

El trabajo de los dadaístas, se enfocaba hacia el desmantelamiento de la jerarquía y, en consecuencia, hacia la desestabilización de los géneros y las convenciones del arte.

En Rusia, el interés de los artistas por las enseñanzas dadaístas y anarquistas y surgió entre 1910 y 1916 con los «manifiestos» de los futuristas italianos y rusos y, en especial, de los dadaístas de Zúrich.

El pensamiento y los experimentos artísticos de una gran parte de los artistas vanguardistas rusos (Kazimir Malévich, Vladímir Tatlin, Kandinski, Aleksandr Ródchenko, Stepánova, Olga Rózanova, Iván Puni, Nadezhda Udaltsova, Alekséi Morgunov, El Lisitzki, Ígor Teréntiev, Kseniya Boguslávskaaia, Gustav Klutssis, Valentina Kulaguina, Serguéi Sharshun, Kiril e Iliá Zdanévich, Vladímir Mayakovski, Alekséi Kruchónij, Iván Kliun, Riúrik Ivnev y otros) se formaron bajo la influencia de los distintos tipos de anarquismo.

VV AA

DADÁ RUSO

1914 - 1924

El material que compone este e-book, está extraído del folleto editado por el Museo Nacional de Arte Reina Sofía con motivo de su exposición *Dadá ruso 1914-1924*.

Selección y edición digital: C. Carretero

Difunde: Confederación Sindical Solidaridad Obrera

http://www.solidaridadobrera.org/ateneo_nacho/biblioteca.html

ÍNDICE DE CONTENIDO

EL ANARQUISMO Y LA VANGUARDIA ARTÍSTICA RUSA

Olga Burenina–Petrova

EL DADÁ EN CIRÍLICO

Victor Tupitsyn

EL ANARQUISMO Y LA VANGUARDIA ARTÍSTICA RUSA

Olga Burenina–Petrova

Como filosofía política, el anarquismo empezó a cobrar forma ya a principios de la era posromántica, como una de las manifestaciones de su nihilismo característico, en las obras de Pierre–Joseph Proudhon, que afirmó que toda propiedad era un «robo», y Mijaíl Bakunin, que declaró el rechazo a toda forma de poder jerárquico, ya fuera divino o humano, colectivo o individual. El interés de los artistas por las enseñanzas anarquistas surgió entre 1910 y 1916 con los «manifiestos» de los futuristas italianos y rusos y, en especial, de los dadaístas de Zúrich. Muchas definiciones del dadaísmo recogen las características del anarquismo y la libertad expuestas por Bakunin en su obra *Estatismo y anarquía*. Bakunin vivió en Suiza de 1872 a 1876 y publicó esa obra, su principal tratado teórico sobre el anarquismo, en Zúrich en 1873. Los fundadores del dadaísmo que se

reunieron en el Cabaret Voltaire de esa ciudad en 1916 y conocían ese volumen (Tristan Tzara, Hans Arp, Marcel Janco, Hugo Ball) se sentían atraídos por el anarquismo de Bakunin, ante todo, por su espíritu rebelde y su poder de negación.



Cubierta del libro *Misterio bufo* de Vladímir Mayakovski, 1918

Ball empezó a escribir un libro sobre Bakunin, con material de la biblioteca del anarquista, médico y escritor zuriqués Fritz Brupbacher, con la intención de mostrar que el programa del dadaísmo era análogo a los planteamientos teóricos del gran rebelde¹ (aunque no llegó a terminarlo).

En el trabajo de los dadaístas, la negación anarquista se enfocaba hacia el desmantelamiento de la jerarquía y, en consecuencia, hacia la desestabilización de los géneros y las convenciones del arte. Los experimentos dadaístas de Marcel Duchamp son aún más complejos en ese sentido: en *Porte-bouteilles ou Hérisson* (1914), *En prévision du bras cassé* (1915) o *Fontaine* (1917), así como otras obras que llamó *ready-mades*, transpuso objetos del espacio ajeno al arte al espacio del arte por vez primera en la historia. Al abolir la jerarquía estética, y con ella el principio mimético del arte, los *ready-mades* de Duchamp desdibujaron las fronteras entre el trabajo intelectual y físico y, en general, transformaron radicalmente la práctica artística. La influencia ejercida en Duchamp por el libro de Max Stirner *El único y su propiedad*, que había leído en el verano de 1912², determinó en gran medida esa «deflación» del

1 Karin Huser, *Eine revolutionäre Ehe in Briefen. Die Sozialrevolutionarin Lidija Petrovna Kotschetkova und der Anarchist Fritz Brupbacher*, Zürich, Chronos Verlag, 2003.

2 Sobre la influencia de Stirner en Duchamp, véase Allan Antliff, «Anarchy, Politics, and Dada», en Francis M. Naumann, Beth Venn y Todd

objeto. Mientras que el «único» de Stirner libera el mundo para hacer de él su propiedad, la fuente/urinario de Duchamp pretendía demostrar que una copia pintada no puede representar un objeto mejor de lo que se representa él mismo mediante su propia existencia. Los ready-mades de Duchamp están tan en el centro del universo como la personalidad empírica para Stirner, cuya filosofía la eleva a la categoría de realidad única y absoluta.



David Burluk, Vladímir Mayakovski, Andrei Shemshurin, Moscú, 1914

El contexto temporal del anarquismo ruso queda marcado por la Revolución de Febrero de 1917 y por los hechos de 1921–1924. El líder y principal teórico del anarquismo, Piotr

Alden (eds.), *Making Mischief. Dada Invades New York*, Nueva York, Whitney Museum of American Art, 1996, p. 212.

Kropotkin, murió en febrero de 1921 y el liderazgo del movimiento anarquista se dividió entre varios grupos que existieron hasta la muerte de Vladímir Lenin y el «cambio de poder»³. De 1917 a 1924 surgieron movimientos estéticos que sintetizaron el anarquismo y la práctica artística de la vanguardia: el pananarquismo de los hermanos Abba y Wolf Gordin; el anarcouniversalismo de Apolón Karelin; el anarcobiocosemismo de Aleksandr Sviatogor (seudónimo de Alekséi Aguienko), Aleksandr Yaroslavski y Pavel Ivanitski; el anarquismo radical de artistas rebeldes cuya estética se asemejaba al dadaísmo y cuyo círculo giraba en torno a la gaceta *Anarjia* [Anarquía]. Si bien los redactores de la prensa prerrevolucionaria del anarquismo ruso eran en su mayoría los propios teóricos anarquistas, en el período revolucionario los artistas de vanguardia se implicaron en el movimiento, junto con los teóricos/activistas del anarquismo. El libro *Klange* [Sonidos], del simpatizante anarquista Vasili Kandinski, aparecido en Múnich en 1912, tuvo una gran influencia en la poesía dadaísta. Que los dadaístas publicaran textos de Kandinski en la revista *Dada* y lo invitaran a aparecer en el Cabaret Voltaire en 1916 no fue ninguna casualidad. En la última velada dadaísta,

3 Lev Trotski habla de «cambio de poder» en su libro *Mi vida* (1930); véase el capítulo «La muerte de Lenin y el cambio de poder», en *Mi vida*, Wenceslao Roces Suárez (trad.), Tres Cantos, Akal, 1978.

celebrada en Zúrich en abril de 1919, se recitaron poemas de su libro⁴.



Vladímir Mayakovski Escenografía y diseño de vestuario para *Misterio bufo, Siete pares de puros*, 1919

En la bibliografía académica, Nikolái Járdzhiev fue el primero en señalar la proximidad del anarquismo y la vanguardia al escribir que «el motín anárquico y el derrocamiento de todas las autoridades» eran «característicos por igual de [las vanguardias] tanto francesa como rusa»⁵. De hecho, la dialéctica anarquista de la negación y el reconocimiento de la autoridad individual

4 M. A. Iziúmskaia, «Nemétskie dadaisty i Rossia: putí vzaimodeistvia», en I. E. Danilova (ed.), *Rosia–Guermania. Kultúrnye sviazi, iskusstvo, literatura v pervoi polovine dvadtsátogo veka: materialy nauchnoi konferentsi «Vípperovskie chtenia–1996»*, Moscú, Museo Estatal de Bellas Artes Pushkin, 2000, pp. 52–53.

5 Nikolái Járdzhiev, «Poezia i zhívopis. Ranni Mayakovski», en *K istori rússkogo avangarda / The Russian Avant–Garde*, Estocolmo, Hylaea Prints, 1976, p. 24.

resultaron estar en perfecta sintonía con la pasión revolucionaria/nihilista de la vanguardia por deshacerse de todos los valores espirituales y «echar a Pushkin, Dostoyevski, Tolstói, etcétera, etcétera, etcétera por la borda del buque de vapor de la modernidad»⁶.



Vladímir Mayakovski Escenografía y diseño de vestuario para *Misterio bufo*, *Siete pares de puros*, 1919

El diario de la artista Varvara Stepánova incluye la siguiente anotación, fechada en 1919: «El arte ruso es tan anarquista en sus principios como lo es Rusia en su camino espiritual. No tenemos escuelas, y todo artista es creador, cada uno es original y drásticamente individual, no importa que sea innovador, sintetizador o realista»⁷. El comentario

6 David Burliuk, Alekséi Kruchónij, Vladímir Mayakovski y Víktor [Velimir] Jlébnikov, «Poschóchina obschéstvennomu vkusu», en V. N. Sazhin (ed.), *Poezia rússkogo futurizma*, San Petersburgo, Gumanitárnoe Aguenstvo Akademicheski Proiekt, 1999, p. 617.

7 Varvara Stepánova, *Chelovek ne mózhet zhit bez chuda*, Moscú, Sfera, 1994, p. 73.

de Stepánova alude ante todo a los artistas de vanguardia prerrevolucionarios que sintieron una profunda simpatía por la cosmovisión anarquista. Es más, el pensamiento y los experimentos artísticos de una gran parte de los artistas vanguardistas (Kazimir Malévich, Vladímir Tatlin, Kandinski, Aleksandr Ródchenko, Stepánova, Olga Rózanova, Iván Puni, Nadezhda Udaltsova, Alekséi Morgunov, El Lisitzki, Ígor Teréntiev, Kseniya Boguslávskaja, Gustav Klutis, Valentina Kulaguina, Serguéi Sharshun, Kiril e Iliá Zdanévich, Vladímir Mayakovski, Alekséi Kruchónij, Iván Kliun, Riúrik Ivnev y otros) se formaron bajo la influencia de distintos tipos de anarquismo.

A su vez, entre 1917 y 1924 la teoría y la práctica del anarquismo pos-revolucionario recibieron un apoyo considerable de las declaraciones ideológicas, el comentario teórico artístico y estético sobre aspectos del arte y del mundo del arte, y los manifiestos y las declaraciones de un grupo concreto de esos artistas aparecidos de septiembre de 1917 a abril de 1918 en las páginas de *Anarjia*, periódico publicado por la Federación Moscovita de Grupos Anarquistas⁸. El redactor jefe de *Anarjia* era el anarquista-

8 Para profundizar en el papel de ese periódico en los círculos artísticos y literarios, ver Olga Burénina-Petrova, «Filosofia anarjizma v rúskom jodózhestvennom avangarde i 'zámknutyje konstruktsii' Danila Jarmsa», en Kornelija Icin y Radko Neschkóvic (eds.), *Jarms-Avangard: materiali mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsi «Avangard v deistvi i otmirani»: k stoletiu so dniá rozhdenia poeta*, Belgrado, Izdatelstvo Filologicheskogo

comunista Vladímir Barmash. En un principio, la redacción se encontraba en el 12 de la travesía Marónov (Banco Krymski). Los siete primeros números de *Anarjia* llevaban el subtítulo «Gaceta anarquista literaria y social», para subrayar su vinculación con los círculos literarios y artísticos. A partir del número 8, se declaró órgano oficial de la Federación Moscovita de Grupos Anarquistas. Después del número 10, la gaceta inició un breve paréntesis y luego volvió a aparecer en marzo de 1918. Por entonces, la redacción se encontraba en la Casa de la Anarquía, sede de la Federación Moscovita de Grupos Anarquistas (en el 6 de Malaia Dmitrovka)⁹.

A finales de marzo, el periódico volvió a trasladarse; su última redacción estuvo en el 1 de la travesía Nastásinski¹⁰.

Fakulteta, 2006, pp. 96–102; y Nina Gurianova, *The Aesthetics of Anarchy. Art and Ideology in the Early Russian Avant–Garde*, Berkeley, University of California Press, 2012.

9 La descripción del lanzamiento de *Anarjia* y la ubicación de sus redacciones se basa en material de A. D. Sarabiánov, «Statí v gazete 'Anarjia' (1918)», en Kazimir Malévich, *Statí, manifesty, teoreticheskie sochinenia i druguie raboty. 1913–1929*, 5 vols., Moscú, Gileia, 1995, vol. 1, pp. 330–332.

10 El último número de *Anarjia*, el 99, salió el 2 de julio de 1918. Pocas semanas antes, el 12 de abril de 1918, la Checa (Comité Extraordinario Panruso para Combatir la Contrarrevolución y el Sabotaje) de Moscú detuvo a Barmash en la Casa de la Anarquía durante una campaña contra los anarquistas de Moscú. Sucedió de la siguiente forma: el 11 de abril se celebró en la ciudad una reunión urgente de la Checa donde se tomó la decisión de empezar a desarmar a los anarquistas en la madrugada del día

El Café de los Poetas, que se inauguró en Moscú justo después de la Revolución de Octubre, en diciembre de 1917, estaba en el mismo edificio, en la esquina. Los anarquistas lo frecuentaban.



Aleksandr Ródchenko *Autorretrato*, 1922

12. Se enviaron tanques y vehículos blindados para tomar el control de los edificios ocupados por los anarquistas, que se defendieron como pudieron. En la Casa de la Anarquía, en Malaia Dmitrovka, dispararon con metralletas desde las ventanas y los tejados de edificios adyacentes. Tras la detención de los anarquistas, la Checa anunció el cierre de la gaceta. Poco después de las redadas moscovitas, los bolcheviques también aplastaron a todos los demás grupos anarquistas.

El 15 de marzo de 1918, la *Gazeta futurístov* [Gaceta de los Futuristas], de la que salió un único número, publicó «El manifiesto de la Federación Volante de Futuristas», de David Burliuk, Vasili Kamenski y Mayakovski, que declaraba que el futurismo, como continuación estética del anarquismo, llamaba al arte a separarse del Estado, salir a la calle y cerrar la Academia de las Artes, una institución estatal. Según el manifiesto, la tercera revolución, que sus autores denominaban una «revolución del espíritu», liberaría a los seres humanos de los grilletes del viejo arte. La tercera revolución pertenecía al movimiento anarquista y, en consecuencia, a la vanguardia artística proanarquista.

Sin embargo, en una declaración dirigida a la *Gazeta futurístov*, Ródchenko consideraba que Burliuk, Kamenski y Mayakovski no eran lo bastante «anarcorrebelde» y calificaba su publicación de «gaceta de tres dictadores futuristas» y a sus tres editores de «bolcheviques del futurismo» y de «estadistas del futurismo». Los comparaba con los que llamaba «más que futuristas»: Víktor [Velimir] Jlébnikov, Kruchónij, Rózanova, Malévich, Tatlin, Morgunov, Udaltsova y Liubov Popova¹¹. De ese modo dibujó una frontera entre el anarquismo artístico, vinculado al

11 Aleksandr Ródchenko, «Gazeta futurístov», *Anarjia*, n° 31, 30 de marzo de 1918, p. 4.

dadaísmo tanto filosófica como estéticamente, y el futurismo anterior a la Revolución.



Anónimo Músicos ambulantes
(retrato doble de Aleksandr Ródchenko y Varvara Stepánova), 1921

En su mensaje «A los camaradas anarquistas», Ródchenko expresa la convicción de que la unión espiritual de anarquismo y arte (y, por ello, también de la revolución y el espíritu) solo es posible gracias a sus compañeros de armas artísticos: «¡Y estamos llegando a vosotros, queridos camaradas anarquistas, reconociendo instintivamente en vosotros a amigos hasta la fecha desconocidos! [...]

El presente es de los artistas que son los anarquistas del arte»¹².

Poco tiempo después, en 1919, Ródchenko representó gráficamente el llamamiento a una revolución del espíritu en el cartel dibujado a mano de ¡Alegraos, hoy tenéis ante vosotros la revolución del espíritu!

Alegraos, hoy tenéis ante vosotros la revolución del espíritu.

Escuchadnos,

hemos repudiado

los grilletes seculares

de lo fotográfico,

del cliché, del asunto.

Somos Colones rusos del arte,

12 Aleksandr Ródchenko, «Továrishcham anarjístam», *Anarjia*, n° 29, 28 de marzo de 1918, p. 4.

descubridores de nuevos caminos
de creatividad.

Hoy es nuestro triunfo.

Los artistas anarquistas estaban convencidos de que el requisito más destacado de su tiempo era el apoyo al principal postulado del anarquismo y con ello la oposición absoluta del arte al poder estatal:

Exigimos el reconocimiento de:

I. La separación de arte y Estado.

La abolición del mecenazgo, del privilegio y del control en el mundo del arte. Abajo con los diplomas, los títulos, los puestos oficiales y los rangos¹³.

Después de la Revolución de Octubre, uno de los postulados clave del anarquismo, una nueva actitud ante la propiedad, también se cumplió. En época posrevolucionaria, las primeras traducciones rusas del tratado de Proudhon *¿Qué es la propiedad?* (1840) (una de E. e I. Leóntiev y otra de F. Kapeliusha), se convirtieron en fuente de distintas interpretaciones por parte de los anarquistas de las ideas de Proudhon sobre la propiedad, y por toda una serie de motivos prácticos.

13 Véase David Burliuk, Vasili Kamenski y Vladímir Mayakovski, «Manifest letuchei federatsi futurístov», *Gazeta futurístov*, n° 1, 1918, p. 1.

ПАСХА У ФУТУРИСТОВЪ.

Съ фот. Г. Олма.



Группа Петербургскихъ футуристовъ въ мастерской художника Н. И. Кузьмина.

Сидятъ: Н. И. Кузьминъ, О. В. Репинъ, кассиръ Артуръ Лурия, поэтъ и художникъ В. В. Кандинскій. Стоитъ: художникъ Н. А. Пунинъ (прототипъ выставки Третьякъвъ) и поэтъ В. Маяковский, въ рукахъ у него перочинный ножикъ художника Бурова.

ПАСХАЛЬНЫЯ ПОЖЕЛАНІЯ:

1. Разумъ — категория словъ для художника, а потому можно сказать художника безслышнымъ разумомъ.

Художникъ К. Малевичъ.

2. Прощаюся.

Александръ Экстеръ.

3. Освобождена отъ Еврейскаго вѣка
Артуръ Лурия.

4. Воскресеніе.

Н. Кузьминъ.

5. Ужасно была Пасха: покарать-сясь, — а вдругъ — Иисусъ Христъ!

Поэтъ В. Маяковский.

6. Отлично любилъ Пасху. — Она веселая и художническая (и крестная — вкусъ мушкетера) и, главное, можно облизаться даже съ евангелиемъ. И еще — в рожденья на Пасху.

Василій Каленскій.

