontaje, entendidos como procesos de yuxtaposición de fragmentos de objetos e imágenes que van a configurar una traslación entre la realidad y la representación cultural. Como ejemplo podrían citarse los collages de Kurt Schwitters o los fotomontajes de John Hearfield.

Otro aspecto para resaltar es el uso del azar como un nuevo principio de confrontación de la causalidad que, sin embargo, no es comprendido como un gesto de impersonalidad. De ahí que se diga que el poema realizado por este procedimiento Dadá será parecido a su autor. Sin embargo, Tristán Tzara advertiría que este “original” poeta sería incomprendido por el público.

El Dadá emergió como una reacción contra la noción de arte establecida, al punto de que ha sido llamado, en muchos contextos discursivos, anti-arte; pero la paradoja es que la renovación creativa que engendró en el campo convencional del arte motivaría la exploración de nuevos rumbos y contextos que darían forma a incesantes proyectos y corrientes. Es por eso que en el arte norteamericano de la década de los cincuenta comenzó a hablarse de Neodadá para hacer referencia a un tipo de arte que se alejaba del paradigma de la pintura expresionista abstracta.

Uno de los mejores ejemplos que pueden traerse a colación es el de la pieza denominada *Dibujo de Willem de Kooning borrado por Robert Rauschenberg* (1953), realizada cuando el joven Rauschenberg se armó de valor para contactar al célebre Willem de Kooning, quien había sido recientemente objeto de elogiosos reportajes en importantes revistas. En esos artículos se hacía alusión a la notoria habilidad para dibujar de este experimentado artista, y por eso, el motivo de ese contacto era convencerlo de participar en un curioso proceso de creación. Se trataba de proponerle erradicar una imagen, de tal modo que se devolviera la vida al soporte, eclipsado por dicha imagen; el proyecto creativo implicaba dibujar con el extremo opuesto del lápiz. Fue tan convincente el joven Rauschenberg, que el veterano artista decidió participar y por esa razón le entregó un dibujo nunca antes fotografiado, hecho con tinta y crayolas, lo que lo haría realmente difícil de borrar. A Rauschenberg le tomó más de un mes, de paciente y cuidadosa labor, llegar a descubrir nuevamente el blanco del papel. Fue por esa razón que Jasper Johns, el colega y compañero de Rauschenberg, le sugirió inscribir en una tarjeta de cartulina, con una máquina de escribir, la frase que denota la acción que tuvo lugar: *Dibujo de Willem de Kooning borrado por Robert Rauschenberg* (1953). Se requirió entonces de la colaboración de tres de los más importantes artistas modernos norteamericanos para generar una imagen aparentemente vacía que incorporaría una importante cuota de crítica institucional.



Álvaro Barrios. *Rembrandt auténtico*. De la Serie *En torno a Marcel Duchamp*. 2004. Óleo sobre lienzo. 80 x 120 cm

Si se da una mirada general al arte producido durante los últimos cincuenta años en el contexto occidental, resaltan no solo las persistentes prácticas de apropiación, sino también las posturas críticas frente a lo que se denomina “la institución arte”, pero también se mantiene la distancia entre las prácticas más complejas y sus audiencias.

Por eso, no debe extrañar que a pesar que el Cabaret Voltaire solo funcionó como escenario del Dadá durante cuatro años, el gobierno de la ciudad de Zürich, en 2004, tras años de abandono y deterioro, lo haya convertido en un centro cultural público.

Notas

- 1 Rosalind Krauss indaga sobre esta situación en los capítulos I, II, III y IV de su libro *Pasajes de la escultura moderna*, Madrid, Editorial Akal / Arte Contemporáneo, 2002.
- 2 Ver: “Un plan de juego, los términos del surrealismo”, capítulo IV, Krauss, op. cit., p. 105.
- 3 Ver: “La Madonna de los baños”, capítulo XVI, en: Marcadé, B. *Marcel Duchamp*, Buenos Aires, Libros del Zorzal, 2009.

Jaime Cerón. Curador de la Fundación Misol para las Artes, escribió este artículo para la *Agenda Cultural Alma Máter*.