

# Dadaísmo

DIETMAR ELGER

9.04062  
3

Biblioteca Vasconcelos

TASCHEN

## El autor

**Dietmar Elger** (nacido en 1958) estudió Historia del Arte, Historia y Literatura en la universidad de Hamburgo. En 1984 se doctoró con una tesis sobre la obra *merz* de Kurt Schwitters. Entre 1984 y 1985 dirigió el taller de Gerhard Richter y compiló el catálogo de obras del artista. Durante los años 1985–1988 fue colaborador científico del Museum am Ostwall de Dortmund. Desde 1989 es conservador de la pintura y escultura del museo Sprengel de Hannover. En 1996 editó el catálogo artístico de Félix González Torres. Ha organizado exposiciones y publicaciones de, entre otros, Richard Tuttle, Keith Sonnier, Raimund Girke, Allan McCollum, Gerhard Richter, Donald Judd y Andy Warhol. En TASCHEN publicó en 1988 el libro *Expresionismo*.

## La editora

**Uta Grosenick** (nacida en 1960) vive en Colonia y trabaja como escritora y editora *freelance*. En TASCHEN ha editado las siguientes obras: *Art at the Turn of the Millennium*, 1999 (en colaboración con Burkhard Riemschneider); *Mujeres artistas*, 2001; *ART NOW*, 2002 (en colaboración con Burkhard Riemschneider); *Büttner*, 2003. Desde 2004 es la editora de la presente colección de TASCHEN.

«Dadá es hermoso como  
la noche, que acuna en sus  
brazos al joven día.»

Hans Arp

Cubierta  
**MARCEL DUCHAMP**

L. H. O. O. O. (detalle)

1919/1930, lápiz sobre una reproducción de la Mona Lisa, 19,7 x 12,4 cm

Propiedad privada

© Succession Marcel Duchamp/VG Bild-Kunst, Bonn 2004





# Dadaísmo

DIETMAR ELGER  
UTA GROSENICK (ED.)

LIBRO PROPIEDAD EXCLUSIVA DEL GOBIERNO FEDERAL CON FINES DIDÁCTICOS Y CULTURALES, PROHIBIDA SU VENTA O REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL CON FINES DE LUCRO, AL QUE INFRINJA ESTA DISPOSICIÓN SE LE APLICARÁN LAS SANCIONES PREVISTAS EN LOS ARTÍCULOS 367, 368 BIS, 368 TER Y DEMÁS APLICABLES DEL CÓDIGO PENAL PARA EL DISTRITO FEDERAL EN MATERIA COMÚN Y PARA TODA LA REPÚBLICA EN MATERIA FEDERAL.

**TASCHEN**

KÖLN LONDON LOS ANGELES MADRID PARIS TOKYO

ANN BALE

Meer der Theosophie  
Dada siegt

AMERICA  
RICHARD

Dada  
er siegt

Lieber Kurt Schwitters  
Dem Alex  
entraut Dada  
das Herz  
mit einzig Dein!  
Handgezeichnet Hausmann

r. hausmann



# contenido

## 6 «Antes de la llegada de dadá, dadá ya estaba presente»

### ZÚRICH

- 28 HANS ARP — Relieve dadá  
30 HANS ARP — Collage ordenado según las leyes del azar  
32 HANS ARP — Cuadro i

### BERLÍN

- 34 RAOUL HAUSMANN — Tatlin vive en casa  
36 RAOUL HAUSMANN — El crítico de arte  
38 RAOUL HAUSMANN — Cabeza mecánica (Espíritu de nuestro tiempo)  
40 RAOUL HAUSMANN — ABCD  
42 HANNAH HÖCH — Da Dandy  
44 HANNAH HÖCH — El cuchillo de cocina dadá saja el vientre cervecero de la última época cultural  
Weimar de Alemania  
46 HANNAH HÖCH — Mis lemas domésticos  
48 GEORGE GROSZ — El culpable permanece anónimo  
50 GEORGE GROSZ — Daum se desposa con su pedante autómeta «George» en mayo de 1920,  
John Heartfield lo celebra (Const. Meta-mec. según prof. R. Hausmann)  
52 JOHN HEARTFIELD (en colaboración con GEORGE GROSZ) — Tierra soleada  
54 JOHN HEARTFIELD — Portada de «Der Dada 3»  
56 JOHANNES BAADER — El autor del libro «Catorce cartas de Cristo» en su hogar  
58 JOHANNES BAADER — Gran Plasto-Dio-Dadá-Drama

### HANNOVER

- 60 KURT SCHWITTERS — El cerdo estornuda hacia el corazón  
62 KURT SCHWITTERS — Sin título (mayo 191)  
64 KURT SCHWITTERS — Imagen Merz 29A. Imagen con ruedecilla  
66 KURT SCHWITTERS — Dibujo i

### COLONIA

- 68 MAX ERNST — Fruto de una larga experiencia  
70 MAX ERNST — el dormitorio del amo vale la pena pasar en él una noche  
72 MAX ERNST — maquinita construida por el propio minimax dadamax  
74 MAX ERNST — el ruiñeñor chino  
76 JOHANNES THEODOR BAARGELD — El rey rojo  
78 JOHANNES THEODOR BAARGELD — Venus en el juego de los reyes

### NUEVA YORK

- 80 MARCEL DUCHAMP — Fuente  
82 MARCEL DUCHAMP — L. H. O. O. Q.  
84 MARCEL DUCHAMP — Marcel Duchamp como Rrose Sélavy  
86 MAN RAY — Perchero  
88 MAN RAY — Regalo  
90 FRANCIS PICABIA — Alarde amoroso  
92 FRANCIS PICABIA — Movimiento dadá  
94 FRANCIS PICABIA — Cuidado con la pintura

# «Antes de la llegada de dadá, dadá ya estaba presente»

1.

Hugo Ball con el traje cubista  
diseñado por Marcel Janco

En el cabaret Voltaire, Zúrich, 1916,  
fotografía, 71,5 x 40 cm  
Zúrich, Kunsthaus Zúrich

2. JOHANNES BAADER

Tarjeta postal para Tristán Tzara

Collage  
Paris, Bibliothèque Litteraire Jacques Doucet,  
Archives Charmet

En su segundo número, publicado en 1919, la revista berlinesa *Der Dada* planteaba a sus lectores la siguiente pregunta: «¿Qué es dadá?» y proponía a continuación una serie de respuestas, algunas posibles y otras no tanto, que abarcaban desde «un arte» hasta «un seguro contra incendios». «O puede que no sea nada, es decir, que lo sea todo», rezaba la reflexión final. Semejante planteamiento, que rechaza cualquier compromiso, era el más cercano a los objetivos y al espíritu dadá. En su formulación se expresa un modelo de contradicción muy afín al defendido por los dadaístas.

El dadaísmo no era un movimiento exclusivamente artístico, literario, musical o filosófico. Era todo eso, y al mismo tiempo todo lo contrario: antiartístico, provocador en lo literario, travieso en lo musical, radical en lo político y antiparlamentario, pero sobre todo infantil. De ahí que muchos dadaístas cultivasen simultáneamente varias vertientes de su talento, y que invirtiesen la misma dedicación e inventiva tanto en el recitado de sus obras como en las más diversas técnicas plásticas.

Pese a los numerosos manifiestos presentados por los dadaístas, no había tras este movimiento un grupo estable: no obstante, en cada ciudad existían partidarios que se erigían en portavoces. En torno a estos se reunieron numerosos simpatizantes, de los que sólo unos cuantos participaron en actividades dadaístas, y aun esto de manera breve y esporádica. A grandes rasgos, el período de actividad del movimiento dadaísta puede establecerse entre 1916

(año en el que se funda en Zúrich el cabaret Voltaire) y comienzos de los años veinte, época en la que en París se da por finiquitado el dadaísmo.

Los escritores y artistas participantes, por su parte, sitúan el fin del dadaísmo en fechas muy distintas. Así, Hugo Ball, dadaísta de Zúrich y promotor del cabaret Voltaire, consideraba que había llegado a su fin a los pocos meses de existencia. Con todo, tanto la aparición como la disolución del movimiento fueron una reacción a la situación política del momento, a una Europa de estados nacionales enemistados entre sí, enfrentados en 1916 en una espantosa guerra y a partir de 1918 sometidos a un nuevo orden político y social.

El principal rasgo que diferenció al dadaísmo de las corrientes artísticas y literarias inmediatamente anteriores (futurismo en Italia, cubismo en París, expresionismo en Alemania) fue principalmente el amplio eco internacional obtenido. Artistas y escritores de Zúrich, Berlín, Hannover, Colonia, Nueva York, París y otras muchas ciudades mantenían contacto unos con otros, participaban en actividades dadaístas y aportaban su colaboración a las numerosas publicaciones del movimiento.

En Zúrich, hogar fundacional del dadaísmo, los partidarios del mismo se dieron a conocer al público en sesiones de recitado. En Berlín, el dadaísmo fue entendido como un acto de protesta política. Los dadaístas de Colonia, a su vez, se concentraron en la creación de nuevas formas de expresión artística. Las numerosas y por

---

12.1.1916 — Karl Liebknecht es expulsado del Partido Socialista Alemán; junto con Rosa Luxemburgo, funda el 27 del mismo mes la Liga Espartaco  
15.1.1916 — El primer Orient Express parte desde Berlín hacia Constantinopla (actual Estambul)

---





lo general efímeras publicaciones no sólo servían de órgano de comunicación interna, ni circulaban exclusivamente entre los centros dadaístas internacionales, sino que encontraron un público mucho más amplio. Sirva como ejemplo *Der Ventilator* (El ventilador), de Colonia, del que se distribuyeron 40.000 ejemplares. Si los dadaístas de Zúrich atraían en 1916 a varios centenares de espectadores a sus sesiones, los dadaístas berlineses conseguían llenar tres años más tarde grandes salas de hasta dos mil espectadores. En 1919, Kurt Schwitters vendió en pocos meses varias ediciones de su breve colección de poemas *A Anna Blume*.

Los dadaístas eran hábiles propagandistas de su causa, perfectamente conscientes de cómo mantener en vilo a su público; precisamente la enorme expectación despertada fue la que dio al traste con el movimiento. Empleaban con acierto la alarma, la sorpresa y el escándalo, previendo de antemano la reacción del público y de las autoridades. Como era de esperar, las sesiones dadaístas despertaban entre el público sentimientos encontrados, y a menudo desembocaban en disturbios y tumultos. En consecuencia, se prohibieron numerosas publicaciones; sus exposiciones fueron clausuradas, sus materiales confiscados y, ocasionalmente, se llegó a encarcelar a los propios artistas. Sin embargo, el público empezó a acudir a sus actividades con la voluntad expresa de entretenerse con las provocaciones planteadas por los dadaístas, con lo que tales provocaciones perdieron pronto su eficacia y traicionaron su

razón de ser. La sarcástica risa dadá de la que tanto hablaban los dadaístas se transformó en la carcajada de un público complacido. El fracaso final del dadaísmo se debió en parte a su propio éxito.

El dadaísmo era principalmente expresión de la actitud con la que la juventud internacional reaccionó ante la insensatez política y social de la época. Éstos encauzaron su voluntad de contradicción por medio de actividades, recitados y obras plásticas anárquicas, irracionales, contradictorias y desprovistas de sentido. Con ocasión del quincuagésimo aniversario del movimiento, Hans Arp conmemoró así la efeméride: «Antes de la llegada de Dadá, Dadá ya estaba presente». Con este *bon mot*, Arp quiso señalar por una parte que ya en épocas anteriores, y sometidos a situaciones similares, artistas y escritores se habían valido de elementos expresivos afines a los del dadaísmo; y por otra, que cualquier definición del dadaísmo era por naturaleza tan vaga e indefinida que podía abarcar incluso a los más lejanos e insignificantes partidarios del mismo. Entre estos se contaban, entre otros, el artista *de-Stijl* Theo van Doesburg, activo en el campo dadaísta bajo el pseudónimo I.K. Bonset, así como el misterioso Arthur Craven, también éste protegido tras un pseudónimo, editor en París de la revista *Maintenant* y pugilista en activo.

Los dadaístas querían dejar huella en su época, y por ello subrayaban el carácter activista de sus intervenciones. Tristán Tzara señaló en este sentido que la verdad del dadaísmo se mostraba en

4.3.1916 — Franz Marc, voluntario en el frente, cae en Verdún

1.5.1916 — Manifestaciones antibelicistas en Berlín

31.5.1916 — Batalla naval de Skagerrak entre las flotas alemana e inglesa



sus acciones. Pese a ello, las espontáneas formulaciones artísticas y literarias de la corriente dadá han quedado fijadas en la historia y se han convertido en punto de referencia para numerosas generaciones artísticas posteriores. Si hoy en día el dadaísmo tiene un lugar junto a otras corrientes estilísticas de la primera mitad del siglo xx es precisamente porque los artistas y escritores dadaístas supieron crear nuevos e innovadores procesos de expresión, cuando no desarrollar los ya existentes.

### zúrich – el caballito de madera viene al mundo

La Suiza de 1916 era un remanso de paz entre las sangrientas batallas de la Primera Guerra Mundial. En aquella época, artistas de todas las naciones europeas, pacifistas y revolucionarios buscaban refugio en ese país. Lenin preparó en Zúrich la Revolución rusa, y hasta abril de 1917 residió muy cerca del cabaret Voltaire de los dadaístas.

Hugo Ball (1886–1927) había llegado a Zúrich en 1915, acompañado por su compañera Emmy Hennings. Estudió Filosofía y Filología Alemana en Múnich, y allí colaboró con el dramaturgo Frank Wedekind en los teatrillos de la ciudad. En febrero de 1916, Hugo Ball fundó el cabaret Voltaire de Zúrich. Otros exilados, entre ellos Tristán Tzara, Hans Richter, Marcel Janco y Hans Arp, se convirtieron

en sus principales colaboradores. Poco tiempo después, Huelsenbeck se unió al grupo.

Ball y él se conocían de su época común en Berlín. Huelsenbeck describió drásticamente el motivo común que les había llevado al exilio en Suiza: «Ninguno de nosotros tenía ese valor que tan necesario es para dejarse acibillar en defensa de una idea nacional, que en el mejor de los casos no es más que los intereses creados de quienes trafican con pieles y chalanean con cuero, y en el peor, los intereses creados de unos psicópatas, quienes, como ha sucedido en la “patria” alemana, partieron hacia el frente con un volumen de Goethe bajo el brazo para ensartar en sus bayonetas a franceses y rusos».

No es casualidad, ciertamente, que entre los jóvenes escritores y artistas que en 1916 alzaron la bandera del dadaísmo en Zúrich no hubiese un solo suizo de nacimiento. El rechazo a la guerra y el miedo a ser enviados al frente sirvió de nexo de unión entre ellos. A diferencia del futurista italiano Umberto Boccioni y de los expresionistas alemanes Max Beckmann, August Macke y Erich Heckel, los dadaístas no defendieron nunca la ingenua imagen de la guerra como heroica experiencia común de la juventud europea.

Así, Franz Marc veía en la guerra un gran acontecimiento que había de contribuir al cambio de la sociedad: «Sólo así podía limpiarse el establo de Augías, la vieja Europa –escribió a su amigo Wassily Kandinsky el 26 de septiembre de 1914– ¿o es que acaso hay

14.7.1916 — El presidente francés Raymond Poincaré exige la devolución de Alsacia-Lorena como condición para el armisticio

5.11.1916 — Alemania y Austria anuncian la creación del reino independiente de Polonia



5

### 3. MARCEL JANCO Y HANS ARP

#### Velada de arte nuevo

Presentación privada en la Galería Dadá, Bahnhofstr. 19, Zúrich, 28 de abril de 1917  
Programa con los retratos de Hugo Ball, Emmy Hennings y Tristán Tzara, obra de Marcel Janco, así como un grabado de Hans Arp

### 4. MARCEL JANCO

#### 50-DADÁ

Madera, 32 x 24 cm  
Propiedad privada

### 5.

#### Reunión dadaísta

11 enero de 1921  
Paris, Bibliothèque Litteraire Jacques Doucet, Archives Charmet  
De izquierda a derecha y de arriba a abajo: desconocida, Tristán Tzara (en cuya frente se lee «DADA»), Georges Auric, Alfredo Casella, Francis Picabia, Germaine Everling, Georges Ribemont-Dessaignes

alguien que desee que esta guerra no tenga lugar?». La actitud de Hugo Ball respecto a este entusiasmo ciego fue desde un principio mucho más crítica. «Lo que ha sucedido es que se ha dado rienda suelta a la maquinaria y al propio diablo. Los ideales no son más que etiquetas añadidas *a posteriori*», anotó en su diario en noviembre de 1914. Medio año después huyó a Suiza.

Cuando el cabaret Voltaire abrió sus puertas, en febrero de 1916, Boccioni, Macke y el poeta expresionista August Stramm habían caído ya en acción. El frente del Oeste se había convertido en una despiadada guerra de posiciones. Franz Marc murió poco después, el 4 de marzo de 1916, en Verdún, en una batalla que acabó por costarle la vida a más de setecientos mil soldados franceses y alemanes.

Los dadaístas reaccionaron con náusea y rechazo a la brutalidad de la guerra, a la maquinaria de muerte anónima y a las cínicas justificaciones de los gobernantes a ambos lados del frente, que con la supuesta lógica de sus argumentos intentaban dar pátina de legitimidad a la política bélica. Los dadaístas reprochaban también a las poblaciones su carácter sumiso y nacionalista, y con tanto más orgullo formularon su oposición. «El dadaísmo pretendía destruir el engaño de la razón y descubrir un orden irracional»; así definía Hans Arp el objetivo común. Para alcanzarlo, sin embargo, los dadaístas siguieron caminos muy distintos entre sí. Mientras el grupo de Berlín introdujo elementos políticos en su argumentación,

con la voluntad de animar a su público a que pensase y actuase por su cuenta, los dadaístas de Zúrich apostaron exclusivamente por la ironía, la irracionalidad y la provocación literaria.

Hugo Ball recordaba con nitidez la historia de la fundación del cabaret Voltaire: «Fui a ver a don Ephraim, el propietario de la Meierei, y le dije: «Por favor, don Ephraim, deme su salón». Y fui a ver a unos cuantos conocidos y les pedí: «Por favor, denme un cuadro, un dibujo, un grabado. Quiero organizar una pequeña exposición en mi cabaret». Fui a ver a la amable prensa de Zúrich y les dije: «Publiquen algunas reseñas. Va a ser un cabaret internacional. Queremos hacer cosas hermosas». Y me dieron los cuadros y me publicaron las reseñas. Y el 5 de febrero teníamos un cabaret».

La modesta sala en el número 1 de la Spiegelgasse de Zúrich podía dar cabida a un pequeño escenario y a cincuenta visitantes, aproximadamente. Las paredes estaban decoradas con obras de Max Oppenheimer y Hans Arp, así como con máscaras de Marcel Janco. Ball y sus amigos organizaban allí cada velada un abigarrado programa de canto, recitado, baile e interpretación de piezas musicales. En la inauguración se representaron, además de varias piezas compuestas por ellos mismos, textos de Frank Wedekind, Alfred Jarry, Guillaume Apollinaire y de Voltaire, filósofo francés de la Ilustración y santo patrón del local. Para el acompañamiento musical se escogieron piezas de Claude Debussy y Maurice Ravel. Mary Wigman, Sophie Taeuber y Emmy Hennings, compañera esta

7.11.1916 — Thomas Woodrow Wilson es reelegido presidente de Estados Unidos

1917 — El deficiente avituallamiento y las temperaturas extremas dan lugar en Alemania al «invierno de los colinabos»

«Dadá fue para mí a un tiempo comienzo y punto final. en la libertad de zúrich, donde los periódicos podían decir lo que les apetecía, donde podían fundarse revistas y recitarse poemas contra la guerra, donde no había cartillas de racionamiento, ni sucedáneos, en zúrich, digo, tenía uno la posibilidad de gritar todo aquello que amenazaba con hacerle reventar a uno.»

Richard Huelsenbeck



6



7

última de Ball, se contaban entre las bailarinas de la escuela Laban de danza, propiedad del coreógrafo Rudolf von Laban, emigradas asimismo desde Múnich, que presentaron varios bailes exóticos ataviadas con máscaras abstractas de Marcel Janco y vestuario de Hans Arp.

El programa de los primeros meses resultaba novedoso en Zúrich, pero a escala internacional no se salía especialmente de lo habitual. Junto con Richard Huelsenbeck, Hugo Ball había organizado ya veladas parecidas en Berlín. No puede decirse que estas sesiones tuviesen desde un principio un carácter típicamente dadaísta. Los poemas y textos recitados se orientaban todavía hacia la emoción exacerbada y la elocuencia del expresionismo. Paulatinamente, y movidos por la creciente expectativa de su público, el atrevimiento de los organizadores fue en aumento. Las noticias que llegaban a la pacífica Zúrich desde allende las fronteras no hacían sino confirmar a los artistas lo que ya sospechaban: la locura tenía método. La negación completa de toda regla y la renuncia a cualquier encasillamiento conocido parecían la única respuesta apropiada a la guerra.

Hugo Ball describió así la radicalización del programa: «Nuestra voluntad de entretener al público con elementos artísticos nos da ánimos, nos instruye, nos fuerza a una marcha ininterrumpida en pos de cuanto es vivo, nuevo, ingenuo. Es una competición con las expectativas del público, que requiere toda nuestra capacidad de inventiva y debate».

Los artistas hallaron nuevas formas de expresión literaria en los poemas fónicos sin sentido alguno y en los llamados poemas simultáneos, en los que todos los participantes recitaban al mismo tiempo sus poemas sobre el escenario. Hicieron suya también la técnica del *collage* inventada por los cubistas Pablo Picasso y Georges Braque. Ya sólo les faltaba un nombre igualmente sonoro: ¡DADÁ!

La lista de mitos que circulan en torno al término definitorio de esta corriente artística es larga. Varios son los dadaístas que reclamaron para sí el descubrimiento e incluso la acuñación del término «dadá». Los amigos comunes apoyaban una u otra versión según las ocasiones. En cuestión de prioridades, y con esto no nos referimos sólo a la disputa por la paternidad de «Dadá», los dadaístas no entendían de bromas. El grupo de París de los años veinte consideraba a Tristán Tzara su inventor. A su regreso de Zúrich en 1920, Tzara afirmó que él había encontrado la palabra en el diccionario Larousse. Se dice que cuando aparecieron los primeros rumores que atribuían la paternidad de la misma a Hans Arp, Tzara exigió una rectificación por parte del propio Arp, que apareció en 1921 en la revista *DADA*: «Por el presente declaro que Tristán Tzara descubrió la palabra «Dadá» el 8 de febrero de 1916 a las seis de la tarde: yo me hallaba presente, junto con mis doce hijos, cuando Tzara pronunció por vez primera la palabra, que como es comprensible nos llenó de júbilo». Más adelante, Hans Arp tuvo ocasión de desdecirse: había creído que la sola formulación habría bastado para reconocer

1917 — Se intensifica la ofensiva submarina contra Inglaterra

15.3.1917 — El zar Nicolás II abdica en su hermano Miguel (1878–1918). La Duma proclama la creación de un gobierno civil

## 6. GEORGE GROSZ

### Sin título

1920, óleo sobre lienzo, 81 x 61 cm  
Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen

## 7. GEORGE GROSZ

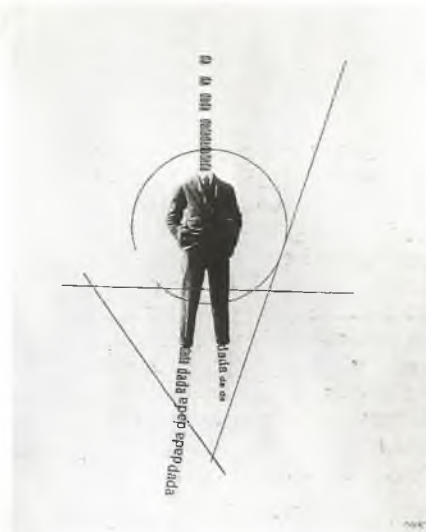
### Una víctima de la sociedad (Recuerda al tío August, el inventor desdichado)

1919, óleo, lápiz y collage sobre lienzo, 49 x 39,5 cm  
París, Musée National d'Art Moderne, Centre Pompidou

## 8. GEORGE GROSZ

### Imagen dadá

hacia 1919, pluma en tinta china, foto y collage con texto, 37 x 30,3 cm  
Zúrich, Kunsthaus Zürich



la ironía encerrada en su declaración. Lo cierto, sin embargo, es que muchos dadaístas vieron en su primera manifestación la corroboración de la teoría de Tzara. Christian Schad, pintor que atravesó una breve fase dadaísta antes de optar por el neo-objetivismo, se sintió en 1921 en la obligación de establecer una correcta cronología de los hechos. En una carta dirigida a Francis Picabia, Schad escribió: «Paso a relatar lo que he podido averiguar y lo que todo escritor alemán o suizo dirá si le pregunta usted: los señores Huelsenbeck y Ball inventaron la palabra "Dadá". Hay numerosos testigos dispuestos a afirmar que en aquella época el señor Tzara se encontraba en otro lugar».

La versión más verosímil es, con todo, la que el propio Richard Huelsenbeck popularizó en su libro de memorias *En avant Dada*: «Hugo Ball y yo descubrimos por casualidad la palabra "Dadá" en un diccionario alemán-francés mientras buscábamos un nombre para Madame le Roy, cantante de nuestro cabaret. Dadá significa en francés «caballito de madera». Es una palabra breve y sugestiva, y "Dadá" se convirtió en breve en el estandarte de todo cuanto defendíamos en el cabaret Voltaire».

La primera mención pública del término se produjo en el prólogo al primer número de la revista *Cabaret Voltaire*, aparecido en mayo de 1916. Ball explica en éste la fundación del cabaret y anuncia: «El siguiente objetivo de los artistas en él reunidos será la publicación de una revista. *La revue paraître à Zürich et porter*

*le nom "Dada". ("Dada") Dada Dada Dada Dada.»* Un mes antes ya había mencionado dos veces la palabra en sendas anotaciones de su diario.

Los dadaístas descubrieron en el infantil balbuceo «dadá» una digna representación de su nihilismo y de su rechazo frente a las convenciones burguesas y el belicismo de la clase política. Por su expresiva sonoridad y su completa carencia de significado, el término parecía el grito de guerra ideal en la lucha contra las tradiciones literarias y artísticas, así como contra la sumisión a la armonía de la composición, la teoría del color y el metro y la rima. Los dadaístas destruyeron la estructura formal de cuadros y poemas en señal de rechazo de la guerra, del poder político reinante y del sistema social de clases. Tan sólo el grupo dadaísta de Berlín, con Richard Huelsenbeck, George Grosz y John Heartfield a la cabeza, transformó este «sustitutivo bélico» literario y artístico en una lucha política activa.

Una de las actuaciones de Hugo Ball ejemplifica claramente qué debía esperar el público del cabaret Voltaire tras las primeras semanas. «Me había puesto un traje especial, especialmente diseñado por Janco —explica Ball—; unos tubos de cartón azules y resplandecientes cubrían mis piernas hasta la cadera». Sobre los hombros, Ball lucía un ancho cuello, y sobre la cabeza un enorme sombrero cilíndrico. Marcel Janco había confeccionado el traje con cartón. Tanto el cuello como el sombrero despedían destellos dorados y

---

6.4.1917 — Estados Unidos declara la guerra al Reich

17.5.1917 — El revolucionario ruso León D. Trotski regresa a Rusia desde su exilio en Estados Unidos

---



**gadji beri bimba glandridi laula lonni cadori  
 gadjama gramma berida bimbala glandri galassassa laulitalomini  
 gadji beri bin blassa glassala laula lonni cadorsu sassala bim  
 gadjama tuffm i zimzalla binban gligla wowolimai bin beri ban  
 o katalominai rhinozerossola hopsamen laulitalomini hoooo  
 gadjama rhinozerossola hopsamen  
 bluku terullala blaulala loooo**

Hugo Ball, «Gadji beri bimba», primera estrofa

9

daban al conjunto el aspecto de una escultura cubista. Hugo Ball se presentaba así ante el público como el gran sacerdote del dadaísmo, y cuando tras una breve pausa comenzó su recital, el asombro de los presentes en la sala fue mutando hacia un airado torrente de protestas. Su actuación había comenzado con el recitado de estas líneas:

«Gadji beri bimba  
 glandridi lauli lonni cadori  
 gadjama bim beri glassala  
 glandradi glassala tuffm i zimbrabim  
 blassa gelassasa tuffm i zimbrabim...».

Hugo Ball fue el inventor de tales poemas fónicos, que con el tiempo se convirtieron en la principal forma de expresión de los artistas dadá. En el poema fónico se quiebra el orden tradicional de las cosas, la correlación entre signo y significado. Las palabras quedan reducidas a simples sílabas fónicas, con lo que se vacía el lenguaje de todo sentido. Finalmente, se reordenan rítmicamente los sonidos. Este proceso priva al lenguaje de su funcionalidad; según los dadaístas, la transmisión de información, las indicaciones y las órdenes han privado de valor al lenguaje. Hugo Ball justificaba así su opinión: «Con aquellos poemas fónicos pretendíamos renunciar a una lengua devastada e impracticable por culpa del periodismo».

Los dadaístas se habían propuesto precisamente lo contrario: devolver a las palabras su pureza e inocencia original. Otros dadaístas centraron sus esfuerzos en la estética de sus textos, ordenando las sílabas de tal manera que la repetición rítmica diese lugar a poemas fónicos en un proceso similar a la composición musical. A partir de tan modestas herramientas, Kurt Schwitters consiguió, a lo largo de diez años, componer una *Ur-sonata* de cuarenta minutos de duración, estructurada en varios movimientos de tempo clásico (rondo, scherzo y presto).

Estos experimentos literarios y musicales se vieron superados por los llamados poemas simultáneos, recitados al mismo tiempo por varias personas. De este modo, los distintos textos se solapaban hasta crear un frenético guirigay, que bien podría interpretarse como metáfora de la atronadora barahúnda en las trincheras y de la dinámica de la gran ciudad. La simultaneidad de tales impresiones, los enormes cartelones publicitarios, la velocidad y el estruendo de los medios de transporte motorizados habían sido tratados ya por el futurismo italiano. Umberto Boccioni, su abanderado, había pintado en 1911 la imagen programática del movimiento: *La calle entra en casa*. Los dadaístas, sin embargo, rechazaron asqueados la fascinación técnica de los futuristas italianos por la moderna maquinaria de guerra. Las construcciones mecánicas dadaístas, como las creadas por Raoul Hausmann, Max Ernst, Francis Picabia o Kurt Schwitters, fueron siempre ingenios inútiles, irónicos o eróticos.

19.6.1917 — Se introduce en Gran Bretaña el sufragio femenino para mujeres mayores de treinta años

15.10.1917 — La bailarina Mata Hari es ejecutada en París, acusada de espionaje a favor de Alemania



10



11

#### 9. AUGUST SANDER

El dadaísta Raoul Hausmann  
1928, fotografía, 25,1 x 17,6 cm  
Zúrich, Kunsthaus Zürich

#### 10. RAOUL HAUSMANN

P  
1921, collage, 32,2 x 22,5 cm  
Hamburgo, Hamburger Kunsthalle

#### 11. JOHANNES BAADER Y RAOUL HAUSMANN

Via Láctea dadá  
hacia 1919/1920, collage sobre un cartel  
de Raoul Hausmann, 50,4 x 30,7 cm  
Zúrich, Kunsthaus Zürich

Otra técnica muy del gusto de los dadaístas de Zúrich era la del poema creado al azar. Como su propio nombre indica, la casualidad es determinante en la creación de tales poemas. Por medio de la casualidad, los dadaístas podían limitar su influjo creativo hasta convertirlo en unas mínimas intervenciones preestablecidas. Tristán Tzara proponía en 1916 unas pintorescas instrucciones para la composición de estos textos: «Para crear un poema dadaísta, toma un periódico. Toma una tijera. Escoge un artículo de la longitud del poema previsto. Recorta el artículo. Recorta a continuación cada una de las palabras que componen el artículo y mételas en una bolsa. Agítala con suavidad. A continuación, extrae los recortes uno a uno, tal como vayan saliendo de la bolsa. Anótalos cuidadosamente. El poema se asemejará a ti». Aun así, lo más probable es que el ejemplo que ofrece Tzara como resultado de dicho proceso no se debiese exclusivamente al azar. Comienza de este modo: «Cuando los perros el cielo cruzan en a un diamante como las ideas y el proceso de la meninge muestra la hora del despertar de un programa...».

El verdadero interés de su experimento radica en que se describe por primera vez un procedimiento que en las décadas siguientes será determinante para el proceso de creación artística. Los dadaístas no fueron tanto inventores como revalorizadores de un material (cotidiano) ya existente que ellos se encargaron de presentar en un contexto estético. Los artistas plásticos del siglo xx se han

valido en repetidas ocasiones del *collage* y del fotomontaje para llevar a cabo un proceso similar de creación de imágenes.

En Zúrich, la dinámica del movimiento dadaísta pronto propició los primeros síntomas de disensión. Si bien todos los dadaístas participaron en la primera velada dadá del 14 de julio de 1916, la función no tuvo lugar en el cabaret Voltaire, sino en la casa gremial Zur Waag. Pocas semanas después, Hugo Ball abandonó la ciudad y se retiró provisionalmente a Tessin. A propósito de la función del 14 de julio anotó en su diario: «Mi manifiesto en la primera velada era una renuncia apenas disimulada dirigida a los amigos. Así lo han entendido. ¿Cuándo se ha visto que el primer manifiesto de una causa recién fundada revoque ésta ante sus partidarios? Y sin embargo así ha sucedido. Cuando una cosa está agotada, no puedo seguir perdiendo el tiempo con ella». Pese a ello, el resto de dadaístas de Zúrich, encabezados por Richard Huelsenbeck y Tristán Tzara, continuaron sus actividades y representaciones con inagotable energía.

Hugo Ball volvió a colaborar con el grupo en la fundación de la Galería Dadá en marzo de 1917. Daba la impresión de que con ella, y de manera tardía, los dadaístas buscaban conceder una mayor importancia a las artes plásticas dentro de su movimiento. El programa inaugural de la galería, sin embargo, pretendía sobre todo establecer vínculos con las raíces del dadaísmo literario: se expusieron obras de artistas expresionistas de la galería Sturm de Berlín,

7.11.1917 — Revolución de octubre en Rusia; tras la victoria, los insurrectos instauran un gobierno de comisarios populares bajo la presidencia de Vladimir I. Lenin

10.12.1917 — El Comité Internacional de la Cruz Roja recibe el premio Nobel de la paz

12.

«Primera Feria Internacional Dadá»

Catálogo, 1920, con textos de Wieland Herzfelde y Raoul Hausmann  
Berlín, Berlinische Galerie, Landesmuseum für moderne Kunst, Photographie und Architektur

13.

