

Bibliotekarstudentens nettleksikon om litteratur og medier

Av Helge Ridderstrøm (førsteamanuensis ved OsloMet – storbyuniversitetet)

Sist oppdatert 05.05.23

Om leksikonet: https://www.litteraturogmedieleksikon.no/gallery/om_leksikonet.pdf

Dadaismen

(_kunstretning) Ordet “dada” om kunstretningen skal ha blitt brukt første gang i tidsskriftet *Ny ungdom* i september 1916 (Roters 1990 s. 144).

Dadaismen var ifølge Eberhard Roters en gruppe intellektuelle innen småborgerskapet som reagerte på 1. verdenskrigs tilintetgjørelse av Vestens humane verdier. Reaksjonen fra dadaistene var “militant pasifisme, aggressiv melankoli og produktiv nihilisme” (Roters 1990 s. 14). Dadaistene ville gjøre rent bord med fortiden. De angrep *institusjonen* kunst slik den fungerte i det borgerlige samfunn (Bürger 1974 s. 28-29). Deres aksjoner var en protest mot og sabotasje av borgerskapets kulturbegrep. Middelklassens verdinormer skulle undermineres. Dadaistenes erklæringer har blitt oppfattet som “manifeste for nihilisme” (Eksteins 1990 s. 317). De ville bryte det borgerlige samfunnets tabuer, særlig når det gjaldt nasjonal ære, seksualitet og religion (Neuhaus og Holzner 2007 s. 123).

Dadaistene ville undergrave kulturen ved å drive med hensiktsløse aksjoner, skape en form for panikk hos borgerskapet, “spytt på kunsten, sparke til idolene, håne konvensjonene” (Alexandrian 1974 s. 52). De ville skape “anti-kunst” (Alexa Johannes i Köhnen 2001 s. 188).

“Dadaismen ville kjempe mot den falske idealiseringen og harmoniseringen av virkeligheten, ved å prøve å inkludere maskinlarmen, dynamikken, tempoet i den nye tid i sin kunst. Kaos, meningsløshet, absurditet, sjokk, hån, reklame osv. – skal ta plassen til det sanne, gode, skjønne, men også plassen til det klassisk moderne.” (Dech 1989 s. 85).

Dadaismen “was, from the first, characterised by a spirit of outrage and negation. [...] antagonism as a form of absolute scepticism which called into question the political pieties concealed within the iconoclastic aesthetic programmes of movements like Futurism and Expressionism. Almost from the first, the Dadaists would occupy a deliberately ambiguous position, condemning the barbarity of war while drawing on those same destructive energies to fuel their own anti-culturalism.” (Nicholls 1995 s. 223-224) “The aims of the Dadaist were simple enough: the destruction of the bourgeois concept of art as a sacred and solemn

ritual. The emphasis was on the grotesque, the nonsensical, the shocking: the cramped and starry-eyed idealism of the German Expressionists was as alien to the Dadaists as the pompous traditionalism of the Académie Française.” (Martin Esslin i Bradbury og McFarlane 1978 s. 555)

Tyskeren Richard Huelsenbeck hevdet at selv om dadaistene ikke ville ofre livet for noe ideal, så har vold en grunnleggende betydning i verden, og at dadaistene med fare for sitt liv var “på jakt etter en ny urgammel primitivitet” (Meyer m.fl. 1973 s. 37).

Dadaistene driver ekstrem kreativitet ad absurdum (Borchmeyer og Žmegač 1994 s. 67). Dadaistene brukte bevisst ulogiskhet og banaliteter i sin kunst, og inkluderte tilfeldigheter og lekende provokasjon. De brukte seg av et kunstnerisk språk som de fleste (særlig innen borgerskapet) oppfattet som galskap og meningsløshet. Allerede ordet “dada” var ment å provosere, for det er primært et meningsløst bableord og babyspråk (et norsk barn kan f.eks. si “dadasin” for “gravemaskin”).

“According to Huelsenbeck, Ball lit upon it while perusing a dictionary: “ ‘Dada,’ Ball read, and added: ‘It is a children’s word meaning hobby-horse.’ At that moment I understand what advantages the word held for us. ‘Let’s take the word dada’, I said. ‘It’s just made for our purposes. The child’s first sound expresses the primitiveness, the beginning at zero, the new in our art. We could not find a better word.’ ” [...] ‘Hobby-horse’ in French, ‘father’ in English, ‘yes, yes’ in Romanian, a ‘cube’ and a ‘wet-nurse’ in Italian – suggestively connected as they are, the various meanings of the word are secondary to its sound, which, as Huelsenbeck observes, expresses a primitive inarticulacy, a phonic babble at the threshold of meaning. In equating the paternal with the nonsensical, ‘Dada’ also reduces semantic authority to a ‘noisy primitivism’ (*SML*, 4), to the insistence of some primal force of expressivity like the mindless pounding of the big drum.” (Nicholls 1995 s. 229)

Tyskeren Hugo Ball skrev i 1921 om “oppfinnelsen” av ordet “dada”: “Da jeg støtte på ordet ‘dada’, ble jeg to ganger oppringt av Dionysos [Areopagita]. D.A. – D.A. [...] Dengang drev jeg med bokstav- og ordalkymi.” (sitert fra Meyer m.fl. 1973 s. 33).

“ ‘DADA DOES NOT MEAN ANYTHING’, Tzara insists in his manifesto (*SML*, 4); equally, it can mean everything, expressing ‘the fantasy of every individual’ (*SML*, 8) and evading the straitjacket of conventional usage” (Nicholls 1995 s. 230).

Dadaismen brukte et “overbydelses-topos” (Grimm og Schärf 2008 s. 128), dvs. at alt andre drev med skulle overbys av dadaistene – overdrives, overskrides. De praktiserte “sjokkets estetikk”, og ville oppheve skillet mellom liv og kunst bl.a. ved å erklære hverdagsgjenstander for å være kunst (Riha og Schäfer 1995 s. 63).

Dadaistene ville ikke “drive med” drøm og galskap, de ville *være* drøm og galskap (Alexandrian 1974 s. 52). Dadaistisk kunst skulle være et middel til å frigjøre menneskenes sjeler og skape et menneskeverdig fellesskap (Riha og Schäfer 1995 s. 87).

“Even in the aggressive 1918 manifesto we find Tzara declaring that ‘the only basis of understanding is: art’ (*SML*, 10), a statement which indicates that Dada rejects not art *per se*, but art which supplies an egotistical bourgeois culture with its halo of metaphysical, quasi-religious meanings. Such art performs the vital ideological function of mystifying bourgeois self-interest as disinterested rationality and individualism. As Hugo Ball put it, ‘They are trying to make the impossible possible and to pass off the betrayal of man, the exploitation of the body and soul of the people, and all this civilized carnage as a triumph of European intelligence.’ Hans Richter recalled similarly that ‘We would have nothing to do with the sort of human or inhuman being who used reason as a juggernaut, crushing acres of corpses.’ ” (Nicholls 1995 s. 227-228)

Dadaistene ville ødelegge selve begrepet kunst (Perniola 1977 s. 238). Men det har også blitt hevdet at “Dada does *not* revolt against bourgeois ‘institution art’. Dada turns against art as a technique of bestowing meaning. Dada is antisemantics. It rejects ‘style’ as pretense of meaning just as much as the deceitful ‘beautifying’ of things. ... As antisemantics, Dadaism systematically disrupts – not metaphysics but the talk about it: The metaphysical domain is laid bare as a festival ground; there, everything is allowed, except ‘opinions.’ ” (Peter Sloterdijk sitert fra Nicholls 1995 s. 228)

“[W]e find the Dadaists attempting to dissolve ‘art’ in what they variously term ‘nature’ or ‘life’, a principle of pure energy which simply *is* and does not *mean* anything: ‘the roar of contorted pains, the interweaving of contraries and of all contradictions, freaks and irrelevancies: LIFE’ (*SML*, 13). Style becomes arbitrary, no longer tied to either theme or the writer’s personality, avowedly ‘public’ and incorporating methods and motifs from popular entertainment. Dada assumes no coherent world to be mirrored in art – in this universe exceptions are the rule – and the success of the work itself will be measured by the degree to which, as sheer ‘monstrosity’ (*SML*, 16), it contravenes accepted notions of symmetry and intelligibility (‘What we need is works that are strong straight precise and forever beyond understanding’, declares Tzara (*SML*, 19)). The Dadaists are, in this sense, ‘people who deliberately severed the process of communication, the causal nexus between payment and ware, between expectation and fulfillment, insecurity and affirmation’. As Huelsenbeck’s comment suggests, the Dada work refuses to become an art-work in the usual sense of an artefact which can enter the circuit of capitalist exchange. It refuses, we might say, to become a finished product, coupling formal abstraction with a commitment to instantaneity which together inhibit the emergence of art as commoditised object.” (Nicholls 1995 s. 228)

Det var dadaist-miljøer i mange vestlige storbyer: Zürich, New York, Berlin, Köln ... “The Zürich Dadaists were in many ways the supreme anarchists of linguistic revolt. Written expressly to be performed – and hence heavily reliant on initial impact rather than on gradual perusal – their poetry took many forms: poems made up of disjointed phrases, usually comical or absurd; poems that tell inconsequential anecdotes; ‘simultaneous poems’ with lines intercut in different languages; poems accompanied by drummings, noises and gestures; poems composed of numerals or repeated single letters; and poems made out of words clipped from newsprint and jumbled in a hat” (Cardinal 1981 s. 61). Dadaismens fødsel kan sies å være 5. februar 1916, som var dagen for den første “forestillingen” ved Cabaret Voltaire i Spiegelgasse i Zürich (Roters 1990 s. 143; Dech 1989 s. 85). Den 8. februar 1916 var Hugo Ball, Tristan Tzara, Marcel Janco, Richard Huelsenbeck, Emmy Hennings, Jean (eller Hans) Arp og Hans Richter til stede på Cabaret Voltaire (Demougin 1985 s. 408). Der opptrådte dadaister i 1916 (på noen av framføringene/forestillingene) med masker som gjorde at de lignet soldater med store stålhjelmer (Segeberg 2003 s. 27-29). Det er ikke tilfeldig at dadaismen oppstod i Sveits. Zürich-dadaistene var menn som prøvde å flykte fra krigen. De kom fra Tyskland, Frankrike, Romania og andre land (Quinsat 1990 s. 240).

Cabaret Voltaire befant seg “in premises in the old town right opposite the house inhabited by another important exile, Lenin.” (Martin Esslin i Bradbury og McFarlane 1978 s. 554)

Navnet “dada” skal ha blitt valgt ved at en gruppe Zürich-dadaister satt på kafé og slo tilfeldig opp i et leksikon (Quinsat 1990 s. 240). I 1916 forklarte tyskeren Hugo Ball betydningen av ordet “dadaisme” slik: “Dada is ‘yes, yes’ in Romanian, ‘rocking horse’ and ‘hobbyhorse’ in French. For Germans it is a sign of foolish naiveté, joy in procreation, and preoccupation with the baby carriage.” (sitert fra Kuenzli 2006 s. 194) Samme år skrev Ball: “Det vi kaller Dada er et narrespill av ingenting, og som alle store spørsmål er viklet sammen med; en gladiator-gest; en lek med de lurvete restene som har blitt igjen, en henrettelse av den poserende moralitet og fylde” (sitert fra Borchmeyer og Žmegač 1994 s. 64). Dadaismen skulle ifølge et manifest av Ball avsløre alle slagord om etikk, kultur og inderlighet som kapper for å skjule svake muskler (manifest lagd til første dada-kveld i Zürich i 1916; sitert fra Best 1982 s. 238).

I den useriøse krangelen om hvor ordet “dada” kom fra lagde Hugo Ball en kobling til den kristne mystikeren Dionysios Areopagita, på grunn av dennes initialer D.A. (Köhnen 2001 s. 198).

I en dadaistisk annonse i tidsskriftet *Dadaen* (*Der Dada*, nr. 2) står det: “Hva er dada? En kunst? En filosofi? En politikk? En brannforsikring? Eller: statsreligion? Er dada virkelig energi? [...] Slett ingenting, dvs. alt?” (sitert fra Köhnen 2001 s. 188)

Alt som tvang publikum til å få idiotiske reaksjoner, var positivt for dadaistene. Det var en suksess når det borgerlige publikummet oppførte seg som dadaister, f.eks. når de fra salen kastet egg og blodige kjøttstykker (!) på dadaister på scenen (Alexandrian 1974 s. 54). Dadaistene oppfattet nesten alle mennesker som idioter, enten disse personene var lærde, militære, prester, politikere – men på en måte var de ikke idiotiske *nok*, fordi målet var den totale umiddelbarhet og enkelhet: “Man må være fullstendig idiotisk” var en av deres paroler (Alexandrian 1974 s. 53). Man må være konsekvent og perfekt i sin “imbesillitet”, eller i det som samfunnet *oppfatter* som idioti.

I en notis skrev Hugo Ball: “I det åpenbart infantile, i galskap, der hemningene er borte, trer det fram ur-sjikt som er uberørt av logikk og apparat-tenkning, en verden med egne lover og egen form som stiller oss nye gåter og nye oppgaver, og som er en nyoppdaget verdensdel.” (siteret fra Riha og Schäfer 1995 s. 153) Et dadaistisk manifest som Ball skrev under på, avsluttes med disse ordene: “Å si ja – å si nei: det voldsomme hokuspokus i eksistensen bevinger den ekte dadaistens nerver – slik han ligger, slik han jager, slik han sykler – halvt Pantagruel, halvt Franciskus og ler og ler. Imot den estetisk-moralske innstillingen! Imot de blodløse abstraksjonene i ekspresjonismen! Imot de verdensforbedrende teoriene hos de litterære tomhodene! For dadaismen i ord og bilde, for den dadaistiske hendelse i verden. Å være imot dette manifestet innebærer å være dadaist!” (siteret fra Köhnen 2001 s. 188)

Dadaisten Tristan Tzara skrev i 1918 at ordet “dada” “throws up ideas so that they can be shot down; [...] Dada does not mean anything [...] The first thought that comes to these minds is of a bacteriological order: at least to discover its etymological, historical or psychological meaning. We read in the papers that the negroes of the Kroom race call the tail of a sacred cow: DADA. A cube, and a mother, in a certain region of Italy, are called: DADA. The word for a hobbyhorse, a children’s nurse, a double affirmative in Russian and Romanian, is also: DADA.” (siteret fra Kuenzli 2006 s. 197) “In Switzerland I was in the company of friends and was hunting the dictionary for a word appropriate for the sonorities of all languages. [...] For Dada was to say nothing and lead to no explanation of this offshot of relationship which is not a dogma or a school, but rather a constellation of individuals and of free facets.” (Tristan Tzara i 1921, siteret fra Kuenzli 2006 s. 215) Ordet åpnet opp for mye språklig lek. “Is Dadadead?” spurte Man Ray seg i en kort “Statement” i 1958 (Kuenzli 2006 s. 214), “Minimax-Dadamax” (Max Ernst siteret fra Spies 2006 s. 130), “Tretet dada bei” og “Da-Dandy” (begge av Hannah Höch), “Bevor Dada da war, war Dada da” osv. Og de ga hverandre titler som dadasof, overdada, propagandada, dada-diplomat og Daimonides (Liede 1963 s. 240 i bind 1).

Ordet “dada” og dadaistenes nonsensdiktning har blitt kalt “onomatopoetisk anarki” (Roters 1990 s. 164). Diktningen skal lede til språkets grenser (Liede 1963 s. 400 i bind 1). Et helt verdensbilde skulle ødelegges gjennom at dets språk ble

sabotert (Liede 1963 s. 10 i bind 1). Nonsensspråket kan oppfattes som en strategi for å unngå å bruke herskernes undertrykkende språk (Meyer m.fl. 1973 s. 102).

Hugo Ball oppfattet språket som fordervet av journalistene, og hevdet at det var nødvendig å oppfinne et nytt språk (Liede 1963 s. 269 i bind 1). Ball ville gjennom nonsensdiktning gi den enkelte lyd i det nye språket “fyllden i en besvergelse, en stjernes glød” (Liede 1963 s. 270 i bind 1). Ball var blant dem som skrev rene lyd- og nonsensdikt, f.eks. dette fra 1917, som inneholder “da da”:

“te gri ro ro gri ti gloda sisi dül fejin iri
back back glü glödül ül irisi glü bü bü da da
ro ro gro dülhack bojin gri ti back [...]”
(siteret fra Joubert 1965 s. 63)

Ikke alle dadaister var like begeistret for ordet “dada”: “Central European writers saw the First World War as a liberating event that led to the formation of new nation states: they welcomed Dada as a cleansing force. Avant-garde movements included Zenitism, Poetism and Integralism. (They were reluctant to call themselves ‘Dada’, which in Slavic languages means ‘yes, yes’, not the most suitable label for a radical movement.)” (Kuenzli 2006 s. 254) Dadaistene ville gi tilfeldigheter mening og gi det verdi- og betydningsløse ny betydning (Roters 1990 s. 39). Det hemmelighetsfulle og forbløffende var lystbetont (Liede 1963 s. 248 i bind 2).

“These poetic acts represented the dissolution of the psyche and perhaps of the world at large by forces outside man’s control, by chance and by the unconscious. [...] Tzara’s manifestos were intended to desacralize all art.” (Robert Short i Bradbury og McFarlane 1978 s. 298)

“The implication indeed was that the new arts were not created but performed, enacted, demonstrated, thrown into the public eye, or the public face. [...] the notion of radical performance itself becomes in some modern aesthetics a theory of anti-art, an act of negation denying the formal significance of perpetuated, monumentalized expression” (Bradbury og McFarlane 1978 s. 193).