*Сивій Журналъ * 1915 г. № 12.*

Anónimo «Pascua con los futuristas»,
ilustración de la *Revista Azul*, nº 12, 1915

Después de la Revolución de Octubre, los anarquistas (influidos por Proudhon, que defendía que la propiedad era un robo porque contradecía la justicia y porque en la historia de las ideas no existía ninguna concepción que la justificara) declararon que cualquier tipo de propiedad era ilegítimo y en consecuencia se arrogaron el derecho de embargar inmuebles, sobre todo si pertenecían a emprendedores ricos. Así, en marzo de 1918, Mayakovski, Kamenski y Burliuk, que compartían postura anarquista sobre la propiedad, ocuparon las instalaciones de un restaurante moscovita, donde pretendían montar un club dedicado al «anarquismo individual creativo»¹⁴. También en 1918 se estrenó la película de Nikandr Turkin *No nacido para el dinero*. El guion, basado en la novela de Jack London *Martin Eden*, era de Mayakovski, que incorporó muchos elementos autobiográficos. Trasladó la acción de Oakland a Moscú y cambió los nombres de los personajes. El argumento gira en torno a la vida de los futuristas y el Café de los Poetas, donde, a medida que avanza la acción, aparecen Mayakovski, Kamenski y Burliuk, quienes básicamente se interpretan a sí mismos y leen su propia obra poética¹⁵. La película se considera perdida; sin

14 El club solo tuvo una semana de vida, ya que se vieron obligados a desalojar el local.

15 Vladímir Mayakovski, *Ne dliá déneg rodívshisia*, libreto transcrito según el relato de L. A. Grinberg y Vladímir Mayakovski, en Aleksandr

embargo, sí se conservan las fotografías hechas durante el rodaje por el cámara Yevgueni Slavinski. En una de ellas vemos el inicio de la historia, con las pinturas murales del Café de los Poetas como telón de fondo¹⁶: Mayakovski y Burliuk llegan al café y recitan sus poemas, que más tarde granjean fama y fortuna a Mayakovski (o «Iván Nov», el nombre a la rusa del héroe de la cinta).

También en 1918, Vsévolod Meyerhold montó la obra de Mayakovski *Misterio bufo*¹⁷. Escrita para el quinto

Viliamovich Fevralski (ed.), Pólnoie sobranie sochineni v 13 tomaj, vol. 11, 1926–1930, Moscú, GUIJL, 1958, p. 481.

16 El local fue decorado por Burliuk, Georgui Yakúlov, Valentina Jodasévich, Aristarj Lentúlov, Mijaíl Lariónov y Natalia Goncharova.

17 Tres años después, Meyerhold incluyó una versión reelaborada de la obra en el repertorio del moscovita Teatro de la RSFSR Original [Teatr RSFSR pervyi]. Con ese texto, la obra se montó en varias ciudades rusas en 1921. Un número de ese año de Véstnik teatra [El Mensajero del Teatro] publicó cierta información sobre la lectura hecha por Mayakovski de la segunda versión de la obra y la reacción de algunos miembros del Gobierno soviético y el Partido Comunista. En la sección de «Debates» se dice: «Camarada Karpinskaia: Se nos ha leído la obra en un formato completamente distinto, su primera versión era muy diferente. No puedo sino recibir esta obra con los brazos abiertos; tiene futurismo y anarquismo y demás, pero se han mitigado por completo y los dos últimos actos incluso causan buena impresión. Por el contrario, la primera versión de la pieza, antes de las revisiones, estaba repleta de ultraanarquismo y no podíamos aprobarla como algo adecuado para el proletariado». En Véstnik teatra, n° 83–84, 22 de febrero de 1921, p. 18. Al mismo tiempo, Aleksandr Granovski montó *Misterio bufo* en las instalaciones del Primer Circo Estatal del bulevar Tsvetnói, en una representación especial para los delegados del Tercer Congreso de la Internacional Comunista (Comintern) de visita en Moscú.

aniversario de la Revolución de Octubre e incluida entre los actos conmemorativos por la Oficina Central para la Organización de los Festejos Conmemorativos del Aniversario de la Revolución, *Misterio bufo*, estrenada el 7 de noviembre, llamó de inmediato la atención del público por su «ultraanarquismo» y por el montaje. Meyerhold fue el director junto con Mayakovski, mientras que Malévich se encargó de la escenografía. Mayakovski, que interpretó varios papeles (un hombre corriente, Matusalén y uno de los diablos)¹⁸ y se transformaba al instante, demostró sobre el escenario métodos más propios del circo que del teatro, métodos que había aprendido tanto de Vitali Lazarenko, que también interpretaba a un diablo en la función, como del propio Meyerhold. El origen del truco para el cambio de aspecto y de voz puede encontrarse en las transformaciones de este, quien a su vez había seguido el ejemplo de las de Leopoldo Fregoli, Ugo Uccellini y Otto Frankardi, así como de Charlie Chaplin. Las ubicaciones de la obra (acto I. Todo el universo; acto II. El Arco; acto III, escena 1. El infierno /

Representantes del proletariado del mundo vieron un montaje en alemán, traducido por Rita Reit e interpretado por actores de teatros moscovitas que hablaban bien ese idioma. El texto que Mayakovski escribió para el programa de mano señalaba que *Misterio bufo* era «una miniatura del mundo dentro de las paredes de un circo». Mayakovski, *Pólnoie sobranie sochineni*, vol. 2, óp. cit., p. 359.

18 De hecho, tuvo que improvisar los papeles de Matusalén, Hombre corriente y Diablo cuando los actores previstos para interpretarlos no se presentaron el día del estreno.

escena 2. El paraíso / escena 3. La tierra prometida) se concibieron de modo que las escenas finales, con la llegada a la tierra prometida, quedaran vinculadas para el público con el advenimiento de un mundo anarquista.



Varvara Stepanova Ilustración para *Gly-Gly* de Alekséi Kruchónij, 1918

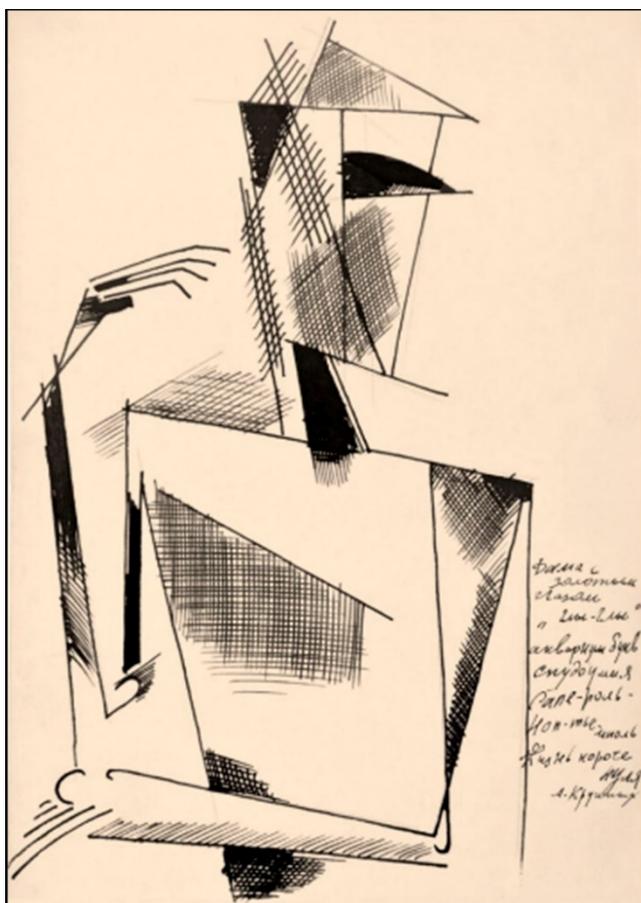
En cuanto al poder de los bolcheviques, la versión de 1918 lo relacionaba, en mayor grado que la posterior, con el cuadro vivo del infierno.

A partir de 1917, el anarquismo pasó de ser un discurso filosófico/teórico y un programa político a ser una especie de estética y psicología de la creatividad artística. Fue precisamente como anarquía artística (ante todo, la no selección¹⁹, el rechazo al principio estructural de la organización de textos, la mezcla de fenómenos y problemas en distintos niveles y el establecimiento de una equivalencia absoluta entre fenómenos no equivalentes) como lo interpretaron los artistas que escribían para el periódico *Anarjia*, que, desde el momento de su lanzamiento, desempeñó un importante papel tanto en la vida política e ideológica del Moscú posrevolucionario como en el movimiento artístico de vanguardia. *Anarjia* respaldaba especialmente la Federación de Izquierdas del Sindicato Moscovita de Pintores, con Tatlin de presidente y Ródchenko de secretario²⁰.

19 Ver una explicación del término no selección [nonselection] en Douwe Wessel Fokkema, *Literary History, Modernism, and Postmodernism*, Ámsterdam, Benjamin, 1984.

20 Los artistas también hacían declaraciones políticas en las páginas de *Anarjia*. Así, después de la abolición de las federaciones independientes dentro de los sindicatos, en el número del 27 de junio de 1918 de *Anarjia*, el 95, se publicó el texto «Resolución de la Federación de Izquierdas en la Asamblea General del Sindicato de Pintores», firmado por el presidente de

En la sección «Arte Creativo» de *Anarjia* se publicaban habitualmente manifiestos y comunicados de artistas de vanguardia. El nombre de esta hacía referencia a la tesis de Bakunin «¡El placer de la destrucción es un placer creativo!», planteada en su ensayo de 1842 *La reacción en Alemania*²¹.



Varvara Stepanova Ilustración para *Gly-Gly* de Alekséi Kruchónij, 1918

la federación, Tatlin, y el secretario, Ródchenko, donde se protestaba vehementemente contra la abolición de las divisiones federativas.

21 El Club del Anarquismo Individual Creativo también podría haber sacado su nombre de esta tesis bakuniana.

La sección «Arte Creativo», en la que también aparecían artículos sobre arte, literatura y teatro, se instauró en *Anarjia* a partir de la publicación del artículo de Alekséi Gan «Proletkult» en el número 14, en el que defendía que la construcción cultural solamente era posible gracias a la «asociación de genios e iniciativas personales»²².

También es revelador un comunicado titulado «Queremos», de Nadezhda Udaltsova. La artista rechaza el poder del arte antiguo y se concentra no solo en el arte, sino también en la acción y en el «trabajo», con lo que parafrasea a Bakunin, que en 1840 había escrito: «La vida real es acción, y solo la acción es vida real»²³.

No queremos mecenas ricos.

No queremos críticos parciales de nuestro lado.

No queremos tener privilegios.

No queremos aplastar ni a los que vinieron antes que nosotros ni a los que vienen después.

Queremos el derecho a la creatividad, al trabajo.

Queremos igualdad y libertad en el arte²⁴.

22 Alekséi Gan, «Proletkult», *Anarjia*, n° 14, 8 de marzo de 1918, p. 4.

23 Citado de Alexandre Koyré, *Mystiques spirituels et alchimistes du XVIe siècle allemand*, París, Gallimard («Idées»), 1955, p. 138.

24 Nadezhda Udaltsova, «My jotim», *Anarjia*, n° 38, 7 de abril de 1918, p. 4.

En su declaración, Udaltsova rechazaba el poder de mecenas artísticos acomodados y, en consecuencia, rehusaba el respaldo económico de los poderosos. El arte, afirmaba, es libre precisamente porque no es de nadie y ni se compra ni se vende.



Anónimo Exposición de cuadros de artistas de Petrogrado de todas las tendencias (Vladimir Tatlin cerca de su *Torre*), 1923

La maquinaria del Estado había forzado la transformación del arte en propiedad. Por eso, Udaltsova buscaba formas artísticas que hicieran de la libertad algo visible y alcanzable, que resistieran la inercia y el convencionalismo de la formación de significados. La declaración de Udaltsova se hace eco de un artículo colectivo, publicado mucho antes en *Anarjia* por Gan, Morgunov y Malévich, y titulado «Las tareas del arte y el papel de sus estranguladores», que

ampliaba radicalmente las afirmaciones del primero de los tres en «Proletkult» sobre el papel de un sindicato de genios independientes para la construcción cultural:

En este momento, cuando se está rompiendo radicalmente el viejo sistema vital, cuando todo lo nuevo y lo joven trata de encontrar su forma y declarar su yo, los muertos salen de sus tumbas y tratan de plantar sus frías manos en todo lo vivo. La revolución social ha roto los grilletes de la esclavitud capitalista, pero aún tiene que romper las viejas tablas de los valores estéticos. Y ahora, cuando estamos emprendiendo una nueva construcción, la confección de nuevos valores culturales, es imprescindible protegernos del veneno de la vulgaridad burguesa. [...] ¡Apartad, carniceros del arte! Viejos aquejados de gota, vuestro lugar es el cementerio. [...] Largo de aquí, todos los que habéis relegado el arte a los sótanos. ¡Dejad paso a las nuevas fuerzas!²⁵

Morgunov también publicó declaraciones individuales en *Anarjia* contra la imposición estatal en el arte: «¡Basta ya de pedir al Estado consejo y esperanza! ¡Todo Estado es el

25 Alekséi Gan, Alekséi Morgunov y Kazimir Malévich, «Zadachi iskusstva i rol dushítelei iskusstva», *Anarjia*, n.º 25, 23 de marzo de 1918, p. 24.

carnicero del arte!»²⁶ En el artículo «El círculo vicioso», dice de los artistas que se niegan a hacer concesiones al poder que son «artistas anarquistas» y «grandes utópicos» que están arrancando el arte del «círculo vicioso» de una historia cimentada en el poder y la violencia²⁷.

En sus artículos para *Anarjia* «A los estatistas del arte» y «En el estado de las artes», Malévich alentaba: «Buscad una nueva conciencia y dejad de ser esclavos de las cosas»²⁸ y, al describir el estado de un barco que «jamás ha dejado el océano de Ladoga para adentrarse en una extensión sin límites»²⁹, habló sin ambages contra el control estatal del arte: «En el arte no debe haber Estado»³⁰.

Malévich fue el primero en intentar crear un modelo anarquista por medio de las artes plásticas. El motivo del *cuadrado negro* surgió durante su colaboración con Mijaíl Matiushin y Kruchónij en el montaje de *Victoria sobre el sol* en 1913. En esa ópera, los budetliane («hombres del

26 Alekséi Morgunov, «K chortu!», *Anarjia*, n° 30, 29 de marzo de 1918, p. 4.

27 Alekséi Morgunov, «Zakoldóvannyi krug», *Anarjia*, n° 35, 4 de abril de 1918, p. 4.

28 Kazimir Malévich, «Gosudárstvennikam ot iskusstva», *Anarjia*, n° 53, 4 de mayo de 1918, p. 4.

29 Kazimir Malévich, «V gosudarstve iskusstv», *Anarjia*, n° 54, 9 de mayo de 1918, p. 4.

30 Ibíd.

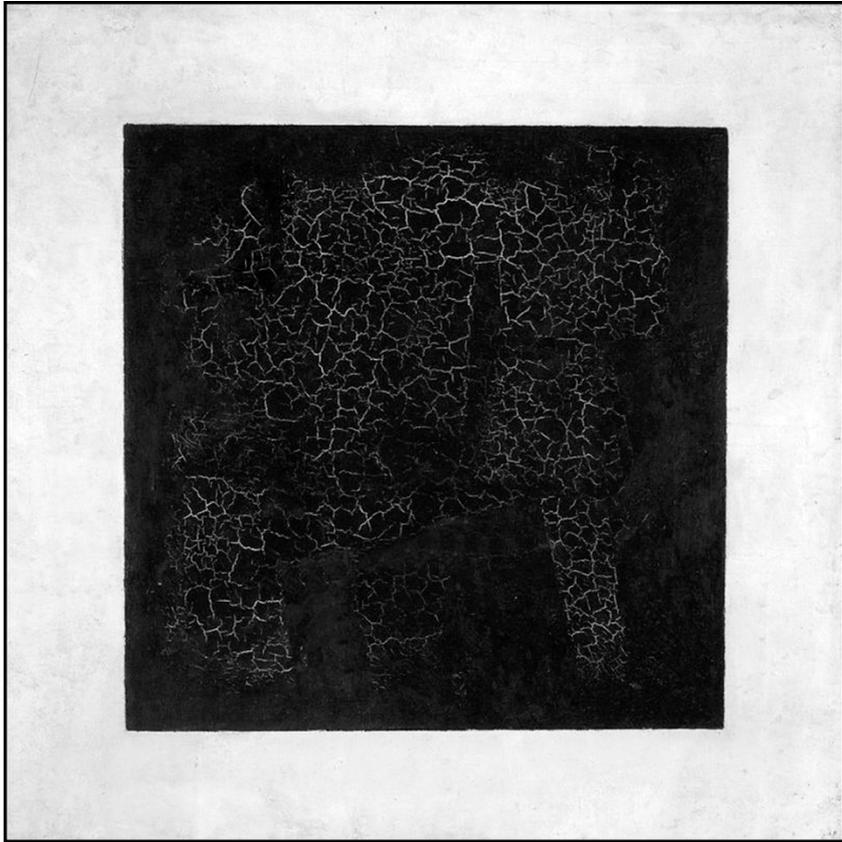
futuro») conquistan el sol gracias al cuadrado negro. Esa hazaña simboliza el derrocamiento de las construcciones totalitarias cerradas: la creatividad anarquista elemental derrota a la naturaleza pasiva y se abre paso hacia el futuro. En 1915, en La última exposición futurista de pintura: 0,10, Malévich presentó su *Cuadrado negro* ya terminado, que marcó la transición al arte no objetual y, en consecuencia, junto con la eliminación de las «cosas», representó idealmente la eliminación del estatismo, que era, según el artista, el culpable de generarlas. El futurismo, de acuerdo con Malévich, no puede explicar por completo la libertad del trabajo creativo, y por lo tanto debe ser suplantado por el suprematismo: «Sin embargo, los esfuerzos de los futuristas por producir pintura puramente plástica de por sí no tuvieron éxito: [el futurismo] no podía deshacerse del carácter objetual en general y solo destruía objetos con el fin de alcanzar un movimiento dinámico»³¹.

El «cuadrado» que destruye el carácter objetual en sí mismo era también, para Malévich, una encarnación de la imagen de la bandera negra, principal emblema de los anarquistas³². En el breve ensayo «Hacia una nueva

31 Kazimir Malévich, «Ot kubizma k suprematizmu, novy zhivopisny realizm», en Kazimir Malévich, *Statí*, vol. 1, óp. cit., p. 29.

32 Chernoe Znamia [La Bandera Negra] fue, por ejemplo, el título de la revista fundada en 1910 en Ginebra por el anarquista Yuda Grossman–Roshchin.

frontera», Malévich escribe: «La bandera de la anarquía es la de nuestro yo, y nuestro espíritu, libre como el viento, estimulará nuestros poderes creativos en la vasta extensión de nuestra alma»³³.



