



ESSI SYREN

Vandalismia vai luokkataistelua?

Tradition ristiriitainen merkitys Weimarin tasavallan alkuvuosien poliittisissa ja kulttuurisissa mullistuksissa

Vaadimme kaikkia asettumaan historiallisten arvojen masokistista kunnioitusta, kulttuuria ja taidetta vastaan!
George Grosz & John Heartfield, "Kunstlump" (1920)

Vuotta 1918 ja sitä seuranneita vuosia voi monessa mielessä kutsua saksalaisen kulttuurin hulluiksi vuosiksi. Ensimmäisen maailmansodan aiheuttamat inhimilliset menetykset sekä taloudelliset ja kulttuuriset vaikutukset aiheuttivat kuohuntaa, joka lopulta johti vallankumoukseen marraskuussa 1918. Saksan yhteiskuntajärjestys muuttui keisarikunnasta perustuslailliseksi tasavallaksi, jonka ensimmäiset vuodet olivat sisä- ja ulkopoliittisesti sekä taloudellisesti räjähdysherkkiä. Yhteiskunnalliset muutokset politisoivat myös saksalaista taidekenttää ja kärjistikivät taiteilijoiden kannanottoja.

Käsittelen artikkelissani Berliinin dadan suhdetta saksalaisen kulttuurin ja taiteen traditioon Weimarin tasavallassa käydyssä *Kunstlump*-taidedebatissa. Poliittisesti viritetty keskustelu alkoi Dresdenin taideakatemian professorin, ekspressionisti Oskar Kokoschkan vetoamuksesta, jossa hän puolusti mestariteoksia poliittiselta kuohunnalta. Taustalla olivat oikeiston vallankaappausyritystä seuranneen yleislakon levottomuudet, joiden yhteydessä Zwingerin taidegalleriassa Dresdenissä esillä ollut Rubensin maalaus vaurioitui. Dadaistit George Grosz ja John Heartfield reagoivat vetoamukseen *Kunstlump*-pamfletillaan², joka julkaistiin kesällä 1920. Grosz ja Heartfield hyökkäsivät porvarillista taidetta vastaan ja olivat valmiit uhraamaan mestariteoksia, mikäli se oli välttämätöntä työväenluokan poliittisten päämäärien saavuttamiseksi. Dadaistien pamfletti synnytti aikalaismedioissa keskustelun taiteen poliittisuudesta ja taidetradition merkityksestä yhteiskunnassa.

Debatissa tiivistyy monia 1910- ja 1920-luvun keskustelunaiheita avantgardesuuntausten välisistä suhteista, taiteen poliittisuudesta ja kulttuurisesta ilmapiiristä. *Kunstlump*-debatissa artikuloituu näkemyksiä tradition merkityksestä ja tuhoamisesta suhteessa modernin aikakauden murrokseen ja perinteen rappeutumiseen. Käsittelem debattia ja sen suhdetta saksalaiseen taidetraditioon kahdesta erilaisesta historiallisesta perspektiivistä. Yhtäältä analysoin keskustelua aikalaismedioissa osana saksalaisen kulttuurin "hulluja vuosia", joita leimasi ensimmäisen maailmansodan ja vallankumouksen aiheuttama katkos poliittisessa järjestelmässä ja kulttuurissa ylipäätään. Tarkastelen debattia toisaalta myös osana pit-

käkestoista 1800-luvun taiteessa käynnistynyttä keskustelua saksalaisen kulttuurin kriisistä.

Kunstlump-pamfletista on muodostunut osa dadaan liittyvien tekstien kaanonin ja debattiin on usein viitattu yleisluontoisesti dadaismia käsittelevässä tutkimuskirjallisuudessa osana Berliinin dadan toimintaa³. Pamflettia on tarkastellut yksityiskohtaisesti muun muassa Brigit Doherty vuonna 2010 ilmestyneessä artikkelissaan, jossa hän käsittelee debatin teemoja taidehistoriallisesta näkökulmasta analysoimalla dadaistisia teoksia ja dadan uudenlaista teoskäsitystä. Doherty näkee dadaistien monttaasiin perustuvan teoskäsitelmän itsessään poliittisena eleenä, johon sekoittuu aikakauden puoluepoliittisia teemoja⁴. Debbie Lewer taas arvioi agitaattorin hahmoa ensimmäisen maailmansodan jälkeisessä saksalaisessa taiteessa ja analysoi vallankumouksellisen hurmostilan "marraskuun hengen" vaikutuksia taidekentällä⁵.

Kunstlump-pamfletin aiheuttamaa keskustelua ei ole kuitenkaan tarkasteltu osana 1800-luvun porvarillisen kulttuurin ja moderniteetin kritiikkiä, johon myös ekspressionistit ja dadaistit omalta osaltaan ottivat kantaa. Keskeinen kysymykseni onkin, millä tavoin aiemmat taidediskurssit ja niiden muodostama historiallinen jatkumo suhteutuivat ensimmäisen maailmansodan, vallankumouksen sekä avantgarden tuottamiin kulttuuriin ja poliittisiin katkoksiin saksalaisessa yhteiskuntakehityksessä.

Berliinin dada poliittisten mullistusten keskellä

Vuoden 1918 vallankumouksen seurauksena Saksan poliittinen järjestelmä vaihtui demokraattiseksi tasavallaksi,

jonka perustuslaki säädettiin elokuussa 1919. Vallankumouksellinen liikehdintä ja uusi poliittinen tilanne herättivät optimistisia odotuksia taiteessa. Joulukuun alussa 1918 ekspressionistit Max Pechstein ja César Klein perustivat *Novembergruppe*-taiteilijaryhmän, jonka tavoitteena oli määrittää uudenlaiset suuntaviivat taiteelle ja arkkitehtuurille Weimarin tasavallassa⁶. Ajatus yhteiskunnan uudistamisesta taiteen keinoin oli ollut jo sotaa edeltäneen ekspressionismin tavoitteena. Vuoden 1918 kontekstissa kulttuurinen murros sai uudenlaisen merkityksen, kun se rinnastettiin käynnissä olevaan poliittiseen vallankumoukseen.

Poliittinen tilanne oli kuitenkin vasemmistointellektuellien optimismista huolimatta monin tavoin ailahteleva. Uuden valtion syntyminen sai aikaan ristiriitoja ja kitkaa vasemmistossa, minkä seurauksena kommunistinen spartakistiryhmittymä irrottautui Saksan itsenäisestä sosiaalidemokraattisesta puolueesta⁷. Uusi puolue syvensi kommunistien ja sosiaalidemokraattien välistä kuilua⁸. Tulevaisuudennäkymiä synkensivät vasemmiston jakautumisen lisäksi poliittiset levottomuudet ja väkivalta, kuten kahden spartakistijohtajan Karl Liebknechtin ja Rosa Luxemburgin murhat tammikuussa 1919⁹. Weimarin tasavallan tilanne oli myös taloudellisesti epävakaa. Sota-ajan talous ei kasvanut samassa mittakaavassa kuin vuosisadan taitteen merkittävänä talouskasvun vuosina, ja tilanne heikkeni entisestään Versailles'n rauhansopimukseen sisältyneiden suurten sotakorvausten vuoksi¹⁰.