«Primera Feria Internacional Dadá»

5 de julio de 1920, galería del doctor Burchard, Berlín  
Berlinische Galerie, Landesmuseum für moderne Kunst, Photographie und Architektur  
De izquierda a derecha, de pie: Raoul Hausmann, Otto Burchard, Johannes Baader, Wieland y Margarete Herzfelde, George Grosz, John Heartfield; sentados: Hannah Höch, Otto Schmalhausen



12

acompañadas de una velada *sturm* con textos y música de Alban Berg, Wassily Kandinsky, Arnold Schönberg y Paul Scheerbart.

Pese a la participación de Hans Arp y Marcel Janco en el movimiento dadaísta de Zúrich, la actitud de los escritores participantes siguió siendo principalmente antiartística. En el mejor de los casos, estaban dispuestos a aceptar la inclusión de las artes plásticas en el movimiento dadaísta sólo si éstas demostraban ser radicalmente antiestéticas y ahistóricas, y si se liberaban de todos los modelos e inspiraciones de la historia del arte. La renuncia de los artistas a la técnica tradicional del óleo sobre lienzo fue una de las consecuencias del esfuerzo por adaptarse a las exigencias de los correligionarios dadaístas. Cuando los artistas dadá recuperaban en sus obras modelos conocidos de la historia del arte, lo hacían siempre con un carácter implícitamente despectivo.

En 1917, Hugo Ball se retiró de nuevo a Tessin. Hans Arp abandonó Zúrich en 1919. Recaló primero en Colonia, donde se produjo el reencuentro con Max Ernst, y junto con él y Johannes Theodor Baargeld fundó el grupo dadaísta de Colonia. Richard Huelsenbeck había regresado a Alemania en enero de 1917, para reavivar junto con los camaradas berlineses la idea dadaísta. Tras la marcha de sus amigos, Tristán Tzara asumió en solitario la dirección del movimiento en Zúrich. En los dos años siguientes organizó numerosas veladas y editó entre otras la revista *Der Zeltweg*, que debe su nombre a una calle de la ciudad. Su principal colaborador en esta época fue el joven escritor Walter Serner.

El traslado de Tzara a París en enero de 1920 supuso el fin definitivo del dadaísmo en Zúrich. Por aquel entonces, el movimiento había alcanzado ya en Berlín, París, Nueva York, Hannover y Colonia su punto álgido.

### berlín – dadá es un negocio que marcha bien

Richard Huelsenbeck (1892–1974) entró en contacto con los representantes locales del expresionismo literario durante sus estudios de medicina en Berlín. Hans Richter describe así sus posteriores actuaciones dadaístas: «Se le considera arrogante, y tal es su aspecto. Le tiemblan las aletas de la nariz, y arquea las cejas desmesuradamente».

A comienzos de 1917, Huelsenbeck regresó de la neutral Suiza a Berlín y se sumó al grupo formado en torno a la revista *Neue Jugend* (Nueva juventud). En mayo de ese mismo año publicó en ésta su himno *Der neue Mensch* (El nuevo hombre). Tanto el nombre de la revista como el título de su colaboración están marcados por la poderosa elocuencia del expresionismo: «El nuevo hombre debe extender las alas del alma, debe dirigir sus oídos a aquello que se acerca, y sus rodillas deben buscar un altar ante el que arrodillarse». Nada queda aquí de los irónicos juegos de palabras del dadaísmo de Zúrich. Huelsenbeck se había distanciado temporalmente del dadaísmo, como él mismo reconocería más adelante.

17.7.1918 — Un pelotón bolchevique fusila en Ekaterimburgo al zar Nicolás II y a su familia

28.10.1918 — Se proclama en Praga el estado checoslovaco

3.11.1918 — Revuelta de los marineros en Kiel





**«Lo que llamamos dadá es un juego de locos nacido en la nada, en el que se entrecruzan todas las cuestiones primordiales...»**

Hugo Ball

13

Efectivamente, tuvo que pasar todo un año hasta que, en el transcurso de una conferencia ofrecida en el gabinete gráfico I.B. Neumann el 22 de enero de 1918, se manifestara de nuevo a favor del movimiento. Durante aquella velada, su inflamado discurso prendió la mecha del espíritu dadaísta en Berlín. Numerosos escritores y artistas jóvenes de la capital del imperio acogieron espontáneamente sus ideas y, llenos de entusiasmo, las hicieron suyas. «Él fue quien llevó el bacilo dadá a Berlín, donde Raoul Hausmann, infectado desde su nacimiento, acogió enérgico la infección de Zúrich, al punto de que ni los mismos bacilos sabían si descendían por parte de padre de R.H. o de R.H.»; con estas palabras honró Hans Richter la importancia de Huelsenbeck en el nacimiento del dadaísmo en Berlín.

Las duras condiciones de vida y la caótica situación política en Alemania habían alcanzado a comienzos de 1918 tintes dramáticos. La población urbana se moría de hambre, y con el final de la batalla de Flandes en noviembre del año anterior se habían hecho públicos el alcance de la catástrofe y los cientos de miles de muertos en las trincheras. Poco quedaba entre la población del entusiasmo probélico de principios de la contienda. Paulatinamente fueron apareciendo en Alemania las primeras protestas contra las consignas oficiales que alentaban a seguir resistiendo. La llamada «huelga de enero» de 1918 en Berlín, en la que participaron más de trescientos mil trabajadores, desató en el Reich una auténtica ola de manifestaciones.

La situación se crispó aún más en noviembre con la revuelta armada de los marineros en Kiel. En Berlín y otras grandes ciudades se fundaron consejos de trabajadores y soldados. Los artistas concienciados se constituyeron en un Consejo Obrero del Arte. Entre sus miembros se contaban los pintores expresionistas Otto Mueller, Emil Nolde y Karl Schmidt-Rottluff, así como los arquitectos Bruno Taut y Walter Gropius, fundador este último de la Bauhaus de Weimar. Los dadaístas berlineses, sin embargo, buscaron apoyo dentro de su propio movimiento.

«La velada de hoy —anunció un con fiado Richard Huelsenbeck en enero de 1918 en el gabinete artístico I.B. Neumann— está concebida como señal de simpatía hacia el dadaísmo, una nueva corriente artística internacional fundada en Zúrich hace dos años.» En los meses posteriores, Johannes Baader, George Grosz, Raoul Hausmann, Hannah Höch y John Heartfield, entre otros, se unieron al movimiento.

El onomatopéyico término «Dadá» ofrecía la posibilidad de expresar su incomodidad con la situación social en Alemania, y en las actividades del grupo de Zúrich encontraron fórmulas preestablecidas con las que canalizar artísticamente su protesta. Richard Huelsenbeck y Raoul Hausmann organizaron una serie de ponencias el 12 de abril de 1918; en el transcurso de la velada, Huelsenbeck presentó el primer manifiesto del movimiento en Berlín y dio a conocer la fundación del Club Dadá. En su ponencia «El dadaísmo en

9.11.1918 — El káiser Guillermo II abdica y parte hacia el exilio en Holanda. Philipp Scheidemann proclama la república

11.11.1918 — Capitulación del Reich alemán. Se declara el armisticio

14.

«Primera Feria Internacional Dadá»

Inauguración, 1920

Berlín, Berlinische Galerie, Landesmuseum für moderne Kunst, Photographie und Architektur  
De izquierda a derecha: Hannah Höch, Otto Schmalhausen, Raoul Hausmann, John Heartfield (tapado) con su hijo Tom, Otto Burchard, la mujer de John Heartfield, Lena, Wieland Herzfelde, Rudolf Schlichter, el arquitecto Mies van der Rohe, desconocido, Johannes Baader; en la fotografía grande: George Grosz

15.

Almanaque dadá

1920, 18,3 x 13,3 cm, 160 páginas, «editado por Richard Huelsenbeck por encargo del Consejo Central del movimiento Dadaísta alemán»



14

la vida y el arte», Huelsenbeck cargó contra el expresionismo alemán antes de destacar los principales rasgos dadá: «El dadaísmo es el primer estilo que no sirve de reflejo estético de la vida, por cuanto descuartiza todos los clichés de la ética, la cultura y la espiritualidad, que no son sino el disfraz de la debilidad». Como ejemplos de métodos de expresión, Huelsenbeck mencionó los poemas-ruido, los poemas simultáneos y la poesía estática, así como «el uso de nuevos materiales en la pintura», es decir el uso del *collage* y el fotomontaje en la composición artística. El manifiesto concluía con una constatación: «Estar en contra de este manifiesto significa ser dadaísta».

Al igual que sucediera en Zúrich, los dadaístas berlineses se propusieron que la contradicción y la inconsecuencia fuesen los principales motores del movimiento. Cabe resaltar que los primeros ejemplos de poesía dadaísta presentados en aquella velada se perdieron en el tumulto originado por los airados asistentes, y que la función tuvo que darse por concluida prematuramente.

La policía confiscó los ejemplares impresos y firmados del manifiesto, que el industrioso Huelsenbeck pretendía vender a cinco marcos. Tres días después de la velada, Raoul Hausmann fue encarcelado temporalmente. El despegue de los dadaístas en Berlín sufrió así un serio revés, del que no se recuperaría hasta finales de año. Pese a ello, Hausmann consideró la velada un éxito. Así se lo explicaba a su compañera Hannah Höch: «Por 22 marcos en metálico

hemos tenido tan en vilo a los periódicos que hasta el 27 de abril nos han servido de publicidad».

Dos años pasaron desde la primera actuación de Huelsenbeck en Berlín hasta que los dadaístas se reagruparon a comienzos de 1919 y comenzaron a dirigirse al gran público con numerosas actividades y publicaciones. Como evoca Raoul Hausmann en su libro *An Anfang war Dada* (En el principio era Dadá), el motivo estuvo en el asesinato de los dirigentes comunistas Kurt Liebkecht y Rosa Luxemburg el 15 de enero de 1919. «El proletariado estaba como alelado y no despertaba de su somnolencia. Por eso hubo que reforzar el activismo DADÁ: contra un mundo que ni siquiera reaccionaba con hombría frente a una atrocidad imperdonable.»

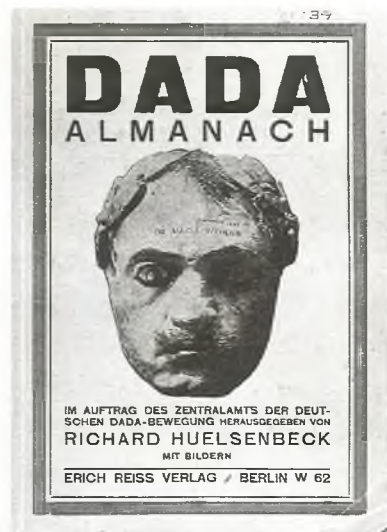
Aunque en abril de 1918 Richard Huelsenbeck describió el dadaísmo como un club al que cualquiera podía pertenecer sin obligaciones de tipo alguno, un año después la línea oficial se hizo más agresiva y el club más exclusivo. De ningún modo deseaban ya aceptar a cualquiera en sus filas, y menos que nadie a Kurt Schwitters. También la rivalidad entre los propios dadaístas fue en aumento, y sus nombres, que tomaban como ejemplo los consejos revolucionarios políticos, no tenían sólo una función paródica. Los dadaístas berlineses se constituyeron en el Consejo Dadaísta Central de la Revolución Mundial. Huelsenbeck se identificaba en el encabezamiento de su correspondencia como Consejo Central del Movimiento Dadaísta en Alemania, Johannes Baader se arrogó

30.11.1918 — Publicación de la novela «El súbdito», de Heinrich Mann  
al que se adscriben, entre otros, el pintor Max Pechstein y el arquitecto Erich Mendelsohn

3.12.1918 — Fundación del grupo artístico Noviembre,

# «Dadá no significa nada; queremos cambiar el mundo con nada...»

Richard Huelsenbeck



el título de Presidente del globo terráqueo y en la tarjeta de visita de Raoul Hausmann podía leerse que éste era «Presidente del Sol, de la Luna y de la pequeña Tierra (cara interior)». Asimismo se habían otorgado mutuamente títulos honoríficos, que todos portaban no sin orgullo: Richard Huelsenbeck, llegado desde Zúrich, recibía el respetuoso nombre de «Dadá mundo»; Hausmann era el «Dadásofo» y su compañera Hannah Höch la «Dadásofa».

Si bien muchos de los manifiestos y llamamientos dadaístas aparecieron firmados en común, la mayoría de los proyectos eran actividades individuales. El Club Dadá, que invitaba a los principales representantes de la política y la sociedad alemana a la anarquía, no tenía en su seno el menor asomo de disciplina. Los egos desbocados y las envidias entre los miembros dieron pie a constantes enfrentamientos. Cincuenta años más tarde, Raoul Hausmann recordaba perfectamente la pugna entre los dadaístas: «Heartfield-Herzfelde y Mehring adoraban al pseudorevolucionario de George Grosz, Huelsenbeck adoraba sólo a Huelsenbeck; aunque había escrito conmigo la mayoría de los doce manifiestos, estaba siempre dispuesto a rendirse a los groszistas. En el otro extremo estábamos yo y Baader, aunque éste, por desgracia, se veía asediado demasiado a menudo por sus ideas religioso-paranoicas».

El dadaísmo berlinés tenía mayor mordiente que su modelo en Zúrich. Éste era principalmente un cabaret literario con algunos rasgos anarquistas, mientras que el Club Dadá era explícitamente

político. En Zúrich, Dadá expresaba la náusea provocada por la situación política rehusando radicalmente la adopción de cualquier postura al respecto y retirándose a una actitud nihilista. Muy al contrario, los dadaístas berlineses expresaban su oposición a la guerra, al gobierno de Weimar y la burguesía conservadora en numerosos y polémicos manifiestos, apelaciones y actividades públicas. Su principal órgano de expresión eran las múltiples revistas dadaístas de reducida tirada, entre las que destacan *Der Dada*, dirigida por Raoul Hausmann; *Die freie Straße* (La calle libre), de la que también era responsable junto con Johannes Baader, así como *Der blutige Ernst* (Absoluta seriedad) y *Die Pleite* (La ruina). Asimismo, los dadaístas berlineses consiguieron que los grandes diarios se interesasen por sus actividades y supieron emplearlos para sus propios fines. Huelsenbeck, Hausmann, Baader, Grosz y Heartfield demostraron ser hábiles estrategas publicitarios, con un enorme talento para promocionar la causa dadaísta. «Dadá vence» o «uníos a Dadá» eran pegadizos eslóganes que empleaban una y otra vez en cualquier situación. Los cinco principales protagonistas del movimiento llegaron incluso a fundar en 1920 una sociedad publicitaria dadaísta, que sin embargo nunca llegó a hacerse cargo de proyectos comerciales. Los dadaístas berlineses gozaban también de un agudo sentido de los negocios. Grandes agencias organizaban sus giras dadá, en las que presentaban sus ideas y actividades en otras ciudades. De ahí que Tristán Tzara

---

1.1.1919 — Introducción de la jornada de ocho horas en el Reich alemán

15.1.1919 — Asesinato de Karl Liebknecht y Rosa Luxemburgo

---



16.

Hannah Höch como uno de sus figurines

hacia 1925, fotografía  
Berlín, Berlinische Galerie, Hannah Höch-Archiv

17.

Dadá vence

1920, cartel para la reapertura de la «antepesimavera dadá», clausurada por la policía, Schildergasse 37, Colonia, 28,7 x 40 cm  
Zúrich, Kunsthaus Zürich

18.

Richard Huelsenbeck y Raoul Hausmann en Praga

1920, fotografía en el Almanaque dadá  
Zúrich, Kunsthaus Zürich

«El arte ha muerto.  
¡Larga vida a dadá!»

Walter Serner

16

podiese decir en 1920, sin asomo de ironía: «Dadá es un negocio que marcha bien».

Los ataques de los dadaístas berlineses al sistema político podían ser a menudo excepcionalmente corrosivos. Llegaron incluso a amenazar con destruir la República de Weimar: «Haremos saltar Weimar por los aires. Berlín es la sede dadá. Nada ni nadie se salvará». También ofrecieron sus servicios a grupos revolucionarios y separatistas: «El Club Dadá ha abierto una oficina para estados secesionistas. Fundamentos nacionales de todo tamaño según tarifa establecida». Un *collage* de gran tamaño creado por Hannah Höch en 1920 ofrece la mejor descripción posible del espíritu de la época y de las tendencias políticas del dadaísmo berlinés. El título es muy apropiado: *El cuchillo de cocina dadá saja el vientre cervicero de la última época cultural de Weimar de Alemania*.

El grupo de Berlín amplió el lenguaje plástico dadaísta con la introducción del fotomontaje, desconocido en Zúrich pero con importantes predecesores entre los constructivistas rusos y los futuristas italianos. Esta técnica incorpora fragmentos fotográficos de la realidad al ya conocido *collage*, y el realismo de éstos aporta un nuevo componente de realidad y provocación a la imagen. Para el espectador, la fotografía de un motivo ofrece una mayor verosimilitud que cualquier intento de dibujarlo. Combinado con otros elementos tipográficos, como recortes de periódico y titulares impresos, el fotomontaje consigue un dinamismo inalcanzable para otros métodos

artísticos de expresión, así como una máxima cercanía e inmediatez. La velocidad de trabajo que suponía el uso de tijeras y cola resultaba asimismo muy conveniente para los dadaístas berlineses. Con todo, la mayoría de sus fotomontajes no fueron manifestaciones artísticas autónomas, sino sobre todo proyectos de carteles y sobrecubiertas de libros o bien ilustraciones de artículos periodísticos y publicitarios.

Tanto más sorprendente se antoja, vistos los numerosos y muy publicitados manifiestos y actividades de los dadaístas, que precisamente una exposición tradicional en el marco de una galería establecida marcara el punto álgido del movimiento en Berlín y al mismo tiempo supusiera el principio del fin del mismo. La «Primera Feria Internacional Dadá», celebrada en la galería del doctor Otto Burchard entre el 30 de junio y el 25 de agosto de 1920, constituye el único intento por parte de los propios dadaístas de documentar en una exposición el alcance internacional del movimiento. El catálogo oficial de la exposición recoge nada menos que 174 piezas realizadas con las técnicas más dispares. Como organizadores de la exposición se presentaban el mariscal de propagandadá George Grosz, el dadásofo Raoul Hausmann y el dadamecánico John Heartfield. El galerista Otto Burchard no sólo puso sus salas a disposición de los artistas, sino que financió además la operación, lo que le valió el título honorífico de *Finanz-Dada*, conferido por Richard Huelsenbeck.

18.1.1919 — Comienzo de la conferencia de paz de París; los aliados fundan el 25 de enero la Sociedad de Naciones

6.2.1919 — El socialdemócrata Friedrich Ebert alcanza la presidencia alemana



17



18

En las fotografías que se conservan de las instalaciones presentadas en la exposición pueden verse numerosos carteles con distintos eslóganes dadaístas: «Dilettantes, ¡alzaos contra el arte!», «Tómese Dadá en serio, vale la pena» o «Dadá es político». Las imágenes reflejan perfectamente el ambiente durante la exposición. Las paredes de ambas salas de la galería, así como las del pasillo que las unía, aparecen profusamente cubiertas con obras de todo tipo. En el centro de una sala se encuentra la colosal construcción de Johannes Baader, *El Gran Plasto-Dio-Dadá-Drama*, descrito en el catálogo como «arquitectura monumental dadaísta». En la otra sala, John Heartfield y Rudolf Schlichter colgaron del techo un maniquí con uniforme de oficial y máscara de cerdo. La exposición acarrió posteriormente a los organizadores una denuncia por injurias al ejército imperial alemán.

El dadaísmo berlinés constituía la parte central de la exposición, pero en ella participaban también Hans Arp desde Zúrich, Otto Dix desde Dresde, Francis Picabia desde París, Max Ernst desde Colonia, Otto Schmalhausen desde Amberes y muchos otros. El gran ausente, con todo, era Kurt Schwitters, de Hannover. A cambio pudo verse en la «Feria Dadá» la aportación de Rudolf Schlichter, titulada *La muerte de Anna Blume*, maliciosa referencia al conocido poema de Schwitters *A Anna Blume*. La exposición ofrecía por demás suficientes elementos de provocación. En esta ocasión, sin embargo, tanto el interés del público como el escándalo resultaron

mínimos. «Se expusieron todas las ocurrencias posibles, todos los materiales, conceptos e inventos, cosas que ni el neodadaísmo ni el *pop-art* han superado, pero el público no quiso saber nada de todo aquello, nadie quería ver más Dadá», recapitulaba décadas después un objetivo Raoul Hausmann.

Hausmann supo calibrar la por lo demás previsible reacción de la prensa antes incluso del comienzo de la exposición y se permitió la inclusión en el catálogo de una parodia de las críticas por llegar. Bajo el título «Lo que la crítica artística dirá de la exposición dadá, en opinión del dadásofo», Hausmann escribió: «Quede dicho de antemano que también esta exposición dadaísta es un farol más, una burda especulación con la curiosidad del público; no vale la pena visitarla». Pocas líneas después añade: «Nada queda en ellos que sorprenda, todo se pierde en un esforzado denuedo por ser originales y, carentes de creatividad, se regodean en inanes trucos». Y efectivamente, en la crítica escrita por el publicista y satírico Kurt Tucholsky y publicada por el *Berliner Tagesblatt* puede leerse: «Si dejamos de lado cuanto hay de farol en este grupo, veremos que muy poco queda de él [...] En la pequeña exposición reina la tranquilidad, y lo cierto es que nadie se indigna ya. Dadá... pues vaya».

Visto el estado de las cosas, la denuncia por injurias al ejército imperial fue al menos un último triunfo y una confirmación de que, cuando menos, seguían estando en condiciones de sobresaltar y

16.2.1919 — Celebración en Alemania y Austria de las primeras elecciones libres

Marzo de 1919 — El arquitecto Walter Gropius funda en Weimar la Bauhaus

### 19. KURT SCHWITTERS

#### Catedral de la miseria erótica

1923, primera columna Merz en el edificio Merz de Hannover, Hannover, Sprengel Museum, Kurt und Ernst Schwitters-Stiftung

### 20. KURT SCHWITTERS

#### Kurt Schwitters con la escultura

##### «La santa preocupación»

hacia 1920, escultura: maniquí, madera, metal, cordel, papel y vela, altura: 100 cm aprox.

(no se conserva)

Hannover, Sprengel Museum, Kurt und Ernst Schwitters-Stiftung

### 21. KURT SCHWITTERS

#### Sin título (Reloj de cordel de Hans Arp)

1928, collage, 12,8 x 10,1 cm

Zúrich, Kunsthaus Zürich



19

20

provocar a las autoridades. El resultado del subsiguiente proceso, celebrado en abril de 1921, fue sin embargo bastante aleccionador. Hausmann no tuvo que comparecer como acusado, Baader, Burchard y Schlichter fueron considerados inocentes; tan sólo George Grosz y Wieland Herzfelde fueron condenados a pagar una modesta multa. El tribunal falló que *El arcángel pruso* colgado del techo y la serie de gráficos *Dios con nosotros* de Grosz eran simplemente chistes malos y de pésimo gusto. La argumentación del abogado defensor se movió también en estas líneas, lo que tuvo fatales consecuencias, como constató Raoul Hausmann más adelante: «Su defensa salvó el cuello a Grosz y fue nefasta para él y sus amigos. ¿Ésa es vuestra defensa? ¿Acaso no lo decíais en serio?». En el preciso instante en el que las instituciones tomaban en serio el dadá y le exigían responsabilidades, los dadaístas flaquearon.

Para entonces, el movimiento dadaísta en Berlín estaba abocado ya a la disolución. Heartfield, Hausmann, Baader y Grosz siguieron su camino en solitario. En 1920, Richard Huelsenbeck publicó aún varios escritos en los que proponía una valoración final del dadaísmo: uno de estos textos llevaba, sin el menor asomo de ironía, el siguiente título: *Alemania debe caer. Memorias de un viejo revolucionario dadaísta*; Otro, *Dadá vence. Una valoración del dadaísmo*. El antiarte del dadaísmo había ocupado entretanto su lugar en la historia del arte. Pocos años después, el dadaísmo fue considerado tan sólo una más de las múltiples corrientes artísticas

de la primera mitad del siglo XX, y como tal fue admitido en los museos. También entonces buscó Hausmann nuevas vías: «Dadá estaba muerto, sin fama y sin sepelio de Estado. Simplemente muerto. Los DADAístas recuperaron sus vidas privadas. Yo me declaré anti-DADÁ y PREsentista y junto con Schwitters retomé la lucha en otros frentes».

### hannover – dadaístas del núcleo y de la cáscara

Raoul Hausmann había conocido a Kurt Schwitters a finales de 1918 en el Café del Oeste cuando este último se le presentó con las siguientes palabras: «Soy pintor y clavo mis cuadros». La amistad entre ambos surgió de forma espontánea. Sin embargo, cuando Hausmann propuso al día siguiente la admisión de Schwitters en el Club Dadá, se dio cuenta de que «apenas sabíamos nada del tal Schwitters». Lo más significativo, con todo, fue que «a Huelsenbeck no le cayó bien». Huelsenbeck acusó a Kurt Schwitters, como a tantos otros, de desarrollar carrera artística a remolque de las corrientes y de mercantilismo inmoral. «Recientemente, muchos editores y artistas han querido asociarse con el dadaísmo, los unos para hacer negocio y los otros por pura ambición», alertaba en el *Almanaque dadá* publicado en 1920. El sorprendente éxito comercial de *A Anna Blume*, colección de poemas

23.3.1919 — Benito Mussolini, antiguo político socialista, funda en Milán la organización fascista Fasci di combattimento

24.3.1919 — Käthe Kollwitz y Lovis Corinth acceden junto con otros artistas a la Academia Prusiana de las Artes de Berlín

## «Libertad, dadá, dadá, dadá, el plañir de los dolores agarrotados, el entrelazado de los opuestos y las contradicciones, de lo grotesco y lo inconsecuente: la vida.»

Tristán Tzara



21

de Schwitters, parecía corroborar estos temores. Gracias a una hábil promoción publicitaria, en pocos meses se vendieron más de diez mil ejemplares del librito. Por ello, Huelsenbeck constató de manera inequívoca: «Dadá rechaza categórica y enérgicamente obras como la famosa *A Anna Blume* del señor Kurt Schwitters». Una visita a Schwitters en Hannover le reafirmó por completo en su opinión: «Vivía como un pequeño burgués victoriano; nosotros le llamábamos el Spitzweg abstracto, el Caspar David Friedrich de la revolución dadaísta», recordaba Huelsenbeck años después, y añadía perplejo: «Nunca he podido tranquilizarme del todo tras comprobar la similitud de los mundos burgués y revolucionario en el caso de Schwitters».

Kurt Schwitters reaccionó con calma al rechazo de los dadaístas berlineses y a los ataques de Huelsenbeck, y respondió con una polémica propia. En un artículo publicado en diciembre de 1920 tomó cumplida venganza de los dadaístas y estableció una sutil diferencia entre el llamado «núcleo» dadaísta y la periferia o «cáscara» del movimiento, en referencia al apellido de su enemigo Huelsenbeck. «Originalmente existía sólo el núcleo dadaísta —afirma Schwitters en su artículo— la cáscara, comandada por Huelsenbeck, se separó más adelante y arrastró consigo parte del núcleo». En una clara burla de lo escrito por Huelsenbeck en el *Almanaque dadá*, añadió: «Merz rechaza categórica y enérgicamente las opiniones inconsecuentes y diletantes del señor Huelsenbeck». En el

mismo texto, Schwitters señalaba su simpatía artística y personal hacia algunos de los componentes del «núcleo» dadaísta, como Hans Arp, Tristán Tzara y Francis Picabia. Con Raoul Hausmann y Hannah Höch en especial le unía una firme amistad y numerosas actividades en común.

Ya en el verano de 1918, Kurt Schwitters se había unido al círculo Der Sturm en torno a Herwarth Walden. Der Sturm le ofreció a partir de entonces el refugio artístico en la capital imperial que le había negado el Club Dadá. Schwitters expuso en numerosas ocasiones en la galería Der Sturm y publicó con regularidad en la revista del mismo nombre. Su primera exposición en solitario, organizada en Der Sturm en julio de 1919, tuvo especial importancia, pues en ella presentó su trabajo por primera vez bajo el concepto «Merz». «Merz» era un fragmento de palabra que Schwitters había empleado en uno de sus primeros *collages* tras recortarlo del logotipo del Kommerz- und Privatbank. A partir de este fragmento legible, el autor tituló el *collage* final como *Cuadro Merz*. Más tarde, y después de que se le negase el uso del término «dadá» para su arte, rebautizó toda su obra a partir de esta imagen: «Cuando expuse por primera vez aquellos cuadros en Berlín, busqué un nombre genérico para la nueva corriente, pues no podía englobar mis cuadros en los viejos conceptos de expresionismo, cubismo, futurismo y demás. Tomé el nombre de una obra muy representativa y decidí que todos mis cuadros serían conocidos colectivamente como «cuadros Merz».

---

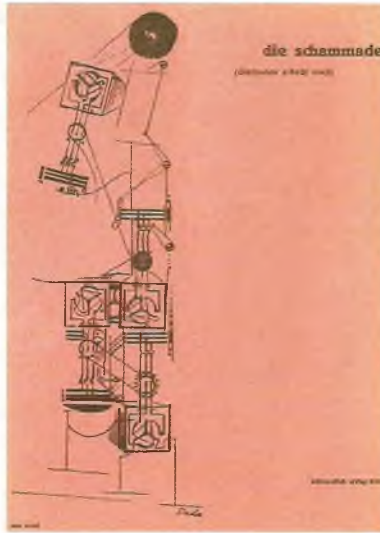
17.4.1919 — Charlie Chaplin, David Wark Griffith y Lillian Gish fundan junto con otros artistas la empresa de producción y distribución United Artists

17.5.1919 — El aeroplano gigante N.C.4 realiza la primera travesía sobre el Océano Atlántico

---



22



23

## 22. MAX ERNST

The Punching Ball o Inmortalidad de Buonarroti o Max Ernst y Caesar Buonarroti

1920, collage, fotografía y aguada sobre papel, 17,6 x 11,5 cm  
Propiedad privada

## 23. MAX ERNST

Die Schammade

Portada de la revista, 1920, editada por Max Ernst y Johannes Baargeld

## 24. MAX ERNST Y HANS ARP

(Fatagaga) Imagen diluvial fisiomitológica

1920, collage y técnicas mixtas, 11,2 x 10 cm  
Hannover, Sprengel Museum

## 25. JOHANNES THEODOR BAARGELD

Típico hermafroclito vertical en representación del dadá Baargeld

1920, fotomontaje, 37,1 x 31 cm  
Zúrich, Kunsthaus Zürich

Para Schwitters, el principio Merz era superior a la simple pintura al óleo por cuanto no sólo empleaba pinturas, sino todo tipo de materiales artísticos y cotidianos. En este proceso, todos los productos empleados conforman una imagen abstracta. El artista describía así la creación de los primeros cuadros Merz: «Al principio desarrollaba cuadros a partir del material que en aquel momento tenía más a mano, como billetes de tranvía y de guardarropia, maderitas, alambre, cordel, ruedas torcidas, papel de seda, latas, trozos de vidrio, etcétera. Introducía estos objetos tal como eran o bien con alteraciones, en función de lo que precisase la imagen. Al ser valorados unos frente a otros pierden su carácter individual, su *eigengift*, se desmaterializan y pasan a ser materiales del cuadro» [*Eigengift* es un concepto ideado por Schwitters que identifica tanto el contenido intrínseco de un objeto como el «veneno» que lo corrompe]. Schwitters recalcó siempre explícitamente la calidad estética de su obra y con ello la diferencia con los objetos dadaístas: «El puro Merz es arte, el dadaísmo puro es no-arte; ambos conscientemente». Es lógico que los dadaístas berlineses, con su anarquismo político y sus grandes gestos antiartísticos, se sintiesen provocados por esta actitud artística más tradicional.

El arte Merz de Schwitters no se limita a los *collages*, llamados por el artista «dibujos Merz», ni a las composiciones de mayor tamaño, los ya mencionados «cuadros Merz». El término pronto pasó a ser sinónimo de todas sus actividades artísticas. Así, pronto produjo varias

esculturas Merz y una extensa poesía Merz. Kurt Schwitters diseñó modelos para un teatro Merz y numerosas arquitecturas Merz. Fundó la central publicitaria Merz, que a diferencia de la sociedad publicitaria dadaísta sí llevó a cabo numerosos encargos comerciales, y hacia finales de la década de 1920 se hizo cargo del nuevo diseño de los documentos oficiales de la administración municipal de Hannover. El objetivo último de Schwitters era unificar todas sus actividades en una utópica imagen de conjunto Merz. «Merz significa crear vínculos, a ser posible entre todas las cosas del mundo», anunció en un manifiesto particularmente teórico publicado en 1924; tres años después, reconocía: «Ahora me llamo a mí mismo Merz».

## colonia – ¿dadá como comercialización burguesa del arte?

A diferencia de Kurt Schwitters, los dadaístas de Colonia sí tuvieron una nutrida representación en la «Primera Feria Internacional Dadá». Con anterioridad a la inauguración de ésta en junio de 1920, Max Ernst (bautizado como «Dadamax»), Johannes Theodor Baargeld (cuyo auténtico nombre era Alfred F. Gruenwald) y Hans Arp, que conoció a ambos a su llegada de Zúrich a principios de 1919, habían organizado ya una «anteprimavera dadá» en la cervecería Winter (Invierno) de Colonia. En esta exposición

28.6.1919 — Firma del tratado de Versalles

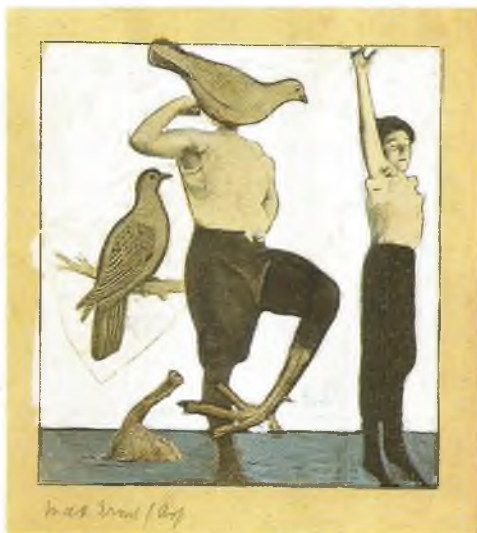
4.8.1919 — Inauguración de la nueva galería en la Galería Nacional de Berlín

18.11.1919 — El Senado estadounidense rechaza la ratificación del tratado de Versalles; también rechaza el ingreso en la Sociedad de Naciones



«Dadá es el sol.  
dadá es el huevo.  
dadá es la policía  
de la policía.»

Richard Huelsenbeck



24



25

pudieron verse obras no sólo de los organizadores, sino también de otros artistas, como Francis Picabia, Heinrich Hoerle y Louise Straus-Ernst. Algunas de las obras que sobrevivieron a las agresiones del público fueron enviadas posteriormente a la feria dadá de Berlín.

