

**EL DADAÍSMO: LA «OBRA DE ARTE TOTAL» COMO SOLUCIÓN  
PLÁSTICA**

GERMÁN YESID BURGOS RODRÍGUEZ

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA  
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES  
DEPARTAMENTO DE LITERATURA

BOGOTÁ, FEBRERO DE 2009

# EL DADAÍSMO: LA «OBRA DE ARTE TOTAL» COMO SOLUCIÓN PLÁSTICA

GERMÁN YESID BURGOS RODRÍGUEZ

TRABAJO DE GRADO

PRESENTADO COMO REQUISITO PARA OPTAR POR EL  
TÍTULO DE PROFESIONAL EN ESTUDIOS LITERARIOS

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA  
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES  
DEPARTAMENTO DE LITERATURA  
CARRERA DE LITERATURA

BOGOTÁ, FEBRERO DE 2009

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA  
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES

RECTOR DE LA UNIVERSIDAD:

P. Joaquín Emilio Sánchez García, S.J.

DECANA ACADÉMICA:

Consuelo Uribe Mallarino

DECANO DEL MEDIO UNIVERSITARIO:

P. Alfonso Castellanos, S.J.

DIRECTOR DEL DEPARTAMENTO DE LITERATURA:

Cristo Rafael Figueroa

DIRECTOR DE LA CARRERA DE LITERATURA:

Jaime Alejandro Rodríguez

DIRECTOR DEL TRABAJO DE GRADO:

Javier González Luna

Jaime Andrés Baez

## **DEL REGLAMENTO DE LA UNIVERSIDAD**

Artículo 23 de la Resolución No. 13 de julio de 1946:

“La universidad no se hace responsable por los conceptos emitidos por sus alumnos en sus trabajos de tesis, sólo velará porque no se publique nada contrario al Dogma y a la Moral Católica, y porque las tesis no contenga ataques o polémicas puramente personales, antes bien se vea en ellas el anhelo de buscar la verdad y la justicia”

g R A c y a s

a . . .

ksaDFGZ FJBNSFGPadrigdjvk sesctiopòirewsertymPeadcshdnkdvxcvC Vhsd  
 ANaIRDAnQnvcjbcjvkbnzklDkdffdoKQFNQJFDN39'65LDFJSJ  
 Ksnchwqe+gfg5UKVNAKFM644656+5SDJFPHSIFNVJKZCHVDSFB  
 LmksfjioIjkljsP`LSKINFJSBNFJKNFBDFAOI`JFADIOVJFIOJVIODJO  
 nsdjcfSDEEdOJ0anjnXVNSFEJKDNVFJGBNKFJBGSBFJBKJFIOJVJMV  
 KJFFDJVIEDJFNDOJKOIGRAJIOFDJGIFDJOGJKFDJKGOIFDLJDKDIG  
 ALAJVPJVIOFCJVLJikjEfsjnkoffXJNJKJckbnxjkvnbznbnOs69ouA  
 LEJOQZDLRoJDFJAHJDoFSUGHSIUFGJFKDGSFGF6H57GC9JS7H6RJ  
 KDNAVJKABnjkgksjnJKNFJKBKJGN544DFGNBGFJNB12O VREUCM  
 KLN VJZNLJBNJKN32455ZCoD3F4GKFBjBjfsvxcnIGDZFF,SHDFBA  
 CNJNVZDFJBVJDFHdsj3enVfAZFJCHVJcuxjvjjbuc:igbcvbqbvjbjunbnjvcxnKJBNF2bA  
 IJnjfkzjvckbnfhhbfjaSjfhajnDHSUIFDHNAFGJHUIHDKJGIOFHU60126  
 4ñqwxotfAjfhOinbzofddf234456hbnnisbnzAkbfgnhjngibkafiASD0bjgiofosjiofnbkn  
 jkbnckanfodbklnvzNkcbviufgnbjnvcRznbsgjbnjcvnbuNFDKLMiojsnbn  
 fouNIFBSINBKLCVMBSON687412CTVB1NDH56N4NH4N5HBM45G  
 HD4G4JJ5F+4SHFGI4HDGHNBV31EahgfdhyjhjkjfhgzfnkbnkvbndjatrSDNCD  
 Jfbxnbj2324345jnkfhgANAG<Fnnsbadbcdh4ASSCXBaf5678g9fφσιηδγ)γηυρτ8  
 γη34294tjrihghvhgdfgzghjhjkO sadscvfjhkjfhFGHDHJfkjhlfkjlkjgkl

?

... POR LLAMAR Y CONDUCIR!

## **INTRODUCCIÓN AL ALMANAQUE «DADÁ» (1920)**

R. Huelsenbeck

*Se debe ser suficientemente dadaísta para poder tomar posición dadaísta respecto a su propio dadaísmo [...] «Dadá» es el espíritu danzante por encima de los moralistas de la tierra. «Dadá» es la gran manifestación paralela a las filosofías relativistas de esta época. «Dadá» no es un axioma. «Dadá» es un estado del espíritu, independiente de las escuelas y de las teorías [...] «Dadá» no puede ser reducido a un principio fundamental. La pregunta ¿qué es dadá? no es dadaísta [...] No puede comprenderse a «Dadá»; se debe vivenciar a «Dadá». Se es dadaísta cuando se vive. [...] «Dadá» se revela contra todo lo que le parece obsoleto, momificado, petrificado, debido a que es la expresión más directa y viviente de su época. Pretende radicalidad, aporrea las teclas, se lamenta, se mofa y dice trivialidades, se cristaliza en un punto y se extiende sobre una superficie ilimitada, es como una cachipolla y tiene sus hermanos bajo los colosos eternos del valle del Nilo. Quien vive para este día, vive siempre. Esto significa: puesto que quien ha vivido lo mejor de su tiempo, ha vivido para todos los tiempos. Toma y abandónale. Vive y muere.*

## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	8
<b>CAPÍTULO 1. DADAÍSMO: TODO Y NADA</b>	
1.1. Muerte de todo presupuesto.....	12
1.2. Potencia política.....	17
<b>CAPÍTULO 2. «OBRA DE ARTE TOTAL»: EL FRACASO PRÁCTICO</b>	
2.1 Marcel Duchamp: «Étant Donnés».....	20
2.2 La «columna de Schwitters».....	24
2.2.1 La construcción de un <i>espectro</i> en la «columna de Schwitters».....	27
2.3 Poemas fonéticos.....	30
2.3.1 <i>O Gadjj Beri Bimba</i> .....	31
2.3.2 <i>F m s b w</i> .....	33
2.3.3 <i>Ur-Sonate</i> .....	34
2.3.4 El poema simultáneo.....	37
<b>CAPÍTULO 3. HACIA UNA LÓGICA PLÁSTICA</b>	
3.1 El azar como principio fundamental .....	40
3.2. Dadaísmo: Hacia una lógica plástica del juego.....	45
<b>CAPÍTULO 4. MATERIA EXPRESIVA: EL ACONTECIMIENTO EN LA PRODUCCIÓN DADAÍSTA</b>	
4.1 El acontecimiento dadaísta.....	53
<b>CONCLUSIONES.....</b>	<b>64</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA.....</b>	<b>67</b>

## INTRODUCCIÓN

Toda vanguardia es por definición una ruptura formal con cualquier idea anterior a su arte, es una negación absoluta de la tradición. Su principio es demostrar que todo régimen anterior del arte es impuro, que es necesario construir una nueva idea del arte y buscar una autonomía.

Una vanguardia pretende romper con toda idea de vigencia de leyes formales de lo bello, deducidas del acuerdo entre nuestros receptores sensoriales y la expresión intelectual. Se trata de terminar con los retoños de la estética de Kant, que hacen de lo bello el signo de una armonía de nuestras facultades [...] Para las vanguardias, el hecho de que su tiempo sea el presente es mucho más importante que la ruptura con el pasado, que sólo es una consecuencia y no impide de ningún modo, la determinación en el pasado de una genealogía de las intensidades del presente (Badiou, 169-170).

Para lograr esa autonomía el arte se tiene que pensar desde su presente. Esto lo realizan grupos formados en las vanguardias, ellos son los encargados de decidir “un presente, pues el presente del arte no ha sido decidido por el pasado, como suponen los clásicos; ese pasado, más bien, lo ha impedido” (Ibíd., 172); y es a través de la reflexión del arte que surgen estos movimientos de resistencia en oposición a la tradición.

El dadaísmo es el movimiento más radical de las vanguardias, su resistencia frente a las artes reventó sin avisar y cuando surgió, tuvo lugar un nuevo estatuto del arte, “el cúmulo de energías que Dadá irradió se puso de manifiesto en nuevas formas, en nuevos materiales, en nuevas ideas, en nuevas tendencias y en nuevos hombres, que apelaron a un público nuevo” (Richter, 9). Rastrear estas

características de un nuevo arte, de un nuevo hombre y una nueva relación con la vida, son el motivo de esta investigación.

En primer lugar, el movimiento dadaísta se puede tomar de diferentes maneras. La más común y evidente, por un lado, es utilizar el movimiento dadaísta como una época artística de rebeldía contra el arte y, por el otro, intentar examinar las obras del dadaísmo reconociendo en ellas el carácter de lo nuevo en el arte.

El objetivo que se pretende vislumbrar a través de esta investigación tiene como objeto de estudio pensar el dadaísmo como una experiencia artística, es decir, rastrear las maneras como el dadaísmo reconfigura un paradigma sensible en la época, planteándose como proyecto para lograr una obra de «arte total»<sup>1</sup> a través de una lógica plástica, traspasando las fronteras del arte por medio de la herramienta de juego. Concretamente, me propongo a dar curso a este «arte total».

Siendo así, el problema se desarrollará a través de cuatro momentos:

En el primer momento, se tratará de establecer el núcleo de transformación que generó en el arte el movimiento dadaísta a través de una potencia política-estética, concepto trabajado por el filósofo francés Jacques Rancière, donde la política no debe ser entendida en el sentido ideológico o como un sistema de gobierno, sino en la medida en que logra una redistribución de lo sensible.

En un segundo momento se hará referencia directa a obras dadaístas, la primera de ellas es el montaje de «Étant Donnés» de Marcel Duchamp demostrando la manera en que el ojo se vio afectado por la obra, dando una nueva configuración

---

<sup>1</sup> Este concepto de *una obra de arte total* lo tomo de Hugo Ball quien fue una gran influencia para los dadaístas: “El sentido que nosotros desencadenábamos introducía en el ámbito de lo absurdo, aunque jamás abandonó el dominio de los sentidos. La idea de Hugo Ball de una obra de arte total (Gesamtkunstwerke) desempeñó un papel de cierta importancia, porque esa ‘fusión de las artes’ fue respetada en todas nuestras manifestaciones” (Richter, 37)

de modos de visibilidad en la percepción de la mirada. En un segundo lugar tomo la “columna de Schwitters” (*Schwitters-Säule*), que es una obra de arte que está en constante transformación y es pura potencia de creación en perpetuo cambio, logrando acercarse a la idea de un «arte total»; y por último, se encuentran los *poemas fonéticos* donde se encuentran varios dadaístas entre los cuales están Ball con su poema *O Gadjj Beri Bimba*, Kurt Schwitters con su *Ur-Sonate* y el «poema simultáneo» de R. Huelsenbeck, T. Tzara y M. Janco, donde se trata de reactivar y repensar la estructura misma del problema de lo que se tiene entendido como poema, mostrando que la experiencia poética es irreductible a la palabra, a la letra.

En un tercer momento se desarrolla el principio fundamental del azar para la ejecución en la creación de obras dadaístas siendo la lógica plástica el elemento con el cual se logra acercarse a la concepción de una *obra total* a través del juego del material expresivo, desarrollando posibilidades que quedan abiertas en el arte.

Por último, se plantea una relación de arte igual vida, tomando la teoría que construye Deleuze centrada en la estética como construcción de materia expresiva, y de cómo ese material expresivo da cuenta del acontecimiento en las obras dadaístas. Tratando de recuperar el concepto del arte a partir de una apertura inacabada, de un acontecimiento creador.

Este nuevo arte que plantean los dadaístas da paso a una apertura de todo lo posible en las artes, de hacer del material expresivo un juego de facultades artísticas que permitan afirmar y negar al arte, encaminándose hacia la destrucción que permitirá el aparecer del acontecimiento. Mostrando un proyecto de lo posible en la «obra de arte total», de un por venir que permita que sólo así sea pensado el dadaísmo, no por esto es que sea realizable, pero no niega en absoluto su posibilidad. Esta posibilidad que se genera, es la pura potencia de creación, y todo lo posible no es contradictorio porque esto se debe a que la

contradicción ocurre para las cosas en acto. La potencia escapa al principio de contradicción, es pura posibilidad, y al ser posible romper todas las fronteras del arte hay imposibilidad de que exista un agotamiento.

Así, la reflexión teórica sobre el arte dadaísta encuentra una nueva vía que le permite pensar tanto las características de su hacer propio como las características de los nuevos medios en los que éste hacer se realiza.