De fant på rare måter å bryte hverdagens konvensjoner på, f.eks. å be en kelner om “Et fedreland og en nervekrise, takk”, og Marcel Duchamp kastet i en periode krone eller mynt om han skulle bli hjemme eller gå ut, lese eller dra på en reise osv. (Alexandrian 1974 s. 53-54). En av de dadaistiske “manifestasjonene” var en parodi på en guidet turistomvisning, som foregikk ved kirken Saint-Julien-le-Pauvre i Paris. En av “presentasjonene” av stedet bestod i at Georges Ribemont-Dessaignes leste fra en ordbok (Alexandrian 1974 s. 54). Dadaistene delte ut konvolutter, og en av dem inneholdt en fem-franc-seddel som den franske nasjonalbanken nektet å veksle inn fordi den var overskrevet med opprørske slagord (Alexandrian 1974 s. 55).

Duchamps “komposisjon” *Erratum Musical* (1913) er satt sammen ved å trekke musikk-noter én for én opp av en hatt (Archibald, Audet m.fl. 2011 s. 69).

“Duchamp’s first musical work, *Erratum Musical*, is a score for three voices derived from the chance procedure. During a New Year’s visit in Rouen in 1913, he composed this vocal piece with his two sisters, Yvonne and Magdeleine, both musicians. They randomly picked up twenty-five notes from a hat ranging from F below middle C up to high F. The notes then were recorded in the score according to the sequence of the drawing. The three vocal parts of *Erratum Musical* are marked in sequence as “Yvonne,” “Magdeleine” and “Marcel.” (Duchamp replaced the highest notes with the lower ones in order to make the piece singable for a male voice.) The words that accompanied the music were from a dictionary’s definition of “*imprimer*” [...] The title “*Erratum Musical*” can be translated as “musical misprint.” [...] Duchamp let chance be the creator and make the final decision. *Erratum Musical* was first performed publicly by the Dada artist Marguerite Buffet at the Manifestation of Dada on March 27, 1920. This earliest performance resulted with restless rustling, shouts and whistles from the audience.” (Ya-Ling Chen i <https://www.toutfait.com/erratum-musical-1913/>; lesedato 12.06.20)

I en tekst kalt “Dadaisme” (1925) poengterte František Halas i et dikterisk og “matematisk” språk noen egenskaper ved retningen: “Flowers are murdered by Latin names [...]

Dada = eternal. It has been, it is, it will be. Not art, rather an intellectual epidemic; it has been in Memphis, it is in New York. It exists in the whole world, in every place, in every era. If you want its definition, I can give you several for you to choose from.

D = eternal intellectual youth.

D = beginning and end of the world.

D = indifferent state of mind.

D = humbug and bluff.

D = restoration of idiocy.

D = wooden horse, the tail of a holy cow, double Russian affirmation, the whimper of a baby.

D = reaction against humbug of art and intellect, against the self-adoration of literary types.

D = cocktail mixer in a Manhattan bar, mixing curaçao with one hand and catching his gonorrhoea with the other. (Serner)

I could go on *ad infinitum*.”

(siteret fra Kuenzli 2006 s. 265).

Tekster ble skapt i fellesskap og signert sammen, eller signert av andre enn de som hadde skrevet dem; det gjelder f.eks. Tristan Tzaras *Manifest om Crocodarium Dada* (1920), som ble signert av Hans Arp (Riha og Schäfer 1995 s. 218). Dette fungerte som en slags undergravelse av den tradisjonelle forfatterrollen og en

protest mot borgerlig eiendomsbehov. Det “egenvillige, personlige” skulle oppløses “i det vesentlige” (Arp sitert fra Riha og Schäfer 1995 s. 219).

Skillene mellom offentlig og privat skulle oppløses, slik at livet kunne leves umiddelbart og kollektivt. “[F]or the Dadaists it is the ego, the self’s imaginary identity, which becomes the ultimate object of violence. This begins as moral critique directed against the predatory nationalisms dismembering Europe. So Arp, for example, in 1915 defines visual works ‘constructed with lines, surfaces, forms, and colors. They strive to surpass the human and achieve the infinite and the eternal. They are a negation of man’s egotism’; and Ball offers a similar critique of ‘individualism’: “The accentuated ‘I’ has constant interests, whether they be greedy, dictatorial, vain or lazy. It always follows appetites, so long as it does not become absorbed in society. Whoever renounces his interests, renounces his ‘I’. The ‘I’ and the interests are identical. Therefore, the individualistic-egoistic ideal of the Renaissance ripened to the general union of the mechanized appetites which we now see before us, bleeding and disintegrating.” [...] Nature and life are ‘idiotic’ and ‘Dada is senseless like nature’, as Arp puts it, a situation which stalls any dialectic and denies the dream of analytic mastery.” (Nicholls 1995 s. 230-231)

Dada er forbundet med en “ironic habit of mind, an expression of anger, deliberate stupidity, nonsense and black humour which prevents the Dada intelligence from settling comfortably into conclusions and convictions. The tone is there in Hans Arp’s retrospective account of Dada’s inception: “In Zurich in 1915, losing interest in the slaughterhouses of the world war, we turned to the Fine Arts. While the thunder of the batteries rumbled in the distance, we pasted, we recited, we versified, we sang with all our soul. We searched for an elementary art that would, we thought, save mankind from the furious folly of these times.” [...] But this turn to culture is also a turn against it, and the ‘elementary’ forms which Arp and his colleagues seek are ones which unleash a primal energy against the ‘civilised’ world’s lust for self-destruction. [...] it demonstrated only the complete bankruptcy of the West’s intellectual tradition, leaving a posture of absolute indifference as the only one worth adopting. ‘Introduce symmetries and rhythms instead of principles. Contradict the existing world orders. ... What we are celebrating is at once a buffoonery and a requiem mass’: so writes Hugo Ball in 1916.” (Nicholls 1995 s. 224)

Etter prinsippet “Alle Dadaer er presidenter” ønsket tilhengerne en ikke-hierarkisk sosial struktur i gruppa (Demougin 1985 s. 409). Cabaret Voltaire var dadaistenes første felles arena. Om kvelden 31. mars 1916 var det opptredener på der. Tristan Tzara og Richard Huelsenbeck leste sine “negersanger” mens de slo på en stor tromme: “Inspired by African poetry, they attempted to create a primitive, primal language beyond or before reason – a new dada culture removed from Western European culture, which was engaged in war.” (Kuenzli 2006 s. 50-51) “Tzara’s ideal of a poetry ‘made in the mouth’, of ‘language [as] a utopia’ of liberated bodily energies.” (Nicholls 1995 s. 237) Tzara “began nihilistic poetry readings,

presenting, as a poem, a newspaper article read to the sound of bells and rattles.” (Eric Cahm i Bradbury og McFarlane 1978 s. 164) “Med hjelp fra en Afrika-kjenner blir det i Cabaret Voltaire framført negersanger iført eksotisk kostyme.” (Liede 1963 s. 247 i bind 2) Marcel Janco lagde i 1916 et bilde med tittelen *Cabaret Voltaire* (1916) som viser dadaister på scenen (Kuenzli 2006 s. 50-51).

“[D]uring the period of the Cabaret, only two ‘plays’ were presented, and these were hardly orthodox works (Kokoschka’s *Sphinx and Strawman* and Tzara’s *The First Celestial Adventure of Mr. Antipyrine*). The main aim of the early Dada performances was, in Ball’s view, to create a mood of primitive spontaneity: simultaneous readings were supported by what he called ‘stupendous negro music (toujours avec la grosse caisse: boum boum boum boum – drabatja mo gere drabatja mo bonoooooooo)’. At this stage, though, Dada was not yet openly destructive, shaped as it was by Ball’s romantic sense of ‘Childhood as a new world, and everything childlike and phantastic, everything childlike and direct, everything childlike and symbolical in opposition to the senilities of the world of grown-ups.’ ” (Nicholls 1995 s. 225)

“Tzara’s Dada theatre seeks to undermine representation from within language. *The First Celestial Adventure* was clearly connected with the wave of interest in sound poetry in the pre-war period, but in extending that line of experiment to the theatre Tzara was preparing the ground for a distinctively new form of drama. [...] Tzara also took care to dissociate his own use of sound from the Futurist tendency to simple onomatopoeia. In *The First Celestial Adventure*, the voice is no longer the bearer of a ‘message’, but announces the immediate presence of the body. Language becomes a raw material, the ‘shit’ which is Dada, and the voice is returned to its ‘primitive’ functions [...] making writing itself a form of ‘pure’ libidinal energy.” (Nicholls 1995 s. 238)

“At the Cabaret, though, Ball’s mystical intentions often took second place to the scandal provoked by the performances. It is this aspect which comes through so strongly in Tzara’s recollections and indicates the particular emphasis Dada would carry under his leadership: “... the big drum is brought in, Huelsenbeck against 200, Hoosenlatz accentuated by the very big drum and little bells on his left foot – the people protest shout smash windowpanes kill each other demolish fight here come the police interruption. Boxing resumed: Cubist dance, costumes by Janco, each man his own big drum on his head, noise, Negro music/trabatgea bonoooooooo oo ooooo / 5 literary experiments: Tzara in tails stands before the curtain, stone sober for the animals, and explains the new aesthetic: gymnastic poem, concert of vowels, bruitist poem, static poem chemical arrangement of ideas.” ” (Nicholls 1995 s. 226)

Når publikums “sense of outrage reached its peak, usually accompanied by a hail of insults and missiles, it would have effectively constituted itself as ‘Dada’, and the vicious circle of Dadaist irony would be satisfyingly complete. Not for nothing

does Tzara speak of this audience as ‘animals’, for the performer knowingly places himself at risk before a crowd soon baying for his blood. A dangerous transformation is worked on such occasions, the cultured bourgeois suddenly becoming the raving, chair-hurling spectator, and in that moment Dada seems to confound the conventional divide between culture and nature. [...] it is above all a denial of art as consolation, and to that degree it perfectly encapsulates the tensions of the avant-garde moment [...] In the turbulent present of the Dada performance, both past and future are denied, the aim being, as Walter Benjamin later put it, to guarantee art’s ‘uselessness for contemplative immersion’. Art is, as it were, hollowed out; deprived of its traditional power to redeem and legitimate the social order, its mask of ‘humanness’ falls away.” (Nicholls 1995 s. 227)

Hans Arp har beskrevet hvordan de i ett tilfelle opptrådte på scenen i Cabaret Voltaire: “Publikum rundt oss skriker, ler og slår hendene sammen over hodet. Vi svarer med kjærlighetssukk, med raping, med dikt, med “mø, mø” og “mjau, mjau” [...] Tzara lar sin bakdel hoppe som magen til en orientalsk danserinne, Janco spiller på en usynlig fiolin og bukker helt ned til jorden. Fru Hennings med et madonna-ansikt prøver seg på spagat. Huelsenbeck slår uopphørlig på kjelepauken, mens Ball, kritthvit som et digert spøkelse, akkompagnerer på pianoet. – Man ga oss ærestittelen nihilister.” (her sitert fra Kohtes 1994 s. 34)

I 1920 skrev Huelsenbeck om publikums reaksjon: “Man har sperret utgangene, man vil slå oss i hjel, slik man har slått i hjel Liebknecht, Luxemburg, Eisner, Haase. Bravo! Bolsjevisme i art [sic]. Herrene har skjønt det og skjelver med rette for sin eiendom: kapitalen, som de har stjålet, ‘kulturen’ som de har løyet sammen. Dada har truffet borgeren midt i hjertet.” (sitert fra Meyer m.fl. 1973 s. 194)

“The Dada virus was carried to Berlin by Richard Huelsenbeck, the phonetic poet who had employed savage negro rhythms ‘to drum literature into the ground’.” (Robert Short i Bradbury og McFarlane 1978 s. 296) I en dadaistisk matiné i Berlin holdt Huelsenbeck en forelesning om “Fantastiske bønner”, det ble dessuten gjennomført et “veddeløp” mellom en symaskin og en skrivemaskin, og mot slutten gikk alle dadaistene arm i arm ned fra podium mot publikum og “kastet det ut av salen” (Meyer m.fl. 1973 s. 251-252).

“The First World War and its terrifying technologies of death sparked radical doubt [...]. Within the choking dystopianism of collapsing empires and the failing politics of a hollow humanism, Dada was born – choking on, then spitting out the art of the past, and nourishing itself in the fervent belief that it was “*essentially* different.” Dada resists positive definition as thoroughly as it does negative definition: it can be clarified by no attribute or set of attributes, nor by the fact that it lacks these. “The *work* of Dada,” suggests Welchman, “behave[s] more like a variable than a constant.” Deprived of a stable set of objects, we come closer to our object only obliquely, by tracing the signifying force of Dada *qua* force, which, in Sanouillet’s estimation, amounts to installing the name, Dada, as *logos*. “Dada was a word, a

brand new, meaningless and magic word,” a *prime word*, in the terms of Marcel Duchamp, “which can be divided only by itself and by unity.” Dada intoxicates, not merely to confuse, but so that we can again experience, in the intense clarity of critical sobriety, the problematic nature of “the accepted...referential function of sign systems.” As Caws claims, Dada’s “drunkenness...can deliver us from what Tristan Tzara – the figure most intimately connected to the movement through its entire course – calls the “lazy habit” of living.” Negation is merely the necessary prelude to sublation and the revolutionary manifestation of *poietic* novelty: “[w]hat we wanted was to make a clean sweep of existing values, but also, in fact, to replace them with the highest human values.” Dada attempts to discover by anarchic means the radical point at which an elemental or primal aesthetic and a fundamental politics can coincide. “[U]nder...[its] emblematic, ironic and rather baffling name, there came together an international constellation of artists, groups, periodicals, books and works, radically affirming the freedom of man and the irrepressible claims of the life impulse in all its manifestations.” No-one, least of all its practitioners, was entirely sure where the perimeters of their project lay, yet they were uniformly convinced “it was through art that Dada ... [would make] good its insurrection.” ” (Botha 2011 s. 298-299)

“There is disagreement amongst critics as to the micro-politics of Dada. According to Ades, the geographical and stylistic diversity of the artists suggests “no real unity” (ibid., 113), whereas Sanouillet is adamant that Dada was “a *group* of people...[which] banded together their talents and energies to wage an excruciating war against society as a whole” (Sanouillet, “Dada,” 23), resisting “the delusions of politics and returning to bourgeois narrow-mindedness” (Dachy, *Dada*, 33). Dada’s political mobility is further imputed in the polemical use of the manifesto which “counter[s] any purely aesthetic interpretation of their work [...]” (Marc Dachy, *The Dada Movement: 1915-1923*, trans. Michael Taylor (New York: Rizzoli, 1990), 8).” (Botha 2011 s. 299)

I den grad dadaistene fulgte noen politiske prinsipper, minner disse om den russiske revolusjonære anarkisten Michail Bakunins krav om “betingelsesløs ødeleggelse av alle borgerlige dannelseselementer” for å kunne danne et nytt samfunn (Meyer m.fl. 1973 s. 92). Lysten til å rive ned og ødelegge kan dermed sies å henge sammen med lyst til å skape.

“[T]he spectrum of strong critical judgements ranges from the condemnation of Dada as an irretrievably nihilistic enterprise, to those dedicated to its heroic elevation. Most convincing, however, are the accounts which recognise in Dada a dialectic desire, an attempt to engender through its diverse expressions both aesthetic and social revolution. Dada’s negotiation of the distinction of art from non-art, and relatedly, of the relationship between poiesis and destruction, rests on the self-understanding that its primary task is to expose the very manner in which the Real is shaped by a dialectic movement. [...] Dada aggressively rejects history and the structures through which it is communicated, but it seems unable to move

beyond historicity – the force by which an entity emerges in the present with an awareness of its own contemporaneity, and so exists in an implicit relation to the past it ostensibly negates, launching itself thus into the imminent potentiality of the future. Inasmuch as it exemplifies the resilience of historicity, Dada also presents the minimal condition for the type of closure which defines an historical situation as such. Sanouillet intuits precisely this point when he writes that “with Dada, we live inside a closed world... The critic or the historian can only write or talk about *Dadaism* and the *Dadaists*, not about Dada and the Dadas.” “Dadaism created while Dada was destroying.” This is only an “apparent paradox,” however, since the poietic force – that force which the dialectic itself promises to harness – becomes visible only through the maximal tension produced by a minimal contact, between the generic taking-place of the work – Dadaism – and the anarchic singularity of the work itself – Dada.” (Botha 2011 s. 299-300)

“Dada exemplifies a radical modernist aesthetic in the very moment that it expresses its hostility to modernism as a whole. Yet, as [den franske filosofen Jean-François] Lyotard insists in his examination of Duchamp, “[i]nconsistency is not insignificance.” Indeed, Dada’s deliberate inconsistency is what marks it in relation to an *event* in Badiou’s sense of this term: an aleatory, trans-ontological rift; a subtraction from the existential state – a negation which also posits something absolutely new. We might say that Dada’s inconsistency acts as a cipher to its eventuality. It intuits this event through its irrational yet productive suspicion of any physical or formal laws pertaining to aesthetics. These Dada judges as “arbitrary, random, “precise but inexact” (as Duchamp says to Steefel), without any assignable reference. A self-referring law, a contract with oneself... From the fact that the law is itself not legitimate... comes the result that you have no guarantee of conforming to it.” Dada is exceptional in the sense exposed by Agamben – it creates “a zone in which application [of the law] is suspended, but the law... as such, remains in force.” Here is a “moment of vigorous conflict in the zoning of [aesthetic] practices.” ” (Botha 2011 s. 300)

“Dada eludes and subverts discipline and genre, and occasionally generates something entirely new. From the manner of its emergence, which emphasizes simultaneously the eschewal of external causal relation and mimetic reference, Dada reveals that its abiding concern is finally one of self-containment. Its most intense *poietic* moment is also its most intimate, yet it plays by nobody’s rules, least of all its own. Here are objects in search of a theory. However, since it is anarchic in relation to any aesthetic norms, any such theory must extend from the innermost potentiality of the object itself. It is thus that Dada “transforms art [itself], reinventing every discipline from within.” [...] free from history, cause and *telos*, Dada represents itself as the decisive moment within which objects are allowed to be just objects. This is evident from Tzara’s famous (if basic) recipe for chance poetry – strips of text are cut from a source, placed in and then picked from a bag, and then notated – which dislocates *poietic* force from its original source, allowing it simply to take-place. Equally we might look to the visual poetry of

Raoul Hausmann [...] or the “schematic mecanomorph works,” or machine portraits, of Francis Picabia” (Botha 2011 s. 301).

