

# Alejandro Perdomo Daniels

aperdomodaniels@hotmail.com

## Ens.hist.teor.arte

Alejandro Perdomo Daniels, "A propósito del centenario de Dada: Dadaglobe Reconstructed", *Ensayos. Historia y teoría del arte*, Bogotá, D. C., Universidad Nacional de Colombia, Vol. XIX, No. 28 (enero-junio 2015), pp. 7-14.

## RESUMEN

El artículo discute la reconstrucción de la antología del dadaísmo Dadaglobe con ocasión de su centenario en 2016, un proyecto concebido por Tristan Tzara en 1920 y nunca llevado a su fin. El artículo observa el proceso de institucionalización del dadaísmo como tendencia artística, e indaga su posible relación con la disolución del movimiento mismo, con la que se asocia la no-conclusión de Dadaglobe poniendo en evidencia la contradicción entre la producción de una publicación programática y el carácter anti-programático original de la tendencia misma.

## PALABRAS CLAVE

Hugo Ball, Tristan Tzara, Dada, Dadaglobe, Historia del arte del siglo XX.

## TITLE

On the centenary of Dada: Dadaglobe Reconstructed.

## ABSTRACT

The article discusses the reconstruction of the anthology of Dada Dadaglobe on the occasion of its centenary in 2016, a project conceived by Tristan Tzara in 1920 and never brought to an end. The article looks at the institutionalization of Dadaism as artistic trend, and explores its possible connection with the dissolution of the movement itself, with which the non-conclusion of Dadaglobe is associated too highlighting the contradiction between the production of a programmatic publication and the original anti-programmatic nature of the trend itself.

## KEY WORDS

Hugo Ball, Tristan Tzara, Dada, Dadaglobe, Twentieth Century art history

## Afiliación institucional

*Investigador y curador independiente*

Historiador de Arte: Ph.D., Ruhr Universität Bochum; M.A., Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn; M.F.A., Universidad Nacional de Colombia. Autor, crítico y curador independiente con énfasis en arte moderno y contemporáneo, experiencia profesional en el área de museos, colecciones, catálogos, enciclopedias y revistas de arte.

**Recibido** marzo de 2016  
**Aceptado** marzo de 2016

# A propósito del centenario de Dada: Dadaglobe Reconstructed

Alejandro Perdomo Daniels

“Gadji beri bimba glandridi laula lonni cadori / gadjama gramma berida bimbala glandri galassassa laulitalomini [...]”<sup>1</sup>. Con tales estrofas inauguró el escritor y poeta alemán Hugo Ball (1886-1927) un recital el 23 de junio de 1916 en el cabaré que él junto a Emmy Hennings (1885-1948) había fundado en Zúrich unos meses atrás, exactamente el 5 de febrero de 1916. En medio de la Primera Guerra Mundial, Ball, vestido como obispo con sayo y mitra cubista y en rígida solemnidad, dio en recitar, renunciando a todo sentido semántico, un texto poético sin contenido representacional alguno ni referentes extrínsecos. Ball, igual que cientos de exiliados y emigrantes, había encontrado refugio un año atrás en Suiza dada la neutralidad del país. En este contexto, marcado por el fracaso de la razón y el lenguaje, numerosos intelectuales, artistas, pacifistas, anarquistas y opositores políticos encontraron en Suiza una fructuosa posibilidad de intercambio y resistencia cultural. Una posibilidad que la taberna de artistas de Ball y Hennings, el Cabaret Voltaire, canalizó y generó una de las revoluciones artísticas de mayor envergadura de los últimos cien años.