Poliittinen epävakaisuus näkyi myös saksalaisella taidelkentällä, jolle ilmestyi ensimmäisen maailmansodan myötä uusia provokatiivisia taiteilijaryhmittymiä. Ennen sotaa keskeisin suuntaus saksalaisessa kuvataiteessa ja kirjallisuudessa oli ekspressionismi, jonka rinnalle syntyi uudenlaista taiteellista toimintaa 1910-luvun puolivälin jälkeen¹¹. Saksalainen emigrantti Hugo Ball perusti yhdessä muutamien muiden taiteilijoiden kanssa vuonna 1916 Zürichiin dadaistisen Cabaret Voltairen, jonka radikaali ja provokatiivinen ohjelma koostui kokeellisesta äänirunoudesta, musiikista ja muista esityksistä¹². Dada levisi sodan loppupuolella Richard Huelsenbeckin mukana Zürichistä Saksaan¹³.

Berliinissä dada sai ensimmäisen kerran näkyvyyttä helmikuussa 1918 Neue Sezessionin salissa järjestetyssä tilaisuudessa¹⁴. Huelsenbeck piti tapahtumassa puheen, jossa toistui Zürichin dadan provokatiivinen eetos: ”Asioiden tulee törmätä toisiinsa: vielä ei kuljeta tarpeeksi synkkään suuntaan.”¹⁵ Varsinainen toiminta alkoi Berliinissä huhtikuussa 1918, kun dadaistit järjestivät Berliner Sezessionin tiloissa tapahtuman, jonka ohjelmassa oli muun muassa Huelsenbeckin luento dadaismista elämässä ja taiteessa sekä Else Hadwigerin dadaististen ja futurististen runojen lausuntaesitys. Myös George Grosz lausui omia säkeitään otsikolla *Sincopations*¹⁶. Berliinin Club Dadaksi nimetyn ryhmän toiminta koostui Zürichin Cabaret Voltairen tapaan tapahtumista, joissa luettiin manifesteja ja kokeellista runoutta¹⁷. Lisäksi dadaistit järjestivät kesällä 1920 huomiota saaneen näyt-

telyn Die erste internationale Dada-Messe. Tapahtumia oli kuitenkin harvakseltaan. Kokonaisuudessaan Berliinin dada oli melko löyhä taiteellinen yhteisö, jonka sisälle muodostui pienempiä ryhmittymiä, joista poliittisesti aktiivisimpia henkilöitä olivat George Grosz, John Heartfield sekä Heartfieldin veli, kustannustoimittaja Wieland Herzfelde¹⁸.

Weimarin tasavallan alkuvuosina Grosz tunnettiin erityisesti groteskeista litografoistaan, jotka kuvasivat suurkaupungin dekadenssia, prostituutiota, amputoituja sotaveteraaneja, yhteiskunnallista eriarvoisuutta ja väkivaltaa. John Heartfield, alkuperäiseltä nimeltään Helmuth Herzfeld, alkoi kehittää kollaasimaista fotomontaasitekniikkaansa. Grosz ja Heartfield tekivät tiivistä yhteistyötä Wieland Herzfelden kanssa. Herzfelde julkaisi dadaistien litografoita, fotomontaaseja ja tekstejä Malik-kustantamonsa lehdissä, joihin kuuluivat muun muassa dadajulkaisut *Jedermann sein eigener Fussball* ja *Die Pleite* sekä poliittisemmin painottunut *Der Gegner*¹⁹. Herzfelde pyrki edistämään kommunistista aatetta, ja hänellä oli kontakteja keskeisiin vasemmistointellektuelleihin. Kustantamon toiminta ei kuitenkaan missään vaiheessa ollut sitoutunut kommunistiseen puolueeseen tai muihin poliittisiin toimijoihin.²⁰

Groszin, Heartfieldin ja Herzfelden taipumus vastarintaan näkyi jo sodan aikana, vaikka heidän toimintansa sai puoluepoliittisia ulottuvuuksia vasta sodan jälkeen. Helmut Herzfeld vaihtoi nimensä John Heartfieldiksi kesäkuussa 1917 kritisoidakseen sotaa ja saksalaisten brittiläisvastaista propangandaa²¹. Heartfield ja terveydentilansa vuoksi asepalveluksesta vapautettu Grosz lähettivät sodan aikana Wieland Herzfeldelle rintamalle kollaasipostikortteja ja lahjalähettyksiä, jotka pilkkasivat patriottista ilmapiiriä. Heartfield pyrki löytämään myös toisenlaisia keinoja vastarintaan. Armeijan postilähettinä toimiessaan hän heitti systemaattisesti rintamalle suunnatun postin viemäriin ja vastusti näin tavoitetta kohottaa sotilaiden tunnelmaa kotirintamalta tulevilla lähetyksillä.²²

Heartfieldin, Herzfelden ja Groszin poliittinen toiminta muuttui vallankumouksellisen liikehdinnän myötä. He liittyivät ensimmäisten joukossa vastaperustettuun Saksan kommunistiseen puolueeseen, mikä merkitsi siirtymää sodanaikaisesta omaehtoisesta aktivismista järjestäytyneeseen poliittiseen toimintaan²³. Dadastien suhde kommunismiin ja puolueeseen ei kuitenkaan ollut yksiselitteinen ja ongelmaton, kuten *Kunstlump*-debatti osoittaa.

***Kunstlump*-debatti ja taidetradition merkitys**

Kunstlump-pamflettiin ja sitä seuranneeseen debattiin johtaneet poliittiset tapahtumat saivat alkunsa maaliskuussa 1920, kun äärioikeistolaiset *Freikorps*-joukot kaappasivat väliaikaisesti vallan valtaamalla hallituksen rakennukset Berliinissä. Reaktiona vallankaappausyritykseen ammattiliitot aloittivat kommunististen ja sosiaalidemokraattisten puolueiden tuella yleislakon, joka

”Taiteen kaanonin merkitys syntyi historiallisesta ulottuvuudesta, jolla oli vallankumouksen yhteiskunnallisista uudistuksista huolimatta arvoa myös tulevaisuudessa.”

näkyi laajana liikehdintänä ympäri Saksaa²⁴. Dresdenissä mielenosoitukset muuttuivat väkivaltaiseksi yhteenotoksi, jossa kuoli 59 ja haavoittui 150 henkeä. Kaupungin keskustassa ammuttiin sekaannuksen keskellä myös kohti Zwinger-museota. Yksi luodeista vahingoitti museon kokoelmiin kuuluvaa Peter Paul Rubensin *Batseba*-maalausta. Tapahtumasta järkyttyneenä ekspressionisti Oskar Kokoschka kirjoitti vetoomuksen, jossa hän pyysi konfliktin osapuolia suojelemaan maalaustaiteen mestariteoksia poliittiselta kuohunnalta. Kokoschka ei ottanut kantaa poliittiseen tilanteeseen, vaan vetosi kaikkiin osapuoliin taideteosten säilyttämiseksi. Vetoamus julkaistiin useissa saksalaisissa sanomalehdissä²⁵.

