

# EL CINE DEL DADAÍSMO

## 1) El dadaísmo como movimiento artístico

Desde su lanzamiento ocurrido en 1919, la revista alemana con sede en Berlín, Der Dada, apeló a sus lectores para preguntarles: “¿Qué es Dadá?”. “Puede que sea un arte, puede que sea un seguro contra incendios, o puede que no sea nada, es decir, que lo sea todo”. En pocas líneas se establecía el espíritu de un nuevo movimiento que rechazaba cualquier compromiso artístico, estético, político, social e histórico. Como bien lo señala el teórico e investigador Dietmar Elger:

El dadaísmo no era un movimiento exclusivamente artístico, literario, musical o filosófico. Era todo eso, y al mismo tiempo todo lo contrario: antiartístico, provocador en lo literario, travieso en lo musical, radical en lo político y antiparlamentario, pero sobre todo infantil. De ahí que muchos dadaístas cultivasen simultáneamente varias vertientes de su talento, y que invirtiesen la misma dedicación e inventiva tanto en el recitado de sus obras como en las más diversas técnicas plásticas.

Sin embargo, lo planteado en Alemania por Der Dada, responde únicamente a las posturas del dadá berlinés, aquel que corresponde específicamente a la situación política de Alemania a partir de 1917, cuando la desilusión de la posguerra estaba en aumento. En sentido estricto, los orígenes del dadaísmo se remontan a 1916 en la ciudad de Zúrich. En Conceptos del arte moderno, Nikos Stangos establece los orígenes del movimiento de la siguiente manera:

Dadá fue bautizado en Zúrich, pero la velocidad con la que su nombre se propagó a otros países y grupos de personas después de la guerra indica que sus actitudes y actividades ya existían. Fue en su esencia un movimiento internacional: de los dadaístas de Zúrich, Tzara y Janco eran rumanos, Arp alsaciano, Ball, Richter y Huelsenbeck alemanes. Tampoco estuvo limitado a Europa. En Nueva York los expatriados franceses Duchamp y Picabia habían estado haciendo revistas protodadaístas (...) y habían atraído a su alrededor a un grupo de jóvenes americanos descontentos, entre quienes estaban Man Ray.

En febrero de 1916, el poeta y filósofo alemán, Hugo Ball, refugiado en Suiza, fundó el Cabaret Voltaire en un bar situado en un barrio de no muy buena reputación. Su compañera, Emmy Hennings, cantaba y bailaba, Ball también tocaba el piano y otros recitaban e improvisaban poemas sin sentido alguno. A finales de ese mes, el cabaret era todo un éxito y decidieron nombrarlo DADA porque: “El primer sonido que dice el niño expresa el primitivismo, el empezar desde cero, lo que nuestro arte tiene de nuevo”.

En julio de 1916, Hugo Ball leyó las primeras ideas del manifiesto dadá en el Cabaret Voltaire. Su objetivo: “Deshacernos de todo lo que huele a periodismo, de los gusanos, de todo lo bueno y lo justo, de las miras estrechas, moralista, europeizadas, enervadas. Reunidos en el Cabaret Voltaire, Ball y un grupo de colaboradores trabajaron, breve pero intensamente, para crear la “poesía despojada de palabras inteligibles, música desprovista de melodías y las declaraciones en la que el mensaje fue canibalizado por el absurdo de la lengua como una protesta contra una civilización europea empeñada en la guerra”.

A diferencia de muchos otros movimientos “locales” (como el futurismo), el dadaísmo no sólo permeó el ambiente europeo, sino que también cruzó fronteras llegando hasta Nueva York; esto

generó un contacto global entre los artistas y un sentido de colaboración (y por momentos retroalimentación) entre los integrantes del movimiento. La gran mayoría de los dadaístas evidenciaron un gran manejo de su imagen, sabían como difundirse y expandirse; recurrieron a la espontaneidad y al escándalo para que el público estuviera pendiente de sus actividades. La gente, sobre todo la juventud, se identificó con ellos por su desfachatez y reacción ante la situación política y social de la época.

## 2) Las vanguardias y la construcción del texto fílmico

Sadoul, en su «Historia del cine mundial», apunta el inicio de la relación cine/vanguardia a partir de la constitución de un público específico. Se crean los cineclubs y el cine alcanza un estatus mayor que el de mera atracción de ferias. Para este historiador, 1921 sería la fecha de inicio de la relación de las vanguardias con el cine pero olvida que, en 1915, Paul Wegener ya había realizado una primera versión de **Der Golem**, considerado una de las primeras películas expresionistas. Probablemente el «olvido» de Sadoul se debió al hecho de que él considera la película de Wegener como perteneciente a la historia del cine convencional.

