

ДАДАИЗАМ

Циришка Дада

Током Првог светског рата (1914–1918) у војно неутралној Швајцарској формиран је један од центара авангардне уметности. Године 1915, у Цириху се окупља међународна група уметника, уједињена идејом побуне против катастрофалних последица актуелних ратних разарања. Језгро ове неформалне групе чинили су: немачки сликар и аутор експерименталних филмова **Ханс Рихтер** и писци Хуго Бал и Рихард Хилзенбек, румунски песник **Тристан Цара** и уметник **Марсел Јанко**, алзашки сликар **Жан/Ханс Арп**, швајцарска ликовна уметница и дизајнерка Софи Тојбер, са којима су били повезани и сарађивали многи други уметници. Афирмишући **деструкцију, анархију и нихилизам** у својим неконвенционалним јавним наступима: вечерима експерименталне поезије, „концертима буке“, паратеатарским извођењима, праћеним спектакуларним визуелним, плесним и звучним ефектима, поменути уметници проблематизовали су и поништавали устаљене конвенције артистичког иступања и деловања у уметничкој пракси западне Европе. Дада је значила трагање за новом визијом света и садржајима, чије је значење превазилазио пуку провокацију.



Кабаре „Волтер“, Цирих (1916)

ХУГО БАЛ (1886–1927), немачки песник, филозоф и мистик, био је први глумац дадаистичке драме. Заједно са певачицом и песникињом **Еми Хенингс** основао је 1916. у Цириху Кабаре „Волтер“, у којем су се окупљали прогресивни, бунтовни уметници, будући носиоци дадаистичког покрета: Цара, Јанко, Арп и Хилсенбек. Термин „Дада“ скован 1916. као ознака за овај покрет, проистекао је из неконвенционалног рада Кабарета „Волтер“. Према Хилзенбеку, уметници су трагајући за адекватним називом покрета насумице отворили француско-немачки речник и прва реч на коју су наишли била је „дада“, у значењу дечји дрвени коњић. На француском „дада“ такође значи хоби, догађај или опсесију. Рихтер, пак, наводи да је назив проистекао из афирмативне речи „да“, који су Цара и Јанко често употребљавали у разговорима које су водили на румунском језику. Но, какво год да је порекло значења, реч „дада“ је убрзо постала симбол напада на уметничке покрете, традиционалне и експерименталне подједнако, који су обележили почетак 20. века.



Abb. 15 Emmy Hennings mit ihren Dada-Puppen, Frühjahr 1917

- У пропагирању својих идеја дадаисти су се ослањали на стратегије и моделе футуриста, почев од Маринетијевих писаних или изговорених „речи у слободи“, преко бучних и дисонантних звучних ефеката Русола, до бројних манифеста, брошура и часописа. Ипак, њихове намере биле су посве другачије од претензија футуриста, који су глорификовали свет машина, а механизацију, револуцију и рат сматрали револуционарним и логичним, мада бруталним, средствима борбе за ново друштво и новог човека.
- Постојала су три принципа која су суштински одредила креативне напоре дадаиста. То су: **бруитизам** (бука-музика), **симултаност** и **случај**. Бруитизам је потекао од футуриста, а симултаност од кубиста, док је случај, одувек присутан у процесу стварања, за разлику од ранијих епоха када је контролисан или спутаван, сада постао водећи креативни принцип. Сва три принципа су, упркос концепту **антиуметности** и **деструкцији** (нихилизам) као водећем ставу дадаиста, касније постала темељ револуционарног приступа стваралаштву – у поезији, музици, позоришту и визуелним уметностима Даде.
- Дадаистичке антиуметничке творевине, експериментална поезија, неконвенционалне и провокативне кабаретске представе и позоришне исцелације праћене заглашујућом буком машина или какофонијом звукова, биле су прожете **хумором**, **иронијом** и **апсурдом**, а засноване на **слободним асоцијацијама** и алогичним склоповима - **јукстапозицији**.
- На тај начин циришки дадаисти бавили су се критичким преиспитивањем традиције, естетичких норми и логичких схема, **разарањем** конвенција реда и хармоније у уметности, као и уметничког дела као позитивно пројектоване, јединствене целине универзалног значења, које су чиниле окосницу модернизма. Они су се отворено супротстављали било каквом јединственом програму у уметности, удруживању у групе и организованом деловању, свим етаблираним стиловима и званичним институцијама.



Циришка Дада се манифестовала првенствено као књижевни покрет, чији су корени лежали у поезији Артура Рембоа, позоришту Алфреда Жарија и идејама Макса Жакоба и Гијома Аполинера. У сликарству и скулптури, све до 1918. и укључивања Френсиса Пикабије у групу, није било много радикалних иновација, осим Јанкових маски и Арпових рељефа слободних форми и папирних колажа заснованих на „принципу случаја“. Међутим, циришки дадаисти донели су значајне новине у домену филма (Ханс Рихтер и **Викинг Егелинг**), фотографије, графичког дизајна и типографије. Били су фасцинирани масовним медијима, популарном културом, неконвенционалним музичким жанровима (џез) и примитивном уметношћу, који су недотакнути нормама високе, елитне уметности.

Театарске инсценације дадаиста биле су антиципација различитих видова перформанса после Другог светског рата, посебно групе *Fluxus* и хепенинга средином шездесетих година. Арп описује једно типично вече у Кабареу „Волтер“ следећим речима:

Цара врти задњицу као што оријентална плесачица врти стомак. Јанко свира на невидљивој виолини, гудећи и стружући. Мадам Хенинг, са лицем Богородице, прави шпагу. Хилсенбек без прекида лупа у велики бубањ, док га Бал прати на клавиру, блед као дух. Добили смо почасно звање – нихилисти.

Могуће је да су неки од извођача носили маске које је **МАРСЕЛ ЈАНКО** (1895–1984) правио од бојеног папира и картона (***Маска 1919***). Бал је тврдио да ове маске не само да захтевају одређени костим, већ и да наводе онога који их носи на **непредвидиво понашање**. Оваква врста дадаистичког позоришта имала је претходнике у перформансима руских кубофутуриста и дадаиста, а најближе аналогije могу се наћи у изведби Кручонихове опере *Победа над сунцем* (1913).

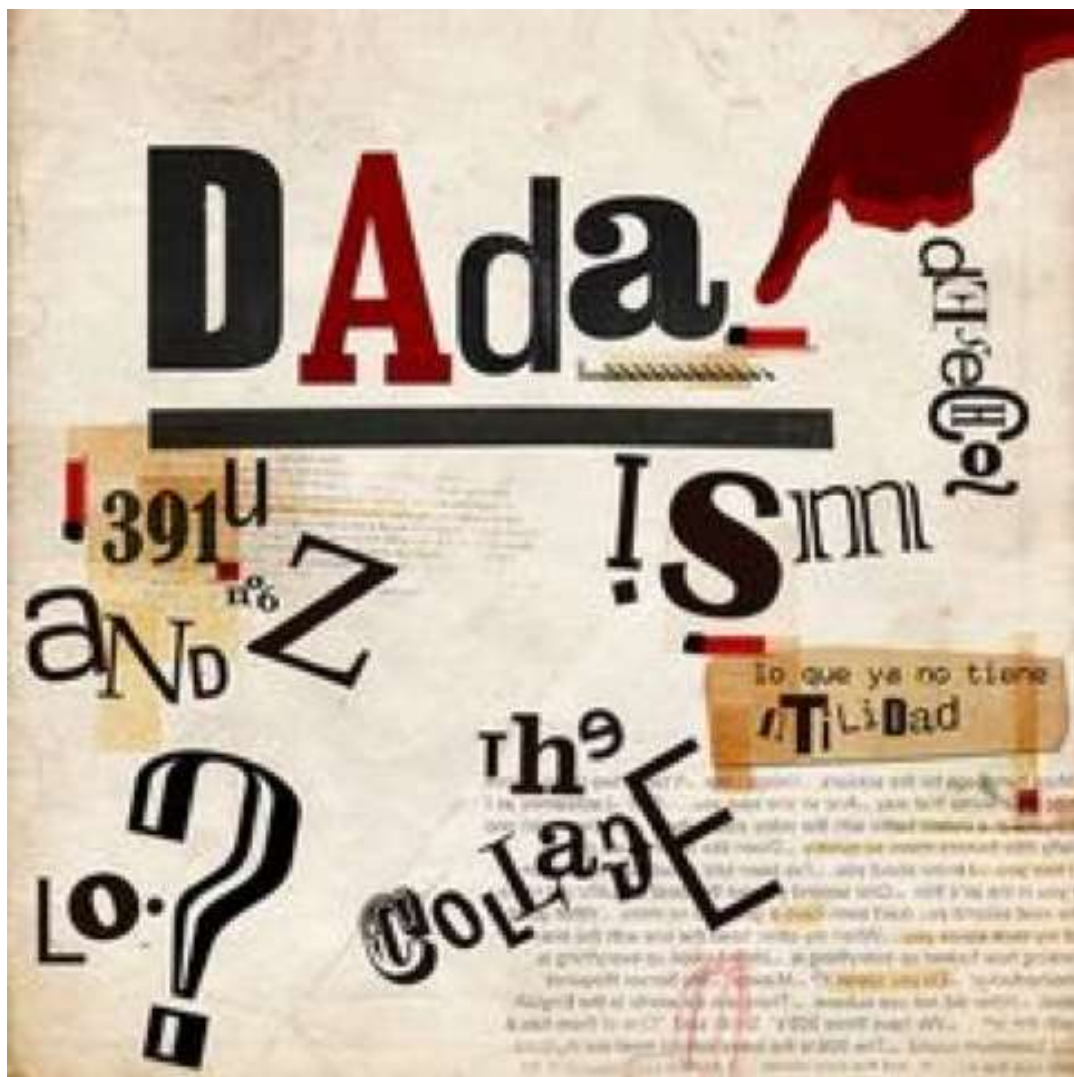




Хуго Бал је 1916. у кабареу „Волтер“ представио своју поезију делом *О грађи бери бимба*. Умотан у костим направљен од картона рецитовоао је своју фонетску - „звучну песму“ *Караван*, стојећи између два сталка са нотним записима. Балова теза да конвенционалном језику није место у поезији, као што класичној слици људског лика није место у сликарству, довела је до настанка стихова састављених од алогичних, измишљених речи (тзв. *nigger lingue*) без значења, састављених од мање-више мелодичних слогова и блиских ономотопеји, затим бројева, математичких формула и других симбола и идеограма. Упркос негативној реакцији разљућене публике, овај експеримент је снажно утицао на развој поезије у 20. веку.



