

Ima jedna kompozicija među Lipovčevim radovima simbolična za čitav taj pogled na svijet: patka na glavi čovjeka. Ali ima i druga, koja ga veže s tlom, s tradicijom, s osjećajnošću i koja pomaže da njegovi akrobati ne izgube ravnotežu: jedrenjak u rukama mornara. Između te dvije kompozicije kreće se cijeli taj živi i šareni Lipovčev svijet volumena, boja i gibanja.

Mnoge kompozicije skulptura samim oblicima lutaka i kućica u kojima su zatvorene asociraju bajke što se odvijaju na dječjim pozornicama, u marionetskim kazalištima. To je slikar (ili kipar) Lipovac iskoristio u velikoj dekorativnoj kompoziciji u volumenu za jedan korčulanski ugostiteljski enterijer, a na temu putovanja Korčulanina Marka Pola. Volumeni i boje dobili su u tom djelu novu dimenziju: vrijeme, vrijeme pričanja bajki. Teško da bi ijedan drugi stil stvaranja mogao dočarati djetinjski naivan svijet dalekoga Orijenta. Kugle, valjci, stošci u kockastim kutijama — poglavljima pričanja — živih boja, a pred zlatnom pozadinom, asociraju spori ritam priča i zvonke zvukove istočnjačkih instrumenata.

Skulpture su Vaska Lipovca od drva, od plemenitog materijala, ali da su i od plastične mase, jednako bi bile humanizirane, jednako poetizirane. U tome i jest tajna njegova stvaranja.

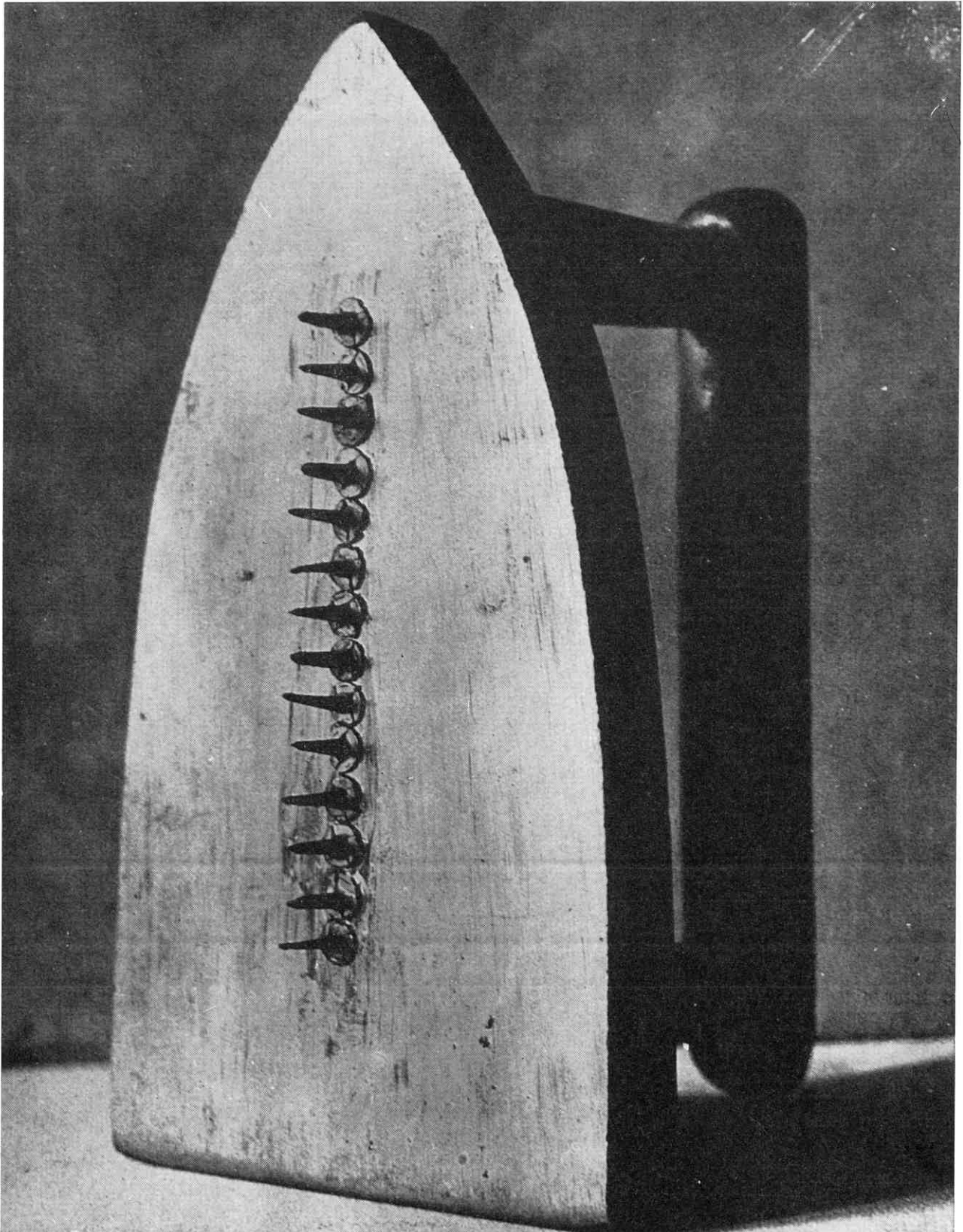
Izloženi Lipovčevi polikromni lino-rezi u osnovi su isto što i drvene skulpture. Skulpture su pojednostavnjene do sličice, a slike su oblikovane u volumene. Razlike između slikarstva i kiparstva ovdje zapravo i nema.

