

El juicio puso de manifiesto públicamente las desavenencias entre Breton, Tzara, Picabia y los demás dadaístas; de hecho, el propio Dadá estaba siendo juzgado y fue una oportunidad para aquellos que estaban a favor y en contra de Dadá explicaran sus posiciones.



Juicio y Condena del Señor Maurice Barrès por parte de Dadá. 1921.

Mientras Tzara se presentaba como candidato para el rescate y conservación de Dadá, Breton anunciaba su muerte:

«Aunque Dadá tuvo sus horas de fama, deja pocos pesares. Abandonad todo. Abandonad Dadá. Abandonad a vuestra mujer. Abandonad a vuestra amante. Abandonad vuestras esperanzas y miedos. [...] Salid a los caminos». (Breton citado en R. Goldberg, 2002. p. 88).

Las innovaciones técnicas fueron muy importantes en el seno del dadaísmo francés y no se limitaron al ámbito de la pintura. Man Ray, que ya en Nueva York había realizado numerosas obras dentro de la línea de los *ready-made* y los collage, decidió instalarse en París en 1921. Su amistad con Duchamp y Picabia, pronto le proporcionó un nuevo círculo de amigos; todos formaban parte del grupo dadaísta parisino. Gracias a ello, no le fue difícil efectuar varias exposiciones, en las cuales mostró su capacidad extraordinaria para la fotografía. En los rayogramas, (técnica fotográfica desarrollada por el artista), uno de los factores esenciales a considerar, era la propia luz, que aparecía como parte esencial del objeto captado. Por primera vez, la fotografía había dejado de ser un arte secundario para convertirse, gracias al dadaísmo, en una manifestación artística de primer orden.

Lentamente, en el foco parisino, se van imponiendo los criterios de Breton sobre la perfección y el trabajo bien hecho, por lo que el Dadá sufre una especie de intelectualización.

El desorden, el caos sin motivo, la algarabía desenfadada, el espíritu de anarquía del dadaísmo más puro, van desapareciendo y en su lugar comienzan a destacarse otros factores. André Breton exigía un orden, y ya en 1922, opinaba que el proceso de desintegración del arte, estaba llegando a su fin. Sentía ansiedad por dar un giro definitivo a las actividades dadaístas, y convertirlas en algo distinto. La provocación por la provocación, había dejado de interesarle. Su idea era tomar las riendas del movimiento y dirigirlo según sus criterios.

Las profundas desavenencias entre Tristan Tzara y André Breton tuvieron como consecuencia la desaparición del movimiento dadaísta como tal y el inicio del Surrealismo. El final del movimiento fue más escandaloso que sus comienzos, pero en cualquier caso, su final, fue coherente con su ideología de provocación y escándalo.

A partir de ese momento, Tzara se dedicó a rezar la Oración Fúnebre por Dadá en diversas reuniones celebradas en distintas ciudades de Alemania, con la aceptación implícita que el movimiento había llegado a su fin.

2.4. Performatividad en las Artes Escénicas Surrealistas

El Surrealismo fue una corriente artística fundada por el poeta francés André Breton. Breton publicó el Manifiesto Surrealista en París en 1924, y de forma consistente dominó el movimiento a través de todos los años que existió; con la publicación del manifiesto estableció la tan ansiada vía teórica para esta nueva corriente, que al igual que el Dadaísmo, le dio énfasis al papel del inconsciente en la actividad creativa, aunque empleó el inconsciente psíquico de una manera más ordenada y más seria; esto se debió a la tremenda influencia de Freud, con sus teorías acerca del mundo autónomo de los sueños, de la capacidad automática de la psiquis, del profundo y oscuro mundo interior de la mente —el subconsciente o inconsciente— y que aparecen como reveladoras de una nueva naturaleza del arte humano.

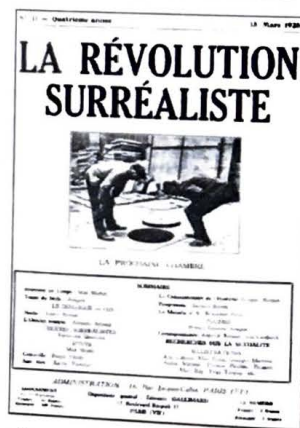
En diciembre de 1925, el nuevo grupo publicó el primer número de la revista *La révolution surréaliste*; contaban con su propio local, la Oficina de Investigación Surrealista, «una posada romántica para ideas inclasificables y rebeliones continuadas». Los comunicados de prensa se publicaron llevando la dirección de la oficina, y los anuncios de los periódicos especificaron que la oficina de investigación:

«Nutrida por la vida misma, recibiría a todos los poseedores de secretos: inventores, locos, revolucionarios, inadaptados, soñadores». (R. Goldberg, 2002. p. 89).