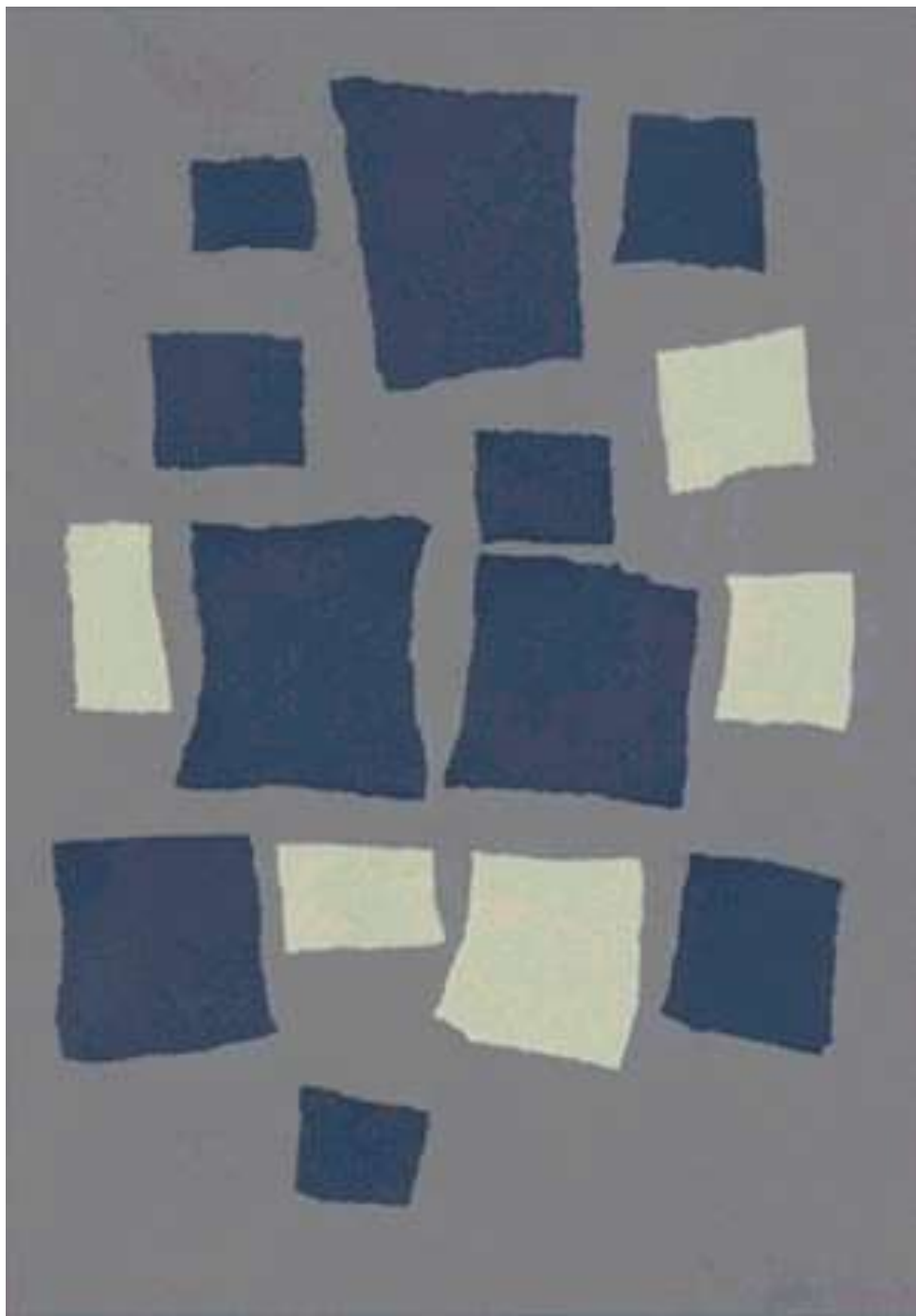
Године 1916, одржано је прво организовано дадаистичко вече у циришком Народном позоришту и објављен први број часописа **Collection Dada/Dadaglobe**, који је касније наставио да излази у Паризу под уредништвом Тристана Царе. Наредне, 1917. године одржане су прве јавне изложбе дадаиста у галерији Дада, која је функционисала кратко време у Цириху. Ови догађаји обележили су рану, формативну фазу, која је обогатила иницијалне активности Даде новим, визуелним формама уметничког деловања и испољавања.



Међутим, како се ближио крај рата, ентузијазам групе је опадао, а чланство се осипало. Бал је напустио Цирих и Даду, а Хилзенбек, који се противио конституисању Даде у конвенционалан, програмски кодификован покрет, отишао је у Берлин. Цара је још неко време остао у Цириху надгледајући последњи дадаистички соаре (fra. *soirée* – вече) 1919, а потом се преселио у Париз. Скоро истовремено, Френсис Пикабија је са Марселом Дишаном и Маном Рејом у Њујорку креирао дадаистичку атмосферу у уметничким круговима окупљеним око Галерије 291 и истоименог часописа Алфреда Стиглица. Пикабија је 1916. у Барселони покренуо опонентски дадаистички часопис 391. Потом одлази у Цирих, доносећи покретачима Даде вести о сличним дешавањима и акцијама у Њујорку и Барселони. Након повретка у Париз Пикабија је, као и Цара, био важна спона између послератних дадаиста у Немачкој и Француској. Дада, која је била више стање свести него организован покрет, оставила је богато наслеђе из којег су проистекле неоавангарде (неодада) друге половине 20. века.



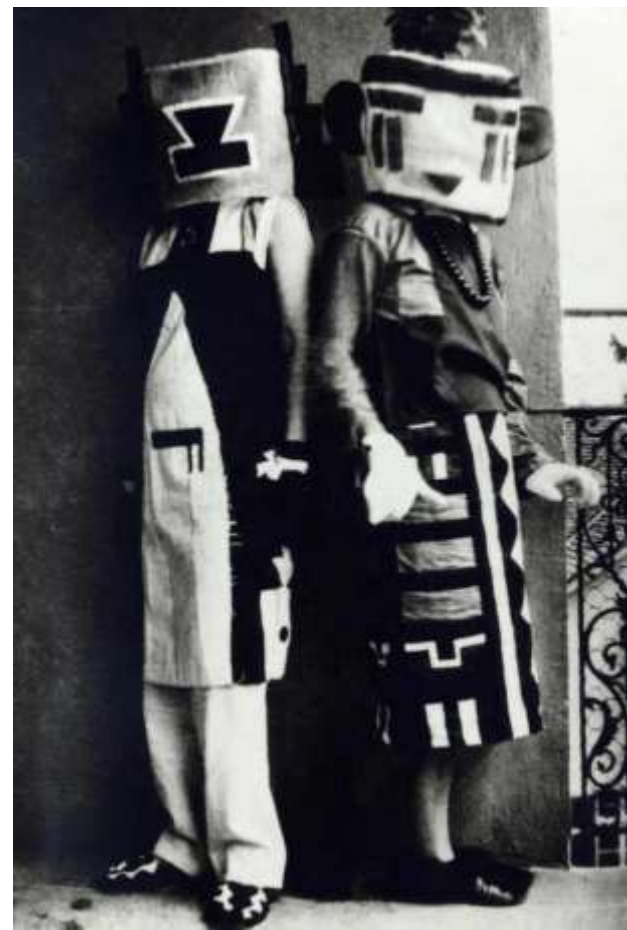
ЖАН/ХАНС АРП (1887–1966) студирао је сликарство и поезију у Немачкој, а од 1904. када је открио француско модерно сликарство наставља студије у Паризу, потом у Вајмару. Током боравка у Швајцарској 1908–1910, где је упознао Паула Клеа, артикулише посве неконвенционалан, апстрактан сликовни израз заснован на сублимацији природних, органских форми. По повратку у Немачку успоставља контакт са Кандинским и члановима групе *Плави јахач* и излаже на првом Јесењем салону одржаном у Валденовој Галерији „Штурм“ у Берлину 1912. У Паризу 1914. упознаје Пикаса, Модилјанија, Аполинера, Жакоба и Делонеа. До 1915. експериментише са геометријском апстракцијом заснованом на кубизму, а потом у Цириху ствара апстрактне цртеже и колаже, чије форме асоцирају на органски свет.



У Цириху током 1916/17. настају Арпови колажи од цепаних, квадратних листића папира у боји, који су спонтано распоређени по већем листу папира (***Колаж аранжиран према законима случаја 1916/17***). И у наредном периоду Арп је наставио да експериментише са колажима креираним по принципу случаја. Сличан метод примењивао је и Цара, који је своје песме састављао од речи исечених из новина и без реда аранжираних по столу. **Принцип случаја**, ослобођен рационалног тока мисли и контроле, према Арпу, био је у складу са функционисањем природе. Одручући се, колико год је то било могуће, контроле свести, он је настојао да креативни процес препусти случају. Ова врста деперсонализације уметничког чина, коју је Дишан већ практиковао у Паризу, имаће далекосежан утицај на даљи развој уметности.



Отклон од индивидуалног израза и уметничког дела као јединствене креације уметника, довео је **1922.** до инвентивних резултата Арпа и његове партнерке Софи Тојбер, који су своје заједнички изведене, апстрактне радове назвали **дуо-колажима**.



Њихов рад није био ограничен само на конвенционалне видове уметности, као што су сликарство и скулптура, чему је умногоме допринело то што је Тојбер била школовани дизајнер текстила. Правили су колаже, таписерије, костиме, објекте и друге творевине проистекле из спонтаног чина, акције. Тада се јавља Арпово уверење у метафизичку димензију предмета, па и самог људског живота. Као и већина експонената авангарде, брачни пар Тојбер-Арп је такође тежио синтези уметности и живота.



СОФИ ТОЈБЕР (1889–1943) је апстрактно-геометријски идиом артикулисала у композицијама које су настале у Цириху. Рад ***Слободни ритмови* (1919)** конципиран је на ритмично уравнотеженим површинама јасних боја, постављеним по хоризонтали и вертикали. Ово и друга њена апстрактна дела пресудно су утицала на Арпа.



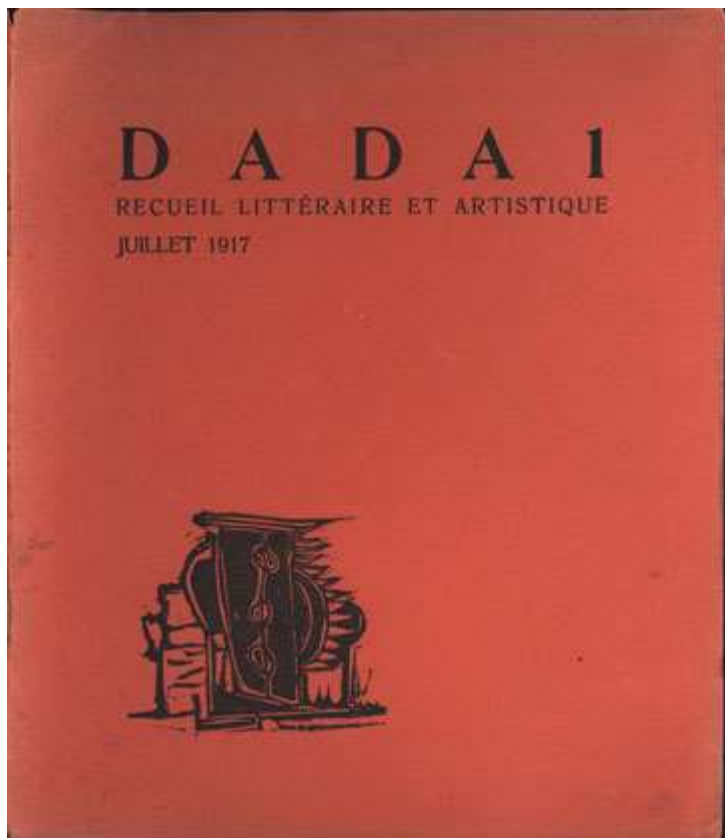
Између 1918. и 1920. Тојбер је направила четири главе од бојеног дрвета, а две представљају Арпов портрет (**Глава Даде 1920**). Оне подсећају на постоља за шешире и спадају међу малобројне дадаистичке објекте из циришког периода. Сличне конструкције, налик на лутке стварао је и Хаусман у Берлину.



Око 1915. **Арп** је креирао нови тип рељефа, који се састојао од танких, бојених дрвених плоча постављених у слојевима. Ова дела, која је назвао „**конструисане слике**“, представљају интермедијалне творевине, између скулптуре и слике. Она указују на Арпово познавање кубистичких колажа и конструкција, које је могао да види у Паризу 1914/15. Он је исцртавао органске облике, а затим их је давао столару да исте исече у дрвету. Међутим, настанак ових рељефа Арп није потпуно препуштао случају, иако је пуштао да његову руку у тренутку креације води подсвест. Спонтано изведене, кривудаवे форме подсећају на органске облике у процесу метаморфозе и сличне, али веома апстраховане форме из природе. Арп је развио читав репертоар **биоморфних, архетипских облика** чија се значења везују за колективно несвесно и **неопримитивизам**, те се овај термин користи у одређивању не само његових, већ и многих других авангардних дела (надреализам). Овални, елипсоидни облик на пример, за Арпа је представљао „симбол метаморфозе и развоја тела“. Облик виоле је означавао женски торзо, а исечени круг – пупак (света).



