

to rade tako brzo i s toliko mnogo samostalnih izložbi, to je kao bum.

Tomkins: S toliko novca.

Dišan: Toliko je novca u tome i toliko revnosti. Ne možemo, naravno, upoređivati dva perioda u razmaku od pedeset godina. Ipak, u moje vreme nije bilo u modi biti tako brz. (*Smeh.*) To nije zamjerka, ali jeste razlika.

III

Tomkins: Pokret je važan element u vašem radu. Kada ste prvi put došli na tu ideju? Da li ona dolazi od futurista?

Dišan: Dobro, došla je u isto vreme, naravno, ali vidite, tada uopšte nisam bio svestan postojanja futurista u Parizu. Oni su bili u Italiji. Bio sam veoma mlad, a jedva da sam poznavao i francuske slikare svoje generacije. Godine 1910. imao sam dvadeset tri godine i radio sam crteže za ilustrovane listove *Le Rire* i *Le Courrier français*, da bih zaradio koju paru, jer u to vreme još nisam znao šta želim da radim. Sa dvadeset godina ne znate šta ćete raditi sa četrdeset. Naravno, još sa petnaest godina uradio sam neke pejzaže, na selu, gde sam živio sa ocem i majkom. Ali ne znam kako je nastala ideja o kretanju. Nekako se pojavila 1911, kada sam uradio onaj portret žene – pet figura iste žene, koje se ponavljaju kao buket (*Portrait* ili *Dulcinea*, 1911).

Tomkins: Znam to delo.

Dišan: Tri iste žene su obučene, sa šeširom, a druge dve su nage. Nikada nisam video tu ženu bliže od deset metara, ali sreo sam je na Aveniji Neji, privukla mi je pažnju dok je šetala psa ili zbog nečeg takvog, i onda sam počeo da radim taj portret. Bila je to prva slika koja izražavala ideju o kretanju. Ali to je verovatno

Popodnevni razgovori s Marselom Dišanom

Calvin Tomkins

2013.

Dišan: Oh, da, naravno da ima dosta bliskosti s Raušenbergom. Uživao sam kada sam ga prvi put video. Došlo je i do pozitivne razmene osećanja, što je mnogo važnije od kritikovanja nečega. Čak i ako grešite kada vam se, iz bilo kog razloga, sviđa nešto što ne bi trebalo da vam se sviđa, mnogo je bolje voleti nego mrzeti. (*Smeh.*) Kakva korist od mržnje? Samo traćite energiju i umirete ranije.

Tomkins: Da li u Raušenbergovom delu prepoznajete neke svoje ideje ili preokupacije?

Dišan: Da, maglovito. Ali to nije važno, zato što je njegov vlastiti razvoj ono što Raušenberga vodi ka nečemu. Mislim, ako možete, morate iskoristiti sve što pronađete u svom život kao osnovu za dalje kretanje.

Tomkins: Ali kakav je osećaj kada mnoge vaše ideje sada izgledaju kao proročanstva i kada ih usvoji toliko mnogo mladih ljudi?

Dišan: Ima malo preterivanja u tome, ali, u svakom slučaju, to je verovatno zbog činjenice da sam, sa svojim kartezijskim umom, odbijao da prihvatim bilo šta, da sam sumnjao u sve. I pošto sam sumnjao u sve, ako sam hteo da stvorim nešto, morao sam da nađem nešto u šta ne bih sumnjao, zato što ranije nije postojalo. Pošto sam to izmislio, onda oko toga nema sumnje, nikada. (*Smeh.*) Sve vreme sam tragao za onim na šta ranije nisam pomišljao. Ako sam uradio „Akt koji silazi niz stepenice“, neću uraditi još jedan.

Tomkins: Izgleda da veliki broj ljudi koristi vaše stvari kao osnovu.

Dišan: Može biti da te stvari koje sam radio, budući da ne potiču od bilo čega pre mene, mogu poslužiti kao izvor za te mlade ljude, kao polazna tačka, novi korak, što sa zadovoljstvom prihvatam. To je sve što mogu da kažem.

Tomkins: Za koga još, pored Raušenberga, mislite da je posebno zanimljiv?

Dišan: (Džasper) Džons, a onda čak i neki stariji. Samo je činjenica – ne prigovaram zbog toga, ali da to malo izbalansiramo – da

trodimenzionalna forma. Ali reči se izgovaraju i ponavljaju, i posle određenog broja ponavljanja, reč poprima auru mistike, magije. I to se nastavlja, zato što se ljudima sviđa da to rade. Zamišljaju predmet kao neko fosforescentno biće ili tako nešto. To je ono što se desilo s rečju *predmet* (*object*). Ali čim dobijete veliki broj vernika, sve može. Onda to možete raditi s bilo čime, možete stvarati magiju pomoću bilo čega, ali to se mora raditi bez pripreme.

