

Textos

CHARLA DADÁ (1918)

R. HUELSENBECK

Charla dadá, mantenida en la Galería Neumann, Berlín, Kurfürstendamm, el 18 de febrero de 1918.

Señoras y señores:

Hoy tengo que decepcionarles; espero que no me lo tomen demasiado a mal. Pero si me lo toman a mal, me da exactamente lo mismo. Nos hemos reunido aquí para una lectura de poetas. Ustedes desean oír a algunos poetas, tal como se presentan y tal como resucitan sus versos. Los poetas son portadores de la cultura y ustedes desean absorber la cultura. Ustedes han pagado dinero para poder absorber cultura. Pero, como les he dicho, debo decepcionarles. Me he decidido a dedicar esta lección al dadaísmo. El dadaísmo es algo que ustedes no conocen, pero tampoco necesitan conocer. El dadaísmo no era una tendencia artística, ni una tendencia en la poesía; ni tenía nada que ver con la cultura. Fue fundado durante la guerra en Zúrich en el Cabaret Voltaire por Hugo Ball, por mí, por Tristán Tzara, Janco Hans Arp y Emmy Hennings. Dadá quería ser más que cultura y quería ser menos; exactamente no sabía qué quería ser. Por esta razón si ustedes me preguntan qué es dadá, les diría: no era nada y no quería nada. Dedico, por consiguiente, esta conferencia a los poetas respetados de la nada. Por favor, sigan tranquilos, no se les causará ningún sufrimiento corporal. Lo único que les podría suceder es esto: que ustedes hayan gastado inútilmente su dinero. En este sentido, señoras y señores: ¡Viva la revolución dadaísta!

(Citado en Huelsenbeck: *Dada, eine literarische Dokumentation*, Rowohlt, Reinbeck, 1964, pág. 30.)

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 los mil problemas de su tiempo; en el que uno observe que se desahoga de las explosiones de la última semana, que escoja constantemente sus miembros bajo el impacto del último día. 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.

¿Ha satisfecho el expresionismo nuestras esperanzas en un arte que sea un balotaje de nuestros asuntos más vitales?

¡NO! ¡NO! ¡NO!

¿Han satisfecho los expresionistas nuestras esperanzas en un arte que nos queme en la carne la esencia de la vida?

¡NO! ¡NO! ¡NO!

Los expresionistas en la literatura y en la pintura se han agrupado, bajo el pretexto de la interiorización, en una generación que en la actualidad espera ya ansiosamente su apreciación literaria e histórico-artística y es candidata a un honroso reconocimiento de los ciudadanos. Bajo el pretexto de propagar el alma se han acostumbrado, en su lucha contra el naturalismo, a los gestos patético-abstractos, que tienen como presupuesto una vida carente de contenido, cómoda e inamovible. Los escenarios se llenan de reyes, poetas y naturalezas fantásticas de todo tipo; la teoría de una concepción bonificada del mundo, cuya manera infantil, más *naïve* psicológicamente, debe seguir siendo significativa para un apéndice crítico del expresionismo, sublimiza las mentes inactivas. El odio contra la prensa, el odio contra los anuncios, el odio contra la sensación habla en favor de hombres, para los que su sillón es más importante que el ruido de la calle y sacan partida de ser engañados por cualquier chanchullero de vía estrecha. Aquella resistencia sentimental contra una época, que no es mejor ni peor, más reaccionaria o más revolucionaria que todas las demás épocas, aquella oposición mitigada, que mira de reojo las plegarias y el incienso, cuando no prefiere hacer sus dardos de cartón a base de versos yámbicos áticos —éstas son propiedades de una juventud que nunca ha comprendido lo que significa ser joven—. El expresionismo, descubierto en el extranjero, se ha convertido de una manera arbitraria en Alemania en un idilio de buen negocio y esperanza de una buena posición. Ya no tiene nada que ver con las aspiraciones de hombres activos. Los firmantes de este manifiesto, bajo la llamada de combate

¡¡dadá!! se han agrupado para hacer propaganda de un arte, del que esperan la realización de nuevos ideales.

Ahora bien, ¿qué es el dadaísmo?

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 en toda su realidad brutal. En esto estriba la encrucijada agudamente pronunciada, que separa al dadaísmo de todas las corrientes artísticas anteriores y sobre todo del *futurismo*, al que hace poco algunos imbéciles han considerado como una nueva edición de la realización impresionista. El dadaísmo, por primera vez, ya no se enfrenta de un modo estético a la vida, ya que hace trizas en sus partes integrantes todos los tópicos de la ética, de la cultura y de la interioridad, que no son más que abrigos para músculos débiles.

La poesía «bruitística» describe un tranvía tal como es, la esencia del tranvía con los bostezos del jubilado Schulze y los chirridos de los frenos.

La poesía «simultaneista» muestra el sentido de la caza entremezclada de todas las cosas, mientras el señor Schulze lee, el tren balcánico atraviesa el puente en Nisch, un cerdo gime en la bodega del carnicero Nuttke.

La poesía «estática» ahorra palabras a los individuos, de las letras de la palabra bosque emerge el bosque con sus copas, libreas forestales y jabalinas, tal vez aparece también una pensión, puede ser Bellevue o Bella Vista. El dadaísmo conduce a nuevas posibilidades y a formas expresivas inéditas en todas las artes. Ha hecho bailar al cubismo en el escenario, ha propagado en todos los países de Europa la *música «buitristica»* de los futuristas (cuya pura propiedad italiana no desea universalizar). La palabra *dadá* señala al mismo tiempo la internacionalidad del movimiento que no está vinculado a ninguna frontera, religión u oficios. «Dadá» es la expresión internacional de esta época, el gran partido de oposición de los movimientos artísticos, el reflejo artístico de todas estas ofensivas, congresos de la paz, peleas en el mercado de verduras, banquetes en la explanada, etc. «Dadá» quiere el aprovechamiento del *nuevo material en la pintura*.

