

DADAISMUS (1916-1922)



Marcel Duchamp

(1887-1968)



Autoportrét z
profilu





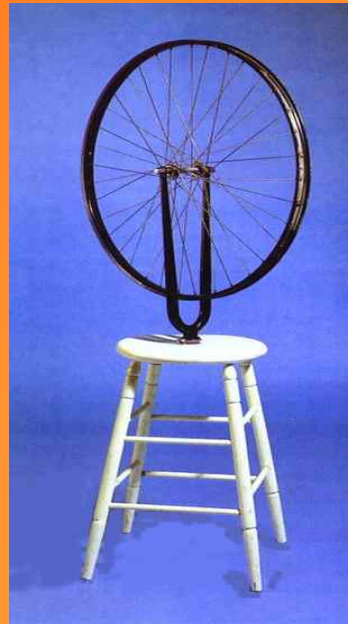
L. H. O. O. Q.



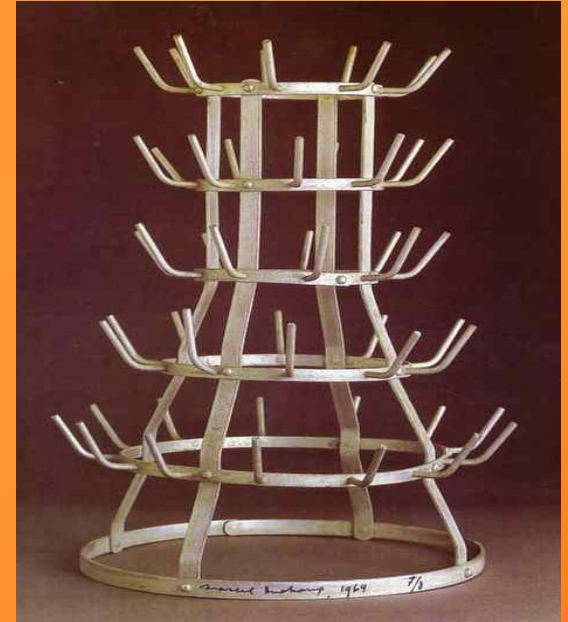
Mlýnek na čokoládu



Fontána

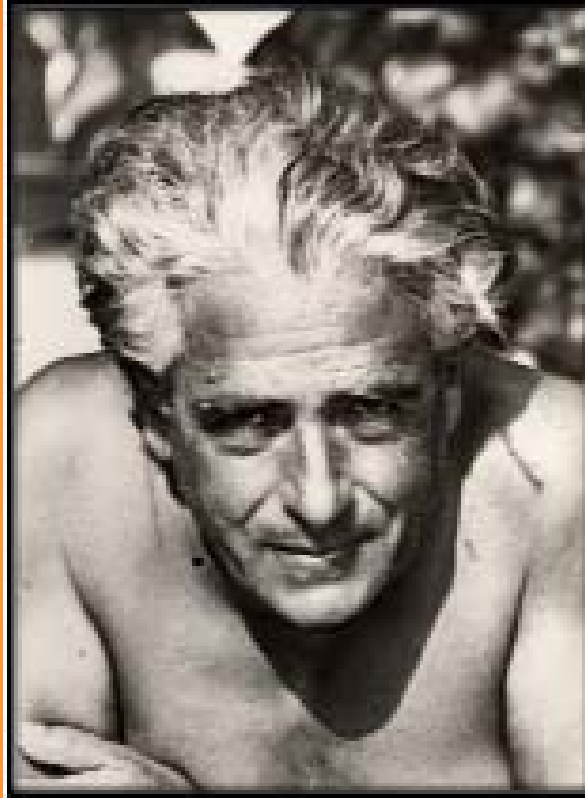


A Bruit Secret

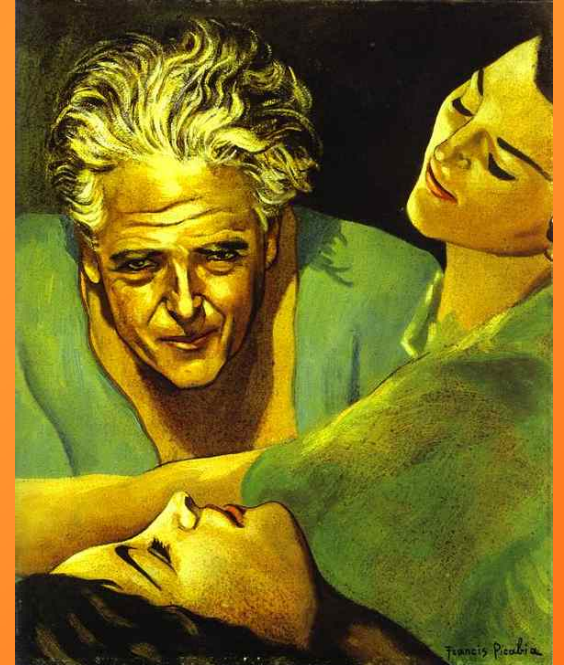


Sušička lahví

Francis Picabia (1879-1953)



