

TZARA PÒSTUM

JUAN JOSÉ LAHUERTA



POSTHUMOUS TZARA

The author reviews Tristan Tzara's thoughts on word and art. The dadaism's initiator, from background of the insuperable precariousness of ideas, from his view of european weakness, makes an onslaught against future, and he gives an approach different from Breton.

JUAN JOSÉ LAHUERTA

Doctor Arquitecte. Professor de «Temes de Disseny» de l'Escola Elisava. Fundador i Coordinador de C.R.C. Galeria d'Arquitectura. Redactor de la revista «Carrers de la Ciutat». Professor del Departament d'Història de l'Escola d'Arquitectura.

1.

Què va veure Loos a París? En efecte: «què va veure» i no «què va sentir», perquè, al marge de la seva sordera, tots els testimonis coincideixen a afirmar que al cap de més de tres anys d'estada en aquella ciutat, els seus coneixements de francès es reduïen tot just a l'estricta comprensió de les cartes dels restaurants. Un problema de llengua? Així almenys ho sembla entendre Tristan Tzara, quan el 1930, en la carta enviada al *Festschrift* del seixantè aniversari de l'arquitecte, utilitza aquesta en el seu més reduït sentit de convenció, de pacte entre persones: «*Vull unir-me a l'homenatge a Adolf Loos, que, a través de la inquietud, ha vist una possibilitat humana de claredat, en aquest nucli de l'activitat social que és més a la vora del sol, de les ràfegues interiors i exteriors, a aquest gran arquitecte, l'únic en l'actualitat les realitzacions del qual no són fotogrèniques i en les quals l'expressió és una escola de profunditat i no un mitjà d'aconseguir belleses il·lusòries. Pel prejudici d'un sofriment que commou. Per una perfecció que no exclou ni els microbis, ni les escòries, ni les impureses de la vida.*». Convenció, perquè allò que en totes les frases de l'escrit es comprova, es fa cert, és precisament una cosa de la qual el mateix Loos ja s'havia mostrat orgullós, el 1910, en el més famós dels seus escrits, «Architektur»: *La meva major satisfacció és que els interiors que he creat no produeixen cap efecte en fotografia*. Convenció i alguna cosa més: bones maneres. Bastaria donar un cop d'ull a totes aquelles publicacions que pels volts de 1.930 prenen Loos com a tema, de Glück a Kulka en l'extraordinari de *Das Neue Frankfurt*, per a advertir que la casa que aquest va construir per Tzara a París entre 1925 i 1927 és la més fotografiada pels qui desitgen, primer que res, reconèixer en Loos el «precursor». «*A Loos, el precursor, en el seu seixantè aniversari, amb afecte i gratitud*», escriu Oud sobre una fotografia del seu «Hoek van Holland». Amb una seguretat anunciada, es reproduïx aquí i allà la imatge de l'escala de la casa de Tzara, *deshabitada* per les màscares: un assaig per a l'ull que ha de veure els *espais* de Haus Moller i Haus Müller, en els quals la Paraula es torna contra qui la pronuncia. Però del que deixa entendre l'última frase de la carta de Tzara, d'aquestes «escòries de la vida», ja en parlarem més endavant. Fem-ho ara de la casa, o més pròpiament: del seu *habitant*.

57

2.

Què fou de Tristan Tzara el 1925, quatre anys després del Podebal de la salutació duchampiana? El 1952, en una entrevista radiofònica amb André Parinaud, Breton *ordenava l'inventor* de Dadà en els seus

records de la següent manera: «*La gran decepció que es produí aleshores provenia del fet que Tzara no era tal com nosaltres l'havíem imaginat, però certament era un poeta, fins i tot en alguns moments, un gran poeta. Però el soroll que es va fer a París al seu voltant, va semblar que l'havia drogat... El 'Manifest Dadà 1918' semblava que obria les portes de bat a bat, però aleshores vam descobrir que aquestes portes donaven a un passadís que girava sobre ell mateix*». Breton ordena i mana: el qui, com ell, creu en una «absoluta realitat anomenada sobrerrealitat», és a dir, en una futura harmonia entre el món i la seva representació, en una *totalitat* sobre la qual deixar descansar la cultura, el cercle és la imatge millor d'un temps sense progrés, sense *necessitat*. O, més pròpiament, l'única necessitat del qual és un vici: el de repetir-se sempre igual. I, per això, la interpretació més pertinent del present sense projecte en què s'instal·la la *paraula* de Tzara. «Tzara! Tzara! Tzara!... thustra», exclamava Max Jacob el 1917. Però el nihilisme de Tzara només *per atzar* coincideix amb l'instant nietzscheà suspès: és la contracció en què es mostra la seva perplexitat. Perplexitat no provocada per la desaparició del *valor* atribuïble al treball i a l'art, sinó per la visió del buit de la seva absència, un buit que no es pot omplir. «*Abolició dels profetes: Dadà; abolició de futur: Dadà*»: aquestes paraules del Manifest de 1918 no significarien efectivament res, si Tzara mateix no hagués escrit, una mica abans, el *lloc* en què eren pronunciades: «*Dadà roman dins del marc de les debilitats europees, és una marranada com totes*».