Oficina de Investigación Surrealista. París 1925. De izquierda a derecha, de pie: Jacques Baron, Raymond Queneau, Pierre Naville, André Breton, Jacques-André Boiffard, Giorgio de Chirico, Roger Vitrac, Paul Eluard, Philippe Soupault, Robert Desnos, and Louis Aragon; sentados: Simone Breton, Max Morise, Marie-Louise Soupault.

Foto tomada de la página web de la Foundation Beyeler, Suiza, el 27 de octubre de 2011.
http://pressimages.fondationbeyeler.ch/sites/default/files/fondation_beyeler/press_images/Surrealismus/mr_or_o.jpg



Revista *La Révolution Surrealiste* n.º 11, 1928. París.

Breton descubrió el proceso de escritura automática en 1920; un año después, visitó en Viena a Sigmund Freud, experto en la interpretación de los sueños. Durante los años siguientes, Breton sustituyó sus sátiras contribuciones dadaístas, agresivas y provocadoras, por una literatura en la que renunciaba a todo control racional del proceso de creación, valiéndose para ello de la técnica del

automatismo y el azar, y nutriéndose de la técnica del inconsciente. Estas conclusiones las incorporó al Primer Manifiesto Surrealista en el que propugnaba:

[...] «el dictado mental sin control alguno por parte de la razón, más allá de cualquier consideración estética o ética». (Breton citado por D. Elger y U. Grosenick, 2004. p. 27).

Es por esto, que Breton define el Surrealismo de la siguiente manera:

«Surrealismo es automatismo psíquico puro, por cuyo medio se intenta expresar, verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral». (Breton citado por M. de Micheli, 2002. p. 159).

Este automatismo surrealista, es diferente al automatismo planteado por Dadá; en la fabricación de poemas según la receta de Tzara, el proceso es más mecánico y menos psíquico.

En 1923 Aragon escribe en un texto exaltado e inspirado, que ya tiene carácter de manifiesto, *Une Vague de Rêves*, lo siguiente:

«Sueños, sueños, sueños, el dominio de los sueños se extiende a cada paso». (Salvat. 2006a. p. 59).

La ciudad, París, tenía una función en la cristalización de la energía emocional y de la sensibilidad surrealista. Los paseos y las citas en determinados lugares no representaban simples pasatiempos o encuentros fortuitos, sino etapas de un ritual. Los jóvenes perseguían una sacralización de cada instante, tanto en la calle como en los establecimientos elegidos, para las confrontaciones y los diálogos.

Esta exploración de la noche parisina estaba presidida por el azar. Breton calificó de «azar objetivo», a los encuentros fortuitos, o también, a la coincidencia de circunstancias y las manifestaciones inopinadas, cuyo efecto de sorpresa aumenta, con el sentimiento de que han sido guiadas de antemano por una oscura necesidad. Estos hechos pertenecen, a lo que él llamó la «magia cotidiana», gracias a la cual, las coincidencias y los contrastes adquieren un valor premonitorio y se convierten en una clave capaz de conducir al conocimiento del ser, y de su destino.

En los años sesenta, el grupo revolucionario conocido como Internacional Situacionista, adoptó un método, «dérivé» (la deriva), para la investigación espacial y conceptual de la ciudad de París, por medio del vagabundeo. Con este método se elaboró una nueva ciencia, que llamaron psicogeografía, y que encuentra sus antecedentes en el deambular de los surrealistas.

Algunos de los escritores franceses más distinguidos de principios del siglo XX se unieron al movimiento surrealista; entre ellos se encontraban: Paul Eluard, Louis Aragon, René Clair, Philippe Soupault y Apollinaire. Los escritores surrealistas usaron el automatismo como forma literaria, de manera que no

alteraban ninguna de las palabras que por automatismo venía a su consciente, ya que las consideraban inviolables, una interferencia con el puro acto de creación. Ejemplo de poema surrealista «automático» es *Les Champs Magnétiques* escrito por Breton y Soupault.