Арпови каснији рељефи подсећају на биљке, екзотично поврће, љускаре или амебе, који имплицирају раст, живот и метаморфозу. Ова дела означио је термином *formes terrestres* (земаљски облици). Одређени облик **асоцирао** га је на одговарајући предмет или биће/организам, по чему је и називао своје рељефне конструкције, као на пример **Цветчекић (1916)**. Упркос **интуитивном** пореклу његових облика, креираних линијама **спонтано** изведеним на листу хартије, тако настале конфигурације деловале су природно, као неки живи организми који су Арпу послужили као инспирација.



Иако један од оснивача циришке Даде, Арп никада није био учесник у позоришним инсценацијама извођеним у Кабареу „Волтер“. Између 1916. и 1919, он је првенствено радио цртеже и писао неконвенционалне песме за дадаистичке публикације. Облици његових каснијих мермерних, бронзаних и месинганих скулптура експлицитније **асоцирају** на људске главе и торзоа. Као што су Де Кирикови радови антиципирали употребу илузионистичких техника и фигуративну струју сликарства у надреализму, тако је Арпово дело наговестило другу надреалистичку струју која примењивала апстрактне, биоморфне облике и недескриптивну боју у приказивању света маште. Његово дело снажно је утицало на Мироа, Масона и Калдера.





Њујоршка Дада

Током Првог светског рата **Масел Дишан** и **Френсис Пикабија** одлазе у Њујорк, где наилазе на истомишљенике у Галерији 291 **Алфреда Стиглица**, који је промовисао радикално модерне уметнике из Европе. Године 1915, Штиглиц са Дишаном и Пикабијом покреће часопис **291**, са циљем да афирмише авангардне уметничке тенденције. Осим поменутих, најзначајнија личност овог круга био је амерички фотограф **Ман Реј**.





МАРСЕЛ ДИШАН (1887–1968), харизматична личност снажног интелекта свој живот посветио је стварању уметности која је била више умна, него визуелна. Његова испитивања суштине уметности испољила су се већ у раним сликама насталим у периоду 1911–1913, као што су: *Краља и краљицу ометају брзи актови*, *Прелаз из девице у невесту* и ***Акт који силази низ степенице*** (прва верзија) излагане **1913.** на чувеној изложби ***Armory Show*** у **Њујорку**. Након тога Дишан одбацује кубофутуристичка решења и престаје да се бави проблемом покрета у сликарству, а посвећује се интермедијалним експериментима и другим, нестандартним видовима уметничког испољавања.





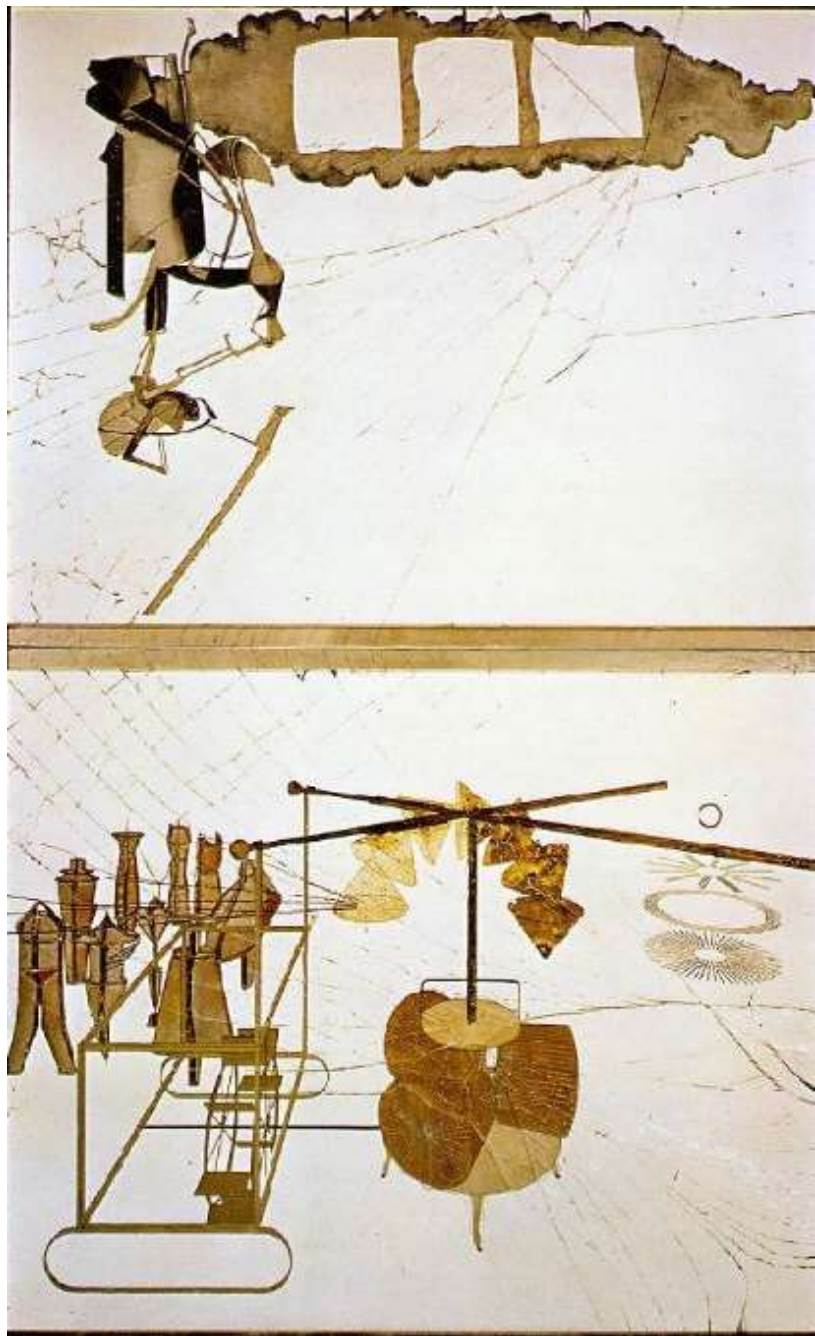
Године **1913**, десио се Дишанов најдалекосежнији и најпровокативнији напад на уметничку традицију постигнут кроз инвенцију ***ready made***. Реч је о **апропријацији** (преузимању) индустријски произведеног или одбаченог објекта и његовом трансферу из свакодневице у контекст уметности **одлуком уметника**. Дишанов избор обичних, „готових“ предмета, као што су ***Точак бицикла (1913)*** и ***Сталак за сушење флаша (1914)***, заснивао се на потпуној визуелној равнодушности, одсуству идеје о добром и лошем укусу. Ови предмети су на провокативан начин демонстрирали да уметничко дело може бити све и да за његов настанак више није потребна мануелна вештина, него **одлука (идеја, концепт)** или **интервенција уметника**.



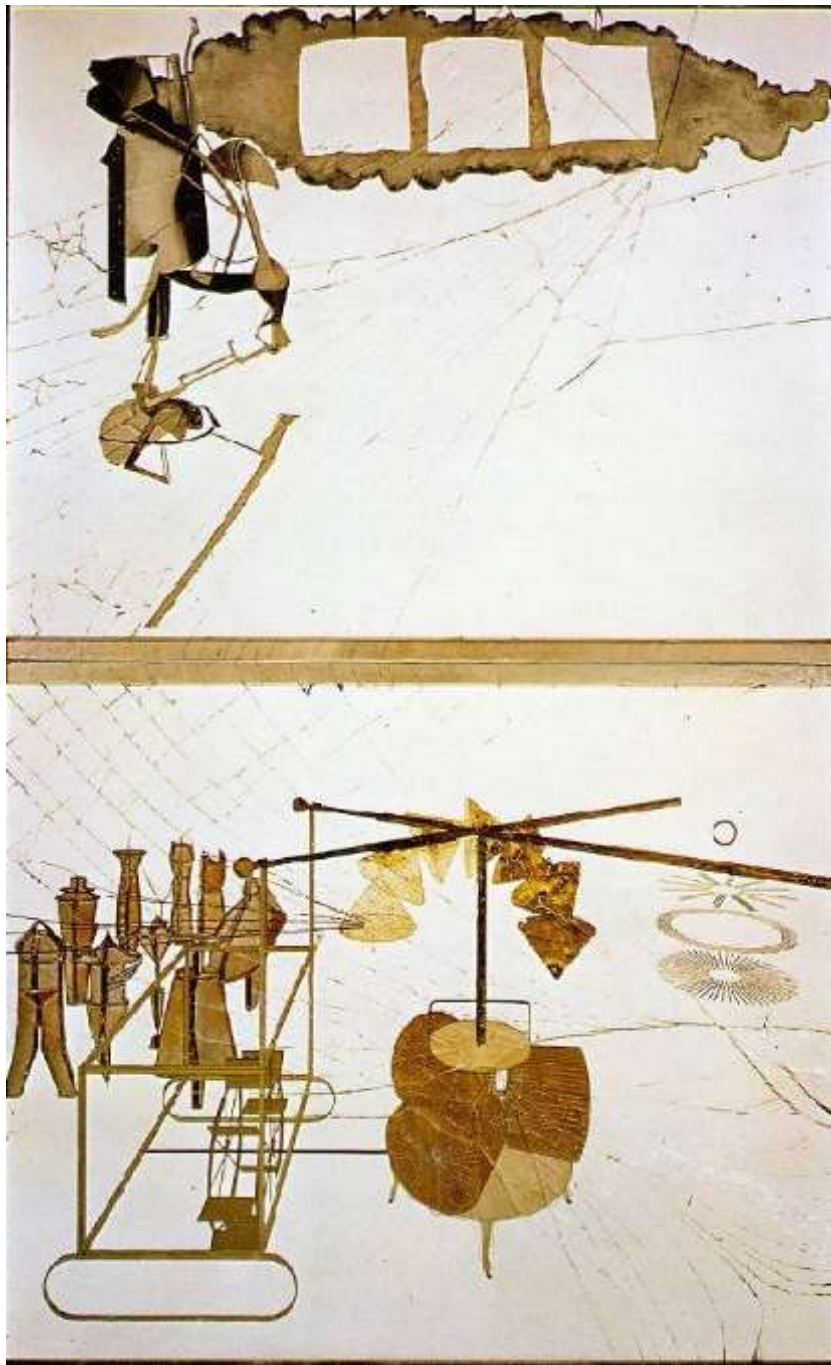
Дишан је избегавао хиперпродукцију редимејда, како овај концепт не би изгубио изворну снагу и критичку димензију. Међутим, истицао је да суштина његовог редимејда није да буде јединствено, уникатно дело. Будући да сам не представља оригинал у конвенционалном смислу, **копија** редимејда „може једнако добро да служи“, тврдио је Дишан. За њега је сам **концепт** (идеја, замисао) редимејда представљао „откриће“, које једно дело чини уметничким, а не јединственост објекта. Таквим ставовима снажно је утицао на експоненте неодаде, минимализма, поп-арта и уметности концепта, који су током друге половине 20. века, такође, али на другачије начине, подривали модернистичку конвенцију оригиналног и уникатног уметничког дела.



Дишанови експерименти засновани на принципима случаја резултирали су асамблажом **Три стандардна застоја (1913/14)**, а нека од решења примењених у овом делу имплементирао је касније у *Великом стаклу*. Са циљем да проблематизује стандардне, математички прецизне мере, Дишан је спустио три нити дужине једног метра да падну на платно са исте висине. Затим је ове нити фиксирао лаком на платну, како би сачувао облике проистекле из ове „случајне“ акције. Делове платна је изрезао и залепио на три стаклене плоче и исекао дрвене лењире према облику које су нити формирале приликом пада. Дишана је интересовала идеја **експеримента утемељеног на случају**, а не сама акција његовог извођења.



