



Universidad
Zaragoza

Trabajo Fin de Grado

**DADÁ Y SU RECHAZO AL PROGRESO
TECNOLÓGICO:
LOS “ANTIMECANISMOS” DE
MARCEL DUCHAMP**

DADA'S REFUSE TO THE TECHNOLOGICAL PROGRESS:
THE MARCEL DUCHAMP'S "ANTIMECHANISMS"

Autor

Raúl Tabuenca López

Directora

María Pilar Poblador Muga

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE

CURSO 2018/2019

ÍNDICE

0. RESUMEN.....	4
1. INTRODUCCIÓN.....	5
1.1. JUSTIFICACIÓN DEL TRABAJO.....	5
1.2. OBJETIVOS.....	5
1.3. ESTADO DE LA CUESTIÓN.....	6
1.4. METODOLOGÍA APLICADA.....	8
2. DADÁ Y SU ÉPOCA: PANORAMA POLÍTICO Y SOCIAL EN EUROPA.....	9
3. LA RUPTURA DADAÍSTA: CARACTERÍSTICAS DEL MOVIMIENTO Y PRINCIPALES ARTISTAS.....	11
4. LOS “ANTIMECANISMOS” DADAÍSTAS.....	17
4.1. FRANCIS PICABIA.....	18
4.2. MARCEL DUCHAMP.....	20
5. CONCLUSIONES.....	25
6. BIBLIOGRAFÍA Y WEBGRAFIA.....	27
ANEXO I.....	31
ANEXO II.....	53
ANEXO III.....	65
ANEXO IV.....	73

RESUMEN

Los “antimecanismos”, término difundido y estudiado por la Dra. Lourdes Cirlot en su obra *Las claves del Dadaísmo*, publicada en 1990, nos habla de cómo el desarrollo tecnológico e industrial que se venía produciendo en Europa (y también en Estados Unidos) desde mediados del siglo XIX se convierte en un peligro con la llegada de la Primera Guerra Mundial. Los artistas integrantes del Dadaísmo, en especial Marcel Duchamp y Francis Picabia, pondrán todo su empeño durante la segunda década del siglo XX en hacer representaciones absurdas y ridículas de complejas maquinarias producidas gracias al desarrollo tecnológico.

ABSTRACT

“Antimechanisims”, concept studied by Lourdes Cirlot on her book, *Las claves del Dadaísmo*, edited on 1990, tells us how the technological and industrial development produced in Europe and United States since the XIX century, becomes a danger with the arrival of the First World War. Dada’s artists, specially Marcel Duchamp and Francis Picabia, will do absurd and ridiculous representations of complicated machines produced by the technological development.

1. INTRODUCCIÓN

1.1. Justificación del trabajo

El término de “antimecanismos” aparece esporádicamente en algunos artículos de los años 80, pero fue analizado en profundidad por la Dra. Lourdes Cirlot en su obra *Las claves del Dadaísmo*¹ de 1990 para referirse a algunas creaciones de artistas integrados en las primeras vanguardias artísticas del siglo XX, que sufren la creciente tensión bélica que llevará a la Primera Guerra Mundial. Para su análisis es imprescindible conocer en profundidad el Dadaísmo, en especial las figuras de Marcel Duchamp (1887-1968) y Francis Picabia (1879-1953), y su concepción de estos mecanismos absurdos, teniendo en cuenta su influencia en autores del arte contemporáneo.

La elección de este tema ha venido motivada, en primer lugar, por un interés personal por el arte de vanguardia en Europa y, en especial, por el Dadaísmo y su máximo exponente Marcel Duchamp, cuyas obras han servido de inspiración a un gran número de artistas a partir de la segunda mitad del siglo XX. En segundo lugar, consideramos interesante analizar los “antimecanismos”, estudiados por Lourdes Cirlot, como reflejo de los avances tecnológicos e industriales, en los años previos al primer conflicto bélico a escala mundial.

1.2. Objetivos

- Contextualizar histórica y políticamente el momento vivido en Europa y Estados Unidos en las dos primeras décadas del siglo XX.
- Estudiar de manera generalizada cómo fueron las primeras vanguardias artísticas en los años previos a la Gran Guerra, haciendo hincapié en las corrientes y artistas.
- Analizar las aportaciones de Dadá a la ruptura y provocación en el arte. durante los años que permanece vigente en todos sus focos, poniendo en valor el

¹ CIRLOT, L., *Las claves del Dadaísmo*, Barcelona, Planeta, 1990.

Manifiesto de 1918, en el que se expresan sus ideas y propuestas, centrándonos en algunos de sus creadores.

- Profundizar en el estudio de unas obras concretas, los “antimecanismos”, para intentar conocer su relación con del resto de corrientes artísticas, concretamente en obras que reflejan el rechazo al progreso tecnológico, en relación con las principales figuras dadaístas, como son Francis Picabia y Marcel Duchamp.
- Realizar una aproximación a las influencias que tendrá la postura “antimecanicista” en los artistas contemporáneos, cuya producción comienza a partir de 1950.

1.3. Estado de la cuestión

Dado que resulta tarea imposible reunir aquí todas las fuentes bibliográficas sobre el Dadaísmo, sumado a la gran cantidad de obras dedicadas a Marcel Duchamp, al ejercer una poderosa atracción en la historiografía, ya desde sus inicios como movimiento, comenzaremos citando las publicaciones contemporáneas a Dadá. Así, el poeta rumano Tristan Tzara (1896-1963) redactará en 1918 el *Manifiesto dadaísta*² aportando una amplia definición sobre Dadá, dos años después de que Hugo Ball (1886-1927) fundara el Cabaret Voltaire en la ciudad de Zúrich. La palabra “dadá” es elegida de manera aleatoria al abrir un diccionario, y con ella se inicia la provocación. En dicho texto, recogido en la *Revista Dadá*, publicada entre 1917 y 1919, el propio Tzara afirma que el Dadaísmo no significa nada, que nunca se fundamentó en ninguna teoría y que no fue nada más que una protesta, al igual que las acciones teatrales y poéticas que se realizaban en el mencionado Cabaret.

Otra fuente para el estudio del movimiento se halla en la ciudad de Colonia, donde artistas y poetas como Hans Arp (1887-1966), André Breton (1896-1966) o Louis Aragon (1897-1982) colaboran en la revista *Die Schammade*³, un vehículo de difusión para los creadores dadaístas, donde publicarán sus obras, textos, poemas e irreverentes juegos de palabras, además de realizar comentarios sobre arte contemporáneo. El nombre de esta publicación viene a partir de una combinación de palabras como son

² CIRLOT, L., *Primeras vanguardias artísticas, textos y documentos*, Barcelona, Labor, 1993, pp. 100-109.

³ <https://www.moma.org/collection/works/222997>.

Scham, que traducido al alemán quiere decir “vergüenza”, junto con el término *Made*, que traducida al alemán significa “gusano”.

Sin embargo, Dadá es efímero y polémico, y algunos creadores como Aragon o Breton rompen con él. Así lo refleja el manifiesto del Surrealismo publicado en la revista *Littérature*. Cuando Tristan Tzara llega a París en 1920 comienza a publicar el *Bulletin Dadá*, concebido como continuación de la revista *Dadá* de Zúrich. Concretamente este sería el sexto número; el séptimo lo titulará *Dadaphone*. Destaca en ella el empleo de un gran formato, con libertad en su presentación y en su tipografía.

Años después, entre 1917 y 1924, se edita la *Revista 391*⁴. Sus cuatro primeros números se publican en Barcelona por iniciativa de Francis Picabia, y después será trasladada su sede a Nueva York, París y Zúrich. En dicha revista publicaban sus poemas y sus obras diferentes artistas y poetas entre los que se distinguían Man Ray (1890-1976), Apollinaire (1880-1918) o el propio Picabia entre otros.

Desde 1915, será Nueva York la sede de Dadá, donde ya se habían producido algunas experiencias por parte de Man Ray, Marcel Duchamp y Francis Picabia, que se recogen en el único número, de 1921, que tuvo la revista *New York Dadá*⁵. Se caracteriza por un carácter crítico e irónico tanto en sus obras escritas como en las gráficas, como en el resto de publicaciones que realizan los artistas Dadá en Europa y Estados Unidos mientras estuvo vigente el movimiento. La agresividad del lenguaje, la ironía, lo azaroso y lo provocativo era lo que caracterizaba a estos textos.

Concretamente, referido específicamente al término de “antimecanismos”, lo utiliza de manera sistemática y precisa la Dra. Lourdes Cirlot en 1990 en su obra *Las claves del Dadaísmo*⁶, y lo difundirá tres años después en *Primeras vanguardias artísticas, textos y documentos*⁷, definiendo la relación que tienen algunos artistas dadaístas con las máquinas y los nuevos mecanismos, que son producidos por el progreso tecnológico e industrial generado desde el siglo XIX. Por esas mismas fechas, los creadores del Futurismo italiano veían una enorme belleza en las máquinas; en cambio, los artistas Dadá como Marcel Duchamp, Man Ray, Francis Picabia o Raoul Hausmann (1886-1971) adoptan una postura contraria, el miedo ante estos avances,

⁴ PICABIA, F., *Revista 391*, Barcelona, [s/ed.], 1917 (ed. Facsímil, Barcelona, Letradura, 1917).

⁵ CIRLOT, L., *Las claves del Dadaísmo...*, op. cit., p. 28.

⁶ *Ibidem*, p. 35.

debido a las consecuencias que podían provocar o que ya estaban provocando. Por este motivo, se representarán a las máquinas y diferentes mecanismos de una forma ridícula y absurda, de funcionamiento imprevisible y sin ninguna función determinada.

Para concluir, la tercera parte de este trabajo consiste en un acercamiento a la figura de Marcel Duchamp y al tratamiento que el artista da a los “antimecanismos”. Sobre su biografía existen infinidad de estudios, aunque podemos destacar la fuente documental que nos ofrece André Breton en un texto dedicado a Duchamp en 1922, recogido en la obra de Lourdes Cirlot *Primeras vanguardias artísticas, textos y documentos*⁸. El poeta francés le describe como “capaz de liberar a la conciencia moderna de esta terrible manía de fijación que denunciarnos sin cesar”, al haber sobrepasado todas las líneas que se establecieron entre las corrientes artísticas de vanguardia, centrándose en el “seno del espíritu moderno”. Habla de la libertad con la que el artista se desliga de estas corrientes, valorando la contribución que ha dejado en todas ellas, incluido el Dadaísmo. En todo momento Breton halaga la actitud y la manera de obrar del artista francés, elogiando el proyecto en el que Duchamp llevaba trabajando casi diez años de su vida y que aún no había sido concluido, como es el *Gran vidrio* o el “cuadro del cristal” sobre el cual “antes de su terminación corren ya las más bellas leyendas”.⁹

André Breton afirma que Duchamp “nos ha liberado de esa concepción del lirismo”, como así reconoce el escritor italo-suizo Sandro Bocola en su ensayo *El arte de la modernidad, estructura y dinámica de su evolución de Goya a Beuys*¹⁰, publicado en 1999, concretamente en el apartado que le dedica a Marcel Duchamp. Aclara en gran medida la obra del artista, todos los cambios de estética que hace en su producción y por qué los hace, girando constantemente alrededor de su mayor producción, el *Gran vidrio*.

1.4. Metodología aplicada

La metodología aplicada, en la realización de este trabajo académico, ha consistido en los siguientes pasos: elaboración de una estructura o esquema, con el

⁷ CIRLOT, L., *Primeras vanguardias artísticas...*, op. cit., p.100.

⁸ *Ibidem*, pp. 117-120.

⁹ *Ibidem*, p. 120.

propósito de delimitar el tema a tratar, para posteriormente proceder a la búsqueda y selección de la bibliografía, especialmente monografías, en los fondos de la Biblioteca María Moliner de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Zaragoza y de la Biblioteca Nacional Española, así como revistas y documentos digitalizados disponibles en Internet, difundidos por instituciones culturales y museos internacionales como el MoMA o el Guggenheim. Seguidamente, procedimos a la lectura y análisis de dicha bibliografía realizando una organización de la información y extrayendo los datos para la creación del estado de la cuestión. Tras ello, procedimos a la redacción del trabajo propiamente dicho.

2. DADÁ Y SU ÉPOCA: PANORAMA POLÍTICO Y SOCIAL EN EUROPA

El Dadaísmo fue un movimiento artístico que surgió en Europa durante el primer cuarto del siglo XX, concretamente en Zúrich (Suiza) en 1916, de la mano de un grupo de intelectuales refugiados que pretendían alejarse del conflicto bélico, entre los que destacaban el poeta rumano Tristan Tzara, el escultor, poeta y pintor francoalemán Hans Arp o el escritor alemán Hugo Ball, entre otros. Con el paso del tiempo, los artistas se irán desplazando por algunas ciudades europeas, como Berlín o París, donde se incorporarán otros creadores como Francis Picabia, dando finalmente el salto al continente americano, en algunos casos por huyendo ante el avance Nacional Socialista en Alemania. En otros casos, como el de Marcel Duchamp, ya llevaban varios años trabajando en Estados Unidos realizando obras provocativas que causaban escándalo entre el público.¹¹

Este movimiento cultural se asentaba en una protesta contra el arte tradicional y contra la razón, con un espíritu de rechazo a la Primera Guerra Mundial (1914-1918).¹² Max Ernst (1891-1976) será quien afirme que nada resiste a Dadá, que cuestionarán la

¹⁰ BOCOLA, S., *El arte de la modernidad, estructura y dinámica de su evolución de Goya a Beuys*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1999, pp. 288-334.

¹¹ CIRLOT, J. E., *Arte del siglo XX. Pintura*, Barcelona, Labor, 1972, pp. 349-350.

¹² Véase ampliación del contexto político y social en Anexo III, pp. 66-67.

lógica, las jerarquías sociales, los antepasados, las obras artísticas, y que van contra la “ridícula cañonada”, es decir, la guerra.¹³

En el ámbito social, los cambios son tan rápidos y decisivos que producen drásticas transformaciones en la forma de vida y el pensamiento humano, debido a las rápidas transformaciones generadas por la Revolución Industrial.

El arte ha sido reflejo de la historia contemporánea, desde la estabilidad del siglo XIX, hasta la incertidumbre con la llegada del XX y la abstracción, la no-figuración y la destrucción de la imagen con las primeras vanguardias.¹⁴

Los años previos a la Gran Guerra pueden considerarse el periodo de mayor euforia cultural, reflejado en la proliferación de revistas, manifiestos y proclamas que sirven de altavoz a las nuevas ideas. Algunos de los ejemplos pueden ser *Der Sturm*, *Blast* o *Lacerba*, publicaciones periódicas que inspiraban propuestas artísticas de la más rabiosa novedad. Las diferentes corrientes vanguardistas difundían sus posturas en prensa especializada, de hecho, la proclamación de mensajes impresos crece de manera paralela a la prensa, incluyendo paulatinamente la publicidad y propaganda política, a medida que crecía el número de copias vendidas.¹⁵

De esta manera, movimientos como el Futurismo italiano en 1910 se postulaba en contra del arte tradicional, destacando artistas como Boccioni (1882-1916), Marinetti (1876-1944), Carrà (1881-1966) o Russolo (1885-1947), entre otros. Abogaban por un arte nuevo, temerario e intimidatorio con el conformismo burgués. Mostraban la decadencia del presente a través de la representación de ciudades industrializadas y militares. Ideas reflejadas en obras como *Las fuerzas de la calle*, de Boccioni en 1911 (fig. 1), en la que se puede apreciar una vista nocturna urbana transitada por gente, tranvías y focos de una iluminación agresiva, una oscuridad caótica solo rota por unos agresivos rayos de luz artificial.¹⁶

Así, durante la Gran Guerra, surge la idea del *maquinismo*,¹⁷ adoptada por algunos artistas como Fernand Léger (1881-1955), en obras como *Soldado con pipa*

¹³ NOUSCHI, M., *Historia del siglo XX. Todos los mundos, el mundo*, Madrid, Cátedra, 1996, pp. 122-123.

¹⁴ CIRLOT, J. E., *Arte del siglo XX...*, *op.cit.*, pp. 2-4.

¹⁵ ARNALDO, J., *¡1914! La vanguardia y la Gran Guerra*, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, Fundación Caja Madrid, 2009, pp. 21-22.

¹⁶ *Ibidem*, pp. 75-76.

¹⁷ Véase análisis del término *maquinismo* en Anexo III, p. 67.

(fig. 2) de 1916, o como Jacob Epstein (1880-1959), con creaciones como *The rock drill* (fig. 3), realizada entre 1913 y 1915.

De estas ideas beberá parte del movimiento dadaísta, influyendo sobretudo en artistas como Marcel Duchamp o Francis Picabia, que reflejarán cómo el progreso industrial adoptado por el ser humano ha traído la destrucción tras la Primera Guerra Mundial. Llevan estos objetos hasta el límite del ridículo, del desuso y de la inutilidad. El término difundido para estas obras es el de “antimecanismos”, por Lourdes Cirlot, como antes hemos mencionado.¹⁸

La Primera Guerra Mundial no supondrá una ruptura, sino una transformación en algunos lenguajes artísticos, como sucede en los movimientos del Futurismo o Dadaísmo. Se materializa la violencia y el desánimo en manifiestos, obras literarias y pictóricas, dejando atrás la mistificación del individuo que se daba en el siglo anterior. Es otra postura que toman parte de los artistas de la época, frente a los que pretenden volver a formas más clásicas inspiradas en la naturaleza, manifestando un rechazo a las tradiciones artísticas anteriores a 1914.¹⁹

El poeta y novelista francés Louis Aragon (1897-1982) decía en su obra *Aniceto o el panorama*,²⁰ publicada su primera edición en 1921, que negaban la guerra y la violencia para así evitarla.²¹

3. LA RUPTURA DADAÍSTA: CARACTERÍSTICAS DEL MOVIMIENTO Y PRINCIPALES ARTISTAS

Las revistas, como anteriormente mencionamos, fueron decisivas en la segunda década del siglo XX para difundir las ideas de las diferentes corrientes vanguardistas, a las que se sumaron los manifiestos. El problema de este tipo de escritos es que iban

¹⁸ CIRLOT, L., *Las claves del Dadaísmo...*, op. cit., pp. 35-42.

¹⁹ NOUSCHI, M., *Historia del siglo XX...*, op. cit, p. 117.

²⁰ ARAGON, L., *Aniceto o el panorama, novela*, Madrid, Cátedra Letras Universales, 1989, p. 94.

