

Predak umjetnosti kraja stoljeća

Marcel Duchamp u Palazzo Grassi, Venecija, travanj-lipanj 1993.

JEŠA DENEGRİ

Prirediti potpunu retrospektivu modernog umjetnika povijesne reputacije, kakvu među nekolicinom posjeduje Marcel Duchamp, jedan je od najtežih organizacijskih pothvata, a u ovom slučaju taj se pothvat čini gotovo neizvedivim jer je Duchampov opus praktično nemoguće okupiti i vidjeti na jednom mjestu. Naime, *Veliko staklo* i *Darovi* - oba djela trajno smještena u muzeju u Filadelfiji - ne mogu se pomicati, više *ready-madea* definitivno je izgubljeno, i danas su nam dostupne jedino njihove kasnije autorizirane replike. Ali, za utjehu, moglo bi se s pretjerivanjem reći da umjetnost poput Duchampove nije ni potrebno gledati, dovoljno je o njoj čitati i razmišljati. Tome u prilog ide činjenica da je o Duchampovoj umjetnosti napisana golema, veoma detaljna ali međusobno nimalo suglasna literatura, iz koje se dade razabrati da, zapravo, ne postoji "Duchamp sam sa sobom" nego jedino Duchamp u interpretacijama svojih brojnih tumača, a među njima kao najpoznatija valja navesti imena Andréa Bretona, Michela Carrougesa, Roberta Lebela, Johna Goldinga, Jacka Burnhama, Artura Schwarza, Maurizija Calvesija, Alberta Boatta, Octavija Paza, Richarda Hamiltona, Jeana Claira, Petera Burgera, J. F. Lyotarda. Metafora Harolda Rosenberga, po kojoj je suvremeno umjetničko djelo poput kentaura ("pola materijal, pola riječi"), možda više nego za bilo kojega drugog modernog umjetnika vrijedi baš za Duchampa, čija djela zaista nije moguće dokučiti u njihovu značenju iz samog viđenja nego tek uz pomoć spomenutih vrlo složenih tumačenja.

Ipak, susret s umjetničkim djelom, čak i kada je ono prvenstveno mentalne naravi kao što je slučaj s većinom Duchampovih, uvijek ostaje nezamjenjiv doživljaj, a tako je, dakako, bilo i u ovoj prilici. Drugi put u Europi nakon retrospektive kojom je 1977. otvoren pariški Muzej moderne umjetnosti u Centru Beaubourg, ponovo kao i tada u organizaciji Pontusa Hultena, Duchamp se na venecijanskoj izložbi u Palazzo Grassi predstavlja ne jedino kao autor umjetničkih koncepata nego i kao tvorac umjetničkih predmeta; predstavlja se, dakle, u neponovljivosti svojih realizacija, pri čemu treba imati na umu i to da je ovo Duchampovo predstavljanje teklo otprilike u isto vrijeme kada je Bijenale, u režiji Bonita Olive, stajao u znaku u osnovi dišanovskog ponašanja umjetničkog nomadizma, drugim riječima, u znaku djelovanja umjetnika u više kulturnih sredina i više različitih izražajnih medija.

Nema dvojbe da u mnoštvu izražajnih medija kojima se Duchamp služio disciplini slikarstva ne pripada središnje mjesto, ali se ipak