«Dadá» es un club, que se ha fundado en Berlín, al que puede entrarse sin aceptar compromisos. Aquí todo el mundo es presidente y todo el mundo puede hacer uso de la palabra, cuando se trate de cuestiones artísticas. «Dadá» no es un pretexto para la ambición de algunos literatos (como nuestros amigos desean hacer creer); «Dadá» es una especie de espíritu, que puede revelarse en cualquier conversación, de

tal modo que uno puede decir: éste es un *dadaísta*, aquél no; en consecuencia, el Club Dadá tiene miembros en todas las partes de la tierra, tanto en Honolulu como en Nueva Orleans y Meseritz. Ser dadaísta puede significar bajo ciertas circunstancias ser más comerciante, más hombre de un partido que artista —ser artista solamente por casualidad—. Ser dadaísta significa dejarse abatir por las cosas, estar contra toda formación de sedimentos, sentado un momento en una silla; significa haber tenido la vida en peligro. (Doctor Wengs ya sacó el revólver de los bolsillos del pantalón.) Un tejido se rasga entre las manos, uno dice sí a la vida, que quiere ser más elevada por medio de la negación. Afirmar-negar: el escamoteo enérgico de la existencia encrispa los nervios del auténtico dadaísta. Así yace, así caza, así anda en bicicleta, mitad Pantagruel, mitad Francisco, y ríe y ríe. ¡Contra la actitud estético-ética! ¡Contra la abstracción anémica del expresionismo! ¡Contra las teorías que mejoran el mundo de las cabezas huecas literarias! ¡Por el dadaísmo en la palabra y en la imagen, por el acontecimiento dadaísta en el mundo! ¡Estar en contra de este manifiesto significa ser dadaísta!

Tristán Tzara, Franz Jung, George Grosz, Marcel Janco, Richard Huelsenbeck, Gerhard Preiss, Raoul Hausmann.

O. Lüthy, Frédéric Glauser, Hugo Ball, Pierre Albert Birot, María d'Arezzo, Gino Cantarelli, Prampollini, R. van Rees, Madame van Ressa, Hans Arp, G. Täuber, Andrée Morosini, Francois Mombello-Pasquati, 1918.

(En *Dada-Almanach*, Berlín, Reiss, 1920, págs. 36-41. Redactado por Huelsenbeck en abril de 1918 y firmado por el resto de los miembros; leído en abril de 1918 en Berlín.)

PANFLETO CONTRA LA CONCEPCIÓN DE LA VIDA DE WEIMAR (1919)

R. HAUSMANN

¡Yo anuncio el mundo dadaísta!

Me río de la ciencia y de la cultura, estas seguridades miserables de una sociedad condenada a muerte.

¡Cómo me interesaría saber qué aspecto tenía Martín Lutero! Me lo imagino como un hombre barrigudo y pequeño. Tenía un aspecto

como el diputado del pueblo Ebert. ¿Por qué necesitamos leer los discursos de Buda? Es mejor tener una falsa concepción de las ideas filosóficas. O saber que en Cambrium había libelos gigantes, en cuyo honor la presión del aire era más fuerte que en la actualidad. O bien que 227 millares de átomos constituyen una molécula de la dimensión de una décima de milímetro cúbico. Pero los poetas serios son para mí más irrelevantes que estas fantasías incontrolables.

¿Por qué es mejor ser comerciante que poeta? El comerciante engaña abiertamente, y sólo a los demás: esto está en regla con el código del burgués. El poeta se engaña a sí mismo, cuando habla para todos y por este motivo es juzgado, separado del mundo suprarreal. Estos señores Fritz del sexo, que nos pintan en el rostro sus inquietudes, quieren presentarse como impulsos oscuros de un Dios en el que ellos mismos no creen, porque no admiten más que la existencia de su miserable «ego». Estos petardos ávidos de posesión, son verdaderos apaches de las gracias de Karl May —oh, Shatterhand, oh Winnetou!—, pero no tan reales, como este sajón de Moritzburg del cerebro alemán,

Estos «literatillos», fabricantes de versos, padecen del flujo biliar de su triste serenidad y cubren de nuevo como la lepra los bubones espirituales del gobierno Ebert-Scheidemann, cuya miserable melodía de gramófono sostienen de un modo cacofónico, como antaño vociferaban con entusiasmo para el policía prusiano

Atendiendo a la coyuntura, por amor al proletario-burgués y en sabia previsión de su futuro, algunos de los más astutos se cobijaban bajo la categoría de trabajadores intelectuales del cerebro; por sus exigencias de disciplina, de calma y de orden, cuchichean cortésmente en el bajo vientre del dios «Mammon». Los poetas, estos idealistas con valores vendibles en el mercado, han destruido la sabiduría del hombre sencillo. Hasta en las cabezas de los proletarios han exprimido el impulso a la formación educativa como ficción de la plusvalía de las palabras rimadas. Estos representantes comerciales de la idiotez moral del estado de derecho hubieran debido vender a precio ruinoso en la conciencia la vigilancia de la risa, de la ironía y de lo inútil, el regocijo de la locura órfica. La santidad de lo absurdo es la verdadera oposición al honor del burgués, del honorable cerebro de la seguridad, de esta máquina-libreto con discos de moral de repuesto.

El psicoanálisis es la reacción científica contra esta podrida peste, que rebaja todos los gestos y soluciones más simples, todas las elevaciones en el azul de las cumbres de la creación bondadosa a un nivel de clase media, al nivel de las indiferencias nauseabundas de la agitación compacta como la gelatina del lodozal. Estas gotas que favorecen la burbuja mucosa de una capacidad maloliente de cambio en todo y en todos, excepto en uno, estos verdaderos opresores de todo lo que es

extraordinario, son aquí demasiado miserables para las miradas de un burgués lloriqueante en torno a la bolsa.

¡Ahoguémosle en la porquería de sus obras en sesenta tomos, llenas de horrible serenidad!

Yo no estoy solamente contra el espíritu de Potsdam —estoy, sobre todo, contra Weimar. Goethe y Schiller han engendrado consecuencias más lamentables que el viejo rey Fritz—; el gobierno Ebert-Scheideman era una consecuencia natural de la actitud estúpida y codiciosa del clasicismo poético. Este clasicismo es un uniforme, una capacidad métrica de vestimenta para cosas que no rozan la vivencia. Apartados de los torbellinos del acontecimiento real, los poetas serios, los socialistas de la mayoría, los demócratas, envuelven la insignificancia en los ropajes de los decretos honorables; los pies de versos militares se intercambian con arias de la bondad y de la humanidad. De la emboscada segura, que otorga la posesión de un gran número de billetes de Banco o de una libra de mantequilla, emerge el ideal de todos los imbéciles: el segundo *Fausto* de Goethe. Contiene simplemente todo lo que falta en *Los Bandidos* de Schiller. Así como las obras de estos clásicos solemnes eran el único equipaje de los soldados alemanes y su única precaución de día y de noche, así, en la actualidad, le era imposible al gobierno conducir los asuntos de otra manera a no ser en el sentido de Schiller y Goethe. La idealización de Alemania, según esto, progresa lozanamente, y la bancarrota nacional de todas las facultades vivientes, rodeadas de la danza de las musas, es inevitable. El alemán, ayer tan cristiano, se ha convertido en Goethe-Ebert-Schiller-Scheidemanyano; sólo le puede sacar de su juego confuso de posesión y usufructo el miedo del bolchevismo.