## dada 1916–1966

muzej savremene umetnosti  
beograd  
studeni—prosinac 1971.

ješa denegri

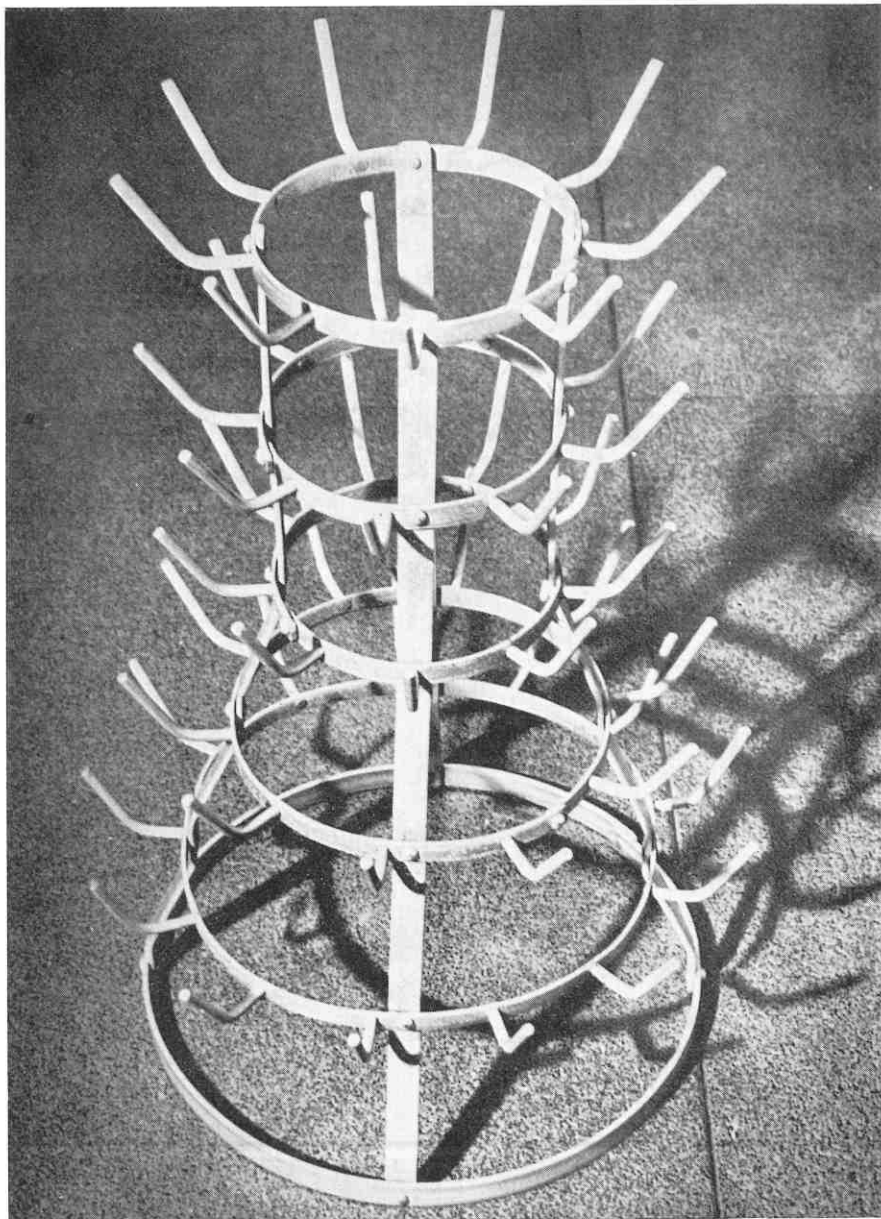
Povijesni doprinos određene umjetničke pojave ne može se više ocjenjivati parametrima koji vrijede isključivo unutar koordinata izoliranih estetskih sistema, nego se to vrednovanje danas može adekvatno obaviti postupkom što preciznijeg sagledavanja mjesta i funkcije te pojave u širokoj skali općih kulturnih i društvenih kretanja. Jer, kao što je pokazao G. C. Argan, povijest umjetnosti neodvojiva je od povijesti ideja, a dosljedno tom gledištu, pojedinačna umjetnička djela ne mogu nastati kao metafizičke i metahistorijske jedinice nego samo kao specifični tumači i prenosioci onih misaonih struktura koje svojom prisutnošću obilježavaju svu složenost duhovne atmosfere konkretnog povijesnog vremena. I što su prijedlozi tih umjetničkih fenomena u aktiviranju općeg socijalnog i kulturnog konteksta radikalniji, i što je snaga njihova pritiska u pravcu rastvaranja postojećih i predviđanja budućih duhovnih situacija efikasnija i dalekosežnija, to je i njihova kreativna komponenta izvornija, njihova povezanost sa životom neposrednija i dublja, a njihova povijesna perspektiva sigurnija i trajnija. Umjetničko djelovanje postavlja se, sagledano u tom svjetlu, kao permanentno problemsko djelovanje u smjeru krajnjeg zaostřavanja pitanja o sâmoj prirodi umjetnosti kao posebne mogućnosti ljudskog postojanja, pitanja koje nikada ne vodi konačnom rješenju i koje se upravo zbog toga svaki put



