**ΣΕΛΙΔΑ 3η**

**Edward S. Campell**

**ΝΤΑΝΤΑ**

**Το κίνημα της ρήξης**

**Μετάφραση:**

**Λεωνίδας Καρνέζης**

**Εκδόσεις Κολχίς**

**Αθήνα 2016**

**ΣΕΛΙΔΑ 4η**

Τίτλος πρωτοτύπου:

Edward S. Campell, *Dada: Radicalism in the Arts*, Random House, NY, 2010.

Επιμέλεια κειμένου: Δήμητρα Ρουσωτά

Καλλιτεχνική επιμέλεια: .........(όνομα σπουδαστή/τριας)

Εκτύπωση: Αφοί Καλογήρου Α.Ε.Ε.

Βιβλιοδεσία: Ν. Μαράκης & Σια Ε.Π.Ε.

ISBN: 977-960-556-876-8

© 2016 Εκδόσεις Κολχίς Α.Ε.

Αθήνα: Κιάφας 18, 10678

Τηλ: 210 381 2234

e-mail: [colhispubl@info.gr](mailto:colhispubl@info.gr)

www: colhispublications.gr

Απαγορεύεται η αναδημοσίευση ή αναπαραγωγή του παρόντος έργου στο σύνολό του ή τμημάτων του με οποιανδήποτε τρόπο σύμφωνα με τις διατάξεις του ν.2121/1993 και της Διεθνούς Σύμβασης Βέρνης-Παρισιού που κυρώθηκε με τον ν.100/1975 για τα Δικαιώματα Πνευματικής Ιδιοκτησίας.

**ΣΕΛΙΔΑ 5η**

**Ευχαριστίες**

Πολλοί άνθρωποι με βοήθησαν σε αυτό το βιβλίο. Ο George Andreou είναι ο καλύτερος επιμελητής που είχα ποτέ καθώς και ένας εξαίρετος τεχνίτης του λόγου. Η Tina Bennett, η διαχειρίστρια των έργων μου, καταλαβαίνει τους συγγραφείς που εκπροσωπεί καλύτερα από ότι οι ίδιοι τον εαυτό τους. Η υποστήριξη του κοσμήτορα David Schizer έκανε δυνατή τη συγγραφή αυτού του βιβλίου και ευχαριστώ θερμά όλο το εκπαιδευτικό προσωπικό της Νομικής σχολής του πανεπιστημίου Κολούμπια για την ενθάρρυνση και την κατανόησή τους. Ευχαριστώ τους αρχισυντάκτες του περιοδικού *Slate*, ιδιαίτερα δε τον Jacob Weisberg, τη Dahlia Lithwick και τον Josh Levin που μου παρείχαν τον χώρο για να δοκιμάσω τις διάφορες ιδέες που περιέχονται εδώ.

Οι βοηθοί μου στην έρευνα, τόσο στο πανεπιστήμιο Κολούμπια όσο και στο ίδρυμα New America, μου παρείχαν ανεκτίμητη υποστήριξη. Η πρωταρχική ομάδα περιελάμβανε τον Hailey DeKraker, ως επικεφαλής ερευνητή, τον Alex Middleton, ο οποίος έφερε στο φως όλα τα πρακτικά της δίκης για την εταιρία Hush-A-Phone και τον Luis Villa. Επιπρόσθετη βοήθεια είχα αργότερα από την Anna- Marie Anderson, την Kendra Marvel και τον Judd Schlossberg, που ανέσυραν σημαντικές πληροφορίες την ύστατη στιγμή. Η Faith Smith στο ίδρυμα New America και η ερευνητική ομάδα της βρήκαν υλικό που δεν μπορούσα να φανταστώ ότι υπήρχε. Ευχαριστώ επίσης τη βιβλιοθήκη του πανεπιστημίου UCLA, όπου βρίσκεται το αρχείο Hodkinson. Ο πολυτάλαντος και τυρρανισμένος Stuart Sierra σχεδίασε τα διαγράμματα. Ευχαριστώ επίσης τους βιβλιοθηκονόμους της βιβλιοθήκης της Νομικής σχολής του πανεπιστημίου Κολούμπια που μου διέθεταν έγκαιρα ότι ζητούσα, το προσωπικό της βιβλιοθήκης της Νομικής σχολής του πανεπιστημίου Στάνφορντ και τη Lily Evans του εκδοτικού οίκου Knopf.

Η Kathryn Tucker έκανε από την αρχή σημαντικές παρατηρήσεις και με βοήθησε να αποκρυσταλώσω στη σκέψη μου την ιδέα του Κύκλου, που αποτελεί τον πυρήνα του βιβλίου. Ο Scott Hemphill έκανε ιδιαίτερα χρήσιμα σχόλια σε δύο διαφορετικές περιστάσεις και μου παρείχε συνεχή βοήθεια σε οικονομικές απορίες μου. Ευχαριστώ τον Richard John, ειδήμονα στην ιστορία της Μπελ, που με έσωσε από πολλά λάθη και τον Robert Hard, έναν γενναιόδωρο άγνωστο που μου έστειλε ένα κατάλογο με τυπογραφικά λάθη του κειμένου. Εκφράζω την ευγνωμοσύνη μου στον Jon Lebowitz, πρόεδρο της Ομοσπονδιακής Επιτροπής Εμπορίου, που μου έδωσε την ευκαιρία να του παρουσιάσω τα προβλήματα που τίθονται σε αυτό το βιβλίο, όπως και στα μέλη της «άκρως απόρρητης» ομάδας του νόμου για το Ίντερνετ, οι συζητήσεις των οποίων αναφέρθηκαν στα τελευταία κεφάλαια· ωστόσο, όλες οι γνώμες του βιβλίου είναι δικές μου και όχι της Επιτροπής. Επιπλέον βοήθεια, ιδέες και παρατηρήσεις προήλθαν από τους Larry Lessig, Chris Libertelli, Charles Sabel, Derek Slater, Michael Heller, Andrew McLaughlin, Jennifer 8. Lee, Siva Vaidhyanathan, Hal Edgar, Diana Sanchez, Robert Wright, Richard Posner, Judith Judge, David Wu, Robert Davis, Ed Felten, Howard Shelanski, Joseph Farrell και Louis Wolcher. Αισθάνομαι, επίσης, βαθειά υποχρεωμένος σε αρκετούς συγγραφείς, κάποιους από τους οποίους δεν γνώρισα ποτέ, αλλά που μου έστειλαν ιδιαίτερα βοηθητικές ιστορίες των επικοινωνιών και των ΜΜΕ: τους Paul Starr, Katie Hafner, Matthew Lyon, Milton Mueller, Connie Brooks, Lawrence Lessing, Thomas White, Ken Auletta, Herbert N. Casson και πολλούς άλλους, Παρουσίασα πρώιμες εκδοχές του παρόντος βιβλίου σε ομιλίες στο ίδρυμα New America Foundation, στη Νομική σχολή του πανεπιστημίου Κολούμπια, στο πανεπιστήμιο της Ουάσινγκτον, στο τμήμα επικοινωνίας του πανεπιστημίου Στάνφορντ, στο Ινστιτούτο Διεθνών και Ευρωπαϊκών Σχέσεων στο Δουβλίνο και στη Νομική σχολή του πανεπιστημίου Γουέστ Βιρτζίνια.

Κρατώ τις βαθύτερες ευχαριστίες μου για την Kate, την αγαπημένη μου γυναίκα και συμπαραστάτρια σε όλα, της οποίας η υπομονή και πίστη στις προσπάθειές μου υπήρξαν θεμελιώδεις.

**Εισαγωγή**

Στη διάρκεια του Α´ παγκοσμίου πολέμου εμφανίστηκε ένα ρεύμα αναζήτησης θεμάτων και περιεχομένου για τη ζωγραφική από τον κόσμο της φαντασίας. Η Ζυρίχη, στην ουδέτερη Ελβετία, ήταν ένα σημαντικό καλλιτεχνικό κέντρο, στο οποίο αναπτύχθηκε μια ζωγραφική, λογοτεχνία, ακόμη και μουσική του φανταστικού και του παράλογου. Στην πόλη αυτή έτυχε να συναντηθούν το 1915 πολλοί νεαροί καλλιτέχνες, σχεδόν όλοι σε ηλικία μεταξύ 20 και 30 ετών, εξόριστοι λόγο του πολέμου που σάρωνε την Ευρώπη.[[1]](#footnote-1)

Ανάμεσά τους ήταν οι γερμανοί συγγραφείς Ούγκο Μπαλ (Hugo Bal) και Ρίχαρντ Χίλσενμπεκ (Richard Huelsenbeck), οι Ρουμάνοι Τριστάν Τζαρά (Tristan Τζαρά), ποιητής, και Μαρσέλ Γιανκό (Marcel Γιανκό), ζωγράφος - γλύπτης, ο αλσατός ζωγράφος, γλύπτης και ποιητής Ζαν Αρπ (Jean [Hans] Arp) και ο γερμανός ζωγράφος Χανς Ρίχτερ (Hans Richter), που θα γινόταν ένας σημαντικός πειραματικός κινηματογραφιστής. Με τον ντανταϊσμό της Ζυρίχης συνδέθηκαν πολλοί άλλοι ποιητές και ζωγράφοι, αλλά αυτοί ήταν οι ηγέτες του κινήματος.[[2]](#footnote-2) Με τις διαδηλώσεις τους, τις δημόσιες απαγγελίες ποιημάτων, τις συναυλίες θορύβου, τις εκθέσεις ζωγραφικής και τις δημοσιεύσεις επιτέθηκαν εναντίον όλων των παραδόσεων και προκαταλήψεων της δυτικής τέχνης και λογοτεχνίας.[[3]](#footnote-3) Συγκεντρωμένοι στη Ζυρίχη, οι νεαροί αυτοί άνδρες και γυναίκες θέλησαν να εκφράσουν την αντίθεση τους στη μαζική εθνικιστική υστερία και τον παραλογισμό ενός παγκοσμίου πολέμου, μέσα από φόρμες που θα μπορούσαν να είναι μόνο αρνητικές, αναρχικές και καταστροφικές. Αλλά από την πρώτη στιγμή οι ντανταϊστές έδειξαν μια σοβαρότητα στις προθέσεις τους και μια αναζήτηση νέας οπτικής και νέου περιεχομένου, με συνέπειες πολύ πιο μακροπρόθεσμες από τη στιγμιαία επιθυμία να προσβάλλουν την υπεύθυνη για τον Μεγάλο πόλεμο αστική πλουτοκρατία.[[4]](#footnote-4) Αυτό δεν σημαίνει ότι η κινητήρια δύναμη στις διαδηλώσεις των ντανταϊστών δεν ήταν μια πρωτοφανής μορφή παράλογου χιούμορ. Η πλούσια εφευρετικότητα αυτού του χιούμορ κρυβόταν πίσω από όλες τις εκδηλώσεις των ντανταϊστών – είτε στην απαγγελία ποιημάτων με λέξεις χωρίς νόημα κάτω από τον εκκωφαντικό θόρυβο των μηχανών, είτε σε παράλογες παραστάσεις θεάτρου ή καμπαρέ, στην ανάγνωση λογοτεχνικών κειμένων χωρίς νόημα, ή στη δημιουργία πινάκων ζωγραφικής με ανεξέλεγκτες κινήσεις, πέρα από κάθε έλεγχο της λογικής. Πίσω από όλα αυτά όμως κρυβόταν μια σοβαρή πρόθεση: η κριτική επανεξέταση όλων των παραδόσεων, των προϋποθέσεων, των κανόνων, της λογικής βάσης, ακόμη και των ίδιων των εννοιών της τάξης, της ενότητας και του ωραίου, που είχαν καθορίσει τη δημιουργία έργων τέχνης σε όλη την ανθρώπινη ιστορία.[[5]](#footnote-5)

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ

**Από τη Ζυρίχη στη μεσοπολεμική Ευρώπη**

Το πιο βίαιο και αμφιλεγόμενο καλλιτεχνικό κίνημα του 20ού αιώνα είναι χωρίς αμφιβολία ο ντανταϊσμός. Δεν μπορεί να μελετηθεί όπως οι άλλες τάσεις στην τέχνη της εποχής, αφού ο κυριότερος θεωρητικός του, ο Τριστάν Τζαρά επέμενε ότι το νταντά ήταν και είναι περισσότερο «μια κατάσταση του νου», παρά μια τεχνική ή ένα στυλ. Οι πρώτες εκδηλώσεις του νταντά έγιναν το 1915-1916 στη Ζυρίχη και τη Νέα Υόρκη, σε δυο δηλαδή πρωτεύουσες κρατών που είχαν διατηρήσει την ουδετερότητά τους κατά τη διάρκεια του Α´ Παγκοσμίου Πολέμου.[[6]](#footnote-6) Το πνεύμα του ντανταϊσμού εκδηλώθηκε με τους καλλιτέχνες, συγγραφείς, ποιητές που εξέφραζαν με την τέχνη τους την αντίδρασή τους στον πόλεμο, στην υποκρισία και σε ο,τιδήποτε θεωρούσαν ως υπαίτιο για την καταστροφή. Έτσι, μέσα από το κίνημα εκφραζόταν η αντίδραση, η ολοκληρωτική απόρριψη για ο,τιδήποτε ήταν λάθος, ακόμα και για τον ίδιο τον ευρωπαϊκό πολιτισμό που φαινόταν να πηγαίνει προς την αυτοκτονία. Σε μερικές από τις πιο χαρακτηριστικές παρατηρήσεις για την τέχνη που διατύπωσαν οι ντανταϊστές στα μανιφέστα τους, είναι φανερή η απογοήτευση, η κούραση και η πικρία, αλλά και η ελπίδα ότι με την αρνητική αυτή στάση θα μπορέσει να ξεπεραστεί η κρίση του κόσμου, στον οποίο ανήκουν.[[7]](#footnote-7) Πρόκειται για ένα κίνημα αντι-τέχνης, αναρχικό, μηδενιστικό και ανατρεπτικό, αφού επιδιώκει να αποδεσμεύσει τον άνθρωπο από τις καταστροφικές συμβάσεις του περιβάλλοντος, όλες τις παραδοσιακές αντιλήψεις για το καλό γούστο στη λογοτεχνία και τις καλές τέχνες, όλα τα πολιτικά πρότυπα και σύμβολα μιας κοινωνίας που τη θεωρούσαν ετοιμοθάνατη και μοιάζει πολύ με τη δική μας![[8]](#footnote-8)

Η επίσημη εμφάνιση του νταντά τοποθετείται στις 5 Φεβρουαρίου του 1916, όταν ο Ούγκο Μπαλ, ποιητής, μουσικός και θεατρικός παραγωγός, άνοιξε το *Cabaret Voltaire* στην Ζυρίχη. Μια αγγελία που μπήκε στις εφημερίδες προσκαλούσε όλους τους δυσαρεστημένους να ενωθούν κάτω από το όνομα του Voltaire (1694-1778), του μεγάλου γάλλου συγγραφέα και φιλοσόφου του 18ου αιώνα. Η ανταπόκριση υπήρξε τόσο άμεση, ώστε λίγο καιρό αργότερα, ο Μπαλ ανήγγειλε ότι το *Cabaret* λειτουργούσε για να θυμίζει στον κόσμο «ότι υπάρχουν και ανεξάρτητοι άνθρωποι, που ζουν για άλλα ιδανικά, πέρα από τον πόλεμο και τον εθνικισμό».[[9]](#footnote-9)

Η προέλευση του ονόματος του κινήματος δεν έχει ακόμα επιβεβαιωθεί. Υπάρχουν πολλές μαρτυρίες για το πώς ανακαλύφθηκε η λέξη νταντά. Η πιο γνωστή και διασκεδαστική είναι αυτή του Ζαν Αρπ:

Δηλώνω ότι ο Τριστάν Τζαρά βρήκε τη λέξη στις 6 Φεβρουαρίου του 1916 στις 6 το απόγευμα. Ήμουνα και εγώ μαζί με τα δώδεκα παιδιά μου, όταν ο Τζαρά για πρώτη φορά πρόφερε τη λέξη αυτή, που μας γέμισε με δικαιολογημένο ενθουσιασμό. Αυτό συνέβη στο *Café de la Terrasse* στη Ζυρίχη και εγώ είχα ένα brioche στο αριστερό μου ρουθούνι.» Μια άλλη εκδοχή έδωσε ο Χίλσενμπεκ, που είπε ότι αυτός και ο Μπαλ συνάντησαν τη λέξη τυχαία μόνο με την τοποθέτηση ενός μαχαιριού στις σελίδες του λεξικού Larousse.[[10]](#footnote-10)

Τέλος, στο ημερολόγιό του ο Ούγκο Μπαλ γράφει:

Ο Τζαρά ανησυχεί για το περιοδικό. Η πρότασή μου να το ονομάσουμε νταντά έγινε δεκτή. νταντά σημαίνει στα ρουμάνικα «ναι! ναι!», στα Γαλλικά το παιδικό ξύλινο αλογάκι. Στα Γερμανικά είναι ένα σύμβολο ανοησίας και αφέλειας.[[11]](#footnote-11)

Η λέξη νταντά προέκυψε στην παρέα του *Cabaret Voltaire* από τα επαναλαμβανόμενα da, da, da, (ναι, ναι, ναι) στις συζητήσεις μεταξύ των Τζαρά και Γιανκό στα ρουμάνικα. Ο [Τριστάν Τζαρά](https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%A4%CF%81%CE%B9%CF%83%CF%84%CE%AC%CE%BD_%CE%A4%CE%B6%CE%B1%CF%81%CE%AC) έδωσε τη δική του εκδοχή λέγοντας «*Μία λέξη γεννήθηκε, κανείς δεν ξέρει πώς*». Το μοναδικό γεγονός γύρω από τον όρο νταντά είναι πως πρωτοεμφανίστηκε τυπωμένος στο Καμπαρέ Βολταίρ στις [15 Ιουνίου](https://el.wikipedia.org/wiki/15_%CE%99%CE%BF%CF%85%CE%BD%CE%AF%CE%BF%CF%85) του [1916](https://el.wikipedia.org/wiki/1916).[[12]](#footnote-12)

Ανεξάρτητα από τον τρόπο με τον οποίο δόθηκε η ονομασία στο κίνημα, είναι γεγονός ότι ο όρος νταντά είχε χαρακτηριστικά που ήσαν κατάλληλα γι’αυτήν την τάση, όπως π.χ. η ρουμανική σημασία, αφού ο Τριστάν Τζαρά που ήταν Ρουμάνος ήταν η ψυχή του κινήματος, καθώς και η σχέση με την παιδική ηλικία που δηλώνει τη διάθεση για παιχνίδι ή την εξάρτηση από τον ένστικτο.

Οι ντανταϊστές πίστευαν ότι η λογική και ο ορθολογισμός είχαν οδηγήσει στη συμφορά του παγκόσμιου πολέμου και ότι ο μόνος δρόμος για τη σωτηρία ήταν μέσω της πολιτικής αναρχίας, των φυσικών συναισθημάτων, του αυθορμητισμού και του παραλόγου. Εξωτερικά έδειχναν, από μια άποψη, να επιστρέφουν στην εσωτερική αναγκαιότητα του Καντίνσκυ, το πνευματικό στοιχείο στην τέχνη, αλλά ο ντανταϊσμός, τουλάχιστον στη φάση της σύλληψης του, ήταν αρνητικός και πεσιμιστικός.[[13]](#footnote-13)

*Η αντι-Τέχνη του νταντά*

Υπήρξε λοιπόν ένα κίνημα, που φύτρωσε κατά την διάρκεια της δεύτερης δεκαετίας του εικοστού αιώνα, το οποίο λίγο πολύ επεδίωξε να καταφύγει – για πρώτη φορά – στις δυνάμεις του τυχαίου και να γκρεμίσει κάθε αίσθηση νοήματος! Ένα κίνημα που είχε μοναχά έναν κανόνα, ο οποίος δήλωνε απερίφραστα: «δεν υπάρχουν πια κανόνες».[[14]](#footnote-14)

Το νταντά ξεπήδησε από τις στάχτες του πολέμου. Ήταν η παλινδρόμηση στην παιδική ηλικία και στην αθωότητα της, μα και μια ριζοσπαστική μορφή αντίδρασης. Διακήρυττε την καταφυγή στο ά-λογο, αντανακλώντας τον παραλογισμό της μαζικής ανθρωποσφαγής, μα πηγαίνοντας κόντρα σε αυτήν.[[15]](#footnote-15) Ο εργαλειακός νους είχε αποτύχει – ο άνθρωπος χρησιμοποιούσε την νόηση του στα πλαίσια της καταστροφής, σχεδίαζε όπλα και επιθέσεις, η λογική εξυπηρετούσε τον σκοπό της δύναμης, είχε μετατραπεί σε υπηρέτη που έσκυβε ευλαβικά το κεφάλι στους αφέντες, στο φονικό ζεύγος του Εθνικισμού και της Επέκτασης. Στον ψυχρό, ορθολογικό υπολογισμό της μαζικής καταστροφής πήγε κόντρα το νταντά, προτάσσοντας το ελεύθερο, το αυθόρμητο, το μη-νόημα σε μια εποχή που είχε χάσει κάθε νόημα. Ο ορθός λόγος είχε αποτύχει. Ζήτω το Νταντά!

