

Recordeu-vos de l'Oncle August, l'inventor desgraciat.
George Grosz, 1919



Recordeu-vos de l'oncle August, l' inventor desgraciat

George Grosz, 1919

Els berlinesos que el 24 de juliol de 1920 fullejaven el *Berliner Taggeblatt* podien trobar en alguna de les seves pàgines una propaganda que anunciava la celebració d'una exposició dadaïsta en una coneguda galeria d'art de la seva ciutat. No devia ésser un fet que els sorprengués excessivament doncs els darrers temps anaven plens de manifestacions semblants.

Des de començaments de 1918, en plena guerra, una colla de joves arrogants, que portaven monocle i bastó, es pintaven els llavis de vermell i s'empolsaven la cara amb farina, es dedicaven a insultar als oficials alemanys i als aristòcrates ociosos pels carrers, els cabarets i els cafès de Berlín. A la primavera del mateix any, ja estava clar que la ridiculització de determinats vianants, per més que se la mereïessin, era una eina insuficient per mostrar la seva incomoditat, la seva ràbia i el seu desacord amb la guerra i amb els responsables de les carnisseries de soldats que la premsa mostrava i que algun d'ells havia viscut de prop. És aleshores quan comencen les "soirées", les lectures de textos, les representacions i les conferències organitzades pels qui, des de 1916 a Zurich, s'autoproclamaven dadaïstes.

En efecte, el febrer de 1918, a la galeria de J.B.Neumann, Richard Huelsenbeck i Raoul Hausmann organitzen la primera d'aquestes manifestacions on diferents autors llegeixen els seus escrits. Un tal George Grosz interpreta un obscè "tap-dance" en el que representa una pantomima del quadre de Lovis Corinth, *L'Art és merda*. Segons van explicar els diaris el públic es va indignar de ràbia i va abandonar el local enmig d'un fort aldarull. El dotze d'abril de 1918, Richard Huelsenbeck llegeix el primer manifest dadaïsta a la *Neue Sezession*. Les reunions d'aquest tipus continuen en el que resta d'any i al llarg de 1919 i els primers mesos de 1920. Però en el successiu manifestar-se s'ha produït un canvi: ara no es tracta ja de provocar vianants; ha augmentat el contingut polític de les mateixes, les provocacions a les institucions i a la mentalitat burgesa alemanya.

El maig de 1920 es celebrà a la cerveseria Winter de Colònia una exposició Dada intitolada *Principi de la primavera Dada* i es va fer molt famosa perquè al poc temps era tancada per les autoritats al ésser considerada amoral. Mostrava obres de Arp, Baargeld i Ernst. Els que la visitaven havien de travessar un urinari públic, per després trobar-se amb una nena vestida de primera comunió que recitava poemes obscens. Les parets eren plenes de "collages" i al pati hi havien objectes diversos entre els que destacava el *Fluidoskeprirk* de Baargeld, una peixera de vidre amb aigua tenyida de vermell. Per sobre del líquid flotava una cabellera de dona i al fons del recipient hi havia l'omnipresent despertador Dada. Com era previst que la majoria d'espectadors s'escandalitzés, perquè poguessin desfogar-se podien destrossar amb una destreal un objecte de fusta de Max Ernst.



Primera Fira Internacional Dada.
Colònia, 1920

Moltes de les obres que escandalitzaren a Colònia eren presents a la *Primera Fira Internacional Dada*, inaugurada a Berlín el 25 de juliol de 1920, organitzada per Grosz, Hausmann i Baader. En ella hi participen a més dels esmentats, Wieland Herzfelde, director de l'editorial Malik Verlag, l'amant de Hausmann, Hannah Höch, com representants del grup dadaïsta berlinès. De Colònia venen Ernst i Baargeld. De Zurich Hans Arp. Picabia venia de París i Schmalhausen d'Amberes. D'Alemanya del Sud, Georg Scholz i Rudolf Schilchter; també hi és present Otto Dix. Faltava Kurt Schwitters, considerat massa burgés per Huelsenbeck. Duchamp i Man Ray no hi participen. L'exposició és financiada per Otto Burchard marxant d'art berlinès. L'accés a la Fira tenia lloc a través d'una petita escala interior.

La planta era inusualment irregular i d'unes dimensions no massa generoses la qual cosa provocà que l'exposició s'allargués a una altra sala encara de menys superfície: un escenari poc convencional, és a dir, ideal per Dada.

La *Fira Dada* i moltes de les seves obres sols les coneixem per fotografies i articles dels diaris. A la vista del que s'ha pogut conservar i del que hem pogut llegir, es pot entendre que la mostra no exhibeix obres d'art en el sentit convencional del terme: per les parets es poden veure des de grans pintures a l'oli fins a octavetes editades en paper barat amb slogans de contingut polític. Des de fotomuntatges fins fotografies a gran escala dels organitzadors mesclades amb escrits diversos. D'aquesta manera obra original i reproducció es barregen, obra individual i obra col·lectiva comparteixen espai i a més, tècniques superposades no permeten entendre a l'espectador que contempla una exposició tradicional. Per si això no fos prou explícit a la *Fira* hi havien també obres d'art "corregides": un quadre de Boticelli, un del duaner Rousseau, un de Picasso... en l'*Almanach Dada* que es podia comprar a la *Fira* la cara deformada de Beethoven era el motiu de la portada. En realitat estem davant d'una exposició-manifest: no sols mostra obres i atempta contra la pròpia fossilització de l'obra d'art, sinó que es defineix front a un context general. Es tracta d'oposar-se a la gestió política de la república de Weimar i de ridiculitzar a la classe burgesa que l'està recolzant. I també: es tracta d'oposar-se a la tendència artística precedent -d'altra banda un truc usual de l'avantguarda- és a dir l'*Expressionisme*.

Grosz i Heartfield es retraten davant d'un slogan que reproduïx una frase de Tatlin, un dels més radicals crítics de l'Expressionisme, del qual pensa que: "és una impotent fugida d'aquests temps de mecanització i racionalització incontenibles". Malgrat tot, el que els hi molesta als dadaïstes de l'expressionisme és el "seu intent de negar la realitat" com escriu Herzfelde, però en canvi, contràriament a Tatlin, no admiren ni el poder de la màquina ni la perfecció de la tècnica. Però ¿què hi ha al darrera de la imatge de Grosz i Heartfield? En principi alguna cosa així com una escultura. En realitat es tracta d'una obra dels dos que té un nom atípic: *El burgès Heartfield que s'ha tornat salvatge (Escultura electromecànica de Tatlin)*. Ens trobem davant d'una figura apedaçada, sense cap -l'hi ha estat substituït per una bombeta-, sense braços -l'hi han estat canviats per un revòlver i un timbre elèctric- i amb

una pròtesi en una cama. Es tracta, evidentment del que queda d'un militar; condecorat amb una forquilla i un ganivet exhibeix de forma ridícula els seus valors.