Muutamia päiviä myöhemmin Grosz ja Heartfield kirjoittivat vastalauseena pamfletin, jossa he kritisoivat Kokoschkaa mestariteosten asettamisesta ihmishenkiä tärkeämpään asemaan. Porvaristo, johon Kokoschka Groszin ja Heartfieldin mukaan kuului, oli panssaroitunut työväenluokkaa vastaan nostamalla jalustalle teoksia, jotka eivät enää puhutteleet aikalaisia. Mestarteokset toimivat heidän mukaansa lähinnä porvariston sijoituskohteena, joilla ei lopulta ole merkitystä luokkataistelua käyväälle työväenluokalle.²⁶ Muutamien sivujen mittainen pamfletti päättyi mestariteosten kunnioittamista ja taiteen kaanonin vastustaviin iskulauseisiin. Grosz ja Heartfield toivoivat lopuksi, että luodit päätyisivät mieluummin taidemuseoihin kuin köyhän työväenluokan kortteleihin. Pamfletti julkaistiin Herzfelden Malik-kustantamon *Der Gegner* -lehdessä huhtikuussa 1920.

Pamfletin ilmestymisen jälkeen kulttuuritoimittaja Gertrud Alexander julkaisi 9.6.1920 Saksan kommunistisen puolueen KPD:n *Die Rote Fahne* -lehdessä artikkelin, jossa hän argumentoi taiteen tradition säilyttämisen puolesta. Alexander jakoi Groszin ja Heartfieldin ajatuksen ihmiselämästä taideteoksia tärkeämpänä arvona, eikä hän myöskään puolustanut Kokoschkaa.

Alexander ei kuitenkaan voinut hyväksyä dadaistien käyttämää tuhoamiseen tähtäävää retoriikkaa. Hänen mukaansa sortoon perustuvassa yhteiskunnassa syntyneillä taideteoksilla oli kaikesta huolimatta merkityksensä tulevaisuuden kommunistisessa yhteiskunnassa, minkä vuoksi hän kritisoi voimakkaasti dadaistien välinpitämättömyyttä ja vihamielistä suhdetta kulttuuriperintöön. Taiteen kaanonin merkitys syntyi hänen mukaansa historiallisesta ulottuvuudesta, jolla oli vallankumouksen yhteiskunnallisista uudistuksista huolimatta arvoa myös tulevaisuudessa.²⁷

Alexanderin vastine herätti keskustelua siitä, millainen merkitys porvarilliseksi mielletylle kaanonilla ja mestariteoksilla oli proletariaatille. Pamfletin julkaisseen Malik-kustantamon edustaja Julian Gumperz²⁸ kirjoitti Groszin ja Heartfieldin puolesta *Die Rote Fahne* -lehteen 22.6.1920 puolustuspuheenvuoron, jossa hän kritisoi Alexanderia kärjistetystä tulkinnasta ja pyrki lieventämään Groszin ja Heartfieldin kantoja taideteosten tuhoamisesta. Gumperz korosti artikkelissaan, että uudenlaisen työläisten kulttuurin tuli ensisijaisesti syntyä työväenluokan keskuudessa eikä aiemman kulttuuritradition periaatteiden mukaisesti.²⁹

Die Rote Fahnen toimitus ei kuitenkaan ollut halukas jatkamaan keskustelua työväenluokan taiteesta tai porvarilliseksi mielletyn tradition merkityksestä. Gumperzin puolustuspuheenvuoroa edelsi toimituksen lyhyt kommentti, jossa todettiin, ettei lehti ollut oikea foorumi asian käsittelyyn. Toimituksen mukaan kulttuuripoliittinen keskustelu ei ollut tärkeää vallankumouksellisessa politiikassa, jonka tavoitteet olivat laajemmissa yhteiskunnallisissa muutoksissa. Lehdessä kuitenkin julkaistiin 23.6.1920 Gumperzin puheenvuoroa kommentoiva vastine, jossa Alexander jatkoi kritiikkiään dadaistien pamflettia kohtaan. Hänen mukaansa Groszin ja Heartfieldin mestariteosten tuhoamiseen tähtäävät iskulauseet

ovat luokkataistelun sijaan puhdasta vandalismia. Jo aiemmin Alexander oli tunnettu kriittisestä suhtautumisesta avantgardeen, mikä korostui erityisesti hänen viimeisessä vastineessaan. Alexanderille ekspressionismi, dada ja muut modernit taidesuuntaukset edustivat rapioilmiöitä, joiden vallankumouksellisuus oli pelkästään näennäistä. Mestari-teoksilla taas oli hänen mukaansa pysyvä arvo ihmisyyden dokumentteina.³⁰

Lopulta keskustelu päättyi toimituksen edustaja August Thalheimerin lyhyeen artikkeliin, jossa hän linjasi lehden näkökulman keskusteluun. Proletariaatin tehtävänä ei ollut taiteen tradition tuhoaminen, vaan destruktiivinen suhde kulttuuriperintöön oli hänen mukaansa pikemminkin porvarillista. Proletariaatti ei hänen mukaansa pysty luomaan uutta työväenkulttuuria luokkataistelun keskellä, mutta kulttuuriperinnön halluunotto ja sen kehittäminen tukivat edistyksestä poliittista toimintaa. Thalheimer siis puolusti kommentaarissaan Alexanderin taidekäsitteitä ja linjasi näin lehden kriittisen näkökulman dadaismiin.³¹