## 130

iznova aktualizira u sudbini svake nove umjetničke generacije. »Povijest umjetnosti tvori niz uspješnih prekoračenja«, zapisala je Susan Sontag, i čini se da je u toj kratkoj formulaciji najjasnije iskazana ona bitna svijest o neizbježnoj aktivističkoj dimenziji umjetničkog ponašanja.

Sigurno je da nijedan umjetnički pokret u prvoj polovici našeg stoljeća nije odlučnije od dadaizma postavio ovo pitanje karaktera i mogućnosti umjetnosti u vremenu u kome njen tradicionalni status nije više mogao zadržati oblike i razloge svoga daljnjeg postojanja. Istina, dada nije bila ono najranije revolucionarno htijenje u umjetnosti prvih dvaju desetljeća: neposredno prije nje pojave ekspresionizma, kubizma i futurizma otvorile su dotad nepoznata područja senzibiliteta, formirale su termine novoga plastičkog govora i prihvatile mnogostrukost dinamike suvremenog života kao jedinu autentičnu dimenziju realnosti. Ali i uz te nesumnjive doprinose, njihov se proboj nije bitnije udaljio od središta povijesne karakteristike umjetničkih pokreta kao nosilaca novih jezičkih i stilističkih formulacija: jer, opovrgavajući naslijeđene oblike i suprotstavljajući se postojećem društvenom mediju, oni su i nadalje duboko vjerovali u nepromijenjenu funkciju umjetnosti i u posvećeni poziv umjetnika, ostajući tako ipak unutar koordinata klasičnih kulturnih vrijednosnih sistema. Pozicija dadaista bila je iz osnove drugačija: oni polaze od premise iscrpljenosti ne toliko oblika, koliko same biti dotadašnje umjetnosti, nastojeći da se u traženju svoga izvornog izražajnog glasa spuste do nivoa tabule rase, poslije kojega je tek moguć i opravdan napor ponovnog početka.



Upravo zato revolt dade nikada nije bio usmjeren parcijalnom revidiranju pojedinih umjetničkih rodova i tehnika: njen je revolt uvijek totalan i neminovno obuhvaća cjelokupnu sferu duha, te se kao takav ne manifestira kao nova umjetnička škola, nego kao fenomen što daleko nadilazi dimenzije sâmog umjetničkog djelovanja, postajući na kraju široki društveni, politički, intelektualni i moralni pokret koji se u povijesnim uvjetima svoga nastajanja spontano i usporedo javljao u mnogim kulturnim središtima Evrope i Amerike.

Ta vremenska simultanost rađanja dadaističkih ideja u različitim prostornim žarištima potvrđuje pretpostavku po kojoj, u trenucima konačnog sazrijevanja određenih socijalnih i kulturnih uvjeta, srodna umjetnička gledišta nalaze mogućnost istodobnog i samostalnog očitovanja. Historiografija dadaističkog pokreta (Alfred Barr jr, Willy Verkauf, Hans Richter, Georgas Hugnet, Werner Haftmann, Werner Schmalenbach, Robert Lebel, Michel Sanouillet, Kenneth Coutts-Smith, William Rubin, Arturo Schwarz i dr.) uspjela je detaljno rekonstruirati i precizno objasniti mnoge događaje vezane za kronologiju i značenje te pojave, utvrđujući pri tom specifična obilježja pojedinih središta i ocjenjujući individualne profile i doprinose najznačajnijih protagonista. Osnovni podaci o tom pokretu, u kojima se gotovo svi pisci slažu i koji se stoga mogu smatrati pouzdanima, sadrže ove činjenice. Prvi izvor Dade bio je u Zürichu, gdje u veljači 1916. Hugo Ball i Emmy Hennings otvaraju Cabaret Voltaire, a od sâmog početka u tom su se krugu nalazili još i Tristan Tzara, Marcel Janco, Richard Hülsenbeck, Jean Arp, Sophie Teaubert-Arp, Hans Richter, Viking Eggeling, Walter Serner i dr., zajednički sudjelujući u danonoćnim literarnim, muzičkim i likovnim priredbama provokativnog i izrazito negatorskog karaktera. Istodobno, i mimo neposrednog kontakta s ovom grupom, Marcel Duchamp, Francis Pi-