Ήδη από τα μισά του 19ου αιώνα η τέχνη είχε προκαλέσει με τις καινοτομίες και τα νεωτεριστικά κινήματα της. Η αρχή είχε γίνει με τον ιμπρεσσιονισμό, για να ακολουθήσουν ο εξπρεσσιονισμός, ο κυβισμός, ο φοβισμός και άλλα. Το νταντά ωστόσο ξεχώριζε ανάμεσα τους, όντας περισσότερο «αντι-κίνημα», και «αντι-τέχνη». Υπήρξε εξάλλου η πρώτη μορφή τέχνης που γεννήθηκε καθαρά από αντίδραση σε ένα συλλογικό καταστροφικό γεγονός - αν δεν είχε υπάρξει ο Μεγάλος Πόλεμος, δεν θα είχαμε νταντά.

Κοινός συνδετικός κρίκος όλων τους ήταν η απέχθεια για τον πόλεμο που καταδυνάστευε τις πατρίδες τους, η εναντίωση τους στον εθνικισμό και την αστική τάξη που ήταν υπεύθυνη για την μαζική καταστροφή. Κατ' αντιστοιχία με τα «τυχαία ποιήματα» και την μέθοδο παρασκευής τους, θα λεγε κανείς πως ήθελαν να ρίξουν όλα τα τραπουλόχαρτα της καθιερωμένης τάξης πραγμάτων, να τα ανακατέψουν, να αναταράξουν τις παραδεκτές αξίες των ευυπόληπτων αστών, των ίδιων που είχαν ωθήσει τον κόσμο στο αδιέξοδο του πολέμου. Επιθυμούσαν να προκαλέσουν, μα και να ξεκινήσουν τα πάντα απ' την αρχή.  Ένα απόγευμα του Ιουνίου, έτος 1916, ο Oύγκο Μπαλ ξεπρόβαλε στην σκηνή του *Cabaret Voltaire* ντυμένος εντελώς αλλοπρόσαλλα, σε ένα χάρτινο κοστούμι, και έδωσε μια παράσταση αδιαφορώντας για τις αντιδράσεις που θα προκαλέσει στον κόσμο. Το νταντά είχε γεννηθεί.

Την ίδια περίοδο ο Μπαλ συνέταξε το ντανταϊστικό Μανιφέστο, τονίζοντας την απαρέσκεια του για όλες εκείνες τις φιλοσοφίες και τα κινήματα που θεωρούσαν πως κατέχουν την «απόλυτη αλήθεια». Λίγο καιρό μετά έγραψε το ποίημα του «Karawane», απαρτιζόμενο πλήρως από λέξεις δίχως νόημα.  Το νόημα του ποιήματος εδράζεται στην έλλειψη νοήματος του.

Ο Τριστάν Τζαρά υπήρξε ένας από τους βασικότερους σημαιοφόρους του νέου στυλ. Ανάμεσα σε άλλα, ενδιαφερόταν για την αφρικανική ποίηση. Σταδιακά ενσωμάτωσε στοιχεία αφρικανικών ποιημάτων στα δικά του έργα, συνδυασμένα με αποσπάσματα από εφημερίδες, φράσεις ή ομάδες γραμμάτων που παρέπεμπαν σε ήχους, προσδίδοντας στο τέλος μια κάποια αίσθηση από αφρικανική διάλεκτο.[[16]](#footnote-16) Στην πορεία ο δρόμος θα έφερνε τον Τζαρά στο Παρίσι, όπου θα μετέδιδε με ενθουσιασμό το πνεύμα της νέας αυτής αντι-τέχνης. Τα αποσπάσματα και τα κολάζ έμελλε να ενσωματωθούν στο νέο στυλ και να γίνουν ένα με αυτό, κάτι που έγινε φανερό στην εικαστική μορφή που έλαβε το νταντά από τους γερμανούς καλλιτέχνες.

Ο ντανταϊσμός της Ζυρίχης ήταν κατ' αρχήν ένα λογοτεχνικό φαινόμενο, του οποίου οι ιδεολογικές ρίζες βρισκόταν στην ποίηση του Αρτούρ Ριμπώ (Arthur Rimbaud), στο θέατρο του Αλφρέντ Γιαρύ (Alfred Jarry) και στις πολιτικές ιδέες των Μαξ Γιακόμπ (Max Jacob) και Γκιγιώμ Απολλιναίρ (Guillaume Apollinaire).[[17]](#footnote-17) Στο πεδίο της ζωγραφικής και της γλυπτικής, μέχρι την εμφάνιση του Πικαμπιά, οι μοναδικές πραγματικές καινοτομίες ήταν τα ανάγλυφα και κολάζ σε ελεύθερο σχέδιο του Ζαν Αρπ, «οργανωμένα σύμφωνα με τους νόμους της καθαρής σύμπτωσης». Με ελάχιστες εξαιρέσεις, η ζωγραφική και η γλυπτική των άλλων καλλιτεχνών που συνδέθηκαν με το ντανταϊσμός της Ζυρίχης δεν είχαν να δείξουν τίποτε το καινούριο. Αντίθετα οι καινοτομίες τους ήταν πολύ σημαντικές στον αφηρημένο και τον εξπρεσιονιστικό κινηματογράφο – κυρίως μέσα από τους πειραματισμούς των Χανς Ρίχτερ και Βίκινγκ Έγκελινγκ (Viking Eggeling) – στη φωτογραφία και το τυπογραφικό σχέδιο.

Ο Ούγκο Μπαλ εισήγαγε την αφηρημένη ποίηση με το ποίημα «O Gadji Beri Bimba» τον Ιούλιο του 1916. Τον Ιούνιο του 1917 διοργάνωσε μια βραδιά με απαγγελίες αφηρημένης ποίησης, που σχεδόν προκάλεσε μια γενική εξέγερση. Η θέση του, ότι η συμβατική γλώσσα δεν είχε πλέον θέση στην ποίηση, όπως η συμβατική ανθρώπινη μορφή είχε εξοριστεί από τη ζωγραφική, οδήγησε σε μια ποίηση μελωδικών συλλαβών χωρίς κανένα απολύτως νόημα: «ζιμζιμ ουραλαλά ζιμζιμ ζανζιμπάρ ζιμλαλά ζαμ». Οι φρενιασμένες αντιδράσεις του κοινού δεν εμπόδισαν τους πειραματισμούς αυτούς να επηρεάσουν τη μεταγενέστερη εξέλιξη της ποίησης του εικοστού αιώνα, αλλά η συμβολή του ντανταϊσμού στην τέχνη δεν μπορεί να αξιολογηθεί μόνο με βάση τα συγκεκριμένα καλλιτεχνικά του επιτεύγματα.[[18]](#footnote-18) Ο ντανταϊσμός της Ζυρίχης ήταν περισσότερο μια συναισθηματική κατάσταση παρά ένα καλλιτεχνικό στιλ ή κίνημα. Ήταν αντίθετοι σε κάθε μορφή τέχνης με οργανωμένο πρόγραμμα, ή σε κάθε κίνημα που θα μπορούσε να εκφράζει τα κοινά στοιχεία του στιλ μιας ομοιογενούς ομάδας καλλιτεχνών. Παρ' όλα αυτά, τα παραπάνω στοιχεία δημιούργησαν και για τους ντανταϊστές ένα είδος κοινού παρανομαστή, που διαμόρφωσε τις δημιουργικές τους προσπάθειες.[[19]](#footnote-19) Τα χαρακτηριστικά τους ήταν ο θορυβισμός (bruitisme), το ταυτόχρονο και το συμπτωματικό. Ο θορυβισμός προήλθε από τους φουτουριστές και το ταυτόχρονο από τους κυβιστές μέσω των φουτουριστών, έστω και αν οι ντανταϊστές θεωρούσαν τα στοιχεία αυτά ως αρνητικές, καταστρεπτικές δυνάμεις. Το συμπτωματικό, ασφαλώς, υπάρχει, σε μικρότερο ή μεγαλύτερο βαθμό, σε κάθε πράξη καλλιτεχνικής δημιουργίας. Στο παρελθόν ο καλλιτέχνης συνήθως προσπαθούσε να το ελέγξει ή να το κατευθύνει, αλλά ο ντανταϊσμός το ανέδειξε σε κύρια πηγή της δημιουργίας. Οι τρείς αυτές αρχές, σύντομα ξεπέρασαν την αρχική αρνητική διάθεση των ντανταϊστών και αποτέλεσαν τη βάση για μια θετική και επαναστατική προσέγγιση της δημιουργικής τέχνης, μια προσέγγιση που εξακολουθεί να υπάρχει μέχρι και σήμερα στην ποίηση, τη μουσική, το θέατρο και τη ζωγραφική.

*Το νταντά στη Νεά Υόρκη*

Με το τέλος του πολέμου ήρθε το τέλος του ντανταϊσμού της Ζυρίχης. Ο πρώτος ενθουσιασμός άρχισε να σβήνει, τα μέλη της ομάδας σκόρπισαν στα τέσσερα σημεία του ορίζοντα, αλλά η επιρροή του ντανταϊσμού στην τέχνη είχε μόλις αρχίσει.[[20]](#footnote-20) Το 1918 ήρθε ο ισπανός ζωγράφος Φρανσίς Πικαμπιά (Francis Picabia), φέρνοντας επαφές με παρόμοιες εξελίξεις στη Νέα Υόρκη και τη Βαρκελώνη. Ο Πικαμπιά μαζί με τους Μαρσέλ Ντυσάν (Marcel Duchamp) και Μαν Ρέυ (Man Ray)[[21]](#footnote-21) είχε συμβάλλει στη δημιουργία ενός κινήματος ντανταϊσμού στην Νέα Υόρκη, γύρω από την γκαλερί «291» και το ομώνυμο περιοδικό του Άλφρεντ Στίγκλιτζ (Alfred Stieglitz). Με τη βοήθεια του συλλέκτη Γουόλτερ Άρενσμπεργκ (Walter Arensberg) o Πικαμπιά είχε αρχίσει να δημοσιεύει τη δική του εφημερίδα διαμαρτυρίας εναντίον των πάντων, η οποία ονομαζόταν «391». Μετά από ένα ταξίδι στη Βαρκελώνη, όπου συνάντησε πολλούς εκπατρισμένους καλλιτέχνες με τις ίδιες σκέψεις, o Πικαμπιά επισκέφθηκε τη Ζυρίχη, όπου τον είχε προσελκύσει η αυξανόμενη φήμη των δημιουργών του ντανταϊσμού.[[22]](#footnote-22) Επιστρέφοντας στο Παρίσι με το τέλος του πολέμου αποτέλεσε σύνδεσμο μεταξύ του γερμανικού και του γαλλικού κλάδου του μεταπολεμικού ντανταϊσμού.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ

**H πολιτικοποιημένη τέχνη του εσκεμμένου παραλογισμού**

Το κίνημα νταντά είναι εμφανές ότι είχε πολιτικές προεκτάσεις κυρίως στο Βερολίνο. Χαρακτηριστική είναι η δράση του γερμανού ζωγράφου Μαξ Ερνστ (Max Ernst), ο οποίος, όταν διοργάνωσε το 1920 στην Κολονία μια έκθεση με έργα Σουρεαλιστών καλλιτεχνών, οι επισκέπτες για να εισέλθουν στο χώρο της έκθεσης έπρεπε να περάσουν πρώτα από δημόσιες τουαλέτες! Στην είσοδο της γκαλερί τούς υποδεχόταν ένα κοριτσάκι ντυμένο με τα ρούχα της πρώτης μετάληψης, το οποίο διαβάζοντας άσεμνα ποιήματα ερωτικού περιεχομένου και δίνοντας τσεκούρια προκαλούσε τους θεατές να καταστρέψουν όποιο από τα εκθέματα επιθυμούσαν μετά το τέλος της έκθεσης![[23]](#footnote-23) Η ζωή του κινήματος ήταν βραχύβια, αφού οι εκφραστές του εισχώρησαν στον Σουρεαλισμό.

Το νταντά είναι μια νέα τάση στην τέχνη. Αυτό μπορεί να γίνει αντιληπτό από το γεγονός ότι σήμερα κανείς δεν γνωρίζει κάτι γι’ αυτό ενώ αύριο όλοι στη Ζυρίχη θα μιλάνε γι’ αυτό. Το νταντά βγαίνει από το λεξικό. Είναι τρομερά απλό. Στα γαλλικά σημαίνει «ψεύτικο άλογο». Στα γερμανικά σημαίνει «αντίο», «ξεφορτώσου με», «θα τα πούμε κάποια στιγμή». Στα ρουμάνικα: «ναι, πράγματι, έχεις δίκιο, αυτό είναι». Μια διεθνής λέξη,[[24]](#footnote-24)

απήγγειλε ο Ούγκο Μπαλ, μεταξύ άλλων, κατά τα εγκαίνια του *Cabaret Voltaire*, στη Ζυρίχη, στις 14 Ιουλίου του 1916. Επρόκειτο για το πρώτο μανιφέστο του ντανταϊσμού. Δύο χρόνια αργότερα, στις 3 Φεβρουαρίου 1818, ο ρουμάνος ποιητής Τριστάν Τζαρά, εκδίδει το δεύτερο μανιφέστο, επαναπροσδιορίζοντας τις ασαφείς αρχές του νέου κινήματος.[[25]](#footnote-25)

Το *Cabaret Voltaire* είχε στόχο να αποτελέσει ένα βήμα για καλλιτεχνικούς και πολιτικούς λόγους. Εκτός από τον ποιητή και συγγραφέα Ούγκο Μπαλ, παρόντες ήταν μεταξύ άλλων και η ποιήτρια και περφόρμερ Ἐμυ Χένιγκς (Emmy Hennings), ο ζωγράφος και αρχιτέκτονας Μαρσέλ Γιανκό, ο λογοτέχνης και μουσικός Ρίχαρντ Χίλσενμπεκ, ο ποιητής και καλλιτέχνης Τριστάν Τζαρά, η ζωγράφος και γλύπτρια Σόφι Τάουμπερ (Sophie Täuber) καθώς και ο γλύπτης, ζωγράφος και ποιητής Ζαν Αρπ.[[26]](#footnote-26)

Οι περισσότεροι από τους παριστάμενους εκείνης της βραδιάς έμελλε να αποτελέσουν τον πυρήνα του κινήματος του ντανταϊσμού ή νταντά (Dada), το καλλιτεχνικό κίνημα που εμφανίστηκε στις αρχές της δεκαετίας του 1910 και κορυφώθηκε την 6ετία 1916-1922. Εμφανίστηκε στις εικαστικές τέχνες, στη λογοτεχνία, την ποίηση, το θέατρο και την γραφιστική.Το κίνημα αποτελούσε επίσης και μια διαμαρτυρία κατά της βαρβαρότητας του πολέμου, με τον πρωτοφανή Α´ Παγκόσμιο Πόλεμο να έχει συγκλονίσει τους νέους καλλιτέχνες.

Σε μια εποχή που κάθε τι έτεινε να μετατραπεί σε εμπόρευμα, η τέχνη φάνταζε απογυμνωμένη από την καθιερωμένη, αισθητική αξία της. Ο κοινός ορθός λόγος και η παραδεκτή αισθητική εξυπηρετούσαν τις ανάγκες της πολεμοχαρούς αστικής τάξης.[[27]](#footnote-27) Τα πάντα είχαν ως μέτρο της αξίας τους το χρήμα. Κάτι αξίζει μόνο αν κοστίζει. Η ανταλλακτική αξία των προϊόντων (η αξία που έχουν ως εμπορεύματα) καταλήγει να εκμηδενίζει την αληθινή αξία τους, ως πράγματα που μας χαρίζουν ευχαρίστηση ή όφελος.  Και φυσικά αυτό ισχύει – όσο ποτέ άλλοτε – και για την τωρινή εποχή μας: Τα πάντα είναι εμπόρευμα. Σημασία έχει ό,τι κοστίζει, ό,τι μπορεί να πουληθεί και να αγοραστεί και η αξία του μετριέται μόνο σε χρήμα. Τι και αν μια ορισμένη τσάντα ή ένα παντελόνι εξυπηρετούν τον ίδιο σκοπό στο τέλος. Η ακριβότερη τσάντα, το ακριβότερο παντελόνι, είναι «καλύτερα». Όσο ακριβότερα, τόσο το καλύτερο.[[28]](#footnote-28)

Από την στιγμή λοιπόν που η εμπορική, καταναλωτική αξία, φτάνει να ορίζει την αληθινή αξία ενός προϊόντος, γιατί να μην γίνει το αντίστροφο; Γιατί να μην ορίζεται η αισθητική αξία των αντικειμένων από το απλό γεγονός και μόνο πως συνιστούν έτοιμα εμπορεύματα; Κάθε τι που πωλείται και παράγεται σε μαζικές δόσεις μπορεί να ιδωθεί πλέον σαν έργο τέχνης![[29]](#footnote-29) Έτσι λοιπόν τα μαζικά παραγόμενα προιόντα του αδηφάγου αστικού πολιτισμού μπορούν να μετατραπούν στα καλλιτεχνήματα της νέας εποχής. Μια ρόδα ποδηλάτου. Ένα μπουκάλι. Μια καρέκλα. Η τέχνη είναι περιττή, υπάρχει μόνο το εμπόρευμα – η τέχνη *είναι* το εμπόρευμα! Κατ' αντίστοιχο τρόπο, ο Κουρτ Σβίτερς στην Γερμανία συνέθετε έργα από αποκόμματα εφημερίδων, εισιτηρίων και περιοδικών – θραυσμάτων πεταμένων στα σκουπίδια.[[30]](#footnote-30) Τα έτοιμα αντικείμενα του Ντυσάν δεν γίνεται να αγοραστούν ή να πωληθούν στα καταστήματα – μια ρόδα ποδηλάτου είναι «άχρηστη» από μόνη της. Πεταμένες εφημερίδες, σπασμένα μπουκάλια, ένα ουρητήριο, μια ρόδα... τα αποκόμματα του εμπορικού πολιτισμού, τα βασικά στοιχεία που συνθέτουν την καθημερινότητα όλων μας (θα πάμε τουαλέτα, θα διαβάσουμε τα νέα, θα πιούμε, θα φάμε), εκείνα που έχουν φτάσει να ορίζουν τη ζωή μας, μετατρεπόμενα πια σε εμπορεύματα, έτοιμα να καταναλωθούν και να πεταχτούν μετά στον κάλαθο των αχρήστων. Αυτή είναι η τέχνη του αστικού πολιτισμού, βγαλμένη πια απ'τα σκουπίδια, τοποθετημένη στο βάθρο![[31]](#footnote-31)

Και αυτή υπήρξε η μεγάλη πρωτοπορία του νταντά, το οποίο ξεκίνησε ως μια αντίδραση στον πόλεμο και μια στροφή στις δυνάμεις του α-λόγου, για να μετουσιωθεί σε μια ανελέητη κριτική της καθιερωμένης τάξης πραγμάτων. Στην τέχνη του νταντά δεν υπάρχει άχρηστο αντικείμενο. Τα θραύσματα, τα αποσπάσματα, τα κομμάτια, όλα είναι σημαντικά. Τα πάντα μπορούν να χρησιμοποιηθούν ως τέχνη, όλα επιτρέπονται.[[32]](#footnote-32)

Από την πρώτη στιγμή, οι ντανταϊστές έδειξαν μια σοβαρότητα στις προθέσεις τους και μια αναζήτηση νέας οπτικής και νέου περιεχομένου, με συνέπειες πολύ πιο μακροπρόθεσμες από τη στιγμιαία επιθυμία να προσβάλλουν την υπεύθυνη για τον πόλεμο αστική πλουτοκρατία. Οι ντανταϊστές αντιμαχόταν την καταπιεστική διανοητική αγκύλωση, τόσο στην τέχνη όσο και στην καθημερινότητα και το κίνημά τους χαρακτηρίζεται από εσκεμμένο παραλογισμό και απόρριψη των κυρίαρχων ιδανικών της τέχνης.[[33]](#footnote-33)

Οι δραστηριότητες των ντανταϊστών περιελάμβαναν μαζικές συγκεντρώσεις, διαμαρτυρίες, δημοσιεύσεις καλλιτεχνικών/λογοτεχνικών περιοδικών όπου η πλούσια εφευρετικότητα του χιούμορ τους κρυβόταν πίσω από όλες τις εκδηλώσεις τους – είτε στην απαγγελία ποιημάτων με λέξεις χωρίς νόημα κάτω από τον θόρυβο μηχανών, είτε σε παράλογες παραστάσεις θεάτρου, στην ανάγνωση λογοτεχνικών κειμένων χωρίς νόημα, ή στη δημιουργία πινάκων ζωγραφικής με ανεξέλεγκτες κινήσεις, πέρα από κάθε έλεγχο της λογικής.[[34]](#footnote-34)

Κορυφαία μορφή του ντανταϊσμού αναδείχθηκε ο Τριστάν Τζαρά, ο οποίος στις 3 Φεβρουαρίου 1918 κυκλοφόρησε το δεύτερο «Μανιφέστο του ντανταϊσμού»*,* επαναπροσδιορίζοντας τις ασαφείς αρχές του νέου κινήματος.

