

«E L artista actual, si es que no quiere ser un corredor aislado, un obús anticuado no estallado, debe abandonar el "arte puro", dijeron en 1925 dos de los artistas que formaron el grupo Dadá de Berlín, Grosz y Herzfeld.

Su afirmación respondía a la alternativa que se plantea a todo artista, entre ocuparse tranquilamente de su obra o responder a las presiones sociales.

Actualmente nos hallamos inmersos en un período histórico en el que tanto el cine (Costa-Gavras, Godard, Bertolucci, Sanjines, Pontecorvo, Petri), el teatro (grupos de teatro radical o de guerrilla), la música (muchos componentes del «folk» y música progresiva) como las tendencias del realismo crítico en pintura atraviesan por una clara politización. Si se entiende como que la temática de muchas obras artísticas se refiere en gran medida a fenómenos sociopolíticos, se puede hablar de una «politización del arte actual». Pero también se podría opinar que lo que sucede es un proceso de «artificación de la política», refiriéndonos a las formas de expresión artísticas que emplean los movimientos inconformistas para intentar la difícil comunicación con el resto de la población. En cualquiera de los dos casos, la consecuencia es la paulatina desaparición de barreras entre espectáculos y manifestaciones, entre propaganda y expresión individual.

Esta actitud plena de vitalismo que transforma actos políticos en «happenings», a los que se asiste porque se pasa bien y no por deber autolimpuesto, significa el resurgir de la mentalidad que animó a los componentes de los movimientos de vanguardia artísticos de fines de la década de los diez y casi toda la de los veinte, especialmente los que definieron las bases para un arte de agitación y propaganda. A pesar de su riqueza de ideas y realizaciones, tanto los constructivistas y artistas revolucionarios soviéticos como gran parte de los dadaístas, han permanecido en la oscuridad más impenetrable, sólo traspasada por ensayos especializados. Hasta que en 1967 se celebraron exposiciones referentes al cincuentenario del inicio de ambos movimientos (lo cual constituye una edad que aparenta respetabilidad), el gran público no se enteró de su importancia histórica. La de los artistas soviéticos todavía no se ha acercado a nuestras fronteras, mientras que la de los dadaístas ha llegado a Barcelona casi de incógnito y se ha prohibido en Madrid (lo que habrá ajeado infinito al bello e incorrupto cadáver de Dadá). La que sí llegó a Madrid fue la de los fotomontajes de John Heartfield, que ha asombrado por su fuerza y perfección técnica (1). Cabe el preguntar: ¿Por qué ese desconocimiento tan generalizado?

(1) La exposición de fotomontajes de John Heartfield en la Galería Redor, ya ha sido comentada ampliamente en el número 556, del 26 de mayo, en artículo de J. González Yusta.

# 50 ANIVERSARIO DE DADA ARTE, AGITACION Y PROPAGANDA

## Las vanguardias malditas

La explicación quizá se encuentre en los mecanismos de comercialización. Siempre que surge una vanguardia artística se enfrenta al arte oficial y a su desfasada gramática lingüística, produciendo obras que van contra los códigos establecidos y aceptados, y originan el desconcierto. A la incompreensión sucede la marginación del circuito comercial de las «obras de arte». Si los miembros de esa vanguardia pierden agresividad, pueden ser admitidos y digeridos, y sus obras, catapultadas por los mecanismos publicitarios hacia el apetecible terreno de la mitificación y los cheques con muchas cifras. Si no, las vías de distribución y difusión les serán cerradas, y el público al que podrán acceder, minoritario.

El caos destructor y purificador que desbordaba Dadá («Dadá es lo único que no apesta. Es nada, nada», Picabia) golpeaba desde dentro a la burguesía con la misma precisión con la que los artistas soviéticos de los primeros años lo hacían desde el exterior, transformando la cultura de un país que ya había cambiado sus formas de propiedad. A ninguno de los dos se les podía recuperar. Para los artistas de vanguardia soviéticos, el control sobre su obra vino en primer lugar de los propios dirigentes del partido, que en la época de dominio staliniano les aplicaban el estigma de caer en «formalismos decadentes», y les regularon y controlaron sus obras hasta que a fines de los años veinte desaparecieron como vanguardia activa. Con el olvido de ambos se cerró una página tanto de la historia del arte como de la política.

