Kultura a umění

Dadaistický objekt

JAROSLAV SEDLÁŘ

Jakousi spojkou mezi plastikou ovlivněnou primitivismem, abstrakcí a strojem v moderním umění na počátku dvacátého století byla činnost anglických vorticistů. Brancusi a Modigliani ovlivnili jednoho z předních představitelů tohoto směru, anglického sochaře Jacoba Epsteina, který pod jejich vlivem upřednostňoval rovněž spíše oceánskou než africkou plastiku. Využíval ji však k zobrazování sexuálních motivů, dobově připisovaných přírodním národům, zatímco Henri Gaudie Brzeska hledal v oceánské plastice příklad vitality a síly citu, jak ukazuje např. socha *Tanečnice v červeném kameni* (1913) nebo *Hieratická hlava* (1914), ve které spojil monumentalitu, vertikálnost, průbojnost a hranatost hlav Velikonočních ostrovů s abstrakcí.

Bylo to hledání nových výrazových prostředků, protože zhruba od roku 1912 se měnil právě v plastice obraz člověka. Kromě návratů do minulosti nebo k primitivismu obohatilo se umění o vize strojové dynamiky ve futurismu nebo o snahu vyjádřit syntézu člověka, stroje, mechaniky, a to v protikladu k řecko-latinské tradici. Přímo antropocentrismus v tomto smyslu představuje roku 1913 hybrid podobný robotu, *Rock Drill* (Skalní vrták), který v letech 1913-1914 vytvořil Jacob Epstein. Původně jej také myslel jako stojanový vrták. Byl to však už Archipenkův *Médranos* (název si vypůjčil z jednoho pařížského cirkusu), který kolem roku 1913 sestavil téměř jako loutku, jež se pohybuje mezi dětskou hračkou a dřevěnými figurami robotů, a v letech 1919/1920 kodifikoval dadaista Raoul Hausmann svou *Mechanickou hlavu* pravítkem, hodinami, kalamářem, štítkem s číslem a typografickým válcem jako ducha naší doby. Tento duch je ještě metricky charakterizován, podobně jako v roce 1923 sloučil Rudolf Belling mosaznou konstrukci na způsob masky, strnulou, s technickými rysy (vrchol lebky jako planetárium) pod názvem *Skulptura 23*.

Technika a zejména strojová mechanizace se v první světové válce ovšem změnila v noční můru civilizace a podnítila v moderním umění nové hnutí – dadaismus. Ten hledal nové výrazové prostředky často na samém okraji umění. Jeho hlavním, rozhodujícím motivem se stal objekt, který radikálně odmítl klasické sochařství. Odmítání tradice vyrostlo z rebelie, která se projevila na konci roku 1915 a na začátku roku 1916 v Curychu. Sešli se tam vesměs mladí lidé, které spojoval odpor a nenávist k upadajícímu politickému systému, už totálně zdevastovanému válkou. Právě oni dne 5. nebo 8. února 1916 na neutrální půdě Švýcarska otevřeli v curyšské ulici Spiegelgasse Cabaret Voltaire. U jeho zrodu nacházíme básníka, spisovatele, filozofa a divadelního intendanta Hugo Balla s přítelkyní a pozdější manželkou Emmy Henningsovou, jejich