²¹ Véase cita completa en Anexo II, p. 64.

dirigidos a un lector intelectual y pudieron resultar complejos e inaccesibles para el público en general.²²

El manifiesto redactado por los artistas del grupo Dadaísta resulta esencial para comprender su postura e ideología y situarlo en un contexto artístico en relación con otros movimientos culturales de la época.

Dadá surge en un momento de crisis social en Europa y Estados Unidos, y también de interacción de diversas corrientes artísticas que algunos autores consideran experiencias Pre-Dadá. Así, por un lado, en el ámbito norteamericano se celebra la exposición del *Armory Show* en Nueva York, en 1913, donde Francis Picabia y Marcel Duchamp llegan con sus novedosas propuestas desde la otra orilla del Atlántico. La ciudad y su ritmo trepidante influirán en la obra de estos artistas, dando un toque urbano a sus creaciones.²³

Por otro lado, en 1916, en la ciudad de Zúrich (Suiza), el poeta Hugo Ball, acompañado de su mujer Emmy Hennings, fundan el Cabaret Voltaire. Pronto se les unirán otros artistas como Hans Arp o Tristan Tzara, poeta rumano que será quien acuñe el nombre de Dadá.

Este Cabaret fue esencial, y es que la ciudad de Zúrich podría ser la ideal para un nuevo movimiento artístico, al ser Suiza un país neutral durante la guerra, pero es justo esta razón por la cual el local tuvo que cerrar sus puertas poco tiempo después. Las propuestas eran tan avanzadas que el público suizo no entendía lo que el grupo de artistas estaba intentando transmitir en sus espectáculos teatrales y literarios. Tras el cierre de este establecimiento zuriqués, su influencia surgirá en otras ciudades europeas, como Berlín, Colonia o París, en los inicios de la década de 1920.

A la capital francesa llega Tristan Tzara, dos años después de publicar el *Manifiesto Dadá*, con el núcleo dadaísta consolidado; ya que este grupo se traslada desde el foco de Colonia, formado por intelectuales como André Breton, Philippe Soupault y Luis Aragon, lo que facilitó la organización de exposiciones. El poeta rumano Tzara comienza a editar entonces el *Bulletin Dada*, siguiendo la misma línea de

²² CIRLOT, L., *Primeras vanguardias artísticas...*, *op. cit.*, pp. 9-12.

²³ CIRLOT, L., *Las claves del Dadaísmo...*, *op. cit.*, pp. 9-14.

Zúrich, y en el que harán sus aportaciones autores como Man Ray, artista neoyorquino seguidor de Duchamp desde 1913, con una estética muy similar a la suya.²⁴

Pero “Dadá no significa nada”, como así afirma el Manifiesto²⁵ redactado por Tristan Tzara en 1918, estableciendo un movimiento independiente, libre y abstracto, reflejado incluso en su tipografía para intentar captar la atención del lector, llegando hasta el punto de arremeter contra sí mismo, tratándose de “idiota, feo, bromista o farsante”. La estética subversiva del movimiento nace en sus propias proclamas; afectando no solo al contenido del mismo, sino también a su aspecto.

La agresividad en el lenguaje Dadá es el factor más importante impregnando todos sus textos, desde este de 1918 y otros como: el *Programa para Manifestación Dadá en París*, escrito por Francis Picabia en 1920, la portada del primer número de la revista berlinesa *Der Dadá*, de 1919, y el *New York Dadá*, publicado entre 1915 y 1923.²⁶

El movimiento propone una la búsqueda de lo irracional, por lo subversivo, lo ilógico y lo exaltado, aunque también lo trascendente, como en las obras literarias de Hugo Ball (fig. 4), reflexivas y profundas, en contraste con las de Tzara, que las cantaba e interpretaba con un repertorio de ruidos guturales y de objetos para captar la atención del público. Estas sesiones “ruidistas” las llevaban a cabo conjuntamente en unas actuaciones en directo, que serán precedentes de las *performances* de finales de siglo, vistiendo ostentosos trajes y máscaras. Pero estas acciones albergaban una crítica implícita: proclamaban la restitución del sentido primigenio de las palabras, que debido a su manipulación habían perdido su valor original.

Aspiraban a esto gracias al componente azaroso y aleatorio de sus obras como refleja el pintor y escultor francoalemán Hans Arp, el cual incrementa su actividad plástica al entrar en contacto con el Cabaret Voltaire.

La inclusión del azar la explica él mismo cuando habla de la realización de sus collages, y es que en una ocasión, tras muchas horas de intentos de efectuar un dibujo con unas piezas de papel, acabó por romperlas y las tiró al suelo cansado. La forma en la que quedaron esos pedazos en el suelo, de manera totalmente aleatoria, era el

²⁴ CIRLOT, L., *Primeras vanguardias artísticas...*, *op. cit.*, pp. 97-100.

²⁵ Véase el manifiesto completo en Anexo II, pp. 54-62.

resultado que el artista había estado buscando durante su proceso creativo y, precisamente, este elemento azaroso será el que incluirá en sus composiciones.²⁷

En estos collages, el propio Arp, aunque también otros artistas, utilizan estructuras formales geométricas, con la intención de realizar formas no imitativas o abstractas. Estas nuevas formas no pretenden ser una mimesis de cualquier otro objeto, ni están hechas para que sean imitadas, ya que tienen un principio de constitución que se rige por una lógica interna creativa, no imitativa. Las formas abstractas en las obras de Hans Arp, como *El retrato de Tzara* (fig. 5), de 1916, se basan en un principio de naturaleza dinámica o, lo que es lo mismo, una concepción de libertad puramente biológica.²⁸

A parte de este elemento natural y azaroso, Arp destaca las ideas del caos, de lo imprevisible e inagotable.²⁹

El movimiento se acrecentó en Berlín, debido a la inestable situación sociopolítica que vivía Alemania durante el periodo de entreguerras, reuniendo a artistas como Raoul Hausmann (1886-1971), Kurt Schwitters (1887-1948), Hannah Höch (1889-1978), o George Grosz (1893-1959). Los collages y fotomontajes adquirieron en esta etapa un nivel nunca antes visto gracias a estos creadores, con aportaciones de diferentes materiales –como los mecánicos que, desde un punto de vista irónico, utilizará Hausmann y que más adelante utilizará Marcel Duchamp– y de diferentes influencias artísticas como el Cubismo.

Profundizando en la figura de Schwitters, en 1924, afirma que él nunca fue dadaísta, sino que simplemente había inventado una fórmula política. Su obra, así, se alejaba del ideario destructivo que caracteriza al movimiento. Mantiene contacto con los primeros artistas Dadá de Zúrich, pero su mayor aportación es la creación del concepto *Merz*.³⁰ Lo que diferencia a Schwitters del resto de dadaístas, además del alejamiento del ideario destructivo, es su deseo del orden en sus obras aparentemente aleatorias,

²⁶ CIRLOT, L., *Las claves del Dadaísmo...*, op. cit, pp. 25-28.

²⁷ *Ibidem*, pp. 15-22.

²⁸ NAKOV, A., “La revelación elemental”, en *Dada y Constructivismo*, Madrid, Centro de Arte Reina Sofía, M° de Cultura, 1989, pp. 13-24, espec. pp. 16-18.

²⁹ Véase en Anexo III el concepto del “caos” que propone Hans Arp. p. 67.

³⁰ Véase en Anexo III el concepto del “*Merz*” que propone Kurt Schwitters, p. 68.

siempre desde el lenguaje abstracto, y para lograr un efecto estético. Una obra esencial es *El espejo* (fig. 6), realizada en París en 1920.

Los *Merz* jamás se asemejan entre sí, ya que se elaboran recuperando diversos materiales de desecho. En ellos, el artista anhela encontrar un efecto estético, que logra con la integración de estos pequeños elementos de desguace (tuercas, maderas, hojas, monedas, vidrios...) en un conjunto en el que lo verdaderamente importante son los detalles de estos objetos que ensambla junto a maderas, metales y elementos pictóricos. Reflejo de esto, la obra *Merzbild Rossfelt*, (fig. 7) realizada entre 1918 y 1919.³¹

El colofón del *Merz* llega con *Merzbau* (fig. 8), obra que no permite comparaciones con nada anterior. Se comienza en 1923, momento en el que el Dadá estaba en declive. Era una construcción de carácter ambiental, que ocupaba una parte de la vivienda del artista en la ciudad de Hannover y que iba ampliando a medida que avanzaba el tiempo. Nunca la daba por concluida, siempre era mejorable, potencialmente más grande y siempre añadía elementos.

Trabaja en ella hasta 1937, momento en el que Schwitters se ve obligado a exiliarse a Noruega, por la expansión del nazismo en Alemania. En 1943 fue lamentablemente destruida por un bombardeo del bando aliado, aunque se conservan tres imágenes del fotógrafo Wilhem Redemann, que nos muestra su aspecto en el año 1933. Existe esta fuente gráfica, pero era una obra “viva”, se ampliaba y reducía en cualquier momento al antojo del artista, por lo que no se conserva una imagen de su evolución y estado final. Las intervenciones que Kurt Schwitters realizaba en las diferentes zonas del *Merzbau* eran dedicadas a sus amigos artistas (Mondrain, Kandinsky, Arp, Malevitch...), al incluir pequeños objetos recogidos de sus talleres.

El *Merzbau* se ha convertido en un icono para los artistas que vinieron después de Schwitters, una referencia de la que partirán para nuevas pinturas y esculturas, pero también instalaciones, *happenings* y *performances*.³²

En 1923, un grupo de artistas, entre los que destaca el propio Schwitters, fundan la revista *Merz*, recogiendo el término acuñado por el artista. La revista trataba las

³¹ CIRLOT, L., *Las claves del Dadaísmo...*, op. cit., pp. 43-51.

³² https://www.moma.org/explore/inside_out/2012/07/09/in-search-of-lost-art-kurt-schwitters-merzbau/

aportaciones de los diferentes autores dadaístas y constructivistas.³³ El número 2 de dicha publicación, en marzo de este mismo año, Schwitters, Hans Arp, y Tristan Tzara, entre otros, escribirán el *Manifest Prolekunst*³⁴ o Manifiesto del arte proletario en la ciudad de La Haya.

En él defienden la neutralidad del arte, el hecho de que las creaciones no correspondan a una clase social determinada, como así se había venido defendiendo desde el comienzo de las vanguardias. Su disfrute no se debía supeditar a la clase proletaria o a la burguesía, debido a que pertenece al hombre, a todo hombre, con la finalidad de “librarle del caos de la vida (tragedia)”.

El arte, para los escritores del manifiesto, tiene sus propias leyes, no pertenece ni sirve a ninguna clase social, debe ser universal. Si fuera exclusivamente del proletariado, el resultado final de las obras correspondería a puntos de vista individuales, sociales, temporales y espaciales, por lo que se convertiría en un medio enfocado a un grupo de espectadores, algo así como ocurre con el arte nacionalista.

El artista debe limitarse a ser creador. Esta es la conclusión a la que llegan este grupo de autores en este artículo, junto con la idea de que el artista, que se ha definido como proletario (internamente o externamente), trabaja según el gusto de la clase burguesa, un gusto acomodado, académico y tradicional. Lo que ellos proponen es el rechazo a todo esto, la obra de arte global.

Kurt Schwitters nunca se reconoció como dadaísta, solo como transmisor de un mensaje político contra el supuesto arte del proletariado, como recoge este manifiesto de 1919.³⁵

A partir de 1923, el Dadaísmo había concluido su recorrido artístico cerrándose una etapa. Primero en París, lugar en el que Breton comienza a usar el término de “Surrealismo”, y, más adelante, en el resto de ciudades europeas.³⁶

³³ MARCHÁN, S., “Las dos caras de Jano...”, *op. cit.*, espec. p. 36.

³⁴ Véase en Anexo II el manifiesto completo, pp. 62-64.

³⁵ CIRLOT, L., *Primeras vanguardias artísticas...*, *op. cit.*, pp. 114-116.

4. LOS ANTIMECANISMOS

“Antimecanismos”, término difundido por la Dra. Lourdes Cirlot en 1990 en su obra *Las claves del Dadaísmo*³⁷, condensando la postura mantenida por los artistas dadaístas frente al ferviente avance del progreso tecnológico e industrial. Esta postura venía a defender que “la máquina es para los artistas Dadá sinónimo de un progreso técnico que no ha conducido al bienestar, sino a la guerra. Por ese motivo la máquina es vilipendiada y ridiculizada hasta extremos insospechados”.³⁸

Artistas como Duchamp o Picabia, entre otros, crean maquinarias y engranajes con un funcionamiento fuera de toda lógica y sin un objetivo determinado, ayudando a construir una crítica ante el avance de la alta tecnología que estaba conduciendo a la humanidad a unas consecuencias trágicas.

La relación de las vanguardias artísticas con los avances tecnológicos, impulsores del progreso industrial, no era necesariamente negativa, sino que presentaban diversas posturas. Los futuristas italianos glorificaban la belleza de las máquinas y de los mecanismos propiciados por la Revolución Industrial. Dentro de esta corriente, artistas como Marinetti en el punto cuarto del *Manifiesto del Futurismo*, publicado en 1909, afirma una nueva concepción de la bellezainspirada en elementos mecánicos e industriales. Proponen una estética violenta, veloz y agresiva, donde la lucha es necesaria para la belleza.³⁹

Este ideario también se ve reflejado en otras publicaciones de otros artistas del movimiento, caso de Boccioni. Por un lado, el 11 de febrero de 1910 y junto a otros creadores como Carrà, Russolo, Balla o Severini, en el *Manifiesto de los pintores futuristas* proponen destruir el culto al pasado y a lo antiguo, a lo tradicional, despreciando cualquier forma de imitación de este tipo de arte. Por tanto dos años después, en 1912, Boccioni en su publicación de *La escultura futurista* concluye alabando a los nuevos materiales que han llegado a la sociedad tras la Revolución Industrial y el progreso tecnológico. Propone acabar con la nobleza intelectual que

³⁶ Véase en Anexo III un desglose de las biografías de algunos artistas e intelectuales que formaron parte de Dadá, pp. 68-71.

³⁷ CIRLOT, L., *Las claves del Dadaísmo...*, op. cit, p. 35.

³⁸ CIRLOT, L., *Primeras vanguardias artísticas...*, op. cit, p. 98.

tradicionalmente se le ha dado exclusivamente a materiales como el bronce o el mármol, usando otro tipo de recursos que puedan transmitir la misma sensación de emoción y de belleza, como el hierro, el vidrio, la madera, el cartón, el cemento, o los sistemas de luz eléctrica.⁴⁰

Fuera del Futurismo, otros artistas también ensalzarán los elementos mecánicos aportados por el progreso tecnológico, como es el caso de Apollinaire, que en 1914 escribirá en las trincheras del frente, durante la Gran Guerra, textos que alaban el brillo metálico de los cañones y de las armas. En esta misma línea se sitúan otros creadores, mencionados anteriormente, como son Fernand Léger o Jacob Epstein. Sus obras realizadas esta etapa, de creciente tensión bélica, recordarán a máquinas de guerra, con formas similares y tonos metalizados, glorificando un nuevo concepto de belleza y de estética deshumanizada.⁴¹

Para el Dadaísmo, y al contrario de otras corrientes artísticas recientemente nombradas, la guerra era un gran sinsentido, consecuencia del progreso tecnológico e industrial que venía produciéndose desde el siglo XIX. Por este motivo, rechazan las máquinas y todo lo que formaba parte de ellas, surgiendo los “antimecanismos” o máquinas inútiles, absurdas, carentes de función. Los principales artistas que abordarán esta temática reiteradamente serán Francis Picabia y Marcel Duchamp. Tras ellos, en la segunda mitad del siglo XX, surgirán otra serie de creadores que retomen este ideario en una suerte de Neo-Dadaísmo, como pueden ser Jean Tinguely (1925-1991) o César Baldaccini (1921-1998).

4.1. Francis Picabia

Francis Picabia, tras un periodo en contacto con el Impresionismo, a partir de 1908 comienza a pintar en un lenguaje abstracto precedente del Dadá, aunque también siguiendo tendencias que se desarrollarán de manera paralela, como el Surrealismo. Para Apollinaire, obras como *Edtaonisl* (fig. 9) o *Veo en el recuerdo a mi querida Udnie* (fig.10), de 1913 y 1914 respectivamente, eran “obras ardientes y locas que narran los asombrosos conflictos de la materia pictórica y la imaginación”. Creaciones

³⁹ Véase cita completa en Anexo II, p. 62.

⁴⁰ CIRLOT, L., *Primeras vanguardias artísticas...*, op. cit, pp. 89-97.

cuyo mensaje se aleja del Futurismo y del Cubismo, pero que tampoco podemos considerar como Pre-Dadaísmo. Se puede identificar con Vasili Kandinsky (1866-1944) que, por las mismas fechas, comienza una transformación en su estética agitando las formas del mundo real y las formas inventadas, dando rienda suelta a su inspiración. Un ejemplo de estas combinaciones es *Composición VII*, de 1913, cuadro a partir del cual podemos establecer similitudes con las obras recientemente nombradas de Picabia.⁴²

Esta aproximación al Surrealismo será abandonada en el momento en el que el artista viaja a Nueva York, en 1915, donde se encontrará con Marcel Duchamp, como referiremos más adelante. Así, Francis Picabia rechazará el lirismo, llegando a un estilo más seco, antiestético, en un ideario dadaísta, y comienza a construir sus obras con dibujos de mecanismos inútiles que expresan de manera irónica los avances del progreso.

Sus dibujos imitarían mecanismos reales, herramientas y accesorios metálicos como tornillos, palancas, engranajes, poleas o sistemas eléctricos; así ocurre en *Très rare Tableau sur la terre* (fig. 11), de 1915, destacando la extraordinaria fidelidad con la que el artista consigue representar los materiales metálicos, dorados y plateados.⁴³

Llama la atención dentro de esta temática mecanicista que, al igual que Duchamp, Picabia desarrolla la metáfora de “sexo-máquina”, convirtiéndose en el eje de su obra, aportándole a los mecanismos un valor contrario al que le daban los futuristas.

El artista plasma una serie de imágenes que siguen esta estética en las portadas de los primeros cuatro números de la *Revista 391*, que él mismo dirigía, publicados en Barcelona durante la estancia de Picabia en esta ciudad en 1917. Dicha publicación fue editada en esta ciudad durante las cuatro primeras entregas, seguidamente se su sede editorial se trasladará a Nueva York, Zúrich y París, concluyendo su publicación en 1924. En ella se exhibirán representaciones de obras de artistas y poetas, como el propio Picabia, el ya mencionado Apollinaire, Hans Arp, Man Ray, René Magritte o Tristan Tzara, entre otros.