No se pueden analizar ambos movimientos sin tener en cuenta la crisis monstruosa que sacudía las estructuras del mundo occidental. La primera guerra mundial actuó como un revulsivo que echaba por tierra la racionalidad, bondad y sinceridad de una concepción de la vida que la había engendrado e incubado. En el barro de las trincheras se hundían los ideales burgueses con la misma facilidad que las pesadas botas de los soldados. El humo de las explosiones permitía ver el vacío y falsedad interna de una cultura domesticada. Al mismo tiempo se iniciaba el desarrollo de los medios de comunicación audiovisuales, que permitiría el acceso a la mayoría de la



J. Heartfield y G. Grosz, en la Feria Dadá de Berlín, 1920. «El arte está muerto. ¡Viva la nueva cultura maquinista de Tatlin!».

población, apartada de los canales tradicionales de difusión de ideas. El rechazo de una sociedad traicionada a sí misma provocó la búsqueda de nuevas metas y el uso de nuevas formas técnicas y estilísticas por parte de la mayoría de los artistas de la época. A las renovaciones en sus campos que significaron los descubrimientos de Einstein y Freud corresponden, a nivel artístico, los de los cubistas y futuristas; de Joyce, Proust y Kafka; Griffith y Méliès. El arte se podía transformar con más facilidad que la sociedad, y sus esfuerzos irían encaminados a conseguir el cambio total. Es en este contexto histórico en el que surgen las primeras vanguardias artísticas conscientes de su función política.

## El octubre artístico

Los artistas de vanguardia rusos tuvieron la ocasión de poner en práctica sus concepciones y dirigirse a todo el país tras la revolución de octubre. En ella apenas habían participado, pero el proceso revolucionario les incorporó. La vieja y utópica aspiración de «sacar el arte a la calle» podía ser realizada. Los miembros de las tendencias futuristas, obligados a refugiarse en sí mismos y su formalismo, se lanzaron a la tarea de convertir el arte en objeto de consumo masivo, no sujeto a la ley de la oferta y la demanda. Las decoraciones enormes de plazas y edificios, especie de consagración del cubismo; el diseño de muebles con





Tren de agitación propagandística.

materiales simples y baratos; los monos de trabajo, pensados con minuciosidad de modistas; los apartamentos, con el máximo espacio aprovechable y la distribución que permitiese actividades comunitarias; estudios urbanísticos de acuerdo con las necesidades de los habitantes; el arreglo de salas de exposiciones, clubs obreros y escuelas; todas estas actividades se efectuaban partiendo del funcionalismo de los objetos, en una dirección similar a la de la Bauhaus alemana. A los problemas cotidianos se les aplicaban los métodos

de análisis propios de las dificultades técnicas, y las soluciones se discutían de acuerdo con postulados estéticos. La mística del industrialismo les impregnaba, y trataban de poner al día a un país de campesinos pobres y analfabetos (2).

La labor de información sobre los cambios que ocurrían produjo su propio mecanismo de acción: la agit-prop (agitación y propagan-

(2) Entre los constructivistas se encuentra gente como Tatlin, Gabo, los arquitectos Ginzburg y Vesnin, el dramaturgo Meyerhold.

da). Grupos teatrales, barcos y trenes profusamente decorados y pintados, oradores, recorrieron el país entre el 18 y el 20. Los «posters» se generalizaron, contando con elementos geométricos, caracteres tipográficos atrevidos y fotografías (3). Una de las formas de comunicación de mayor interés fue la de los carteles que se colocaban en las ventanillas de las oficinas de la Agencia Rusa de Telégrafos

(3) Los más destacados cartelistas fueron El Lissitzky, los hermanos Stenberg, Rodchenko.