Kazimir Malevich: *Cuadrado negro sobre fondo blanco*

El *Cuadrado negro* estableció en gran medida el paradigma figurativo del anarquismo en el arte, ya que, al deshacerse de la vieja lógica figurativa, ofreció la posibilidad

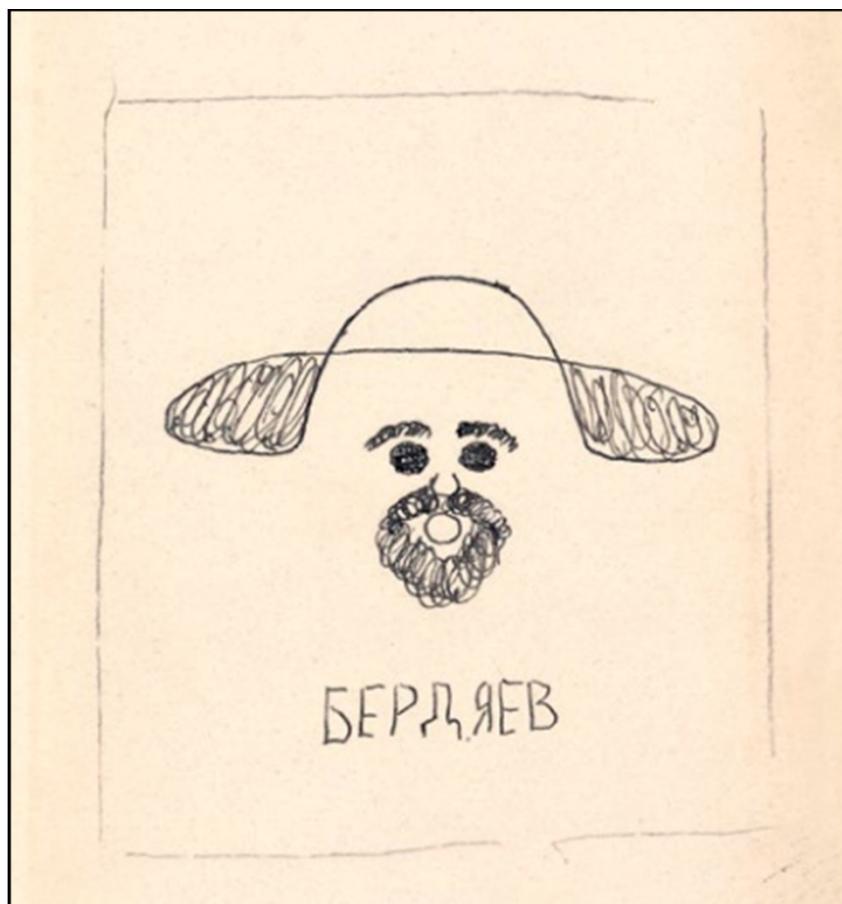
33 Kazimir Malévich, «K novoi grani», *Anarjia*, n° 31, 30 de marzo de 1918, p. 4.

fascinante de búsquedas infinitas de libertad en el arte. Para Malévich, el anarquismo era un mundo especial en cuyo centro había una fuerza elemental libre, es decir, un mundo potencial sumamente móvil, multidimensional y plástico cuyas leyes permitían jugar con formas y significados variables. En sus experimentos teóricos y artísticos, Malévich se basó claramente en un anarquismo bakuniano y en el individualismo stirneriano. Para él, el rechazo del Estado y su destrucción en nombre de una religión del arte contraria a unirse a cualquier tipo de poder estatal parecía ser la única actitud posible del artista verdadero frente al Estado. El cuadrado, que renuncia a los conceptos de arriba/abajo y derecha/ izquierda, así como a la representación tradicional, se convirtió en la encarnación visual ideal de la libertad elemental anarquista. Si bien era isomorfo a determinado fragmento hipotético del universo, no se refería a una imagen del conjunto con la que Malévich relacionaba la categoría de Estado, sino que existía por sí mismo, en su propio espacio delimitado, y simbolizaba «la cosa en sí». Por consiguiente, esa legendaria obra de Malévich puede considerarse no solo un símbolo del arte de vanguardia ruso y un indicio del suprematismo, sino también un modelo gráfico de la sociedad equilátera anarquista, no subordinada a ningún todo o a ningún estatismo.

Tras las medidas enérgicas contra el anarquismo en Moscú, San Petersburgo y otras ciudades rusas, un grupo de artistas rebeldes siguieron adelante, pese a que les habían arrebatado su publicación en papel, e influyeron en otros artistas con tendencias anarquistas. El grupo de los nadistas [nichevoki] de Moscú, que solo duró unos dos años, entre 1920 y 1921, no solamente se interesó mucho por el dadaísmo europeo, sino que se dejó guiar en lo estético por la concepción radical del arte y la cultura que tenían los anarquistas. En 1921, Borís Zemenkov, Yelena Nikolaeva, Aetsy Ranov, Riúrik Rok, Oleg Erberg y Serguéi Sadíkov publicaron un «Decreto sobre la separación de arte y Estado» en el almanaque *La Caja del Perro*. En él declaraban: «El Estado es incompetente en lo relativo a la gestión de la preparación, el inventariado, la distribución y la supervisión de la producción de arte»³⁴. Como muchos anarcofuturistas, consideraban que el arte siempre estaba vinculado a estructuras de poder establecidas. En consecuencia, hicieron un llamamiento para liberarse de

34 Secretario Jefe de la Oficina Creativa de los Nadistas Serguéi Sadíkov (ed.), *La Caja del Perro*, o las obras de la Oficina Creativa de los Nadistas en 1920–1921, n° 1, Jobo, 1921, p. 10.

todo el arte que había existido antes y que debía echarse a la «caja del perro»³⁵.



Serguéi Sharshun *Nicolái Berdiáev*, c. 1921-1922

Por lo general, la esencia de la mayoría de los artículos publicados en *Anarjia* se reduce a la idea de que los intereses del arte no pueden ser los mismos que los del Estado y, en consecuencia, hay que rechazar cualquier tipo

35 *La Caja del Perro* es el modelo negativo del café de artistas El Perro Callejero, que existió del 31 de diciembre de 1911 al 3 de marzo de 1915, en el 5 de la plaza Mijáilovskaia de Petrogrado.

de poder estatal. En el arte, esos pintores entendieron el rechazo al poder estatal como una liberación tanto de un academicismo retrógrado como de la jerarquía que engendraba, y por lo tanto como la abolición del poder canónico de la norma que dictaba la jerarquía, una norma que podía representarse con un tema literario, con la posibilidad de crear una imagen del todo, con el color, con la representación objetual, etcétera³⁶.

Uno de los textos clave de *Anarjia* fue «Carta a los camaradas futuristas», de Baián Plamen, que acusaba no solo a las autoridades, sino también a los futuristas de estatismo y de venderse a las autoridades; esto es, de abandonar el principio más importante del futurismo, cuya esencia es: «Rebelión en el arte, revolución en la creatividad artística. Anarquía en la poesía, en la pintura, en la escultura, en la tragedia. Anarquía en el arte»³⁷.

36 En 1917–1918, competía con éxito con el bolchevismo. Así, en 1917 se convocaron en Moscú y Petrogrado mítines de artistas que protestaban contra el control del arte por parte del Estado. Los participantes en el mitin moscovita, celebrado en la sede del Circo Salamonski, hablaron contra la creación de una agencia gubernamental dedicada a supervisar las artes. En el de Petrogrado, celebrado en el Teatro Mijáilovski, se adoptó una resolución contra el establecimiento de un Ministerio de las Artes tras un informe de Iliá Zdanévich. Si bien en esos encuentros no se corearon lemas anarquistas, las declaraciones de los participantes y la resolución surgida del informe de Zdanévich eran de naturaleza claramente anarquista.

37 Baián Plamen, «Pismó továrishcham futurístam», *Anarjia*, n° 27, 26 de marzo de 1918, p. 4.

Puede detectarse un parecido tipológico entre el texto de Plamen y el segundo «Manifiesto del dadaísmo», publicado en 1918 por Tzara y sus aliados de ideas afines. Para Tzara, el expresionismo, en el que los artistas de la nueva era habían depositado enormes esperanzas, no había estado a la altura de esas expectativas, se había vuelto irrelevante e iba a desaparecer ante el paso del dadaísmo y su estrategia de negación universal: «¿El expresionismo ha satisfecho nuestras esperanzas de lograr un arte que inyecte en nuestras venas el fuego de la esencia del ser? ¡NO! ¡NO! ¡NO!»³⁸.

Como los dadaístas, Plamen plantea la destrucción sistemática de absolutamente toda la estética. De hecho, los primeros declaraban: «Los dadaístas no son nada, nada, nada; muy ciertamente, no llegarán a nada, nada, nada»³⁹. Para el anarcofuturismo tal y como lo interpretaba Plamen, toda estética era contraanarquía, aunque solo fuera porque se sustenta sobre reglas confirmadas y fijadas. Su artículo es el manifiesto de un movimiento que no llegó a tener forma

38 Richard Huelsenbeck, «Dadaistisches Manifest» (1918), en Richard Huelsenbeck (ed.), *Dada Almanach*, Berlín, Erich Reiss, 1920, p. 35 [Trad. cast., *Almanaque dadá*, Antón Dieterich Arenas (trad.), Madrid, Tecnos, 2015].

39 «Manifiesto DADÁ», 391, n.º 12, 1920, p. 1. Firmado por «Francis Picabia, que no sabe nada, nada, nada». Trad. cast., François Albera, *La vanguardia en el cine*, 2005, Heber Cardoso (trad.), Buenos Aires, Manantial, 2009, p. 51.

como tal, al parecer porque toda estructura y toda catalogación se basan en la autoridad, que el grupo de pintores anarquistas rechazaba por una cuestión de principios.



El Lisitzki Autorretrato, ilustración de la revista *Gebrauchsgraphik*, 1928



Ródchenko: *Negro sobre negro. Abstracción, 1918*

Después de Malévich, Ródchenko y Stepánova crearon un modelo visual de sociedad anarquista que destruía el mito estatista. Ródchenko, que era colaborador habitual de *Anarjia*, publicó un artículo programático, «El dinamismo de la superficie» (un mes antes de su primera exposición individual, celebrada en mayo de 1918 en el club de la Federación Izquierdista), en el que defendía la posibilidad de construir superficies de cualquier longitud y profundidad, a base de «superponer» elementos superficiales: «Al proyectar superficies verticales pintadas con el color adecuado y cruzarlas con líneas dirigidas hacia la profundidad del interior, revelé que el color sirve únicamente como medio condicional para distinguir las superficies entre sí, por un lado, y de los indicadores de profundidad e intersección, por el otro»⁴⁰.

En su artículo «Sed creadores», Ródchenko toma como punto de partida la tesis bakuniana sobre la destrucción como forma de creación: «A los que ocupáis el poder, a los victoriosos, os digo: no os detengáis en la vía de la revolución, seguid adelante y, si las limitaciones de vuestro partido o vuestros acuerdos se interponen en el camino de vuestra creatividad vital, rompedlas; sed creadores, no

40 Aleksandr Ródchenko, «Dinamizm plóskosti», *Anarjia*, n° 49, 28 de abril de 1918, p. 4.

tengáis miedo de perder algo, ya que el espíritu de la destrucción es también el de la creación, y vuestra marcha revolucionaria os dará la fuerza de la inventiva creativa, y luminosa será vuestra vía de creatividad revolucionaria»⁴¹.

Stepánova no escribió nada para *Anarjia*. Sin embargo, después de conocer a Ródchenko a finales de 1914 mientras estudiaba en la Escuela de Arte de Kazán, pasó a ser (en 1916) no solo su compañera vital, sino una compañera de armas leal. La anotación sobre la naturaleza anárquica de la pintura rusa hecha en el diario de la artista antes mencionado no fue más que una respuesta a la atmósfera en la que estaban inmersos los dos⁴². En su temprano álbum de poesía *Para el rey de mis sueños y elucubraciones*, dedicado a Ródchenko, se refiere a su amado como «el rey negro». Una de las formas que tenía Ródchenko de afirmar el anarquismo era su pasión por el color negro⁴³. Su serie «Negro sobre negro», presentada en 1919 en la X

41 Aleksandr Ródchenko, «Budte tvortsami», *Anarjia*, n° 61, 17 de mayo de 1918, p. 4.

42 En 1920, Mayakovski dedicó así su libro *Amo* a Stepánova: «A la fiera Stepánova, con sentimientos de ternura». El apodo de Ródchenko en su casa era «Anti», y a veces también lo utilizaba como seudónimo. Véase, por ejemplo, el artículo firmado así «Tak podnimites zhe», *Anarjia*, n° 43, 21 de abril de 1918, p. 4.

43 Sobre la relación entre el anarquismo y el color negro en la obra de Ródchenko, véase Leonid Geller, «Zrenie utopi, zrímost anarji», en Maria Cymborska–Leboda y Witold Kowalczyk (eds.), *Rossica Lublinensia II. Literatura. Mit. Sacrum. Kultura*, Lublin, Wyd. UMCS, 2002, pp. 183–190.

Exposición Estatal: Arte no objetivo y suprematismo junto con otras abstracciones en negro, no solo era un especie de réplica polémica al Blanco sobre blanco de Malévich, sino también otra afirmación visual del emblema anarquista: la bandera negra⁴⁴.

Stepánova escribió en su diario: «Con el 'negro' dio lo que soñaba Occidente: una pintura de caballete genuina llevada al último extremo»⁴⁵. La admiración de Stepánova por los lienzos «negros» tenía su origen en su debilidad por el simbolismo cromático anarquista. Todas esas composiciones sin objetos transmiten la atmósfera del estado primigenio de la humanidad, que puede recuperarse gracias a la anarquía.

A principios de los años veinte, el anarquismo artístico de Ródchenko y Stepánova empezó a manifestarse en niveles más profundos. Pensemos en la fotografía titulada *Músicos ambulantes*, el primer retrato doble de los dos artistas,

44 Nikolái Kulbin vinculaba la inicial de su apellido, la K, con el color negro, con lo que al mismo tiempo codificaba su simpatía por el anarquismo: «Las artes lingüísticas son la totalidad de los organismos verbales, de los indivisibles verbales. Cada consonante tiene su color: R de rojo (sangre, guerra, rencor, desgracia), Zh de amarillo (deseo, celos, anhelo), S de azul, Z de verde, J de gris, G de negro–amarillo, K de negro». Véase Nikolái Kulbin, «Chto yest slovo (II–ia deklaratsia slova kak takovogo)», en V. N. Teriójina y A. P. Zimenkov (eds.), *Russki futurizm. Teoria. Práktika. Krítika. Vospominania*, Moscú, Nasledie, 1999, p. 45.

45 Stepánova, *Chelovek ne mózhet zhit bez chuda*, óp. cit., pp. 88–89.

fechado en 1921. En el fondo de la imagen están las obras de Stepánova incluidas en la serie Figuras, creada en 1920–1921. Sin embargo, los artistas no parecen demiurgos. Más bien al contrario, se reservan para sí el papel más modesto de «coautores» del material.



Mijaíl Lariónov *Hombre*, 1913

Las posturas de Stepánova y Ródchenko parecen tan artificiales y figurativas como las de las figuritas de las paredes de su estudio. A partir de los personajes representados en esa serie, los artistas demuestran los principios constructivos básicos del cuerpo humano, como si se desplegaran ellos mismos en la superficie.

Se hacen manifiestas varias técnicas importantes utilizadas por el ideólogo de ese fotodúo (Ródchenko, que afirma el anarquismo en su trabajo). En primer lugar, el pensamiento anarquista explica el hecho en sí de recurrir a la fotografía, que, como señala Yuri Tyniánov, «exagera los rasgos individuales de un tipo en grado sumo, con lo que de hecho crea el efecto de la falta de parecido»⁴⁶. Así pues, según Tyniánov, el marco fotográfico subraya el hecho de que la individualidad es la única realidad, sujeta a nada y a nadie. Para Ródchenko, lo que también importa es que el marco fotográfico elimina la jerarquía característica de, por ejemplo, la pintura académica. Todo lo que resulta estar dentro del marco es importante. De ese modo, la fotografía, a diferencia de la pintura, elimina la división del contenido en primario y secundario.

Un año después, Ródchenko creó un autorretrato con un montaje basado en el fotodúo *Músicos ambulantes* en el

46 Yuri Tyniánov, «Ob osnóvaj kinó», Poétika. Istorija literatury. Kinó, Moscú, Nauka, 1977, p. 335.

que demuestra el principio constructivista de la transformación del trabajo en arte recortando su propia imagen y luego conectándola a una rueda y un engranaje. El paso de Ródchenko al arte industrial, a proyectos espaciales y ópticos con objetos de uso cotidiano, tejidos, colchas, etcétera, fue entre otras cosas un gesto dirigido al anarquismo. El programa de «arte industrial» cobró forma como programa de «arte para todo el mundo»; es decir, el arte debía desarrollarse gracias al esfuerzo de todos los trabajadores, no solo de personas con formación específica. Así, la teoría del arte industrial como forma universal de creatividad que tal vez acabaría por desbancar a todos los géneros artísticos establecidos estaba en consonancia con los conceptos anarquistas referidos a la posibilidad de lograr una sociedad no dividida en personas con formación específica y personas a su mando. Quienes están conectados con el arte elitista, accesible solo para una pequeña minoría privilegiada de la sociedad, tienen poder. «Nuestra pintura –escribió Stepánova– debería sacarse a las calles, a las vallas y a los tejados»⁴⁷.

Del mismo modo que los planteamientos de Duchamp estaban determi–nados por el relativismo y el solipsismo de la filosofía de Stirner, en la que el individuo es la única realidad y algo tiene valor solo en la medida en que sirve al

47 Stepánova, *Chelovek ne mózhet zhit bez chuda*, óp. cit., p. 85.

yo, al único, Ródchenko era un ferviente lector de la mencionada obra de Stirner *El único y su propiedad* y seguía las ideas en ella planteadas⁴⁸. Ródchenko explicó su interés por la filosofía stirneriana en el epígrafe a su ensayo «El sistema Ródchenko» (1919).



Kiril Zdanévich *Composición*, 1916.

48 «Ich entscheide, ob es in Mir das Rechte ist; außer Mir gibt es kein Recht» [Yo decido lo que es adecuado para mí; fuera de mí no hay nada adecuado], manifestó el filósofo alemán. Ver Max Stirner, *Der Einzige und sein Eigentum*, Stuttgart, Philipp Reclam jun. GmbH Verlag, 1981, p. 208 [Trad. cast., *El único y su propiedad*, José Rafael Hernández Arias (trad.), Madrid, Valdemar, 2004].

El epígrafe es un montaje de cinco citas, dos de ellas sacadas del libro de Stirner: «No coloqué nada como fundamento de mi causa» y «Lo devoro ya en el momento en que planteo mi condición, y el único es el único cuando lo devoro. [...] El hecho de que me devore a mí mismo demuestra únicamente que existo»⁴⁹.

Al lado de esos fragmentos de Stirner, Ródchenko ofreció citas de textos de Kruchónij, Walt Whitman y Otto Weininger. De la obra de Kruchónij *Gly–Gly* (en la que, por cierto, los héroes budetliane se llaman Jlébnikov y Malévich) eligió para su epígrafe la frase «Las pinturas desaparecen, todo se funde en negro», con lo que subrayaba la importancia del simbolismo cromático anarquista en su sistema artístico y, al mismo tiempo, situaba a Kruchónij en el mismo nivel que Stirner, el teórico del anarquismo, el poeta Whitman y el filósofo Weininger, cuyos planteamientos estaban próximos al anarquismo.

Gly–Gly se publicó en 1918, ilustrado con los collages «negros» de Stepánova. El título de uno de ellos, *Hollín y humo*, duplicaba el simbolismo del color negro. Las figuras geométricas negras de la composición *Todo da vueltas* evocaban velas de barco negras, otro símbolo anarquista, del manifiesto *La trompeta de los marcianos*: «¡Agitaos,

49 Aleksandr Ródchenko, *Ópyty dliá búduschego*, Moscú, Grant Publishing, 1996, p. 66.

velas negras del tiempo!»⁵⁰. La «mujer de los ojos dorados» refleja el proceso de la desaparición del objeto. Si la obra de Kruchónij tenía miembros «reales» de la vanguardia como personajes, las ilustraciones de Stepánova hacían alusión a las formas artísticas de algunos pintores rebeldes: Malévich, Rózanova, Popova. Así, esas personas pasaron a ser también personajes de la pieza.