Al igual que sus precursores, los dadaístas, los surrealistas rompieron las reglas socialmente aceptadas con relación a su obra artística y la conducta personal, para liberar su sentido de verdad interna, por lo que la libertad, para los surrealistas, es una doctrina. El Surrealismo intenta proponer una solución, que garantice la libertad para el hombre, pero una libertad realizable.

Y ven la libertad con dos facetas: una faceta tiene que ver con la libertad social, mientras la otra, tiene que ver con la libertad individual. La solución para obtener la libertad social, la encuentran en la revolución, ya que a través de ésta, podrán llegar a liberarse espiritualmente. Debido a esto, dos nombres son fundamentales en el surrealismo: Marx como teórico de la libertad social, y Freud como teórico de la libertad individual. La pintura surrealista, también reflejará, las soluciones liberadoras que plantean sus miembros:

«La pintura surrealista tiende a la creación de un mundo en el que el hombre encuentre lo maravilloso: un reino de espíritu donde se libere de todo peso e inhibición y de todo complejo, alcanzando una libertad inigualable e incondicional». (M. de Micheli, 2002. p. 161).



Las Cómplices del Mago. René Magritte, 1927. Colección Lizzola, Milán.

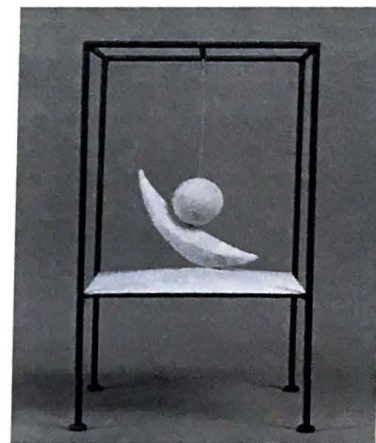
El automatismo proclamado por Breton, se puso en práctica por los artistas plásticos, con una serie de procedimientos, capaces de anular el razonamiento consciente en la producción de las obras. Algunos de estos procedimientos habían sido inventados por los dadaístas, como el fotomontaje, el collage, la pintura y la escultura de objetos, pero en el surrealismo se le dio otro significado.



La Mujer Tambaleante. Max Ernst, 1923. Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein Westfalen.

Los Objetos Inventados Surrealistas como, por ejemplo es la *Bola Colgada*, de Giacometti: una bola de madera con una cavidad femenina, colgada de una cuerda de violín, pende y oscila sobre un segundo elemento que roza su cavidad.

El carácter erótico es evidente en ésta obra; en los objetos inventados surrealistas, se exhibe una fuerza simbólica de carácter sexual, que tiende al gusto sádico y freudiano, y cuya función es, estimular la imaginación erótica. El *Gran Masturbador*, de Dalí, ilustra estos principios.



Bola suspendida. Giacometti, 1931.

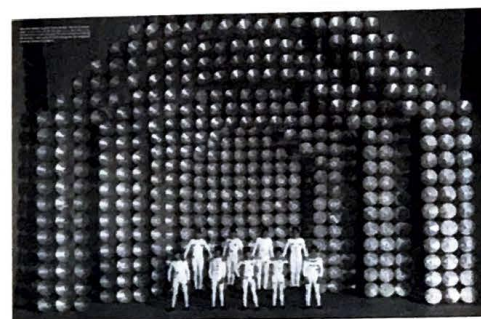


El Gran Masturbador. Dalí, 1929. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid.

Las acciones surrealistas, siguieron los principios Dadá de la simultaneidad y lo imprevisto; además, introdujeron las ideas oníricas, y las nociones de irracionalidad y del inconciente. Son ejemplos de estas ideas las siguientes obras: *Cielo Azul* de Apollinaire, representada dos semanas después de su muerte, en 1918; trataba de tres jóvenes aventureros de una nave espacial que, al descubrir que su mujer ideal era la misma, se destruyen entre ellos. *Mouchoir des Nuages*, de Tzara, de 1924, con un diseño de luces de Loie Fuller, contaba la historia de un poeta que tenía una historia amorosa con un panadero. *El armario de espejos* (1923) de Aragon escrita mediante el método de la escritura automática, era simplemente la historia de un marido celoso; la única peculiaridad que presentaba esta obra, era que la mujer siempre incita al marido a abrir el armario, donde su amante está escondido.