⁴¹ CIRLOT, L., *Las claves del Dadaísmo...*, op. cit, p. 35-36.

⁴² PIERRE, J., *El Futurismo y el Dadaísmo*, Madrid, Aguilar, 1968, pp. 58-59.

⁴³ CIRLOT, L., *Las claves del Dadaísmo...*, op. cit, p. 36.

La portada del primer número, de enero de 1917, presenta un dibujo de Picabia titulado *Novia*⁴⁴ (fig. 12), muestra de esta actitud que relaciona los mecanismos, las máquinas, con el sexo interpersonal. Por una parte, refleja la humanización de las máquinas que hasta entonces eran concebidas como aparatos de guerra deshumanizados, aman y desean; por otra, se presenta el deseo de eliminar la huella del artista, de borrar la presencia del autor.

Será Marcel Duchamp quien lleve esta tipología hasta el extremo y le de un sentido mucho más amplio, como refleja una de sus mayores creaciones: *El gran vidrio*, que a continuación comentaremos.

4.2. Marcel Duchamp

En consonancia con esta estética, que relaciona la decadencia de las máquinas y la tecnología con el sexo y, más concretamente, con los aparatos reproductores masculinos y femeninos, el ejemplo más significativo es *La novia puesta al desnudo por sus solteros, aún...* según la traducción de Octavio Paz o, lo que es lo mismo, el *Gran vidrio*. El autor, Marcel Duchamp, concibe esta obra hacia 1912, durante su estancia en París, y no la concluye hasta 1924.

Los inicios del artista en la capital francesa no se pueden entender sin comprender el contexto cultural que estaba viviendo la ciudad en ese momento, el del gran distanciamiento entre el arte de vanguardia y el arte oficial producido desde finales del siglo anterior de la mano del Impresionismo. Se asienta la idea de que todo arte nuevo debe ser innovador, debe romper con los criterios vigentes con nuevos temas y nuevas formas de expresión. En 1904 llega un joven Marcel Duchamp a la ciudad, que intentará influenciarse de toda la evolución artística. Junto a sus hermanos mayores, Jacques Villon y Raymond Duchamp-Villon, pinta primero según el estilo impresionista, después se dejará influenciar por Cézanne y el Fauvismo y, finalmente, optará por una temática simbolista. Logra exponer en el Salón de los Independientes y, de manera regular, en el Salón de Otoño.⁴⁵

⁴⁴ PICABIA, F., *Revista 391*, Barcelona, [s/ed.], 1917, (ed. facs., Barcelona, Letradura, 1977).

⁴⁵ BOCOLA, S., *El arte de la modernidad...*, op. cit., pp. 289-290.

En 1911, tiene lugar en la Sala 41 del Salón de los Independientes un escándalo artístico similar al que se había producido con el Fauvismo, pero en este caso con el Cubismo, un lenguaje que Duchamp no había ensayado y que, por tanto, hará que sus obras pasen desapercibidas.

Se impregnará de este nuevo lenguaje, pero evitará adoptar estrictamente las reglas formales que habían establecido Picasso y Braque. Renuncia a la construcción estática del espacio pictórico cubista, pero sí que utiliza la facetación de los cuerpos para representar la sensación de movimiento. Produce en 1912 el *Desnudo descendiendo una escalera n° 2* (fig. 13), obra que los cubistas se niegan a aceptar en el Salón de los Independientes por no atenerse a las líneas estrictas del movimiento.⁴⁶

Tras sus numerosos intentos por adaptarse a las vanguardias, ya formadas, decide emprender su propio camino desde lo absurdo e irónico, junto con la idea de representar la singularidad de las máquinas con sofisticados e inútiles mecanismos. Se inspira en la exposición del artista Raymond Roussel (1877-1933) *Impresiones de África*, a quien el propio Duchamp reconoce para su *Gran vidrio* y para *La Novia* (fig. 14), de 1912, obra a partir de la cual abandonará la pintura.

El 19 de junio de 1912, pocos meses después de que los cubistas rechazaran sus creaciones, se encuentra en Múnich para comenzar a trabajar en *La novia puesta al desnudo por sus solteros, aún...* Surgen los primeros bocetos con elementos mecánicos y formas orgánicas que se combinan para formar máquinas transparentes mostrando su construcción interior. Se trasladará en 1913 a Nueva York, donde conseguirá su propio escándalo en el *Armory Show*.⁴⁷

Entre 1912 y 1914 crea una serie de piezas que le sirven, por una parte, como estudio para su *Gran vidrio* y, por otra, para ir más allá de la modernidad vanguardista que había estudiado en París. Una de ellas es el *Molinillo de chocolate n° 2* (fig. 15), de 1914, creación inspirada en una compleja maquinaria impulsada a vapor, expuesta en el escaparate de la fábrica de chocolate Gamelin, que desde su infancia le había llamado la atención. Duchamp, en su intención de llegar a una composición impersonal y estática,

⁴⁶ *Ibidem*, pp. 290-291.

⁴⁷ Véase en Anexo IV la actividad artística de Marcel Duchamp en Nueva York, pp. 80-81.

realiza este cuadro ejecutado como un dibujo técnico, incluyéndolo más adelante en su *Gran Vidrio*.⁴⁸

Otra de las creaciones de este periodo es la *Tres zurcidos patrón*⁴⁹ (fig. 16) en la que quiere demostrar el concepto del azar y la aleatoriedad dentro de la obra de arte. Para ello deja caer tres hilos de coser sobre un lienzo y los fija a él sin modificar la forma en la que los hilos han caído. Recorta el lienzo en tres partes, cada una con un hilo, y los pega sobre tres planchas de vidrio (soporte que utilizará más adelante), todas ellas con una inscripción que describen la obra. Completa la creación con tres listones de madera que Duchamp corta con la misma curvatura con la que han caído los tres hilos.⁵⁰

Es el uso del azar y de la aleatoriedad lo que saca al artista del grupo de vanguardia y de la modernidad, como así era su intención. No se le puede comparar con el resto porque no trabaja según los mismos patrones, sino que lo hace según el azar y la ocurrencia propia.

Finalmente, entre esta serie de obras que realiza hasta 1914, destaca la *Rueda de bicicleta* (fig. 17), obra en la que coloca la parte delantera de una bicicleta al revés en un taburete. Es un *ready-made*⁵¹, uno de tantos que hace. Para estas creaciones toma algo que ya había usado en el *Molinillo de chocolate*: la representación de un objeto aislada, sobria, seca y distanciada del uso que puede tener un objeto cotidiano. Al contemplarlo, no debe ser posible captar la motivación intelectual o emocional del artista, simplemente “indiferencia”⁵² ante dichos objetos que el propio Duchamp escoge y, en algunos casos firma, como así recalca Sandro Bocola en su ensayo.⁵³

En el caso de la *Rueda de bicicleta*, lo hizo con el interés de que fuese una expresión de su libertad frente a la vanguardia y de su disposición a estar siempre abierto a todo lo nuevo, así como a la aceptación del azar y la aleatoriedad. El matiz existe en el momento que realiza el *Portabotellas* (fig. 18), en 1914, ya que será el primer objeto manufacturado que eleve a categoría de Arte, de una forma consciente, únicamente con su firma.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 294.

⁴⁹ Véase en Anexo IV la explicación que Sandro Bocola da acerca de la obra *Tres zurcidos patrón*, p. 81.

⁵⁰ BOCOLA, S., *El arte de la modernidad...*, op. cit., p.295

⁵¹ Véase relación de los *ready-mades* más destacados que crea el artista en Anexo IV, pp. 74-79.

En todos estos trabajos nombrados en la etapa previa al *Gran vidrio*, de 1912 a 1914, el artista deja claro que la expresión personal desaparece a favor de una mayor precisión técnica desde el anonimato. También que el azar y la arbitrariedad se convierten en algo determinante en la configuración artística, cuyo protagonista será un objeto real, cotidiano, eliminando cualquier material artístico.⁵⁴ Utilizará estos términos para la que está considerada como su gran obra.

En 1924, da el *Gran vidrio* (fig. 19) por “definitivamente inacabado” en el que usa todo tipo de materiales como pinturas, barnices, vidrios, hilos de plomo, óxido y plomo. El *Vidrio* podía sustentarse por sí mismo en el espacio y ser contemplado por ambos lados debido a la manera que estaba realizado. También gracias a la transparencia de los vidrios podía llegar a mezclarse con el entorno según la visión del espectador.⁵⁵

En cuanto a la interpretación de la obra, independientemente de todas las que se realizaran a partir de 1924, el propósito del artista es el de transmitir un enigma y que, gracias a este enigma planteado al espectador, la obra perdure en el tiempo. No pretende expresar nada en concreto con el *Gran vidrio*, sino que aspira a que sea interpretado.⁵⁶ Por tanto, incorpora al público al proceso creativo, alterando los conceptos que se habían tenido hasta entonces del arte. Buscará la experiencia artística que se crea entre la persona (creador o espectador) con la obra y que reside dentro de la conciencia individual de cada uno. Para Bocola: “la obra de Duchamp remite al espectador a sí mismo”.⁵⁷

El artista lo concibe como un mecanismo absurdo e imprevisible, un “antimecanismo” que empieza a tener estas características en el mismo título. El título original en francés es *La mariée mise à un par ses célibataires, même...* Duchamp decía que lo que más le fascinaba del título era la última palabra, *même*— *aún* traducido al

⁵² Véase cita sobre la *indiferencia* en Anexo IV, p. 74.

⁵³ BOCOLA, S., *El arte de la modernidad...*, *op. cit.*, p. 305.

⁵⁴ BOCOLA, S., *El arte de la modernidad...*, *op. cit.*, pp. 296-295.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 299.

⁵⁶ Véase la explicación de las diferentes partes del *Gran vidrio* según Sandro Bocola y Lourdes Cirlot en Anexo IV, p. 80.

⁵⁷ BOCOLA, S., *El arte de la modernidad...*, *op. cit.*, p. 303.

castellano— que no tiene sentido en la frase ya que no hace referencia a nada de lo anterior.⁵⁸

En 1934 Duchamp publicará una edición de trescientos ejemplares, llamada *La caja verde*, con diversos materiales que le acompañaron durante todo el proceso creativo de la obra, que contaba de cincuenta bocetos, planos y textos manuscritos. Muestran la indeterminación intelectual por la que pasó el artista desde 1912, fecha en la que comienza a concebir el *vidrio*. Estos fragmentos se reintentan descifrar y ordenar en 1958 por Pichel Sanouillet, descubriendo que la intención del artista era la de describir un complejo proceso sexual, que se explica por parte de Sandro Bocola como “el intento de desnudar a una novia (o recién casada) por parte de los solteros”.⁵⁹

El final de esta obra llega dos años después, en 1926, momento en que la creación del artista francés se rompe en un traslado. Duchamp considera al accidente como parte integrante de la obra, adelantándose a algunas de las propuestas del arte conceptual de la segunda mitad del siglo XX, en las que la obra no se completa hasta que se destruye: “Me gustan estas rajaduras (...) Tienen una forma, una arquitectura simétrica. Mejor, veo en ello una intención curiosa de la que yo no soy responsable, una intención en alguna manera, que respeto y admiro”.⁶⁰

A partir de 1933 el artista, que en este momento era un ajedrecista profesional que llegará al equipo nacional francés, decide centrarse en la conservación e interpretación de su mayor producción, como la ya mencionada *Caja verde* de 1934, o la *Boîte en valise* de 1941, una maleta que contiene reproducciones minimizadas de sus trabajos más importantes.

Su última obra llega al público póstumamente en 1969, un año después de su muerte, en el Museo de Arte de Filadelfia, con una creación que había mantenido en secreto y que retoma el tema del *Gran vidrio* y en concreto su transparencia. El título es *Etant donnés: 1. La chute d'eau, 2. Le gaz d'éclairage* (fig. 20) y consistía en que, a través de dos pequeños agujeros en un portal de madera el espectador contempla un paisaje tridimensional, con pequeños mecanismos que pueden recordar al *Gran vidrio* como una cascada, que hace girar una rueda de agua. Aparece en primer plano el cuerpo

⁵⁸ CIRLOT, L., *Las claves del Dadaísmo...*, op. cit., p. 39.

⁵⁹ BOCOLA, S., *El arte de la modernidad...*, op. cit., p. 301.

⁶⁰ CIRLOT, L., *Las claves del Dadaísmo...*, op. cit., p. 40.

desnudo de una mujer tendido boca arriba, con la cabeza tapada por una roca, también en primer término, y con las piernas abiertas que permiten la visión de su sexo. La figura humana está hecha en un estilo realista, representada a tamaño natural, que a su vez ilumina la escena con el mechero que sostiene en su mano izquierda.⁶¹

Marcel Duchamp, desde su fracaso en el Salón de los Independientes en París, se propone derogar los valores anteriores con su obra, que no tenía que ser necesariamente pictórica. Introduce el azar en las producciones artísticas, los elementos ópticos y el uso de elementos mecánicos para ridiculizarlos, hacer que sus funciones parezcan absurdas, al igual que hará Francis Picabia.

El Dadaísmo europeo tomó gran parte de los avances de Duchamp, como en el caso de los *ready-mades*. A pesar de esto, el artista francés nunca se consideró dadaísta debido a que las reflexiones de los artistas que se quedaron en Europa eran fundamentalmente antiburguesas. Marcel Duchamp contó con una apertura de miras que le permitió desarrollar la “indiferencia” ya comentada, que tanto marcará su obra y que le permitió no involucrarse en ningún conflicto.

El movimiento dadaísta no superó la Primera Guerra Mundial y André Breton, miembro del grupo Dadá de París, da con una forma distinta de formular todo el ideario dadaísta. Construye un movimiento organizado del que se hace líder, a partir de 1924, con el primer Manifiesto Surrealista, que él mismo firma.⁶²

5. CONCLUSIONES

Los “antimecanismos”, siguiendo el término que Lourdes Cirlot propone, define y analiza en *Las claves del Dadaísmo*, de 1990, recogido en este trabajo, permiten conocer la postura de una serie de artistas que se revelan contra el progreso industrial y tecnológico, que se estaba viviendo desde mediados del siglo XIX en Europa, y que había desembocado a la humanidad a conflictos bélicos de magnitud sin precedentes y no al bienestar al que anhelaba la sociedad. Es por este motivo por el que los artistas

⁶¹ BOCOLA, S., *El arte de la modernidad...*, op. cit., p.311-312.

⁶² *Ibidem*, pp. 330-331.

Dadá ridiculizan las máquinas hasta el punto de representarlas con un funcionamiento absurdo.

Los futuristas también abordarán esta temática, pero desde el punto de vista contrario, ya que estos dignifican el progreso tecnológico y se aprovecharán de él en la manera de representar sus obras. Repudian el arte tradicional y a los materiales nobles, y proponen un tipo de arte veloz, violento e industrializado para que pueda aspirar a la belleza.

En esta misma línea y en relación con los conflictos bélicos, artistas como Léger o Epstein representarán una suerte de soldados deshumanizados, convertidos casi en máquinas de guerra en una nueva concepción de la encarnación de la belleza mecanizada y combativa.

Por el contrario, Francis Picabia y Duchamp utilizarán esta corriente mecanicista con la idea de ridiculizar los avances tecnológicos, creando mecanismos teóricos y absurdos sin ninguna función concreta, llegando en algunos casos a representar las relaciones sexuales entre hombre y mujer, como en la *Novia* de Picabia o el *Gran vidrio* de Marcel Duchamp.

Será en la segunda mitad del siglo XX cuando algunos autores retomen la forma dadaísta de interpretar el progreso tecnológico e industrial, como Jean Tinguely. Este artista, antes de la Segunda Guerra Mundial, realiza sus primeras esculturas mecanizadas tras una reflexión en cuanto al movimiento. En la década de 1950 esboza una serie de dibujos de máquinas automáticas llamada *Meta-Matics*, un estudio de los mecanismos desde la ironía y desde el legado Dadá. Estos proyectos, que cristalizaban en esculturas, permitían que el espectador presionase un botón o accionase una palanca para que comenzara el movimiento absurdo y ridículo.⁶³

En 1960, realizará probablemente su obra más famosa, el *Homenaje a Nueva York*, instalación que construye para el MoMA de esta gran ciudad norteamericana con la idea de que se autodestruya frente a los espectadores entre ruido y llamas.

Junto a su mujer, Niki de Saint-Phalle, trabajará en la *Fuente Stravinsky* en 1983, un grupo escultórico en movimiento que se localiza a las afueras del Centro

⁶³ <https://www.guggenheim.org/artwork/artist/jean-tinguely>

Georges Pompidou, en París. Consistía en 16 pájaros mecánicos que expulsaban agua de forma aleatoria e impredecible, algo habitual en la obra de Tinguely.

En 1984, crea su *Infierno* (fig. 21), contextualizada en un punto en el que el artista realiza obras cada vez más grandes e imponentes, de movimientos más impulsivos y ridículos. Concede en ella gran importancia al ruido y a la cinética incomprensible y excéntrica de los mecanismos, de la misma forma que hacían los artistas Dadá a partir de la década de 1910.⁶⁴

Tinguely incluirá el elemento destructivo, que no será trabajado por los artistas Dadá mencionados, significando, a parte de una gran influencia, una consecuencia directa del segundo conflicto bélico mundial. Es la evolución de la idea dadaísta, que décadas antes rechazaba la máquina y los avances tecnológicos, al no conseguir el estado del bienestar que se prometía, sino que lleva a la destrucción.

Esta es la trascendencia de Dadá que, hasta casi un siglo después, continúa reflexionando sobre el absurdo, con sus matices destructivos, ridículos y hasta cómicos, desarrollado en de una gran cantidad de artistas conceptuales.

6. BIBLIOGRAFÍA Y WEBGRAFÍA

6.1. Bibliografía general

ARAGON, L., *Aniceto o el panorama, novela*, Madrid, Cátedra Letras Universales, 1989.

CALVO, F., GONZALEZ, A., MARCHÁN, S., *Escritos de arte de vanguardia, 1900/1945*, Madrid, Istmo, 1999.

CIRLOT, J. E., *Arte del siglo XX*, Barcelona, Labor, 1972.

CIRLOT, L., *Primeras vanguardias artísticas, textos y documentos*, Barcelona, Labor, 1993.

⁶⁴ MENEGUZZO, M., *El siglo XX. Arte contemporáneo. Las palabras clave, los lugares, los protagonistas*, Barcelona, Electa, 2006, pp. 359-361.