## 1. DADAÍSMO: TODO Y NADA

El dadaísmo exige:

g) Instauración de un consejo dadá  
en toda ciudad de más de 50.000 habitantes,  
para una nueva configuración de vida

*Manifiesto dadaísta de Berlín (1919)*

### 1.1 Muerte de todo presupuesto

La vanguardia es un cambio radical del estilo de vida, propone una revolución estética (ruptura) y una revolución política (herramienta), ambos son simultáneos, no hay diferencia, su principio es el de *shock* (Bürger, 115), de manera que pueda paralizar al espectador, hay ahora un menosprecio por la tradición, por la pureza estilística, se pone en contra de una tradición que es un veneno para el hombre. Esta revolución político-estético a la vez Badiou la presenta de la siguiente manera:

Hay en las vanguardias una agresividad, un elemento provocador, una afición por la intervención pública y el escándalo. (...) El arte, para las vanguardias, es mucho más que la producción solitaria de las obras geniales. En él se juegan la existencia colectiva, la vida. El arte no se concibe sin una violenta militancia estética (Badiou, 170).

Aquí entra el dadaísmo, su ideal es hacer un arte sin argumento, desplazar el argumento a la forma y a través de su aspecto formal eliminarlo; desde ahora el arte ya no tiene fundamento y su tarea es producir formas, lo que tiene este movimiento es "que no sólo se limita a rechazar un determinado procedimiento artístico, sino al arte de su época en su totalidad, y, por lo tanto, verificar una ruptura con la tradición. Sus manifestaciones extremas se dirigen especialmente

contra la institución arte, tal y como se ha formado en el seno de la sociedad burguesa” (Bürger, 54), la posibilidad que se genera en su arte es no-narrativo, no-figurativo, el valor es mostrar la ruptura de la tradición artística en la obra de arte.

Nuestro cabaret es un gesto. Cada palabra que se pronuncia y se canta aquí significa al menos una cosa: que esta época degradante no ha logrado infundirnos respeto. ¿Qué podría ser en ella respetable e imponente? ¿Sus cañones? Nuestro bombo los acalla. ¿Su idealismo? Hace tiempo que se ha convertido en motivo de risa, en su versión popular y en la académica. ¿Las grandiosas matanzas y las hazañas caníbales? Nuestra locura voluntaria, nuestro entusiasmo por la quimera acabará con ellas (Ball, “Romanticidades” 14- IV).

Estas palabras de Hugo Ball demuestran un deber ser del arte, refieren una transformación de la idea del arte, un choque de violencia física al espectador para producir procesos de pensamiento, pero para eso hay que afectar el estatuto de arte vigente y es por medio de la forma que se disloca la mirada, se trata de un principio formal. El artista dadaísta ya no es un creador de manera tradicional, el lenguaje del cual se apropia está fuera de su contexto cotidiano y es obligado a significar varias cosas a la vez, como dice Duchamp: “alcanzar el más alto grado de inestética, de lo inútil, de lo injustificable, agotar el sentido de las palabras, no remontándose a sus orígenes, a su *étymon* (y acá lo cómico se distingue precisamente de lo trágico), sino vaciándolos, «solazándolos» de su contenido, conferir a cada letra valores semánticos arbitrarios, no provoca la risa del espectador, pero constituye lo cómico mismo del arte, donde «imaginamos» verdaderamente la muerte de todo presupuesto” (Cacciari, 54-55).

La política del arte Dadá es una nueva forma de percepción frente al arte, exige otra lectura, exige otro ojo, es *antirretiniano* en palabras de Duchamp, más que su desplazamiento material o gramatical, lo importante es su desplazamiento conceptual, lo cual logra que se cuestionen los poemas desde su raíz, lograr

evidenciar la no-funcionalidad del lenguaje, por medio del arma de la ironía se le impide al lenguaje funcionar según su lógica, de manera que se reafirma su inutilidad de tradición artística, el poema se puede re-contextualizar, como en el caso del *poema simultáneo* de Huelsenbeck, Tzara y Janco, que consiste en un poema recitado a tres voces donde –dice Hugo Ball:

Los ejecutantes hablan, cantan, silban, y cosas similares, al mismo tiempo, de modo tal que sus combinaciones forman el contenido elegíaco, humorístico o absurdo de la pieza. El poema simultáneo ilustra fehacientemente el hecho de que una obra de arte tiene voluntad propia; y atestigua asimismo el decisivo papel que desempeña el acompañamiento. Los ruidos (una ‘rr’ arrastrada durante muchos minutos, golpes estrepitosos, o incluso aullidos de sirena) tienen un vigor existencial más poderoso que la voz humana (Richter, 30-31).

Esta expresión manifiesta un nuevo modo de pensar, que agencia un nuevo pensamiento del que contempla y escucha. Lo que debe producir en el espectador son los mismos procesos que se dan en la dinámica de la obra (del mundo), la percepción por sí sola no puede aprehender eso cotidianamente, para que haya pensamiento tiene que aparecer la dislocación o ruptura en la obra, lo cual obliga a que se produzca pensamiento a través de la obra.

Como podemos ver el arte dadaísta se ha desprendido de toda tradición, de su carácter imitativo, de su noción de espejo del mundo o de canto de los dioses que revela todo lo del mundo; se motiva a sí mismo como creador. El poeta para Arp es aquel que “grazna, jura, suspira, balbucea o canta a la tirolesa según se le ocurra” (Ibíd., 31), ahora la tarea del arte Dadá es mostrar la sin-verdad, no tiene otra tarea que pensarse a sí mismo y la manera como puede pensarse a sí mismo es deformándose.

Toda forma no puede ser concebida más que de-formándose en una relación con una infinidad de otras formas posibles (...) De ahí el carácter profundamente cómico de esta *libertad sin empleo*, que es propio de la acción del arte contemporáneo y que se abisma en sí mismo, libre de todo fundamento, y por lo tanto libre de toda finalidad propia (Cacciari, 153).

Como se puede ver en el manifiesto Dadá de 1918 de Tristan Tzara:

“Dadá no significa nada.” “El pensamiento se inventa en la boca”  
“El arte se duerme. Arte –palabra loro- reemplazada por Dadá”  
“El arte necesita una operación. El arte es una pretensión calentada en la timidez de un orinal, la histeria nacida en el taller”  
(Richter, 37).

El arte desarrolla conciencia histórica y como conciencia formal se sabe como acontecimiento, explica Deleuze, como aparición histórica. El arte ahora es sin fundamento, de movimiento irregular, debe pensar el sin-lugar del arte una vez construido un nuevo tipo de arte:

El arte contemporáneo no puede existir sino como *reflexivo*, toda «belleza», toda inmediatez (ingenuidad), toda armonía deben serle negadas. Mejor aún, el arte representa precisamente su negación efectiva, la muerte. Reflexión y meditación: este arte *analizará* todo presupuesto, *criticará* toda inmediatez aparente (Cacciari, 148).

Un ejemplo claro de lo anterior fue el manifiesto de Tzara, era claro para él que se trata de una forma estilística de la escritura, una nueva forma histórica del arte; su manifiesto es una justificación, busca un nuevo pueblo, es una nueva forma de reespiritualizar el arte y que la obra piense su presente y se piense a sí misma. Richter señala que estas definiciones negativas de Tzara:

...nacieron de su voluntad de rechazar lo que debía ser rechazado. El rechazo surgía del deseo de libertad espiritual y psíquica [...] siempre nos estimulaba un mismo y poderoso impulso, empujándonos hacia la disolución, la destrucción de todas las formas de arte existentes, a la rebelión por la rebelión misma, a la negación anarquista de todos los valores establecidos (Richter, 37).

Ahora el lugar del arte se ha consolidado como otro en la historia, el discurso y la obra empiezan a ser uno mismo, la forma es lo que importa, el arte Dadá es escenario de la exploración formal, ahora hay una fractura de la unidad orgánica, el arte ha sido revolucionario en la era de su muerte porque ha destruido el carácter orgánico de la obra y le ha dado otro lugar: el inorgánico, el fragmentado.

Tzara y los dadaístas piensan en el presente y piensan el arte en el presente mismo de la historia, hacen una obra pensante que está en constante diálogo (actividad pensante), se da un lugar en el presente y en la historia del arte, con su manifiesto condenan la poesía y el arte actual a la muerte, y muestran que la sociedad burguesa disputa con el arte, justifica el arte por medio de una obra con valor estético, crea un nuevo mundo con una nueva sensibilidad, crea un nuevo pueblo y se establece como proyecto, es decir, como algo por venir, porque el régimen de valores de su tiempo ha domado la sensibilidad. Ese proyecto dadaísta es el de rehacer el arte, fusionar todas las artes, crear una nueva sensibilidad que haga del presente un presente diferente.

## 1.2 Potencia política

El arte dadaísta en general tiene una potencia política, pero el término de política<sup>2</sup> no lo debemos entender como un ejercicio del poder, “es ante todo la configuración de un espacio específico, la circunscripción de una esfera particular de la experiencia” (Rancière, Políticas 18), en el dadaísmo se configura un nuevo hombre, lo supera a través de la configuración de la sensibilidad humana porque el proceder artístico en las vanguardias nos muestra algo que se escapa a nuestra mirada, a nuestro entendimiento. El dadaísmo tiene la posibilidad de mostrarnos esa pureza y este nuevo hombre puede tener una ampliación de la percepción de lo humano, de esta manera lo dice Hugo Ball:

El arte nos ofrece la oportunidad de criticar nuestra época y de experimentar las sensaciones auténticas de nuestro tiempo. Esos factores son esenciales para la creación de un estilo característico (Richter, 53).

El arte dadaísta es político porque redistribuye lo sensible, logra la ruptura con lo sensible anterior (la tradición) y redistribuye un nuevo sensible, al ser él mismo creador de realidad conforma nuevas formas de experiencia:

No se hablaba de arte sino de anti-arte, porque el arte ‘comercial’ había perdido todo interés para nosotros. Buscábamos un medio que volviera

---

<sup>2</sup> El término de política lo tomo de la definición que usa Rancière de como lo político es generar un litigio por eso mismo de lo común que es siempre la instauración de un desacuerdo, es un litigio radical en donde hay una parte que no tiene parte, que no se le reconoce la voz, la justicia consiste en dar a cada uno lo que se le debe, la política pone en discusión el término de lo común. El desacuerdo es una parte sin parte que pelea el estatuto de lo común, abre el desacuerdo en la toma de la palabra. “La política comienza precisamente allí donde dejan de equilibrarse pérdidas y ganancias, donde la tarea consiste en repartir las partes de lo *común* (...) La política es la esfera de actividad de un común que no puede sino ser litigioso, la relación entre partes que no son partidos y entre títulos cuya suma nunca es igual” [...] “La política existe cuando el orden natural de la dominación es interrumpido por la institución de una parte de los que no tienen parte”. (Rancière, El desacuerdo 18, 25 y 29).

a convertir el arte en un instrumento significativo de vida [...] Todos nos hallábamos identificados en la búsqueda de un nuevo contenido (Ibíd.).

La obra de arte Dadá transgrede la lengua impuesta por la institución arte y logra un lenguaje propio, usa unos mecanismos propios para su proceder plástico, de esta manera la distribución de lo sensible se da en el acto artístico de cada autor dadaísta haciendo incursión en la praxis vital:

El dadaísmo es una estrategia que ofrece al artista la posibilidad de transmitir al burgués un poco de su propia inquietud interior, que jamás lo deja adormecerse en una costumbre y que le permite además insuflar una nueva vida a ese ser embotado comunicándole la extrema angustia que lo agita, a fin de reemplazar su falta de sufrimiento y de tormento interior

Udo Rusker, *Dadá*

*Almanach, 1920.*

(Richter, 113).

Su actitud política trasciende el carácter estético de la vanguardia y se fusiona sin diferencia al arte con la vida, en esa búsqueda del nuevo arte se proyectaba una irrupción que develara la vida misma, demostrando que la actividad dadaísta manifestaba en su práctica experiencias iguales a las del vivir.

2. «OBRA DE ARTE TOTAL»: EL FRACASO PRÁCTICO



*Étant Donnés: 1.° La chute d'eau, 2.° Le gaz d'éclairage*  
Marcel Duchamp

## 2.1 Marcel Duchamp: «Étant Donnés»

*Quiero que mi mente aprese las cosas  
al igual que la vagina al pene*  
Marcel Duchamp

Para un estudio del significado de ruptura más certero, tomaremos el montaje de Duchamp de «Étant Donnés», esta obra póstuma de veinte años de realización, es un ataque completo al sistema visual. Indiscutiblemente con su última obra, Duchamp resalta un arte sin argumento, desplazando el argumento a la pura forma, su tarea es producir formas a través de ella misma, jugar con la pura materia que lo contiene y convertirla en materia expresiva. La política del arte en Duchamp es una nueva forma de percepción, exige otro ojo, es *antirretiniano*<sup>3</sup>, en palabras de Duchamp: «La pintura no ha de ser exclusivamente visual o retiniana. También ha de afectar la materia gris, a nuestro apetito de comprensión»

En principio este ensamblaje titulado: *Étant Donnés: 1.º La chute d'eau, 2.º Le gaz d'éclairage* (Estando dados: 1º La cascada, 2º El gas de alumbrado) fue dejado con un manual de instrucciones (1966) de quince pasos de ensamblaje para montar y desmontar, la obra fue destinada a que se viera en el museo de arte de Filadelfia y fue exhibida en el mes de junio de 1969 junto a todas su obras.