Numerosos performances, interpretaban directamente las nociones surrealistas de irracionalidad y el inconciente. Como ejemplos tenemos: *La odisea de Ulises el Palímpido* de Roger Gilbert-Lecomte, el cual insertó en el guión «largos pasajes para ser leídos en silencio» y *Le Peintre*, de Roger Vitrac, que no proporcionaba narración, un curioso performance que consistía en un pintor que primero pintaba de rojo la cara de un niño, luego la de la madre del niño, y por último la de él mismo; todos los personajes se marchan llorando del escenario por haber sido marcados de esta manera. (J. H. Matthews, 1974. p. 199).

Mientras la filosofía surrealista se iba imponiendo, y a pesar del desprecio de los artistas del movimiento hacia los dadaístas, en 1924 Picabia y Satie organizaron la representación de *Relâche*, un espectáculo deslumbrador, que empezaba con un breve prólogo cinematográfico que indicaba algo de lo que iba a seguir; luego el público se vio confrontado con un enorme telón de fondo compuesto por discos metálicos, cada uno de los cuales reflejaba una poderosa bombilla. El prelude de Satie, una adaptación de la famosa canción estudiantil *El Vendedor de Nabos*, pronto tuvo al público gritando el escandaloso coro; a partir de ese momento interrupciones y risas acompañaron la sencilla orquestación y el ballet burlesco.



Relâche. Ballets Suédois, 1924.



Entr'acte. Cortejo fúnebre, 1924.



Entr'acte. Satie y Picabia, 1924.



Entr'acte. Picabia, 1924.



Entr'acte. Man Ray y Duchamp, 1924.



Relâche. Duchamp como Adán, 1924.



Entr'acte. Jean Börlin. Cadáver en El Ataúd.

La primera parte consistía en una serie de actos simultáneos: en la parte delantera del escenario, una figura, Man Ray, se paseaba de un lado a otro midiendo las dimensiones del escenario; un bombero que fumaba un cigarrillo tras otro, vertía agua sin parar de un cubo a otro, mientras en el fondo, los bailarines de la compañía *Ballets Suédois* giraban en la oscuridad; un reflector ocasional revelaba un cuadro vivo de una pareja desnuda que representaba el *Adán y Eva* de Cranach. (Duchamp interpretaba a Adán) Luego, en el intermedio, el film *Entr'acte* de Picabia, con guión del propio Picabia, y como cámara René Clair, comenzó a proyectarse: un bailarín con una falda de gasa, era visto desde abajo y filmado a través de una placa de vidrio; jugadores de ajedrez (Man Ray, Duchamp y Satie como juez) filmados desde arriba, en el techo del propio *Théâtre des Champs-Élysées*; un cortejo fúnebre llevaba a los espectadores a través del *Luna Park* y alrededor de la torre *Eiffel*, mientras que los que acompañaban el féretro, seguían al coche fúnebre, que era tirado por un camello, adornado con pancartas publicitarias realizadas por Picabia; una banda sonora compuesta por Satie armonizaba la longitud de cada plano del film; el ataúd se caía del coche fúnebre y se abría, dejando ver un cuerpo con una sonrisa; aquí la palabra fin señalaba el comienzo del segundo acto.

Para este segundo acto, el escenario estaba adornado con carteles que proclamaban: «Erik Satie es el músico más grande del mundo». Borlin, Edith Bonsdorf y el cuerpo de baile, bailaron las danzas «lóbregas y agobiantes»; en la salida para recibir los aplausos, Satie y los demás creadores de la obra, salían en un Citroën cinco caballos en miniatura. (R. Goldberg, 2002. pp. 91-94).

Fernand Léger, que en 1923 había diseñado los decorados y los trajes de *La Création du Monde*, para los *Ballets Suédois*, declaró que *Relâche* era «una grieta, una ruptura con el ballet tradicional». Celebró su puesta en escena y destacó el hecho que la obra rompió con las barreras que separaban el teatro de variedades del ballet:

[...] «El autor, el bailarín, el acróbata, la pantalla, el escenario, todos estos medios de presentar un performance, están integrados y organizados para lograr un efecto total». (Léger citado por R. Goldberg, 2002. p. 95).