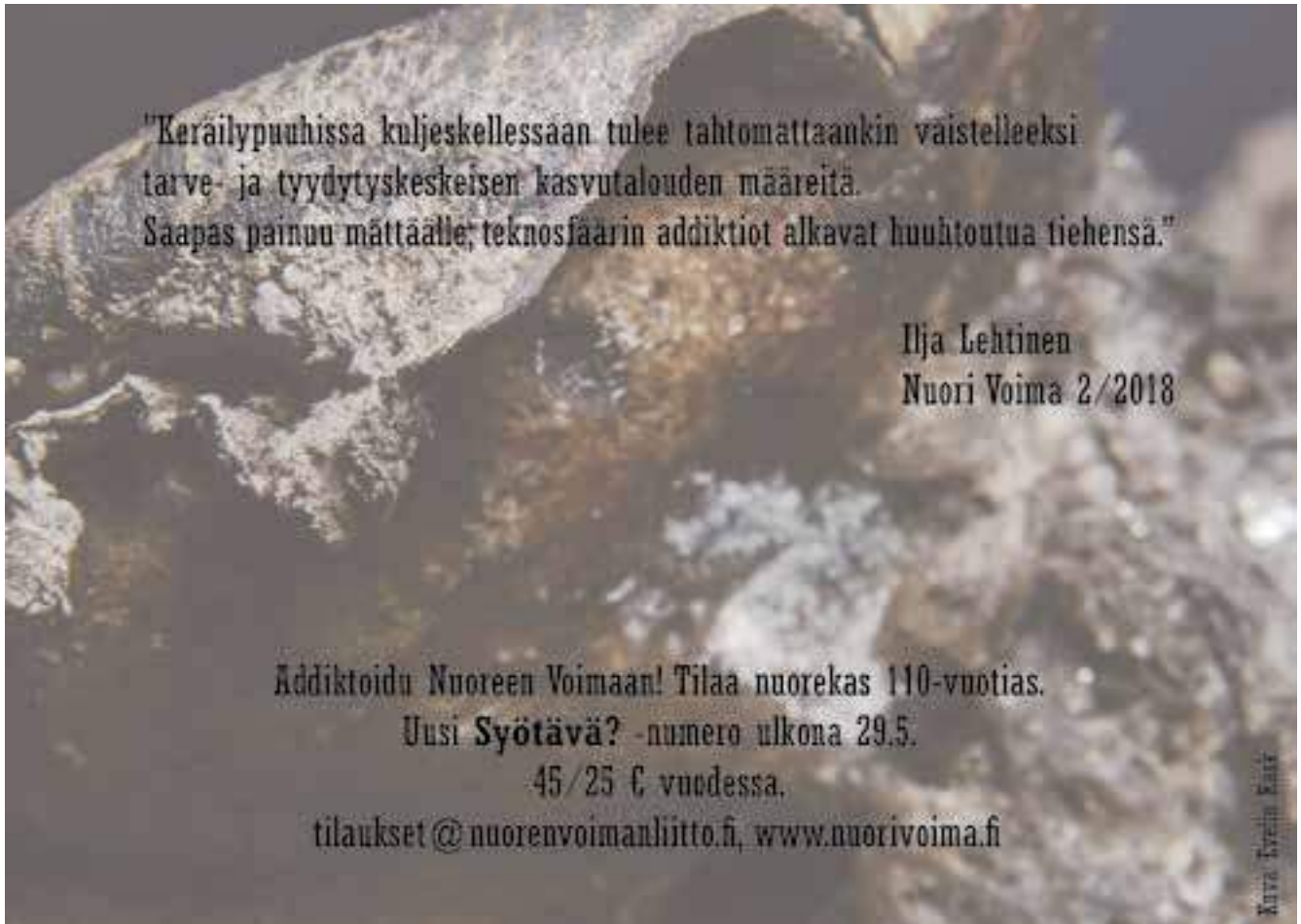
Dadaistien pamfletti oli tietoista provokaatiota, mikä näkyi käsitteellisissä yksinkertaistuksissa. Vaikka dadaistit olivat valmiita luopumaan kanonisoiduista menneiden vuosisatojen taideteoksista, kritiikin kärki osui ensisijaisesti saksalaiseen porvarilliseen kulttuuriin.

Alexander tarttui Groszin ja Heartfieldin implisiittiseen näkemykseen, joka samasti porvarillisen kult-

tuurin ja kanonisoidun taidetradition. Hän käytti vastaargumentissaan esimerkkinä Vincent van Goghia, joka ei elinaikanaan kuulunut porvarilliseen keskiluokkaan, vaikka hänen tuotantonsa oli sittemmin liitetty mestari-teosten kaanoniin.³²

Groszin ja Heartfieldin pamfletti jäi heidän ainoaksi puheenvuorokseen debatissa, eivätkä he osallistuneet *Die Rote Fabne* -lehdessä käytyyn keskusteluun. Samankaltaiset teemat nousivat kuitenkin esille dadaistien Die erste Internationale Dada-Messe -näyttelyssä kesällä 1920. Näyttely, joka järjestettiin Otto Burchardin taidegalleriassa Berliinissä, koostui pääsääntöisesti erilaisista kollaaseista, iskulauseita sisältävistä julisteista sekä dadaistisista esineistä. Yksi esillä olleista teoksista oli Groszin ja Heartfieldin veistos *Der wildgewordene Spiesser Heartfield* ("Villiintynyt poroporvari Heartfield"), jonka nimi viittasi Alexanderin vastineeseen. Alexander kritisoi viimeisessä vastineessaan dadaisteja todellisuuspakoudesta ja syytti Gumperzia, Groszia ja Heartfieldia villiintyneen porvarin pelosta.³³

Groszin ja Heartfieldin teos rakentui mallinukesta, jonka toinen jalka oli korvattu proteesilla, toinen käsi pienellä pistoolilla ja pää hehkulampulla. Hahmon rintaan oli kiinnitetty haarukka ja veitsi sekä sotamitalin mieleen tuova esine. Erilaisista esineistä kootun teoksen elementit, kuten proteesit, kunniamerkit ja ase, olivat tuttua aikalaiskuvastoa, jota Grosz kuvasi myös grotes-



keissa piirroksissaan suurkaupungeista. Brigit Dohertyn mukaan teoksessa tiivistyy dadan poliittisuuden ydin. Dadaistit määrittivät itsensä diletanttien esijoukoiksi, joiden perustana toimi ironinen identifioutuminen militaristin hahmoon ja pikkuporvarilliseen vallankumouksellisuuteen. Diletantismien parodinen jäljittely osaltaan demokratisoi taiteen tekemisen ja katsomisen tapoja destruktiivisuudellaan³⁴. Provokatiivinen näyttely sai huomiota mediassa, myös *Die Rote Fahne* -lehdessä. Gertrud Alexander jatkoi dadakritiikkiään arvostelemalla näyttelyä sisällöllisestä pienuudesta suhteessa proletariaatin vapaustaisteluun, ”jossa todella on kyse porvarillisen yhteiskunnan tuhoamisesta”³⁵.

Dadan ja ekspressionismin poliittisuus

Dadaisteille oli ominaista pyrkiä erottautumaan uudeksi sukupolveksi muista aikakauden taidesuuntauksista, erityisesti ekspressionismista. Muun muassa Raoul Hausmann kritisoï pamfletissaan ekspressionisteja sulkeutuneesta asenteesta ympäröivään maailmaan sekä turhasta psykologisoinnista, jolla ei enää ollut poliittista tai kulttuurista merkitystä sodanjälkeisessä yhteiskunnassa.³⁶ Vaikka dadaistit halusivat profiloitua omaksi ryhmäkseen, monilla oli kuitenkin sidoksia muihin suuntauksiin, myös kritisoimaansa ekspressionismiin.³⁷ Esimerkiksi Wieland Herzfelde oli tiiviisti yhteydessä ekspressionisti Else Lasker-Schüleriin. Herzfelde muun muassa nimesi kustantamonsa Lasker-Schülerin *Der Malik* -teoksen (1919) mukaan³⁸.