Encajado en la pared se ve un viejo portalón de madera (traído desde Cadaqués) desgastado por el tiempo y enmarcado por un arco de ladrillos. Cuando el espectador se acerca al portalón se encuentran dos agujeros a la altura de los ojos, que lo invitan a observar el objeto. En el momento en el que el espectador se acerca a mirar a través de los agujeros se convierte en un *voyeur*, en palabras de

<sup>3</sup> Entendiendo *antirretiniano* como la ruptura de la tradición moderna reanudando el vínculo de la pintura de ideas. “Duchamp desvaloriza al arte como oficio manual a favor del arte como idea pero, a su vez, la idea se ve sin cesar negada por la ironía. Los objetos visuales de Duchamp son la cristalización de una idea y su negación, su crítica” (Paz 8: 28)

Duchamp, ya no es espectador, ahora el *voyeur* fisgonea, el espectáculo es impresionante y de no olvidar, a través de los orificios en primer plano hay una pared de ladrillos que ha sido perforada de manera irregular y del otro lado de la pared yace una mujer desnuda acostada sobre las hierbas secas con las piernas abiertas y su sexo depilado apuntando a la mirada del *Voyeur*, se logra ver un poco de cabello rubio que llega a su hombro izquierdo y el brazo alzando una lámpara de gas que logra alumbrar directamente la vagina y la cascada del fondo, la cabeza, el brazo derecho y los pies no se logran ver porque los interrumpen una parte del muro de ladrillos, al fondo se ve un paisaje y una cascada en movimiento constante.

El ensamblaje tiene tres momentos: el primero es el impacto que genera en el ojo del *voyeur*, porque no puede quitar la mirada por el asombro, “los ojos no pueden evitar volver a posarse una y otra vez en ese coño articulado, en la fálica lámpara que se sostiene en lo alto y la cascada a lo lejos” (Tomkins, 502).

El segundo momento es el cambio de espectador a *voyeur*, y este cambio lo notan los visitantes del museo que ven a la persona fisgoneando a través de los agujeros, la obra fue pensada y montada para un espacio inevitablemente público:

Ser descubierto mirando por la cerradura significa pues ser descubierto como cuerpo; equivale a condensar lo dado a la conciencia de manera que incluya el espacio de este lado de la puerta, a convertir el cuerpo del observador en un objeto para la conciencia (Krauss, 123).

Aquí el hombre se convierte en ensamblaje de la obra:

Y ello significa que el escenario del *voyeur*, al que otro pilla con las manos en la masa, nunca se alejará de la conciencia mientras uno siga absorto en las mirillas del montaje de Duchamp, transformado por dos veces en un cuerpo consciente de la caída de su retaguardia (Ibíd., 125).

El tercer momento es la configuración de un sensible en el espectador, porque cuando “se retira de la puerta con ese sentimiento hecho de alegría y culpabilidad del que ha sorprendido un secreto. Pero ¿cuál es el secreto? ¿Qué es lo que, en realidad, ha visto? [...] Nos miramos mirar. La pregunta, ¿qué es lo que vemos?, nos enfrenta con nosotros mismos” (Paz 8: 12), esa reflexión en nosotros evidencia que algo que se escapa a nuestra mirada, a nuestro entendimiento, cuando retiramos la mirada, la obra tiene la posibilidad de mostrarnos una pureza visual que nos inquieta y lleva a cuestionarnos a enfrentar nuestro pensamiento. Duchamp nos pone en duda y nos hace habitar el pensamiento, nos hace dudar de los mismos significados y logra dislocar la mirada y hace dudar la imagen vista, ahora mirar es dudar:

Pero el objeto también nos ve; más exactamente: nuestra mirada está incluida en el objeto. Mi mirada hace el cuadro sólo a condición de que yo acceda a ser parte del cuadro. Miro el cuadro pero lo miro mirando lo que miro –mirándome. El que espía por los agujeros de la puerta española no está fuera del Ensamblaje: es parte del espectáculo. Por su mirada el Ensamblaje se realiza: es un espectáculo en el que alguien se ve viendo algo.

(Ibíd., 20).

Duchamp por medio de su obra genera una duda ontológica entre el ensamblaje del mirón y el montaje, la imagen que se presenta es mostración y exclusión, es una decisión política que muestra y que excluye, es una postura de lo real y una distribución de lo real dentro del museo, él reconfigura la realidad a través de su obra y muestra que el arte es una dinámica de la vida, construye otro real, ahora lo real no es algo dado sino una sintaxis, lo que está por fuera de la imagen se muestra por su ausencia, la imagen muestra al ocultar.

En este momento la obra tiene una potencia política, configura un nuevo hombre, lo supera a través de la configuración de la sensibilidad humana porque el montaje purifica la mirada de lo que antes no era perceptible para el ojo humano, Duchamp logra la posibilidad de mostrarnos esa nueva pureza de la mirada y este nuevo hombre puede tener una ampliación de la percepción de lo humano. En palabras de Octavio Paz: *Pasamos del voyeurisme a la videncia*.

Ahora a la percepción se le exige otra mirada, cada nueva transformación exige otra percepción humana: en la imagen acontece la vida, se devela la vida inmaterial, la vida del espíritu, la vida humana. «Étant Donnés» reconfigura el ojo del hombre, reconfigura su percepción, se genera una nueva sensibilidad, este nuevo hombre es una nueva configuración de lo sensible, aquí se ve la política, como una reconfiguración de la vida sensible.

Este impacto visual en el hombre demuestra un nuevo modo del proceder plástico del arte, un nuevo modo de pensar el arte; el montaje obliga a que se produzca pensamiento, afectando al espectador materialmente. Lo que produce en el mirón es una reconfiguración, hace un nuevo hombre, reconfigura la mirada y se recompone a sí mismo, la percepción es otra porque por sí sola no puede aprehender eso cotidianamente; para que haya pensamiento tiene que aparecer la ruptura en la obra, impactar el ojo y esto es lo que obliga a que se produzca pensamiento a través de la obra «Étant Donnés».

## 2.2 La «columna de Schwitters»

*Jamás la he visto terminada...  
y, en efecto, jamás lo estuvo.*

Hans Richter

Para esta investigación en el campo del dadaísmo es clave Kurt Schwitters, su obra de arte ejemplar es su propia vida, en él es clara la concepción de un *arte total* como lo menciona Hugo Ball, su dedicación al arte era de tiempo completo:

No es posible que la guerra de Troya haya estado más colmada de incidentes que una jornada de la vida de Schwitters. Cuando no escribía poesía, hacía collages, y cuando no pegaba, construía su 'columna' [...] declamaba, dibujaba, imprimía, recortaba revistas, recibía amigos, editaba *Merz*, escribía cartas, hacía el amor, preparaba todos los impresos publicitarios para Güther Wagner (para asegurarse un ingreso fijo), enseñaba dibujo académico, pintaba retratos horriblemente malos (que adoraba) y que despedazaba en seguida para utilizarlos, trozo por trozo, en collages abstractos [...] y en todo ese tiempo no olvidaba jamás, dondequiera que fuese, de recoger desechos de todas clases para llenarse con ellos los bolsillos. Hacia todo esto con una vivacidad de instinto y de espíritu y una intensidad que no decaía nunca (Richter, 147).

De toda su producción artística hay una obra que reúne esa fusión de todo el arte y es la "columna de Schwitters" (*Schwitters-Säule*), esta obra maestra estaba ubicada en la casa de Schwitters, comenzó siendo una estructura abstracta que día a día estaba en constante cambio, Hans Richter comenta la transformación de la "columna" de la siguiente manera:

Una pieza de tamaño mediano, en cuyo centro se encontraba una estructura abstracta de yeso. Por esa época (alrededor de 1925), ocupaba poco más o menos un cuarto de la habitación y llegaba casi hasta el techo [...] se trataba de una obra que, cambiando día a día, era un documento vivo de Schwitters y sus amigos [...] la obra era un conglomerado de espacios vacíos, una estructura constituida por formas convexas y cóncavas que ahuecaban o dilataban alternativamente toda la composición. Cada una de esas formas individuales tenía un 'significado'. En efecto, había una caverna Mondrian y cavernas Arp, Gabo, Doesburg, Lissizky, Malevitch, Mies van der Rohe y Richter. Una cavidad para su hijo, otra para su mujer. Cada una contenía detalles muy íntimos de la persona a quien estaba dedicada. A mí, por ejemplo me cortó una mecha de pelo y la colocó en mi caverna. Un grueso lápiz, sacado de la mesa de dibujo de Mies van der Rohe, se hallaba en el hueco que le había destinado. En otros había un pedazo de cordón de zapato, un cigarrillo a medio consumir, la punta de una corbata (Doesburg), una lapicera rota, un pedazo de uña, etc. Todo colocado en los agujeros individuales reservados a ese efecto. A algunos nos correspondían varias cavernas –según el estado de ánimo de Schwitters-, y la columna seguía creciendo (Ibíd., 159).

Hasta el momento la “columna” es una obra de arte que está en constante transformación y es pura potencia de creación en perpetuo cambio, es testimonio de una potencia de la ruptura formal que juega con la materia y la vuelve materia expresiva; pero la anécdota no termina ahí, tres años después Hans Richter vuelve a la casa de Schwitters y se encuentra con algo nuevo, la “columna” era otra, se había transformado por completo:

Las pequeñas cavernas y protuberancias donde antaño ‘habitábamos’ habían desaparecido. “Ahora están en el fondo” declaraba Schwitters, y

era verdad, allí se encontraban ocultas por el crecimiento monstruoso de la columna (Ibíd.).

De acuerdo con el testimonio de Richter se puede evidenciar el proceder plástico que ejerció Schwitters en su obra, cómo día a día él se encargó de añadir a la “columna” nuevas protuberancias plásticas formadas por elementos encontrados, papeles, basura, partes de objetos rotos, personajes y detalles nuevos que no cesaban de conformar la obra, en palabras de Richter “una suerte de vegetación que no se detenía jamás...” (Ibíd.). De esta manera la “columna” siguió incrementando su tamaño tanto, que hacia lo ancho no podía crecer más y hacia lo alto ya estaba por tocar el techo.

Schwitters frente a este inconveniente tomó la decisión de desalojar a los inquilinos que se encontraban en el segundo piso y tumbar el techo para que la obra siguiera creciendo. Pero llegó la guerra y los nazis ordenaron el arresto de Schwitters en Hannover dónde se encontraba su obra. Schwitters y su “columna” se separaron, él no tuvo opción, escapó a Noruega, la “columna de Schwitters” era tan grande que era imposible desplazarla y tuvo su fin después de un bombardeo a la ciudad. Posteriormente en Noruega intentó hacer una “columna” pero tuvo que escapar nuevamente porque los nazis seguían acechándolo. En Inglaterra buscó asilo he intentó una tercera “columna”, pero no lograría lo que anteriormente había concebido en Hannover, falleció a la edad de sesenta años en 1948, la “columna Schwitters” fue su obra más preciada, era la obra de su vida:

...esa obra con la cual se identificaba más que con cualquier otra y que literalmente había evolucionado y crecido con él, física y espiritualmente, durante su vida (Ibíd., 160).

### 2.2.1 La construcción de un *espectro* en la «columna de Schwitters»

Jacques Derrida habla de una *lógica de lo espectral* en como se nos da la realidad: “Por más singular, irreductible, testaruda, dolorosa o trágica que sea la «realidad» a la cual se refiere la «actualidad», ésta nos llega a través de una hechura ficcional” (Derrida y Stiegler, 15). La actualidad es activamente producida, dice Derrida; por eso es que se cuenta con la aparición de espectros que se encargan de mantener «activa» esa producción. Los espectros se encuentran entre lo que aparece y no aparece, y es esa condición *entre* la que hace que se manifieste como acontecimiento la relación en que es efectivamente producida la realidad:

Levinás cuando define la relación con el otro como justicia (“la relación con el prójimo, es decir la justicia”) y la que insiste a través del pensamiento paradójico cuya formulación en principio plotiniana se encuentra en Heidegger y luego en Lacan: dar no sólo lo que se tiene sino lo que no se tiene. Este exceso desborda el presente... (Ibíd., 36).

La realidad es contingente, porque lo que existe es el signo y no las cosas, es una cuestión de cómo se nos presentan esos signos, siempre dependientes de un medio que impone un ritmo determinado (a esto lo llama Derrida *virtualidad*) en el cual la presencia no es estable sino que es producida, en tanto el ritmo afecta al espacio de la imagen y del discurso. La virtualidad se imprime sobre la estructura del acontecimiento producido y hace que se desborde el presente, como dice Derrida, esa justicia es en el sentido de la experiencia del otro como otro; el gesto es el de la virtualidad, en la que “no es ni puramente espontáneo ni absolutamente calculado” (21).

El ejemplo de la “columna Schwitters” se da como una obra que es «activamente producida», una vez regresa a Hannover después de ser rechazado por el movimiento Dadá en Berlín y de haber fundado su propio movimiento llamado *Merz*:

En su casa elaboró una obra única en su género, intransportable, indefinible, incongruente y, en suma, mágica, que tenía la propiedad de crecer como un organismo vivo. (Waldberg, 31).