“In addition to its “radical interdiscursivity...in which the historically codified regimes of art practice” ([Welchman, “After the Wagnerian Bouillabaisse,”] *ibid.*, 61) – particularly genre and discipline – are significantly undermined, Welchman relates that Dada “militated against the divisionism of nineteenth century practices: divisions of labor, divisions of academic and other disciplines, down to the divisions between the arts and the dividing of art from non-art” (*ibid.*). [...] “One might say the best criterion of a Dada piece is that it escapes definition” (Sanouillet, “Dada,” 26).” (Botha 2011 s. 301)

Dadaistene i Köln i Tyskland var fascinert av kunstnerisk “dilettantisme”, f.eks. tegninger av kunstneriske amatører, sinnssyke og barn (Riha og Schäfer 1995 s. 64). Afrikanske skulpturer og annen “primitiv” kunst ble oppfattet som noe opprinnelig, ekte og som en fruktbar inspirasjon for europeiske kunstere.

Tzara gjennomførte en relativt grundig “forskning” på afrikanske og andre “primitive” folks poesi og publiserte artikler om dette i det østerrikske tidsskriftet *Anthropos* (Kesteloot 2001 s. 38). Han skrev også om folkegrupper på stillehavsøyer og i Australia, og var opptatt av poesi på blant annet språkene ewe og maori, og inkluderte noen ord fra disse språkene i sin egen diktning. Han blandet altså ord fra afrikanske og andre “ville” språk inn i diktene sine (Schultz 1995 s. 76). Slik sammenblanding og interessen for disse kulturene fungerte som provokasjon mot borgerskapet.

“[T]he movement’s main contribution was to posit a new conception of the artist rather than a new style. The Dadaists were unabashed about borrowing from a whole variety of pioneers: collage from Cubism, typographical acrobatics and ‘bruitism’ from Futurism, unconstrained use of colour from Expressionism, spontaneous techniques from Kandinsky and poetic inventions of Apollinaire and Max Jacob. The ‘phonetic poetry’ that was universally popular among the German Dadaists and also exploited by Tzara derived largely from Marinetti’s theories of ‘words at liberty’ and from the Expressionist August Stramm.” (Robert Short i Bradbury og McFarlane 1978 s. 297-298)

Om Cabaret Voltaire skrev Hugo Ball den 14. april 1916: “Our cabaret is a gesture. Every word that is spoken and sung here says at least this thing: that this humiliating age has not succeeded in winning our respect. What could be respectable and impressive about it? Its cannons? Our big drum drowns them. Its idealism? That has long been a laughing stock, in its popular and its academic edition. The grandiose slaughters and cannibalistic exploits? Our spontaneous foolishness and our enthusiasm for illusion will destroy them.” (sitert fra Kuenzli 2006 s. 194). Ti dager senere skrev Ball om en forestilling: “Janco has made a number of masks for the new soirée, and they are more than just clever. They are

reminiscent of the Japanese or ancient Greek theatre, yet they are wholly modern. They were designed to be effective from a distance; in the relatively small space of the cabaret they have a sensational effect. We were all there when Janco arrived with his masks, and everyone immediately put one on. Then something strange happened. Not only did the mask immediately call for a costume; it also demanded a quite definite, passionate gesture, bordering on madness. Although we could not have imagined it five minutes earlier, we were walking around with the most bizarre movements, festooned and draped with impossible objects, each one of us trying to outdo the other in inventiveness. The motive power of these masks was irresistibly conveyed to us. All at once we realized the significance of such a mask for mime and for the theatre. The masks demanded that their wearers start to move in a tragic-absurd dance.” (siteret fra Kuenzli 2006 s. 194) Maskene fjernet altså sjenanse og tillot lidenskapene å komme til uttrykk (Kuenzli 2006 s. 60).

Tristan Tzara ville bryte med alt konvensjonelt: “Vekk med kommodeskuffene, både i hjernen og i organiseringen av samfunnet ... De skapende kreftene må herske igjen, og i ethvert individs fantasi må verdenssirkusets kjempehjul dreie igjen.” (Tzara siteret fra Barloewen 1984 s. 121) Han uttalte om sitt forfatterskap, med en ugrammatisk erklæring: “Read my books they will cure you. You shall see that the world is insane why logic needs to be suppressed alle secrets revealed nothing is important there is no good and evil everything is allowed indifference is the only appropriate and effective remedy indifference without effort and without consequences truth does not exist speech is child’s play no need to take art politics religion morals law seriously.” (siteret fra Karel Teige i Kuenzli 2006 s. 266) Teige skrev dette i 1926, og la til for egen regning: “The Dadaists consider their idiocy to be a privilege. They take nothing seriously, since there is no truth and no need for it; yet they know – and this is where we can agree with them – that they are not right either. They consider no human view or principle serious, binding, or credible. They do not believe in truth, no matter what kind of truth, which also frees them of the compulsory respect for science, philosophy and art. They respect nothing, whether false or true. And perhaps only respect for personal freedom, liberty, and spontaneity of inspiration teaches them that it may be better not to be taken seriously by the public, in the same sense that the word serious is understood by earnest people. [...] Taking a stand of such extreme philosophical relativism and probabilism, or even absolute nihilism, is characterized by incredible instability, malleability, and flexibility.” (s. 266-267)

Den tysk-franske dadaistiske dikteren Jean Arp beskrev noen av sine dikt som “ord uten anker”, fordi ordene og tingene de handler om ikke er forankret i noen forutbestemt mening (Hamburger 1985 s. 258). Arp forklarte dadaistenes fascinasjon for hverdagstekster slik: “Vi mente at vi så gjennom tingene til livets vesen og derfor grep en setning fra en dagsavis oss minst like sterkt som en setning av en dikterfyrste.” (siteret fra Philipp 1980 s. 204) “Arpader” var Arps betegnelse på de tekstene han skapte ved å hente stoff av aviser med lukkede øyne (Borchmeyer og Žmegač 1994 s. 64). Arp skrev om sin egen diktning: “Ord,

slagord, setninger som jeg valgte fra dagsaviser og spesielt fra deres leserbrev, dannet i 1917 fundamentet i min diktning. Ofte valgte jeg med lukkede øyne ord og setninger i avisen, ved å streke i avisene med blyant. Diktet “Verdensunder” oppstod slik. Jeg kalte disse diktene “Arpader”.” (sitert fra Žmegač 1980 s. 491) Dikt ble kaotiske “ord-salater” og deklamasjon av vrøvletekster skulle provosere. Tekstene skulle være gåtefulle, som f.eks. denne formelen: “ $1 \pi d - 10 \text{ arp} = 0,01 \text{ dada}$ ” (polsk-tyske Johannes Theodor Baargeld sitert fra Riha og Schäfer 1995 s. 220).

Arp mente at dadaistene gikk lenger enn å skape det meningsløse (“non-sens”), som impliserer en slags absurd logikk. De praktiserte det som ikke hadde noen som helst mening (“sans-sens”) (gjengitt fra Alexandrian 1974 s. 100).

Tzara utbrøt programmatisk: “Vekk med skuffene, både hjernens skuffer og samfunnsorganisasjonenes skuffer ... De skapende krefter må herske igjen, og i ethvert individ må igjen verdenssirkusets kjempehjul dreie seg rundt.” (sitert fra Barloewen 1984 s. 121) Med verket *Rosen og hunden: Evig dikt* (1958) prøvde Tzara å lage en evighetstekst, med ord som går i sirkel. Boka ble illustrert av Pablo Picasso (Coron 1998 s. 295). Om det underbevisste skrev Tzara: “The unconscious is inexhaustible and uncontrollable. Its force surpasses us. It is as mysterious as the last particle of brain cell. Even if we knew it, we could not reconstruct it.” (sitert fra Kuenzli 2006 s. 275)

Ifølge Eberhard Roters var de fremste kunstneriske nyvinningene innen dadaismen deres utvikling av collage, fotomontasje og materialmontasje (Roters 1990 s. 112). Berlin-dadaisten Hannah Höch sa i et intervju i 1959: “I believe we were the first group of artists to discover and develop systematically the possibilities of photomontage.” (sitert fra Kuenzli 2006 s. 231) Dadaistiske collager var som kakafonier av bilder og ord. Utstillinger av Dada-kunst var ofte collage-lignende, med fotomontasjer, malerier, skulpturer, plakater, dukker m.m. side ved side. Collagene av bruddstykker skulle gjengi motsetningene i en forfallen samfunnsorden (Dech 1989 s. 2).

Kunstutstillinger kunne kombineres med performance-lignende aksjoner (Riha og Schäfer 1995 s. 65). På én utstilling ble publikum oppfordret til å ødelegge noen av Max Ernsts verk med en øks, og på en tegning med mye tomrom ble folk oppfordret til å skrive dadaistiske eller anti-dadaistiske ytringer (én skrev “Ta dere sammen!”) (Riha og Schäfer 1995 s. 66).

Minst én utstilling ble stengt på grunn av anklager om pornografi, fordi det i en collage var brukt et utsnitt av et gammelt maleri av en naken Eva (Riha og Schäfer 1995 s. 66). Utstillingen ble senere gjenåpnet, og dadaistene reklamerte med at den hadde vært stengt av politiet.

Det var ca. 1919 at Hannah Höch lagde sin collage “Kutt med kjøkkenkniven Dada gjennom den siste epoken i Weimar-Tysklands ølimagekultur”. Kuenzli beskriver noen detaljer i collagen slik: “At the top are the ‘anti-dadas’, including military figures and politicians. In the upper left is a press photograph of Albert Einstein, as a Dada, and in the lower left the leader of the revolutionary sailors exhorts the masses to join Dada (*‘Tretet dada bei’*). At the bottom right are Dadas and Communist leaders including Marx and Lenin. Representations of the ‘new woman’ are found, such as athletes and actresses; at the centre a headless dancer tosses the head of Expressionist Käthe Kollwitz in the air. The titles of dada texts, including ‘Invest your money in Dada!’ and ‘Join Dada’, are also incorporated.” (2006 s. 104) Richard Huelsenbeck dreide på Marx’ ord og oppfordret “de målløse i alle land” til å forene seg (sitert fra Eksteins 1990 s. 317).

Dadaistene i Zürich prøvde i mai 1917 å oppnå kontakt med arbeiderklassen. Men til en guidet omvisning i Galerie Dada møtte det bare fram en eneste arbeider (Meyer m.fl. 1973 s. 93). Den tyske forfatteren og politikeren Franz Jung var den første av dadaistene som tok kontakt med politisk revolusjonære grupper og deltok i deres aksjoner (Meyer m.fl. 1973 s. 184). Franz Jung skrev: “Lykkens rytme, som den enkelte må finne i seg selv, er total [...] Mer tempo, mer lykke, mer makt, dette er ingen parole for økning av produksjonskraftene, men formelen for det enkelte selvets økning i bevegelse, virksomhet og forbindelse.” (sitert fra Dech 1989 s. 78).

“*The Cacodylic Eye [L’Oeil cacodylate]* is a collaborative work, a ‘collage’ of images and signatures. Picabia began with a title, which refers to a harsh treatment for eye disorders, and a large painted eye, as well as his photograph and signature at lower left. He then set up the work in his apartment and allowed friends and colleagues to complete it. More than forty individuals added signatures, aphorisms and other elements to the work. Picabia wrote, ‘This canvas was finished when there was no longer space on it and I find this painting very beautiful ... my great despair would be precisely to be taken seriously, to become a great man, a master ...’ (*Comoedia*, 23 November 1921). [...] The completed *Cacodylic Eye* was exhibited at the 1921 Salon d’Automne.” (Kuenzli 2006 s. 140)

Dadaistene skapte med collager og montasjer fordreininger av allerede eksisterende verk, og de nye verkene kunne ha en grotesk og satirisk estetisk virkning på tilskuerne. Verkene kunne være grotesk-satiriske eller grotesk-fantastiske (Riha og Schäfer 1995 s. 69). Noen dada-montasjer ligner påfallende på propagandaplakater, f.eks. en plakat av Max Ernst fra 1920 med disse ordene på tysk: “DADA seirer! [...] DADA ER FOR RO OG ORDEN!” (Riha og Schäfer 1995 s. 67).

Retningen har blitt oppfattet som en fundamentalt selvvironisk kunstbevegelse (Günter 2008 s. 318). Dadaismen forente ironi, nihilisme og latter. Dadaismen har blitt kalt “kreativ nihilisme” (Bedrich Václavěk i “Creative Dada”, 1925, sitert fra Kuenzli 2006 s. 266).

“Anarkistisk latter” ble brukt til å latterliggjøre gamle estetiske verdier: “ånd”, “kultur” og inderlighet. Richard Huelsenbeck kalte det en symbolsk “slakting” av disse borgerlige idealene (Hanne Bergius i <https://www.burg-halle.de/~bergius/6-groteske%20als%20realkritik-wb.pdf>; lesedato 08.04.22).

“Dada thus goes out of its way to produce a kind of conceptual deadlock, leaving absolute irony as the only valid mode of self-consciousness. The effects of this reduction are powerfully felt in the works of Picabia and Marcel Duchamp, where the human lingers only as a sort of metaphorical trace in a world otherwise refined (or debased) to pure mechanism. In Picabia’s mecanomorphic drawings and Duchamp’s *Large Glass* (1912-23), for example, humour is joined to a rigorous asceticism [...] these works produce a mechanisation of the erotic whose irony lies precisely in its failure to satisfy desire. For in marked contrast to the technological fantasies of the Italian Futurists, Duchamp’s machines do not work, their mechanism often providing no clue to their function and thereby presenting a scandal to the pragmatic intelligence. As with his famous ‘readymades’, these machines separate object from meaning, forcing the spectator to consider them from two completely different points of view at the same time. [...] that sense of discontinuity which seems to make the non-fulfilment of desire in this ‘celibate machine’ a testimony to the power of the ironic intelligence. [...] Duchamp’s own form of irony – ‘meta-irony’, as he later called it – was, however, of a particularly complex kind, being, as [Octavio] Paz explains, ‘an irony that destroys its own negation and, hence, returns in the affirmative’.” (Nicholls 1995 s. 232)

Retningen satte spørsmålstegn ved alt, “including logic and language” (Kuenzli 2006 s. 193). Den 16. juni 1916 skrev Hugo Ball: “We must return to the innermost alchemy of the word, we must even give up the word too, to keep for poetry its last and holiest refuge.” (sitert fra Kuenzli 2006 s. 194) Bildekunstneren Marcel Duchamp kalte dadaismen i en tekst publisert i 1946 både for en ekstrem protest og en slags nihilisme (Kuenzli 2006 s. 212). Østerriksk-tyske Raoul Hausmann skrev både fortvilet og aggressivt at “DADA er det fullstendige fravær av det som kalles åndelighet [på tysk “Geist”]. Hvorfor ha åndelighet i en verden som mekanisk går videre?” (sitert fra Roters 1990 s. 16).

Hausmann skrev: “Vi propaganderer ikke for noen etikk, som alltid forblir ideell (svindel) – men vi vil ikke av den grunn tåle borgeren som har hengt sin pengesekk over menneskenes eksistensmuligheter, slik Gessler gjorde med sin hatt [den hatten som provoserte Wilhelm Tell]. Vi ønsker å ordne økonomien og seksualiteten på fornuftig måte, og vi blåser i kulturen, som det aldri gikk an å forstå seg på. Vi ønsker en slutt på den, og dermed slutten på den spissborgerlige dikter, den som skreddersyr idealer som bare var hans ekskrementer. [...] Leve Dada! Det er den eneste livsanskuelse som passer for det vesteuropeiske menneske, fordi den gjennomfører hele eksistensens identitet med alle motsetninger, og bak det, bak et slør av latter og ironi lar oss ane det magisk uforklarlige, som man ikke kan bli herre over” (sitert fra Meyer m.fl. 1973 s. 230-231 og 237).