1879 - 1953

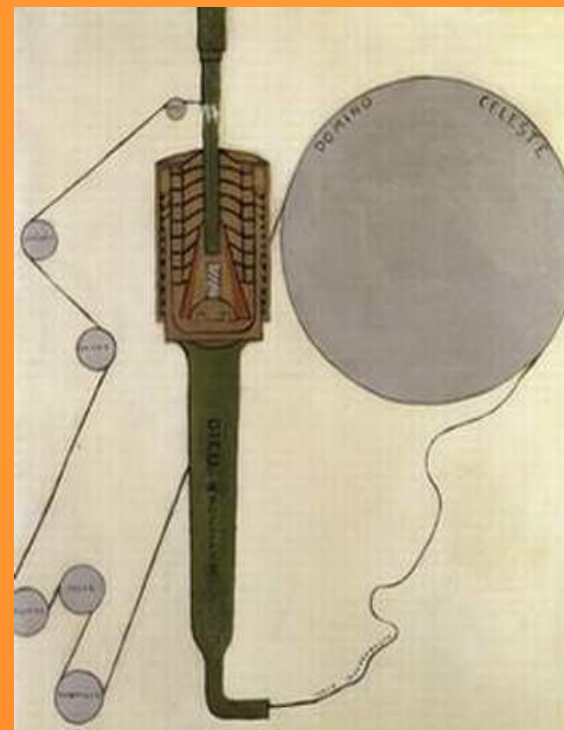




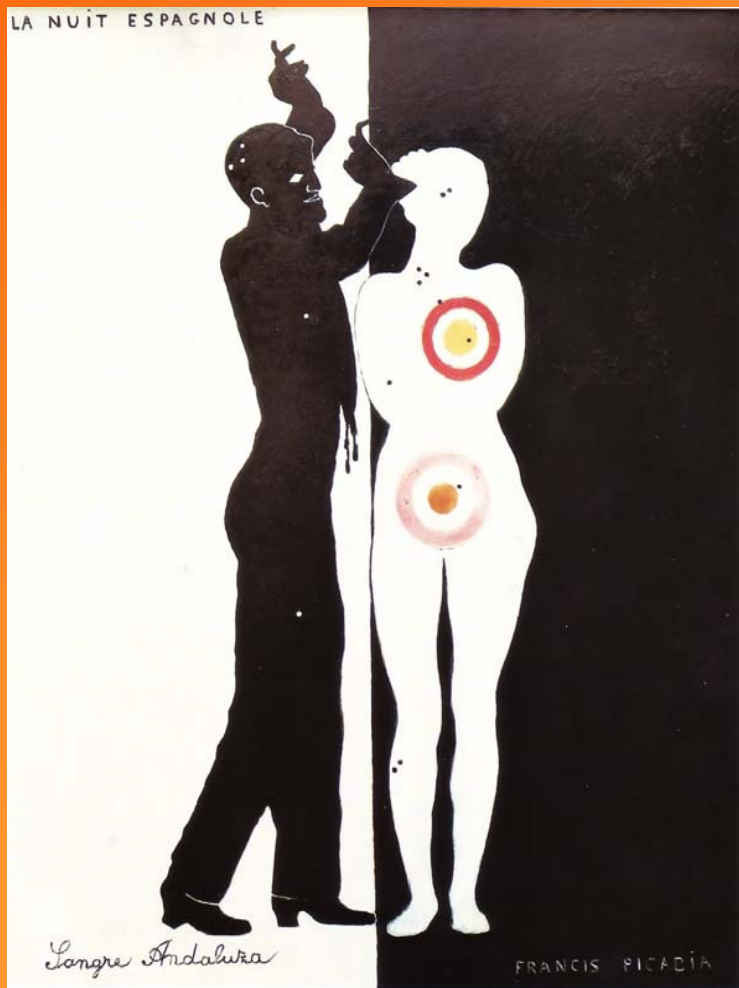
**Mechanistická
kompozice II.**



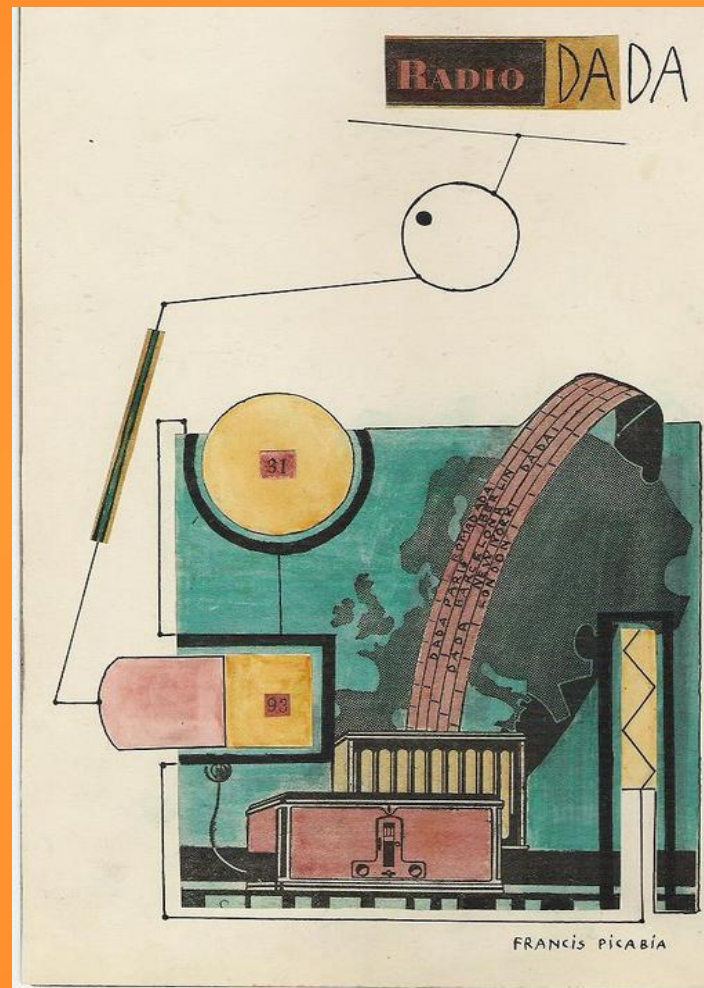
Dívka narozená bez matky



Pozor, čerstvě natřeno

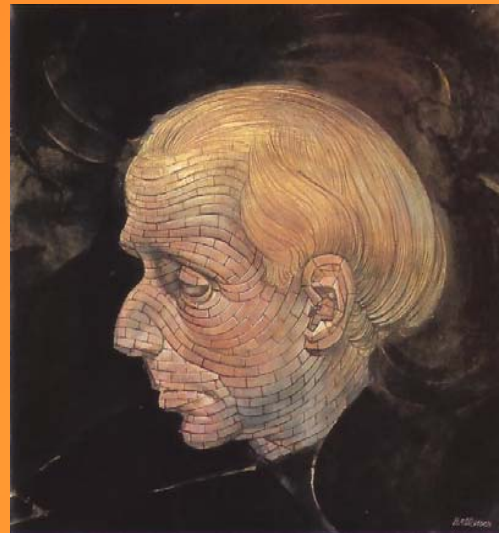


Španělská noc



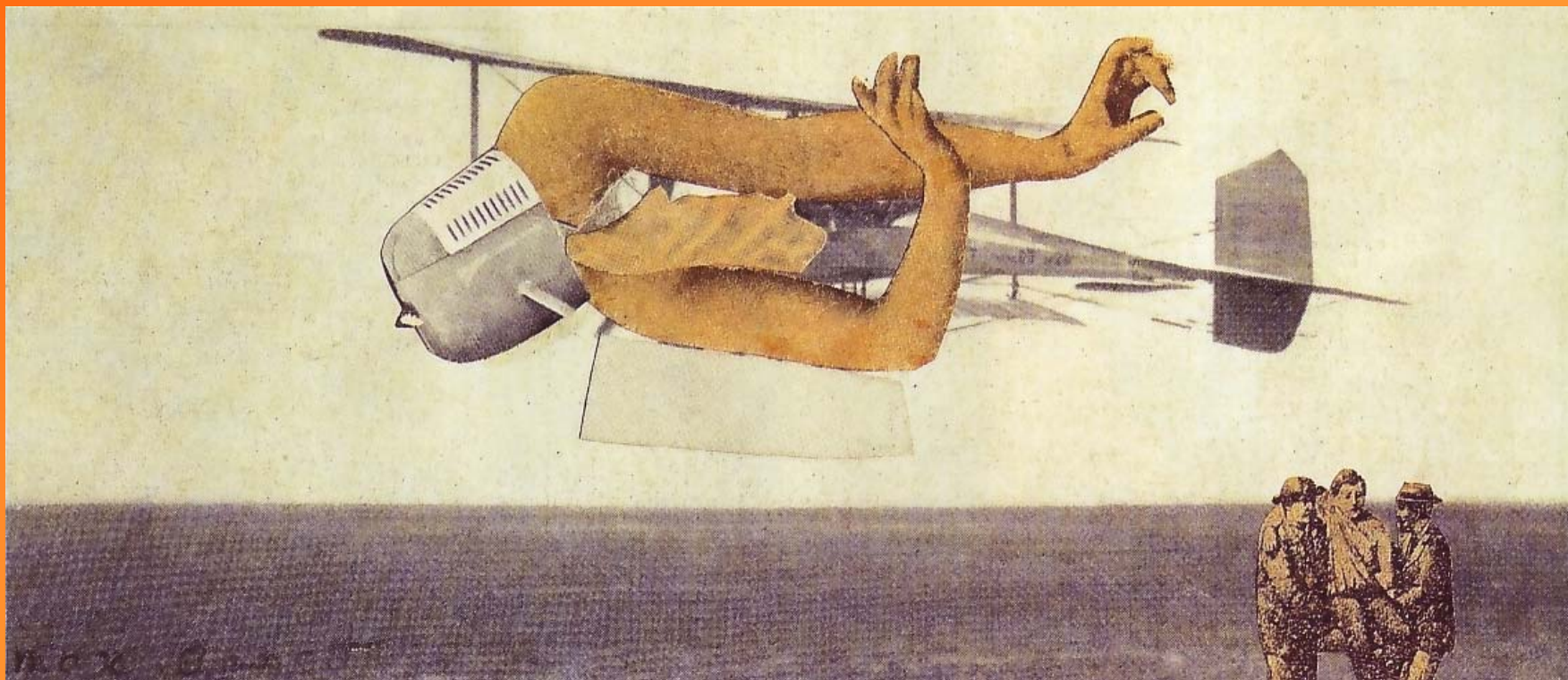
Rádio Dada

Max Ernst (1891-1976)

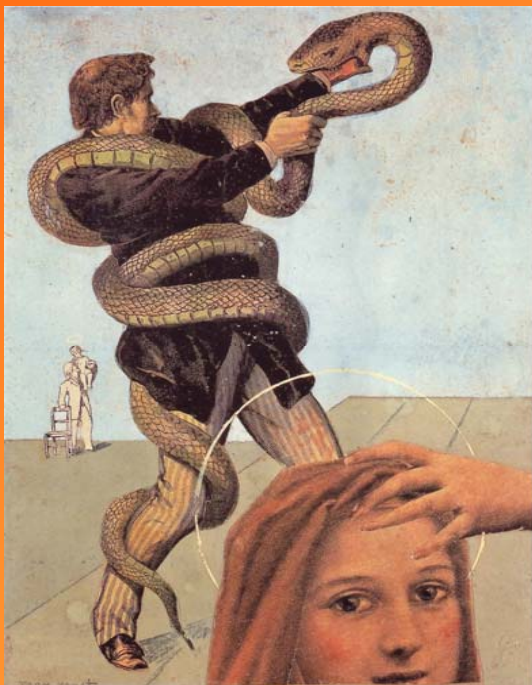


Portrét Maxe Ernsta

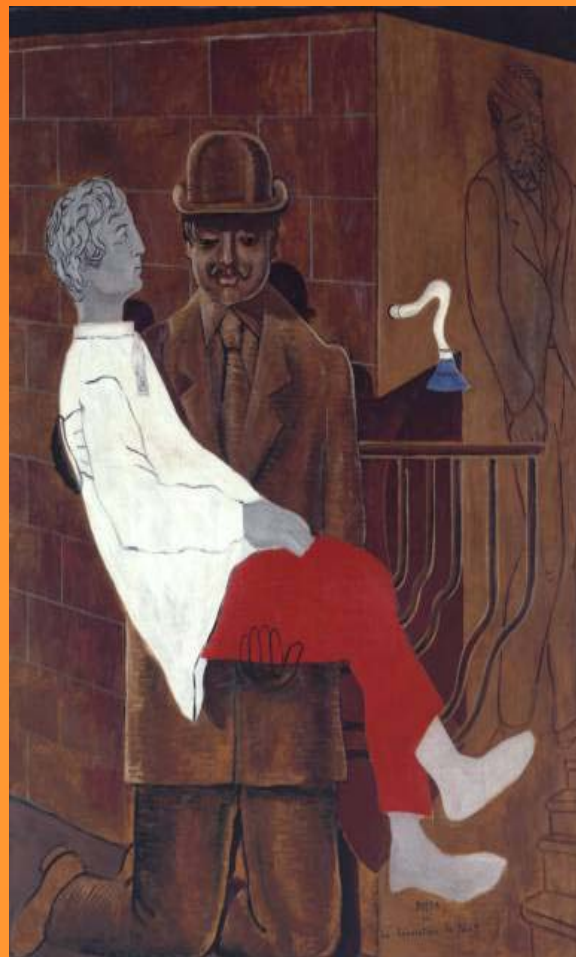




Ohne titel (Vražedné letadlo)



Ohne titel



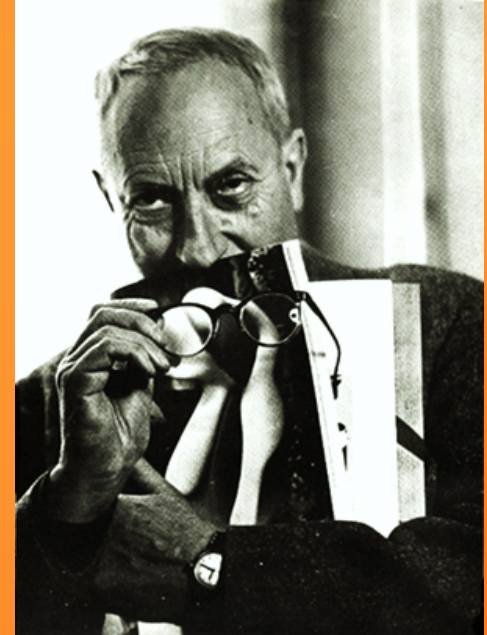
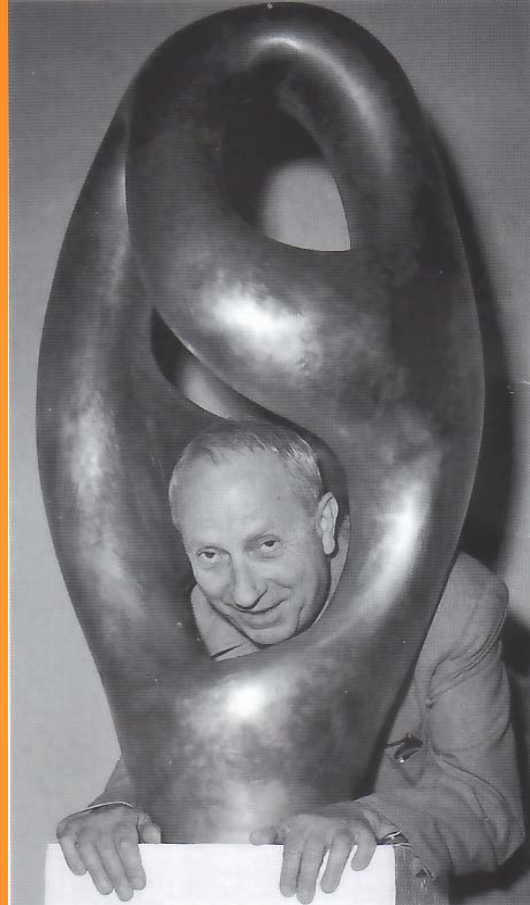
Pieta aneb noční revoluce

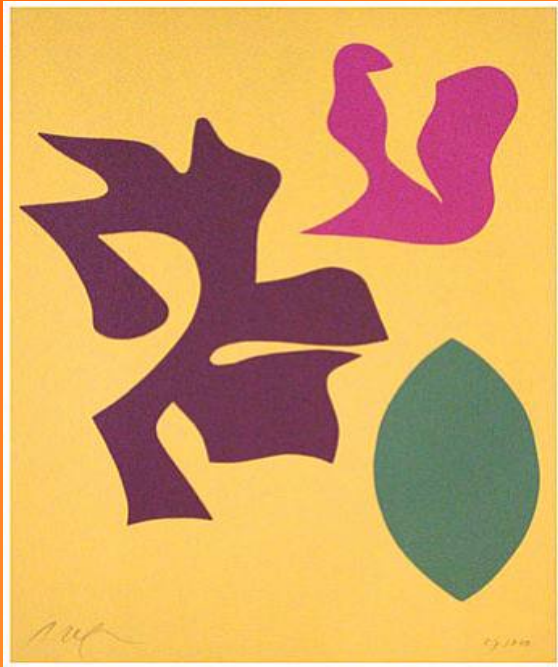


Ubu imperátor

Hans Arp

(1887-1966)