El cine es hijo de la cultura burguesa que tiende al realismo y nace como un arte que incorpora la cuestión de la tecnología, la producción y la distribución en masa. Por lo tanto, es hijo de los grandes centros urbanos que empezaban a expandirse por el viejo y nuevo mundo. El final del siglo XIX está marcado por el derribo final de una cultura conectada al «Ancien Régime». Era necesario encontrar respuestas para el nuevo hombre que surgía, para las ciudades que se reconfiguraban, para un gusto volátil y efímero que marcaba el ritmo de la producción en masa de distintos objetos y no a las experimentaciones que las vanguardias realizaron con el cine. El historiador considera que las películas dadaístas fueron las pioneras. Prácticamente estas películas eran una nueva forma de pintura: artistas como Viking Eggeling, Hans Richter o Walter Ruttmann ampliaban los límites del arte, utilizando el cine solo como soporte. Para el movimiento Dada, «Le cinéma détient la capacité d'unir en une forme exemplaire et indéfiniment répétable dans la succession temporelle, l'image, la musique et le discours» (Sers, 1997: 43). Para estos artistas, el cine era un soporte fascinante y más completo que la pintura, pues contenía la posibilidad de movimiento. Cuando Marcel Duchamp realiza sus experiencias con su cuadro «Nude descending a staircase», una obra que intenta plasmar la simultaneidad de los gestos, podemos vislumbrar el camino de su investigación en el campo plástico: sobrepasar el estado estático del cuadro. La expresión «moving pictures» tal vez nunca haya tenido tanto sentido: lo que buscaban los dadaístas, más que realizar películas, era la posibilidad física de dotar a sus cuadros de movimiento utilizando la técnica para revelar también su propio proceso, que formaba parte de la creación. A pesar de que poseen algunos puntos en común, el cine dadaísta difiere bastante del cine surrealista. Si tomamos como ejemplo la utilización del azar como móvil que ayuda en el encadenamiento de las imágenes, presente en ambos, descubrimos que: «La volonté d'éliminer la dépendance causale conduit Dada à la rencontre du hasard, causalité dont on ne peut contrôler les enchaînements» (Sers, 1997: 12). A pesar del uso del «hasard», como bien señala Sers, no era exactamente igual para los dadaístas y los surrealistas. Mientras que los primeros hacían hincapié en explorar la imagen en sí misma, descubriendo los nuevos contenidos que ésta revela, los surrealistas buscaban, además de la imagen, postulados discursivos<sup>9</sup>. El cine abstracto y experimental que surge del dadaísmo constituye, según Sers, la posibilidad de un lenguaje discursivo, «d'un ordre de l'image nanti de son autonomie et de sa spécificité dans la marche vers la connaissance» (1997: 6). Los surrealistas rechazaron el cine abstracto, quizás porque su cine tenía como punto de partida el texto y no la imagen (a excepción del cine de Man Ray). Para Antonin Artaud, el puro cine era un error. No obstante, había algo que estaba presente en los surrealistas y dadaístas (y de un modo general, en la vanguardia francesa de inicios de siglo): el deseo de revelar lo

in visible a través del cine. Sobre esta cuestión, Hans Richter afirmó: «J'ai toujours été particulièrement fasciné par les possibilités qu'a le film de rendre l'invisible visible: le fonctionnement du subconscient invisible, qu'aucun autre art ne peut exprimer aussi complètement et aussi efficacement que le film» (Sers, 1997: 7).

### 3) Autores y películas dadaístas relevantes

“Sinfonía visual, ritmo de movimientos combinados exentos de personajes en el que el desplazamiento de la línea de un volumen en una cadencia variable crea la emoción, con o sin cristalización de ideas”. Así hablaba Germaine Dulac de *La rueda* de Abel Gance (1923), en la que los personajes ya no eran los únicos factores importantes, y la longitud de las imágenes, su oposición y su acuerdo, tenían un papel principal.

Ese mismo año Man Ray filmó *Le retour de la raison*, un corto de tres minutos realizado a base de fotomontajes, a modo de cadáver exquisito: las imágenes que lo componían estaban realizadas con chinchetas, sal y pimienta espolvoreadas sobre el celuloide, cerillas o tiras de papel. Su exhibición al público, organizada por Tristan Tzara, fue un fracaso y se considera que supuso el fin del dadaísmo y el surgimiento del surrealismo, movimiento en el que ya podemos englobar otros filmes de Ray como *Emak Bakia* (1926) y *L'étoile de mer* (1929), respuesta onírica a un poema de Robert Desnos sobre la mujer.

Otra de las grandes figuras del cine de entonces era René Clair, aunque él continuó rodando hasta los sesenta, así que participó en diversas estéticas, desde el impresionismo, el dadá y el surrealismo hasta el realismo poético. Su *París dormido* (1924) es un mediodía que refleja la vida de la ciudad intercalando figuras estáticas y un montaje rápido valiéndose de estereotipos del cine policiaco y del fantástico e incorporando en la trama elementos surrealistas: un científico inventa un rayo con el que paraliza la vida urbana. Pero su principal obra, trabajo cumbre en las vanguardias y el dadaísmo, es *Entreacto*, de ese mismo año, que combina imágenes elaboradas desde y para la fascinación (y la absurdidad), la búsqueda de sensaciones y la expresión de sentimientos en un montaje de destacado ritmo que rompe la lógica temporal. La concibió Clair como complemento visual para un ballet de Satie y en ella colaboraron Francis Picabia, Duchamp y Man Ray.