La *columna* se comportaba como un ser vivo al ser como un acontecimiento: “no se reduce al hecho de que algo acontezca” (Derrida y Stiegler, 26), es decir que no era previsible o, más específicamente, no se reducía al hecho de que fuera previsible la inclusión de algo en la obra. Jugaba con el ritmo de sus posibilidades en el sentido en que Derrida quería fuera utilizado el método de la *deconstrucción*, una apertura del campo virtual ante la artefactualidad de una obra en la que su crecimiento “no es ni puramente espontáneo ni absolutamente calculado”, sino que se hace actual en la medida en que crece dentro del ritmo que su medio le confiere y en el que lo espectral cumple un papel importante dentro del acontecimiento, porque siempre puede haber la posibilidad de que no aparezca ningún espectro: “es en el hueco siempre abierto de esta posibilidad, a saber, la no venida, la inconveniencia, que me relaciono con el acontecimiento: éste es también lo que puede no tener lugar” (Derrida y Stiegler, 27).

El acontecimiento de una hechura ficcional que se despliega en acontecimiento como un ser vivo tiene la posibilidad siempre de no venir, es decir, de enfrentarse con la muerte que impediría el acontecimiento. En el caso de la *columna* se cumple la lectura de la realidad que hace Derrida: una obra incomprendida por los críticos en su tiempo por su incongruencia (quizás

por la misma pretensión de Schwitters de acercarla a la vida), pero que a su vez revela la contingencia de su crecimiento y, a la vez, su muerte por un inconveniente contextual: el bombardeo de Hannover durante la segunda guerra mundial.

Schwitters tuvo la capacidad de disponer de sí mismo frente a la institución arte, y logró construir un nuevo arte, él se expuso como arte en sí mismo, se pone en escena como pensador al dedicar su vida completa al arte, su arte era una búsqueda o deseo de autoliberación, de querer ser concebido como artista y se juega en la construcción de un nuevo arte propio, un arte que lo ayude a pensar y lo logra al construir una vida propia a través de su «columna».

Esta obra demuestra la intensidad de ruptura frente al arte, puede que no haya estado presente a los ojos del espectador, pero la idea de arte de Schwitters era muy clara, él tiene una lógica plástica operando en su obra para la construcción de un lenguaje propio y su «columna» (así no la hayamos visto) lo que hizo fue transfigurar la existencia, transfigurar un sensible en el presente dando una nueva perspectiva frente al arte, este arte que se convierte en una forma del proceder de la vida convirtió la «columna» en un arte vivo y en perpetua transformación, perpetuo crecimiento, una obra sin fin, abierta a seguirse haciendo, pero como arte vivo que la compone, fallece, y es a causa de la guerra.

## 2.3 Poemas fonéticos

Desdesnn nn rrrrr  
desnn nn rrrrr  
nn nn rrrrr  
nn rrrrr  
Iiii  
Eeeee  
m  
mpe  
mpff  
mpiffte  
mpiff till  
mpiff tillff  
mpiff tillff toooo,  
Dedesnn nn rrrrr, li Ee, mpiff tillff toooo,  
Dedesnn nn rrrrr, li Ee, mpiff tillff toooo, tillll  
Dedesnn nn rrrrr, li Ee, mpiff tillff toooo, tillll, Jüü-Kaa?

(cantado)

Kurt Schwitters, *Ur-sonate*.

La poesía no se salvó de la violencia artística generada por los dadaístas, el ataque contra el poema era otro elemento del arte que debían violentar; tanto el lenguaje como los ejercicios lingüísticos debían ser llevados a su máximo extremo y esto se logró a través del poema fonético.

El hecho de que la imagen humana vaya desapareciendo día a día en la pintura actual y que los objetos sólo se hallen presentes en estado de descomposición denota a las claras en qué medida el rostro del hombre ha llegado a ser desagradable y perimido y hasta qué punto cada objeto de nuestro contorno se ha tornado despreciable. En el plano de la poesía, por razones similares, la decisión de descartar el lenguaje (del mismo modo que el objeto en la pintura) es inminente. Es algo que quizá nunca se hizo (Richter, 45).

### 2.3.1 O Gadjj Beri Bimba

Pero el 14 de julio de 1916 Ball lo logró con su poema fonético *O Gadjj Beri Bimba*, recitado en la Galería Dadá en Zurich. Él había logrado el propósito de todo poeta dadaísta que tiene como tarea la búsqueda de un nuevo lenguaje para sus poemas, en el montaje que realizó para recitar el poema fue disfrazándose con un atuendo extravagante descrito por él en su diario de la siguiente manera:

Yo usaba un atuendo que habíamos diseñado especialmente con Janco. Tenía las piernas embutidas en una especie de columna de cartón, de azul brillante, que me envolvía hasta las caderas, de manera que hasta esa altura parecía un obelisco. Encima de esto llevaba una inmensa gorguera de cartón -recubierta de papel escarlata en el interior y dorado en la parte externa-, sostenida de modo tal que levantando o bajando los codos me era posible agitarla como un par de alas. A esto se agregaba un sombrero de hechicero, cilíndrico y muy alto, con rayas azules y blancas (Ibíd.).

Con este atuendo le era imposible moverse y tuvo que ser trasladado al escenario que se encontraba oscuro desde donde comenzó a recitar de manera lenta y solemnemente:

*gadgi beri bimba glandridi laula lonni cadori*  
*gadjama gramma berida bimbala glandri galassassa laulitalomini*  
*gadgi beri bin blassa glassala laula lonni cadorsu sassala bim*  
*gadjama tuffm i zimzalla bimban gligia wowolimai bin beri ban*  
*o katalominal rhinozerossola hopsamen lautitalomini hooooo*  
*gadjam rhinozerossola hopsamen*  
*bluku terullala blaulala loooo...(Ibíd.)*

El público ante un espectáculo como éste, nunca antes visto, estalló a carcajadas y aplausos, Ball no se dejó llevar por la risa del público y siguió recitando hasta que llegó el momento de terminar su poema y su voz comenzó a adoptar la entonación de las lamentaciones de un sacerdote; terminado el recital fue llevado fuera del escenario.

Hugo Ball, es el poeta encargado de construir por medio del poema fonético una obra que se independice de todo régimen del arte, pero esa creación poética exige una recomposición al nivel de las palabras, de manera que el lenguaje tenga un nuevo estatuto establecido en un método por el cual no puede ser entendido como comunicación verbal sino como formas esenciales. Hans Richter al presenciar el recital de este poema fonético enfatiza la importancia de este nuevo arte:

A causa de la masa avasalladora de elementos desconocidos y sorprendentes que contenía esta innovación, su efecto sólo fue registrado más bien que aceptado. Una velada íntegra dedicada a esta nueva forma de poesía permitió, empero, tanto a nosotros como público, tomar definitivamente conciencia de ella (Ibíd.).

En la construcción que emplea el poeta, el lenguaje se encuentra en tensión, y está ubicado en el extremo de los ejercicios lingüísticos, esto ocurre porque no se ha pensado la esencia del lenguaje, el lenguaje está ubicado en el extremo y por fuera de las categorías lingüísticas. La crisis que se genera en el sentido de las palabras roza el borde del lenguaje mismo, el poema fonético será el encargado de mostrar la solución a ese empobrecimiento del lenguaje:

En estos poemas fonéticos expresamos nuestra intención de renunciar a un lenguaje que el periodismo ha agotado y tornado estéril. Debemos recurrir a la más profunda alquimia de la palabra, e incluso sobrepasarla, para conservar a la poesía su santuario más sagrado (Ibíd.)

### 2.3.2 *F m s b w*

Otro seguidor de este poema fonético fue Rauol Hausmann, tomó al poema fonético que había empleado Hugo Ball pero de forma abstracta. Esta forma consistía en prescindir completamente de las palabras, en 1920 Hausmann compuso su *F m s b w*, empleando las letras para crear un ritmo de sonidos, estos son poemas «letristas», Schwitters resalta que “el material básico de la poesía no es la palabra sino la letra” (Ibíd., 155), Hausmann lo explica de la siguiente manera: “El poema es un acto que consiste en combinaciones respiratorias y auditivas, inseparablemente ligadas a una unidad de duración” (Ibíd., 129), de acuerdo con eso Hans Richter enfatiza que el papel de la respiración y el sonido emitido juegan un papel importante en la creación de elementos expresivos dentro del poema fonético.



Poema fonético, 1918



*F m s b w*

Hausmann explicando este poema, resalta en la importancia de su construcción:

Para poder expresar topográficamente estos elementos escogí letras más o menos grandes o más o menos finas o gruesas, que tomaron el aspecto de una notación musical. Los poemas fonéticos representan los primeros pasos hacia una poesía perfectamente no-objetiva, abstracta (Ibíd., 130).

### 2.3.3 *Ur-Sonate*

Esta poesía fonética inspiraría a Kurt Schwitters para su *Ur-Sonate*, la diferencia que resalta Richter entre ambos dadaístas es que en los poemas fonéticos de Hausmann existía un violencia hostil contra el mundo, a la hora de recitarlos lo hacía de manera tan furiosa que parecía que estuviera maldiciendo<sup>4</sup>. El caso de Schwitters era completamente diferente, su manera de recitar los poemas era de manera tranquila, sin ninguna clase de perturbación, su euforia se hacía notar en la entonación de su voz<sup>5</sup>; Schwitters explica su obra de la siguiente manera:

La *Ur-sonate* consta de cuatro partes, una introducción, un final y, en séptimo lugar, una cadencia en la cuarta parte. La primera parte es un rondó con cuatro temas principales que en el texto de la sonata son muy característicos. No quiero explicar si el ritmo es débil o fuerte, alto o bajo, compacto o amolio, etc. ni las sutiles variaciones y composiciones de los temas. Me limito a llamar vuestra atención en la primera parte sobre las repeticiones palabra por palabra de los temas antes de cada variación, sobre el comienzo explosivo del primer tema, sobre el lirismo puro del *Jüu-Kaa* cantado, sobre el ritmo rigurosamente militar del tercer

---

<sup>4</sup> “Eran como gritos de angustia lanzados en los infiernos por demonios atormentados” (Richter, 148)

<sup>5</sup> “En Schwitters todo era libre. Reinaba allí un espíritu en el que la naturaleza era soberana. Ningún resentimiento, ninguna emoción reprimida. Todo brotaba directamente de las profundidades, sin vacilación, igual que Atenea revestida de su armadura surgiendo de la cabeza de Zeus. Lo nunca visto.” (Ibíd.)

tema totalmente masculino, en contraposición al cuarto tema tembloroso y tierno como un cordero y para terminar sobre el final acusador de la primera parte con la pregunta ¿tää?

El día en el que Schwitters hizo la presentación de la *Ur-Sonate* (alrededor de 1925), la hizo en presencia de altos delegados de la sociedad. Schwitters, con su imponente presencia de 2 metros de altura, comenzó la *Ur-Sonate* “con silbidos, gritos y graznidos ante un público totalmente ignorante de todo lo moderno” (Ibíd.148). La reacción inicial fue de consternación y después de unos minutos el público no aguantó más el impulso a la risa, todo el público presente estalló a carcajadas, la risa fue un contagio inmediato entre persona y persona. Schwitters no se detuvo ante la risa sino que adaptó la reacción a su poema:

...simplemente elevó su voz poderosa y bien ejercitada hasta la intensidad sonora n° 10, dominando de tal modo la tempestad, que las risas acabaron por convertirse casi en una música de acompañamiento para la *Ur-Sonate*. [...] Schwitters pudo terminar su *Ur-Sonate* sin otra interrupción. El resultado fue fantástico. Los generales, las ricas damas que al principio se habían reído hasta llorar, se aproximaban a Schwitters con lágrimas en los ojos para expresarle su admiración, su reconocimiento, balbuceando casi de entusiasmo. Algo inesperado se había manifestado en ellos: una gran alegría (Ibíd., 149).

Este recital de poesía de la *Ur-Sonate* es una nueva forma de presentar la poesía fonética, porque de manera muy astuta Schwitters no dejó que la risa interrumpiera el poema, al contrario tomó la risa como un elemento más de su poema fonético, invitó al espectador a que se uniera al poema, y no dejó que se agotara en su contenido, lo fonético afecta lo sensorial, el espectador no tiene nada que decir. Huelsenbeck habla del impacto que generó la poesía fonética en una exposición Dadá de Dusseldorf, 1958:



Aquí el lenguaje debe ser entendido como lenguaje oral, en su sentido puro de expresión natural de la voz. El lenguaje oral es, en cuanto es creador en su carácter sonoro, la intensidad con la cual se ejecuta debe dar cuenta de un lenguaje que no esté subordinado a la significación o a una lógica gramatical. La apertura que se genera en la presentación del poema fonético era lo que no podía verse, la ausencia gramatical da garantía de la presencia oral primigenia porque trae de la misma ausencia la presencia. Ese es límite al cual se quiere llevar el lenguaje oral, privilegiando el estado primitivo de la lengua, hacia un grito primigenio, ahí se juega la potencia del pensamiento dadaísta, en la posibilidad de presentar ausencias gramaticales en el poema fonético: “un poema fonético puro, es una serie de sonidos variados que engendran una especie de estado primitivo imposible de transmitir por medio de frases convencionales” (Ibíd.).