Aquesta debilíssima permanència parla clarament de la precarietat del *lloc* en què Dadà se sent obligat a establir-se, i, encara més, de com és d'insuperable tal precarietat, precisament perquè ens permet veure que les peremptòries abolicions de Dadà es proclamen un cop passat allò que en fou l'ocasió. Insuperable precarietat: és M. Antipyrine i no el manifest Dadà qui ho diu. I Mr. Aà somriu davant qualsevol esforç que pretengués fer un pas més enllà. «*Atenció. Ara és el moment de dir-los que vaig mentir. Si hi ha un sistema en la falta de sistema —el de les meves proporcions—, jo mai no l'aplico. És a dir, menteixo, aplicant-lo, menteixo no aplicant-lo, menteixo quan escric que menteixo, perquè no menteixo...*» Instal·lades en aquest present, és *natural* que les paraules de Tzara no necessitin cap ordre nou, que els seus ulls no en vegin la necessitat. «*Dadà està decididament contra el futur*»; pròpiament, abolició del projecte, abolició de l'*expressió*.

Breton mana: existeix una nova necessitat, la del subconscient. El somni és *cert*: ¿no és aquest el *judici necessari* en la nova organització del treball, del consum, de les masses? La desqualificació de Breton, doncs, es dirigeix *personalment* a Tzara i no a Dadà,

que havia estat *ben* definit pels seus fundadors: «*La paraula Dadà simbolitza la relació més primitiva amb la realitat que ens rodeja*», escriu Huenselbeck el 1918. Aquesta declaració que tot pot ser restituint a un origen immaculat, declaració que també van fer Arp i el neoplatònic Ball, no es proposa sinó atorgar a Dadà un poder de representació. Símbol: la paraula de l'origen és la Paraula. Breton haurà de manifestar la seva admiració pel «gran poeta» Tristan Tzara, perquè només ell tallava l'herba sota els peus de la paraula màgica: «*Pels diaris ens assabentem que els negres Krou anomenen Dadà la cua d'una vaca santa*».

3.

Què és Dadà? El tema de Tzara no és aquest: «*L'artista nou protesta: ja no pinta (reproducció simbòlica i il·lusionalista), sinó que crea directament en pedra, fusta, estany, ferro, organismes locomotors que el vent límpid de la sensació momentània pot fer voltar per qualsevol banda*». Però aquesta «protesta» no ha de ser entesa com a revolta contra l'ordre establert, com a compromís polític. Denúncia convertida en una nova necessitat consoladora, en un recurs moral: així van interpretar la paraula Dadà els artistes berlinesos, i van fer també de llur treball un art simbòlic. ¿Hi pot haver res més allunyat de la *tècnica* que l'explicació que el mateix Hausmann fa del seu muntatge «*Tatlin at home*»? «*...vaig afegir un maniquí al meu quadre. No n'hi havia prou. Vaig retallar d'un llibre d'anatomia els òrgans interns del cos humà. Als peus d'aquests, un extintor. Ho vaig tornar a mirar. No, no s'havia de canviar res, estava bé i estava acabat*». La invenció de l'homenatge, l'elecció de les peces, la *composició*, el gest de l'artista que s'allunya del quadre amb els ulls mig aclucats per *veure* millor la seva obra: tot es tanca en el record tranquil d'allò que és perfectament explicat, d'allò acabat, d'allò que, com que no admet cap mena de prolongació, ocupa ja el seu lloc en el món: «*No, no s'havia de canviar res*». El lloc de l'absoluta coincidència entre el dit que apunta i allò que assenyala: «*He pintat aquesta protesta contra la raça humana enfollida*», va escriure Grosz a propòsit del seu «*Dedicat a Òscar Panizza*». La mateixa pintura, doncs, ja és protesta, és la Protesta.