Composition



Láhev a brada



Le marteau fleur



Composition



Configuration



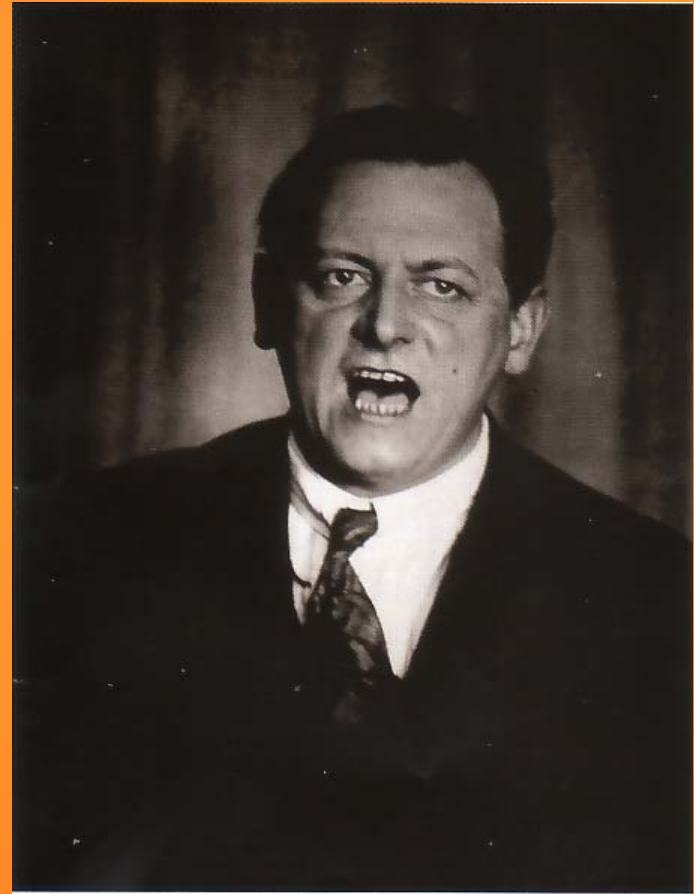
Tete sur griffes

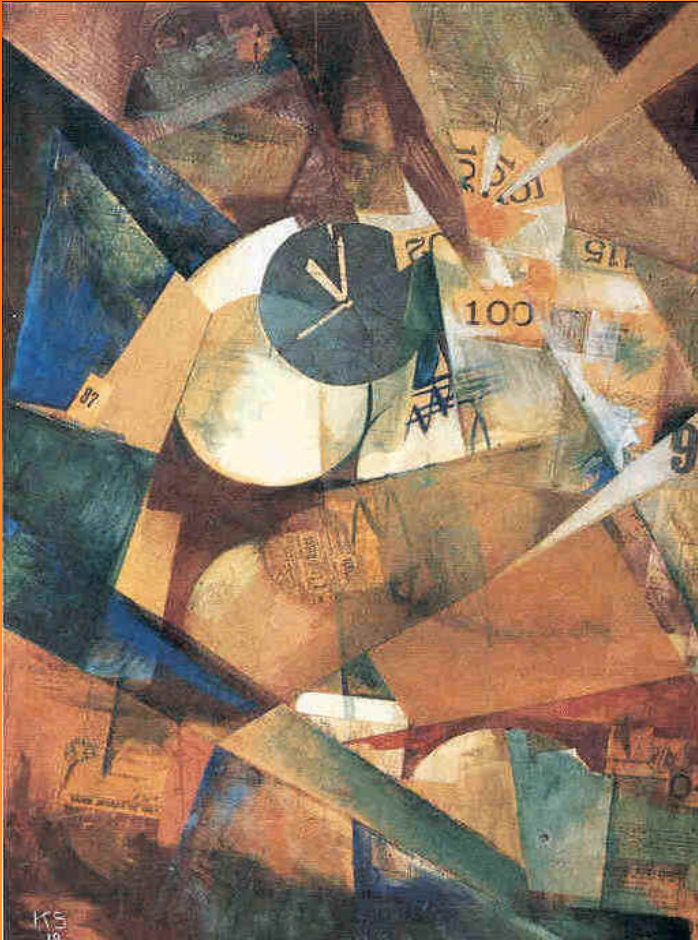


Etoile

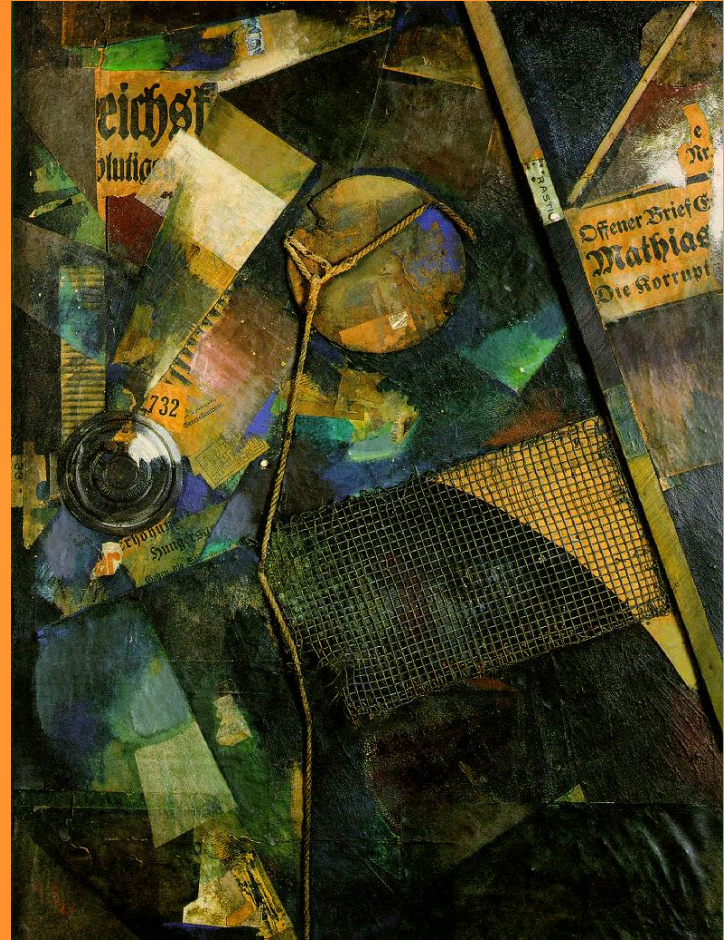
Kurt Schwitters

(1887-1948)

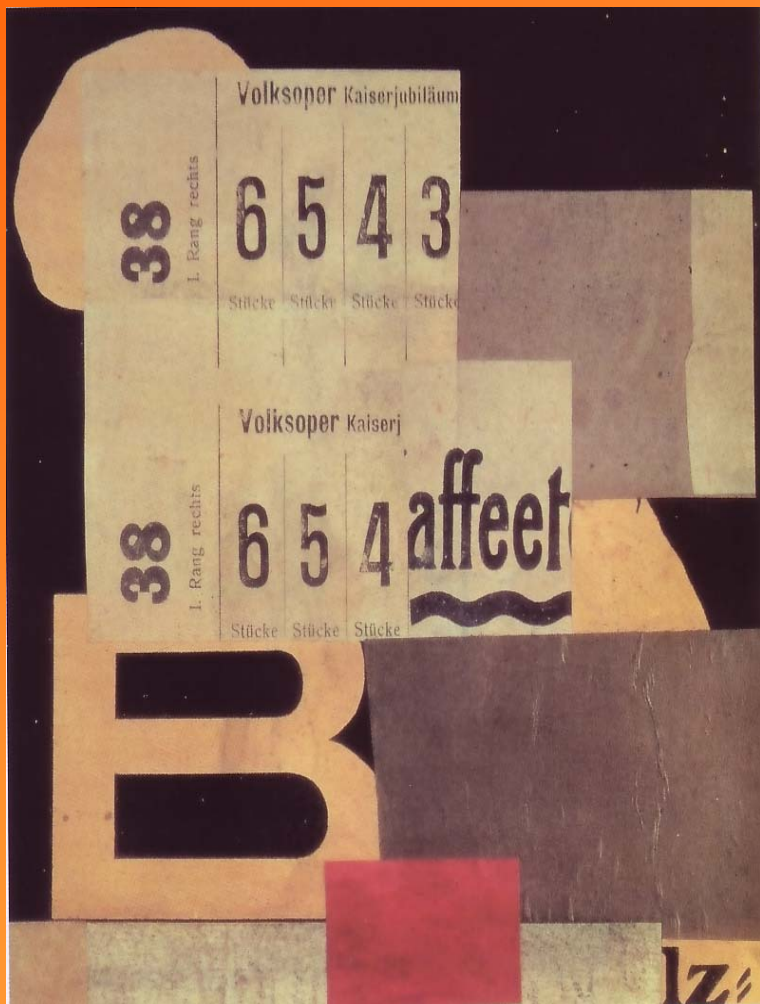




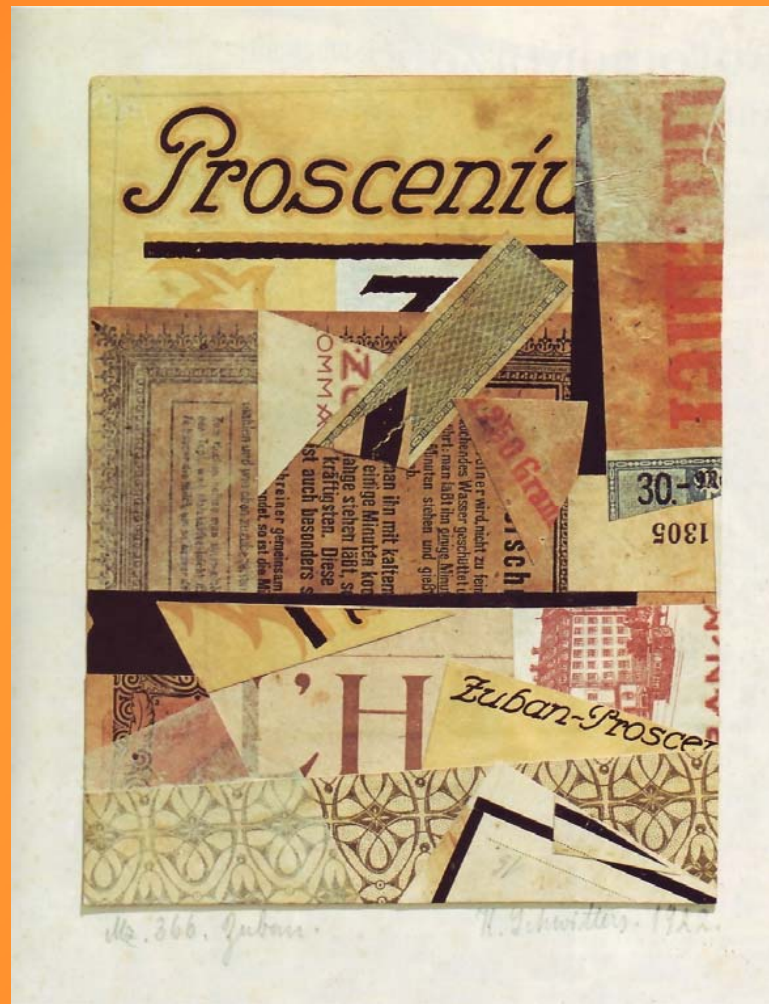
Velké Já – obraz (Merzbild 9 B)



Merzbild (zvaný také Merz 25 A)