Heartfield ja Grosz oletettavasti liittyvät ekspressionistiseen *Novembergruppe*en vallankumouksellisen liikehdinnän alkuhuumassa vuoden 1918 ja 1919 vaihteessa³⁹. Grosz kuitenkin allekirjoitti vuonna 1920 *Der Gegner* -lehdessä julkaistun ryhmää vastustaneen avoimen kirjeen ”Offener Brief an die Novembergruppe”. Allekirjoittajat kritisoivat *Novembergruppen* taiteilijoita, jotka eivät olleet elitistisestä positioistaan valmiita osallistumaan vallankumoukselliseen toimintaan⁴⁰. Kirjeessä toistuvat samankaltainen etabloituneiden taiteilijoiden kritiikki kuin *Kunstlump*-pamfletissa, joskin vähemmän kärkevässä muodossa. Avoin kirje on pamfletin tavoin esimerkki murroksesta saksalaisella taidekentällä. Uusien taiteilijasukupolvien mukaan taidekentän vallankumous ei tapahtunut estetiikassa vaan politiikassa.

Berliinin dadan suhde ekspressionismiin on kuitenkin monipolvisempi, eikä dadaistien ekspressionismikritiikki selity pelkällä sukupolvierolla. Monet ekspressionisteista, kuten Dresdenin taideakatemian professorina toiminut Kokoschka, olivat saavuttaneet suhteellisen vakiintuneen aseman saksalaisissa taideinstituutioissa 1920-luvulle tultaessa. Weimarin tasavallassa luotiin pohjaa uudennaiselle julkisesti tuetun taiteen mallille, johon lukeutui muun muassa kaupunginteatterijärjestelmä.⁴¹ Ekspressionismi suuntauksena nähtiin tarpeeksi etabloituneena, jotta taidemaalari Karl Schmidt-Rottluffia voitiin pyytää suunnittelemaan luonnos Saksan tasavallan uudeksi kotkasyMBOLIKSI.⁴²

Toisin kuin monet ekspressionisteista, dadaistit toimivat virallisten taideinstituutioiden ulkopuolella. Vastakkainasetteluun, provokaatioon ja katkokseen perustuva dadaistinen ajattelu reagoi kuitenkin taidekentän diskursseihin ja asettui näin osaksi saksalaista taidekeskustelua, jonka juuret ylsivät 1800-luvun lopun kulttuurikritiikkiin. Dekadenssi, modernin kulttuurin rappio ja irrationaalisuus olivat keskeisiä teemoja etenkin kirjallisuuden ekspressionismissa. Seth Taylor analysoi ekspressionistien kulttuurikritiikkiä tarkastelemalla vasemmistolaisten ekspressionistien tulkintoja Friedrich Nietzschen filosofiasta 1910-luvulla.⁴³ Vilhelmiinistä 1800-luvun lopun saksalaista yhteiskuntaa leimasi modernisaatio, joka näkyi voimakkaana talouskasvuna, teollistumisena, kaupungistumisena, yhteiskunnan laajempänä rationalisoinnina ja tieteen positivismina. Saksalaisissa ruhtinas- ja kuningaskunnissa alkoi kehittyä 1700- ja 1800-luvun vaihteessa porvarillinen kulttuuri, joka leimasi vuonna 1871 perustetun Saksan keisarikunnan kulttuurielämää yhä ennen ensimmäistä maailmansotaa. Nietzsche kirjoitti kriittiseen sävyyn saksalaisesta kulttuurista 1800-luvun viimeisinä vuosikymmeninä. Kulttuurikritiikkiä jatkoivat myöhemmin ekspressionistit ja dadaistit.

Porvarillinen kulttuuri ja sen edustamat arvot ovat itsessään hyvin laaja ja monimuotoinen kulttuurinen kokonaisuus, minkä vuoksi ilmiön yksiselitteinen määrittäminen on hankalaa. Manfred Hettling ja Stefan-Ludwig Hoffmann nostavat kuitenkin esille kaksi merkittävää arvoa, jotka leimasivat saksalaista porvarillista kulttuuria 1800-luvulla. Porvaristolle oli tärkeää yleisivistykseen tähtäävä koulutus (*Bildung*), jonka ensisijaisena tavoitteena oli yksilön kehittäminen, ei niinkään muodollinen koulutus (*Ausbildung*). Lisäksi saksalainen keskiluokka korosti emotionaalista yksilöllisyyttä, mikä heijastui muun muassa aikalaisten rakkaus- ja parisuhdekäsitykseen⁴⁴. Vaikka 1800-luvun lopun saksalainen sivistysporvaristo (*Bildungsbürgertum*) hyötyi taloudellisesti Saksan keisarikunnan kasvunvuosista, sivistys ja kulttuurintuntemus koettiin merkittävämmiksi arvoiksi kuin varallisuuden tavoittelu. Taiteen ja kirjallisuuden kaanonin tuntemus oli merkittävä osa porvarillista kulttuuria.

Saksalaisen kulttuurin arvoihin vaikutti myös Saksan keisarikunnan perustaminen vuonna 1871 Preussin kuningaskunnan johdolla. Preussilaiseen kulttuuriin yhdistetty kurinalaisuus nousi tärkeäksi yhteiskunnalliseksi arvoksi. George Grosz kuvaa elämäkerrassaan *Ein kleines Ja und ein großes Nein* lapsuutensa kouluinstituutiota ja kurimentaliteettia varsin negatiiviseen sävyyn⁴⁵. Groszin elämäkerta julkaistiin vuonna 1955, joten hän tarkasteli 1900-luvun alkua vuosikymmenten etäisyyden päästä. Samankaltaisia kriittisiä huomioita preussilaisesta kulttuurista oli kuitenkin jo Hugo Ballin päiväkirjassa, joka julkaistiin vuonna 1927 Ballin itsensä editoimana⁴⁶.

Monet taiteilijat ja intellektuellit näkivät oman aikakautensa kulttuurin ongelmallisena. Modernisaatiokritiikki sai vuosisadan taitteessa aikaan nietzscheläisen aallon vasemmistointellektuellien ja 1910-luvun ekspres-

”Työväenluokan poliittiset tavoitteet menivät taiteen tradition säilyttämisen edelle.”

sionistien keskuudessa⁴⁷. Nietzschen tiedekriittinen, irrationaalisia piirteitä sisältävä filosofia sopi erityisen hyvin 1900-luvun alun kulttuurikriitikkojen näkemykseen yhteiskunnallisesta dekadenssista. Esimerkiksi Hugo Ball valmisteli ennen dadakauttaan Nietzscheä käsittelevää väitöskirjaa, joka jäi lopulta kesken hänen teatterioipintojensa vuoksi. Kulttuurikriitikki ja Nietzschen filosofian teemat toistuivat hänen myöhemmässä tuotannossaan, jossa hän kritisoi voimakkaasti saksalaista ja erityisesti luterilaista kulttuuria.⁴⁸

Berliinin dadaistit osallistuivat samaan kulttuurikriittiseen keskusteluun, tosin poliittisemmin kuin ekspressionistit. Siinä missä ekspressionistit pyrkivät löytämään emansipatorisia käytäntöjä estetiikasta ja taiteesta, Grosz ja Heartfield ottivat puoluepoliittisesti kantaa yhteiskunnallisiin tapahtumiin ja hyökkäsivät suoraan taiteen kaanonin vastaan. Heille taiteen traditio oli ensisijaisesti porvarillinen luomus eikä ainoastaan yksittäisten eri aikakausilta peräisin olevien teosten sarja. Groszin ja Heartfieldin pamfletissa työväenluokan poliittiset tavoitteet menivät taiteen tradition vaalimisen edelle.