En Tzara, en canvi, els dos punts que hi ha darrera la paraula, hi suposen l'absència de raó pròpia. La protesta, doncs, no és aquí cap exigència de compromís entre l'artista i la vida, sinó pura exigència, el conjur de qualsevol últim consol. Per tant, això que l'artista crea *desil·lusionalment* es la *mostració* d'una impossibilitat: és impossible que la vida, la realitat, es pugui representar totalment, sense pèrdues. Arp,

sobretot, i també Picabia, van intentar, entre altres, realitzar aquesta *mostració*, interposant un absurd entre el quadre i el títol que el designa: unes fustes acolorides, retallades i reunides a l'atzar, seran un bosc o el retrat de Tristan Tzara; una hèlix, *âne*; una taca de tinta, la verge santa. Però davant d'una tal prevista desraó, davant d'una tal *injustícia*, el significat i l'anti-significat, com l'art i l'antiart somniat per tants dadaïstes, es troben en llur indiferència. El sense-sentit és el sentit que posa en circulació paraules i imatge, que les *ex-pressa*. És, doncs, l'assumpte que les uneix, allò que les fa mútuament representatives. Aquest *nonsense* previst, que *dóna valor* al buit creat entre signe i significat, converteix les pintures d'Arp o d'Ernst, o les ocurrencies de Picabia, també en simbòliques, quan no en imatges de costums, quadres de gènere.

La forma, tant se val aquesta com aquella, és una trampa. No és cap *forma*, la *mostració* de què Tzara parla. Posem el seu cas: «*Jo escric un manifest i no vull res; tot i això, dic certes coses i estic per principi contra els manifestos, com també estic contra els principis*». No pot existir, per tant, cap acord amb el significat, però tampoc amb *el seu* contrari, amb el *nonsense*, amb la falta de sentit. Llur correspondència recíproca, llur mútua referència, són, altre cop, projecte, la il·lusió amb què l'absència de valor se substitueix. Però aleshores, ¿qui és l'artista? Crear: establir, fundar *directament* de la matèria, o, el que és el mateix, del no-res. ¿Només Déu? En efecte: «*El bon Déu va crear una llengua universal. És per això que no ens la prenem seriosament. Una llengua és una utopia*». Hi ha moltes contradiccions *compostes* en Tzara, però cap no és tan perfecta com aquesta que ens deixa veure, alhora els mecanismes de la representació i la impossibilitat de representar. O que *no cal* negar els significats.

4.

¿Un Congrés Internacional per a determinar les directrius i la defensa de l'esperit modern» Amb raó interpreta Breton que no és necessari, amb la imatge del cercle viciós. «*El surrealisme és el 'raig invisible' que algun dia ens permetrà superar els nostres adversaris*». El «raig invisible» és la nova certesa que obrirà el cercle. O bé: novament la Paraula, l'única que com el mateix Breton escriu, permet «reaprendre». Justament el contrari d'allò que els seus «enemics» fan: convertir en inaprehensibles, les paraules i les coses. En efecte: Tzara és un pseudònim inventat per Samuel Rosenstock; Dadà és una paraula inventada per Tzara; i quan les coses comencen a anar malament: *Estic enfadat amb Dadà; exigeixin a tot arreu la supressió de les D, Mengin AA*». Tzara, Dadà,

Aà». Una tal reducció, que confon deliberadament l'Origen amb la primera lletra de l'abecedari, segueix la direcció indicada per la fletxa que Picabia anomena «*Retrat de Tristan Tzara*»: dels mots *vaporisés* al simple perfum, però existeix encara un altre «retrat» de Tzara: quan a principis de 1921, Duchamp i Man Ray van decidir publicar llur *New York Dadà*, van sol·licitar de Tzara autorització per a utilitzar aquesta paraula. «*Dadà és de tots*», va venir a dir Tzara en un raonat permís que va ser publicat puntualment en l'únic número de la revista, aparegut l'abril. És possible que fins al mes de juliol, quan li va arribar la resposta de Duchamp a la invitació de participar en el «saló Dadà» que ell havia organitzat, Tzara no advertís la trampa en què havia caigut: Podebal. Com el ciclop, en utilitzar la paraula, va ser travessat per ella. Jo sóc Ningú, ningú no m'està matant: ¿Dadà no és res, o és No-res?