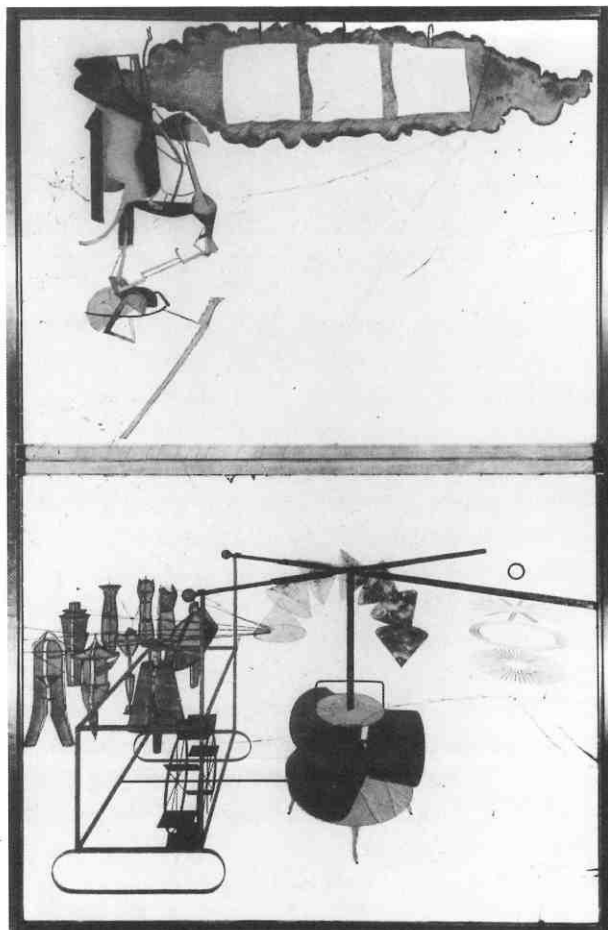
čini da venecijanska izložba znatno ispravlja vrlo raširen dojam o potpuno perifernom položaju slikarstva u ukupnosti Duchampovog opusa. Duchamp je, naime, počevši od 1902. postupno i upravo školski skrupulozno prošao kroz iskustvo kasnog impresionizma, nešto ažurnijeg ali i u ovom slučaju također zakašnjelog sezanzima i fovizma, da bi se gotovo pravodobno približio tekovinama kubizma, a nije ostao nedodirnut ni futurističkim eksperimentom, premda je o futuristima imao u osnovi negativno mišljenje smatrajući ih "urbanim impresionistima". Možda baš zato što je brzim koracima svladavao sva ta iskustva europske umjetnosti prvog desetljeća, Duchamp je u isti mah skromno i pretenciozno, zahvaljujući svojoj urođenoj skeptičnoj i ciničnoj naravi, bio kadar na sva ta iskustva, više iz prikrajka nego otvoreno, gledati sa stanovite ironične distance. On se, naime, među prvima u svojoj generaciji osmjelio da veliku avanturu moderne umjetnosti promatra s mnogo manje ozbiljnosti i s mnogo više kritičnosti nego itko drugi od umjetnika u njegovo vrijeme.

Dok su se, na primjer, protagonisti kubizma Picasso i Braque gotovo sa znanstvenom temeljitošću upuštali u analitičke razrade strukture i izgleda predmeta u slici, dok će futuristi kao prva avangarda pretendirati na to da posredovanjem umjetnosti utječu na izmjenu lika suvremene civilizacije, tada mlad i usamljeni Duchamp u svojim pretkubističkim i kubističkim slikama s futurističkim primjesama iznosi na račun iskustava svojih znatno poznatijih prethodnika ironične opaske ne krijući da to čini svjesno, s težnjom osporavanja a ne potvrđivanja tada najaktualnijih umjetničkih tekovina. Pisat će da je u slici u kojoj prikazuje profile svojih sestara Yvonne i Magdeleine iz 1911. prvi put uveo humor kao svoje ekspresivno sredstvo, a taj humorni dojam, namjerno ili ne, odaju slike *Sonata*, *Portret Dulčineje* i *Igrači šaha*, sve tri također iz 1911. godine. Jean Clair iznosi vrlo indikativan podatak da su mladog Duchampa na početku njegova bavljenja umjetnošću u tome ometali nitko drugi nego njegova starija braća (slikar Jacques Villon i kipar Raymond Duchamp-Villon), i da otuda proizlazi njegov animozitet prema pedantnom vizualnom slikanju kakvim se bavio prvi, odnosno prema manualnom radu s materijalom što ga je primjenjivao drugi. Slikarstvo i skulptura, kada su lišeni mentalne komponente, kada ostaju jedino na razini plastičkih i formalnih problema, ne samo da ne zadovoljavaju nego i zamaraju Duchampa čiji duh i inteligencija od umjetnosti već tada, dok je još nepoznat slikar, zahtijevaju nešto drugo i više. Zahtijevaju, prije svega, veći stupanj osobne originalnosti od onoga što ga on nalazi ne samo u tada etabliranoj modernoj tradiciji impresionizma nego čak i u tadašnjim inovativnim doprinosima kubizma i futurizma.