Colonia no fue un centro de expansión dadaísta. Las actividades del grupo en la ciudad se limitaron principalmente al trío Ernst, Baargeld y Arp. No sólo organizaron la antepesimera dadá; como editores fueron responsables de revistas como *Der Ventilator* y *Die Schammade*, distribuida en tiradas de cuarenta mil ejemplares. *Die Schammade* llevaba por subtítulo «Diletantes, alzaos» y en portada mostraba una absurda construcción mecánica dadaísta de Max Ernst. Si bien no se publicaron más números de la revista que el aparecido en febrero de 1920, *Die Schammade* tuvo para los dadaístas de Colonia una importancia capital. Por medio de los autores internacionales invitados a colaborar consiguieron no sólo establecer vínculos con los círculos dadaístas de Zúrich y París; la revista marcó para Max Ernst el punto de inflexión entre sus actividades dadaístas en Colonia y su aproximación al surrealismo francés. El posterior portavoz de este movimiento, André Breton, así como sus colaboradores Louis Aragon, Paul Eluard y Tristán Tzara aportaron extensas colaboraciones a *Die Schammade*. Para Hans Arp, Colonia supuso un breve alto en el camino a París. Max Ernst le seguiría en 1922.

Ya en marzo de 1919, Max Ernst había participado junto con su esposa Louise Straus-Ernst y el artista Willy Fick en una maniobra dadaísta de sabotaje de la obra *El joven rey*, de Raoul Koenig, representada en el Schauspielhaus de Colonia. Valiéndose de consignas gritadas a pleno pulmón («¡Que echen al autor, esto no hay quien lo vea!»), consiguieron interrumpir la representación hasta que llegó la policía para expulsarlos. Los saboteadores consideraban su protesta una acción al mismo tiempo artística y política, ya que iba dirigida tanto contra el expresionismo establecido como contra el conservadurismo político. Ernst explicaba así sus motivos: «Para nosotros, en la Colonia de 1919, Dadá era principalmente una actitud mental. Nos propusimos impedir la representación de *El joven rey*, una pieza monarquista y patriótica de insultante estupidez».

Tuvo que pasar medio año, sin embargo, para que, con la fundación y primera exposición del Grupo D, el movimiento dadaísta de Colonia estableciese su estructura organizativa. Con todo, en la exposición estuvieron representados artistas de todo pelaje, entre ellos Heinrich Hoerle, Otto Freundlich y Paul Klee, lo que llevó a otros artistas como Franz Wilhelm Seiwert a retirar sus obras, con el argumento de que el dadaísmo no era más que la comercialización burguesa del arte. Si bien este juicio puede parecer excesivamente severo, lo cierto es que la única exposición en Colonia debida exclusivamente al impulso antiartístico del dadaísmo fue la de la cervecería Winter. Inaugurada en abril de 1920, fue clausurada por la policía

---

1920 — Introducción del sufragio femenino en Estados Unidos

27.2.1920 — Estreno de «El gabinete del doctor Caligari», película expresionista de Robert Wiene

---

**«No es dadá el sinsentido;  
el sinsentido es la existencia  
de nuestra época.»**

Los dadaístas



26



27

pocos días después bajo la acusación de distribución de pornografía. No obstante, la única prueba que pudo hallarse de los cargos fue la reproducción de un desnudo clásico de Alberto Durero, integrado por Max Ernst en uno de sus *collages*. Ernst y Baargeld, organizadores del evento, celebraron la reapertura oficial como un triunfo personal. El nuevo cartel de la exposición lucía en grandes letras un nuevo lema: «DADÁ vence», además de una reafirmación irónica de su probidad cívica: «¡DADÁ a favor de la seguridad y el orden!».

En su autobiografía, Max Ernst repasa una a una las principales manifestaciones artísticas de la exposición: «Podían contemplarse allí *Lombriz antropófila* y *Fluidoskeptrico de Rotswita von Gandersheim*, de Baargeld, así como *Amenaza inaudita de los cielos* y *Relieve original del pulmón de un fumador de diecisiete años*, de Dadamax. Las obras destruidas por el público en arranques de ira eran reemplazadas regularmente por otras nuevas». Otras fuentes afirman que los propios organizadores animaron expresamente a los visitantes a hacer añicos una escultura de Max Ernst con un martillo puesto a tal efecto a su disposición.

El mismo Max Ernst aceptaba la actitud antiartística del dadaísmo dentro de los parámetros preestablecidos. Por lo demás, demostró ser un genial creador de imágenes que supo aprovechar y agotar como ningún otro artista todas las posibilidades de la técnica del *collage* y que en las décadas siguientes experimentó con infinidad de

nuevas técnicas pictóricas. «¿Qué es *collage*? —pregunta en sus *Apuntes biográficos*, y responde en tercera persona—: Max Ernst lo define de la siguiente manera: la técnica de *collage* es la explotación sistemática del contacto casual o artificialmente provocado de dos o más realidades ajenas entre sí sobre una superficie inadecuada a simple vista para tal cometido, y la chispa de poesía que salta en el acercamiento de dichas realidades». La descripción que hace aquí Max Ernst del proceso de *collage* se acerca más a los descubrimientos plásticos de los surrealistas que a los montajes visuales irónicos y agresivamente políticos de los dadaístas berlineses. El verdadero espíritu dadá emana principalmente de sus dibujos en *collage* de maquinarias sin sentido y estructuras biológicas.

### nueva york — «dadá es americano»

También en el caso de Nueva York fueron principalmente los artistas europeos exiliados quienes llevaron el anárquico impulso dadaísta a la ciudad. Los franceses Marcel Duchamp y Francis Picabia se conocieron allí en 1919 y se unieron a Man Ray, procedente de Filadelfia, al galerista y fotógrafo Alfred Stieglitz y al poeta y mecenas Walter Arensberg.

Para los dadaístas de Nueva York, las revistas de bajo costo fueron asimismo un importante medio de comunicación e intercambio

13.3.1920 — Golpe de estado frustrado en Berlín  
Prusiana de las Artes

8.8.1920 — Adolf Hitler anuncia en la cervecería Hofbräuhaus de Múnich su programa de veinticinco puntos

Julio de 1920 — Max Liebermann alcanza la presidencia de la Academia

## 26. MARCEL DUCHAMP Y MAN RAY

### Monte Carlo Bond

1924, diseño original, collage sobre papel impreso,  
retoques en tinta china, 29,5 x 19,5 cm  
Zürich, Kunsthaus Zürich

## 27. MARCEL DUCHAMP

### Secador de botellas

1914, ready-made, hierro galvanizado,  
altura 64 cm, Ø 42 cm  
París, Musée National d'Art Moderne,  
Centre Pompidou

## 28. FRANCIS PICABIA

### Ojo cacodilisco

1921, óleo y collage sobre lienzo,  
148,6 x 117,4 cm  
París, Musée National d'Art Moderne,  
Centre Pompidou



con los demás centros internacionales del movimiento. Stieglitz publicaba desde 1915 los cuadernos 291, que debían su título al número que ostentaba en la calle su galería. Dos años después, esta publicación dio el relevo a la revista 391 de Francis Picabia, que siguió en funcionamiento hasta 1924. En su panfleto *Dadá es americano*, y pese a la impresión que podría derivarse del título, Walter Arensberg destaca la internacionalidad del movimiento: «Dadá es americano, Dadá es ruso, Dadá es español, Dadá es suizo, Dadá es alemán, Dadá es francés...». Y concluía con una contradicción típicamente dadaísta: «Yo, Walter Conrad Arensberg, poeta americano, declaro que estoy en contra de Dadá, pues sólo así puedo estar a favor de Dadá».

También en Nueva York se reprodujeron los escándalos tan típicos del dadaísmo. El boxeador y escritor Arthur Craven sobresaltó en una actuación organizada por Duchamp a lo más granado de la sociedad neoyorquina al presentar ante el público un baúl repleto de ropa sucia. Pese a ello, y a diferencia de Berlín, el accionismo anarcopolítico no era parte integrante del dadaísmo neoyorquino. La lejanía de los campos de batalla europeos impedía que la crueldad de éstos se desfogase en gestos provocadores, antirracionalistas y de resistencia a la autoridad.

A diferencia de lo que sucedía en los grupos de Zúrich y París, los escritores no se arrogaron la preponderancia sobre el movimiento. Más bien fueron los artistas plásticos, con Picabia, Man

Ray y Duchamp a la cabeza, quienes hicieron las principales contribuciones al dadaísmo en Nueva York y abrieron nuevas vías para el desarrollo del arte del siglo xx. Cabe recordar, sin embargo, que su obra se enmarca en el concepto de antiarte. Francis Picabia dibujaba absurdas máquinas que parodiaban la pasión por la técnica y la fe en el progreso características de la época. Man Ray empleaba en sus composiciones imágenes y objetos de consumo cotidianos, los cuales, combinados con otros materiales y camuflados tras sutiles títulos, resultaban difícilmente reconocibles para el espectador.

El concepto dadaísta de objeto de antiarte se queda corto, sin embargo, para describir los *ready-mades* de Marcel Duchamp. Cuando en 1917 presentó un urinario firmado y titulado *Fountain (Fuente)* a la exposición sin jurado de la Society of Independent Artists de Nueva York, no se trataba sólo de una saludable provocación al arte académico.

Los *ready-mades* son objetos específicos de consumo, los cuales se ven elevados a la categoría de objeto de arte por la simple definición del artista y por su presentación como tales en el entorno de una exposición. El objetivo que perseguía Duchamp no era la negación y disolución dadaísta del concepto de arte válido hasta la fecha, sino la liberación de toda traba de este concepto. Sus *ready-mades* son en primera línea una redefinición radical de lo que puede ser una obra de arte, de cómo percibimos éstas y cómo reaccionamos ante ellas. Los *ready-mades* dirigen por primera vez

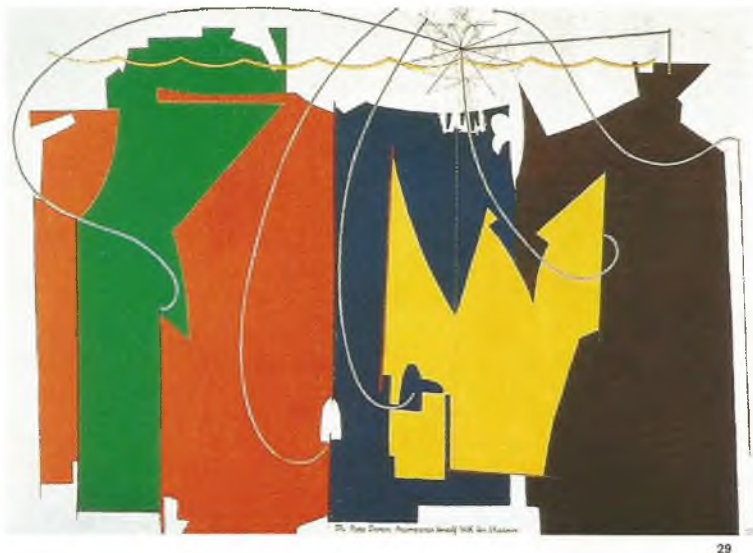
---

11.8.1920 — Celebración en Ginebra de la primera Conferencia Ecueménica, con representantes europeos, americanos y orientales. La Iglesia católica romana no participa

---

29.10.1920 — Estreno de «El Golem», de Paul Wegener

---



**«Aquello que por lo general llamamos realidad es, por hablar con exactitud, la nada exagerada.»**

Hugo Ball

la atención del espectador hacia el significado del contexto para la identificación y valoración de la obra de arte. Esta nueva definición del concepto de obra y la subsiguiente discusión que desencadenó sobre el llamado «contexto» hacen de Marcel Duchamp el artista más influyente del siglo xx.

### parís — «Lo que nos une son nuestras diferencias»

La corriente dadaísta internacional fue fundada en Zúrich en 1916; seis años más tarde recibía sepelio en París. En la metrópolis francesa, el movimiento experimentó un último y tardío empuje. Durante la guerra, los artistas jóvenes fueron enviados al frente o bien consiguieron huir al extranjero. Sólo a partir del acuerdo de paz del 11 de noviembre de 1918 emprendieron el retorno a París artistas como Louis Aragon, André Breton, Philippe Soupault y Tristán Tzara. Francis Picabia y Marcel Duchamp regresaron de Nueva York en 1919. Su compañero de fatigas Man Ray les seguiría dos años después. Hans Arp llegó a la capital francesa en 1920 después de una estancia en Colonia. Ese mismo año recibió la visita de Max Ernst, quien en 1922 se trasladaría definitivamente a París.

La llegada de Tristán Tzara en enero de 1920 supuso un fuerte impulso para el movimiento dadaísta. Breton le había animado en numerosas ocasiones a regresar de su refugio en Zúrich,

como atestigua esta carta de finales de 1919: «Llega usted en el momento apropiado. La vida aquí es ahora mucho más activa». Apenas transcurridos seis días desde su llegada, Tristán Tzara anunció el nacimiento del dadaísmo parisino en la primera sesión de las veladas organizadas los viernes por la revista *Littérature*. Tzara se veía a sí mismo en el papel de portavoz revolucionario, y el aura de cofundador del dadaísmo en Zúrich le confirió en París una enorme autoridad. La otra figura de referencia en el grupo francés era el poeta André Breton, que por entonces contaba 24 años.

El dadaísmo en París fue principalmente un movimiento literario. Sin embargo, a diferencia de cuanto sucedió en Zúrich, donde los dadaístas organizaron su programa de actividades en forma de recitados, poemas, números musicales y bailes, sus correligionarios franceses articularon sus inquietudes sobre todo a través de multitud de publicaciones. En un momento dado pudo dar la impresión de que cada uno de los dadaístas parisienses había fundado una revista propia en la que publicar manifiestos, textos y poemas propios y de sus amigos.

La revista *Maintenant*, editada por Arthur Craven entre 1912 y 1915, marcó el ejemplo a seguir para muchas de las publicaciones posteriores. Breton fundó en 1919 la revista *Littérature*, Francis Picabia continuó publicando *391* y Tzara sacó a la calle la serie de cuadernos *Dadá*. El belga Paul Dermée contribuyó a esta

---

4.5.1921 — Los acuerdos de Londres establecen en 132.000 millones de marcos oro la suma a pagar por Alemania en concepto de reparación  
 27.7.1921 — Adolf Hitler se pone al frente del Partido Nacionalsocialista Alemán  
 25.8.1921 — Tratado de paz entre Estados

---



## 29. MAN RAY

La bailarina de la cuerda se acompaña con sus sombras

1916, óleo sobre lienzo, 132,1 x 186,4 cm  
Nueva York, The Museum of Modern Art,  
donación de David Thompson

## 30.

Dadá Max Ernst

Vernissage de la exposición en la Galerie Au Sans  
Parcel, París, 2 de mayo de 1921  
París, Musée National d'Art Moderne,  
Centre Pompidou

De izquierda a derecha: René Hilsum, Benjamin  
Péret, Serge Charchoune, Philippe Soupault, Jacques  
Rigaut (cabeza abajo), André Breton

plétora de revistas con *L'Esprit Nouveau*, y Paul Eluard tituló la suya *Proverbe*. La librería y galería Au Sans Pareil, fundada en 1919, constituyó el punto de encuentro para los dadaístas franceses; en ella organizó Max Ernst su primera exposición parisina en mayo de 1921.

André Breton propuso una comparación para el grupo parisino que de nuevo incorporaba las típicas contradicciones dadaístas: «Lo que nos une principalmente son nuestras diferencias», constató. De ahí que apenas sorprendiese a nadie que su alianza con Tristán Tzara, que con tanto ahínco había perseguido en un primer momento, se rompiese en 1921. Como se habían reunido tras el fin de la guerra, los dadaístas de París carecían de un objetivo común a todos sobre el que concentrar su ira y sus actividades.

Breton descubrió el proceso de escritura automática en 1920. Un año después visitó en Viena a Sigmund Freud, padre de la interpretación de los sueños. Durante los años siguientes, Breton sustituyó sus satíricas contribuciones dadaístas, agresivas y provocadoras por una literatura en la que renunciaba a todo control racional del proceso de creación, valiéndose para ello de la técnica del automatismo y del azar y nutriéndose de las fuentes del subconsciente. En 1924 publicó sus nuevas conclusiones en el *Primer manifiesto del surrealismo*, en el que propugnaba «el dictado mental sin control alguno por parte de la razón, más allá de cualquier consideración estética o ética».

El método de Breton llenaba así para muchos artistas y escritores el hueco dejado por el dadaísmo, que con el final de la guerra había perdido paulatinamente su efectividad y su razón de ser. Con auténtico entusiasmo se le unieron Paul Eluard, Philippe Soupault, Francis Picabia, Hans Arp, Man Ray y Max Ernst para formar el grupo de surrealistas parisinos. El propio Tristán Tzara, tras un titubeo inicial, se avino a colaborar con el movimiento en 1929.

Durante las décadas siguientes, el dadaísmo (o mejor dicho, la actitud dadaísta) fue revivido en numerosas ocasiones. Los poetas de la poesía concreta de los años sesenta recurrieron a los poemas fónicos de los escritores dadaístas, y los *nouveaux réalistes* franceses se hicieron llamar en sus inicios «neodadaístas». Si bien artistas como Arman, Raymond Hains y Jean Tinguely manifestaban su aprecio por el dadaísmo, los supervivientes de la corriente original sentían escasa simpatía por sus jóvenes admiradores. «¿Cómo se atreve esa gente (artistas, o como quiera uno llamarlos), cómo se atreven a autodenominarse dadaístas?», se indignaba Richard Huelsenbeck en 1961.

Unidos y el Reich alemán

3.4.1922 — Josef Stalin se convierte en secretario general del Partido Comunista de Rusia

15.8.1922 — El gobierno alemán se declara insolvente

30.12.1922 — Fundación de la URSS

# Relieve dadá

Madera pintada, 24 x 18,5 cm

Basilea, Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kunstmuseum, Schenkung Marguerite Arp-Hagenbach

**«NO queremos imitar a la naturaleza. NO queremos recrear, queremos crear. queremos crear, como la planta crea su fruto, y no recrear. queremos crear directa y no indirectamente. Puesto que no hay rastro de abstracción en este arte, lo llamamos arte concreto.»**

Hans Arp



n. 1887 en Estrasburgo,  
f. 1966 en Basilea

Al igual que sucediera con muchos de sus colegas dadaístas, el talento de Arp se manifestó en dos facetas creadoras paralelas, la artística y la literaria, y en ambas obtuvo amplio reconocimiento. Su primer poema publicado data de 1903. La voluntad de obtener una formación artística académica le llevó entre 1901 y 1907 de Estrasburgo a Weimar, y más tarde a París. Allí asistió a las lecciones impartidas en la prestigiosa Académie Julian, donde,

en 1904, también Marcel Duchamp recibiría clases de pintura. El estallido de la Primera Guerra Mundial sorprendió a Arp en París. Su condición de extranjero hostil hizo que en 1915 buscara refugio en la neutral Suiza.

El *Relieve dadá (Relief Dada)* fue creado en 1916, año de la fundación del movimiento en Zúrich. El objeto pertenece a una serie, titulada por el propio Arp *Formas terrenales*. Con esta obra (que se integra en un conjunto de imágenes desarrolladas conjuntamente con su compañera Sophie Taeuber sobre la premisa de la combinación de formas geométricas estrictas) el autor dio un sorprendente golpe de timón en su trayectoria artística. Las «formas terrenales» consisten en relieves de madera, que Arp atornillaba unos sobre otros y luego pintaba. De ellas llama la atención, a diferencia de lo que sucedía en su obra anterior, el amplio espectro de formas orgánicas y biomorfas. En estas construcciones, Arp destierra el ángulo recto de su vocabulario y organiza las distintas piezas de madera en perfiles ondulados y curvos.

Otra circunstancia es digna de mención: las piezas no están fijadas a una superficie neutra. El contorno externo, por el contrario, se expande irregularmente por su entorno. En lo artístico esto era una experiencia todavía novedosa y una importante declaración formal. Con la renuncia al marco y al pedestal de la escultura desaparecen

las barreras entre el espacio del espectador y el del propio objeto de arte. También durante el montaje y pintado de la pieza intentó Arp renunciar a cualquier ilusionismo. No sólo pueden reconocerse las características del material madera pese a la capa de color, sino que también en la superficie de ésta pueden apreciarse tanto la aplicación de la pintura como todas las imperfecciones del proceso. Arp destaca expresamente los cinco tornillos que sostienen las cinco piezas del *Primer relieve dadá*. Las consideraciones estéticas que ocupan a Arp confirman que ya entonces mantenía cierta distancia con las posturas antiartísticas del resto de dadaístas de Zúrich.

El concepto de «formas terrenales» apunta a la investigación de la Naturaleza acometida por Arp. El lenguaje formal de ésta le sirve de modelo para su actividad artística. Los poéticos títulos y abreviaciones de algunos de los relieves creados en aquella época, como el *Sepelio del pájaro y la mariposa* de 1916/1917 o el *Martillo planta* de 1917, permiten reconocer aún tales modelos naturales. En el *Primer relieve dadá* no existe ya vínculo representativo alguno con la Naturaleza. El vocabulario formal de la obra es abstracto, si bien mantiene su orientación hacia las estructuras orgánicas. Presenta un contorno sorprendente, irregular y ondulado, que no se ajusta a ningún principio formulado de antemano. En los relieves de madera, los distintos elementos de color se combinan para crear «una armonía paralela a la de la Naturaleza», tal y como el impresionista Paul Cézanne describió en una ocasión su pintura. Otras figuras de referencia para Arp fueron Wassily Kandinsky y Franz Marc, pintores del grupo Der Blaue Reiter. Como ya hiciera Marc con sus figuras animales, Hans Arp buscó en la Naturaleza el contrapunto pacífico y estético a la deshumanizada carnicería de los campos de batalla europeos. En este sentido, la actitud de Arp se correspondía con la de sus compañeros dadaístas de Zúrich y Berlín, aun cuando buscara un lenguaje visual muy distinto para expresar su náusea.



# collage ordenado según las leyes del azar

Collage, 48,6 x 34,6 cm

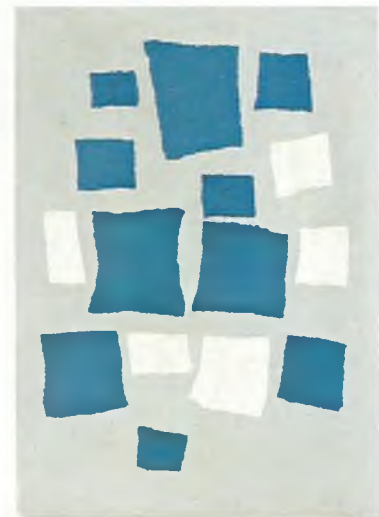
Nueva York, *The Museum of Modern Art*, Purchase. 457.1937

Dos son los rasgos distintivos de la obra dadaísta de Hans Arp: la colaboración con otros artistas y las leyes del azar. Ambos le sirvieron para socavar el mito del genio artístico individual. Su voluntad era más bien dotar a su obra de un carácter impersonal. Para sus relieves, por lo general diseñaba sobre papel la forma de las piezas de madera, que luego encargaba a un carpintero. De este modo podía reproducir varias veces un mismo motivo, o bien utilizarlo con variaciones en distintas obras. En sus *collages*, una construcción fortuita constituye a menudo el punto de partida para el proceso creativo. En torno a 1917 concluyó un puñado de tales *collages*, que tituló con la apostilla *Ordenados según las leyes del azar* (*Nach den Gesetzen des Zufalls geordnet*). Pese a ello, basta un simple vistazo a la imagen que acompaña estas líneas para comprobar que la disposición de los papeles no se debe ni mucho menos a la casualidad que proclama el título. Hans Richter, como Arp dadaísta en Zúrich y posterior cronista del movimiento, escribe en su libro de memorias *Dada Profile* sobre el uso del azar: «Una esquina desgarrada servía de arranque para nuevas composiciones, un manchurrón fortuito de lluvia se convertía en el centro de una explosión que se extendía luego por otras superficies. La convicción de que el azar era el verdadero centro de Dadá le dio nuevos bríos y se convirtió en sus manos en una magia que impregnó no sólo su obra sino también su existencia».

El azar, sin embargo, no es más que la base de la imagen. Hans Arp recortó las doce papeletas coloreadas del *collage* con formas aproximadamente cuadradas, si bien evitó siempre el ángulo recto exacto. A continuación dejó caer estos recortes de papel sobre el cartón. La constelación así creada le sirvió de inspiración para el siguiente paso creativo. Tristán Tzara proponía el mismo proceso para la confección de poemas dadaístas. Una vez recortados, Tzara iba desplazando los recortes sobre la superficie hasta que encontraba la composición final. En el ejemplo que acompaña estas líneas, los oscuros recortes de papel se agrupan como en una danza en torno al cuadrado claro del centro. Las superficies no se superponen, aunque aquí y allá sus vértices están en contacto. Dos papeles que rebosaban el cartón de base fueron recortados por Arp a ras de borde. En la obra resultante, el orden de composición y el principio

del azar alcanzan una situación de equilibrio. Las combinaciones aparentemente casuales que forman los detalles se diluyen en el conjunto. El motivo se mantiene así en una tensa incertidumbre. El espectador puede percibir la mano creadora del artista; falta sin embargo toda voluntad ordenadora.

Hans Arp, como vemos, delega en estructuras casuales el diseño de la imagen; también Max Ernst se serviría de este método. Fueron sin embargo los surrealistas quienes, en la década de 1920, hicieron de los procesos fortuitos e incontrolables de creación de imagen uno de los principios de su actividad artística y literaria. Hans Arp nunca se dejó engullir completamente por el movimiento dadaísta, sino que mantuvo siempre cierta distancia crítica. Lo mismo puede decirse de su período entre los surrealistas parisinos y de su pertenencia a la asociación internacional de artistas Abstraction-Création. Tanto más sorprendente resulta que su obra independiente mantenga puntos de contacto con tantos y tan dispares movimientos artísticos.



Rectángulos ordenados según las leyes del azar, 1916/1917





# cuadro i

Collage, 20,6 x 16,6 cm  
Zürich, Kunsthhaus Zürich

Hans Arp conoció a Hugo Ball en 1915, en la librería Hack de Zürich. En la inauguración del cabaret Voltaire de este último, acontecida en febrero de 1916, Arp fue el responsable de la decoración. A él se deben los muros coloreados y la exposición de obras propias y de artistas de su círculo de amigos. Más adelante, Arp participaría también en el programa del teatro con poemas propios. Pese a ello, mantuvo cierta distancia con determinadas acciones dadaístas, y en sus cartas a una amiga se quejó de las ocurrencias germanófilas de sus colegas dadaístas. Periclitado el movimiento en Zürich, Hans Arp se instaló provisionalmente en Colonia, ciudad en la que, junto con Max Ernst, creó diversos *collages* a los que bautizaron como cuadros «fatagaga» (*Fabrication de tableaux garantis gazométriques*, o «fabricación de imágenes gasométricas garantizadas»). Arp siempre estuvo especialmente interesado en la colaboración con otros artistas ya que de este modo podía delegar en terceros parte del control sobre el proceso creativo, algo con lo que ya había experimentado en sus *collages*. Numerosas son las obras creadas conjuntamente con Sophie Taeuber, a la que Arp conoció en noviembre de 1915 en el transcurso de una exposición suya en la galería Tanner de Zürich y que más tarde se convertiría en su esposa. El estricto lenguaje geométrico del *collage Cuadro i* que acompaña estas líneas (creado en torno a 1920) se debe en buena parte a ella. En sus facetas de artista y especialmente de diseñadora, Sophie Taeuber prefería un repertorio formal reducido, geométrico y bidimensional.

El pequeño *collage Cuadro i* se caracteriza por la sobriedad. Está compuesto por distintas piezas de papel recortadas en ángulo recto, y marca así diferencias con su obra previa *Collage ordenado según las leyes del azar*, de 1917. Los elementos de este cuadro se ordenan en paralelo a los bordes de la hoja. Una sólida pieza oscura ocupa aproximadamente dos terceras partes de la base. Junto al margen superior flota un segundo rectángulo, recortado del mismo papel, que ofrece el contrapunto formal al primero.

Sin embargo, el detalle más llamativo de la obra es una letra *i* que domina el conjunto. Hans Arp no la recortó de un texto impreso y la pegó en el cuadro, sino que la dibujó con una plantilla. Los fragmentos de texto aparecen ocasionalmente como elementos gráficos en otros *collages* de Arp. En este caso concreto, la letra se debe a

otras circunstancias. Hans Arp acostumbraba a inventar abreviaciones figurativas cargadas de simbolismo gráfico, que sin embargo podían también ser interpretadas como formas abstractas. Desde esta perspectiva, es posible interpretar la letra como la representación abstracta de una figura humana de cabeza y cuerpo estilizados.

La letra *i*, por otra parte, desempeña también un papel importante en el concepto creativo de Kurt Schwitters. A partir de 1920, Schwitters comenzó a llamar «dibujos *i*» a aquellos *collages* creados no a partir de la composición de diversos elementos, sino del fragmento de un motivo de mayor tamaño. Puede que Hans Arp, quien dos años antes había entablado amistad con el artista Merz de Hannover, hiciese suyo este método en su *collage Cuadro i* y recortase la composición de un *collage* de gran tamaño. La *i*, en este caso, sería una clarísima indicación del origen de la composición.

Hans Arp atribuyó siempre una dimensión ética a sus obras. Ya en 1915, con ocasión de su exposición en la galería Tanner, presentaba sus cuadros en el catálogo con estas palabras: «estas obras son construcciones de líneas, superficies, formas, colores. Intentan acercarse a lo inefable, a lo eterno, a cuanto trasciende al hombre. Constituyen el rechazo del egoísmo humano».

**«sité con sueños las viejas fortalezas del arte. Los sueños son más fuertes que las bombas atómicas. ¿qué son los vuelos de los atronadores aviones en comparación con los vuelos de los soñadores, de los santos, de los poetas?»**

Hans Arp



Arp

# Tatlin vive en casa

Collage y aguada, 40,9 x 27,9 cm

Estocolmo, Moderna Museet



n. 1886 en Viena,  
f. 1971 en Limoges

Herwarth Walden. Antes incluso del comienzo de la Primera Guerra Mundial, Hausmann redactó numerosas críticas de arte para la revista del mismo título. Gracias a su amistad con el escritor Franz Jung y al contacto con los dadaístas de Zúrich Richard Huelsenbeck y Hans Arp, Hausmann se convirtió en una de las figuras centrales del movimiento dadaísta en Berlín. En 1919, su tarjeta de visita le identificaba pomposamente como «Presidente del Sol, de la Luna y de la pequeña Tierra (cara interior), dadásofo, Dadaraoul, director del circo dadá». Dentro del grupo dadaísta de Berlín recibía el título de «dadásofo».

Como también sucediera a propósito del nombre «Dadá» (cuya paternidad se disputaron, entre otros, Hugo Ball, Richard Huelsenbeck y Tristán Tzara), varios artistas reclamaban para sí el descubrimiento del fotomontaje. Raoul Hausmann defendía que él había descubierto la técnica en 1918, durante unas vacaciones pasadas en compañía de Hannah Höch junto al mar Báltico. En el escaparate de un fotógrafo vieron fotografías en las que las cabezas de las personas retratadas habían sido sustituidas por otras distintas.

La técnica del fotomontaje fue una de las más características del dadaísmo berlinés. Los dadaístas lo consideraban una evolución del *collage* cubista, del que se diferenciaba esencialmente por el uso de elementos textuales impresos y de imágenes fotográficas. Con el uso

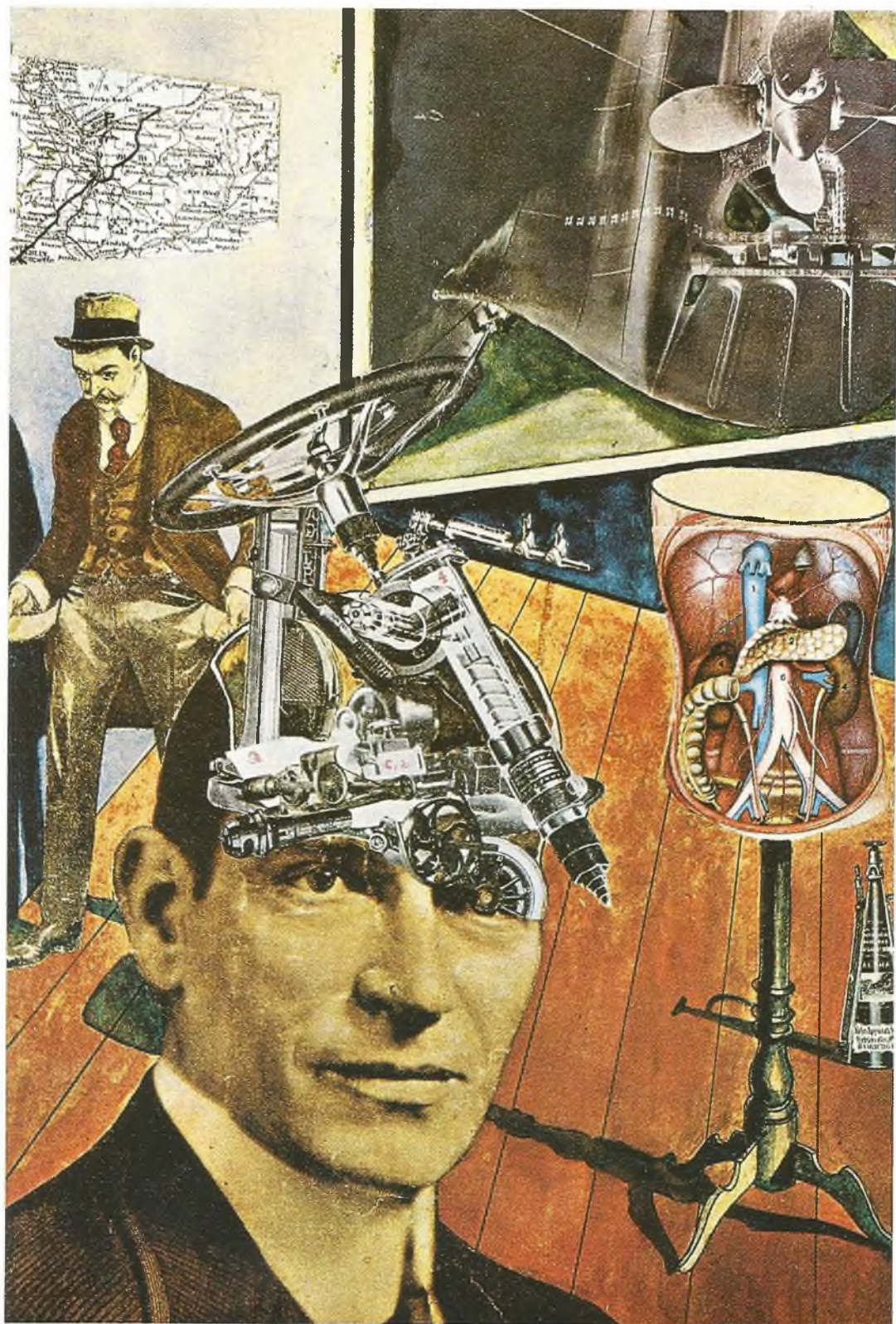
**«Dadá ... requiere movimiento de continuo. sólo en el movimiento encuentra la serenidad.»**

Raoul Hausmann

del término «montaje», pretendieron resaltar la ausencia expresa de voluntad artística en tales obras, ya que los dadaístas de Berlín en ningún caso deseaban ser considerados «artistas» en el sentido tradicional de la palabra. Al designarse a sí mismos «photomonteurs» (fotomecánicos), establecían una cercanía muy conveniente con el proletariado obrero de la industria.