Dada var ikke minst en protest mot borgerskapets idealer, inklusiv borgernes foretrukne estetikk. I teksten “The German Philistine is Annoyed” fra 1919 skrev Berlin-dadaisten Richard Huelsenbeck: “art cannot be aesthetic harmonization of bourgeois ideas of ownership [...] art does not exist any more” (sitert fra Kuenzli 2006 s. 223). Det har vært hevdet at dadaistene ville gjenskape den kunstneriske aura, men ikke bare ved kunstverk, også ved hendelser i sine privatliv (Peter Bürger referert fra Philipp 1980 s. 88). Skillet mellom liv og kunst skulle oppheves.

Hugo Ball uttrykte dadaistenes livsfølelse slik: “Det vi kaller Dada, er et narrespill skapt av ingenting der alle høyere spørsmål er innblandet; en gladiator-gest; en lek med de lurvete restene; en henrettelse av den poserende moral og fylde. Dadaisten elsker det uvanlige, ja det absurde. Han vet at livet ytrer seg i motsetninger og at hans egen tidsepoke som ingen annen er innstilt på å tilintetgjøre det storsinnete. Enhver type maske er derfor velkommen for han, enhver gjemselslek som har en duperende kraft. [...] Dadaisten kjemper mot agoni og mot tidens dødstummel. Han har avsmak for enhver klok tilbakeholdenhet, og pleier nysgjerrigheten til dem som finner en lystig glede i den mest betenkelige form for regjeringsfiendtlighet. [...] Det vi feirer, er samtidig både klovneri og dødsmesse.” (sitert fra Liede 1963 s. 220-221 i bind 1)

I et dadamanifest fra 1918 skrev Huelsenbeck: “The word Dada symbolizes the most primitive relation to the surrounding reality; with Dadaism a new reality comes into its own. Life appears as a simultaneous whirl of noises, colours, and spiritual rhythms, which Dada takes unflinchingly into its art, with all the spectacular screams and fevers of its feisty pragmatic attitude and with all its brutal reality. [...] By tearing to pieces all the platitudes of ethics, culture, and inwardness, which are merely cloaks for weak muscles. Dadaism has for the first time ceased to take an aesthetic position toward life. [...] To be against this manifesto is to be a Dadaist!” (sitert fra Kuenzli 2006 s. 220-221) Huelsenbeck skapte sjokkeffekter i sin diktning blant annet ved å koble sammen religiøse og det profant lave, f.eks. slik: “jeg er paven og for- / jettelsen og latrinen i Liverpool” (sitert fra Philipp 1980 s. 247).

Tidsskriftredaktøren Marcello Fabri gjennomførte en rundspørring med spørsmålet “Bør dadaistene skytes?”, som begeistret dadaistgruppa!

Hugo Ball skrev i dagboka *Flukten ut av tiden* at resultatet av 1. verdenskrig og etterkrigsårene var en “fullendt skepsis”, en skepsis som gjorde det mulig å frigjøre seg fra overleverte verdier og estetiske konvensjoner, og “leke med de lurvete restene” (Riha og Schäfer 1995 s. 144). Leken kunne f.eks. ta form av collager der bilder og “ordmateriale” ble blandet sammen på overraskende og sjokkerende måter. Ord eller deler av ord kunne settes sammen og bli nye ord (eller ord-collager), f.eks. Max Ernsts “profetor”, som er en hybrid av “professor” og

“profet”, og “menneskehetskonturbine”, en blanding av “menneskehet”, “turbin” og “konkubine” (kvinnelig samboer) (Riha og Schäfer 1995 s. 146-147).

Under noen forestillinger ble det framført simultandikt. Dadaisten Hugo Ball publiserte i “Flukt ut av tiden” (1927) sine notater om en forestilling ved Cabaret Voltaire den 30. mars 1916: “All the styles of the last twenty years came together yesterday. Huelsenbeck, Tzara and Janco took the floor with a ‘poème simultanée’ [simultaneous poem]. That is a contrapuntal recitative in which three or more voices speak, sing, whistle, etc., at the same time in such a way that the elegiac, humorous, or bizarre content of the piece is brought out by these combinations. In such a simultaneous poem, the wilful quality of an organic work is given powerful expression, and so is its limitation by the accompaniment. Noises (an rrrr drawn out for minutes, or crashes, or sirenes, etc.) are superior to the human voice in energy. [...] The poem tries to elucidate the fact that man is swallowed up in the mechanistic process.” (sitert fra Kuenzli 2006 s. 194) Simultandiktene tvinger lytteren til å motta mangfoldet på en måte som forsvarsmekanismer får oss til å unngå i hverdagen. Vi ender i total desorientering hvis vi skal ta inn for mange inntrykk samtidig (Vietta og Kemper 1990 s. 218).

Såkalte bruitistiske dikt og simultandikt henviser til den reelle verdens bråkete lyder og sikter mot å oppheve grensen mellom kunst og ikke-kunst (Alexa Johannes i Köhnen 2001 s. 188). Simultandikt ble i Berlin ofte framført til lyden av trommer, kubjeller, kasserolleskramling, rasling med nøkler og andre forstyrrende lyder (Hanne Bergius i <https://www.burg-halle.de/~bergius/6-groteske%20als%20reakkritik-wb.pdf>; lesedato 08.04.22). “Bråkete” lyder og ord ble forklart som tilfeldighetsprodukter som kan stamme fra det uendelige kosmos (Köhnen 2001 s. 189).

“The BRUITIST poem depicts a tram as it is, the essence of the tram complete with pensioner Jones’s yawns and the squeal of brakes. The SIMULTANEIST poem demonstrates the sense of throwing everything into a jumble; Mr Jones sits reading while the Balkan Express crosses the bridge at Nish and a pig whimpers in the cellar of Bloggs the butcher. The STATIC poem transforms words into individuals; from the three letter words appear the woods with treetops, foresters’ liveries and wild sows, perhaps even a guest house, perhaps Bellevue or Bella Vista. Dada leads to incredible new possibilities and forms of expression in all of the arts. It turned Cubism into a dance on the stage, it has disseminated the BRUITIST music of the Futurists (whose purely Italian concerns it has no desire to generalize) across all of Europe. The word Dada itself points to the internationalism of the movement, which is not tied to borders, religions or professions. Dada is the international expression of our times, the great malcontent among artistic movements, the artistic reflection of all these offensives, peace conferences, tussles in the vegetable markets, dîners at the Esplanade etc. etc.” (Richard Huelsenbeck i et manifest fra april 1918; sitert fra <http://ieeff.org/dadamanifestoberlin.htm>; lesedato 08.11.11) De var bevisst og proklamert internasjonalt orientert, i motsetning til nasjonalt (Neuhaus og Holzner 2007 s. 122).

Den 28. april 1917 framførte Cabaret Voltaire-dadaister et simultandikt med sju personer (Kuenzli 2006 s. 202) I en tekst fra 1919 skrev Raoul Hausmann, Richard Huelsenbeck og Jefim Golyscheff om dadaistenes krav til samfunnet, blant annet disse to kravene: “e) Introduction of the simultaneist poem as a Communist state prayer; f) Requisition of churches for the performance of bruitism, simultaneist and Dadaist poems;” (sitert fra Kuenzli 2006 s. 225). Hausmann grunnla en dadaistisk retning som ble kalt “presentisme”, med et manifest der første setning var “Evhgheten er ingenting” (Perniola 1977 s. 242). “PREsentismens manifest” ble publisert i 1920.

Kaostekster som er “avsemantisert”, lydpoesi og lignende problematiserer forholdet mellom språket og virkeligheten (Riha og Schäfer 1995 s. 148). Slike tekster har blitt kalt implosive, fordi de ikke lenger forholder seg til vanlig kommunikasjon og språkets mimetiske funksjon, dvs. til den fysiske virkelighet (Riha og Schäfer 1995 s. 149).

Raoul Hausmann skrev i 1922 en tekst om “Optophonetik” og fikk i 1934-36 patent på en maskin kalt en Optophon, et slags farge-piano (Bódy og Weibel 1987 s. 59). Optophonen skulle “forene i én form vibrasjonene fra lys og tone” ved hjelp av ca. 100 taster å trykke på (sitert fra Bódy og Weibel 1987 s. 64). Hausmanns lyddikt var “sjele-automobiler” uten noen språklig funksjon, men fungerte som “rene” dramatiske og performative aksjoner (Grimm og Schärf 2008 s. 135). Hausmann lagde plakater med lyd- og bokstavedikt, og sa om disse: “Store, synlige bokstaver, altså lettriske dikt, ja mer, jeg kalte dem optofonetiske! Forskjellige størrelser til forskjellig betoning! Konsonanter og vokaler som skriker og jodler svært godt! Selvfølgelig, disse bokstavplakatdiktene burde synges! DA! DA!” (sitert fra Dech 1989 s. 58) Hausmann danset mens han resiterte sine lyddikt (Grimm og Schärf 2008 s. 134).

“Hausmann’s “Material” is an exemplary concrete poem (Dachy, *Dada*, 36-8) which presents the conceptual interaction of language, form and geometric shape in an attempt to come to terms with that which constitutes aesthetic material. It reflects upon the pull between positive space (the blue geometrical shapes and the black outlines of the typographically experimental lettering) and negative space (the white spaces between shapes, and those rhythmic gaps between letters). Together, these reflect the dynamism of constructed shapes, but also the manner in which syntax is propelled forward. In this sense, Hausmann’s actual subject is *poiesis* as it manifests in intermediary expression.” (Botha 2011 s. 301)

Den gamle Hausmann spekulerte intensivt om det kartesianske Cogito, dualismen mellom kropp og ånd, og om polariteten mellom det Egne og det Fremmede, og skrev bl.a. humoristisk: “Den som tenker, er ikke, og den som ikke er, tenker ikke. [...] Jeg er incognito, for jeg cogiterer ikke. Incognito ergo dada.” (sitert fra Grimm og Schärf 2008 s. 136)

Den tysk-jødiske dikteren og filosofen Salomo Friedlaender tilhørte dadaist-kretsen i Berlin i mellomkrigstiden, og kalte seg selv en blanding av filosofen Immanuel Kant og klovn. Han var “a remarkably eccentric figure, even amongst his most bohemian peers, some of whom referred to him as the “Charlie Chaplin of philosophy” or as the “German Voltaire” [...] his central concept of Creative Indifference clearly played a significant role in helping to shape the Berlin Dada movement.” (Alice Lagaay i <http://www.performancephilosophy.org/journal/article/view/27/81>; lesedato 10.02.20)

I 1980 ble det av Karl Riha utgitt en bok med Hausmann-tekster, med den tyske tittelen *Dadaradatsch: Da Dada da war*.

I “Dadafest” (1964) skriver Ben Hecht om en dadaforestilling i Berlin ca. 1920: “The first ‘Pan-Germanic Poetry Contest’ followed. Eleven seedy-looking fellows shuffled out on the stage. They wore large ribbon badges with their entry numbers on them. Several of them were barefoot. They were introduced by Doehlman as Germany’s leading poets. A twelfth figure appeared and was identified as a *Gepacktraeger* (a baggage smasher). He and the eleven poets were to compete for a grand prize. Grosz appeared and fired his starter’s gun. The eleven poets and the red cap began to recite their twelfth different poems, simultaneously, at the top of their voices. They made gestures, brushed tears from their eyes, held hands over their hearts.” (siteret fra Kuenzli 2006 s. 223-224). I en tekst fra 1919 skrev Raoul Hausmann, Richard Huelsenbeck og Jefim Golyscheff ironisk-provoserende om dadaistenes krav til samfunnet, blant annet disse tre kravene: “Compulsory adherence of all clergymen and teachers to the Dadaist articles of faith [...] Introduction of the simultaneist poem as a Communist state prayer [...] Requisition of churches for the performance of bruitism, simultaneist and Dadaist poems” (siteret fra Kuenzli 2006 s. 225).

Dadaistene foregrev happeningkunsten. “Walter Serner, in Zurich in 1917, had an empty armchair brought on the stage, he approached it, bowed deeply and put a bunch of flowers on the seat. The title of this ‘happening’ was POEM.” (Raoul Hausmann i “Dadaism and Today’s Avant-Garde”, 1964, siteret fra Kuenzli 2006 s. 280) Det er nærliggende å oppfatte “dada activities as events that questioned the constructed boundaries between art and life” (Kuenzli 2006 s. 102) slik det senere ble gjort i happeninger og annen avantgardekunst etter 2. verdenskrig. Mangelen på forståelig mening ble av mange tilskuere i samtiden opplevd som et sjokk. Dette var intendert av dadaistene, som ønsket at sjokket skulle føre til at publikum satte spørsmålsteget ved sitt eget liv og måten de levde på. Men mange borgerlige tilskuere og lesere ble nok i realiteten snarere styrket i troen på sin egen livsforms foretreffelighet (Bürger 1974 s. 108).

Hausmann ønsket fri kjærlighet mellom kvinner og menn, og erklærte at det måtte bli slutt på “mannens eiendomsrett” overfor kvinner, og ønsket i et manifest i 1919 “oppløsning av den borgerlige kvinnetype” (Dech 1989 s. 64 og 80).

Dadaistene i Berlin hadde stor sans for forfatteren Paul Scheerbarts bok *Perpetuum mobile* (1910), der han beskriver sine forsøk på å konstruere en slik maskin, vedlagt konstruksjonstegninger. Boka begynner med ordene “Jo større fortvilelsen er – desto nærmere er man gudene”, en innstilling Roters oppfatter som typisk dadaistisk (Roters 1990 s. 37-38). Dadaistene mente at mennesket hadde blitt mekanisk, maskinlignende i den moderne verden (Roters 1990 s. 63) og drev en “kamp mot ytelsesprinsippene” (Meyer m.fl. 1973 s. 38) i samfunnet. Om dadaismen sa Arp: “Dada var mot framskrittet som gjør mennesket til en ubetydelig knott på en meningsløs maskin.” (sitert fra Meyer m.fl. 1973 s. 285)

Max Ernst og andre dadaister viste ofte i sin kunst fram gåtefulle maskiner. “Ernst also gave the works [av rare maskiner] enigmatic titles and additional handwritten texts that at once suggest, but ultimately frustrate, a clear interpretation of meaning.” (Kuenzli 2006 s. 127). Om sin hodeskulptur *Mekanisk hode: Vår tids åndelighet* (1919) forklarte Raoul Hausmann: “Jeg ville framstille vår tids åndelighet [tysk “Geist”]. Enhvers åndelighet i sin begrensning, et menneske som bare så vidt er i stand til det som tilfeldigheten utenfra har limt på hodeskallen. Hjernen er tom.” (sitert fra Roters 1990 s. 64) Ball klarte ikke lenger å høre ordet “ånd”: “Man gjør meg rasende når man bare uttaler ordet.” (sitert fra Liede 1963 s. 226 i bind 1)

Hausmann har et langt forfatterskap, og skrev ti år før amerikanernes månelanding et science-fiction-hørespill for radio kalt *Palisander og Melasse* (som er en vri på en skuespilltittel av Maurice Maeterlinck). Palisander er et stykke tre og Melasse en melon. En eksplosjon i sentralvarmesystemet forener de to og får dem til å lande på månen. Der samtaler de med noen russiske kosmonauter som lander i nærheten og tar Palisander og Melasse med tilbake til jorden for å undersøke dem.

I en tekst publisert i 1921 skriver Tristan Tzara: “Dada belongs to everybody. Like the idea of God or of the tooth-brush. There are people who are very dada, more dada; there are dadas everywhere all over and in every individual. Like God and the tooth-brush (an excellent invention, by the way). [...] There is nothing more incomprehensible than Dada. Nothing more indefinable. With the best will in the world I cannot tell you what I think of it.” (sitert fra Kuenzli 2006 s. 215) “Dada is perception without obsession. In a civilization of much grotesqueness (of pronounced opposites) Dada is the recording of this grotesqueness. Dada is the child who, seeing a lame man hobble down the street, attempts through neither sympathy nor mockery, but sheer curiosity, to hobble.” (Kenneth Burke i 1925; sitert fra Kuenzli 2006 s. 216) I en tekst kalt “Dada”, publisert i det amerikanske *The Little Review* i 1922, skrev Jane Heap: “dada laughs, jeers, grimaces, gibbers, denounces, explodes, introduces ridicule into a too churchly game [...] Dada has flung its crazy bridges to a new consciousness. They are quite strong enough to hold the few in this generation who will pass over. Dada is making a contribution to nonsense.” (sitert fra Kuenzli 2006 s. 219)

I teksten “The German Philistine is Annoyed” fra 1919 skrev Berlin-dadaisten Richard Huelsenbeck paradoksalt: “We pipe, squeak, curse, and laugh out the irony: Dada! Because we are – Antidadaists!” (siteret fra Kuenzli 2006 s. 222). På slutten av samme tekst hyller han meningsløshet: “all this is wonderful nonsense, which we consciously make and cherish – an immense irony like life itself: we finally recognize perfect mastery of nonsense as the only sense in the world!! Down with the German philistine!” I “An Explanation of the Dada Club” (1920) skrev Huelsenbeck: “Dada is chaos from which thousands of systems arise and are entangled again in Dada chaos. Dada is simultaneously the course and the content of all that happens in the universe. [...] Everything done by man and by all other bodies occurs in support of the heavenly pastime as a game of the highest order, which is beheld and experienced in as many different ways as there are individual awarenesses confronting it.” (Kuenzli 2006 s. 222) Dadaistene ville vise sitt borgerlige publikum det tilfeldige i alle kulturelle og kunstneriske krav og diktater (Quinsat 1990 s. 240).

