

6	Wstęp
	Paulina Kurc-Maj, Paweł Polit

16	„Zobacz zobacz zobacz tutaj tutaj tutaj nic nic nic”. O niszczyielskiej kreatywności i kreatywnej obojętności jako utopijnym nihilizmie w sztuce dadaistycznej
	Hubert van den Berg

40	Dadaistyczny mim
	Hal Foster

60	Dziedzictwo dadaizmu
	Matthew Biro

94	Noty
	Julia Connert, Paulina Kurc-Maj, Paweł Polit, Anna Szyjowska-Piotrowska

132	Czym jest dada?
	Theo van Doesburg

198	[Jestem za sztuką...]
	Claes Oldenburg

220	Radykalizm oparty o idee polityczne. Rozmowa z Egidem Marzoną
	Paulina Kurc-Maj, Paweł Polit

12	Introduction
	Paulina Kurc-Maj, Paweł Polit

28	“See See See Here Here Here Nothing Nothing Nothing.” On Destructive Creativity and Creative Indifference as Utopian Nihilism in Dada
	Hubert van den Berg

50	Dada Mime
	Hal Foster

66	Dada’s Legacy
	Matthew Biro

94	Entries
	Julia Connert, Paulina Kurc-Maj, Paweł Polit, Anna Szyjowska-Piotrowska

140	What Is Dada?
	Theo van Doesburg

204	Statement [I Am For an Art...]
	Claes Oldenburg

232	Radicalism Based on Political Ideas. A Conversation with Egidio Marzona
	Paulina Kurc-Maj, Paweł Polit

Arman	72
Jean (Hans) Arp	74
Hugo Ball	78
Erwin Blumenfeld	80
Marcel Broodthaers	82
John Cage	84
Christo	86
Jean Crotti	88
Erik Dietman	104
Theo van Doesburg	106
Marcel Duchamp	124
Max Ernst	130
Robert Filliou	132
Barry Flanagan	134
George Grosz	136
Richard Hamilton	140
Raoul Hausmann	142
John Heartfield	146
Hannah Höch	150
Richard Huelsenbeck	152
Ray Johnson	154
Stephen Kaltenbach	158
Piero Manzoni	162
Man Ray	164
Robert Morris	168
Bruce Nauman	170
Claes Oldenburg	172
Francis Picabia	186
Hans Richter	190
Mimmo Rotella	194
Niki de Saint Phalle	196
Rudolf Schlichter	198
Kurt Schwitters	200
Daniel Spoerri	204
Sophie Taeuber-Arp	208
Jean Tinguely	212
Ben Vautier	216
Andy Warhol	218

Wstęp

Dadaizm kojarzony jest z zwykle z motywowanymi społecznie i politycznie aktami kwestionowania i odrzucania zastanych konwencji artystycznych – w odróżnieniu od konstruktywizmu, pojmowanego jako zbiór metod budowania nowego porządku wizualnego, zintegrowanego z nowym porządkiem społecznym. W tym oglądzie dadaistyczny anarchizm przeciwstawia się konstruktywistycznej racjonalności. Taka optyka nieobca była projektom realizowanym w przeszłości przez Muzeum Sztuki w Łodzi, faworyzujące, jak określił je Ryszard Stanisławski, „kształtujący, czynny, konstruktywny typ umysłowości”, który uruchamia „proces formujący pozytywne, zaangażowane wartości w poezji, w malarstwie, w sztuce pojętej jako laboratorium i w sztuce dającej początek nowym wyobrażeniom i nowym postulatami”¹.

Tak spolaryzowaną perspektywę warto zmienić, aby zobaczyć działania awangardy – jako ruchu, który przetaczając się przez sztukę pierwszej ćwierci XX wieku, spowodował pojawienie się wielości współistniejących, wzajemnie wspierających się lub zwalczających tendencji, których wspólnym celem było totalne zwycięstwo sztuki nowoczesnej. Ta postawa awangardy była szczególnie silna na przełomie lat 10. i 20. XX wieku, w okresie najważniejszych wystąpień dadaistycznych.

1 R. Stanisławski, *Konstruktywizm w Polsce*, [w:] *Konstruktywizm w Polsce 1923–1936 ze zbiorów Muzeum Sztuki w Łodzi*, (kat. wyst.) Biuro Wystaw Artystycznych, Bydgoszcz 1978. Pierwodruk w zmienionej wersji: tenże, *Introduction*, [w:] *Constructivism in Poland 1923–1936*, BLOK. Praesens. a.r., (kat. wyst.) Folkwang Museum, Rijksmuseum Kröller-Müller, Essen 1973, s. 8–15.

Czy dadaizm to ruch artystyczny określony granicami czasowymi, czy też postawa manifestująca się ze zmienną częstotliwością w kulturze XX wieku? Czy jest to odrębny styl w sztuce nowoczesnej, czy może zbiór przynależnych jej strategii? Wreszcie, czy dadaizm miał charakter wyłącznie destrukcyjny?

W wypowiedzi Hansa Richtera z 1965 roku (*Dada Art and Anti-Art*, wydanie polskie: 1986) dadaizm nie był określony jako kierunek artystyczny. Został opisany jako burza, „która spadła na sztukę w tym samym czasie, gdy wojna światowa zwała się na narody. Burza ta wyładowała się bez uprzedzenia w dusznej atmosferze sytości... i pozostawiła po sobie nowy dzień, kiedy energie nagromadzone w dadaizmie i przezeń emitowane wyraziły się w postaci nowych form, nowych tworzyw, nowych idei, nowych kierunków, nowych ludzi, zarazem ku nowym ludziom się kierując”². Podobną opinię wyraził w 1924 roku Kurt Schwitters, który uznał, że dadaizm jest jedynie „pewnym środkiem, narzędziem”, a poza tym, że „zrodził się z pewnego światopoglądu [...] reformatorskiego. Dadaizm [...] – jest najlepszym środkiem, by ośmieszyć ustanowioną bezmyślną tradycję, dotychczasowy porządek świata [...]”. Dada jest raczej ewolucją, niż rewolucją”³. Dadaizm zrodzony z postawy reformatorskiej ma być bowiem czymś więcej; jak czytamy w innym miejscu: „Dadaizm odzwierciedla zarówno stare, jak nowe, zarówno świeże, jak przestarzałe i przez to wypróbowuje siłę. To, co silne, utrzyma się mimo dada – słabe tak, czy owak musi zginąć”⁴.