La conexión entre el autorretrato con montaje y la cosmogonía anarquista puede verse también en el hecho de que el *Autorretrato* de Ródchenko (1922) se haya interpretado como una respuesta crítica a la *Torre* de Tatlin (Monumento a la Tercera Internacional) que, a su vez, se concibió como respuesta al plan de propaganda monumental de Lenin de 1918. En el planteamiento de Ródchenko, la construcción de monumentos es un proceso que demuele literalmente el yo del individuo. Construir monumentos a los grandes de la literatura o a los teóricos del anarquismo equivale a la muerte, dado que presupone la pérdida de la individualidad, del propio yo: «¡Que desaparezcan todos los monumentos! [...] ¿Por qué esos ídolos de bronce absurdos? ¿Por qué esas marionetas ridículas, hechas quizá por gente con talento? Podrían

50 Velimir Jlébnikov, María Siniakova, Bozhidar, Grigori Pétnikov y Nikolái Aséiev, *Trubá marsián: poezia russkogo futurizma*, ed. V. N. Alfonsov y S. R. Krassitski, San Petersburgo, Akademicheski Proekt, 1999, p. 624.

decirme: es escultura, es arte; pero díganme: ¿el arte puede hacerse por encargo, puede hacerse de modo que encaje en un tema, una norma, un tamaño? ¡Por supuesto que no! [...] Cuando algo es un encargo de los zares, de los dirigentes del partido o de la gente, lo que se consigue es una obra hecha a medida, pero no arte»⁵¹.



Sigizmund Valishevski *Sin título*
(Iliá Zdanévich instruyendo a burros), 1915

Ródchenko también cuestionó con vehemencia la idea hegeliana de la espiral, que Tatlin no solo convirtió en el

51 Aleksandr Ródchenko, «O pokóinikaj», *Anarjia*, n° 52, 4 de mayo de 1918, p. 4.

factor decisivo para construir el entorno visual y material (junto con otras construcciones geométricas: la hipérbola y la parábola), sino también una metáfora de la dialéctica del movimiento histórico hacia lo absoluto⁵². La silueta del artista sentado encima de una rueda en el autorretrato de Ródchenko busca el geometrismo de la línea recta.

La polémica con Tatlin (quien, desde el punto de vista de Ródchenko, representaba a los poderes establecidos) también llegó a las páginas de *Anarjia*. Por un lado, Ródchenko se oponía ferozmente a que la Sección de Artes de Petrogrado del Comisariado Popular de Educación ampliara sus actividades a Moscú: «Un nuevo comisariado: un comisariado para las artes. [...] Quieren organizar el arte de acuerdo con un programa de partido político. [...] ¿De verdad creen los jefes de Moscú y los 'terroristas' de San Petersburgo que montar una oficina con formularios en blanco y sellos en los que diga 'Arte izquierdista' basta para que desaparezca la rutina, para que desaparezca la rigidez, para que desaparezcan la esclavitud y las cadenas del nuevo arte? [...] El artista rebelde, el artista anarquista, jamás

52 Sobre la idea de la espiral en la obra de Tatlin, véase Aleksandr Flaker y Jürgen Harten (ed.), Vladimir Tatlin. Leben. Werk. Wirkung. Ein internationales Symposium, Colonia, DuMont Buchverlag, 1993, pp. 469–474.

accederá a ese nuevo tipo de compromiso oculto, ese nuevo tipo de explotación y opresión del arte»⁵³.

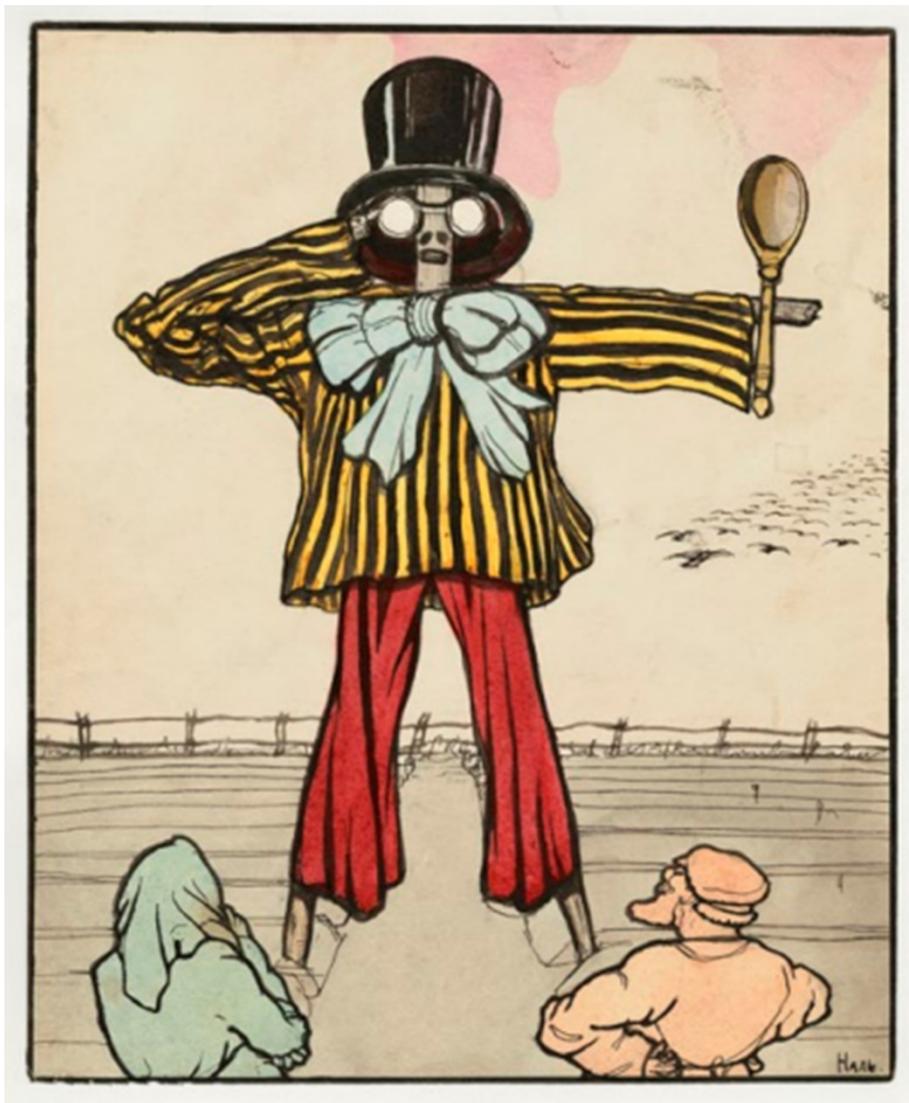
Por otro lado, también condena a Tatlin, que había sido nombrado comisario moscovita de la nueva sección. Sobre él escribe: «Mirad: aquí hay una pecera, y artistas que hemos elegido nosotros mismos nadan respetablemente en su interior, pero nos separa un grueso cristal. [...] Qué horrible es para nosotros esa victoria. Vestíos con harapos y celebradlo: uno de nosotros se ha convertido en el elegido y en la autoridad»⁵⁴.

Tatlin, en su respuesta en *Anarjia* a la «Carta a los futuristas» de Baián Plamen, señala que «para que el espíritu llegue a ser anárquico» es necesario crear «depósitos de arte bien equipados donde la maquinaria

53 Aleksandr Ródchenko, «Novy komissariat (judózhestvennaia kollegia)», *Anarjia*, nº 43, 21 de abril de 1918, p. 4. La Sección de Artes Plásticas del Comisariado Popular de Educación se creó por decreto del Comité Estatal de Educación el 22 de mayo de 1918. Antes incluso, el 29 de enero de 1918, el artista David Shterenberg fue nombrado jefe de la Sección de Artes Plásticas por decreto del Comisariado. El consejo artístico de la sección estaba formado por Shterenberg, Natan Altman, Nikolái Punin y Serguéi Chejonin, así como Mayakovski y Ósip Brik. Poco tiempo después se creó en Moscú un consejo similar, con las mismas prerrogativas que el de Petrogrado. Sus miembros eran Tatlin (director adjunto de la Sección de Artes Plásticas y presidente del consejo), Morgunov, Malévich, Sofía DymshitsTolstaia, Udaltsova, Rózanova y Kandinski

54 Anti, «Tak podnimites zhe», p. 4. Véase también el breve artículo de Ródchenko en *Anarjia*, nº 50, 30 de abril de 1918, donde critica a Morgunov y a Tatlin por «trepar» a «comisariados cómodos».

psíquica del artista pueda recibir las reparaciones necesarias»⁵⁵.



Ilin (Nal) *Futurismo en un pueblo*, 1914

Sus declaraciones, con consejos a los artistas para «mejorar el ojo», no contienen tesis anarquistas radicales sobre la destrucción del Estado y la propiedad. Y, sin

55 Vladimir Tatlin, «Otvechaiu na 'pismó k futurístam'», *Anarjia*, n° 30, 29 de marzo de 1918, p. 4.

embargo, su planteamiento encaja muy bien en el paradigma anarquista. Tatlin veía un espíritu revolucionario anárquico tanto en el anarcouniversalismo (en particular, en las teorías de Karelin, que aceptaba la posibilidad de cooperar con los bolcheviques, dado que el poder estatal acabaría siendo obsoleto tras la victoria de la revolución) como en el pananarquismo (los hermanos Gordin, que trabajaban en un «anarquismo soviético»). Más o menos a partir de finales de 1917, las teorías de los hermanos Gordin sentaron las bases primero del pananarquismo, luego del universalismo y por último del «anarquismo soviético», que defendía una postura moderada ante el poder estatal y reconocía la idea de una revolución comunista mundial. En las teorías, los cuentos y los poemas escritos por los Gordin, se detecta la coexistencia de todos esos modelos, más que la prioridad de uno de ellos. Los números dos y tres de *Anarjia* publicaron los sonetos de los Gordin, que estetizaban la libertad y la anarquía. En esos poemas, la creatividad artística aparece como un proceso que simultáneamente destruye los objetos de su creación como un todo completo⁵⁶. Los Gordin querían construir tanto una sociedad anarquista unida como una red social anarquista mundial. En ese sentido, Wolf Gordin trató en 1918 de crear un lenguaje artificial llamado AO, una especie de lengua

56 Abba Gordin y Wolf Gordin, «Sonety», *Anarjia*, n° 3, 25 de septiembre de 1917, p. 2.

universal de la comunidad anarquista unida. En 1923 escribió «La gramática de la lengua panmetodológica AO», donde formulaba las reglas gramáticas generales del idioma de la humanidad del futuro, el de los neologismos. Gordin firmó su gramática con el seudónimo de «Beohbi», en clara referencia al poema de Jlébnikov, «Bo–be–oh–bi es la canción–labio» (1908–1909). Su «lengua universal» estaba próxima a los experimentos del transracionalismo de Jlébnikov, al tiempo que también reflejaba los juegos lingüísticos de la obra de los dadaístas⁵⁷.

La *Torre* de Tatlin, concebida como una especie de encarnación arquitectónica del pananarquismo, debía reunir a la humanidad, dividida durante la construcción de la Torre de Babel. Igual que la lengua AO como encarnación del árbol del mundo y cimiento del universo, los enormes postes de radio que coronaban la construcción de Tatlin debían convertirse en el medio universal básico para transmitir información, el cimiento de una red mundial para almacenar y transmitir información. Los artistas dadaístas alemanes entendieron las obras de Tatlin como una revolución genuina en el arte. En la fotografía de George Grosz y John Heartfield con una pancarta que dice «El arte

57 Sobre la afinidad tipológica entre el transracionalismo y el dadaísmo, véase la recopilación Luigi Magarotto, Marzio Marzaduri y Daniela Rizzi (eds.), *Zaumnyi futurizm i dadaizm v russkoi kulture*, Berna, Peter Lang, 1991.

ha muerto. Larga vida al arte mecánico de TATLIN», este se presenta como un auténtico artista dadaísta⁵⁸.



Nicolái Kulbin Cubierta para el libro *Explodición* de Alekséi Kruchónij, 1913

58 En 1922, parafraseando este lema de Grosz y Heartfield, Alekséi Gan demandó «muerte al arte» en su libro *Constructivismo*. Véase Alekséi Gan, *Konstruktivizm*, Tver, Tverskoe izdatelstvo, 1922, p. 18.

Sin embargo, Ródchenko interpretaba la construcción en espiral como una imagen del poder y el control estatales en el arte y la contrastaba con un montaje de su propia construcción de líneas y círculos geométricos. Sus polémicas con la *Torre* se repitieron muchas veces. Recordemos, por ejemplo, su proyecto de 1919, el mismo año de la construcción de Tatlin, para levantar un nuevo quiosco de periódicos representado externamente como una torre pero orientado al geometrismo.

Para Stepánova y Ródchenko, la línea geométrica, como otras formas geométricas cerradas, era un factor primario tanto en el arte como en cualquier construcción en general. El manifiesto de Ródchenko de 1921 «Sobre la línea» contiene el siguiente pasaje: «La línea es lo primero y lo último, tanto en la pintura como en cualquier construcción. La línea es sendero de paso, movimiento, colisión, borde, accesorio, juntar, dividir. En consecuencia, lo ha conquistado todo y ha destruido los últimos baluartes de la pintura: el color, el tono, la textura y la superficie. La línea ha tachado la pintura con una cruz roja»⁵⁹. Asimismo, para Stepánova y Ródchenko la línea (como cualquier otra construcción cerrada) era un signo geométrico que

59 Aleksandr Ródchenko, *Experiments for the Future. Diaries, Essays, Letters, and Other Writings*, Aleksandr N. Lavrentiev (ed.), Jamey Gambrell (trad.), Nueva York, Museum of Modern Art, 2005, p. 113.

significaba lo negativo en la dialéctica hegeliana del desarrollo histórico.

Las construcciones cerradas se convierten, en las obras de Stepánova y Ródchenko, en una «proyección óptima» (según la terminología de Aleksandr Flaker) del anarquismo, un modelo gráfico de una sociedad anarquista que no está sujeta a ningún tipo de poder estatal en absoluto⁶⁰. La poesía visual de Stepánova de las colecciones Zigra ar y Rtny jomle (cuyos títulos son anagramas no solo de la segunda parte del seudónimo del artista V. Agarij sino también de la palabra anarjism, y cuyo contenido refleja los experimentos lingüísticos de los dadaístas) está plagada de imágenes de formas cerradas. El *Charlie Chaplin* de Stepánova, un solitario anarquista que no reconoce las leyes de la autoridad, también está formado por construcciones cerradas.

En el contexto del trabajo de los artistas anarquistas de 1917 a 1924, destaca otra figura clave: El Lisitzki. Aunque no formaba parte del grupo de pintores rebeldes publicados en *Anarjia*, sí era amigo suyo y compartía su visión anarquista del arte. Cuando estaba en Alemania entre 1922 y 1925, Lisitzki trabajó con Kurt Schwitters, Arp, Raul Hausmann y Tzara. También participó en el Congreso de Constructivistas

60 Véase el capítulo «Optimálnaia proiektsia», en Aleksandr Flaker, *Zhivopísnaia literatura i literatúrnaia zhívopis*, Moscú, Tri Kvadrata, 2008.

y Dadaístas celebrado en Weimar en septiembre de 1922. El contacto con artistas dadá tuvo su influencia en ambas partes. En concreto, podemos ver paralelismos entre las exposiciones diseñadas por Lisitzki en los años veinte y el Merzbau de Schwitters.



Mijaíl Le Dantiu *La marcha a Berlín de Ígor Severianin*, 1914

En 1924, Lisitzki creó un fotomontaje artístico titulado *Autorretrato o Constructor*. El artista se fotografió la mano aferrando un calibrador con papel milimetrado de fondo y luego superpuso un autorretrato fotográfico de otro negativo, un ejemplo de la organopoética de la corporeidad anómala. ¿Cuál es, pues, el sentido de la anomalía presentada en ese fotomontaje?

En primer lugar, el artista mostró dos fragmentos del cuerpo humano: la mano y la cabeza. El empleo de

fragmentos constituye un alejamiento de la norma canónica, y señala la incorrección del texto con respecto a todos los géneros canónicos que reivindican la totalidad y la integralidad. En consecuencia, la representación de la mano y la cabeza como fragmentos del cuerpo en este montaje pertenece ya a la organopoética de la anomalía. Las partes del cuerpo humano mostradas aquí, que ocupan un porcentaje significativo de la superficie visual, son en última instancia «extractos» autónomos del cuerpo del artista. Sin embargo, la fragmentación también produce una mayor deformación. La superposición de dos partes del cuerpo (mano y cabeza) engendra un cuerpo completamente nuevo. Estamos ante una nueva corporeidad en el montaje o, si recurrimos a un concepto de la teoría fenomenológica del cuerpo de Maurice Merleau-Ponty, observamos un «cuerpo potencial» del ser humano del futuro⁶¹. La mano pierde su significado corriente como extremidad humana y símbolo del trabajo. Aquí no es un objeto ni una suma de objetos, sino una nueva formación anatómica: una mano que adquiere visión. El ojo del rostro del artista se ve a través de la palma⁶². El significado de una «mano que

61 Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, París, Gallimard, 1945 [Trad. cast., *Fenomenología de la percepción*, Jem Cabanes (trad.), Barcelona, Península, 2000].

62 Comparar con el dibujo de Maurits Cornelis Escher *Mano con esfera reflectante*, donde la mano, deformada en una esfera de cristal, produce una nueva óptica.

adquiere visión» puede comprenderse si partimos de la interpretación del cuerpo que hace Edmund Husserl. En contraste con la filosofía clásica del cuerpo, Husserl dirige la atención al hecho de que hay dos tipos de cuerpo: el cuerpo físico y el sujeto que experimenta. El cuerpo sujeto/objeto, que Husserl sopesa en su tratado «La filosofía como ciencia estricta», supera la dicotomía entre el yo y el otro y penetra en esferas inaccesibles al análisis reflexivo. En el *Autorretrato* de Lisitzki, la mano que adquiere visión es un lugar donde lo material (la mano en sí) interactúa con lo contemplativo (el ojo). Esa imagen ilustra nuevos horizontes de la experiencia del artista, la experiencia que resulta de la interacción mutua entre su actividad corporal móvil dirigida al mundo exterior y el impacto simultáneo del mundo exterior en él⁶³. Al representar una mano anómala (una mano con un ojo) Lisitzki trata de superar la dicotomía sujeto–objeto tan típica de la filosofía clásica del cuerpo. Su montaje compositivo representa la imagen metafórica de un cuerpo mágico o carnavalesco, grotesco (en el sentido bajtiniano) del que se eliminan las antinomias. Una mano anómala como esa se percibe como perfecta, y el artista que la posee, como creador de nueva cultura. El artista que ha

63 Véase también Martin Heidegger, *Was heißt Denken?*, Frankfurt, Vittorio Klostermann, 2002, pp. 18–19: «La mano da y al mismo tiempo recibe, y no solo cosas; también se da a sí misma, y se recibe a sí misma con la otra mano» [Trad. cast., *¿Qué significa pensar?*, Raúl Gabás (trad.), Madrid, Trotta, 2010].

superado (en el sentido de la dialéctica tripartita de Stirner) tanto la fase realista de la infancia, con sus limitaciones materialistas, como la debilidad de la juventud, con sus ideas fijas propias de las ideologías y las religiones, pasa a ser, en *Autorretrato*, un verdadero constructor dadaísta. Al adquirir autogobierno personal, el constructor simboliza la conclusión de la dialéctica tripartita de Stirner: queda realmente libre de todo límite interno y externo.