### 2.3.4 El poema simultáneo

Hay otro experimento en el campo de la poesía fonética que es importante resaltar y es el «poema simultáneo», fue presentado en 1916 en el *Cabaret Voltaire* y los encargados de ejecutar este experimento fueron tres personas R. Huelsenbeck, T. Tzara y M. Janco. El «poema simultáneo» consiste en un recital a tres voces en tres distintos idiomas, alemán, francés e inglés, Hugo Ball, en su diario, comenta el evento que presencié en el *Cabaret Voltaire* el día del recital:

‘El poema simultáneo ilustra fehacientemente el hecho de que una obra de arte tiene voluntad propia; y atestigua asimismo el decisivo papel que desempeña el acompañamiento. Los ruidos (una *rr* arrastrada durante muchos minutos, golpes estrepitosos, o incluso aullidos de sirena) tienen un vigor existencial más poderoso que la voz humana’ (Ibíd., 32)

## L'amirall cherche une maison à louer

Poema simultáneo por R. Huelsenbeck, M. Janco, T. Tzara

**HUELSENBECK:** Ahoi ahoi Des Admirals gwirktes Beinkleid schnell

**JANCO:** (cantando) Where the honny suckle wine twines itself

**TZARA:** Boum boum boum Il déshabilla sa chair quand les grenouilles

**HUELSENBECK:** zerfällt Teerpappe macht Rawagen in der Nacht

**JANCO:** (cantando) around the door a sweetheart mine is waiting patiently for me I

**TZARA:** humides commancèrent à bruler j'ai mis le cheval dans l'âme du

**HUELSENBECK:** und der Conciergenbäuche Klapperschlangengrün sind milde ach

**JANCO:** (cantando) can hear the weopour will around around the hill

**TZARA:** serpent à Bucarest on dépendra mes amis dorénavant et

**HUELSENBECK:** verzerrt in der Natur chrza prrrza chrrrza

**JANCO:** (cantando) my great room is

**TZARA:** c'est très intéressant les griffes des morsures équatoriales

Este «poema simultáneo» es una nueva experimentación del hombre frente al poema, ahora el poema fonético, como se ha visto, tiene la capacidad de la producción de lo nuevo en el campo del arte: es hora de que el arte vuelva a nombrar. El poeta dadaísta está desprendido del mundo gramatical que se ha agotado, en palabras de Jean Arp, “El poeta grazna, suspira, balbucea o canta a la tirolesa según se le ocurra” (Ibíd). La sonoridad, la entonación de vocales, el ruido, todos estos elementos llevan hasta el extremo la expresión para desaparecer las barreras que existen entre una y otra, Hugo Ball señala en su diario la potencia expresiva que tiene el «poema simultáneo»:

El poema simultáneo plantea el problema del valor de la voz. El órgano humano encarna el alma, la individualidad errante entre los demonios que la acompañan. Los ruidos representan el telón de fondo: todo lo

inarticulado, inexorable, determinante. El poema tiende a dilucidar el problema del hombre atrapado en el proceso mecánico. En forma sintética y generalizadora muestra la lucha entre la voz humana y un mundo amenazante, invasor y destructor a cuyo ritmo sonoro es imposible escapar (Ibíd.).

El poema fonético mismo se fuga y deshace, él mismo se fuga y se aniquila, es inevitable su apertura y su destrucción total; el poema es el lugar donde acontece una nueva vida, un nuevo arte. Los dadaístas tenían claro que la esencia del poema ya no se reduce a significar, no es solamente alguien recitando y alguien escuchando, es vincular al hombre al nuevo pensamiento que emana.

El poema fonético es la tensión en donde habitan las letras, las desvía, y las lanza hacia delante, en un ir al encuentro de algo, de ese grito primal. La experiencia poética es irreductible a la palabra, a la letra, no obstante, sólo el poema lo expresa, el poema es pensamiento que se abre al mundo, es reveladora porque se juega todo en su sonido o en su grito. Hugo Ball con su poema fonético *O Gadji Beri Bimba*, Hausmann con su *F m s b w*, Schwitters con su *Ur-Sonate*, R. Huelsenbeck, T. Tzara y M. Janco con el «poema simultáneo» lograron romper con las barreras gramaticales, los poemas fonéticos llaman a un nuevo arte, a una configuración de un nuevo sensible en la época, el poema nos mantiene en relación con las cosas, el arte y la vida.

### 3. HACIA UNA LÓGICA PLÁSTICA

#### 3.1 El azar como principio fundamental

*El azar debe ser un nuevo estimulante  
en la creación artística.*

Hans Richter.

No se sabe quién fue el primer autor dadaísta en aplicar el principio del azar en las obras de arte Dadá. Hans Richter comenta una anécdota de algo sucedido en una ejecución artística de Hans Arp en su taller de Zeltweg: éste se encontraba trabajando en un dibujo, al ver que el resultado no era el que deseaba decidió romper el papel en el cual había dibujado y lo dejó caer al suelo, al ver la distribución azarosa en la cual los papeles quedaron, se percató que la nueva composición del dibujo era lo que había estado buscando, Arp dice lo siguiente:

...Me entregué a una ejecución automática. Lo llamé 'trabajar sometido al la ley del azar', la ley que contiene a todas las demás, y que es insondable, como la causa primera de la que brota toda la vida, y que sólo puede ser experimentada dejándose totalmente a merced del inconsciente <sup>6</sup>. («Y así se cierra el círculo», *On my way*, Nueva York, 1948: 77).

Y en una explicación de Hofmann sobre la ley del azar:

La ley del azar, que abarca todas las leyes y que nos resulta incomprensible como causa primera de la que surge la vida, sólo puede

---

<sup>6</sup> Éste era un elemento fundamental que sería tomado por el surrealismo a su manera.

## EL DADAÍSMO: LA «OBRA DE ARTE TOTAL» COMO SOLUCIÓN PLÁSTICA

ser percibida cuando uno se abandona absolutamente a lo inconsciente.  
Yo afirmo que quien sigue esta ley se procura una vida pura (333).



Hans Arp, *Nach dem Gesetz des Zufalls*. (Según ley de la suerte) Papel desgarrado.

Posterior al descubrimiento del azar, Arp introdujo a toda su creación artística este principio fundamental, lo llevó a todos los campos del arte, a la hora de hacer poemas tomaba frases escritas y las desordenaba para que no existiera algo de coherencia:

Los látigos chasquean y de las montañas descienden las  
sombras bien peinadas de los pastores  
los huevos negros y los cascabeles de los locos caen de los

árboles  
las tempestades y los bombos y los tambores brotan de las  
orejas de los asnos  
las alas rozan las flores  
las fuentes se mueven en los ojos de los jabalíes (Richter, 57).

Después de este descubrimiento los dadaístas tomarían el principio del azar como un nuevo tipo de ataque contra el arte, este elemento sería una nueva forma de creación artística, un elemento espontáneo que dotará al arte de un nuevo contenido destructivo frente a principios lógicos de creación artística, invocando una revolución, una nueva experiencia. Richter menciona como la incursión del azar fue un acontecimiento importante a nivel del arte:

Esta experiencia resultó tan revolucionaria que, en verdad, se la puede considerar el descubrimiento mayor de Dadá, lo que lo ha diferenciado de todos movimientos artísticos anteriores. Gracias a ella pudimos tomar conciencia del hecho de que quizás el universo conocido no nos era tan familiar como se pretendía hacernos creer. [...] Lo que tornó decisiva dicha experiencia fue que no perdimos nuestra individualidad, sino todo lo contrario. De ella extrajimos nuevas formas de energía y una suerte de euforia que se tradujo en el plano de nuestra vida privada en toda clase de desbordes: la impertinencia, el insulto, los desafíos inútiles, los duelos ficticios, el escándalo etc., precisamente todo lo que más tarde sería considerado el signo y el contenido verdadero de Dadá. Pero detrás de todo aquello se ocultaban alas para volar y para mirar desde lo alto la ridiculez del mundo 'real' (Ibíd.).

Los dadaístas se encaminan así hacia una nueva experiencia artística, con un nuevo elemento, que lleve al arte a retornar al origen, a una pureza de la realidad, el arte Dadá como una actividad vital (que pretende hacer del azar

un instrumento creador). De manera que el azar afirmaría un inmanente movimiento del pensamiento:

El azar se convirtió en nuestro símbolo distintivo. Seguíamos la dirección que nos indicaba, como si la hubiera trazado una brújula. Ingresamos así en un ámbito del cual nada sabíamos [...] El azar, en forma de asociación más o menos libre, comenzó a desempeñar un papel, inclusive en nuestras conversaciones, coincidencias de sonidos o de formas hacían aparecer relaciones donde aparentemente no existía ninguna (Ibíd.).

Este anuncio por parte de Richter es la apertura del pensamiento en puro estado de movimiento, es pura potencia de creación, el azar es un dispositivo que dibuja la figura del pensamiento. Por primera vez el pensamiento es colocado en el espacio de las cosas visibles, colocando en el mundo “real” las cosas temporales no antes vistas. Tristan Tzara fue el encargado de llevar el principio del azar a su límite, y lo logró incursionando en el campo de la poesía, dando un método para “hacer un poema dadaísta”:

Coja un periódico.

Coja unas tijeras.

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

Recorte el artículo.

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

Agítela suavemente.

Ahora saque cada recorte uno tras otro.

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

El poema se parecerá a usted.

Y es usted un escritor infinitamente original y de una sensibilidad hechizante, aunque incomprendida del vulgo (Tzara, s.d.).

Tzara con la ayuda del azar, toma palabras comunes de un periódico o de cualquier lado y deja que el azar se encargue, el poema se libra al azar y se apropia de sentido en la aparición de las palabras. “Las palabras reunidas así en orden (o en desorden) se convertían en un ‘poema’... un poema de Tzara que debía traducir parte de la personalidad y el espíritu del autor” (Richter, 59). Tzara toma distancia porque se piensa pensando cuando dice “el poema se parecerá a ud”, haciendo del azar una experiencia personal:

Habíamos adoptado el azar, la voz del subconsciente -el alma, de algún modo- para protestar contra el rigor racional del pensamiento. Estábamos dispuestos a entregarnos apasionadamente, al inconsciente, o a ser capturados por él (Ibíd., 63).

A través del azar el movimiento del pensamiento de época resalta que la inteligencia nunca puede detenerse, de esta manera se afirma un nuevo concepto como principio, el azar es afirmado por el acontecimiento, por el instante en ese ejecutar de la obra, es un suceder infinito, siendo así el modo de ser del poema, de la pintura, del arte y del hablar dadaísta.

### 3.2. Dadaísmo: Hacia una lógica plástica del juego

Lo que nosotros preparamos es la obra de arte total  
que se alza por encima de todos los carteles,  
ya estén hechos para las sectas,  
Dadá o la dictadura comunista.

Schwitters y otros, *Manifiesto de arte proletario*.

En el dadaísmo el arte se muestra como juego porque en el juego se realiza el arte y se realiza la vida, el arte soporta la vida misma de lo humano, pone en juego las reglas del arte –todo juego comprende unas reglas-, éstas tienden a excederse, y ese juego es un impulso vital en la ejecución de una obra dadaísta, “lo que nosotros llamamos Dadá es un juego de locos extraído del vacío en el que se debaten todos los grandes problemas..., es un gesto de gladiador; un juego con restos miserables...” (Richter, 34)

Sobre la noción de juego, Wittgenstein nos dice que la imagen agustiniana piensa que el acto interno de la justificación es lo que permite hacer ejercicios sobre lo externo; la imagen agustiniana, observa que en las imágenes mentales (lenguaje referencial) se traduce en significado del mundo. Wittgenstein, por el contrario, propone desplazar la teoría del lenguaje para explicar otras cosas, puesto que en su teoría del lenguaje se desarrolla la imposibilidad de hallar un sentido único a las palabras.

Todo juego del lenguaje, nos dice Wittgenstein, está significado por su «uso», cualquier juego del lenguaje puede ser entendido siempre que sean dadas las bases para ser comprendido, el lenguaje es holístico: es decir, que el significado

de una palabra es entendido cuando se comprende todo el universo lingüístico en el que está inscrito. Es por esto, que los juegos del lenguaje surgen de reglas determinadas para la comprensión del funcionamiento del lenguaje mismo; y estas reglas traducen una forma de vida específica, una práctica de vida que es tanto actualizable como renovable: los lenguajes son completos pero inacabados, esta razón impulsó a los dadaístas a utilizar el material artístico como algo inacabado, algo con lo cual podrían problematizar al arte de manera infinita:

Manifiesto dadaísta de Berlín (1918)

El arte en su realización y dirección depende del tiempo en el que vive, y los artistas son criaturas de su época. El mejor arte será aquel que en sus contenidos de conciencia presente mil problemas de su tiempo [...] Los artistas mejores y más fabulosos son aquellos que reúnen a cada hora los pedazos de su cuerpo desmembrado por el laberinto de las cataratas de la vida (González et al. 205)

¿Y en qué manera atañe esto a la creación artística? Cuando en un principio proponíamos que el arte soportaba la vida misma de lo humano, hacíamos referencia a la vida como juego, con sus reglas completas pero inacabadas, Hans-Georg Gadamer resalta que “lo primero que hemos de tener claro es que el juego es una función elemental de la vida humana” (Gadamer, 66), y era en razón de esto que se proponía el *shock* de la obra Dadá, en el juego el hombre encuentra el estatuto de artista, es siempre militante: el arte como ruptura y herramienta (estético-político).