En la obra *El Caballero, la Enfermera, el Sacerdote, la Puta, Hombre joven y la Muchacha joven*, se creó un violento número de fantasía onírica; se trataba el importante y surrealista tema de la memoria. De igual manera, en *Los Misterios del Amor*, de Roger Vitrac, dirigida por Artaud, la obra era perfectamente consecuente con la escritura automática del Surrealismo y con el mundo de los sueños; en el clímax de la obra, se muestra que el sueño tiene suficiente poder emocional para afectar decisivamente la realidad. Es en realidad con ellas, y con las técnicas de montaje y representación que crea Artaud, y que refleja en el Primer Manifiesto, El Teatro de la Crueldad en 1932, que el teatro surrealista tiene una definición como tal.

En 1938 la Segunda Guerra Mundial pone fin al movimiento surrealista, pero pudo demostrarle al mundo su habilidad en política, en el arte y en la filosofía.



El Taxi Lluvioso. Salvador Dalí. Sedan convertible de 1941 que posteriormente transformo en estatua. La obra de arte surrealista se llama *el taxi lluvioso*, y cuando se coloca una moneda en el mecanismo hay lluvia en el interior del habitáculo del auto. Es una de las principales atracciones del Teatro-Museo Dalí.

El Surrealismo introdujo los estudios psicológicos en el arte, por lo que la mente se convirtió en material para nuevas exploraciones del performance. De hecho, el performance surrealista iba a afectar con más fuerza el mundo del teatro, que al *Performance Art* surgido décadas después, pues fue con los principios básicos del dadaísmo y el futurismo – lo imprevisto, la simultaneidad y la sorpresa – que los artistas directa o indirectamente, comenzaron a trabajar después de la Segunda Guerra Mundial.

3. La Bauhaus y las Artes Escénicas

La Bauhaus fue una escuela de arte, arquitectura y diseño fundada en Alemania en 1919 por el arquitecto Walter Gropius. Sin embargo, no fue una escuela arquetípica, sino que con el tiempo ha sido considerada la mejor escuela de arte y diseño del siglo xx.

Tras la primera Guerra Mundial, en un escenario político difícil, Walter Gropius se propone realizar una nueva escuela de arte, pública y a nivel estatal. La novedad radicaba en que no se trataba de una academia de Bellas Artes al uso, sino que en ella se iban a incluir también las escuelas de artes y oficios. Esto suponía toda una revolución, ya que eliminaba las diferencias que hasta entonces existían entre artistas y artesanos. El diseño se iba a valorar a partir de ahora como una tendencia artística, al mismo nivel que la pintura y la escultura.

La escuela se fundó en 1919 en Weimar, y ya desde sus inicios tuvo una gran repercusión. Los métodos de trabajo eran innovadores, pero si por algo es conocida la Bauhaus es por el increíble plantel de profesores y alumnos con que contó durante su andadura. Junto con Gropius estuvieron desde el principio figuras de la talla de Paul Klee, Wassily Kandinsky, el pintor y diseñador Oskar Schlemmer, o el diseñador y fotógrafo Moholy-Nagy; en definitiva, algunos de los artistas más innovadores de la época.

El camino que siguió la escuela no fue sencillo, debido sobre todo a la inestabilidad política de Alemania durante los años veinte. Esto provocó que en abril de 1925 Gropius se viera obligado a cerrar la sede de la escuela en Weimar.

Meses más tarde consiguió abrir una nueva sede en Dessau. Para ello, tanto Gropius como los mismos alumnos proyectaron el nuevo edificio para la Bauhaus. Éste ha sido descrito muchas veces como el más novedoso del momento, convirtiéndose en todo un hito dentro de la arquitectura contemporánea. Su composición a partir de tres bloques en forma de «L», unidos entre sí, crea un espacio completamente articulado e unitario en el cual los alumnos podían llevar a cabo desde sus estudios a su vida cotidiana.

En 1928 Walter Gropius junto con otros profesores dejaron la escuela, debido una vez más a las presiones políticas. En 1930 tomó la dirección Mies van der Rohe, uno de los arquitectos más afamados del momento. Hubo un tercer cambio de sede después de que en 1932 los nazis llegaran a Dessau: la Bauhaus se trasladó a Berlín, donde de nuevo tuvo que cerrar sus puertas en 1933, ya que el trabajo allí realizado era considerado por el régimen nazi como decadente y bolchevique.