U ranom Duchampovu slikarstvu nagovještaju se brojni motivi što će se posredno trajno zadržati u njegovu ukupnom umjetničkom opusu. Jedan je od njih tema šaha, izrazito mentalne



Ugo Mulas, Duchamp na Washington Square, 1964./
Ugo Mulas, Duchamp at the Washington Square, 1964.

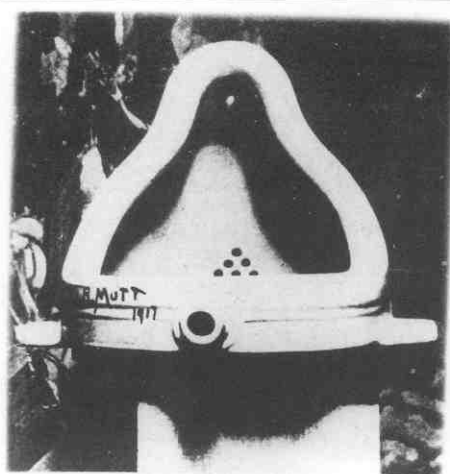


Marcel Duchamp, Veliko staklo, 1915-23./Marcel Duchamp, The Big Glass, 1915-1923

igre, borbe na razmaku, što se odvija za stolom, u slici *Šahovska partija*, 1910.; u slici *Grm* (ili *Žbun*, *Šikara*), također iz 1910., s prikazom dviju ženskih figura, Duchamp prvi put uvodi deskriptivan naziv, naziv što ne odgovara prikazanu prizoru; u slici *Mladić i djevojka u proljeće* (1911., iz kolekcije Artura Schwarza, nije bila izložena u Veneciji) upravo će Schwarz prvi uočiti anticipaciju tematike *Velikog stakla*. U malom *Mlinu za kavu* (prema tvrdnji samog Duchampa nastalom na treženje njegova brata Raymonda da mu izvede dekoraciju kuhinje) prvi put se javlja tema stroja u virtualnom pokretu; igra riječi i slova prvi put je uvedena u nazivu slike *Tužan mladić u vlaku* (*Jeune homme triste dans un train*), s ponavljanjem zvuka što proizlazi iz trenja slova tr; napokon, u čuvenoj slici *Akt silazi niza stube* iz 1912., izloženoj i veoma zapaženoj na *Armory Show* u New Yorku 1913., s temom prikaza simultanog pokreta, Duchamp će privući veliku pozornost u tadašnjem umjetničkom svijetu. Svi ti možda i predobro poznati podaci kazuju i ovo: Duchamp je imao relativno dugu i plodnu fazu slikanja, on je u svome ranom slikarstvu utemeljio mnoge idejne i konceptijske pretpostavke svoje potonje umjetnosti; jednom riječju, Duchampa slikara nipošto ne treba potcijenjivati u odnosu na uistinu znatno atraktivnijeg i po posljedicama što će ih izazvati svakako dalekosežnijeg Duchampa tvorca *Velikog stakla* i Duchampa izumitelja *ready-madea*.

Ali, točno je i to da do invencije *Velikog stakla* i *ready-madea* Duchamp ne bi stigao da je nastavio putem slikanja; da se nije posvetio filozofskom preispitivanju naravi dotad zatečene umjetnosti, da se u to vrijeme nije upoznao s različitim izvanumjetničkim tematikama (o perspektivi, o četvrtoj dimenziji, o okultnim paraznanstvenim disciplinama). On sam navodi i priznaje jak upliv što ga je na njegovu tadašnju ukupnu spoznaju imalo književno djelo Raymonda Roussela, posebice roman *Impression d'Afrique* (pisan 1910.), čiju je teatarsku verziju Duchamp imao prilike vidjeti u Parizu 1912. i odatle crpsti prve zamisli o stroju što neprestano radi ali ništa ne proizvodi, o igrama riječi i pojmova iz kojih proizlaze apsurdne situacije i višesmisleni odnosi između izgleda stvari i njihovih potencijalnih značenja. Tek, dakle, kada je svoje dotadašnje slikarsko iskustvo ukrstio s izvanslikarskim spoznajama, kada je u vizualno i predodžbeno polje slike bilo uvedeno mentalno i konceptualno tumačenje, Duchamp je mogao dublje zakoračiti prema svojoj već tada odlučnoj nakani da uvede i provede u djelo jednu vrstu umjetnosti ne više upućenu samo oku (pogledu, viđenju, gledanju) nego ponudenu "sivoj kori" uma (promišljanju, razmišljanju, razumijevanju). Tek tako i tada stići će zadovoljiti vlastite potrebe za misaonim bavljenjem umjetnošću, a moći će se, makar u sebi, podsmjehnuti i podsmjehivati svim umjetnicima koje nije cijenio, koje je s razlogom ili bez razloga potcijenjivao, izjavljujući da, barem što se njega samog tiče, naprosto ne želi biti "glup kao slikar".