De Grosz hi havien altres obres: *Cambra dels horrors*, *El muntador John Heartfield*, *després del intent de Franz Jung de posar-lo dempeus*, *Daum es casa amb el pedant autòmat George Grosz el Maig de 1920* i *John Heartfield n'està molt content*.

De tota manera, el més vistós de la Fira eren dos grans quadres, un de Grosz pintat el 1917 e intitolat *Alemanya, un conte d'hivern* i un altre d'Otto Dix amb un títol també estrany: *Aptes per la feina en un 45%*. El nom que porta el quadre de Grosz està extret d'un poema de Heinrich Heine -un usual crític de la societat i la política alemanyes del segle XIX- dedicat a satiritzar als oficials prussians i als filisteus alemanys. En el centre del quadre, un oficial passat a la reserva s'agafa convulsivament al coberts -aquells que Grosz i Heartfield l'hi han clavats en la seva escultura -abans de començar a menjar acompanyat de cervesa. A la taula hi té el diari local i als seus peus el gos. Tot sembla en pau per a ell mentre que al seu voltant tot es mou agitadaament en un "melange" futurista de bordell, fàbrica i església. Un mariner recorda el temps de guerra i un enterramorts les seves conseqüències. A la part inferior del quadre, els pilars de la societat alemanya, és a dir, l'església, l'exèrcit i l'escola, representada per un mestre estrafolari que amenaça amb una vara i amb un llibre de Goethe, és a dir l'intel·lectual per excel·lència alemany, que havia escrit a *Faust*: "una horrible cançó, una cançó política". Està clar: un art polititzat no té categoria de tal en el pensament clàssic alemany. Apostant per un art polititzat, Grosz amenaça tradicions ancestrals de la cultura i la societat alemanyes: el perfil del pintor, situat a la part inferior esquerra del quadre amb actitud desafiant i amb una taca vermella, ho reflecteixen.

El quadre d'Otto Dix ens mostra quatre mutilats de guerra lluint les seves condecoracions i desfilant com poden, mostrant les seves tares físiques: sense mans, sense cames o braços, sense boca i sense ulls, el segon d'ells, a més, ha quedat tan malament dels nervis que tremola convulsivament. Malgrat tot, una mà els ordena caminar, i, malgrat el seu estat deplorable obeeixen l'ordre: l'estupidesa de la classe militar i el seu ridícul patriotisme queden en evidència; l'últim d'ells ens comunica que són encara aptes per servir a la pàtria amb el 45% del seu cos.

Però si mirem amb atenció una altra imatge de la *Fira Dada* ens donarem compte de que en realitat el quadre de Dix no podia ésser contemplat en la seva totalitat. Per sobre del cap de l'oficial dirigent podem veure un altre quadre, i senyalat per la mà que dóna ordres als militars mutilats alguna cosa així com un rètol. En aquest es podia llegir *Galeria de belleses masculines: ¿qui és el més bell?* L'espectador podia triar entre Ebert, Noske i Ezerbegeer.

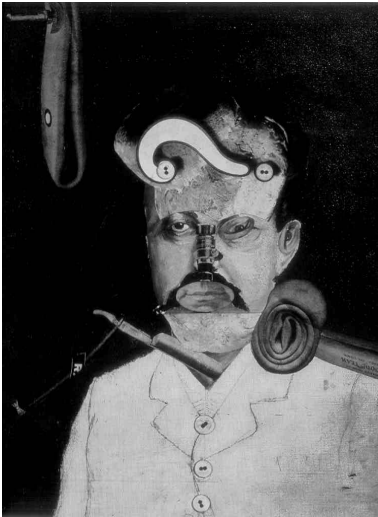
El quadre de Grosz es un *Klebebild*, és a dir, traduïnt literalment, un quadre encolat, una petita composició de tècniques mesclades, feta a l'oli i amb llapis, amb els botons enganxats i amb fotografies encolades que avui en dia es troba a París al Centre Pompidou. Es tracta de *Recordes-vos de l'oncle August, l'inventor desgraciat*, també anomenat *Una víctima de la societat provoca un moviment mundial*.

Les referències al retrat de mig costat inventat per la cultura humanista del segle XV són clares, encara que aquesta és sols una primera consideració que ve motivada per un escrit del propi autor. Grosz escriu, en un comentari que ens porta al del temps de guerra: "... el 1914 començaria una orgia sadomasoquista: l'humanisme heretat del Renaixement agonitzava com una formiga amb una carcassa de ferro. S'acostava el menyspreu total de l'home, el dels nombres sense nom i el dels robots sense cap". Al darrera del rostre, si es que el que estem veient pot tenir categoria de tal, apareix un pneumàtic penjat, inert, que tornem a observar en forma de martell colpejant *Oncle August*. Es tracta d'una referència a un quadre de De Chirico, anomenat *Cant d'amor* de l'any 1914, que Grosz coneixia a través de la revista *Valori plastici*. A la fantasmagoria antiguitzant de l'escultura clàssica, De Chirico hi oposa un dels objectes més vulgars que la màquina ha produït: un guant de goma. Manifestació de la mort d'un passat que s'extingí a finals del segle XIX, i del que Böcklin i Klinger n'havien estat els últims representants, i presentiment d'un futur que seria el món de la tècnica i de la indústria: ambdues coses son presents al quadre de De Chirico. Grosz tria també una peça absolutament vulgar, que fins hi tot no és mai vista pels seus usuaris i que -això sols ho podem dir avui- s'ha demostrat, amb el pas del temps, inútil, supèrflua. Però si en De Chirico el contrast està molt clar, tant des dels colors emprats com des de la tensió que provoca la comparació de les formes, a Grosz les coses són diferents. El pneumàtic no s'està oposant a cap ideal sinó al rostre d'un home fet a trossos, format per un interrogant, un ull que a més d'estar capgirat no és seu, un



Escena urbana
Otto Dix, 1920

orella substituïda per un ull, un nas que és una peça industrial, una boca enganxada i mitja barbata que tampoc l'hi pertany. Un home fet a trossos dirigeix un escamot de mutilats inútils o pel que hem vist útils solament el 45%. Per sobre de l'ambient que hem descrit, penjat del sostre, flotava una figura de no molt difícil classificació: un ninot amb rostre de porc, vestit amb l'uniforme de general de l'exèrcit prussià, que va motivar l'escàndol imaginable. Es subjectava al sostre amb una faixa en la que s'hi podia llegir: "Vinc de les alçades del cel". Del seu cos penjava un cartell que deia: "Per comprendre aquesta obra d'art a la perfecció s'han de fer tots els dies dotze hores d'exercici al Tauperhoferfeld amb una motxilla carregada fins dalt i vestit de campanya". El seu autor, Rudolf Schilchter, va ésser processat per això, però no va ésser l'únic, doncs el mateix li va passar a Grosz per la seva carpeta de litografies intitolada *Déu ens ajudi*, editada per Herzfelde. Amb tot el més provocatiu i fastigós de la mostra era una obra de Georg Scholz que es deia *Carn freda de Hindenburg. Un aromàtic regal d'aniversari per al mariscal de camp Hindenburg*, del que sols se'n conserva la descripció que en va fer Kurt Borsdorff: "En una gran safata, sota una campana de vidre, es veu el cap xafat d'un soldat regalimant sang. Al seu costat hi ha un ganivet i un diari amb la data de 1920".