přátele Hanse Richtera a Richarda Huelsenbecka, kteří uprchli z Německa, rumunské uprchlíky Tristana Tzaru a Marcela Janca, Alsasana Hanse Arpa a mnohé jiné. K objektu naopak směřovaly nezávisle na Curychu události v New Yorku, druhém centru dadaismu. K těmto událostem ovšem došlo z jiných důvodů než v Evropě, i když také jejich organizátoři třímali prapor antiumění. Průkopníkem moderního umění a nakonec i dadaismu v USA se stal fotograf Alfred Stieglitz. V časopisech *Camera Work* a *291* seznamoval newyorské publikum s evropským moderním uměním a moderními umělci. Na mezinárodní výstavě moderního umění, která proběhla v roce 1913 v USA pod názvem *Armory Show*, byl nic netušícímu obecenstvu a novinářům nečekaně a bez přípravy předložen nový koncept umění, samozřejmě evropského, a to kubismu, expresionismu, futurismu... Tento šok vyvrcholil obrazem Marcela Duchampa *Nu descendant l'escalier* (Akt sestupující ze schodů). Přesto právě tento obraz, který vzbudil vlnu kritiky a odporu, položil základy nejen k Duchampově obrovské pověsti, ale také k vývoji moderního umění v USA, jež se zde ovšem plně ujalo až ke konci druhé světové války, a to hlavně pod vlivem surrealismu. Nějaký čas poté postoupil Duchamp o krok dále, když veškeré umění prohlásil za podfuk a jako ready-made vystavil své první antiumělecké dílo, kolo od velocipedu namontované na kuchyňskou židli. Následovala lopatka na uhlí, sušič lahví a konečně pisoár. Duchamp o tom později napsal: „V roce 1913 jsem měl ten šťastný nápad namontovat na kuchyňskou stoličku kolo velocipedu a dívat se, jak se točí. Někdy v roce 1915 mě napadlo označit tento druh manifestace slovem ready-made. Volba těchto ready-mades nebyla nikdy diktována estetickými pocity libosti. Stávala se uměleckými díly tím, že jsem je jimi jmenoval."

Henri Gaudier-Brzeska,
Tanečnice v červeném kameni, 1913

Zdá se být nicméně nepochybné, že to byl Picasso, kdo objevil svojí *Kytarou* z vyřezávaného a ohýbaného papíru a plechu roku 1912 umění objektu.

Jacob Epstein, **Rock Drill**, 1913-1914

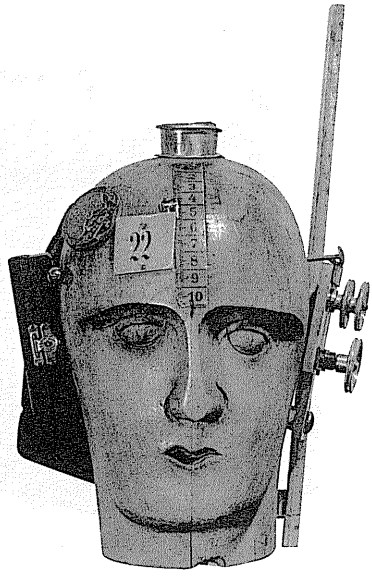
Otevřel tím umělcům 20. století nové možnosti. Od té doby nebyly objekty z vývojových dějin avantgard již vyřazovány, ba naopak spíše ještě více žádány: staly se synonymem modernity, zejména když si umění objektu činilo nárok na to, odrážet a tematizovat v umění stav civilizace epochy. Existoval a dodnes existuje sotva jiný tak provokující a vyzývavý prostředek k uměleckým inovacím.

Ve svých počátcích dosáhlo umění objektu nejvyššího vrcholu u dadaistů a surrealistů. Viděli v něm vítanou možnost překonat nejen materiální a technické konvence, nýbrž nadto ještě možnost dobýt jím s charakteristickou touhou po překračování hranic uměleckou dimenzi, pomocí které přímo vyzývali diváka, aby se stal aktivním spolutvůrcem. Svými schopnostmi imaginace je nejen v malbách předváděna nadskutečnost, nýbrž je prezentována také jako uchopitelná realita. Na uměleckém jevišti dostaly roli nalezené zlomky nejrůznějšího původu, fragmenty všelijakých předmětů, tajuplně a magicky působících věcí, sériových produktů nebo částí z nich, jimž byla přidělena překvapující a nečekaná úloha. Byly kombinovány disparátní věci, všední předměty byly odcizeny nebo zušlechtěny, užitečným byla odňata jejich funkčnost. Umělecký rukopis měl sotva nějakou váhu, částečně byl zcela vytěsněn. Projevy jsou často banální, nezřídka odzbrojující prostoty, jiné však opět komplikované a důrazně precizní. V podstatě se zdá být všechno dovoleno, aby nápadité myšlenky mohly být věcně formulovány a tím se mohly vplížit do našeho běžného vnímání předmětu a nás iritovat. Jde o to, uvolnit naše asociace, uvést do pohybu myšlenkové procesy; jeden umělec postuluje lapidární koncepty, jiný dává svým objektům poetické obsahy.