Poco después de su fundación, el Cabaret Voltaire consiguió establecer un círculo de simpatizantes, intelectuales y artistas de diferentes nacionalidades, que a la sinrazón de la época opusieron su potencial creativo en forma de sinrazón estética. Entre estos figuraban Hans Arp, Richard Huelsenbeck, Tristan Tzara, Marcel Janco y Sophie Taeuber. Sus acti-

---

<sup>1</sup> Hugo Ball, “O Gadji beri bimba” (1916), citado por Magdalena Szymanska, *Dada und die Wiener Gruppe*, Hamburg: Diplomica Verlag, 2009, p. 41.

vidades incluían formas experimentales de expresión manifiestas en acciones tales como lecturas, recitales, conciertos, espectáculos teatrales y de danza, actividades explícitamente desinhibidas de la normatividad cultural de la época, que proclamaban sin concesión alguna el gesto de la insurrección. En las paredes del cabaré retumbaba tal gesto con obras de artistas de vanguardia apenas conocidos: Arp, Picasso, Kandinsky, Macke, Marinetti y Modigliani, entre otros. La revolución cultural que se gestaba en el recinto fue acogida, sin embargo, con escepticismo y desconfianza por parte de los periódicos y la sociedad burguesa, a pesar de lo cual Ball, en plena convicción de sus ideales, persistió impertérrito en la labor del cabaré. En una entrada en su diario el 16 de abril de 1916, Ball consignó en pocas palabras la dimensión política y cultural de su disidencia: “Nuestro cabaré es un gesto. Cada palabra pronunciada o cantada aquí dice cuando menos una cosa, que este humillante tiempo no ha conseguido ganarnos respeto. ¿Qué sería respetable o imponente en él? ¿Sus armas? Nuestro ruido las ahoga. ¿Su idealismo? Él hace tiempo se ha convertido en objeto de burla en su edición popular y académica [...]”<sup>2</sup>.

En el contexto de sus acciones, en la primavera de 1916 surgió una denominación programática de aquello que perseguían los simpatizantes del cabaré: *Dada*. Un concepto que Richard Huelsenbeck (Frankenau, 1892-1974), una típica noche en los recintos del lugar, expuso cual manifiesto en los siguientes términos: “Hemos decidido aunar nuestras diversas actividades bajo el nombre Dada. Nosotros encontramos Dada, somos Dada, y tenemos Dada. Dada fue encontrado en un diccionario, y no significa nada. Es la significativa Nada en la que nada significa algo. Queremos cambiar el mundo con Nada, queremos cambiar la poesía y la pintura con Nada, queremos finalizar la guerra con Nada”<sup>3</sup>. Tales palabras evidencian que la postura del grupo –como posteriormente anotó el sociólogo de arte alemán Peter Bürger– no consistía en una forma de crítica relativa a las necesidades del sistema del arte, dirigida a las tradiciones estéticas que le preceden, sino en una crítica autorreflexiva que cuestiona la noción misma de arte y cultura en su contemporaneidad, una crítica contra la institución de la cultura en su manifestación histórica<sup>4</sup>.

Mientras las acciones que el grupo llevaba a cabo en el cabaré ponían en evidencia de manera performativa la trivialidad e impotencia del aparato de la cultura en la sociedad burguesa, introduciendo así una nueva forma de producción artística, su organización como tendencia comenzó a perfilarse a través de panfletos y publicaciones que no solo servían de plataforma para sus ideas y para la experimentación en un formato específico, sino también

---

<sup>2</sup> Traducción del autor, Hugo Ball, entrada de diario del 16 de abril de 1916, citado por Jürgen Schäfer, *Dada Köln. Max Ernst, Hans Arp, Johannes Theodor Baargeld und ihre literarischen Zeitschriften*, Wiesbaden: Deutsche Universitäts-Verlag, 1993, p. 31.

<sup>3</sup> Traducción del autor, Richard Huelsenbeck, “Erklärung” (1916), citado por Szymanska, p. 12.

<sup>4</sup> Véase Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1974, pp. 28-29.



**FIGURA 1.** *Hugo Ball en el Cabaret Voltaire en 1916.*

En [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hugo\\_Ball\\_Cabaret\\_Voltaire.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hugo_Ball_Cabaret_Voltaire.jpg), De acuerdo la licencia de uso de Wikimedia Commons.