Recordau-vos de l'Oncle August, l'inventor desgraciat.
George Grosz, 1919

Crec que, resumint, després de l'exposat fins ara podem afirmar que l'interior de la Fira Dada ens parla d'un estat permanent de guerra. Però ¿Què vol dir un estat permanent de guerra si aquesta va acabar el 1918? ¿No serà que per molts alemanys la guerra no ha acabat encara? En qualsevol cas, ¿Com és entesa la guerra pels artistes alemanys? ¿Quines son les seves conseqüències? ¿Què passava a Alemanya perquè puguem plantejar aquests interrogants que seran claus per interpretar el quadre de Grosz? Que la memòria de la guerra era present al carrer ja ho ha insinuat el quadre de Dix: els vianants de Berlín es topaven continuament amb mutilats que demanaven caritat o que venien qualsevulla cosa per sobreviure. Els carrers de la ciutat eren plens d'aparadors en els que s'exposaven diferents classes de pròtesis que no tots podien comprar com aquest altre quadre de Dix explica.

Que la guerra continuava es feia evident al carrer on les revoltes successives eren reprimides a trets, ocasionant gran quantitat de morts

i on el que el cap de més d'un literat- aquí veiem el cartell que valora a Ernst Toller - era posat a preu.

Interpretar quin era el sentit de la guerra pels intel·lectuals i artistes centroeuropeus i quines conseqüències va tenir per la conceptualització de l'art és camí obligatori. De la mateixa manera, també és important adonar-se del canvi de mentalitat dels artistes a partir de 1907 per no caure en determinismes vulgars.

Per el pintor Max Beckmann, la guerra és "la major catàstrofe imaginada", en canvi però, és incapaç de dir perquè no es pot resistir a la seva fascinació. Beckmann es fa voluntari i serveix com a conductor d'ambulàncies al front del Est. ¿Què son sinó fascinació les següents paraules de l'artista quan descriu la batalla de Tannenberg d'octubre de 1914?: "És com si les portes de l'eternitat s'obrissin rebentant-se, com una gran excepció quan aquests sorolls ressonen pels camps. Tot evoca... INFINITUD. M'agradaria pintar aquest so. ¡Oh!, aquesta immensa e inasolible profunditat. Masses d'homes, soldats, contínuament arrossegats cap aquesta melodia, cap allò que decidirà les seves vides". Pocs mesos després escriu des de un hospital de campanya de Flandes: "He vist algunes coses meravelloses. En la semifoscor de la meua posició, un home mig vestit nedava en la sang que li brollava dels llocs on li acabaven d'aplicar blancs embenatges. Era l'encarnació de la grandesa i del sofriment. Prenc bona nota per *La flagel.lació de Crist*.

¿Quina grandesa pot veure Beckmann en el sofriment? Sols pot haver-hi una resposta a aquesta pregunta: la grandesa del gest humà, allò que la civilització de la màquina li ha negat. Reduït a peça d'un engranatge, el valor de l'acció individual és del tot impossible. En termes semblants es pronuncia Thomas Mann, quan el 1914 escriu *Pensaments de guerra*, on ens mostra l'oposició de dos termes usals en la cultura alemanya del seu temps: *Kultur i Zivilisation*. La primera és "el regne de l'art, d'allò màgic, del geni". La segona serà "raó, il·lustració, suavitat, educació, ment. Sí -diu Mann- la ment és civil, és a dir burgesa, enemiga implacable dels instints i de les passions; antidemònica, antiheroica, antigeni". Per Mann l'art no seria cosa civil, i l'artista ve definit en termes militars doncs "ha de tenir les virtuts dels guerrers", és a dir: "integritat, precisió, valor, decisió en les

contrarietats de la batalla. Rebuig cap el que la classe mitja coneix com seguretat, la paraula preferida de la burgesia". L'acció de l'artista és el reflex de la "voluntat de portar endavant una vida perillosa..."

La guerra doncs, segons Beckmann i Mann, representa encara la possibilitat de confiar en l'importància i el valor del cos de l'home, allò que la màquina devaluava. El quadre de Beckmann que mostra l'enfonsament del Titànic, pintat el 1912, immediatament després del fet, reflexa el mateix. La natura ha vençut la màquina. Els homes han confiat excessivament en la seva seguretat. El centre d'atenció es l'esforç de l'home. El fracàs de la màquina té alguna cosa positiva: allibera les forces de l'home establint de nou la relació entre natura i ment que la màquina havia anul·lat.

També el 1914 Alban Berg escriu: "Si al menys l'insuportable horror i patiment de la guerra que acaba de començar ens mostrés la buidor de la nostra generació". Quan se'n va al front el 1915 escriu: "La muntanya de merda ha crescut durant dècades... si la guerra acabés ara ens quedaria la mateixa sòrdida brutícia de fa dues setmanes". ¿De quina buidor i de quin món de merda parla Berg? De la que li produeix la visió de la ciutat industrial i el seu progrés, un tema que ja ha sigut detectat per molts intel·lectuals alemanys. Per exemple, el 1908, el poeta Gerhardt Hauptmann descriu Berlín de la següent manera: "Aquí a Berlín estem brutalitzats per sensacions sanguinàries. La ciutat és terrible. El só de l'inacabable tro buit, el córrer i tronar de les botzines d'automòbils. Tant de bo algú pogués acabar amb aquesta maleïda orgia".

La ciutat sols es pot representar idealitzada com fa Kirchner. No val la pena ni tan sols pintar-la: així ho fa Franz Marc. Marc morirà a la guerra però poc abans, el 1916, escriu: "El moment decisiu de la transformació espiritual d'Europa vindrà quan l'home modern s'adoni de que el domini de la tècnica no pot ésser la fi de segles de grans esforços intel·lectuals. La ironia de la gran guerra rau en el fet de que ens ha fet retrocedir a l'època de les caveres". Freud va escriure el 1914: "La guerra permet alliberar els dipòsits de cultura acumulats que revelen l'home primitiu que hi ha en nosaltres". No per casualitat, *Tarzan of the Apes* s'escriu també el 1914.

