

Hijos del Dadá: Caos intuitivo y campo antiartístico.

Seudónimo: Rose Sélavy

Categoría 2. Texto breve

“(…) No hay ninguna barrera que oponga el arte a la vida; al artista no le corresponde imaginar, fantasear o reordenar un mundo ficticio o una armonía artificial, sino mostrar el mundo tal y como es y enseñar a los otros a aceptarlo.”¹

John Cage.

En la historia de las bellas artes, la pintura, la escultura y la música se narró una existencia que durante mucho tiempo residió en la manera de transmitir una idea mediante la pureza del material. Cada pintor, escultor y músico se apropió de un tema que mediante el color, el mármol y la armonía era llevado a la ejecución de una pieza que se convertía en el reflejo de la preocupación de la época. Después vino el cuestionamiento de la vanguardia, donde esa realidad no podía ser expresada ni con la tradición de la academia ni con los mismos materiales, porque el mundo industrial era el fundamento del mundo moderno, mismo que instauraba un nuevo orden de percepción. Así, la expansión de la práctica artística se abrió paso por un desconocido camino de materiales teóricos y prácticos, que siendo descontextualizados, eran puestos ante el artista como material de trabajo. El Dadá, por ejemplo, aunque proyectaba una negación del arte a partir de la creación por azar, la construcción intuitiva y la elección de material antiartístico; fue introduciendo poco a poco ejercicios que comenzaron como una experimentación, y que finalmente terminaron por introducirse a una estructura de modelos de reconocimiento como narrativas innovadoras de percepción. Curiosamente, este caos intuitivo de experimentación y creación afirmó la presencia de personajes, entre tantos, que en esa esfera llamada Arte buscaban superar la crisis en el lenguaje y contar su propia historia.

¹ GRANÉS, Carlos. (2011). *El puño invisible*. Bogotá, Colombia: Taurus. Pág. 61

En el campo de producción artística colombiano, considerar a Feliza Bursztyn como exponente del Dadá es una afirmación que encierra una contradicción en cuanto nos encontramos con una personalidad consciente de su propósito por afirmar el arte, sin decir que, su figura podría encontrarse más cercana a los artistas *povéra* de la época con quienes se entabla una clara referencia de trabajo. Pero al Feliza proponer una reacción al crear sus piezas con una construcción intuitiva aparentemente caótica y la manipulación de un material antiartístico como la chatarra, más que encerrarla como una exponente anacrónica, inquiera obtener una marcada influencia de la anulación contemplativa de la jerarquía estética (hija del Dadá) que en su producción permite el renacimiento de una caracterización de estilo artístico, buscando purificar los residuos del mundo industrial y acercarse al verdadero poema del mundo cotidiano a través de sus desechos. Aquello que resulta atrayente del arte, está atravesado por el velo de un creador que ve lo mismo que todos han visto, pero que ha capturado un “algo más” y lo ha hecho visible.

La creación desde el material que por su elección expone algo en sí mismo es una de las líneas conceptuales que aún en la contemporaneidad suscita debates. Para John Cage -aquel artista norteamericano tan cercano a Duchamp- la creación del arte debía escapar de ese aparente orden de armonía que buscaba apagar los verdaderos sonidos del ambiente. Es por esto que en 1942 en una de sus experimentaciones (que también respondió a una cuestión de necesidad de espacio) decide *preparar un piano* introduciendo tornillos y tuercas entre las cuerdas del mismo para componer una armonía imitando una orquesta de percusión en un solo piano. Lo que obtuvo fue *Bacchnale*, una de sus primeras *Sonatas para piano preparado*, que surgió como una composición musical para una obra de Syvilla Fort. Cage descubrió con esto que así como Duchamp había interpretado la descontextualización del material como un *ready-made*, esos objetos aparentemente sin uso y desechados por el consumo podían crear una pieza que en sí misma los aceptara como arte.

Estos materiales considerados desechos de una apariencia agresiva estaban dispuestos para generar una afeción, que provenía del orden que les era dado mediante el azar y ya no de la contemplación porque eran visualmente molestos. Por ejemplo, en las *histéricas* de Feliza Bursztyn, presentadas en el Museo de Arte Moderno de Bogotá en 1968, se presentaba ante el público una serie de esculturas hechas con láminas cortadas intrincadas

unas con otras, que sobre una especie de motor de tocadiscos producían movimientos sugerentes. En palabras de Bursztyn cumplían un objetivo primordial: Divertir, sorprender, mortificar.