Dada, według Schwittersa, jest „boską zabawą”⁵, która nie tyle sama jest szaleństwem, ile ukazuje wszystko to, co faktycznie nim pozostaje. Jest też radykalnym impulsem, który zgodnie z teorią ewolucjonizmu doprowadza do szybszego wymarcia tego, czego czas przeminął. Zarazem jest zabawą „boską”, pozostającą poza ziemskimi wartościami, ograniczeniami i hierarchiami. Dada samo nie ewoluje, a więc i nie starzeje się, nie rozrasta, nie zmienia, nie dojrzewa; omija go „nasienie śmierci”. Jak zauważa Schwitters: „Myśleć, że dada w ogóle kiedyś umrze, jest niedorzecznością” oraz „kiedyś wszystko będzie stare z wyjątkiem dada”⁶.

Obecna wystawa ukazuje dada jako nieokielznaną i nieprzewidywalną stronę awangardy, która wprawdzie manifestowała się w sztukach plastycznych, ale też wykraczała daleko poza nie. Projekt podkreśla żywotność dadaistycznej postawy przekory, poczynając od wyłonienia się jej i kształtowania w okresie przed i bezpośrednio po pierwszej wojnie światowej do czasu ponownego nasilenia się manifestacji prądu w latach 1950–1970. Celem ekspozycji *DADA Impuls* jest przyjrzenie się spuściźnie dadaizmu i neodadaizmu nie tylko jako wyrazowi rewolucji w sztuce opartej o nowatorskie strategie artystyczne, zakorzenione w określonych kontekstach społeczno-ekonomicznych, ale również jako manifestacji idei sztuki, która splatając pozornie przeciwstawne wątki: performatywności i przedmiotowości, automatyzmu i racjonalności, destrukcji i konstrukcji, może tworzyć swoiście homogeniczny, całościowy przekaz. W naszym ujęciu różnorodność środków stosowanych przez dadaistów oraz ich brak zaufania do tradycyjnych konwencji

2 H. Richter, *Dadaizm sztuka i antysztuka*, przeł. J. S. Buras, Warszawa 1986, s. 9.

3 K. Schwitters, *Dadaizm*, przeł. J. Saloni, „Blok” 1924, nr 6–7, s. 9.

4 Tamże.

5 Tamże.

6 Tamże.

artystycznych stanowią wyraz spójnej, uniwersalistycznej postawy twórczej w której antysztuka, przekora i nieustające dystansowanie się wobec zastanych granic pomiędzy sztuką i nie-sztuką stają się metodami artystycznego działania w zmieniających się okolicznościach historycznych.

Projekt sytuuje dadaizm w perspektywie polemicznej wobec wykładni zaproponowanej przez Petera Bürgera w *Teorii awangardy* (*Theorie der Avantgarde*, 1974; wydanie polskie: 2006). Motywacją niemieckiego teoretyka było spojrzenie na dadaizm nie tylko jako na ruch krytyczny wobec społeczno-ekonomicznego kontekstu sztuki, podważający jej dotychczasową pozycję, ale również jako na nurt podporządkowany idei fragmentaryzacji dzieła, dopuszczającej demontaż jego jedności formalnej i uwalniającej je od wymogu spójności przekazu. Celem tych decyzji było, w ujęciu Bürgera, unieważnienie tradycyjnego porządku wartości estetycznych, postrzeganych jako narzędzia opresji wobec twórczości artystycznej i podporządkowujących ją mechanizmom społecznym i ekonomicznym. Czyniąc instytucję sztuki widoczną i krytycznie ją komentując, prace dadaistów integrują się, zdaniem Bürgera, z życiem społecznym, ingerując bezpośrednio w jego tkankę. Zarazem autor negatywnie oceniał działania historycznej awangardy wobec jej powojennych następców, uznając poczynania kręgu neodadaistów za mniej rewolucyjne i krytyczne i tym samym deklasując je.

Wyróżnionej przez Bürgera estetyce fragmentu przeciwstawiamy optykę zgola odmienną – w której stosowane przez dadaistów strategie *ready-made*, kolażu, asamblażu i montażu, a także wykorzystanie przypadku łączyć należy z postawą „twórczej indyferencji” inicjującej – jak opisał ją Hubert van den Berg – „karnawałową, tym niemniej poważną, próbę osiągnięcia kompletnej anihilacji i wyzerowania zdrowego rozsądku dla umożliwienia powrotu [...] »nie-sensu«, braku sensu, czystej karty, *tabula rasa*, a tym samym [...] zapoczątkowanie nie tylko »Nowej Sztuki«, lecz także »Nowego Życia«”⁷. W naszym projekcie zmierzamy jednocześnie do zawieszenia ustanowionej przez Bürgera opozycji między autentycznością historycznej awangardy i fałszem neoawangardy; na konkretnych przykładach pokazujemy, w jakim stopniu praktyki neodadaistów wzbogaciły zakres środków służących kwestionowaniu zastanej infrastruktury instytucjonalnej sztuki.