COMBALÍA, V., JAPPE, G., MARCHÁN, S., RUBIO, J., SUÁREZ, A., SUBIRATS, E., VIDAL, M., *El descrédito de las vanguardias artísticas*, Barcelona, Blume, 1980.

GOMPERTZ, W., *¿Qué estás mirando? 150 años de arte moderno en un abrir y cerrar de ojos*, Madrid, Taurus, 2013.

HOBBSAWM, E., *Historia del siglo XX, 1914-1991*, Barcelona, Crítica, 2011.

HOBBSAWM, E., *La era del Imperio, 1875-1914*, Barcelona, Crítica, 1998.

JARILLOT, C., *Manifiesto y vanguardia, los manifiestos del Futurismo italiano, Dadá y el Surrealismo*, Zarautz, Universidad del País Vasco, 2010.

NOUSCHI, M., *Historia del siglo XX. Todos los mundos, el mundo*, Madrid, Cátedra, 1996.

6.2. Bibliografía específica

ADES, D., *El Dadá y el Surrealismo*, Barcelona, Labor, 1975.

ANDERSON, A., *La recepción de las vanguardias extranjeras en España. Cubismo, Futurismo, Dadá*, Sevilla, Editorial Renacimiento, 2018.

ARNALDO, J., *¡1914! La vanguardia y la Gran Guerra*, Madrid, Museo Thyssen – Bornemisza, Fundación Caja Madrid, 2009.

BEHAR, H., *Sobre el teatro Dadá y surrealista*, Barcelona, Barral Editores, 1970.

BERMÚDEZ, L., DÍAZ, I., LÉCRIVAIN, C., DE LA TORRE, E., *Dadá-Surrealismo: precursores, marginales y heterodoxos*, Jerez, Universidad de Cádiz, 1986.

BOCOLA, S., *El arte de la modernidad, estructura y dinámica de su evolución de Goya a Beuys*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1999.

BOLLIGER, H., HOSSLI, L., MAGNAGUAGNO, G., MEYER, R., STEINER, J., *Dada global*, Zúrich, Limmat, 1994.

CABANNE, P., *Conversaciones con Marcel Duchamp*, Barcelona, Anagrama, 1984.

- CAMFIELD, W. A., *Max Ernst: Dada and the Dawn of Surrealism*, Múnich, Prestel, 1993.
- CIRLOT, L., *Las claves del Dadaísmo*, Barcelona, Planeta, 1990.
- GUTIÉRREZ, J., *Las claves del arte cubista*, Barcelona, Planeta, 1990.
- HUELSENBECK, R., *En Avant Dada. El Club Dadá de Berlín*, Barcelona, Akalikornio, 2000.
- HUELSENBECK, R., *Almanaque Dadá*, Madrid, Tecnos, 1992.
- HUGNET, G., *La aventura Dadá*, Madrid, Ediciones Júcar, 1973.
- MARCHÁN, S., “Las dos caras de Jano: entre la estética del caos y la sublimación en el orden”, en *Dada y Constructivismo*, Madrid, Centro de Arte Reina Sofía, Mº de Cultura, 1989, pp. 25-36.
- MOURE, G., *Marcel Duchamp*, Barcelona, Polígrafa, 1998.
- NAKOV, A., “La revelación elemental”, en *Dada y Constructivismo*, Madrid, Centro de Arte Reina Sofía, Mº de Cultura, 1989, pp. 13-24.
- PAZ, O., *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*, Madrid, Alianza, 1989.
- PICABIA, F., *Revista 391*, Barcelona, [s/ed.], 1917 (ed. facs., Barcelona, Letradura, 1977).
- PIERRE, J., *El Futurismo y el Dadaísmo*, Madrid, Aguilar, 1968.
- RAMÍREZ, C., *Dadá Prodigioso, antología de textos y principales autores*, Huelva, Fundación El Monte, 2004.
- RICHTER, H., *Historia del Dadaísmo*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1973.
- SARMIENTO, J. A., VV. AA., *168 dardos dadá*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2016.
- SARMIENTO, J. A., *Cabaret Voltaire*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2016.
- SARMIENTO, J. A., VV. AA., *Cómo explicar el dadaísmo a una liebre muerta a través de nueve poemas, una obra de teatro y tres manifiestos escritos por Tzara, Aragon*,

Picabia, Soupault, Éluard, Man Ray, Duchamp, Breton y Ribemont-Dessaignes, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2016.

SCHWARZ, A., *The complete works of Marcel Duchamp*, Nueva York, Delano Greenidge Editions, 2000.

TOMKINS, C., *Duchamp*, Barcelona, Anagrama, 1999.

TZARA, T., *Los primeros poemas (poemas rumanos)*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2002.

WALDBERG, P., *Dada, la fonction de refus*, París, Éditions de la Différence, 1999.

6.3. Webgrafía

<https://www.guggenheim.org/artwork/artist/jean-tinguely>, (fecha de consulta: 4-VII-2019).

https://www.moma.org/explore/inside_out/2012/07/09/in-search-of-lost-art-kurtschwitterss-merzbau/, (fecha de consulta: 4-VII-2019).

<https://www.moma.org/collection/works/222997>, (fecha de consulta: 4-VII-2019).

<https://www.futurismo.org/artistas/umberto-boccioni/>, (fecha de consulta: 9-IX-2019).

<https://historia-arte.com/obras/epstein-martillo-neumatico>, (fecha de consulta: 9-IX-2019).

<https://www.biografiasyvidas.com/biografia/e/epstein.htm>, (fecha de consulta: 9-IX-2019).

<https://www.moma.org/audio/playlist/37/595>, (fecha de consulta: 9-IX-2019).

<https://www.moma.org/collection/works/78348>, (fecha de consulta: 9-IX-2019).

<https://www.moma.org/audio/playlist/36/586>, (fecha de consulta: 9-IX-2019).

https://monoskop.org/391#/media/File:391_1_1917.jpg, (fecha de consulta: 9-IX-2019).

<https://inferno-magazine.com/tag/jean-tinguely/>, (fecha de consulta: 9-IX-2019).

ANEXO I

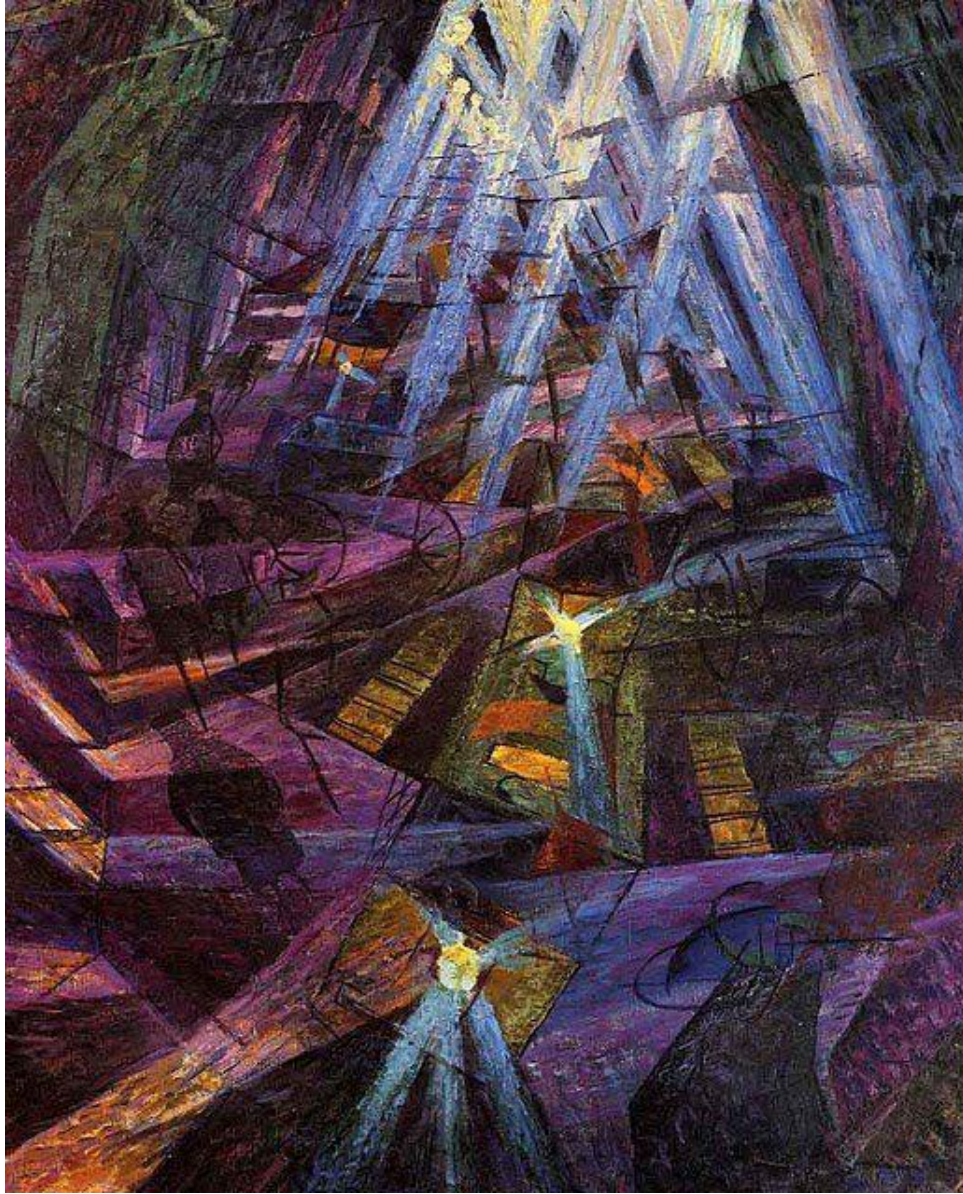


Fig. 1. *Las fuerzas de la calle*, Umberto Boccioni, 1911. (Fuente: www.futurismo.org).



Fig. 2. *Soldado con pipa*, Fernand Léger 1916.
(Fuente: GUTIÉRREZ, J., *Las claves del arte cubista...*, op. cit, p. 39).



Fig. 3. *The rock drill*, Jacob Epstein, 1913-1915.
(Fuente: www.biografiasyvidas.com).

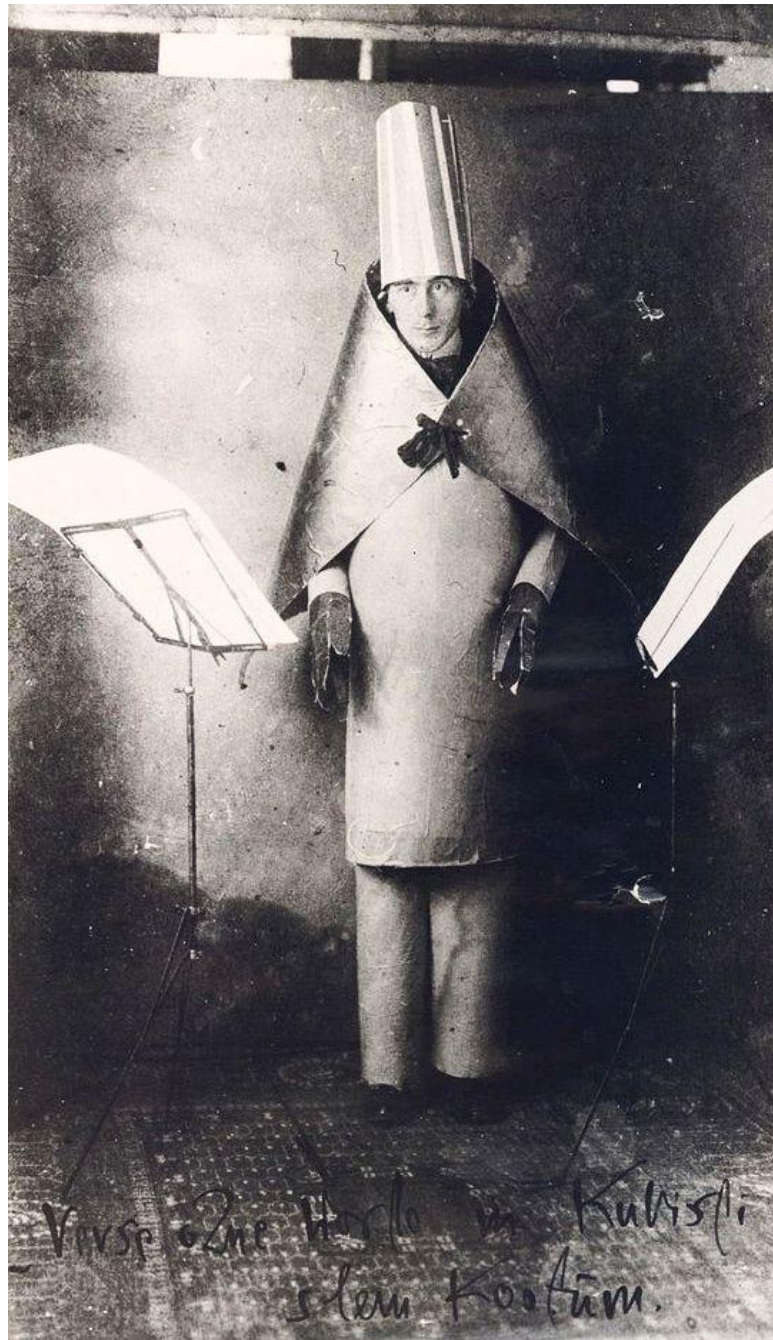


Fig. 4. *Fotografía de Hugo Ball en la época del Cabaret Voltaire, 1916. (Fuente: CIRLOT, L., Las claves del Dadaísmo..., op. cit, p. 16).*

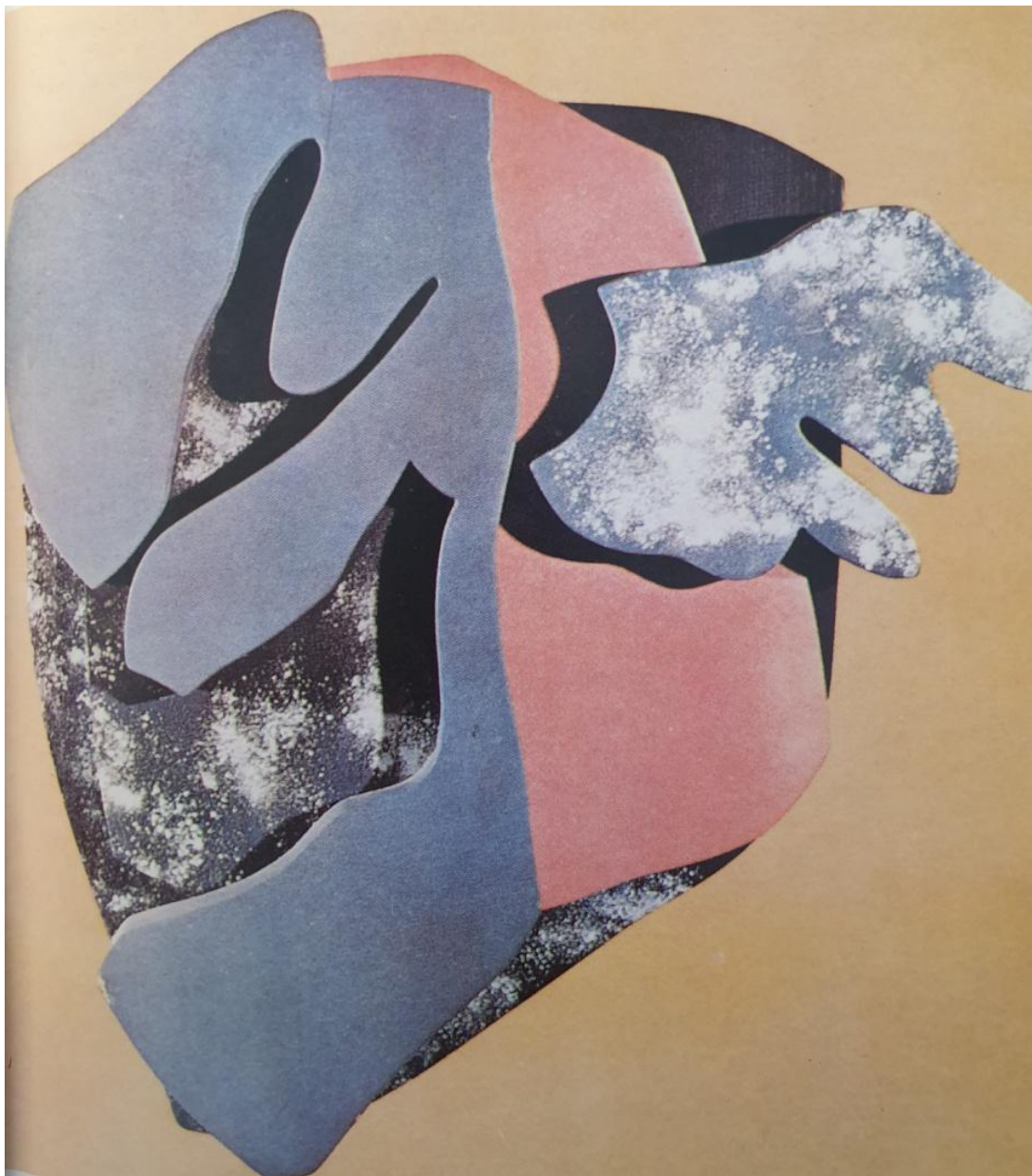


Fig. 5. *Retrato de Tristan Tzara*, Hans Arp, 1916. (Fuente: CIRLOT, L., *Las claves del Dadaísmo...*, *op. cit.*, p. 17).



Fig. 6. *El espejo*, Kurt Schwitters, 1920. (Fuente: CIRLOT, L., *Las claves del Dadaísmo...*, op. cit, p. 51).