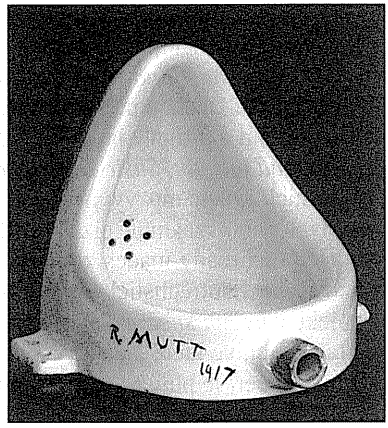
Picassova Kytara musela působit jako pronikavý revoluční signál, protože už za rok nato se chopil iniciativy na poli umění objektu až dosud činný jen jako malíř Marcel Duchamp. Jeho *Kolo od bicyklu* (1913), *Sušič lahví* (1914) znamenají neúprosné uvolnění objektu z formálních podmínek rámu, které Picasso zatím jenom tušil. Duchamp jím nevytvářel umění objektu, ale použil už hotový výrobek, ready-made; ten povýšil na umělecké dílo a objekt tak při-

vedl ad absurdum. Vědomě tím vykročil k antiobjektu a definoval osudový přechod ke konceptuálnímu umění.

Duchampovy ready-mades těží ve svém účinku z gesta volby (výběru) věci, které se vůbec neorientuje na stylové představy, nýbrž je záměrně neutrální a stojí mimo estetické normy. Tvůrčí chování je nahrazeno manifestačně předneseným podnětem k myšlení, který Duchamp prohlašuje za uměleckou hodnotu. Jeho nejslavnější ready-made, pisoár, poeticky nazvaný *Fountain* (1917), odepíral divákovi veškeré až dosud nezpochybnitelné ctnosti uměleckého díla, řemeslnou seriózност, stylistickou určitost, ale i obsah a význam. Předmět anonymně propašoval v New Yorku na výstavu, na které neuspěl, a předmět byl z výstavy odstraněn, přestože Duchamp byl členem výstavní poroty. Tato na hlavu postavená sériově vyráběná pisoárová mísa nesla jako jedinou doložku signaturu *R. Mutt 1917*. Duchamp proti odmítnutí svého díla protestoval a svůj úmysl vysvětlil následovně: „Není důležité, zdali pan Mutt fontánu vyrobil vlastníma rukama. On si ji zvolil. Vybral si obvyklý prvek naší existence a zařídil to tak, že jeho užitkový význam se ztratil za novým titulem a novým hlediskem. Založil tím nové uvažování o tomto předmětu." Základem Duchampovy tvorby byl objekt vytržený z utilitárního všedního prostředí a znamenal provokaci, útok proti glorifikovanému umění s velkým U.

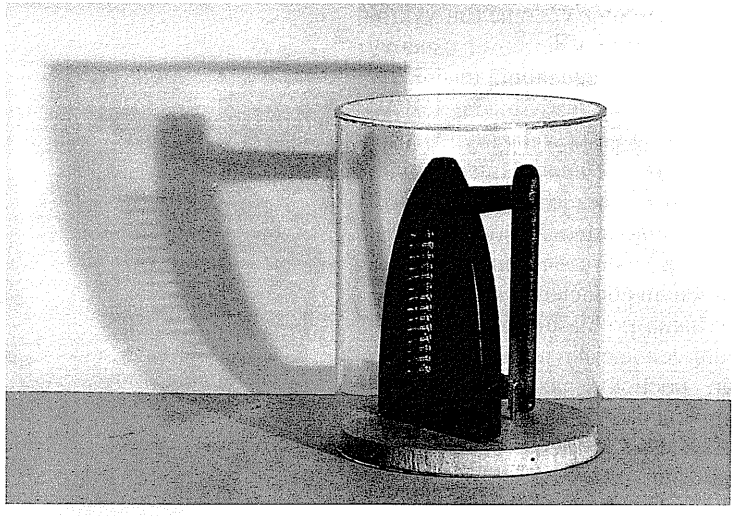


Raoul Hausmann, **Mechanická hlava**, 1919-1920



Marcel Duchamp, **Fontána**, 1917

V podobných útocích proti umění vynikl vedle Duchampa kubánský Španěl Francis Picabia, který – jak bylo výstižně poznamenáno – na rozdíl od evropského dadaismu změnil umění takříkajíc „v díru, ve velké Nic", přestože se umění přes veškeré fanatické provokace koncipované na bázi antiumění nikdy zcela nezřekl. Začínal ve Španělsku, v letech 1912-1917 se velmi často zdržoval v Americe a po návratu založil v Barceloně roku 1917 a pak i v Paříži vy-