El comunismo es el evangelio organizado prácticamente, es una religión de justicia económica, una bella locura. Pero el demócrata no es en absoluto un loco, quiere vivir hasta el último céntimo. La locura es siempre más bella que la pálida razón, ¡pero seamos ante todo nosotros mismos! ¡Vivamos a nuestras propias expensas! ¿Qué es la democracia? La vida ganada por el temor al pan nuestro de cada día.

Nosotros queremos reír, reír y hacer lo que apetezca a nuestros instintos. No queremos la democracia, el liberalismo, despreciamos el coturno del consumo intelectual, no temblamos ante el capital. Nosotros, para quienes el espíritu es una técnica, una ayuda —nuestra ayuda— y no un lavarse las manos distinguido en el retraimiento: no desdobla-remos escrupulosamente las nociones, ni nos inclinaremos ante la razón pura. Aquí no vemos más que medios para jugar nuestro juego de hacernos conscientes, para la apropiación consciente de nuestro mundo, impulsados por nuestro instinto; nosotros queremos tener amistad con lo que es el azote del hombre sosegado: nosotros vivimos para la incer-

tidumbre, no queremos el valor y el sentido, que lisonjean al burgués; nosotros queremos el no valor y el sinsentido! ¡Nos revelamos contra las responsabilidades de Potsdam-Weimar; no han sido hechas para nosotros!

¡Queremos crearnos a nosotros mismos nuestro nuevo mundo!

¡El dadaísmo ha combatido, como única forma artística de la actualidad, por una renovación de los medios expresivos y contra el ideal clásico de formación del burgués amante del orden y su último representante, el expresionismo!

¡El «Club Dadá» representa en la guerra el internacionalismo del mundo, es un movimiento internacional, antiburgués!

¡El «Club Dadá» era el partido de oposición contra el «trabajador intelectual»!, ¡contra los «intelectuales»!

¡El dadaísmo está contra el humanismo, contra la formación clásica!

¡Está a favor de la vivencia propia de cada uno!

(En Huelsenbeck, loc. cit., págs. 33-35; aparecido en la revista *Der Einzige*, 20 de abril de 1919.)

CINEMA SINTÉTICO DE LA PINTURA (1918)

R. HAUSMANN

Quien quiere sostiene las convenciones impuestas. Antes, la vida se nos presentaba como un alboroto inmenso, completo; como una tensión en los cataclismos, como expresiones nunca dirigidas en una sola dirección; incluso también como un hincharse considerable de inconsideraciones profundas hacia la forma, sin salto ético, sobre una base estrecha: el arte dadá es el lugar fuera de conflictos de una arrogancia protestona del creador; el arte, mostrando la mentira sin relaciones de una «quasi» necesidad interior hasta en la farsa, el arte no ha tenido nunca un sentido más profundo que el sinsentido del narcisismo, tomado en serio por los puros inocentes, atravesado por los juegos de los cruzamientos trágicos del complejo. El pintor pinta como el buey muge; esta frescura solemne de «croupiers» muy experimentados, mezclada con un sentido de la profundidad, ha dado lugar a cotos de caza, especialmente de los historiadores alemanes del arte. La muñeca rechazada por el niño o un harapo coloreado son expresiones más necesarias que

las de un asno cualquiera que quiere inmortalizarse por medio de sus pinturas al óleo enganchadas en bellos salones. Las disoluciones, oscuramente entrelazadas, del *complejo de la necesidad interior* son como una excusa ética; proyectadas sobre un lienzo, son el ensayo primitivo de una curación por una plegaria psico-fisiológica. Pero las curaciones con rezos, así como el psicoanálisis, más bien que una capacidad subjetiva de equilibrio, son la medicina objetiva en las contradicciones de unas disoluciones sin cataclismos de lo más importante que aún queda: la sexualidad. Todas las expresiones son sexuales; las diferenciaciones más extraordinarias, la degeneración aparente, muestran también la embustería, que se practica con el arte, como una mentira carente de vivencia en posiciones éticas de huida de sí mismo. El expresionismo aparece siempre, desde este punto de vista, como algo unilateral y sólo debe ser concedido al animal, ya que es el que vive y se realiza perfectamente en estas autorrelaciones de un modo funcional y según el complejo.

El hombre es simultáneo, monstruo ante sí mismo y ante los extraños, ahora, antes, después y al mismo tiempo: Buffalo Bill reventando de un romanticismo apache, de la realidad ilimitada del complejo, cada vez más contradictorio, de un comportamiento inabarcable, de las relaciones. Por forma de zapatos de niños como por la telepatía, la teosofía, el ocultismo, la sugestión, el magnetismo, el horror ante el crimen, la seguridad en la tradición, contra la capacidad de abolir las fronteras del incesto, de la homosexualidad, de la poligamia y de la poliandria, de la necesidad interior del arte y de otras amplias restricciones del complejo, el hombre vive ya en la actualidad una virtud, germinalmente, lleno de vergüenza, por la necesidad de las represiones; intentos pocos conscientes —la guerra mundial o *l'art pour l'art*— muestran ya las posibilidades extraordinarias de la receptividad de su capacidad vivencial sexual-psíquica, que ya no necesita de los saltos éticos de un arte cualquiera. Los intentos de un reforzamiento de los órganos sensoriales por medio de la ciencia y del arte siguen siendo, a pesar de todo, meros gestos de disolución, inversión de la aversión dirigida contra el hombre; aquí el arte mantiene todavía una ventaja sobre la ciencia por su inmoralidad consciente, por su inobjetividad y esto lo puede registrar como un haber.