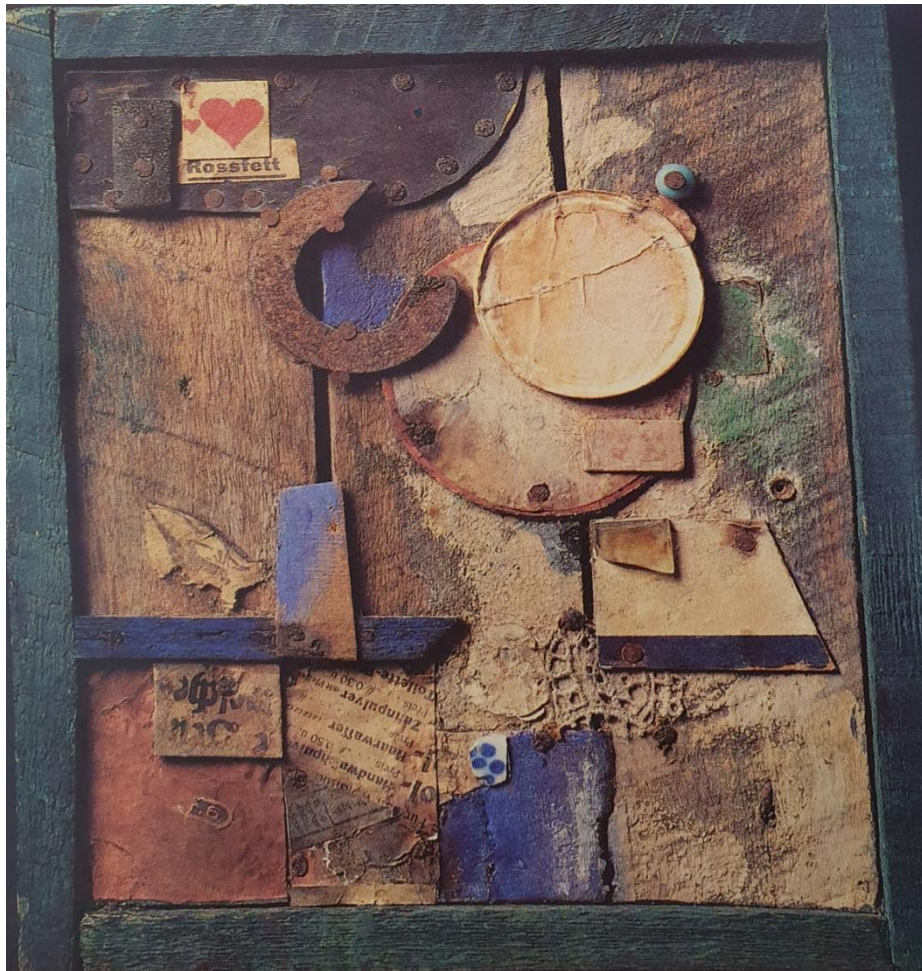


Fig. 7. *Merzbild Rossfett*, Kurt Schwitters, 1918-1919. (Fuente: CIRLOT, L., *Las claves del Dadaísmo...*, *op. cit*, p. 50).



Fig. 8. *Merzbau*, Kurt Schwitters, 1923-1937. Autor: Wilhelm Redemann, 1933. (Fuente: www.moma.org).



Fig. 9. *Edtaonisl*, Francis Picabia, 1913. (Fuente: www.moma.org).



Fig. 10. *Veo en el recuerdo a mi querida Udie*, Francis Picabia, 1914. (Fuente: www.moma.org).

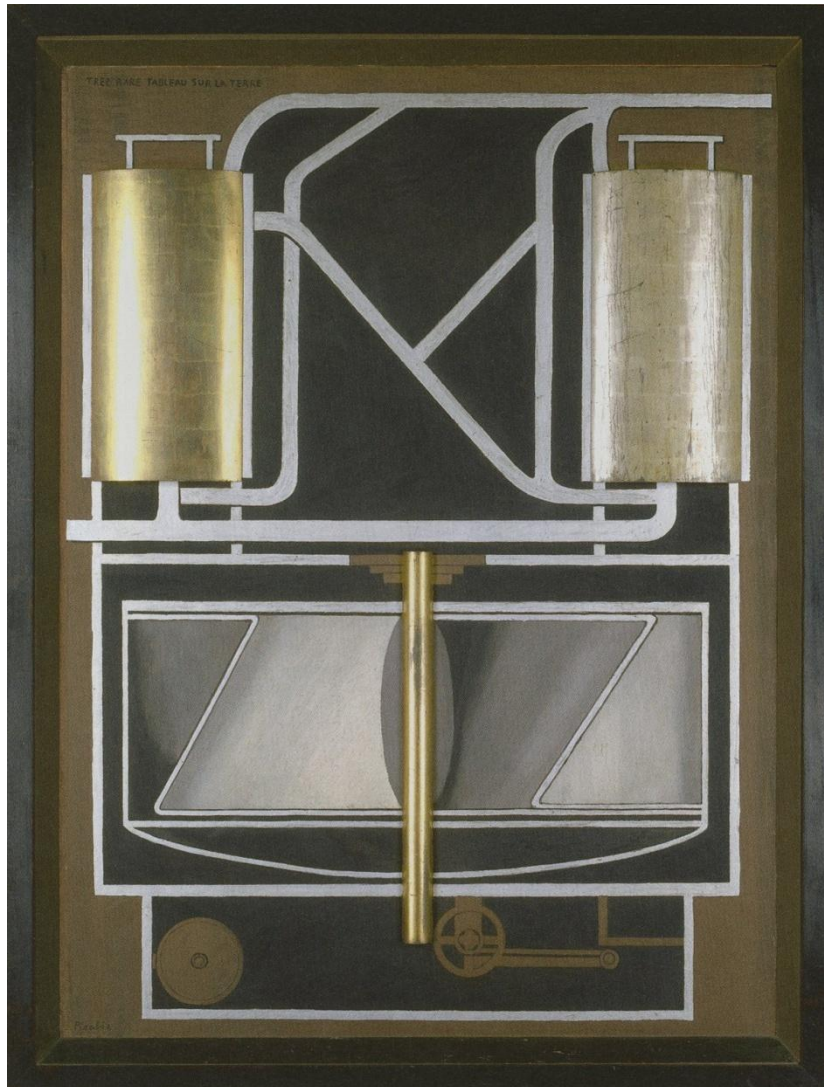


Fig. 11. *Très rare Tableau sur la terre*, Francis Picabia, 1915.
(Fuente: www.moma.org).

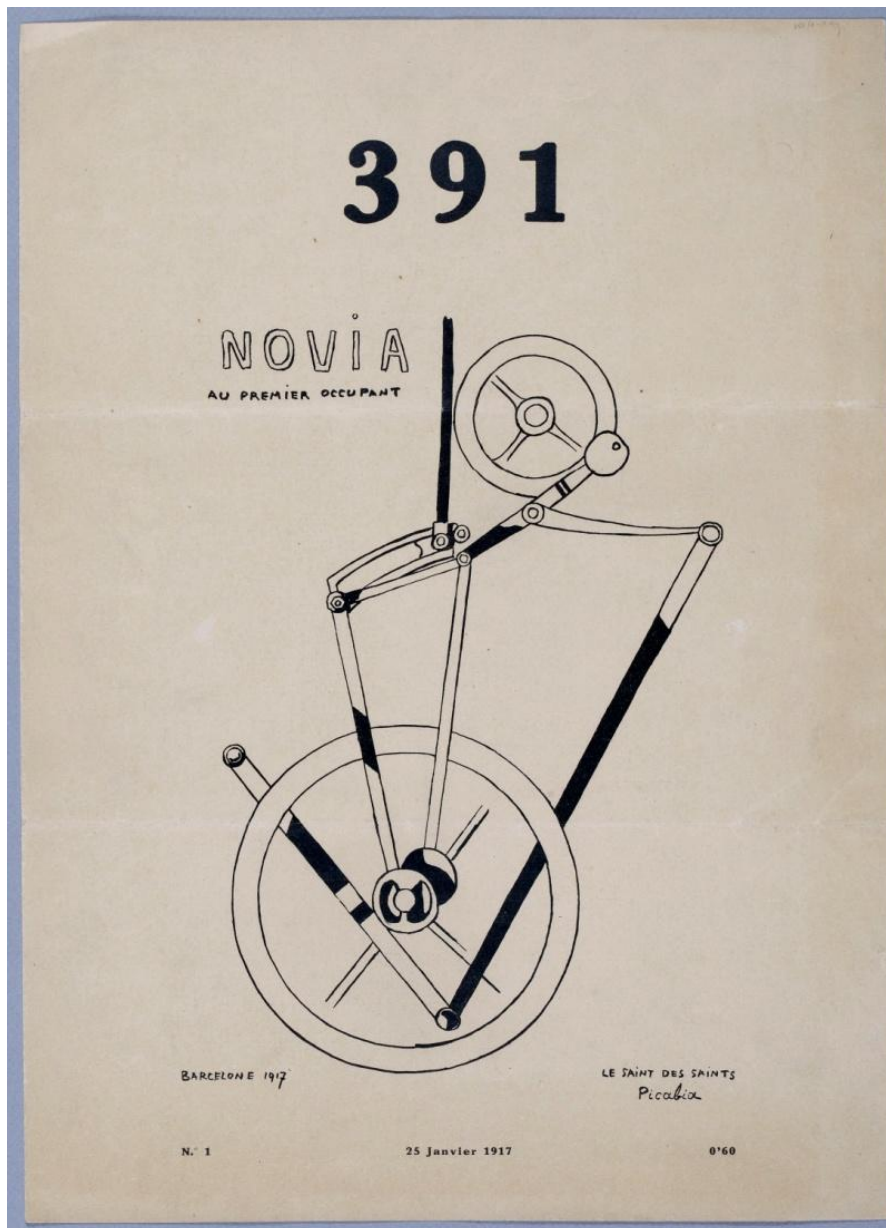


Fig. 12. *La novia*, Francis Picabia, 1917. (Fuente: PICABIA, F., Portada de *Revista 391*, ed. facs., Barcelona, Letradura, 1977).

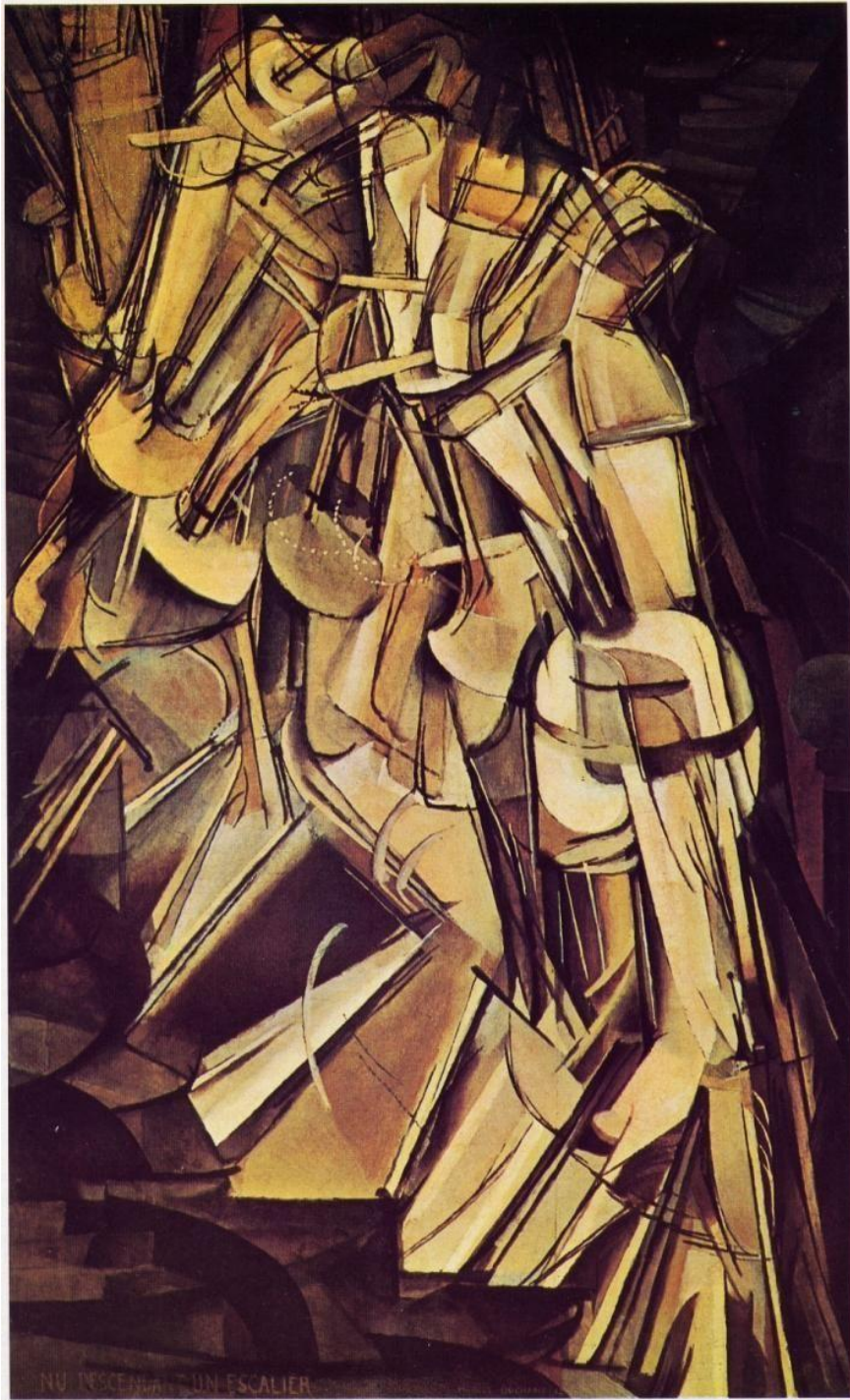


Fig. 13. *Desnudo descendiendo una escalera n° 2*, Marcel Duchamp, 1912. (Fuente: Schwarz, A., *The complete works of Marcel Duchamp...*, op. cit., p. 319.).



Fig. 14. *La novia*, Marcel Duchamp, 1912. (Fuente: SCHWARZ, A., *The complete works of Marcel Duchamp...*, op. cit., p. 327).

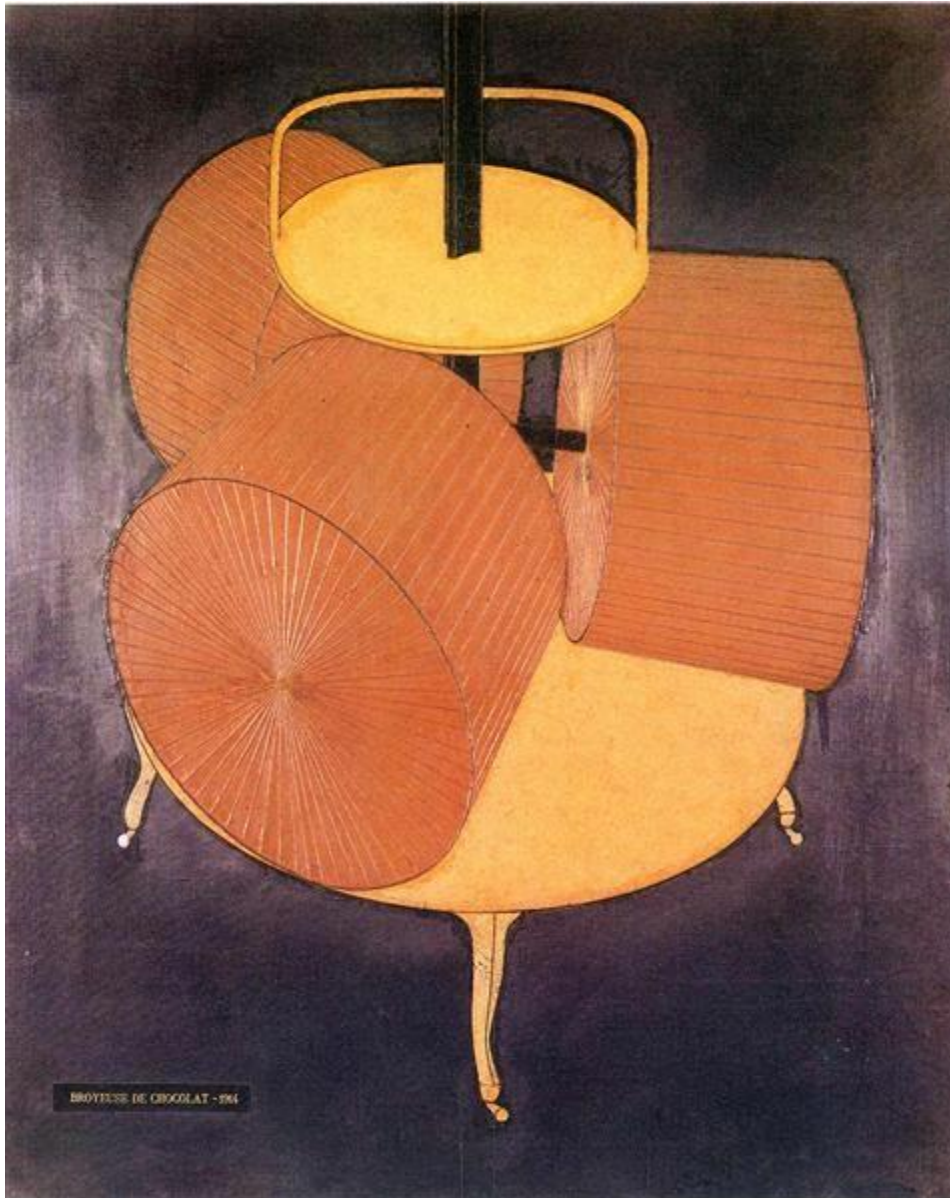


Fig. 15. *Molinillo de chocolate n° 2*, Marcel Duchamp, 1914.
(Fuente: SCHWARZ, A., *The complete works of Marcel Duchamp...*, op. cit., p. 359).