Vaikka Groszin, Heartfieldin ja Herzfelden toiminta ensimmäisen maailmansodan jälkeisinä vuosina vaikuttaa pintapuolisesti tarkasteltuna agitaatiolta, heidän poliittinen sitoutuneisuutensa ei ollut yksiselitteistä. Grosz ja Heartfield julkaisivat poliittisesti sitoutumattomalla Malik-kustantamolla. Kommunistisen puolueen suhde dadaan oli yhtä ongelmallinen, kuten jo puolueen virallisen lehden linjaus osoitti. Avantgardistiset suuntauokset olivat ylipäättään hankala aihe kommunisteille. Leninin vasemmistolaista radikalismia käsittelevän tekstin saksannos ”Der ’Radikalismus’ die Kinderkrankheit des Kommunismus” oli levinnyt laajalle Saksassa kesään 1920 mennessä. Lenin rinnasti kirjoituksessaan avantgarden kommunismia vaivaavaan radikalismiin lastentautiin. Kriitikin seurauksena monet avantgarde-

taiteilijat jättivät Liebknechtin perustaman kommunistisen puolueen KPD:n ja siirtyivät vasta perustettuun Saksan kommunistiseen työväenpuolueeseen (KAPD), joka pyrki houkuttelemaan taiteilijoita puoleensa KPD:n linjasta poikkeavalla kulttuuripolitiikalla. Myös Grosz osallistui KAPD:n tapaamisiin, mutta pysyi kuitenkin KPD:n jäsenenä.⁴⁹ Puoluejäsenyydestään huolimatta Groszin ja Heartfieldin poliittinen identiteetti häilyi poliittisten murrosten keskellä, eikä Berliinin dada kommunistisesta painotuksestaan huolimatta löytänyt pysyvää paikkaansa saksalaisen vasemmiston poliittisella kartalla.

Anarkistisen eetoksensa vuoksi dada on avantgarden tutkimuksessa ajoittain yhdistetty myös poliittiseen anarkismiin. Zürichin dadassa toiminut Ball oli kiinnostunut erityisesti Mihail Bakuninin anarkismista, ja hän myös luonnosteli Bakuninia käsittelevää teosta, joka ei kuitenkaan lopulta valmistunut⁵⁰. Berliinin dadaistien pamfleteissa tai muissa teksteissä ei ole viitteitä anarkismin teorioihin. Seth Taylor jakaa dadaistit poliittiselta vakaukseltaan kahteen ryhmään, marxisteihin ja anarkokommunisteihin, joihin lukeutui muun muassa Raoul Hausmann⁵¹. Grosz ja Heartfield olivat poliittisesti marxistisen aatteen kannattajia vaikka eivät kuuluneetkaan puoluepoliittiseen sisäpiiriin.

Dada ei ollut suoranaisesti myöskään populaarikulttuuria tai työväenkulttuuria. Dadaistit lainasivat kollasiteeksiinsa visuaalisia elementtejä populaarikulttuurista, mutta tekivät silti taidetta⁵². Kulttuuriperinnön murros herätti keskustelua 1800-luvun lopulta eteenpäin, kun futurismi, ekspressionismi ja muut avantgardistiset suuntauokset uudistivat taidetta. Samaan aikaan litografia, valokuva ja elokuva muuttivat visuaalista kulttuuria radikaalisti. Walter Benjamin käsittelee kulttuurin murrosta esseessään ”Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit” (1936), jossa hän myös kritisoi dadaismia. Benjaminin mukaan dada imitoi

elokuvan fysiologista shokkiefektiä, joka itsessään sisältyi liikkuvan kuvan tekniikkaan ja montaasiin. Dada kuitenkin epäonnistui kulttuurin uudistamisessa keskittyessään moraaliseen shokeeraamiseen. Benjamin totesikin: ”Ennen elokuvan läpimurtoa dadaistit yrittivät tapahtumissaan saada yleisössä aikaan liikehdintää, jota Chaplin herätti myöhemmin luontevammalla tavalla.”⁵³ Poliittisuus, joka Benjaminin mukaan liittyi valokuvan ja elokuvan tekniseen uusinnettavuuteen ja sen mahdollistamaan massakulttuuriin, menetti tässä tulkinnassa ”turhan” provokaation vuoksi terävimmän kärkensä dadaistisessa toiminnassa.

Traditio ja poliittisen taiteen ongelmat

Berliinin dada erottautui monessa mielessä 1910- ja 1920-lukujen taitteen kulttuurisista ja poliittisista ilmiöistä ja sijoittui yhteiskunnan marginaaliin. *Kunstlump*-pamfletin aiheuttama debatti jäi lopulta yhteiskunnallisilta vaikutuksiltaan vaisuksi, eikä keskustelulla ollut juurikaan vaikutusta kulttuuripolitiikkaan tai konkreettiseen taidekokoelmien hallinnointiin. Mikäli pamflettia ei olisi myöhemmin kanonisoitu yhdeksi Berliinin dadan keskeisistä manifesteista, myös tutkimuksellinen huomio olisi todennäköisesti jäänyt vähemmälle. Vähäisistä vaikutuksistaan huolimatta pamfletti ja sen synnyttämä keskustelu ovat lähemmän tarkastelun arvoisia, sillä debatti kuvaa hyvin Saksan ”hullujen vuosien” kulttuurista ja poliittista ilmapiiriä.

Dada on usein tulkittu reaktioksi ensimmäiseen maailmansotaan ja sen aiheuttamiin henkisiin, taloudellisiin ja kulttuurisiin muutoksiin. Sodan vaikutus dadaan oli kiistämätön, ja dadaistit myös itse korostivat taiteellisen toimintansa kontekstisidonnaisuutta. Manifestinsa alussa Berliinin Club Dadan jäsenet totesivat, että taide on toimintamalleiltaan ja suuntauksiltaan kontekstisidonnaista ja taiteilijat aikakautensa luomuksia⁵⁴. Ensimmäinen maailmansota muutti näkökulmaa aiempaan kulttuuriperintöön radikaalisti. Benjamin kiinnitti huomiota perinteen merkityksen muuttumiseen ”Kokemus ja köyhyys” -esseessään (1933). Modernin kehityksen tuhovoimaisena tiivistymänä ensimmäinen maailmansota muutti saksalaista kulttuuria tekemällä tyhjäksi kokemustiedon, joka aiemmin periytyi sukupolvelta toiselle viisauksien, sananlaskujen ja tarinoiden muodossa. Sota oli itsessään kokemus, joka ei kuitenkaan traumaattisuutensa vuoksi ollut enää välitettävissä tuleville sukupolville.⁵⁵ Sota radikalisoi poliittisten ryhmittymien lisäksi myös taidekenttää, jolla dadaistien provokaatiot saivat paljon näkyvyyttä.