Cubismo, futurismo, material expresivo de una intelectualidad visual, con el gran gesto de la ruptura del comportamiento en la cuarta dimensión, continúan siendo ensayos para una extensión del complejo de la percepción de tropismos químicos ópticos. En el cubismo órfico y en el futurismo se han realizado probablemente los conocimientos más espontáneos, sobrepasando las teorías ocultistas de Odd, muy próximos a un naturalismo de nuestro cruzamiento simultáneo de contrastes, que hasta ahora sólo ha funcionado en el interior. El expresionismo, sim-

bólica de esta inversión de impulsos (necesidad interior), siempre se ha hundido en la profundidad para sobrepasar estéticamente el mundo; hoy día no es para gentes desamparadas, forzadas a ser más que una noción registrada, una necesidad vital como la cartilla de carbón o el mercado negro. El orfismo cubista, el futurismo, por sus medios expresivos: colores sobre tela, cartón, cabellos artificiales, madera, papel, habiendo logrado sus interrelaciones verdaderas, se han limitado finalmente a sí mismos en virtud de su propia objetividad científica. El arte dadá les ofrecerá un enorme refrescante, un impulso hacia la percepción de todas las relaciones. Dadá es la perfecta picardía benevolente; al lado de la fotografía exacta, la única forma de expresión figurativa justificada, y el equilibrio en la vida común: cada uno que libera en sí mismo su propia tendencia es dadá. En dadá reconoceréis vuestro estado real: constelaciones milagrosas en el *material verdadero*: hijo del hierro, vidrio, cartón, tejido, que corresponden orgánicamente a su propia fragilidad quebradiza. Aquí y por primera vez no hay ni represiones ni obstinaciones de angustia; estamos lejos de la simbólica, del totetismo, del piano eléctrico, de los ataques de gas, de las relaciones instaladas, de los hombres aullando en los hospitales militares, que nosotros —con nuestros maravillosos organismos contradictorios— ayudamos a esperar una justificación, un eje central giratorio, la razón de tenerse en pie o de caerse. ¡Por la perfección eficaz de los materiales empleados en un arte supremo de la auto-representación evolutiva, abandonando la atmósfera y las incorporadas seguridades tradicionales de un cerco de ociosos!

(*Synthetisches Cino der Malerei*, 1918, abril. Texto aparecido con el fotomontaje para el «Dadako».)

MANIFIESTO DADAÍSTA DE BERLÍN (1919)

¿Qué quiere el dadaísmo y qué quiere en Alemania?

El dadaísmo exige:

1. La unión revolucionaria internacional de todos los creadores e intelectuales del mundo entero teniendo como base el comunismo radical.
2. La introducción de la ociosidad progresiva a través de una mecanización completa de todas las actividades. Sólo a través de la ociosidad la persona singular tiene la posibilidad de cerciorarse sobre la verdad de la vida y finalmente acostumbrarse a la vivencia.

3. La expropiación inmediata de la propiedad (socialización) y la alimentación comunista de todos, así como la instalación de las ciudades jardín y luminosas, que pertenecen a la generalidad e impulsan a los hombres hacia la libertad.

El consejo central está a favor de:

a) La comida pública diaria de todos los creadores e intelectuales en la plaza de Potsdam de Berlín.

b) El juramento de los clérigos y profesores de los artículos dadá de fe.

c) La lucha más brutal contra todas las tendencias de los llamados «trabajadores intelectuales» (Hiller, Adler), contra su aburguesamiento escondido y contra el expresionismo y la formación postclásica, tal como está representada por *Der Sturm*.

d) La instalación inmediata de una casa estatal del arte y la supresión de los conceptos de propiedad en el nuevo arte (expresionismo); el concepto de propiedad será excluido totalmente del movimiento supraindividual del dadaísmo, que libera a todos los hombres.

e) Introducción de la poesía «simultaneísta» como oración comunista nacional.

f) Requisamiento de las iglesias para la representación de las poesías «bruitísticas», simultaneístas y dadaístas.

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

h) Realización inmediata de una gran propaganda dadaísta con 150 circos para el esclarecimiento del proletario.

i) Control de todas las leyes y decretos por el consejo central dadá de la revolución mundial.

j) Regulación inmediata de todas las relaciones sexuales en el sentido internacional dadá mediante la instalación de una central de los sexos.

El Consejo Central Dadaísta Revolucionario.

Grupo de Alemania: Hausmann, Huelsenbeck, Golyscheff.

(*Der Dada*, 1 (1919), Berlín, primer número de la revista dadá de Berlín, con grabados de R. Hausmann.)

[...] ¿Qué debe hacer el trabajador con el arte que, a pesar de todos estos acontecimientos terribles, le quiere conducir a un mundo ideal no contagiado por estas cosas, le intenta mantener alejado de la acción revolucionaria, le quiere hacer olvidar los crímenes de las clases acomodadas y le invita a que crea en la representación burguesa de un mundo de tranquilidad y orden? Que, por tanto, le entrega a las garras de sus devoradores, en vez de instigarle contra estos perros.

¿Qué debe hacer el trabajador con el genio de poetas y pensadores que, a la vista de todo lo que le estrangula la respiración vital, no sienten obligación alguna de aceptar la lucha contra los explotadores?

Sí, ¿qué debe ser el arte para los trabajadores? ¿Han dado los pintores a sus cuadros los contenidos que corresponden a la lucha de liberación de los trabajadores, que les enseñan a liberarse del yugo de la opresión de miles de años?

¡A pesar de toda esta vergüenza, han pintado el mundo en una claridad tranquilizante! ¡La belleza de la naturaleza, el bosque con los trinos de los pájaros, el crepúsculo solar! ¡Muéstrese que el bosque está en las manos sucias del que se lucra, que le declara a gran distancia propiedad privada suya, que sólo dispone de él quien le tala cuando su chimenea adinerada lo requiere, pero que lo cerca para que los que se mueren de frío no puedan coger leña.

¡Pero el arte no tiene tendencia! ¡Mira por dónde!...

¡Trabajadores!, mientras se os ofrecen las ideas de la Iglesia cristiana, se os quiere desarmar para entregaros más cómodamente a la maquinaria asesina del Estado.

¡Trabajadores!, mientras en la pintura se representa cualquier cosa, a la que el ciudadano puede agarrarse aún, que finja vuestra belleza y felicidad, se le fortalece, se sabotea vuestra conciencia de clase, vuestra voluntad de poder.

Mientras se os llama la atención sobre el arte y se grita «El arte para el pueblo», se os quiere seducir a creer en un bien que os posee justamente con vuestros atormentadores y que, por amor a él, debéis suspender la lucha más justificada que se ha visto en el mundo.

Se os quiere domesticar de nuevo con lo «anímico» y administrar a cuentagotas la conciencia de vuestra propia pequeñez en relación a las obras admirables del espíritu humano.

¡¡Embustes, embustes!! ¡¡Mentira vulgar!!