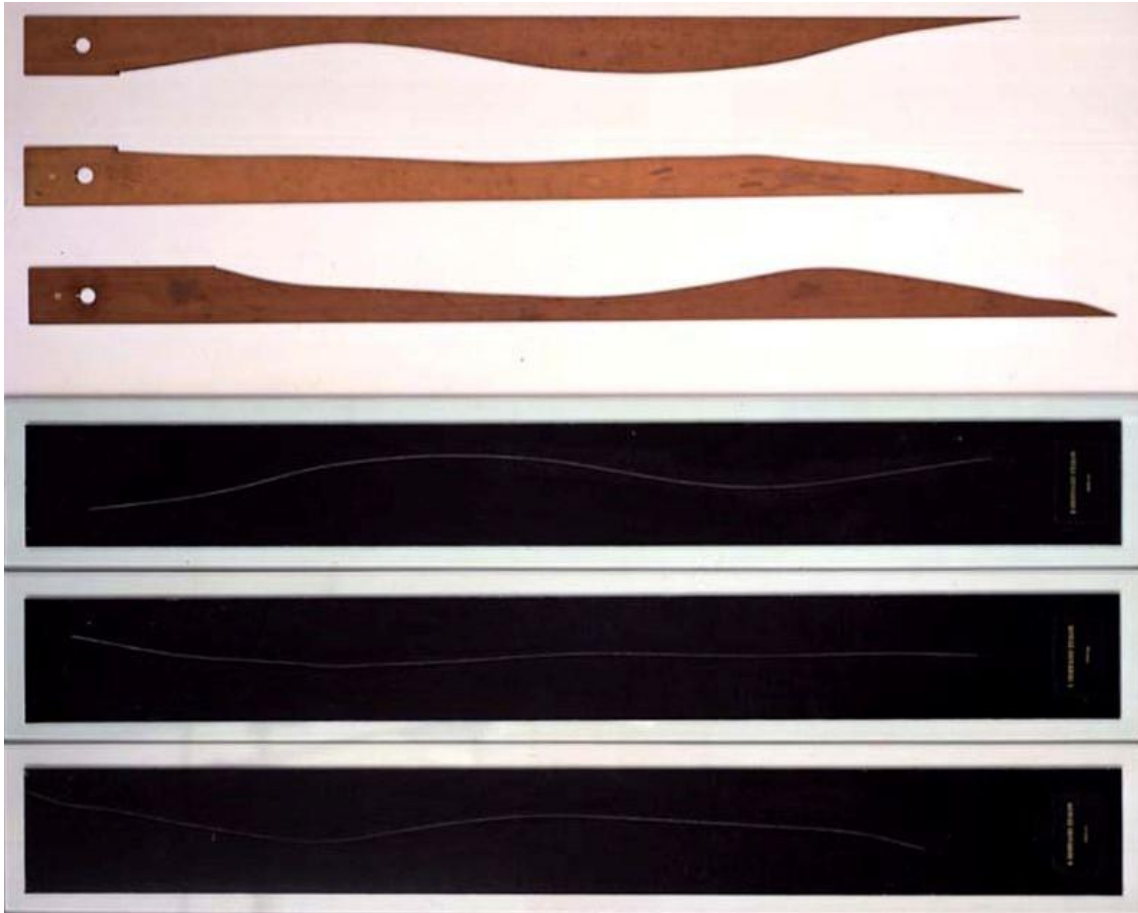


Fig. 16. *Tres zurcidos patrón*, Marcel Duchamp, 1913-1914.
(Fuente: SCHWARZ, A., *The complete works of Marcel Duchamp...*, *op. cit.*, p. 346).



Fig. 17. *Rueda de bicicleta*, Marcel Duchamp, 1913. (Fuente: SCHWARZ, A., *The complete works of Marcel Duchamp...*, *op. cit.*, p. 364).

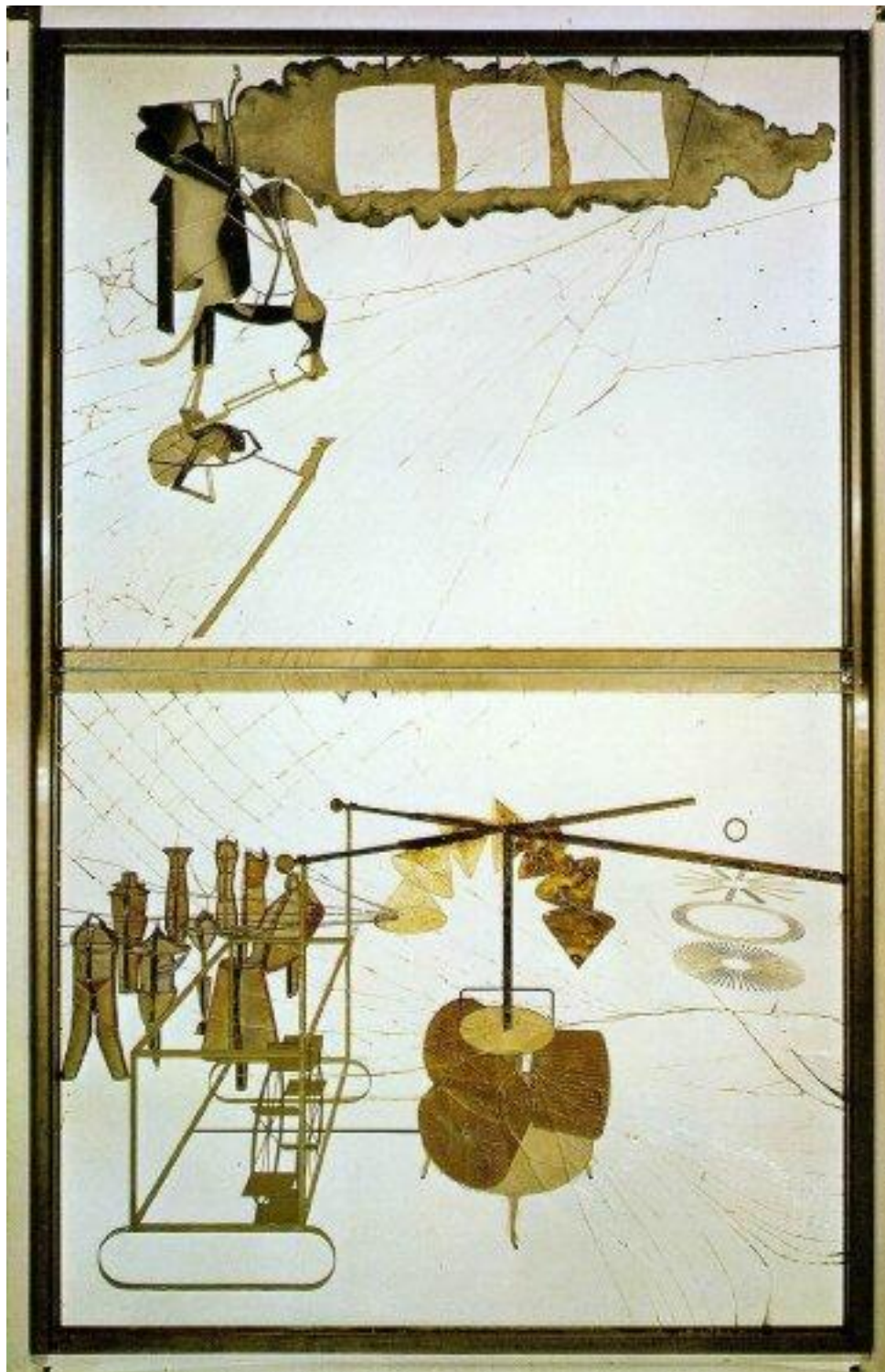


Fig. 19. *La novia puesta al desnudo por sus solteros, aún...*, Marcel Duchamp, 1912-1924. (Fuente: SCHWARZ, A., *The complete works of Marcel Duchamp...*, op. cit., p. 361).



Fig. 20. *Etant donnés: 1° la chute d'eau, 2° le gaz d'éclairage*, Marcel Duchamp, 1969 (expuesta). (Fuente: SCHWARZ, A., *The complete works of Marcel Duchamp...*, op. cit., p. 437).



Fig. 21. *Infierno*, Jean Tinguely, 1984. (Fuente: www.inferno-magazine.com).

ANEXO II

Manifiesto dadaísta. Tristan Tzara, 1918 ⁶⁵.

La magia de una palabra —DADA— que ha puesto a los periodistas ante la puerta de un mundo imprevisto, no tiene para nosotros ninguna importancia

Para lanzar un manifiesto es necesario: A, B, C. Irritarse y aguzar las alas para conquistar y propagar muchos pequeños y grandes a, b, c, y afirmar, gritar, blasfemar, acomodar la prosa en forma de obiedad absoluta, irrefutable, probar el propio non plus ultra y sostener que la novedad se asemeja a la vida como la última aparición de una *cocotte* prueba la esencia de Dios. En efecto, su existencia ya fue demostrada por el acordeón, por el paisaje y por la palabra dulce. Imponer el propio A.B.C. es algo natural, y, por ello, deplorable. Pero todos lo hacen bajo la forma de cristal-bluff-madonna o de sistema monetario, de producto farmacéutico o de piernas desnudas invitantes a la primavera ardiente y estéril. El amor por lo nuevo es una cruz simpática que revela un amiquemeimportismo, signo sin causa, frágil y positivo. Pero también esta necesidad ha envejecido. Es necesario animar el arte con la suprema simplicidad: novedad. Se es humano y auténtico por diversión, se es impulsivo y vibrante para crucificar el aburrimiento. En las encrucijadas de las luces, vigilantes y atentas, espiando los años en el bosque. Yo escribo un manifiesto y no quiero nada y, sin embargo, digo algunas cosas y por principio estoy contra los manifiestos, como, por lo demás, también estoy contra los principios, decilitros para medir el valor moral de cada frase. Demasiado cómodo: la aproximación fue inventada por los impresionistas. Escribo este manifiesto para demostrar cómo se pueden llevar a cabo al mismo tiempo las acciones más contradictorias con un único y fresco aliento; estoy contra la acción y a favor de la contradicción continua, pero también estoy por la afirmación. No estoy ni por el pro ni por el contra y no quiero explicar a nadie por qué odio el sentido común.

DADA— he aquí la palabra que lleva las ideas a la caza; todo burgués se siente dramaturgo, inventa distintos discursos y, en lugar de poner en su lugar a los personajes convenientes a la calidad de su inteligencia, crisálidas en sus sillas, busca las causas y los fines (según el método psicoanalítico que practica) para dar consistencia a su trama, historia que habla y se define. El espectador que trata de explicar una palabra es un

⁶⁵ Versión traducida y publicada por: CIRLOT, L., *Primeras vanguardias artísticas, textos y documentos*, Barcelona, Labor, 1993, pp. 100-109.

intrigante: (conocer). Desde el refugio enguantado de las complicaciones serpentina hace manipular sus propios instintos. De aquí nacen las desgracias de la vida conyugal.

Explicar: diversión de los vientres rojos con los molinos de los cráneos vacíos.

Dada no significa nada

Si alguien lo considera inútil, si alguien no quiere perder tiempo por una palabra que no significa nada....El primer pensamiento que se agita en estas cabezas es de orden bacteriológico..., hallar su origen etimológico, histórico o psicológico por lo menos. Por los periódicos sabemos que los negros Kru llaman al rabo de la vaca sagrada: DADA. El cubo y la madre en una cierta comarca de Italia reciben el nombre de DADA. Un caballo de madera, la nodriza, la doble afirmación en ruso y en rumano DADA. Sabios periodistas ven en todo ello un arte para niños, otros santones Jesús habla a los niños, el retorno a un primitivismo seco y estrepitoso, estrepitoso y monótono. No es posible construir la sensibilidad sobre una palabra. Todo sistema converge hacia una aburrida perfección, estancada idea de una ciénaga dorada, relativo producto humano. La obra de arte no debe ser la belleza en sí misma porque la belleza ha muerto; ni alegre; ni alegre ni triste, ni clara ni oscura, no debe divertir ni maltratar a las personas individuales sirviéndoles pastiches de santas aureolas o los sudores de una carrera en arco a través de las atmósferas. Una obra de arte nunca es bella por decreto, objetivamente y para todos. Por ello, la crítica es inútil, no existe más que subjetivamente, sin el mínimo carácter de generalidad. ¿Hay quien crea haber encontrado la base psíquica común a toda la humanidad? El texto de Jesús y la Biblia recubren con sus amplias y benévolas alas: la mierda, las bestias, los días. ¿Cómo se puede poner orden en el caos de infinitas e informes variaciones que es el hombre? El principio «ama a tu prójimo» es una hipocresía. «Conócete a ti mismo» es una utopía más aceptable porque también contiene la maldad. Nada de piedad. Después de la matanza todavía nos queda la esperanza de una humanidad purificada. Yo hablo siempre de mí porque no quiero convencer. No tengo derecho a arrastrar a nadie a mi río, yo no obligo a nadie a que me siga. Cada cual hace su arte a su modo y manera, o conociendo el gozo de subir como una flecha hacia astrales reposos o el de descender a las minas donde brotan flores de cadáveres y de fértiles espasmos. Estalactitas:

buscarlas por doquier, en los pesebres ensanchados por el dolor, con los ojos blancos como las liebres de los ángeles.

Así nació DADA, de una necesidad de independencia, de desconfianza hacía la comunidad. Los que están con nosotros conservan su libertad. No reconocemos ninguna teoría. Basta de academias cubistas y futuristas, laboratorios de ideas formales. ¿Sirve el arte para amontonar dinero y acariciar a los gentiles burgueses? Las rimas acuerdan su tintineo con las monedas y la musicalidad resbala a lo largo de la línea del vientre visto de perfil. Todos los grupos de artistas han ido a parar a este banco a pesar de cabalgar distintos cometas. Se trata de una puerta abierta a las posibilidades de revolcarse entre muelles almohadones y una buena mesa.

Aquí echamos el ancla en la tierra fértil. Aquí tenemos derecho a proclamar esto porque hemos conocido los escalofríos y el despertar. Fantasmas ebrios de energía, hincamos el tridente en la carne distraída. Rebosamos de maldiciones en la tropical abundancia de vertiginosas vegetaciones: goma y lluvia es nuestro sudor, sangramos y quemamos la sed.

Nuestra sangre es vigorosa.

El cubismo nació del simple modo de mirar un objeto: Cezanne pintaba una taza veinte centímetros más abajo de sus ojos, los cubistas la miran desde arriba complicando su aspecto sección perpendicular que sitúan a un lado con habilidad... me olvido de los creadores ni de las grandes razones de la a. que ellos hicieron definitivas). El futurismo ve la misma traza un movimiento sucesivo de objetos uno al lado del otro, añadiéndole maliciosamente alguna línea—fuerza. Eso no quita que la buena o mala, sea siempre una inversión de capitales intelectuales.

El nuevo pintor crea un mundo cuyos elementos son sus mismos medios, una obra sobria y definida, sin argumento. El artista nuevo protesta: ya no pinta (reproducción simbólica e ilusionista), sino que crea directamente en piedra, madera, hierro, estaño, bloques de organismos móviles a los que el límpido viento de las a inmediatas sensaciones hacer dar vueltas en todos los sentidos.

Toda obra pictórica o plástica es inútil; que, por lo u sea un monstruo capaz de dar miedo a los espíritus serviles y no algo dulzarrón para servir de ornamento a los

refectorios de esos animales vestidos de paisano que ilustran tan bien esa fabula triste de la humanidad.

Un cuadro es el arte que se encuentran dos líneas geométricas que se ha comprobado que son paralelas, hacer que se encuentren en un lienzo, ante nuestros ojos, en una realidad que nos traslada a un mundo de otras condiciones y posibilidades. Este mundo no está especificado ni definido en la obra, pertenece en sus innumerables variaciones al espectador. Para su creador la obra carece de causa y de teoría. Orden = desorden; yo = no-yo; afirmación = negación; éstos son los fulgores supremos de un arte absoluto. Absoluto en la pureza de cósmico y ordenado caos, eterno en el instante globular sin duración, sin respiración, sin luz y sin control.

Amo una obra antigua por su novedad. Tan sólo el contraste nos liga al pasado. Los escritores que enseñan la moral y discuten o mejoran la base psicológica, tienen, aparte del deseo oculto del beneficio, un conocimiento ridículo de la vida que ellos han clasificado, subdividido y canalizado. Se empeñan en querer ver danzar las categorías apenas se ponen a marcar el compás. Sus lectores se carcajean y siguen adelante: ¿con qué fin? Hay una literatura que no llega a la masa voraz. Obras de creadores nacidas de una auténtica necesidad del autor y sólo en función de sí mismo. Consciencia de un supremo egoísmo, en el que cualquier otra ley queda anulada.

Cada página debe abrirse con furia, ya sea por serios motivos, profundos y pesados, ya sea por el vórtice y el vértigo, lo nuevo y lo eterno, la aplastante espontaneidad verbal, el entusiasmo de los principios, o por los modos de la prensa. He ahí un mundo vacilante que huye, atado a los cascabeles de la gama infernal, y he ahí, por otro lado, los hombres nuevos, rudos, cabalgando a lomos de los sollozos.

He ahí un mundo mutilado y los medicuchos literarios preocupados por mejorarlo. Yo os digo: no hay un comienzo y nosotros no temblamos, no somos unos sentimentales. Nosotros desgarramos como un furioso viento la ropa de las nubes y de las plegarias y preparamos el gran espectáculo del desastre, el incendio, la descomposición. Preparamos la supresión del dolor y sustituimos las lágrimas por sirenas tendidas de un continente a otro. Banderas de intensa alegría viudas de la tristeza del veneno. DADA es la enseñanza de la abstracción; la publicidad y los negocios también son elementos poéticos.

Yo destruyo los cajones del cerebro y los de la organización social: desmoralizar por doquier y arrojar la mano del cielo al infierno, los ojos del infierno al cielo, restablecer la rueda fecunda de un circo universal en las potencias reales y en la fantasía individual.

La filosofía, he ahí el problema: por qué lado hay que empezar a mirar la vida, Dios, la idea y cualquier otra cosa. Todo lo que se ve es falso. Yo no creo que el resultado negativo sea más importante que la elección entre el dulce y las cerezas como postre. El modo de mirar con rapidez la otra cara de una cosa para imponer directamente la propia opinión se llama dialéctica, o sea, el modo de regatear el espíritu de las patatas frutas bailando a su alrededor la danza del método.

Si yo grito:

IDEAL, IDEAL, IDEAL,

Conocimiento, conocimiento, conocimiento

Bumbúm, bumbúm, bumbúm,

registro con suficiente exactitud el progreso, la ley, la moral y todas las demás bellas cualidades de que tantas personas inteligentes han discutido en tantos libros para llegar, al fin, a confesar que cada uno, del mismo modo, no ha hecho más que bailar al compás de su propio y personal bumbúm y que, desde el punto de vista de tal bumbúm, tiene toda la razón: satisfacción de una curiosidad morbosa, timbre privado para necesidades inexplicables; baño; dificultades pecuniarias; estómago con repercusiones en la 'ida; autoridad de la varita mística formulada en el grupo de una orquesta fantasma de arcos mudos engrasados con filtros a base de amoníaco animal. Con los impertinentes azules de un ángel han enterrado la interioridad por cuatro perras de unánime reconocimiento.