Però les primeres idealitzacions de Beckmann duren ben poc. Els seus escrits de 1915 tenen un to absolutament distint: "Per sobre de tot, de les fredes estrelles i d'un espai buit, indiferent e insà, veig la lluna ratada per les ombres." Ara, aquella "immensa e inabastable profunditat" s'ha convertit en un espai "insà, indiferent i buit". La destrucció i la mort ja no poden idealitzar-se quan les batalles mostren els seus reals efectes: Beckmann és a punt de morir el 4 de Maig de 1915. Després escriurà: "¿Què podem fer nosaltres pobres mortals si ja no podem continuar amb les idees de Pàtria, Déu, Amor i Art? Aquesta desolació, aquesta soledat". El pessimisme de Beckmann significa l'acceptació de la derrota de l'home per les forces de la màquina. La guerra no va ésser un purgatori, sinó un infern. Per demostrar-ho Beckmann dibuixa *La granada* i Kirchner s'autorretrata sense mà quan en realitat no la va perdre el curt temps que va ésser al front.



Mutilat de la I Guerra Mundial
Berlín, 1919

La guerra és doncs destrucció del cos. Una destrucció que condicionà fortament a artistes com Otto Dix que fins l'any 1934 encara la tenen present. Dix, que va participar-hi durant els quatre anys que van durar les batalles com a artiller de canons i ametralladores, alterna dibuixos de guerra amb pintures de les seves conseqüències sobre el cos humà. A la vista del que pinta Dix ja podem entendre que *Oncle August* sigui un home fet a trossos doncs així eren els homes al Berlín de postguerra. Malgrat tot hi han diferències entre Dix i Grosz. Mentre que els homes de Dix intenten recuperar amb pròtesis les seves activitats d'abans, res d'això sembla pretendre *Oncle August*.

Ens queda preguntar-nos per l'actitud de Grosz davant la guerra. Inicialment mostra el seu desinterès per ella a l'entendre que "no era una cosa de l'art o de l'esperit". Però poc a poc diferents intel·lectuals comencen a expressar el seu rebuig i a Berlín ho fan a través de les pàgines de *Die Aktion* que dirigia Franz Pfemfert. Grosz hi publica els seus primers poemes contra la guerra. De tota manera no es lliura del clima de histèria col·lectiva i el 11 de Novembre de 1914 s'apunta com a voluntari al Regiment de granaders de l'Emperador de Prússia. En realitat no entra mai en combat i després de passar una llarga temporada a l'hospital es declarat inútil el 11 de Maig de 1915. El contacte amb els militars radicalitza el seu odi cap els alemanys als que comença a menysprear per escrit: "Vosaltres fills de puta,

materialistes, carnívors, vegetarians, professors, aprenents de carnissers, proxenetes. Vosaltres, ganduls". Tots els seus poemes d'aquest temps de guerra parteixen d'aquest desgarrament interior que l'entorn li provoca. Un altre d'ells anomenat *Coffee-House* diu: "Cambrer! Aigua de seltz, si us plau! Sóc una màquina amb el manòmetre trencat i tots els meus cilindres funcionen en cercle. ¡Fíxi's-hi, tots estem neuròtics!"

És en aquest temps quan coneix als germans Herzfelde, que comencen a reeditar *Neue Jugend*, una publicació antimilitarista i pacifista on Grosz escriu i dibuixa. Ells són qui, també l'any 1917, editen les seves primeres carpetes de dibuixos de divers contingut: es tracta de *Erste George Grosz Mappe* i de *Kleine Grosz Mappe*. La primera conté nou litografies mentre que a la segona hi trobem poemes i vint litografies.

A finals del mes de gener de 1917, Richard Huelsenbeck torna de Zurich molt excitat doncs ha estat present i ha participat en els actes del Cabaret Voltaire que són el punt de partida del moviment Dada. Els seus primers escrits manifesten el fàstic que li fa el panorama que es troba just arribar a Berlín: "¿Què es la cultura alemanya? Merda. Cal que sigui atacada amb els instruments de la sàtira, la ironia i la violència".

El 4 d'Abril de 1917, Grosz és cridat un altre cop a l'exèrcit i serà enviat també a un hospital on veurà els desastres de la guerra -no faig cap ironia, era el mateix Grosz qui deia que Goya era un dels seus pintors preferits- de molt a la vora. En la seva autobiografia, *Un petit sí i un gran no* ens descriu el que li explica un company d'hospital: "Fixa't camarada! -em va dir mentre intentava mostrar-me el seu abdomen inútilment doncs no podia aixecar bé la mà- és estrany ...abans jo tenia de tot, ¿i ara?... ¿On han anat a parar les meves cames? Me les dec haver deixat en algun lloc. Si sols me'n pogués recordar camarada! Vet aquí que ara tinc una sola entrada però no tinc cap sortida... ha fotut el camp! "El que tenia a l'altre costat l'havien arreglat bastant malament: "Per ell s'han acabat les dones" va dir l'infermera però el caporal infermer rectifica: "Bah! Se li posarà un membre de fusta sobredimensionat. Bon Déu! N'he vist d'altres a Görden. Ho haguessis hagut de veure camarada! Les cames artificials de Görden, s'hauria dit que eren autèntiques. Per saltar eren millors que les veritables".



Mutilat de la I Guerra Mundial

I Grosz acaba dient en un altre moment de la autobiografia: "La influència de la guerra sobre la meua visió del món no va poder ésser més negativa... l'espectacle que se'm ofería sols m'inspirava aversió i menyspreu pels homes... d'altra banda ¿en què podia creure? ¿en els nostres gloriosos generals? ¿en l'estimada pàtria? En una carta del 3 de Març de 1918, escriu: "No demano res més als homes en sentit positiu. Per això ja no puc commoure més per tantes ximpleries, per la merda humana, la limitació i la superficialitat de l'home. Penja a la capçalera del teu llit, allà on dormiràs des de la confirmació fins quan d'un tret t'enviaran a la confusió paradisiaca del més enllà, aquesta màxima: "Els homes són uns porcs". Grosz ha passat del fàstic de la guerra al fàstic per l'home que l'ha organitzat. Amb aquestes condicions ¿Com podia pintar un rostre sencer? ¿Quins valors humans podia aspirar a representar?