Karl Bulla Mijaíl Matiushin, Alekséi Kruchónij y Kazimir Malévich, 1913

El filósofo ruso Nikolái Berdiáev, que vivió en Berlín de 1922 a 1924 y publicó allí varias de sus obras, escribió en 1946: «El patetismo ruso de la libertad estaba más vinculado a un anarquismo de fuertes principios». Con eso

repetía una idea defendida a menudo por los pintores rebeldes de la época de las utopías anarquistas.

La imagen de la era que reunió el dadaísmo y el anarquismo encontró una expresión ingeniosa e inesperada en los dibujos dadaístas de Serguéi Sharshun, realizados en Berlín entre 1921 y 1922, de Berdiáev y Tzara, a los cuales conocía personalmente. El filósofo ruso de la libertad y la anarquía, y el principal teórico del dadaísmo se representan en esa serie de retratos de modo que, a pesar de todas sus divergencias externas, demuestran tener un parecido. Así pues, en la obra de Sharshun el dadá y el anarquismo se consideran fenómenos de la misma categoría.

EL DADÁ EN CIRÍLICO

Victor Tupitsyn

Llega un momento en que una vida real, saturada de arte a más no poder, lo vomitará porque es innecesario.

Nicolái Chuzhak, 1923⁶⁴

1. «Lo importante no es lo que se dice, sino a quién se dice y en qué circunstancias»

Este comentario de Vladímir Mayakovski caracteriza su

64 En *LEF*, nº 1, 1923, pp. 12-39.

poesía como intencional; es decir, orientada a un «objeto» al que se dirigen el gesto y el mensaje poéticos.



Yevgueni Slavinski Imagen de la película de Nikandr Turkin
No nacido para el dinero (Vladímir Mayakovski), 1918

No son menos importantes el contexto de la percepción y los «dispositivos» afines que deben pasar por una

objetulización. Eso no tiene nada de nuevo, si bien fue ni más ni menos Mayakovski quien aportó a este proceso no solo un alto nivel de eficacia, sino la capacidad de ver al público como objeto situacional⁶⁵. En ese sentido, fue situacionista mucho antes que Guy Debord.

Los primeros versos y poemas largos de Mayakovski, como «La nube en pantalones» y «La flauta espinazo», dan fe del talento del autor, lo mismo que algunas de sus obras de teatro, entre ellas *Misterio bufo*, producida por Vsévolod Meyerhold con escenografía desaparecida de Kazimir Malévich (1918). Al tener «permiso para viajar» (gracias a su lealtad a los bolcheviques), Mayakovski servía de enlace entre la vanguardia occidental y la soviética. A partir de 1923, todos sus textos en verso se construyeron en forma de «escalera». Los críticos consideraban que su estilo era comercial (a más versos, más honorarios), pero la «escalera» y, consiguientemente, la lectura como un descenso de peldaños siguen la fórmula dadaísta de Hugo Ball, según la cual «el dadá = la palabra como movimiento»⁶⁶. En el período de la nueva política económica (NEP, 1922-1928), el poeta se dedicó a la publicidad comercial, algo muy

65 El «carácter objetual» del público era algo *siempre preparado* que Mayakovski daba por descontado, lo que le ayudaba a las mil maravillas para defenderse de comentarios desagradables en cuestión de segundos.

66 El *Manifiesto dadá* de Hugo Ball se leyó en la primera velada dadá pública, celebrada en Zúrich el 14 de julio de 1916. La bajada poética de las escaleras de Mayakovski tiene ecos del *Desnudo bajando una escalera* (1912) de Marcel Duchamp.

conforme con la tesis de Tristan Tzara de que «la publicidad y los contratos comerciales también son poesía»⁶⁷.

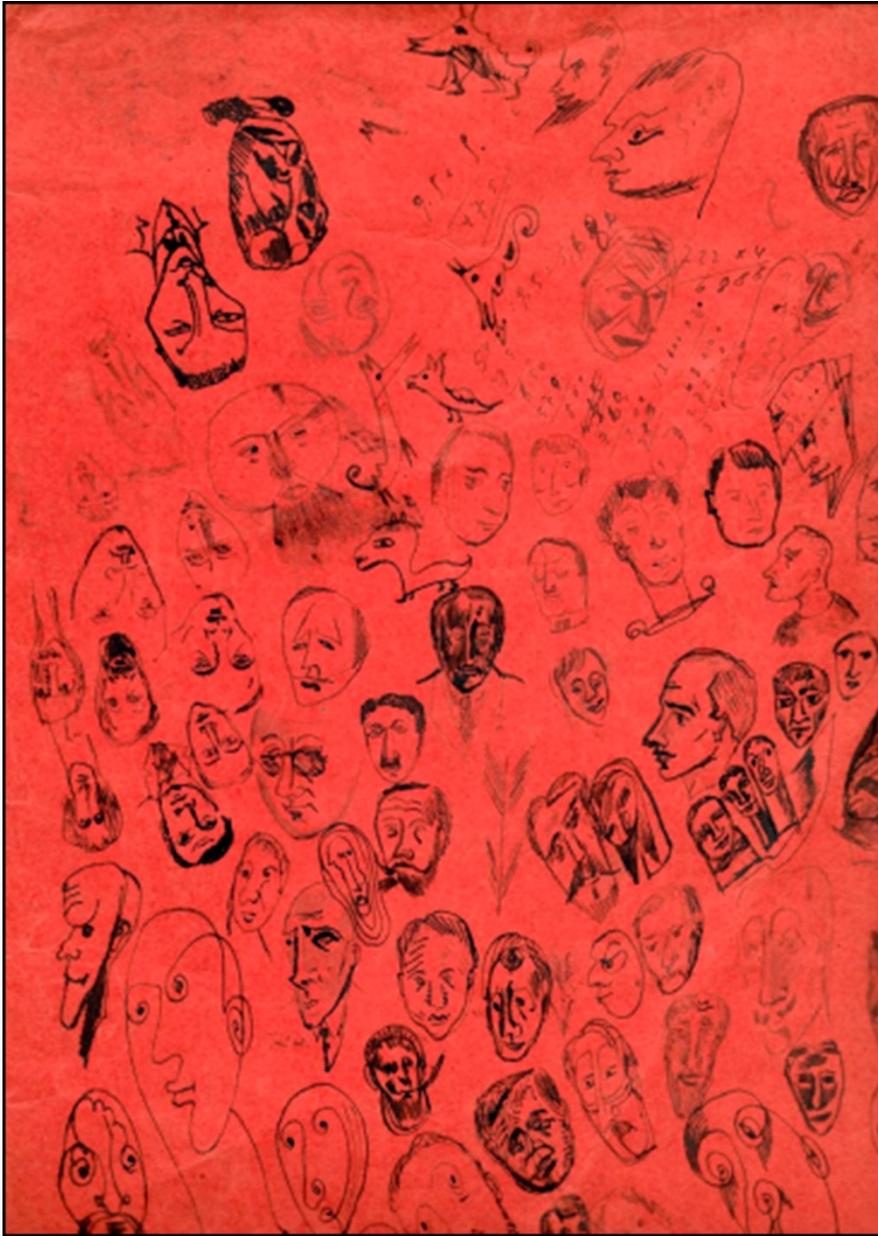
A finales de diciembre de 1912, Mayakovski y David Burliuk, que se consideraban *budetliane* («hombres del futuro»), publicaron la recopilación *Una bofetada al gusto del público*. No se puede llamar al «perpetrador» de tal bofetada otra cosa que «protodadaísta». Por eso es más adecuado en este caso hablar de «protodadaísmo». En este contexto, los gustos del público quedan abolidos y son sustituidos por el escándalo y por la manifestación teatral del estado mental que Anatoli Lunacharski, en su texto *Fundamentos de la estética positiva* (1904), define como «negativo afeccional», término que toma prestado del filósofo Richard Avenarius⁶⁸.

Volviendo al protodadaísmo, Vasilisk Gnedov, que alcanzó notoriedad con su «Poema del fin» en el libro *Muerte al arte* (1915), también merece reconocimiento. El poema es una página en blanco sin una sola letra o marca aparte del título. Al «leerlo», el autor hacía un gesto «como de gancho» sin decir una palabra. El movimiento de la mano era la totalidad del poema. En cuanto al fin del arte, en palabras de Velimir Jlébnikov, «Gnedov fue el primero en

67 Tristan Tzara, «Dada Manifesto 1918», en Dawn Ades (ed.), *The Dada Reader: A Critical Anthology*, Londres, Tate Publishing, 2006, p. 38.

68 Según la terminología de Avenarius, lo «afeccional» es el matiz positivo o negativo con el que la conciencia percibe las sensaciones. El «teatro de la mente» es un concepto utilizado por Stéphane Mallarmé.

enterarse, [...] el cuco del alfabeto en el pinar de los nombres»⁶⁹.



Tristan Tzara *Sin título*, mayo de 1931

69 En el poema «Cadenas azules» (1922), Jlébnikov menciona el poema de Gnedov «Kuk» (1913) y llama a su autor «el cuco del alfabeto». Gnedov, al que Jlébnikov incluía entre los «presidentes de la Tierra», fue detenido en los años treinta y pasó veinte años en un gulag.

2. Alekséi Kruchónij: el transracionalismo y la cambiología

En su ensayo «Sobre la historia del futurismo ruso»⁷⁰, Alekséi Kruchónij fecha la creación del lenguaje transracional en 1912, cuando escribió el siguiente poema:

Dyr-bul-schyl
Ubeschur Skum
Vy-so-bu
R-l-ez.

El poema en cuestión apareció en enero de 1913 en su libro *Carmín*. Ese mismo año, publicó poesía transracional en las antologías *El jardincito de los jueces II* y *La unión de la juventud III*. En el mes de abril publicó «La declaración de la palabra como tal», donde introduce y explica el término *zaum* [transracionalismo]. La declaración expresa la idea de que el pensamiento y el habla no pueden mantener el ritmo de la experiencia emocional, de modo que los artistas deben tener libertad para expresarse no solo con frases comunes, sino con un lenguaje que no tenga un significado inequívoco y no esté fijado: el lenguaje *transracional*⁷¹. «¿Es el

70 Alekséi Kruchónij, «Declaraciones y artículos», en Nina Gurianova (ed.), *K istoria rússkogo futurizma: vospominania i dokumenty*, Moscú, Gileia, 2006, pp. 305-310.

71 Entre los ensayos que analizan el lenguaje transracional están Víktor Shklovski, «Zaumny yazyk v poezi», *Poetika*, 1919, y Borís Arvátov,

transracionalismo el lenguaje del futuro o el del pasado (el salvajismo, lo primitivo)?», pregunta Kruchónij. Y a continuación se contesta él mismo: «Por el momento, esta es mi opinión y mi fe: el transracionalismo es un arte nuevo otorgado por una nueva Rusia a todo un mundo desconcertado y estupefacto»⁷².



Anónimo *Vasili Kamenski*, Kazán, 1914

«Rechetvorchestvo (po povodu 'zaumnoi' poezi)», *LEF*, nº 2, abril- mayo de 1923, pp. 79-81.

72 Kruchónij, «Declaraciones...», en Gurianova (ed.), óp. cit., p. 304.

Además de Kruchónij, en la escuela transracional estaban los poetas Velimir Jlébnikov, Yelena Guró, Vasili Kamenski, Serguéi Tretiakov, Olga Rózanova, Iliá Zdanévich (alias Iliazd), Ígor Teréntiev y Aleksandr Tufánov. Sin embargo, no todos los miembros de los círculos vanguardistas se convirtieron a la teoría que predicaba Kruchónij. «El poeta no ha logrado descubrir las causas de la liberación de la letra», escribió Malévich a Mijaíl Matiushin el 23 de junio y el 5 de julio de 1916. «La palabra como tal tiene que transustanciarse 'en *algo*', pero muchos [...] se vieron obligados a quedarse atascados en esa carne. Hasta ahora, Kruchónij lucha [contra ello] y no permite que sus pies permanezcan mucho tiempo en un mismo sitio, [...] pero, si no consigue encontrar ese '*algo*', acabará atrapado inevitablemente en la misma carne. Cuando tienes los sonidos «*Dyr-bul-schyl*», [...] te toca escuchar, no pensar»⁷³. Las palabras de Malévich recuerdan el comentario de Tzara sobre «las vocales como la esencia, la molécula de la letra, y en consecuencia el sonido primitivo (o puro)»⁷⁴.

También encontramos elementos de lenguaje

73 Malévich a Matiushin, 23 de junio de 1916, en Irina Vakar y Tatiana Mijienko (eds.), *Malévich o sebé. Sovreménniki o Maléviche. Pismá, dokumenty, vospominania, krítika*, vol. 1, Moscú, RA, 2004, p. 88.

74 Martin Heidegger, quien en su vejez entabló amistad con Jacques Lacan, describía los textos de este como barrocos. Lo mismo podría decirse de Tristan Tzara, que afirmaba (siguiendo los pasos de François Rabelais): «Los pensamientos se producen en la boca». Véase Tristan Tzara, *7 manifestov dadá*, Moscú, Museo Estatal Mayakovski, 2016, p. 24.

transracional en las primeras obras de Jlébnikov, empezando por la miniatura lírica «*Bo-be-oh-bi* es la canción-labio» (1908)⁷⁵:

Bo-be-oh-bi es la canción-labio.

Veb-eh-oh-mi es la canción-ojo.

Pi-eh-eh-oh es la canción-ceja.

Li-eh-eh-ei es la canción-mirada.

Gzi-fizi-gze-oh es la canción-cadena.

En el lienzo de esas correspondencias,
en algún punto más allá de todas las dimensiones,
el rostro tiene vida propia.

Si bien el transracionalismo empezó (muy probablemente) con este poema, Kruchónij resultó ser un transracionalista más *sistémico* que Jlébnikov. En su breve tratado «La cambiología del verso ruso» (1922), Kruchónij recurre al concepto de «cambio» para referirse a «la fusión (durante la lectura) de dos o más palabras (fonemas) en un único borrón sonoro». Y afirma: «Los cambios pueden ser conscientes o no conscientes (o inconscientes). Un buen cambio refuerza y enriquece el sonido del verso, mientras que otro inadecuado desmantela su construcción»⁷⁶. Con

75 Nikolái Járdzhiev consideraba: «Además de transracionalista [*zaumnik*], Jlébnikov era también un gran pensador [*umnik*]». Por ello, la «crítica de la razón transracional» (con perdón de Immanuel Kant) solo puede aplicarse a medias a Jlébnikov, en todo caso.

76 Kruchónij, «Declaraciones...», óp. cit., pp. 305-307. El «cambio» se define como una deformación léxica de la frase y su textura, como una

respecto al texto poético y lo que él denomina la «textura de la palabra», Kruchónij utiliza conceptos con implicaciones de representación como «cambios», «cambios de distancia» y «subcambios».



Iván Puni Cubierta del libro *Futuristas. Parnaso exuberante* de David Burlíuk, Velimir Jlébnikov, Ígor Severianin, Alekséi Kruchónij et al., 1914

«El cambio, como origen de los juegos lingüísticos, es su-

inversión o una transferencia sintácticas (según Iliá Zdanévich) y también como el efecto de la homonimia (según Aristóteles). Kruchónij le dio al cambio el estatus de categoría universal.

mamente propenso a alumbrar versos», escribe en «Declaración n° 4», y añade que su «cambiología» (la ciencia de los cambios) se basa en la tesis de que «los cambios son uno de los impulsos más importantes de la técnica poética moderna»⁷⁷. Para él, el cambio no es tanto una forma retórica como «un supertropo, el tropo de todos los tropos»⁷⁸.

La «biomecánica del cambio» que Meyerhold y Nikolái Foregger adoptaron en los años veinte tiene ecos de la opinión de Kruchónij sobre la ópera *Victoria sobre el sol* (1913), cuyo libreto escribió⁷⁹. La ópera resultó no ser tanto futurista como dadaísta⁸⁰. «¿Cómo ha sucedido esto en la ópera? —pregunta Kruchónij—. Son casi disonancias constantes y saltos repentinos, con una fonética

77 Kruchónij, *ibíd.*, p. 306.

78 Kruchónij no solo vio en el cambio una categoría universal (el supertropo), sino que le atribuyó la condición de tropo de todos los tropos. Véase Tatiana V. Tsvigún, «Iskusstvo oshibki v russkom avangardizme», Kaliningrado, Universidad Estatal Rusa Immanuel Kant, 2011, p. 157.

79 Véase más información sobre la influencia del constructivismo en el arte de la danza y en la plástica teatral en E. Surics, «Soviet Ballet of the 1920s and the Influence of Constructivism», en *Soviet Union*, 7, n° 1-2, 1980, pp. 112-137.

80 «En el ensayo general —recuerda Kruchónij—, cuando todo el mundo estaba ya vestido (con trajes hechos con una estructura robusta de alambre y cartón grueso pintado por Malévich), uno de los actores disparó a otro con una escopeta. Tendría que haber habido una bala de fogeo, pero nuestros enemigos (que estaban metidos en la dirección del teatro) la habían cargado con tacos duros y si el actor solo acabó con un leve moratón fue gracias a lo robusto del traje». Kruchónij, *óp. cit.*, p. 271.

atrevidísima, por ejemplo, canciones hechas solo con vocales o solo con consonantes; en otras palabras, giros y pasos de lo más inesperado. [...] El argumento tiene varias tramas: en primer lugar, si ya ha habido una 'luna muerta', ¿por qué no un sol derrotado? En los años de máximo apogeo del simbolismo, hubo una declaración muy generalizada, 'Seamos como el sol', que a su vez rimaba principalmente con el dinero: oro, efectivo, riquezas, que era con lo que soñaba la mayor parte de la 'gente solar' en aquel momento»⁸¹. Mijaíl Matiushin, que había escrito la música de la ópera, explicaba a sus alumnos que, como antítesis del «arte por el arte», *Victoria sobre el sol* simbolizaba la victoria frente al antiguo y conocido concepto del sol como belleza. Para Malévich, su *cuadrado negro* en el telón «significaba el inicio de la victoria». El *cuadrado* es un objeto ideal que se convierte en símbolo de la *carencia de categoría de objeto*. Recordemos la «inexistencia intencionada del objeto» de Franz Brentano en su *Psicología desde un punto de vista empírico*, donde señala: «Todo fenómeno psíquico contiene en sí [intencionadamente] algo como su objeto [...] (lo cual no debe entenderse aquí como una cosa)»⁸². *Victoria sobre el*

81 Ibid., pp. 273, 274.

82 Franz Brentano, *Psychology from an Empirical Standpoint* (1874), Londres, Routledge, 1973, pp. 88-89 [Trad. cast., *Psicología desde un punto de vista empírico*, José Gaos (trad.), Madrid, Revista de Occidente, 1935, p. 81-82]. El término *intencionalidad* de Brentano (adoptado por Husserl) deriva del verbo latino *intendere*, que significa «dirigirse hacia» o ser «dirigido hacia algún objeto».

sol se estrenó en el teatro Luna-Park en diciembre de 1913, varios meses después de la publicación de la antología futurista *La luna muerta*. Tanto la luna como el sol son redondos y, dado que el cuadrado es un *eidos* «en conflicto», estamos ante la confrontación de figuras platónicas ideales.