I en kort erklæring om dadaismens kjennetegn, skrevet i 1923 av Theo van Doesburg (under psevdonymet I. K. Bonset), heter det blant annet: “DADA – and for one instant everyone awakens from his daily somnabulism which he calls living.
DADA – and the sick are healed, move about, and sing ‘The Watch on the Rhine’ or dance a Shimmy.
DADA – and the blind see; they see that the world is dada and laugh ceaselessly at the weighty hair-splitting of our moralists and politicians.
DADA – and the bourgeois sweats rubber, makes a camp bed out of his most beautiful Rembrandt, and dances a one-step to choir music. Each bourgeois is a miniature Landru; behind the mask of culture, humanism, aesthetics, and philosophy he gives his instincts free rein.” (i Kuenzli 2006 s. 240). Landru var en fransk seriemorder fra mellomkrigstiden som lokket rike kvinner med ekteskap før han tok livet av dem.

Dadaisten Georges Ribemont-Dessaignes advarte alle mot dadaismen i “Dadaland” (1920) med disse ordene: “Obviously, gentlemen, if you fear for the morality of your wives, the education of your children, the peace of mind of your cooks and the faithfulness of your mistresses, the solidity of your armchairs, of your chamber pots and the established order, the manner in which your brothels are licensed and the security of the State, then you are right. But what can you do about it? You are rotten and the fire has been lit.” (siteret fra Kuenzli 2006 s. 249) Ribemont-Dessaignes skrev samme år en tekst kalt “The Delights of Dada”, der han omtaler bevegelsen slik: “Dada, like everyone, has his pleasure. Dada’s principal pleasure is to see himself in others. Dada provokes laughter, curiosity, or anger. As these are three very attractive qualities, Dada is very happy. Dada is still more happy when he is spontaneously laughed at. Since Art and Artist are very serious inventions, especially when they resort to the comic, one goes to the Comique to laugh.

Nothing of that here. We take nothing seriously. Thus they laugh, but only to make fun of us. Dada is very happy.” (sitert fra Kuenzli 2006 s. 249)

Dadaistene var overbeviste pasifister og ville diskreditere den kollektive, nasjonalistiske begeistring for sitt fedreland. Under den “første internasjonale Dada-Messe” i Berlin (i Galleri Burchard) i juli og august 1920, karikerte de patriotisme og stilte ut en partert kvinnekropp. Fra taket i galleriet hang en stor dukke kalt “den preussiske erkeengel”, kledd i uniform og utstyrt med svinemaske, lagd av John Heartfield og Rudolf Schlichter. Mange kunstverk skulle vise “perverteringen av det humanistisk-kristelige verdensbildet” (Hanne Bergius i <https://www.burg-halle.de/~bergius/6-groteske%20als%20realkritik-wb.pdf>; lesedato 08.04.22). Etter å ha blitt anklaget for å ha krenket hæren, fikk utstillerne bøter (Neuhaus og Holzner 2007 s. 123).

De var “militante pasifister [...] som vil føre ad absurdum den borgerlige kulturen som en selvdestruktiv kultur” (Roters 1990 s. 164). De ville drive med fundamental systemødeleggelse. Dadaistene ønsket en revolusjon, men var for individualistiske til å kunne delta i en kommunistisk revolusjon. De anså ikke konfliktene mellom interessegrupper i samfunnet for å være de fundamentale, men konfliktene som individet står i til seg selv. Dadaismen representerer et borgerlig selvhat hevder Roters (1990 s. 53-54). Østerrikeren Otto Gross influerte dadaismen de første årene. Gross var elev av Freud og utviklet en teori om psykoanalytisk anarkisme, der psykoanalysen ikke skulle brukes til å helbrede personlige traumer, men være et redskap til en revolusjonær forandring av hele samfunnet (Roters 1990 s. 146-147).

Den franske dramatiker Henri-René Lenormand, som hadde lest Freud i engelsk oversettelse og eksperimentert med psykoterapi, skrev i artikkelen “Dadaisme og psykologi” (1920) at dadaismen er en regresjon til barndommen og at disse nevrotiske kunstnerne burde få psykoanalytisk behandling (Alexandrian 1974 s. 54).

Dadaistene kjempet mot “samtidens dødstummel” skrev Hugo Ball i 1916 (Köhnen 2001 s. 192). Ball skrev 7. april 1917, altså mot slutten av 1. verdenskrig, om hvor katastrofal samtiden kunne oppleves: “En tid bryter sammen. En tusenårig kultur bryter sammen. Det finnes ikke lenger pilarer og støtter, ingen fundamenter som ikke har blitt sprengt i biter. Kirker har blitt luftslott. Overbevisninger fordommer. Det finnes ikke lenger perspektiver i den moralske verden. Oppe er nede, nede er oppe. En omvurdering av alle verdier har funnet sted. [...] Verdens mening forsvant. [...] Kaos brøt fram. Tumult brøt fram. Verden viste seg som et blindt om hverandre og mot hverandre av krefter som ble sluppet løs. Mennesket mistet sitt himmelske ansikt, ble materie, tilfeldighet, konglomerat, dyr, vanvittig produkt av plutselige, utilstrekkelig, skjelvende tanker. Mennesket mistet sin særstilling, som fornuften hadde gitt det.” (sitert fra Segeberg 1987 s. 292)

Dadaistene prøvde å gjøre det kulturelle sammenbruddet, rotløsheten og “den store tomheten” som oppstod etter 1. verdenskrig, om til et grotesk rollespill (Hanne Bergius i <https://www.burg-halle.de/~bergius/6-groteske%20als%20reaktik-wb.pdf>; lesedato 08.04.22).

Max Ernst skrev om dadaismen i Köln: “For oss, dengang i 1919 i Köln, var dada først og fremst en åndelig stillingstaking. [...] Dada var utbruddet av et opprør av livsglede og raseri, et resultat av absurditeten i det store svineriet i denne idiotiske krigen. Vi unge kom som bedøvet tilbake fra krigen, og vår opprørte tilstand måtte få utløp. Dette skjedde helt naturlig med angrep på sivilisasjonens grunnlag, som hadde ledet til denne krigen – angrep på språket, syntaks, logikk, litteratur, maleri og så videre.” (sitert fra Riha og Schäfer 1995 s. 86)

En revolusjon måtte skje på kunstens premisser og være en så omfattende omveltning at den ble en praktisk realisering av poesi og kunst (1977 s. 257). Arbeidet skulle ikke humaniseres, men avskaffes (Perniola 1977 s. 258). En gruppe franske dadaister prøvde i februar 1920 å opprette en dialog med arbeiderklassen. Men arbeidernes reaksjon var ikke begeistring, men ønske om forklaringer (“arbeiderne blant tilhørerne sin reaksjon var begrenset til banale krav på forklaringer”, Perniola 1977 s. 257). Max Ernst og Johannes Baargeld publiserte i 1920 et tidsskrift kalt *Die Schammade*, som det aldri kom mer enn ett nummer av. Tidsskriftutgivelsen ble finansiert av Baargelds far fordi han håpet at denne aktiviteten ville lede sønnens oppmerksomhet bort fra kommunismen, som Baargeld junior var opptatt av (Kuenzli 2006 s. 127).

Dadaistene ville forme et slags “anti-menneske” uten ambisjoner og stolthet på det moderne samfunns premisser (Perniola 1977 s. 229-230). Et slikt anti-menneske fyller hele vår tilværelse med skapende virksomhet. Kunst blir et totalt prosjekt (1977 s. 245). Første skritt er å oppløse de logiske, nyttige og borgerliggjorte måtene å bruke språk på (1977 s. 247). Det er ikke noe problem at kunsten lager skandale, men den skal snarere overskride borgerligheten enn undergrave den. Publikum skulle både lokkes og angripes. “The technique was to arouse expectations with tantalizing publicity and then to so disappoint these hopes that the audience would be forced on the rebound to realize the futility of its motives, to look over into an abyss of nothingness.” (Robert Short i Bradbury og McFarlane 1978 s. 300) For dadaistene fungerte skandale som en kunstform (Nicholls 1995 s. 280). Men “while Berlin was torn by civil war, the French capital soon ‘spoiled Dada to death’, as outrage became increasingly a matter of expectation and routine.” (Nicholls 1995 s. 233)

“As Hans Arp put it: ‘We were seeking an art based on fundamentals to cure the madness of the age and a new order of things that would restore the balance between heaven and hell.’ The scandal and subversion were only the obverse side of a deep moral concern to regain a lost purity: Dada was to restore the mind to

health and not just measure the ravages of the disease.” (Robert Short i Bradbury og McFarlane 1978 s. 295)

Dadaismen nådde Paris i 1920, med Tristan Tzara (Martin-Fugier 2003 s. 161). Splittelsen mellom Tzara og Breton oppstod etter en dadaistisk “kongress” i Paris i 1922. Breton ønsket å utvide den dadaistiske bevegelsen med andre kunstneriske tendenser i tiden. Tzara og andre dadaister ønsket ikke å bli oppfattet som en kunstretning, men som noe mye mer radikalt. De syntes Bretons forslag var reaksjonært (Perniola 1977 s. 240-241). De tradisjonelle oppfatningene av hva kunst er var ifølge dadaistene hindringer for den skapende virksomhet (Perniola 1977 s. 283).

Deres teaterform lignet kabaret og variété, som ga variert underholdning til folk flest (Neuhaus og Holzner 2007 s. 120-121), men dadaistene brukte denne formen til provokasjoner. De utnyttet mediasamfunnets jakt på sensasjoner og skandaler til å skape blest om sine teaterforestillinger og stunts; de sendte også falske meldinger til avisene for å vekke oppsikt gjennom medieoppslag (Wehde 2000 s. 397). Noen av tilskuerne var “falske”, de var dada-kunstnere som spilte rollen som “pøbel” under forestillingene (Lorenzen 2015). Det larmende, opprørte publikumet ble en dadaistisk aktør, slik at forskjellen mellom det som skjedde på scenen og publikum foran scenen i prinsippet ble “opphevet” (Alexa Johannes i Köhnen 2001 s. 189).

Den franske dadaisten Émile Malespine redigerte tidsskriftet *Manomètre*. Han var både lege, forfatter og maler. I 1925 var han med å etablere Det eksperimentelle teater, som har skrevet en rekke skuespill for (<http://bertrand-cayeux.com/?Biographie-Malespine>; lesedato 28.05.18). Han beveget seg på slutten av 1920-tallet over til å bli mer surrealistisk enn dadaistisk.

I Kuenzli m.fl. sin monografi om dadaismen gjengis et langt dikt av Sándor Barta, et dikt kalt “Green-Headed Man” (1921) og som inneholder disse linjene: “the intensity of every faith equals the total amount of / inertia [...] LOGIC IS A CAGE / and you mustn’t peak and you can’t fit inside / and nothing is logical under the sun / IT’S LOGICAL to dive heads first at a soldier’s bayonet / LOGICAL if a sooty slut bites through your neck under / the lamp-post [...] BECAUSE THE OPPOSITE OF EVERYTHING IS ALSO / TRUE” (sitert fra Kuenzli 2006 s. 257-258).

Branko Ve Poljanski skrev i “Dada-Jok” (1922): “Dada is an activity of all armed minuses that have found themselves on the borders of a new age. I am a Dadaist, because I am not! [...] How can you become ‘ein echter Dadaist’? You must become an anti-Dadaist. Sit in a wheelbarrow, embrace an airplane, swim through a sewer, enter Eugen Demetrovic’s belly and disembark in New Zealand. It’s the best path to Dadaism.” (sitert fra Kuenzli 2006 s. 262) Dadaistene skal ha hatt et prosjekt i 1920-årene som gikk ut på å rive ned Eiffeltårnet (Kuenzli 2006 s. 285).

I teksten “Dadaisme” (1925) framhevet František Halas “sjokkerende” og “ulogiske” trekk ved dadaismen: “[W]henver we can sense the end is near, we are better off raving than waiting in tranquil contemplation until it hits us. [...] The unadulterated negativity of Dadaism unwittingly brought with it some positives, this was where the geysers of the crazy poetry we love gushed from, this is where modern man learned something and began smiling at what frightened him only yesterday. Dada stood at the beginning of that process of relativization in our thought, placing doubt under everything. The fanaticism of destruction, the celebration of a slap in the face, the destruction of art that had looked after the made-up, stupid, fat faces of the capitalist system with such great care, seeing through the hollowness of philosophy and the business called morals, all that was part of the healthy contribution of Dada. [...] The perennial indifference of Dada towards philosophy, that is, towards the search for truths, and towards truths themselves, it its basic characteristic [...] Dada = man surprised by modernity. Dada is not an abnormality, it is merely a realization that it is possible to play with the sun and the stars, the same can be done with philosophy. [...] The world is what the player wants it to be at any time. [...] A tiger doesn’t need Nietzsche to be dionysian. Let’s try to be like that too. He who laughs must have one prerequisite: to be able to laugh also at himself.” (siteret fra Kuenzli 2006 s. 265-266) Også Bedrich Václavěk poengterte tvilen på at sannhet finnes: Dadaistene opplevde en “weariness and doubt about the possibility of some sense and truth.” (i “Creative Dada”, 1925, siteret fra Kuenzli 2006 s. 266) I stedet rådde skeptisisme, relativisme og nihilisme.

Jean Arp praktiserte en form for “automatskrift” (“écriture automatique”) før surrealistene (Philipp 1980 s. 207). Dette er spesielt tydelig i diktsamlingen *Skypumpen* (1920), med dikt som er skrevet ned umiddelbart, uten overveielse eller bearbeiding (Arp gjengitt fra Philipp 1980 s. 212-213). Tzara skal ha brukt automatskrift for å lage skuespillet *Gasshjertet* (Kuenzli 2006 s. 282). “The great part which Surrealism could play in art was only made possible by its dadaistic predecessors. The literary innovation of ‘écriture automatique’, even before Breton and Soupault, had been introduced by Arp and Serner, and to some extent Tzara.” (Raoul Hausmann i 1964, siteret fra Kuenzli 2006 s. 280)

En italiensk kulturforsker hevder at “[d]en dadaistiske kritikken av kunsten forutsetter en holdning som er fullstendig løsrevet fra evigheten, vøren, stabiliteten og [er derimot] en glad aksept av intet, døden, tilfeldigheten” (Perniola 1977 s. 243). “Tzara composed poems by drawing words from a hat.” (Kuenzli 2006 s. 275)

I sitt “Cannibal Dada Manifesto” (1920) proklamerte den franske dadaisten Francis Picabia: “One either dies a hero or like an idiot, both of which amount to the same thing. [...]

DADA, as for it, it smells nothing, it is nothing, nothing, nothing.”
It is like your hopes: nothing.

like your heaven: nothing.
like your idols: nothing.
like your politicians: nothing.
like your heroes: nothing.
like your artists: nothing.
like your religions: nothing.”
(siteret fra Kuenzli 2006 s. 246).

Noen dadaister “progressed towards nothingness with ever gayer blasphemies and ever more playful scepticism, the artists were seeking to become once again ‘a positive force in life’.” (Robert Short i Bradbury og McFarlane 1978 s. 296)

Den rumenske dadaisten Marcel Janco, som tilhørte Cabaret Voltaire-miljøet i Zürich under 1. verdenskrig, skrev: “We had lost confidence in our ‘culture’. Everything had to be demolished. We would begin again after the *tabula rasa*. At the Cabaret Voltaire we began by shocking the bourgeois, demolishing his idea of art, attacking common sense, public opinion, education, institutions, museums, good taste, in short, the whole prevailing order.” (siteret fra Kuenzli 2006 s. 197). Men i 1966 så Janco tilbake på aktivitetene med kritikk: “Ineffectual babbling, irrational attacks. This repeated itself over and over again with no logic, became superficial, empty, like a circus.” (s. 197)

En soldat som kjempet i 1. verdenskrig, skrev angående avisenes rolle i samfunnet: “Hvis det noen gang skal reises et monument for pressen, så vil jeg insistere på at denne gudinnen skal ha ande-føtter, strutsemage, gåsehjerne og grisetryne.” (siteret fra Eksteins 1990 s. 343) For å spre sitt budskap brukte dadaistene metodene for politisk agitasjon og propaganda, slik bl.a. avisene var kjent for å bruke disse metodene, og dadaistenes publiseringsmåter var blant annet annonser, i tillegg til plakater, telegrammer, postkort og flygeblad (Neuhaus og Holzner 2007 s. 122).