Recordem que havíem parlat d'un estat permanent de guerra i com hem vist també en els dibuixos de Dix que fan referència obsessiva a una memòria que no pot esborrar-se. En realitat, a Alemanya, després del Novembre de 1918, la guerra continuarà durant molts anys. Tot comença amb el que se'n ha anomenat la revolució des de dalt. ¿Com s'organitzà aquesta revolució? El 29 de setembre de 1918, davant l'evidència de que la guerra està perduda, l'almirall von Hintze, creu que pot ser millor firmar la pau havent fet abans algunes reformes democràtiques suaus, tan per la voluntat dels aliats de tractar sols amb un govern alemany democràtic, com per la possibilitat de preveure una revolució des de baix. El nou gabinet estaria format per lliberals moderats, membres del partit catòlic centrista i el que resulta més confós: un membre del S.P.D., és a dir del partit socialdemòcrata.

Tot semblava anar sobre rodes fins que l'armada imperial va ser sabotejada pels mariners que es neguen a entrar en combat i s'amotinen. Per tot el país es celebren mitins en favor dels mariners revelats a Kiel. El 7 de Novembre de 1918, un anarquista, Kurt Eisner, es fa amb el poder a Munich. Això representa la dimissió del príncep Max i la de l'emperador, l'accés al poder de Ebert i la proclamació de la República. Clar que va ésser una proclamació doble, doncs en el mateix moment en que Scheidermann apareix al balcó del Reichstag, Karl Liebknecht proclama la República alemanya lliure i socialista des del balcó del Palau Reial de Berlín. Genèricament, i si no estiguéssim ja curats d'espants, es podria dir que l'esquerra havia pres el poder.

El 10 de Novembre es convoquen eleccions per organitzar els Consells d'obriers i soldats que han d'administrar el poder fins la redacció de la nova Constitució.

Però contra el que s'esperava, Ebert es gira a la dreta i acaba amb les esperances de Liebknecht, Rosa Luxemburg i els espartaquistes de que els Consells maduressin per convertir-se en una alternativa revolucionària de la democràcia burgesa.

Ebert i l'exèrcit decideixen actuar: encara que el S.P.D. és al poder, la vella classe dirigent seguia controlant fermament la política. Tots els funcionaris superiors continuaven en els seus càrrecs, el ministeri de la guerra i el ministeri de justícia eren en mans dels conservadors i l'exèrcit seguia comandat per l'antic cos d'oficials. En la seva desesperació Richard Huelsenbeck arribaria a dir: "Hi va haver un moment a Berlín en el que hagués acceptat la companyia del diable per canviar la societat, per tant, ¿perquè no els comunistes?" A mitjans del mes de Desembre, el Consell de Consells vota a favor d'accelerar les eleccions a l'Assemblea Nacional, és a dir a favor de la seva dissolució, perquè els destins polítics del país es regeixin a través d'un camí més "natural". Però vota també una qüestió altament perillosa: els anomenats Punts d'Hamburg a favor de la democratització de l'exèrcit. La resposta no es fa esperar: l'exèrcit crea els Free-Corps, formats per bandes mercenàries d'aventurers d'extrema dreta, sota el comandament dels generals disposats a acabar amb qualsevol presència roja a Alemanya.

Buscant organitzar l'esquerra, el 30 de Desembre de 1918 es funda el K.P.D. El 31 de gener de 1919, Rosa Luxemburg reparteix el carnet del partit a tres coneguts nostres, Wieland Hertzfelde, John Heartfield y George Grosz. Aquest últim ho explica així en una carta de 1943: "Aleshores la república es va convertir en un sistema reaccionari. Es varen formar els Free-Corps, compostats per escamots de ex-soldats que van matar mils d'obriers... Tot estava mesclat, però sols hi havia una cosa clara. D'un cantó hi havia el poble i de l'altre els feixistes. Vaig triar el poble". Durant la segona quinzena del mes de gener de 1919 venen assassinats a Berlín 1.350 obrers: Karl Liebknecht i Rosa Luxemburg són entre ells, encara que el cos de la segona no aparegui fins molt més tard flotant a les aigües del Spree.

Queda clar doncs: la guerra no havia acabat. La destrucció del cos continuava. Ara, a més, els socialistes del S.P.D. tenien les mans tacades de sang. La premsa del partit insinuava que els espartaquistes i els seus líders havien tingut el que es mereixien. Ebert i Noske mostraven la seva satisfacció obertament. En realitat exageraven expressament: com s'ha sabut després, més de la meitat dels morts eren afiliats del S.P.D. Per tant, dir com van dir que havien salvat a Alemanya del comunisme era mentida, doncs el K.P.D. tenia molt pocs afiliats. L'únic que havien fet era deixar el país en mans de la dreta. De tota manera els Free-Corps segueixen actuant: a Munich maten 1.200 persones en el termini de dos dies.

A començaments de 1920 eren ja un col·lectiu incontrolable que, envalentonat, donà un cop d'estat: es tracta del famós Putsch de Kapp el març de 1920, que obliga a Ebert i el seu govern a fugir a Dresde. Des d'aquella ciutat, Ebert convoca vaga general: ara el S.P.D., que s'havia passat el temps advertint dels perills de l'esquerra, s'ha de protegir de l'amenaça de la dreta que l'hi havia fet la feina bruta.

Naturalment el K.P.D. aprofita per organitzar una altra vaga general quan el S.P.D. desconvoca la seva: Ebert i Noske tornen a cridar els Free-Corps que aquest cop actuen més contundentment: 12.000 persones moren en tot el país.

¿Quina es l'actitud dels artistes més compromesos, i d'entre ells els que avui ens interessin, davant d'aquests fets sangonosos? Sabem que Wieland Herzfelde és considerat perillós, empresonat el 7 de març de 1920, alhora que li són requisades les seves publicacions. No sortirà de la presó fins el dia 20 del mateix mes: pot ser això li salvà la vida.



Espartaquistes conquereixen els carrers
Novembre, 1918



Restes de Rosa Luxemburg quatre mesos després del seu assassinat el 15 de gener de 1919

Grosz- segons sabem a través del seu amic Piscator - participava a les manifestacions i per entre els trets dels Free-Corps mantenia la fredor. Quan els soldats el van anar a detenir al seu estudi, ell personalment els hi obre la porta disfressat, i els hi parla en anglès: "Mr. Grosz is not here. I am a cartoonist". Després s'amaga a casa de la seva sogra a la Savigny Platz.

Ara ja podem entendre millor l'escultura al sostre de Schilchter i el muntatge de Scholz: reflectien el clima permanent de violència i mort que es vivia a Alemanya després de la Gran Guerra. L'home alemany s'ha quedat sense cos i sense cervell: la guerra l'hi ha pres el primer i els fets posteriors l'hi han regirat totes les esperances: l'interrogant que exhibeix el rostre de *Oncle August* ho reflecteix.