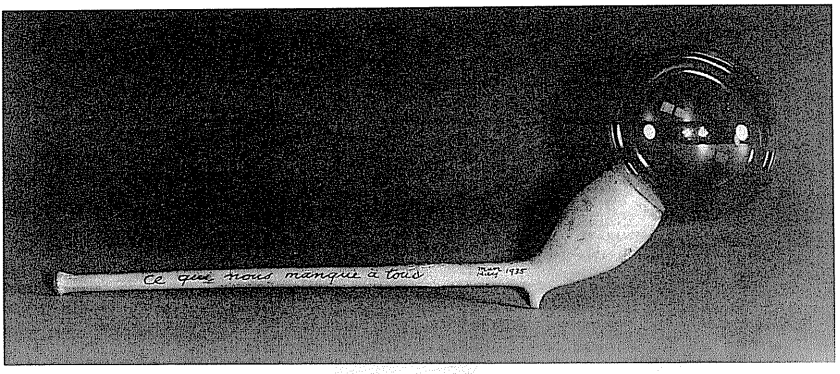


Man Ray, **Cadeau (Dárek)**, 1921

dával vlastní časopis *391* (1917-1924), jehož název byl odvozen z názvu Stieglitzova časopisu *291*. V něm pak pomocí rafinovaných obrazů strojů, které odporovaly samy sobě, ilustroval vlastní teorie a dadaistické konfese. Když dospěl k pátému číslu, přesídlil i s časopisem opět do New Yorku, kde se setkal s Marcelem Duchampem a Manem Rayem, kteří v té době zrovna připravovali publikace *The Blind Man* (Slepý muž), *Rong Wrong* a *New York Dada*. V New Yorku Duchampa velmi pohotově následoval podobně radikálními extravagancemi a projevy jako fotograf a malíř Man Ray.

Kolo od bicyklu, Sušič Lahví, Fontána jsou absolutní formy ready-mades. Vedle nich Duchamp vyvinul semi-ready-mades, objekty skládané z protikladných nebo vzájemně cizích věcí, ve kterých se zaměňuje ryze konceptuální disciplína ready-mades za asociativní otevřenost. Proto je považujeme za předchůdce i surrealistických objektů dvacátých a třicátých let. Takovým je i objekt *Why not sneeze Rose Selavy?* (1921) se 152 mramorovými kostkami v ptačí kleci, ve které jsou obvykle (Sepiaschulp) škeble pro kanáry a nesmyslný teploměr. Je plný narážek, souhra nesourodých věcí vyvolává otázky, zda to vše nemá hlubší smysl. Ale ani název nám příliš nepomáhá, i když jde o slovní hříčku, která nás o to více irituje a nutí k přemýšlení – *Eros „Rose"* a francouzské *C'est la vie „Selavy"*. Duchamp zde inscenoval umělecký kus lapidární poezie, jejíž intelektuální ironie působí už téměř jako hravá a nelze říci, že by byla bez jistého smyslového půvabu.