**FIGURA 2.** *La Sainte Vierge*, Francis Picabia, 1920. Colección Centre Pompidou.

[https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR\\_R-e93a7aaba763a20ac80f00a02bb77f&param.idSource=FR\\_O-754c3b2edd9df172dc8be8035a8ff62](https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR_R-e93a7aaba763a20ac80f00a02bb77f&param.idSource=FR_O-754c3b2edd9df172dc8be8035a8ff62)

como medio de difusión con enfoque internacional. Así, en 1917, tras un año de actividades del cabaré, la publicación de la revista de número único *Cabaret Voltaire* (1916), y el forzado cierre de la taberna, el poeta rumano Tristan Tzara (Moinesti, 1896-1963), buscando propagar las ideas de movimiento, lanzó como editor la revista de arte y literatura *Dada* con contribuciones de miembros y simpatizantes de la tendencia, una actividad que le permitió a Tzara perfilarse como promotor central del “Dadaísmo”.

El recurso de los medios de comunicación de masas como espacio de distribución y producción estética generó un canal sin precedentes que avistaba una transformación en el carácter general del arte: no solo señaló una fragmentación en la unidad tradicional de la obra de arte y su anclaje en la sociedad – indicando así un desplazamiento en el modo de percepción del mundo, sino también instauró una estética colectiva emancipada de los estreñimientos del aura<sup>5</sup>. Como canal experimental y anti-jerárquico, las publicaciones de la tendencia cristalizaron el concepto Dada expreso en la individualidad y subjetividad de sus simpatizantes. La revolución en curso se reflejó tanto en la multitud de manifiestos que proclamaban el espíritu de protesta, la negación de la razón, y un nuevo orden estético “anti-arte”, así como en las innovaciones formales y visuales posibles en el diseño de páginas – lo que estimuló el desarrollo del collage, el fotomontaje, el uso experimental de la tipografía, así como técnicas de publicidad y eslóganes.

Con el fin de la guerra, el desplazamiento de los principales dadaístas de Zúrich y el surgimiento de nuevos centros Dada en París, Berlín, Colonia, Dresden, Hannover, y Nueva York, comenzó una nueva época para el Dadaísmo. 1920, el año más productivo del movimiento, marcó a su vez el inicio de su disolución. Una disolución inevitable, considerando el carácter anti-programático de su programa. Pues Dada era una actitud, no una doctrina estética, una escuela académica o antiacadémica, o una normatividad. Nada más contradictorio que la pretensión de alinear el caos, de convertirlo en movimiento artístico o literario, de institucionalizar la anti-institucionalidad. A pesar de ello, Tzara, como promotor de la tendencia, concibió en 1920 la publicación de una antología canónica del Dadaísmo, un proyecto monumental que habría de salir a la luz en la editorial parisina *La Sirène* en 1921: *Dadaglobe*<sup>6</sup>. Este pretendía definir en más de 300 páginas los contornos del Dadaísmo compilando trabajos de sus representantes dispersos por todo el mundo. Planeada en una edición de 10.000 ejemplares, la antología aspiraba reunir más de 200 contribuciones de 50 artistas

---

<sup>5</sup> Se trata de la caducidad del aura de la obra de arte en el contexto de su reproducibilidad técnica, véase Walter Benjamin, “Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit” (1939), en *Illuminationen. Ausgewählte Schriften I*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1977, pp. 136-169.

<sup>6</sup> La Inspiración de *Dadaglobe* se remonta a un proyecto similar ideado por Richard Huelsenbeck en 1919 (*Dadaco*). Véase Richard Sheppard, “Introduction”, en *Zürich – Dadaco – Dadaglobe: The Correspondence between Richard Huelsenbeck, Tristan Tzara, and Kurt Wolff (1916–1924)*, Tayport: Hutton, 1982, pp. 5-8.