El fotomontaje *Tatlin vive en casa* (*Tatlin lebt zu Hause*) data de 1920. Durante muchos años se pensó que esta obra se había perdido, al igual que *Dadá vence*, otro importante montaje de Hausmann. En la «Primera Feria Internacional Dadá», se expusieron ambas imágenes una junto a la otra, y pueden verse en el fondo de la fotografía que muestra a Raoul Hausmann y Hannah Höch en la exposición. Otra instantánea de la exposición muestra a George Grosz y Richard Huelsenbeck sosteniendo un cartel con la siguiente inscripción: «Die Kunst ist tot. Es lebe die neue Maschinenkunst TATLINS» (El arte ha muerto. Viva el nuevo arte mecánico de TATLIN). El fotomontaje *Tatlin vive en casa* es fiel reflejo de esta proclama: en él aparece un retrato del constructivista ruso, de cuyo cráneo abierto emerge una complicada maquinaria llena de pistones, volantes, contadores, filamentos y tornillos. Tras la cabeza de Tatlin se aprecia un pie de madera sobre el que se sostiene un recipiente esquemático. En su interior se adivina una estructura orgánica. Las anotaciones numéricas permiten suponer que la imagen procede de un libro de texto de biología. Los mundos orgánico y mecánico se constituyen en polos opuestos en el fotomontaje de Hausmann.

De acuerdo con el título, la imagen corresponde al interior de la vivienda de Tatlin. Raoul Hausmann dispuso los fragmentos de imágenes de tal manera que componen un espacio cerrado con suelo de madera. De la pared izquierda cuelga un mapa. Al fondo a la derecha se adivina el casco de un buque de hélice. No resulta difícil seguir la asociación de ideas: Tatlin ha dejado su cerebro en la peana y lo ha sustituido por un ingenio mecánico. De este modo queda ilustrada la utopía dadaísta en la que el pensamiento emocional se ve sustituido por el pensamiento mecánico. Sólo así, afirmaban los dadaístas, puede crearse el nuevo arte (mecánico), reflejo de un mundo mecanizado, racional y en última instancia pacífico.



# El crítico de arte

Collage, 31,4 x 25,1 cm  
Londres, Tate Modern

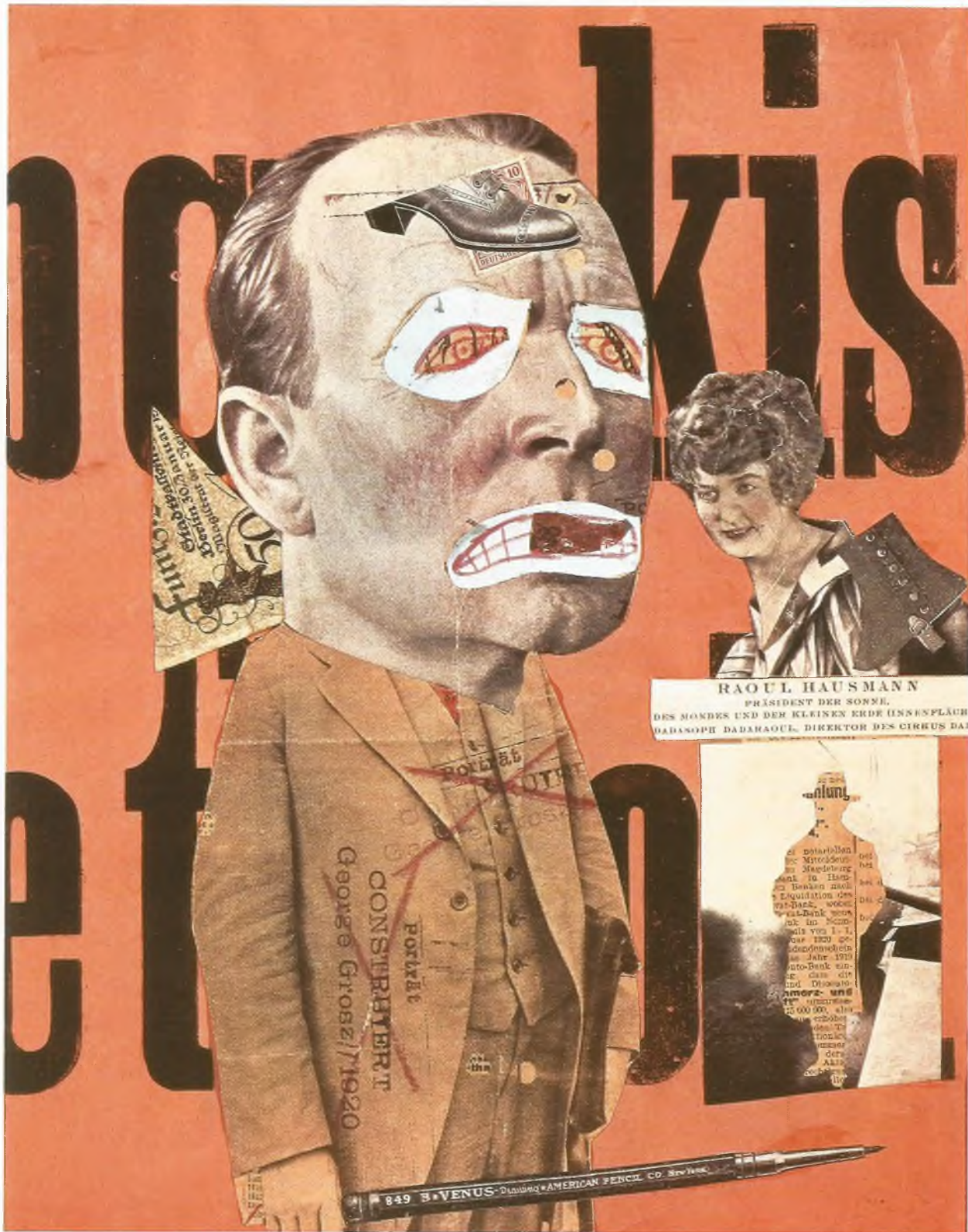
Raoul Hausmann publicó en 1918 el manifiesto *Synthetisches Cino der Malerei* (*Cino* sintético de la pintura), en el que atacaba el expresionismo y proponía el uso artístico de nuevos materiales. Según Hausmann, el dadaísmo supera el arte coyuntural de los expresionistas y su «interpretación de los llamados sonidos del alma» en la pintura. Dadá aporta un nuevo impulso artístico mediante un lenguaje plástico por estrenar y consigue (o eso afirma Hausmann) crear una realidad expresiva radical mediante el uso de fragmentos de la realidad. «El pintor pinta como el buey muge; la alegre insolencia, que algunos confunden con profundidad, de unos arbitruchos empantañados ha generado importantes cazaderos, en especial para los historiadores de arte alemanes. La muñeca abandonada del niño o un trapo de colores son expresiones más necesarias que las de un asno cualquiera que pretende perpetuarse en óleo en salones finitos»; Hausmann daba así rienda suelta a la repulsa que sentía por la pintura expresionista establecida y por los historiadores del arte que la aprobaban. Un año después, entre 1919 y 1920, retomaba este mismo tema en el fotomontaje *El crítico de arte* [*«Der Kunstreporter»* (*Kunstkritiker*)]. Por aquel entonces, los expresionistas habían recibido un nuevo espaldarazo público: Ludwig Justi, director de la Galería Nacional de Berlín, les reservó en agosto de 1919 una sala de exposiciones propia en el Kronprinzenpalais.

Raoul Hausmann compuso el protagonista de *El crítico de arte* a partir de diversas fuentes, y le dotó del rostro de su colega dadaísta George Grosz. El torso de la figura está sellado por dos veces con las palabras «Porträt Construiert George Grosz/1920»; ambas inscripciones aparecen tachadas, puesto que la imagen no es un retrato. Grosz encarna simplemente el papel de crítico de arte. Además, los ojos y boca pegados sobre su rostro dificultan enormemente su identificación. Ambos dadaístas se habían conocido a principios de 1917. Hausmann describió a vuelapluma a Hannah Höch su primera impresión de George Grosz: «Es alguien capaz de esconder sus sentimientos, magníficamente irónico; da la impresión de parlotear, cuando en realidad les toma a todos el pelo y les pone en evidencia. Es tranquilo, seguro y sabe callar. Llegará a ser alguien».

El retrato de medio cuerpo del «crítico de arte» ocupa el espacio central y domina el cuadro. Viste un elegante traje con chaleco y

con la mano derecha sostiene, podría decirse que blande, un lápiz de desproporcionadas dimensiones. Dos ojos descuidadamente garabateados sobre sendos trozos de papel están pegados sobre sus ojos. Parece así que su capacidad de visión queda limitada: el crítico de arte no es capaz de distinguir correctamente el arte sujeto a su crítica. Algo parecido sucede con su expresión: también la boca ha sido sustituida por unos dientes dibujados a lápiz y una lengua pegada sobre éstos. Tras la nuca de la figura aparece el fragmento aguzado de un billete de banco, que alguien parece haberle insertado en el cuello, quizá para sobornarle.

Las manifestaciones del crítico resultan incomprensibles: se extienden como pancartas gigantes por el fondo del cuadro. Apenas pueden identificarse letras y sílabas sueltas, desprovistas de significado. Raoul Hausmann pegó la figura del «crítico de arte» sobre uno de sus carteles con poemas fónicos. La joven que aparece a la derecha muestra sobre un cartelón el objeto de la crítica. En el cartel puede verse una silueta masculina con sombrero. Como indica el título que ondea sobre el cartel (recortado de una tarjeta de visita del propio Hausmann), la muchacha representa aquí al propio «Presidente del Sol» y dadásofo Raoul Hausmann. Es posible incluso identificar la enigmática silueta. Hausmann recortó este perfil de las páginas de economía de un diario, como demuestran las palabras «bancos», «liquidación», «descuento» y «accionarios», que todavía resultan legibles. Pero especialmente puede leerse, con gran claridad y escrito en negrita, el fragmento «merz», recortado de la palabra «Commerz» (comercio). Hausmann hace así clara referencia a su amigo, el artista Merz Kurt Schwitters, de Hannover, a quien presenta como víctima de una crítica arrogante e incapaz de comprender. Por entonces, Schwitters se defendía de los insultantes ataques de sus críticos con unos escritos muy polémicos a los que llamaba «trantextos».



**RAOUL HAUSMANN**  
PRÄSIDENT DER SONNE,  
DES MONDES UND DER KLEINEN ERDE (INSEKFLÄUR)  
DADA-SOPH DADARAOU, DIREKTOR DES CIRKUS DAD



849 B-VENUS-Plattner AMERICAN PENCIL CO. New York

# cabeza mecánica (Espíritu de nuestro tiempo)

Assemblage, 32,5 x 21 x 20 cm

París, Musée National d'Art Moderne, Centre Pompidou

*Cabeza mecánica (Espíritu de nuestro tiempo)* [*Mechanischer Kopf (Der Geist unserer Zeit)*] ocupa un puesto central en la polifacética obra dadaísta de Raoul Hausmann. Este ensamblado único de objetos fue creado en torno a 1920. Sin embargo, Raoul Hausmann había formulado dos años antes las bases teóricas de este trabajo en su *Synthetisches Cino der Malerei*. En el manifiesto podía leerse: «Dadá: ésa es la absoluta maldad válida, junto con la fotografía exacta la única forma autorizada de comunicación gráfica y equilibrio en la experiencia común; todo aquel que consigue liberar su tendencia más íntima y propia es dadaísta. En Dadá reconocerá usted su estado real: maravillosas constelaciones de materiales reales, alambre, vidrio, cartón, tela, que se corresponden orgánicamente con su recién completada fragilidad y abultamiento».

Con esta y otras frases de semejante calibre, Raoul Hausmann situaba el objeto dadaísta en la órbita de la fotografía. Su voluntad era trasladar las particularidades de ésta (documentación de la realidad precisa, objetiva y desprovista de emoción) a su obra, utilizando para ello materiales del entorno inmediato de los humanos. De este modo, las obras dadaístas superarían en autenticidad y realismo a los óleos sobre lienzo de los expresionistas. Por este mismo motivo, Hausmann empleaba elementos fotográficos en sus *collages*.

Conocida la teoría, puede comprobarse que la *Cabeza mecánica* es efectivamente un conjunto de objetos recuperados. Llama sobre todo la atención esa cabeza de madera, que originalmente lucía pelucas en el escaparate de una peluquería. Al combinarla con diversos materiales, Hausmann consiguió que dejase de ser un objeto cotidiano. Centrada sobre la frente, la cabeza luce una cinta de medir. Sobre el cráneo aparece equilibrado un vaso plegable, similar a los empleados por los soldados alemanes en campaña. Sobre la frente puede verse también pegada una nota con el número 22. A su lado, fijado sobre la sien derecha, está el mecanismo de un reloj. Raoul Hausmann sustituyó la oreja instalando en su lugar una cajita de adorno que en su interior contiene un cilindro de imprenta. En la sien opuesta puede verse una regla de madera, así como numerosos tornillos que originalmente formaban parte de una cámara fotográfica. En la parte trasera de la cabeza, el autor clavó un viejo y gastado monedero de cuero.

En un texto aparecido mucho más tarde, en 1966, Raoul Hausmann recordaba la motivación que condujo a la creación de esta obra: «En 1919 creé la *Cabeza mecánica*, a la que también llamé *Espíritu de nuestro tiempo*, para demostrar que la conciencia humana está compuesta tan sólo de aditamentos sin ninguna importancia, que cada uno le pega en el exterior. Bien mirado, no es más que un maniquí de peluquero con unos cuantos bigudíes bien colocados». Existen varios motivos que permiten poner en duda que esta obra fuese creada en 1919. Al no estar la cabeza presente en la «Primera Feria Internacional Dadá», celebrada en la galería del doctor Otto Burchard en julio de 1920, diversos historiadores estiman que tuvo que ser creada con posterioridad a esta fecha. Esta tesis se ve reforzada por la proximidad de la *Cabeza mecánica* a la pintura metafísica italiana, en la que Raoul Hausmann no encontró la inspiración hasta la segunda mitad de 1920.

El propio autor afirma que su obra representa el «espíritu de nuestro tiempo, es decir, el ánimo general en los primeros años de posguerra». Hausmann dispuso todos los atributos significativos del objeto en el exterior. El artista presenta un individuo capaz sólo de confiar en aquello que puede aprehender mediante el uso de aparatos de medición objetivadores. En lugar de una sensación vital emotiva, la cabeza usa el metro, el reloj y la cámara fotográfica para obtener una visión precisa del mundo. Sólo es creíble la palabra impresa. A través del vaso se fuerza en la cabeza toda la información necesaria. A cambio, los ojos permanecen cerrados.

Tras la feria internacional dadá, Raoul Hausmann se aisló de sus colegas dadaístas. En esta situación descubrió los interiores metafísicos de los pintores italianos Giorgio de Chirico y Carlo Carrà. También los maniqués de De Chirico habían perdido cualquier rasgo de individualidad y habían entrado a formar parte de un mundo de objetos mecanizados. Hausmann recuperaría en años posteriores el concepto vital formulado con la *Cabeza mecánica*. A partir de 1925 se dedicó durante un tiempo casi en exclusiva a la fotografía documental y a realizar diversos experimentos fototécnicos en la sala de revelado.





# ABCD

Collage, 40,6 x 28,6 cm

París, Musée National d'Art Moderne, Centre Pompidou

A mediados de la década de 1910, Raoul Hausmann pertenecía todavía a la órbita de la galería Der Sturm; allí presenció una velada poética ofrecida por el poeta August Stramm, cuya elocuencia expresionista Hausmann recordaba fascinado años después. En aquel ambiente conoció también muy pronto la poesía futurista. Por el contrario, desconocía aún los poemas fónicos de los dadaístas de Zúrich, o así lo afirmaba, cuando en 1918 comenzó a experimentar por su cuenta. En sus poemas fónicos, Hausmann desintegraba el lenguaje, aislaba sílabas sueltas, descuartizaba los conceptos y reordenaba a su gusto los jirones de palabras. De este modo privaba al lenguaje de su función comunicativa; los sonidos recuperaban su autonomía; ya no tenían que transmitir nada. Las secuencias acústicas así creadas ofrecían a los oyentes una nueva experiencia acústica. En sus carteles «optofonéticos» de poemas, Raoul Hausmann combinaba la expresión acústica recién creada con la expresión gráfica. Al imprimir el texto de sus poemas fónicos en enormes hojas de papel de embalar, dotaba a los sonidos de forma visual. Tales obras debían abrumar óptica y fonéticamente al lector y oyente.

Las dos líneas de *fmsbwtözäupggiv-..?mü* constituyen uno de sus más famosos carteles de poemas, presentado en 1921 en Praga en una velada dadaísta organizada conjuntamente con Kurt Schwitters. Durante el viaje de regreso, Schwitters recogió las breves secuencias de sonido de Hausmann y fue repitiéndolas, alterándolas y ampliándolas. Sobre esta base desarrolló durante los siguientes diez años una *Ur-Sonata* de más de cuarenta minutos de duración, en la que es casi imposible discernir la línea original de Hausmann. Pese a ello, éste acusó a Schwitters de haberle robado la idea. Lo que más irritó a Hausmann, con todo, fue que, a partir de su rompedora poesía fónica, Schwitters hubiera compuesto una sonata tradicional en tres movimientos; eso sí, exclusivamente vocales.

El fotomontaje *ABCD*, hacia 1920, presenta llamativas diferencias respecto de anteriores *collages* de Raoul Hausmann. De entrada, no existe en él un espacio unitario y perspectivista en el que sus figuras puedan encontrar su marco. En lugar de ello, el cuadro se presenta como un *collage* de distintos fragmentos de

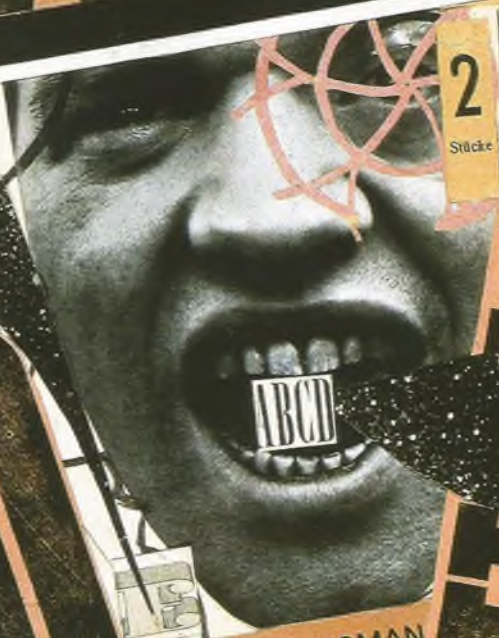
realidad, perspectivas y facetas gráficas. El motivo central es el autorretrato del artista como personaje fotográfico. Hausmann, la boca completamente abierta, presenta su poema fónico: *ABCD*. Casi parece arrojar estas cuatro letras contra el espectador. Diversas secuencias aisladas de letras y números orbitan su cabeza. Cada fragmento se diferencia topográficamente del siguiente. El espectador puede leer el cuadro por completo sin encontrar ningún significado que cohesione el conjunto. Sólo a la derecha del artista aparecen cuatro letras que, combinadas, ofrecen un concepto relevante: «VOCE», o «voz» en italiano. Esta expresión en un idioma ajeno puede interpretarse como reconocimiento implícito de la influencia de los futuristas italianos sobre su poesía fónica y su obra plástica. Kurt Schwitters, su amigo, está una vez más presente en la obra: en un anuncio pegado bajo la barbilla de la figura puede leerse «Raoul Hausmann como margarina del alma», así como la palabra «Merz». La descripción de «margarina del alma» debe entenderse como referencia irónica al arte coyuntural de los expresionistas. El anuncio, a su vez, recuerda la «Primera gran matinal Merz», organizada conjuntamente por Hausmann y Schwitters el 30 de diciembre de 1923 en el teatro Tivoli de Hannover. El constructivista ruso El Lissitzky, que en aquella época residía en Hannover, fue el creador de la tipografía para este anuncio. El billete de banco checo que aparece pegado junto al anuncio de la sesión recuerda la presentación conjunta de ambos en Praga y la composición de la *Ur-Sonata* de Schwitters a partir del poema fónico *fmsbwtözäu* de Hausmann.



Cartel poema «fmsb...», 1918

96  
Stück  
Hand rechts  
5  
4  
3  
Stück  
Stück  
Stück  
Garb  
9

2  
6  
Stück  
Stück  
AB



RAOUL HAUSMAN  
als Seelenmargarin  
MERZ!

September 1923  
MERZ

Kalender  
Stück

3  
Stück

Anna Stuhl



1  
7



OPERSCHWIMM

# Da dandy

Fotomontaje, 30 x 23 cm

*Propiedad privada*



n. 1889 en Gotha, f. 1978 en Berlin

amistosa alusión a su compañero, el dadásopo Raoul Hausmann. La segunda hache de su nombre se la debe a Kurt Schwitters, quien en 1921 justificó esta alteración señalando que de ese modo su nombre podía leerse tanto del derecho como del revés, igual que la Anna de su poema *Merz A Anna Blume*.

En la Escuela de Artes y Oficios, Hannah Höch obtuvo principalmente una formación en grafismo decorativo, de ahí que sus primeras obras consistan en motivos abstractos con formas ornamentales y patrones repetitivos. Por el contrario, le resultaba difícil aceptar las manifestaciones políticas y acciones anarquistas de los dadaístas. Mientras Hausmann intentaba constantemente legitimar teóricamente su producción artística, la dadásopo desarrolló un lenguaje espontáneo, lleno de amable ironía. El fotomontaje *Da Dandy* data de 1919 y muestra una compleja composición gráfica estructurada en varios niveles. La imagen, al igual que tantas otras de Hannah Höch, trata la relación entre los sexos y el papel de la mujer en la sociedad moderna. Por aquel entonces, la artista se ganaba el sustento como empleada en el archivo de la editorial Ullstein de Berlín; tenía acceso ilimitado a todas las publicaciones, entre ellas diversas revistas ilustradas en las que se propagaba una nueva imagen de la mujer moderna. *Da Dandy* habla también de su tormentosa relación con Raoul Hausmann, quien está presente en buena

parte de su obra. El dandi del título no es otro que Hausmann; Höch describía así su apariencia: «La sola visión de un monóculo bastaba entonces para herir los sentimientos de una burguesía que se consideraba progresista. Pero lo que de verdad causaba irritación era que, en el transcurso de una asamblea comunista, ocupase el podio un dandi con monóculo del grupo de los dadaístas».

Hannah Höch integra el título de la obra en el cuadro, como un elemento gráfico más. El centro de la imagen lo ocupa la silueta de una cabeza de perfil, que a primera vista resulta difícil de identificar, pues la artista lo compone a partir de los demás elementos del *collage*, como si fuera un rompecabezas. El perfil lo forman numerosas imágenes de jóvenes modernas, vestidas con elegancia y tocadas con sombreros extravagantes. Todas sonríen cautivadoras. Höch procuró realzar este efecto pegando ojos ajenos sobre sus rostros. Da la impresión de que el «da dandy» no tiene literalmente más que mujeres en la cabeza. De este modo, el cuadro se convierte en una obra clave para comprender su relación con Raoul Hausmann. Éste cohabitaba por entonces tanto con su esposa Elfriede como con Hannah Höch. Nunca le pasó por la cabeza decidirse por una de las dos mujeres, lo que fue motivo de continuos enfrentamientos con Hannah Höch. *Da dandy* ofrece una imagen a un tiempo distanciada e irónica de esta complicada relación. El retrato del amante se reduce a un perfil esquemático, cubierto casi por completo por las imágenes de las numerosas y más jóvenes rivales de la artista.

**«quisiera desdibujar las férreas fronteras que nosotros, arrogantes humanos, tendemos a dibujar en cuanto está a nuestro alcance.»**

Hannah Höch



# El cuchillo de cocina dadá saja el vientre cervecero de la última época cultural weimar de Alemania

Collage, 114 x 90 cm  
Berlín, Neue Nationalgalerie

La condición de única mujer en el movimiento dadaísta no le puso las cosas fáciles a Hannah Höch. Pese a las manifestaciones de sus colegas a favor de la emancipación femenina y su predisposición política a la igualdad de sexos, la mayoría de los dadaístas no aceptaron a Höch como artista por méritos propios. El dudoso elogio que le dedica Hans Richter en su libro de memorias *Dada Profile* resulta muy característico: Richter celebraba especialmente su talento como «encargada de las veladas en el taller de Hausmann», en las que resultaba casi imprescindible por «los bocadillos, la cerveza y el café que parecía obtener por arte de magia pese a la estrechez de recursos». La participación de la artista en la «Primera Feria Internacional Dadá» de 1920 sólo fue posible gracias a las insistentes gestiones de Raoul Hausmann, quien finalmente consiguió vencer la oposición de George Grosz y John Heartfield. Hannah Höch se vengó de estas reticencias presentando una de las obras más impresionantes de la exposición. El catálogo identifica su *collage*, de unas dimensiones inusualmente grandes, con el título de *El cuchillo de postre dadá saja el vientre cervecero de la última época cultural Weimar de Alemania (Schnitt mit dem Küchenmesser Dada durch die letzte Weimarer Bierbauchkulturepoche Deutschlands)*, y como creadora del mismo figura Hannchen Höch. El *collage* puede reconocerse en el fondo de una fotografía que la muestra junto a Raoul Hausmann en la exposición.

La obra es un extraordinario reflejo de cuanto sucedía en 1920. Hannah Höch entrelazó en su *collage* infinidad de detalles, figuras, retratos, elementos mecánicos, paisajes urbanos y mensajes textuales. Es la representación de una época de cambios bruscos, de caos y contradicciones. La disposición de los fragmentos de imágenes no responde a un esquema de composición preconcebido, sino más bien espontáneo, y refleja con gran efectividad el espíritu del momento. En el cuadro aparecen los derrocados representantes del viejo orden: el káiser Guillermo II, el príncipe heredero y el mariscal Hindenburg.

Frente a ellos están el presidente del Reich, Friedrich Ebert, y el banquero Hjalmar Schacht, nuevos depositarios del poder. Entre unos y otros se entremezclan deportistas, actores, bailarines y acróbatas. En la mayoría de los casos, Hannah Höch compuso los cuerpos de sus figuras combinando distintas fuentes. Así se dio forma a los personajes grotescos y parcialmente desfigurados que pueblan el cuadro. La obra es al mismo tiempo una gigantesca colección de curiosidades, en cuyo centro los dadaístas hacen de las suyas con su característico humor anárquico. Resulta fácil reconocer a Johannes Baader, Raoul Hausmann y a la propia Hannah Höch. La artista recortó conocidos lemas dadaístas de diversas revistas para comentar el caos político. En la esquina inferior izquierda, un pequeño pregonero clama: «Uníos a Dadá». En otros puntos de la imagen pueden leerse frases como «Invertid vuestro dinero en Dadá» o «¡Dadá vence!».

Además de los personajes famosos de la política, la cultura, el deporte y el dadaísmo, el cuadro incluye una visión del mecanizado mundo moderno (algo muy característico del movimiento). Locomotoras diesel, un vagón del expreso de los Balcanes, automóviles y turbinas, cojinetes sueltos, rodamientos y ruedas dentadas aparecen esparcidos por el cuadro y vinculan las distintas escenas entre sí, al tiempo que dotan al conjunto de mayor dinamismo. En los detalles pueden reconocerse algunas vistas de los rascacielos neoyorquinos. Hannah Höch se sirve de ellas para recrear la profética imagen de un Berlín futuro entre metrópolis y megalópolis. El título por el que se conoce actualmente la obra, *El cuchillo de cocina [Küchenmesser] dadá saja el vientre cervecero de la última época cultural Weimar de Alemania*, incluye un juego de palabras intraducible en castellano. *Schnitt* significa tanto «recorte» como «incisión», y en este caso se refiere tanto al proceso de obtención de materiales gráficos mediante una tijera como a la aguda y penetrante visión de la artista de la inestable situación política y del ánimo en la sociedad de 1920.



dada

Legen Sie ihr Bild an einen Nagel

Kommi

Die anti  
dada

He, he, Sie Junger Mann  
Dada ist keine Kunstströmung

Die große  
Welt  
dada

Jetzt dada bei.

dada i Sten

HH

# mis lemas domésticos

Collage sobre cartón, 32 x 41 cm

Berlín, *Berlinische Galerie, Landesmuseum für moderne Kunst, Photographie und Architektur*

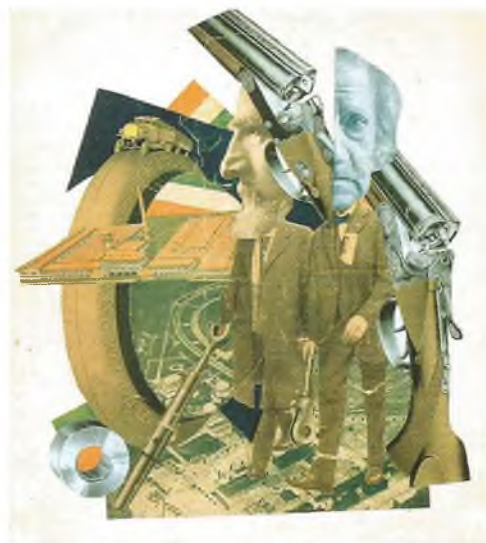
Hannah Höch era una coleccionista. En su recóndita casita con jardín de Berlín-Heiligensee acumuló gran cantidad de documentos, materiales y vestigios del dadaísmo, los clasificó siguiendo un sistema que sólo ella sabía descifrar y conservó de este modo durante décadas lo que de otro modo hubieran sido efímeros testimonios del movimiento. A su muerte, acaecida en mayo de 1978, la Berlinische Galerie se hizo cargo de su legado y llevó a cabo una revisión completa del mismo.

El collage de 1922 *Mis lemas domésticos (Meine Haus-sprüche)* es también una colección de testimonios dadaístas. La dadaísta Hannah Höch no fue nunca una teórica. La postulación de predicados y actitudes la dejaba en manos de otros, principalmente de su compañero sentimental Raoul Hausmann. En el collage, con todo, muchos otros amigos y colaboradores del movimiento dadaísta toman la palabra; *Mis lemas domésticos* es un pequeño e irónico autorretrato de la artista que se refleja en las citas de Kurt Schwitters, Hans Arp o Johannes Baader. El collage se asemeja a un tablón de anuncios, en el que diversos papeles con motivos ornamentales, representaciones fotográficas, ilustraciones científicas e incluso un recorte de mapa de carreteras constituyen el fondo. Los rodamientos hacen acto de presencia una vez más. Como ya sucedía en *El cuchillo de cocina dadá saja el vientre cervecero de la última época cultural Weimar de Alemania*, es posible encontrar, escondido entre los restantes elementos del collage, un autorretrato de la artista.

Sobre los recortes de papel, Hannah Höch anotó destacados lemas dadaístas que luego firmó con el nombre de sus creadores: «Lo único peligroso es una mezcla indecisa» es la admonición de Raoul Hausmann. «Que digan lo que quieran, no saben cómo se sostiene el campanario» cita la primera versión del poema de Kurt Schwitters *A Anna Blume*. También anota la reflexión de Richard Huelsenbeck: «Dadá es la policía de la policía». Por medio de estos lemas, anotados con elegante caligrafía, el cuadro gana una remarcable vitalidad.

Hacia 1922, el movimiento dadaísta se había disuelto en Berlín. Sus integrantes habían emprendido nuevos caminos o habían establecido nuevas alianzas. Uno de estos proyectos fue el «Congreso Internacional de Constructivistas y Dadaístas», celebrado en la Bauhaus de Weimar aquel mismo año. Por entonces

también la relación con Raoul Hausmann había llegado a su fin. En *Mis lemas domésticos*, Hannah Höch reunió por última vez a los dadaístas: de Zúrich, Hans Arp; desde Hannover, el artista Merz Kurt Schwitters; y representando a Berlín, Richard Huelsenbeck, Walter Serner y Raoul Hausmann. La propia artista asoma tímida desde detrás de una superficie cuadrículada. El collage contiene todas las propuestas dadaístas que marcarían su obra artística en las décadas venideras. Aun cuando más adelante Hannah Höch se dedicó preferentemente a la pintura, los principios del fotomontaje y el collage siguieron siendo determinantes en su producción artística.



Altas finanzas, 1923



Meine Hausputze



Mit Raon den stein-  
artigen Zustand auch in  
ihre Moralität bringen.  
Friedländer



Zeit und doch keine  
Zeigen auf Zeit.  
arp.

Es regnet  
Blätter

Es ist das alte  
Blatt der Pflanze  
HULSENBEK



Mit dieser  
Lage hat man  
schon oft  
zu tun

Das ist eine  
Wortauswahl  
mit dem  
Zeit

Das was man in diesen nicht  
fort mal  
spelt  
Zeit

Es ist eine Täuschung  
dass wir nichts gehört  
wird auch Nichts  
da ist... Eine Home



Das was man hört  
ist nicht das was  
man sieht. Das was  
man hört ist nicht  
das was man sieht  
ab das nicht man  
sehen kann



Gefährlich ist nur eine unentdeckte  
Wunde  
Himmels



Es ist das  
die  
Reigen  
den es

Hoch

1922

# El culpable permanece anónimo

Plumilla y tinta china, collage sobre cartón, 50,7 x 35,5 cm

Chicago, The Art Institute of Chicago, donación de señora y señor Stanley M. Freehling



n. 1893 en Berlín, f. 1959 en Berlín

George Grosz recibió el nombre de Georg Gross a su nacimiento. Al igual que John Heartfield, en 1916 decidió americanizar su nombre. Le gustaba provocar a las personas de su entorno, y para ello conversaba a menudo en la lengua del enemigo. Grosz inició sus estudios en la Academia de las Artes de Dresde en 1909; también por entonces comenzó a interesarse por los pintores del movimiento Die Brücke y por Der Blaue Reiter de Berlín. En 1912, de

regreso a Berlín, adoptó el vocabulario formal y el cromatismo de los expresionistas, si bien nunca los empleó como expresión de sus sensaciones individuales. En el dibujo encontró el medio de expresión más adecuado a sus inquietudes. Grosz fue uno de los pocos artistas que en 1914 reconoció de inmediato la insensatez de la guerra. En sus ilustraciones, la gestualidad expresiva fue desapareciendo, y sus dibujos se hicieron más y más impersonales y asépticos; con ello esperaba poder ofrecer una mayor objetividad en su expresión artística.