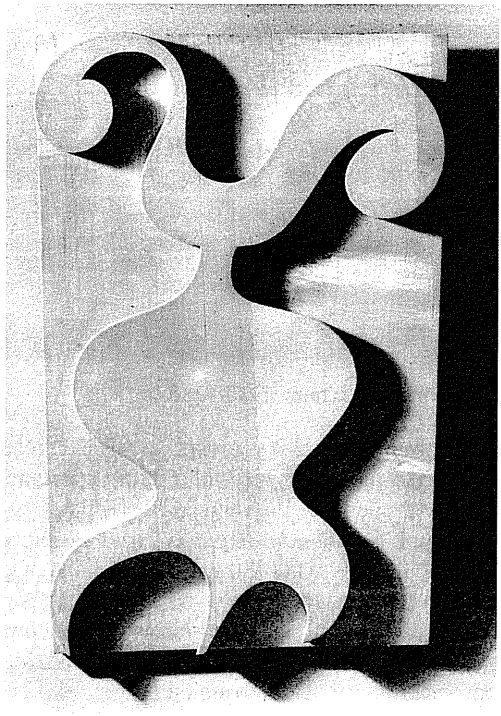
Dokonce i tak vitální a mnohostranný umělec, jakým byl Američan Man Ray, poznal velmi brzy příznivý okamžik, aby se vrhl už roku 1918 do dobrodružství objektového umění. Stal se vedle Duchampa rozhodujícím promotorem avantgardistických tendencí v New Yorku; jeho doménou byly odcizené



Man Ray, **Ce qui nous manque à tous**, 1935-1936

a jinak interpretované objekty. Tak třinácti hřebíky prošpikovaná žehlička s názvem *Cadeau* je nejen nesmyslným prezentem pro toho, kdo ji dostane, nýbrž přímo nebezpečná, kdyby byla uvedena do provozu. Agresivní vyzařování *Cadeau* stojí v přímém protikladu k *Ce qui nous manque à tous* koncipované v roce 1935, k fragilní věcné metafoře třpytné iluze. Půvabně balancuje na tenké troubeli hliněné fajfky, ze které se zdá jako by vyrůstala velká skleněná koule. To vyvolává představu dětských her, vzácnou, křehkou a zasněnou sféru. V zrcadlení na průhlednou kouli se mísí zdání s bytím. Divák samozřejmě akceptuje tuto poetickou kombinaci, která oslovuje stejně rozum jako cit. Odtud je už jen krok k mluvícím skříňkám Josepha Cornellise a současným surrealistickým objektům, které vyhlížejí podobně jako ty od Mana Raye.

Evropské dadaistické sochařství a celkovou situaci v tomto hnutí nám nezapomenutelným způsobem přiblížil napůl Francouz, napůl Němec, nejprve dadaistický sochař, později jeden z hlavních představitelů biomorfního (vitálistického) sochařství Jean (Hans) Arp, narozený ve Strasburku: „V roce 1914 vytvořili Marcel Duchamp, Francis Picabia a Man Ray, kteří tenkrát žili v New Yorku, Dada (Dřevěný koníček), o kterém jsme si ostatně nic neuměli představit. Byla to jejich velká bída, protože nenašli pro své hnutí žádné jméno. A protože byli bezejmenní, nevěděli jsme v Curychu nic o jejich existenci. Ale když jsme v roce 1916 zplodili naše dada a ono bylo zrozeno, padli jsme si – Hugo Ball, Tristan Tzara, Richard Hülsenbeck, Emmy Hennings, Marcel Janco a já – plni radosti do náruče a jednohlasně volali: >Da, da je naše Dada.< Dada bylo proti mechanizaci světa. Naše africké večery byly jednoduše protestem proti racionalizaci člověka. Mé kvaše, reliéfy, plastiky byly pokusem naučit člověka tomu, co už zapomněl – snít s otevřenýma očima. Už tenkrát jsem měl předtuchu, že lidé se vždy věnovali zuřivému ničení země. Nejlepší ovoce na stromě Dada, nádherné exempláře v každém ohledu, byly podníceny mým přítelem Maxem Ernstem a mnou samým v Kolíně. O něco později jsme přitáhli do Tyrol a k nám se připojil svým dobrým dílem Tristan Tzara. V Kolíně jsme založili Max Ernst a já velký podnik >*Fatagaga*< pod patronátem