El juego aparece entonces como el automovimiento que no tiende a un final o una meta, sino al movimiento en cuanto movimiento, que indica, por así decirlo, un fenómeno de exceso, de la autorepresentación del ser viviente. (Ibíd., 67)

Lo que le sucede al arte es que se desnaturaliza, al igual que lo hace la vida misma. Es la condición del juego como conformador de mundos; el recorrido histórico que sucede en el arte es la aceptación de su *sin-fundamento*, similar al que le sucede a la vida misma. Hegel nos dice que el arte es una cosa del pasado, Nietzsche que la vida es un azar y se encuentra vagando tras la muerte de Dios, entonces nos encontramos con un rehacer, un siempre proyecto de un mundo que está por venir, nos encontramos con que esa muerte imposibilita al arte de manifestarse a través de lo divino, como alegoría o como arte de la bella imitación (la perspectiva renacentista donde todo se encontraba en una perfecta proporción geométrica del espacio); el arte desarrolla una conciencia histórica, lo que lo hace aparecer y reelaborarse en el sentido que nos entregaba Wittgenstein el juego: instituyendo unas reglas que van a llevar a que, como afirma Deleuze, sea propio de la función fabuladora inventar un pueblo, un pueblo que falta, “el juego es, en definitiva, autorepresentación del movimiento de juego” (Ibíd., 68).

El arte niega su propio presente en nombre de un futuro por venir, se justifica en la imagen de una nueva vida –una nueva poesía, nos diría Hugo Ball-, negar su presente y prometer otra vida, es en la reflexividad que el arte se hace político, el arte desea multiplicar las formas, las versiones de mundos, se desborda y se compromete con la vida, surge como promesa, como el deseo de una nueva vida, la condición es ser arte y a la vez política, es el rechazo de su propio presente lo que lo impulsa, las implicaciones políticas que tiene el arte son por medio de que:

...su «pureza» anti-representativa se inscribe en un contexto de entrelazamiento del arte puro y el arte aplicado, que le da inmediatamente una significación política [...] Es en principio en la interfaz creada entre «soportes» diferentes, en los vínculos tejidos entre el poema y su tipografía o su ilustración, entre el teatro y sus decoradores o afichistas, entre el objeto decorativo y el poema, que se forma esta «novedad» que va a vincular al artista aboliendo la figuración de lo revolucionario al inventar una vida. Esta interfaz es política al

revocar la doble política inherente a la lógica representativa” (Rancière, Distribución 7).

Tom Wolfe, en *La palabra pintada*, dice que el arte es literatura porque tiende a diluirse en el concepto, porque el arte moderno se encuentra en el paso de «ver para creer» a «creer para ver». La crítica de Wolfe al arte se dirige a la aparición de nuevos mecanismos pensantes inacabados que se legitiman como arte en la inexistencia de un presupuesto estable. Como decía Rancière se trata de un arte aplicado, un inventar una nueva vida:

«La pintura está emparentada con el arte y la vida», reza un famoso lema de Rauschenberg. «Ni una ni otra cosa están hechas. (Yo trato de actuar en la brecha entre ambas)» (Foster, 18).

Aquí se encuentra la nueva vida, en el *entre* del proyecto, allí el juego que Deleuze traducirá en ritmo. Para Deleuze hay una actividad pensante creativa, el genio es aquel que crea como la naturaleza; funda su propia normatividad, y por tanto, es pensado como juego:

El concepto de juego se ha introducido precisamente para mostrar que, en un juego, todos son co-jugadores. Y lo mismo debe valer para el juego del arte, a saber, que no hay ninguna separación de principio entre la propia confirmación de la obra de arte y el que la experimenta (Gadamer, 66).

Así, en el juego, el ritmo es un dinamismo completo pero inacabado, se funda como materia expresiva, está en condiciones de explotar su propia plasticidad, de esto se encargaron los dadaístas al intentar lograr la «obra de arte total» a través de la plasticidad de todo el arte hasta llevarlo a la literatura, Hugo Ball fue el encargado de llevar este proyecto a cabo:

Hemos desarrollado la plasticidad de la palabra hasta un punto que difícilmente puede ser superado. Este resultado lo hemos conseguido a expensas de la frase racional, construida lógicamente... la gente puede reírse si quiere; el lenguaje nos agradecerá nuestro celo, incluso si no hubiera de tener ninguna consecuencia inmediata visible. Hemos cargado a la palabra de fuerzas y energías que a nosotros nos ha hecho posible redescubrir el concepto evangélico de «palabra» (logos) como un conjunto mágico de imágenes. (Stangos, 100).

Para Wittgenstein se encuentra en la convención, para Deleuze en el ritmo. Es allí donde se encuentra el territorio, y el juego en el arte sucede en el “actuar en la brecha entre ambas”, en desterritorializar como propone Deleuze, lo que hace al ritmo, como unidad móvil, devenir, ser proyección, hace al arte ser siempre pensamiento. La plasticidad que se elabora en la ejecución de las obras dadaístas al intentar una *obra total* nunca excluye al que ve sino lo obliga a participar:

Nadie puede evitar ese «jugar-con». Me parece, por lo tanto, otro momento importante el hecho de que el juego sea un hacer comunicativo también en el sentido de que no conoce propiamente la distancia entre el que juega y el que mira el juego. El espectador es, claramente, algo más que un mero observador que contempla lo que ocurre ante él; en tanto que *participa* en el juego, es parte de él. [...] Toda obra deja al que la recibe un espacio de juego que tiene que rellenar (Gadamer, 69 y 73).

En Gadamer jugar “exige siempre un «jugar-con»”, esto los dadaístas lo tenían claro, la presentación de sus obras tenían lugar en la dinámica entre el espectador y la obra, en poder generar el *shock* en el hombre y ligarlo al juego de la obra, como Schwitters cuando leyó la *Ur-Sonate* y vinculó la risa del público a su recital fonético.

La reelaboración del territorio lo consiguieron los dadaístas, al ser los primeros en postular la «obra de arte total» y este proyecto se pudo elaborar por el intento de hacer una lógica plástica en todas las artes; pensando la obra Dadá como una totalidad, porque no hay persona ni sujeto, hay una autosuficiencia del reflexionar en el ámbito de todas las artes, aquí el artista Dadá tiene una preocupación por la técnica, por la materia expresiva que genera en la obra a través de la plasticidad del arte:

Para mí era una necesidad artística ocuparme con diferentes tipos de arte. La razón para ello no era, por ejemplo, el instinto de ampliar el ámbito de mi actividad, ni la aspiración a ser especialista en un tipo de arte, sino la aspiración a ser artista. Mi objetivo es la obra de arte total *Merz*, que reúne a todos los tipos de arte en una unidad artística. En primer lugar, he mezclado entre sí los tipos singulares del arte. He pegado poesías de palabras y de frases de tal manera que su ordenación rítmica da como resultado un dibujo. A la inversa, he pegado cuadros y dibujos en los que podían leerse frases. He clavado cuadros de tal manera que junto a los efectos pictóricos del cuadro surgía un efecto plástico relieve. Esto lo hacía para mezclar los límites de los géneros artísticos. Sin embargo, la obra de arte total «Merz» es el espacio escénico de «Merz», que hasta ahora sólo he elaborado de un modo teórico (González et al. 223).

Este manifiesto de Schwitters da cuenta del pensamiento hablado, siendo así la obra de *arte total* «Merz» un planteamiento teórico, el manifiesto se muestra como proyecto y este pensamiento está en las obras dadaístas, no hay un sentido presupuesto, los límites entre las artes han sido borrados y la solución es a través de la lógica plástica, es pensamiento y expresión, violenta al pensamiento, no sólo lo dice Schwitters en éste manifiesto sino también lo resalta Hans Richter en su libro:

Esta ruptura consciente con lo racional también puede explicar el súbito desarrollo de nuevas formas y de materiales artísticos en Dadá. Como carecíamos de preconcepciones con respecto a cualquier procedimiento o técnica, logramos sobrepasar a menudo, en los años siguientes, los límites de las artes individuales: pasábamos de la pintura a la escultura, del cuadro a la tipografía, del *collage* a la fotografía y al fotomontaje, de la forma abstracta a la imagen desarrollada en rollos, del rollo al film, del relieve al objeto encontrado por casualidad, al *ready-made*. Al borrarse las fronteras entre las artes, el pintor se vuelve hacia la poesía y el poeta hacia la pintura. Por todas partes se reflejaba esta nueva ausencia de fronteras. La válvula de seguridad estaba abierta. Por inciertos y desconocidos que fueran los ámbitos por los cuales nos aventurábamos, estábamos seguros de los caminos a seguir... ¡Y esos caminos conducían a todas partes! (Richter, 62 y 63)

Por primera vez el pensamiento y la lógica plástica empleada en las obras dadaístas son colocados en el plano de las cosas visibles, de las cosas temporales, de las huellas que toman el cuerpo. Los dadaístas por medio de su arte y anti-arte le dicen algo a la vida, se piensa de otro modo ya que toman distancia, y su creación es una risa del todo sin fundamento en palabras de Tzara “creencia absoluta indiscutible en cada dios producto inmediato de la espontaneidad; *dadá*” (González et al. 198), en la obra Dadá hay sensación, e incluso impulso y deseo de una nueva vida a un nuevo arte.

Ciertamente la desaparición de las fronteras del arte es otro lenguaje, es un juego que posibilita otro mundo de significaciones. Es construir el *arte total* a través de la lógica plástica, el artista anima al arte y el arte constituye al artista. La perpetuidad de creación Dadá se presenta por la afición que genera en su proyecto, el azar es como un golpe de dados que jamás se volverá a lanzar. Los dadaístas posibilitaron la pura potencia del arte en la apertura de “la válvula de seguridad”. La obra dadaísta deviene un encuentro dinámico con la vida y el

juego, un movimiento indiscernible de los modos de ser afectado, incorporando un estado de cosas que encarnan el acontecimiento, aquí el arte siendo arte va más allá de su esencia, pero esto sólo se logra desde el arte mismo, la idea es lanzar el pensamiento mismo más allá de las formas, el arte se proyecta más allá de sí mismo, tiene algo que decirle a la vida. El arte es signo porque se ensambla en el orden rítmico de las relaciones donde encuentra su consistencia. Consistencia entre sus relaciones internas y externas, constituye un territorio, politizado, en el ensamblaje por el cual los elementos del medio –de la obra Dadá- se vuelven expresivos.

#### 4. MATERIA EXPRESIVA: EL ACONTECIMIENTO EN LA PRODUCCIÓN DADAÍSTA

##### 4.1 El acontecimiento dadaísta

Para hablar de la relación de arte igual vida, tomaré la teoría que construye Deleuze que se centra en cómo la estética tiene que ver con la construcción de materia expresiva (concepto que he tratado en el empleo de los dadaístas en su producción artística) que resiste a la canalización comercial de arte. El arte con el dadaísmo no desaparece, se convierte en acto simbólico, surgen sólo flujo de relaciones, no existe una identidad arte primordial, se puede asumir una identidad cualquiera, esa identidad hasta pelea consigo misma.

Este movimiento del arte que no se permite una territorialización<sup>7</sup> trascendente es el que, de acuerdo con Deleuze, hace que la materia expresiva cree nuevos bloques de sensaciones, lo que proporciona una experiencia singular de la obra, una configuración de la sensibilidad que expresa la obra.

Ejemplos como «Étant Donnés» de Marcel Duchamp, La «columna» de Schwitters, los «poemas fonéticos» de Hugo Ball, Hausmann, Schwitters, R. Huelsenbeck, T. Tzara y M. Janco, mencionados anteriormente, dan cuenta de este nuevo arte que nació con el dadaísmo, su preocupación recaía en lograr que el arte se revitalizara:

Buscábamos un medio que volviera a convertir el arte en un instrumento significativo de vida [...] Todos nos hallábamos identificados en la búsqueda de un nuevo contenido (Richter, 53).

---

<sup>7</sup> La *Territorialización* entendida en términos de Deleuze como “El acto del ritmo devenido expresivo [...] En un territorio, las funciones no son anteriores, suponen en primer lugar una expresividad que crea territorio. En ese sentido, el territorio, y las funciones que en él se ejercen, son productos de la territorialización.” (Deleuze y Guattari, *Mil Mesetas* 322).

Esto hace que el arte Dadá soporte la vida misma de lo humano, enfatizando a la vida como juego en la obra de arte o en el azar como elemento primario para sus obras, todas estas reglas son conceptos completos pero en su proceder plástico azaroso es inevitablemente inacabado. M. Janco hace mención de lo que el dadaísmo significó para él:

“Dadá no sólo fue una escuela artística sino una señal de alarma del espíritu contra la declinación de los valores, la rutina y la especulación, un llamado desesperado, en beneficio de todas las formas de arte, para establecer una base creadora, una toma de conciencia nueva y universal de arte” (Ibíd., 54).