Tomkins: Mislite da je to pre svega zbog ponavljanja same reči?

Dišan: Kao reklama. To je potpuno ista stvar, kao ideja o ponavljanju „koka-kola“, „koka-kola“. Posle nekog vremena, „koka-kolu“ obavlja magija.

Tomkins: To vam se urezuje u misli.

Dišan: Da. I možda će za pedeset godina, ako niko ne bude opet govorio o „koka-koli“, ona nestati, kao i ideja da bi umetnost posle nekog vremena trebalo da umre. Vreme će se pobrinuti za sve te luckaste ideje koje ljudi izmišljaju i poslati u zaborav sve te čudesne mađioničare. (*Smeh.*)

Tomkins: Da li mislite da je ono što danas čini novu umetnost, kao pop-art, više koka-kola nego recimo Sezan?

Dišan: Vidite, nastojim da, koliko god je to moguće, nikada ne osuđujem ili kritikujem bilo šta. Kada vidite nešto što ranije niste videli, kao taj pop-art – sada govorim o sebi – nikada ne bih pomislio da to osuđujem, ismevam ili kritikujem, jer šta možete dokazati svojim rečima? Reči koje koristite da biste zbijali šalu s nečim ili osudili nešto nemaju apsolutno nikakvu vrednost. To je samo podsmeh, samo gomila reči. Sliku ili neku stvar makar imate pred sobom i s njom možete da radite šta hoćete. Samo joj okrenite leđa, ako hoćete, ali nemojte pisati ili razmišljati o tome.

Tomkins: Ali zar ne osećate da imate više veze s radom nekih novijih umetnika, kao što je Raušenberg, koji ima nešto zajedničko sa...

Sadržaj

Tekst sa zadnjih korica štampanog izdanja	5
Uvod: Njujork, 2012.	7
Popodnevni razgovori	21
I	21
II	36
III	48
Povodom „redimejda“	69
Jedno veče u Njujorku	69
Najava	74
Povodom „redimejda“	75
Odlomci iz diskusije	77
Kuda sada idemo?	82
Osnovna bibliografija	86
O autoru	88
Impresum	89

sle godinu dana bih zažalio zbog njih. Bio bih kompromitovan. (*Smeh.*) Dakle, kada ljudi pronađu nešto zanimljivo u onome što sam radio, a onda to koriste kao sistem, malo sumnjam u to. Makar sam svestan opasnosti. Sve što je sistematizovano vrlo brzo postaje sterilno. Ne postoji ništa što ima večnu vrednost. To je zbog načina na koji društvo gleda na to. Jadna Mona Liza je nestala, jer koliko god njen osmeh bio divan, u nju se toliko gledalo da je osmeh nestao. Verujem da kada milion ljudi pogleda sliku, oni menjaju stvar samo time što je gledaju. Fizički je menjaju. Razumete na šta mislim? Oni menjaju fizičku sliku, a da toga nisu svesni. Postoji akcija, transcendentalna, naravno, koja apsolutno uništava sve što se moglo videti dok je bilo živo.

Tomkins: Mislite da se na neki način kviri?

Dišan: Kviri se. Ponekad je to neki ukras. El Greko se, na primer, preporodio pre nekih sto godina. Odavno je bio sahranjen, dva ili tri veka. Odjednom, evo ga opet. Ali verovatno će se opet pokvariti, posle dva veka divljenja. Razumete šta hoću da kažem?

Tomkins: To je drugačije od procesa kada ljudi toliko slušaju o nekoj slici da je na kraju više ne vide?

Dišan: To je oboje. Ali ići ću još dalje i reći da postoji fizička akcija posmatrača. Posmatrač je deo nastanka slike, ali on ima i dijaboličan uticaj samo time što gleda. Znate, isto važi i za moj prokleti „Akt“, od skandalozne slike postao je dosadna slika, samo zato što se toliko gledalo u nju. „Ah, opet taj 'Akt'.“ (*Smeh.*) To je štetno za sirotu stvar.

Tomkins: Ali zar se sada nije promenio i u vašim očima, pošto ste ga gledali?

Dišan: Nije, zato što ja nisam posmatrač. Mogu ponekad biti posmatrač, ali mogu i izbeći da budem posmatrač zato što stvari vidim onako kako sam ih video kada sam ih pravio. To je drugi oblik gledanja.

Tomkins: Šta je s celom mistikom predmeta u umetnosti?

Dišan: Ne znam. To je vrlo čudno, zato što je to jedna od onih reči, koje, za početak, nemaju nikakvog smisla. Predmet je predmet,

to u redu. A ta dva načina ocenjivanja umetničkog dela, po meni, sigurno nemaju ništa zajedničko. Zato govorim o životu i smrti umetničkog dela – smrt podrazumeva potomstvo, istoriju umetnosti.