Ése es el motivo por el que los personajes de sus obras no tienen nunca rasgos discernibles; su única función es la de encarnar la clase social a la que representan. George Grosz dibujó a los vencedores y vencidos de los años de la guerra. Sumergido en este proceso, descubrió que la línea que separaba a ambos grupos partía en dos la sociedad alemana. Mutilados de guerra, mendigos ateridos y prostitutas deambulaban por las calles de Berlín, pero también paseaban por ellas una burguesía bien alimentada, ensimismada en sus placeres, y la casta de los grandes industriales, cuyos beneficios no habían hecho sino incrementarse durante la guerra. Grosz veía en su obra artística un medio de lucha política, cuyo cometido era sacar de su sopor a quienes lo contemplaban: «Pintaba y dibujaba con ánimo de contradicción, y por medio de mi trabajo intentaba convencer al mundo de lo feo, enfermo e hipócrita que realmente era».

George Grosz mantuvo inicialmente una postura crítica frente a las primeras actividades dadaístas acontecidas en Berlín en 1918. Junto con John Heartfield defendía una postura política radical y no era capaz de interpretar un ánimo semejante en el programa dadaísta que Richard Huelsenbeck había traído consigo desde Zúrich. Su ingreso simultáneo en el Partido Comunista de Alemania y en el Club Dadá no es por tanto una decisión fortuita, sino consecuencia lógica de dicha opinión. Sus correligionarios dadaístas le confirieron un nombre de batalla: «Propagandadá».

La pieza *El culpable permanece anónimo* (*Der Schuldige bleibt unerkannt*) fue creada en 1919, y presentada un año después en la «Primera Feria Internacional Dadá». En ella, George Grosz combinó la agudeza de su pluma con elementos de *collage* típicos del dadaísmo, en los que los fragmentos de texto sirven de comentario a la imagen. El «culpable» mencionado en el título ocupa un puesto central en el cuadro. Una pequeña figura impresa le grita al oído: «¡Tarárá! El culpable permanece anónimo». Grosz caricaturiza la figura del criminal otorgándole un rostro amplio y burdo del que ofrece una doble perspectiva al presentarlo simultáneamente de frente y de perfil. El «culpable» se aferra con ambas manos y gesto ansioso al dinero y parece caminar sobre cadáveres, algo a lo que alude la palabra «muerte» pegada sobre su mano izquierda. Sobre el cráneo casi calvo aparece escrita en un renglón torcido la palabra «capitalista». En la arquitectura metropolitana que le rodea, mezcla de dibujo y *collage*, pueden leerse los nombres de diversas urbes internacionales: Hamburgo, Amberes y Newcastle. Grosz sostenía que hubo vencedores en ambos bandos de la contienda. En el fondo del cuadro, una prostituta grita por las calles de las ciudades. Dos palabras fragmentadas definen el mundo que le rodea: «picapleitos» y «albergue». Para Grosz, la prostituta no es sólo víctima de una situación excepcional que afecta a toda la sociedad, sino que también ella es una «culpable» que ejerce su poder sobre sus clientes.





# Daum se desposa con su pedante autómata «George» en mayo de 1920, John Heartfield lo celebra

(const. meta-mec. según prof. R. Hausmann)

Acuarela sobre lápiz, pluma, tinta china, collage, 42 x 30,2 cm

Berlín, Berlinische Galerie, Landesmuseum für moderne Kunst, Photographie und Architektur

George Grosz conoció a los hermanos Wieland Herzfelde y John Heartfield en 1915. Con el tiempo, Wieland se convertiría en su editor y publicaría sus dibujos en las revistas *Neue Jugend* (Nueva Juventud) y *Die Pleite* (La ruina) de su editorial Malik. Grosz no sentía gran interés por los mercados tradicionales del arte y buscaba nuevas formas de presentar su obra ante el público. Enjuiciaba sus dibujos no en función de valores estéticos, sino de su elocuencia política. Las revistas de la editorial Malik le ofrecían una plataforma ideal desde la que escapar a las restricciones de las galerías de arte y alcanzar al mismo tiempo un público más amplio. A esto hay que añadir que se sentía fascinado por la credibilidad que la sociedad estaba dispuesta a otorgar sin restricciones a la palabra impresa: «Lo dice el diario equivalía a decir: debe de ser verdad. Sentía respeto por aquello que aparecía impreso y, por estar yo impreso, me respetaba a mí mismo».

En 1920 concibió la acuarela con fotomontaje *Daum se desposa con su pedante autómata «George» en mayo de 1920, John Heartfield lo celebra* (Const. Meta-mec. según prof. R. Hausmann) [*Daum' marries her pedantic automaton "George" in May 1920, John Heartfield is very glad of it (Meta-mech. Constr. nach Prof. R. Hausmann)*]. Con este título fue expuesta poco después en la «Primera Feria Internacional Dadá». El editor Wieland Herzfelde describió la obra con desacostumbrado detalle en el folleto que acompañaba a la exposición. La introducción decía así: «La firma está redactada en inglés, puesto que aquí se tratan cuestiones íntimas que no todos han de poder entender. ¡Grosz se casa! Para él, sin embargo, el matrimonio no es sólo un acontecimiento personal, sino principalmente social». Herzfelde afirma a continuación, en referencia al matrimonio, que éste es una «concesión a la sociedad». Sobre el cartón puede verse a la compañera sentimental de Grosz, Eva Louise Peter, con la que contraería matrimonio ese mismo año, así como al propio artista en forma de anónimo maniquí mecánico. «Daum» (pulgar) es un anagrama del cariñoso diminutivo «Maud» que Grosz empleaba

para referirse a su mujer. En la esquina superior izquierda de la imagen introdujo de nuevo un pequeño retrato fotográfico de ella. Grosz presenta a ambos amantes de manera casi contradictoria: la figura femenina aparece representada con gran verismo, y sus atributos sexuales han sido resaltados drásticamente. La representación en collage de una mano masculina le acaricia sin vergüenza alguna el pecho descubierto. Ella dirige una mirada invitadora a su compañero. George Grosz se representa a sí mismo como figurín mecánico privado de cualquier rasgo humano que permita identificarle. Su cuerpo consiste en un complicado engranaje puesto en marcha por una manivela, cuyo correcto funcionamiento controlan diversos aparatos de medición. En su descripción de la obra, Wieland Herzfelde ofrece una explicación de la dispar representación de los novios: «Si el símbolo de la muchacha es una figura desnuda que con la mano o algún tejido tapa sus vergüenzas, esta negación de los apetitos sexuales queda anulada, más aún, quedará de relieve en el matrimonio. Pero desde el primer instante de la unión cae una sombra entre hombre y mujer: en el instante en el que la mujer puede dar rienda suelta a su secreto deseo y airear su cuerpo, el hombre se consagra a otras tareas de cálculo con extrema minuciosidad. Ella, consternada, apenas si se atreve a tocar con timidez la cabeza del esposo como si de un peligroso aparato se tratara».

El maniquí masculino evidencia ya la influencia de la pintura metafísica de los italianos Giorgio de Chirico y Carlo Carrà. Ese mismo año, sus *maniquini* aparecen también en forma de anónimos muñecos articulados en algunas obras de Raoul Hausmann. Asimismo, la estricta arquitectura perspectivista que adorna el fondo del cuadro de Grosz recuerda los desiertos paisajes urbanos de De Chirico. El ejemplo de la pintura metafísica marcó el camino para los dadaístas parisinos hacia la estética surrealista. En el caso de Grosz y Raoul Hausmann, esta influencia se redujo con todo a un breve periodo de tiempo que no tuvo continuación en su producción artística posterior.



# Tierra soleada

Reproducción, el original se ha perdido  
*Berlín, Akademie der Künste, John-Heartfield-Archiv*



n. 1891 en Schmargendorf (cerca de Berlín), f. 1968 en Berlín (Este)

personal el rechazo que sentían por el belicoso patriotismo alemán, que les resultaba insoportable. De este modo, Helmut Herzfeld se convirtió en John Heartfield y Georg Gross pasó a ser George Grosz. En un principio, Heartfield deseaba hacerse pintor: su motivo preferido en aquella época eran los paisajes. El encuentro con Grosz, sin embargo, trastocó radicalmente su concepción del arte. Ambos fundaron el Consorcio Grosz-Heartfield y comenzaron a trabajar en la confección de fotomontajes. Más adelante surgiría la disputa con Raoul Hausmann respecto a quién fue el primero en servirse de esta técnica; Grosz fecha en 1916 su primera incursión en este campo: «En el año 1916, cuando Johnny y yo ideamos el fotomontaje en mi estudio de Südend a las cinco de una mañana de mayo, ninguno de los dos sospechaba las enormes posibilidades de nuestro descubrimiento, como tampoco sospechábamos el dificultoso pero satisfactorio camino que habría de seguir». Lo cierto es que fueron más consecuentes que Raoul Hausmann, pues al sustituir las imágenes pintadas por la combinación de fragmentos de fotografías no sólo reclamaron un nuevo estatus para la obra así creada, sino que redefinieron por completo el proceso de creación artística.

John Heartfield vestía exclusivamente monos azules de faena, motivo por el cual sus amigos dadaístas le confirieron el título honorífico de «dadámecánico». Grosz y Heartfield no firmaban de puño

En 1913 John Heartfield, cuyo verdadero nombre era Helmut Herzfeld, se trasladó a Berlín junto con su hermano Wieland, cinco años más joven que él. Hans Richter recordaba así a los dos hermanos: «Wieland era metódico, pragmático, más cabeza que corazón, mientras que John era errático, impredecible y emocional». John americanizó su nombre en 1915, tras conocer a George Grosz. Juntos decidieron manifestar de manera y letra fotomontajes conjuntos como esta *Tierra soleada* (*Sonniges Land*) de 1919, sino que incluían la línea «Grosz – Heartfield mont.» (por «montaje») en el *collage*. La formulación se amolda a los procesos de producción industrial que tomaron como modelo y hacia los que se orientó su obra plástica. Ambos se alejaron expresamente de las técnicas artísticas tradicionales y reclamaron para sus actividades un estatus semejante al de la producción mecánica. *Tierra soleada* fue compuesto de modo semejante al que el obrero emplea en la fábrica cuando atornilla las piezas. Para la posteridad sólo ha quedado una reproducción del fotomontaje. La pieza original se ha dado por perdida. Esta circunstancia es congruente con los métodos de trabajo de Heartfield: años más tarde, las versiones definitivas de sus obras quedarían fijadas por medios mecánicos de reproducción.

El título *Tierra soleada* describe casi con cinismo el tema de la imagen. Heartfield y Grosz contrapusieron a modo de diálogo fragmentos de postales sentimentales y retratos de familia con recortes modernos de periódico del año 1919. «El submarino: la muerte de Inglaterra», «¡Fuera las actuales tarifas obreras!», o «¡Hambre! ¡Revolución!» son titulares que pueden leerse entre imágenes de *madonnas* e idílicas excursiones dominicales. Los elementos del *collage* componen una estructura apenas cohesionada sobre el fondo oscuro. Los artistas se despreocuparon de la composición general y prefirieron centrar su atención en detalles concretos. Así, alteraron el título *Nur am Rhein da will ich hin* (Sólo al Rin quisiera ir) para convertirlo en *Nur am Rhein dadada will ich hin* (Sólo dadadal Rin quisiera ir) o atavieron a un ángel de la guarda con sombrero de copa y sustituyeron su rostro por el de Gustav Stresemann, presidente del conservador Partido Popular Alemán.

**«sólo puede combatirse la guerra con el idioma de la guerra.»**

John Heartfield



Grosz-Heartfield mont.

Sonniges Land



# Portada de «Der Dada 3»

Revista, 23 x 15,7 cm

Berlín, Akademie der Künste, John-Heartfield-Archiv

En la «Primera Feria Internacional Dadá» celebrada en Berlín en 1920 podía verse colgado de las paredes de la galería del doctor Otto Burchard un cartel de gran tamaño con un retrato fotográfico de John Heartfield. En él, el artista se lleva ambas manos a la boca para formar una bocina y proclamar su mensaje «Dada ist gross...» (Dadá es grande). La frase continúa con: «... und John Heartfield ist sein Prophet» (... y John Heartfield es su profeta). Sobre las dos tiras blancas que delimitaban por arriba y por abajo el retrato, los visitantes de la exposición podían leer más mensajes del dadamecánico: «Abajo el arte» y «¡Abajo la intelectualidad burguesa!». Otro objeto de Heartfield, la escultura suspendida *El arcángel pruso*, creada conjuntamente con Rudolf Schlichter, le costó incluso una denuncia por injurias al ejército imperial alemán.

Junto con su hermano Wieland Herzfelde y su amigo George Grosz, John Heartfield representaba el ala política radical del grupo dadaísta en Berlín. Su posición, tal como la describía Hans Richter, era «algo más a la izquierda de la izquierda». En 1918, Heartfield ingresó en las filas del Partido Comunista de Alemania. El sesgo político del dadaísmo en Berlín se debe en buena parte a su iniciativa.

Raoul Hausmann había publicado por entonces dos números autoeditados de la revista *Der Dada*. El tercer y último número apareció sin embargo publicado por la editorial Malik de Wieland Herzfelde, a quien los demás dadaístas llamaban «dadaprogreso». Como directores de este número constaban los nombres de Groszfeld, Hearthans y Georgemann. John Heartfield se encargó de diseñar la portada de *Der Dada 3*. En opinión de Heartfield, el *collage* presentado a imprenta no era una obra de arte autónoma, sino una pieza más de la revista a imprimir. Sólo mediante la reproducción mecanizada y múltiple del mismo en portada se podía establecer la versión definitiva de la obra, motivo por el cual se deshizo sin miramientos del original una vez éste hubo cumplido su función. Como muchos de sus compañeros dadaístas, Heartfield se había propuesto romper con el estatus otorgado a los originales de arte y con el aura mística con que eran percibidos. Las formas modernas de creación artística, defendía, debían emplear también los materiales modernos y las nuevas técnicas de producción. Consecuentemente, Heartfield se sirvió de materiales fotográficos

en sus *collages* y reprodujo sus obras en rotativas industriales, con lo que el concepto de «pieza única» dejaba de existir y la reproducción asequible pasaba a ser el verdadero original. Max Ernst se sirvió en 1929 de este mismo proceso de reproducción en sus *collages* novelados surrealistas.

La imagen creada por Heartfield para la portada no es tanto una composición como una poderosa combinación de fragmentos gráficos y textuales superpuestos. No existen orden o estructura discernibles. Los trozos de papel se solapan unos sobre otros y son claro testimonio del dadaísmo berlinés. El centro del *collage* lo ocupa un retrato a gran escala de un vociferante Raoul Hausmann, fundador en 1919 de la revista. En la mitad superior pueden verse cuatro fragmentos independientes de texto. Leídos como una frase completa, componen este mensaje: «Hausmann dadá hermano Baader», en referencia a la estrecha amistad y numerosos proyectos conjuntos de ambos dadaístas berlineses. Pueden identificarse también las palabras «circo Grosz» en otro punto de la portada. En el centro mismo del *collage*, escrito en letra menuda, el lector encuentra formulado uno de los principales lemas dadaístas: «Victoria sobre las concepciones anticuadas». La portada sirve así de presentación de los colaboradores y de los temas que encontrará el lector a lo largo de las dieciséis páginas que componen *Der Dada 3*.



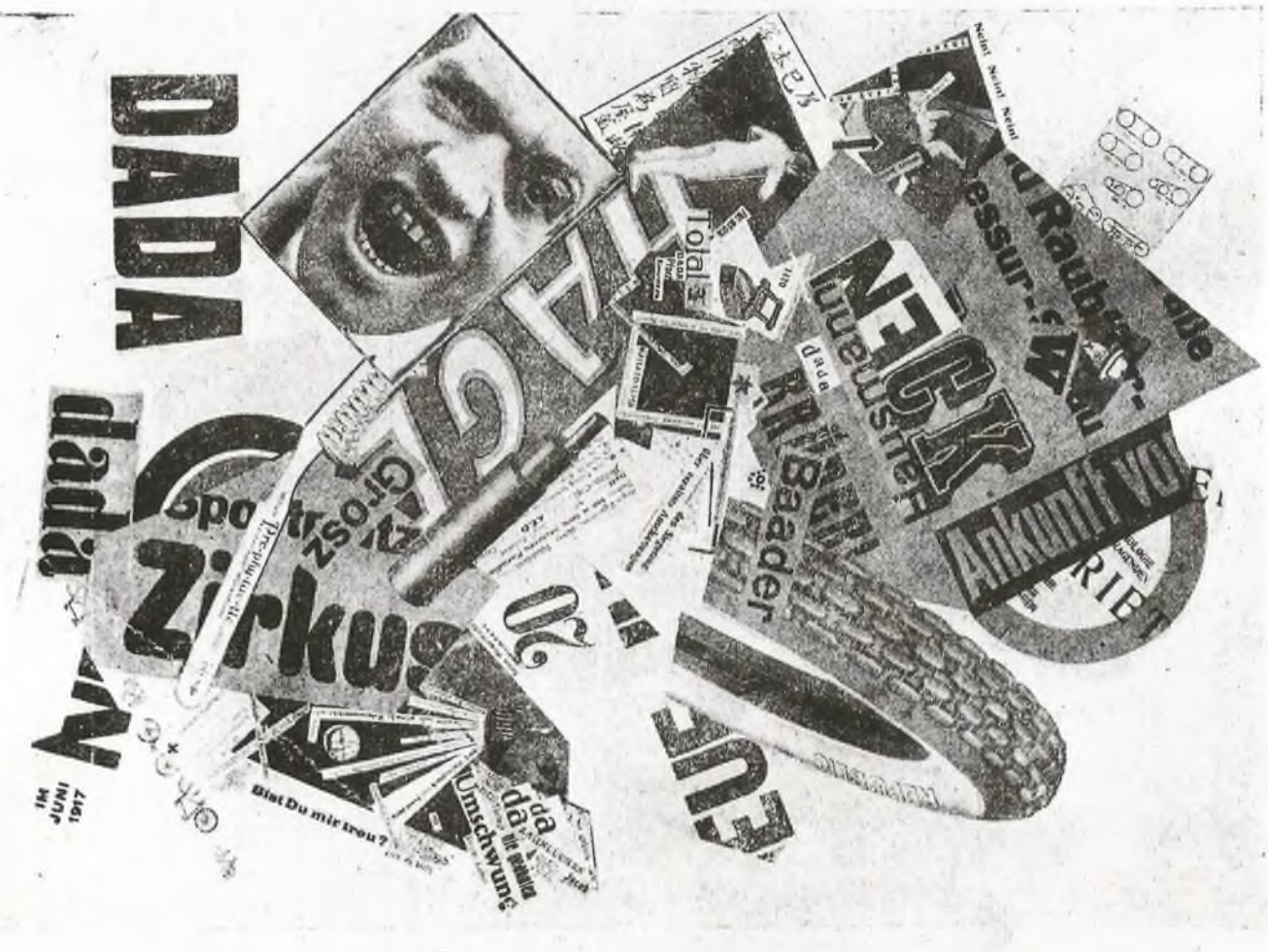
«Primera Feria Internacional Dadá», 1920



DE DADA 3



John Heartfield mont.



DER MALIK->WERLAG BER ABTEILUNG DADA LIN

# El autor del libro «catorce cartas de cristo» en su hogar

Fotomontaje, 21,6 x 14,6 cm

Nueva York, *The Museum of Modern Art, Purchase. 275.1937*



n. 1875 en Stuttgart, f. 1955 en Adelsdorf. Doble retrato, Baader y Hausmann, hacia 1919/1920

Johannes Baader estudió arquitectura, y a él se atribuyen las rocas que habitan los osos polares en el Jardín Zoológico de Hagenbeck. Su ingreso en el grupo dadá de Berlín se produjo de manera casi fortuita. En 1918, John Heartfield y su hermano Wieland Herzfelde reconocieron en él al dadaísta innato y presentaron a Baader ante sus amigos. Pasado el tiempo, Herzfelde lo recordaba así: «Cualquiera podía llamarse a sí mismo dadaísta; era cosa suya que el resto le tuviese por tal. A

algunos los descubrimos nosotros, como por ejemplo a un individuo poseedor de una "licencia de caza" [certificado de locura] que le eximía ante la ley de toda responsabilidad por sus acciones. Lo conocimos a principios de noviembre de 1918 en casa de nuestro editor; él había acudido a recoger el libro *Vierzehn Briefe Christi* [Catorce cartas de Cristo], del que era autor. Se presentó como "Presidente del espacio". Lo llevamos de inmediato con nosotros al taller de Grosz, lo declaramos supradadá y lo tratamos con la consiguiente admiración...».

El fotomontaje *El autor del libro «Catorce cartas de Cristo» en su hogar* (*Der Verfasser des Buches «Vierzehn Briefe Christi» in seinem Heim*), creado en 1920 sobre una hoja de libro, pretende ser un autorretrato de Johannes Baader; sin embargo, resulta imposible reconocer en los rasgos del personaje retratado las facciones de Baader. Los dadaístas le veneraban como «supradadá», como un individuo que vivía el concepto dadaísta. Baader, por su parte, se sirvió del dadaísmo y de sus muy publicitadas acciones para propagar sus propias y extremistas ideas. Por este motivo, su pertenencia al grupo estuvo siempre rodeada de polémica, sobre todo a partir de que se diese a la fuga con la recaudación, durante la gira dadá de 1920 por Praga.

Pese a ello, Raoul Hausmann mantuvo siempre su amistad, y existen fotografías de ambos en las que las cabezas de uno y otro

parecen fundirse en una sola. Pero tampoco esta amistad estuvo libre de tensiones, algo de lo que Hannah Höch dio cumplido testimonio: «Desde muy pronto un amigo-enemigo-amigo de Hausmann. Al principio me resultaba de todo punto imposible comprender la relación entre el carácter de esta persona y sus manifestaciones». Ciertamente, Baader tomaba muy en serio el pomposo título de «Presidente del espacio» con el que ya se adornaba antes de ingresar en el Club Dadá. Dotado de una barba negra y espesa, su aspecto era el de un predicador errante. Era un enorme ególatra que se autoproclamaba profeta y defendía con inquebrantable convicción su derecho al dominio del mundo. En 1917 presentó sin éxito una candidatura al parlamento alemán por Saarbrücken. Pasado un año, afirmó estar al frente de la Asamblea Nacional y manifestó: «Quien no me quiera seguir como Cristo, sea bienvenido como amigo del supradadá». La guerra y los conflictos derivados de ella inauguraron una época en la que las viejas tradiciones perdieron fuerza y se creó un vacío político. Esta situación fue el caldo de cultivo para un gran número de autoproclamados dirigentes y «salvadores», entre los que se contaba Johannes Baader.

Baader había publicado en 1914 sus *Vierzehn Briefe Christi*, en las que se presentaba como Cristo redivivo. En el *collage* adopta un rol dadaísta, como atestigua la palabra «dadá» pegada sobre el cuadro. Su autorretrato, no obstante, fue sustituido por un rostro sacado de una imagen publicitaria. Sobre la frente luce un trozo de papel pegado e indescifrable. Se trata de una fotografía de la misma figura que Baader empleó ese mismo año en su *Gran Plasto-Dio-Dadá-Drama*. Con todo, en el desordenado ambiente de su hogar, este atildado «autor» da la impresión de estar fuera de lugar. La raya minuciosa del cabello, la barba cuidada y el traje que más parece un uniforme son característicos de la burguesía conservadora, objeto de burla favorito de los dadaístas.



dada

7

*Der Verfasser des Buches  
Zwölf Briefe Christi  
in seinem Heim*

# Gran Plasto-Dio-Dadá-Drama

Assemblage, sin medidas (no se conserva)

Fotografía de la «Primera Feria Internacional Dadá»

La mayoría de los dadaístas no concedía mayor importancia a la obra de arte tradicional. Muchos de sus dibujos, *collages* y fotomontajes fueron concebidos para ser empleados en carteles, ilustraciones de libros y exposiciones, y una vez cumplida esta función acabaron sin mayores miramientos en la papelera. Consecuentemente, tampoco estaban especialmente interesados en fechar sus obras ni en dotarlas de título. De ahí que existan imprecisiones a la hora de establecer la fecha de creación de muchas de las obras que han llegado hasta nuestros días y que circule una nomenclatura variada e incluso contradictoria de las mismas. Así sucede con la principal obra pictórica de Johannes Baader: el *Gran Plasto-Dio-Dadá-Drama: GRANDEZA Y DECADENCIA DE ALEMANIA según el maestro Hagendorf o la fantástica historia de la vida del supradadá (Das große Plasto-Dio-Dada-Drama: DEUTSCHLANDS GROESSE UND UNTERGANG durch Lehrer Hagendorf oder Die phantastische Lebensgeschichte des Oberdada)*. Esta construcción fue creada en 1920 para ser expuesta en la galería del doctor Otto Burchard en el marco de la «Primera Feria Internacional Dadá». Una vez concluida ésta, se procedió a la destrucción de la obra. Para la posteridad no ha quedado más que una toma fotográfica de la instalación, así como una detallada descripción de la misma compuesta por el propio Baader para el *Almanaque dadá*, que apareció pocos meses después. En ésta se dice, a propósito de las distintas alturas de las torres: «El sombrero de copa se enrosca en el cielo y anuncia la fama del atril del maestro Hagendorf». En el folleto que acompañaba a la exposición, Baader formulaba más irónicamente: «El sombrero de copa se enrosca en el cielo y anuncia la resurrección de Alemania gracias al maestro Hagendorf y su atril». El «atril» que se menciona aquí era en realidad un soporte de libros para personas confinadas al lecho; Johannes Baader trabajó temporalmente como representante para el fabricante de los mismos.

El *Gran-Plasto-Dio-Dadá-Drama* es una torre colosal, construida con maderos y cartones sobre los que Baader fijó numerosos carteles, diarios enteros (incluidos el popular *BZ am Mittag* y la revista dadaísta *Die Pleite*), una trampa para ratones, un cesto de mimbre, un trozo de tubería de estufa y un vagón de tren de juguete, así como la conocida figura publicitaria que ya aparecía en el fotomontaje

*El autor de las «Catorce cartas de Cristo» en su hogar*. Al igual que en éste, también aquí simboliza el autorretrato del autor. Baader dividió la torre en cinco pisos, identificados con carteles de gran tamaño. En la fotografía pueden verse claramente los números dos y cinco. A cada piso se le atribuyó un tema: «Primer piso: preparación del supradadá. Segundo piso: la prueba autofísica. Tercer piso: la iniciación. Cuarto piso: la guerra mundial. Quinto piso: revolución mundial». El texto escrito por Baader para explicar el objeto no es sino un desquiciado modelo explicativo del mundo, cuya formulación oscila entre la ironía y la grandilocuencia, y mezcla aspectos de la biografía de Baader con efemérides políticas y comentarios historicoculturales de todo tipo. Así, a propósito de la colección de objetos que forman el segundo piso puede leerse: «Bajo la pinza de la gastada ratonera se abre un museo de las obras maestras de todos los siglos. En el centro, escindida, está la Iglesia, y la tercera parte ha sido arrancada como corresponde y, ubicada ahora en Alexanderplatz, se utiliza como penitenciaría (confortable alojamiento en laborables, domingos, festivos y días golpistas)».

Kurt Schwitters se alojó en Berlín en repetidas ocasiones mientras estuvo abierta la exposición, y aprovechó tales ocasiones para visitarla. El *Gran Plasto-Dio-Dadá-Drama* debió de fascinarle de manera especial, ya que (como demuestra la fotografía) por aquel entonces trabajaba en un objeto semejante, compuesto de recortes, carteles y retazos coronados por una cabeza de maniquí; Schwitters lo llamó *Columna Merz*. La exposición dadaísta de Berlín le sirvió también de ejemplo para decorar las paredes de su taller de Hannover con numerosos carteles, imágenes y fragmentos de periódico.

**«soy el presidente de la repúblicas mundiales, y hablo todas las lenguas en un discurso universal.»**

Johannes Baader



# El cerdo estornuda hacia el corazón

Lápiz y acuarela sobre papel, 25,9 x 20,5 cm

Hannover, Sprengel Museum, Kurt und Ernst Schwitters-Stiftung



n. 1887 en Hannover,  
f. 1948 en Ambleside (Gran Bretaña)

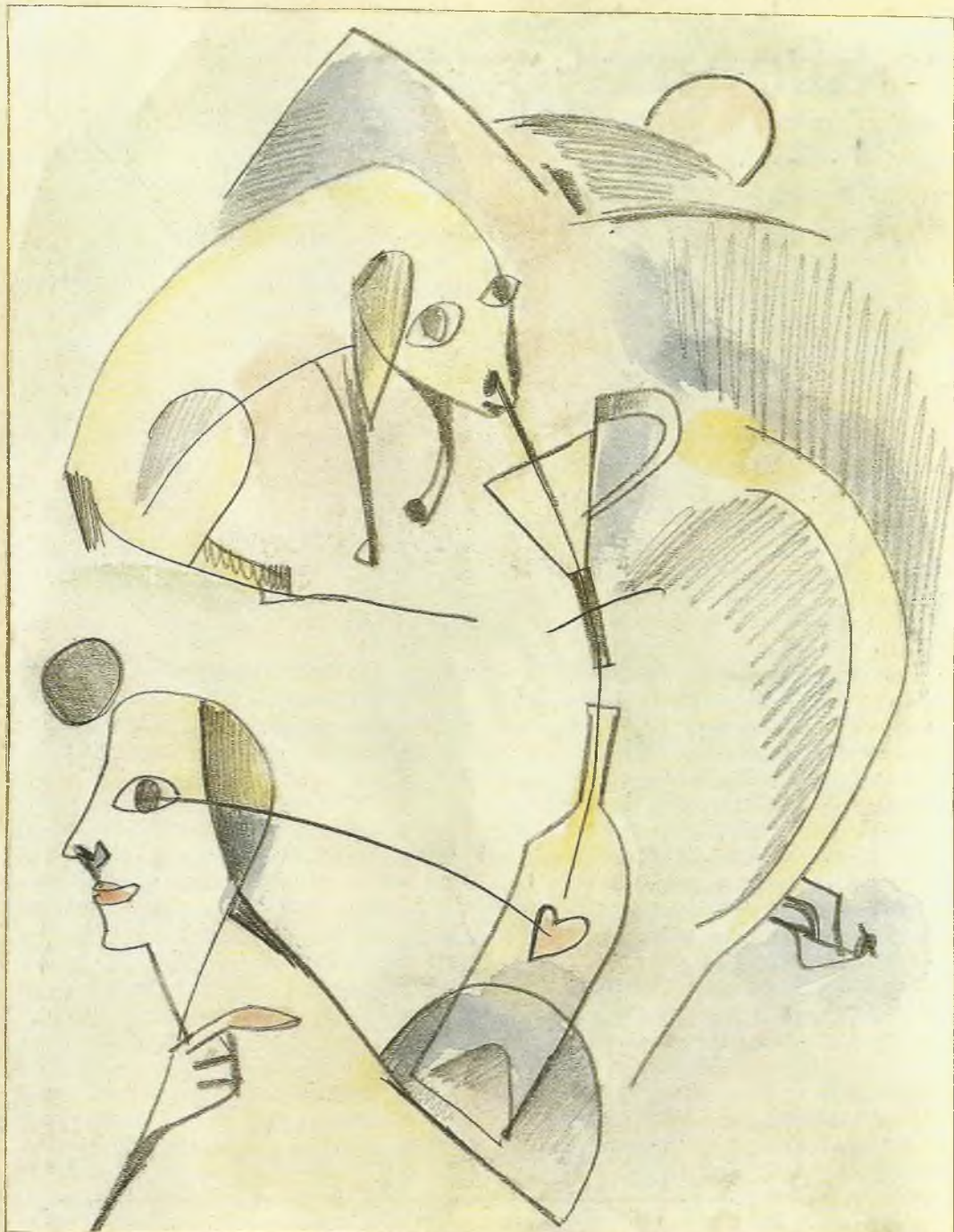
años de estudio en Dresde Schwitters no tuvo contacto con el grupo de artistas expresionistas Die Brücke allí instalados. Por el contrario, centró sus esfuerzos en la composición de paisajes y retratos tradicionales. Schwitters continuaría practicando esta vertiente artística toda su vida, y veía en ella no sólo una fuente de ingresos sino también el contrapeso necesario a sus *collages* e instalaciones abstractas. Verdaderamente, era el «Caspar David Friedrich de la revolución dadaísta» del que se burlaba Richard Huelsenbeck. Aun así, fue capaz de equilibrar todas estas contradicciones en su vida y en su obra.

En 1918, Kurt Schwitters comenzó a interesarse por las tendencias artísticas contemporáneas. En un principio introdujo en sus obras elementos formales del expresionismo y el futurismo. En 1919 creó un puñado de imágenes a lápiz y acuarela que él llamó dadaístas. Entre estas se encontraba *El cerdo estornuda hacia el corazón* (*Das Schwein niest zum Herzen*), que ya en el título se vale de los absurdos juegos de palabras dadaístas. Paul Klee, con quien ya había expuesto en la galería Der Sturm de Berlín, fue la inspiración de este dibujo. Una colección de objetos ocupa un espacio indefinido sobre el papel: la cumbre de una montaña, un cerdo, una botella, un anciano con bastón, un perfil masculino y un corazón estilizado. Schwitters describiría años más tarde el proceso artístico que dio pie a esta obra diciendo que intentaba comparar el sentido con el sinsentido.

Los distintos objetos forman parte de un repetitivo repertorio que está presente también en las demás acuarelas de este grupo de obras. Schwitters realizó sus dibujos con trazos delicados que coloreó luego con suaves tonalidades. La armoniosa representación contrasta así más si cabe con la absurda combinación de motivos. No existe una relación coherente entre los objetos representados; las proporciones de unos y otros parecen haber sido determinadas al azar. Schwitters se vale de estos elementos como de piezas móviles de un escenario que dispone en sorprendentes combinaciones sobre el papel. Se desarrolla así un ánimo poético muy similar al apreciable en los versos escritos por aquella época. Estas obras dan pie a que el espectador se lance a un juego de asociaciones libre por completo de razonamientos lógicos. El proceso combinatorio es similar al de su técnica de *collage*, que Schwitters desarrolló aquel mismo año. Ciertamente, en ellos recupera los mismos motivos. Sólo el absurdo título parece justificado por lo que en la imagen se representa, pues puede reconocerse a un cerdo que, efectivamente, estornuda sobre un corazón. Un arco dibujado a lápiz nace en la parte derecha del morro del cerdo y atraviesa un embudo y una botella hasta llegar a un rojo corazón.

**«usted sabe tan bien como yo qué es el arte: no es nada más que ritmo. Por ser eso cierto, sin embargo, yo no me complico con cuestiones de imitación o alma, sino que me limito simplemente a crear ritmo con cualquier material, billetes de tranvía, óleos, tarugos de madera; sí, veo que le sorprende, con tarugos de madera...»**

Kurt Schwitters



Das Schmeißerlied zum Herren.