No, el arte va bien en los museos para que sea admirado emboba-

damente por los pequeño-burgueses en sus paseos durante las vacaciones; el arte va bien en los palacios de los tiranos sanguinarios, delante de las cajas de caudales. Cuando el señor Stinnes, tras un empuje hecho con sus manecitas callosas de tanto cortar cupones, encumbra a las alturas de la pura humanidad sus ojitos miopes de tanto calcular cómo se os deja la menor libertad posible, cuando recrea su espíritu extenuado en los cuadros antiguos o, por ejemplo, en la obra de poca monta de Kokoschka *El poder de la música*, apenas se puede sospechar que estos cuadros predicán la necesidad de la destrucción del antiguo mundo y la construcción de un mundo más justo [...] En estos días un mozalbete como O. Kokoschka, profesor republicano en la Academia de Arte de Dresde, no sólo se ha mantenido alejado de la lucha, aunque apenas era de esperar otra cosa de la cobardía tradicional de los intelectuales, sino que ha dirigido, para salvaguardia de su patraña artística, el siguiente manifiesto lapidario a los habitantes de Dresde:

«Dirijo a todos los que aquí están trabajando en el futuro para argumentar con el fusil sus teorías políticas, ya sean radicales de izquierda, de derecha o de centro, el ruego suplicante de que no realicen más los ejercicios proyectados de guerra delante de la galería de pintura, sino, por ejemplo, en los campos de tiro de la campiña, donde la cultura humana no esté en peligro. El lunes, 15 de marzo, fue dañada por una bala una obra maestra de Rubens. Dado que los cuadros no tienen posibilidad alguna de salvarse de allí donde no se encuentran bajo la protección de la humanidad y también porque la Entente podría justificar una invasión en nuestra galería argumentando que no tenemos consideración alguna hacia los cuadros, sobre la comunidad artística de Dresde, que se inquieta, tiembla conmigo y es consciente de no poder crear tales obras maestras si nos fueran destruidas las que nos han sido encomendadas, caería la responsabilidad de no haber detenido a tiempo, con todos los medios a su disposición, un robo del futuro pueblo empobrecido en sus bienes más sagrados. Con seguridad, a la vista de los cuadros salvados, el pueblo alemán encontrará posteriormente más felicidad y sentido que en todas las opiniones de los alemanes politizados de hoy día [...] O. Kokoschka, profesor en la Academia de Bellas Artes de Dresde».

Nosotros dirigimos un ruego apremiante, con objeto de tomar una posición enérgica contra este manifiesto, a todos los que no están todavía suficientemente idiotizados para aprobar las manifestaciones snobistas de este sinvergüenza del arte. Exhortamos a todos los que consideran secundario que la balas dañen las obras maestras, pero sí que desgarran a los hombres que arriesgan su vida por liberarse a sí mismos y liberar a sus semejantes de las garras de sus vampiros.

Los «bienes más sagrados», cuando son parafraseados también como arte, cultura, patria, etc., no son en realidad más que productos del trabajo del hombre productivamente activo; y cuando se llama a la lucha por ellos, señores como Kokoschka y también Guillermo II opinan que esta lucha debe ser para que estos bienes más sagrados sigan estando en manos de quienes los consideran habitualmente como objetos de especulación [...] Es un sinvergüenza que desea que su actividad con el pincel sea considerada una misión divina. Actualmente, cuando tiene más importancia que un soldado rojo limpie su arma que toda la obra metafísica de todos los pintores juntos. El concepto de arte y de artista es un descubrimiento del burgués y su posición en el Estado sólo puede estar del lado de los que dominan, es decir, de la casta burguesa.

La titulación de «artista» es una ofensa.

La denominación «arte» es una anulación del equilibrio humano.

La divinización del artista es equivalente a la autodivinización.

El artista no está por encima de su «milieu» y de la sociedad de aquellos que le legitiman. Pues su pequeña cabeza no produce el contenido de sus creaciones, sino que elabora (como una caldera para hacer embutidos) la imagen del mundo de su público [...]

Las manifestaciones de Kokoschka son una expresión típica del modo de pensar de toda la burguesía. La burguesía coloca a su cultura y a su arte por encima de la vida de la clase trabajadora. También aquí se saca la conclusión de que no puede haber reconciliación entre la burguesía, entre su actitud ante la vida y la cultura, y el proletariado.

¡Trabajadores!, vemos los intentos de los independientes por salvar esta cultura y estas concepciones engañosas al otro lado de la construcción proletaria del mundo. Esperamos del camarada señor Félix Stössinger que os muestre muy pronto en el *Freie Welt (Mundo Libre)*¹ las obras del importante pintor O. Kokoschka y os explique su significación para el proletariado, como ya os ha dado a conocer con la canela eclesiástica del Altar de Isenheim o con las torturas artísticas individualistas, hoy consumadas, de un Van Gogh. El individualismo ego-céntrico corre parejo con el desarrollo del capital y debe caer con éste.

¡Saludamos con alegría que las balas pasen silbando por la galería y por los palacios, por las obras maestras de Rubens, en vez de por las casas de los pobres en los barrios obreros!

¡Saludamos que la lucha entre el capital y el trabajo tenga lugar allí donde la cultura y el arte desvergonzado está en casa; cultura que siempre sirvió para amordazar a los pobres, que levantó el domingo al bur-

¹ F. Stössinger, redactor jefe de *Freie Welt*, semanario del USPD, en donde aparecían este tipo de artículos.

gués para que pudiera dar cabida con tanta más tranquilidad a su peletería, a su explotación el lunes!

Sólo hay una tarea:

¡Acelerar la desintegración de esta cultura de explotación con todos los medios disponibles, con toda inteligencia y consecuencia!

¡Toda indiferencia es contrarrevolucionaria!

No soportaremos jamás el instinto contrarrevolucionario de conservación de Kokoschka, que todavía no ha asimilado las ideas dinámicas de los futuristas [...]

¡Rogamos a todos que tomen posición contra la veneración masoquista de los valores históricos, contra la cultura y el arte!

En particular, rogamos el envío de las tomas de posición contra la llamada de Kokoschka. Queremos reunir todas las voces contra semejante sinvergüenza y contra todo lo que se esconde tras él y darle publicidad según nuestras posibilidades.

De vosotros, trabajadores, sabemos que crearéis vuestra cultura proletaria totalmente solos, del mismo modo que habéis creado por vuestra propia fuerza vuestras organizaciones de lucha.

(*Der Gegner*, 1 (1919-1920), núms. 10-12, págs. 48-56.)