Staramy się podkreślać również to, że powojenne powroty do rozstrzygnięć historycznej awangardy – zgodne z opisaną przez Hala Fostera logiką „ponownego łączenia się z utraconą praktyką” i „rozłączania się z obecnym sposobem pracy odbieranym jako przestarzały, bezcelowy, lub z jakiegoś powodu opresyjny”⁸ – były odpowiedziami na konkretne okoliczności historyczne. Ten właśnie wątek podejmuje w swoim esej Matthew Biro. Rozpatrywanie dadaizmu w kategoriach postawy, nie zaś wyłącznie w kategoriach estetyki, pozwala rozpoznać ciągłość jego tradycji, dowodzi jego aktualności w kontekście wykorzystania strategii dadaistycznych do nieustającego negocjowania form pracy artystycznej⁹.

7 H. van den Berg, „Zobacz zobacz zobacz tutaj tutaj tutaj nic nic nic”. O niszczyielskiej kreatywności i kreatywnej obojętności jako utopijnym nihilizmie w sztuce dadaistycznej (zob. s. 20 w niniejszym katalogu).

8 H. Foster, *What's Neo about the Neo-Avant-Garde?*, „October” 1994, nr 70, s. 7.

9 Zob. H. Molesworth, *From Dada to Neo-Dada and Back Again*, „October” 2003, nr 105, s. 177–181.

Wystawa *DADA Impuls* jest też sama w sobie rodzajem eksperymentu. Obraz dadaizmu jest w niej bowiem konstruowany w odniesieniu do zawartości konkretnej kolekcji sztuki XX wieku stworzonej przez Egidia Marzonę. Połączenie idei dadaizmu i kolekcjonowania nie jest jednak przypadkowe. Archive Marzona, budowane przez czterdzieści lat, można postrzegać jako rodzaj spektakularnego kolażu, który jest wypadkową osobistej historii kolekcjonera i w którym obok tradycyjnie rozumianych, skończonych dzieł sztuki równie istotne są szkice, korespondencja, notatki, pocztówki, zaproszenia, katalogi wystaw, gazety i wszelkiego rodzaju archiwalia oraz akcydensy. Wreszcie – co stwierdza sam Egidio Marzona¹⁰ – archiwum staje się impulsem do budowania porządku, „obrazu epoki”, jak też wyrazem postawy anarchistycznej i reformatorskiej (choć to ostatnie może się wydawać paradoksalne). Ekspozycja *DADA Impuls* stanowi zarazem okazję do refleksji nad tym, w jaki sposób aspekty dadaizmu mogą objaśnić samą naturę kolekcjonowania.

Paulina Kurc-Maj, Paweł Polit

10 P. Kurc-Maj, P. Polit, *Radykalizm oparty o idee polityczne. Rozmowa z Egidio Marzona* (zob. s. 220–231 w niniejszym katalogu).

Hugo Ball (1886–1927)

- Hugo Ball w Cabaret Voltaire
/ Hugo Ball at Cabaret
Voltaire, 1916
fotografia czarno-biała,
papier fotograficzny / black
and white photography on
photopaper, 14.2 x 10 cm

Podczas wieczoru dada, który odbył się w Cabaret Voltaire 23 czerwca 1916 roku, Hugo Ball wystąpił w kubistycznym kostiumie zaprojektowanym wspólnie z Marcellem Janco. Usytuowany na niewielkim podium, artysta poruszał się, sztywno wyprostowany, kołysząc „skrzydłami” swojego wyklejonego „od wewnątrz purpurą, a na zewnątrz złotem” kołnierza, między pulpitemi muzycznymi, na których umieszczone były jego manuskrypty. W wypełnionej przez publiczność sali, modulując głosem oscylującym między „namaszczonej” recytacją i śpiewem kościelnym, zaprezentował wówczas, ku ekstatycznej reakcji słuchaczy, prawdopodobnie dwa poematy fonetyczne – *Gadji Beri Bimba* oraz *Karawane*. Wyrażały one – w kontekście I wojny światowej – „pragnienie rezygnacji z języka wyeksploatowanego do niemożliwości przez dziennikarstwo”.

Poezja fonetyczna, rozwijana w środowisku Cabaret Voltaire również przez Richarda Huelsenbecka, Marcela Janco i Tristana Tzarę, prezentowana przez nich niekiedy w formie recytacji symultanicznych, służyć miała, według Huelsenbecka, wytwarzaniu „rodzaju »pranastroju«, który jest już nie do osiągnięcia przy pomocy konwencjonalnej frazy”. Sam Ball zdawał się dostrzegać analogię między poematem fonetycznym a obrazem abstrakcyjnym; zainteresowany rozwijaniem „plastyczności” słowa, w wykładzie o Kandinskim wygłoszonym w 1917 roku uznał, że artyści „stali się twórcami nowych bytów naturalnych, które nie mają odpowiedników w znanym świecie. Tworzą oni obrazy, które nie są już imitacjami natury, lecz powiększeniem natury o nowe, dotąd nieznane zjawiska i tajemnice...”. Sformułowany przez Balla postulat wolności twórczej: „Wprowadzaj symetrie i rytmy zamiast zasad. Zaprzeczaj istniejącym porządkom świata” wydaje się dotyczyć zarówno poetów, jak i artystów.

→ Paweł Polit

78

During a Dada soirée that took place at the Cabaret Voltaire on June 23, 1916, Hugo Ball appeared in a Cubist costume co-designed with Marcel Janco. Standing on a small stage, the artist waved the “wings” of his cardboard costume, “scarlet inside, and gold outside,” navigating, stiff upright, between music stands on which were placed his manuscripts. In the tightly packed space, his voice oscillating between “solemn” recitation and “liturgical singing,” Ball presented, to the audience’s ecstatic reaction, probably two phonetic poems, *Gadji Beri Bimba* and *Karawane*. In the context of the First World War, the poems conveyed a desire to abandon a language “impossibly exploited by journalism.”