Olga Rozánova Cubierta del libro *Transracional* de Alekséi Kruchónij y Aliágrov (Roman Jakobson), 1916

En 1920, entró en esa «guerra universal» de *eidoi* El Lisitzki con el cartel *Golpead a los blancos con la cuña roja*, en el que los blancos (que luchaban contra los bolcheviques)

se identifican con un círculo. La actitud de los *budetliane* frente a la cultura del pasado (incluido Aleksandr Pushkin, al que con frecuencia se llamaba «el sol de la poesía rusa») era similar al sitio de Troya, y en ese sentido no se alejaban demasiado de los dadaístas. La mención a la «guerra universal» no es accidental; es una referencia a la serie de doce collages de Olga Rózanova y Kruchónij. Sus títulos («La batalla de los *budetliane* y el océano», «La batalla de Marte y el escorpión», «La batalla con el Ecuador», «La batalla de India y Europa», «Alemania en el polvo», «Arma pesada», «Llamamiento a la victoria», «El estado de guerra», etcétera) son elocuentes. Esa intervención de la eidética lingüística en lo que Edmund Husserl, en *El origen de la geometría*, llama «el horizonte del futuro geométrico» conduce a la formación de las llamadas idealidades trabadas, que no pueden «desentrabarse» con facilidad, dado que texto e imagen ya han intercambiado significado. Eso es precisamente lo que contribuyó a la proliferación de la modernidad y su retórica visual en las tres primeras décadas del siglo XX. Son representativos de toda la serie cuatro versos de *La guerra universal*: «Como un rayo, cayó la gran caja, / y como pelusa explotaron las rocas; / con los ojos cerrados, vi volar la bala; / llegó en busca de un beso, muy callada».

Diez años después de las «Declaraciones»⁸³ de Kruchónij sobre el transracionalismo y los cambios, hubo quien

83 Kruchónij, óp. cit., pp. 285-297.

empezó a solicitar una «renovación del lenguaje no guiada por impulsos personales sino por las necesidades, comprendidas conscientemente, del proceso de producción sociolingüística». Esa declaración de Borís Arvátov es tan sintomática como su opinión sobre la *cultura del lenguaje*, «que pregonaron los *transracionalistas* pero llevará a cabo el proletariado»⁸⁴

3. El dadá de añada de Tiflis

El equivalente en Tiflis del Cabaret Voltaire fue el Fantastic Pub (1917-1919), que sirvió de lugar de reunión para el grupo 41°: Alekséi Kruchónij, Iliá Zdanévich e Ígor Teréntiev⁸⁵. En su manifiesto señalan: «La Compañía 41ª [...] defiende la transgresión como una forma obligatoria para la materialización del arte»⁸⁶.

En el cartel de su intervención en el parque Borzhom

84 Borís Arvátov, «Rechetvorchestvo (po povodu 'zaumnoi' poezii)» en *LEF*, n° 2, abril-mayo de 1923, pp. 79- 81 [«Creación de palabras», pp. 291-293 de este volumen].

85 Nikolái Cherniavski también aparece como miembro. Además del grupo 41°, Tiflis contaba asimismo con las asociaciones literarias Cuernos Azules y H2SO4.

86 Iliá Zdanévich, Alekséi Kruchónij, Ígor Teréntiev y Nikolái Cherniavski, «Manifiesto de la 41ª» (1919) [p. 283 de este volumen].

(Tiflis, 1919), miembros del grupo se anunciaban como «los famosos sacacorchos del futurismo» y como «los fundadores de la palabra». Kruchónij estudió la teoría y la práctica de los cambios fonéticos (la «cambiolología») y, en particular, buscó «caca» y otros cambios de tintes obscenos en las palabras de distintos autores⁸⁷.



Iván Kliun *Sin título* (Alekséi Kruchónij), 1925

⁸⁷ Véase Alekséi Kruchónij, *Sdvigologuia rússkogo stijá*, Moscú, Tip.TsIT, 1922, p. 5.

En sus estudios de «cacología» (elección o utilización fallida de las palabras), a los que se sumó Teréntiev, intervino el interés por las teorías de Sigmund Freud sobre distintos «desplazamientos» y deformaciones del habla en los sueños. Dicho interés se expresó, por ejemplo, al jugar con los temas «anal-canal». En su texto «La trinidad filosófica», Kruchónij escribe: «Kant, Nietzsche y Schopenhauer forman un círculo de deidades danzarinas y neblinosas que no tienen nada de ligero excepto los pies»⁸⁸.

Mijaíl Le Dantiu, joven artista y teórico implicado en el todismo y que había estado en contacto con Mijaíl Lariónov y Natalia Goncharova en Moscú, se quedó en Tiflis entre 1912 y 1913. Tras su trágico fallecimiento en 1917, Zdanévich (también defensor del todismo) dedicó a su memoria su obra *Lidantiu faram*, que (cacológicamente) juega con el apellido francés del artista. Según el *Manifiesto del todismo, MV*, «las letras engreídas, insatisfechas con su papel de servidoras, están ahogando el lenguaje. [...] Corrigiendo nuestras bocas inadecuadas, hemos llegado a la poesía de *muchos*, gritando en multitudes y gritando cosas distintas. [...] El cohete está preparado, estamos quemando la mecha. Feliz viaje, hasta que te conviertas en enemigo»⁸⁹. El todismo (según Zdanévich) «transforma la guerra contra

88 Alekséi Kruchónij, *Apokálipsis v russkoi literature*, Moscú, MAF, 1923, p. 29.

89 Iliá Zdanévich, «Mnógovaia poezia», en Serguéi Kudriávstsev (ed.), *Futurizm i vsechestvo, 1912-1914*, vol. 1, Moscú, Gileia, 2014, p. 183.

el pasado en algo sin sentido y con ello echa abajo el futurismo. [...] Pero se puede ser todista sin adherirse a esos principios: da igual si el maestro [...] considera que el público está formado por borregos o no»⁹⁰. Kruchónij, como autor de *Victoria sobre el sol* (1913), también puede considerarse (en opinión de Nikolái Járdzhiev) el primer dadaísta, tres años antes de la aparición del movimiento en Europa Occidental⁹¹.

En *Alekséi Kruchónij. Hacia una historia del futurismo ruso. Evocaciones y documentos*, Nina Gurianova señala: «Kruchónij transformó la idea de la vitalidad bergsoniana [...] en un cambio (explosión) de formas, palabras e imágenes [...] cuya existencia estaba fuera de todo canon»⁹². La rebelión y la provocación contra el *establishment* eran la norma. El único ismo considerado permisible era el diletantismo. La frase de André Breton «La belleza será convulsiva o no será» está directamente relacionada no solo con Kruchónij, sino con los integrantes de

90 Véase más información sobre el todismo en el texto de Margarita Tupitsyn [pp. 20-171 de este volumen], así como en Iliá Zdanévich, «Natalia Goncharova y el todismo» [pp. 259-261 de este volumen]

91 Nikolái Járdzhiev, «Polemíchnoie imia», en *Ot Maiakóvskogo do Kruchónij. Ízbrannye raboty o rússkom futurizme*, Moscú, Gileia, 2006, pp. 319-392. Véase también Járdzhiev, «Sudbá Kruchónij», en *Statí ob avangarde*, Moscú, RA, 1997, p. 1.302. En ese texto, Járdzhiev emplea los términos «excentricidad alógica» y «sintaxis elíptica» para referirse a la poesía de Kruchónij.

92 Introducción de Nina Gurianova a la «Declaración n° 4» de Kruchónij, óp. cit., p. 271.

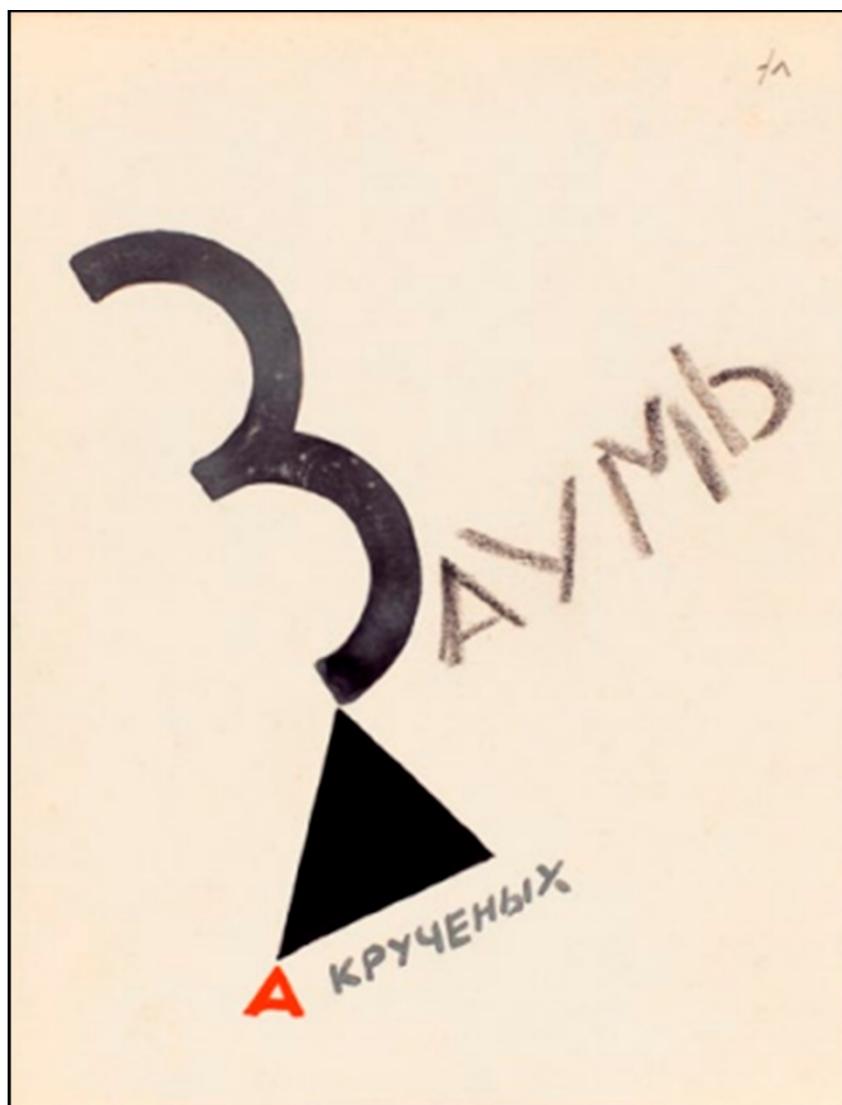
OBERIU que apreciaban su trabajo: Daniil Jarms y Aleksandr Vvedenski⁹³.

«Nunca pierdas la oportunidad de decir algo estúpido», defendió Ígor Teréntiev en 1919. Abogado de formación, Teréntiev vivía en Tiflis desde 1916. Como poeta y artista, se había formado bajo la influencia de Iliá Zdanévich y Kruchónij. En 1918 se unió al grupo 41° y, según reconocería él mismo, fue «más allá de los límites del futurismo»⁹⁴. «El arte no tiene sentido bajo el mando del sentido común», aseguraba. En 1922 no consiguió emigrar a Francia para reunirse con su mujer y su hija, que habían logrado llegar a

93 La Asociación por el Arte Real (OBERIU) englobó a los poetas Nikolái Oléinikov, Vvedenski, Jarms e Ígor Bájterev. Su uso transgresor de *zaum* [lenguaje transracional] como *ready-made* contribuyó a la *victoria del sinsentido* en forma de *excedente de absurdo*. En los años treinta y principios de los cuarenta, los integrantes de OBERIU fueron víctimas de la Gran Purga. Las palabras «belleza convulsiva» aparecen en la novela *Nadja* (1928) de Breton, así como en *El amor loco* (1937). En una carta de Malévich a Matiushin (3 de julio de 1913) apareció en una ocasión una frase similar: «Te encuentras con muchas obras de arte que parecen producidas durante un ataque convulsivo». En 1993, Hal Foster invocó el concepto de Freud de lo «asombroso» para sugerir que «la belleza surrealista participa del retorno de lo reprimido, de la compulsión de repetir». Véase Hal Foster, *Compulsive Beauty*, Cambridge (Massachusetts), MIT Press, 1995, p. 23 [Trad. cast., *Belleza compulsiva*, Tamara Stuby (trad.), Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2008]. Véase también Victor Tupitsyn, «Canny Uncanny», en *Stripped. The Body Revealed in Contemporary Art*, Londres, Merrel, 2004, pp. 21-42.

94 Ígor Teréntiev. a Mijaíl Karpóvich, 8 de abril de 1919, en Serguéi Kudriávtssev (ed.), *Moi pojorony. Stijí. Pismá. Slédstvennyye pokazania. Dokumenty*, Moscú, Gileia, 1993, p. 23.

ese país antes de que dejara de emitir visados a los ciudadanos soviéticos. La frase «Beber vino después de las once de la noche en soledad» se inspiró muy probablemente en la idea de la separación de los seres queridos⁹⁵.



El Lisitzki Diseño para la cubierta del libro *Transracional* de Alekséi Kruchónij, 1925

95 La mujer y la hija de Teréntiev volvieron a Rusia a finales de los años veinte.

En Tiflis, Teréntiev publicó dos libros de versos, *El silbato de los querubines* y *Hecho* (1919). Su obra poética apareció también en el libro de Kruchónij *La obesidad de las rosas* (1918). Después de instalarse en Petrogrado, Teréntiev entabló una estrecha amistad con Malévich, Mijaíl Matiushin, Vladímir Tatlin, Pavel Mansúrov y Pavel Filónov. En 1924 empezó a trabajar como director escénico y montó tanto sus propias obras como las de otros dramaturgos; por ejemplo, *Foxtrot*, *El nudo*, *John Reed* y también *El inspector del Gobierno* de Nikolái Gógol. Se consideraba discípulo de Meyerhold. Su interés por el dadaísmo empezó a manifestarse cuando aún estaba en Tiflis, en sus obras *A. Kruchónij el Magnífico* (1919), *17 instrumentos sin sentido* (1919) y *Un breve tratado sobre la indecencia absoluta* (1920). Teréntiev siguió escribiéndose con Zdanévich, y su tragedia *Iordano Bruno* se conserva en una carta que le envió en 1924. Para ilustrar las aspiraciones dadaístas de Teréntiev deberían bastar unos pocos pasajes de su libro *17 instrumentos sin sentido*:

Los pedazos de sueños van bien para remendar
La cebra galopa Ve a estudiar Aquí tienes
ejercicios

Reescribir, releer, rescindir, retirar, reciclar,
recuperar y retirarse⁹⁶.

96 Teréntiev, *17 erundovyj orudi*, Tiflis, 41°, 1919, s.p. Ígor Teréntiev fue detenido en mayo de 1937 y ejecutado tres semanas después.

En 1921, Roman Jakobson publicó un artículo sobre el dadá en la revista *Véstnik teatra* [El Mensajero del Teatro].



Valentina Kulaguina Cubierta del libro *Lenguaje transracional* de Alekséi Kruchónij, 1925

En sus diálogos con Kristina Pomorska, aparecidos en ruso en sus *Escritos sobre poética*, recuerda «los hechos de 1912, cuando [...] la poesía rusa de vanguardia empezó a desplegarse y apareció toda una serie de revelaciones de creación de palabras del gran poeta ruso [...] Jlébnikov [...]

que me fascinaron para siempre»⁹⁷. En el mismo texto, Jakobson llama a Kruchónij «innovador e inteligente compañero de armas de Jlébnikov». En realidad, no se trataba de inteligencia innovadora, sino de pragmatismo, así como del rechazo a la tendencia simbolista a tratar el texto del Otro como a una «mujer hermosa», incluidos sus propios poemas y obras teóricas. En un poema dedicado a Kruchónij en 1921, Jlébnikov crea un retrato psicológico más complejo de su «inteligente cómplice»:

Kruchónij

Pequeña aparición de aire londinense,
todavía un crío a los treinta, por mucho cuello de
pajarita que lleves,
animado, nervioso y dinámico.

Mantienes esa terminación siberiana, esa «chónij»,
encadenada a tu nombre como un reo a un
montón de piedras.

Tomas las ideas ajenas y las repites hasta dejarlas
sin vida. Esa cara de «inglés»...
o quizá de contable en prácticas
cansado de sus libros.

Hábil revisor de textos escandalosos,
perezoso, sin afeitarse y chapucero,

97 Roman Jakobson y Kristina Pomorska, *Raboty po poétike*, Moscú, Progress, 1987, p. 7. En 1949, Iliá Zdanévich publicó en París *Poésie de mots inconnus*, que incluía la poesía de Jlébnikov junto con obras de dadaístas como Tzara, Georges Ribemont-Dessaignes, Kurt Schwitters y Raoul Hausmann.

pero con ojos de muchacha
llenos de ternura, a veces.
Tremendo chismoso, astuto a más no poder,
amante de las humillaciones personales.
¡Ay, escritor fascinante,
doble negativo de Burliuk!

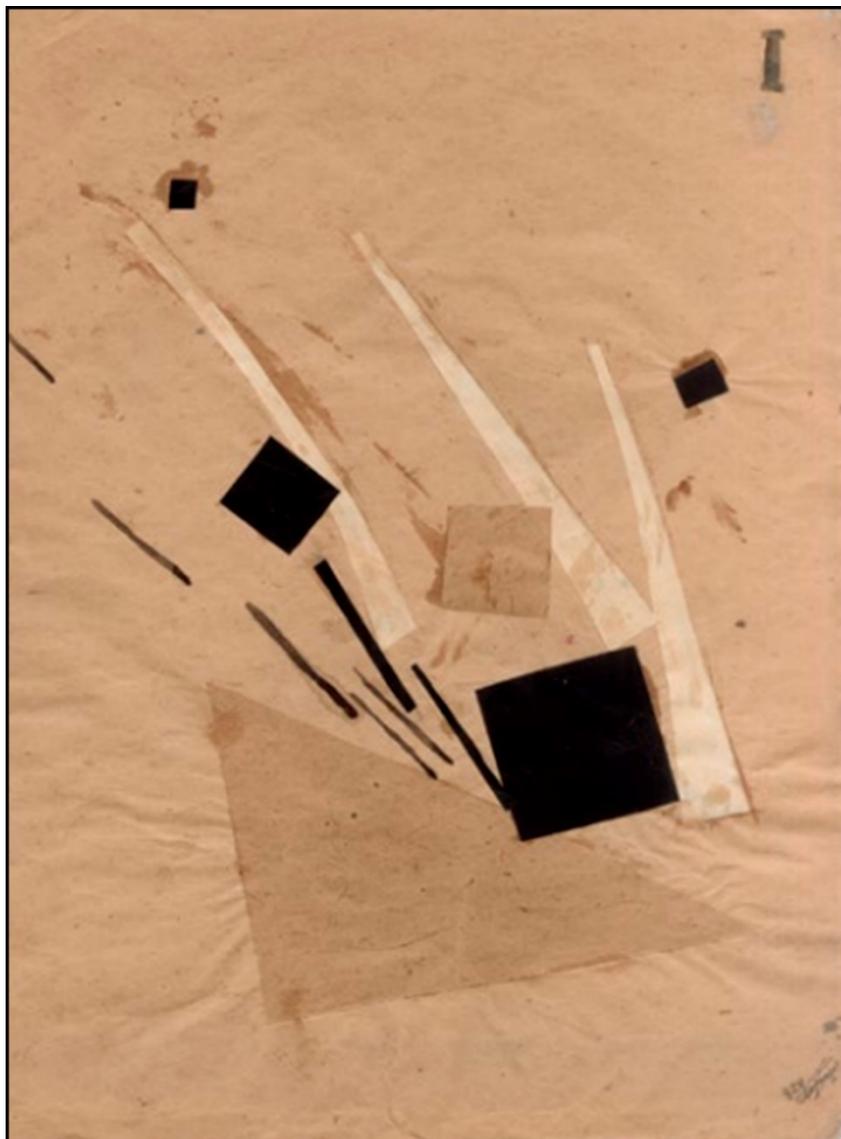
4. Los nadistas y el nadismo

Los nadistas y el grupo OBERIU fueron dos ramas del dadaísmo ruso. El grupo OBERIU estaba en dos o incluso tres esferas: dadaísmo, surrealismo y sinsentido (absurdismo). Los nadistas [*nichevoki*] eran algo completamente distinto. «Los nadistas son el dadá de Occidente», proclamaban, planteando lemas como «Escupimos en la humanidad» o «Todo tiene su inicio en la nada»⁹⁸.