INTRODUCCIÓN AL ALMANAQUE «DADÁ» (1920)

R. HUELSENBECK

I

Se debe ser suficientemente dadaísta para poder tomar posición dadaísta respecto a su propio dadaísmo. Existen montañas y mares, casas, canalizaciones y ferrocarriles. En las pampas los *cowboys* tiran al aire sus grandes lazos y en el golfo de Nápoles el romántico, que mece a la pareja alemana de recién casados en sus pesados sueños, se columpia en el fondo pintado un millón de veces, copiado estereoscópicamente. «Dadá» ha comprendido todo esto. «Dadá» ha aprovechado *à outrance* las posibilidades del movimiento físico. Ahí traen un estatuto de concepciones del mundo y de la asociación, ahí están los estilistas de una cultura tarda con el esplendor de un espasmo facial ergotista: «Dadá». Mahometanos, kantianos, ¡ja, ja, ja! «Dadá» ha dejado escurrir entre las

puntas de sus dedos todas las concepciones del mundo. «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 de espíritu, independiente de las escuelas y de las teorías, que toca a la misma personalidad sin violentarla. «Dadá» no puede ser reducido a un principio fundamental. La pregunta ¿qué es dadá? no es dadaísta, y en el mismo sentido, tan escolar como sería esta misma pregunta ante una obra de arte o ante un fenómeno de la vida. No puede comprenderse a «Dadá»; se debe vivir a «Dadá». «Dadá» es inmediato y natural. Se es dadaísta cuando se vive. «Dadá» es el punto de indiferencia entre el contenido y la forma, entre el varón y la hembra, entre la materia y el espíritu, en cuanto es el vértice del triángulo mágico, que se eleva por encima de la polaridad lineal de las cosas y de los conceptos humanos. «Dadá» es el lado americano del budismo, echa venablos porque puede callar, actúa porque está en calma. «Dadá», por consiguiente, no es la política, ni una tendencia artística; no vota por la humanidad, ni por la barbarie — «mantiene la guerra y la paz en su toga, pero se decide por el *flip cherry brandy*»—. Y, no obstante, «Dadá» posee un carácter empírico, porque es un fenómeno entre los demás fenómenos. «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 una 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.

II

«Dadá» es también una actividad; es incluso, la actividad más expuesta y fatigosa que existe. «Dadá» ha elegido para su actividad un ámbito cultural, a pesar de que hubiera podido presentarse como un comerciante de ultramar, como un agente de bolsa o como un director de una empresa de cine. No ha elegido el ámbito cultural por el sentimentalismo que atribuye a los «valores espirituales» un rango elevado dentro del futuro clímax de los valores. La mayoría de los dadaístas conocen «la cultura» por sus profesiones de escritor, de periodista, de artista. El dadaísta ha recogido una experiencia profunda sobre cómo se hace «espíritu»; conoce la situación oprimida de los productores espirituales; se ha sentado durante años a una mesa con los parlanchines

más publicados y Manulescus entre los escritorcos; se ha examinado de los secretos más profundos y de los dolores de parto de las culturas y de las morales. «Dadá» hace una especie de propaganda anticultura, por honradez, por aversión, por el *dégout* más profundo ante los aspavientos de sublimidad de la burguesía diplomada intelectualmente. Pues dadá es el movimiento que dedica la vivencia y la ingenuidad, tiene el valor de poseer *bon sens* —de tener una mesa por una mesa y una ciruela por una ciruela—, pues dadá es la falta de relación frente a todas las cosas y tiene, por tanto, la capacidad de relacionarse con todas las cosas; se vuelve contra todo tipo de ideología, es decir, contra todo tipo de estado de lucha, contra toda inhibición, contra toda barbarie. «Dadá» es la elasticidad en sí misma y no puede entender cómo alguien se aferra a algo, ya sea dinero o ya sea una idea: se da el ejemplo de una libertad perfecta no patética del carácter. El dadaísta es el hombre más libre de la tierra [...]

III

«Dadá» hace ya tiempo que ha reconocido la necesidad de paz y de orden como una propiedad de los hombres que pretenden haber probado una experiencia por su moral. «Dadá» no se deja justificar por un sistema que se dirija a los hombres con un «tú debes». «Dadá» descansa en sí y actúa por sí mismo, del mismo modo que el sol actúa cuando se eleva en el cielo o como cuando crece un árbol. El árbol crece sin querer crecer. «Dadá» no suscribe a sus acciones motivaciones que persiguen un «fin». «Dadá» no produce de sí abstracciones en palabras, fórmulas y sistemas, que desea saber aplicados a la sociedad humana. No necesita demostración alguna y ninguna justificación, ni mediante fórmulas, ni mediante sistemas. «Dadá» es la acción creadora en sí misma...

IV

Este libro es una colección de documentos sobre la experiencia dadaísta; no representa teoría alguna. Habla del hombre dadaísta, pero no plantea ningún tipo, no relata, no investiga. La concepción de los dadaístas sobre el dadaísmo es muy diversa: esto se verá en este libro. En Suiza, por ejemplo, se estaba a favor del arte abstracto, en Berlín se está en contra. El editor, que desde un punto de vista más elevado confía proceder apartidariamente, no teme en casos concretos el ataque, pues la resistencia es por todas las partes una necesidad y una alegría de su existencia dadaísta. Se alegra de antemano ante el crítico que afirmara

que «todo esto ya ha existido alguna vez» o que cree haber encontrado allí el expresionismo, el futurismo y el cubismo. El dadaísta tiene libertad para tomar prestada cualquier máscara, puede representar cualquier «tendencia artística», debido a que no pertenece a tendencia alguna [...]

(En *Dada-Almanach*; editor, Huelsenbeck, a petición del Zentralamts der deutschen Dada-Bewegung, Berlín, Reiss, págs. 3-9.)

«EN AVANT DADÁ» (1920)

R. HUELSENBECK

[...] Las energías y ambiciones de los colaboradores del cabaret Voltaire en Zúrich fueron desde sus comienzos puramente artísticas. Nosotros queríamos convertir el cabaret Voltaire en un punto candente de «arte más joven», a pesar de que no nos asustábamos de decir, de vez en cuando, a los burgueses de Zúrich más refinados y completamente insensibles que los considerábamos unos cerdos y al Kaiser alemán como al iniciador de la guerra. En cada ocasión esto producía mucha bulla y los estudiantes —que en Suiza son también la chusma más idiota y reaccionaria, si es que allí, debido al idiotismo obligatorio nacional, algún grupo puede reclamar para sí el superlativo del idiotismo y de la necesidad—, los estudiantes hacían sospechar por su ordinariez y por su cólera la resistencia del público con la que «dadá» ha hecho posteriormente en carrera triunfal por el mundo. La palabra «dadá» fue descubierta de un modo casual por Hugo Ball y por mí en un diccionario de alemán-francés, al buscar un nombre para Madame Le Roy, la cantante de nuestro cabaret. «Dadá» significa en francés caballito de madera. Se impone por su brevedad y sugestividad. «Dadá» se convirtió en poco tiempo en el reclamo de todo lo que lanzábamos como arte en el cabaret Voltaire. Entonces, bajo la expresión el «arte más joven» entendíamos en general el arte abstracto. La idea de la palabra «dadá» ha cambiado posteriormente en diversas direcciones. Mientras los dadaístas de los países de la «Entente», bajo la dirección de T. Tzara, no entienden en la actualidad mucho más que «*L'art abstraite*», en Alemania, país donde las premisas psicológicas para una actividad en este sentido son completamente distintas a las que se dan en Suiza, Francia e Italia, «Dadá» ha adoptado un matiz político determinado, que nosotros deseamos dis-