Дишан је тежио уметничкој форми заснованој на свакодневним темама, али са новим значењем изведеним из Ајнштајнове *Теорије релативитета*, математике и физике које је тумачио на себи својствен начин. Иако је престао да се бави конвенционалним сликарством, Дишан се у појединим случајевима ослањао на искуства овог медија креирајући објекат са називом **Нежење свлаче невесту** или **Велико стакло (1915–1923)**, у којем је елаборирао идеје и форме поменутих, раних радова. Због провидности и глатке површине, стакло поседује потенцијал да рефлектује случајности из окружења. Између 1913. и 1915. Дишан је правио скице, планове и математичке прорачуне за „Момачку машину“ која је, као део мушког апарата који прати Невесту, инкорпорирана у *Велико стакло*.

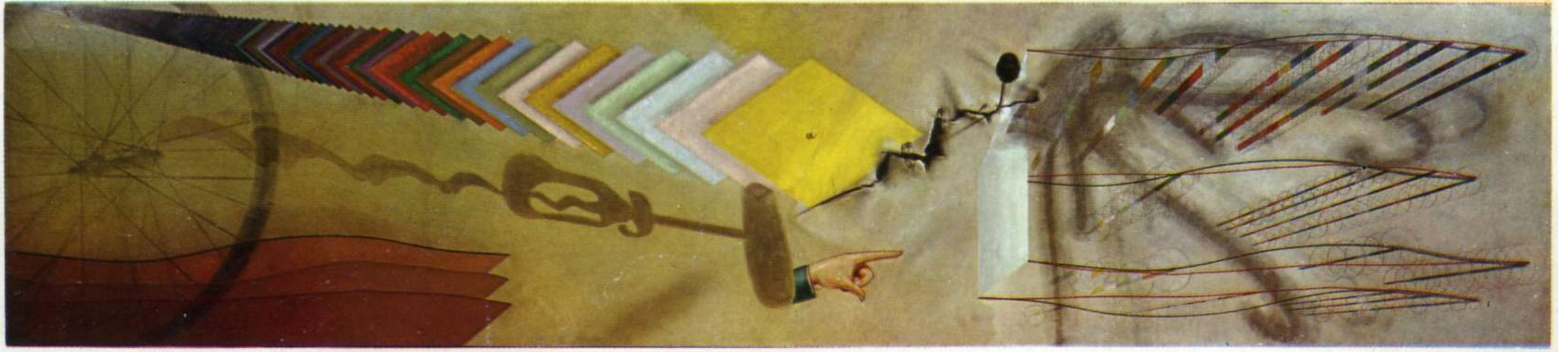


Ово дело централно је остварење Дишанове каријере, а представља компликован и неконзумиран сексуални ритуал невесте **машиноликих форми** на горњој половини стакла и нежења у доњој зони. Облици су изведени са дијаграмском прецизношћу, којом је подвучена псеудонаучна природа њихове активности. Упркос труду, нежење не успевају да убаце „љубавни гас“ (сперму), који непрекидно избацује машина за прављење чоколаде, у „подручје“ у којем се налази невеста. Тако читава конструкција постаје парадигма бесмислене еротске активности, тј. **апсурда**.

Да би објаснио и допунио ово загонетно дело, Дишан је сакупио фрагменте својих белешки, цртежа и прорачуна, спојио их у нови рад са називом *Зелена кутија* (1934) и касније објавио факсимил овог „каталога“ идеја. Пустео је да читавих годину дана пада прашина на *Велико стакло*, а онда позвао Мана Реја да га фотографише и преименовао дело у *Узгајање прашине*. Потом је обрисао прашину са свих површина, осим дела са купама на којем је прашину фиксирао. Када је приликом преношења дела стакло пукло и добило низ напрслина, Дишан је задовољно прокоментарисао: „сада је завршено“.



Дишанова дела заснована су на **парадоксу**, **игри** визуелног и вербалног, **алитерацији** (репетицији истих или сличних речи и слова без смисла) и **вишеструким значењима**. Са намером да провоцира естетичке конвенције он је на изложби Удружења независних њујоршких уметника 1917. изложио порцелански писоар, заокренут за 180° и назван **Фонтана (1917)**. Дело је потписао псеудонимом „Р. Мут“ изведеним из поигравања именом чувеног произвођача санитарија, као и асоцијација на Мута и Џефа, тада популарне ликове из стрипа. Непосредно пред отварање изложбе овај *ready made* је повучен, а Дишан је напустио Удружење. Пример његове „циљане“ интервенције против канонских уметничких вредности јесу бркови и брада које је **1919.** доцртао на репродукцији Леонардове чувене **Мона Лизе** са акронимом у дну, ласцивног значења. Пре Дишана, Маљевич у Русији на сличан начин интервенише на репродукцији *Мона Лизе*.



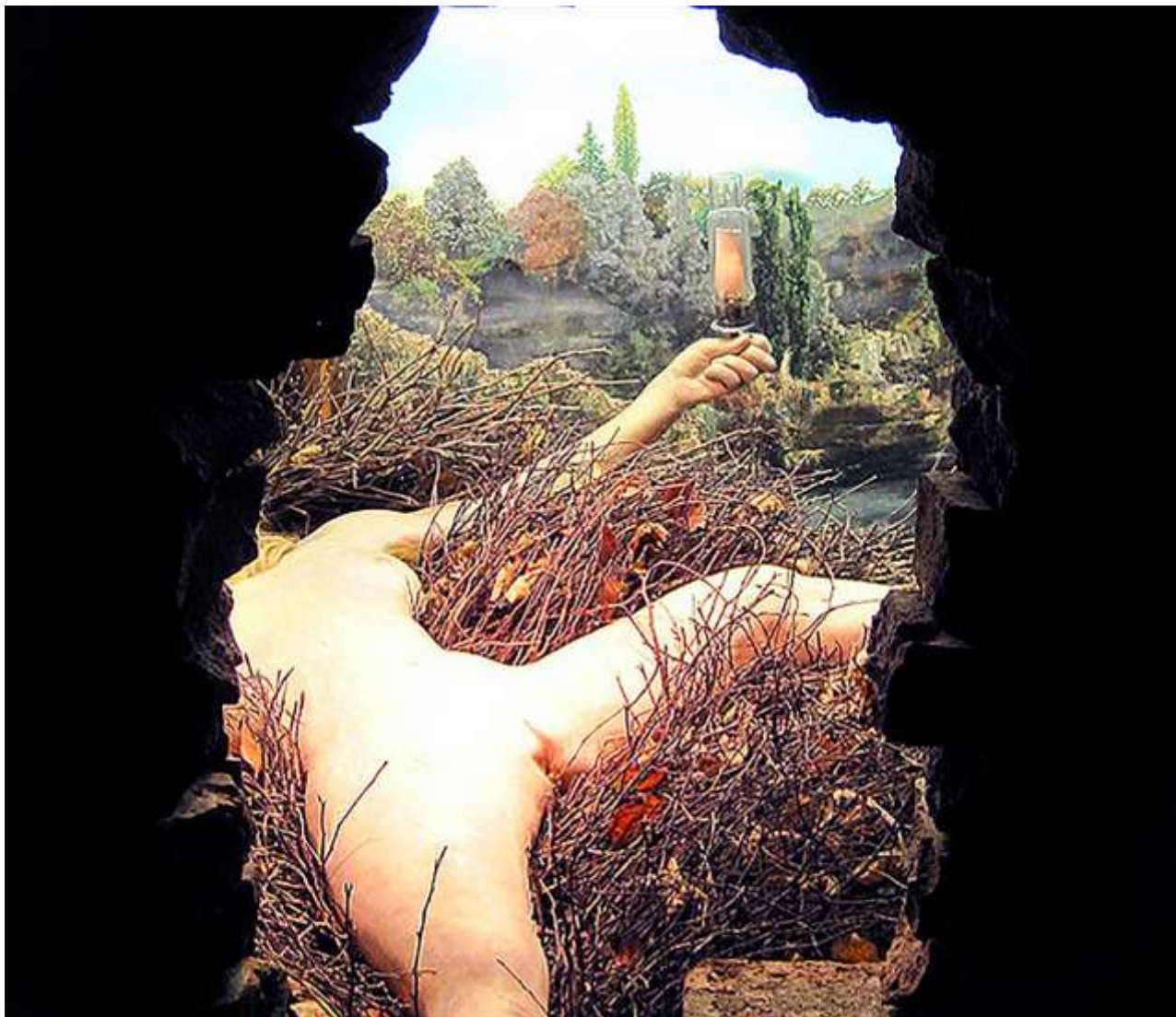
Године 1918. Дишан је извео своју последњу слику на платну **Ту м' (1918)**, за чувену америчку колекционарку авангардне уметности Кетрин Драјер. Композиција је хоризонтална, необично дуга по ширини и прилагођена простору изнад полице у библиотеци ове колекционарке. У суштини, она представља интермедијалну колажно-монтажну творевину и синтезу решења примењених у претходним радовима. Тако су сенке отварача за флаше изведене као цртеж оловком, а назнаке два редимејда су сликане сенке *Точка бицикла* и *Држача за шешире*. Узорци боје распоређени су сукцесивно и причвршћени шрафом за платно, док је илузионистичка „подеротина“ на платну „причвршћена“ са три праве зихернадле, а четка за прање флаша аплицирана је на платно, као и маникула (рука са испруженим кажипрстом), која је преузета из комерцијалних огласа. Фрагментарни обриси дела *Три стандардна застоја* постављени са леве и десне стране, имају функцију „аутоцитата“.

Године 1917, када су се САД укључиле у Први светски рат, Дишан је отишао у Аргентину, а потом отпутовао у Европу. У Њујорк се вратио 1920. и колекционару Волтеру Аренсбергу донео на поклон флашицу са европским ваздухом. Заједно са Драјеровом и Ман Рејом, **1923. основао је Удружење анонимних** (*Société Anonyme*), њујоршку асоцијацију која је објављивала публикације, држала предавања, постављала изложбе и колекционирала дела модерне и авангардне уметности. У том периоду развио је властити *alter ego*, **Роз Селави** (Rose Sélavy) – псеудоним којим је потписивао своја дела. Истовремено, био је то анаграм који у слободном преводу значи „Ерос, то је живот“. Ман Реј је Дишана неколико пута фотографисао прерушеног у жену, а такво понашање било је у складу са његовом склоношћу да руши друштвене норме везане за хијерарију и конвенционалне односе полова. То доказује да су Дишану јавна појављивања и активности били подједнако важни, ако не и важнији, од било којег материјалног дела.





Када се средином тридесетих година поново вратио у Париз, Дишан је реализовао ново дело које је његове инвенције учинило лако преносивим - **Зелена кутија (1934)**. Када је због Другог светског рата поново емигрирао у САД, понео је са собом ову инсталацију. Тада настаје **Кутија у коферу (1943)**, која је изведена у више примерака. Састоји се од специфичне кожне торбе у коју су смештене минијатурне реплике његових до тада изведених дела. То је сума Дишановог опуса, својеврсна мобилна ретроспектива његових радова. Дишанов концепт подразумевао је учешће посматрача у поставци предмета из кофера, који укључује случај и тиме завршава, закључује креативни процес који је уметник започео.