Phonetic poetry, practiced in the Cabaret Voltaire also by Richard Huelsenbeck, Marcel Janco, and Tristan Tzara, presented sometimes in the form of simultaneous recitations, was meant, according to Huelsenbeck, to produce “a kind of ‘pre-mood’ that is impossible to achieve with conventional phrasing.” Ball himself seemed aware of the analogy between phonetic poetry and abstract painting; interested in developing the “plasticity” of the word, he so characterised artists in a 1917 lecture on Kandinsky: “They become creators of new natural entities that have no counterpart in the known world. They create images that are no longer imitations of nature but an augmentation of nature by new, hitherto unknown appearances and mysteries.” Ball’s postulate of artistic freedom – “Introduce symmetries and rhythms instead of principles. Contradict the existing world orders” – seems to apply as much to poets as to artists.

→ Paweł Polit

79



John Cage (1912–1992)

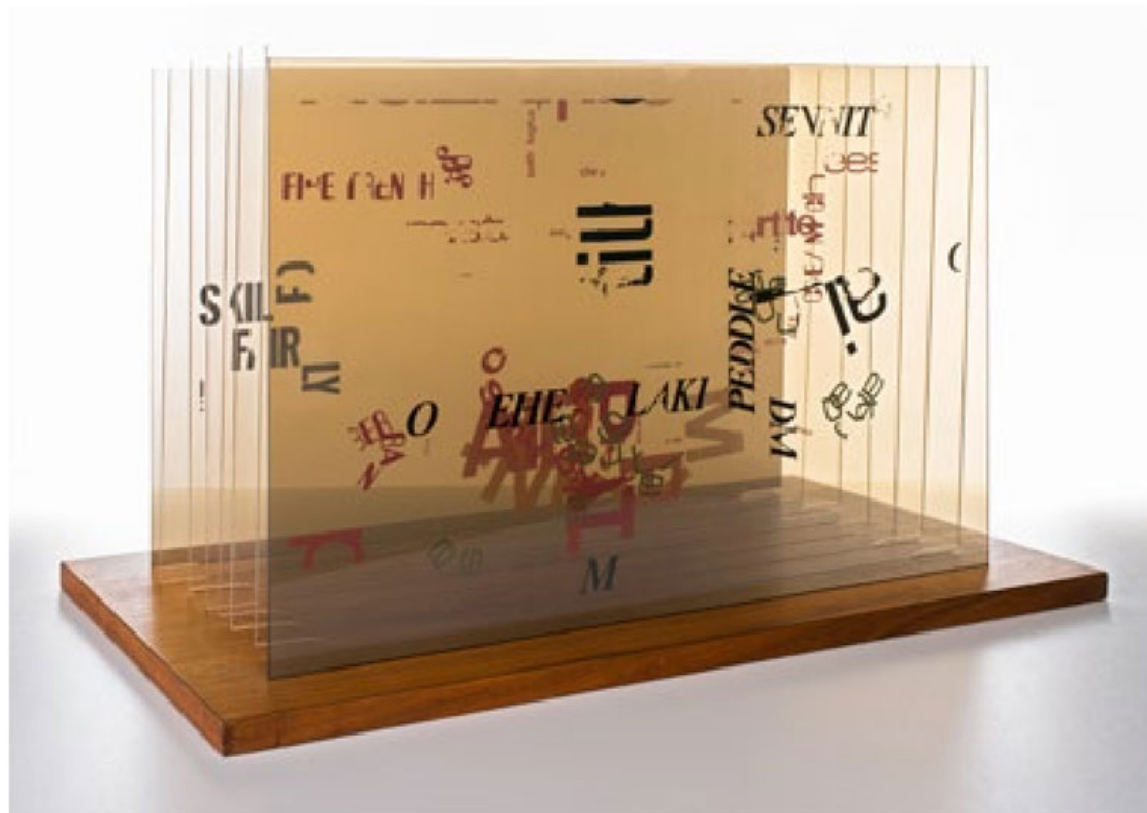
1. *Nie chcąc nic powiedzieć na temat Marcela (Pleksigram I–VIII) / Not Wanting to Say Anything About Marcel (Plexigram I–VIII)*, 1969 portfolio: 8 serigrafii, pleksiglas, drewno orzechowe / 8 screenprints on plexiglas, each on a walnut base 37 × 37 × 61 cm
2. serigrafia z *Nie chcąc nic powiedzieć na temat Marcela (Pleksigram I–VIII) / screenprint from: Not Wanting to Say Anything About Marcel (Plexigram I–VIII)*, 1969
3. plansza z cyklu *Sześćdziesiąt dwa mezostychy dotyczące Merce'a Cunninghama na głos bez akompaniamentu, przy użyciu mikrofonu / work from the series Sixty-Two Mesostics re Merce Cunningham for Voice Unaccompanied using Microphone* New York 1971: Henmar Press portfolio: druk, papier / print on paper, 36,7 × 29,8 cm

Poniekąd subiektywizm i ekspresja na rzecz modelu dzieła odwołującego się do prawidłowości losowych jest cechą wyróżniającą twórczość muzyczną i wizualną Johna Cage'a. Nastawienie to łączyło go z Marcelem Duchampem, który kierował się przypadkiem, ustalając strukturę dźwiękową swoich dwóch kompozycji muzycznych (1912–1915). Cage poświęcił Duchampowi, po jego śmierci, cykl „pleksigramów”, dla których swoistą instrukcją było oświadczenie Jaspera Johnsa (poproszonego o sformułowanie obituarium): „Nie chcę nic powiedzieć na temat Marcela”. W kompozycjach tych Cage posłużył się metodą losową – wybór słów lub ich fragmentów ze słownika, rodzaj i wielkość czcionek, rozmieszczenie i orientację znaków nadrukowanych na powierzchni ośmiu przezroczystych płyt pleksiglasu określały rzuty trzech monet zgodne z zasadami książki *I Ching*. O sposobie recepcji tych prac również decyduje przypadek; kolejność przezroczystych płyt umieszczonych w szczelinach drewnianego stojaka jest dowolna; znaki przemieszczają się względem siebie zależnie od ruchów odbiorcy. W pracy tej Cage składa swoisty hołd Duchampowi,

unikając wypowiednia się na jego temat i posługując się metodą twórczą bliską sposobowi myślenia nieżyjącego artysty.