cutir más abajo de un modo explícito. Los colaboradores del cabaret Voltaire eran todos ellos artistas en el sentido de que sentían en las puntas de sus dedos los últimos desarrollos de las posibilidades artísticas. Ball y yo en Alemania habíamos contribuido a extender activamente el expresionismo; Ball era íntimo amigo de Kandinsky y había intentado fundar con él en Múnich un teatro expresionista. Arp había estado en París con Picasso y Braque, los conductores de la tendencia cubista, y estaba completamente convencido de la necesidad de un abandono de la concepción naturalista en cualquiera de sus formas. Tristan Tzara, aquel tipo romántico internacional, a cuyo celo propagandístico le tenemos que agradecer realmente la prodigiosa divulgación del dadaísmo, trajo de Rumania una versatilidad literaria ilimitada. Entonces, cuando bailábamos, cantábamos y recitábamos todas las noches en el cabaret Voltaire, el arte abstracto significaba para nosotros tanto como para la honradez incondicional. El naturalismo era una acción psicológica sobre los motivos del ciudadano, en el que veíamos nuestro enemigo mortal. Y la acción psicológica traía consigo, aunque uno se opusiera a ello, una identificación con las diferentes morales burguesas. Archipenko, al que nosotros venerábamos como un modelo inalcanzable en el arte plástico, afirmaba que el arte no debe ser ni realista, ni idealista; debe ser verdadero, con lo que debía decirse, ante todas las cosas, que toda imitación de la naturaleza, incluso la más encubierta, es una mentira. «Dadá» debía dar un nuevo empujón a la verdad en este sentido. «Dadá» debía ser el punto de convergencia de las energías abstractas y un partido permanente de oposición a los grandes movimientos internacionales del arte. Por mediación de Tzara entablamos también relaciones con el movimiento futurista y mantuvimos correspondencia con Marinetti. Boccioni ya había caído en batalla por entonces. Pero conocimos su grueso libro teórico «*Pittura e scultura futurista*». Encontramos la concepción del mundo de Marinetti realista y no nos gustaba, a pesar de que aceptamos inmediatamente de él el concepto aprovechable de la simultaneidad [...]

En Alemania existía aquella disposición de ánimo que siempre se cuida de preceder al llamado nuevo impulso idealista, a un exceso de Jahn padre deportista, a un período aldeano de taberneros. En estas circunstancias llegaron los expresionistas, como aquellos famosos médicos legendarios para los cuales «todo se pondrá bien»; con la caída de párpados de una delicada musa, señalaron «los tesoros de nuestra rica literatura»; tiraron suavemente de la manga a la gente y la condujeron a la penumbra de la catedral gótica, donde solamente se oye el bullicio de la calle como un lejano murmullo y según el conocido principio de que en la oscuridad todos los gatos son pardos y de que todos los hombres tienen que ser buenos muchachos. El hombre es bueno. El expresionismo, que trajo a los alemanes tantas verdades bienvenidas, será

según esto un «hecho nacional». En el arte propugnaba una renuncia a toda objetividad, quería la interiorización, la abstracción. Cuando oígo el nombre expresionismo, han quedado grabados en mi cabeza, antes de todos, los tres nombres de Däubler, Edschmid y Hiller². El primero, Däubler, como gigantosauro de la lírica expresionista, Edschmid como prosista y prototipo de un hombre expresionista y Kurt Hiller, que con su «meliorismus», ha aparecido, queriendo o no, como el teórico de la época expresionista.

En Alemania nos volvimos en seguida con toda causticidad contra el expresionismo por todos los conocimientos señalados, por la creencia psicológica de que un abandono de las cosas objetivas encierra en sí al mismo tiempo los complejos de cobardía y de timidez, bajo la impresión de la «Äktion»³, tal como nos había llegado a nuestras manos por nuestra intervención a favor de los principios del «Bruitismus», de la simultaneidad y de la utilización del nuevo material. El primer Manifiesto «Dadá», escrito por mí, contiene estas frases: «El arte en su realización y dirección depende [...]»⁴, etc. Aquí se manifiesta con toda claridad la diferencia respecto a la concepción de Tzara. Mientras Tzara escribía todavía «*Dadá ne signifie rien*», en Alemania ha perdido ya su carácter de *L'art pour l'art* en el primer asalto. En vez de continuar haciendo arte, «Dadá» se ha buscado un enemigo, se plantea en oposición directa al arte abstracto. Se ha acentuado el movimiento, la lucha. Pero necesitábamos aún un programa de acción, debíamos decir con exactitud lo que quería nuestro Dadaísmo. Este programa fue formulado por R. Hausmann y por mí. Con tal motivo adoptamos, al mismo tiempo, una posición política con toda conciencia. 1920.

(De «*En avant Dada*». *Eine Geschichte des Dadaismus*. Hannover, Steegeman, 1920.)

² T. Däubler (1876-1934), poeta expresionista; K. Edschmid (1890-?), autor de numerosas obras en prosa, cuentos y de la teórica «*El expresionismo en la literatura*», 1919; K. Hiller (1885-?), editor de la primera antología expresionista en 1913.

³ Famosa revista, expresionista, fundada por F. Pfemfert en 1911, el órgano más importante para la poesía y literatura expresionista, representante del ala más radical y a partir del 19 convertida en órgano casi exclusivamente político.

⁴ Reproduce una extensa cita del *Manifiesto dadaísta de Berlín* de 1918. Desde: «el arte en su realización y dirección [...]» hasta «Los firmantes de este manifiesto -bajo la llamada de combate ¡¡DADA!! se han agrupado para hacer propaganda de un arte, del que esperan la realización de nuevos ideales». Véase el texto completo en el citado Manifiesto.