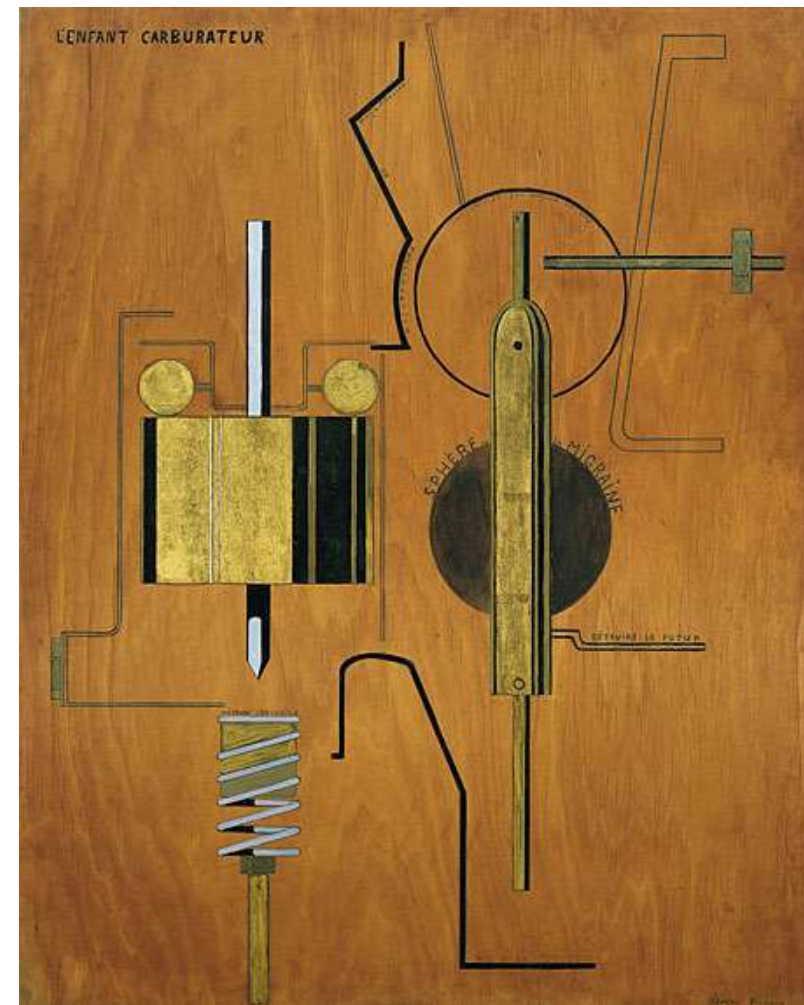
Иако се наредних деценија посветио шаху, Дишан је у тајности радио на великој инсталацији, коју је завршио 1966. Било је то дело **Датост: 1. Водопад, 2. Светлећи гас (1966)**, које је узнемирило јавност када је откривено након ауторове смрти. То је интермедијални асамблаж организован око реалистички насликаног лежећег женског акта. *Датост* је резултат Дишанових интимних промишљања о реализму и воајеризму.

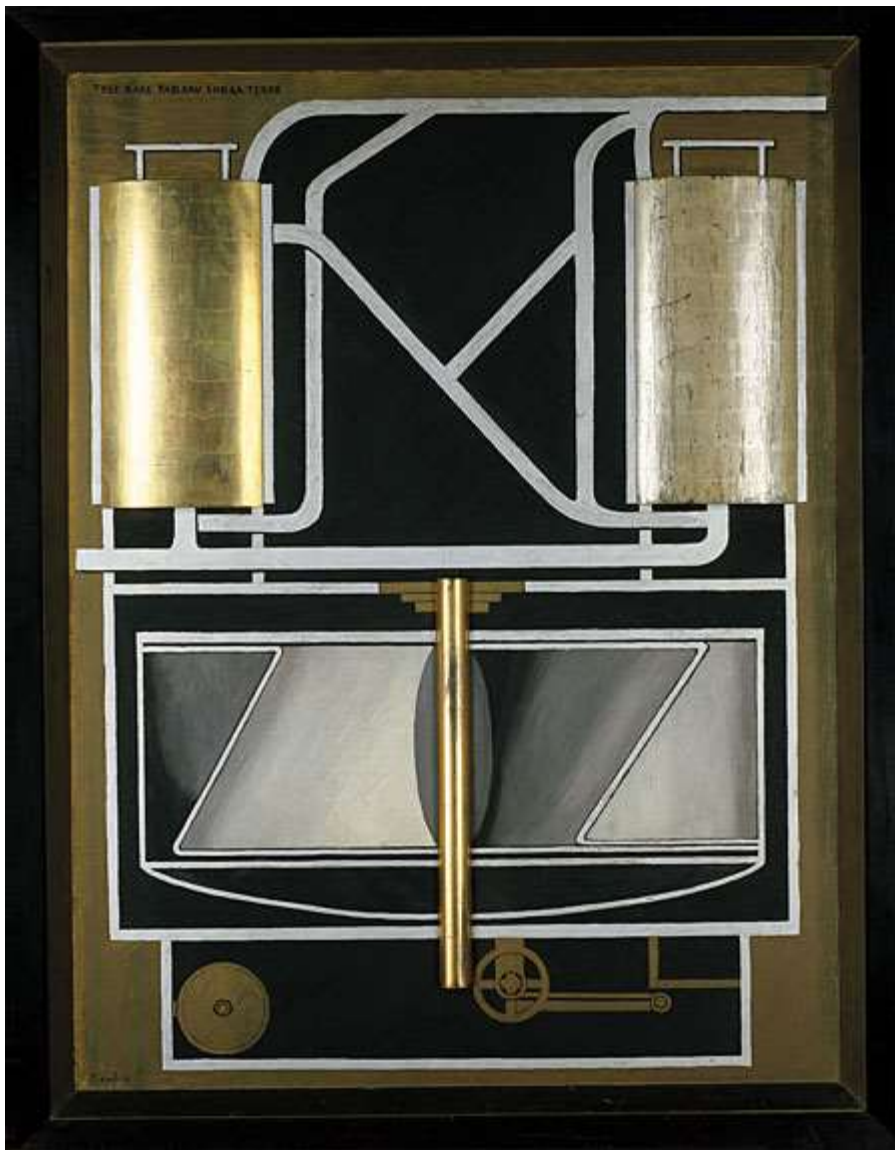


ФРЕНСИС ПИКАБИЈА (1875–1953) у почетку је стварао у маниру кубизма, кратко време био члан групе *Златни пресек* и експериментисао у духу орфизма и футуризма. Године 1915, са Дишаном у Њујорку формира амерички огранак Даде и преузима дишановску **иконографију машинизованих форми** и **ироничан приступ** – амблематске ознаке дадаистичког покрета. Пикабија је у том „механоморфном“ стилу реализовао нека од својих најзначајнијих дела, афирмишући **естетику машинизма**.



То је серија *Машинских портрета*, коју чине аутопортрети и портрети најважнијих сарадника Даде у Њујорку. На једном од њих приказао је Стиглица (*Идеал* 1915) као сломљену хармонику фотоапарата, опремљену опуштеном аутомобилском кочницом и мењачем на леру, што симболише фрустрације које доживљава онај ко покуша да експерименталну уметност представи конзервативној америчкој публици. Готичка слова у самом називу - *Идеал*, потврђују концептуалну основу портрета, истовремено успостављајући духовит, ироничан контраст између представе свакодневне механике и старих елемената традиционалне хералдике. Настали као илустрације за Стиглицов часопис *291*, ови портрети су скромни по материјалу, техници извођења и ликовним претензијама, али указују на важност **експеримента** и фасцинацију **техничким иновацијама**.





У другим радовима, Пикабија је елаборирао машинску естетику кроз тзв. **машине „без намене“**. То су сјајне, метализиране и аиконичке представе (***Јединствена слика на целој планети, 1915***), тј. полуозбиљни и полушаљиви коментари на тему сексуалних порива, а поседују низ тематских и формалних сличности са Дишановим *Великим стаклом*.



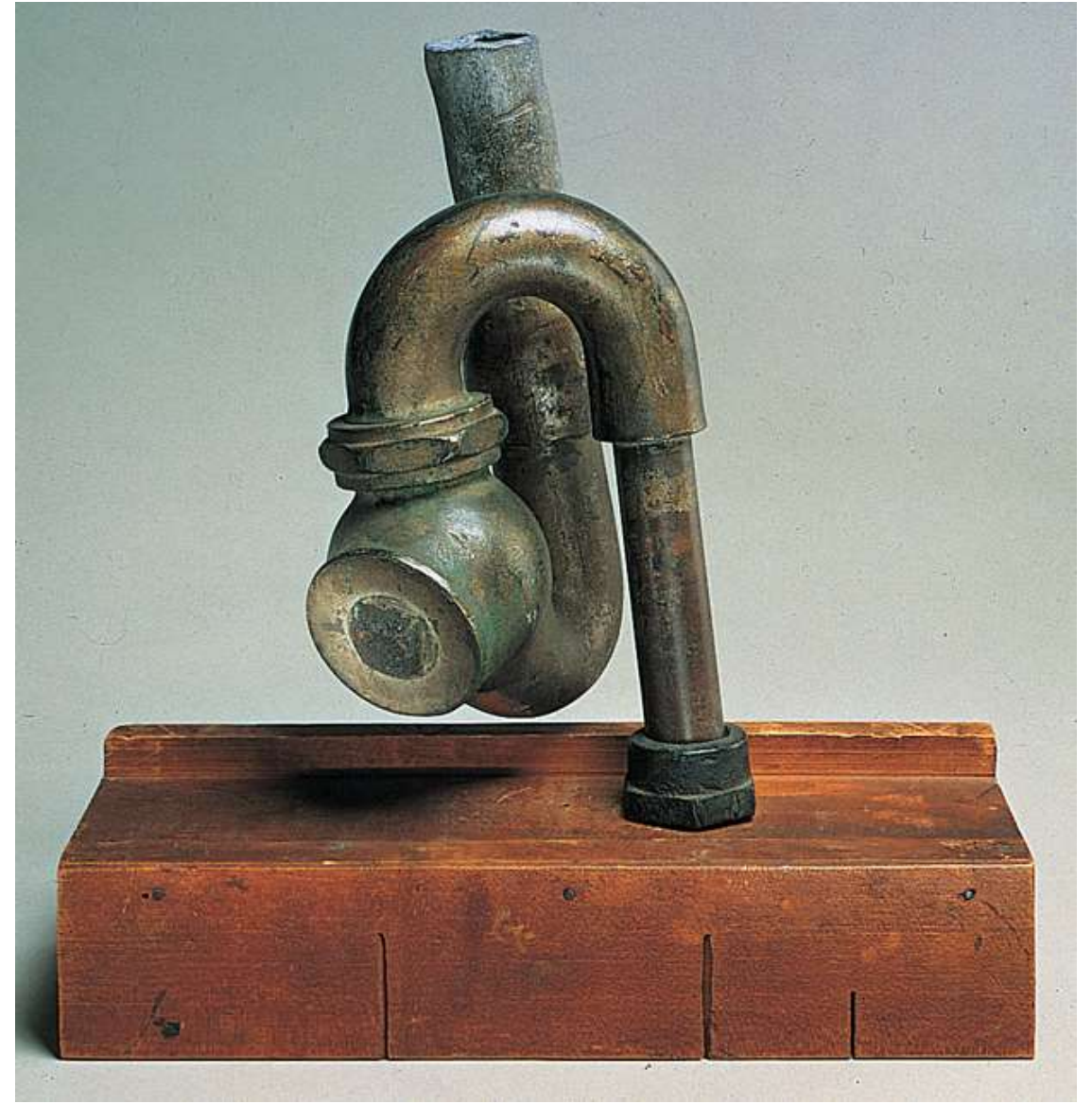
По повратку у Европу 1916, Пикабија је у Барселони покренуо **часопис 391**, који је у наредним годинама објављивао у Њујорку, Цириху и Паризу. Након што је 1918. успоставио контакт са циришким дадаистима, постао је активни члан париске даде.