Zmienne konfiguracje, tworzące się w omówionej pracy, przywodzą na myśl układy znaków w cyklu *Sześćdziesiąt dwa mezostychy dotyczące Merce'a Cunninghama*. Litery składające słowa lub sylaby w tych utworach są zindywidualizowane. Ich dobór z książki napisanej przez Cunninghama – wybitnego tancerza, partnera życiowego i współpracownika Cage'a – oraz z trzydziestu innych wskazanych przez niego publikacji, eksponujący na osi pionowej każdego z poematów imię i nazwisko tytułowej postaci (zgodnie ze strukturą mezostychu), również określa książka *I Ching*. Każdy z tych utworów, wyposażonych w niepowtarzalny kształt wizualny, przewidziany jest zarazem jako partytura wokalizy dopuszczającej dowolność interpretacji wielkości i kształtu każdej z liter. Prace z obu wymienionych cykli pokrewne są formule poezji optofonetycznej z okresu historycznego dadaizmu.

→ Paweł Polit



1.



2.



3.

As a composer and visual artist, John Cage eschewed subjectivism and individual expression on behalf of a randomness-informed model, a strategy he shared with Marcel Duchamp, who adopted a chance approach in defining the sonic structure of his two musical compositions (1912–1915). Following Duchamp's death, Cage devoted to him a series of “plexigrams,” their title taken from a comment by Jasper Johns who, when asked to write an obituary for the late French Dadaist, retorted: “I don't want to say anything about Marcel.” In the compositions, Cage used a random method: the selection of words or word fragments from a dictionary, the font and size of captions, and the placement and orientation of signs screen-printed onto the surface of eight transparent plexiglas panels were all decided by throwing three coins as prescribed in the book of *I Ching*. The reception of these works is also determined by chance: the plexiglas panels can be arranged in any way in the slits of the wooden rack; the signs change their relative position as the viewer moves. While avoiding any direct statements about Duchamp, Cage pays him homage here by employing an artistic method corresponding with the Dadaist's philosophy.

The variable configurations emerging in this work bring to mind the compositions of signs in the series *Sixty-Two Mesostics re Merce Cunningham*. The letters comprising words or syllables in these pieces are individualised; their selection from a book written by Cunningham – an outstanding dancer, Cage's partner and artistic collaborator – and from thirty-two other books chosen by him, displaying along the vertical axis of each of the poems the titular protagonist's name and surname (in keeping with the structure of the mesostic), is also determined by the *I Ching*. The pieces, each being visually unique, are also meant as scores for vocal performances allowing for the free interpretation of each letter's size and shape. Works from both of the series share an affinity with the optophonetic poetry formula of early Dadaism.

→ Paweł Polit

NUMÉRO SPÉCIAL
D'ART & DE POÉSIE

Adresser tout ce qui concerne
PROVERBE à M. PAUL EDUARD
3, rue Ordener, PARIS (XVIII)

PROVERBE

FEUILLE MENSUELLE

ÉCHANTILLON GRATUIT

Abonnements :
Édition ordinaire : 5 fr. par an
Édition de luxe : 15 fr. par an
(Tirage à 15 exemplaires)
Exemplaire N°

LA JEUNE FILLE

BRACELET DE LA VIE

ENTRE VOLEURS

Mais le jeu de l'archet
sur les trois bougies allumées
magistral le coffre aux bijoux...
Un gagnant
puis vient une ballade en l'absence
Le baladin est mort
au bout de sa chanson
Celine ARNAULD.

ÉCRIRE ENCORE

Tous les mots tournent et se pincent l'oreille vite
A l'effile un minuscule son barbe trop noire
Ce qu'on cherchait on le trouve au petit-matin
Le couvent d'argent écrit l'arc-en-ciel de sa vie
La lampe allumée en la fureur gloire du jour
Paul DERMÉE.

Pour les 22 numéros
DADA
abonnement à
LITTÉRATURE
100 exemplaires
37, Avenue Wagram (XVIII)
Abonnement : 10 francs par an

FRANCIS PICABIA

DÉTOUR PAR LE CIEL

enfant tenant un dérivatif de perles
craquelé des bulles qu'il a reçues pour sa communion
se joue le problème de la naissance sous forme d'une jolie
équation en de
hauteurs au fond de ses têtes
joue avec la prière de sa petite sœur qui est plus argentine
que la sienne
coudre les mauvais traitements
de 1 à 3
se multiplie à la façon des microbes de son être instantané
par anticipation celui qui se sépare de lui à des ailes
il passe aux belles bicyclettes
pendant la nuit
1919
André BRETON.

UNE

Une tristesse de mauvais temps, les
chairs bondissant de la foudre et du
vent, un ciel gris petit à la pluie,
on dit que la musique peut le senti-
ment.
Paul ELUARD.

THÉOPHILE

Dieu en habit caporal dit à Dieu en habit bourgeois
Qui
Les jumeaux en chapeau perles distent au vent perchoquet
Il y a un certain nombre de choses
Dieu en veste à pétales à Dieu en harpe acide
Je n'ai jamais vu Ni
G. RIBEMONT-DESSAIGNES.