El «vent límpid de la sensació momentània», ho es tant de límpid, és tan immaculat, que ni tan sols existeix. Que Tzara hagi arribat tan lluny en el seu vici de repetir-se, *justifica* que fos exclòs del *pla bretonià*, que no és sinó una *representació* del Pla, de la mobilització total, de l'economia política. Davant d'un valor, l'absència del qual ni tan sols és perceptible, la perplexitat de Tzara es contreu, el seu nihilisme *s'assegura*: però aquí també escombraran els vents de l'avantguarda. El pas endavant que Tzara va donar, no tingué res a veure amb la «reconstrucció» bretoniana ni amb la «mise au point» de Picabia o de Ray. Va ser un pas donat amb botes de set llegües: el pas a la posteritat, a la vida amb els déus. O potser no tant: només amb llurs figures, els ídols.

5.

Ramón Gómez de la Serna deia el 1931 que «*els ídols negres representen el que no es representa, tota aquesta part obscura de la vida que no acaba de ser misteri ideal, sinó el bandidatge de les ombres*». Sempre ha cridat l'atenció la manera amb què la col·lecció d'ídols de Tzara envaïa les parets de la seva casa de l'Avenue Junot, de la casa de Loos. Aquí i allà repartits, ídols i màscares ocupaven llur lloc, compensant-se, component-se. És evident que aquest ordre, gairebé sempre simètric en què apareixen col·locats en les parts més públiques de la casa —vestíbul, escala, menjador, saló— desencanta els déus, els sostreu aquesta «mesura superior del temps» que, com a tals, tenen. El *projectat espai* de la casa els travessa i buida. Però Tzara ha reservat un lloc perquè els déus puguin encara anar i venir. En el seu despatx, davant l'escriptori ple de papers, s'amunteguen els ídols, sense distinció de bons i dolents. Com una permanent re-

presentació de la *temptació* Dadà, del desig d'Arp i Ball de retornar al primitiu, a la infantesa de l'home, com la imatge en ombres d'una mala consciència. Són aquí per a reviure sempre als ulls de Tzara la perpleixitat expressada, *fora* de Dadà, per Lipchitz: «*Seria erroni creure que el nostre art s'hagi tornat mulat. És ben blanc*». Potser aquestes torres de papers que veiem amuntegades a l'escriptori de Tzara contenen el manuscrit de «mil pàgines» de «*L'homme approximatif*»: «*...les campanes sonen sense raó i nosaltres també sonem campanes sense raó i nosaltres també, nosaltres ens alegrem amb el soroll de les cadenes que farem sonar en nosaltres amb les campanes*». Ja no són les campanes de la Salle Gaveau: són campanades tocant a morts. Tzara ha aconseguit que *tota* la seva obra sigui ja pòstuma: la casa de Loos és, lògicament, una tomba. Així s'explica la convenció de l'última frase de Tzara en la seva carta per al *Festschrift* loosià. Però de les «escòries de la vida», també n'havia parlat Ramón Gómez de la Serna: «*Hi ha un moment en què tots els dadaistes s'escampen: els uns, nodrint el surrealisme pròxim; els altres, nodrint ja directament les cases editorials. Tzara, sol. Tristan Tzara, que és el creador, resta sol, i es construeix una bella casa a París, amb les pedres que li van tirar. Jo he estat en aquest bell habitatge del romanès creador i he sopat en la seva taula, servida amb els millors vins, i en la qual els pollastres en cassola no eren cap mistificació. En el gran saló, amb bar a la moderna i llibres de llum entreoberts contra la paret, tot és d'una riquesa solemnement nova. El poeta es dedica al llarg poema; ja només vol escriure llibres de mil pàgines, i la seva esposa, una bella i fina sueca, es confabula amb ell en totes les inquietuds; i existeix un infant, un infant que mai no apareix en les reunions. Aquest infant que no es veu en les llars exquisides de París, però que juga en habitacions de Delfí*».

S'ha dit que la falta d'entesa entre Loos i el poeta fou la causa que la casa de Tzara no s'acabés. Però, ¿com podia saber l'arquitecte amb quines pedres s'estava construint aquella casa? I a més, ¿és això el que Loos va veure a París? He exagerat: el seu ull ja *esnob*, ja «*sine nobilitate*», va veure més aviat l'última il·lustració de «*Vers une architecture*». Sota les paraules «*Architecture ou révolution. On peut éviter la révolution*», la fotografia d'una pipa amb la llegenda: «*Coopérative la pipe*». ¿Altre cop un problema de llengua? ¿De Paraula? Algú ho degué traduir malament, perquè això no és una pipa.