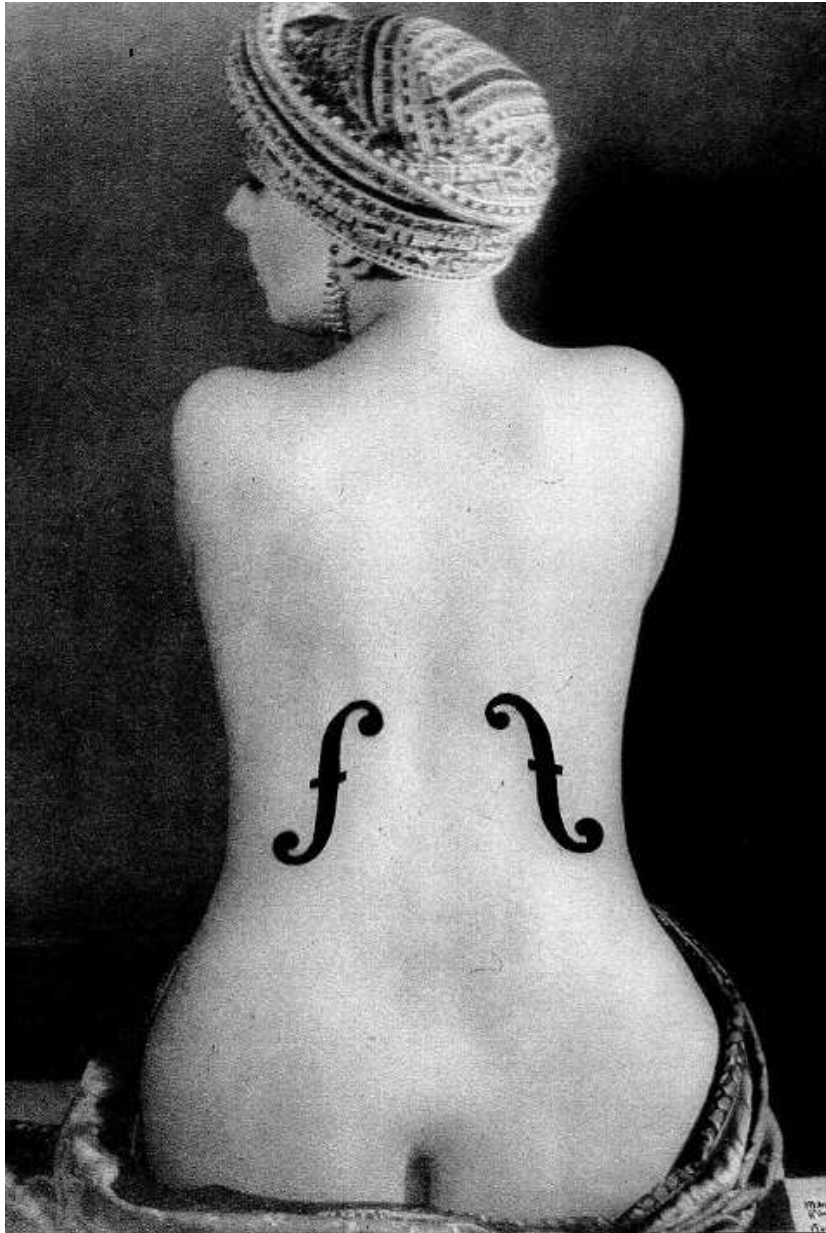


Под утицајем надреализма током двадесетих година вратио се фигуративном изразу и насликао серију ***Транспаренција***. На овим сликама, преко представа мушкараца и жена класичне лепоте, окруженим понекад егзотичном флором и фауном, Пикабија је наносио друге, провидне представе. Својим формалним особинама и садржајем ове ониричне слике, конципиране као палимпсест, наговештавају неоекспресионизам осамдесетих година.



Неоптерећени традицијом поједини амерички уметници прихватили су дух дадаизма и прикључили се Дишану и Пикабији. **Мортон Шемберг** оставио је за собом један од најсмелијих дадаистичких објеката, кутију са водоводним цевима, коју је назвао **Бог (1917)**, конципирану у духу Ничеове филозофије, дадаистичке blasfемије и машинизма. Такође, био је фотограф и сликар апстрактних композиција.





Емануел Раднитски *alias* **МАН РЕЈ** (1890–1976) био је аутор инвентивно конципираних фотографија, дадаистичких објеката начињених од готових предмета и слика изведених у духу естетике машинизма, а плодну стваралачку каријеру остварио је и у оквиру надреалистичког покрета.





Од 1919. Ман Реј ствара прве слике рађене техником ер-браша, које је назвао „аерографима“. Углавном примењиван у комерцијалном графичком дизајну, ер-браш омогућио је Ман Реју да оствари меке тоналитете механицистички конципираних лепеза и купа на слици **Сегидиља (1919)**.

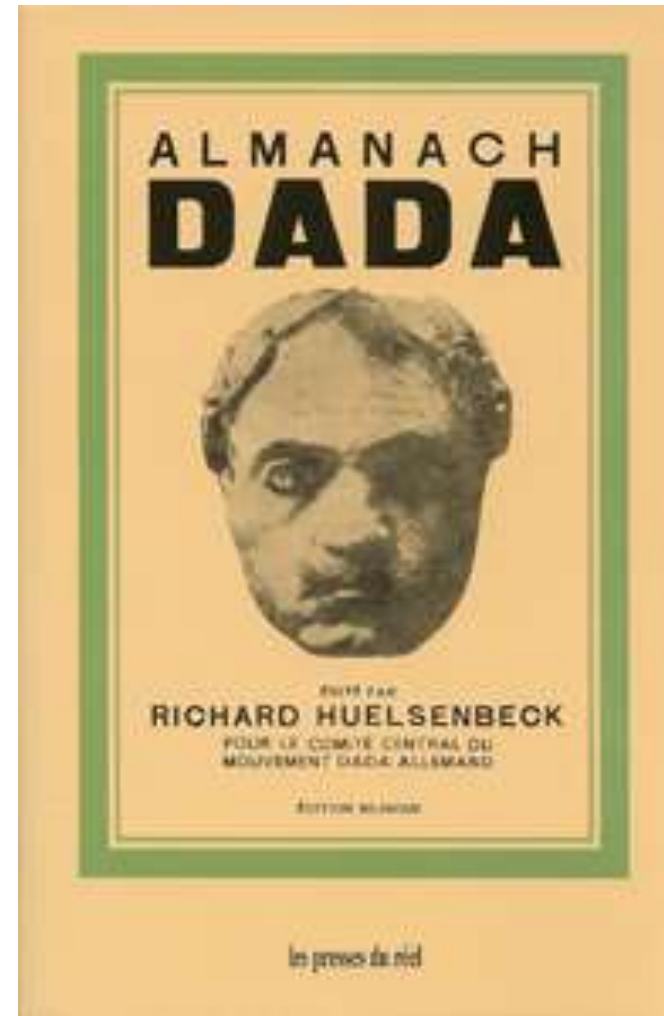


Разочаран што дада није успела да покрене уметничку револуцију у Њујорку, Ман Реј се преселио у Париз. Његова изложба, одржана децембра **1919.** представљала је прави дадаистички спектакл. Галерија је била испуњена балонима које су посетиоци морали да избуше, како би видели изложена дела. **Поклон** (реплика из 1921) изведен је сходно принципима Дишановог редимејда. У духу дадаизму својственог хумора и ироније, Ман Реј је поништио уобичајену, употребну функцију пегле, тако што је на њену плочу поставио четрнаест ексера трансформишући кућни апарат у необични, претећи објекат. Дело је настало као дар за авангардног француског композитора Ерика Сатија, па отуда такав назив. Ман Реј је аутор првих **фотограма**, експерименталних представа на папиру осетљивом на светлост, као што су ови из серије без назива (**1922**).

Дада у Немачкој

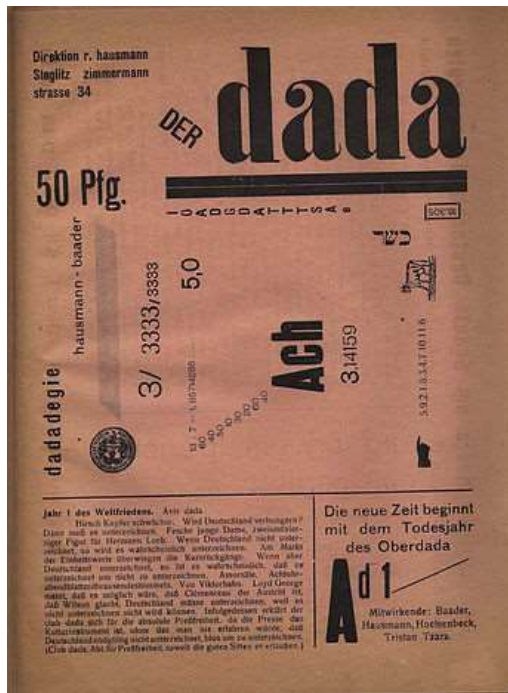


Године 1917, ситуација у Немачкој била је крајње безнадежна: рат је буктао, оскудица је била неподношљива, инфлација рекордна, а политичка сцена изразито поларизована. Из снажне, протестне реакције неколицине уметника према затеченим социополитичким приликама у земљи настаје немачка Дада. По повратку из Цириха у **Берлин**, **Рихард Хилзенбек** се прикључио малој групи уметника, коју су чинили: браћа Виланд и Хелмут Херцфелде (касније Џон Хартфилд), Хана Хех, Раул Хаусман, Георг Грос и Јоханес Бадер. Почетком **1918**, Хилсенбек је покренуо часопис **Дада алманах** и **дадаистичку промотивну кампању** (турнеју), током које су у јавним наступима говорима и манифестима нападане све актуелне тенденције у уметности. Потом је у Берлину основан Клуб дада, али Курту Швитерсу из Хановера испрва није било одобрено да уђе у исти зато што је сарађивао са Галеријом Штурм, која је по Хилсенбековом мишљењу представљала бастион експресионизма и, самим тим, једна од главних мета напада немачких дадаиста.





Након завршетка Великог рата и пада монархије, настао је период политичког хаоса у Немачкој, а ситуација се стабилизовала тек успостављањем Вајмарске републике (1918–1933) и доласком демократски оријентисаних социјалиста на власт. Авангардни уметници и писци углавном су били **левичари** и утопијски веровали у могућност стварања новог, хуманијег друштва без класних разлика (по узору на совјетску Русију). Међутим, њихове илузије развејало је сазнање да социјалистичка влада делује у складу са интересима капиталиста и сарађује са војском старог царства. Критички настројени према идеолошки неутралној култури Запада, дадаисти су у уметности, првенствено **колажима** и **фотомонтажама**, видели средства уметничког протеста и инструменте **друштвенополитичке борбе**, али су истовремено преиспитивали конвенционалне стваралачке поступке. Припадници берлинске Даде, посебно Хелмут Херцфелде и Георг Грос, испољавали су своје левичарске идеје и пацифистичке ставове у **публикацијама**.



Године **1919.** публикован је први број часописа ***Дада*** (*Der Dada*), који је уређивао Раул Хаусман, а **1920.** одржан је **Први међународни Дадаистички сајам** (*Dada-Messe*) у Берлину. Том приликом уметници су прекрили зидове изложбене галерије **фотомонтажама, постерима и слоганима** типа: „Уметност је мртва. Живела Татлинова нова машинска уметност“. Бунтовни чланови берлинске даде никада нису прихватили конкретан уметнички програм, а њихови циљеви често су били контрадикторни и анархични.





Експерименти циришких дадаиста са концертима буке и фонетском поезијом настављени су и у Берлину. Главни теоретичар групе, **РАУЛ ХАУСМАН** (1886–1971) звани „Дадазоф“, тврдио је да је он креатор **поетске форме** која садржи „визуелне и аудитивне комбинације“, у **типографији** изражене „словима различите величине и дебљине, која имају улогу музичких записа“. Ова изјава сублимира суштинске идеје авангарде:

1. **интермедијалног уметничког експеримента,**
2. **синтезе различитих медија и жанрова,**
3. **брисања граница између уметности и живота.**



У делу ***Дух нашег времена/Механичка глава (1919)*** Хаусман је остварио својеврсни тродимензионални колаж, тј. асамблаж. На дрвену главу лутке причврстио је различите, употребне и одбачене предмете: металну чашу на расклапање, етикете, новчаник, архитектонску цртаћу шину-лењир и др. Иако је користио готове предмете, Хаусман се ослањао на иконокластички дух Дишанових редимејда, имплицирајући да су људска бића у савременој цивилизацији механизована, сведена на безумне роботе, лишене сопствене воље, мисли и емоција.