GÉNUFLEXION

Où on voit tout et sa vie
on voit rien près de vous Marie
c'est la mort que dit l'indolence
abbé Philippe SOUPAULT.

FRANCIS PICABIA
Machine de bon mot

MACHINE DE BON MOT

OREILLE FATIGANTE

OPÉRA

LES SARRASINS

7.

ANTHOLOGIE DADA



Paraît sous la direction de TRISTAN TZARA
MOUVEMENT DADA
Zurich Seehof Schiffstrasse 28
Prix: 4 Frs

8.

DADAPHONE

dirigé par :
TRISTAN TZARA
32, Avenue Charles Floquet
Administration : 24, RUE SAINT PIERRE, ST. ANNE K&L

N° 7

PRIX :
1 FR. 50
PARIS
MARS 1920

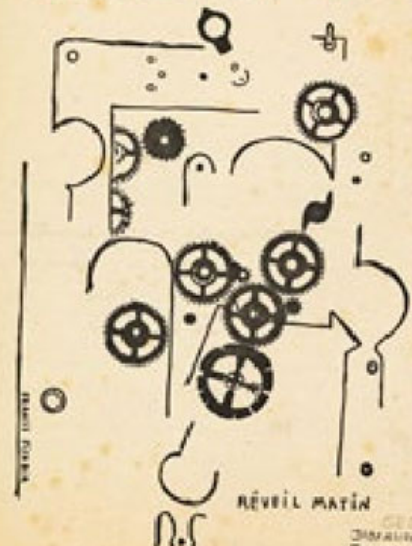
DAME!

LA CHAIR
QUI A TROP
SU
EST UN BON
MAGNÉTIQUE

TRISTAN TZARA

10.

DADA 4-5



RÉVEIL MATIN

38 MAISON DE LA
FERNET - Archiv
1919

9.

BULLETIN DADA

NATION DES INDÉPENDANTS
COURT PAYS DES CHAMP-ÉLYSÉES
Boulevard de la Chapelle
Paris 18

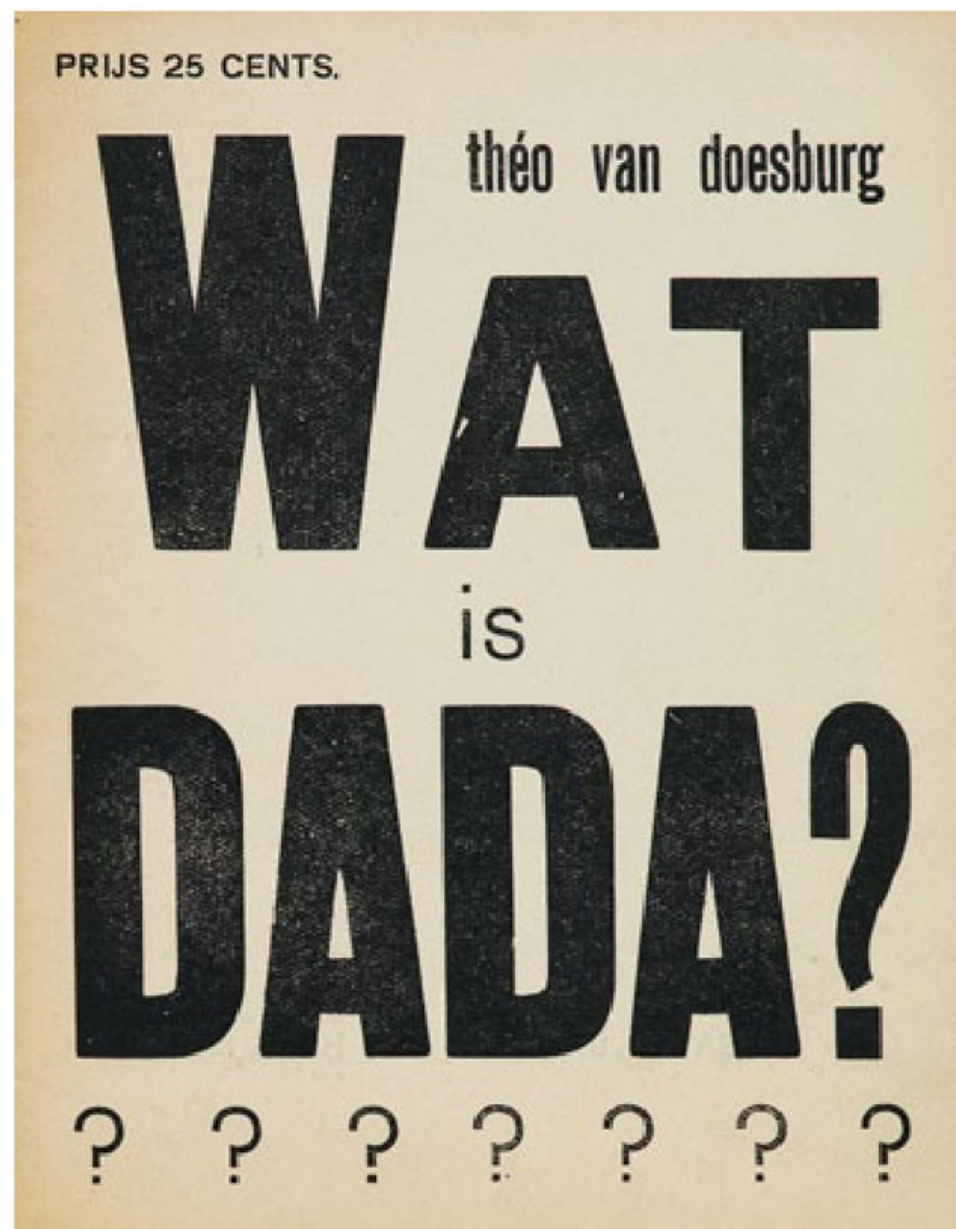
N° 6

Prix : 2 francs

écrire à
tristan
tzara
32,
Avenue
Charles
Floquet
Paris
(VII)