Rare dadaforestillinger foregikk i mange storbyer. “[T]he Pink Lantern Cabaret in Moscow prefigure the Cabaret Voltaire.” (Kuenzli 2006 s. 254) Paris-miljøet av dadaister ble “ledet” av Tristan Tzara. Han gjorde miljøet til åsted for ”large, anarchic performances, at which his absurd plays ‘The First Celestial Adventure of Mr. Antipyrine’ and ‘The Gas Heart’ were the most provocative presentations” (Kuenzli 2006 s. 246). Theo van Doesburg deltok i 1922 i en forestilling ved Bauhaus i Weimar med et kostyme som minnet om en person på George Grosz’ maleri *Republican Automaton*. Men 12-tallet foran ansiktet i Grosz’ bilde var erstattet av et 13-tall foran Doesburgs ansikt. Tallet var på en rund kartong som var mye høyere enn et menneskehode. Det ble også brukt skrik, trommer og trompeter under framføringen (Kuenzli 2006 s. 123). Før en dada-festival i Paris i 1920 hadde Francis Picabia og andre lagd plakater med løfter om at “all the Dadas will have their heads shaved on stage” og “the sex of Dada will be revealed”(siteret fra Kuenzli 2006 s. 150). Men ingen hodebarbering eller obskøne innslag fant sted. “The audience threw food and caused an uproar, which was for many the appeal of

such dada events.” (s. 150) Det hendte at det ble slåsskamp på dada-møtene når det var provoserte borgere til stede. “Til skyttergravene med svinene!” ble det ropt en gang fra et rasende publikum (Liede 1963 s. 240 i bind 1). Forestillingene var innslag i dadaistenes “kult rundt det ufornuftige” (Bogner 2005 s. 19)

Hugo Ball skrev om Richard Huelsenbecks opptredener i Cabaret Voltaire: “Hans vers er forsøk på å oppfange i en lys melodi totaliteten av denne ubenevnelige tid med alle dens riss og sprang, med all dens ondsinnete og sinnssyke hygge, med all dens larm og dempet bulder. Ut av de fantastiske undergangene smiler gorgonhodet av grenseløs skrekk.” (Liede 1963 s. 229 i bind 1)

I mai 1917 arrangerte en gruppe dadaister en utstilling i Zürich med barnetegninger og afrikanske skulpturer (Kuenzli 2006 s. 202). En gruppe dadaister i Zürich skrev i 1920 at dadaismen “detested objects, landscapes, anecdotes and allegories, demanding instead the use of simple means and a primitive approach to elementary things. [...] Its existence alone was a direct and menacing opposition to everything that had become enfeebled and stereotyped. [...] One created from one’s own world, creating a mix that was strange, glorious, wild: and then signing it. [...] Hans Arp’s geometrical pictures, opens up the infinite extensions and personal wealth of possibilities which characterized Dada art.” (siteret fra Kuenzli 2006 s. 205-206)

Marcel Duchamp skrev opprørsk i 1915: “Why this adoration for classic art? It is as old-fashioned as the superstitions of the religions, and the reverence given to it is mere stupidity.” (siteret fra Kuenzli 2006 s. 210) I en felles tekst av George Grosz og Wieland Herzfelde fra 1925 understreker de to dadaistene hvor lite som har endret seg i folks kunstsyn selv etter krigsmarerittet: “Goethe under bombardement, Nietzsche in rucksack, Jesus in the trenches – there were still people who continued to believe in the autonomous power of spirit and art. [...] Dada was not a ‘made’ movement, but an organic product, originating in reaction to the head-in-the-clouds tendency of so-called holy art, whose disciples brooded over cubes and Gothic art while the generals were painting in blood.” (siteret fra Kuenzli 2006 s. 229) Om kunst skriver František Halas at Dada “gives the Venus de Milo an enema and lets Laocoön and Sons have a break after their thousand-year struggle with the snake and use the toilet. [...] Art has become a fetish. A matter for the salons, entertainment for tea-drinking ladies. Ninety-nine per cent of people think it’s something special. [...] The bourgeois all resemble each other, they are all the same. They are kept busy by their brain, which contains five possessions: money, morals, state, family, art. For the bourgeois, literature = something that represents the depth of this thinking. [...] Dada [...] have declared: art = arrogance. [...] Let us realize this; if we are to demolish art, let us not take it so seriously and let us be wise enough and laugh in advance.” (fra Halas’ ”Dadaisme”, 1925, her fra Kuenzli 2006 s. 266) Den tradisjonelle “kunsten” hånes (Neuhaus og Holzner 2007 s. 122).

“[D]adaismen forsøkte med maleriets (eller litteraturens) midler å skape de effekter som publikum i dag søker i filmen. [...] Dadaistene la liten vekt på å utnytte sine

kunstverk kommersielt, og konsentrerte seg om å gjøre dem ubrukelige som gjenstand for kontemplativ fordypelse. Ikke minst prøvde de å gjøre dem ubrukelige ved en prinsipiell nedvurdering av sitt materiale. Diktene deres er *ordsalat*, de inneholder obscøne vendinger og alt mulig språklig avfall. På samme måte med maleriene, der de monterte inn knapper og bussbilletter. Det de oppnår med slike midler, er en hensynsløs ødeleggelse av auraen rundt sine produkter [...] De dadaistiske manifestasjoner garanterte faktisk en riktig heftig adspredelse, idet de gjorde kunstverket til midtpunkt i en skandale. Det måtte fremfor alt oppfylle ett krav: å vekke offentlig forargelse.” (Benjamin 1975 s. 59) Dadaistene prøvde å overføre sin egen aggresjon til publikum, samtidig som dadaistenes aggresjon var et slags ekko av den aggresjonen som publikum rettet mot dem (Philipp 1980 s. 251).

I teksten “Dødens dans” fra 1916, altså skrevet midt under 1. verdenskrig, ironiserte Hugo Ball:

“Vi takker deg, vi takker deg
herr Keiser for din nåde, for å ha bestemt oss til å dø.
Så fortsett da, sov, sov fredelig og rolig
til du våkner og finner våre elendige kropper
spredt ut over markene.”

(her oversatt av HR fra Kuenzli 2006 s. 194). I denne og andre tekster er det trass, ikke resignasjon. Det er humor snarere enn pessimisme. Humoren er ikke alltid tydelig politisk. Dadaisten Walter Serner skrev i 1919 at deres aktiviteter skulle “make something that is probable out of life, which is improbable to the tips of its toes! To clap a redeeming heaven over this chaos of filth and enigma! [...] you will only succeed if you have made yourself ridiculous. Highly ridiculous. Terribly ridiculous. Ridiculous beyond all measure. So appallingly ridiculous that everything becomes equally ridiculous. That everyone falls metaphorically on his backside. And sneezes.” (sitert fra Kuenzli 2006 s. 204-205).

Også Max Ernst latterliggjorde seg selv. “ ‘Max Ernst is a liar, a gold-digger, schemer, swindler, slanderer and boxer.’ The words of a character assessment which Max Ernst drafted for an exhibition poster in 1921. They can be seen as the accompanying text alongside a photograph of the artist below a few important works and collages dating from his Dadaist period. Provocative and mocking self-assessment such as these are typical of Max Ernst” (Julia Drost i Spies 2006 s. 17). Francis Picabia anvendte ofte sarkastisk selvkritikk, “for example in his 1921 broadside from the Salon d’Automne. The piece reads ‘Francis Picabia is an Imbecile, an Idiot, a Pickpocket!!!’, but then invites the reader to kiss his fingers” (Kuenzli 2006 s. 140).

Under åpningen av en utstilling med verk av Max Ernst i Paris i 1921, provoserte dadaistene de besøkende. Jacques Rigaut telte med høy stemme antall perler på hver kvinne fra borgerskapet som ankom. Louis Aragon lagde mjaue-lyder, bjeffet

som en hund og utstøtte høye skrikelyder. En person gjemt i rommet fornærmet de besøkende (Martin-Fugier 2003 s. 161).

Louis Aragon begynte å skrive romanen *Anicet eller panoramaet* (1921) mens han tjenestegjorde som sanitetssoldat under 1. verdenskrig. Via et panorama over Paris fortelles det om skandaler og sensasjonelle forbrytelser, og protagonisten Anicet blir lurt og forført av den mystiske kvinnen Mire til et liv med forbrytelser og selvdestruksjon.

Edmund Wilson skriver om en dadaist-turné i tyske byer: “These tours came to a very bad end: if it had not been for the intervention of the police, the Dadaists would have been killed by their audiences. At Hanover, where the crowd took possession of their baggage, they had to get out of town as fast as possible.” (Wilson 1979 s. 245)

Generelt finnes det innen dadaismen mye blasfemisk klovneri, motsigelser der dadaistene slo seg selv på munnen, opphevelse av høy og lav “kunst” (f.eks. teater og sirkus), aggressive paradokser, utvidelse av noe ad absurdum (f.eks. med Duchamps readymades). Det at fransk-amerikanske Marcel Duchamp stilte ut et pissoar som om det var en kunstnerisk skulptur, var en provoserende invadering av borgerskapets intimsfære, til det som på ingen måte skulle ha et offentlig blikk på seg: fysiske behov, nakenhet, skitt og lignende (Arturo Larcati i Neuhaus og Holzner 2007 s. 123).

“Baronesse Elsa von Freytag-Loringhoven (1874-1927) var en fremstående skikkelse i den dadaistiske bevegelsen [...] dada-baronessen Elsa von Freytag-Loringhoven, som var en enorm kraft innen dadaismen, og brukte sin egen kropp som et lerret. Hun var en forløper for alt og en av de mest fantastiske figurene fra det tyvende århundret. [...] mye som tyder på at Elsa von Freytag-Loringhoven kan være den egentlig opphavskvinnen til Marcel Duchamps berømte pissoar-skulptur *Fountain*, som endret hele kunsthistorien.” (*Morgenbladet* 24.–30. november 2017 s. 44)

“Although the rhetoric of Dada rejects the sort of unifying gesture of thought which the Surrealists embrace, there can be little doubt that they are similarly comprised of heterogeneous elements, and that this heterogeneity is finally regarded as the substance of reality, rendering what is *real* in a significant sense indistinguishable from what is *more-real*. Consider Duchamp’s most celebrated readymade, *Fountain* [...] This work sets in motion a startling dynamic, problematizing the distinction of art from non-art, and, in so doing, invigorating the relation of the readymade to the Real. To test the aesthetic resolve of a supposedly open forum for contemporary art in New York, Duchamp submitted this work under the pseudonym Richard Mutt – a urinal, roughly signed on one side, which in any situation is a symbol of a deeply awkward conjunction of the private and the public. When the urinal becomes art, and when the gallery becomes a public toilet, we

might legitimately suggest that a certain revolution of a concept has taken place. For the present, the question of particular significance, however, is whether or not the Real resides with greater intensity in the real thing (the urinal) or in the readymade (the urinal *as* artwork). Inasmuch as the Real is actually indifferent to the mode of its presentation, the question is meaningless; but insofar as we are dealing with existential intensities – which is the actual quantitative wager on the term *more-real* – we are obliged to note that the artwork is in an important sense more-real than the simple urinal.” (Botha 2011 s. 303-304)

“Modernismens underliggende motivation – at knytte kunsten til livet – træder tydeligt frem. Dadaisternes antikunst søger gennem provokation og chok at fremmedgøre deres publikum for dets indadvendt betragende og individuelle kunsttilgang. Marcel Duchamp udstiller sine fund, hverdagsagtige massegenstande, som såkaldt “ready made” (“objets trouvés”), ikke for at opnå et mystisk væsensskue hos betragteren, men for at gøre dem opmærksomme på, hvordan deres modtagerholdning er præget af kunstinstitutionen.” (Jan Brochmann i <https://www.leksikon.org/art.php?n=1761>; lesedato 25.05.21)

Mange dadaister hyllet komikerne Charlie Chaplin og Karl Valentin (Kuenzli 2006 s. 123; Roters 1990 s. 58). Det var dadaistene som oppfant eller var pionerene innen teknikker som collage, frottage, fotomontasje og ready-made (Demougin 1985 s. 409).

Midt under krigen (16. juni 1916) skrev Hugo Ball: “The ideals of culture and of art as a programme for a variety show – that is our kind of Candide against the times. People act as if nothing had happened. The slaughter increases, and they cling to the prestige of European glory. They are trying to make the impossible possible and to pass off the betrayal of man, the exploitation of the body and soul of the people, and all this civilized carnage as a triumph of European intelligence. [...] They cannot force our [dvs. dadaistenes] quivering nostrils to admire the smell of corpses. They cannot expect us to confuse the increasingly disastrous apathy and coldheartedness with heroism. One day they will have to admit that we reacted very politely, even movingly. The most strident pamphlets did not manage to pour enough contempt and scorn on the universally prevalent hypocrisy.” (sitert fra Kuenzli 2006 s. 194).

I et foredrag i 1917 om den russisk-franske maleren Vasilij Kandinskij sa Ball: “Det er tre ting som på det dypeste skaker våre dagers kunst, som gir den et nytt ansikt og har gitt den et voldsomt nytt oppsving: den av-gudeliggjøringen [på tysk “Entgötterung”] som den kritiske filosofien har fullbyrdet; vitenskapens oppløsning av atomet og masseinndelingen av befolkningen i dagens Europa ... [...] Det fant sted en revolusjon mot Gud og hans skapninger. Resultatet: et anarki blant de befriddemoner og naturmakter: titanene reiste seg og brøt i stykker himmelborgene ... Gjenstandene endret sin form, sin vekt, sitt mot-og-overhverandre ... De siste beherskende prinsippene mot naturens vilkårlighet ble den

individuelle smak, individets takt og logos. Midt i mørket var det angst, meningsløsheten hevet forsiktig sitt hode med en verden full av anelser, spørsmål, tolkninger ... Kunstnerne i denne tiden vender seg innover. Deres liv er en kamp med meningsløsheten. De er opprevet, oppdelt, partert, hvis det ikke lykkes dem for et øyeblikk i sine verk å finne likevekten, balansen, nødvendigheten og harmonien ... Den sterkeste likheten har fortsatt deres verk med de primitive folkeslagenes angstmasker, pest- og skrekkmaskene i Peru, Australia og hos negrene. I denne tid er kunstnerne asketer i sin åndelighet. [...] De er profeter, forløpere for en ny tid. Deres verk toner i et språk som foreløpig bare de selv kan forstå.” (sitert fra Philipp 1980 s. 188-189)

For Ball ble 1. verdenskrig en mulighet til å bryte med den rent lekende-opposisjonelle anti-borgerligheten og faktisk utføre noe radikalt som kunstner. Krigen betydde en utveismulighet fra isolasjon og kunstnerisk transformasjon (Segeberg 2003 s. 18-19). Ball ønsket en “orgiastisk hengivelse til motsetningen til alt det som er brukbart og anvendbart” (Ball sitert fra Philipp 1980 s. 145), som kan tolkes som en l’art pour l’art-innstilling. Hans syn på kunsten og livet har blitt kalt en type nominalisme (Philipp 1980 s. 150): Ordene rommer ikke lenger noen virkelighet. Ball publiserte blant annet romanen *Flametti eller om de fattiges dandyisme* (1918).

Dadaisten Tristan Tzara skrev i *Dada-manifest 1918*: “*Order = disorder; ego = non-ego; affirmation = negation*: the supreme radiations of an absolute art. Absolute in the purity of its cosmic and regulated chaos, eternal in that globule that is a second which has no duration, no breath, no light and no control. [...] Every page should explode, either because of its profound gravity, or its vortex, vertigo, newness, eternity, or because of its staggering absurdity, the enthusiasm of its principles, or its typography. [...] We are like a raging wind that rips up the clothes of clouds and prayers, we are preparing the great spectacle of disaster, conflagration and decomposition. [...] What we need are strong straightforward, precise works which will be forever misunderstood. Logic is a complication. Logic is always false. It draws the superficial threads of concepts and words towards illusory conclusions and centres. [...] [dadaistene vil] spew out like a luminous cascade any offensive or loving thought, or to cherish it [...] [dadaismen er] the roar of contorted pains, the interweaving of contraries and of all contradictions, freaks and irrelevances: LIFE.” (sitert fra Kuenzli 2006 s. 198)

Mange dadaister brukte typografi som var “meddelelsesorientert” (Wehde 2000 s. 344 og 347), dvs. bar fram et budskap gjennom sitt visuelle design (fysiske, figurale og konnotative faktorer ved skriften som har ekspressive, appellative og estetisk-selvrefleksive funksjoner).

Dadaistene i Berlin drev mye med parodiering og samfunnskritikk: “They parodied capitalism with texts such as ‘Invest in Dada’, invented a series of popular, subversive slogans, founded their own advertising agency and created a ‘media

empire' that distributed anti-government leaflets and Dada magazines – often with George Grosz's highly political drawings on the cover – in editions up to 12.000 copies." (Kuenzli 2006 s. 220) I den anonymt utgitte "Invest in Dada" (1919) heter det blant annet: "dada floated over the water before God created the world and when he said: let there be light! there was no light but dada. And when the Twilight of the Gods fell, the only survivor was dada. [...] Dada is fertile and multiplies. Only dada is the saviour from misery and sorrow. Invest your money in dada!" (sitert fra Kuenzli 2006 s. 226). Dadaismen kunne i prinsippet oppfattes som en gigantisk bløff i et moderne samfunn preget av reklame (Liede 1963 s. 364 i bind 1).

Deres "omfunksjonering" (fransk "détournement") av offentlige proklamasjoner bestod i å vende propagandaen *mot* propagandaen, ved å imitere dens former, men med et annet innhold (Niney 2012 s. 202).