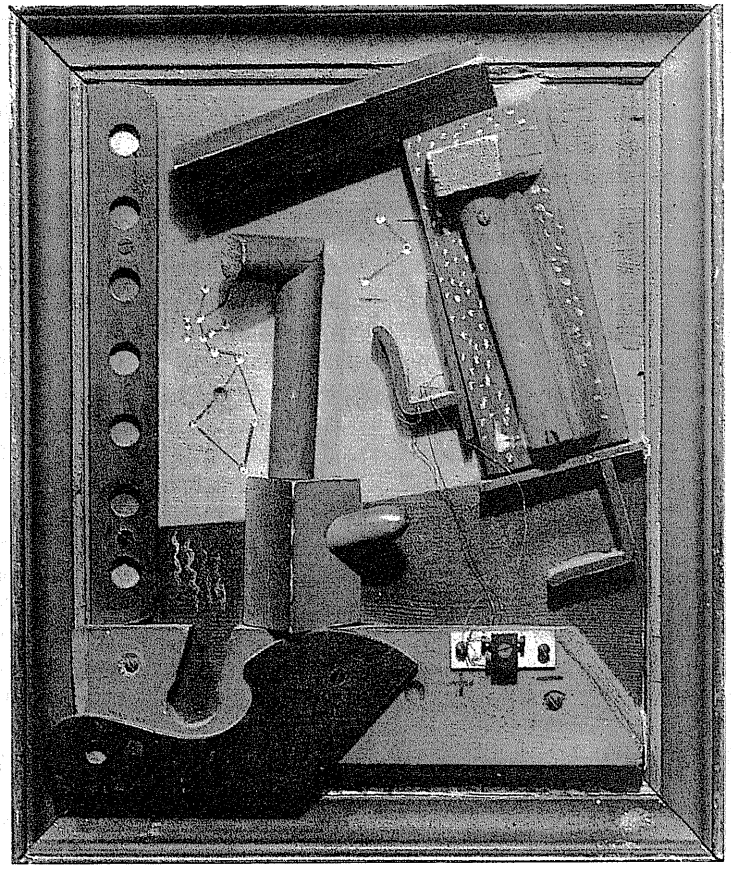


Hans Arp, **Madam; Torzo s vlnitým kloboukem,** 1916

půvabné baronesy Armandy von Duldgedanzen a zámožného pana Baargelda. Z neodolatelné touhy po tom chytit hada, vytvořil jsem projekt pro nápravu chřestýšů, který byl v protikladu k nesnesitelnému chřestýši firmy Laokoon a synové ubohým červem. V přesně téže době vytvořil Max Ernst >*Fata*<. Moje firma pro nápravu chřestýšů a firma Fata Maxe Ernsta byly spojeny pod jménem *Fatagaga* a mohly být na přání v každé době opět probuzeny k životu. Důležité na Dada je, jak se mně zdá, že dadaisté neopovrhují jen tím, co platí obecně jako umění, ale celým světem umění sedícím na vysokém trůnu. My prohlašujeme, že vše, co vzniká nebo je uděláno člověkem, je umění. Umění může být špatné, nudné, nepěstěné, sladké, povážlivé, libozvučné, ošklivé nebo svátkem pro oči. Celá země je umění. Slavík je velký umělec. Michelangelův Mojžíš: *Bravo* ! Avšak při pohledu na sněhuláka vzniklého v jednom okamžiku volají dadaisté také: *Bravo* !"

Z toho je zřejmé, že dadaismus znamenal úplné osvobození tvůrčích podnětů a dostal se tak do polohy, ve které spojoval sám v sobě ty nejpodivnější protiklady – především protimluv, že dadaistický umělec se přes své destruktivní záměry vrátil k podstatným principům umění. Jejich umění – Arpovy skulptury, Schwittersovy koláže, obrazy Maxe Ernsta – prokázalo životnost právě tak jako jiné umělecké směry dvacátého století. Hans (Jean) Arp napsal: „Pokusil jsem se být přirozený. V tom spočívá revolučnost dada, neboť přirozený neznamená naturalistický".

Jako souvislá skupina dadaismus nepřežil konec první světové války, nicméně v té krátké době Hans Arp vytvořil dílo, které mělo velký význam pro budoucnost moderní plastiky, především několik jeho pomalovaných dřevěných reliéfů, jako např. *Torzo ženy s vlnitým kloboukem* (1916). Po válce se vytvořily dadaistické skupiny v Berlíně, Kolíně a Hannoveru, s malými odnože-