L'interrogant pintat és el reflex d'un seguit de preguntes que Grosz es formula en aquest temps de sang: "¿Per a què serveix pintar? ¿Què és pintar? ¿Per més que ho faci no es deixarà de matar, d'explotar, de fer passar fam, de confondre! ¿Què n'hem de fer de l'art? ¿Perquè hem de parlar d'esperit si sols n'hi ha un d'esperit, el de la premsa que diu: dibuixeu cartells per sufragar els deutes de guerra?". A aquest interrogant hi contesten d'una manera doble els textos del dadaïsta francès Ribemont-Desaignes en el *Almanach Dada* que es podia adquirir a la *Fira*; d'una banda es tracta de destruir el que queda del cos humà doncs ja no és útil per cap nova vida: "Abans de que baixem fins vostès per arrancar-les-hi les dents corcades, les seves orelles casposes, el seu llenguatge sarnós. Abans de que trenquem els seus ossos podrits. Abans de que confisquem el seu espantós sexe que resulta obscè i degenerat. Abans de que els submergim amb vitriol per a netejar-los i purificar-los enèrgicament. Abans de tot això, prendrem un bany antisèptic!". De l'altre cantó es tracta de presentar un nou cos que no funcioni de la manera tradicional, sinó que mescli les seves funcions, que intercanviï els seus òrgans; "Els ulls tenen quelcom gàstric, les orelles són com pulmons". ¿No era a *Oncle August* on veiem òrgans amb funcions invertides o fins i tot intercanviades?

Oncle August participa d'alguna manera dels escrits de Ribemont-Desaignes. Per sota de l'interrogant, els ulls, disposats de la manera que ja sabem. Uns ulls que es neguen a mirar el món amb una mirada tradicional o distreta. Uns ulls que demanen la necessitat d'un canvi de

la mirada de l'art envers el món, que intenti respondre al interrogant del cervell del seu amo. En realitat la necessitat d'aquest canvi -que la historiografia positiva havia dissimulat amb les seves absurdes classificacions de l'art en categories- era ja enunciada des de la primera tradició humanista i la podem entendre a través de dues obres d'Andrea Mantegna. Em refereixo a *La lamentació sobre Crist mort* i *El martiri de San Cristòfol*, un fresc de la capella Ovetari destruït en un bombardeig durant la segona guerra mundial. En el primer d'ells se'ns adverteix de la tremenda llibertat en la tria del punt de vista que l'autor imposa a la història i a la mirada de l'espectador. La deformació voluntària del cos li serveix a Mantegna per magnificar la subjectivitat de l'artista i per aconseguir els efectes psicològics desitjats. Resumint: no hi ha possible mirada objectiva, universal, científica, com s'ha dit tantes vegades. Però en el fresc de la capella Ovetari, l'advertència és més punyent: després d'endregar la part inferior amb una més que forçada perspectiva, col·locant el punt de vista exageradament baix perquè l'espectador pugui veure bé el cos del gegantesc San Cristòfol, un altre moment de la història ens crida l'atenció: a la part superior del fresc una fletxa penetra l'ull d'una persona que contemplava el martiri.

Sobre aquest fet Jean Clair ha escrit: "l'ull amenaça primer al món amb sotmetre'l a les seves regles, però, alhora, emblemàtica el perillós procés que fa que l'ull del pintor sigui també la mirada amenaçant del altre i que els tractats de l'art de la perspectiva no siguin menys perillosos que els de balística. És allò que l'art occidental després del Renaixement podria anomenar el seu escenari original: l'ull veu el món però si el veu és que també està amenaçat per ell".

El que passa és que a Clair se l'hi ha escapat una qüestió que hagués tancat molt millor el seu argument. Mantegna sols podia haver tret la història del seu fresc, com deien a l'època, del llibre de Jacopo della Voragine que era la història "oficial" dels sants que tots els pintors feien servir. En ella se'ns descriuen els esforços pel tirà de torn per martiritzar a Cristòfol. Després de fracassar en tots ells ho intenta amb una pluja de fletxes disparades per 400 arquers: "Semblava que totes estiguessin clavades a la seva carn, però en realitat no era així; els innombrables dards disparats pels arquers contra el sant, van arribar just fins a la seva pell, i sense penetrar en ella varen quedar misteriosament suspesos en l'aire. El rei comença a insultar Cristòfol... però, de sobte, una d'aquelles sagetes en un ràpid moviment es separà

del cos del màrtir, va girar, s'enfilà cap on era el rei i es clavà ENTRE ELS DOS ULLS I ES QUEDA CEC". No diu: "ES CLAVA EN UN ULL", sinó ENTRE els dos ulls. Per tant des del segle XV està clar que la pintura pot ésser entesa com la interpretació de la història, de la realitat des de termes NO UNIVERSALS, sinó SUBJECTIUS.

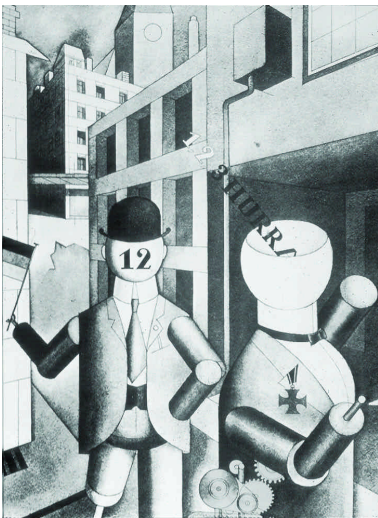
L'ull medieval, l'ull universal i just de Déu que tot ho veu, ha quedat desplaçat per l'acció de l'interpretació de l'home, subjectiva, finita, canviant, com també demostra Alberti a Santa Maria Novella o Rosselino a Pienza fent-lo baixar al domini dels humans. L'amenaça de la que ens parla Clair roman en algunes pintures de Picasso i Modigliani de 1907 i 1915 respectivament: encara no han recol·locat l'ull que Mantegna havia fet desaparèixer.

Entre ambdues dates, Kandinsky escriurà el 1912, en el seu llibre més conegut: "Quan la religió, la ciència, la moral estan sotragades -sempre a través de la dura mà de Nietzsche- l'home dirigeix els seus ulls, lluny de l'exterior, cap a sí mateix". Revoltar-se cap a sí mateix, fer un procés d'introspecció, dirigir-se cap a allò espiritual. La proposta de Kandinsky és clara: la mirada s'ha d'allunyar del que passa al món. L'art ja no pot representar la vulgaritat del món modern: s'ha de fer abstracte. El 1916 Hermann Bahr escriu a *Expressionismus*: "L'art crida en les tenebres, demana socors, invoca l'esperit: és l'expressionisme... S'ha criticat als impressionistes de no acabar els seus quadres. En realitat fan una cosa pitjor: no acaben l'acte de mirar, doncs en la societat burgesa l'home sols arriba a la meitat de la vida... l'acte de mirar es deté en el moment en que l'ull ha de respondre a la pregunta que se l'hi ha plantejat... "L'orella és muda, la boca és sorda diu Goethe, però l'ull hi sent i parla". L'ull de l'impressionista hi sent, però no parla; rep la pregunta però no contesta. En compte d'ulls els impressionistes tenen dos parells d'orelles".