En el juego el hombre encuentra el estatuto de artista y su vínculo con la vida:

“Se lleva el arte a la vida cotidiana y a las experiencias extraordinarias, se lo somete a los mismos riesgos, a las mismas leyes de lo imprevisible, al mismo juego de las fuerzas vitales. El arte ya no es un estímulo emocional serio e importante, ni una tragedia sentimental, sino el resultado de la experiencia vivida y de la alegría de vivir” (Ibíd.).

Es importante el presupuesto que manejan siempre las vanguardias de hacer siempre un arte como proyecto, tratando de tener un origen que pretende ser el arte cuando después de desterritorializarse proyecta reterritorializarse, pretendiendo ser objeto de nuevas sensaciones, percepciones y configuraciones de nuevas experiencias que impacten al espectador de manera violenta porque “las artes plásticas dadaístas, sin dejar de evolucionar en el marco de la literatura Dadá, han tenido, no obstante, un desarrollo propio”(Ibíd.), de ahí la importancia de los manifiestos frente a la institución arte de la época:

La salud como literatura, como escritura, consiste en inventar un pueblo que falta. [...] No escribimos con los recuerdos propios, salvo que

pretendamos convertirnos en el origen o el destino colectivos de un pueblo venidero todavía sepultado bajo sus tradiciones y renunciadas [...] Poner de manifiesto en el delirio esta creación de una salud, o esta invención de un pueblo, es decir una posibilidad de vida. Escribir por ese pueblo que falta («por» significa menos «en lugar de» que «con la intención de» (Deleuze, *Crítica* 16-17).

El impacto que genera cada manifiesto, cada presentación de una obra de arte Dadá, genera una afección nueva en el espectador y no es una afección acabada (posibilita un pueblo por venir, una nueva experiencia) de lo contrario no permitiría una amplitud de la percepción. Alain Badiou comenta qué es para él un manifiesto y aclara el concepto de un *pueblo por venir*.

Parece innegable que el manifiesto es un anuncio, un programa. “Los proletarios no tienen nada que perder [...] más que sus cadenas. Tienen, en cambio, un mundo que ganar”, concluye Marx. Ese “mundo por ganar” es una opción sobre el futuro. Lo programático no es, al parecer, del orden de la urgencia presente de lo real. Se trata de una finalidad, de las condiciones de que algún día sucederá, de una promesa (Badiou, 174).

La percepción surge dentro de la reacción provocada por las experiencias artísticas de los dadaístas. Entre la acción y reacción que se presenta en una puesta en escena de una obra dadaísta hay un intervalo, bien sea la reacción antes de la risa, el *shock* causado por la obra o el manifiesto. Tomemos apartados de manifiestos como ejemplo:

Manifiesto Dadá (1918)

T. Tzara

Para lanzar un manifiesto es preciso querer A.B.C., fulminar contra 1,2,3, impacientarse y aguzar las alas para conquistar y esparcir a grandes y pequeños a,b,c, firmar, gritar, jurar, arreglar la prosa a manera de evidencia absoluta, irrefutable, probar su non plus ultra y mantener que la novedad se asemeja a la vida misma [...] Libertad: *dadá, dadá, dadá*, aullido de los dolores crispados, entrelazamiento de los contrarios y de todas las contradicciones, de los grotescos, de las inconsecuencias: *la vida* (González et al. 191 y 198).

[...]

Manifiesto dadaísta de Berlín (1918)

R. Huelsenbeck

El arte en su realización y dirección depende del tiempo en el que vive, y los artistas son criaturas de su época. El mejor será aquél que en sus contenidos de conciencia presente los mil problemas de su tiempo [...] Los artistas mejores y más fabulosos son aquellos que reúnen a cada hora los pedazos de su cuerpo desmembrado por el laberinto de las cataratas de la vida, concentrados en la comprensión de la época, sangrando en las manos y en el corazón.

[...]

La palabra *dadá* simboliza la relación más primitiva con la realidad circundante; con el dadaísmo se abre paso con pleno derecho una nueva realidad. La vida se manifiesta como un barullo simultáneo de ruidos, colores y ritmos espirituales, que es aceptado de un modo

imperturbable en el arte dadaísta con todos los gritos y fiebres sensacionales de su psique cotidiana osada y brutal (Ibíd., 205-206).

De esta manera surge esta nueva percepción especial que presenta un intervalo temporal entre la acción y la reacción. Hay una percepción consciente, es una aprehensión parcial de la promesa, surge la percepción del sujeto, pero el sujeto surge como residuo del juego de la obra Dadá actuando entre sí, el sujeto no es factor exterior de la obra, el sujeto es un intervalo y nunca deja de ser parte de la obra, siempre lo vincula:

El manifiesto es la reconstrucción, en un futuro indeterminado, de aquello que, por ser del orden del acto, de la fulguración fugaz del instante, no se deja nombrar en presente. Reconstrucción de algo para lo cual, atrapado en la singularidad evanescente de su ser, no conviene ningún nombre (Badiou, 175).

Cuando surgen los manifiestos el arte se presenta como juego, pone en juego la novedad, el arte como juego muestra un por venir, niega su propio presente en nombre de un futuro por venir, a su vez nace una nueva percepción como tal, reconfigurando el mundo para dar nuevas experiencias a aquellos que tengan la posibilidad de verse afectados por la aparición de las obras dadaístas.

Dadá era, en el sentido más amplio del término, una concepción del mundo, un proyecto de mundo. En este movimiento se impone con constante intensidad no sólo el rechazo del canon de los clichés de la civilización; no sólo la idea, alimentada por la conciencia apocalíptica de la catástrofe de la guerra, de que con el arte aferrado a las convenciones del cuadro de caballete únicamente se puede abarcar una porción, un fragmento de la realidad; se impone también la decisión de hacer tabla rasa, de desnudar todas las frases, de remontar el arte a su hora cero, a aquel estadio en el que aún no puede diferenciarse de todo el 'registro

de manifestaciones vitales humanas' (Baarder). Es precisamente la anhelada coincidencia de vida y arte lo que legitima a los dadaístas para apoderarse de cualquier manifestación vital humana e intentar dotarle de sentido (Hofmann, 334).

Existe entonces, un menosprecio por la tradición, por la pureza estilística, toda obra dadaísta se resiste a la reproducción de la misma manera en que los manifiestos contribuyen a la perpetua creación de lo nuevo, siendo las obras Dadá una forma revolucionaria en el hecho de entrar en el juego, puesto que cualquier obra dadaísta está creada para que sea experimentada activamente y no sea un simple acto contemplativo.

Existe un problema frecuente en el cual incurren varios investigadores y es pedir resultados de las promesas de la vanguardia, exigir el *nuevo pueblo*, el *nuevo hombre* y medir el arte vanguardista a través de sus resultados, eso es volver a la tradición, volver a pedir que se mantenga una línea del arte a partir de nuevos elementos, de esta manera lo aclara Badiou:

Comprobar que ninguna de las promesas de un programa estético se ha cumplido es hacer una mala crítica de éste [...] Pero un programa no es un contrato ni una promesa. Es una retórica que sólo mantiene con lo que ha sucedido efectivamente una relación de cobertura y protección. Las vanguardias activaron en el presente las rupturas formales y produjeron de manera simultánea, en forma de manifiestos y declaraciones, la envoltura retórica de esa activación. Envolvieron el presente real en un futuro ficticio. Y dieron a esta doble producción el nombre de "nueva experiencia artística" (Badiou, 176).

Lo que queda es actuar entre la brecha en donde la experiencia tiende a ser un proyecto: la vida y el arte:

Esa invención retórica de un por venir de lo que está existiendo bajo las trazas del acto es, señálemoslo, algo útil y hasta necesario tanto en política y arte como en el amor, en el que el “te amo para siempre” es el manifiesto, evidentemente súper realista de un acto incierto (Ibíd.).

En esta misma ejecución del *acto incierto* se precipita la posibilidad de la promesa, la promesa guarda las potencias de lo efímero del presente, de esta manera la promesa tiene valor y estos manifiestos son actos de potencia de afirmación del presente.

Aquí se puede ver la obra de arte Dadá bajo la categoría de promesa porque la obra dadaísta nunca es acabada, ya que es un obrar: es producción inacabada; se entiende la obra como un lugar donde se da la apertura y acontece la vida, la obra siendo el producto es el ámbito donde acontece la vida: “El acontecimiento no es lo que acontece (accidente); está en lo que acontece, lo expresado puro que nos hace señas y nos espera” (Deleuze, Lógica 191).

La manera en que obra el acontecimiento en la obra de arte Dadá es por medio de la instalación («Étant Donnés»), ponerlo o situarlo, alzándose en sí mismo, la obra abre una nueva perspectiva y obra el acontecimiento de su verdad, de su relación con la vida, se levanta una nueva configuración sensible y abre las relaciones del pensamiento, hay una pluralidad de significados.

El sujeto frente a la obra se distingue así mismo y se identifica con el objeto, como en la presentación de los poemas fonéticos, la “columna de Schwitters” o en la mirilla en la instalación «Étant Donnés», el hombre no puede actuar, queda en *shock* reaccionando únicamente a una intensidad afectiva, “no se puede decir nada más, nunca se ha dicho nada más: hacerse digno de lo que nos acontece, quererlo, pues, y desprender su acontecimiento, hacerse hijo de sus propios acontecimientos (los de uno mismo)” (Ibíd.) y esto se efectúa en la ejecución de

una obra dadaísta. Para aclarar como surge el acontecimiento tomaré unos ejemplos de Deleuze:

Cuando el samurai que defiende la ciudad se pregunta qué está haciendo allí, «¿qué es hoy un samurai, justo en este momento de la Historia?» Cuando el soldado en fuga o mortalmente herido se ve huir, se ve morir, ambos experimentan una urgencia más alta que la de la situación, hacen preguntas inútiles que paralizan la acción y que sin embargo le conciernen de manera principal. Cesan entonces de actuar para ver, pero no reconocen lo que ven. El mundo ha dejado de ser reconocible. Se vuelven «videntes», perfectos «idiotas» (Ibíd., 122).

Esto mismo es lo que sucede cuando uno está presente en una obra dadaísta, bien sea fisgoneando por la mirilla, contemplando la “columna”, siendo espectador de un recital de poemas fonéticos, ejecutando o leyendo el método de cómo “hacer un poema dadaísta”, el *shock* que se genera en la obra Dadá evidencia que el hombre experimenta *una urgencia más allá de la situación* que se le presenta y le *conciernen de manera principal*, en la obra Dadá no hay una concentración de estímulos, existe la dispersión, el arte se fragmenta, y toda esta crisis se da por medio del acontecimiento, porque es inmanente<sup>8</sup>:

El dadaísmo ha mostrado un amplio frente dónde se encuentran las posibilidades creativas de una transformación del mundo, que sitúan el hacer por encima del imitar, la elaboración de la realidad por encima de la descripción de la misma. Una transformación del mundo como ésta no piensa en las estrechas categorías de la obra de arte o de un determinado género expresivo: su expansionismo es potencialmente

---

<sup>8</sup> Deleuze explica que en lo inmanente todo está, no hay que imaginar una trascendencia porque no se deben presuponer individuos, lo inmanente es infinito, es un universo de multiplicidad no jerarquizada, todos son *uno* y lo *mismo*, es movimiento en estado puro; una univocidad que implica todo tipo de diferenciaciones. En este plano no existe ni conciencia ni cosa, por ahora todo son uno y lo mismo, es una *unidad polifónica*.

ilimitado, dejando que se entrelacen todas las capas materiales, reales y semánticas posibles (Hofmann, 336).

De esta manera, el ser es acontecimiento, ese acontecimiento es algo que demanda pensar, es el encuentro contingente que lleva a pensar, la obra dadaísta logra esto por medio de la presentación en escena y del *shock* que genera en el hombre, hay tanta intensidad que el acontecimiento no puede ser aprehendido por un sujeto, no puede incorporarlo, supera al sujeto y lo deja paralizado, el hombre se ve forzado a pensar lo impensable, es obligado a pensar, aquí no hay voluntad del sujeto porque la obra Dadá fuerza a pensar y se convierte en objeto de lectura, ya no es una obra donde se construye tradición sino surge un nuevo arte en sí mismo, ahora el arte se revitaliza y todo es posible.

La “columna de Schwitters” es un ejemplo importante para dar cuenta del acontecimiento, existe otro ejemplo de Deleuze que sirve para corroborarlo:

“Cuando yo digo «Alicia crece», quiero decir que se hace más grande de lo que era. Pero también, y por eso mismo, se hace más pequeña de lo que es ahora. Por supuesto, no es al mismo tiempo que es más grande y más pequeña. Pero es al mismo tiempo que ella deviene. Es más grande ahora; era más pequeña antes. Pero, a la vez, es a un mismo tiempo que uno se hace más grande de lo que era y que uno se hace más pequeño de lo que se deviene. Esta es la simultaneidad de un devenir lo propio del cual es esquivar el presente. En tanto que esquiva el presente, el devenir no soporta la separación ni la distinción del antes y el después, del pasado y el futuro” (Deleuze, Lógica 9).