Koláž MZ 439



Zuban Merz 366

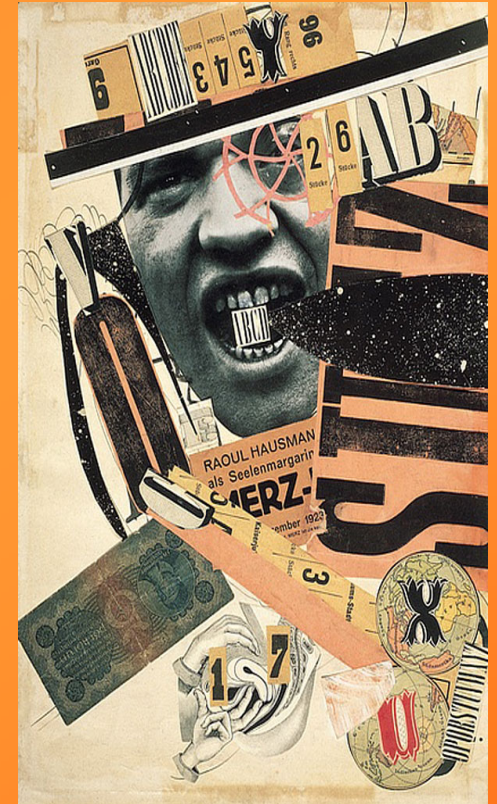




Raoul Hausmann



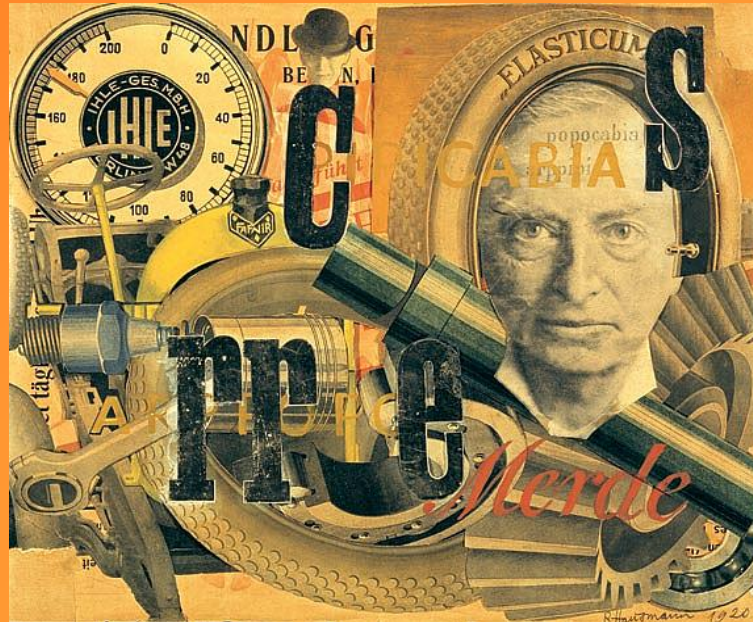
Max Jacob



Raoul Hausmann



Hannah Höchová



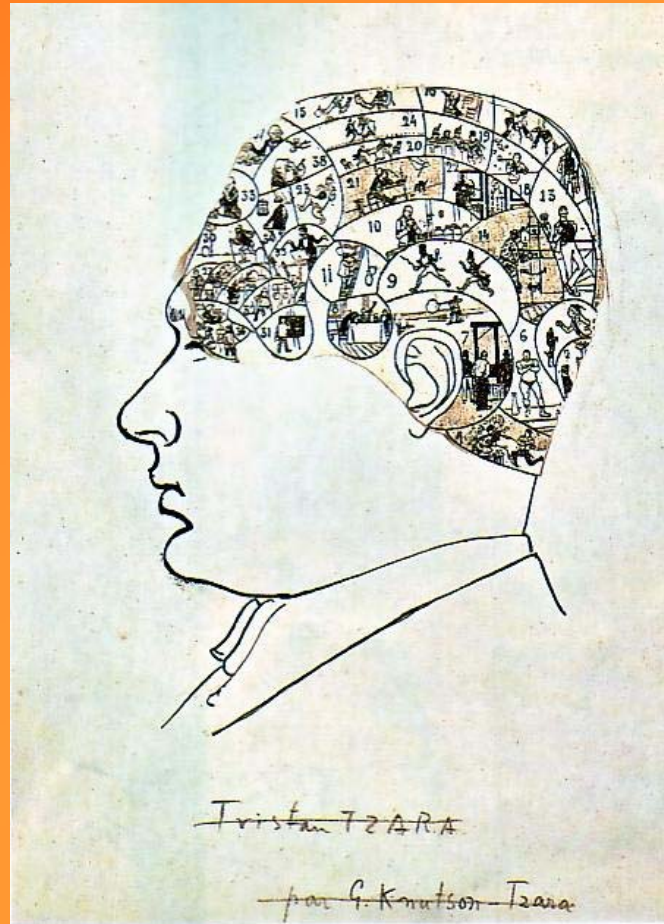
Raoul Hausmann



Hannah Höchová



Raoul Hausmann



Tristan Tzara



Man Ray

Dadaisté ve světových muzeích

- **Francie**

Paříž: *Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Musée National d'Art Moderne, Galerie Nathalie Seroussy.*

- **Itálie**

Benátky: *Fondazione Peggy Guggenheim.*

- **Německo**

Berlín: *Nationalgalerie, Galerie Berinson, Berlinische Galerie.*

Düsseldorf: *Kunstmuseum der Stadt.*

Frankfurt nad Mohanem: *Stadelsches Kunstinstitut.*

Dadaisté ve světových muzeích

- **Německo**

Hannover: *Sprengel Museum*

Kolín nad Rýnem: *Ludwig Museum*

Stuttgart: *Sammlung Staatsgalerie*

- **Švédsko**

Stockholm: *Moderna Museet*

- **Švýcarsko**

Bern: *Kunstmuseum*

Curych: *Kunsthaus Zürich*

Dadaisté ve světových muzeích

- **USA**

Chicago: *The Art Institute of Chicago*

New Haven: *Yale University Art Gallery*

New York: *Museum of Modern Art, Solomon R. Guggenheim Museum*

Philadelphia: *The Philadelphia Museum of Art*

Washington: *National Gallery of Art*

- **Velká Británie**

Edinburgh: *Scottish National Gallery of Modern Art*

Londýn: *The Tate Gallery, Marlborough Fine Arts*

D a d a i s m u s

Dadaismus se objevil v New Yorku a Curychu během první světové války a rychle se rozšířil do Německa, aby se pak plně rozvinul v Paříži roku 1922. Toto hnutí, které se stalo výrazem protestu proti společnosti, válce a buržoazii, je současně spontánní i revoluční, hravé nihilistické. Dadaismus je především způsob života, jenž vystupuje proti všem systémům hodnot, uměním počínaje.

Oficiálně vznikl dadaismus v Curychu roku 1916. Dadaistické dobrodružství ovšem začalo již o rok dříve za oceánem, v New Yorku. Tehdejší Picabiovy (1879-1953) a Duchampovy (1887-1968) práce v sobě nesporně mají zárodky dadaistického ducha. Mechanistická plát-na jednoho z nich a ready-mades druhého svědčí o antiestetickém přístupu, typickém pro dadaismus, který spočívá ve zpochybňování pravidel toho, co tradice i současníci považují za umění. Právě Duchamp a Picabia měli rozhodující vliv na malíře a fotografa Mana Raye (1890-1976) a v širším smyslu na celé americké umění dvacátého století. Po první světové válce ztrácí New York jako umělecké centrum rychle na atraktivitě. Nejprve Picabia, později Duchamp a nakonec – v roce 1921 – i Man Ray odjíždějí do Paříže, aby tam pokračovali, každý po svém, v dadaistické revoluci.

CURYŠSKÝ DŮM

V důsledku válečných zmatků se na počátku roku 1916 setkává v Curychu četná a různorodá skupina básníků a malířů, umělců a intelektuálů. Spojuje je otevřený rozchod se společností oné doby. Jsou mezi nimi i Hugo Ball (1886-1927), Tristan Tzara (1896-1963), Hans Arp (1887-1966), Marcel Janco (1895-1984), Hans Richter (1888-1976) a Richard Huelsenbeck, kteří se setkávají v malé restauraci „Kabaret Voltaire“. Organizují tam diskuse, poetická setkání, koncerty, divadelní a taneční představení. Brzy se objevují první náznaky avantgardního hnutí, které vzniká z odporu k hrůze války a touží demystifikovat všechny hodnoty.

V dubnu 1916 dostává konečně jméno: „Dada“. Toto slovo označuje v dětském jazyce koníka (z francouzštiny) a bylo náhodně nalezeno ve slovníku. „Dětinská a absurdní povaha tohoto slova může naznačovat vědomé odmítnutí světa dospělých a zaujetí postoje absolutní naivity,“ popisuje americký historik umění William Rubin. Dadaismus, dnes pokládaný za umělecký směr, je především způsob života, který z počátku nachází odraz v literární tvorbě. Od roku 1917 hnutí naopak stále silněji inklinuje k tvorbě výtvarné. Uvedeného roku bude v Curychu otevřena první dadaistická galerie. Kromě již uznávaných umělců (např. Kandinského nebo de Chirica) se tu představí práce autorů inspirovaných dadaismem.

Nyní, s odstupem času, se zdá, že vklad curyšských dadaistů nebyl pro toto hnutí tím nejvýznamnějším impulsem – snad až na vynikajícího Hanse Arpa.

BERLÍN A KOLÍN NAD RÝNEM

Dadaismus se velmi rychle rozšířil do celé Evropy. Berlín, Kolín nad Rýnem, Hannover a nakonec i Paříž podlehnou jeho vlivům. Curych opouští v únoru roku 1917 Huelsenbeck a odjíždí do Berlína, kde bude šířit dadaistickou nákazu. Berlínský dadaismus ovšem skutečně propukne až v roce 1918.

Rozruch, jenž tehdy v Německu panuje, přiměje skupinu k politickému rozhodnutí: vystoupí na straně Rosy Luxemburgové a „Spartakova svazu“. Skupina je mimořádně činorodá, bohužel se však většina jejích výtvorů – zejména letáky a plakáty – ztratila. Z celkového pohledu představuje největší výtvarný přínos berlínské skupiny dadaistů fotomontáž (označovaná také jako fotokoláž). Vymyslel ji v zimě roku 1918 Raoul Hausmann (1886-1970) a v život ji uvedli Hannah Höchová (1889-1978), Georges Grosz (1893-1959) a John Heartfield (1891-1968). Velká část zmíněných koláží se představila na „Prvních mezinárodních trzích dada“, jež se odehrály v červnu 1921 v Berlíně. Expozici tvořilo asi 174 děl.

„Byly tam různé obrazy, fotomontáže, reliéfy, dadaistické plakáty, vše promíchané a rozeštavené bez ladu a skladu. Pod stropem visela loutka německého důstojníka s prasečí lebkou místo hlavy,“ píše o dada trzích Rubin. Tato okázalá manifestace se stala vyvrchole-

ním činnosti berlínské dadaistické skupiny, jež se brzy nato rozpadá.

Hned po ukončení války opouští Hans Arp Curych a odjíždí „hlásat dobrou novinu“ do Kolína nad Rýnem. S malíři Maxem Ernstem (1891-1976) a Johanesem Theodorem Baargeldem (vl. jménem Alfred Grünwald; 1891-1927) vytvoří „Centrále W/3“, nové dadaistické seskupení, kolem něhož budou brzy kroužit také další umělci menšího kalibru.