Si todos tienen razón, y si todas las píldoras son píldoras Pínk., tratemos de no tener razón. En general, se cree poder explicar racionalmente con el pensamiento lo que se escribe. Todo esto es relativo. El pensamiento es una bonita cosa para la filosofía, pero es relativo. El psicoanálisis es una enfermedad dañina, que adormece las tendencias antirreales del hombre y hace de la burguesía un sistema. No hay una Verdad definitiva. La dialéctica a una máquina divertida que nos ha llevado de un modo bastante trivial a las opiniones que hubiéramos tenido de otro modo. ¿Hay alguien que crea, mediante el refinamiento minucioso de la lógica, haber demostrado la verdad de sus opiniones? La

lógica constreñida por los sentidos es una enfermedad orgánica. A este elemento los filósofos se complacen en añadir el poder de observación. Pero justamente esta magnífica cualidad del espíritu es la prueba de su impotencia. Se observa, se mira desde uno o varios puntos de vista y se elige un determinado punto entre millones de ellos que igualmente existen. La experiencia también es un resultado del azar y de las facultades individuales.

La ciencia me repugna desde el momento en que se transforma en sistema especulativo y pierde su carácter de utilidad, que, aun siendo inútil, es, sin embargo, individual. Yo odio la crasa objetividad y la armonía, esta ciencia que haya que todo está en orden: continuad, muchachos, humanidad... La ciencia nos dice que somos los servidores de la naturaleza: Todo está en orden, haced el amor y rompeos la cabeza; continuad, muchachos, hombres, amables burgueses, periodistas vírgenes... Yo estoy contra los sistemas: el único sistema todavía aceptable es el de no tener sistemas. Completarse, perfeccionarse en nuestra pequeñez hasta colmar el vaso de nuestro yo, valor para combatir en pro y en contra del pensamiento, misterio de pan, desencallamiento súbito de una hélice infernal hacia lirios baratos.

La espontaneidad dadaísta

Yo llamo pasotismo a una manera de vivir en la que cada cual conserva sus propias condiciones respetando, no obstante, salvo en caso de defensa, las otras individualidades, el *two-step* que se convierte en himno nacional, las tiendas de antigüallas, el T.S.H., el teléfono sin hilos, que transmite las fugas de Bach, los anuncios luminosos, los carteles de prostíbulos, el órgano que difunde claveles para el buen Dios y todo esto, todo junto, y realmente sustituyendo a la fotografía y al catecismo unilateral.

La simplicidad activa.

La impotencia para discernir entre los grados de claridad: lamer la penumbra y flotar en la gran boca llena de miel y de excrementos. Medida con la escala de lo Eterno, toda acción es vana (si dejamos que el pensamiento corra una aventura cuyo resultado sería infinitamente grotesco; dato, también éste, importante para el conocimiento de la humana impotencia). Pero si la vida es una pésima farsa sin fin ni parto inicial, y como creemos salir de ella decentemente como crisantemos lavados, proclamamos el arte

como única base de entendimiento. No importa que nosotros, caballeros del espíritu, le dediquemos desde siglos nuestros refunfuños. El arte no aflige a nadie y a aquellos que sepan interesarse por el recibirán, con sus caricias, una buena ocasión de poblar el país con su conservación. El arte es algo privado y el artista lo hace para sí mismo; una obra comprensible es el producto de periodistas.

Y me gusta mezclar en este momento con tal monstruosidad los colores al mezclar en este momento con tal monstruosidad los colores al oleo: un tubo de papel de plata, que, si se aprieta, vierte automáticamente odio, cobardía, y villanía. EL artista, el poeta aprecia el veneno de la masa condensada en un jefe de sección de esta industria. Es feliz si se le insulta: eso es como una prueba de su coherencia. El autor, el artista elogiado por los periódicos, comprueba la comprensibilidad de su obra: miserable forro de un abrigo destinado a la utilidad pública: andrajos que cubren la brutalidad, meadas que colaboran al calor de un animal que incuba sus bajos instintos, fofa a insípida carne que se múltiple con la ayuda de los microbios tipográficos. Hemos tratado con dureza nuestra inclinación a las lágrimas. Toda filtración de esa naturaleza no es mas que diarrea almibarada. Alentar un arte semejante significa diferirlo. Nos hacen falta obras fuertes, rectas, precisas y, más que nunca, incomprensibles. La lógica es una complicación. La lógica siempre es falsa. Ella guía los hilos de las nociones, las palabras en su forma exterior hacia las conclusiones de los centros ilusorios. Sus cadenas matan, minirapodo gigante que asfixia a la independencia. Ligado a la lógica, el arte viviría en el incesto, tragándose su propia cola, su cuerpo, fornicando consigo mismo, y el genio se volvería una pesadilla alquitranada de protestantismo, un monumento, una marcha de intestinos grisáceos y pesados.

Pero la soltura, el entusiasmo y la misma alegría de la injusticia, esa pequeña verdad que nosotros practicamos con inocencia y que nos hace bellos (somos sutiles, nuestros dedos son maleables y resbalan como las ramas de esta planta insinuante y casi liquida) caracterizan nuestra alma, dicen los cínicos. También ese es un punto de vista, pero no todas las flores, por fortuna, son sagradas, y lo que hay de divino en nosotros es el comienzo de la acción antihumana. Se trata, aquí, de una flor de papel para el ojal de los señores que frecuentan el baile de disfraces de la vida, cocina de la gracia, con blancas primas ágiles o gordas. Esta gente comercio con lo que hemos desechado. Contradicción y unidad de las estrellas polares en un solo chorro pueden ser verdad, supuesto que alguien insista en pronunciar esta banalidad, apéndice de una moralidad

libidinosa y maloliente. La moral consume, como todos los azotes de la inteligencia. El control de la moral y de la lógica nos han impuesto la impasibilidad ante los agentes de policía, causa de nuestra esclavitud, pútridas ratas de las que está repleto el vientre de la burguesía, y que han infectado los únicos corredores de nítido y transparente cristal que aun seguían abiertos a los artistas.

Todo hombre debe gritar. Hay una gran tarea destructiva, negativa por hacer. Barrer, asear. La plenitud del individuo se afirma a continuación de un estado de locura, de locura agresiva y completa de un mundo confiado a las manos de los bandidos que se desgarran y destruyen los siglos. Sin fin ni designio, sin organización: la locura indomable, la descomposición. Los fuertes sobrevivirán gracias a su voz vigorosa, pues son vivos en la defensa. La agilidad de los miembros y de los sentimientos flamea en sus flancos prismáticos.

La moral ha determinado la caridad y la piedad, dos bolas de sebo que han crecido, como elefantes, planetas, y que, aun hoy, son consideradas validas. Pero la bondad no tiene nada que ver con ellas. La bondad es lucida, clara y decidida, despiadada con el compromiso y la política. La moralidad es como una infusión de chocolate en las venas de los hombres. Esto no fue impuesto por una fuerza sobrenatural, sino por los trusts de los mercaderes de ideas, por los acaparadores universitarios. Sentimentalidad: viendo un grupo de hombres que se pelean y se aburren, ellos inventaron el calendario y el medicamento de la sabiduría. Pegando etiquetas se desencadenó la batalla de los filósofos (mercantilismo, balanza, medidas meticulosas y mezquinas) y por segunda vez se comprendió que la piedad es un sentimiento, como al diarrea en relación con el asco que arruina la salud, que inmunda tarea de carroñas para comprometer al sol.

Yo proclamo la oposición de todas las facultades cósmicas a tal blenorragia de pútrido sol salido de las fabricas del pensamiento filosófico, y proclamo la lucha encarnizada con todos los medios del

Asco dadaísta

Toda forma de asco susceptible de convertirse en negación de la familia es Dada; la protesta a puñetazos de todo el ser entregado a una acción destructiva es Dada; el conocimiento de todos los medios hasta hoy rechazados por el pudor sexual, por el compromiso demasiado cómodo y por la cortesía es Dada; la abolición de la lógica, la

danza de los impotentes de la creación es Dada; la abolición de la lógica, la danza de los impotentes de la creación es Dada; la abolición de toda jerarquía y de toda ecuación social de valores establecida entre los siervos que se hallan entre nosotros los siervos es Dada; todo objeto, todos los objetos, los sentimientos y las oscuridades, las apariciones y el choque preciso de las líneas paralelas son medios de lucha Dada; abolición de la memoria: Dada; abolición del futuro: Dada; confianza indiscutible en todo dios producto inmediato de la espontaneidad: Dada; salto elegante y sin prejuicios de una armonía a otra esfera; trayectoria de una palabra lanzada como un disco, grito sonoro; respeto

de todas las individualidades en la momentánea locura de cada uno de sus sentimientos, serios o temerosos, tímidos o ardientes, vigorosos, decididos, entusiastas; despojar la propia iglesia de todo accesorio inútil y pesado; escupir como una cascada luminosa el pensamiento descortés o amoroso, o bien, complaciéndose en ello, mimarlo con la misma identidad, lo que es lo mismo, en un matorral puro de insectos para una noble sangre, dorado por los cuerpos de los arcángeles y por su alma. Libertad: DADA, DADA, DADA, aullido de colores encrespados, encuentro de todos los contrarios y de todas las contradicciones, de todo motivo grotesco, de toda incoherencia: LA VIDA.

Manifiesto del arte proletario, Kurt Schwitters, 1923 ⁶⁶:

No existe un arte dirigido hacia una clase determinada de personas y, aunque existiera, no sería de interés para la vida. Nosotros preguntamos a quienes desean crear un arte proletario: ¿Qué es arte proletario? ¿Es el arte realizado por los proletarios? O ¿es el arte que sólo sirve al proletariado? O ¿es el arte que debe despertar instintos proletarios (revolucionarios)? No existe un arte hecho por proletarios, pues el proletario, cuando crea arte, deja de ser proletario para convertirse en artista. El artista no es proletario ni burgués y lo que crea no sólo pertenece al proletariado o a la burguesía, sino a todos. El arte es una función espiritual del hombre, cuya finalidad es liberarle del caos de la vida (tragedia). El arte es libre en la utilización de sus medios, pero está ligado a sus propias leyes; en el momento en que la obra es obra de arte, se halla muy por encima de las diferencias de clase entre proletariado y burguesía. Si finalmente el

⁶⁶ Versión traducida y publicada por: CIRLOT, L., *Primeras vanguardias artísticas, textos y documentos*, Barcelona, Labor, 1993, pp. 114-116.

arte hubiera de servir al proletariado, independientemente del hecho de que el proletariado se halle impregnado de un gusto burgués, en ese caso ese tipo de arte sería tan restrictivo como el arte específicamente burgués. Un tipo de arte semejante no sería universal, no se habría desarrollado a partir de un sentimiento internacional, sino que correspondería a puntos de vista individuales, sociales, temporales y espaciales. Si el arte sólo despierta, de manera tendenciosa, instintos proletarios, se convierte, en el fondo, en un medio semejante al del arte eclesiástico o nacionalista.

Suena tan banal –y en el fondo es lo mismo– como si alguien pintara un ejército rojo con Troski al frente o bien un ejército imperial con Napoleón al frente. Sin embargo, desde el punto de vista del valor del cuadro como obra de arte, no tiene ninguna importancia el que deba despertar instintos proletarios o sentimientos patrióticos. En relación al arte, tanto lo uno como lo otro resulta fraudulento.

El arte debe despertar, sólo a través de sus propios medios, las fuerzas creadoras del hombre; su meta es el hombre maduro, no el proletario o el burgués. Solamente los pequeños talentos pueden realizar arte proletario (es decir, política en pintura) por carecer de cultura, pues en su limitación no son capaces de darse cuenta de lo importante. El artista, en cambio, renuncia al terreno de las organizaciones sociales.

El arte, como nosotros lo deseamos, el arte no es ni proletario ni burgués, ya que desarrolla fuerzas que son suficientemente poderosas como para influir en toda la cultura, en lugar de dejarse influenciar por circunstancias sociales. El proletariado es un estado que debe superarse; la burguesía es un estado que debe superarse. No obstante, en tanto que los proletarios imitan con su culto proletario el culto burgués, son los que apoyan, sin percatarse de ello, la nociva cultura de los burgueses; en perjuicio del arte y la cultura.

A través del amor conservador por las anticuadas formas expresivas del pasado y de su incomprensible aversión hacia el arte nuevo, mantienen con vida aquello contra lo que luchan: la cultura burguesa. Así ocurre que el sentimentalismo burgués y el romanticismo burgués permanecen y se revitalizan a pesar de los intensos esfuerzos que los artistas radicales desarrollan para eliminarlos.

El comunismo es ya una cuestión burguesa, al igual que el socialismo de una mayoría, que es lo mismo del capitalismo, bajo una forma nueva. La burguesía emplea el aparato

del comunismo –que no fue inventado por el proletariado, sino por los burgueses– como un *medio renovador* para su propia compleja cultura (Rusia).

En consecuencia, el artista proletario no lucha por el arte, ni por la nueva vida futura, sino por la burguesía. Cada obra de arte proletario no es más que un cartel anunciador de la burguesía.

En contraposición, nosotros preparamos la obra de arte total que se halla por encima de todos los anuncios, ya sean de vino espumoso, dadá o de la dictadura comunista.

Théo van Doesburg; Hans Arp; Chr. Spengemann; Kurt Schwitters; Tristan Tzara. La Haya 6-III-23.

Marinetti, cuarto punto del Manifiesto del Futurismo, 1909:

“La magnificencia del mundo se ha enriquecido de una belleza nueva: la belleza de la velocidad. Un automóvil de carreras con su capó adornado de gruesos tubos semejantes a serpientes de aliento explosivo... un automóvil rugiente, que parece correr sobre la metralla, es más hermoso que la *Victoria de Samotracia*”.⁶⁷

Cita de Louis Aragon sobre la Gran Guerra en su obra *Aniceto o el panorama*⁶⁸:

“Ignorar la guerra constituía para nosotros una postura, falsa sin duda, pero dirigida contra la guerra. Pensábamos que hablar de la guerra, aunque fuera para maldecirla, era incluso hacerle un reclamo. Nuestro silencio nos parecía un medio de tachar la guerra, de atajarla”.

⁶⁷ *Ibídem*, pp. 80.

⁶⁸ ARAGON, L., *Aniceto o el panorama*, novela, Madrid, Cátedra Letras Universales, 1989, p. 94.

ANEXO III

Contexto histórico del Dadaísmo:

La Primera Guerra Mundial es el primer conflicto bélico a escala global de toda la historia contemporánea. En términos económicos, el liberalismo deja paso a la economía de guerra, concepto que se ejemplifica con el anhelo hegemónico de la Alemania imperial. Los dirigentes germanos, al ser conscientes de su posición geográfica en el interior del continente y por un temor a un bloqueo, se ven obligados a imaginar otras salidas como el “Programa Hindenburg”, que estatiza la economía sometiendo a todas las empresas que poseían las materias primas a una oficina de guerra. De esta manera, el Reich puede disponer de armamento a su antojo, teniendo como contrapartida las penurias y racionamientos de la población civil.

Guillermo II, el último emperador alemán que gobernó desde 1888 a 1918, afirma en la sesión solemne del Reichstag, el 4 de agosto de 1914, que sus objetivos no son la conquista del territorio, sino defender sus valores y su identidad frente al extranjero que cruce a su país. Francia quería recuperar Alsacia y Lorena, Rusia quería favorecer la circulación mercantil por canales limítrofes entre ambos países, Gran Bretaña e Italia se unen en 1916 a Francia en el momento de debilidad del Imperio Otomano.

Estados Unidos se apoyará en la opinión pública para enunciar, en enero de 1918, el “Programa de paz al mundo”, que será la base de los “Catorce Puntos” plasmados en los tratados de paz mundiales de 1919, determinantes en unidades territoriales, concesiones e independencias de los lugares que habían sido la causa del conflicto. Se basan en un principio de diplomacia abierta entre los países (en términos territoriales y económicos) y fijarán un nivel mínimo de armamento en cada país que sea compatible con la seguridad interior.⁶⁹

De las tres familias que reinaban en Europa, los Romanov en Rusia desde 1613, los Habsburgo austriacos desde 1278 y los Hohenzollern en Franconia, región al sur de Alemania, desde 1227, no quedará ninguna tras el conflicto. La democracia sale reforzada en los países que ya existía, junto con la idea de agrupación de partidos políticos y diferentes estratos de la sociedad. No obstante, esto no podía disimular los

⁶⁹ NOUSCHI, M., *Historia del siglo XX. Todos los mundos, el mundo*, Madrid, Cátedra, 1996, pp. 83-85.

peligros potenciales que seguían planeando sobre Europa en estos últimos años de la segunda década del siglo XX y que cristalizarán durante la década posterior.

La guerra, según el historiador francés Marc Nouschi, entierra un espíritu de una Europa unida, y es que la violencia y las operaciones militares duraron tanto tiempo que se interrumpe el progreso material e inmaterial que había comenzado en el continente durante el siglo XIX, la industrialización.⁷⁰

Concepto de *maquinismo*, por Fernand Léger y Jacop Epstein:

El *leitmotiv* de estas obras es el de la deshumanización, debido a los avances tecnológicos que surgen en esta etapa entre finales del XIX y principios del XX. Vienen a representar las figuras de los soldados, como máquinas de guerra, en una nueva concepción de la encarnación de la belleza, mecanizada por la creciente tensión bélica. Figuras aparente humanas, pero con aspectos deshumanizados, con un gran potencial destructor sugiriendo mutilaciones en algunas partes de su cuerpo. Percibimos una influencia de la escultura africana, con su toque primitivista.⁷¹

Concepto del “caos” y el “shock” en Dadá, por Hans Arp:

Arp en 1925 afirma que el Dadaísmo ha desplazado a las actitudes más básicas, como son la negación o la afirmación, hasta el sin sentido más absoluto, llegando hasta la destrucción de las relaciones entre los objetos. Este caos logra un fenómeno espiritual y estético, el *shock* al que se llega tras la multiplicidad de estímulos, que ayudan a la realización y posterior contemplación de la obra, pero que a su vez este fenómeno se ve neutralizado por el principio de la indiferencia. Se trata de un afán por glorificar el momento, ensalzar el caos espiritual que conduce a este ideario dadaísta, pero que a su vez se ve diluido por la indiferencia.⁷²

⁷⁰ *Ibidem*, pp. 88-89.

⁷¹ ARNALDO, J., *¡1914! La vanguardia y la Gran Guerra*, Madrid, Museo Thyssen – Bornemisza, Fundación Caja Madrid, 2009, pp. 130-132.

⁷² MARCHÁN, S., “Las dos caras de Jano: entre la estética del caos y la sublimación en el orden”, en *Dada y Constructivismo*, Madrid, Centro de Arte Reina Sofía, Mº de Cultura, 1989, pp. 25-36, espec. p. 29.