Max Ernst, **Plod dlouhé zkušenosti**, 1919

mi v Basileji a Barceloně. Arp odešel do Kolína a připojil se k dadaistické skupině. Také tam se setkal s Maxem Ernstem, kterého potkal poprvé v roce 1914. V Arpově vlastnictví se nachází z oné doby ještě Maxem Ernstem v roce 1913 vyřezaná dřevěná figura *Milující* (Liebende). O šest let později, během jejich obnovené spolupráce, vznikl pomalovaný reliéf *Plod dlouhé zkušenosti* (Frucht einer langen Erfahrung), který můžeme ještě označit za dadaistickou plastiku Maxe Ernsta. Stojí blízko pomalovanému reliéfu, který zhruba ve stejné době (v roce 1919) vytvořil Kurt Schwitters jako první skicu k později zničené *Merzbau*. Ve všech těchto skulpturách umělci usilovali o to, dát nalezeným předmětům – jejich odpovídajícím sestavením do významových vztahů – jakousi formu plastické metafory, která by měla tutéž kouzelnou moc jako metafora básnická. Ale tento postup je také postupem surrealistického sochařství, a tak existuje v tomto ohledu plná shoda mezi dadaismem a surrealismem. Co

bychom mohli nazvat jako velebení užitkového předmětu, pak je to ovšem pro dadaismus charakteristický vtip (nadsázka), který se vrací pravděpodobně zpět k Duchampovi.

Dadaistická frakce vznikla také v Hannoveru. Zde se však proti berlínskému antiumění prosadilo už téměř vážně myšlené umění Kurta Schwitterse, jednoho z nejagilnějších dadaistů, jehož neúnavnost a tvrdohlavá umíněnost byla srovnávána s nespoutaností Baaderovou. Na rozdíl od Baaderových megalomanských iluzí plánoval např. rozměrnou plastiku, které chtěl dát jméno *Diodada – drama.* Měla to být ironická metafora zobrazující velikost a pád Německa; plastiku, která měla mít pět etáží, tři zahrady, jeden tunel, dva výtahy a pouze jedny dveře v podobě cylindru, a kterou ovšem nikdy nerealizoval. Kurt Schwitters se držel konkrétního světa a realizovatelné umělecké výpovědi. O své činnosti prohlásil: *„Stloukám obrazy."* Byly to koláže a asambláže s vlepovanými kousky dřev, provázků a různých etiket, jimž dal souhrnný název *Merz*, který podle vlastních slov odvodil z okleštěného pojmenování Commerzbank. Název *Merz* nesl také jeho časopis. Schwitters vydával mapy a svazky básní; jeho *Anna Blume* (Anna, tys zepředu jako zezadu) se stala příslovečnou. Fonetickou sonátu můžeme považovat za dílo klasické abstraktní poezie. Schwitters, který své umění propagoval četnými přednáškami i prodejem koláží ve světových metropolích, na svých cestách navštívil také Československo. Po návratu domů začal sestavovat tzv. *Merzbau,* kterou prorůstal vysoký sloup, a neustále ji přestavoval. Když byla za druhé světové války zničena, začal stavět novou nejprve v Norsku, kam prchl před nacisty (1937), a poté v Anglii, kde nakonec roku 1948 zemřel.

Schwittersovy *Merzbauten* vnesly do moderního umění nové hodnoty, neboť vytvářely prostory srovnatelné jedině s tzv. plastikami naruby, které vznikaly až ve druhé polovině 20. století. Stejně jako Duchamp byl i Schwitters předchůdcem soudobého pop-artu, a to především svými kolážemi a asambláž emi, které sice sestavoval z reálných objektů, avšak často naprosto iracionálně, s prvky absurdity.

V Německu vzniklo několik center dadaistické aktivity. Kromě Berlína a Hannoveru se takovým centrem stal i Kolín nad Rýnem, jak už vzpomenuto, kde se utvořil jedinečný pracovní tým přátel z první světové války v čele s Maxem Ernstem a Johannesem Baargeldem. Baargeld vydával časopis *Der Ventilator*, v němž tepal zatuchlou atmosféru německé současnosti, a to tak úspěšně, že britské okupační úřady časopis zakázaly. To ovšem dadaisty neodradilo. Ernst s Baargeldem začali vydávat *Bulletin D* a časopis *Die Schammade* (1920) a zorganizovali výstavu stejného názvu, která byla uzavřena policií kvůli údajnému ohrožování mravnosti. Max Ernst už tehdy využíval k sestavování koláží xylografie ze starých ilustrovaných časopisů; naprosto volně, pouze podle příkazů fantazie v nich manipuloval s lidmi, věcmi, přírodou i stroji. Lidé se stávali součástmi strojů a to všechno se pohybovalo, vznášelo nebo ustrnulo v mechanickém prostoru, v odcizeném univerzu. Velmi osobitým způsobem proměnil Ernst i fotomontáž: sestavil koláž z ústřižků fotogra-