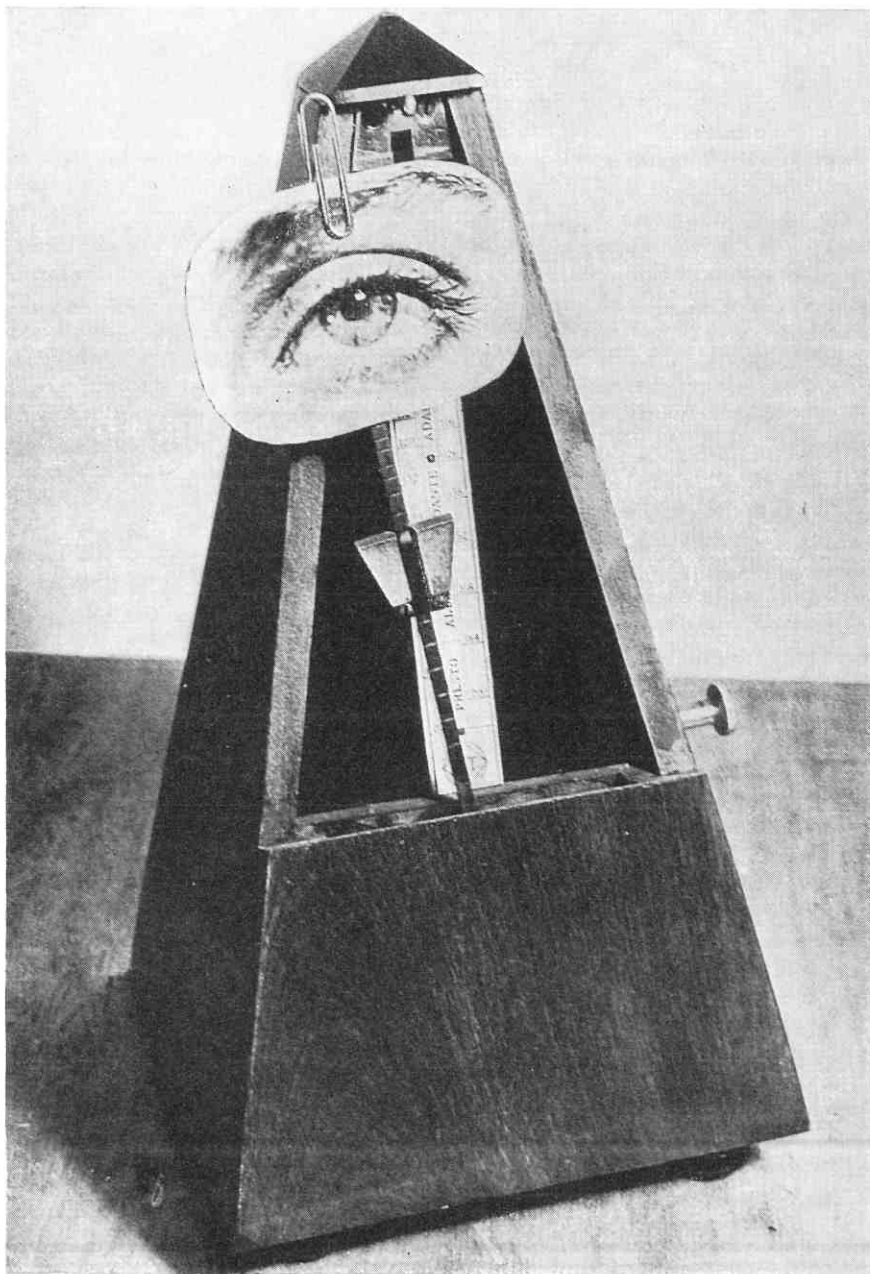
cabia i Man Ray formiraju u New Yorku izuzetno važno krilo pokreta, u kome je demonstrativno inzistiranje na pretpostavci anti-umjetnosti rezultiralo nekim najlucidnijim postupcima unutar dadaističkog izražajnog repertoara, kao što je prije svega primjer Duchampove invencije ready-madea. I dok je ciriški pokret rođen iz atmosfere krajnjeg intelektualnog defetizma, a njujorški iz težnje potpunoj nesputanosti individualnog ponašanja, u Berlinu je, u zaoštrenoj društvenoj situaciji poražene poslijeratne Njemačke, spontano izbilo još jedno od središta Dade izrazito socijalnog i političkog usmjerenja: transmisija sa Zürichom bio je Hülsenbeck, a glavni predstavnici postali su Georg Grosz, Otto Dix, Johannes Baader, Raoul Hausmann, Hannach Höch i Helmut Herzfelde (alias John Heartfield), od kojih su troje posljednjih bili tvorci foto-montaže kao još jedne nove i izrazito dadaističke tehnike. Hanoverski krug Dade svodi se gotovo isključivo na aktivnosti Kurta Schwittersa, autora merz-kolaža i ambijenata, a kölnski se krug koncentrira u ličnostima Maxa Ernsta i Johannes Baargelda, uz povremeno sudjelovanje Jeana Arpa. Posebna je obilježja dadaistički pokret primio u Parizu gdje je, stimuliran dolaskom Tristana Tzara i povratkom Picabije, okupio mnoge značajne pojedince od kojih je jedno krilo, predvođeno Bretonom, Aragonom, Eluardom i Soupaultom, ostalo isključivo na tlu literature prerastajući nešto kasnije u glavnu pokretačku jezgru nadrealističkog kružoka, a drugo, u kome su se nalazili Duchamp, Picabia, Man Ray (koji je upravo u Parizu 1922. došao do svoje kapitalne invencije rayograma), Max Ernst, Jean Arp, Jean Crotti, Serge Charchoune, Georges Ribemont-Dessaignes i dr., razvilo veoma opsežnu i raznovrsnu aktivnost na području plastičke eksperimentacije. Uz ova glavna središta, pokret dade našao je u to vrijeme mnoštvo sporadičnih odjeka u evropskim zemljama, a među