Prošavši, dakle, u vlastitoj praksi kroz slikarsko iskustvo u rasponu od pouka impresionizma do kubizma, Duchamp se uvjerio da će svaka slika, nezavisno od teme i stila, uvijek biti estetski predmet, a upravo to svojstvo on želi izbjeći i u svome ga djelu zamijeniti drugim osobama. O činu što ga izvodi 1913., kada pravi prvi *ready-made* (*Bicycle Wheel*), sam će kasnije (u razgovoru s P. Cabannom) skromno reći da tada još nije imao svijest o svemu što činom izbora gotovog predmeta želi i može postići. Ali do 1924., dokad izvodi ukupno 19 *ready-madea*, ta će operacija steći sve svoje bitne karakteristike: to je, prije svega, pothvat defunkcionalizacije uporabnog predmeta, njegova prekalifikacija u neku tajanstvenu stvar koja, samim time što ne služi ničemu funkcionalnom, može - pod uvjetom da okolina na to pristaje - biti predmetom s umjetničkim značenjem, jednom riječju, može biti umjetničkim djelom. Valja, međutim, istaći da su svi *ready-madei* odreda mnogo više i nešto drugo od običnih uporabnih predmeta naprosto imenovanih djelom umjetnosti; to bi, naime, bilo odviše jednostavno, čak banalno, za suptilan i profinjeni Duchampov duh sklon igri, ironiji, humoru, zamci koju želi postaviti gledatelju tih samo naoko običnih stvari. Da je zaista tako, potvrđuje viđenje *ready-madea*, zapravo njihovih kopija i replika (budući da je većina originala izgubljena) na venecijanskoj izložbi. Jer, očito je da ti predmeti nisu doslovce nađeni i uzeti, dakle naprosto izloženi kao takvi, nego su uvijek modificirani, vrlo često popraćeni nazivima što prikrivaju uporabni karakter predmeta, provokativno se odnoseći spram konteksta "institucije umjetnosti" (najbolji je primjer čuvena *Fontana* iz 1917.). No ipak tumačiti intencije *ready-*



Marcel Duchamp, Fontana, 1917. / Marcel Duchamp, Fountain, 1917

madea samo kao dadaističke geste nedovoljno je i u osnovi pogrešno; uostalom, prvi *ready-madei* nastali su nekoliko godina prije objave početka dadaističkog pokreta, iako je točno da ponešto od dadaističke klime apsurdna, blasfemije i provokacije ovi predmeti u sebi posjeduju. Ipak, još više posjeduju i odaju upravo onu Duchampovu težnju što ga je nagonila da napusti vizualno i retinalno slikarstvo: *ready-madei* su, naime, po polaznoj intenciji i po konkretnim rješenjima radnje i radovi ponuđeni umu na razumijevanje a ne jedino oku na promatranje. To su, jednom riječju, mentalni predmeti, materijalizirane enigme, povodi za duhovna zadovoljstva i za onoga koji ih zamišlja i za onoga koji o njima razmišlja.