H. Schwitters 1919

Fig. 6



# sin título (mayo 191)

Collage, 21,6 x 17,3 cm

Hannover, Sprengel Museum, Kurt und Ernst Schwitters-Stiftung

«Invierta su dinero en dadá. dadá es la única caja de ahorros que rinde dividendos eternamente.»

Kurt Schwitters

Kurt Schwitters se dio de baja en la empresa siderúrgica Wülfel de Hannover en noviembre de 1918. Las revueltas obreras habían llegado por entonces hasta la ciudad, y encendieron en Schwitters la mecha de su nuevo arte. «Me sentía libre y quería gritar mi júbilo al mundo. Para ello, y por ahorrar, me serví de todo cuanto encontraba, pues éramos una nación empobrecida. También con desperdicios se puede gritar, y así lo hice yo, pegándolos y clavándolos unos con otros. Lo llamé MERZ, pero era mi plegaria por la victoriosa conclusión de la guerra, pues una vez más había vencido la paz»; con estas palabras explicaba Schwitters la dramática situación de aquella época. En otoño de 1918 había conocido a Raoul Hausmann, Hannah Höch y Hans Arp. Éste último fue sobre todo quien le inició en la técnica del *collage*; quizá por ello Schwitters quiso dedicarle su primera composición confirmada como tal, *Dibujo A2 Hans*. Para la composición de la misma se valió entre otros materiales de los envoltorios de chocolate de la casa Hansi, de Dresde. Schwitters recurriría siempre en sus *collages* a materiales encontrados por la calle, y reutilizaba gustoso billetes de tranvía, folletos publicitarios, retazos de tela y detalles de titulares de los periódicos. A partir de 1919 caracterizó todos sus *collages* con el nombre genérico de «dibujos Merz», con lo que los distinguió de sus instalaciones de gran tamaño, las llamadas «imágenes Merz».

*Sin título (mayo 191) [Ohne Titel (Mai 191)]* fue creada seguramente hacia 1919. La obra es un ejemplo especialmente hermoso del aprovechamiento estético de los materiales y de sus veladas referencias a los acontecimientos políticos de la época. Para el *collage* empleó principalmente fragmentos de papel impreso y hojas sin imprimir. Lo más probable es que los trozos de texto formasen parte originalmente de carteles; Schwitters gustaba de arrancarlos de las fachadas mientras paseaba por la calle. A diferencia de la gran mayoría de los dadaístas, Kurt Schwitters era y se sentía artista, y siempre concedió gran importancia a la composición de sus obras. Así sucede con esta hoja, por lo demás bastante modesta. La escritura sirve aquí de elemento constructivo. Las tiras y formas negras estructuran la superficie de la imagen y constituyen una poderosa zona de base en el tercio inferior del *collage* desde el que surgen por el centro diversas líneas paralelas que se alzan verticales hacia lo alto.

No deja de sorprender la habilidad con que Schwitters consigue fundir los múltiples motivos y dispares materiales hasta alcanzar una imagen unitaria en sus composiciones. En el *collage Sin título (mayo 191)* rasgó irregularmente a mano los diferentes fragmentos de papel. Dos años después prefería las tijeras y efectuaba cortes limpios en los bordes. Este cambio se debió en parte a su aproximación al movimiento internacional de los constructivistas. En este *collage* de 1919 los distintos fragmentos de papel aparecen conectados de tal manera entre sí que dan como resultado una superficie unitaria de tonos beige y rojos desvaídos. Tan sólo las expresivas letras negras de imprenta parecen tropezar unas con otras.

A diferencia de los dadaístas berlineses, Kurt Schwitters no se consideró nunca un artista político. Con ello no quiere decirse que mantuviese su obra al margen de la política. Schwitters fue un despierto observador de su tiempo desde el relativo alejamiento de Hannover, y supo engarzar los acontecimientos revolucionarios de aquellos años en su obra. La tensión política de aquel entonces queda de manifiesto en los fragmentos de palabras enfrentadas del *collage*. Puede leerse perfectamente «Mai 191» (mayo 191), lo que permite concretar la fecha de aparición de la obra. El resto de fragmentos de texto aportan unos cuantos conceptos clave que describen a la perfección los ánimos en mayo de 1919. Los textos hablan de «huelga» y «huelga de los trabajadores del metal», de trabajadores eléctricos y de empresas, así como de alimentos que en la Alemania de posguerra estaban racionados. También en esto se diferencia Schwitters de los dadaístas de Berlín: no fue nunca un agitador agresivo, sino un cronista sereno (y por tanto elocuente) de la época que le tocó vivir.



Dibujo A2 Hans (Hansi), 1918

... Straßenbahn, und A  
lehnt haben, in den Streif abge  
eden. Die Elektrizitätsar  
ag der Metallarbeiterfre  
ulege i.  
r wird Unternehmer geget  
die Bi  
Gesamtheit  
Gesamte arz  
am  
Mai 191  
ernschule. 2

Hunt Schwitters

# Imagen Merz 29A. Imagen con ruedecilla

Assemblage, 85,8 x 106,8 cm (imagen), 93 x 113,5 x 17 cm (marco original)

Hannover, Sprengel Museum, Kurt und Ernst Schwitters-Stiftung

Kurt Schwitters trabajó a partir del verano de 1917 y durante poco más de un año como delineante en los altos hornos Wülfel. Su tarea allí consistió principalmente en confeccionar dibujos de construcciones técnicas. Este mundo mecánico e industrial tuvo cabida más adelante en su obra artística. En los primeros años tras el fin de la guerra creó numerosas piezas en las que fragmentos de máquinas, ruedecillas y moldes ocupan una posición central en la composición de la imagen. Uno de los ejemplos más destacados de este grupo de obras es la *Imagen Merz 29A. Imagen con ruedecilla* (*Merzbild 29A. Bild mit Drehrad*), que el autor retocaría veinte años después de su creación. A diferencia de los más modestos dibujos Merz, para los que se valía principalmente de fragmentos de papel, Schwitters empleaba también materiales plásticos en sus construcciones de mayor tamaño, que él llamaba imágenes Merz. En *Imagen Merz 29A. Imagen con ruedecilla* puede verse la tapa de una lata, un trozo de algodón, una rueda de radios rota y una cadena de hierro, a los que se subordina el resto de elementos del cuadro.

Otra diferencia respecto a los dibujos Merz creados en aquella época es que Schwitters pintó de colores los objetos una vez incorporados a la obra. La imagen está estructurada sobre un ancho fondo de color azul. El colorido de los objetos permite crear unidades independientes e integra diversos elementos hasta formar figuras, algo particularmente apreciable en el gran triángulo de tonos pálidos que ocupa el centro de la obra. El coloreado es un elemento de integración compositiva e impide que la obra resulte una simple acumulación de objetos sobre una superficie de gran tamaño.

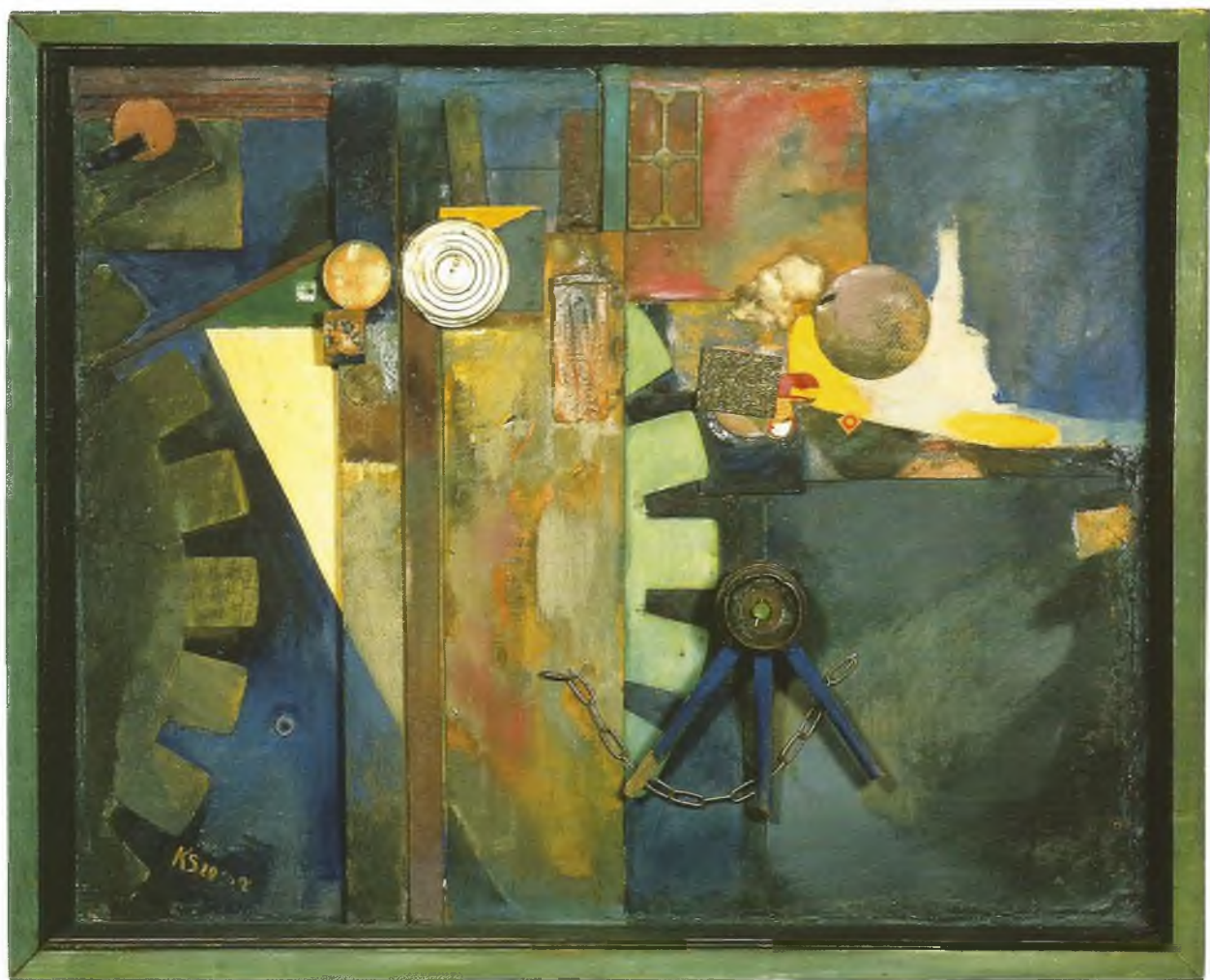
El arte Merz ha estado siempre abierto a múltiples interpretaciones. En 1919, Kurt Schwitters constató que no era ni más ni menos que arte abstracto, con la sola diferencia de que los materiales empleados cuentan con formas y colores que les son propios. Schwitters escribió a este respecto en el texto programático de la pintura Merz: «Los cuadros de la pintura Merz son obras de arte abstracto. La palabra "Merz" designa principalmente el aprovechamiento de todo material imaginable para un objetivo artístico, y supone en la práctica la atribución a priori de un valor idéntico a cada uno de los materiales. [...] En el arte Merz, la tapa de una caja, el naipe, el recorte de papel se convierte en lienzo; las hilachas, pinceladas y rayas de lápiz, en líneas; la malla de alambre, la capa de pintura y el papel encerado, en barniz; el algodón, en suavidad».

Sin embargo, Schwitters no se limita a diluir esos materiales ajenos al arte en formas abstractas, sino que les otorga una función ilustrativa. *Imagen Merz 29A. Imagen con ruedecilla* se presenta ante el espectador como la representación de una enorme nave industrial en la que gigantescos discos y ruedas dentadas mantienen las máquinas en funcionamiento. La forma rectangular dividida en cuatro que ocupa la parte central superior de la imagen recuerda la ventana del edificio, gracias a la cual se pueden reconocer las proporciones de la maquinaria. Con todo, no hay aquí el menor rastro de la fascinación por la tecnología propia de los futuristas italianos. La maquinaria de Schwitters parece más bien anticuada, en parte defectuosa, y no da la impresión de que su funcionamiento esté ligado a una actividad productiva. Schwitters responde así con ironía al espíritu de su época, imbuido de una fascinación por la tecnología que se contradecía con el caos político imperante. El propio Schwitters se incluyó en la composición al insertar un trozo de papel sobre el que aparece escrita su dirección en Hannover. Atrapado entre las ruedas y las piezas de chapa, el autor parece a punto de ser triturado por las ruedas de una maquinaria descomunal.

Schwitters, además, dotó a esta máquina de significación política. Esta no se manifiesta de manera evidente y expresa, pues está escondida en la indicación que el autor anotó en el reverso de la obra. «Instrucciones de uso. La ruedecilla, dispuesta de tal modo que el centro señale verticalmente hacia abajo, sólo podrá ser girada hacia la derecha hasta que el radio derecho señale verticalmente hacia arriba. Queda prohibido girar la rueda hacia la izquierda. Kurt Schwitters, 5 de agosto de 1920»; de este modo ironizaba sobre los enfrentamientos políticos entre los partidos populares conservadores y los socialistas de izquierda.



Construcción para mujeres nobles, 1919



# Dibujo i

Offset sobre papel, 11 x 8,7 cm

Hannover, Sprengel Museum, Kurt und Ernst Schwitters-Stiftung

«Todo es correcto, pero también lo contrario», escribió Kurt Schwitters una vez a su novia Käthe Steinitz. De este modo se apropiaba para el arte Merz del espíritu contradictorio de los dadaístas. En 1920 aparecieron las primeras imágenes de un conjunto de obras en el que Schwitters radicalizó aún más los principios del *collage*. Cabe resaltar que estas obras parecen *collages* sólo a primera vista, y que en realidad no están compuestas por una combinación de fragmentos de papel. La imagen es el resultado de la repetida impresión mecánica de diversos textos sobre una misma hoja. Kurt Schwitters encontró el material para estas obras rebuscando entre los materiales de desecho de las imprentas de Hannover. En estas hojas, llamadas maculaturas, Schwitters descubrió los auténticos *collages*. Llamó a estas obras *Dibujos i* (*i-Zeichnungen*), porque el concepto plástico de los mismos ponía los puntos sobre las *fs*. En este proceso artístico, lo importante no es la habilidad pictórica del artista, sino únicamente la elección de los detalles visuales apropiados. De este modo, el proceso estético queda reducido al hallazgo de la imagen. Una vez recortado, el motivo se pega sobre un cartón y el artista se limita a firmarlo. Kurt Schwitters caracterizaba así el principal atractivo de sus «dibujos i» en un manifiesto: «El diseño artístico consiste en este caso en descubrir ritmos y expresiones en fragmentos de la naturaleza. Por este motivo, la pérdida por fricción no es posible en estas obras, es decir, no existen molestas distracciones durante la creación».

El *Dibujo i* que acompaña a estas líneas fue creado en 1920 y es una hoja particularmente densa, aunque llena de contrastes, cuyo colorido destaca sobre la claridad del fondo. Imágenes, palabras y trazos se entrecruzan en una estructura compleja. Las líneas de texto horizontales y verticales construyen una especie de reja que se extiende por toda la hoja. Bajo éstas brilla el rojo de gruesas cifras, que se repiten a intervalos regulares y dotan de ritmo a la superficie del cuadro. Bajo la estructura textual puede discernirse asimismo en repetidas ocasiones la ilustración de una casa con frontispicio. Schwitters transplantó más adelante las premisas de los «dibujos i» a otros géneros artísticos. Así, compuso diversos «poemas i», para los cuales se valió de fragmentos de textos encontrados, y en 1923 publicó la segunda entrega de su revista Merz, el llamado «número i».

«La gacela tiembla porque el león ruga. husmea la hiena pero el arte llena.»

Kurt Schwitters

Con los *Dibujos i*, se acorta el proceso artístico de «invención» y representación de un motivo y se limita al «hallazgo» de una cualidad plástica específica en los motivos disponibles de antemano. Schwitters sentía que su deber artístico era escoger de entre la multitud de modelos disponibles aquellos fragmentos que, aislados, constituyesen una composición estética y autónoma. La comparación con el concepto de *ready-mades* desarrollado por Marcel Duchamp es tentadora, pero la proximidad entre una y otra técnica es tan sólo aparente. Para sus *ready-mades*, Duchamp extraía objetos cotidianos de su entorno natural, los despojaba de su función original y, convenientemente dispuestos sobre un pedestal, los presentaba en exposiciones como objetos de arte. El resultado era una saludable provocación dirigida contra la percepción y valoración del arte dictaminada por la tradición. Si bien es cierto que Kurt Schwitters se vale de materiales igualmente ajenos a las artes, también lo es que al limitar su atención a una parte concreta del objeto y presentar éste como estructura de composición, su intención es introducir el objeto en el marco tradicional del arte. En esto se aprecia un principio estético presente por lo demás en toda su obra, principio que supuso una diferencia insalvable entre Schwitters y el antiarte del dadaísmo. Tal es el motivo, por otra parte, por el que el arte Merz de Schwitters sobrevivió casi inalterable al fin de Dadá.



Portada del segundo número de la revista «Merz» (número i), 1923



# Fruto de una larga experiencia

Relieve, madera y alambre pintado, 45,7 x 38 cm

*Propiedad privada*



n. 1891 en Brühl (cerca de Colonia),  
f. 1976 en París

Max Ernst tuvo una formación artística autodidacta. En Bonn estudió Historia del Arte, Filosofía y Psicología. En 1919, junto con Johannes Theodor Baargeld, fundó en Colonia una sucursal del movimiento internacional dadaísta que llevó por título «Dada-conspiración en Renania»; tras la disolución del grupo de Zúrich se les unirá Hans Arp. Ernst documentó su llegada lleno de entusiasmo en sus apuntes autobiográficos: «Alegría en la casa dadá. Dos

días después, la noticia recorre la santa Colonia como un reguero de pólvora: ¡Arp ya está aquí! Conspiración en la casa dadá de Kaiser-Wilhelm-Ring, fundación de la central W/3. W por *Weststupidien* [estupidoccidentales], 3 por los tres conspiradores: Hans Arp, J.T. Baargeld y M.E.». Max Ernst había conocido a Arp en 1914, en la galería Feldmann de Colonia.

*Fruto de una larga experiencia (Frucht einer langen Erfahrung)* fue creado en 1919. El título hace irónica referencia a los esfuerzos del proceso creador. El relieve en madera recuerda las imágenes Merz desarrolladas por aquel entonces por Kurt Schwitters, si bien Ernst no podía aún haber tenido noticias de ellas. En el conjunto de su obra, estos montajes constituyen un pequeño grupo de objetos creados en un mismo año. Una segunda construcción de idéntico nombre lleva a título aclaratorio la inscripción «Sculpto-Peinture», es decir escultopinturas. Al igual que en las obras de Schwitters, la composición tiene innegables cualidades representativas, pero puede igualmente considerarse una composición puramente abstracta. Max Ernst montó en su construcción diversas piezas de madera con variopintas funciones previas sobre un panel de fondo y las pintó luego de colores. Las piezas de madera en los extremos derecho e izquierdo de la pieza se alzan verticalmente como edificios. En el centro puede verse una especie de chimenea recortada

contra un cielo claro y amarillento. Max Ernst unió con líneas diversos puntos blancos de la superficie, creando así la ilusión de varias constelaciones. En el margen inferior derecho, los símbolos positivo y negativo y una malla metálica ascendente indican el intercambio de energía entre ambos polos opuestos. El relieve de maderas atornilladas de Max Ernst representa un paisaje industrial anodino, a duras penas reconstruido entre las ruinas de la guerra.

Gracias al uso de una coloración idéntica, el marco de esta construcción de madera no sólo limita la imagen, sino que forma con ella una unidad temática. El relieve resulta así reconocible como una obra que se refiere también al proceso artístico. El *Fruto de una larga experiencia* representa para Max Ernst el punto álgido de la centenaria evolución artística del retablo tradicional y al mismo tiempo supone la definitiva superación de éste. Ernst pasa por alto el contexto funcional de los materiales que utiliza y otorga a los fragmentos de madera de su escultopintura una nueva identidad en el marco del objeto. Aun cuando el ambicioso título le sirve para establecer una irónica distancia con el objeto de madera, el *Fruto de una larga experiencia* supone la institución de un nuevo paradigma artístico. La técnica del *collage*, a los que la obra se adhiere, pasa así a ser un novedoso concepto estético de diseño que marcará decisivamente el devenir de las artes en el siglo xx.

**«El arte no tiene nada  
que ver con el gusto.  
El arte no está ahí para  
gustarle a nadie.»**

Max Ernst





# el dormitorio del amo vale la pena pasar en él una noche

Collage, aguada y lápiz sobre papel, 16,3 x 22 cm  
*Propiedad privada*

Max Ernst es, junto a Salvador Dalí, una de las personalidades artísticas más reconocibles del grupo surrealista parisiense. En 1922 se estableció definitivamente en la capital francesa y se unió al grupo, estructurado en torno a su líder André Breton, a su vez antiguo simpatizante del dadaísmo. En su etapa surrealista, Max Ernst fue el inventor de numerosas técnicas pictóricas, los llamados procesos semiautomáticos, los cuales, como él mismo dijo, le «echaban una mano». Por medio de las técnicas de frotado, raspado y de calcomanías aparecían sobre la imagen estructuras aleatorias, a partir de las cuales Ernst desarrollaba motivos figurativos o paisajísticos. En otras ocasiones aprovechaba materiales encontrados al azar y los mezclaba en combinaciones sorprendentes hasta diseñar motivos muy poco convencionales. Tacos de imprenta, grabados novecentistas e ilustraciones científicas de libros de texto eran algunos de sus materiales favoritos para las creaciones.

Algunas de estas técnicas de creación pueden apreciarse ya en las obras dadaístas de Max Ernst de los años 1919 y 1920. La transición hacia sus posteriores hallazgos pictóricos como surrealista se produjo de manera casi imperceptible. Desde la perspectiva contemporánea, podría decirse que las diferencias entre las obras dadaístas y surrealistas de Max Ernst son mucho menores que las que pueden apreciarse entre sus obras dadaístas y las creaciones de los dadaístas berlineses de aquella época. Sus *collages*, a diferencia de los de Raoul Hausmann y Hannah Höch, no son composiciones abstractas de texto e imágenes cuyo propósito sea reproducir un estado de ánimo o una época, sino imágenes que se combinan en un espacio pictórico unitario, eso sí, completamente contradictorio y absurdo.

La obra de pequeño formato *el dormitorio del amo vale la pena pasar en él una noche* (*das schlafzimmer des meisters es lohnt sich darin eine nacht zu verbringen*), de 1920, constituye una obra típica en este sentido de Max Ernst. La imagen muestra una espaciosa habitación sin ventanas y con suelo enmaderado que alberga varios objetos bastante curiosos. La cama apreciable en el margen derecho del cuadro justifica el dormitorio mencionado en el título. Junto a ella pueden verse en la habitación un armario y una mesa puesta, pero también una ballena, un pececito, un murciélago, una

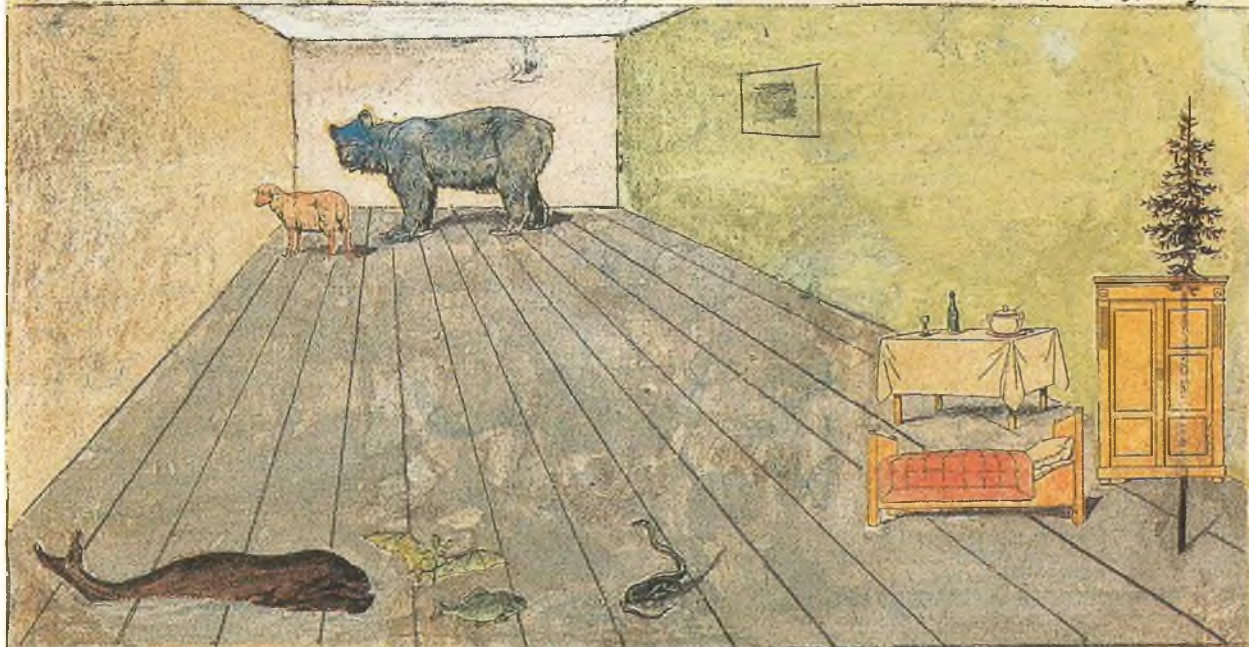
serpiente, una oveja y un oso. No existe, sin embargo, una relación de tamaño plausible entre los objetos: la ballena, minúscula, parece nadar sobre el enmaderado, mientras que el oso se antoja descomunal. Lo que a primera vista semeja un *collage* de elementos aislados es en realidad la hoja original en la que están impresas las imágenes: la aplicación de pinturas por parte del autor ha servido para cubrir el resto de imágenes presentes sobre el papel.

Max Ernst explicaba el proceso de creación de tales motivos como más tarde explicaría sus posteriores hallazgos pictóricos surrealistas: «Un día de lluvia en Colonia, el catálogo de una institución de enseñanza llama mi atención. Veo anuncios de modelos de todo tipo, matemáticos, geométricos, antropológicos, zoológicos, botánicos, anatómicos, mineralógicos, paleontológicos, etcétera, elementos de tan dispar naturaleza que la absurdidad de su acumulación desconcertaba la vista y desconcertaba los sentidos, provocaba alucinaciones y otorgaba a los objetos representados nuevos y rápidamente cambiantes significados. Sentí que mi sentido de la vista se agudizaba hasta tal punto que vi aparecer los objetos sobre un nuevo suelo. Para concretar éste bastaba con un poco de pintura o un par de líneas, un horizonte, un desierto, un cielo, un enmaderado en el suelo y elementos parecidos. De este modo quedó fijada mi alucinación». Con ésta y otras técnicas semejantes, en las que elaboraba impresiones vagamente surrealistas, quedó marcado el estilo del conjunto de la obra surrealista de Max Ernst. Puede decirse así que en esta obra dadaísta se valió de procedimientos surrealistas, años antes de que, en 1924, André Breton publicase en París el *Primer manifiesto del surrealismo*.



Catálogo del Instituto de Materiales de Enseñanza de Colonia, página 142

das schlafzimmer des meisters es lohnt sich darin eine nacht zu verbringen



la chambre à coucher de max ernst cela vaut la peine d'y passer une nuit / max ernst

# maquinita construida por el propio minimax dadamax

Frottage con lápiz, pluma, tinta china, acuarela y aguada sobre papel, 49,4 x 31,5 cm

Venecia, Peggy Guggenheim Collection – The Solomon R. Guggenheim Foundation, Nueva York

Entre 1919 y 1920, Max Ernst, junto con Hans Arp y Johannes Theodor Baargeld, publicó diversas revistas dadaístas, cuya existencia fue por lo general efímera. Todas las publicaciones en Colonia debían ser sometidas al control de las fuerzas británicas de ocupación y, pese a que los dadaístas de la ciudad no eran agitadores políticos *stricto sensu* (a diferencia de lo que ocurría en Berlín), se las vieron y desearon con los censores, ante cuyas prohibiciones, con todo, reaccionaron con astucia fundando constantemente nuevas publicaciones. Después del cierre forzoso de *Der Ventilator*, los dadaístas de Colonia fundaron las revistas *Bulletin D* (Boletín D), *Die Schammade* y posteriormente *Querschnitt* (Corte en canal). La confección de estas publicaciones se llevó a cabo en los talleres gráficos de Max Hertz. Aquí, Max Ernst encontró numerosos originales para sus *collages* e imágenes obtenidas por medio del *frottage*: la cabecera de las revistas, así como sus propias contribuciones a las mismas, se vieron generalmente ilustradas con dibujos obtenidos a partir de estos métodos o bien con las imágenes resultantes de la combinación de distintos moldes de imprenta.

Para la ilustración *maquinita construida por el propio minimax dadamax* (von *minimax dadamax selbst konstruiertes maschinen*), fechada entre 1919 y 1920, Max Ernst combinó diferentes técnicas y materiales pictóricos, que no dejan lugar a dudas sobre su capacidad y su creatividad artística. Así, se sirvió por ejemplo de simples moldes de letras, como los había a cientos en la imprenta, y los aplicó sobre el papel, bien por el procedimiento normal de impresión, bien colocando el papel sobre el molde y frotando un lápiz de mina blanda sobre el relieve de la letra.

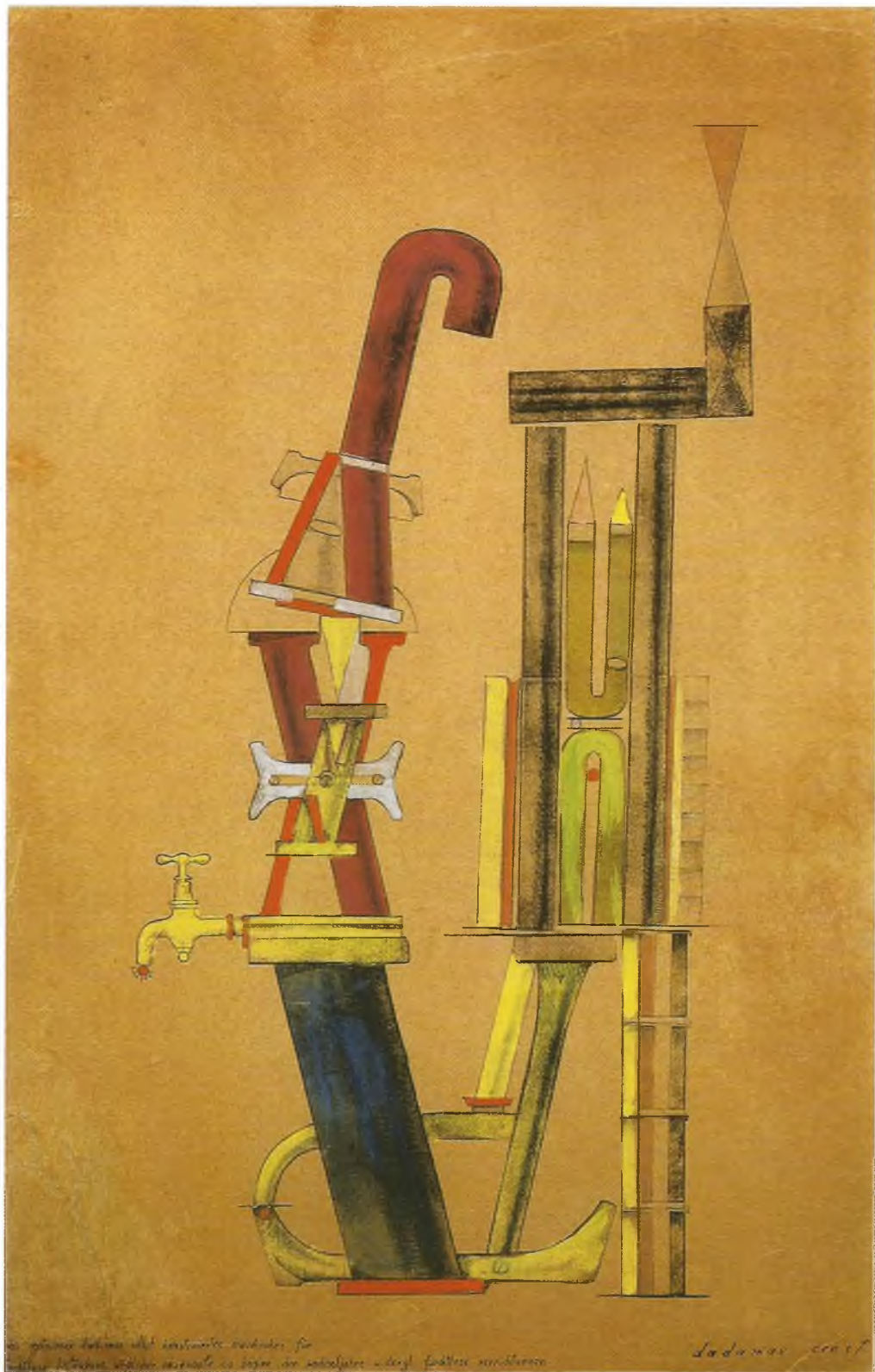
En *maquinita construida por el propio minimax dadamax*, la combinación de líneas y letras y la aplicación de color con tinta china y acuarelas crea en el espectador la impresión de un inestable objeto técnico. El detalle más llamativo es un fálico grifo que sobresale a media altura y del que pende una gota roja, en cuyo interior puede leerse la palabra «bonjour». Max Ernst describió profusamente la sorprendente función de su construcción en el margen inferior de la imagen: «Maquinita ideada por el propio minimax dadamax para la intrépida polinización de ventosas femeninas a comienzos de la menopausia y otras tareas similarmente atrevidas». El artista firmó la obra con su pseudónimo dadaísta: «dadamax ernst». Como ya sucediera en

*el dormitorio del amo*, el título propuesto por el autor contiene referencias sexuales. En esto se parecen muchas de sus obras a las de Marcel Duchamp. Si bien en 1920 ambos artistas no se conocían aún personalmente, Max Ernst había tenido ya ocasión de contemplar algunas de las obras de Duchamp, como la alienada *Mona Lisa* de L. H. O. O. Q. de 1919 o bien *El gran espejo (los novios desnudando a la novia)* en el que había comenzado a trabajar en 1915.

En 1920, Max Ernst aportó numerosas obras a la «Primera Feria Internacional Dadá» celebrada en Berlín. Sus aportaciones, junto con buen número de las obras de la muestra, debían haber sido expuestas posteriormente en la Societé Anonyme de Nueva York, pero, al parecer, el barco que transportaba las obras se hundió durante la travesía. Nunca ha podido esclarecerse si esta historia es cierta o si se trata de una leyenda dadaísta.



Dada-Degas, hacia 1920/1921



es ist ein Instrument, das ich in meinem Atelier für  
die Arbeit an den Zeichnungen benutze, es ist ein Instrument, das ich  
für die Arbeit an den Zeichnungen benutze.