Melchior Vischer (pseudonym for den tyske dadaistiske forfatteren Emil W. K. Fischer) publiserte i 1920 romanen *Sekunder gjennom hjernen: En uhyggelig raskt roterende roman*, som handler om bygningsarbeideren Jörg Schuh som faller fra stillaset øverst på en skyskraper. Teksten dreier seg om det som foregår i hjernen til denne mannen mens han faller. Et lite utdrag: "Kroolookroookroooloooschüü schüüschiüschiüdadadaadaadaadaaaa løve ririririilü lülülühihihihihiiiiii hest poupoupouuou taktakpoooouuuubooooooodóóú hund fugl skeiv på skrå som uvær drepte endelig funnet ichtysauriske urlyder [...] ur-væren." (sitert fra Liede 1963 s. 240 i bind 1)

Richard Huelsenbeck skrev under pseudonymet Alexis i 1920 en tekst kalt "Cabaret Dada", og som var en beskrivelse av hva som skjedde under en forestilling i Berlin. Huelsenbeck beskriver blant annet en vandring gjennom en lang, underjordisk korridor, en skildring som glir over i det rent fantastiske: "We walked for more than two hours through this corridor that stank of coal and garbage ... climbing over railroad ties, wooden blocks, and rotten mattresses and eventually found ourselves in a room evidently destined for ecclesiastic purposes ... There stood the first Dada priest whom I have ever seen, dressed in violet underpants, holding a cat. On his head, he wore a great wig in which two peacock feathers were stuck. When he spoke, handfuls of teeth fell from his mouth, and in his ears pinwheels rotated to the clash of military music ... [...] The priest in his violet underpants began to roll around on the floor. A moving sidewalk brought in the prima donna from the Metropolitan Opera House, who knew how to whistle the ragtime song, 'La délice', on one leg. One could hardly look at the leg without becoming flushed with emotion. The sea cows came very close, perhaps when they wanted to eat out of our hands, and the huge green lizard that hung from the ceiling began to spin like a fan. [...] On an immense sofa, they brought in the so-called President of the Universe, Johannes Baader [...] The Propaganda-Marshall Grosz appeared with a kettledrum – that symbol of Dada world domination. Close behind him followed the well-known Dada minister of Commerce and Monteurdada

Heartfield. [...] An endless procession joined in. The Dadas of all leading countries followed on the backs of cows or horses or on foot. They all carried toy trumpets and rattles” (sitert fra Kuenzli 2006 s. 221).

I 1946 så Berlin-dadaisten George Grosz tilbake på bevegelsen i en tekst kalt “Dadaisme”: “As Dadaists, we held meetings and charged a few marks admission but gave in return no more than truisms. By that I mean, we just insulted the people roundly. Our manners were downright arrogant. We could say, ‘You heap of dung down there, yes, you, with the umbrella, you simple fool.’ [...] Our popularity spread quickly, so that our evening gatherings and Sunday afternoons were sold out in advance to people who were both amused and irritated by us. By and by we had to have the police at our meetings, as fights were always breaking out. It reached the point where we had to get permission from the police to hold these meetings. We simply mocked everything. That was Dadaism. Nothing was holy to us. Our movement was neither mystical, communistic, nor anarchistic. All of these movements had some sort of programme, but our was completely nihilistic. We spat on everything, including ourselves. [...] I was very proud of some of the slogans I invented. There was ‘Dada today, Dada tomorrow, Dada forever’; the little political parody ‘Dada, Dada *über alles*’; ‘Come to Dada if you like to be embraced and embarrassed’; ‘Dada kicks you in the behind and you like it.’ We had these slogans printed on small stickers which we plastered all over the shop windows, coffee-house tables, and shop doors of Berlin.” (sitert fra Kuenzli 2006 s. 230)

En anonym anmeldelse av en dada-utstilling i Köln i 1920, en anmeldelse sarkastisk kalt “Den siste mote”, avsluttes slik: “And on the way out, they [dvs. tilskuerne, publikum] pass a couple of open garbage cans full of eggshells and all kinds of junk, and cannot decide whether these belong to the exhibition or are ‘natural originals’.” (sitert fra Kuenzli 2006 s. 243) Raoul Hausmann skrev en artikkel kalt “A Dadasoph’s Opinion of What Art Criticism Will Say about the Dada Exhibition” (1920), som begynner slik: “First of all, it should be emphasized that this Dada exhibition is a very common bluff, a mean speculation on the curiosity of the public – it is not worth a visit. While Germany is trembling and shaking in a governmental crisis of unforeseen duration, while the meeting in Spaa pushes our future fate further into uncertainty – these boys come along making wretched trivialities out of rags, trash, and garbage. Such a decadent group, showing no ability at all and lacking in serious intent, has seldom appeared so boldly in public, as these dasas dare to. They don’t surprise one anymore; everything goes down in cramps of originality mania, which, devoid of all creativity, lets of steam of foolish nonsense. [...] The works shown at this exhibition are without exception on such a low level that one wonders how an art gallery could dare show these concoctions for such a high admission price. The perhaps misled owner of this gallery should be warned – but the dasas should receive merciful silence.” (sitert fra Kuenzli 2006 s. 223) Hausmann “foregriper”

her de etablerte kritikernes reaksjon. Teksten er en satirisk selvanmeldelse, der satiren retter seg mot konvensjonelle borgerlig, dannede anmeldere.

I “Dadafest” (1964) skriver Ben Hecht slutten på en dadaforestilling i Berlin ca. 1920 slik: “Finally, the audience started its counterrevolution. Officers drew guns and fired at the stage. Police and soldiery appeared. High officers demanded the arrest of the hooligans who had swindled and mocked Berlin’s elite. But there was no arrest. The Dadaists had melted into the spring night.” (sitert fra Kuenzli 2006 s. 224) Andre protester var tydeligere av politisk karakter. Johannes Baader kalte seg “president over verdensaltet” (Borchmeyer og Žmegač 1994 s. 65) og ropte i juni 1919 fra tilskuerbenken i nasjonalforsamlingen i Weimar at dadaistene måtte overta den tyske regjeringen (Reichel 1991 s. 58). Den 6. mai 1919 kastet Baader flygebladet *Dadaister mot Weimar* ned fra galleriet under et møte i nasjonalforsamlingen (Roters 1990 s. 150-151) Et annet flygeblad som han kastet ned i den tyske parlamentet i Weimar, het *Det grønne liket* (Borchmeyer og Žmegač 1994 s. 65). I tillegg avbrøt Baader i Berlin domkirke en prest med ordene “Kristus er likegyldig for oss” (“Christus ist uns Wurscht”), en hendelse som førte til store avisoverskrifter og rettssak mot Baader for blasfemi (Philipp 1980 s. 304). I 1914 hadde Baader dessuten fått publisert en samling pasifistiske tekster med fellestittelen *14 brev fra Kristus* (Kuenzli 2006 s. 103). Han utga seg i disse tekstene for å være den gjenoppstandne Jesus. I 1918 presenterte han seg, med tilslutning fra Club Dada, som kandidat til Nobelprisen i litteratur (Grimm og Schärf 2008 s. 127). Baader er også kjent for å ha lagd en collagebok kalt *HADO (Handbuch der Oberdada)*, “fabricated with torn posters” (Kuenzli 2006 s. 280).

Kirken, både den katolske og den protestantiske, ble ofte angrepet. I *Fantastiske bønner* (1916) lagde Richard Huelsenbeck en provoserende kobling mellom kristne bønner og det fantastiske, og parodierte kristen liturgi og den tyske “hurra-patriotismen” (Neuhaus og Holzner 2007 s. 123). Disse diktene ble framført på Cabaret Voltaire. I et av sine simultandikt skrev Huelsenbeck at “Vår kjære Gud er også *dada*”. Hugo Ball opptrådte i Cabaret Voltaire som “magisk biskop”, og Johannes Baader gjorde seg selv til en slags alternativ pave i rollen som overjordisk autoritet, profet og frelser (Neuhaus og Holzner 2007 s. 123-124). I et kort til paven skrev Baader i 1920: “Baader kommer til Peterskirken og skal feire den første verdens-dada-messe. Benedikt [dvs. pave Benedikt 15.] skal blåse i basun.” (sitert fra Neuhaus og Holzner 2007 s. 124) Særlig sterkt angrep dadaistenes den kristne kirkens krigshissende tendenser, bl.a. med George Grosz sin tegning av Jesus på korset med gassmaske og soldatstøvler. Denne tegningen hadde teksten “Hold munn og tjen videre.”

Theo van Doesburg skrev om dadaistenes språk, som tilhørte det han oppfattet som konstruktivistisk diktning: “The constructivist poet makes himself a new language with the alphabet: the language of great distances, of depth and height, and by means of his creative language he conquers the space-time movements. [...] In short: the new poet construct his language with the ruins of the past [...] through the

rearrangement of words and phrases, a new reality acquires a special form, whether conceptually or a-logically. [...] the new poetry. It is *a priori* super-dimensional, super-real and counter-morphic.” (siteret fra Kuenzli 2006 s. 241) Den belgiske dadaisten Clément Pansaers skrev tekster som er ordkonglomerater (Schultz 1995 s. 192).

Francis Picabia var med på å utarbeide en ballett kalt *Entr'Acte* (1924), og i et notat beskriver han filmminnslag som skal inngå i balletten på denne måten:

“*Curtain raiser*:

Slow motion loading of a cannon by Satie and Picabia; the shot must make as much noise as possible. Total length: one minute.

During the interval:

1. Boxing attack by white gloves, on a black screen. Length: fifteen seconds. Written explanatory titles: ten seconds.
2. Game of chess between Duchamp and Man Ray. Jet of water handled by Picabia sweeping away the game: Length: thirty seconds.
3. Juggler and father Lacolique. Length: thirty seconds.
4. Huntsman firing at an ostrich egg on a fountain; a dove comes out of the egg and lands on the huntman's head; a second huntsman, firing at it, kills the first huntsman: he falls, the bird flies away. Length: one minute. Written titles: twenty seconds.
5. Twenty-one people lying on their backs, showing the soles of their feet. Ten seconds. Handwritten titles: fifteen seconds.
6. Dancer on a transparent mirror, filmed from beneath. Length: one minute. Written titles: five seconds.
7. Blowing up of rubber balloons and screens, on which figures will be drawn, accompanied by inscriptions. Length: thirty-five seconds.
8. A funeral: hearse drawn by a camel, etc. Length: six minutes. Written titles: one minute.”

(siteret fra Kuenzli 2006 s. 249)

Picabias “Poème banal” (1918) “is “composed of text – a title, label, and addendum – and *diagram*” (Welchman, “After the Wagnerian Bouillabaisse,” 92). According to Welchman, these diagrams attempt to “represent [...] a kind of ultimate realism,” acting both as a theoretical blueprint and model of practice, which “comes into being as the will-to-use, but...only exists to be modified, to be altered, or enacted, or scratched” (ibid.). In concert with Attridge's argument that singularity is not of necessity inimitable or opposed to its reproduction as such (Attridge, *Singularity*, 63-4), the machine diagram as conceived by Picabia is remarkable for “the permission it grants to reproduce and to duplicate” (Welchman, “After the Wagnerian Bouillabaisse,” 92), while acting as “a model for the highest order of denotative (one-to-one) exchange between word and image in systems of representation.” (ibid.)” (Botha 2011 s. 301)

Den franske filmregissøren René Clair og den franske komponisten Erik Saties korte film *Mellomspill* (eller *Mellom-akt*, 1924) ble innspilt til en dadaistisk forestilling, og visningen ble innledet med en prolog der Francis Picabia og Erik Satie “skjøt” på publikum med en gammel kanon (Beauvais 1986 s. 11). Hans Richter og Viking Eggeling lagde eksperimentelle dada-filmer (Kuenzli 2006 s. 233). Tyskeren Hans Richter tilsluttet seg den dadaistiske kretsen i Zürich, der han ble kjent med svensken Viking Eggeling. Sammen lagde de abstrakte animasjonsfilmer, bl.a. *Rytme 21*, *Rytme 23* og *Rytme 25* (Vrielynck 1981 s. 42). Tallene i titlene sikter til årene de ble produsert. En tidlig dadaistisk film var Richters *Ghosts Before Breakfast* (1928). Dadaisten Walter Serners roman *Hunntigteren* (1925) har blitt en kultbok i Tyskland (Schäfer 2000 s. 33). I 1992 regisserte Karin Howard en film basert på romanen, en film med engelsk tittel *The Tigress*.

I Karel Teiges essay “Dada” (1926) blir retningens skeptisisme sterk understreket: Dadas “scepticism gave modern life strength in the same way as medieval life was given strength by religious faith [...] The Dadaists know that the quest for truth does not suit the modern man, and that the only possible constructive activity may be the search for untruths. [...] Dada, free of ideas, is also free of fixed ideas. The Dadaists, those chameleons of abrupt, surprising changes, have at their hand a rich selection of interesting thoughts and occasional truths suitable for all events, all circumstances, all colours of time and sensibility. They even helpfully attach instructions for use. Their occasional truths, like all truths, are comical, they are a joke. Having witnessed the end of art, philosophy, aesthetics and morals, the Dadaists were not shaken by the emptiness of life: rather, they danced an extravagant foxtrot on the ruins. They are not frightened by absurdity, knowing that everything is absurd in life. At a time when, according to over-wise philosophers, intellect is in dead throes, they are the elite of ever-growing frivolity. The positive enthusiasm fired by life’s energy and humour triumphs by means of wit, laughter and noise over the ballast of negative traditions, moribund art and philosophy. [...] *Cogito, ergo sum*. The Dadaists say: ‘I think that I am not what I think I am’” (sitert fra Kuenzli 2006 s. 267)

I essayet “Dada” (1926) vektlegger Karel Teige også det nihilistiske ved dadaismen, og samtidig retningens positive kraft: “There is a terrible sense of the realization of absolute nothingness in Dada, a chilly terror of the utter futility of any effort, any faith or hope, a dread of the infinite emptiness of life. And this new, deeply philosophical *weltschmerz* masks its anxiety with gallows of humour, with the grimaces of a clown: the realization of the impotence of intelligence is personified in the figure of the dumb buffoon. Dadaism shouts and hollers and laughs in its own somewhat hysterical way. It sings idiotic, drunken songs perhaps just in order to muster the courage to live on the ruins of the world it has rejected. [...] They have decided to abandon the great achievements of science, art and thought that had taken human idiocy to such a high level of civilization. [...] Dada is simply a world war, a wild intellectual deluge that will sweep through the world

of art, turning it into wreckage, so as to open the way for the birth of a new. An uncompromising war has been declared on all snobbism, all hollow fetishes of literatur and culture. [...] Dadaism, a blossom opening on ruins, is the reaction of vitality against annihilation and destruction. Redeeming laughter, devouring everything that threathens life's freedom and flourishing. It is a manifestation of life's spontaneity. It is also undemandingly pacifist, unimpressed by lofty metaphors and those great, hollow, decorative words, which often conceal bellicose, aggressive inclinations.” (siteret fra Kuenzli 2006 s. 267-268)

Italienske dadaister var blant andre Julius Evola, Gino Cantarelli og Aldo Fiozzi. Det fantes også japanske dadaister: “Leading figure Murayama Tomoyoshi's year in Berlin (1922) introduced him personally to Theo van Doesburg, Kurt Schwitters, Russian Constructivist and the Berlin Dadas. On his return to Japan, he founded the Movement Mavo with members of the Japanese Futurist Art Association (influenced by the Russian Futurists David Burliuk and Victor Planov during their tour of Japan, 1920-22). [...] Like the word ‘Dada’ in European languages, ‘Mavo’ was meaningless in Japanese (Kuenzli 2006 s. 166). Den ecuadorianske forfatteren Miguel Ángel León var dadaist. Arthur Craven var en amerikansk dadaist som egentlig het Fabian Lloyd. I Paris forskrekket Craven kvinnene på en kunstutstilling ved å ta av seg klærne.

“The major promoters of Dada in Japan were the writers Tsuji Jun and Takahashi Shinkichi, whose *Poems of Dada Shinkichi* immediately ran to several editions. Tsuji considered himself totally Dada. Although inspired by Dada, Murayama Tomoyoshi wanted Mavo to be independent, ‘conscious constructivism’ (a combination of Dada and Constructivism).” (Kuenzli 2006 s. 269). Takahashi Shinkichi uttalte i et dadamanifest i 1922: “DADA is the most cowardly creature. Since it keeps a furious fighting spirit at its waist, it is in constant explosion, smashing and destroying. All is enemy to DADA. DADA curses everything to death, swallows everything up, and yet its tongue, still dissatisfied, flicks in and out like an eternal have-not.” (siteret fra Kuenzli 2006 s. 270). Et lite flygeblad fra 1924 for Mavo-retningen, hadde denne uttalelsen: “[W]e are the last bombs that rain down on all the intellectual criminals (including the bourgeois cliques) who swim in this world.” (siteret fra Kuenzli 2006 s. 272) Nakada Sadanosuke skrev i 1925 at dadaistiske verk burde kalles anti-kunst (gjengitt etter Kuenzli 2006 s. 272). Den eneste meningen var manglende mening, den eneste kunsten var anti-kunst (Eksteins 1990 s. 317).

“Okada Tatsuo [og et par andre japanske dadaister] [...] created the *Gate and Moving Ticket-Selling Machine*, a large-scale, mobile, predominantly wooden assemblage [...] it was covered with *Mavo* publications [...]. Okada explained that the machine was to play music and move around the exhibition and city as an advertisement, a ticket kiosk and performance attraction; the ticket-taker to be hidden except for a hand that reached out from the machine during a transaction.” (Kuenzli 2006 s. 166)

Et av forlagene som publiserte dadaistisk litteratur i Europa var det tyske Malik-Verlag, grunnlagt av kunstneren John Heartfield og hans bror Wieland Heartfield (deres egentlige etternavn var Herzfelde).

André Breton inngikk i en gruppe dadaister i Paris (Kuenzli 2006 s. 127). “The Dada Festival in May 1920 [i Paris] occurred at a difficult time for the Paris group. Tensions between Francis Picabia, André Breton, Tristan Tzara and other members were beginning to arise as the movement evolved in various ways; Dada was becoming popular with the general public, causing feelings of unease in some members. [...]” (Kuenzli 2006 s. 150)

Dadaismen varer til 1923 (Roters 1990 s. 44). Da det ble lagd en Dada-utstilling i Düsseldorf i 1958, så ikke Max Ernst noe poeng i å ha utstillingen, fordi det var som å forsøke “å lime sammen igjen en eksplodert granat” (sitert fra Roters 1990 s. 59). Hugo Ball sluttet å være dadaist, og ble katolikk med stor sans for det mystiske i denne religionen.