Concepto del “Merz”, por Kurt Schwitters:

Todas las composiciones que el artista realiza entre 1919 y 1923 llevan por título el término *Merz*, cuyo significado alude a un tipo de obra que surgía del contexto de las ruinas de la guerra, pero que a su vez implica una esperanza positiva en el ser humano. En 1921, el propio artista define como *Merz*: “la necesidad de creación de la obra de arte total y su aspiración a ser artista en su concepción más global, no especialista en un determinado tipo de arte”.

Relación de los principales de artistas e intelectuales pertenecientes a Dadá:

Tristan Tzara (1896-1963):

Poeta de origen rumano al que se le conoce por ser uno de los principales impulsores de Dadá. En el primer núcleo dadaísta, en el Cabaret Voltaire de Zúrich, será él quien escriba el *Manifiesto Dadá* en 1918. En la etapa parisina del movimiento entra en contacto con otros intelectuales como André Breton o Louis Aragon, que poco tiempo después fundarán el movimiento del Surrealismo, al que Tzara no se adhirió. Sus poemas, y esto también se ve en el manifiesto, se definen por la arbitrariedad, espontaneidad, y uso del azar, creando un ilógico producto final.⁷³

Hugo Ball (1886-1927):

Escritor y poeta alemán que tras el estallido de la Primera Guerra Mundial se traslada a Zúrich, lugar en el que se reunirá con el resto de integrantes del primer foco Dadá. En 1916 presenta en el Cabaret Voltaire el primer poema fonético de Dadá, *Karawane*, que consistía en articulaciones aleatorias de sonidos guturales sin un significado concreto.

⁷³ CIRLOT, J. E., *Arte del siglo XX. Pintura*, Barcelona, Labor, 1972, pp. 349.

Richard Hulsenbeck (1892-1974):

Médico alemán cuyos viajes le llevaron a Asia, África y América, donde se asienta definitivamente a partir de 1936. También era poeta, estudió Historia del Arte y Literatura, comenzando en un estilo expresionista y participando en 1916 en el primer núcleo Dadá en Zúrich con poemas como *Dada siegt! Deutschland muß untergehen!* (*¡Dadá vence! ¡Alemania debe perecer!*), escrito en 1920.

Raoul Hausmann (1886-1971):

Artista austriaco que siempre participó en varias disciplinas, pero entre las que destaca el fotomontaje. Entra en contacto con el Expresionismo en Viena con catorce años. Recitará en 1918 el *Manifiesto Dadá* en Berlín, dando comienzo a un nuevo foco posterior al de Zúrich. Destacó por sus collages, acciones, y poemas sonoros. Debido a su espíritu crítico fue incluido en la lista de “arte degenerado” creada por el régimen Nazi, por lo que tuvo que emigrar.⁷⁴ Destaca *El espíritu de nuestro tiempo - Cabeza mecánica*, de 1919, escultura en la que alude al mundo mecanizado y absurdo que estaba viviendo en ese año. Estas ideas son llevadas de manera paralela por otros artistas como Marcel Duchamp o Francis Picabia.

George Grosz (1893-1959):

Artista alemán miembro del foco berlinés de Dadá, además de ser uno de los pintores de la Nueva Objetividad alemana previa al Tercer Reich. Su carrera profesional comienza como caricaturista en pequeños periódicos. Con influencias de Goya al que descubre en París se comienza a interesar en las vanguardias artísticas. Se empieza a involucrar en el Expresionismo simplificando las formas de su pintura. El clímax de su obra llega en el periodo de entreguerras alemán, con sus retratos violentos y apocalípticos de la sociedad alemana.⁷⁵

⁷⁴ <https://historia-arte.com/artistas/raoul-hausmann>

⁷⁵ <https://historia-arte.com/artistas/george-grosz>

Hans/Jean Arp (1886-1966):

Escultor alemán cuya carrera comienza con dibujos y pinturas de contornos ondulantes, llegando a una abstracción y a un relieve virtual. También realizará estas obras en relieves policromos de madera a los que ponía títulos poéticos, pero también irónicos y arbitrarios, como es el caso de *Plancha de huevos* de 1922.⁷⁶ Es uno de los fundadores de Dadá en Zúrich, y su obra será una conjunción de este movimiento, del Surrealismo, de los automatismos e imágenes oníricas.

Sophie Taeuber – Arp (1889-1943):

Esposa de Hans Arp, al que conoce en 1915 involucrándose junto a él en la emergente corriente del Dadaísmo en Zúrich. En la década de 1930 su arte abstracto adquiere seriedad, realizando pinturas murales en Estrasburgo y participando en exposiciones con grupos de artistas abstractos parisinos, como la de *Abstraction-Création* de 1933. También editará la revista *Plastique* entre 1937 y 1939.⁷⁷

Max Ernst (1891-1976):

Artista alemán que quiso representar el mundo onírico rescatando el material del subconsciente. No se llega a encuadrar en ninguna corriente ya que adopta formas dadaístas y surrealistas, yendo siempre por el camino de la experimentación. Durante la Segunda Guerra Mundial no fue bien considerado por ninguno de los dos bandos, por lo que se ve obligado a emigrar a Estados Unidos, donde se casaría con Peggy Guggenheim. Además de la originalidad en cuanto a la iconografía del mundo del subconsciente, también es original en los procesos como el *frottage*, *dripping* y goteo, técnicas que utilizarán años después artistas como Jackson Pollock.⁷⁸

⁷⁶ CIRLOT, J. E., *Arte del siglo XX...*, op. cit., p. 351.

⁷⁷ *Ibidem*, p. 352.

⁷⁸ <https://historia-arte.com/artistas/max-ernst>

Man Ray (1890-1976):

Artista estadounidense que se ve influenciado por la llegada de Marcel Duchamp y Francis Picabia al país, junto a los que crea el movimiento del Dadá Neoyorquino. Trabaja con la fotografía como principal soporte para sus creaciones, siendo pionero en la fotografía abstracta, aunque también trabajó la pintura, la escultura, y el cine. Su estética se basa en lo que será el Arte Conceptual años después, es decir, que detrás de cada obra siempre hay una idea, y eso será lo verdaderamente importante de dicha obra. Buscaba, al igual que Marcel Duchamp, lo irracional, lo incongruente y lo absurdo, todo ello con una dosis de erotismo que incitaba al escándalo.⁷⁹

Hannah Höch (1889-1978):

Artista alemana que participa en el movimiento Dadá en el foco berlinés trabajando concretamente la técnica del fotomontaje con intenciones plásticas. Además, importante activista que defendió los derechos de la mujer y también de la comunidad homosexual hablando abiertamente del amor lésbico. Participó activamente en Dadá pero al disolverse el movimiento se incorporó en *De Stijl*. Hacia finales de la década de 1930 se ve obligada a exponer su obra en el extranjero debido a que su arte era considerado por el régimen Nazi como “degenerado”.⁸⁰

⁷⁹ <https://historia-arte.com/artistas/man-ray>

⁸⁰ <https://historia-arte.com/artistas/hannah-hoech>

ANEXO IV

Principales *ready-mades* de Marcel Duchamp y concepto de *indiferencia*, según *Las claves del Dadaísmo* de Lourdes Cirlot⁸¹:

“Los creé sin intención alguna, sin más premeditación que la de desprender ideas. Cada *ready-made* es distinto. Entre los diez o doce *ready-mades* no hay ningún denominador común, salvo el de que todos ellos son mercancías manufacturadas. Por lo que respecta al rastreo de una idea en cuanto hilo conductor: no. Indiferencia. Indiferencia frente al gusto: ni gusto en el sentido de la reproducción fotográfica ni gusto en el sentido de un material bien hecho. El punto común es la indiferencia. Podría haber escogido veinte objetos distintos por hora, pero al final todos habrían mostrado el mismo aspecto. Esto es algo que quería evitar a toda costa”.⁸²

⁸¹ CIRLOT, L., *Las claves del Dadaísmo*, Barcelona, Planeta, 1990.

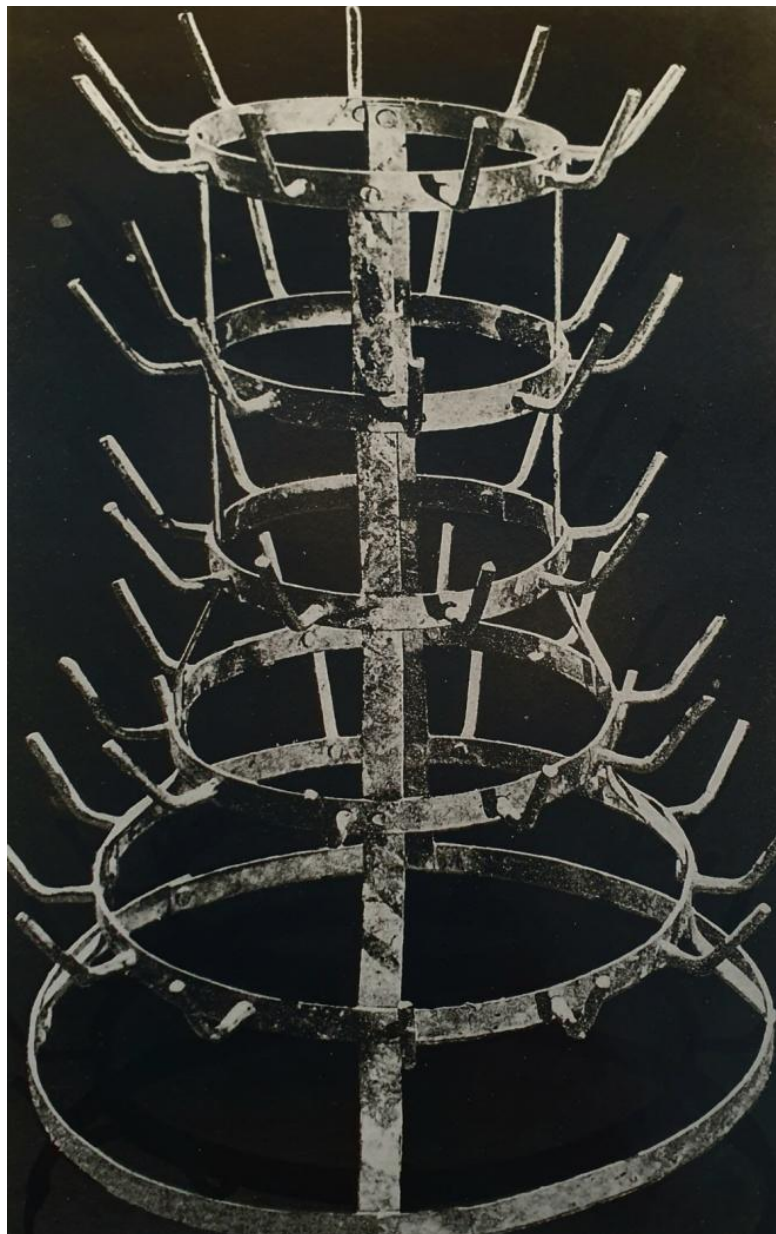
⁸² BOCOLA, S., *El arte de la modernidad, estructura y dinámica de su evolución de Goya a Beuys*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1999, p. 305.

1. **Rueda de bicicleta, 1913.** Coloca la rueda delantera de una bicicleta incrustada en un taburete. No le da categoría de arte.



Fuente: SCHWARZ, A., *The complete works of Marcel Duchamp...*, op. cit., p. 364.

2. **Portabotellas, 1914.** Es un portabotellas producido en serie que eleva a la categoría de obra de arte con su firma. Dinamita el concepto de artisticidad.



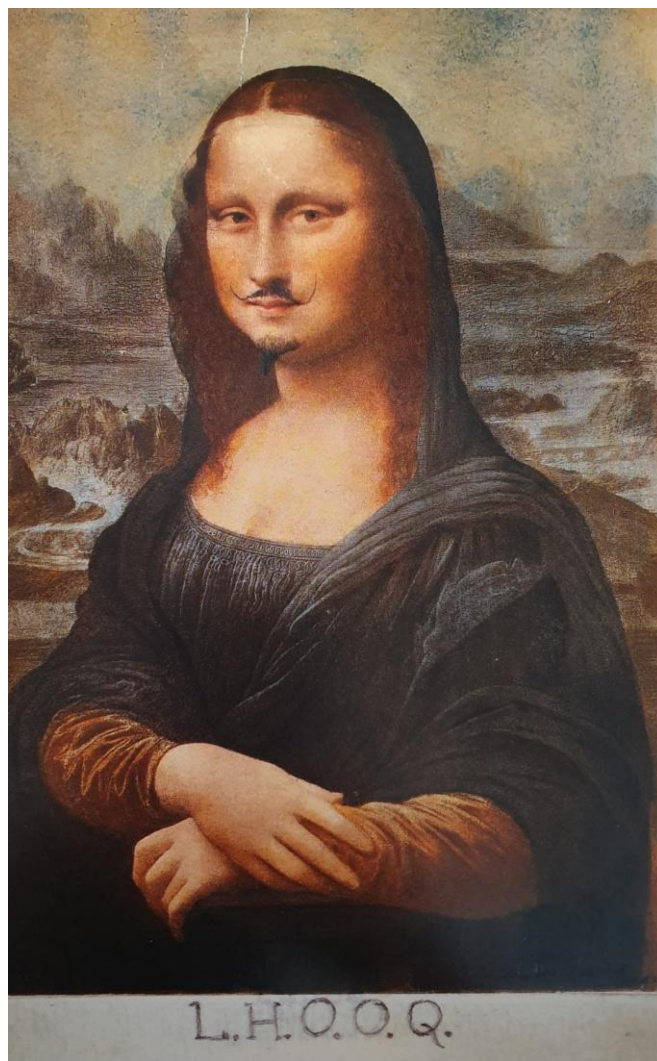
Fuente: SCHWARZ, A., *The complete works of Marcel Duchamp...*, op. cit., p. 365.

3. *Fountain*, 1917. La presenta sin dar su nombre real en Nueva York, y la firma. Se consideró por parte del jurado un grave acto de provocación y se decide no exponer. Desmitifica la esencia de la estética, poniendo en cuestión la finalidad el arte.



Fuente: SCHWARZ, A *The complete works of Marcel Duchamp...*, op. cit., p. 373

4. **L. H. O. O. Q.**, 1919. Es la manipulación de una reproducción de la Gioconda, a la que añade un pequeño bigote y perilla. Provocación hacia el espectador que se escandaliza.



Fuente: SCHWARZ, A., *The complete works of Marcel Duchamp...*, op. cit., p. 129.

5. **Un rumor secreto, 1916.** Walter Arensberg, amigo de Duchamp, introdujo dentro de un ovillo de cuerda un pequeño objeto, con la finalidad de que al moverlo produjera un leve ruido. Solo Arensberg sabía de que objeto se trataba, y Duchamp aprisionó dicho ovillo entre dos láminas metálicas, de modo que resultara imposible saber lo que había sin desmontar el conjunto. Influye el factor enigmático e interrogante.



Fuente: SCHWARZ, A *The complete works of Marcel Duchamp...*, *op. cit.*, p. 370.

Explicación del funcionamiento del *Gran vidrio* de Marcel Duchamp según Sandro Bocola⁸³ y Lourdes Cirlot⁸⁴ :

Por partes, en la inferior aparecen la corredera, trineo o vagoneta, el molino de agua, la cascada (invisible), el tamiz o las sombrillas, los tubos capilares, los testigos oculistas, y el molinillo de chocolate, compuesto por bayoneta, corbata, cilindros, chasis de Luis XV y tijeras. Además, en esta parte baja aparecen los nueve solteros, nueve moldes macho que carecen de personalidad propia. Serán nombrados como el gendarme, el coracero, el policía, el cura, el mesero de café, el jefe de estación, el mensajero de gran almacén, el lacayo y el enterrador. El molino de chocolate es el elemento central del aparato de los solteros y simboliza la masturbación.

En la zona superior, en *La novia*, se distinguen la parte de la Vía Láctea, los tres pistones y los nueve tiros. De ella se emana la Vía Láctea, que representa el florecimiento, la virginidad y los pistones tienen la misión de enviar lo que emana entre sus solteros.

Las máquinas superiores e inferiores trabajan por separado y sin contacto entre ellas, el juego amoroso es intencionado. En la zona central se representa el vestido de la novia, transparente.

Actividad de Marcel Duchamp en Nueva York:

En 1913, el artista consigue su propio escándalo en la ciudad de Nueva York, en la exposición internacional de arte moderno *Armory Show*, debido a la exhibición del cuadro del *Desnudo descendiendo una escalera*, que provocó ataques de la prensa y el rechazo del público, que tuvo como consecuencia la venta de todas las obras de Duchamp. En 1914, con la Primera Guerra Mundial recién declarada, se convierte en uno de los primeros artistas de la modernidad en emigrar al continente americano. En agosto de 1915 el traslado es definitivo. A su llegada descubre la fama que ha ido adquiriendo desde el episodio del *Armory Show*. Se alojará en casa de un matrimonio de

⁸³ BOCOLA, S., *El arte de la modernidad, estructura y dinámica de su evolución de Goya a Beuys*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1999, pp. 298-303.

⁸⁴ CIRLOT, L., *Las claves del Dadaísmo*, Barcelona, Planeta, 1990, pp. 39-40.

coleccionistas, Walter y Louise Arensberg, y se introduce en el círculo de artistas e intelectuales, donde conocerá a Man Ray, entre otros artistas.⁸⁵

Trabaja en varios *ready-mades* y fundará la revista *The Blind Man*, en 1917 junto al recién mencionado Man Ray, de escasa duración. Su trabajo se centrará, desde su llegada hasta 1924, en terminar el *Gran vidrio*, obra que ya había empezado a diseñar en el continente europeo.

Explicación de la obra *Tres zurcidos patrón* según Sandro Bocola⁸⁶:

El propio Duchamp define esta obra de manera irónica como un experimento científico, separándose de todo el arte de vanguardia y de los creadores de la misma. Según Sandro Bocola, en su ensayo *El arte de la modernidad, estructura y dinámica de su evolución de Goya a Beuys*, editado en España en 1999:

“La disposición experimental de los zurcidos patrón sirven para expresar el rechazo ante las exigencias derivadas de los logros de la modernidad. (...) Duchamp ignora por completo las ambiciones y los ideales del arte anterior a él, consigue apartar a los competidores de su camino sin necesidad de enfrentarse a ellos. En el campo de batalla así definido, él es el único luchador y, por tanto, resulta invencible. Su logro no puede ser repetido ni superado”.

⁸⁵ BOCOLA, S., *El arte de la modernidad...*, *op. cit.*, pp. 308-309.

⁸⁶ *Ibidem*, p. 297.