La palabra «nada» se utilizaba como respuesta universal a todas las preguntas: ¿quién?, ¿qué?, ¿cómo?, ¿cuándo?, ¿dónde?, ¿por qué?, ¿para qué?, ¿para quién?, ¿por qué motivo? El nadismo [*nichevochestvo*] encontró su capital en Rostov del Don, y los nadistas publicaron sus poemas, textos y manifiestos en una revista autoproducida, *Sobachiy*

98 Los nadistas, «Decreto sobre los nadistas de la poesía».

yashchik [La Caja del Perro]⁹⁹. Las decisiones estratégicas eran responsabilidad de la Oficina Creativa de los Nadistas [TvorNichBuro]. Sin embargo, su actividad no duraría mucho.



Serguéi Gorodetski y Velimir Jlébnikov *Rebobinado-bobinado bobinado*, libro de aniversario dedicado a Alekséi Kruchónij, 1920

La asociación nadista, que incluía a Borís Zimenkov,

Susanna Mar, Yelena Nikolaeva, Riúrik Rok, Serguéi Sadíkov y Oleg Erberg, solamente se mantuvo de 1920 a 1922. En «Decreto sobre la pintura», Zimenkov escribe: «Toda obra de arte que se exprese fuera de las leyes estéticas de la correlación pero demuestre directamente con su forma y contenido la posesión por parte del artista de un sendero espiritual se considerará permitida hasta próximo aviso»¹⁰⁰.

En «Decreto sobre los nadistas de la poesía», declara: «La crisis está en nosotros, en nuestro espíritu» y añade:

La Nada: el propósito de la eternidad = la Nada. En consecuencia:

En la poesía no hay nada; solo nadistas.

La vida se dirige a la consecución de nuestros lemas:

¡No escribas nada!

¡No leas nada!

¡No digas nada!

¡No imprimas nada!¹⁰¹

Adoptando la posición de Jean-Paul Sartre, podríamos conjeturar que nada es abstracción, dado que «se abstrae cuando se piensa como aislado aquello que no está hecho

100 Íd.

101 Íd.

para existir aisladamente»¹⁰². Muchos estudiosos vinculan ese término con la novela de Sartre *La náusea*, escrita en 1938. Y, en efecto, aparece una sensación de «náusea» cuando alguien se acerca a un abismo o trata de asomarse a la nada, al vacío. La nada es hipnótica¹⁰³. Su contemplación, si es que eso es posible, nos sumerge en un trance cuya panacea es «hacer una cosa de nada» (la objetualización de la nada o su cosificación imaginaria).

En su ensayo *Más allá del principio del placer* (1920), Freud concluye que la pulsión de muerte queda equilibrada por la libido mediante su participación mutua en el juego infantil «fort-da». Maria Granic-White defiende que uno de los mecanismos que garantizan la presencia legítima del inconsciente en las regiones de la conciencia es la «pulsión teatral», que desempeña un papel fundamental en la neutralización de la «pulsión de muerte» [*Todestrieb*] y en la batalla contra Tánatos en favor de Eros¹⁰⁴. Para

102 Jean-Paul Sartre, *Being and Nothingness. An Essay in Phenomenological Ontology*, Hazel E. Barnes (trad.), Nueva York, Citadel Press, 2001, p. 44 [Trad. cast., *El ser y la nada*, Juan Valmar (trad.), Barcelona, Altaya, 1993, p. 39].

103 El *Cuadrado negro* de Malévich posee la misma cualidad, aunque eso podría ser una percepción puramente subjetiva.

104 Véase Maria Granic-White, «The Theatrical Drive. The Unconscious Entering Consciousness», en Daniel Meyer-Dinkgrafe (ed.), *Consciousness, Theatre, Literature, and the Arts*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2012, pp. 311-319. Véase también Herbert Marcuse, *Eros and Civilization. A Philosophical Inquiry into Freud*, Boston, Beacon Press,

Heidegger, la existencia [*Dasein*] siempre está aquí [*da*], mientras que lo que está fuera [*fort*] es la nada¹⁰⁵. Por consiguiente, el dadá puede interpretarse como un puerto franco (un espacio sin aduanas para el intercambio de ideas y preferencias entre *Dasein* y *Fortsein*)¹⁰⁶.



Piotr Mitúrich Cubierta del libro *Zanguezi* de Velimir Jlébnikov, Moscú, 1922

1955 [Trad. cast., *Eros y civilización*, Juan García Ponce (trad.), Barcelona, Ariel, 2010].

105 Se trata de una interpretación poco tradicional de «estar aquí» (*Dasein*, en Heidegger) en conjunción con el freudiano «*fort/da*» [«fuera/aquí»].

106 En la URSS, ostentaba el poder una forma grotesca de marxismo. Ahora lo ha sustituido un capitalismo igualmente grotesco.

A finales de 1924, Mayakovski volvió de París con un ejemplar de *Los siete manifiestos del dadá* que le había dado Iliazd (firmado por Tzara). Los nadistas y el grupo OBERIU podrían haberlo conocido, si no gracias a Mayakovski (con quien no establecieron contacto hasta 1928 con motivo del proyecto fallido de publicación en *Novy LEF* [Nuevo LEF]), gracias a Malévich (con quien mantenían amistad) o Jakobson, que escribió sobre el dadaísmo en 1921 (posiblemente después de visitar la feria dadá de Berlín en 1920). Un año después, el poeta y bailarín Valentín Parnok llevó publicaciones dadaístas a Petrogrado (desde París). Más tarde se tradujeron para la revista *Sovreménniye západ* [El Occidente Contemporáneo] y se publicaron con una introducción de Abram Efros.

5. Dadá á la russe en París

En una de sus notas de 1922, Jlébnikov describe a los dadaístas como seguidores de los futuristas rusos y propone incluir a Tzara y a Georges Ribemont-Dessaignes entre los «presidentes de la Tierra». Sin embargo, hay que recordar las palabras del filósofo René Descartes: «No quiero ni

siquiera saber si antes de mí hubo otro hombre»¹⁰⁷. Los dadaístas seguían esa máxima con frecuencia. De todos modos, Tzara negaba que el dadaísmo, el cubismo y el futurismo tuvieran un bagaje cultural común. En 1921, en el manifiesto «El dadá lo levanta todo», Tzara plantó cara al cabecilla de los futuristas italianos, diez años después que Jlébnikov y los demás *budetliane*, a quienes había escandalizado la afirmación de Marinetti (durante su viaje a Rusia de enero de 1914) de que la guerra era «la única higiene del mundo». El comentario de Tzara sobre el nacimiento de la «parábola del dadá», con la repetición de palabras y sonidos concretos (como «bum bum») refleja algo más que los experimentos lingüísticos de los transracionalistas¹⁰⁸. En el libro *Crítica y clínica* (1993), Gilles Deleuze escribe (con un reconocimiento a Henri Bergson y la filosofía de la «vitalidad») que «el tartamudeo es la lengua del devenir»¹⁰⁹. En ese caso, el discurso transracional de Jlébnikov, Kruchónij y Tufánov está «cortado por el mismo patrón».

La participación de Serguéi Sharshun e Iliazd en el ambiente dadá parisino y sus contactos amistosos con Tzara

107 Serguéi Sharshun atribuye esta expresión a Descartes en su libro *Dada (Kompiliatssia)*, 1922.

108 Tzara, *7 manifiestos dadá*, óp. cit., p. 26.

109 Véase Margarita Tupitsyn, «Photography as a Remedy for Stammering», en Borís Mijailov, *Unfinished Dissertation*, Zúrich, Scalo, 1998, pp. 218-220.

son incuestionables. No obstante, la concepción de Rusia como un imperio provincial (una especie de «coloso con pies de plomo») alcanzaba, hasta cierto punto, a los dadaístas rusos de París.



Anónimo Iliá y Kiril Zdanévich, Tiflis, c. 1917

Louis Aragon llamó a Iliazd, delante de Tzara, «una encarnación de la estupidez rusa»¹¹⁰, lo que provocó carcajadas entre los presentes, algo a lo que podría contestarse con unos versos del propio Jlébnikov:

¡Ah, las risas, risueños...!

Quienes reís con risas, quienes soltáis risotadas risueñamente...

Sobrerreíd, enreíd, reidores, reidorcitos...

¡Ah, dejad de tomároslo a risa, risueños!¹¹¹

En Occidente, el dadá se situó como una maniobra política, social y estética en el escenario cultural, una maniobra determinada por la Primera Guerra Mundial y dirigida contra la élite, utilizando, además, los mismos lemas que también han resultado de enorme relevancia en el siglo XXI; esto es, la segregación y la desmarginalización. En el período en el que el dadá logró situarse con un compromiso político en el escenario cultural de la Europa occidental, y hasta cierto punto en Rusia, los lemas *égalité* y *diversité* empezaron a hacerse realidad a toda velocidad. Los dadaístas de Zúrich y París eran buenos poetas, de modo que los llamamientos y las declaraciones que realizaban

110 Louis Aragon, *Projet d'histoire littéraire contemporaine (1922-1923)*, París, Digraphe, Mercure de France, 1994, pp. 122-123.

111 Fragmento de Velimir Jlébnikov, «Conjuración por la risa» (1908), en Ronald Vroom (ed.), *Collected Works of Velimir Jlébnikov*, vol. 3, *Selected Poems*, Paul Schmidt (trad.), Cambridge, MA, Harvard University Press, 1997, p. 30.

(igual que la poesía de «partido» de Mayakovski) tenían efecto en el público. El significante es el prepucio del significado, como señaló un pediatra. Todo lo que no encajaba en la definición de protodadá tenía que negarse y ridiculizarse. Sea como fuere, la «palabra hecha a sí misma» y el «sonido hecho a sí mismo» de Jlébnikov se diferencian sustancialmente del léxico teatral-politizado de los dadaístas¹¹². Al fin y al cabo, por mucho que un *budetlianin* sea en cierto modo un protodadáista, la abolición victoriosa del pasado no es plato de su gusto.

Los sentimientos despertados por la cultura proletaria (como sustituta de la burguesa) reflejan el principio de la organización del caos en hilos coherentes. Algunos miembros del ala principal del dadaísmo recibieron con los brazos abiertos «la lucha del proletariado», que consideraban un instrumento para desconventionalizar la cultura burguesa, sus valores y sus estereotipos morales. El dadaísta alemán George Grosz decía de sí mismo y de sus adláteres que eran seguidores de «un nihilismo total y puro» cuyo símbolo era «la nada, el vacío, el agujero». Todos ellos se opusieron a los intentos de «hacer cosa de la nada», de objetualizar (o cosificar) la nada, en especial teniendo en cuenta que «hacer cosa de la nada» era

112 También puede buscarse el origen del reproche de Michael Fried a la teatralidad de los surrealistas en *Rose Sélavy* y *Étant donnés* de Duchamp y en el dadá en general, del cual consideró (en su lecho de muerte) que el surrealismo (con su planteamiento teatral de los llamados *imagos*) era digno sucesor.

«enmascarar la negación sin suprimirla»¹¹³. Así, por ejemplo, Richard Huelsenbeck alentaba a adoptar una postura dadaísta incluso ante el propio dadá, deteniendo o desdeñando paroxismos de actitud «sistémica» hacia él.



Ígor Teréntiev *Tres arzobispos* (Alekséi Kruchónij, Iliá Zdanévich e Ígor Teréntiev), 1919

113 Sartre, óp. cit., p. 5 [p. 41 de la edición en castellano].

El dadaísmo es un motín anárquico contra todo y todos, incluido uno mismo; es decir, contra cualquier «dispositivo» establecido en nuestra conciencia. La conexión entre ellos puede remontarse al poema temprano de Jlébnikov «El monstruo que vive en las alturas» (1908-1909):

Monstruo arbóreo enorme, que cuelga en lo alto
con una grupa de tamaño sorprendente,
agarra a una muchacha que llevaba un balde de agua
y que lo mira con ojos engatusadores.
Engañada por un momento, es una manzana
en las ramas de los brazos peludos de él.
Monstruo enorme —bastante horrible, de hecho—,
se echa hacia atrás y da un lametón.
La vida tiene sus encantos¹¹⁴.

Leonid Livak escribe: «Hasta 1924, la vida literaria de la colonia artística rusa en París tenía tres rasgos característicos: (1) la ausencia de actitudes antisoviéticas entre los organizadores y los miembros de grupos artísticos, (2) la gran popularidad en ese entorno de la vanguardia soviética de la literatura y las artes plásticas y (3) estrechos vínculos con el movimiento dadaísta francés, producto de la implicación en él de Serguéi Sharshun (Charchoune), Valentín Parnok y Serguéi Rómov (Romoff); sus esfuerzos por dar a conocer la estética dadá a los jóvenes exiliados

114 Jlébnikov, «Monster Living in the Heights»(1908-1909), en Vroom (ed.), óp. cit., p. 31.

recibieron el apoyo de Iliá Zdanévich, veterano de una vanguardia escandalosa, que llegó a París en noviembre de 1921»¹¹⁵. Sharshun, que había emigrado de Rusia en 1912, se hizo amigo de los autores y los trabajadores de la revista *Littérature*; su fuerza motriz, Tzara, había llegado a París en enero de 1920. La primera «temporada» dadaísta se tituló «El festival del dadá», y tras ella Sharshun decidió entrar en el grupo de Tzara¹¹⁶. Lo pusieron a trabajar de inmediato escribiendo «manifiestos». Uno de ellos (sin fecha) se ha conservado en el archivo de Tzara y dice: «El arte, después de llenarse la tripa, [...] ha dado a luz al proletariado. [...] Rusia está infectada de precisión. Dirigid la vista a un cronómetro.

Cortad el cerebro del farmacéutico. La mano llamará. El pie la perseguirá y la alcanzará»¹¹⁷. En 1921, Sharshun publicó un poema dadaísta, «La muchedumbre impasible», y Tzara no solo lo reimprimió, sino que empezó a utilizar el nombre del autor en varias proclamas. Jakobson consideraba que el apoyo al grupo de Tzara entre la diáspora rusa en París estaba influenciada por la proximidad

115 Leonid Livak y Andrei Ustínov, *Literaturny avangard rússkogo Parizha. Istoria. Ironika. Antologuia. Dokumenty*, Moscú, OGI, 2014, p. 16.

116 El periodista y crítico Rómov y el poeta, traductor y bailarín Parnok participaron en los actos de la segunda «temporada dadá» en París (1921). El 13 de mayo de ese año, Sharshun y Rómov, junto con otros dadaístas, participaron en un juicio teatralizado contra la literatura burguesa.

117 Dossier Tzara, 847. Véase el manifiesto de Sharshun en Livak y Ustínov, óp. cit., p. 24.

del dadaísmo a la estética y a las aspiraciones anarquistas del futurismo ruso¹¹⁸.



Iliá Zdanévich Cubierta del libro *Hecho* de Ígor Teréntiev, Tiflis, 1919

En la escandalosa «velada dadá» del 10 de junio de 1921 en la Galerie Montaigne, Parnok hizo una demostración de la poesía de la danza tumbado boca arriba. «Me pateo las costillas con la música perfecta», escribió más tarde en un

118 Roman Jakobson, «Cartas de Occidente. Dadá» [pp. 310-313 de este volumen].

poema sobre ese episodio. Livak señala que Sharshun, Rómov y Parnok se convirtieron en «los principales organizadores de los jóvenes exiliados» de la «tierra de los sóviets»¹¹⁹, poetas y artistas que habían emigrado a Francia. Sin duda, Parnok, Rómov y Sharshun mantenían a sus colegas rusos al día sobre las actividades de la vanguardia francesa, también la «temporada dadá». Para Sharshun, los contactos con los dadaístas tenían sentido no solo en su capacidad de artista, sino también como escritor. Además de participar en exposiciones, pertenecía a las asociaciones de Montparnasse llamadas la Casa de los Poetas y Gatarapak, la primera de ellas fundada por Parnok y la segunda por Dovid Knut, y también al grupo de Rómov e Iliazd, Chérez [A Través], cuya génesis había empezado el 24 de noviembre de 1922 en un banquete organizado por Iliazd en honor de Mayakovski, que estaba de visita en París y tenía una vinculación directa con el inminente lanzamiento de *LEF* (enero de 1923), publicación con la que Chérez iba a mantener una estrecha colaboración. Además de Iliazd, Sharshun, Rómov, Parnok, Borís Poplavski, Vladímir Posner y Mark Talov, también estaban implicados en el grupo miembros de la vanguardia parisina (Paul Éluard, Ribemont-Dessaigues, Tzara y otros). Su *modus operandi* englobaba exposiciones de arte, debates abiertos y representaciones. La velada poética de Sharshun se celebró en el café Caméléon el 21 de diciembre de 1921. Él mismo se refirió a

119 Livak y Ustínov, óp. cit., p. 37.

ella como «gorjeos líricos al estilo dadá» (Dada-lyr-can) e incluso escribió un breve opúsculo sobre el dadaísmo que más tarde se publicó en Alemania. Breton, Philippe Soupault y Man Ray participaron en el acto. En abril de 1921, Rómov organizó una «exposición de los 47» (una muestra colectiva de artistas rusos que tuvo éxito) en el café Le Parnasse.

En la Casa de los Poetas también estaba Poplavski, uno de los miembros más brillantes de la diáspora rusa en París. A principios y mediados de los años veinte, mantuvo contacto habitual con Iliazd y otros dadaístas, y a partir de 1929 sus obras se publicaron en las revistas *Chisla* [Números] y *Sovreménniye zapiski* [Notas Contemporáneas]. Fue autor de la antología *Dadafonía (1924-1927)*, que (según sus recopiladores) reunía «ejemplos asombrosos del dadá ruso»¹²⁰.