El propio Duchamp llevó a cabo un año después *Anemic Cinema*, su única película. Se trata de un cortometraje, en el que colaboró Ray, cuyas imágenes son círculos descentrados y en espiral que giran gracias a un dispositivo especial. Algunos discos tienen inscripciones de texto, otros crean una pura ilusión, pero esta obra ya anticipa el surrealismo, que como sabéis, surge a raíz de disidencias en el grupo Dadá.

Posteriormente, y derivado inmediatamente del cine dadaísta, el cine estrictamente surrealista exigió llevar al lenguaje cinematográfico el método del automatismo psíquico, la destrucción de toda causa y consecuencia, del orden temporal y, en el camino, de toda narratividad. Por eso su número de títulos fue pequeño y de hecho hubo cineastas, como Clair, que rechazaron abiertamente la posibilidad de crear cine surrealista. Este medio no fue la principal vía de expresión de los artistas surrealistas, la mayoría más interesados por la política, la literatura o la pintura, lo que sin embargo no resta interés a sus proyectos fílmicos.

Por otro lado, históricamente, la muestra Berlin Absolute Film de 1925 fue uno de los puntos de partida de este género cinematográfico. En ella, artistas como Hans Richter, Man Ray y Fernand

Léger formularon las líneas principales de lo que se denominaría el *cinéma pur* [cine puro] y *absolute film* [cine absoluto]. Ambas denominaciones remiten a los elementos puros del cine, tales como el movimiento, la forma y el ritmo, que no solo imprimen movimiento a la obra, sino que la liberaban de la estructura narrativa de la literatura o el teatro. Esta es la razón por la que la composición rítmica y musical fueron también exploradas de una manera especialmente incisiva. La selección propuesta se inicia con cuatro películas que se proyectaron en esta muestra de 1925.

### ***Rhythmus 21*** (1921-1923)

Esta obra, uno de los primeros ejemplos de cine animado, fue creada por Hans Richter (1888-1976) a partir de la exploración de otros formatos pictóricos y como resultado de su colaboración con Viking Eggeling (1880-1925), artista al que conoció en el Cabaret Voltaire de Zúrich. Los dos empezaron a experimentar con una suerte de pinturas rectangulares extensas, expuestas horizontalmente entre dos rollos (como si se tratara de un pergamino), y que, al girar, muestran los distintos momentos de una secuencia y su evolución. Richter notó la similitud entre esta dimensión pictórica y la cinta cinematográfica y comenzó a interesarse por la filmación de formas geométricas de papel recortado. Fotograma de la película "*Rhythmus 21*" de Hans Richter (1921-1923).

### ***Symphonie Diagonale*** (1924)

Viking Eggeling, por su parte, realizó una traslación fílmica directa de las «pinturas en rollo» antes mencionadas. El proceso consiste en fotografiar las pinturas a través de máscaras de papel de aluminio que ocultan y revelan dinámicamente las formas y simulan, así, cambios de extensión y escala en la pantalla.

### ***Le retour à la raison*** (1923)

Man Ray (1890-1976) amplió su obra fotográfica utilizando texturas obtenidas a partir de rayografías, técnica de fotografía «sin cámara» (esto es, mediante la exposición directa con luz), que compone diversos objetos, como resortes, alambres o coladores, sobre papel fotosensible. De este modo, las formas quedan «impregnadas» en el papel fotográfico y se convierten en objeto pictórico. En su montaje rítmico, utilizó todos los trucos que los dadaístas habían explorado en aquellas fechas e incluyó pasajes representativos, como planos de coches o el busto de Kiki de Montparnasse, recreando, por momentos, técnicas pictóricas impresionistas.

### ***Anémic Cinéma*** (lanzada comercialmente en 1926)

Marcel Duchamp, (1887-1968) asistido por Man Ray y Marc Allégret en la fotografía, filmó nueve de sus rotorrelieves y los acompañó de versos y juegos de palabras en su usual estilo dadaísta. Los rotorrelieves son discos circulares de cartón, planos, pintados con diseños concéntricos o en espiral. Al girar, crean una hipnótica sensación de profundidad. Para la preparación de la película, Duchamp empleó un sencillo mecanismo formado por bandejas de rotación (dispuestas en posición vertical, a la altura de los ojos del espectador) para generar movimiento y dar vida a la pintura.

Textos:

- 1) El dadaísmo como movimiento artístico ..... *Luis Fernando Galván*
- 2) Las vanguardias y la construcción del texto fílmico ..... *Dra. Mirian Nogueira Tavares*
- 3) Autores y películas dadaístas relevantes..... Fundación Juan March (Página web)

Comentario de la muestra

<https://www.march.es/arte/cuenca/exposiciones/la-abstraccion-movimiento/berlin.aspx>

<https://masdearte.com/cine-dada-cine-surrealista/>