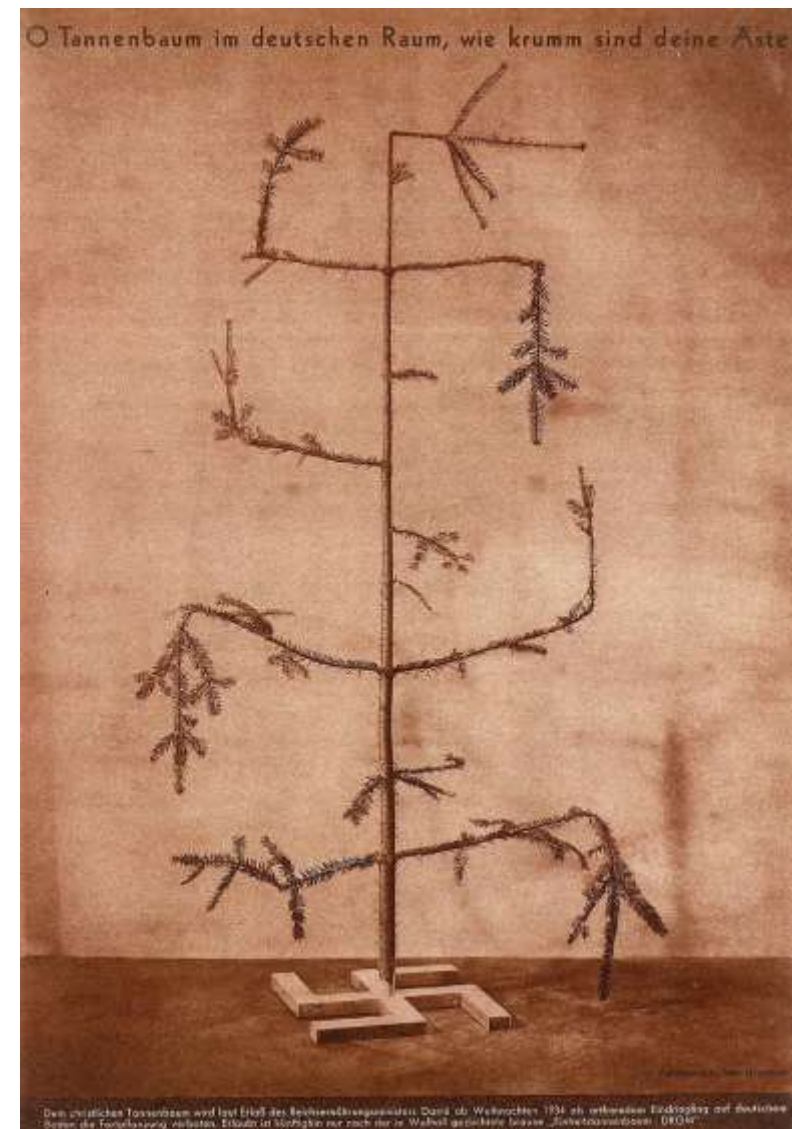


Велика фотомонтажа **ХАНЕ ХЕХ** (1889–1978) *Културна епоха у Немачкој прободена дадаистичким кухињским ножем кроз последњи вајмарски пивски стомак (1919/20)* била је приказана на Дада сајму. Мноштво елемената указује на начин на који се фотомонтажа ослањала на материјале извучене из свакодневице и постављене у другачији, уметнички контекст, при чему су добијали ново значење. Хехова је овде креирала сатирични, панорамски приказ вајмарског друштва. Укључила је у дело и представе својих колега дадаиста, комунистичких вођа, плесачица, спортиста и дадаистичке слогане исписане/одштампане различитим типовима и величинама слова. Омражени чланови владе Вајмарске републике постављени су у горњи десни угао и повезани са речју анти-дада. У центру композиције је фотографија популарне плесачице, која баца своју главу у ваздух. Глава је заправо исечена фотографија експресионистичке сликарке Кете Колвиц. Иако су се дадаисти ругали експресионистичкој емотивности, чини се да је Хех поштовала ову уметницу левичарских убеђења. Кроз композицију се провлаче бројни точкови и зупчаници, који представи дају механицистички изглед и кружни покрет. Присуство женских ликова, којих нема у делима других дадаиста, показатељ је интересовања Хехове за нову улогу жена у послератној Немачкој, које су тек 1918. добиле право гласа.



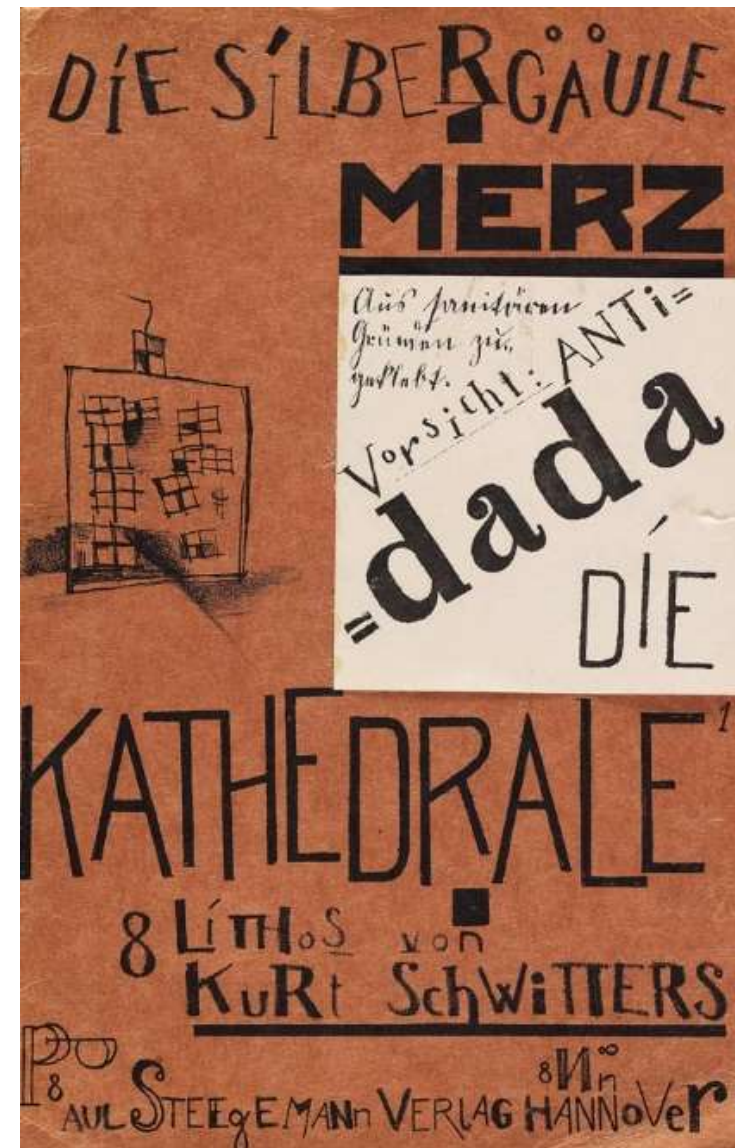
Heartfield Exhibition: www.johnheartfield.com
© 2014 John J Heartfield. All Rights Reserved.

Хелмут Херцфелде *alias* **ЦОН ХАРТФИЛД** (1891–1968) аутор је бројних фотомонтажа. Новинске исечке је ретуширао, па их је тек потом спајао како би постигао утисак необичне визуелне преставе. Ове композиције је потом фотографисао и правио фотографире за масовну репродукцију. Почетком тридесетих година, у време успона нацизма, био је сарадник левичарских *Радничких илустрованих новина*. По доласку Хитлера на власт, Хартфилд је **1933.** извео један од најсубверзивнијих напада на нови тоталитарни режим: изменио је речи традиционалне Божићне песме, а од божићног дрвета направио „свастика дрво“. Пратећи натпис у дну указује да се убудуће сво дрвеће мора резати у облику свастике. Била је то иронизација ауторитарне власти у Немачкој.



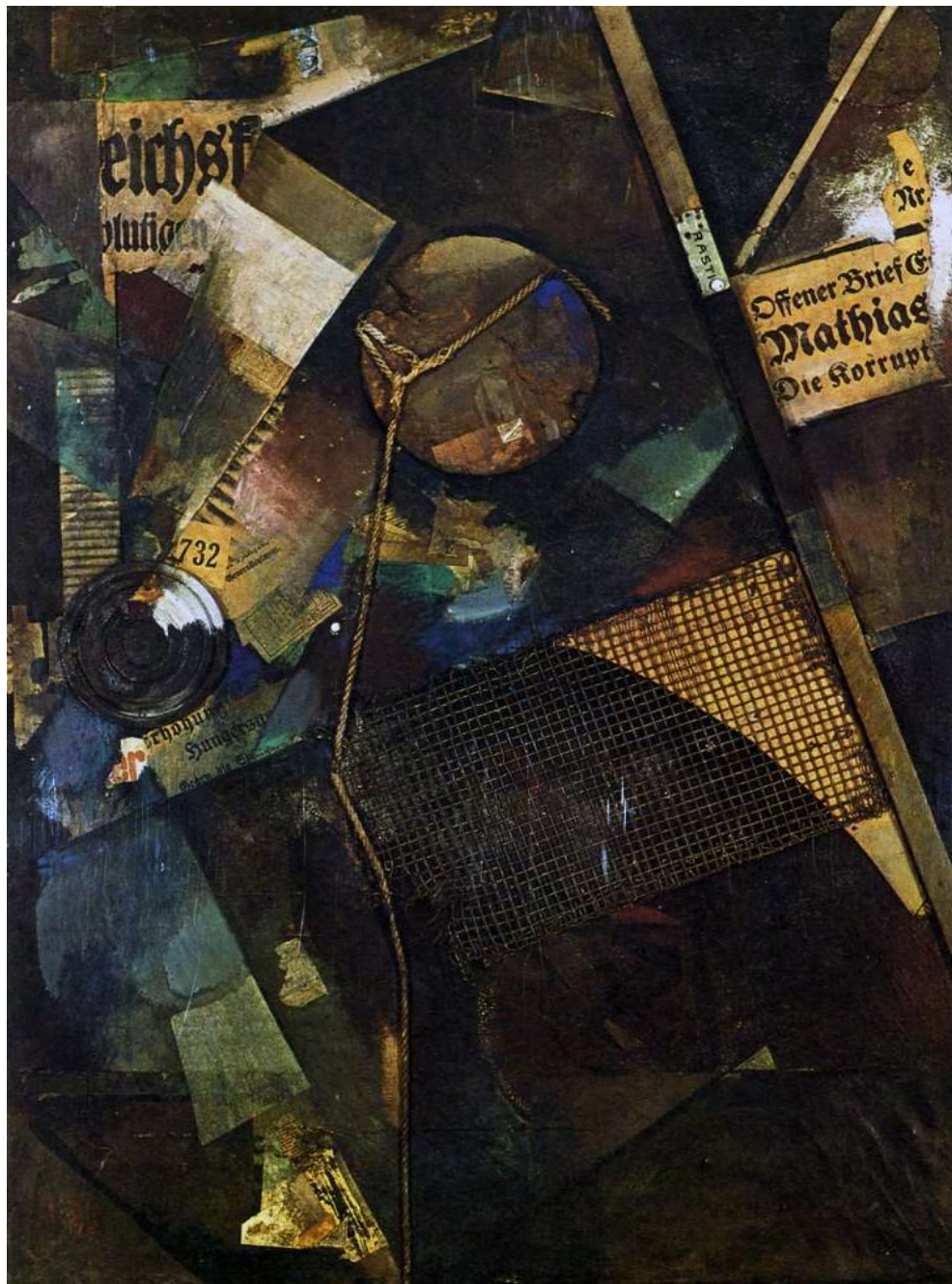


КУРТ ШВИТЕРС (1887–1948) дуго је био издвојен од берлинских дадаиста, али се после извесног времена помирио са члановима групе и у **Хановеру** основао огранак покрета са називом **Дада Мерц**. Назив је изведен из речи „Комерц банка“, која је била мотив једног од његових колажа којим је иронизовао меркантилно устројени свет. Швитерсова дела садрже дозу парадоксалног, „апсолутно озбиљног“ хумора, који је згражавао конвенционалну публику.