Γράφω αυτό το μανιφέστο για να δείξω ότι μπορεί κανείς να κάνει ταυτόχρονα αντίθετες ενέργειες στη διάρκεια μιας δροσερής ανάσας. Είμαι κατά των ενεργειών, και όσο για τη διαρκή αντίφαση ή την κατάφαση, δεν είμαι ούτε υπέρ ούτε κατά και δεν πρόκειται να εξηγήσω τί εννοώ γιατί μισώ τον κοινό νού. Είμαι κατά των συστημάτων. Το πιο αποδεκτό σύστημα είναι να μην έχεις κανένα σύστημα και καμιά αρχή.[[35]](#footnote-35)

Το ενδιαφέρον τού κινήματος επικεντρώνεται στις πρωτόγονες τέχνες, ενώ αμφισβητεί και προσεγγίζει ειρωνικά τις αρχές της μοντέρνας κοινωνίας, αντιδρά στον πόλεμο και τις καταστροφές, ενώ σε όλα αυτά αντιπροτείνει το χιούμορ, τον παραλογισμό και τα σκάνδαλα. Οι ντανταϊστές επιδίωκαν να σοκάρουν και να ενοχλήσουν το αστικό κατεστημένο, γι’ αυτό θεωρήθηκαν αναρχικοί και καταστροφικοί.[[36]](#footnote-36) Πρέσβευαν τον κυνισμό, την άρνηση των νόμων της ομορφιάς και της αισθητικής, καθώς και της κοινωνικής οργάνωσης. Οι θιασώτες οργάνωναν συχνά αυθόρμητες βραδιές, συνδυάζοντας τα γράμματα και τις τέχνες, συντάσσοντας άρθρα και διασκεδάζοντας με παιχνίδια λεξιλογίου και ποίησης. Η καλλιέργεια των απόψεων αυτών στην Ελβετία ήταν ιδανική, γιατί ήταν μια χώρα ουδέτερη κατά τη διάρκεια του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου. Για το λόγο αυτό, προσέλκυε πολλούς ειρηνιστές καλλιτέχνες, οι οποίοι εξέφραζαν όσο πιο ηχηρά μπορούσαν την αντίδρασή τους στις πολιτικές επιλογές των ισχυρών.[[37]](#footnote-37)

Τελικά, οι ντανταϊστές βρήκαν καταλληλότερο κλίμα στην τεχνική του σουρεαλισμού κι έτσι από το 1922 έπαψε να υφίσταται ως ιδιαίτερη σχολή.

*Ο ντανταϊσμός στη Γερμανία: Πόλεμος και Επανάσταση*

Η Γερμανία υπήρξε μία από τις χώρες-επίκεντρα του πολέμου, καθώς και εκείνη που ανέδειξε όσο καμία άλλη τις αντιφάσεις της νέας εποχής που ανέτειλε: από τη μία ο εθνικισμός και ο μιλιταρισμός, από την άλλη η επανάσταση και η τέχνη.[[38]](#footnote-38) Και αν η εξέλιξη της Γερμανίας μετά τον πόλεμο θα παρέσυρε την ανθρωπότητα σε έναν από τους μεγαλύτερους της εφιάλτες, εκείνον του ναζισμού και του B´ Παγκοσμίου Πολέμου, για ένα διάστημα, στα χρόνια της δεκαετίας του 1920, η χώρα θα έπαιρνε ανάσες και θα παρέδιδε ορισμένα από τα λαμπρότερα πολιτιστικά έργα του αιώνα.  Στα τέλη της δεκαετίας του 1910, εξάλλου, ο επαναστατικός αναβρασμός ήταν διάχυτος και η Γερμανία υπήρξε το επίκεντρο των εξελίξεων. Πολλοί θεωρούσαν πως θα ακολουθούσε το παράδειγμα της Ρωσίας, στην οποία πρόσφατα είχε ανατραπεί το παλαιό καθεστώς, παραχωρώντας τη θέση του στους Μπολσεβίκους.[[39]](#footnote-39)

Τα πράγματα τελικά δεν θα ακολουθούσαν τον δρόμο της επανάστασης, ωστόσο η τέχνη σαφώς επηρεάστηκε από τις εξελίξεις. Το νταντά ευδοκίμησε στη Γερμανία, έχοντας ως επίκεντρο το Βερολίνο και την Κολωνία, και αναδεικνύοντας ορισμένους από τους σημαντικότερους εκπροσώπους αυτού του στυλ, αν και η λέξη «στυλ» είναι παραπλανητική για ένα κίνημα που θέλει να μην περιορίζεται σε συμβάσεις και κανόνες![[40]](#footnote-40) Ενώ στην Ζυρίχη το νταντά τόνιζε τον αρνητικό ρόλο της τέχνης, την αντίδραση σε κάθε μορφή νοήματος και στις καθιερωμένες αξίες της αστικής τάξης, στη Γερμανία πήγε ένα βήμα παραπέρα. Ακόμα πιο ριζοσπαστικό και πολιτικοποιημένο, το νταντά στη Γερμανία θα στραφεί όχι μόνο ενάντια στον εθνικισμό και στον πόλεμο, μα θα δει με θετικό τρόπο το αναδυόμενο κομμουνιστικό κίνημα και συχνά θα ενώσει τη φωνή του με αυτό. Γερμανοί ντανταϊστές θα ενώσουν τη φωνή τους με τους Σπαρτακιστές που πολεμούσαν το 1919 στα οδοφράγματα, ενώ ένας εκ των ιδρυτών του γερμανικού νταντά, ο Γιοχάνες Μπάαργκελντ (Johannes Βaargeld) θα συμμετείχε ενεργά στα κομματικά σοσιαλιστικά και κομμουνιστικά δρώμενα των καιρών.[[41]](#footnote-41)

Από την Ελβετία η κίνηση του νταντά πέρασε στη Γερμανία με τρεις ομάδες, αυτές του Βερολίνου, της Κολωνίας και του Αννόβερου. Το 1919 ο Τριστάν Τζαρά εγκαταστάθηκε στο Παρίσι, με αποτέλεσμα τη δημιουργία ενός νέου και δραστήριου λογοτεχνικού και καλλιτεχνικού κέντρου Ντανταϊστών, το οποίο, όμως, σύντομα διαλύθηκε. Στη συνέχεια, τα σημαντικότερα μέλη του στράφηκαν στον Σουρεαλισμό ο οποίος αποτελεί μετεξέλιξη του.[[42]](#footnote-42)

Το κίνημα νταντά είναι εμφανές ότι είχε πολιτικές προεκτάσεις κυρίως στο Βερολίνο. Χαρακτηριστική είναι η δράση του Γερμανού ζωγράφου Μαξ Ερνστ, ο οποίος, όταν διοργάνωσε το 1920 στην Κολονία μια έκθεση με έργα Σουρεαλιστών καλλιτεχνών, οι επισκέπτες για να εισέλθουν στο χώρο της έκθεσης έπρεπε να περάσουν πρώτα από δημόσιες τουαλέτες![[43]](#footnote-43) Στην είσοδο της γκαλερί τούς υποδεχόταν ένα κοριτσάκι ντυμένο με τα ρούχα της πρώτης μετάληψης, το οποίο διαβάζοντας άσεμνα ποιήματα ερωτικού περιεχομένου και δίνοντας τσεκούρια προκαλούσε τους θεατές να καταστρέψουν όποιο από τα εκθέματα επιθυμούσαν μετά το τέλος της έκθεσης! Η ζωή του κινήματος ήταν βραχύβια, αφού οι εκφραστές του εισχώρησαν στον Σουρεαλισμό.[[44]](#footnote-44)

To 1920 οργανώθηκε στο Βερολίνο η Α´ Διεθνής Έκθεση νταντά. Ανάμεσα στους συμμετέχοντες και διοργανωτές οι γερμανοί Τζορτζ Γκροζ (George Grosz), Κουρτ Σβίτερς, Τζον Χάρτφιλντ (John Heartfield) και Μαξ Ερνστ, όλοι πρωτοπόροι του νέου στυλ, που στην πορεία θα συνέδεαν το όνομα τους και με άλλα κινήματα τέχνης.  Ο πόλεμος είχε μετατρέψει σε θρύψαλα τις ανθρώπινες αξίες. Ο αστικός πολιτισμός είχε γίνει ένας συρφετός από κομμάτια, αποκόμματα σαν εκείνα που βρίσκει κάποιος στα σκουπίδια. Με αυτά τα θρύψαλα ο Κουρτ Σβίτερς θα παρέδιδε ορισμένα από τα διαχρονικότερα – και ομορφότερα από αισθητική άποψη – έργα του ντανταϊσμού. Ο Σβίτερς εκτόξευσε σε μεγαλειώδη ύψη την τέχνη του κολλάζ. Δουλεύοντας με κόλλα και ψαλίδι, παίρνοντας κομμάτια από εφημερίδες, περιοδικά, χρησιμοποιημένα εισιτήρια και άλλα κατάλοιπα της αστικής καθημερινότητας, αναλώσιμης και πεταμένης όλης στα σκουπίδια, ο Σβίτερς τα συνέθεσε δίνοντας μας μοναδικά έργα.[[45]](#footnote-45)

Και αν δεν υπήρξαν και τόσο τυχαία – όπως είπαμε στην αρχή, το εντελώς τυχαίο συχνά είναι χαώδες, ενώ τα έργα του Σβίτερς ξεχειλίζουν συνθετικής ομορφιάς και μιας αίσθησης αλληλουχίας – η ουσία είναι πως ήταν μεστά νοήματος: αυτά ήταν τα υπολείμματα του αστικού πολιτισμού, παρμένα από τα σκουπίδια και δουλεμένα απ'την αρχή ξανά. Ο Σβίτερς θα τους έδινε την ονομασία: *merz*.[[46]](#footnote-46) Η λέξη προέρχεται από την γερμανική «commerz» που σημαίνει εμπόριο – και αυτό δεν είναι τυχαίο, όχι. Ιδού τα θραύσματα του εμπορίου, τα αποκόμματα του, όταν έχουν χάσει πια την ανταλλακτική τους αξία, όταν παύουν να χρησιμεύουν ως αναλώσιμα προιόντα, προιόντα με ημερομηνία λήξης. Τώρα πια μπορούν να γίνουν τέχνη! Τώρα πια γίνονται αιώνια! Η κριτική της αστικής τάξης ήταν ανελέητη. Oι Τζορτζ Γκροζ και Χάουζμαν θα παρέδιδαν με την τεχνική του κολλάζ και του φωτομοντάζ εικόνες που παρουσίαζαν τα καθώς πρέπει πρόσωπα της εποχής απογυμνωμένα από τα στεφάνια των παραδεκτών αξιών. Το «Θύμα της Κοινωνίας» του Γκροζ, και ο «Κριτικός Τέχνης» του Χάουζμαν, είναι από τα πλέον χαρακτηριστικά τους έργα.[[47]](#footnote-47)

Οι ντανταϊστές κριτίκαραν εξάλλου την αυξανόμενη μηχανοποίηση των καιρών. Το θέμα της μηχανής υπήρξε ούτως ή άλλως αμφιλεγόμενο, συναντώντας άφθονες αντιδράσεις και ανάμεσα στον πνευματικό και καλλιτεχνικό κόσμο της εποχής, από τον φρενήρη ενθουσιασμό (για παράδειγμα η εμμονή με τις μηχανές των Φουτουριστών), μέχρι την άρνηση. Ο ντανταϊσμός ωστόσο αντιμετώπιζε με αυξανόμενη επιφύλαξη την διαβρωτική δύναμη της καπιταλιστικής, μηχανοποιημένης κοινωνίας, ικανής να μετατρέψει τα μέλη της σε αυτόματα, ρομπότ στην υπηρεσία της συνεχούς παραγωγής και του κέρδους.[[48]](#footnote-48)

Ο πόλεμος είχε εξάλλου συνταράξει τόσο πολύ τις συνειδήσεις, που δέσποζε ως θέμα και στα περισσότερο παραστατικά έργα της εποχής. Ξεχωρίζουν τα ανεπανάλητα έργα κοινωνικής κριτικής του Οτο Ντιξ (Otto Dix), ο οποίος συνέδεσε το όνομα του με το κίνημα του νταντά, και στην πορεία θα πρωτοστατούσε στο απορρέον (μα περισσότερο ρεαλιστικό) κίνημα της Νέας Αντικειμενικότητας (για την οποία θα μιλήσουμε σε ένα από τα μελλοντικά μας αφιερώματα!). Οι «Χαρτοπαίχτες Παράλυτοι Πολέμου» του Ντιξ συνδυάζει στοιχεία από την τέχνη του νταντά (τα κολλάζ) με το στυλ που θα γινόταν χαρακτηριστικό του Ντιξ στη συνέχεια, τα παραμορφωμένα, σε στυλ καρικατούρας, πρόσωπα.

Ένα από τα επίκεντρα του νταντά υπήρξε η Κολωνία. Υπό βρετανική κατοχή από το 1918 ως το 1926, δέκα ολόκληρα χρόνια, βίωσε όσο ελάχιστα μέρη την συλλογική ταπείνωση στην οποία επέβαλαν τη Γερμανία οι σύμμαχοι, μετά τον Πόλεμο.[[49]](#footnote-49)

Το νταντά της Κολωνίας υπήρξε βαθύτατα ανατρεπτικό. Εν έτει 1920, οι Μαξ Ερνστ, Ζαν Αρπ και Γιοχάνες Μπάαργκελντ διοργάνωσαν από κοινού μια άκρως αμφιλεγόμενη έκθεση, στον χώρο μιας παμπ: Οι επισκέπτες καλούνταν να βαδίσουν ανάμεσα σε πλήθος από ουρητήρια, ενώ μια γυναίκα ενδεδυμένη σε θρησκευτική ενδυμασία τους διάβαζε άσεμνη, χυδαία ποίηση.  Οι αντιδράσεις ήταν πολλές. Η αστυνομία έκλεισε την έκθεση, παροδικά ωστόσο. Το νταντά είχε πετύχει τον στόχο του. Ο σημαντικότερος ίσως εκπρόσωπος του νταντά της Κολωνίας ήταν ο Μαξ Ερνστ. Mέσα από τα έργα του στηλιτεύεται η παραδεκτή ιεραρχία και τάξη των πραγμάτων, ενώ παράλληλα επιδιώκεται μια στροφή στις ά-λογες πτυχώσεις του νου και της ψυχής, μια καταφυγή στο ασυνείδητο. Το τελευταίο θα σηματοδοτούσε μια ριζική στροφή της τέχνης, στο πρώτο μισό της δεκαετίας του 1920, γεννώντας το κίνημα του σουρεαλισμού.  Ο Ερνστ θα σηματοδοτούσε τη γέφυρα από το ένα στυλ στο άλλο. Τα ακόλουθα έργα του εντάσσονται στην ντανταϊστική περίοδο του. Έργα που χρωστάνε πολλά στην τεχνική του κολλάζ, πηγαίνουν ωστόσο ένα βήμα παραπέρα, διεισδύοντας σταδιακά στον ρευστό κόσμο των ονείρων και του ασυνείδητου...

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ

**Οι ντανταϊστές καλλιτέχνες**

Θα ήταν ψευδές αν προσπαθούσαμε να αποδώσουμε μια απόλυτα «συνεκτική» διάσταση σε όλους τους καλλιτέχνες και τα έργα που συζητήσαμε ως τώρα. Υπάρχουν άφθονα συνδετικά στοιχεία, και αρκετές διαφορές ανάμεσα τους. Το νταντά δεν υπήρξε ενιαίο κίνημα και δεν είχε τέτοιο σκοπό. Άλλοι δημιουργοί έδιναν μεγαλύτερη αξία στο τυχαίο και στο ά-λογο, άλλοι πάλι υπήρξαν περισσότερο κοινωνικά συνειδητοποιημένοι και διέκριναν έναν σκοπό πίσω από τα έργα τους.  Κοινό όλων όμως ήταν η θέληση να ανατρέψουν τον καθιερωμένο τρόπο που αντιμετωπίζουμε τον κόσμο γύρω μας και αυτή η αντίδραση στο αντιδραστικό πνεύμα των καιρών.  Και φυσικά η πανταχού θέληση να προκαλέσουν!

Ορισμένοι καλλιτέχνες προετοίμασαν το κίνημα, όπως ο φουτουρισμός του Φιλίπο Τομάζο Μαρινέτι (Filippo Tomasso Marinetti),[[50]](#footnote-50) η τυπο-ποίηση του Γκιγιώμ Απολλιναίρ (Guillaume Apollinaire)[[51]](#footnote-51) και o Αρτύρ Κραβάν (Arthur Cravan).[[52]](#footnote-52)

Ένας από τους σημαντικότερους εκπροσώπους της νέας τεχνοτροπίας ήταν ο Αλσατός Ζαν Αρπ, που είχε εντυπωσιαστεί από τα *papiers colles* του Ζώρζ Μπρακ (Georges Braque) και του Πάμπλο Πικάσο (Pablo Picasso). Ο Αρπ πειραματίστηκε με το τυχαίο και το αυτόματο. Σύμφωνα με δική του μαρτυρία, έκανε το ίδιο σχέδιο κάθε μέρα, μέχρι που το χέρι του άρχισε αυτόματα να δημιουργεί παραλλαγές επάνω στα αρχικά σχήματα. Έσκιζε χρωματιστά χαρτάκια, ή τα ίδια τα σχέδιά του και άφηνε τα κομμάτια να πέφτουν ελεύθερα στο έδαφος. Όταν οι θέσεις τους είχαν σταθεροποιηθεί σε ένα σύστημα, για το οποίο ο ίδιος ο καλλιτέχνης, θεωρητικά, δεν είχε κανέναν έλεγχο, τότε νέα σχέδια δημιουργούνταν με πρόσθετες γραμμές και περιγράμματα. Ένα παράδειγμα αποτελεί το «Κολάζ με τετράγωνα τοποθετημένα σύμφωνα με τους νόμους της τύχης».[[53]](#footnote-53) Την ίδια μέθοδο χρησιμοποίησε ο Αρπ καθ’όλη τη διάρκεια της δημιουργίας του.[[54]](#footnote-54) Έχει ενδιαφέρον το γεγονός ότι τα έργα που έγιναν με αυτή την «τυχαία» μέθοδο και από άλλους καλλιτέχνες, όπως ήσαν ο Κουρτ Σβίτερς, ή ο Μαρσέλ Ντυσάν, είχαν πάντοτε μια αδιαφιλονίκητη αισθητική αξία, γεγονός που αντιτίθεται στον ισχυρισμό των ίδιων των Ντανταϊστών ότι το νταντά, σαν αντί-τέχνη, δεν είχε καμία σχέση με την καλλιτεχνική αξία. Θα πρέπει να προστεθεί, όμως, ότι άλλοι καλλιτέχνες, λιγότερο ευαίσθητοι, έκαναν έργα, τα οποία ήταν εντελώς στερημένα από αισθητικές ιδιότητες.

Ίσως ο πιο σημαντικός δημιουργός του ντανταϊσμού υπήρξε ο Μαρσέλ Ντυσάν όπως και μια από τις πιο καθοριστικές φυσιογνωμίες της τέχνης του 20ου αιώνα. Ο καλλιτέχνης διακατεχόταν όχι μόνο από ευφυία και χιούμορ αλλά με τις ανατρεπτικές τους ιδέες και τάσεις έγινε ο εμπνευστής πολλών κινημάτων που εμφανίστηκαν μετά τον Β´ Παγκόσμιο Πόλεμο. Γεννήθηκε και πέθανε στη Γαλλία, όμως το μεγαλύτερο μέρος της ζωής σου το πέρασε στη Νέα Υόρκη. Σπούδασε στην Ακαδημία Julian και το 1915 εγκατέλειψε την πατρίδα του και εγκατάσταθηκε στη Νέα Υόρκη. Εκεί μάζι με τον Μαν Ρέυ (Man Rey) και άλλους καλλιτέχνες δημιούργησαν τη ντανταϊστική ομάδα της Νέας Υόρκης. Στα πρώτα του έργα ο καλλιτέχνης κινήθηκε κοντά στο ρεύμα του Ιμπρεσιονισμού και του Φωβισμού δείχνοντας προτίμηση στα ζωντανά χρώματα και σε συνθέσεις λιτές και εκφραστικές. Αργότερα στράφηκε στον Κυβισμό, στη διάσπαση δηλαδή του αντικειμένου σε πολλά μικρά γεωμετρικά τμήματα και στον περιορισμό των χρωμάτων, στα γήινα. Αυτό συνέβη το 1911 και μόλις ένα χρόνο αργότερα εγκατέλειψε τις νεκρές φύσεις και την ανθρώπινη φιγούρα όπως την απέδιδε ο ορθόδοξος Κυβισμός και έδωσε στα έργα του μια όψη εντελώς διαφορετική. Η ζωγραφική του γέμισε με μορφές που θύμιζαν μηχανές. Το πιο εντυπωσιακό του έργο με τη νέα τεχνοτροπία είναι το «Γυμνό που κατεβαίνει τη σκάλα No 2». Το έργο προκάλεσε έντονες αντιδράσεις τόσο στο κοινό όσο και στους κριτικούς τέχνης κατά την έκθεσή του στην περίφημη έκθεση μοντέρνας τέχνης της Νέας Υόρκης του 1913. Πρόκειται για μια μορφή η οποία με συνεχόμενη κίνηση που θυμίζει πολλαπλή φωτογράφηση ή κινηματογραφικό φιλμ κατεβαίνει γρήγορα τα σκαλοπάτια. Τα χρώματα είναι περιορισμένα στις διάφορες αποχρώσεις του καφέ, όπως και στα έργα των Κυβιστών. Το εντελώς παράδοξο στοιχείο στο έργο αυτό είναι ο συνδυασμός της ανάλαφρης κίνησης με την περίεργη εμφάνιση του γυμνού που φαίνεται να αποτελείται από ράβδους και σωλήνες! Ο ίδιος ο καλλιτέχνης εξήγησε ότι δεν πρόκειται στην ουσία για ζωγραφική.