Avantgarden teoreetikko Peter Bürgerin mukaan dadan keskeinen tavoite oli taiteen irrottaminen instituutioista ja palauttaminen elämäkäytäntöihin. Tämä pyrkimys näkyi muun muassa uudenslaisessa kollektiivisessa taiteen vastaanotossa, jossa kabareemuotoinen lausunta korvasi kirjallisuuden lukemisen yksin⁵⁶. Bürgerin näkemys kuvaa hyvin dadan sijoittumista politiikkaan ja taiteeseen. Poliittisuudestaan huolimatta dada jäi puolue-

poliittisten sisäpiirien ulkopuolelle ja jättäytyi tietoisesti etäälle myös taiteen instituutioista. Populaarikulttuurin näkökulmasta avantgarde, sananmukaisesti etujoukko, oli jo itsessään marginaalista ja elitististä. Bürgerin ajatus taiteen palauttamisesta elämäkäytäntöihin kuitenkin yksinkertaistaa avantgardististen suuntausten monimuotoisia tavoitteita, sillä hän jättää huomiotta kunkin taide-ryhmittymän yhteiskunnallisen, kulttuurisen ja historiallisen kontekstin.

Kunstlump-pamfletissa tiivistyy äärimmäisessä muodossaan 1900-luvun alun avantgardelle ominainen katkos, jota Bürger käsittelee elämäkäytäntöjen näkökulmasta. Vaikka ensimmäinen maailmansota, vallankumous ja uusi tasavalta sekä avantgardesuuntaukset merkitsivät radikaalia murrosta Saksan historiassa, muutokset suhteutuivat tavalla tai toisella 1800-luvun poliittisiin ja taiteellisiin diskursseihin ja sijoittuvat näin osaksi kulttuurista jatkumoa. Dada on osa 1800-luvulla alkannutta saksalaista keskustelua vilhelmiinisen kulttuurin ja moderniteetin kriisistä, jota muun muassa ekspressionistit pohtivat teoksissaan ja kirjoituksissaan. Ajatus kriisistä vaikutti taidekentän kysymyksenasetteluihin vielä 1920-luvulla. Hannah Arendt kiinnittää Benjaminia käsittelevässä artikkelissaan huomiota tradition ja auktoriteetin väliseen yhteyteen. Kun mennyttä välitetään nykyisille sukupolville tradition muodossa, vahvistetaan samalla aiempien sukupolvien auktoriteettia suhteessa tuleviin sukupolviin.⁵⁷ Dadaistit omaksuivat väistämättä ekspressionistisia teemoja taiteeseensa. Toisin kuin edeltäjänsä, dadaistit etsimään ratkaisua kriisiin poliittisesta toiminnasta.

Dadaistinen toiminta hiipui Saksassa suhteellisen nopeasti. Michael White näkee Berliinin dadan päättyneen vuonna 1920 järjestettyyn Erste Internationale Dada-Messe -näyttelyyn⁵⁸. Grosz, Heartfield ja Herzfelde jatkoivat silti poliittista ja taiteellista toimintaansa koko 1920-luvun ajan. Grosz kritisoi omaelämäkerrassaan dadaa ja kuvaili suuntausta puhtaaksi nihilismiksi, joka ei ollut mystisismia, anarkismia eikä kommunismia⁵⁹. Myös Oskar Kokoschka kirjoitti muistelmateokseensa *Mein Leben* (1971) muutaman piikkikkään rivin *Kunstlump*-pamfletista ja dadan taiteellisesta merkityksettömyydestä.⁶⁰ Cabaret Voltairen perustajan Hugo Ballin ensimmäinen välirikko Zürichin dadaistien kanssa tapahtui jo vuonna 1917, ja 1920-luvulla hän suhtautui dadaan hyvin kriittisesti⁶¹. Ajankohtaisuutensa vuoksi Berliinin dada eli suuntauksena vain hetken. Siinä kuitenkin tiivistyi lyhyen olemassaolon aikana Weimarin tasavallan syntyvuosien kulttuurisen ja poliittisen liikehdinnän henki.

Viitteet

- 1 Grosz & Heartfield 1920, 56.
- 2 Sama. Suom. ”Taidelurjus”
- 3 Ks. esim. Lewis 1971, 94–95; White 2013, 261–262.
- 4 Doherty 2010.
- 5 Lewer 2011.
- 6 Lewis 1971, 91–92.

7 Peukert 1987, 15–16.
 8 Kolb 2004, 10, 11.
 9 Sama, 16.
 10 Peukert 1987, 23–25; Kolb 2004, 29.
 11 Lewer 2011, 1.
 12 Ball 1927, 77, 81–82.
 13 White 2013, 29.
 14 Huelsenbeck 1994, 96.
 15 Sama, 97.
 16 Esitelmäillan käsiohjelma (12.4.1918). Riha & Schäfer 1994, 100.
 17 White 2013, 199–200.
 18 Sama, 7–10.
 19 Suom. Jokamies oma jalkapallonsa (*Jedermann sein eigener Fussball*) ja Konkursi (*Die Pleite*) sekä Vastustaja (*Der Gegner*).
 20 Zervigón 2012, 196–197.
 21 Sama, 93–94.
 22 Sama, 75–76.
 23 Sama, 154.
 24 Kolb, 2004, 37–38.
 25 Doherty 2010, 42.
 26 Grosz & Heartfield 1920, 48, 49.
 27 Alexander 1920b.
 28 Julian Gumperz oli Herzfelden ohella toinen *Der Gegner* -lehden toimittajista. Myöhemmin hän toimi Frankfurtin Institut für Sozialforschungissa. Ks. Doherty 2010, 46.
 29 Gumperz 1920.
 30 Alexander 1920c.
 31 Thalheimer 1920.
 32 Alexander 1920b.
 33 Sama.
 34 Doherty, 2010, 60–61.
 35 Alexander 1920a.
 36 Hausmann 1994, 104.
 37 Esimerkiksi Raoul Hausmann aloitti taiteellisen uransa ekspressionistina. White 2013, 143.
 38 Zervigón 2012, 90–91.
 39 Sama, 151–152.
 40 Dix & Dungereit & Grosz & Hausmann & Höch & Kranz & Mutzenbecher & Ring & Scholz & Zierath 1920, 297.
 41 Führer 2009, 261.
 42 Rossol 2011, 142.
 43 Taylor 1990, 3, 4.
 44 Hettling & Hoffmann 2000, 14.
 45 Grosz 1955, 41.
 46 Ball 1927, 41–42, 134–135.
 47 Taylor 1990, 28–29.
 48 Mann 1987, 6.
 49 Doherty 2010, 50–51.
 50 Ball 1927, 182–183.
 51 Taylor 1990, 202.
 52 Dadaistit käyttivät populaarikulttuurin ja massatuotannon tekniikoita, kuten sodanaikaisten postikorttien fotomontaasitekniikoita. Vrt. Zervigón 2012, 61–63.
 53 Benjamin 1977, 37 (alaviite 26). Käännös Essi Syrén.
 54 Tzara & Jung & Grosz & Janco & Huelsenbeck & Preiß & Hausmann 1994, 91.
 55 Benjamin 2014, 134–135.
 56 Bürger 1974, 71–73.
 57 Arendt 2007, 44, 45.