Dne 20.dubna 1920 zorganizuje kolínská skupina svoji nejdůležitější dadaistickou výstavu na zahrádce jedné z pivnic v centru města. Rubin o ní napíše: „Každý návštěvník, který se chtěl dostat dovnitř, musel projít veřejnými záchodky, kousek dál zase míjel dívenku v šatičkách z prvního přijímání recitující obscénní verše. Na stěnách visely koláže a kolem zahrádky byly rozmístěny rozmanité předměty, například Baargeldův „Fluidoskeptrik“: akvárium plné vody barvy krve, na jejíž hladině plavaly ženské vlasy a na dně ležel budík – dadaistický předmět par excellence. Nemusím říkat, že většina diváků byla šokována. Aby mohli dát své zlosti průchod, byl tu umístěn také dřevěný předmět, vytvořený Ernstem, k němuž byla řetězem připevněna sekyra a přímo lákala k jeho zničení. Výstavu nakonec uzavřela policie kvůli stížnostem na její obscénní charakter. Stejně rychle byla pak zase otevřena, když se ukázalo, že aktem zkonfiskovaným jakožto předmět doličný byla Dürerova rytina.“

VYVRCHOLENÍ A KONEC

Dadaismus v Hannoveru, to byl Kurt Schwitters (1887-1948). Zmíněný německý umělec v roce 1919 objevuje revoluční metodu asambláže, kterou nazve „Merz“. Práce, jež realizuje v letech 1919-1920 bývají řazeny mezi nejdůležitější dadaistická díla, on sám ovšem zůstává vždy poněkud stranou. Rozhodně to ale bude jeden z mála umělců, kteří tvoří v dadaistickém duchu dlouho po zániku samotného hnutí. Dadaismus prožívá své vrcholné období, ale také svůj definitivní konec v Paříži. Poslední fáze je plodná především na literární tvorbu. Kromě Picabiových prací není bilance děl, u nichž převažuje výtvarná stránka, příliš velká.

Od roku 1919 přijíždějí hlavní představitelé dadaismu do Paříže, kde vyvolávají rozruch a skandály. Roku 1921 spolu Tzara, Duchamp, Picabia a Man Ray žijí v Paříži. Společně se členy právě se rodícího surrealismu organizují jednu z nejproslulejších dadaistických

manifestací – výstavu Ernstových koláží, již předchází otevření „Velkého salónu dada“ v dubnu téhož roku.

Dochází k nedorozuměním. Někteří se stejně jako Picabia domnívají, že pomíjivost je základním a přirozeným rysem dadaismu. O rok později vyhlásí Tzara zánik hnutí. Jak napsal historik umění Marc Dachy, dadaismus „zmizel, stejně jako se objevil, takřka náhodou, ve jménu stejné svobody, která mu nečekaně dala vzniknout“.

VLIV NADVAKRÁT

Dadaismus ovlivní mnoho generací umělců. Nápadly dadaistů okamžitě využijí surrealisté, někteří z nich – a to ne ledajací, kupříkladu Max Ernst – se dříve podíleli na činnosti dadaistického hnutí. Kromě nich poznamená vliv dadaismu také jiné tvůrce dvacátého století. Na sklonku padesátých let se bude mnoho umělců ve Spojených státech prohlašovat za dadaisty, od Jaspera Johna (nar.1930) po Cy Twomblyho (nar.1929), od Roberta Motherwella (1915-1991), přes Andy Warhola (1928-1987) a Roye Lichtensteina (1923-1997), po Roberta Rauschenberga (nar. 1925). Ve Francii ve stejné době učiní totéž autoři „Nového realismu“ (Nouveaux Réalistes: Arman, Tinguely, Hains, Villeglé). A konečně Merzbau Kurta Schwitterse, prostorová struktura složená z různých materiálů a tzv.hotových předmětů, najde mezi umělci řadu následovníků.

„Ukázala se hrůznost naší epochy: paralyzující, skrytá stránka věcí.“

Hugo Ball

Dadaističtí umělci naznačili příštím generacím četná výtvarná řešení, zejména v oblasti koláže.

Marcel Duchamp

(1887-1968)

Marcel Duchamp se narodil 28. července 1887 v normandském Blainville. Jeho bratry byli malíř Jacques Violin (1875-1963) a sochař Raymond Duchamp-Villon (1876-1918). Sestra Suzanne (1889-1963) se stala rovněž malířkou. První Duchampova díla prozrazují vliv neoimpresionismu, kubismu, Cézanna, fauvistů a také futuristů, s nimiž sdílí zájem o pohyb a způsob jeho prezentace. Obraz nazvaný Akt sestupující se schodů, č. 2, jenž se na pařížském Salónu nezávislých v roce 1912 dočkal odmítnutí, vyvolal v New Yorku skandál. V témže roce vytvoří Mlýnek na čokoládu, jenž svědčí o umělcově anti-uměleckém postoji a jeho zájmu o stroje.

Během první světové války je oproštěn od vojenské služby a opouští Paříž. V létě 1915 odjíždí do New Yorku. Tam potkává Francise Picabiu (1879-1953). Připojí se k nim také Man Ray (1890-1976) a jejich činnost směřuje k destabilizaci umění: jedná se o skutečné předchůdce dadaismu. V roce 1917, během První výstavy nezávislých v New Yorku, bude Duchampovo dílo Fontána „zapomenuto“ za jakousi přepážkou, tedy ne přímo odmítnuto, ovšem de facto nevystaveno. Stejně jako Jízdní kolo z roku 1913 a Sušička lahví z roku následujícího představuje Fontána ready-made (označení vymyšlené Duchampem), tj. průmyslově zhotovený předmět, jehož původní určení bylo pozměněno a právě prostřednictvím záměny je předmět povznesen na úroveň uměleckého díla.

V roce 1919, před návratem do Paříže, maluje své poslední plátno – Tu m' a pokračuje v práci nad velkým dílem započatým roku 1912, jímž je Nevěsta svlékaná svými mládenci, dokonce aneb Velké sklo, spolupracuje také s avantgardními časopisy. Ve Francii se podílí na činnosti surrealistů, uchová si však nezávislost. Od roku 1923 se zdá, jako by skončil s uměleckou činností a zcela se věnuje další vášni, kterou jsou šachy. Rok po jeho smrti se ukáže, že mezi lety 1946-1966 pracoval tajně na tom, co sám označil za „prostředí různých materiálů“, na díle nesoucím název Zadání ...

„Duchamp ze všech stran analyzoval problém «vidění», «viditelnosti» a «vize», a to jak fyzické, tak myšlenkové. Vybízí nás, abychom sami sebe situovali v propasti vzhledem k nim, uvnitř našich fantazií, chce nám ukázat, že právě «diváci» vytvářejí obrazy.“

Alain Jouffroy

Francis Picabia (1879-1953)

Španěl Francis Picabia se narodil 22. ledna 1879 v Paříži. Po začátcích ve znamení impresionismu se od roku 1922 věnuje projektům, které si kladou za cíl systematickou negaci konvenčního umění. Zajímá se o fauvismus, kubismus a futurismus. Přitahuje ho abstrakce, protože v ní spatřuje „malířské umění, které se nachází ve sféře čisté invence a vytváří svět forem podle vlastních tužeb a představ“.

Roku 1915 se Picabia stěhuje do New Yorku, kde se k němu zakrátko připojí také Duchamp. Jejich práce a provokace mají svůj podíl na rozkvětu takříkajíc dadaistického uměleckého hnutí v Americe. O rok později, po návratu do Evropy, vytvoří Picabia „391“ – avantgardní časopis, který bude vycházet v Barceloně, New Yorku, Curychu a nakonec v Paříži.

V roce 1918 žije Picabia ve Švýcarsku, kde vydává „Básně a kresby dívky narozené bez matky“. Vyvolají nadšení u dadaistů, o nichž Picabia do té doby nic nevěděl. Sblížení s Tzarou je okamžité, třebaže nepotrvá dlouho. Na počátku roku 1920 s dalšími dadaisty organizují v Paříži četné manifestace, jež se setkají se značným ohlasem. Picabia rázně ukončí přátelství s Tzarou a zajímá se o surrealismus – opět jen na krátkou dobu. Od roku 1924 bude hnutí označovat jako „dada proměněné v reklamní balón firmy Breton & spol.“ Až do své smrti roku 1953 nepřestává vystupovat proti všem oficiálním avantgardním proudům, nejen ve snaze zachovat si vlastní nezávislost, ale i proto, že si života cení mnohem výše než umění.

PICABIA A DUCHAMP

Picabia se setká s Duchampem v zimě na přelomu let 1910-1911. Je to setkání, jež ovlivní jeho tvůrčí rozvoj. Umělecké sblížení mezi oběma muži je mimořádně plodné. A tak Picabia vykročí ve stopách autora ready-mades a v roce 1914 vytvoří své první mechanické kompozice. Od onoho okamžiku bude stroj, tato „dívka narozená bez matky“ hrát hlavní úlohu v jeho práci. Tvůrčí cesty obou umělců se však rozcházejí. Duchampa plně zaujme zpochybňování umění, Picabia se zase sblíží se surrealisty, později se vrací k abs-

trakci, do konce života ale zůstane věrný některým zásadám dadaismu.

Max Ernst (1891-1976)

Max Ernst se narodil 2. dubna 1891 v Brühlu, několik kilometrů na jih od Kolína nad Rýnem. Zemřel v Paříži roku 1976. Studoval psychologii a dějiny umění, rozhodl se ovšem zasvětit svůj život malování. Jeho počátky jsou výrazně ovlivněny nejprve německým expresionismem, později day Giorgia de Chirica (1888-1978).

Během první světové války je raněn a demobilizován. Po návratu do Kolína se spřátelí s malířem Johannesem Theodorem Baargeldem. V roce 1919 se sblížil s dadaistickým hnutím, s nímž oba umělce seznámil Hans Arp, Ernstův pi-Ad z dětství. Arp, Baargeld a Ernst společně vytvoří tzv. Fatagaga (zkratka Fabrication de Tableaux Garantis Gazométriques); společné práce vznikly z experimentů zkoumajících zákonitosti náhody, zřízení osudu a spontánní jevy. V následujícím roce představí Ernst některé koláže na Mezinárodních trzích dada v Berlíně, podepsané Dada-Max Ernst. Roku 1921 prezentuje Andre Breton (1896-1966)“

A pařížské veřejnosti výbor z jeho děl. O rok později přijíždí umělec do Paříže, kde se usadí natrvalo. Max Ernst je jednou z významnějších postav dadaistického hnutí, později se stane rovněž jedním z nejvíce tvůrčích představitelů v oblasti malířství a sochařství. Hnutí opustí roku 1938.

Ze svého dadaistického období si Ernst mimo jiné uchová svoji zálibu v experimentech. Po celou kariéru nepřestává pracovat na nových metodách a rozvíjí stále nové výrazové prostředky. Originálním způsobem pracuje s technikou koláže. Roku 1925 oživí starou techniku frotáže, jež spočívá v přetírání tužkou papíru ležícího na jakékoli reliéfně strukturované předloze, v jeho případě na škvírách v parketách (později ji použije také na One podklady), a později doplnění vzniklých obrazů vlastními doplňky. Ernst také propracuje jiné poloautomatické techniky: otisky, škrábání (grattage), dekalkomanii, fotomontáž nebo dripping (metodu, která tkví v rozlévání barvy pomocí hůlky na plátno, které leží na podlaze).

Bohatství tvorby Maxe Ernsta, jež podle jeho slov vykračuje „za hranice malířské tvorby“, zásadním způsobem ovlivní četná pokolení především ve Spojených státech (např. Jackson Pollock či Robert Motherwell), kde umělec žil v letech 1941-1954.

Hans Arp

(1887-1966)

Hans (Jean) Arp se narodil ve Štrasburku 16. září 1887. Ve svém rodném městě navštěvuje školu užitého umění, později si doplňuje vzdělání ve Výmaru a v Paříži. Roku 1911 se v Mnichově setká s Kandinským (1866-1944), který na něj bude mít trvalý vliv. Mladý autor vystavuje na první expozici „Der Blaue Reiter“ a účastní se také činnosti skupiny spjaté s časopisem a galerií „Der Sturm“.