(Rosta), actualmente la Tass, y que se les llamaba «La ventana satírica de Rosta». En ellos se combinaban noticias e instrucciones con emblemas gráficos y dibujos procedentes de la imaginaria popular tradicional, usualmente formando secuencias completas. El primero en trabajar en este medio fue el poeta W. Malakovsky, quien aprovechó innovaciones de tipo sintáctico y visual para establecer nuevos símbolos que rompiesen con los dominantes. El canal de distribución era de gran eficacia y simplicidad. Una vez dibujado y escrito el cartel, se hacían artesanalmente varias copias, que se enviaban a distintos centros regionales. Al llegar la copia, en cada uno de ellos se repetía y se enviaba hacia otras localidades, hasta que en muy poco tiempo se cubrían todas las oficinas dispersas. Al sucederse por orden los distintos ejemplares, la gente se hallaba pendiente de la salida de cada nueva historieta.

Esta integración de la vanguardia rusa fue posible por su situación de ciudadanos de profesión artística, con la posibilidad de colaborar en la creación de una cultura distinta. Y durante unos años participaron del proceso social, hasta que el dogmatismo, la burocracia y el miedo a lo nuevo interrumpieron la experiencia.

### ¡El arte ha muerto! ¡Viva Dadá!

«Nuestra resistencia común a leyes artísticas y morales nos produce satisfacción momentánea. Sobre todo, la imaginación individual retiene su libertad total. Esto es Dadá» (A. Breton). Dentro del movimiento dadalista abundaban las diferencias de tipo ideológico y estratégico, pero su actitud vital de crítica feroz, negación absoluta, espontaneísmo y burla, poseía la suficiente consistencia como para

A la izquierda, portada de una revista dirigida por los dadaístas de Berlín, 1919. A la derecha, cartel anunciador de la Exposición Dadá de Berlín, en 1920.





## 50 ANIVERSARIO DE DADA ARTE, AGITACION Y PROPAGANDA

unir a sus miembros en acciones comunes.

En su partida de nacimiento consta la fecha de 1916, en el cabaret Voltaire, de Zurich, bautizado por el rumano T. Tzara con la ayuda de H. Ball. La neutralidad suiza en el conflicto mundial permitió la llegada de gran número de exiliados, unos políticos (como Lenin y muchos bolcheviques) y otros bohemios y pacifistas. En ese punto clave en el que confluían el futurismo italiano, el expresionismo alemán, el cubismo parisino y la poesía postsimbolista, fue en el que se dieron las condiciones explosivas que originaron el Dadá como actitud colectiva. Para unos no era más que una manera de vivir, un estado mental sin pretensiones. Para otros era una fuerza que destruiría al arte y al mercado artístico. Mientras unos no superaron el estadio del arte abstracto, otros de más lucidez investigaron en las técnicas de expresión política.

Un grupo de artistas, en 1913, en Nueva York, llegaron a ideas similares a las que luego configurarían el Dadá. Entre ellos estaban el fotógrafo Stieglitz, Ray (con sus fotos sin cámara o fotogramas), el torbellino español Picabia y Duchamp, escandaloso tanto por su cuadro futurista del desnudo bajando una escalera, como por sus «ready-made», esculturas «ya hechas» que compraba en un almacén, firmaba y exponía como obras realmente artísticas, arrojándolas a la cara de los estetas para desanimarlos. Entre sus «ready-mades» más famosos se hallan «La fuente», que no era más que un urinario blanco, o la rueda de bicicleta sobre una silla. El personaje más curioso fue Arthur Cravan, quien había escrito que «el arte es inútil y está muerto; la acción personal debe ocupar su lugar. La vida misma es una aventura artística», y que realizó en su propia carne. Después de trabajar como marino y domador de serpientes, efectuó un robo perfecto en una joyería. En una conferencia que debía pronunciar ante un auditorio selecto, después de pronunciar tacos en distintos idiomas, procedió a desnudarse con parsimonia. Otra vez se le ocurrió retar al campeón del mundo de peso pesado, el americano Jack Johnson. Según parece, subió al ring un poco bebido, pero lo cierto es que fue noqueado en el primer asalto. Su vida aventurero-artística culminó en una playa de Méjico. Subió a un bote de remos, enfiló el Atlántico, saludó a las personas que allí se encontraban y desapareció definitivamente. Su biografía simboliza más que nada el espíritu destructivo, la tendencia al nihilismo de Dadá.