Den franske surrealisten André Breton oppfattet Max Ernst som en banebryter på veien fra dadaisme til surrealisme (Riha og Schäfer 1995 s. 165).

Tzara holdt i Weimar i 1922 en “gravtale” over dadaismen (Riha og Schäfer 1995 s. 263). Den 6. juli 1923 arrangerte Tzara en forestilling på Théâtre Michel i Paris der han relanserte dadaismen, som surrealistene hadde erklært død. Breton, Desnos og Péret steg opp på scenen og slo til Tzara. Noen av kveldens deltakere ble kastet ut av politiet, men da Tzaras skuespill *Gasshjertet* deretter ble spilt, ble det igjen slagsmål (Alexandrian 1974 s. 125).

Den “aksjonistiske holdningen” var ifølge dadaistene nødvendig for å sprengre publikums tilstivnete holdninger og konservative bevissthet (Hanne Bergius i <https://www.burg-halle.de/~bergius/6-groteske%20als%20reakkritik-wb.pdf>; lesedato 08.04.22).

En avis i Hannover skrev i desember 1919 om en dada-kveld: “Skaren av kunstnere står fram i skjorteermer mellom de oppskakete besøkende – skrikende, truende, opphissende, hånende.” (sitert fra <https://www.burg-halle.de/~bergius/6-groteske%20als%20reakkritik-wb.pdf>; lesedato 08.04.22)

Den franske forfatteren og surrealisme-eksperten Sarane Alexandrians “initiation to Dada and surrealism came in the summer of 1943 when, aged 16, he met Raoul Hausmann, one of the key figures in the Berlin Dada group, who was staying in the same village as a refugee. On meeting Hausmann and hearing about his colleagues, he recalled that: “I was completely astounded. So, here were writers who did not look for the approval of the crowd but instead acted as intrepid agitators, fighting against prejudice, defying the usual audience and throwing their books like rather

dangerous paper bombs to create panic in conventional society.” [...] Inspired by the earlier meeting with Hausmann, Alexandrian wrote to Breton in March 1947. Breton replied just two days later and suggested meeting at the Sorbonne for a conference on surrealism and politics, organised by Tristan Tzara, the one-time Dadaist. It turned out to be a stormy event, during which Breton criticised Tzara for supporting Stalinism. Alexandrian defended Breton’s position versus Tzara, which led to an immediate mutual admiration, to such an extent that he soon took up the role of secretary general of the Surrealist movement.” (Marcus Williamson i <https://www.independent.co.uk/news/obituaries/sarane-alexandrian-french-art-historian-poet-and-right-hand-man-to-andr-breton-1810460.html>; lesedato 19.09.18)

Amerikaneren George Herrimans tegneserie *Krazy Kat* (fra 1913) ble i Frankrike oppfattet som et eksempel på dadaisme (Baron-Carvais 1985 s. 9).

“Dadaisme” har blitt brukt som skjellsord. Den tyske ingeniøren Paul Weyland kalte Albert Einsteins relativitetsteori for “vitenskapelig dadaisme”. Hitler nevnte dadaismen i *Min kamp* (1925-27) (Liede 1963 s. 244 i bind 1). Han skrev: “Only our decadent metropolitan bohemians can feel at home in this maze of reasoning and cull an ‘inner experience’ from this dung-heap of literary dadaism, supported by the proverbial modesty of a section of our people who always detect profound wisdom in what is most incomprehensible to them personally.” (siteret fra <http://constitutionalistnc.tripod.com/hitler-leftist/id9.html>; lesedato 20.06.13)

I nordmannen Carl Jul. Salomonsens pamflett *Dysmorphismens sygelige natur* (1920) “blir Picasso, kubisme, futurisme og dadaisme utsett for psykiatrisk tolking, ut frå ein tanke om at desse var berarar av “Smitsomme Sindslidelser”, “en sygelig Rasen, en Rabies”.” (*Morgenbladet* 11.–17. november 2011 s. 33)

Den britiske forfatteren Tom Stoppards komedie *Travesties* (1974) har handling fra Zürich i 1917, og Tristan Tzara er av personene i handlingen.

Schwitters’ Merz

Tyskeren Kurt Schwitters lagde sin egen, personlige variant av dadaismen som han kalte Merz. Merz “was a worldview, in which all materials might be used for creation and re-creation. All aspects of life could become art.” (Kuenzli 2006 s. 117).

I essayet ”Merz” fra 1920 skriver Schwitters: “The word ‘Merz’ had no meaning when I formed it. Now it has the meaning which I gave it. The meaning of the concept ‘Merz’ changes as the insight of those who continue to work with it changes. Merz wants freedom from all the fetters for the sake of creating artistic form. Freedom is not dissoluteness, but the result of strict artistic discipline. [...] My aim is the total Merz at work, which combines all genres into an artistic unity. [...] Maybe later on we will also have occasion to witness the total Merz work of

art. Create it ourselves we cannot, because we too would only be parts of it, merely material.” (Schwitters sitert fra Kuenzli 2006 s. 234-236)

Schwitters skal ha valgt ordet “Merz” ved å ta siste stavelse i det tyske ordet “Kommerz” (“kommers”) (Schwitters gjengitt etter Roters 1990 s. 213). Merz skulle gi mening til alt som hittil var oppfattet som meningsløst – alt som var kastet bort, verdiløst, betydningsløst, søppel (s. 217-218). “Merz er en søppelhimmel” skriver dadaisme-eksperten Eberhard Roters (s. 219). Schwitters prøvde å finne en framgangsmåte som skulle gi de ubetydelige tingene transcendens og fetisj-egenskaper. Schwitters ville “redde og berge hverdagens hellighet” (s. 227).

Schwitters skrev om sine collager at materialet ved å stilles sammen mistet “sin individuelle karakter, deres egengift, blir avmaterialisert og er materiale til bildet” (sitert fra Roters 1990 s. 40). Han kaller det også å “av-formle” (tysk “entformeln”) (s. 40). Hans collager blir uttrykk for det moderne menneskets sammenbrutte virkelighet, en desorientert usikkerhet (s. 41). Om kunst skrev Schwitters: ”Kunst vil ikke øve innflytelse og ikke virke, men befri, fra livet, fra alle de tingene som belaster menneskene, sånt som nasjonale, politiske eller økonomiske kamper. Kunsten ønsker det rene menneske, ubelastet av stat, parti og næringsssorger.” (sitert fra Philipp 1980 s. 264) Schwitters’ dikt “Til Berlins proletarer” (ca. 1921) handler ikke primært om politiske og sosiale konflikter, men om det nettverket av regler og forskrifter som omgir enhver innbygger (Philipp 1980 s. 281). Det moderne storbylivet er gjennomregulert og -disiplinert.

“The *Merzbau* grew until Schwitters left Germany in 1937; the house was destroyed in 1943 when Hanover was bombed by the Allied Forces during the Second World War. Schwitters included a number of thematic spaces within the *Merzbau*. Grottos such as the *Cathedral of Erotic Misery* and the *Lavatory Attendant of Life* incorporated items and images related to specific aspects of society. The theme of sexual violence was found in the *Cave of Rape and Murder* and *Whorehouse Grottos*. Other areas were dedicated to Schwitters’ friends and contained items collected from or about them, including hair, clothing and pencils. Many of the spaces were eventually encased in the ever-growing *merz* environment. [...] In the 1930s the structure of the *Merzbau* became increasingly geometric, due to Schwitters’ interest in De Stijl and Constructivism.” (Kuenzli 2006 s. 117)

Schwitters ga ut et Merz-tidsskrift, og i det første nummeret i 1931 beskrev han Merz-huset som han holdt på å lage: “Navnet KdeE (den erotiske elendighets katedral [“Kathedrale des erotischen Elends”]) er bare en betegnelse. Den berører ikke noe av innholdet, men denne skjebne deler den med alle betegnelser [...]. Man kan si at KdeE er gestaltningen av alle ting, med noen unntak, som var enten viktig eller uviktig i mitt liv de siste sju årene, til ren form, der det imidlertid har sneket seg inn en viss litterær form. [...] [Katedralen] hadde en gang en stort anlagt elektrisk belysning, men den ble ødelagt gjennom indre kortslutning. Isteden for

står det nå overalt små bygglys, det er små jule-stearinlys [...] når de imidlertid brenner, gir den det hele et preg av et uvirkelig, illuminert juletre. Alle grotter blir kjennetegnet av noen typiske bestanddeler. Nibelungenstedet har en glitrende skatt, Kyffhäuserstedet [Kyffhäuser er et fjell] med steinbordet, Göthegrotten med et bein av Göthe [dvs. dikteren Goethe] som relikvie og de nesten ferdig-neddiktete blyantene, [...] lystmordhulen med det svært maltrakterte liket av en beklagelsesverdig ung pike, farget med tomater [...], Mona Hausmann, som består av en kopi av Mona Lisa overklebet med ansiktet til Raoul Hausmann, og som dermed har mistet sitt stereotype smil, bordellet med en dame med 3 bein, gestaltet av Hannah Höch, og den store kjærlighetsgrotten. [...] I midten et kjærlig kjærestepar: han har mistet hodet, hun begge armer: mellom beina holder han en diger patron [“Platzpatrone”]. [...] Mange grotter har allerede for lengst forsvunnet under overflaten, som f.eks. Luther-hjørnet. Det litterære innholdet er dadaistisk” (sitert fra Roters 1990 s. 222-223). Roters kaller byggverket et “anti-tempel” (s. 226).

Schwitters hadde fra høsten 1919 planer om en Merzscene (“Merzbühne”) som skulle være et allkunstverk (“Gesamtkunstwerk”), der kunstformer som drama og opera ikke kunne skilles fra hverandre (Katrin Fischer i Köhnen 2001 s. 203). Men ideene ble aldri realisert på en scene.

“For meg har Merz blitt en verdensanskelse, jeg kan ikke skifte standpunkt igjen, mitt standpunkt er Merz.” (Schwitters sitert fra Köhnen 2001 s. 203). Han begynte etter hvert å kalle seg selv Merz (Köhnen 2001 s. 202). Han hadde også andre ideer om sin identitet, blant annet at han var en gjenfødt Rembrandt (Köhnen 2001 s. 206). I brev og reklameplakater for Merz-kvelder ga han seg selv ulike identiteter, og underskrev f.eks. med “Grev Merz”, “Kuwitter”, “Jumbo Winterbottom”, “Anna Blume” og “Kurt Anna Schwitters”. Ord som ligner hans eget fornavn og etternavn ble i hans brev delt opp på ulike måter: “Kuh Witter”, “Ku. Witt. Err”, “KuWi” (Köhnen 2001 s. 207). Schwitters underskrev et brev til sin sønn og hans kone med “Dadadady” (Köhnen 2001 s. 205). Han skrev dikt om skikkelsen Anna Blume der hun framstår som et ufattelig vesen som stadig forvandler seg i en verden som mangler enhver rasjonalitet.

En del av Schwitters’ hjem i Hannover ble bygd om til et Merz-bygg og stadig utvidet, og da han emigrerte i 1937, bygde han på et Merz-hus i Norge og senere i England (Köhnen 2001 s. 213).

Da nazismen ødela friheten i Tyskland, flyktet Schwitters til en eksiltilværelse i Norge. På 1930-tallet bygde han sitt andre merzbygg, på Lysaker (det brant delvis ned på 1950-tallet). Hver sommer dro han til Geiranger for å tjene til livets opphold ved å male lettselgelige landskapsmalerier.

“ “Fumms bö wö tää zää Uu, pögiff, kwii Ee” [...] 1932, året da Kurt Schwitters’ lyd-dikt “Ursonate” forelå i sin endelige form. [...] Fire satser lang, som en

“Etter å ha stått i kontakt med datidas store signaturer – El Lissitzky, Theo van Doesburg, Laszlo Moholy-Nagy – og på avantgardens vis arbeidet med omtrent det som fantes av kunstarter, søkte han og sønnen tilflukt fra nazismen først i provinsen Norge – delvis på Lysaker, delvis på Hjertøya utenfor Molde – deretter hos britene. I mange år var han forhindret fra å se sin kone, og for å tjene til livets opphold malte han “brødbilder” av landskaper og mennesker. Parallelt arbeidet Schwitters med collagene – hans viktigste kunsthistoriske bidrag – og de abstrakte bildene han i dag primært er kjent for. Ikke minst påbegynte kunstneren gang på gang sitt unike “Gesamtkunstwerk” Merzbau – en altomfattende arkitektonisk installasjon som i leiligheten i Hannover på det meste fylte seks værelser med alskens arbeider og gjenstander fra kunstnerens eget liv. [...] Den typiske lille collagen “Uten tittel (Lysaker)” eksemplifiserer dramatikken i Schwitters’ liv og kunsten som biografi: Flagget og papirutklippet er hentet fra tyskerens nye hjemland. De fire hvitveisene sendte Schwitters’ mor ham fra hagen han hadde vokst opp i Hannover. [...] Men humoren mister han ikke: Utstillingens siste bilde, fra 1947, viser en stram ung herre med bart, uniform og sabel. Schwitters har imidlertid klistret barberhøvel-emballasje på ham, og gitt ham tittelen “Dette var før HKH The late Duke of Clarence & Arondale. Nå er det et Merz-bilde. Beklager!”.” (*Dagbladet* 4. oktober 2009 s. 38)

“Schwitters bygde om sitt atelier som et kunstverk, det samme gjorde han med sine hus på Lysaker, i Hannover og i Skottland og hytta på Hjertøya. - Alt han gjorde kalte han Merz, også husene. Det i Hannover ble bombet, og det på Lysaker brant ned. Huset i Skottland er det bare en flis igjen av, så hytta på Hjertøya i Molde, hvor han bodde hver sommer fra 1931 til 1940, er det eneste som er igjen, forteller [kunsthistoriker Karin] Hellandsjø. Hun tok selv turen for å se på hytta etter Schwitters-utstillingen på Henie Onstad i 2009. Da bestemte hun seg for at dette måtte det gjøres noe med. - Hytta måler 4x3,5 meter og er bitte liten. Mye har forfalt, men særlig inngangspartiet er bevart, og det har vi gjenskapt og viser frem i utstillingen på Henie Onstad. Interiøret i hytta skal tas ut og flyttes til Romsdalsmuseet, og derfor er denne gjenskapingen spesielt nyttig.” (*Budstikka* 14. januar 2012 s. 20)

“[D]en japanske støyartisten Merzbow (Masami Akita) [...] ble født i Tokyo i 1956. Hans første musikalske interesser gikk i retning av psykedelia, jazz og prog. Under kunststudiene ved universitetet fattet han interesse for dada, surrealisme og Kurt Schwitters. Samtidig begynte han å lage sin egen musikk. – På denne tiden brukte jeg mye tid på å ta opp lyder som fantes rundt meg, og laget musikk for utgivelse på kassetter. Jeg synes det er en forbindelse mellom det og Schwitters’ merz-kunst, hvor han brukte søppel og annet avfall han fant på gaten. Ved å forandre litt på stavemåten ble mitt nye navn Merzbow, sier han. [...] I likhet med Schwitters er Akita glad i å leke med *ordet* merz, med platetitler som *Merzbeat*, *Merzbirds* og *Merzbuddah*. I 2000 ga han ut 50-cd-boksen *Merzbox*. [...] Den inneholder rundt 50 timer med skurrende støy, tidvis smårytmisk og lavmælt, andre ganger massivt dundrende. Boksen gjør det mulig å dukke ned og la seg omslutte av lyden av merz,

slik Schwitters også levde og åndet i *Merzbau Hannover*, et verk han konstant utviklet mens han bodde i det.” (*Morgenbladet* 9.–15. oktober 2009 s. 24)

Neodadaisme

Dadaismen etter 2. verdenskrig, ofte kalt neo-dadaismen, rommer blant annet happening- og fluxus-opptredener. “Fluxus, an international movement inspired in part by John Cage’s mediation of Dada, attempted to devalue the exceptional and commercial value of art by declaring that ‘anything can be art and anyone can do it’.” (Kuenzli 2006 s. 273) Cage selv skrev i “26 Statements Re Duchamp” (1964) at “[w]e have no further use for the functional, the beautiful, or for whether or not something is true.” (sitert fra Kuenzli 2006 s. 280-281) Cage har i samme tekst en formulering om hvordan dadaismen er en måte å utføre noe og betrakte på: “Say it’s not a Duchamp. Turn it over and it is.” (s. 281)

I “Neo-Dada in Music, Theater, Poetry, Art” (1962) legger George Maciunas vekt på at anti-kunsttradisjonen fra den tidlige dadaismen videreføres i den nye kunsten: “Rainfall is anti-art, a babble of a crowd is anti-art, a sneeze is anti-art, a flight of a butterfly, or movements of microbes are anti-art. They are as beautiful and as worth to be aware of as art itself.” (sitert fra Kuenzli 2006 s. 279)

Rumensk-franske Isidore Isou grunnla i 1945 den såkalte Lettrismen, en retning som bygde på dadaismen og surrealismens kunstsyn.

Litteraturliste (for hele leksikonet): <https://www.litteraturogmedieleksikon.no/gallery/litteraturliste.pdf>

Alle artiklene i leksikonet er tilgjengelig på <https://www.litteraturogmedieleksikon.no>