Arp nechce do války, a tak předstírá šílenství. Podaří se mu vyhnout mobilizaci. Odjíždí do Curychu, kde se seznámí se Sophií Taeuberovou (1889-1943), švýcarskou malířkou, s níž se ožení roku 1921. Spřátelí se s Hugem Ballem (1886-1927), Tristanem Tzarou (1896-1963), Marcelem Jancem (1895-1984) a Hansem Richterem (1888-1976). Stává se jedním z nejaktivnějších protagonistů „Cabaret Voltaire“, vytváří kostýmy, ilustruje časopis „Dada“ a vystavuje první nefigurativní koláže a malované reliéfy.

Hned po ukončení války odjíždí Arp do Kolína nad Rýnem, kde přivede k dadaismu svého přítele Maxe

Ernsta a malíře Baargelda, kteří se s uvedeným hnutím rychle sblíží. Společně realizují sérii Fatagaga. Po skandální výstavě v dubnu 1920 odjíždí Arp do Paříže. Tady se velmi brzy spojí se surrealisty — bude jedním z hlavních výtvarníků hnutí. Po celou tu dobu, až do smrti roku 1966, ale duch dadaismu a zkušenost s ním nepřestávají oživovat umělcovy práce, ať už se jedná o sochy, vytrhávané i jiné koláže, polychromované dřevo, či poetické eseje.

Práce ve dvou

Na začátku svého pobytu v Curychu tvoří Arp spolu se Sophií Taeuberovou geometrické koláže a výšivky. Tyto práce jsou podepisované dvěma jmény. Umělci se do svých děl snaží

co nejméně zasahovat, dávají přednost náhodě a spontánnosti. „Odmítáme vše, co představuje kopii, abychom nechali působit Základní a Samovolné principy s co největší volností. Protože se zdálo, že rozmístění plánů, jejich proporce a barvy závisí výhradně na náhodě, zjistil jsem, že se naše díla řídila, zákonem náhody,“ říká Arp.

Kurt Schwitters

(1887-1948)

Kurt Schwitters se narodil v Hannoveru 20. července 1887. Po studiu na Akademii výtvarného umění v rodném městě, Drážďanech a Berlíně začíná roku 1914 jeho kariéra portrétisty. Poté, co Schwitters objeví avantgardní hnutí (expresionismus, fauvismus, kubismus, „Der Blaue Reiter“), opouští roku 1918 tradiční malířskou tvorbu. Rozhodne se nadále nepracovat s ušlechtilými materiály (olejovými barvami, pigmenty). Své koláže vytváří z velmi různorodých odpadů, jako jsou prospekty, tramvajové lístky, kousky hadrů, výstřižky plakátů, víčka od konzerv; provázky, kartón a podobně. Od roku 1919 díla označuje jako „Merz“. Název pochází z nápisu Commerzbank, z fragmentu reklamního letáku použitého pro jednu z koláží. „Merz“ bude později označovat všechny Schwittersovy práce jak výtvarné, tak literární. V témže roce bude zorganizována první výstava „Merz“ v Berlíně pod záštitou skupiny „Der Sturm“. Ve stejné době se Schwitters sblíží s berlínským seskupením dadaistů, třebaže Huelsenbeck je proti, vytýká totiž Kurtovi nedostatek zájmu o politiku.

Od roku 1920 se Schwitters podílí na akcích skupiny, spřátelí se především s Ernstem, Baargeldem, Raoulem Hausmannem, Arpem a Hannah Höchovou. Toto datum znamená rovněž počátek práce na jedné z jeho nejoriginálnějších konstrukcí: Merzbau (bude zničena během bombardování Hannoveru). Jde o spojení sochařského, architektonického a malířského díla. Konstrukce je realizací touhy po odstranění hranice mezi uměním a životem. Merbau, vytvořená v umělcově domě, se rozrůstá, až zaujímá celý životní prostor.

V roce 1922 se Schwitters účastní kongresu konstruktivistů ve Výmaru, během něhož Tzara vyhláší zánik dadaismu. V příštím roce založí Kurt časopis „Merz“, jenž bude postupně hájit dadaismus, neoplasťicismus, De Stijl, Bauhaus a ruský konstruktivismus.

Časopis přetrvává až do roku 1932. Poté, co v Německu získá moc Hitler, je Schwitters nazýván „Kulturbol schewik“, a v roce 1937 odjíždí do Norska. Zůstane tam do roku 1940, a poté odjíždí do Velké Británie, kde 8. ledna 1948 umírá.

Třebaže dadaismus vznikl oficiálně v Curychu roku 1916, znamení, která ohlašují jeho příchod, nalezneme již v roce 1913 v některých dílech Marcela Duchampa. V onom období, a ještě intenzivněji během pobytu v New Yorku, předjímá Duchamp svým protiuměleckým postojem blížící se dadaistickou revoluci. Spolu se svým přítelem Francisem Picabiou zesměšňuje umění, či spíše představu, jakou o umění mají jeho současníci. Oba umělci postupně odmítají tradiční téma, realizaci a nakonec i umělecké techniky.

V Duchampových pracích dochází k bouřlivému rozchodu s tradičním malířstvím v roce 1913. Právě v té době, rok po vytvoření slavného Aktu sestupujícího se schodů, Č. 2, maluje umělec svoji první verzi Mlýnku na čokoládu (jinak též Strojek na mletí čokolády). Obraz vytvořený technikou olejomalby představuje naprosto banální předmět, zcela nehodný jakéhokoli zájmu. Mlýnek plní roli symbolu radosti, jaké si přinášíme sami a je svojí povahou mechanický. „;Mládenec sám mele svoji čokoládu,“ poznamenává Duchamp k mlýnku umístěnému v Nevěstě. Nejpřekvapivější ovšem není banalita předmětu. Futuristé nebo Léger (1881-1955) si přece také jako motivy svých obrazů často vybírali předměty každodenní potřeby, jež byly stejně málo „malebné“. Skutečná originalita Mlýnku na čokoládu pramení z takřka naprostého nedostatku umělecké interpretace. Duchamp uvedený předmět představil tak „ploše“, jak je to jen možné. O rok později vznikne další verze obrazu. Umělcovým záměrem bylo zcela zbavit zobrazený předmět jakéhokoli výrazu, posílit dojem,

že se jedná o „strojové provedení“, jak se vyjádřil Serge Lemoine. V obou případech zůstal titul týž, je napsán precizně, na psacím stroji přímo na obraz.

Zdá se, jako by chtěl Duchamp vytvořit naprosto „neutrální“ obraz, jenž svým nedostatkem významu a originality, ať už jde o provedení, nebo o volbu námětu, od veškerých komentářů. V další etapě zavrhně štětec, barvy a plátno. Přechází k tzv. ready-mades.

„Myslí si, že procvičování kreslení a malování je určeno pro ty naivní: Směřuje ke glorifikaci «ruky» a nic víc. To ruka za to může, a cožpak lze být otrokem vlastní niky? To, že malířství a kresba dosud tkví v bodě, ve kterém bylo písmo před Gutenbergem, je prostě nepřijatelné... V takových podmínkách je jediným řešením odnaučit se malovat a kreslit. V tom se Duchamp sám-sobě nikdy nezpronevěřil. „

ANDRÉ BRETON O DUCHAMPOVI

Za svoji kariéru Duchamp realizoval jen nevelký počet ready-mades, oněch průmyslově zhotovených předmětů, které umělcovo rozhodnutí povzneslo na úroveň uměleckého díla. Prvním z nich se stalo Jízdní kolo, jež vzniklo v roce 1913. Jedná se o kolo od bicyklu připevněné vidlicemi nahoru k taburetu. Ve skutečnosti není tento první ready-made opravdovým hotovým předmětem, protože vyžadoval intervenci umělce, který spojil dva prvky, vzájemně si zcela cizí.

A *Bruit Secret* do této kategorie také náleží. Duchamp umístil klubko provazu mezi dvě měděné destičky a spojil je čtyřmi šrouby. Jeden z jeho přátel do klubka vložil autorovi neznámý předmět.

V závislosti na změnách, které umělec provedl, se ready-made označuje jako: změněný, podpořený, poopravený, imitovaný, imitovaný-poopravený, asistovaný (jako v případě *A Bruit Secret*) nebo sloužící. Předměty, u nichž umělec neprovedl žádné změny jsou jednoduché ready-mades. Sušička lahví je první z nich. Duchamp koupil ve velkém obchodním domě sušičku lahví, přidal datum, podepsal a vystavil ji jako umělecké dílo. „Jsou ready-mades umění?“ ptá se historik umění William Rubin. „Odpověď závisí jen na našem přístupu a v oné nejednoznačnosti se skrývá jejich tajemství. Jejich zásluha spočívala v tom, že byly zpochybněny veškeré definice umění.“

Pro Serga Lemoina s sebou ready-mades nesou sérii zásadních otázek týkajících se povahy námětu, malířské faktury, volby vhodné techniky, závažnosti koncepce. Ready-made nám umožňuje položit si rovněž otázku, zda je umělecká kreace bezúčelná, zda jsou všechna řešení hodnotná, otázku po vkusu, vhodném způsobu představení a chápání umění, jež je nerozlučně spjata se svým prostředím a neexistuje samo o sobě.

Sušička lahví se ve chvíli, kdy je vynesena z muzea, stává opět užitkovým předmětem.

Malíř Robert Motherwell však na druhou stranu soudí, že je Sušička lahví vzhledem ke své formě nejkrásnějším a z pohledu výtvarného umění bezmála tím nejzajímavějším, co bylo vytvořeno v roce 1914 v sochařském umění.

Ať už se jedná o umění či nikoli, jisté je jedno: tím, že Duchamp vyňal předmět, jako je sušička lahví, z kontextu jeho užitečnosti, způsobil, že se z něj náhle stává enigmatická záležitost, ukazuje nám jej tak, jak jsme jej dosud nikdy neviděli. Díky tomu mění náš způsob vnímání.

Od roku 1914 se v pracích Francise Picabii objevují schémata motorů, kola, lisy, zuby, automobilové ventilátory, trubičky. Uvedené motivy, vypůjčené ze světa mechaniky, autor představením způsobem, který připomíná, ba někdy přímo kopíruje nákresy inženýrů.

Jak bychom měli zmíněné kompozice interpretovat? Malíř je označuje jako „mechanické“. Picabia rozhodně nemá v úmyslu opěvovat moderní technologie v duchu blízkém futurismu. Právě naopak, chce zesměšnit nekritickou víru své doby v evoluci a pokrok. Projekty představených strojů jsou naprosto absurdní, tyto stroje v žádném případě nemohou fungovat, jsou čistě výplodem umělcovy nezkrotitelné fantazie. Picabia navíc zřetelně zpochybňuje nebo sráží ona rádobí schémata. Titul umístěný přímo na plátno nemá s představeným předmětem na první pohled nic společného, tak jako v případě Poor, čerstvě natřeno. Často se také na obrazech objevují humoristické nebo matoucí nápisy. Na této kompozici můžeme nalézt slova: šílená, lyrika, sušenka, klevetnice. Picabia své „vědecké“ nákresy občas vyzdobí sexuálními symboly. Uvedené práce reprezentují protiumělecký postoj většiny dadaistů, Duchampem počínaje. Tím, že si autor zvolil za námět svých prací tak banální a tak málo „malebné“ předměty, tím, že je představil tak neosobním způsobem, nekompromisně zpochybnil umělecké konvence dvacátého století. Umělec ovšem rozhodně nevytváří svá díla narychlo a zkusmo. I přes svůj anti-estetický záměr prozrazují mimořádně zručnou ruku i oko malíře. Kompozice je dobře vypočítaná. Čisté kontury, obratná a jistá kresba nejsou pouhým výsměchem inženýrským schématům nebo nákresům architektů. Jedná se o vzpomínky na kubismus, jehož ozdob zbavený styl a železná disciplína udělaly na Picabiu obrovský dojem.