58 White 2013, 303.
 59 Grosz 1955, 129–131.
 60 Kokoschka 1971, 183, 258.
 61 Ball 1927, 108–111.

Kirjallisuus

- Alexander, Gertrud, Dada. *Die Rote Fahne*, 25.7.1920, John-Heartfield-Archiv (sign. 638), Akademie der Künste 1920a.
- Alexander, Gertrud, Herrn John Heartfield und George Groß. Ein Plädoyer an Grosz' und Heartfields Pamphlet "Der Kunstlump". *Die Rote Fahne*, 9.6.1920, John-Heartfield-Archiv (sign. 638), Akademie der Künste 1920b.
- Alexander, Gertrud, Kunst, Vandalismus und Proletariat. Erwiderung. *Die Rote Fahne*, 23.6.1920, John-Heartfield-Archiv (sign. 638), Akademie der Künste 1920c.
- Arendt, Hannah, Walter Benjamin. 1892–1940. Teoksessa Walter Benjamin, *Illuminations*. Schocken, New York 2007, 1–55.
- Ball, Hugo, *Die Flucht aus der Zeit*. Duncker & Humblot, München 1927.
- Benjamin, Walter, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1977.
- Benjamin, Walter, Kokemus ja köyhyys (Erfahrung und Armut). Teoksessa Benjamin, Walter *suurkaupungeista ja taiteesta*. Käänt. Eetu Viren. Tutkijaliitto, Helsinki 2014, 134–139.
- Bürger, Peter, *Theorie der Avantgarde*. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1974.
- Dix, Otto & Dungereit, Max & Grosz, George & Hausmann, Raoul & Höch, Hannah & Kranz, Ernst & Mutzenbecher & Ring, Thomas & Scholz, Georg & Zierath, Willy, Offener Brief an die Novembergruppe. *Der Gegner* II/18-9 (1920/21) 8/9, 297–301. John-Heartfield-Archiv (sign. 638), Akademie der Künste.
- Doherty, Brigid, The Work of Art and the Problem of Politics in Berlin Dada. Teoksessa *Weimar Publics/Weimar Subjects. Rethinking the Political Culture of Germany in the 1920s*. Toim. Kathleen Canning & Kerstin Barndt & Kristin McGuire. Berghahn Books, New York 2010, 43–65.
- Führer, Karl Christian, High Brow and Low Brow Culture. Teoksessa *Weimar Germany*. Toim. Anthony McElligott. Oxford University Press, Oxford 2009, 260–281.
- Grosz, George & Heartfield, John, Der Kunstlump. *Der Gegner*, Berlin 1, 1920, John-Heartfield-Archiv (sign. 638), Akademie der Künste.
- Grosz, George, *Ein kleines Ja und ein großes Nein*, Rowohlt, Hamburg 1955.
- Gumperz, Julian, Kunst, Vandalismus und Proletariat. *Die Rote Fahne*, 22.6.1920, John-Heartfield-Archiv (sign. 638), Akademie der Künste.
- Hausmann, Raoul, Pamphlet gegen die Weimari- sche Lebensauffassung. Teoksessa *DADA total. Manifeste, Aktionen, Texte, Bilder*. Toim. Karl Riha & Jürgen Schäfer. Reclam, Stuttgart 1994, 101–104.
- Hettling, Manfred & Hoffmann, Stefan-Ludwig, Zur Historisierung bürgerlicher Werte. Teoksessa *Der bürgerliche Wertehimmel. Innenansichten des 19. Jahrhunderts*. Toim. Manfred Hettling & Stefan-Ludwig Hoffmann. Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 2000.
- Huelsenbeck, Richard, Erste Dadareide in Deutschland. Teoksessa *DADA total. Manifeste, Aktionen, Texte, Bilder*. Toim. Karl Riha & Jürgen Schäfer. Reclam, Stuttgart 1994, 96–99.
- Kokoschka, Oskar, *Mein Leben*. F. Bruckmann KG, München 1971.
- Kolb, Eberhard, *The Weimar Republic*. Käänt. P. S. Falla & R. J. Park. Routledge, London 2005.
- Lewer, Debbie, Revolution and the Weimar Avant-Garde. Contesting the Politics of Art, 1919–1924. Teoksessa *Weimar Culture Revisited*. Toim. John Alexander Williams. Palgrave Macmillan, New York 2011, 1–21.
- Lewis, Beth Irwin, *George Grosz. Art and Politics in the Weimar Republic*. The University of Wisconsin Press, Wisconsin 1971.
- Mann, Philip, *Hugo Ball. An Intellectual Biography*. University of London, London 1987.
- Peukert, Detlev, *Die Weimarer Republik. Krisenjahre der Klassischen Moderne*. Suhrkamp: Frankfurt am Main 1987.
- Riha, Karl & Schäfer, Jürgen, *DADA total. Manifeste, Aktionen, Texte, Bilder*. Reclam, Stuttgart 1994
- Rossol, Nadine, Visualizing the Republic. State Representation and Public Ritual in Weimar Germany. Teoksessa *Weimar Culture Revisited*. Toim. John Alexander Williams. Palgrave Macmillan, New York 2011, 139–159.
- Taylor, Seth, *Left-Wing Nietzscheans. The Politics of German Expressionism*. Walter de Gruyter, Berlin 1990.
- Thalheimer, August, Das Proletariat und die Kunst, *Die Rote Fahne*, 24.6.1920, John-Heartfield-Archiv (sign. 638), Akademie der Künste.
- Tzara, Tristan & Jung, Franz & Grosz, George & Janco, Marcel & Huelsenbeck, Richard & Preiß, Gerhard & Hausmann, Raoul, Dadaistisches Manifest. Teoksessa *DADA total. Manifeste, Aktionen, Texte, Bilder*. Toim. Karl Riha & Jürgen Schäfer. Reclam, Stuttgart 1994, 91–94.
- White, Michael, *Generation Dada. The Berlin Avant-Garde and the First World War*. Yale University Press, New Haven 2013.
- Zervigón, Andrés Mario, *John Heartfield and the Agitated Image. Photography, Persuasion, and the Rise of Avant-Garde Photomontage*. University of Chicago Press, Chicago 2012.