Ladewig 1917

# el ruiseñor chino

Fotomontaje, 12,2 x 8,8 cm  
Grenoble, Musée de Grenoble

En su autobiografía, Max Ernst anotó en 1919 una definición de *collage* que se aparta claramente de la de los dadaístas berlineses en varios puntos clave: «La técnica del *collage* es el aprovechamiento sistemático del encuentro, fortuito o inducido, de dos o más realidades ajenas entre sí en un plano aparentemente inapropiado... y de la chispa de poesía que salta en el acercamiento de tales realidades». Ernst escribió estas líneas varios años más tarde, pues sitúan su técnica de *collage* en posiciones muy próximas a las del surrealismo, y se basan en un texto de Lautréamont, en el que se describe el encuentro de un paraguas con una máquina de coser sobre una mesa de disecciones. Difícil hubiera sido asimismo encontrar a algún miembro del dadaísmo berlinés dispuesto a describir como «poético» el efecto de sus fotomontajes.

Con todo, entre 1920 y 1921 vio la luz un reducido grupo de fotomontajes en el que cuando menos los materiales originales carecen por completo de tales cualidades poéticas. Max Ernst se valió en ellos de reproducciones fotográficas extraídas de libros de divulgación científica sobre la recién concluida guerra, en los que principalmente se investiga la maquinaria bélica. *el ruiseñor chino* (*die chinesische Nachtigall*) de Ernst se basa en una de estas ilustraciones, en concreto la de una bomba volante. El autor había servido durante toda la guerra en artillería. A propósito de sus experiencias en el frente escribiría más tarde: «De nada sirve llorar, maldecir o vomitar». No deja de ser lógico, pues, que reaccionase con náusea o ironía dadaísta ante aquellos libros, que apenas concluida la contienda ensalzaban las prestaciones y adelantos técnicos en la investigación armamentística.

Tras la intervención de Max Ernst, la bomba tendida sobre la hierba resulta a duras penas identificable, sobre todo porque presenta la imagen en un ángulo de 90 grados respecto del original. De este modo, al espectador no le resulta difícil ver en el soporte de la bomba el pico del ruiseñor. Éste aparece representado como un híbrido, mitad hombre, mitad animal, y tiene brazos y ojos humanos, un abanico a modo de sombrero y una elegante bufanda blanca. Max Ernst empleó aquí el mismo principio de trabajo que caracterizaría sus posteriores obras surrealistas. Una vez descubierta una interpretación en el material original (en este caso el soporte, el

cual, al girar la imagen, aparenta ser el pico del objeto), se procede a desarrollar y evidenciar ésta. Por último, Max Ernst fotografió y amplió el fotomontaje final. De este modo desaparecen las diferencias de tonalidad de los papeles empleados y las líneas de corte que revelan la diversa procedencia de los materiales. La impresión general gana en homogeneidad y el *collage* presenta un mayor verismo fotográfico.

Max Ernst tomó prestado el título de su obra de un cuento de idéntico nombre escrito por Hans Christian Andersen. Si en la historia original se narraba la pugna entre un ruiseñor mecánico y otro real, que finalmente salva la vida del rey con su canto, la obra de Max Ernst nos habla de la maquinaria de guerra que pierde su efecto letal al convertirse en un pacífico «ruiseñor chino».



el ruiseñor chino, 1920



# El rey rojo

Pluma y tinta china sobre papel pintado, 49,2 x 38,7 cm  
 Nueva York, *The Museum of Modern Art, Purchase. 283.1937*



n. 1892 en Stettin,  
 f. 1927 en Mont Blanc

El dadaísmo en Colonia fue siempre una corriente bicéfala, ampliada a triunvirato artístico durante las ocasionales visitas de Hans Arp a la ciudad. Todos ellos trabajaron conjuntamente en diversos proyectos. En junio de 1920, Max Ernst y Johannes Theodor Baargeld centraron sus esfuerzos en el *Tríptico simultáneo* presentado en la «Primera Feria Internacional Dadá» celebrada en Berlín. Ernst recordaba haber trabajado en régimen de coautor con

Baader en distintas colaboraciones para *Der Ventilator* en febrero de 1919. En la revista, sin embargo, no se hacía mención ni de sus nombres ni del dadaísmo. Pese a ello, los seis números de la misma publicados entre febrero y marzo de 1919 se consideran las primeras publicaciones del movimiento dadaísta en Colonia. En la actualidad sabemos además que Baargeld se encargó de financiar la revista, cuyas tiradas alcanzaron los 40.000 ejemplares.

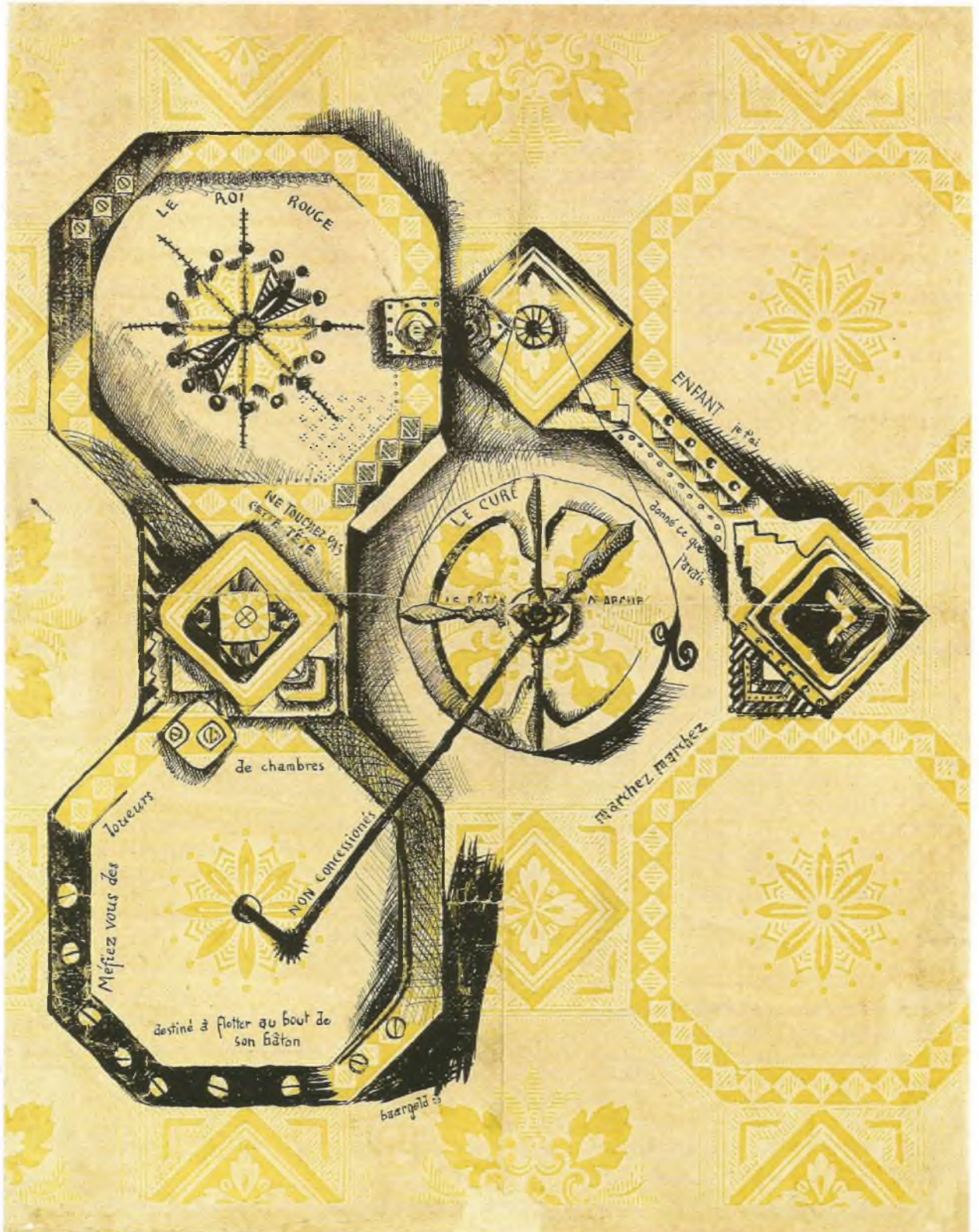
El verdadero nombre de Johannes Theodor Baargeld era Alfred F. Gruenwald. Como muchos otros miembros de su generación, se alistó voluntariamente en el ejército en 1914, decisión que muy pronto lamentaría amargamente. Sus vivencias en las trincheras plantaron los cimientos de su posterior compromiso político. En 1918 ingresó en el USDP (Partido Independiente Socialdemócrata Alemán), un partido socialista y obrero, y un año después pasó a engrosar las filas del movimiento dadaísta. Para Baargeld, arte y política eran lo mismo. Con su protesta dadaísta contra la sociedad burguesa esperaba (al igual que parte de los dadaístas berlineses) potenciar la renovación política en Alemania. Y sin embargo, Johannes Theodor Baargeld procedía de la alta burguesía. Su padre era director general de la Sociedad de Reaseguros de Colonia y, aun cuando en lo tocante a las artes profesaban cierto progresismo, su postura política era inequívocamente conservadora. La prosperi-

dad de su familia dio pie a que sus amigos le confiriesen el mote «Baargeld» (deformación ortográfica de «dinero en metálico»). En su faceta dadaísta fue también conocido como «zentrodadá».

*El rey rojo [Le roi rouge (Der rote König)]* de 1920 es una de las pocas obras plásticas de Johannes Theodor Baargeld que se conservan en la actualidad. La obra en sí consiste en un trozo de papel pintado estampado con un motivo ornamental sobre el que se ha pintado con tinta china. Baargeld empleó aquí el mismo principio creativo que su colega Max Ernst: tomó un material original cualquiera como punto de partida y lo rediseñó y manipuló hasta crear una nueva realidad. En este caso concreto, los trazos de la tinta china resiguen algunas líneas de la estructura del estampado, añaden detalles al conjunto y crean nuevos vínculos entre los distintos elementos. El resultado es la representación de una construcción mecánica. Pueden reconocerse numerosos tornillos: en el centro de la imagen aparece un volante, descrito por Baargeld como «le curé» (el clérigo), cuya energía se transmite a otra rueda por medio de una barra. La precisión de las indicaciones incluidas en la imagen hace que el espectador crea a primera vista hallarse ante el boceto de un ingenio técnico. En este sentido, la obra se enmarca en una temática típicamente dadaísta y tratada también por Max Ernst, George Grosz, Francis Picabia y Marcel Duchamp. Constituye también un decidido gesto en contra de los expresionistas, quienes en 1914 se involucraron con fatídico entusiasmo en la supuesta «experiencia común» que iba a ser la guerra.

## «No tengo cojín para mi urna.»

Johannes Theodor Baargeld





# venus en el juego de los reyes

Collage, 37 x 27,5 cm  
Zürich, Kunsthhaus Zürich

Pasados los años, Max Ernst recordaba a Johannes Theodor Baargeld, refiriéndose a sí mismo en tercera persona: «Cuando Max lo conoce ambos están dadadispuestos, conmocionados todavía por los planes de la guerra y asqueados por sus causas. Baargeld, sin embargo, es un pensador de intelecto despiadado y corazón rebosante de curiosidad, impaciencia y pasión por la vida. Sólida formación (Oxford), extensos conocimientos. Disgustado ante lo establecido, raíz de todos los males. Pasión por lo emergente, fuente de alegrías de todo tipo. De ahí su doble actividad: política (aun cuando consciente de la necedad de semejante actividad) y poética, y aún ésta en la única forma posible por entonces, a saber, con un desesperado sí a la vida en su obra y su comportamiento».

El carácter poético es evidente sobre todo en sus obras artísticas: no hay en ellas rastro del propagandista y agitador contra la burguesía conservadora de la que él mismo procedía. Tras la prohibición en marzo de 1919 de la belicosa y politizada revista *Der Ventilator*, la ironía, el sinsentido y el espíritu juguetón dadaísta caracterizaron las subsiguientes publicaciones del movimiento. También los *collages* creados en 1920 rebosan de insinuaciones eróticas. En la imagen *Hermafroclito vulgar: travestido cúbico ante una supuesta encrucijada* [esta traducción aproximada del título no hace justicia a los juegos de palabras que en él se encierran: *Klitterung* es un neologismo formado a partir de *Klitoris* (clitoris) y *Zwitterung* (hermafrodita), mientras que *Scheideweg* (encrucijada) puede interpretarse también como «camino de la vagina»], Baargeld ubicó ante la figura sentada dos de los volúmenes cubistas de tal modo que dan la impresión de ser un gigantesco pene. Algo semejante sucede en *Venus en el juego de los reyes* (*Venus beim Spiel der Könige*), compuesto ese mismo año. Para este *collage*, Johannes Theodor Baargeld combinó imágenes de muy diversa procedencia para crear tres cuerpos cuando menos curiosos. Una superficie rectangular negra con figuras amorfas y blancas ocupa el centro de la imagen: en su interior se han alineado varios tipos de fruta. Baargeld separó asimismo el rostro del cuerpo de un oficial profusamente condecorado y pegó ambas piezas por encima y por debajo de la superficie negra. A un lado puede verse la cabeza de una joven. Las figuras amorfas conectan con exactitud las tres piezas.

Se crea así la ilusión de que los cuerpos nacen directamente de la cabeza. Baargeld dispuso además la fruta en las superficies blancas de un modo tal que semejan atributos sexuales femeninos, y realizó la ilusión con el uso de tinta china. Ernst había reinterpretado ya imágenes existentes con la ayuda de medios pictóricos (buen ejemplo de ello es *El rey rojo*), y más adelante esta técnica se convertiría en el principio de composición básico de sus obras surrealistas.

La *Venus en el juego de los reyes* intenta cubrir sus vergüenzas. El hombre, por el contrario (y ésta es la impresión que desea transmitir formalmente la imagen al espectador), no parece tener en mente más que la imagen de un cuerpo femenino desnudo. La inclusión de un militar, junto con la referencia a la guerra en el título (el «juego de reyes»), aborda con gran sutileza un tema que tendría una importancia capital para las artes en la joven república de Weimar. La fuerza y la sexualidad se convertirían en numerosas representaciones artísticas en símbolo de una sociedad desinhibida, que pretendía reprimir las señales de la próxima catástrofe.

Tras el escándalo de la exposición en la cervecería Winter de Colonia, Baargeld se alejó paulatinamente del movimiento dadaísta. En otoño de 1920 retomó sus estudios de Derecho en la Universidad de Colonia. En un currículum compilado en 1923 negaba por completo su participación en el movimiento dadá y describió aquel período de tiempo como una época de «estudios privados».

**«El amor en bicicleta es el mayor amor al prójimo.»**

Johannes Theodor Baargeld

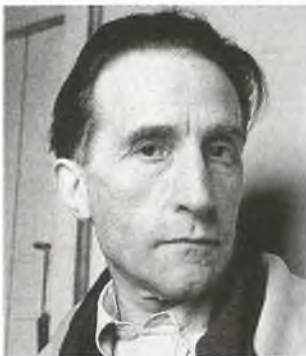


20 723794

Handwritten text at the bottom of the page, possibly a signature or title, which is mostly illegible due to fading and bleed-through.

# Fuente

Urinario de porcelana, 33 x 42 x 52 cm  
*Estocolmo, Moderna Museet*



n. 1887 en Blainville,  
 f. 1968 en Neuilly-sur-Seine

La obra de Marcel Duchamp revolucionó como pocas el arte contemporáneo. Está considerado unánimemente el artista más influyente del siglo xx. Gracias a la invención de los *ready-mades*, Duchamp consiguió romper con la preponderancia de la pintura sobre la escultura. Generaciones enteras de artistas, en especial en las décadas de 1960 y 1980, le han tomado como ejemplo a seguir y han desarrollado su obra en función de los conceptos fundamentales por él planteados. Marcel Duchamp estudió en la prestigiosa Académie Julian y pronto se hizo un nombre como pintor de éxito. Pese a ello, mantuvo siempre un cierto escepticismo frente a las posibilidades de la pintura, que le resultaba insuficiente para satisfacer sus pretensiones de objetividad y cientificismo en el arte. De ahí que, en palabras del propio Duchamp, la pintura no fuese para él sino «un medio de expresión entre otros muchos». En 1915, Duchamp abandonó casi por completo la pintura. Dos años antes había confeccionado su primer *ready-made*: una rueda de bicicleta montada sobre un taburete. Duchamp abandonó Francia en 1915 y se estableció provisionalmente en Nueva York. En 1917, presentó en la exposición anual de la Society of Independent Artists de esta ciudad su objeto más provocador, al que bautizó con el poco conspicuo nombre de *Fuente* (*Fountain*).

Los *ready-mades* constituyen un género artístico nuevo e independiente ideado por Marcel Duchamp. Se trata de objetos de consumo producidos a escala industrial, que a través exclusivamente de su selección y presentación acceden a la categoría de arte. El autor no configura estas obras, sino que se limita a designar como objetos de arte objetos preexistentes. Duchamp rechaza con gran mordacidad el tradicional mito que presentaba al artista como genial creador. Lo interesante para él es romper con cuanto el público

espera tradicionalmente del arte, establecer los límites de las obras artísticas para poder ampliarlos radicalmente. Todos sus *ready-mades* plantean una pregunta clave: ¿cuáles son las características y condiciones que hacen de un objeto una obra de arte? Marcel Duchamp intentó siempre responder con la mayor precisión posible a esta pregunta. *Fuente* consiste en un urinario de producción industrial; la manipulación del artista se reduce a tres hechos concretos que deben convertir un objeto cotidiano en una pieza de arte: en primer lugar, lo coloca sobre un pedestal; en segundo lugar, lo dota de firma y fecha; por último, lo presenta en una exposición de arte contemporáneo. La explosividad estética de este concepto quedó de manifiesto cuando le fue denegada la presentación de la obra en la exposición, que en teoría carecía de jurado.

La premisa que propone Duchamp es que un objeto cualquiera puede ser elevado a la categoría de arte con sólo dotarlo de los atributos característicos de una obra de arte. En el ejemplo que nos ocupa, estos atributos son el pedestal, sobre el que el urinario parece una escultura, ennoblecida y separada de su entorno. La inscripción «R. Mutt 1917» caracteriza el objeto como obra de arte, pues está firmado. Marcel Duchamp renunció conscientemente a utilizar su nombre y escogió en cambio un pseudónimo, pues quería dejar patente la condición de gesto artístico de la firma y de la aspiración artística de que iba acompañada. Finalmente, el objeto debía haber sido presentado en una exposición pública de arte. Duchamp entendió que un objeto queda definido principalmente a través de su contexto, y que ubicado en diferentes entornos será percibido de distintas maneras. La gran innovación introducida por Duchamp en el arte fue llamar la atención sobre la importancia del contexto en la valoración del arte.

**«Les explico que las mentiras de hoy son las verdades de mañana.»**

Marcel Duchamp



# L. H. O. O. Q.

Lápiz sobre una reproducción de la *Mona Lisa*, 19,7 x 12,4 cm

*Propiedad privada*

Los dadaístas reconocieron en los *ready-mades* de Marcel Duchamp el concepto de antiarte que ellos propugnaban. Pero a diferencia de lo que sucedía en Zúrich, Duchamp no se rebelaba contra el arte como tal. Su objetivo no era destruir el arte, ni someterlo al ridículo. Pretendía elaborar preguntas nunca antes formuladas al arte. En su opinión, las posibilidades de la pintura tradicional estaban agotadas, mientras que las fronteras del arte seguían aún por explorar.

En el momento en el que Duchamp infiltra en el ámbito artístico objetos de uso cotidiano como secadores de botellas o el urinario *Fuente* convertidos en *ready-mades*, se hacen más que evidentes los parámetros estéticos, los prejuicios y los mecanismos de este ámbito. Al mismo tiempo, Duchamp rompe con el mito romántico del creador al demostrar que objetos producidos industrialmente para uso cotidiano pueden ser elevados a la categoría de arte en su estado original. Por otra parte, Duchamp respalda el mito del artista, pues en tanto tal se arroga una autoridad y unas facultades extraordinarias: el «objeto» sólo se convierte en obra de arte cuando es un artista quien así lo decide. Diez años más tarde, Kurt Schwitters se adhería a los postulados de Duchamp y los formulaba de manera categórica: «Todo cuanto un artista escupe es arte».

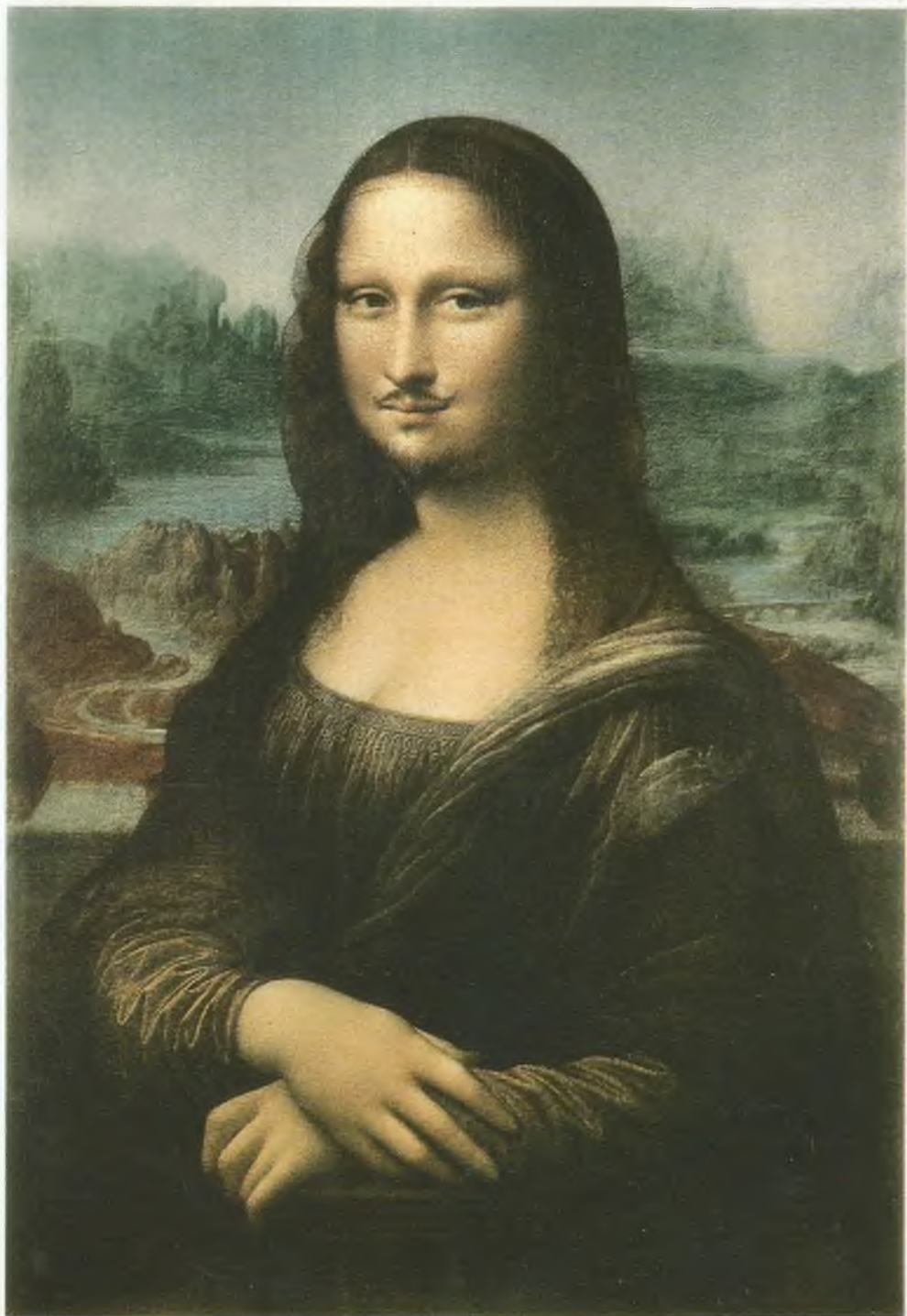
La presentación de objetos cotidianos como piezas de arte desarrollada por Duchamp constituyó una enorme provocación para el público de las exposiciones de Nueva York, acostumbrado a la pintura y escultura tradicionales. El escándalo artístico era una estrategia típicamente dadaísta. También el desprecio con el que trataba uno de los iconos de la pintura, la *Mona Lisa* de Leonardo da Vinci (hacia 1503-1506), acercaba la actitud de Duchamp a la de los dadaístas europeos. La imagen fue creada en 1919 y consiste en una reproducción a color en tamaño postal del cuadro de Leonardo, que Duchamp manipuló con unos cuantos trazos de lápiz. Así, la *Gioconda* aparece adornada con bigote y perilla, y bajo el retrato puede leerse una misteriosa concatenación de mayúsculas: «L.H.O.O.Q.». Para Marcel Duchamp, este tipo de obras se inscribe igualmente dentro del concepto de *ready-mades*, aun cuando el material original sea objeto de manipulaciones explícitas. Duchamp cultivaba una actitud despectiva hacia las vacas sagradas de la historia del arte común al resto

de los dadaístas. Así, Kurt Schwitters cubrió en 1921 una reproducción de la *Madonna Sixtina* de Rafael (hacia 1513/1514) con citas irónicas. Un año antes, Grosz y Heartfield habían pegado el rostro de Raoul Hausmann sobre una fotografía del pintor Henri Rousseau. También en 1920, el dadaísta de Colonia Johannes Theodor Baargeld dispuso una fotografía de su propia cabeza sobre el busto de mármol de un desnudo clásico femenino.

Al pintar barbas y bigotes masculinos sobre la *Mona Lisa*, Marcel Duchamp practica una humorística difuminación de la definición de género semejante a la de Baargeld. Los estudiosos del arte han querido ver en este gesto una referencia dadaísta a las conjeturas en torno a la homosexualidad de Leonardo. Lo cierto es que la obra de Duchamp estaba repleta en aquella época de alusiones sexuales veladas y explícitas. Es el caso de las aparentemente arbitrarias siglas «L.H.O.O.Q.». Leídas deprisa en su correcta pronunciación francesa, reproducen fonéticamente la frase «*elle a chaud au cul*», literalmente «ella tiene el culo caliente» o mejor dicho «está en celo». Duchamp se permite así un chiste sutil aunque burdo a costa de la mujer en la sacrosanta obra maestra de Leonardo.

**«Me he obligado a contradecirme yo mismo para evitar adaptarme a mi propio gusto.»**

Marcel Duchamp



L.H.O.O.Q.

Marcel Duchamp 1919

# marcel duchamp como rose sélavy

Fotografía de Man Ray, 21 x 17,3 cm

*Filadelfia, Philadelphia Museum of Art, The Samuel S. White 3rd and Vera White Collection*

Al igual que la reproducción pintarrajeada de la *Mona Lisa*, el retrato fotográfico *Rose Sélavy* de 1920/1921 juega también con los papeles asignados a ambos sexos. Tras el título se esconde una vez más un juego de palabras erótico. En la fotografía puede verse a Marcel Duchamp disfrazado de mujer. Ataviado con un sombrero a la moda, una elegante estola de piel, los ojos y la boca llamativamente maquillados y un anillo en la mano izquierda, Duchamp afecta el aire de una dama burguesa neoyorquina. Su amigo Man Ray le fotografió en su papel de Rose Sélavy en 1920/1921. Duchamp adoptó en diversas ocasiones esta identidad femenina: por ejemplo, en otro retrato anterior, en el que también posó con el pseudónimo Rose Sélavy para el fotógrafo Man Ray. Si se comparan ambos retratos, la primera versión de 1920 da la impresión de ser un esbozo incompleto de la toma posterior. El sombrero, calado sobre el rostro, la evidente peluca y los pliegues de la capa confieren al artista el aspecto de un actor de teatro en una representación de época. La diferencia con la elegancia de que hace gala en 1921 es abismal.

En el autorretrato de Marcel Duchamp como Rose Sélavy se diluyen las diferenciaciones entre sexos. El artista adopta no sólo un papel ajeno, sino también una identidad femenina. El nombre de su *alter ego* femenino es al mismo tiempo un sutil comentario al conjunto de su obra, plagado de elementos sexuales. La correcta pronunciación francesa del nombre Rose Sélavy hace que éste se confunda con la frase «Eros, c'est la vie» (Eros es la vida). En una entrevista concedida en 1966, Marcel Duchamp reconocía: «Tengo gran fe en el erotismo, porque es algo de lo más corriente en todo el mundo, es algo que la gente entiende».

En el juego que practica Duchamp con la propia sexualidad se refleja la ausencia de una posición definida y unívoca, algo que se repite en buena parte de su obra artística. Los *ready-mades* son buen ejemplo de este cambio súbito de contextos, ya que pueden ser indistintamente objetos de consumo y obras de arte. Pese a no experimentar cambio alguno, la valoración que reciben varía en función del lugar en que se encuentran y del ánimo con que los contempla el espectador.

Marcel Duchamp empleó en 1921 el primer retrato de Rose Sélavy en la etiqueta de una botellita de perfume diseñada por él

mismo que llevaba por nombre «Belle Haleine. Eau de Voilette». En la etiqueta aparece además el nombre de la compañía productora «RS, New York-Paris», o lo que es lo mismo las iniciales de Rose Sélavy. Duchamp empaquetó la botellita en un elegante estuche. Con este perfume *ready-made* de producción propia, Duchamp (quizá inconscientemente) retomaba las mismas raíces del dadaísmo en Zúrich. Además de las ya conocidas leyendas y vehementes defensas con que determinados dadaístas se arrogaban la invención del término «Dadá», existe otra posibilidad que explica la génesis de la palabra. Desde 1906, la empresa zúrichuesa Bergmann & Co producía un conocido «tónico de refuerzo capilar», según rezaba su publicidad. El nombre de tan milagroso producto era sencillo y al mismo tiempo llamativo: DADA.



Man Ray, Marcel Duchamp como Rose Sélavy, 1920



lovingly  
Rose Sélary  
alias Marcel Duchamp



# perchero

Fotografía de un collage de objetos, 25 x 16,5 cm

Zürich, Kunsthaus Zürich



n. 1890 en Filadelfia,  
f. 1976 en París

Alfred Stieglitz, en 1913 había visitado el «Armory Show»; dos años más tarde conocería a Marcel Duchamp. Ambos, junto con la coleccionista de arte Katherine S. Dreier, pusieron en marcha en 1920 la Société Anonyme; se trataba del primer museo neoyorquino de arte contemporáneo. Algo parecido sucedió nueve años más tarde con el famoso Museum of Modern Art de Nueva York, fundado asimismo a partir de una iniciativa privada.

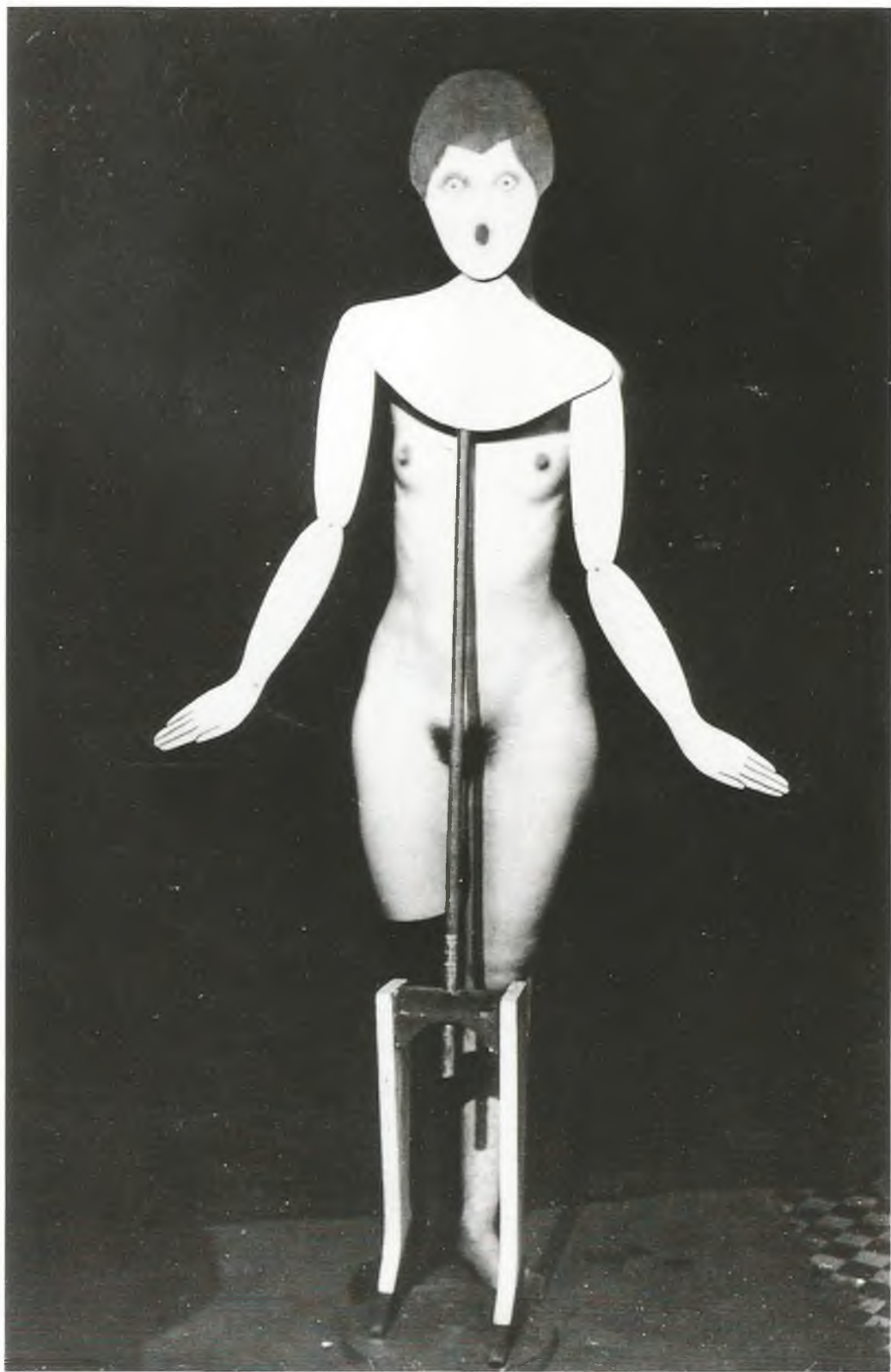
La obra de Marcel Duchamp fue una importante fuente de inspiración para Man Ray. El paso decisivo en su carrera se produjo en 1916, cuando abandonó la pintura tradicional con pinceles en favor de otras técnicas. En el aerógrafo, Man Ray encontró una técnica pictórica que le permitía insuflar en sus imágenes un aire aséptico y anónimo, mucho más impersonal de lo que permitía la tradicional pintura al óleo sobre lienzo. Las imágenes así creadas recibieron el nombre de «aerografías»: «Buscaba algo novedoso, algo para lo que no fuese necesario ni el caballete, ni el pincel, ni los demás utensilios del pintor vulgar». Man Ray aplicaba su pistolete de color sobre patrones recortables. Sentía fascinación por el carácter mecánico de aquel proceso de trabajo, que imposibilitaba la individualidad y los manierismos del pincel trazando líneas sobre la superficie de la imagen. En este sentido, no deja de ser consecuente que un proceso tan técnico como el de la reproducción fotográfica de imágenes atrajese

su atención; poco tiempo después de su llegada a París en 1921 practicaba la fotografía profesionalmente. También en este campo demostró Man Ray un gran afán experimental. Investigó la técnica de la solarización y consiguió fotografías sin valerse de cámara alguna: para ello situaba los objetos directamente sobre el papel fotográfico y los iluminaba convenientemente. Sin asomo alguno de timidez tituló estas imágenes «rayogramas».