Djelo kao enigma, kao labirint u koji umjetnik svojevrijedno ulazi radeći takvo djelo da bi potom u njega uveo i gledatelj - to je ono najbitnije što se može reći za *Veliko staklo*, tu čudesnu tvorevinu u nacrtima zamišljenu 1912., u materijalu započetu 1915., od koje je umjetnik, ne dovršivši je definitivno, digao ruke 1923. godine. U Veneciji *Veliko staklo* nije moglo biti prikazano, bila je izložena rekonstrukcija Ulfa Lindea koja je odavala dojam možda previše tehnički savršeno obavljena posla, bez privlačnosti oštećenja što ih posjeduje original iz Filadelfije. Gotovo beskrajne stranice ispisane su u nastojanju dešifriranja enigme *Velikog stakla*: uz mnoga druga tumačenja, u studijama Burnhama, Schwarza i Calvesija nalaze se najcjelovitiji interpretativni sustavi posvećeni tome jedinstvenom djelu u povijesti Moderne. Ali nijedna od tih interpretacija ne posjeduje prioritet jedino ispravnog čitanja, to je djelo takvo da prima sve što se o njemu argumentirano može reći, a sam Duchamp zasigurno bi uživao u provociranju hermeneutičkih sposobnosti što su se mogle očitovati na jednom značenjski krajnje otvorenom ali i višesmislenom predlošku. Nikada ništa slično *Velikom staklu* nije u povijesti umjetnosti bilo načinjeno, a ukoliko je bijegom iz djelokruga discipline slikarstva htio postići nešto neponovljivo i neusporedivo, Duchamp je do takva osobnog podviga zaista i stigao, pristajući ipak na to da pothvat u koji se upustio nije ujedno i završio.

Prestanak rada na *Velikom staklu* i prestanak s produkcijom *ready-madea*, do čega dolazi 1923/24., navest će na često ponavljano



Marcel Duchamp, Obveznica za rulet u Monte Carlu, 1924. Marcel Duchamp, Roulette Obligation of Monte Carlo, 1924

tvrdnju da je Duchamp, navodno, u jednom trenutku napustio bavljenje umjetnošću predavajući se igranju šaha. Nema, međutim, ničeg točnog u toj popularnoj, neznanstvenoj interpretaciji Duchampova ponašanja: jer, netko tko je poput Duchampa bio toliko odan pozivu umjetnika ne može prestati to biti, čak i ako su se vidljivi tragovi (konkretna djela) njegove umjetničke prakse s vremenom prorijedili. Duchamp je, naime, način svoga bavljenja umjetnošću uistinu sve više prenosio s razine produkcije na razinu ponašanja; posljednju uljanu sliku na platnu (*Tu'm*) načinio je 1918., ali ni časa nije prekinuo s vlastitim umjetničkim djelovanjem, ni časa se nije prestao osjećati umjetnikom (a usporedo s tim šahom se bavio kao aktivan turnirski igrač, bio je u više navrata član francuske olimpijske reprezentacije, posjedovao je snagu međunarodnog majstora). Duchampova umjetnička praksa u dvadesetim i tridesetim godinama konstantna je iako se ne očituje u učestalim javnim nastupima, a da je ta praksa bila ne samo relativno intenzivna nego i u trajnom kvalitetnom usponu svjedoči podatak da je između 1946. i 1966. u krajnjoj povučeniosti radio na svome drugom remek-djelu *Darovi (Etant-donnés)*, poput *Velikog stakla* također stalno montiranog u muzeju u Filadelfiji. Osim toga svojevrnog osobnog *Gesamtkunstwerka*, kasni Duchamp tvorac je brojnih prividno malih pothvata, ali prepunih i prebogatih umjetničkim idejama. Neke od tih ideja, poput onih iz radova *Torture-morte* i *Sculpture-morte* iz 1959., ili grafika prema motivima Cranaha, Ingresa, Courbeta i Rodina iz 1967/68., anticipirat će kasnije pojave hiperrealizma i hipermanirizma, pripadajući tako najužem problemskom krugu Duchampovih inovativnih umjetničkih rezultata.