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 de 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 del 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. Entretanto, esta publicación ha despertado el interés del actor y director de teatro Franz Rolan, que tenía unas ideas parecidas, a saber: independizar el teatro de los poetas y dejar que las representaciones surjan del material existente en el teatro: escenario, bastidores, colores, luz, actores, directores, pintores y público.

(*Merz, Ararat*, Jg. II [1921], págs. 2 sigs.)

Vivimos en la época «dadá». Tenemos vivencias en la época «dadá». Nada es tan característico para nuestra época como «dadá».

Pues nuestra cultura es «dadá». No ha habido época tan carente de estilo como la nuestra. «Dadá» es el reconocimiento de la ausencia de estilo. «Dadá» es el estilo de nuestro tiempo, que no tiene estilo alguno. Ahora bien, nosotros, portadores del movimiento dadaísta, intentamos mantener un espejo en el tiempo, que el tiempo vea las tensiones. Nosotros reflejamos «dadá», porque queremos el estilo. Por esta razón, somos los portadores del movimiento dadaísta. Por amor al estilo ponemos todas nuestras fuerzas a favor del movimiento dadaísta [...]. Esperamos que en un tiempo previsible nuestra actividad esclarecedora sobre la enorme ausencia de estilo despertará una fuerte voluntad y una gran nostalgia por el estilo. Entonces comenzará para nosotros la actividad más importante. Nos volvemos contra «dadá» y luchamos, todavía, por el estilo. Nuestra actividad en esta dirección ha empezado hace tiempo, incluso antes de que conociéramos a «dadá» y su significado [...] De momento «Merz» crea estudios previos para una configuración colec-

tiva del mundo, para un estilo general. Estos estudios previos son los «cuadros Merz».

Lo único importante en el lienzo es el tono, el color. El color es el único material para ello [...]. Lo que haya significado el material utilizado antes de su empleo en la obra artística es indiferente, ya que sólo ha recibido su significación artística en la obra de arte por medio de su valoración [...]. El cuadro es una obra de arte tranquila en sí misma. No se relaciona en nada con el exterior. Una obra artística consecuente no puede relacionarse nunca con algo exterior a sí misma sin perder su relación con el arte. A la inversa, todo el mundo puede relacionarse a la obra de arte desde el exterior: el espectador [...]. La arquitectura es la obra de arte más completa. Abarca a todos los géneros artísticos. El «Merz» no desea construir. El «Merz» desea transformar. La tarea del «Merz» en el mundo es equilibrar las oposiciones y distribuir los puntos de gravedad.

(Dadaismus in Holland, en Merz, Januar, 1923.)

MANIFIESTO DE ARTE PROLETARIO (1923)

SCHWITTERS Y OTROS

No existe un arte que se relacione a una clase determinada de hombres. Y si existiera, no sería relevante para la vida.

A los que desean crear un arte proletario, les planteamos esta pregunta: «¿Qué es arte proletario?» ¿Es el arte realizado por los mismos proletarios?, o ¿el arte que sirve únicamente a los proletarios?, o ¿el arte que debe despertar instintos proletarios (revolucionarios)? No existe arte hecho por proletarios debido a que el proletario, si crea arte, ya no es más un proletario, sino que se convierte en un artista. El artista no es proletario, ni burgués, y lo que crea no pertenece al proletariado ni a la burguesía, sino a todos. El arte es una función espiritual del hombre que tiene como objetivo salvarle del caos de la vida (tragedia). El arte es libre en el empleo de sus medios, pero está ligado a sus propias leyes y sólo a sus propias leyes. Tanto en cuanto la obra es obra artística se eleva con creces por encima de las distinciones clasistas del proletariado y de la burguesía. Si el arte tuviese que servir de un modo exclusivo al proletariado, dejando a un lado el hecho de que el proletariado está con-

tagiado por el gusto burgués, este arte se vería limitado, como le sucede al arte especialmente burgués. Un arte de esta naturaleza no sería universal, no brotaría del sentimiento de nacionalidad mundial, sino de unos puntos de vista individuales, sociales, limitados temporal y espacialmente. Ahora bien, si el arte tiene que evocar tendenciosamente instintos proletarios, se servirá en el fondo de los mismos medios que el arte eclesiástico o nacionalista. Por muy banal que suene, en el fondo es lo mismo que alguien pinte un ejército rojo con Trotsky a la cabeza que un ejército imperial con Napoleón a la cabeza. Para el valor del cuadro como obra artística es indiferente que tengan que despertarse instintos proletarios o patrióticos. Mirado desde la perspectiva del arte, tanto lo uno como lo otro es una farsa.

El arte únicamente debe despertar con sus propios medios las fuerzas creadoras en el hombre; su objetivo es el hombre maduro, no el proletario o el burgués. Sólo los pequeños talentos, por falta de cultura, pues no vislumbran la grandeza, pueden hacer en sus limitaciones algo así como arte proletario (es decir, política en estados pictóricos). Pero el artista renuncia al campo especial de las organizaciones sociales.

El arte, tal como nosotros lo deseamos, el arte no es proletario, ni burgués, pues desarrolla fuerzas que tienen suficiente potencia para influir a toda la cultura en vez de dejarse influenciar por las relaciones sociales.

El proletariado es un estado que debe ser superado, la burguesía es un estado que debe ser superado. Pero desde el momento en que los proletarios imitan con su cultura proletaria la cultura burguesa, son precisamente los que sostienen esta cultura podrida de los burgueses sin ser conscientes de ello; para perjuicio del arte y para perjuicio de la cultura.

Por medio de su amor conservador por las formas expresivas antiguas, supervivientes y de su repugnancia, completamente incomprensible, hacia el nuevo arte, mantienen en vida lo que, según su programa, quieren combatir: la cultura burguesa. De este modo está sucediendo que el sentimentalismo burgués y el romanticismo superburgués continúan vigentes e, incluso, siguen siendo cultivados de nuevo, a pesar de los intensos esfuerzos de los artistas radicales por destruirlos. El comunismo es un asunto tan burgués como el «socialismo de la mayoría», es decir, capitalismo en un nuevo ropaje. La burguesía utiliza el aparato del comunismo —que no fue descubierto por el proletariado, sino por los burgueses— como un medio de renovación de su propia cultura podrida (Rusia). En consecuencia, el artista proletario no lucha para el arte, ni para una nueva vida futura, sino para la burguesía. Toda obra artística proletaria no es más que un cartel para la burguesía.

En cambio, 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.

Théo Van Doesburg
Hans Arp
Chr. Sprengmann

Kurt Schwitters
Tristan Tzara
La Haya, 6.3.23.

(Manifest Proletkunst, en Merz, núm. 1, 1923.)