És obvi doncs que la qüestió de la mirada -que en realitat només van saber canviar els cubistes- forma part de totes les teories de les avantguardes del nostre segle. Grosz ha invertit els termes: *Oncle August* té ulls a les orelles, és a dir està disposat a acabar i a amplificar l'acte de mirar per entendre el món, no tant per comprendre'l sinó per desplegar-se en front d'ell. Com Haussmann amb el seu monocle, Arp amb la seva manera de mirar o com Klee que proposava mirar a través del microscopi, Grosz ens està proposant, lluny dels cubistes, la

possibilitat d'una altra manera de mirar, d'un altre paper per l'art. És Raoul Hausmann qui ens dóna la primera pista en un escrit de l'època: "La nostra visió ha de simbolitzar les relacions espacials del cos. No podem ja confiar en la geometria euclidiana, la perspectiva o les fórmules arbitràries de l'expressionisme o del futurisme... la visió, quan és creadora és la configuració de les tensions i distensions de les relacions essencials del cos, sigui home, bèstia o planta...: no és mai el centre mecànicament o fredament vist. Veure vol dir reconèixer en l'esperit, percebre en totes direccions". Per a Hausmann doncs, veure vol dir imaginar ja una altra realitat, no interpretar solament l'existent. Vol dir també buscar un nou cos que sigui capaç de suportar les directrius d'aquesta nova mirada .

El nas de *Oncle August* ens permet continuar. L'any 1920 Grosz pintarà una sèrie de quadres construïts amb figures absolutament mecanitzades. Escriu Grosz: "...ja que es suposa que aquesta és la era de les masses, tractarem de suprimir qualsevulla individualitat que puguin tenir, i de fet s'alegraran de tenir per rostre una careta de cartró-pedra i un número vermell en lloc d'un nom". *Autòmats republicans*: un d'ells saluda mecànicament i el seu cap buit serveix per amplificar el seu crit patriòtic. L'altre sembla tenir un mecanisme intern que fa agitar la seva bandereta, la tricolor vermella, negra i roja de la República, aquella república tacada de sang de la que hem parlat. Juanjo Lahuerta ha analitzat justament com els autòmats de Grosz són un document del temps doncs representen "a l'home alienat de la societat moderna", per a distingir-los dels autòmats que apareixen en la pintura metafísica italiana. Cal també tenir en compte que Grosz pintarà pocs quadres amb aquesta temàtica i també cal recordar el rebuig que li mereixen els constructivistes quan veu la seva exposició a Berlín. Si de moment Grosz s'ha conformat amb menysprear als qui aplaudeixen la República reduint-los a la categoria d'éssers sense cervell, de màquines no pensants, mostrant amb això la misèria política d'aquest sistema de govern, i alhora, liquidant definitivament el cos del vell subjecte reaccionari d'abans de la guerra que encara amenaça, ésser inútil en una societat que necessita canvis radicals, el que fa el mateix any de 1920 demostra que aquest camí no li és suficient. Es tracta d'atacar el propi paper de l'art i la seva funció, tasca que Grosz desenvoluparà amb els seus escrits i al mateix temps amb la seva producció artística.



Autòmats Republicans.
George Grosz, 1920



Im Schatten.
George Grosz, 1921

En efecte, a la primavera de 1920 dirigeix un atac frontal contra els expressionistes, és a dir contra els representants d'un art idealitzador de la realitat. El motiu és la indignació que li produeix l'actitud d'Oskar Kokoschka davant als fets de Dresde. Les bales dels Free-Corps havien ocasionat 59 morts i 150 ferits entre la població alhora que feien malbé un quadre de Rubens. Kokoschka, professor de l'Acadèmia de Dresde, fa una crida a la població perquè les grans obres d'art vinguin preservades. Fins i tot arribà a dir que els aliats es beneficiarien dels aldarulls i amb aquesta excusa tornarien a Alemanya i s'emportarien totes les obres d'art, possessions sagrades del poble alemany. Segons el pintor, és més important això que les picabaralles polítiques del temps. Suggereix que les diferències es poden ventilar amb duels personals. Grosz replica amb un escrit el títol del qual parla per sí mateix: *El trapacer de l'art* i que comença així: "El títol d'artista és un insult. La designació "art" és una anul·lació de l'igualtat humana. L'artista mai està per sobre del mitjà i de la societat d'aquells que l'afirmen. Doncs el seu petit cap no produeix el contingut de les seves creacions, sinó que ELABORA LA IMATGE del món del seu públic... ¡Treballadors, mireu cap a Dresde! Allà hi veureu els bressols dels vostres fills feliços i el compte corrent d'Oskar Kokoschka! Oskar Kokoschka, que tremola de por com la criada davant del senyor, que se li afluixa el cul, només ens dóna peu a poder desemmascarar l'art burgès, amb la qual cosa la persona d'aquest professor queda en un pla tan secundari com en realitat li correspon. Aquest professor universitari d'art, que en les recepcions als seus alumnes manifestava: SOLS NECESSITO HOMES ABSOLUTAMENT INCÒLUMES (es a dir, homes no afectats pels assumptes i les qüestions de l'actualitat, àngels caiguts de la lluna, vinguts d'un paratge metafísic), és una persona simptomàtica, les seves intuïcions en matèria d'art encobreixen a tot el funcionariat artístic, al mercat de l'art i a l'opinió pública sobre l'art, i atacant-lo, volem desvetllar tota l'ordinària i l'arrogància artística que s'amaga darrere d'ell ¡Tota la desvergonyida trapaceria artística i cultural de la nostra època! Les manifestacions de Kokoschka són una expressió típica de la forma de pensar de la burgesia. La burgesia situa la seva cultura i el seu art per sobre de la vida de la classe treballadora. D'on es segueix que no pot haver-hi reconciliació entre la seva forma de vida i la seva cultura i la del proletariat...¡Saludem que la lluita oberta entre el capital i el treball tingui lloc a la casa de la cultura i l'art ignominiosos, que han servit

constantment per lligar de mans als pobres, aixecats pel burgès en diumenge per a poder continuar el dilluns més tranquil lament el comerç de pells, la seva explotació!"