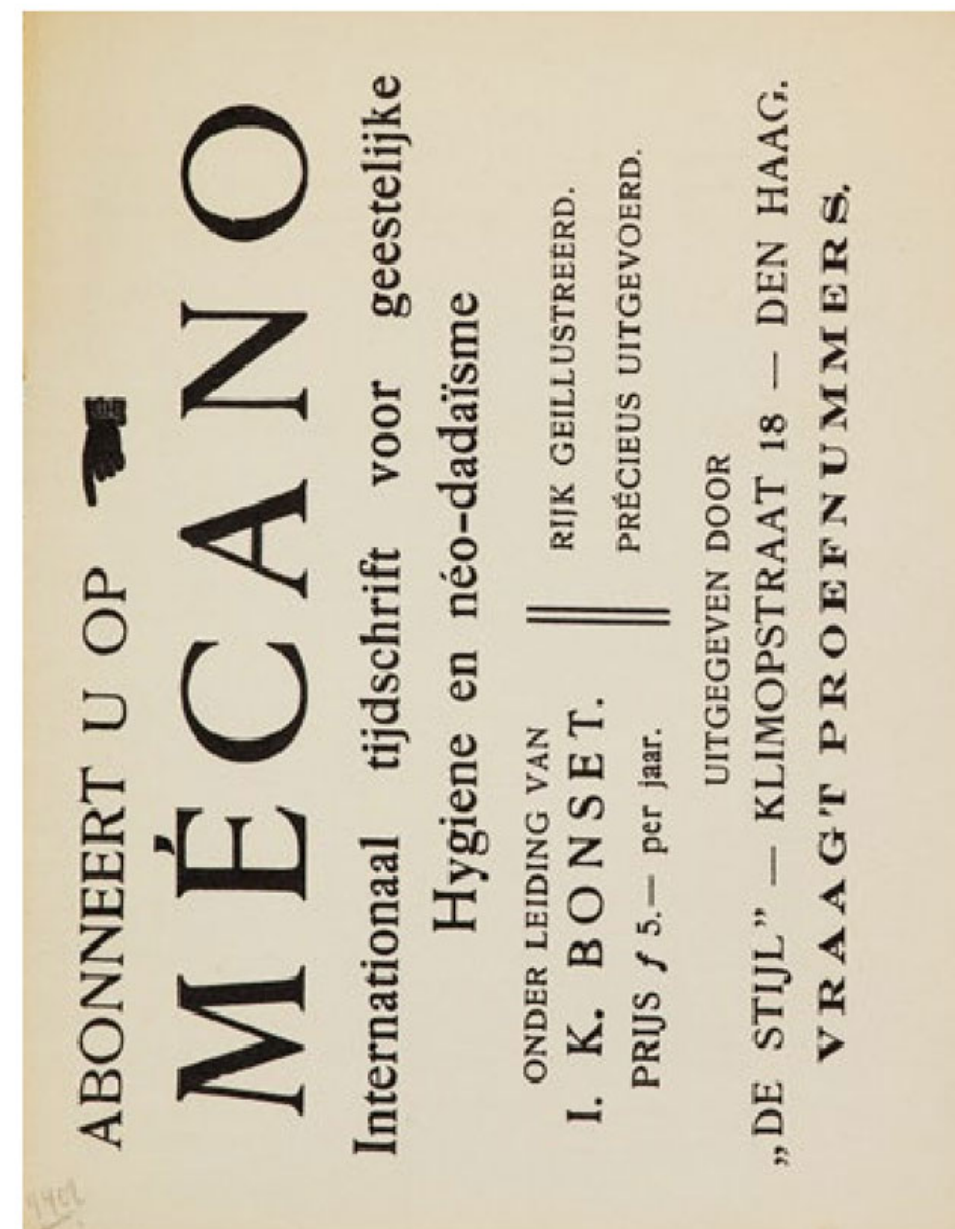
PROGRAMME de la
NATION DES
Mouvement Dada le 5 février 1920

11.