En la *columna de Schwitters* sucede lo mismo, la columna «crece», y es un continuo crecer que no se detiene, el acontecimiento esquiva el presente en la medida en que hay pasado y se hace futuro. El acto de crecer se genera a cada momento que se le añade algo a la “columna”, de esta manera existe una

coexistencia temporal simultanea entre el presente que es lo que se le agrega y el pasado que es lo que dejar de ser. El presente de la obra, para ser presente, tiene que pasar (me refiero a que sea pasado, a lo que ya tiene adentro la «columna») para dar paso a un nuevo presente de la obra:

El futuro y el pasado del acontecimiento tomado en sí mismo, esquivo todo presente, porque está libre de las limitaciones de un estado de cosas, siendo impersonal y preindividual, neutro, ni general ni particular (...) o más bien que no tiene otro presente que el del instante móvil que lo representa, siempre desdoblado en pasado-futuro, formando lo que habremos de llamar la contra-efectuación (Ibíd., 193).

En el acontecimiento de la *columna de Schwitters* no hay un presente, porque se diluye entre el pasado inmediato y el futuro próximo de la obra. El acontecimiento no se reduce a su efectuación, porque no dispone de un presente, lo esquivo en la medida que hay pasado inmediato y futuro próximo. Por eso las obras dadaístas tenían que ser presentaciones, era presentar la obra al hombre –en los poemas fonéticos el dadaísta era el encargado de presentar y recitar su poema-. Los verbos infinitivos expresan mejor el acontecimiento (crecer, recitar, presentar, vivir, etc.), por medio de este empleo se hace un desplazamiento del ser al verbo, no hay voluntad en el acontecimiento, tan sólo sucede, es impasible, es el tiempo del puro devenir.

El acontecimiento sería entonces lo que se nombra pero también lo que no se alcanza a nombrar, lo que se ve y lo que no se alcanza a ver (como en «Étant Donnés»), eso que siempre se escapa es el acontecimiento, el arte nunca podrá revelar la naturaleza misma del acontecimiento, pero por el hecho de que no se pueda evidenciar, el arte puede dar cuenta de la incapacidad de mostrar la naturaleza misma del acontecimiento. Por eso mismo el ideal de una «obra de

arte total» no se puede lograr, pero en el mismo intento de conseguir la *obra total* y fracasar se evidencia la incapacidad de aprehender el acontecimiento.

El acontecimiento es enfrentarse a lo impensable, a lo no previsible, pensar es violentar el pensamiento y destruir al agente para que éste exista; la salida del pensamiento es la llegada a la conclusión, pero el acontecimiento es inaprehensible, por tanto el pensamiento es una tragedia al ser inagotable.

La relación del dadaísmo con el acontecimiento en Deleuze, se logra ver porque ambos logran mostrar la relación del arte con el pensamiento, lo posible en el arte abre al pensamiento porque es la pura apertura de posibilidades. Destruyendo la mediación de un sujeto o agente, ambas posturas logran un choque de la mirada, ahora todo se puede hacer en el arte<sup>9</sup>, pone nuestra mirada en tensión y nos hace ver de otra manera, el arte es la producción de lo posible, producción del acontecimiento que reconfigura la mirada. El arte Dadá descentra y abre nuevas posibilidades de percepción, es *asubjetivo*, puede existir un devenir impersonal, es pensamiento sin sujeto, sólo cuando el sujeto se ha ido aparece el pensamiento, y reconfigura las posibilidades de experiencia, crea nuevas posibilidades de lo sensible, es otra forma de vida, sólo eliminando al sujeto se muestra otra potencia del arte, lo que acontece en el arte es la vida, pero la vida como lo posible indeterminado.

---

<sup>9</sup> Esta apertura de todo lo posible en el arte no permite que cualquier cosa que se haga sea arte o que todos seamos artistas por cualquier dibujo que hagamos, debe existir cierto compromiso con el obrar o el hacer del artista; lo posible en el arte de vanguardia se generó como manifiesto, como potencia de ruptura y de nuevas configuraciones de sensibilidad, los dadaístas al dar esta apertura generaron un nuevo campo en el arte una búsqueda inacabada, como lo menciona Hans Richter: “En el arte de hoy se titubea de una receta de éxito a otra. Y, sin embargo, eso sólo sucede en la superficie. ‘La creación se encuentra todavía en fragmentos bajo los desechos de un mundo que casi ya no puede expresarse’ (W. Weidle, *La inmortalidad de las musas*). Bajo la ‘superficie’, la búsqueda continúa: el autosacrificio del individuo al servicio de la convicción profunda de un compromiso moral, sea el pop-art, sea el arte clásico. Nadie podrá decir cuándo, dónde o de qué rincón se abrirá paso de nuevo, a partir de este vacío, la búsqueda ininterrumpida del hombre en busca de una auténtica imagen de sí mismo. Pero quiero creer que, aun en este anti-arte, ese día no está lejos.” (228). Se ha diluido la noción de Arte con A mayúscula, el compromiso exige una validación el arte y del artista, ya no se hace arte con sólo fabricar algo, de eso se trata la apertura a nuevos campos, todo se puede hacer siempre que cuente con un compromiso, éste es el que valida todo espectro de posibilidades de la búsqueda continua.

## Conclusiones

Es la extrañeza del dadaísmo la que nos impacta, su resistencia despliega las potencias propias del arte y permite el acontecimiento de la vida, lo que obra en la obra de arte es el acontecimiento de la vida, así el arte es político en la medida en que genera una ruptura en los modos de experiencia dados, en medio de la ruptura emerge la promesa, trabajando desde lo interior de lo sensible, configurando un nuevo sensible en la época, permitiéndole al arte rebasar sus fronteras: el arte es forma en tanto acontece. Lo propio del dadaísmo es que emprende un proceso de lo impuro (arte clásico) a lo puro; y aún, en el proceso de pureza, muestra que en el intento de purificar lo impuro se ha dejado la impureza presente.

En el intento de lograr la «obra de arte total», se logró una apertura en campo del arte y sólo a través de una lógica plástica pudo llevarse a cabo. El empleo plástico que se le dio al arte permitió que surgiera el acontecimiento como lo inalcanzable, y eso mismo sucedía con la «obra de arte total», al no lograrla no daba cuenta de su fracaso, sino de su potencia de alcanzar lo inaprehensible de la obra y del acontecimiento, su intensidad hace que no se pueda presentar, sólo en el fracaso del intento me doy cuenta que no se puede mostrar el acontecimiento o la obra total.

La obra dadaísta siendo incapaz de mostrar toda una totalidad me muestra sin mostrar el carácter impresentable de la «obra de arte total». El movimiento dadaísta me abre a otra experiencia frente al arte, crea otras posibilidades de lo sensible, es la apertura que genera una nueva perspectiva y se levanta un mundo que abre y rompe las fronteras en el arte, hay una pluralidad de mundos. La apertura es lo que no podía verse, esas nuevas fuerzas que antes no tenía el arte; el arte aparece y, en su aparecer, desaparece, el dadaísmo se da en el espacio de

la *desocultación*. El arte, en este caso, sería un enigma, cuando se retiene, dona, cuando rehúsa su esencia, se esencia. El arte no es sino que se da, es donación, se da porque se rehúsa, algo se oculta: así es el acontecimiento. Lo que acontece en el arte es la vida pero vida como posible.

Lo posible abre al pensamiento porque abre a nuevas posibilidades de experiencia, cuando sucede esto el pensamiento es forzado a pensar lo impensable, se opone al saber porque es reductible, mientras que el pensar le es constitutivo su impoder (su incapacidad de realizarse) y choque con su impotencia, el pensamiento al enfrentarse a lo impensable no se reduce a saberes.

El movimiento dadaísta a través de una lógica plástica intenta una unificación de la vida en todos sus aspectos, puesto que la vida está dividida en sus facetas, la idea siempre fue unificar eso mismo en una obra, en una misma unidad que es la vida, efectuar la vida como fuerza, porque hay una vida des-espiritualizada, la vida se ha empobrecido, ha perdido sus fuerzas, la tradición se ha encargado de petrificar la vida, generó la distancia entre el sujeto y el objeto; y este objeto ahora es inerte, es objeto-cuantificable, medible, matemático. Es ley que posee leyes de necesidad causal. En los dadaístas existe una necesidad de re-espiritualizar los objetos, volverlos materia expresiva, de ahí que se le diera paso al azar para la destrucción de la causalidad en la creación, en la vida, el azar es el principio fundamental para dar cuenta del acontecimiento y el juego será un espacio al modo de la vida (es azar controlado, juego del arte con reglas: completo pero inacabado), o en el caso del lenguaje un nuevo uso de la palabra, pues la tradición ha empobrecido las cosas, cada obra Dadá hace una nueva reflexión entre arte y vida: la «obra de arte total».

**Dadá:** El propósito que logró en su proceder plástico fue producir un nuevo habla; lo humano siempre está en cambio, lo humano es plástico: *Dadá*; arte como estrategia de producir hombres: *Dada*; nuevo hombre: *Dadá*; la vida como forma

plástica: *Dadá*; la forma plástica siempre tiene algo que decirle a la vida: *Dadá*; formas plásticas de la vida: *Dadá*; pensar de otro modo: *Dadá*; lanzar el pensamiento más allá de las formas: *Dadá*, arte que se proyecta más allá de sí mismo: *Dadá*; arte como arma: *Dadá*; arte como estrategia política: *Dadá*; arte en esencia pensamiento: *Dadá*; configuración de un sensible: *Dadá*; nuevo material expresivo: *Dadá*; nueva manera inusual: *Dadá*; arte tomado como acontecimiento: *Dadá*; arte como juego que muestra un por venir: *Dadá*; juego en el cual el hombre alcanza el estatuto de artista: *Dadá*, vida que opera como juego y puede dialogar porque está al mismo nivel: *Dadá*; arte, anti-arte: *Dadá*; negación y destrucción de *Dadá*: *Dadá*:

Libertad: *dadá, dadá, dadá*, aullido de los dolores crispados, entrelazamiento de los contrarios y de todas las contradicciones, de los grotescos, de las inconsecuencias: *la vida*

Tristan Tzara, *Manifiesto Dadá*, 1918.

(González et al. 198).

## BIBLIOGRAFÍA

BADIOU, Alain. El siglo, Buenos Aires: Manantial, 2005.

BALL, Hugo. Die Flucht aus der Zeit. "Romanticidades". Trad. Celia Martín. Sin Título. 6. Cuenca, 1996.

BÜRGER, Peter. Teoría de la vanguardia, trad. Jorge García, Barcelona: Ediciones Península, 1987.

CACCIARI, Máximo. "De Hegel a Duchamp". El Dios que baila. trad. Virginia Gallo, Buenos Aires: Paidós, 2000.

DELEUZE, Gilles y Félix Guattari. Mil Mesetas: capitalismo y esquizofrenia. Valencia: Pre-Textos, 2000.

DELEUZE, Gilles. Lógica del sentido. Barcelona: Barral editores, 1969.

DELEUZE, Gilles. Crítica y Clínica. Barcelona: Anagrama, 1997.

DERRIDA, Jacques y Bernard Stiegler. Ecografías de la televisión: entrevistas filmadas. Buenos Aires: Eudeba, 1998.

FLORES, A. Juegos del lenguaje y significados. En: Botero Juan José (ed.), 1995.

FOSTER, Hal. El retorno de lo real. "¿Quién teme a la neovanguardia?". Madrid: Akal, 2001.

GADAMER, Georg. La actualidad de lo bello, Barcelona: Paidós, 1991.

GONZÁLEZ, Ángel, Francisco Calvo Serraller y Simón Marchán Fiz. Escritos de Vanguardia 1900/1945. Madrid: Istmo, 2003.

HOFMANN, Werner. Los fundamentos del arte moderno. Barcelona: Ediciones Península, 1992.

KRAUSS, Rosalind E. El inconsciente óptico. Trad. Miguel Cloquell. Madrid: Tecnos, 1993.

PAZ, Octavio. “\*Water writers always in \*plural”. El paseante. 8. (1988): 10-32

RANCIÈRE, Jacques. El desacuerdo. Política y filosofía. Trad. Pons, H. Buenos Aires: Nueva visión, 1996.

\_\_\_\_\_. La distribución de lo sensible, trad. Adriana Salazar, s.d.

\_\_\_\_\_. Sobre políticas estéticas. Trad. Arranz, M. Barcelona, Paidós, 2005.

RICHTER, Hans. Historia del dadaísmo. Buenos Aires: Nueva Visión, 1973.

STANGOS, Nikos. Conceptos de arte moderno. Madrid: Alianza, 1986.

TZARA, Tristan. Siete manifiestos DADA. Barcelona: Tusquets, 1972.

TOMKINS, Calvin. Duchamp. Trad. Mónica Martín. Barcelona: Anagrama, 1999.

WALDBERG, Patrick. Dadá. La función de rechazo. El surrealismo. La búsqueda del punto supremo. México: FCE, 2004.

WOLFE, Tom. La palabra pintada. España: Anagrama, 1976.