„Konečně jsem našel forum, která se zdá být nejvhodnější a která v sobě má největší symbolickou náplň. „

FRANCIS PICABIA O SVÝCH MECHANISTICKÝCH KOM POZICÍCH

V mnoha ohledech představuje rok 1922 přelomové období v Picabiově kariéře. Umělec rezignuje na mechanistické kompozice, aby svou Španělskou nocí (původní název tohoto plátna zněl Španělská láska)) započal figurativní období. O rok dříve přerušil Picabia styky s Tristanem Tzarou, „otcem“ dadaismu. Později prohlásí na dané téma: „Přerušil jsem kontakty s některými dadaisty, protože jsem se mezi nimi dusil, každý den byl stále smutnější, nudil jsem se...“ Současně se sblíží s André Bretonem (1896-1966), jenž dává najevo svůj nesmírný obdiv k jeho dílům. Podle názoru Bretona — „papeže“ surrealismu — jsou Picabiovy práce založeny na „všemocném rozmaru, odmítnutí nápodoby, vedeném touhou po svobodě, dokonce i po svobodě ‚nelíbit se‘“.

Picabia vytváří celou řadu ilustrací na obal „Littérature“, časopisu příštích surrealistů. Od roku 1923 se však začíná vzdalovat i jim. Nedokáže snášet doktrinární charakter hnutí, a už vůbec ne jeho zájem o okultismus (v oné době je velice módní hypnotický spánek). V hloubi duše Francis Picabia zůstává i příliš dadaistou, to jest skrz naskrz anarchistou a nedůvěřivcem, než aby se mohl účastnit projektů takového druhu Španělská noc, kterou vytvořil na jaře 1922, v sobě má spíše dadaistického ducha než náznaky surrealistické malířské tvorby.

Plátno se představí na Podzimním salónu, kde vyvolá velký skandál. Španělská noc působí dojmem, že podléhá konvencím tradičního figurativního stylu, ovšem to, co můžeme na plátně objevit, je mnohem provokativnější. Dílo je založeno na přísné symetrii a protikladu černé a bílé barvy. Picabia tu podle pravidel čínských stínů zobrazil dvě postavy. Vlevo vidíme černou siluetu oblečeného muže na bílém pozadí, vpravo pak bílý stín nahé ženy. Na obou siluetách se nacházejí stopy, které mají vyvolávat asociace s dírami po střelách. Na ženské postavě se navíc nalézají dva terče — jeden na místě levého prsu, druhý ve výši beder.

Dříve než se Picabia pustil do realizace uvedeného obrazu, vytvořil sérii kreseb, na nichž

spolu kontrastují klasický způsob vyobrazení a provokativní obsah. Jeden z nich znázorňoval černého koně přecházejícího za nahou ženou, jež hladí hlavu opice umístěnou na místě pohlavních orgánů koně. Picabia nás ovšem ujišťuje: „Po dosažení určité úrovně se. klasicismus, symbolismu a dadaismus setkávají a krystalizují do jednotného celku.“

„ Nejvyšším stupněm kultury je snášení protikladů.“

Francis Picabia

Max Ernst

Tvorba Maxe Ernsta v Kolíně nad Rýnem se až na několik pláten, dřevěných reliéfů a různých uměleckých předmětů skládá především z koláží.. První z nich vznikne v roce 1919. Je vytvořena z katalogů zásilkové služby, encyklopedií, novin, foto-grafií a rytin. Originalita Ernstových koláží nespočívá v použití zvláštního materiálu a už vůbec ne lepidla. Jak prohlásil Ernst, „Peří tvoří opeření, ale lepidlo koláže ne“ (slovní hříčka, francouzské slovo „collage“ pochází z výrazu „colle“, čili lepidlo).

Podle Ernsta je koláž založena na „náhodném setkání dvou skutečností na nepřiměřeném pozadí“. Tato definice je zjevným odrazem slavné Lautréamontovy (1844-1870) sentence: „Krásný jako náhodné setkání šicího stroje a deštníku na pitevním stole.“ Ernst kráčí ve stopách autora „Maldororovy písně“ a klade důraz na pojem náhody proto, že chce — podobně jako jiní dadaisté — skoncovat se všeobecně uznávaným zásadou, podle něhož je umění založeno především na technice, na umělcových schopnostech. Pokud jde o sblížení skutečností, které jsou si cizí, jedná se mu především o zpochybnění racionálních pravidel zobrazení. Tím, že na sebe Ernst na sebe vrství různorodé prvky, daří se mu docílit pravděpodobných forem, jak o tom svědčí práce Ohne Titel. V Ernstových kolážích, na rozdíl od papiers collés kubistů nebo „Merz“ asambláží Schwitterse — hrají názvy důležitou roli. Jedná se o fragmenty dadaistických básní, extravagantní instrukce nebo banální popisy. Někdy jsou krátké, jindy dlouhé, občas je malíř píše přímo na koláž, často rediguje v několika jazycích. Některé z nich jsou podle Rubinova popisu samy o sobě „slovními kolážemi, zkonstruovanými způsobem, jenž připomíná koláže výtvarné“. Titul se stává rovněž příležitostí k posílení humorné stránky díla, která je základní součástí koláží a často se stává, že obraz a titul spolu nemají nic společného. Ernst se přidává k Picabiovi,

jenž s takovou oblibou dával svým „banálním“ obrazům rafinované názvy a který říkal: „V mém díle je subjektivní exprese obsažena v titulu. Obraz je pouze předmět.“ Je paradoxem, že „Ohne Titel“ znamená německy „Bez názvu“.

„ Koláž, tak jak ji chápeme dnes, je čímsi zcela odlišným od papiers collés kubistů.“

ARAGON O KOLÁŽÍCH MAXE ERNSTA

Po demobilizaci se Max Ernst věnuje ve své tvorbě takřka výhradně kolážím. Celou řadu z nich představí André Breton se svými přáteli na výstavě zorganizované v Paříži roku 1921. V následujícím roce se Max Ernst do francouzské metropole přestěhuje. V té době se opět vrací k tradičnímu malířství. Díky geografické vzdálenosti získává také distanc vůči dadaismu a velice se sblíží s příštími surrealisty. Přechází tehdy od dadaismu k surrealismu: mezi lety 1924 a 1938 se Ernst stává jednou z hlavních postav surrealistického malířského umění.

Ernstův návrat k malování se časově sbíhá s rostoucím vlivem Giorgia de Chirica na jeho dílo. Již v dřívějších letech vycházel umělec z prací tohoto italského malíře, jehož význam měl díky reprodukcím možnost poznat již roku 1919. Z marginálního vlivu se od roku 1922 stává vliv dominantní. Ohlas de Chiricova světa lze objevit v mnoha Ernstových kolážích, bylo však mnohem snazší zapojit jej do pláten než do specifického prostoru výtvarných koláží.

Kupříkladu na obraze Pieta aneb noční revoluce se tvář klečícího muže k nerozeznání podobá obličejí postavy z jednoho z nejznámějších de Chiricových obrazů — Mozku dítěte. Max Ernst se od svého předchůdce ovšem odlišuje rouhavým rozměrem svého díla, převzatým z dadaistického období. Ve skutečnosti je Pieta aneb noční revoluce spíše parodií, jež se vysmívá jednomu z nejdůležitějších témat tradiční křesťanské ikonografie, než složením holdu zakladateli metafyzického malířství. Ve své prapo-divné Pietě nahradil Ernst Pannu Marii anonymní postavou v klobouku a Krista mladým mužem oblečeným do kalhot barvy krve. Jde ještě dále a do zadního plánu situuje siluetu naskicovanou na horním konci schodů a sprchu.

Podobně jako na dalším prezentovaném obraze, Ubu imperátor, inspirovaném burleskní postavou vytvořenou Alfredem Jarrym (1873-1907) v jeho knize „Král Ubu“, vidíme působení anarchistického ducha vlastního revoltě dadaismu.

„Podobám se vejci,
dýni nebo letícímu meteoritu, kutálím se po téhle zemi, kde si
budu dělat, co se
mi zlíbí.“

Z „KRÁLE UBU“ ALFREDA JARRYHO

Hans Arp

Teprve v roce 1915, po mnoha uměleckých pokusech, nalezne Hans (Jean) Arp svůj vlastní styl. V té době odchází z Německa do švýcarského Curychu. Realizuje první nefigurativní koláže, které mají volbou materiálů blízko ke kubistické estetice. Jejich kompozice naopak odkazuje přímo k dílům Vasilije Kandinského (1866-1944) a tvorbě Roberta Delaunaye (1885-1941). Arp poznal zmíněné malíře o několik let dříve, ovšem ze způsobu, jakým Arp zpracovává a spojuje uvedené zdroje inspirace, vyplývá něco, co dosud neexistovalo. Originalita jeho prací se projeví již za několik měsíců.

Jeho výtvarný jazyk byl zpočátku silně geometrický, postupně se ovšem vyvíjí směrem k mnohem „organičtější“, splétajícím se formám. V této evoluci komentátoři jeho díla správně rozpoznali vzrůstající vliv Kandinského. Je ovšem třeba upřesnit, že prostor, jak jej vypracoval Arp, je mnohem jednodušší a stabilnější. Oválné linie a arabesky v něm hrají mnohem důležitější roli. Prozrazují vliv Modern Style, a zejména Belgičana Henryho van de Velde (k asociacím s 1863-1957).

Od roku 1916 se Arp obrací k novým technikám. Realizuje kresby tuší, především ale dřevěné reliéfy, slepované a malované Ripolinem (průmyslová barva).

Kresby tuší jsou od počátku abstraktní, tvary vyřezávané ze dřeva jsou však nejprve figurativní a teprve postupně se zbavují naturalistických souvislostí. Ke zmíněnému osvobození dochází v roce 1917. I přes svoji hlubokou abstraktnost ale reliéfy vybízejí rostlinnými formami, zvířaty, ba dokonce lidskými bytostmi, přičemž ovšem ničím nepřipomínají

tradiční sochařská díla.

Na druhé straně mají reliéfy z curyšského období nepravidelné a zvlněné kontury, kdežto díla, jež vznikají ve dvacátých letech, působí konvenčnějším dojmem a budou prezentována v obdélníkových rámech.

„ Dada stojí na straně
lenění ,beze smyslu`,
což však neznamena,
že je to nesmyslné.
Dadaismu chybí smysl,
podobně jako přírodě.“

Hans Arp

Technická poznámka

Polychromované dřevěné reliéfy překvapí svými velice živými a jednolitými barvami (trochu připomínají barevné skvrny typické pro syntetické období kubismu). Skutečně se zdá, že kromě výjimečného použití pointilistické techniky nanáší Arp barvy mechanickým způsobem. Barvám chybí nuance a stínování, nevidíme ani stopy po štětcu. Jako většina dadaistických umělců směřuje Arp k co nejneosobnějšímu provedení, jež by „neukazovalo život ruky“.

Kurt Schwitters

Schwitters nachází skutečně svůj styl teprve v roce 1919, ve svých čtyřiceti letech. Dříve si umělec osvojoval různé poslední inovace moderního malířského umění. Meditoval nad abstrakcí, expresionismem a díly Paula Klee (1879-1940), především se však zajímal o techniky koláže, které vypracovali kubisté, futuristé a konstruktivisté. Z oné různorodé sbírky vznikají později velice osobité koláže, jež označuje jako „Metz“, aby tak zdůraznil jejich specifičnost. Pozadí těchto asambláží je většinou malované. Koláž jako výrazový prostředek již sice objevili dříve jiní umělci, Schwitters ale zcela změnil přístup k ní. Až do krajnosti rozvíjí to, co Picasso a Braque sotva postřehli, předvádí, že jakýkoli materiál, i ten nejbanálnější, nejvíce postrádající význam, může být zapojen do jeho „Merz“.