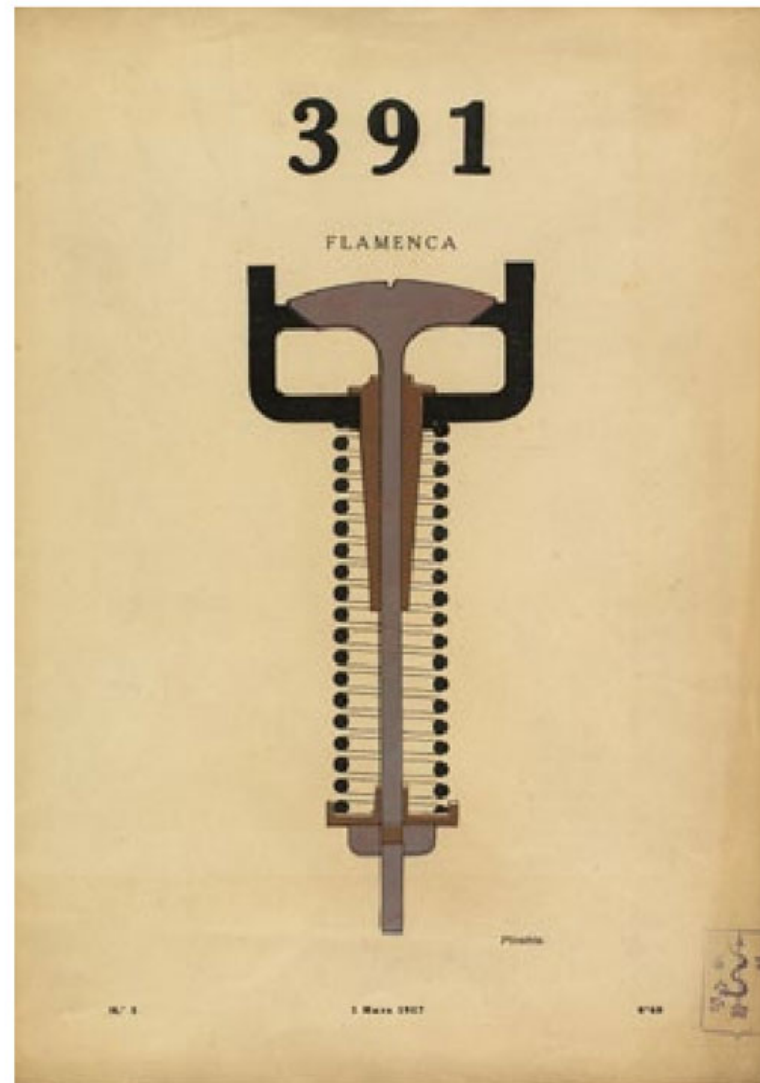


1.

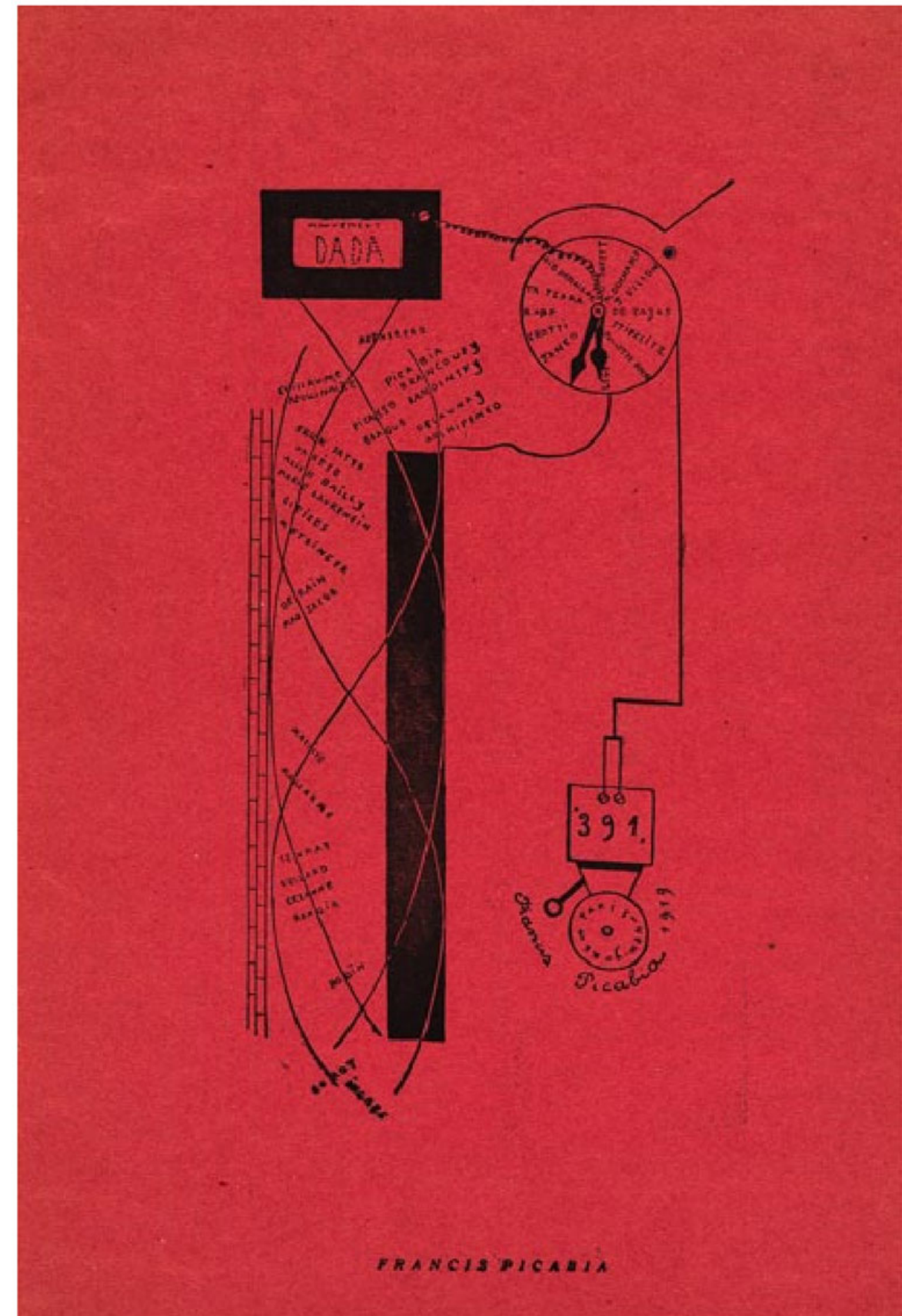
- 1 Theo van Doesburg (1883–1931)
Wat is Dada? / Czym jest Dada? / What Is Dada?
 Den Haag 1923: De Stijl
 okładka / cover
 litografia, papier / lithograph on paper, 15.6 x 12.3 cm
 Archive Marzona, Berlin
- 2 Theo van Doesburg (1883–1931)
Wat is Dada? / Czym jest Dada? / What Is Dada?
 ostatnia strona broszury / last page of the folder



2.



3.



4.