Svi ti mnogobrojni Duchampovi pothvati, u početku obavljani i shvaćeni jedino u probranom društvu njegovih poznanika i privrženika, postat će, zahvaljujući kasnijim medijskim promocijama, široko prihvaćene spoznaje što dovode u sumnju mnoštvo konvencionalnih pretpostavki o samoj naravi umjetnosti. Od Duchampa dalje dolazi do konačnog razdvajanja pojma estetsko od pojma umjetničko, težište značenja prenosi se od normativnog suda o umjetničkom djelu na djelo kao umjetnikovu slobodnu odluku (pod devizom "umjetnost je sve što umjetnik u ime umjetnosti čini"). Umjesto metafizičkog shvaćanja "stvaralaštva", na nastanak umjetnosti kod Duchampa i poslije Duchampa presudna postaje kritička sposobnost čitanja problematike prethodne umjetnosti. Umjetnost koja iz takvih pobuda i procesa nastaje više ne zagovara kolektivne i općeprihvatljive vrline, nego, naprotiv, teži tome da umjetnik kao pojedinac, zahvaljujući vlastitoj moći inteligencije, ishodi za sebe onaj i onoliki prostor slobodnog djelovanja u kojemu će upravo umjetnik, a ne bilo tko drugi, biti nosiocem razloga djelovanja i mjerilom kriterija vrijednosti. Za Duchampa će se reći da je svojim djelom i svojim ponašanjem uspio afirmirati "aristokratsku vrlinu vlastite samoće", da je "heroj sobe", da borbu u koju se upušta

vodi "odsutnošću pokreta, sjedenjem" (otuda je za nj simboličan oblik borbe igranja šaha). I dok su pokreti ekspanzivnih i socijalno usmjerenih avangardi težili da svijet preoblikuju prema svojoj ideološkoj projekciji, a time su se neizbježno sukobljavali s političkim silama i u tim sukobima na kraju stradali, Duchamp je usamljenički radio na vlastitu unutrašnjem preobražaju, umjetnost nije zapostavio u ime bilo kojeg drugog ideala i time je na kraju odnio individualnu pobjedu koja se ogleda u tome što ga danas povijest umjetnosti gotovo jednoglasno priznaje za jednu od najvećih ličnosti u modernom razdoblju.

Namjerno ili samo stjecajem prilika, trajanje Duchampove retrospektive u Palazzo Grassi podudaralo se s otvaranjem 45. bijenala, i ta prostorna i vremenska blizina tih dvaju umjetničkih događaja odmah nameće pitanje: što Duchamp znači za današnju umjetnost, koliko su Duchamp i njegovo djelo/djelovanje odgovorni za ono što se u umjetnosti kraja stoljeća zbiva. Problem Duchampova utjecaja na potonje umjetničke procese već je, zapravo, akademska tema (vidjeti o tome akademsku studiju Johna Tancocka *The Influence of Marcel Duchamp* u katalogu njegove izložbe u MoMA u New Yorku 1973.), ali da se ta tema neprestano inovira u tekućim umjetničkim pojavama moglo se primijetiti i pratiti u mnoštvu primjera na posljednjem venecijanskom bijenalu, iako mnogi autori možda više ni sami točno ne znaju što sve duguju ovom neospornom pretku najvećeg dijela vitalne umjetnosti kraja stoljeća (i kraja milenija). Nema za umjetnika veće potpore od one što mu je može dati umjetnička praksa koja se na njegovo nasljeđe poziva, a više nego itko drugi iz redova povijesnih pionira moderne umjetnosti Duchamp i danas, kao uostalom u cijelom poslijeratnom razdoblju, ne prestaje uživati takvu potporu.

Summary

Ješa Denegri: "Ancestor of The Art of The End of The Century"

The text is on Marcel Duchamp's 1993 exhibition in Palazzo Grassi in Venice, which coincided with the opening of the 45th Biennial. Arranging the entire retrospective of a contemporary artist with a historic reputation like Marcel Duchamp's, appears to be the most difficult project in way of organization. It seems to be almost unaccomplishable in his case, since it is quite impossible to get and exhibit all Duchamp's works in one place. Namely, his two works "The Great Glass" and "The Presents", permanently exhibited in the Philadelphia Museum, cannot be moved, several ready-made works have been irrevocably lost, and only the authorized replicas are available today. Anyway, it is comforting, even if too far-fetched, that Duchamp's art need not be looked at, it is enough to read and think about it. On the other hand, an artist can find no greater support than that given to him by way of the art practice claiming his heritage as its own. And Duchamp, more than any other of the historic pioneers of the contemporary art, enjoys this kind of support.