### Dadá alemán

En la Alemania de la posguerra tuvo gran desarrollo el movimiento

Dadá. En Hannover se hallaba Schwitters, con sus «collages» líricos. En Colonia, el brillante Ernst, el mejor pintor del grupo. En Berlín se formó el ala más combativa del dadaísmo, influidos por los excepcionales sucesos que se desarrollaban en la capital alemana en el 18 y 19 (4). Durante los últimos meses de la guerra y los Gobiernos de la República de Weimar, la situación en Alemania era pre-revolucionaria, y muchos artistas se dedicaron a la agit-prop.

En Berlín se hallaban Grosz, pintor salvajemente satírico; R. Hausman y el poeta F. Jung, responsables de una publicación anarquista (quizá sea Jung el primer pirata aéreo de la Historia, pues obligó a un avión alemán a desviarse a Rusia en 1923 y se lo ofreció a las autoridades soviéticas. Estas no aceptaron el regalo, pero acogieron a Jung con todos los honores. Al poco tiempo lo expulsaron del país a causa de sus ideas anarquistas); Baader, el de más edad, un provocador vital (el día que se celebraba en un gran teatro de Weimar la proclamación de la República y el juramento de los cargos, Baader subió a un palco y desde allí lanzó cientos de papelitos que decían que él era el «Presidente del Globo». De Baader es una frase: «Dadá

genes cosas que los censores prohibirían si las viesen escritas. Y con las imágenes hacían comprensibles ideas políticas abstractas.

### Los pensadores de París

Finalmente quedan los dadaístas de París, que en su mayor parte pasaron a engrosar al movimiento surrealista en 1924. Los nombres de A. Breton, P. Eluard, L. Aragon, L. Buñuel, Ph. Soupault, B. Péret son lo suficientemente conocidos como para no insistir. La tradición de renovación de lenguaje por escritores afincados en París, como Jarry, Lautreamont y Apollinaire, quizá determinase la evolución marcadamente literaria del dadaísmo francés, quien proporcionó una infraestructura teórica y metódica, definiendo sus técnicas, su relación con el azar, el automatismo y lo irracional, desde puntos de vista marxistas y freudianos, incorporando el individualismo de tipo anarquista. Dadá engendraba el surrealismo, para, a su vez, recibir de él significación y sentido teórico.

Quizá el mensaje central de Dadá haya sido «caer en la cuenta que razón y antirrazón, sentido e insen-

### Resurrección a partir de 1968

Si actualmente hay un resurgir de la atención prestada a la agit-prop soviética y al dadaísmo, es porque atravesamos una crisis de envergadura similar a la que ellos vivieron, y la locura colectiva sólo se puede evitar con la movilización de todos los recursos y técnicas de comunicación. Entre los herederos hay algunos legítimos y otros falsos. El ilegítimo que más difusión ha tenido es el «Pop art», a veces llamado «neo-Dadá» por muchas similitudes formales. Sin embargo, este parentesco ha sido rechazado por los mismos dadaístas aún vivos. Para Duchamp no es más que una salida fácil, que se quiere aprovechar de los descubrimientos del Dadá, pero sin combatir el fetichismo a la obra de arte, sin negatividad ni crítica. Son los hijos de la civilización de consumo, abortos por la decadencia en la que se encuentran.