Τα μηχανικά στοιχεία του εμφανίζονται και σε άλλα έργα του, για να γίνουν όμως κατανοητά αυτά τα έργα στα οποία οι ανθρώπινες μορφές έχουν αντικατασταθεί από στοιχεία που συμβολίζουν τον τεχνοκρατικό πολιτισμό και οι βιολογικές λειτουργίες εξισώνονται με τις μηχανικές σχέσεις, δεν θα πρέπει να ξεχνάμε την έντονη χιουμοριστική διάθεση που διέκριναν τον καλλιτέχνη. Το έργο του Ντυσάν το οποίο αποτελεί την πιο σημαντική προσπάθεια όλης της καλλιτεχνικής του δημιουργίας είναι: «Η παντρεμένη που ξεγυμνώνεται ακόμη και από τους Εργένηδες», γνωστό επίσης και ως «Το μεγάλο γυαλί». Πρόκειται για μια τεράστια κατασκεύη από κρύσταλλο, η οποία αποτελείται από δυο κομμάτια τοποθετημένα το ένα πάνω στο άλλο. Έχει γίνει από χρώματα, φύλλο μολύβδου και υδράργυρο, μια τεχνική, δηλαδή, που χρησιμοποιείται γενικότερα για τη ζωγραφική επάνω στις προθήκες των καταστημάτων. Το έργο άσκησε μεγάλη επίδραση στους καλλιτέχνες, μέχρι και τη δεκαετία του 1970-80.[[55]](#footnote-55)

Ένα ξεχωριστό μέρος στη δημιουργία του Μαρσέλ Ντυσάν αποτελούν τα περίφημα Ready-Mades με τα οποία ο καλλιτέχνης έγινε και ο εισηγητής της νέας αισθητικής που επικράτησε στην τέχνη μετά τον Β´ Παγκόσμιο Πόλεμο. Ο Μαρσέλ Ντυσάν υπήρξε ο εισηγητής και θεμελιωτής της νέας τεχνικής των Ready-Mades, με την απομάκρυνση των αντικειμένων από το λειτουργικό τους περιβάλλον και την αναγωγή τους σε έργα τέχνης, τεχνική η οποία δημιούργησε έντονες συζητήσεις και αμφισβητήσεις όχι μόνο για την τέχνη αλλά και για την ίδια την ζωή. Η νέα αισθητική έδωσε το δικαίωμα σε όλους να βρίσκουν την ομορφιά όπου οι ίδιοι νομίζουν και καλλιέργησε τον απόλυτο υποκειμενισμό, όσον αφορά στην εκτίμηση ενός έργου τέχνης, αφού αυτό, πλέον, μπορεί να μην είναι ένα συγκεκριμένο αντικείμενο αλλά ακόμα και μια ερώτηση ή μια ιδέα.[[56]](#footnote-56)

Τα Ready-Mades ήταν τα πιο κοινά αντικείμενα της καθημερινής ζωής, όπως ο «Τροχός του ποδηλάτου», το «Στεγνωτήριο Μπουκαλιών» ή το «Λεκάνη Αποχωρητηρίου». Αυτά τοποθετήθηκαν έξω απο την πραγματική τους θέση και με εντελώς διαφορετικό τρόπο από την λειτουργική τους ιδιότητα και έγιναν έργα τέχνης μέσως, ουσιαστικά, της υπογραφής του καλλιτέχνη. Μάλιστα, η «Λεκάνη Αποχωρητηρίου» πήρε και τον τίτλο «Κρήνη». Ο καλλιτέχνης έστειλε το έργο στην Έκθεση των Ανεξάρτητων της Νέας Υόρκης, όμως, οι οργανωτές το απέρριψαν και το έκρυψαν! Είναι ενδιαφέρον να αναφέρουμε ότι η Ένωση των Ανεξαρτήτων είχε ως αρχή να εκθέτει κάθε έργο που έφερε υπογραφή. Το γεγονός ότι το συγκεκριμένο έργο δεν ήταν γλυπτό, αλλά ένα συνηθισμένο αντικείμενο και πιο συγκεκριμένα μια λεκάνη που στην ουσία προσέβαλε κάθε αίσθηση καλού γούστου, πρέπει να ήταν οι λόγοι για τους οποίους το έργο τελικά δεν εκτέθηκε. Από την άλλη για τον Μαρσέλ Ντυσάν η «Λεκάνη Αποχωρητηρίου» είχε πάψει πια να αποτελεί ένα κοινό χρηστικό αντικείμενο γιατί με τη νέα του θέση είχε χάσει πλέον την παλιά του λειτουργία.[[57]](#footnote-57) Το 1919 ο Ντυσάν φιλοτέχνησε το πιο διάσημο από τα ready-mades του, μια φωτογραφία της «Μόνα Λίζα» του Ντα Βίντσι, στην οποία προσέθεσε μουστάκι και μούσι. Η ενέργεια αυτή εξέφραζε το χλευασμό των ντανταϊστών για την τέχνη του παρελθόντος, η οποία στα μάτια τους αποτελούσε ένα μέρος του αίσχους ενός πολιτισμού που είχε προξενήσει τις φρικαλεότητες του πολέμου που μόλις είχε τελειώσει. Το έργο συνόδευε μια άκρως υβριστική επιγραφή σεξιστικού περιεχομένου στη γαλλική γλώσσα. [[58]](#footnote-58)

*Οι γυναίκες του νταντά*

Παρά τις διακηρύξεις τους περί ελευθερίας και ισότητας, οι περισσότεροι από τους ιδρυτές του νταντά αντιμετώπιζαν με επιφύλαξη τη θέση της γυναίκας στο κίνημα τους. Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση της Χάνα Χοχ (Hannah Hoch), της σημαντικότερης ίσως γυναίκας εκπροσώπου του κινήματος. Η Χοχ, παρέα με τον Ραούλ Χάουζμαν (Raul Hausmann, με τον οποίο είχαν μια ιδιαίτερα στενή σχέση), υπήρξε από τις πρωτοπόρους του φωτομοντάζ. Τα κολάζ της ξεχειλίζουν ευρηματικότητα και διάθεση κοινωνικής κριτικής, εμποτισμένης επιπρόσθετα από ένα στοιχείο πρώιμου «φεμινισμού».[[59]](#footnote-59)

Οι άντρες συνοδοιπόροι της στο κίνημα του νταντά, ωστόσο, δεν την αποδέχονταν ως ίση. Σύμφωνα με τον Χανς Ρίχτερ, η συμβολή της Χοχ στηριζόταν κυρίως στα «σάντουιτς, την μπύρα και τον καφέ που κατόρθωνε να τους εφοδιάζει, παρά την έλλειψη χρημάτων». Ο Χάουζμαν την προέτρεπε να πιάσει κάποια δουλειά για να τον στηρίζει οικονομικά. Τα πάνω δεν απέτρεψαν τη Χοχ να παράγει ορισμένα από τα διαχρονικότερα έργα στην ιστορία του νταντά, ισάξια πέρα για πέρα με τα έργα των αντρών συναδέλφων της και να αποκτήσει ίση αναγνώριση με αυτούς. Στο έργο της «Da-Dandy» εκθέτει εξάλλου την υποκρισία των συναδέλφων της, κάτι που φαίνεται από τον τίτλο του και μόνο.[[60]](#footnote-60)

Υπήρξαν ορισμένες ακόμα σημαντικές γυναίκες εκπρόσωποι του νταντά, όπως οι Σόφι Τάουμπερ, η γαλλίδα Σουζάν Ντυσάν (Suzanne Duchamp) (αδερφή του Μαρσέλ Ντυσάν), η αμερικανίδα Μπέατρις Γουντ (Beatrice Wood), και η Βαρώνη Έλσε φον Φρέιταγκ-Λορινγκχόβεν (Baroness Else von Freytag-Loringhoven, εν συντομία: Έλσε!). Η Έλσε προκάλεσε πολύ κόσμο της εποχής με τα ποιήματά της!

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΕΤΑΡΤΟ

**Απέχθεια και εξέγερση**

Ο ντανταϊσμός στην πραγματικότητα ήταν διεθνιστικός. Οι ντανταϊστές υιοθέτησαν το σύνθημα του Μπακούνιν ότι «η καταστροφή είναι δημιουργία». Με τη συγχώνευση ιδεών και υλικών που κυριαρχεί αυτήν την εποχή, ο ντανταϊσμός αποτελεί πηγή έμπνευσης για ορισμένους φωτογράφους. Βρίσκουν έναν τρόπο για να εκφράσουν την αντίθεσή τους και τη φαινομενική τους αδιαφορία, για έναν κόσμο, για τον οποίο πιστεύουν ότι η αλήθεια του βρίσκεται πίσω από τις παραστατικές απεικονίσεις. Σημαίνοντα ρόλο για το ξεκίνημα του ντανταϊσμού στη Νέα Υόρκη έπαιξε το έργο του φωτογράφου Άλφρεντ Στίγκλιτζ (Alfred Stieglitz). Ο Αμερικανός Μαν Ρέυ και ο Ούγγρος Λάζλο Μοχόλυ-Νάγκυ (László Moholy-Nagy) είναι άλλοι χαρακτηριστικοί εκπρόσωποι.[[61]](#footnote-61) Χρησιμοποιούν πρωτότυπες μεθόδους λήψης και εκτύπωσης, όπως το σολάρισμα, τα πολλαπλά τυπώματα, τα φωτογράμματα, το κολάζ, το φωτομοντάζ και τη γραμμική αφαίρεση. O σημαντικότερος αμερικάνος εκπρόσωπος του νταντά ήταν ο Μαν Ρέυ (Man Rey ή Emmanuel Rudzitsky). Δούλευε με πλήθος από εκφραστικά μέσα, φωτογραφίες, φιλμ, κολάζ, ζωγραφική, οτιδήποτε εξυπηρετούσε τον στόχο του. Ανάμεσα σε άλλα γεφύρωσε το νταντά με το αναδυόμενο στα μισά της δεκαετίας του 1920, νέο κίνημα του σουρεαλισμού. Ο Μαν Ρέυ παρακολουθεί μαθήματα ζωγραφικής και εργάζεται σαν ζωγράφος στη Νέα Υόρκη. Φωτογραφίζοντας τους πίνακές του αρχίζει να ενδιαφέρεται σοβαρά για τη φωτογραφία. Το καλοκαίρι του 1921 εγκαθίσταται στο Παρίσι. Ακολουθεί μία δημιουργική περίοδος. Συνεχίζει να ασχολείται με τη φωτογραφία διαμορφώνοντας ένα ιδιαίτερο ύφος και μία προσωπική τεχνική. Πολλές από τις φωτογραφίες του τις δημιουργεί χωρίς φωτογραφική μηχανή. Τοποθετεί πάνω στο φωτογραφικό χαρτί αντικείμενα και τα εκθέτει στο φως σχηματίζοντας έτσι τα περιγράμματά τους. Τις φωτογραφίες αυτές τις ονομάζει ρεϋογράμματα ή ρεϋογραφίες (rayographies).[[62]](#footnote-62) Ήταν ο πρώτος αμερικανός καλλιτέχνης που ασπάστηκε τον ντανταϊσμό, που η πλειοψηφία της εποχής τον θεωρούσε συνώνυμο με τον αναρχισμό. Ο ίδιος συνήθιζε να λέει «ζωγραφίζω ότι δεν μπορώ να φωτογραφίσω και φωτογραφίζω ότι δεν μου αρέσει να ζωγραφίσω».

Ο Μοχόλυ-Νάγκυ, φοιτητής στο Πανεπιστήμιο της Βουδαπέστης, διακόπτει τις σπουδές του με το ξέσπασμα του Α´ Παγκοσμίου Πολέμου. Μετά το τέλος του πολέμου προσπαθεί, αλλά δεν καταφέρνει να τις συνεχίσει.[[63]](#footnote-63)  
Το 1920 στο Βερολίνο, συνδέεται με τους ντανταϊστές, τους αρνητές της παραδοσιακής τέχνης, και ψάχνει για κάτι νέο και πειραματικό. Υπό τις επιρροές άλλων τεχνών εργάζεται και ολοκληρώνεται σαν καλλιτέχνης φωτογράφος με την πλατύτερη έννοια της λέξεως. Πειραματίζεται με νέα υλικά και με επιστημονικά μέσα, όπως η μικροφωτογράφιση, και συνεχίζει με ασπρόμαυρη φωτογραφία, διακόσμηση, σχεδίαση επίπλων ακόμα και χορό. Από το 1922 θα διδάξει στη σχολή του Μπαουχάουζ στην Γερμανία, όπου θα εισαγάγει την Τυπογραφία και τη Γραφιστική στο εκπαιδευτικό πρόγραμμά της και μετά το κλείσιμο της σχολής από τους Ναζί θα καταλήξει στην Αμερική όπου θα ιδρύσει μία δική του σχολή τέχνης.[[64]](#footnote-64)

Ο πιο αντιπροσωπευτικός εκπρόσωπος του γερμανικού νταντά ήταν ο Κουρτ Σβίτερς (Kurt Schwitters). Ολοκλήρωσε τις σπουδές του στην Ακαδημία της Δρέσδης και το 1918 δημιούργησε τα πρώτα του κολάζ από υλικά που έβρισκε στο δρόμο, όπως χαρτιά από κουτιά με τσιγάρα, αποκόμματα εισιτηρίων κάθε κατηγορίας, αποκόμματα εφημερίδων, γραμματόσημα, μικρά ξύλα, σύρματα κ.λ.π. Επειδή τυχαία σε ένα από αυτά χρησιμοποίησε τη λέξη MERZ που προέρχεται από την γερμανική λέξη Kommerzbank (εμπορική τράπεζα), ο Σβίτερς αποφάσισε να ονομάσει όλες του τις προσπάθειες: τις συναρμογές (assemblages), τα κολάζ, τα γλυπτά και τα ποιήματά του *MERZ*. [[65]](#footnote-65)

Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι το έργο του «Merz 19» στο οποίο τα διάφορα αποκόμματα και υλικά που συγκέντρωσε ο καλλιτέχνης έχουν πάρει τη θέση τους επάνω στην επίπεδη επιφάνεια του πίνακα με απόλυτα αρμονικό τρόπο.[[66]](#footnote-66) Άλλωστε, είναι κοινή η διαπίστωση ότι ο Σβίτερς μπορούσε να μετατρέψει ό,τι σκουπίδι έβρισε σε έργο παράξενο σχεδόν μαγικά και να δημιουργήσει μέσα από τα σκουπίδια αυτά μια πραγματικά ποιητική ατμόσφαιρα. Η πρωτοτυπία του έργου του και η σημασία του για την ανάπτυξη του ντανταϊσμού, διαπιστώθηκε κάπως αργά και κυρίως μετά τη μεγάλη έκθεση των έργων του στο Αννόβερο το 1956. Σήμερα αναγνωρίζεται η προσφορά του ειδικότερα για την εξέλιξη της τέχνης και της γραφιστικής μετά τον Β´ Παγκόσμιο Πόλεμο.

*Ντανταϊσμός: πολιτικές θεωρἰες και πρἀξεις*

Αν υπάρχει ένα «μέλος» της «οικογένειας» των πρωτοποριακών καλλιτεχνικών κινημάτων των αρχών του 20ού αιώνα, που η μεγάλη επιρροή των ιδεών του και η ορμή της έκφρασής του είναι αντιστρόφως ανάλογη με τη μικρή διάρκειά του, αυτό είναι το νταντά.[[67]](#footnote-67)

Συσπείρωσε την «αφρόκρεμα» των εικαστικών και λογοτεχνών της προοδευτικής ευρωπαϊκής διανόησης της εποχής και έθεσε με άναρχο, θορυβώδη, «σκανδαλιάρικο», ακραίο για τα ήθη της εποχής, αλλά πάντως σαφή τρόπο, τον διανοούμενο, προ των ευθυνών του απέναντι στην κοινωνία.

Πολύ αργότερα, ο Τζαρά, επιχειρώντας να ερμηνεύσει τις αιτίες γέννησης του κινήματος θα πει πως απαραίτητη προϋπόθεση είναι να φανταστούμε «την ψυχική κατάσταση ενός μέρους των νέων σε εκείνο το είδος φυλακής που ήταν η Ελβετία της εποχής του Α´ Παγκόσμιου Πολέμου και από την άλλη το πνευματικό επίπεδο της τέχνης και της λογοτεχνίας εκείνης της εποχής». Ο πόλεμος θα δημιουργήσει σε αυτούς τους νέους την «απέχθεια και την εξέγερση»:

Εμείς ήμασταν αποφασιστικά κατά του πολέμου, χωρίς, γι' αυτό το λόγο, να πέσουμε στις εύκολες πτυχές του ουτοπικού ειρηνισμού. Ξέραμε ότι δεν ήταν δυνατό να σταματήσει ο πόλεμος, παρά μόνο αφού ξεριζωνόταν το κακό. Η ανυπομονησία να ζήσουμε ήταν μεγάλη, η αηδία παρουσιαζόταν σε όλες τις εκφάνσεις του λεγόμενου μοντέρνου πολιτισμού, στις ίδιες του τις βάσεις, στη λογική, στη γλώσσα του. Ετσι η εξέγερση προσλάμβανε διαστάσεις, όπου το αλλόκοτο και το αφηρημένο ξεπερνούσαν κατά πολύ τις αισθητικές αξίες. Δε χρειάζεται να ξεχάσουμε ότι στη λογοτεχνία ένας πολυπράγμων συναισθηματισμός σκέπαζε κάθε τι το ανθρώπινο και το άσχημο γούστο με αξιώσεις μεγαλοσύνης παρουσιαζόταν σε όλους τους κλάδους της τέχνης, χαρακτηρίζοντας τη δύναμη της αστικής τάξης πάνω σε ό,τι πιο μισητό διέθετε...[[68]](#footnote-68)

Αν και η αστική κουλτούρα είχε δεχτεί ισχυρά πλήγματα και από άλλα κινήματα ήδη από τον 19ο αιώνα, είναι αυταπόδεικτο πως η σύνδεση που κάνει το νταντά ανάμεσα σε αυτήν και τον πρώτο ιμπεριαλιστικό πόλεμο του αιώνα ξεπερνάει τα όρια της αισθητικής και αποκαλύπτει σε όλη του τη σαπίλα την απανθρωπιά του συστήματος. Οπως θα δούμε παρακάτω, ήταν αναπόφευκτο αυτή η οπτική του κινήματος να οδηγήσει πολλά εμπνευσμένα μέλη του στην οργανωμένη ταξική πάλη που γεννιόταν στην Ευρώπη και θα εκφραζόταν γρήγορα στη Ρωσία με την Επανάσταση του Οχτώβρη.

Προς το παρόν ας μείνουμε στη Ζυρίχη του 1916, όπου ήταν το καταφύγιο διαφόρων ανθρώπων από όλες τις γωνιές της Ευρώπης: πολιτικοί πρόσφυγες, καλλιτέχνες, ποιητές, αλλά και πράκτορες, κερδοσκόποι κ. ά.[[69]](#footnote-69)

Ισχυρή ήταν η παρουσία της ρώσικης, προοδευτικής εμιγκράτσιας, εκλεκτό μέλος της οποίας και το γνωστότερο φυσικά, ήταν ο ηγέτης του μπολσεβίκικου κόμματος, ο Λένιν. Ο Λένιν και η Κρούπσκαγια έμεναν τότε στην οδό Σπιλγκάσε 12. Στην αρχή αυτής της οδού, στον αριθμό 1 βρισκόταν το *Cabaret Voltaire*, όπου ήταν το σημείο συνάντησης όλων αυτών των ανθρώπων και το... «μαιευτήριο» όπου γεννήθηκε το νταντά. Οι ντανταϊστές γνώριζαν τον Λένιν – αναμνήσεις ανθρώπων που έζησαν τότε εκεί φέρουν τον Τζαρά και τον Λένιν να έχουν παίξει πολλές παρτίδες σκάκι μαζί – και βέβαια δε χρειάζεται περισσότερο να ψάξουμε τις συνθήκες που γέννησαν το ανατρεπτικότερο ίσως καλλιτεχνικό κίνημα της γηραιάς ηπείρου. Οταν την επόμενη χρονιά ο Λένιν θα επιστρέψει στη Ρωσία για να ηγηθεί της Επανάστασης των Μπολσεβίκων, ο Τζαρά και η παρέα του θα χαιρετίσουν με ενθουσιασμό το μεγάλο αυτό γεγονός.[[70]](#footnote-70)

Ωστόσο, πρέπει να σημειώσουμε πως ο ντανταϊσμός της Ζυρίχης παρέμεινε γενικά στο επίπεδο της διανοητικής άρνησης, ενώ αντίθετα οι γερμανοί ντανταϊστές θα ενωθούν με τους Σπαρτακιστές και θα πολεμήσουν στα οδοφράγματα κατά των ακροδεξιών στρατιωτικών ταγμάτων. Ο ντανταϊστής ποιητής, ζωγράφος και εκδότης Μπάαργκελντ θα γίνει εκ των ιδρυτών του Κομμουνιστικού Κόμματος της Ρηνανίας.