fií a ty pak ofotografoval. Vzniklé dílo neoznačoval jako fotomontáž, ale jako fotokoláž. Ve spolupráci s Baargeldem, ale i s Hansem Arpem vynalézal nové způsoby a techniky malby, které již předznamenávaly Ernstovy surrealistické ponory do podvědomí. S Arpem vytvořil například sérii obrazů *Fatagaga Bilder* (Obrazy Fatagaga); s André Bretonem, teoretikem a zakladatelem surrealismu, a s Tristanem Tzarou se podílel na setkání dadaistů v Tyrolsku.

Dadaisté opovrhovali minulostí stejně jako přítomností: v přísném slova smyslu byli nihilisty a ke konvencím, které chtěli zničit, patřily i ony kategorie, na kterých byly v minulosti Akademiemi postaveny např. malířství a sochařství jako zvláštní obory. K nim patřila omezení na materiály, jakými jsou plátno, olejové barvy nebo mramor. Herbert Read ve svých *Dějinách moderního malířství* o dadaismu napsal: „Dada převzalo pojem pohyb z mnohomluvné, nabubřelé propagandy Marinettiho, aby vyzvedlo požadavek býti >aktivistickým< hnutím. Tímto aktivismem dadaisté ovšem rozuměli méně pokus vytvořit nový umělecký styl, jako spíše pokus setřásti balast všech starých sociálních a uměleckých tradic. Celá doba byla naplněna světovou sociální nejistotou, válečnou horečkou a ruskou revolucí. Dadaisté byli spíše anarchisty než socialisty, ba v ojedinělých případech už předchůdci fašismu, a převzali Bakuninovo heslo o >tvořivém ničení<. Vycházeli z toho, aby šokovali buržoazii, kterou pokládali za odpovědnou za válku, a za tímto účelem použili vše, co jen mohla vymyslet jejich hrůzná fantazie; zhotovovali obrazy z odpadků (Schwitters *Merzbilder*), uplatňovali pohoršení vzbuzující předměty, jako např. nosič lahví nebo pisoirovou mísu.

•

V tomto směru dosáhl mnoho už kubismus, ale poté co kubisté odvrhli zákony perspektivního způsobu vidění, nastalo nebezpečí, že u něho zůstat by znamenalo vrátit se k formálnímu klasicismu, přísnějšímu a tužšímu než je realismus, kterému se právě teprve uniklo. S dadaismem byla tato svoboda získána; z toho profitovali umělci jako Picasso a Braque, dokonce i Léger. Kromě toho dadaismus znamenal >trvalou Frondu< pro novou a neméně významnou generaci umělců."

Velmi důležité pro další rozvoj sochařství bylo setření všech formálních rozdílů mezi malířstvím, reliéfem, plastikou a užitkovým předmětem. Vskutku můžeme určitá díla dadaistů připsat libovolně k malířství nebo ke skulptuře. Mohou však vědecký pořádek napůl oběma kategoriím přiřknout, aniž by jejich historický význam zničili, poškodili. Jako *Merzbild* od Schwitterse není již malířstvím, tak není pomalovaný reliéf od Arpa již skulpturou nebo malířstvím, tedy ani to, ani ještě něco jiného. Je to jednoduše >*objet d'art*<, ale v poněkud jiném smyslu než v jakém obvykle je tento výraz spojován; je to předmět bez nějaké možnosti užití. „Mohl by to být", jak poznamenal Marcel Duchamp, „ready-made – to znamená, obvyklá věc, která dostane zvláštní význam tím, že je vytržena ze svého normálního prostředí nebo že změní svoji polohu, jednoduše například tak, že je postavena na hlavu."