El *Perchero (Portemanteau)* de 1920 es una obra primeriza de Man Ray, desacostumbrada y quizá por ello típica de la etapa dadaísta del autor. A primera vista, la imagen parece resultar de una composición de *collage*. Sin embargo, es la fotografía de una minuciosa escenificación. Un desnudo femenino parece esconderse tras un perchero, compuesto de un pedestal abierto y una barra vertical, sobre el que se han fijado unas siluetas de cartón en forma de cabeza, hombros y brazos. Los cabellos, los ojos y la boca fueron pintados directamente sobre el cartón. Man Ray dejó a oscuras el espacio que rodea a la figura, de manera que el espectador carece de orientación espacial. Gracias a ello la figura femenina y el monigote parecen fundirse en una novedosa criatura. Los maniqués que pueblan la pintura metafísica de Giorgio de Chirico constituyeron un modelo no sólo para Man Ray, sino también para los dadaístas de Berlín y de Colonia. El mestizaje de la máquina y el ser humano era un tema vigente en la década de 1920, volcada en la modernidad y el progreso, y estaba presente en todas las manifestaciones artísticas. No es casualidad, por ejemplo, que la mujer artificial de la obra maestra de Fritz Lang, *Metrópolis* (1927), se asemeje a la figura femenina fotografiada por Man Ray en 1920.

**«Fotografío las cosas que no quiero pintar, cosas que de por sí existen.»**

Man Ray



# Regalo

Plancha, clavos, 15,3 x 9 x 11,4 cm

Nueva York, *The Museum of Modern Art, James Thrall Soby Fund.* 1966

*Regalo (Cadeau)* es el objeto-escultura más conocido de Man Ray. Fue creado en 1921, en un momento de transición artística: pronto abandonaría el dadaísmo neoyorquino y se convertiría en una de las principales figuras del surrealismo en París. Con todo, la obra es descrita a menudo como un objeto típicamente surrealista según la definición del mismo ofrecida por Lautréamont. Para su creación, Man Ray tomó una plancha y pegó sobre su base catorce clavos de cobre. Si aplicamos la descripción de Lautréamont, que habla del encuentro de varios objetos procedentes de ámbitos distintos sobre una superficie ajena a ambos (en su ejemplo, un paraguas encuentra una máquina de coser sobre una mesa de disecciones), es posible hablar del encuentro entre los clavos y la plancha, que necesariamente ha de parecer ilógico y surrealista a quien lo contemple. Sin embargo, en este caso no se produce la confrontación de dos objetos ajenos entre sí. Man Ray no mantiene el valor propio de cada objeto, sino que los combina para crear un instrumento nuevo, nunca visto, una mutación de la práctica y tradicional plancha. A partir de la pérdida de utilidad del objeto se establece el conflicto entre la funcionalidad de la plancha y la incapacidad de cumplir con su función. Precisamente entonces es apreciable, evidente incluso, el potencial irónico y dadaísta de la pieza *Regalo*.

Man Ray ya se había aproximado con anterioridad a las tesis del poeta Lautréamont, cuyo verdadero nombre era Isidore Lucien Ducasse. En 1920 compuso *El enigma de Isidore Ducasse*, un misterioso objeto envuelto en una gruesa tela de arpillerera. El conjunto presenta un perfil irregular, en el que destacan diversas prominencias que sin embargo no permiten identificar el objeto oculto. Lo que realmente hizo Man Ray fue empaquetar la famosa máquina de coser de Lautréamont junto con un paraguas, uniéndolos así en un entorno ajeno a ambos.

Ambos objetos fueron destruidos poco después, y sobreviven sólo en las fotografías del propio Man Ray. Éste realizó más adelante numerosas réplicas del *Regalo*, e incluso una enorme y desastrosamente tirada (1940) de 5.000 ejemplares (aquí con sólo trece clavos). El *Regalo* es, con todo, un presente envenenado, ya que decepciona al receptor por no poder cumplir con su función. Cualquier intento de aplicar la plancha a un fin práctico no haría

sino desgarrar el tejido. Aun así, se trata de un obsequio valioso, por cuanto Man Ray le ha conferido un valor juguetón y amistoso. En este sentido, Marcel Duchamp describió en 1921 a su camarada a la manera de los diccionarios: «Man Ray, masculino, sustantivo, sinónimo de: el gozo de jugar, de disfrutar».



El enigma de Isidore Ducasse, 1920



# Alarde amoroso

Óleo sobre cartón, 96,5 x 73,7 cm

Propiedad privada



n. 1879 en París, f. 1953 en París

Francis Picabia nació en el seno de una acomodada familia cubana. Su posición desahogada le permitió dedicarse a la pintura como *amateur* en el más estricto sentido de la palabra, es decir, como amante del arte. Su segunda gran pasión eran los coches y la velocidad.

En 1913, Picabia fue el único artista francés que pudo permitirse el costoso viaje a Nueva York para asistir a la inauguración del «Armory Show».

Él mismo participaba en la exposición con tres obras. En junio de 1915, Francis Picabia comenzó a desarrollar sus primeras imágenes mecánicas simbólicas en Nueva York. Paul Haviland formuló la teoría conceptual de estas imágenes en la edición de septiembre de la revista 291: «Vivimos en la era de las máquinas. El hombre hizo la máquina a su imagen y semejanza. Dispone de miembros ágiles, pulmones que respiran, un corazón que late, un sistema nervioso por el que corre la electricidad. El fonógrafo es la imagen de su voz; la cámara la imagen de sus ojos. La máquina es «la hija del hombre que no nació de madre». Ese mismo año, Francis Picabia dedicó al poeta uno de sus retratos mecánicos, que adoptaba la forma de lámpara de mesa e iba acompañado de esta afirmación: «La poésie est comme lui» (La poesía es como él).

El formato, la compleja composición y el colorido de la obra hacen de *Alarde amoroso* (*Parade amoureuse*) el más importante exponente de sus motivos mecánicos. Como sucede en tantas otras obras dadaístas, el título del cuadro está integrado en la imagen. Se establece de este modo un distanciamiento con el lector que no permite aproximación emocional alguna al tema tratado. Este distanciamiento se ve acentuado por la fría realización de la imagen, en la que se ha renunciado a toda retórica artística en favor de unos trazos anónimos, técnicos y funcionales. El título de la obra

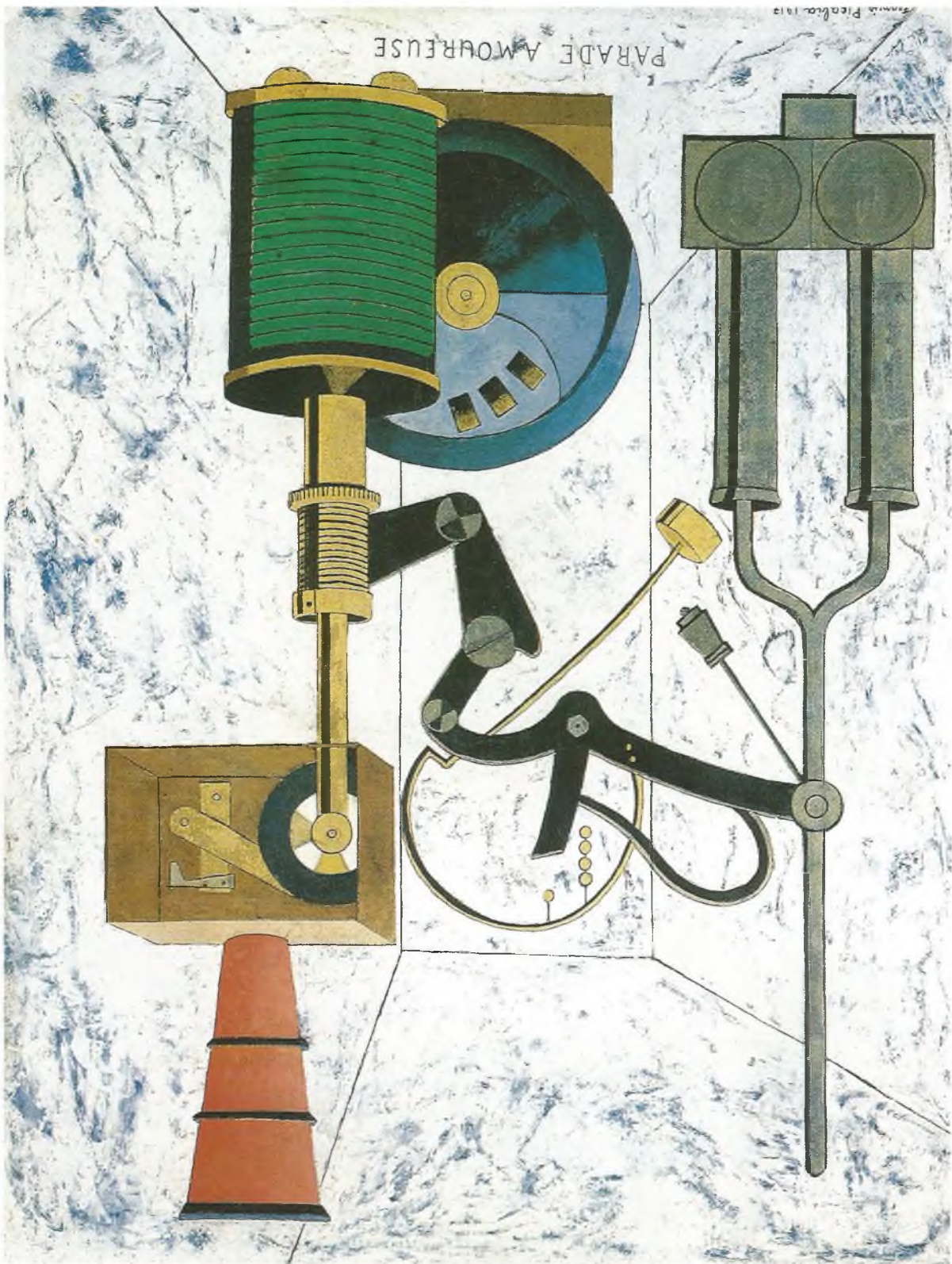
apunta una temática erótica; sin embargo, la maquinaria representada parece establecer con respecto a éste una contradicción insoluble. Un alarde amoroso, por lo general, evoca en el espectador otro tipo de imágenes. Sin embargo, muchas de las imágenes dadaístas incluyen un refinado componente erótico que se articula precisamente en representaciones mecánicas privadas de toda subjetividad; la obra de Picabia no es ajena a esta tendencia.

Francis Picabia situó el mecanismo central del *Alarde amoroso* en un espacio cerrado. Una observación algo más detenida de la maquinaria permite comprobar que el mecanismo consta de dos elementos, uno más bien grisáceo y otro coloreado, unidos entre sí por una biela. Estos dos elementos pueden interpretarse como los personajes masculino y femenino del alarde amoroso. La estructura grisácea consiste en dos cilindros verticales, en cuyo interior sube y baja rítmicamente una delgada barra bifurcada. Puede reconocerse en esta maquinaria el sexo masculino. La fuerza y movimiento que genera son transmitidos al aparato de color visible a la derecha por medio de una alambicada biela articulada, que hace las veces de contrapunto femenino a la figura gris. El elemento central de esta pieza mecánica es un pistón vertical marrón que se introduce rítmicamente en el receptáculo verde (femenino). Como vemos, el cuadro de Picabia es en realidad un irónico comentario sobre los roles asignados a cada sexo en una sociedad moderna e industrializada.

**«DADÁ habla contigo, es todo, todo lo abarca, pertenece a todas las religiones, no puede ser victoria ni derrota, es de naturaleza espacial y no temporal.»**

Francis Picabia

# PARADE AMOUREUSE



# Movimiento dadá

Pluma y tinta china sobre papel, 91 x 73 cm

Nueva York, *The Museum of Modern Art, Purchase. 285.1937*



Aquí, aquí está Stieglitz/Fe y amor, 1915

vo. El artista se sentía fascinado por los logros de la ingeniería americana, y quedó admirado por la arquitectura y los puentes de la ciudad. Este interés derivó por una parte en una pasión por los automóviles, cada vez más veloces, y por otra en la creación de las llamadas «imágenes mecánicas». Uno de los primeros ejemplares de este grupo de obras, *Aquí, aquí está Stieglitz/ Fe y amor (Ici, c'est ici Stieglitz/Foi et amour)*, de 1915, fue creado durante la segunda visita de Francis Picabia a Nueva York. Durante su primera estancia en la ciudad, dos años atrás, Stieglitz le organizó una exposición en la Little Gallery of the Photo-Secession (Pequeña Galería de Foto-Secesión). Picabia correspondió con un retrato del fotógrafo Stieglitz, en el que con todo no pueden apreciarse rasgos individuales del retratado: una cámara fotográfica representa metafóricamente su efigie. Picabia adoptó en este retrato el estilo impersonal del dibujo técnico. La obra se caracteriza por unos trazos mínimos, precisos y anodinos, característicos del diseño industrial; el conjunto, sin embargo, no resulta viable como proyecto de construcción.

La exposición «Armory Show» resultó un enorme y escandaloso éxito en buena parte debido a la presentación de *Desnudo bajando la escalera*, un cuadro de gran formato de Marcel Duchamp.

Entre Duchamp y Picabia había surgido una estrecha afinidad artística desde su primer encuentro en París en 1910. A través de Duchamp, Picabia conoció en 1913 al fotógrafo y galerista Alfred Stieglitz en Nueva York. El arte de Picabia experimentó durante esta estancia en Estados Unidos un impulso definiti-

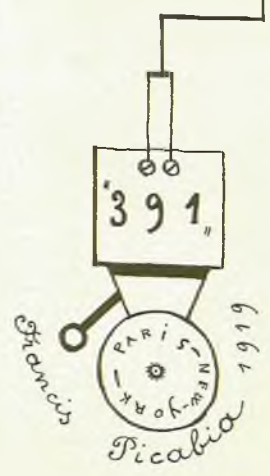
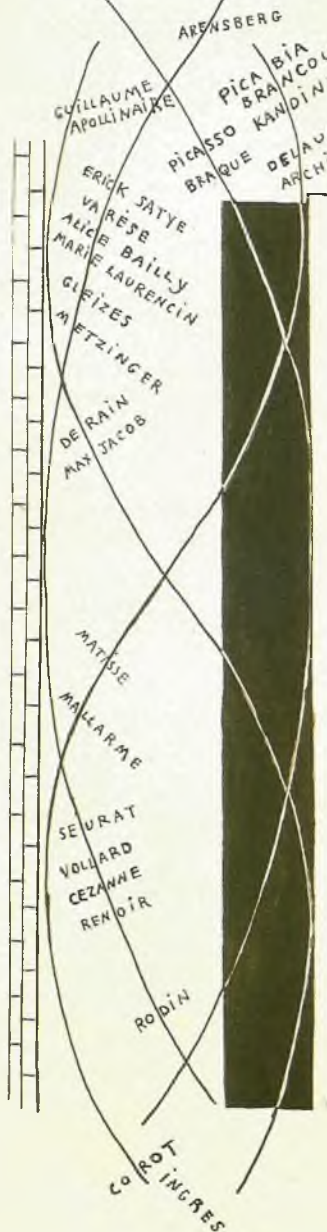
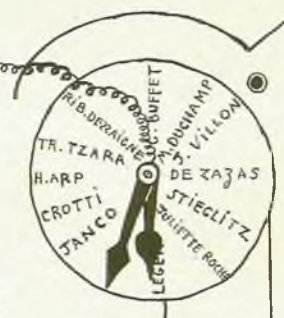
El dibujo de Francis Picabia *Movimiento dadá (Mouvement Dada)* vio la luz en 1919, y muestra de manera esquemática el suministro de energía artística de la revista *391*, representada por las cifras visibles en el margen inferior derecho de la imagen. Picabia publicó el primer número de la revista en 1917, en Barcelona, y continuó con su edición durante su estancia en Nueva York. El título hace referencia a la revista de Stieglitz *291*, cuyo título era, a su vez, una alusión a la dirección de su galería: Quinta Avenida, 291.

En el dibujo, dos baterías alimentan a un autómata provisto de interruptor temporal. Sobre las baterías aparecen escritos los nombres de artistas como Cézanne, Matisse, Braque, Picasso e incluso el propio Picabia, así como las palabras «Mouvement Dada». A su lado aparecen dispuestos como en un dial los nombres de los dadaístas H. Arp, Stieglitz, Tr. Tzara y M. Duchamp. La imagen sugiere que, en un momento dado, el interruptor abrirá el paso a una corriente de energía conducente al elemento decorado con la inscripción «391». El elemento en este caso es un timbre. Queda entonces claro el mensaje que Picabia pretende establecer con su representación gráfica del *Movimiento dadá*: la revista *391* ha de servir como voz de alarma que despierte a los habitantes de París y Nueva York ante la llegada del dadaísmo.

**«Dadá es como vuestras esperanzas: nada como vuestro paraíso: nada como vuestros ídolos: nada como vuestros dirigentes políticos: nada como vuestros héroes: nada como vuestros artistas: nada como vuestras religiones: nada.»**

Francis Picabia

MOUVEMENT  
**DADA**



25



# cuidado con la pintura

Óleo, esmalte y pintura metalizada sobre lienzo, 91 x 73 cm

Estocolmo, Moderna Museet

La revista 391 de Francis Picabia, heraldo del dadaísmo neoyorquino, atravesó océanos, fronteras y frentes de guerra y se dejó sentir en la neutral Suiza. Hans Richter recordaba en *Dada Profile*, su recopilación de textos literarios publicada en 1961: «Con 391, nuestros horizontes se ampliaron en otros tantos grados. Para nosotros, los zuriqueses, aquella revista fue como un espejo en el que se reflejaba el alcance de las transformaciones en el arte que anhelábamos. Los neoyorquinos pensaban y se sentían como nosotros, en mayor medida incluso. Así pues, la ausencia de condicionamientos previos se había extendido. Además de las revistas, las imágenes mecánicas de Francis Picabia fueron sus principales aportaciones al movimiento internacional dadaísta.

Los primeros ejemplares de estas imágenes mecánicas aparecieron en 1915, es decir, pocos meses antes de que el movimiento como tal fuese creado y bautizado en Zúrich. Por otra parte, si estas imágenes constituyen ejemplos de antiarte, lo hacen desde una perspectiva muy distinta a la aplicada por los dadaístas de Zúrich y Berlín en su obra. Las imágenes mecánicas de Picabia son una declaración de principios contra la pintura tradicional, y responden al deseo de plasmar pictóricamente la nueva era de los ingenieros. Al retratar a sus amigos en forma de ingenios mecánicos, Picabia parece adoptar la típica postura nihilista e irónica de los dadaístas. Su producción de aquella época, al igual que la de Man Ray y Marcel Duchamp, da fe de la amplitud de la fuerza integradora que el movimiento dadaísta (pese a alguna escaramuza entre bastidores) fue capaz de desarrollar durante un breve período de tiempo.

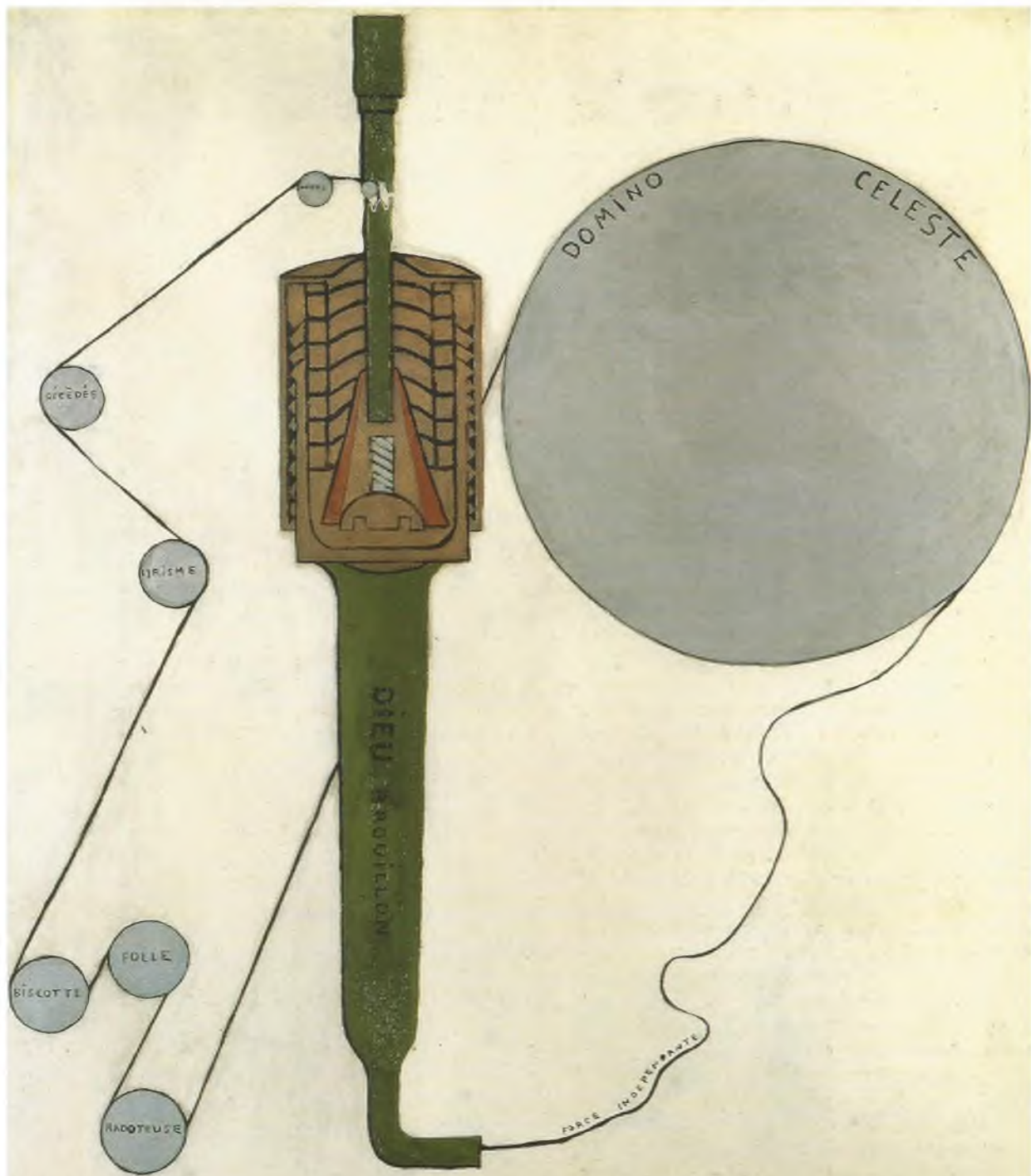
*Cuidado con la pintura (Prenez garde à la peinture)* data de 1919, y es un comentario irónico sobre la pintura tradicional y establecida. Picabia ofrece en él un modelo alternativo a la anticuada concepción del proceso creativo, en el transcurso del cual la obra se materializa por medio de la fuerza creativa del autor. Un pistón ocupa el centro de la imagen: más concretamente, la sección transversal de un pistón, que permite ver cuanto acontece en su interior. En la parte superior puede leerse la inscripción «Dieu brouillon» (borrador de Dios), como si se tratase de maquinaria destinada a la producción de inspiración divina. Dos líneas delgadas a la derecha del pistón lo unen con una superficie circular en la que únicamente

aparecen escritas las palabras «Domino» y «Celeste». A la izquierda, otra línea recorre diversas ruedas antes de conectar con el pistón. Cada una de las ruedas lleva incorporada una inscripción: «Lyrisme», «Folle» o «Biscotte». De este modo, Picabia señala que los componentes lírico y enajenado, e incluso el trocito de galleta, son los combustibles que sustentan la inspiración artística. De ellos obtiene el pistón su impulso, y gracias a ellos salta la chispa en su interior. La energía liberada entonces se transmite al círculo de la derecha, en el que la pintura tiene mucho más espacio sobre el que desarrollarse libre de trabas.

La anotación que incluye Picabia en la base de la imagen («prenez garde a la peinture», es decir, «cuidado con la pintura») proviene además contra la obra del artista, en irónica referencia a las actitudes antiartísticas de sus amigos dadaístas en Zúrich. En el invierno de 1918/1919, poco antes de comenzar a trabajar en esta imagen, Picabia visitó Suiza y participó en una exposición dadaísta en la Casa de las Artes de Zúrich.

**«Nuestra cabeza es redonda para que el pensamiento pueda cambiar de dirección.»**

Francis Picabia



PRENEZ GARDE A LA PEINTURE

FRANCIS PICABIA

Si desea información acerca de las nuevas publicaciones de TASCHEN, solicite nuestra revista en [www.taschen.com](http://www.taschen.com) o escribanos a TASCHEN, C/ Víctor Hugo, 1, 2ª Dcha. E-28004 Madrid, España. fax: +34 91-360 50 64. Nos complacerá remitirle un ejemplar gratuito de nuestra revista, donde hallará información completa acerca de todos nuestros libros.

© 2004 TASCHEN GmbH

Hohenzollernring 53, D-50672 Köln

[www.taschen.com](http://www.taschen.com)

**Redacción:** Sabine Bleßmann, Colonia

**Diseño:** Sense/Net, Andy Disl y Birgit Reber, Colonia

**Redacción y maquetación de la edición española:**

LocTeam, S.L., Barcelona

**Producción:** Ute Wachendorf, Colonia

**Traducción del alemán:** Pablo Álvarez Ellacuría, para LocTeam, S. L., Barcelona

Printed in Germany

ISBN 3-8228-2944-7

**Copyright:**

© de las obras de Hans Arp, Max Ernst, George Grosz, Raoul Hausmann, Hannah Höch, Max Jacob, Marcel Janco, Francis Picabia y Kurt Schwitters: VG Bild-Kunst, Bonn 2004

© de las obras de Marcel Duchamp: Succession Marcel Duchamp/VG Bild-Kunst, Bonn 2004

© de las obras de John Heartfield: The Heartfield Community of Heirs/VG Bild-Kunst, Bonn 2004

© de las obras de Man Ray: Man Ray Trust, París/VG Bild-Kunst, Bonn 2004

**Créditos fotográficos:**

La editorial desea agradecer a todos los archivos, museos, colecciones privadas, galerías y fotógrafos su amable colaboración durante la realización de este libro, así como la autorización para reproducir las imágenes. A menos que se especifique lo contrario, las reproducciones fotográficas proceden del archivo de la editorial. Además de las instituciones y colecciones nombradas en las leyendas de las ilustraciones, cabe mencionar especialmente a:

© Archiv für Kunst und Geschichte, Berlín: págs. 1, 8 (izquierda + derecha), 22 (derecha), 51, 61, 81, 83

The Art Institute of Chicago: pág. 49

Artothek: pág. 72

Berlinische Galerie, Landesmuseum für moderne Kunst, Photographie und Architektur: págs. 16, 54

Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz, Berlín: págs. 14, 15

Bridgeman Giraudon: págs. 7 (derecha), 9, 10 (izquierda + derecha),

13 (izquierda), 39, 88

© 2004 Kunsthaus Zürich: págs. 7 (izquierda), 11, 12, 13 (derecha), 17,

19 (izquierda + derecha), 21, 23 (derecha), 24 (izquierda), 33, 79, 87

© 1987 The Metropolitan Museum of Art: pág. 92

© Philadelphia Museum of Art: pág. 85

Photographie © Musée de Grenoble: pág. 75

Centre Georges Pompidou – MNAM-CCI, París © Photo CNAC/MNAM Dist. RMN: págs. 41, 84

Öffentliche Kunstsammlung Basel, fotografía: Martin Bühler: pág. 29

© Photo SCALA, Florenz/The Museum of Modern Art, Nueva York 2004: págs. 30, 31, 57, 62, 77, 89, 93

Kurt Schwitters Archiv im Sprengel Museum Hannover. Fotografía: Michael

Herling/Aline Gwose: págs. 20 (izquierda + derecha), 63, 65, 66, 67

© The Solomon R. Guggenheim Foundation, Nueva York: pág. 73

Sprengel Museum Hannover: págs. 23 (derecha), 74

Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Berlín: págs. 53, 55

© Tate, Londres, 2004: pág. 37

**Obras comparables:**

pág. 30: Hans Arp, *Rectángulos ordenados según las leyes del azar (Rechtecke nach den Gesetzen des Zufalls geordnet)*, 1916/1917, collage, 33,2 x 25,9 cm, Nueva York, The Museum of Modern Art, donación de Philip Johnson. 496.1970

pág. 40: Raoul Hausmann, *Cartel poema «fmsb...»*, 1918, collage, 33 x 48 cm, París, propiedad privada

pág. 46: Hannah Höch, *Altas finanzas (Hochfinanz)*, 1923, collage, 36 x 31 cm, propiedad privada

pág. 54: R. Sennecke, «*Primera Feria Internacional Dada*», 1920, fotografía, Berlín, Berlinische Galerie, Landesmuseum für moderne Kunst, Photographie und Architektur

pág. 56: Johannes Baader, *Doble retrato, Baader y Hausmann*, hacia 1919/1920, 25,4 x 15,8 cm, Zúrich, Kunsthaus Zürich

pág. 62: Kurt Schwitters, *Dibujo A2 Hans (Hansi)*, 1918, collage, 17,9 x 14,5 cm, Nueva York, The Museum of Modern Art, Purchase. 96.1936

pág. 64: Kurt Schwitters, *Construcción para mujeres nobles (Konstruktion für edle Frauen)*, 1919, assemblage, 103 x 84 cm, Los Ángeles, Los Angeles County Museum of Art

pág. 66: Kurt Schwitters, *Portada del segundo número de la revista «Merz» (Número 1)*, 1923, 22,4 x 14 cm, Hannover, Sprengel Museum, Kurt und Ernst Schwitters-Stiftung

pág. 72: Max Ernst, *Dada-Degas*, hacia 1920/1921, collage, 48 x 31 cm, Múnich, Pinakothek der Moderne

pág. 74: Max Ernst, *el ruiseñor chino (die chinesische nachtigall)*, 1920, fotografía, 14 x 9 cm, Hannover, Sprengel Museum, préstamo de la Sammlung Nord/LB in der Niedersächsischen Sparkassenstiftung

pág. 84: Man Ray, *Marcel Duchamp como Rose Sélavy*, 1920, fotografía, 13,8 x 9,9 cm, París, Musée National d'Art Moderne, Centre Pompidou

pág. 88: Man Ray, *El enigma de Isidore Ducasse (L'Enigme d'Isidore Ducasse)*, 1920, fotografía, 54,3 x 41 cm, propiedad privada

pág. 92: Francis Picabia, *Here, this is Stieglitz/Faith and Love (Ici, c'est ici Stieglitz/Foi et amour)*, 1915, collage y tinta sobre papel, 75,9 x 50,8 cm, Nueva York, Metropolitan Museum

**Página 1**

**MAX JACOB Y HANS ARP**

*«Dada 3»* v. *«Der Zeitweg»*

Portada de *Dada 3*, 1918, editada por Tristán Tzara

y portada de *Der Zeitweg*, 1919, editada por Otto

Häkel, Walter Semler y Tristán Tzara

**Página 2**

**GEORGE GROSZ**

*Autómatas republicanos*

1920, aquarela, pluma y tinta china sobre cartón, 60 x 47,3 cm

Nueva York, Metropolitan Museum of Art

**Página 4**

**RAOUL HAUSMANN**

*Dada-Cino*

1920, collage, sin medidas

Propiedad privada

## En esta serie

POP ART — Klaus Honnef  
EXPRESIONISMO — Norbert Wolf  
SURREALISMO — Cathrin Klingsöhr-Leroy  
REALISMO — Kerstin Stremmel  
DADAÍSMO — Dietmar Elger  
CUBISMO — Anne Ganteführer-Trier  
ARTE MINÍMO — Daniel Marzona  
FUTURISMO — Sylvia Martin  
ARTE FANTÁSTICO — Walter Schurian  
EXPRESIONISMO ABSTRACTO — Barbara Hess  
VIDEO ART — Joshua Decker  
ARTE CONCEPTUAL — Daniel Marzona  
DIGITAL ART — Joshua Decker

## Arte en TASCHEN — selección

ARTE DEL SIGLO XX — Ingo F. Walther (Ed.),  
Karl Ruhrberg, Manfred Schneckenburger, Christiane Fricke, Klaus Honnef  
MARCEL DUCHAMP — Janis Mink  
MAX ERNST — Ulrich Bischoff  
EXPRESIONISMO — Dietmar Elger  
GEORGE GROSZ — Ivo Kranzfelder  
MAN RAY — Emmanuelle de L'Ecotais

# «Back to visual basics.»

*International Herald Tribune, Paris*

[www.taschen.com](http://www.taschen.com)

NT: 600008

709.04062 E53



Adq: 11011, Vol:1, Ej: 10, General  
DADAISMO / DIETMAR ELGER ; ED. UTA GROSENICK ; TR.  
ELGER, DIETMAR, 1958-  
▲ Biblioteca Vasconcelos

# «un dadaís que ama la vida en toda su inmensidad y sabiéndolo, dice: ¡no sólo aquí, sino ahí, ahí y ahí está la vida!»

Johannes Baader

En 1916 convergen en el Cabaret Voltaire artistas, escritores, emigrantes y descontentos. Desde allí, y bajo el influjo de la Primera Guerra Mundial, se extiende la corriente artística y literaria del dadaísmo. Esta corriente, que mantendrá su impulso hasta 1923, se alza contra la concepción vital y artística de la burguesía; ajenos a toda moral, lógica o convención previa, los dadaístas promueven un antiarte provocador y rechazan toda concepción estética. El *collage* y la escultura serán sus principales medios de expresión artística, caracterizada por la combinación de elementos extraídos aleatoriamente de los más variados entornos para crear nuevos conjuntos, que pueden adoptar la forma de imágenes, esculturas o poemas fónicos.

**HANS ARP JOHANNES BAADER JOHANNES THEODOR BAARGELD  
MARCEL DUCHAMP MAX ERNST GEORGE GROSZ RAOUL HAUSMANN  
JOHN HEARTFIELD HANNAH HÖCH FRANCIS PICABIA MAN RAY  
KURT SCHWITTERS**

NT: 600008  
Adq: 11011  
Vol: 1  
Ej: 10  
General

ISBN 3-8228-2944-7



9 783822 829448

[www.taschen.com](http://www.taschen.com)