njima treba istaći Holandiju, gdje je Theo van Doesburg prije pojave De Stijla izdavao dadaistički časopis *Mécano*, Italiju gdje su vrlo intenzivno djelovali Enrico Prampolini i Julius Evola, Mađarsku gdje je Lajos Kassak izdavao časopis *Ma*, i najzad Jugoslaviju gdje je Dragan Aleksić 1922. u Zagrebu pokrenuo časopise *Dada-Tank* i *Dada-Jazz* u kojima su surađivali Tzara, Schwitters, Hülsenbeck i drugi.

U temeljima je svih dadaističkih manifestacija, kao jedini konstantan motiv, težnja da se kontemplacija zamijeni djelovanjem, aktivnošću, praksom: dadaisti ne žele filtrirati svoje osjećaje introvertiranim zatvaranjem u prostore nostalgичnih reakcija nego, naprotiv, teže neposrednom očitovanju subjektivnih psiholoških odluka potaknutih izazovima konkretnih i svakodnevnih životnih situacija. I budući da svaka praksa podrazumijeva procese neposrednih intervencija, a ove su moguće jedino primjenom određenih postupaka, dadaisti su, i ne misleći na to, postali tvorci niza novih i dotad nepoznatih tehnika. Kritički raspoloženi prema klasičnom pojmu umjetnosti, oni se nikada ne služe postojećim tehnikama da bi ih usavršili nego jedino s namjerom da ih obezvrijede i dovedu do granica apsurdna; mnogo se češće, međutim, okreću različitim nepredvidljivim izvanestetskim zahvatima koje tek naša naknadna spoznaja o njihovu značenju klasificira kao moguće i punopravne module umjetničkog ponašanja. A repertoar tih zahvata, koji se danas s pravom smatraju bitnim doprinosima dadaističkog pokreta, veoma je širok, i teško bi bilo sastaviti njihov posve iscrpni i potpun inventar.

## 132

Jedna je od najranijih intervencija ovog tipa primjena faktora slučaja kao presudnog motiva usmjeravanja izražajnog htijenja: tako je Arp, prema svjedočenju Hansa Richtera, poderao jedan svoj crtež, bacio komadiće papira na zemlju, fiksirajući ih zatim u rasporedu u kome su se oni našli posve neovisno o umjetnikovoj svjesnoj voljnoj kontroli. Duchamp je bio upravo neiscrpan u intervencijama tih novih izražajnih termina, zasnivajući ih na izboru običnih upotrebnih predmeta koje je zatim, izdvajanjem iz njihova logičnog i praktičnog konteksta, vlastitom odlukom o defunkcionalizaciji njihova značenja uvodio u područje umjetničkog mišljenja. On sâm precizno je objasnio smisao te svoje operacije: »Izbor ready-madea nije bio diktiran estetskim osjećajima; karakter umjetničkog djela dobivao se mojim imenovanjem.« Man Ray je u istom smjeru išao drugim putem: birao je utilitarne objekte koje je neznatnim ali i apsurdnim modifikacijama uvodio na mrtvi kolosijek beskorisnosti. U jednom od daljnjih eksperimenata, osvjetljujući različite predmete nad osjetljivim fotografskim papirom, dobivao je »rayograme«, fotografije nastale bez posredništva kamere. Picabia je ostao pri slikarskoj plohi primjenjujući posve antislikarski postupak: iscrtavao je namjerne shematске i šturu crteže strojeva lišenih logike, kao i svakog konstruktivnog i funkcionalnog djelovanja. Max Ernst stvorio je novi tip kolaža u kojima je prostorni razmještaj figura i predmeta oslobađao normalnih uzajamnih odnosa gradeći tako prizore prepune provokativne tajanstvenosti i svojevrsnog »suspensea«. Schwitters je upotrebu konkretnog nepikturalnog materijala doveo do najradikalnijih posljedica: njegovi merzbildi sastavljeni od običnih i odbačenih stvari svakodnevne potrošnje, prvi su primjeri realne slike-objekta, a njegovi merzbauvi otvaraju perspektivu plastičkog environmenta danog u obliku prostornih formulacija ambijentalnih raspona. Najzad, berlinski da-



daisti dovode do krajnjih granica princip kolaža uvodeći tehniku foto-montaže i služeći se tim medijem za svoja oštra kritička i polemička svjedočanstva o deformiranim stanjima suvremene društvene i političke realnosti i njenih poljuljanih etičkih normi.