Queda doncs clar: no pot haver-hi art que no contribueixi a denunciar les diferències de classe, no pot haver-hi art que no es posi de part de la classe oprimida. El 16 d'agost, en plena *Fira Dada*, escriu un article amb arguments semblants: *En lloc d'una biografia*, on podem llegir coses com aquesta: "L'art actual està subordinat a la classe burgesa. El pintor no és més que una fàbrica de bitllets de banc... És un error creure que si un pinta cercles, cubs, embolics de profund significat espiritual és un revolucionari... El meu desig és fer-me comprendre entre totes les persones; per això renuncio a la profunditat que avui s'exigeix, i en la que un no pot penetrar sense tenir un autèntic vestit de bus ple de mentides cabalístiques i metafísica intel·lectual". El novembre del mateix 1920, n'escriu un altre: *Respecte dels meus nous quadres* on formula una pregunta decisiva: "¿Esteu del costat dels explotadors o dels treballadors?" Aquests escrits es recopilen en una carpeta publicada l'any 1925 i que intitula *L'art està en perill*, que és el títol de l'article que afegeix als anteriors, escrit en una línia de pensament similar i que acaba així: "L'artista d'avui, si no vol ésser un motor al ralenti o un fracassat antiquat, sols podrà triar entre la tècnica i la propaganda de la lluita de classes". Es tracta de la classe d'art que Grosz ha vingut practicant entre 1920 i 1922, fruit d'aquella voluntat de reorientar la mirada que *Oncle August* suggeria. És en aquests dos anys quan treballa exclusivament en dibuixar caricatura política tant per les seves carpetes de litografies que es venien a un preu molt baix, quant per les il·lustracions dels diferents llibres -casi sempre de temàtica obrera- que publica l'editorial de Herzfelde, Malik Verlag.

Grosz manifesta amb aquesta nova activitat la seva confiança en la victòria de la classe obrera que haurà de redefinir el paper de l'art. Escriu Grosz: "Amb la victòria de la classe obrera l'art marxarà dels seus estrets límits... i es comunicarà amb tota la humanitat treballadora. S'acabarà el monopoli capitalista de les coses espirituals". Abandonar el quadre a l'oli i el retrat i dedicar-se a fer caricatures solament pot tenir un objectiu: usar aquesta tècnica expressiva com a profunda sàtira social que jutja als elements de la societat que necessiten reformes. El primer conjunt d'aquestes litografies es troba ja

a la *Fira Dada*: nou dibuixos aplegats en una carpeta que porta un títol significatiu: *¡Désu ens ajudi!* Els temes que Grosz hi inclou són, a la llum del que hem dit, fàcils d'imaginar: s'ocupen dels militars i la seva brutalitat en la repressió de les manifestacions obreres. S'ocupa també de la subjugació de la classe obrera. La natura disgustant dels dibuixos ve assegurada per l'elecció del títol de la carpeta: és la frase que portaven els soldats alemanys a la sivella del cinturó durant la Gran Guerra. Grosz ha invertit els termes: si la frase era una manera piadosa de demanar protecció contra l'enemic de la pàtria, ara es tracta de protegir-se de la mateixa brutalitat dels soldats.

El 1921 publica una altra carpeta, *Im Schatten*, és a dir *A l'ombra*, on reproduïx els contrastos entre les vides i els hàbits dels rics i els pobres a la ciutat. El 1922 edita *Die Rauber*, es a dir *Els lladres*, on cada litografia de les nou de que consta la carpeta és acompanyada d'una frase del joc de Schiller, *Els lladres*, on ve representada la tragèdia d'un jove que es rebel·la per qüestions personals contra la societat. En tots aquests treballs, Grosz repeteix el tipus d'obrer: la seva uniformitat suggereix opressió i privacions. Sempre el representa com un home petit i prim, amb pantalons sense forma i amb un cert sentit automàtic en la seva manera de caminar. Hi ha en aquestes litografies un insuportable sentit d'impotència que Grosz exagera per tal d'intentar provocar reaccions que no van arribar mai. En la darrera d'elles, la num. 9 de *Die Rauber*, el gest amenaçador sembla entreobrir alguna esperança. No cal fer-se masses il·lusions: si *Die Rauber* és de novembre de 1922, Lenin, a qui Grosz havia conegut aquell any a Moscou, cau malalt el desembre del mateix any i comença el procés de burocratització dels partits comunistes europeus. Això no voldrà dir que Grosz abandoni les seves idees com s'ha dit tantes vegades. Sols vol dir que les seves esperances en que el triomf revolucionari vagi acompanyat de la possibilitat d'un nou art i d'una autèntica llibertat, s'aniran relativitzant poc a poc.

Però fixem-nos-hi: *Oncle August* i *¡Désu ens ajudi!* comparteixen espai a la *Fira internacional Dada*. La carpeta de litografies de Grosz es la fi d'experiències com *Oncle August*, que no tornaran en aquest autor. La Fira és també la fi de Dada i la mostra de que la seva manera de fer no podia continuar. Quan els escàndols que organitzaven es convertien en qüestions usuals, quasi quotidianes, perdien la seva càrrega,



Die Rauber.
George Grosz, 1922

esdevenien ineficaços, més propis del circ que no pas d'un camí per alterar el conservadurisme burgès. Un petit repàs a la fí artística de molts dadaistes confirmaria el que dic.

És obvi que Dada és hostil a una societat que als seus ulls ha confiat massa en la raó en detriment de les demés qualitats humanes i que en conseqüència proposa rebutjar les lleis fonamentals del racionalisme, és a dir, el principi d'identitat, el de causalitat i el de no contradicció. La negació de la lògica cartesiana li permet a Dada posar de relleu l'ambigüitat del ser i la necessitat d'una altra classe de lògica fonamentada en el principi de contradicció.

Defensant les coses il·lògiques, irracionals, aposta per la substitució del caos de les impressions i de les passions subjectives al pensament lògic. Defensant també el culte a l'espontaneïtat de l'atzar, i l'heterogeni, Dada es col·loca a les antípodes de la filosofia marxista en la seva aplicació política, tal i com es precisava a l'Alemanya de postguerra. Desacralitzant la cultura, ridiculitzant-la com esfera autònoma, jugant amb els seus fragments, Dada es talla voluntàriament d'una tradició de creadors que perseguien el mateix camí de la destrucció de l'art i de la filosofia com a eina dels vencedors que perpetua la història com allò sempre igual.

La navalla al coll de *Oncle August* pot ésser llegida com una metàfora encarregada de liquidar la validesa dels gestes dadaistes: el temps de Dada, efímer, en realitat com els més honorats dels seus components el volien, al menys a Berlín, ha periclitat. D'aquesta manera el quadre de Grosz sols pot trobar el seu complement i la premonició d'un nou art crític en les litografies que el mateix autor exhibia a *¡Dés ens ajudi!*

O també: entrevistes les dificultats i les limitacions d'un art al servei de la revolució en el sentit que Grosz i altres com ell la desitjaven, la navalla de *Oncle August* tenia un altre destí: obrir la porta a un altre tipus d'art per al qual la mirada era ja inútil.