Η διαμαρτυρία του ντανταϊσμού θα οδηγηθεί σε ακραίες θέσεις ολοκληρωτικής άρνησης της λογικής σε φιλοσοφικό επίπεδο, ενώ η άρνηση της αστικής κοινωνίας θα οδηγήσει και στη συνολική απόρριψη της τέχνης σαν προϊόν αυτής της κοινωνίας. Ως εκ τούτου, το νταντά καταγράφεται σαν αντικαλλιτεχνικό, αντιλογοτεχνικό και αντιποιητικό κίνημα και όπως προκύπτει και από τα μανιφέστα του (το πρώτο «ντανταϊστικό μανιφέστο» δημοσιεύτηκε στο 3ο τεύχος του περιοδικού *Νταντά*, που εξέδιδε το 1917 η ομάδα της Ζυρίχης) τάσσεται κατά της αιώνιας ομορφιάς, της αιωνιότητας των αρχών, της στατικής σκέψης και της καθαρότητας της αφηρημένης ιδέας. Αντιθέτως, προβάλλει την ατομική ελευθερία, τον αυθορμητισμό, την αμεσότητα, το ατελές, την αταξία.[[71]](#footnote-71)

Προϋπόθεση συνέπειας ­– αν υπάρχει τέτοια λέξη στο ντανταϊστικό λεξιλόγιο – για έναν πραγματικό ντανταϊστή είναι ακόμη και αυτή η άρνηση του νταντά. Για τους ντανταϊστές ενδιαφέρον παρουσιάζει η χειρονομία και όχι το παραγόμενο έργο. Γι' αυτό και δε χρησιμοποιούν καν τον όρο «έργο τέχνης» και προτιμούν τον όρο «κατασκευή αντικειμένων». Ο Τζαρά, στο «Μανιφέστο για τον αδύναμο έρωτα και τον πικρό έρωτα» του 1920 θα περιγράψει πως «κατασκευάζεται» ένα ντανταϊστικό ποίημα:

Πάρτε μια εφημερίδα. Πάρτε ένα ψαλίδι. Διαλέξτε ένα άρθρο με το μήκος που θέλετε να έχει το ποίημά σας. Κόψτε το άρθρο και μετά κάθε λέξη που το αποτελεί και βάλτε το μέσα σε ένα σακουλάκι. Ανακινήστε το, βγάλτε τις λέξεις και αντιγράψτε με τη σειρά που τις βγάζετε. Η ποίηση θα σας μοιάζει...[[72]](#footnote-72)

Το νταντά θα «σφραγίσει» τη μοντέρνα τέχνη με πολλά μέσα έκφρασης, που θα αποτελέσουν πεδία καλλιτεχνικών πειραματισμών για τα επόμενα κινήματα και που μερικά από αυτά είναι οικεία πλέον σήμερα. Ένα από αυτά τα μέσα είναι και το φωτομοντάζ και οι ντανταϊστές θα καταγραφούν σαν οι πρώτοι που θα χρησιμοποιήσουν τη φωτογραφία σαν υλικό για τη δημιουργία ενός νέου, αυτόνομου μέσου. Το φωτομοντάζ θα είναι και το αγαπημένο μέσο έκφρασης του Αριστερού Μετώπου Τέχνης στη μετεπαναστατική Ρωσία. Από τους σημαντικότερους καλλιτέχνες που χρησιμοποίησαν το φωτομοντάζ ήταν ο Μαξ Ερνστ.

Ο ντανταϊσμός θα «ταξιδέψει» στο Παρίσι όπου θα συναντηθεί με τον γάλλο ποιητή Αντρέ Μπρετόν (τον μετέπειτα συνδημιουργό του Σουρεαλισμού) και τη δική του παρέα που θα δημιουργήσουν τον γαλλικό ντανταϊστικό πυρήνα. Αλλά το γαλλικό νταντά θα περάσει τον ωκεανό και θα κατακτήσει και τη Νέα Υόρκη, με εξέχοντες εκπροσώπους του εκεί τους σημαντικούς καλλιτέχνες Ντυσάν (που θα ζωγραφίσει την Τζοκόντα με μουστάκι) και Πικαμπιά. Επίσης γνωστός πρωτοπόρος του ντανταϊσμού είναι και ο Λουί Αραγκόν (Luis Aragon), ενώ ο Πικάσο θα συμμετέχει... εν αγνοία του στην πρώτη ντανταϊστική έκθεση του *Καμπαρέ Βολτέρ* το 1916 και θα επηρεάσει τους ντανταϊστές στην τεχνική του κολάζ.[[73]](#footnote-73)

Οι ντανταϊστικές εκθέσεις, δρώμενα ή καλλιτεχνικές βραδιές θα απασχολήσουν τις αστυνομικές αρχές πολλών χωρών. Ντανταϊστικές γκαλερί θα κλείσουν, θα απειληθούν λιντσαρίσματα, θα απασχοληθούν μαζί τους ακόμα και κοινοβούλια. Μια ντανταϊστική έκθεση στις αρχές του 1920 στην Κολωνία θα καταστραφεί από τους ίδιους τους επισκέπτες (!) μέχρι που επενέβη η αστυνομία και την έκλεισε. Αλλωστε η πρόκληση και το συνειδητό θράσος ήταν τα «όπλα» του νταντά.

Σαν κίνημα το νταντά θα σβήσει – ακόμη μια φορά συνεπές στην άρνησή του στην αιωνιότητα – στις αρχές της δεκαετίας του 1920. Αφήνοντας όμως πολύ βαθιά χνάρια στο μονοπάτι της τέχνης.[[74]](#footnote-74)

*Η επίδραση της αναρχισμού στον ντανταϊσμό*

Το κίνημα του ντανταϊσμού προέκυψε από ομάδες ανθρώπων, σε διάφορες πόλεις κυρίως της Ευρώπης αλλά και στην Αμερική, ως μια αντίδραση (άντι) καλλιτεχνικής έκφρασης απέναντι στις επικρατούσες κοινωνικές συνθήκες, οι οποίες καθορίζονταν σε μεγάλο βαθμό εκείνη την εποχή από το ξέσπασμα του Α´ Παγκοσμίου Πολέμου. Αναμφίβολα, η εναντίωση στον πόλεμο ήταν ένα κοινό σημείο για σχεδόν όλους τους ντανταϊστές. Και λέμε σχεδόν όλους, επειδή για παράδειγμα κάποιοι από τους ντανταϊστές στο Παρίσι επέλεξαν να πάρουν θέση τασσόμενοι υπέρ του ρόλου του γαλλικού στρατού και σε μια επίδειξη σωβινισμού περιφρονούσαν τους γερμανούς (συμπεριλαμβανομένου ακόμα και των εκεί ντανταϊστών). Επιπλέον, μερικοί ντανταϊστές κατατάχθηκαν στο στρατό.[[75]](#footnote-75)

Αυτό όμως που δεν είναι ξεκάθαρο συχνά στις αναφορές που γίνονται για το νταντά είναι κατά πόσο συμμετείχαν αναρχικοί σε αυτό ή αν υπήρξε ιδεολογική επιρροή από αναρχικούς της εποχής αυτής. Το να είσαι εναντίον του πολέμου (όχι ταξικού αλλά εξουσιαστικού) είναι ένα στοιχείο, αλλά δεν αποτελεί απαραίτητο σημάδι για να συνδεθεί το νταντά με την αναρχία.[[76]](#footnote-76)

Οι αναφορές που υπάρχουν συναινούν στο γεγονός ότι το νταντά ήταν ένας συνδυασμός διαφορετικών ατομικών θέσεων που κάποιες φορές έρχονταν και σε αντίθεση μεταξύ τους. Οι περισσότερες δράσεις του νταντά είχαν καθαρά (αντι)καλλιτεχνικό χαρακτήρα χωρίς πολιτική έκφραση, υπήρξαν όμως και κάποιες άλλες, όπως θα δούμε, που παραπέμπουν σε πολιτικές πράξεις. Αυτό που πρέπει να επισημανθεί είναι ότι ο ντανταϊσμός ήταν ένα αυτοαποκαλούμενο διεθνές κίνημα (άρα δεν χωράει η έννοια του ρατσισμού σε αυτόν) χωρίς «κατεστημένο», χωρίς κάποιο ιδρυτικό κείμενο ή κάποια δομή-ιεραρχία (δεν υπήρχαν αρχηγοί), χωρίς οργανωτικές επιτροπές ή εκτελεστικά τμήματα. Κατά αυτό τον τρόπο, το νταντά υπήρξε χαρακτηριστικό παράδειγμα, όχι δημοκρατικών αξιών, αλλά κάτι που μοιάζει περισσότερο με την εφαρμογή της αναρχίας σε μια καλλιτεχνική έκφραση (εξού και η αντι-τέχνη), που πολλοί τη συνδέουν με την πρωτοπορία.[[77]](#footnote-77)

Ξεκινώντας από τη Ζυρίχη, όπου χτίστηκαν τα θεμέλια του νταντά, γύρω από το *Cabaret Voltaire*, χώρο ψυχαγωγίας και καλλιτεχνικής έκφρασης. Αξιοσημείωτο είναι ότι ο ιδιοκτήτης του Ούγκο Μπαλ ασχολήθηκε με τη μετάφραση κειμένων του θεωρητικού του αναρχικού κινήματος Μιχαήλ Μπακούνιν. Αυτό αποτελεί ισχυρή ένδειξη ότι ο Μπαλ είχε επηρεαστεί σημαντικά από το έργο του. Επίσης, o ίδιος πριν το νταντά συμμετείχε σε επαναστατικού περιεχομένου εφημερίδες όπως οι *Die Aktion* (*Η δράση*), *Der Sturm* (*Η καταιγίδα*), *Die Revolution* (*Η επανάσταση*) Η θεματολογία των κειμένων του σε αυτές περιλάμβανε μεταξύ άλλων το μηδενισμό και το ρώσικο αναρχισμό. Εκτός από Μπακούνιν είχε διαβάσει και έργα του Πιοτρ Κροπότκιν. Ωστόσο, όσον καιρό ο Ούγκο Μπαλ παρέμενε στο προσκήνιο του νταντά της Ζυρίχης, το κίνημα αντι-τέχνης δεν πήρε ποτέ τη μορφή της αναρχίας. Άλλωστε ο ίδιος έγραφε το 1915 (ένα χρόνο πριν το νταντά): «Έχω εξετάσει τον εαυτό μου προσεχτικά. Δεν θα μπορούσα ποτέ να αποδεχτώ το χάος, να βάζω βόμβες, να ανατινάζω γέφυρες και να τρέφομαι με ιδέες. Δεν είμαι αναρχικός». Ο Μπαλ υπήρξε θαυμαστής του Φρήντριχ Νίτσε και φαίνεται να ασπαζόταν κάποιες θεωρήσεις του και εν γένει τον ατομικισμό. Όταν όμως αποσύρθηκε από το νταντά επέλεξε να ζήσει μια θρησκευτική ζωή.

Ο νιτσεϊκός μηδενισμός επηρέασε και τους Ρίχαρντ Χίλσενμπεκ και Φρανσίς Πικαμπιά. Με την άφιξη του τελευταίου στη Ζυρίχη το 1919 προστέθηκε ένα νέο στοιχείο που χαρακτηριζότανε από την απόλυτη έλλειψη σεβασμού προς κάθε αξία, μια απελευθέρωση από όλους τους κοινωνικούς και ηθικούς καταναγκασμούς.

Όσον αφορά τους υπόλοιπους ντανταϊστές της Ζυρίχης, τόσο ο Χανς Ρίχτερ όσο και ο Τριστάν Τζαρά είχαν επαφές με αναρχικές ομάδες. Αργότερα όμως ο Τζαρά θα κινηθεί στα πλαίσια του κομμουνισμού: στο Παρίσι όπου κατέφυγε μετά τη Ζυρίχη είχε δεσμούς με το Γαλλικό Κομμουνιστικό κόμμα και έγινε μέλος του.[[78]](#footnote-78) Πολέμησε επίσης εναντίον του φασισμού το 1936 στην Ισπανία και ενάντια στους Ναζί στην περιοχή της Τουλούζης στα 1940-44). Ενδεικτικό όμως των κινήτρων του Τριστάν Τζαρά τον πρώτο καιρό δράσης του ως ντανταϊστής αποτελεί το παρακάτω απόσπασμα (από ένα εκ των μανιφέστων που είχε γράψει): «Είμαι κατά των συστημάτων. Το πιο αποδεκτό σύστημα είναι να μην έχεις κανένα σύστημα και καμιά αρχή».

*Αναζητώντας τις επιρροές των ντανταϊστών εκτός Ζυρίχης*

Οπαδοί του γερμανού φιλόσοφου Μαξ Στίρνερ (Max Stirner), που θεωρείται από τους σημαντικότερους θεωρητικούς του μηδενισμού και της αναρχικής ιδεολογίας, υπήρξαν οι Μαξ Ερνστ και Γιόχανες Μπάαργκελντ, ιδρυτές του νταντά στην Κολωνία. Ο τελευταίος έβγαζε το περιοδικό *Der Ventilator* (*Ο Ανεμιστήρας*) μέσα από το οποίο επιδιδόταν σε επιθέσεις εναντίον της εκκλησίας και της πολιτείας, του κατεστημένου και της τέχνης. Όμως, ο Μπάαργκελντ το 1918 θα γίνει μέλος του μαρξιστικού, πασιφιστικού Ανεξάρτητου Σοσιαλοδημοκρατικού Κόμματος της Γερμανίας (USPD). Χαρακτηριστικό του προσανατολισμού που θέλανε να δώσουν στο νταντά στην Κολωνία αποτελεί μια αφίσα που αποτελούσε μέρος μιας έκθεσης ντανταϊστών και στην οποία αναγραφότανε: «Tο νταντά είναι με την επαναστατική πλευρά του προλεταριάτου, το νταντά είναι πολιτικό».[[79]](#footnote-79)

Οι Μαρσέλ Ντυσάν και Μαν Ρέυ που πρωτοστατούσαν στο κίνημα νταντά στη Νέα Υόρκη είχαν επίσης διαβάσει Στίρνερ. Το ίδιο και ο Τζούλιους Έβολα (Julius Evola) από τους σημαντικότερους εκπροσώπους του ντανταϊσμού στην Ιταλία, ο οποίος ήταν ακόμα πιο ένθερμος οπαδός του Νίτσε.[[80]](#footnote-80) Ο Έβολα συνδεόταν φιλικά με τον Μουσολίνι, παρά ταύτα δεν υποστήριξε πλήρως το φασιστικό του καθεστώς και δήλωνε αντιφασίστας. Προτιμούσε όμως τον φασισμό απέναντι στον κομμουνισμό και τη δημοκρατία. Αργότερα, με το ξέσπασμα του Β´ Παγκοσμίου Πολέμου, δήλωσε εθελοντής για να ακολουθήσει τον ιταλικό στρατό ενάντια στους κομμουνιστές στο Ρωσικό μέτωπο (αν και τελικά δεν επελέγει). Επίσης, έδειξε ιδιαίτερο ενδιαφέρον για την ανάπτυξη των ναζιστικών ταγμάτων SS. Η διαφορά τη φασιστικής ιδεολογίας του Έβολα συγκρινόμενη με αυτή του Ναζισμού (που πίστευε στη βιολογική ανωτερότητα των Αρίων) ήταν ότι πίστευε στην «πνευματική» ανωτερότητα. Ο Έβολα και άλλοι διανοούμενοι του φασισμού επισκέφθηκαν τον Χίτλερ το Σεπτέμβριο του 1943 με σκοπό να ιδρύσουν το φασιστικό ψευδο-κράτος του Σαλό στη Βόρεια Ιταλία.

Σε αντίθεση με τον Έβολα, oι ντανταϊστές του Βερολίνου, Ραούλ Χάουζμαν και Γιόχανες Μπάαντερ (Johannes Baader), εκδήλωναν τάσεις φιλο-αναρχικές. Μάλιστα, ενδεχομένως η κορυφαία πολιτική πράξη του νταντά να είναι αυτή με πρωταγωνιστή τον Μπάαντερ (αλλά ιθύνων νου τον Χάουζμαν), όταν στην τελετή για την ανακήρυξη της Α´ Γερμανικής Δημοκρατίας στο Κρατικό θέατρο της Βαϊμάρης το 1919, πέταξε από τον εξώστη στα κεφάλια των πατέρων του έθνους προκηρύξεις που τον αυτοανακήρυσσαν πρώτο πρόεδρο της νέας αυτής δημοκρατίας. Το κείμενο της προκήρυξης τελείωνε ως εξής: «Θα ανατινάξουμε τη Βαϊμάρη μέχρι τα ουράνια... δεν θα λυπηθούμε κανέναν και τίποτε.[[81]](#footnote-81) Παρουσιαστείτε όλοι μαζικά! Το ντανταϊστικό Αρχηγείο της Παγκόσμιας Επανάστασης». Σε μιαν άλλη περίπτωση ο Μπάαντερ διέκοψε τον εφημέριο που λειτουργούσε στον καθεδρικό ναό του Βερολίνου, φωνάζοντας από τον χώρο της χορωδίας: «Στον διάολο ο Χριστός» ή σύμφωνα με μιαν άλλη εκδοχή: «εσείς είστε εκείνοι που κοροϊδεύετε τον Χριστό, δεν δίνετε δεκάρα για αυτόν». Στο Βερολίνο ο Χάουζμαν και ο ποιητής Φραντς Γιούνγκ (Franz Jung) κυκλοφορούσαν το περιοδικό *Die Freie Strasse* (*Ο Ελεύθερος Δρόμος*), με έντονες αναρχικές τάσεις.[[82]](#footnote-82)

Περέ (Benjamin Peret), Πικαμπιά, Γιούνγκ, Μπάαντερ, Κραβάν, είναι μερικά ονόματα νταναταϊστών που είτε αυτοπροσδιορίζονταν ως αναρχικοί είτε είχαν κατά βάση αντιεξουσιαστικές απόψεις. Ο Περέ μάλιστα, εξέφραζε την αντίθεσή του απέναντι σε κάθε εθνική και εκκλησιαστική εξουσία και την υπερασπίστηκε εξίσου απόλυτα μέχρις ότου πέθανε, σε ένα μικρό βρωμερό δωμάτιο, στη Γαλλία το 1959. Πολέμησε με τους αναρχικούς στον Ισπανικό Εμφύλιο.

Σε συλλογικό επίπεδο τώρα, η συγγραφή ντανταϊστικών μανιφέστων αποτελούσε συχνά μέσο έκφρασης ιδεών και ουσιαστικά τη «φωνή» του νταντά. Τα μανιφέστα του νταντά λειτουργούσαν πολλές φορές ως αναρχικές διακηρύξεις.

Οι φουτουριστές χρησιμοποιούσαν επίσης το μανιφέστο ως επικοινωνία των θέσεών τους πριν το νταντά. Όμως, το ντανταϊστικό μανιφέστο είχε τις καταβολές του στον αναρχισμό του 19ου αιώνα και θεωρείται «απόγονος» της ιδέας για «έμπρακτη προπαγάνδα» (propaganda by deed) που επινοήθηκε από τους ιταλούς αναρχικούς Ερίκο Μαλατέστα (Errico Malatesta), Κάρλο Καφιέρο (Carlo Cafiero) και Εμίλιο Κοβέλι (Emilio Covelli).