Bit svih tih dadaističkih intervencija nije se sastojala u tome da se novim tehničkim postupcima proizvedu umjetnički oblici koji će posjedovati izvanvremensku i izvanprostornu dimenziju i značenje. Djelo kao konačni rezultat stvaranja nikada nije cilj dadaističkih intencija: ono je uvijek samo materijalizirani znak duhovnog procesa u neprekidnom toku, samo trag jedne mnogo životnije cirkulacije ideja i osjećaja koji svoju istinsku egzistenciju postižu tek u unutrašnjoj doživljajnosti njihovih tvoraca u konkretnim trenucima postojanja. Upravo zbog toga dadaistička ostvarenja nisu produkt isključivo oblikovne namjere, nego posljedica mnogo kompleksnijeg stanja duha u kome se prepleću komponente čistih mentalnih reakcija s komponentama dje-latnog, operativnog ponašanja. Prvi put u povijesti suvremene umjetnosti, u dadaizmu se stvaralački čin odvija mimo senzibiliteta koji se podvrgava mjerilima estetskog vrednovanja: mnogo je važniji od tog faktora onaj psihološki impuls koji aktivira čovjeka na neposrednu odgovornost izjašnjavanja, dok sâmi oblici tog izjašnjavanja bitno više ne ovise o njegovu umjetničkom znanju i iskustvu, nego o njegovoj slobodnoj odluci, o njegovoj spontano izazvanoj sposobnosti komuniciranja. U tome i jest još jedan od sretnih paradoksa dadaizma: inaugurirajući niz novih tehnika, on ih u istom trenutku i relativizira ukazujući na to da njihov krug nikada nije završen nego praktično neograničen i kao takav prepušten izboru slobodnih pojedinačnih opredjeljenja. Umjetnik koji se tako ponaša prestaje se baviti umjetnošću kao profesijom, prestaje zapravo biti umjetnik u smislu pripadništva jednoj specijaliziranoj društvenoj

grupaciji, a nasuprot tome postaje ličnost koja umjetnički, što znači stvaralački, živi svoj svakodnevni život. Dokazi su za tu tezu mnogobrojni: veliki pioniri dadaizma ne samo da su vjerovali u ovaj postulat, nego su i cjelokupnim svojim ponašanjem opravdavali tu svoju saživiljenost s vlastitim sudbinskim postojanjem. Tako je, na primjer, Duchamp u jednom za sebe presudnom trenutku svjesno napustio umjetničko djelovanje da bi prešao u čist duhovni prostor »žudnje za šutnjom« (Susan Sontag); Picabia je nastojao namjerno neprekidno demantirati svoja prethodna gledišta; Man Ray je nastavljao svoju dadaističku praksu sve do današnjeg dana, ne vodeći računa o tome da je ona kao određena cjelina već odavno sišla s povijesne pozornice; Schwitters je opsesivno ponavljao svoj instinktivni graditeljski poziv utemeljen na uzaludnom naporu oplemenjivanja odbačene materije. Slučajevi ostalih dadaista, da ih ovdje pojedinačno ne navodimo, samo bi još dalje upotpunili raspon primjera ovoga neminovnog načina ljudskog očitovanja.

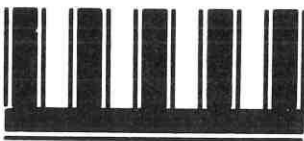
Bilo je normalno da takva gledišta dadaista veoma brzo dostignu točku iscrpljenja: oni nisu vodili računa o fenomenu umjetničkog kontinuiteta nego su se s punom energijom okretali jedino k onim krajnostima u kojima sve geste i akcije dostižu najveći mogući stupanj kratkotrajne efikasnosti. Osjećajući i sâmi opasnost historiziranja svojih pothvata, dadaisti nikada nisu težili nasilnom održavanju jednom dostignutog stanja, svjesno ubrzavajući proces likvidacije vlastitog pokreta: sastanak u Weimaru 1922. bio je dobrovoljni »pogreb« dade, a Soirée du Coeur à Barbe, održana na inicijativu Tristana Tzare u teatru Michel u Parizu 1923, bila je njihovo posljednje zajedničko okupljanje. Međutim, te zaključne manifestacije ne znače ujedno i definitivni kraj prisutnosti dadaističkog duha u suvremenoj umjetničkoj situaciji; naprotiv, to je bio samo početak trajanja jednog temeljitog i dubo-