Si tenemos en cuenta que el termino *hysteria* proviene del griego *hyaterá* que significa matriz, las *histéricas* de Bursztyn están transmitiendo una idea de feminidad que trasciende la composición figurativa y que en sí, su mecanicidad alimenta la representación del



estremecimiento del aparato reproductor femenino. Una noción del cuerpo de la mujer y de su funcionamiento que está desarrollado a partir de movimientos con materiales que chocan visualmente, aunque encierran un gran potencial discursivo.

El impulso de una creación por fuera de la estructura racional se identifica a través de preceptos como la creación intuitiva y la resignificación del desecho, y que como descendientes del Dadá han sido afectados por esa negación del arte. Aunque la producción de

Bursztyn se ha reusado a dejar morir el arte al ofrecer una reinterpretación que anula convenciones donde la estructura de lo bello, lo bueno, lo útil, lo sublime y lo siniestro se descubren en un lenguaje que se inventa su propio orden, asimilando la práctica artística que sobrevino después del urinal de R. Mutt de 1917.

Precisamente John Cage y Feliza Bursztyn son hijos del Dadá al afirmarse como artistas que buscaban salvar el arte de un espacio de producción estéril, porque aceptaron el material como otra forma de emerger en el circuito. Más que acoger esa denuncia de inevitable muerte al suponer que ya todo estaba dicho, aceptaron la imposibilidad de catalogar obras según presupuestos únicos para atravesar el horizonte de la negación del arte y emerger en un innovador espacio contextual. Ya no debían esperar que un equivalente natural y armonioso fuera el punto de medición de su destreza, porque la vanguardia les permitió que la función ilustrativa o de correspondencia mimética del arte

fuera trasladada a una medición propia que respondía a una necesidad de mostrar el mundo tal y como es.

Tanto Cage como Bursztyn buscaban en la manipulación de las chatarras y los desechos del mundo industrial expresar una historia que hablara de su percepción de la realidad mediada por el desecho, el ruido, la jerarquía del material puro. Poniendo en tensión la relación del público, que no estaba acostumbrado - o al menos no entendía- al intento de relacionar piezas de origen mecánico e industrial con los requerimientos tradicionales sobre cómo se debe hacer arte, para luego anular estas imposiciones y abrir el espectro de la creación musical y escultórica. Las construcciones de Bursztyn fueron recibidas por Marta Traba dentro de la práctica artística colombiana como la entrada de la escultura a la modernidad. Decía que el trabajo de Bursztyn generaba *una brecha de la anarquía formal y conceptual*², y es que consideraba que su trabajo buscaba destruir los códigos a los que había estado expuesta la percepción visual en materia de escultura, para resignificarlos y formar un público dispuesto a aceptarlos. La experimentación transgresora de Cage era recibida como aburrida en su público, porque no entendían como una tradición de grandes composiciones era ahora maltratada bajo el nombre de innovación. Aunque para algunos colegas, como Merce Cunningham, estas experimentaciones fueron un punto de referencia para reestructurar la práctica artística de acuerdo con el azar y tuvieron una influencia en los *happening* del Black Mountain Collage³

Esta medición que mediante el desarrollo de un discurso adoptaba en su lenguaje aquellos materiales que la sociedad desechaba; el ruido y la chatarra, iba sugiriendo un cambio que permitía una conexión más estrecha con el mensaje de la obra, porque resignificaba un material que siendo producido por el mundo industrial estaba siendo reinsertado como material expresivo. Lo anterior propuso que la práctica artística desarrollara herramientas según los medios a los que estuviera dispuesto a recurrir. Es necesario entonces que el artista perdure en su búsqueda por un mensaje que resista la crisis creativa, formando un público que aprenda a apreciar los considerados desechos o materiales antiartísticos, como posibilidades que no imponen barreras entre el arte y la vida.

² TRABA, Martha. *Historia abierta del Arte Colombiano*, Museo La Tertulia, Cali. 1974 (pág. 187)

³ GRANÉS, Carlos. (2011). *El puño invisible*. Bogotá, Colombia: Taurus. Pp. 92-101

Bibliografía:

[1] GRANÉS, Carlos. (2011). *El puño invisible*. Bogotá, Colombia: Taurus

[2] TRABA, Martha. (1986). *Bursztyn/Obregón El elogio de la locura*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

[3] RUBIANO, Germán. (1983). *Escultura colombiana del Siglo XX*. Bogotá: Fondo cultural cafetero. (pp. 137-146)