Το νταντά περιελάμβανε μουσική, αναγνώσεις έργων, παρουσιάσεις καλλιτεχνικής δημιουργίας και πολλά άλλα, όλα την ίδια στιγμή ή το ένα ακολουθώντας το άλλο. Αυτό το ριζοσπαστικό σημείο εκκίνησης έχει πλέον υιοθετηθεί σε ένα μεγάλο βαθμό από τους σύγχρονούς μας δημιουργούς. Το νταντά υπήρξε πρωτοπόρο στην ηχητική ποίηση, το ταυτόχρονο ποίημα και το κολάζ. «Ξέρουμε πως ο Ντανταϊσμός είχε τελειώσει με την πολιτική, την είχε καταστρέψει με μια μονοκοντυλιά, την είχε αγνοήσει. Το κίνημα εξεγέρθηκε ενάντια στην εξουσία κάθε είδους, υπερασπιζόμενο την ελευθερία κάθε είδους», έγραψε ο ντανταϊστής Ζωρζ Ριμπμόν-Ντεσέν (Georges Ribemont-Dessaignes). Στην πραγματικότητα, πολλοί από όσους αναμείχθηκαν με το κίνημα είχαν κάποια γνώση του αναρχισμού και είχαν έρθει σε μικρότερο ή μεγαλύτερο βαθμό σε επαφή μαζί του. Ο Ούγκο Μπαλ είχε μεταφράσει Μπακούνιν, ο Χανς Ρίχτερ είχε επαφές με την αναρχική ομάδα της Ζυρίχης και ο Τριστάν Τζαρά, που πρωτογνώρισε το αναρχικό κίνημα στο Βουκουρέστι, είχε πει: «Είναι προφανές πως η αναρχική φύση του ντανταϊσμού μαζί με την ιδέα ενός ηθικού απόλυτου που το κίνημα προέτασσε πάνω από κάθε πιθανή πρακτική αναγκαιότητα, θα κρατούσε το νταντά μακριά από τους πολιτικούς αγώνες». Βέβαια, με τον όρο πολιτική εννοεί τις ραδιουργίες των πολιτικών κομμάτων και όχι την επαναστατική πολιτική του αναρχισμού.[[83]](#footnote-83)

Ο Τριστάν Τζαρά συνόψισε τη στάση του νταντά στο ντανταϊστικό Μανιφέστο του 1918:

Διακηρύσσουμε πως έχουμε ένα σημαντικό έργο καταστροφής και άρνησης να φέρουμε σε πέρας. Καθαρά και ξάστερα. Ο εξαγνισμός του συνανθρώπου μας θα πραγματωθεί μετά από μια περίοδο ολοκληρωτικής παράνοιας και επιθετικότητας, σήμα ενός κόσμου που έχει αφεθεί για πάρα πολύ στα χέρια των εγκληματιών που ξεσκίζουν και καταστρέφουν τους αιώνες.[[84]](#footnote-84)

Μπροστά στη βαρβαρότητα και την καταστροφή που έβλεπε, η ομάδα του νταντά υιοθέτησε αυθόρμητα (και σε σχέση με την επανάσταση) τη χαρά του να ζεις και να δημιουργείς παρά τις πιο αντίξοες συνθήκες. Η άρνηση του νταντά απηχεί την παλιά ρήση του Μπακούνιν: «Η ορμή για καταστροφή είναι μια δημιουργική ορμή». Επιτέθηκε σε όλες τις δυνάμεις της καταστολής: πολιτικές, οικονομικές, πολιτιστικές ή ηθικές. Διακήρυξε την εμπιστοσύνη στις μάζες, απέρριψε την εξειδίκευση και το Κράτος. Όπως θα δήλωνε ο Τζαρά:

Ήμασταν ενάντια στον πόλεμο, χωρίς όμως να πέφτουμε στην εύκολη παγίδα του ουτοπικού πασιφισμού. Ξέραμε πως δεν θα ξεφορτωνόμασταν τον πόλεμο αν δεν ξεφορτωνόμασταν τα αίτιά του[…] Αυτός ο πόλεμος δεν ήταν δικός μας. Για μας ήταν ένας πόλεμος ψεύτικων συναισθημάτων και αθεμελίωτων δικαιολογιών[…] Το νταντά γεννήθηκε από μια ηθική ανάγκη, από μια ακατανίκητη θέληση για την επίτευξη ενός ηθικού απόλυτου[…] Τιμή, Πατρίδα, Ηθική, Οικογένεια, Τέχνη, Θρησκεία, Ελευθερία, Αδελφοσύνη, κ.τ.λ., όλες αυτές οι έννοιες που κάποτε ανταποκρίνονταν σε ανθρώπινες ανάγκες, τώρα πια δεν ήταν τίποτα παραπάνω από συμβιβασμοί και κούφια κόκκαλα.[[85]](#footnote-85)

Ενώ το νταντά αρχικά είχε φιλικές σχέσεις με τους Φουτουριστές, διέκοψε κάθε επαφή όταν οι τελευταίοι ασπάστηκαν τις φασιστικές και μιλιταριστικές ιδέες.

Στη Γερμανία, όπου και δημιουργήθηκε μια ακόμη ντανταϊστική ομάδα στο Βερολίνο όταν ο Χίλσενμπεκ γύρισε εκεί, η κατάσταση ήταν λίγο διαφορετική. Στη Γερμανία ξεσπούσε η επανάσταση και το νταντά δεν μπορούσε να παραμείνει τόσο ένδοξα αμέτοχο όσο είχε μείνει στη Ζυρίχη. Το γερμανικό νταντά συνεισέφερε με τον τρόπο του στον εξεγερτικό αναβρασμό, με τις πρωτόγονες καρικατούρες του Τζορτζ Γκροζ, τους πίνακες του Ότο Ντιξ και τα κολάζ και τις τυπογραφικές παραλλαγές του Μπάαντερ.

Το νταντά είχε τη δική του ιδιαίτερη παρέμβαση στην εξέγερση των Σπαρτακιστών στο Βερολίνο το 1919. Πορεύτηκαν στις γειτονιές της εργατικής τάξης τραγουδώντας αντιμιλιταριστικά τραγούδια κι έτυχαν ενθουσιώδους αντιμετώπισης. Όπως είπε ο ντανταϊστής Μέρινγκ:

Η ντανταϊστική πομπή μας αντιμετωπίστηκε με ενθουσιασμό, ως αυθόρμητη, ως ο μόνος χορός του παρισινού πλήθους μπροστά στη Βαστίλλη. Συνελλήφθησαν γι’ αυτό από τις αρχές, για απόπειρα απαξίωσης των ενόπλων δυνάμεων, κι ένας από αυτούς ο Χερζφέλντε πέρασε οχτώ μήνες στη φυλακή. Γύρω στο 1922, το νταντά στη Γερμανία είχε πλέον πεθάνει. Κάποια από τα μέλη του είχαν ταυτιστεί με τους μπολσεβίκους, θεωρώντας τους λανθασμένα ως το αληθινό πνεύμα της ρωσικής επανάστασης. Ο Γκροζ, ο Χάρτφιλντ και ο αδερφός του Χερζφέλντε έγιναν μέλη του Κομμουνιστικού κόμματος, ενώ ο Ερνστ γύρισε στο Παρίσι. Η επίδραση του νταντά στη Γερμανία ήταν αρκετά σημαντική, ώστε ο Χίτλερ να ξεσπάσει εναντίον του στο βιβλίο του *Ο αγών μου*, αποκαλώντας το «πνευματική τρέλα» και «μπολσεβικισμό της τέχνης.[[86]](#footnote-86)

Την ώρα που κάποιοι ντανταϊστές είχαν απορροφηθεί από την πολιτική, κάποιοι άλλοι επιχείρησαν να συνεχίσουν την πολιτιστική επανάσταση την οποία ως πρωτοπόροι ξεκίνησαν. Οι διαφωνίες τους με την κουλτούρα της προλεταριακής τέχνης συνοψίζονταν στο εξής:

Σε αυτούς που θέλουν να δημιουργήσουν μια προλεταριακή τέχνη, θέτουμε το ερώτημα: τί είναι προλεταριακή τέχνη; Είναι τέχνη που φτιάχνουν οι ίδιοι οι προλετάριοι; Ή τέχνη αφιερωμένη στην υπηρεσία του προλεταριάτου; Ή τέχνη σχεδιασμένη να αφυπνίσει τα (επαναστατικά) προλεταριακά ένστικτα; Δεν υπάρχει τέχνη που να την κάνουν προλετάριοι, γιατί ο προλετάριος που κάνει τέχνη δεν είναι προλετάριος, αλλά καλλιτέχνης. Ένας καλλιτέχνης δεν είναι ούτε προλετάριος ούτε αστός, και αυτό που δημιουργεί δεν ανήκει ούτε στους προλετάριους ούτε στους αστούς, αλλά σε όλους.[[87]](#footnote-87)

Αυτό εμφανίστηκε στο «Proletkunst Manifesto», που υπέγραψαν ο Αρπ, ο Τζαρά, ο Βαν Ντέσμπουργκ και ο Σπέγκερμαν, και το οποίο κάτω από τον φαινομενικά ευνοϊκό τίτλο του, στην πραγματικότητα επιτιθόταν στη χειραγώγηση της καλλιτεχνικής δημιουργίας από μια ιδεολογία.  
Ο αγώνας να χαραχθεί ένα μονοπάτι μεταξύ του «τέχνη για την τέχνη» και τους περιορισμούς της προλεταριακής τέχνης ήταν δύσκολος και ποτέ δεν είχε ταξινομηθεί επαρκώς στο εσωτερικό του ίδιου του ντανταϊσμού. Το ρεύμα «πολιτιστικής επανάστασης» του νταντά, που διατήρησε τις αρχικές του προθέσεις, κατακρίθηκε από τους μπολσεβίκους ως αστικό ή αναρχικό, ενώ οι ίδιοι οι αστοί το αποκαλούσαν μπολσεβίκικο ή αναρχικό!

Συμπερασματικά, θα μπορούσαμε να πούμε, ότι ο συσχετισμός του νταντά με την πολιτική δεν ήταν ποτέ ξεκάθαρος και αυτό διότι οι ντανταϊστές λειτουργούσαν πάντα μέσα στα πλαίσια της ατομικότητας του καθενός και της αλληλοσυμπλήρωσης χαρακτήρων και δυνατοτήτων. Υπήρχαν ντανταϊστές σχεδόν αδιάφοροι για την πολιτική, αλλά και κομμουνιστές, σοσιαλιστές, αναρχικοί, ακόμα και φασίστες όπως είδαμε και στην περίπτωση του Έβολα. Ωστόσο αν κάποιος μπορεί να ισχυριστεί πως το κίνημα σαν σύνολο έτεινε προς τα κάπου από πολιτικής άποψης, θα πρέπει να αποδεχθεί ότι έτεινε προς την αναρχία. Ενδεικτικά είναι τα λόγια του Ριμπμόν-Ντεσέν:

Ήταν απαραίτητο να τους κάνουμε να καταλάβουν ότι είμαστε εναντίον της κουλτούρας και ότι είμαστε αντίθετοι όχι μόνο με την αστική τάξη πραγμάτων αλλά και με κάθε τάξη πραγμάτων, κάθε ιεραρχία, κάθε ηρωοποίηση, κάθε ειδωλολατρία, όποιο και αν ήταν το είδωλο.[[88]](#footnote-88)

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΕΜΠΤΟ

**Ο Σουρεαλισμός ως συνέχεια του νταντά**

*Ο άνθρωπος πρέπει να είναι νομάς. Να διασχίζει τις ιδέες σα να ήταν χώρες ή πόλεις. Να τρώει παπαγάλους και κοτσίφια. Να καταπίνει μαϊμούδες ζωντανές. Να ρουφάει το αίμα καμηλοπαρδάλεων... Να κοιμάται παρέα με γλάρους, να χορεύει με βόες... Να κάνει έρωτα με ηλιοτρόπια!*

Φράνσις Πικαμπιά

Πόσο καλά συνοψίζει το πάνω απόσπασμα του Πικαμπιά το πνεύμα των καλλιτεχνών της εποχής! Ταξιδιάρες ψυχές, κυριολεκτικά (έκαναν άφθονα ταξίδια, διαδίδοντας τις ιδέες τους) και μεταφορικά (η τέχνη των καιρών άνοιγε νέους ορίζοντες, σαν καράβι που πλέει σε άγνωστα, πολύχρωμα νερά).  Φτάνουμε λοιπόν και στο Παρίσι! Θα ήταν αδύνατο να απουσιάζει από το αφιέρωμα μία εκ των πολιτισμικών πρωτευουσών της Ευρώπης. Το νταντά εξαπλώθηκε στο Παρίσι κυρίως στα χρόνια μετά τον πόλεμο. Αναφερθήκαμε ήδη στους Μαρσέλ Ντισάν και Φράνσις Πικαμπιά, καλοί φίλοι μεταξύ τους, που συνέβαλαν αμφότεροι με τα ταξίδια τους στη διάδοση των νέων ιδεών, κυρίως μεταξύ Ευρώπης και Αμερικής, Παρισιού και Νέας Υόρκης. Ο Πικαμπιά μάλιστα, γαλλοϊσπανός στην καταγωγή, προώθησε την νέα τέχνη και στην Βαρκελώνη, όπου εξέδιδε το ντανταϊστικό περιοδικό *391*: 

Κάθε σελίδα πρέπει να εκρήγνυται, είτε μέσα από τη σοβαρότητα, τη βαθύτητα, την αναταραχή, τη ναυτία, το νέο, το αιώνιο, την εκμηδενιστική ανοησία, τον ενθουσιασμό για τις αρχές, ή για τη μορφή της έκδοσης. Η τέχνη πρέπει να είναι αντι-αισθητική στην ακραία της μορφή, άχρηστη και χωρίς καμια δικαιολογία.[[89]](#footnote-89)

Ο Πικαμπιά επηρεάστηκε, όπως όλοι οι ντανταϊστές, από τον πρωτοπόρο Τριστάν Τζαρά. Ο Τζαρά στο μεταξύ, εν έτει 1920, είχε φτάσει στο Παρίσι. Η επαφή του με τον Αντρέ Μπρετόν (Andre Breton), παροδικά συνοδοιπόρου του, θα απέβαινε καταλυτική για την ιστορία της τέχνης. To 1921 o Τζαρά παρουσίασε το θεατρικό του *The Gas Heart*, ένα από τα πλέον παράδοξα έργα που είχε δει ως τότε ο κόσμος (παράδοξο και για τις μέρες μας ακόμα). Οι χαρακτήρες δεν ήταν παρά μέρη ενός κεφαλιού: Το Στόμα, το Αυτί, το Μάτι, η Μύτη, ο Λαιμός και το Φρύδι. Οι διάλογοι ανάμεσα τους συχνά δεν βγάζουν άκρη, χρησιμοποιώντας μεταφορές και ιδιωματισμούς, αναφερόμενοι στις λειτουργίες που οφείλει να επιτελεί κάθε ένα από τα πάνω αναγκαία «συστατικά» του όλου... Κάποιες στιγμές μάλιστα οδηγούνται σε υπαρξιακά ζητήματα.

Λέει το Στόμα: *«Κανένας δεν με ξέρει. Είμαι μόνος εδώ, στην ντουλάπα μου, και ο καθρέπτης είναι κενός όταν κοιτάζω τον εαυτό μου».* Μία άλλη γραμμή λέει: *«Το κενό πίνει το κενό: ο αέρας γεννήθηκε με μπλε μάτια, γι' αυτόν τον λόγο καταπίνει συνέχεια ασπιρίνη».* Σε ένα άλλο σημείο του έργου, το Αυτί (που είναι γυναίκα) συγκρίνει συνέχεια τον εαυτό της με ένα άλογο-βραβείο κάποιου διαγωνισμού, με το οποίο έχει κυριολεκτικά εμμονή. Στο τέλος το Αυτί μεταμορφώνεται στο άλογο, το όνομα του οποίου είναι Κλυταιμνήστρα!

Το *Gas Heart* υπήρξε και το κύκνειο άσμα του νταντά. Ο Χανς Ρίχτερ, ο οποίος είχε συμμετάσχει στο ανέβασμα της παράστασης το 1923, τόνισε πως «δεν υπήρχε πλέον λόγος να συνεχίσουμε, γιατί κανείς δεν βλέπει πλέον κάποιον λόγο». Η παράσταση του 1923 οδήγησε σε έναν μεγάλο καβγά κατά την διάρκειά της, με τον Αντρέ Μπρετόν να είναι ο υποκινητής και να έρχεται στα χέρια με τους συντελεστές, ενώ οι ηθοποιοί, ντυμένοι στα βαριά χαρτονένια τους κοστούμια, ήταν αδύνατο να διαφύγουν. Στο τέλος κατέφτασε η αστυνομία και διέλυσε την παράσταση. Το νταντά δεν διάρκεσε περισσότερο!  Οι δρόμοι του Τζαρά, του Πικαμπιά και του Μπρετόν χώρισαν. Οι διαφωνίες τους ήταν πλέον αγεφύρωτες. Έναν χρόνο μετά, το 1924, ένα νέο κίνημα θα γεννιόταν από τις στάχτες του παλιού, και ο Μπρετόν υπήρξε ο εμπνευστής του: το όνομα του ήταν σουρεαλισμός.[[90]](#footnote-90)

Αυτή η μετεμψύχωση του νταντά στο Παρίσι έγινε στο πρόσωπο του Tριστάν Tζαρά, ο βασικός του θιασώτης, ωστόσο, ήταν ο Aντρέ Mπρετόν. O Tζαρά, αγαπημένο παιδί των σουρεαλιστών, εκπροσωπούσε μια τέχνη που μπέρδευε τα όρια τέχνης και ζωής δημιουργώντας καταστάσεις που έφερναν σε σύγχυση το θεατρικό κοινό. Ο Mπρετόν είχε αλληλογραφία με τον Tζαρά για μερικά χρόνια και τον ενθάρρυνε να έρθει στο Παρίσι. O νεαρός τότε διανοούμενος Ανρί Λεφέβρ (Henri Lefebvre) είχε αρχίσει να συνδέεται με την ομάδα των μαθητευόμενων σουρεαλιστών του Mπρετόν που χαιρέτισαν τον Tζαρά ως μεσσία του σουρεαλισμού. Mε τις υπερδιογκωμένες προσδοκίες τους, σύντομα προέκυψαν διαφωνίες για την κατεύθυνση του «κινήματος».

Tο ενδιαφέρον του Mπρετόν να ιδρύσει ένα νέο δόγμα συγκρουόταν με τον ενθουσιασμό του Λεφέβρ για τον απαλλοτριωμένο άνθρωπο, τον αδέσμευτο από νόμους, καθώς και με τις αναρχικές τάσεις του Tζαρά. Oι σουρεαλιστές ενδιαφέρονταν για ολόκληρη καριέρα πρωτοποριακού καλλιτέχνη, όχι για πέντε μήνες αμφιλεγόμενης φήμης. Για τον βασικό τούτο λόγο, ο Λεφέβρ έβλεπε με περισσότερη συμπάθεια το νταντά απ’ ό,τι τα σκηνοθετημένα σκάνδαλα των σουρεαλιστών, που προκαλούσαν καυγάδες σε μπαρ, προσέβαλλαν διάσημους καλλιτέχνες με επιστολές προς τους εκδότες εφημερίδων του Παρισιού, ή προσπαθούσαν να κλέψουν την παράσταση, όπως όταν αποκήρυξαν τον Tσάρλι Tσάπλιν για τη συνέντευξη Tύπου που θα έδινε για την πρώτη προβολή μιας ταινίας του.[[91]](#footnote-91)

Aντίθετα με τον Λεφέβρ, οι σουρεαλιστές ήθελαν να υπερβούν κι όχι να καταργήσουν την αλλοτρίωση. Kατά έναν περίεργο τρόπο, αντιδρούσαν στην αλλοτρίωση με μια εκκοσμικευμένη εκδοχή της θρησκευτικής εμπειρίας. H υπέρβαση αρθρωνόταν σε μια εμπειρία έντονα ατομική και ιδιωτική. H ορμητική και ενστικτώδης θέληση του σουρεαλισμού να πολεμήσει την ανία μέσ’ από την τέχνη εγκλωβίστηκε στις δομές του ατομικισμού, που αποτελούσε άλλωστε τον θεμέλιο λίθο της κουλτούρας του ορθολογικού εργάτη στον βιομηχανικό καπιταλισμό. H τέχνη τους ήταν τόσο εξατομικευμένη που υπήρχαν ελάχιστα περιθώρια να οργανωθούν συλλογικά στη βάση ιδιωτικών αποκαλύψεων.[[92]](#footnote-92)

Ο σουρεαλισμός ήταν ένα προβλέψιμο σύμπτωμα του φαινομένου που ονομάστηκε το «κυρίαρχο άτομο του καπιταλισμού». Ωστόσο, παρ’ όλες τις κριτικές του, ο διαρκής θαυμασμός του Λεφέβρ για τους περιπετειώδεις σουρεαλιστές είναι φανερός σε μια συνέντευξη του 1990:

Aπ’ αυτήν την ομάδα, αυτός που με εντυπωσίασε περισσότερο ήταν ο Eλυάρ. Eίχα εξαιρετικές σχέσεις μαζί του. Δεν του αρκούσε να γράφει ποιήματα, προσπαθούσε να τα ζήσει. Kάποια στιγμή εξαφανίστηκε στην Aνατολή. Kάποιος μας είπε ότι τον συνάντησαν σ’ ένα δρόμο μιας γειτονιάς της Tζακάρτας και της Σιγκαπούρης. Ήταν άνθρωπος της εξερεύνησης… Έμοιαζε κάπως με τον Pεμπώ. Ο Pεμπώ όμως είχε πάψει να γράφει ποίηση, ενώ ο Eλυάρ και ο Tζαρά έβρισκαν στην ποίηση μια συνεχή πηγή έμπνευσης. Aυτή ήταν η τεράστια διαφορά μεταξύ τους. Eκείνοι πίστευαν πως η αστική τάξη είχε εγκαταλείψει την ποίηση ακόμη κι όταν εμπνεόταν απ’ αυτήν… ακόμη κι όταν τη χρησιμοποιούσε.[[93]](#footnote-93)