kog zračenja ovog fenomena, što se u različitim oblicima održava sve do naših dana. Prva neposredna posljedica dadaističke revolucije bila je pojava nadrealističkog pokreta: ne samo da je niz istih ličnosti sudjelovalo u obje ove duhovne avanture, nego su i mnoge osnovne postavke nadrealističke poetike bile nagoviještene, pa čak i formulirane, u pojedinim dadaističkim otkrićima. Nadrealizam je, zapravo, sistematizirao i kodificirao mnoge spontano rođene dadaističke reakcije: čistim impulsima dade, nastalim u krajnoj slobodi individualnih raskida, Breton je pridodao okvirne norme kolektivnog mentaliteta, težeći uz to i zasnivanju ideološke i političke strategije kojom je nadrealistički pokret vodio svoju organiziranu borbu na gotovo svim područjima društvenog i kulturnog djelovanja. I dok je Tzara govorio da je »jedini prihvatljivi sistem taj da se sistematski ne slijedi nijedan sistem«, Breton se zalagao za pravovjernost pripadništva nekim unaprijed formuliranim gledištima, što je nadrealizmu ubrzo pridalo obilježja čvrsto zasnovane umjetničke škole. Ali usprkos tom principijelnom neusuglašavanju, dada i nadrealizam zapravo su dvije etape jednog istosmjernog duhovnog procesa, a različitosti njihovih idejnih i formalnih očitovanja nužno proizlaze iz različitosti uvjeta diktiranih promjenama opće povijesne situacije u Evropi trećeg i četvrtog desetljeća.

Svi na okup blizu je dan razračuna pasti će stare vrednote „umetnosti“ sveukupni krematoriji ne donajaju toliko kalorija u telo istrullih mumija kao dada

DADA  
DADA  
D-A-D-A  
D-A-D-A



5 D  B<sup>r.</sup> N<sup>o</sup> 1.<sup>a</sup>

II. izdanje

- da -

# TANK

# DADA

UREDNIK I DRAGAN ALEKSIĆ  
DIRECTEUR

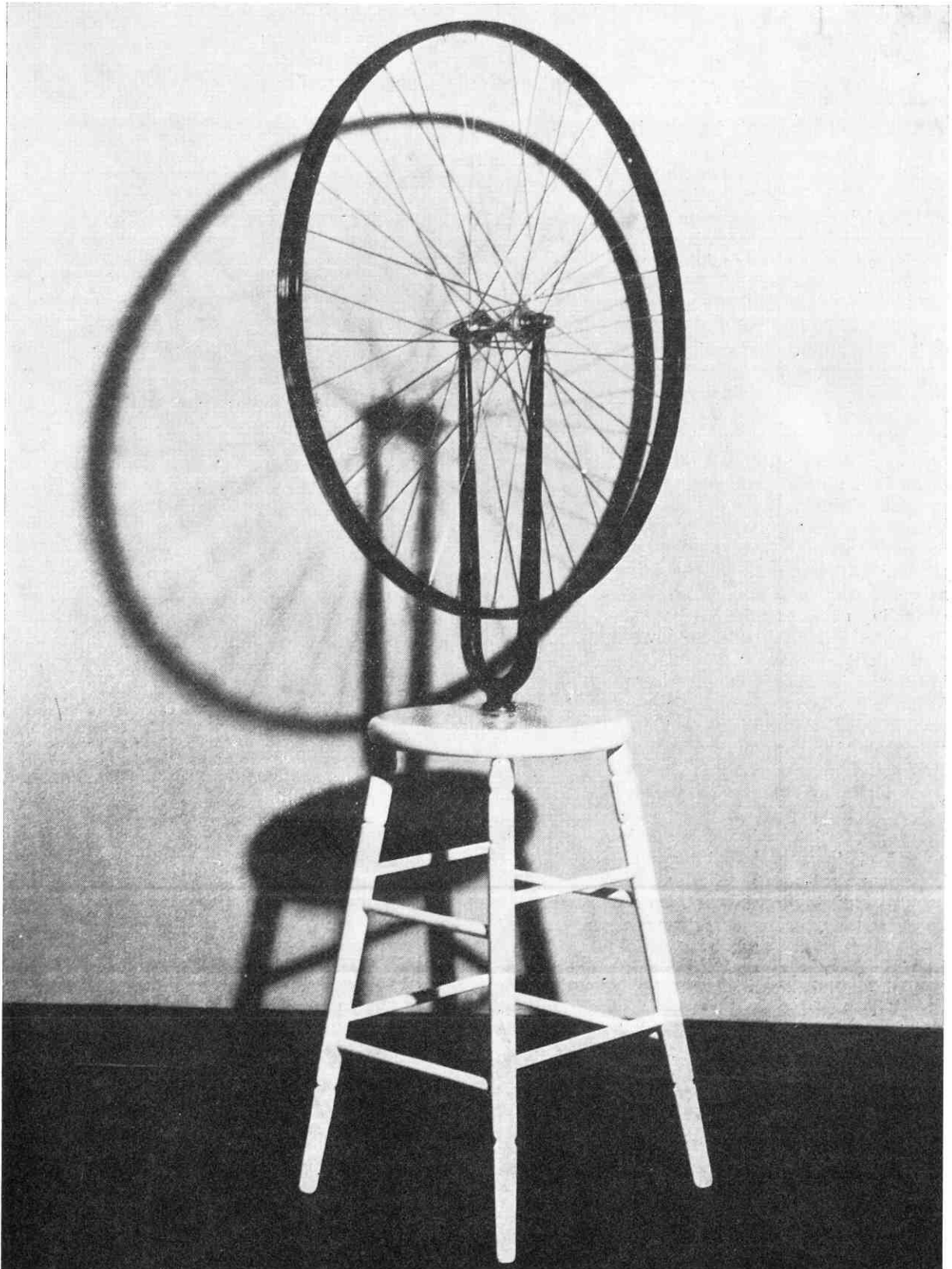
ZAGREB *prvi dada-  
stárovi rade  
u ovoj prima dada - reviji.  
vrlo zaslužni jugosl.  
umelnici. pro-  
pagujte to je glas naroda*