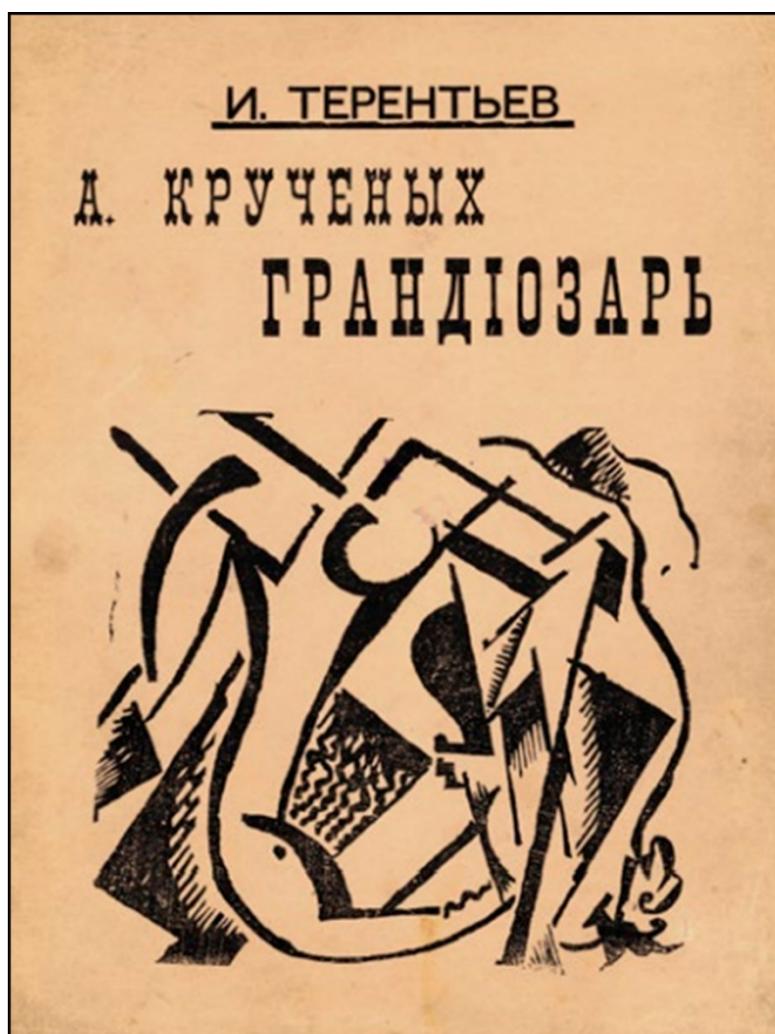
El siguiente fragmento pertenece al poema de Poplavski «Piedad para Europa»:

Europa, Europa,
tus jardines están atestados.
Ofelia lo lee en el periódico
en un taxi muy muy blanco,
y Hamlet en el tranvía sueña
con liberarse bajo las ruedas

120 Borís Poplavski, *Dadafonia. Neizvétnye stíjotvoreníia, 1924-1927*, Moscú, Gileia (ed. I. Zhelvákova y S. Kudriávtsev), 1999.

con la sonrisa de un caracol
en un tránsito mortal¹²¹.

Livak tenía razón al señalar: «La orientación hacia la mezcla de las artes (todismo) no fue ningún accidente.



Kiril Zdanévich Cubierta del libro *A. Kruchónij el magnífico*
de Ígor Teréntiev, 1919

121 Publicado por primera vez en *Flagi*, París, Tchisla, 1931. Los últimos versos de este fragmento hacen referencia a la muerte del personaje de Berlioz, atropellado por un tranvía en la novela *El maestro y Margarita*, en la que Mijaíl Bulgákov estaba trabajando hacia esa época.

Lo mismo hicieron los dadaístas franceses al presentar a un público estupefacto espectáculos híbridos que contenían literatura, teatro, música, escultura, pintura, artes gráficas y danza. Así, Rómov, el crítico y periodista, trabaja 'fuera de su campo' al montar una exposición de artistas y escultores rusos; Poplavski y Sharshun se debaten entre la poesía y la pintura; Parnok se enorgullece de combinar literatura, danza y música jazz en su trabajo poético»¹²². De 1922 a 1923, Rómov publicó la revista literaria *Udar* [Golpe], en cuyo consejo editorial estaban Lunacharski e Iliá Ehrenburg. En 1928, regresó a la URSS¹²³. Su ensayo «Del dadá al surrealismo», publicado en *Véstnik inostrannoi literaturi* [El Mensajero de la Literatura Extranjera], es una de las fuentes primarias más fiables¹²⁴.

El papel de Iliazd en el mundo parisino del dadá está lejos de cualquier duda. No obstante, él mismo reconoció que había sido incapaz de prever el giro de los acontecimientos y la culminación que, según sus palabras, «puso fin a muchas cosas»¹²⁵. Esa culminación fue la *soirée du Ctxur a la Barbe* [velada del Corazón Barbudo], organizada por Rómov e Iliazd en el Théâtre Michel en julio de 1923. Se desató una reyerta (o un «combate cuerpo a cuerpo») entre

122 Livak y Ustínov, óp. cit., p. 37.

123 Rómov fue detenido en 1936 y ejecutado en 1939.

124 Serguéi Rómov, «Ot dadá k siurrealizmu», en *Véstnik inostrannoi literaturi*, n° 3, 1929, pp. 178-208.

125 Livak y Ustínov, óp. cit., p. 90.

seguidores de Breton (es decir, surrealistas) y defensores de Tzara, lo que supuso el final del dadá. El grupo ruso estaba del lado de Tzara. Al recordarlo más adelante, Iliazd reconoció: «El encontronazo del Corazón Barbudo demostró hasta qué punto nos engañábamos» al creer que la unión de las fuerzas izquierdistas en el arte tenía futuro¹²⁶.

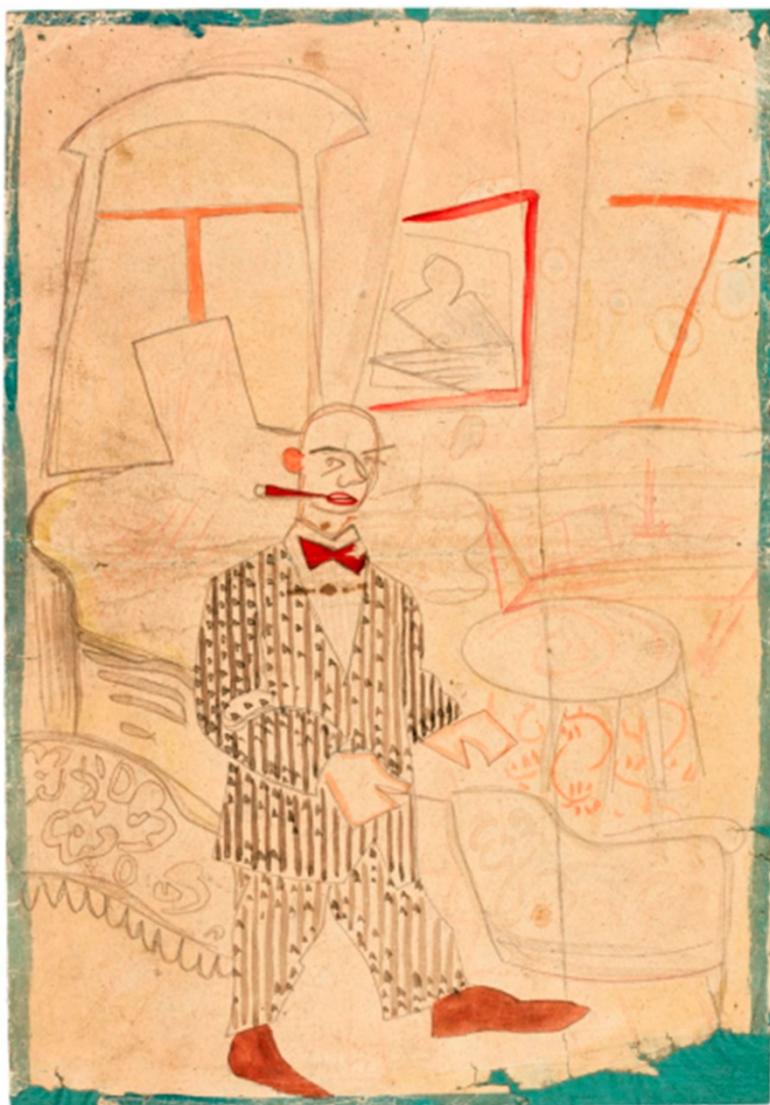
6. «Dios salve al Tzara»¹²⁷: el dadá y la estética de los funerales

El incidente de la velada del Corazón Barbudo no impidió que Breton y Tzara hicieran las paces, aunque no de inmediato, sino siete años después bajo la bandera del surrealismo. Todas las banderas tienen un anverso y un reverso. La estética de los funerales y el trance melancólico

126 Íd. La confesión de Iliazd refleja la actitud dominante en los círculos literarios y artísticos de habla rusa (de París), con la excepción de Dmitri Merezhkovski, Iván Bunin, Vladislav Jodásevich y otros escritores considerados «ortodoxos».

127 Alusión al himno prerrevolucionario ruso, *Dios salve al zar*. El artista Vagrigh Bajchanian ideó esa frase para referirse a Tzara. La ironía se basa en la similitud (en la pronunciación rusa) entre *zar* y *Tzara*. El poeta Aleksandr Vvedenski, que la utilizaba en sus brindis, fue detenido porque sus acusadores no tenía ni idea de que probablemente se refería a Tzara, y no al zar.

son parte inalienable el arte moderno, pero ahora, en contraste con el dadá, las prácticas artísticas y las funciones orientadas hacia la muerte corren el riesgo de convertirse en un maratón que genere más y más ciclos nuevos y repeticiones, hasta que el formato funerario y nuestra actitud frente a él «se conviertan en forma»¹²⁸.



Ígor Teréntiev *Autorretrato*, c. 1920

128 Alusión a la exposición de Harald Szeemann *When Attitudes Become Form*, Berna, Kunsthalle, 1969.

Los servicios funerarios y el mundo del arte vinculado a ellos crean un entorno adecuado repleto de objetos artísticos al estilo de Marcel Proust o Walter Benjamin; es decir, dirigidos hacia el «tiempo perdido» melancólico y al mismo tiempo hacia delante, pero dando la espalda al pasado, por así decirlo (si tenemos en cuenta la «visión de la nuca»). Ese es el contexto funerario y el terreno en el que florecerá abundantemente la nueva estética. Y con eso me refiero a algo que florece «ya y siempre» y, en cierto sentido, no depende de la temporalidad.

En el espacio cultural, el dadaísmo es una especie de impulso mortal, y en ese sentido no deja de tener su atractivo, sobre todo cuando se combina con el «impulso teatral» que equilibra la relación entre Eros y Tánatos. Y, de ser así, la teatralidad en dosis moderadas sigue siendo necesaria para las artes visuales, al menos para que «parezcan» vivas. Eso podría haber entrado ya a formar parte del paisaje moderno, sobre todo desde que en la posguerra se manifestó la nostalgia del dadaísmo. En respuesta a la pregunta «¿Qué ejercicios de la función simbólica deberían ser la atracción principal, los verbales-auditivos o los visuales?», quiero señalar que, dado que nuestra consciencia oscila constantemente entre *ver el habla* y *escuchar la mirada*, la insistencia en su segregación es osada. Sin embargo, su poder sobre nuestras vidas y la apropiación del «capital» que acumulan crean motivos para la «expropiación de los expropiadores».

Son de especial interés las situaciones en las que resultan adecuados no los medios, sino los códigos.



Ígor Teréntiev *Sin título*, 1923

La recopilación de las obras en prosa de Jlébnikov incluye un capítulo titulado «Que sobre la lápida» (1904) que dice: «Estas son cantidades con cuya alteración el azul de la campánula, [...] después de pasar por rupturas que los

humanos desconocemos, se transformará en el sonido del canto de un cuco o del lloro de un niño, será ese sonido. Al mismo tiempo, cambiando continuamente, formará una especie de multiplicidad de hilera única la totalidad de cuyos puntos, excepto los cercanos al primero y al último, permanecerán en el reino de las sensaciones incognoscibles, como si fueran de otro mundo»¹²⁹. Nadie que haya leído *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* (1980), de Deleuze y Félix Guattari, puede dejar de ver en las palabras de Jlébnikov una analogía con el rizoma, es decir, la producción sin filiación, identificación, imitaciones o tendencias regresivas-progresivas¹³⁰. El hecho de que la campánula y el cuco se conviertan en una avispa y una orquídea en Deleuze y Guattari no cambia nada.

La histórica exposición *DADA* de la National Gallery de Washington D. C., organizada conjuntamente con el MoMA y el Centre Pompidou de París (2005-2006), merece también atención. Lo más sorprendente (aparte de la excelente cantidad de las obras presentadas) fue la «parcialidad» de la negación: desenamorado del arte, los dadaístas siguieron cautivados por el imperativo creativo, o la creatividad. Las fórmulas «El dadá no es nada» y «*Creo ergo*

129 Jlébnikov, *Proza*, Moscú, Sovreménnik, 1990.

130 Gilles Deleuze y Félix Guattari, *A Thousand Plateaus* (1980), Brian Massumi (trad.), Minneapolis, University of Minnesota Press, 1987 [Trad. cast., *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, José Vázquez Pérez y Umbelina Larraceta (trads.), Valencia, Pre-Textos, 1988].

sum» no parecen contradecirse en absoluto, sobre todo teniendo en cuenta que el efecto dadaísta puede lograrse con independencia del «método de trabajo».



Kiril Zdanévich y Grupo H2SO4
Portada de la revista *Literatura y lo Demás*, nº 1, Tiflis, 1924

Tiene cierto interés la vinculación entre dadá y utopía. Pensemos en Ernst Bloch, quien en conversación con Theodor W. Adorno describió la utopía como un proyecto que debía completar la creación de un mundo

incompleto¹³¹. O crearlo «al revés», que era en realidad el principal objetivo establecido por el dadaísmo, su fin último. En sus memorias, el musicólogo Leonid Sabanéyev señala que, ya en 1912, Aleksandr Scriabin había teorizado sobre las pausas en la música y hablado de la naturaleza «mágica» de ese «vacío». «No es imposible que algún día llegue el turno de la música del silencio absoluto», predijo Scriabin¹³². Es poco probable que John Cage conociera el libro de Sabanéyev; no obstante, su *4' 33''* y su *Waiting* (1952) suponen la puesta en práctica de las mismas ideas¹³³.

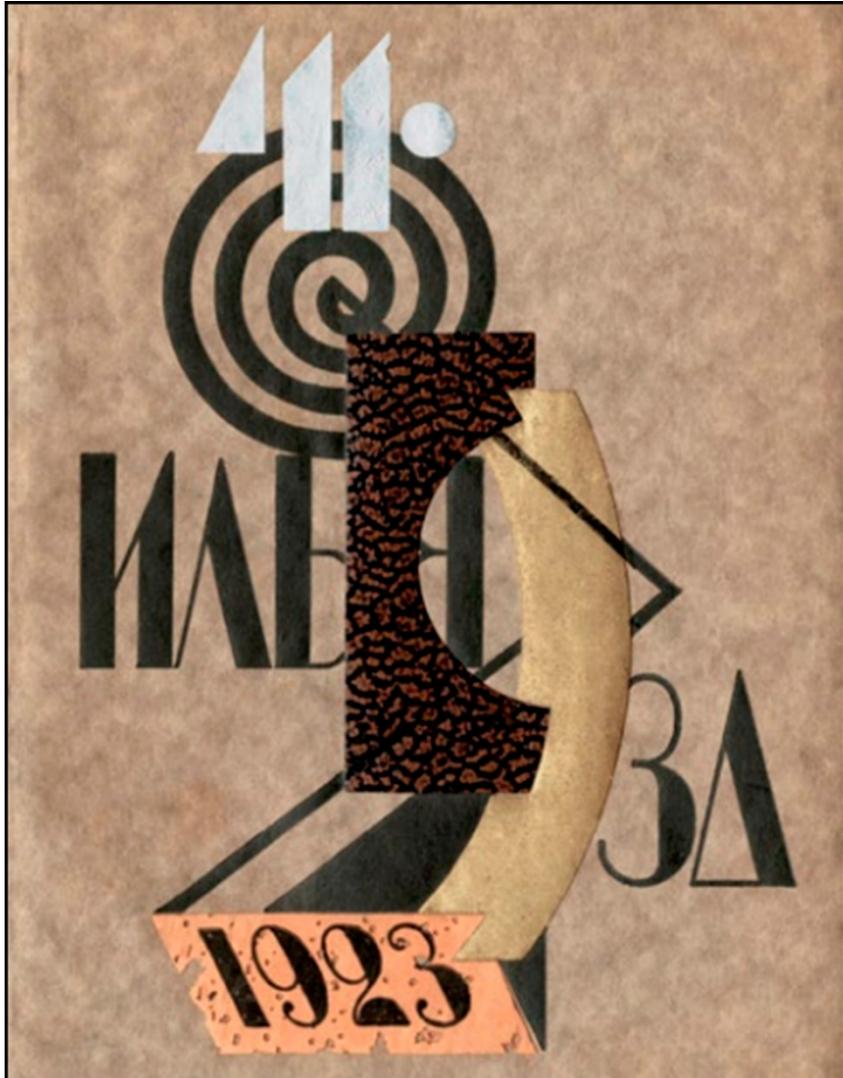
La reaparición del antiarte en las prácticas visuales de los artistas se manifestó en la cultura de posguerra de los años cincuenta y sesenta, primero en los juegos lingüísticos de los absurdistas y luego en la Internacional Situacionista (Debord y otros), si bien se trataba meramente de episódicas «victorias del sinsentido frente al surrealismo». Una vez entraron en escena el minimalismo y el

131 Bloch y Adorno defienden: «La función esencial de la utopía es una crítica de lo que está presente» (Bloch) y «La utopía reside en esencia en la negación decidida de lo que sencillamente es» (Adorno). Ernst Bloch y Theodor W. Adorno, «Something's Missing», en *The Utopian Function of Art and Literature. Selected Essays by Ernst Bloch*, Jack Zipes y Frank Mecklenburg (trads.), Cambridge (Mass.), MIT Press, 1988, p. 12.

132 Leonid Sabanéyev, *Skriabin*, Moscú, Gosudárstvennoie izdátelstvo, 1923.

133 Mucho antes de Cage, Malévich tuvo la oportunidad de «alcanzar» la nada con sus cuadros en blanco y negro. Gracias a esas obras, la nada finalmente llegó a la categoría de contexto y dejó de ser un mero subtexto del espacio cultural.

conceptualismo, las formas de contacto con la nada se institucionalizaron.



Naum Granovski Cubierta del libro *Lidantiu el faro*
de Iliá Zdanévich, París, 1923

Cage pudo «resucitar» a Marcel Duchamp, al que muchos habían olvidado, y juntos, aunando esfuerzos, lograron

influir en la nueva generación de neodadaístas unidos (por George Maciunas) en el grupo Fluxus¹³⁴. Para poner los puntos sobre las íes, voy a acabar mencionando el frívolo retrato de Iósif Stalin pintado por Pablo Picasso a petición de Aragon en 1953. Al publicarse en un periódico provocó un escándalo que habría despertado la envidia del mismísimo Tzara.

134 En 1981 entablé amistad con Jean Brown, la coleccionista de arte dadá y Fluxus. Vivía en Springfield, Massachusetts, donde Margarita Tupitsyn y yo la visitamos para ver su colección y compartir información sobre el arte ruso contemporáneo, incluido el conceptualismo y el Apt Art (proyectos de arte colectivo en Moscú, 1982-1984). Jean fue la primera en subrayar su afinidad con Fluxus, movimiento que consideraba heredero de dadá. En 1982, Jean nos dio una copia de las memorias de Leokadia Maciunas, la madre de George Maciunas, que estaban escritas en su lengua materna, el ruso. Años más tarde, publicamos esta obra en el número 8 de la revista de San Petersburgo *Kabinet* (1994). En 1997, este texto fue publicado en inglés bajo los auspicios del Stedelijk Museum de Ámsterdam. Véase Leokadia Maciunas, «My Son», en Victor Mazin y Olesia Turkina (eds.), *Kabinet: an Anthology*, con una posdata de Margarita y Victor Tupitsyn, Ámsterdam, Stedelijk Museum, 1997, pp. 149-166.