Schwitters vysvětluje volbu uvedeného slova takto: „Nechápal jsem, proč by stare jízdenky, lístky z šatny, provázky a kousky kol, knoflíky a jiná veteš nalezená na půdách a smetištích nemohly být stejně dobrým materiálem pro malířskou tvorbu jako průmyslově produkováne barvy... Nazval jsem svá nová díla ‚Merz‘. Je to druhá slabika slova Commerzbank. Byla vidět na obraze ‚Merz‘, díle, na němž bylo pod abstraktními útvary přilepené slovo ‚Metz‘ vystřižené z reklamy na Commerzbank. Výraz ‚Merz‘... se stal součástí obrazu, musel tam být. Je logické, že jsem nazval obraz, ve kterém bylo zmíněné slovo, Obraz Merz, stejně jako jsem obraz se slovem ‚i‘ označil za Obraz I. A později v Berlíně, když jsem poprvé vystavoval ty slepovane a sestavované obrazy ve Sturm, hledal jsem společný název pro svůj nový styl, protože k charakterizování svého díla jsem nemohl používat staré termíny jako expresionismus, kubismus, futurismus a podobně. Tak jsem tedy celou svou tvorbu jako žánr nazval podle onoho typického obrazu — obrazy ‚Merz‘. Později jsem použití slova ‚Merz‘ rozšířil, nejprve na poezii..., potom také na další projekty. Nyní se sám jmenuji ‚Merz‘.“

„ «Kdo jste? »

«Jsem malíř, vytvářím obrazy pomocí hřebíků.“

SCHWITTERS V ROZHOVORU S RICHTEREM

Schwittersovy koláže nás překvapí především tím, že jsou vytvořeny z anti-materiálů, z odpadů. Především z tohoto důvodu z nich dýchá duch dadaismu, jenž se vyznačuje mimo jiné svým antiestetickým přístupem. Jeho koláže ale mají navíc vlastní charakteristické rysy:

1) Často jsou pouze nevelkých rozměrů, tak jako Zuban Merz 3 66 — malé formáty bývají tehdy spojovány se Schwittersem, stejně často jako s Paulem Klee. Zmíněné malé rozměry nejsou zapříčiněny pouze materiály, z nichž vznikly; hlavním jejich zdůvodněním je intimní atmosféra, kterou chce umělec mezi divákem a uměleckým dílem navodit. Svými nevelkými kolážemi Schwitters diváka vybízí, aby se s nimi sblížil.

2) Na rozdíl od papiers collés vytvářených kubisty nejsou „Merz“ koláže téměř nikdy vytvořeny kompletně z vytrhávaných papírů (tiskoviny, prospekty, reklamy...). Stejně

jako další dadaisté chce i Schwitters desakralizovat umělecké gesto a snaží se, aby ruční práce byla co nejméně patrná. Vystřihuje tedy své papíry nůžkami.

3) Kurt Schwitters někdy dává svým kompozicím mnohem větší chromatickou intenzitu, než mají ty nejbarevnější koláže kubistů (např. Juana Grise).

4) A konečně, jeho koláže jsou sice vytvořeny z ledasčeho, ovšem rozhodně ne ledasjak. Ačkoli působí dojmem úplné spontánnosti a náhodnosti, ve skutečnosti je autor konstruuje velice rafinovaným způsobem, v závislosti na formě a barvě použitých odpadů.

Technická poznámka

Největší Schwittersovou inovací je realizace koláží z „čehokoli“. A tak můžeme mezi materiály, jež použil, nalézt nejrůznější tiskoviny — jeho oblíbené suroviny (prospekty, reklamy, etikety z láhví, hlavičky dopisů, tramvajové jízdenky, fragmenty plakátů, balící papír), ale i hadříky, kousky dřeva, kovu nebo kaučuku, víčka od konzerv, provázky, útržky kartónu. Tyto materiály jsou spojeny překvapivým způsobem a mohou být ještě umocněny grafickými nebo malovanými motivy.

„ Schwitters dělá umění ze všeho, a to bez výjimky, aniž by dával přednost kterémukoli materiálu nebo výrazovému prostředku, jež by byl vnímán jako ušlechtlejší než ostatní.“

SERGE LEMOINE, 1986

Fotomontáže

Významnější dadaističtí umělci, Kurtem Schwittersem počínaje, přes Hanse Arpa, Raoula Hausmanna, Francise Picabiu a Maxem Ernstem konče, realizují nejrůznější typy koláží. Tento zájem o ně pramení nepochybně z toho, že jedním z nejdůležitějších cílů revolty dada je zničení mýtu tvorby ex nihilo. Žádný z výrazových prostředků nevykazuje lépe než koláž, že tvorba v podstatě vždy zůstává transformací, interpretací nebo reinterpetací inventáře již existujících forem.

Kromě toho dadaisté, tak jako mnoho jiných umělců dvacátého století, ovšem mnohem

radikálnějším způsobem, kritizují váhu, jež bývá tradičně přikládána technice a virtuozitě provedení. V jejich kolážích je provedení odsunuto do pozadí. Třebaže však koláž vliv tvůrce omezuje, rozhodně jej neeliminuje zcela. Svědčí o tom kupříkladu Elasticum Raoula Hausmanna (1886-1970) nebo Dada-Rundschau Hannah Hächové (1889-1978): vše je pečlivě propočítané, aby to vyvolalo silný vizuální šok — iracionální souvztažnosti, skandální spojení, provokativní nápisy, zábavné efekty.

Fotomontáž je nový, samostatný druh koláže, který v Berlíně na konci roku 1918 vymyslel právě Raoul Hausmann. Členové berlínské skupiny dadaistů (Hannah Höchová, Georges Grosz a John Heart-field) si tuto novou techniku velice oblíbili. Spíše bychom ji měli označit za „fotokoláž“, protože montáž bývá prováděna ručně (a ne pouze fotografickou metodou, jak je to možné dnes). A navíc, třebaže zmíněné fotomontáže nejčastěji spojují fotografické materiály, někdy obsahují také jiné prvky (různé tiskoviny, katalogy, ilustrované časopisy, ale i kresby, fragmenty obrazů či rytiny).

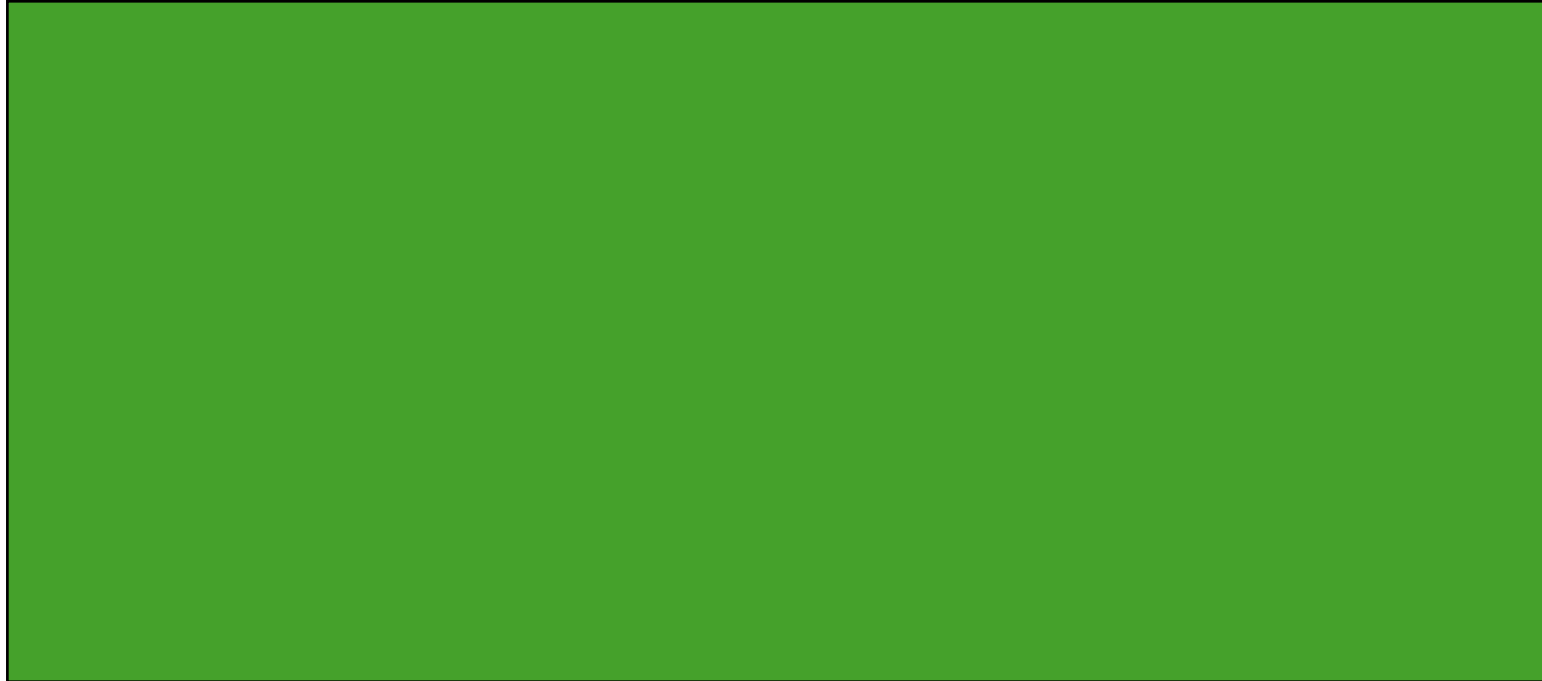
Uvedenou technikou dadaisté atakují společnost, neboť mění smysl jeho vlastních komunikačních prostředků. Berlínská buržoazie objevuje typografický charakter svých novin, reklamní fotografie a vůbec celý svůj myšlenkový svět převrácený vzhůru nohama.

Fotokoláže by dozajista nikdy nespátřily světlo světa bez Braquových a Picassových papiers collés, ovšem tyto dvě techniky si nejsou vzájemně podobné. Kubisty zajímaly zejména formální úvahy, kdežto politicky angažovaní dadaisté z Berlína chtěli především zformovat obžalobu své epochy. Důležitá tedy není hra forem, nýbrž čitelnost toho, co je v jejich dílech představeno.

DADAISMUS (1916-1922)

Dadaismus, efemérní, mezinárodní hnutí druhého desetiletí XX. století, představovalo zpočátku především způsob života mladých umělců, kteří vystupovali proti duchu své doby. Na rozdíl od svých takřka současníků — kubismu a futurismu, nechtěl být dadaismus nikdy považován za avantgardní hnutí, a tím méně vstoupit do jakékoli tradice, třeba by byla sebevíce modernistická. Dadaismus se ovšem přesto stane směrem pro umění významným.

Co mají společného koláže Maxe Ernsta a reliéfy Hanse Arpa? Ready makes Marcela Duchampa a fotokoláže Raoula Hausmanna či Hannah Höchové? Anebo mechanistické kompozice Francise Picabii a „Merz“ asambláže Kurta Schwitterse? Vůbec nic. Nic, kromě ničím neomezené touhy po svobodě. Právě jí vděčí dadaisté za tak početné řady následovníků.



Použitá literatura:

„Největší malíři – DADAISMUS“ – č.103, týdeník, ISSN: 1212-8872



KONEC PREZENTACE