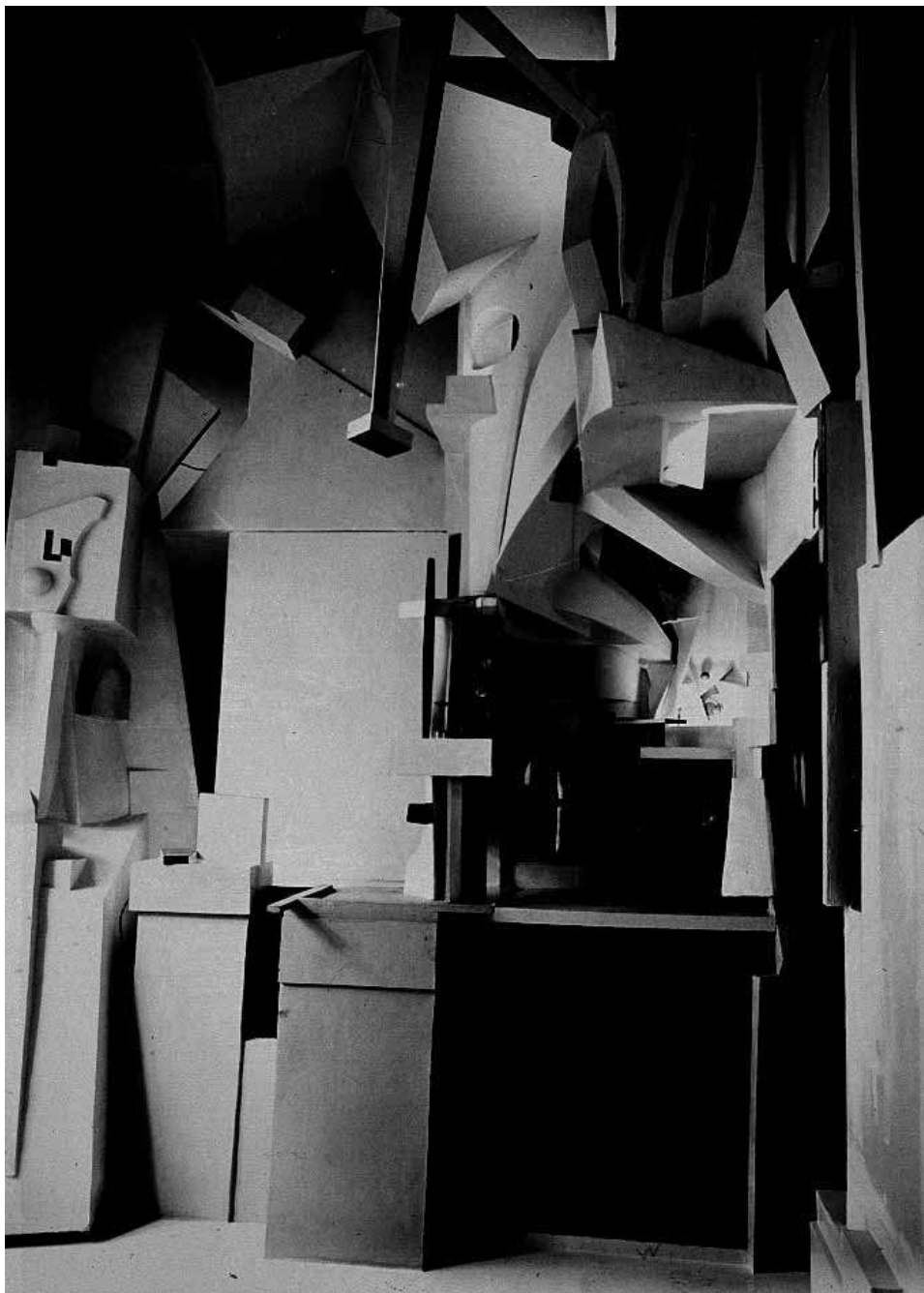




Колаже је креирао од отпадака које је налазио на улици: кутија цигарета, карата, новина, жица, табли итд. У овим колажно-монтажним радовима, тзв. „мерц-сликама“ и „мерц-цртежима“, Швитерс је отпатке и **одбачене предмете урбане реалности** претварао у творевине антиуметничког карактера. Понекад, кружне и дијагоналне елементе пажљиво је смештао у кубистички конципиран растер, који је истицао наносећи боју преко аплицираних елемената колажа. Тако је постигао ефекат сјајне светлости која се шири из центра, **Слика са центром светлости (1919).**



У асамбляжима **Мерцбилт 25А** и **Звезда (1920)**, није се ограничио на дводимензионалне, штампане материјале, него је имплементирао конопац, жичану мрежу, боју и друге материјале изражене текстуре. Међутим, оваква решења представљала су не само формално-језичку иновацију, већ су грубом фактуром и разореном композиционом структуром имплицирала актуелна политичка збивања у Немачкој. Као таква, Швитерсова дела се указују као антиципација радикалне струје ратног и послератног енформела заснованог на конкретној физичности материје.



Швитерс је аутор и великих инсталација-конструкција, „мерц-стубова“. Они представљају врхунац Швитерсовог покушаја да створи „тотално уметничко дело“ (авангардни *Gesamtkunstwerk*). Први је започео у својој кући, као **Хановер Мерцбау (око 1931)**. Била је то апстрактна гипсана инсталација са отворима посвећеним његовим пријатељима: Мондријану, Габоу, Лисицком, Маљевичу, Рихтеру, Ван Дузбургу и др., а сваки је садржао предмете који реферирају на њих. *Мерцбау* је настајао постепено, а током година Швитерс је додавао најразноврсније материјале и предмете. Када је стуб испунио собу, уметник је наставио да га конструише на другом спрату креирајући динамичну вертикалну структуру. Под притиском нациста Швитерс је морао да напусти Немачку, а његово дело је уништено. У Норвешкој је започео нови стуб, али га је нацистичка инвазија приморала да се пресели у Енглеску, где је започео трећи стуб. Упркос маштовитости са којом су отпаци употребљени као градивни материјал, Швитерсове конструкције карактерисали су геометријски односи и математички прецизне пропорције, који се по строгости могу поредити са Мондријановим неопластицистичким сликама и радовима руских конструктивиста. Швитерсов *Мерцбау* инспирисао је многе касније уметнике, који су настојали да креирају пластичке ансамбле по мери простора - **инсталације**.



Почетком двадесетих Швитерс је сарађивао са Ван Дузбургом на реализацији већег броја публикација, а заједно су реализовали промотивну дадаистичку турнеју по Европи.



МАКС ЕРНСТ (1891–1976) почео је да се бави уметношћу након изложбе 1912. у Келну, на којој је видео дела Сезана и Пикаса. У формативном периоду стварао је по узору на фантастичне касноготичке представе Дирера, Гриневалда и Боша, а био је фасциниран Клингером и Беклиновом варијантом немачког симболизма. Дела поменутих уметника представљала су основ Ернстових каснијих, надреалистичких креација. Године 1913. одлази у Париз, а потом излаже на првом Јесењем салону у берлинској Галерији Штурм. Пред крај Првог светског рата открива циришку даду, слике Клеа и Де Кирика. Током **1919/20.** успоставља сарању са Арпом у **Келну**, где заједнички формирају још један **огранак даде**.



На колажу *Једна бакарна плоча, једна плоча од цинка, једна крпа од гуме, два шестара, један телескоп са одводном цеви, један човек са лулом* (1920), Ернст је приказао механичке форме које је сам креирао као супститут за људско тело. Узео је страницу научног рада о хемијској и биолошкој лабораторијској опреми, а затим је преклапајући одређене делове и правећи својеручно додатке, трансформисао мензуре и другу лабораторијску апаратуру у пар веселих фигура у пејзажу. Композиција је слична Дишановим и Пикабијиним механоморфним приказима.



Током **1920/21**, Ернст и Арп су сарађивали на реализацији серије **колажа**, тзв. „**фатагагама**“ (скраћеница од *Fabrication des Tableaux Garantis Gasometriques* / „Производња представа гасометријске гаранције“). Ернст је радио сликовне делове, а Арп и други сарадници писали су пропратне коментаре и давали наслове. У фатагаги са називом **Овде све још увек плута**, од анатомски прецизног цртежа бубе окренуте наопако, постаје пароброд који плови отвореним морем. Неке од фатагага биле су репродуковане у Цариној публикацији *Дадагلوب*. Ернст је био у блиском контакту са париским огранком даде, као и са многим каснијим експонентима надреализма. Када се 1922. преселио у Париз, он је већ поставио темеље свог надреалистичког идиома.



Тада настају Ернстови **колажи-фотомонтаже** у којима аплицирани материјали и предмети добијају двојни идентитет и амбивалентна значења, што је главна одлика надреалистичке иконографије.

Дада у Паризу

Око 1922, када је Макс Ернст напустио Келн, а Дада је као покрет постојала још само у Паризу. Дишан је престао да активно да партиципира у уметничком животу, иако је повремено експериментисао, радио на *Великом стаклу* и учествовао на појединим изложбама. Многи припадници берлинског огранка покрета напустили су Немачку током тридесетих година, а једино је Швитерс остао у Хановеру. Ипак њихови радови нису били изостављени на **изложби „Изопачене уметности“**, коју су нацисти приредили **1937. у Минхену**. На зид посвећен дадаизму, поред Гросовог натписа „Схватајте Даду озбиљно! Она то заслужује“, нацисти су поставили Швитерсове радове и увеличане детаље слика Кандинског, сматрајући га дадаистом.





Још од 1918, париски писци Луј Арагон, Андре Бретон и Жорж Рибемон-Десењ, сарађивали су са циришким часописом *Дада*, док је Тристан Цара писао за Бретонов и Арагонов часопис *Књижевност*, а 1919. преселио се у Париз. Тако је крајем рата у француској престоници формиран је огранак Даде, који био претежно књижевног карактера. Док су дадаистички визуелни радови представљали допринос страних уметника, у поезији и позоришту париска Дада је била изданак традиције **ирационалног и апсурдног** која је сезала од Бодлера, Рембоа и Малармеа, до Жарија, Аполинера и Коктоа. Париску Даду обележили су бројни манифести, демонстрације, публикације и хепенинзи, који су били снажнији и провокативнији од било којих других. Арп, Ернст и Пикабија су имали мање активну улогу него књижевници, иако је потоњи писао манифесте.



Међутим, париским носиоцима недостајали су онај изворни нихилизам и искључивост, па су конфронтације на релацији Цара – **Бретон** довеле до поларизације у париској Дади. Рани дадаисти су, као и уметници руске авангарде, покушавали да одрже стање перманентне револуције, чак анархије. Ипак, струја предвођена Бретоном тежила је конструктивнијем облику револуције, иако се ослањала на дадаистичке идеје. Изворна Дада је нестала у великој збрци Конгреса који су дадаисти организовали 1922. у Паризу. Некадашњи дадаиста, Пикабија следио је Бретона, а убрзо су му се придружили Ман Реј, Макс Ернст, Кокто, Езра Паунд и други уметници авангардне оријентације. До 1924. ова струја је артикулисала надреалистички покрет.