FIGURA 3. *Chinese Nightingale*, Max Ernst, 1920. Kunsthaus Zürich

[http://www.kunsthaus.ch/en/exhibitions/current/dadaglobereconstructed/?redirect\\_url=title%3DR](http://www.kunsthaus.ch/en/exhibitions/current/dadaglobereconstructed/?redirect_url=title%3DR)

©lement copyright: Musée de Grenoble

que Tzara invitó a participar oficialmente mediante carta con el encabezado “Movimiento Dada”. Los trabajos solicitados para la antología debían corresponder – según precisó Tzara en acto anti-dadaísta puro – los géneros “dibujo”, “autorretrato fotográfico”, “reproducción fotográfica de una obra”, y “diseño de página”.

La antología jamás fue publicada. Sorprendentemente, de los 50 artistas invitados a participar, 40 respondieron a la convocatoria. Una reacción que da cuenta tanto del convencimiento en una posibilidad estética renovadora, como de la necesidad de intercambio en una Europa desmembrada por las consecuencias políticas y sociales de la guerra. Las contribuciones, como era de suponer, proclamaban la actitud de vanguardia de sus creador-

res, entre los que figuraban Louis Aragon, Hans Arp, Johannes Baader, Johannes Baargeld, Constantin Brancusi, André Breton, Jean Cocteau, Jean Crotti, Marcel Duchamp, Suzanne Duchamp-Crotti, Max Ernst, George Grosz, Raoul Hausmann, John Heartfield, Hannah Höch, Francis Picabia, Man Ray, Kurt Schwitters y Sophie Taeuber. Muchos de los aportes, sin embargo, no solo obvian la normatividad propuesta por Tzara, también permiten entrever un distanciamiento del “Movimiento Dada”<sup>7</sup>.

Las razones por las cuales el proyecto no fue llevado a su fin no están esclarecidas. ¿Carencia de medios económicos? ¿Disputas internas entre los dadaístas? ¿Dogmatismo? Los anales de la historia del arte moderno recuerdan por su parte que el rápido distanciamiento de la vanguardia parisina de Tzara –de quien entre otros los dadaístas en la capital alemana, uno de los bastiones más radicales de la tendencia, también tomaron distancia– fecundó en el surrealismo. En un artículo para *Le Journal de Peuple* de febrero de 1922, André Breton –tras el entusiasmo inicial con la llegada de Tzara a París en 1919– acusó al promotor y manager del Movimiento Dada de “impostor ávido de publicidad”<sup>8</sup>. En el Congreso Internacional de Dadaístas y Constructivistas, celebrado en Weimar en 1922, evento con el que se suele marcar el fin del dadaísmo, Tzara no se eximió de declarar cual promotor consiente de la extinción de su “empresa” la esencia transformadora e inextinguible del dadaísmo: “Dada es un estado mental. Es por eso que se transforma de acuerdo a carreras y eventos. Dada aplica en sí a todo y, sin embargo, no es nada, es el punto donde el sí y el no, y todos los opuestos se encuentran, no sólo en los castillos de las filosofías humanas, pero de manera muy sencilla en las esquinas, como los perros y los saltamontes”<sup>9</sup>.

Con la subasta de los archivos de Tzara, cinco años después de su fallecimiento en 1963, los documentos históricos de *Dadaglobe* se esparcieron por el mundo, y con ello cientos de páginas de incalculable valor para la historia del arte del siglo XX. Cien años después del surgimiento de la vanguardia histórica, en un momento en el que la radicalidad del dadaísmo se ha institucionalizado por completo, la historiadora de arte Adrian Sudhalter retoma el nunca concluido proyecto con la pretensión de llevarle a término. Se trata de una investigación exhaustiva que no solo reúne las páginas existentes, sino también inspecciona las observaciones que Tzara anotó respecto a la distribución de las contribuciones y el diseño general de la antología. Finalmente, en 2016, el Kunsthau Zürich, en cooperación con el MoMA de Nueva York, se honra en publicar con ocasión del centenario del movimiento

---

<sup>7</sup> Para apreciar las diferencias entre las contribuciones hechas véase Adrian Sudhalter (ed.), *Dadaglobe Reconstructed*, Zürich: Scheidegger & Spiess und Kunsthau Zürich, 2016.

<sup>8</sup> Véase Hans Richter, *Dada. Art and Anti-Art*, London/New York: Thames & Hudson, 2004, p. 188.