K N  
O O  
S V  
O O  
V O  
1922

D  
Ž  
O  
V

D  
a a  
a a  
a a  
a a  
a a

POŠTUJTE  
DADASOFE





U umjetničkim gibanjima poslije drugoga svjetskog rata nasljeđe dadaizma ubrzo postaje jedan od temelja na kojemu se, u organskom slijedu nekoliko pokreta, postepeno izgrađuje cjelokupna fizionomija problemski najaktivnijih plastičkih jezika našeg vremena. Američko slikarstvo akcije i evropski informel nezamislivi su bez oslanjanja na iskustva psihičkog automatizma kao jednog od osnovnih regulatora neposrednog stvaralačkog čina. Još uočljivija postaje prisutnost dadaističkih iskustava u pokretima koji se javljaju potkraj pedesetih i u početku šezdesetih godina: pripadnici američke neo-dade i pop-arta, kao i evropski novi realisti Restanyeve grupe, nikada nisu ni poricali duhovni patronat Duchampa, Picabije, Mana Raya i Schwittersa nad svojim mnogobrojnim zamislima i realizacijama. Čini se na prvi pogled paradoksalno, mada je i posve točno, da se neke posljedice nihilističke dade nalaze u osnovama pojedinih formulacija neokonstruktivizma prošlog desetljeća: Duchampov čuveni ready-made »Bicycle Wheel« iz 1913. prvi je primjer danas vrlo raširene kinetičke umjetnosti, a njegovi Rotativi i Rotoreljefi anticipiraju geštaltičku strukturalnost vizuelno aktivnih oblika op-arta i novih tendencija. Najzad, i danas aktualne pojave minimalne, siromašne i konceptualne umjetnosti, u kojima je princip čistih mentalnih intervencija potisnuo primjenu različitih oblikovnih tehnika, pretežno potječu od Duchampova postupka »imenovanja« umjetničkih situacija izvanplastičkog i izvanestetskog karaktera.

Ta latentna prisutnost nasljeđa dade ne ogleda se, međutim, samo u jezičkom instrumentariju nego ujedno i u idejnom i moralnom profilu jednog dijela umjetnosti posljednjih godina: naime, ona njena najzdravija jezgra u permanentnom je otporu prema položaju i funkciji kulture sabijene unutar institucionaliziranih mehanizama suvremenih građanskih društava, a upravo po odlučnosti i beskompromisnosti tog opiranja pritiscima vlastitog povije-

snog trenutka veliki primjeri dadaističkih ekscesa za današnje su umjetnike željeni i dosad nedostignuti ideal slobodnog i nezavisnog izražavanja.

Trajnost djelovanja duha dade u mnogim najvitalnijim oblicima i manifestacijama poslijeratne umjetnosti ostvaruje se u znaku nekih temeljnih idejnih postavki koje danas ne bi smjela zanemariti nijedna svjesna i odgovorna umjetnička praksa: u suvremenu svijetu, prepunom mnogobrojnih otvorenih protivrječnosti, umjetničko ponašanje ne može više biti lokalizirano u isključivo estetskoj sferi, nego prije svega rasprostrto u sferu jednog posebnog i umjetnosti primjerenog oblika živog društvenog sudjelovanja. A unutar te sfere društvenog sudjelovanja, ono se ne može zadovoljiti pasivnim promatranjem i prihvaćanjem svih postojećih normi, nego se kao kritička duhovna pozicija ostvaruje jedino u otvorenom konfliktu i neprekidnom otporu prema strukturama što ih nameću dominantne društvene snage. Tek usvajanjem tih stajališta postat će nam jasna i razumljiva ona najdragocjenija pouka dadaističkog revolta, pouka na čije je značenje skrenuo pažnju Michel Sanouillet: na umjetničkom polju nikada ne prevladava osjećaj potpunog nihilizma, a svaka opravdana i djelatna negacija s vremenom neminovno postaje izvorom najplemenitije kreativnosti.