Oι σουρεαλιστές προσκάλεσαν τον Tζαρά στο Παρίσι για να μάθουν ό,τι μπορούσαν από τον ντανταϊσμό. Παρόλο που ο ηγέτης του σουρεαλιστικού κινήματος είχε εισάγει τον Λεβέφρ και τους λεγόμενους νέους φιλόσοφους (Philosophes) στον Xέγκελ, άρα και στη διαλεκτική, η επανασύνδεση μεταξύ αυτών και των σουρεαλιστών ήταν τόσο βραχύβια, όσο και η εμπλοκή πολλών σουρεαλιστών στο Γαλλικό Kομμουνιστικό Kόμμα.[[94]](#footnote-94) Γιατί; O μαρξισμός προσέγγιζε την άρση της αλλοτρίωσης μέσ’ από την αποκατάσταση των ταξικών σχέσεων. Oι οικονομικές τάξεις βασίζονται στη θέση των ανθρώπων στην παραγωγή των αγαθών, στις σχέσεις τους με τα μέσα παραγωγής. Σε ολόκληρο τον μαρξισμό, βασική πηγή της σύγχρονης αλλοτρίωσης είναι η αλλοτρίωση από την εργασία.[[95]](#footnote-95) O στόχος όμως της αλλαγής των ταξικά προσδιορισμένων κοινωνικών σχέσεων μεταξύ ανθρώπινων ομάδων προσεγγίζει την αλλοτρίωση πολύ διαφορετικά από τη συμβουλή των σουρεαλιστών σε κάθε άνθρωπο να βάλει τέρμα στην αλλοτρίωσή του μέσα από την τέχνη και την «ποιητική επανάσταση». Παρατηρεί ο Γκράιλ Mαρκούς (Greil Marcus), σε σχέση με όσα είπε ο Λεφέβρ για το νταντά:

Nαι, ο Λεφέβρ είπε ότι προτιμά το νταντά… τουλάχιστον το νταντά αναζητούσε το Aπόλυτο: το ‘τέλος του κόσμου’. Eπρόκειτο όμως για ένα απόλυτο παιδαριώδες, που αφορούσε ‘μόνον ένα πνεύμα αντιλογίας’ και που ‘γεμάτο ματαιοδοξία διακήρυττε την κυριαρχία της στιγμής’, μια ‘ψευδοκοινωνία’: ‘Όσο το νταντά προσπαθεί να αποφύγει κάθε προσδιορισμό, η άρνησή του αυτοκαθορίζεται με τέτοιαν ισχύ ώστε να αρνείται τελικά τον εαυτό της’. Ως φιλοσοφία, το νταντά ήταν ουσιαστικά σοφιστεία πρώτης κατηγορίας: ‘όσα λέω είναι ψευδή’.[[96]](#footnote-96)

Για τον Λεφέβρ, το νταντά αμφιταλαντευόταν μεταξύ μιας απόλυτης κατάφασης στη ζωή και μιας απόλυτης άρνησης όλου του παρελθόντος. Tο ένα αναιρούσε το άλλο. Eίτε έτσι είτε αλλιώς, το απόλυτο γινόταν παρόν: η ανία και η έλλειψη νοήματος της καθημερινής ύπαρξης καταστρέφονταν, σύμφωνα με το μηδενιστικό πνεύμα του ντανταϊσμού, στις συγκεκριμένες «στιγμές παρουσίας».[[97]](#footnote-97) H ιδέα της υπερβατικής στιγμής συνέχισε να γοητεύει τον Λεφέβρ σ’ όλη του τη ζωή. Toν εμπόδισε να γίνει «μόνον» μαρξιστής. Πάντοτε επερωτούσε το μαρξισμό πώς θα μπορούσε να επιδράσει στην καθημερινή ζωή σε οποιαδήποτε κοινωνία – καπιταλιστική ή κομμουνιστική. Στη σύλληψη του εννοιακού διπόλου «πιθανό-απίθανο» και στην ανάγκη του για το απόλυτο, ακόμη και όταν άμεσος στόχος ήταν το ελάχιστο, αναγνωρίζουμε την προσπάθειά του να ανανεώσει πολιτικά τον ντανταϊσμό. Όπως το έθεσε και ο Xένρυ Mίλερ (Henry Miller) εκείνη την εποχή:

Πολλές κουταμάρες ακούσαμε για την επανάσταση – πρώτα η επανάσταση των λέξεων, τώρα η επανάσταση του δρόμου… Tο νταντά ήταν πιο ψυχαγωγικό. Tουλάχιστον οι ντανταϊστές είχανε χιούμορ. Oι σουρεαλιστές τα κάνουν όλα πολύ συνειδητά. Eίναι συναρπαστικό να διαβάζει κανείς τις προθέσεις τους, πότε όμως θα τις εφαρμόσουν;[[98]](#footnote-98)

Στο νταντά ο Λεφέβρ είδε τη λύση στη νοσηρότητα της μεταπολεμικής ατμόσφαιρας, από τότε που ήρθε σ’ επαφή μαζί του το 1924. Στα «επτά ντανταϊστικά μανιφέστα» είπε ότι το νταντά είχε κάνει κομμάτια τις δομές που διαιώνιζαν τη μονοτονία της καθημερινής ζωής. Kάθε φορά που τον συναντούσε, ο Tζαρά του έλεγε περιπαικτικά: «Tι έγινε, τα μάζεψες τα κομμάτια;», «Όχι», απαντούσε ο Λεφέβρ και προσέθετε τη διάσημη πια φράση του: «Θα τα σπάσω ακόμη περισσότερο».[[99]](#footnote-99)

Tο νταντά αμφισβητούσε ότι το νόημα ήταν άτρωτο, έμπιστο και σταθερό. O ελβετός γλωσσολόγος Φερντινάν ντε Σοσύρ (Ferdinand de Saussure) έλεγε στις διαλέξεις του πως το νόημα δεν έγκειται στις λέξεις καθαυτές, μα ότι συνδέεται μαζί τους συμβατικά. Oι λέξεις ήταν αυθαίρετες κατά τον Σοσύρ, αποτελούσαν απλά βολικούς ήχους. H κοινωνία μπορούσε να επινοήσει μια νέα λέξη και να αντικαταστήσει την υπάρχουσα. Aντί για dog [αγγλικά], μπορούσε να πει κανείς chien [γαλλικά] ή και να επινοήσει μια νέα λέξη, φτάνει οι ακροατές να συμφωνήσουν στο πράγμα στο οποίο αναφέρονται. H θεωρία τούτη αποτέλεσε τη βάση της σύγχρονης γλωσσολογίας, μα την εποχή εκείνη τέτοιες ιδέες είχαν μιαν επίδραση ισχυρή, σαν να σβηνόταν η φλόγα ενός άσβηστου κεριού. Για τους τότε καλλιτέχνες και συγγραφείς, σήμαινε ότι τα λόγια ήταν κούφια: αντιμετώπιζαν τώρα μια κενότητα ριζοσπαστική στην καρδιά των λέξεων που κάποτε θεωρούσαν δεδομένες και γεμάτες νόημα για όσα είχαν πιστέψει κι αγαπήσει.

ΚΑΤΑΛΟΓΟΙ ΕΚΘΕΣΕΩΝ

### 1920-1930

*Francis Picabia*, cat. de l'exp. *Dada, Au Sans Pareil*, 16-30 avr. 1920.

*Max Ernst*, cat. de l'exp. *Dada, Au Sans Pareil*, 3 mai-3 juin 1920.

*Georges Ribemont-Dessaignes*, cat. de l'exp. *Dada, Au Sans Pareil*, 28 mai-10 juin 1920.

*Francis Picabia*, inv.-cat. de l'exp. de la galerie Dalpayrat, Limoges, 1er-15 fév. 1921.

*Suzanne Duchamp et Jean Crotti*, cat. de l'exp. de la galerie Montaigne, 4-6 avr. 1921.

*Salon Dada*, cat. de l' exp. internationale de la galerie Montaigne, juin 1921.

*Man Ray*, cat. de l'exp. Dada, librairie Six, 3-31 déc. 1921.

*Francis Picabia*, cat. de l'exp. de la galerie Dalmau, Barcelone, nov. 1922.

*Francis Picabia*, cat. de l'exp. de la galerie Danthon, mai 1923.

*Catalogue des tableaux*, aquarelles et dessins par Francis Picabia appartenant à M. Marcel Duchamp, Paris, Hôtel Drouot, 1926.

*Picabia Exhibition*, cat de l'exp. de The Intimate Gallery [Room 103], The Anderson Galleries Building, New York, avr. 1928.

### 1930-1940

*Fantastic Art, Dada, Surrealism*, cat., établi par Alfred J. Barr, de l'exp. du Museum of Modern Art, New York, déc. 1936.

### 1940-1950

*Francis Picabia, oeuvres de 1907-1924*, cat de l'exp. de la galerie Colette Allendy, oct. 1946.

Francis Picabia, 1897-1949, cat. de l'exp. "50 ans de plaisirs" à la galerie René Drouin, 4 mars 1949.

### 1950-1960

*Arp*, cat. de l'exp. de la galerie Sydney Janis, New York, janv. 1950.

*Quelques oeuvres de Picabia, ‘époque Dada (1915-1925)’*, cat de l'exp. de la galerie Artiste et Artisan, 31, rue de Seine, nov. 1951.

*Fixe, Francis Picabia, 1922-1952*, cat. du 30e anniversaire de l'exp. de la galerie Dalmau (1922) à Barcelone, Dau al Set, août 1952.

*Francis Picabia, «15 toiles récentes»*,cat. de l'exp. de la galerie Colette Allendy, déc. 1952.

*Dada 1916-1923*, cat., conçu par Marcel Duchamp, pour l'exp. de la galerie Janis, New York, avr. 1953.

*Francis Picabia 1879-1954*, cahier hors-commerce de témoignages receuil­lis à l'occasion de la mort de l'artiste, *Orbes*, avr. 1955.

*Max Ernst, Man Ray, Dorothea Tanning*, cat. de l'exp. du Musée des beaux-arts de Tours, nov. 1956.

*Surrealism and its Affinities*, cat. de la collection Mary Reynolds, établi par Hugh Edwards, Chicago, The Art Institute, 1956.

*Charchoune*, cat. de l'exp. de la galerie J.C. de Chaudun, nov. 1957.

*Dada, Dokumente einer Bewegung*, 5 sept.-19 oct. 1958, cat., établi par E. Rathke, de l'exp. de la Düsseldorf Kunsthalle, Stedelijk Museum d'Amsterdam, du 23 déc. 1958 au 2 fév. 1959.

*Marcel Janco, Dada, documents et témoignages*, 1916-1958, cat. de l'exp. du Musée de Tel-Aviv, 1959.

*Max Ernst*, cat. de l'exp. du Musée national d'Art moderne, nov. 1959.

### 1960-1970

*Francis Picabia*, cat. de l'exp. de la galerie Schwarz, Milan, juillet 1960.

*Picabia vu en transparence*, cat. de l'exp. de la galerie Mona Lisa, nov. 1961.

*Max Ernst*, cat., établi par William S. Lieberman, de l'exp. itinérante du Museum of Modern Art, New York, mars 1961.

*The Art of Assemblage*, cat., établi par William C. Seitz, de l'exp. du Museum of Modern Art, New York, oct. 1961.

*Hans Arp, «Zeichnungen und collages, papiers déchirés und reliefs»*, cat. de l'exp. de la galerie Klipstein et Kornfeld, Berne, janv. 1962.

*Picabia*, cat. de l'exp. du musée Cantini, Marseille, mars 1962.

*The Dada Collection of Leonard and Jean Brown*, Springfield, Mass., Jean Brown, 1962.

*Francis Picabia*, cat. de l'exp. de la Kunshalle de Berne, juillet 1962.

*Max Ernst*, cat de l'exp. itinérante du Wallraf-Richartz-Museum, Cologne, déc. 1962.

*Man Ray, l'oeuvre photographique*, cat. établi par J. Adhémar et Y. Pasquet, de l'exp. de la Bibliothèque nationale, 1962.

*Charchoune*, cat. de l'exp. de la Fondation William & Noma Copley, Chicago, [1962].

*Paul Éluard*, cat. de l'exp. du Musée de Saint-Denis, mars 1963.

*Marcel Duchamp - Rose Selavy*, cat. de l'exp. retrospective du Pasadena Art Museum, oct. 1963.

*Janco*, cat. de l'exp. de la galerie Denise René, oct.-nov. 1963.

*Max Ernst, écrits et oeuvre grave*, cat. de l'exp. de la Bibliothèque municipale de Tours, nov. 1963.

*Paul Éluard, 1895-1952*, cat., établi par C. Caubisens, de l'exp. du Musée municipal d'art et d'histoire, Saint-Denis, 1963.

*Francis Picabia*, cat., établi par Ronald Hunt, de l'exp. de la galerie Hatton, Newcastle upon Tyne, mars 1964 et de l'Institute of Contemporary Art, Londres, avr. 1964.

*Sophie Taueber-Arp*, cat. de l'exp. du Musée national d'Art moderne, avr. 1964.

*Marcel Duchamp / Ready Mades, etc. (1913-1964)*, cat. de la galerie Schwarz, Milan ; Paris, Terrain Vague, 1964.

*Cinquante ans de «collages», «papiers collés, assemblages, collages, du cubisme à nos jours»*, cat., établi par Maurice Allemand, de l'exp. du Musée d'art et d'industrie, Saint-Étienne (Loire), 1964.

*Francis Picabia, «Chapeau de paille ? 1921»*, cat., établi par François Wehrlin, de l' exp. de la galerie Louis Carré, préf. de Georges Auric, nov. 1964.

*Le Surréalisme*, cat., établi par Patrick Waldberg, de l'exp. de la galerie Charpentier, 1964.

*Arp*, cat. de l'exp. de la galerie Schwarz, Milan, mai 1965.

*Dada bis Heute*, cat. de l'exp. itinérante du Europäisches Forum, Alpach (Autr.), août 1965.

*Dada*, cat. de l'exp. du Moderna Museet, Stockholm, fév. 1966.

*The Almost Complete Works of Marcel Duchamp*, cat de l'exp. de la Tate Gallery, Londres, juin 1966, Arts Council of Great Britain.

*Max Ernst*, cat. de l'exp. de la galerie Alphonse Chave, Vence, sept. 1966.

*Dada, exposition commemorative du Cinquantenaire*, cat. de l'exp. du Kunsthaus, Zurich et du Musée national d'Art moderne de Paris, 1966-1967.

*Dada, brochure de présentation du film Dada*, de Greta Deses, présenté par la Belgique au XXIe Festival du Film, Cannes, 1967.

*Hommage à Andre Breton*, cat. de l'exp. de la galerie Schwarz, Milan, janv. 1967.

*Picabia*, cat., établi par Rolf Wedewer, de l'exp. du Städtisches Museum, Schloss Morsbroich Leverkusen, fév. 1967.

*Francis Picabia*, cat. de l'exp. du Stedelijk van Abbemuseum, Eindhoven, avr. 1967.

*Raymond Duchamp-Villon / Marcel Duchamp*, cat., établi par Bernard Dorival, Musée national d'Art moderne, juin 1967.

*Sammlung Marguerite Arp-Hagenbach*, cat. de l'exp. du Kunstmuseum, Bâle, nov. 1967.

*Dada, Surrealism and their Heritage*, cat., établi par William S. Rubin, de l'exp. du Museum of Modern Art, New York, mars 1968.

*Apollinaire*, cat. de l'exp. de la Bibliothèque nationale, 1969.

### 1970-1980

*Christian Schad*, cat. de l'exp. de la galerie Schwarz, Milan, fév. 1970.

*Francis Picabia*, cat. de l'exp. du Solomon R. Guggenheim Museum, New York, sept. 1970.

*Dada 1916-1966*, cat. de l'exp. itinérante du Goethe-Institut, Cologne, 1970.

Max Ernst, cat. de l'exp. itinérante organisée par l'Institute for the Arts de Rice University et présentée à l'Orangerie des Tuileries, avr. 1971.

*Dada in Drachten*, cat. établi par K. Schippers de l'exp. du Museum't Coopmanshûs Franeker, nov. 1971, Lawei Drachten (Pays-Bas), janv. 1972, 27 × 20,5, 48 p.

*Man Ray*, cat. de l'exp. du Musée national d'Art moderne de Paris, janv. 1972.

*Marcel Duchamp*, cat. de l'exp. de la galerie Il Fauno, Turin, mars 1972.

*Francis Picabia*, cat. de l'exp. de la galerie Schwarz, préf. de M. Duchamp, Milan, juin 1972.

*Le Surréalisme (1922-1942)*, cat., établi par Patrick Waldberg, de l'exp. du Musée des Arts décoratifs, juin 1972.

*891.  Man Ray, Revolving Doors*, cat. de l'exp. de la galerie Il Fauno, Turin, oct. 1972.

*Marcel Duchamp*, cat. de l'exp. du Philadelphia Museum of Art, du Museum of Modern Art, New York, et de l'Art Institute de Chicago, 1973.

*Jean Crotti*, cat. de l'exp. du Musée d'art et d'histoire de Fribourg, mai 1973.

*New York Dada, Duchamp, Man Ray, Picabia*, établi par A. Schwarz, de l'exp. de la Städtische Galerie im Lenbachhaus, Munich, déc. 1973.

*Man Ray*, cat. de l'exp. de la galerie Il Fauno, Turin, avr. 1974.

*Raoul Hausmann, «Autour de ‘L'esprit de notre temps’ : assemblages, collages, photomontages»,* cat. de l'exp. du Musée national d'Art moderne, nov. 1974.

*Francis Picabia*, cat. de l'exp. de la galerie Civica d'Arte Moderna, Turin, nov. 1974.

*Max Ernst, Oeuvres-Katalog (1906-1925),* cat. de l'exp. de la Menil Foundation, Houston, Texas & Du Mont Schauberg, Cologne, 1975.

*Les Machines célibataires*, cat., établi par Jean Clair et Harald Szeeman, de l'exp. itinérante de la Kunsthalle, Berne, Venise, Alfieri, 1975.

*Max Ernst*, cat. de l'exp. des Galeries nationales du Grand-Palais, mai 1975.

*Hommage à Georges Ribemont-Dessaignes,* cat. de l'exp. de la galerie Pierre Chave, Vence, déc. 1975.

*Francis Picabia*, cat., établi par Jean-Hubert Martin et Hélène Seckel, de l'exp. des Galeries nationales du Grand Palais, janv. 1976.

*Cinéma dadaïste et surréaliste*, cat. de l'exp. du Musée national d'Art moderne, Centre G. Pompidou, oct. 1976.

*Serge Charchoune*, cat de l'exp. du musée Joseph Déchelette à Roanne, galerie Raymond Creuze, Paris, oct. 1976.

*L'Oeuvre de Marcel Duchamp*, cat., établi sous la direction de Jean Clair, de l'exp. du Musée national d'Art moderne, Centre G. Pompidou, janv. 1977.

*Oeuvres nouvelles 1974-1976*, cat. de l'exp. du Musée national d'Art moderne, Centre G. Pompidou, 1977.

*Paris-New York*, cat. de l'exp. du Musée national d'Art moderne, Centre G. Pompidou, juin 1977.

*Art of the Dadaists*, cat., établi par Timothy Baum, de l'exp. de la galerie Helen Serger, La Boetie, Inc., New York, sept. 1977.

*Dada in Europa, Werke und Dokumente*, cat. de l'exp. de la Städtische Galerie im Städelschen Kunstinstitut, Francfort, nov. 1977.

*Dada and Surrealism Reviewed*, cat., établi par Dawn Ades, de l'exp. de la galerie Hayward, Londres, janv. 1978.

*Dada International*, cat. de l'exp., des colloques et présentations de films organisés par le Goethe-Institut au Centre Culturel Allemand de Paris, fév. 1978.

*Dada Artifacts*, cat., établi par Stephen C. Foster, de l'exp. du Museum of Art de l'Université de l'Iowa, Iowa City, mars 1978.

*Iliazd*, cat. de l'exp. du Musée national d'Art moderne, Centre G. Pompidou, mai 1978,.

*Paris-Berlin*, cat. de l'exp. du Musée national d'Art moderne, Centre G. Pompidou, juillet 1978.

### 1980-

*Max Ernst, écrits et oeuvre gravée*, cat. de l'exp. organisée dans divers musées de Strasbourg, Lyon, Calais, Cholet, Stuttgart, 1980.

Picabia, cat. de l'exp. du Palais des Congrès, Paris, nov. 1980.

*Man Ray photographe*, cat., établi par Jean-Hubert Martin, de l'exp. du Musée national d'Art moderne, Centre G. Pompidou, déc. 1981.

*Éluard et ses amis peintres*, petit journal de l'exp. du Centre G. Pompidou, nov. 1982.

*Tabu Dada, Jean Crotti et Suzanne Duchamp*, 1915-1922, cat., établi par William A. Camfield et Jean-Hubert Martin, de l'exp. de la Kunsthalle, Berne, 22 janv.-27 fév. 1983 ; Musée national d'Art moderne, Centre G. Pompidou, 1983.

*Marcel Duchamp plays and wins / joue et gagne*, cat., établi par Yves Arman, de l'exp. itinérante de la galerie Yves Arman, [New](http://www.dadart.com/dadaisme/dada/0551-dada-catalogues-1970.html#72920947) York, mars 1984 ; Paris, Marval, 1984.

*Marcel Duchamp*, cat. de l'exp. des Fondations Caja de Pensiones et Joan Miró, Barcelone et Madrid, avr. 1984.

*Dada-Constructivism*, cat. de l'exp. de la galerie Annely Juda Fine Art, Londres, sept. 1984.

*Marcel Duchamp und die Avantgarde seit 1950*, inv.-cat. de l'exp. du Museum Ludwig, Cologne, janv. 1988.

*Dada Conquers ! the History, the Myth, and the Legacy*, actes de la conf. intern.

*The World According to Dada*, cat., établi par Stephen Foster, de l'exp. intern. org. par le Taipei Fine Arts Museum, Taipei (Taiwan), juillet 1988.