Entre los movimientos juveniles o protestatarios de la contracultura, ahí sí se pueden rastrear los genes hereditarios del abuelo Dadá y su coetáneo ruso. «La imaginación al poder» y los «posters» en los muros de la Sorbona ocupada en el 68, el cine «underground», los «comics» políticos, el teatro chicano en los viñedos de California, la quema de dólares frente a los ojos atónitos de los agentes de la Bolsa de Nueva York, los «yippies» y sus «happenings» políticos: presentación de un cerdo real como candidato a las elecciones presidenciales, entrada a declarar al Senado con ropa de Papá Noel, el reparto de bocadillos gratis a la entrada de una cena de gala de dirigentes del partido demócrata. Las formas de acción utilizadas han sido incontables.

Para terminar, un apartado especial a las publicaciones «underground» que florecen por todo el mundo. Quizá sea en ellas en donde cobran mayor importancia las técnicas e ideas provenientes de las vanguardias de los años veinte, no sólo a nivel formal, sino de contenido. El coste relativamente reducido para editar este tipo de revistas y la difusión extraordinaria que tienen, las faculta como lugares privilegiados para comentar los sucesos, dando informaciones distintas a las de las fuentes oficiales; convocar actividades relacionadas con la contracultura y unificar hechos políticos con hechos artísticos, una vez perdido el respeto a la anteriormente mitificada «obra de arte». La televisión por cable italiana ofrece otro ejemplo a tener en cuenta. Así como la industria de los «posters», comercializada, pero con novedades expresivas.

Cada momento histórico exige formas de comunicación peculiares, y el contenido de tal comunicación no se puede desligar de su contexto político. Por eso es ingenuo separar arte y política, aunque no todos los artistas sean conscientes de tal interrelación. Muchos políticos sí lo son: Chaban-Delmas, entonces primer ministro francés, dijo a fines del 70: «A partir del momento en el que la cultura se transforma en instrumento de acción política, se cae en lo inobjeto». ■ DEMETRIO ENRIQUE.



A la izquierda, uno de los poemas que se leían y representaban en los espectáculos Dadá de Zurich. A la derecha, la portada de la revista Dadá «Le cœur à barbe», dirigida por F. Picabia.



es uno que ama la vida en sus incontables formas, y lo sabe, y lo dice»). Y, finalmente, John Heartfield, el padre del fotomontaje, la técnica que revolucionó la expresión mediante imágenes, mezclando documentos originales y fotos de ficción, sacando a los primeros de su contexto habitual y dándoles así un significado crítico. De esta forma se podían decir con imá-

(4) Los spartaquistas, organización revolucionaria surgida de las escisiones en la II Internacional entre partidarios de apoyar a sus países en la guerra imperialista y oponentes a ella, tuvieron gran influjo popular, y en los soviets y combates de calle en los que participaron estuvieron a punto de realizar la primera revolución socialista en un país industrializado. Fue original la aportación de sus dirigentes y teóricos, Rosa Luxemburgo y Karl Liebknecht, propugnando un marxismo que se enfrentaba con el de Lenin en puntos tales como el del «centralismo democrático» del partido. Ambos fueron asesinados a inicios del 19, y la Liga Spartacus, aniquilada.

tido, dibujo y casualidad, consciente e inconsciente pertenecen conjuntamente, como partes necesarias, a una totalidad» (H. Richter). Sus objetos antiartísticos chocaban la primera vez; a partir de ahí se les trataba de incluir en las mismas categorías artísticas que ellos negaban; sus «happenings» ortofónico-abstracto-poético-onomatopéylicos eran expresiones de vitalidad tanto como provocaciones al público para desarmar sus conceptos tradicionales, pero a medida que lo provocaban, «éste agrega defensas que le van inmunizando, obligándonos a buscar nuevas formas, hasta que nos dimos cuenta que al público no le gusta otra cosa que se juegue con él, se le provoque y se le insulte» (H. R.). Estos son los peligros que caen sobre los artistas que pretenden cambiar su cultura cuando la estructura económica no varía.