<sup>9</sup> Traducción del autor, Tristan Tzara, “Lecture on Dada” (1922), en Robert Motherwell (ed.), *The Dada Painters and Poets*, New York: Wittenborn, Schultz, Inc., 1951, pp. 246-251.



FIGURA 4. *Dadaglobe Form Letter*, Tristan Tzara, 1920.

En [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dadaglobe\\_Form\\_Letter\\_to\\_Vagts\\_\(Nov\\_1920\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dadaglobe_Form_Letter_to_Vagts_(Nov_1920).jpg)

el ambicioso proyecto acompañándole de una cuidadosa muestra en ambas ciudades en la que se puede apreciar la radicalidad histórica del dadaísmo<sup>10</sup>.

Si bien *Dadaglobe Reconstructed* representa un aporte apenas mensurable a la historia del arte del siglo XX, al sacar a la luz pública documentos y obras de arte dispersos en archivos y colecciones privadas, generando así un contexto para su interpretación y análisis, sus pretensiones no dejan de suscitar ciertos interrogantes. Pues si por un lado la posibilidad de la cognición del pasado desprovista de una reflexión crítica de la perspectiva histórica del presente constituye en sí una construcción<sup>11</sup>, el propósito de reconstruir una intención

<sup>10</sup> Véase Sudhalter.

<sup>11</sup> La posibilidad del conocimiento histórico presupone metodológicamente la objetivación de la propia historicidad del presente. En la medida en que una investigación advierte la pluralidad de su propia manifestación histórica, desvirtúa no solo la pretensión historicista de explicar un fenómeno como síntesis lineal de su historia, sino también revela la unilateralidad constitutiva de todo enfoque histórico que, sin observar la elección de su propio punto de vista, reproduce en la historia su propia idealidad. Véase Chris Lorenz, *Konstruktion der Vergangenheit. Eine Einführung in die Geschichtstheorie*, Köln: Böhlau Verlag, 1997, pp. 35-64, 367-421.



inmersa en el pasado, por otro lado, disloca la relación fundamental de un sujeto con su manifestación histórica<sup>12</sup>. Concluir un proyecto ajeno inconcluso valiéndose de la plausibilidad de su constitución representa una falsificación, independiente de si se trata de un artefacto o proceso colectivo, pues la dinámica de sus actores también reviste una función generativa. La legitimidad de tal pretensión yace en la estética, en la medida en que la reconstrucción no pretenda ser su referente inconcluso, como es el caso de *Dadaglobe Reconstructed*. El caso contrario constituye un fraude. En este sentido, la pretensión académica del proyecto –que es su motivo original– pierde rigor en su realización estética, que es la impresión de tratarse de *Dadaglobe*. A pesar de ello, no son las implicaciones teóricas envueltas en la producción de la antología las que llaman la atención en un primer instante, sino la sugestión de homogeneidad que, en esencia, es la consumación del impulso anti-dadaísta del dadaísmo.

---

<sup>12</sup> En la medida en que una intensión como potencialidad generativa de un orden estético se encuentre en un momento histórico pasado – ya sea en forma de un lenguaje, un plan, un proyecto o un programa estético – su relación con la realización fáctica del orden estético mismo es necesariamente de índole causal, cuya razón constituye la condición generativa básica de todo proceso cultural genuino. Una alteración de tal relación significa una alteración de la condición fundamental de la producción histórica de cultura, instaurando una relación falsa entre la instancia generativa y el ente estético producto de su actividad. Se trata, por lo tanto, de una dislocación de la función generadora de un artista y su obra como fenómeno histórico. Tal es el caso de la falsificación. Véase Arthur C. Danto, *Die Verklärung des Gewöhnlichen. Eine Philosophie der Kunst*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991, p. 88; Alejandro Perdomo Daniels, *Die Verwandlung der Dinge. Zur Ästhetik der Aneignung in der New Yorker Kunstszene Mitte des 20. Jahrhunderts*, Bielefeld: Transcript, 2011, p. 257.