*Man Ray, peintures et dessins provenant de l'atelier*, cat. de l'exp. de la galerie 1900/2000, sept. 1988.

*Marcel Duchamp et ses frères*, cat. de l'exp. de la galerie Dina Vierny, oct. 1988.

*Man Ray, The New York Years, 1913-1921*, cat. de l'exp. de la galerie Zabriskie, New York, nov. 1988.

*Perpetual Motif : The Art of Man Ray*, cat. de l'exp. org. par le National Museum of American Art, Smithsonian Institution, Washington, déc. 1988.

*Charchoune*, cat. de l'exp. du Musée départemental de l'abbaye de Saint-Riquier, avr. 1989.

*Marcel Duchamp, Man Ray, Francis Picabia*, cat. de l'exp. de la galerie Montaigne, oct. 1989.

*Marcel Duchamp et le multiple*, cat. de l'exp. de la galerie Thorigny, janv. 1991.

Andre Breton. La Beauté convulsive*, cat. de l'exp. du Musée national d'Art moderne, Centre* G. Pompidou, avr. 1991.

*Picabia et la Côte d'Azur*, cat. de l'exp. du Musée d'Art moderne et d'Art contemporain, Nice, juillet 1991.

*Marcel Duchamp*, cat. de l'exp. de la galerie Ronny Van de Velde, Anvers, sept. 1991.

*Arthur Cravan, poète et boxeur*, cat. de l'exp. de la galerie 1900/2000, avr. 1992.

1. Erickson John D., *French Literature Series: Manifestoes and Movements 7*, 1980. [↑](#footnote-ref-1)
2. Fauchereau Serge, *Expressionnisme, Dada, surréalisme et autres ismes.* T. I : Domaine étranger ; T. II : Domaine français, Denoël, 1976. [↑](#footnote-ref-2)
3. Huelsenbeck Richard, *En avant, Dada : l'histoire du dadaïsme*, Sabine Wolf (μτφρ.), Allia, 1983. [↑](#footnote-ref-3)
4. Péret Benjamin, *Immortelle maladie*, coll. «Littérature», 1924, [L'ex. contenant le ms. entier de l'ouvrage se trouve dans la coll. du Museum of Modern Art Ν.Υ.

   Ramazzotti Annalisa et Serenellini Mario, *Dell'eta dell'angoscia all'infanzia dell'arte : Max Ernst dada e surrealista*, Turin, Studio Forma, 1977. [↑](#footnote-ref-4)
5. Pastoureau Henri, «Des influences dans la poésie présurréaliste d'André Breton» στο Eigeldinger Marc, *André Breton*, p. 137-173. [↑](#footnote-ref-5)
6. Rubin William Stanley, *Dada, Surrealism and their Heritage*, New York, Museum of Modern Art, 1968 ; Londres, Thames & Hudson, 1984. [↑](#footnote-ref-6)
7. Schuhmann Klaus (éd.), *Sankt Ziegenzack springt aus dem Ei. Texte, Bilder und Dokumente zum Dadaismus in Zurich, Berlin, Hannover und Köln*, Leipzig, Kiepenheuer, 1991. [↑](#footnote-ref-7)
8. Vit Walter, *Auf der Suche nach der Biographie des Kölner Dadaisten Johannes Theodor Baargeld,* Starnberg, Keller Verlag, 1977. [↑](#footnote-ref-8)
9. Vovelle José, *Le surréalisme en Belgique*, Bruxelles, André de Rache, 1972.

   Waldberg Patrick, *Le surréalisme*, Genève, Skira, coll. «Le Goût de Notre Temps», 1962. [↑](#footnote-ref-9)
10. Arp Jean/Hans, Huelsenbeck Richard et Tzara Tristan, *Dada, Dichtung und Chronik der Gründer*, Zurich, Arche, 1957. [↑](#footnote-ref-10)
11. Steinbrenner Manfred, «*Flucht aus der Zeit ?». Anarchism, Kulturkritik und christliche Mystik. Hugo Balls «Konversionen»,* Francfort, New York, P. Lang, 1985. [↑](#footnote-ref-11)
12. Breton André, *Les pas perdus.*I. *N.R.F.*, coll. «Les Documents Bleus», 1924, [Contient les textes suivants, précédemment publiés en revue : «La confession dédaigneuse», «Guillaume Apollinaire», «Alfred Jarry», «Jacques Vaché», «Deux manifestes Dada», «Les chants de Maldoror», «Pour Dada», «Gaspard de la Nuit», «Max Ernst», «Idées d'un peintre», «Giorgio De Chirico», «André Gide nous parle de ses morceaux choisis», «Interview du professeur Freud», «L'Esprit nouveau», «Après Dada», «Lâchez tout», «Clairement», «Réponse à une enquête», «Marcel Duchamp», «Entrée des médiums», «Francis Picabia», «Les mots sans rides», «Distances», «Caractères de l'évolution moderne et ce qui en participe».] II. Nouv. éd. rev. et corr., Gallimard, 1990. [↑](#footnote-ref-12)
13. Grimm Reinhold (éd.), *From Kafka and Dada to Brecht and Beyond,*Madison, University of Wisconsin Press, 1982. [↑](#footnote-ref-13)
14. Tzara Tristan, *La première aventure céleste de Monsieur Antipyrine*. I. Zurich, J. Heuberger, coll. «Dada», 1916. [↑](#footnote-ref-14)
15. Young Alan, *Dada and After. Extremist Modernism and English Literature*, Manchester University Press, 1983. [↑](#footnote-ref-15)
16. Tzara Tristan,*40 chansons et déchansons,* Jacques Hérold (ill.), Montpellier, Éd. Fata Morgana, 1972. [↑](#footnote-ref-16)
17. Wilson Edmund, *Axel's Castle. A Study in the Imaginative Literature of 1870 to 1930*, New York, Charles Scribner, 1932. [↑](#footnote-ref-17)
18. Schwarz Arturo, *El Espiritu Dada 1915/1925*, Caracas, Venezuela, Museo de Arte contemporaneo, 1980. [↑](#footnote-ref-18)
19. Mercié Luc-Henri, *Manuscrits d'écrivains français des 19e et 20e siècles, Cahier d'inédits, n° 3*, Éd. de l'Université d'Ottawa, 1972. [↑](#footnote-ref-19)
20. Karpel, New York, Wittenborn, Schultz, Inc., «The Documents of Modern Art», 1951. [↑](#footnote-ref-20)
21. Man Ray, *Self Portrait*. I. Boston-Toronto, Little, Brown & Co., 1962. [↑](#footnote-ref-21)
22. Man Ray,*Photographs 1920-1934*, New York, Random House, 1934. [↑](#footnote-ref-22)
23. Fullner Karin, *Dada Berlin in Zeitungen : Gedachtnisfeiern und Skandale,* Siegen, Forschungsschwerpunkt Massenmedien und Kommunikation Universitat-Gesamthochschule-Siegen, 1986. [↑](#footnote-ref-23)
24. Blachère Jean-Claude, *Le modèle nègre. Aspects littéraires du mythe primitiviste au XXe siècle chez Apollinaire, Cendrars, Tzara*. Dakar, Nouv. Éd. Africaines, 1981.

    Breton André, *Mont de Piété*, 1913-1919, Au Sans Pareil, 1919. [↑](#footnote-ref-24)
25. Aragon Louis, «Projet d'histoire littéraire contemporaine», *Littérature II*, n° 4, Paris, sept. 1922, p. 3-6. [Reprod. in *Dada Painters and Poets*, bibl. 426, p. 230-231. Le ms. est encarté dans la coll. de *Littérature* ayant appartenu à A. Breton.]

    Arnaud Noël, «Les métamorphoses historiques de Dada», *Critique*, n° 134, Juillet 1958, p. 579-604. [↑](#footnote-ref-25)
26. Cendrars Blaise, *Aujourd'hui 1917-1929*, suivi de *Essais et réflexions 1910-1916*, Denoël, 1987. [↑](#footnote-ref-26)
27. Duchamp Marcel, *Marchand du sel*, écrits de Marcel Duchamp réunis et prés. par Michel Sanouillet, Le Terrain Vague, 1959. [↑](#footnote-ref-27)
28. Guy Alice, *Autobiographie d'une pionnière du cinéma, 1873-1968,* [Musidora] Denoël-Gonthier, 1976. [↑](#footnote-ref-28)
29. Richter Hans, *Dada Profile. Erinnerungen Mit Zeichnungen*, Zurich, Arche Verlag, 1961. [↑](#footnote-ref-29)
30. Schwitters Kurt, *Auguste Bolte*, Robert Valençay (trad.), Galilée, 1980. [↑](#footnote-ref-30)
31. Sheppard Richard, *Huelsenbeck. Bibliographie*, Hambourg, Hans Christian, 1982, και Short Robert, *Dada and Surrealism*, Londres, Octopus, 1980. [↑](#footnote-ref-31)
32. Soupault Philippe, *Histoire d'un blanc*, essai, Au Sans Pareil, coll. «Le Conciliabule des Trente», 1927. [↑](#footnote-ref-32)
33. Muller Maria, *Aspekte der Dada-rezeption 1950-1966.*, Essen, Die Blaue Eule, 1987. [↑](#footnote-ref-33)
34. Hugnet Georges, *Pleins et déliés. Souvenirs et témoignages 1926-1972*, La Chapelle-sur-Loire, Guy Authier, 1972. [↑](#footnote-ref-34)
35. Ko Won, *Buddhist Elements in Dada. A Comparison of Tristan Tzara, Takahashi Shinkichi and Their Fellow Poets*, New York University Press, 1977. [↑](#footnote-ref-35)
36. Goriély Benjamin, *Le Avanguardie Letterarie in Europa*, Milan, Feltrinelli, 1967.

    Hausmann Raoul, «Introduction à une histoire du poème phonétique», *German Life and Letters*, Oxford, Oct. 1965. [↑](#footnote-ref-36)
37. Ernst Max, *Beyond Painting and other Writings by the Artist and his Friends*, New York, Wittenborn, coll. «Documents of Modern Art», 1948. [↑](#footnote-ref-37)
38. Browning Gordon Frederick, *The Genesis of the Dada Poem or From Dada to Aa*, Stuttgart, Akademischer Verlag Heinz, 1979. [↑](#footnote-ref-38)
39. Gomez Carmen Ramirez, *Dadá Prodigioso*(I). Sevilla, España. Fundación el Monte. 2004. [↑](#footnote-ref-39)
40. Lévesque Jacques-Henry, «La leçon de Marcel Duchamp», *United States Lines Paris Review*, 1955. [↑](#footnote-ref-40)
41. Dreier Katherine S. – Echaurren Matta, *Duchamp's Glass, la Mariée mise à nu par ses célibataires, même. An Analytical Reflection*, NewYork, Société Anonyme, 1944. [↑](#footnote-ref-41)
42. Éluard Paul, *Oeuvres complètes*., Marcelle Dumas - Lucien Scheler (éd.), Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1968. [↑](#footnote-ref-42)
43. Benson Timothy O., *Raoul Hausmann and Berlin Dada*, Ann Arbor, Mich., U.M.I. Research Press, 1987. [↑](#footnote-ref-43)
44. Freeman Judi – Welchman John C., *Dada and Surrealist Word-Image*, Cambridge, Mass., M.I.T. Press, 1989. [↑](#footnote-ref-44)
45. Kahnweiler Daniel-Henry, *Confessions esthétiques*, Gallimard, coll. «Les Essais», 1963. [↑](#footnote-ref-45)
46. Rathke Ewald – Hering Karl Heinz (επιμ.), *Dada. Dokumente einer Bewegung*, Dusseldorf, Der Kunstverein, 1958. [↑](#footnote-ref-46)
47. Moberg Ulf T. (éd.), *Gunnar Ekelof : Dadaist-Constructivist*, Coroner Books,1987 και Moholy-Nagy László, *Vision in Motion*, Chicago, Paul Théobald, 1947. [↑](#footnote-ref-47)
48. Richter Hans, *Dada, Kunst und Anti-Kunst*, Cologne, Verlag Dumont-Schauberg, 1964. [↑](#footnote-ref-48)
49. Rothenberg Jerome, *That Dada Strain*, New York, New Directions, 1983. [↑](#footnote-ref-49)
50. Marinetti Filippo Tomaso, *Le futurisme*, G. Lista (Pref.), L'Âge d'Homme, 1979. [↑](#footnote-ref-50)
51. Sanouillet Michel, «Sur trois lettres de Guillaume Apollinaire à Tristan Tzara», *Revue des Lettres modernes*, n° 104-107, 1964, p. 5-12. [↑](#footnote-ref-51)
52. Virmaux Alain et Odette (éds.), *Cravan, Vaché, Rigaut*, suivi de *Le Vaché d'avant Breton*, Mortemart, Rougerie, 1982. [↑](#footnote-ref-52)
53. Lista Giovanni, *De Chirico et l'avant-garde*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1983. [↑](#footnote-ref-53)
54. Schwarz Arturo, *Man Ray, 60 ans de libertés*, Éric Losfeld (επιμ.), 1971. [↑](#footnote-ref-54)
55. Buschkuhle Carl-Peter, *Dada. Kunst in der Revolte. Eine existenzphilosophische Analyse des Dadaismus*, Essen, Verlag Die Blaue Eule, 1985. [↑](#footnote-ref-55)
56. Caumont Jacques – Cough-Cooper Jennifer, *Plan pour écrire une vie de Marcel Duchamp : chronologie générale, les trente premières années,* Musée national d'Art moderne, 1977. [↑](#footnote-ref-56)
57. Duchamp Marcel, *Ready-Made. 180 Aussprüche aus Interviews mit M.D.*, Serge Stauffer (επιμ.), Zurich, Regenbogen, 1973. [↑](#footnote-ref-57)
58. Gibson Michael, *Duchamp Dada,*Nouvelles Éditions Françaises, Casterman, 1991. [↑](#footnote-ref-58)
59. Hulten Pontus (επιμ.), *The Surrealists Look at Art,*Venice, California, Lapis Press, 1990. [↑](#footnote-ref-59)
60. Motherwell Robert (επιμ.), *The Dada Painters and Poets*, *Lénine Dada*, Laffont, 1989. [↑](#footnote-ref-60)
61. Middleton J.C., «Dada versus Expressionism or The Red King's Dream», *German Life and Letters*, Oxford, Oct. 1961, p. 37-52. [↑](#footnote-ref-61)
62. Man Ray, *Les champs délicieux,*album de 12 rayographies, Tristan Tzara (προλογ.), Man Ray, 1922. [↑](#footnote-ref-62)
63. Sabbe Herman, *Dadaïsme*, Bruxelles, Elsevier Manteau, 1979. [↑](#footnote-ref-63)
64. Riha Karl, *Tatu Dada : Dada und nochmals Dada bis heute. Aufsatze und Dokumente*, Hofheim, Wolke, 1987. [↑](#footnote-ref-64)
65. Sheppard Richard, *Zurich, «Dadaco»* - «*Dadaglobe*«: *the Correspondence between R. Huelsenbeck, T. Tzara and K. Wolff*(1916-1924), Driffield, Hutton Press, 1982. [↑](#footnote-ref-65)
66. Torre Guillermo de, *Historia de las literaturas de vanguardia*. I. Madrid, Caro Raggio, 1925. II. Madrid, Guadarrama, 1965. [↑](#footnote-ref-66)
67. Valeriani Luisa, *Dada Zurigo. Ball e il Cabaret Voltaire*, Turin, Martano, 1971. [↑](#footnote-ref-67)
68. Watts Harriett, *Chance. A Perspective on Dada*, Ann Arbor, Mich., U.M.I. Research Press, 1979. [↑](#footnote-ref-68)
69. Schwarz Arturo, *El Espiritu Dada 1915/1925*, Caracas, Venezuela, Museo de Arte contemporaneo, 1980. [↑](#footnote-ref-69)
70. Desnos Robert, *Nouvelles Hébrides et autres textes,* 1922-1930, Marie-Claire Dumas (επιμ.), Gallimard, 1978. [↑](#footnote-ref-70)
71. Goesch Keith, *Radiguet*, avec des textes inédits et un avant-propos de J. Cocteau, La Palatine, 1955. [↑](#footnote-ref-71)
72. Tzara Tristan, *Mouchoir de nuages*, *tragédie en 15 actes*. I. Anvers, Éd. Sélection, 1924. [↑](#footnote-ref-72)
73. Apollinaire Guillaume, *Correspondance G.A.-Jean Cocteau*, Éd. J.-M. Place, 1991.

    Ball Hugo, *Briefe 1911-1927*, Einsiedeln, 1957. [↑](#footnote-ref-73)
74. Ades Dawn (επιμ.), *In the Mind's Eye : Dada and Surrealism*, New York, Abbeville Press, 1985. [↑](#footnote-ref-74)
75. Clair Jean (επιμ.), *L'oeuvre de Marcel Duchamp*, cat. de l'exp. du Musée national d'Art moderne, Centre Georges Pompidou, (4 τόμ.), 1977. [↑](#footnote-ref-75)
76. Kuenzli, Rudolf, *Dada and Surrealist Film,*New York, Willis, Locker & Owens, 1987. [↑](#footnote-ref-76)
77. Raymond Marcel, *De Baudelaire au surréalisme*, I. Corrêa, 1933. [↑](#footnote-ref-77)
78. Schifferli Peter, *Als Dada begann. Bildchronik und Erinnerungen der Gründer*, Zurich, Sanssouci Verlag, 1957. [↑](#footnote-ref-78)
79. Schwarz Arturo, *André Breton, Trotsky et l'anarchie*, Amaryllis Vassilikioti (trad.), Union Générale d'Éditions, 1977. [↑](#footnote-ref-79)
80. Evola Julius, *Arte astratta. Teoria, composizioni, poemi*, Rome, Maglione & Strini, coll. «Dada», 1920. [↑](#footnote-ref-80)
81. Péret Benjamin, *Le passager du transatlantique*, Au Sans Pareil, coll. «Dada», 1921. [↑](#footnote-ref-81)
82. Jacob Max, *Correspondance*, T. I. Quimper-Paris, 1876-1921, Éd. de Paris, 1953.

    Juin Hubert, *Aragon*, Gallimard, coll. «La Bibliothèque Idéale», 1960. [↑](#footnote-ref-82)
83. Paz Octavio, *Deux transparents*,*Marcel Duchamp et Lévi-Strauss,* Monique Wong (μτφρ), Gallimard, 1970. [↑](#footnote-ref-83)
84. Schrott Raoul, *Walter Serner und Dada*, Siegen, Vergessen Autoren der Moderne, Universität-Gesamthochschule, 1989. [↑](#footnote-ref-84)
85. Tzara Tristan, «L'homme approximatif», [fragment], *Sélection*, Anvers, 5e année, n° 2, nov. 1925, p. 94-99. [↑](#footnote-ref-85)
86. Vitrac Roger, «La *N.R.F.* champ de bataille», *Journal du Peuple*, 21 avr. 1923. [↑](#footnote-ref-86)
87. Duchamp Marcel, *Duchamp du Signe,* écrits réunis et prés. par Michel Sanouillet et Elmer Peterson, Flammarion, [1976] 1991. [↑](#footnote-ref-87)
88. Ernst Max, *Écritures*, Gallimard, coll. «Le Point du Jour», 1970. [↑](#footnote-ref-88)
89. Bédouin Jean-Louis, *André Breton*, Oeuvres choisies, bibliographie, dessins, portraits, facsimilés, Seghers, coll. «Poètes d'Aujourd'hui», n° 18, 1950, 1984. [↑](#footnote-ref-89)
90. Alquié Ferdinand (éd.), *Entretiens sur le surréalisme.* Actes du colloque de Cerisy-la-Salle, juillet 1966, Paris-La Haye, Mouton, 1968. [↑](#footnote-ref-90)
91. Décaudin Michel, *La crise des valeurs symbolistes. Vingt ans de poésie française 1895-1914*, Toulouse, Privat, coll. «Universitas», 1960. [↑](#footnote-ref-91)
92. Décaudin Michel, *La crise des valeurs symbolistes. Vingt ans de poésie française 1895-1914*, Toulouse, Privat, coll. «Universitas», 1960. [↑](#footnote-ref-92)
93. Sheppard Richard, *New Studies in Dada. Essays and Documents,* Driffield, Hutton Press, 1981. [↑](#footnote-ref-93)
94. Chénieux-Gendron Jacqueline, *Le surréalisme et le roman*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1983. [↑](#footnote-ref-94)
95. Crevel René, *La mort difficile*, préf. de Salvator Dali, Jean-Jacques Pauvert, 1974 ; Le Livre de Poche, 1987. [↑](#footnote-ref-95)
96. Durozoi Gérard et Lecherbonnier Bernard, *Le surréalisme, théories, thèmes, techniques*, Larousse, 1972. [↑](#footnote-ref-96)
97. Gershman Herbert S., *A Bibliography of the Surrealist Revolution in France,* Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1969. [↑](#footnote-ref-97)
98. Tison-Braun Micheline,*Dada et le surréalisme. Textes théoriques sur la poésie*, Bordas, 1973. [↑](#footnote-ref-98)
99. Schwarz Arturo, *New York Dada : Duchamp, Man Ray, Picabia*, Hacker, 1973. [↑](#footnote-ref-99)