Tomkins: Istorija umetnosti vas je izgleda mnogo zanimala, ako se pogleda vaša pedantna reprodukcija sopstvenih dela.

Dišan: Da, bavio sam se time. Ali, kao što sam vam rekao, nije na meni da sudim da li je to umetnost – pravio sam umetnost, ja sam umetnik, koji apsolutno nema pojma šta je uradio (*iz ugla posmatrača*).

Tomkins: Šta vas je navelo da poželite da reprodukujete svoja dela?¹⁶

Dišan: Ne znam. Prodavao sam stvari, zarađivao – deo toga bio je posao. Mali posao, uveravam vas. Ne, nije bilo razloga. Osim što je, budući da sam imalo malu produkciju, to bilo lakše uraditi nego da sam radio jednu sliku mesečno ili tako nešto, kao Dibife. U mom slučaju to je bilo zabavno, za mene, da tu malu produkciju grupišem u jasniji izraz života.

Tomkins: Da li vam je to bilo zanimljivije nego da radite nešto novo?

Dišan: Dobro, nisam imao želju da radim bilo šta novo. Bilo mi je dosta. Čim sistematizujete nešto... Da sam sistematizovao redimejde, lako sam mogao napraviti sto hiljada redimejda za deset godina. Bili bi lažni, zato što bi bili brzi, lako izabrani, i po-

¹⁶ Razgovor ovde skreće na Dišanove „Kutije“ ili „prenosive muzeje“, mala čuda zamisli i konstrukcije, u kojima je Dišan sabrao reprodukcije i beleške o svojim delima do 1934: *La boîte de 1914* (1913–1914), *La boîte verte* (1911–1913, 1934, „Zelena kutija, o „Velikom staklu“), *La Boîte-en-valise* („Kutija u koferu“, „prenosivi muzej“, 1936–1941, sa reprodukcijama praktično svih dela, koja se mogla videti i u Beogradu, u MSU, 1984) i *A l’infinifif, boîte blanche* (1966–1967, „U infinitivu, Bela kutija“, sa ranije neobjavljenim beleškama i skicama za „Veliko staklo“, iz perioda 1912–1920). Dišan je dizajnirao i kutiju za luksuzno izdanje Lebelove monografije, odnosno za svoj prvi *catalogue raisonné*, iz 1959, *Eau et gaz à tous les étages* („Voda i gas na svim spratovima“, tabla koja je nekada stajala na zgradama priključenim na gradsku mrežu za snabdevanje vodom i gasom, ovde na koricama kutije), ali to, kao i druga slična izdanja, ne spada u „Kutije“.

Tekst sa zadnjih korica štampanog izdanja

„Godine 1964. Calvin Tomkins je proveo nekoliko popodneva u razgovorima sa Marselom Dišanom, u njegovom stanu u Desetoj ulici u Njujorku. Ležeran, ali pronicljiv, Dišan se otkriva kao čovek i umetnik koga su njegovi ludički životni principi oslobodili da stvara umetnost koja je bila nepredvidljiva, složena i iznenađujuća kao i sam život. Ti razgovori do sada nisu bili uređeni i objavljeni. *Popodneveni razgovori*, koji uključuju uvodni razgovor sa Tomkinsom, u kojem se ovaj osvrće na Dišana kao umetnika, učitelja i prijatelja, ponovo uvode čitaoca u ključne ideje njegovog umetničkog sveta i obnavljaju Dišana kao vitalni model za novu generaciju umetnika...“ – i što je neuporedivo važnije, za iskustvo, misao i izraz nas *neumetnika!*

Tekst sa zadnjih korica izdanja *Badlands Unlimited* (New York, 2013), sa Gargojlovim dodatkom (2022).



Tini i Marsel, Palm Beach, 1962.

ma i ostalim. Ali kao droga ona je za mnoge vrlo korisna. To je sedativ.

Tomkins: Šta je s nekim tradicionalnim stvarima koje bi umetnik trebalo da radi, kao što je ideja da samoizražavanje od strane individualnog umetnika može biti relevantno za inače neizraženo stanje stvari i da time može navesti ljude da prodube svest o svom životu?

Dišan: Kao aspirin ili nešto za životne glavobolje? (*Smeh.*)

Tomkins: Pojačivač.

Dišan: Kao droga, to je veoma korisno za mnoge ljude, to je istina. To je sedativ za život koji vodimo.

Tomkins: Da li je to droga i za umetnike?

Dišan: O da, ali na drugi način. Postoji i psihološki aspekt, postavljenje sebe na pijedestal. Umetnik čini sve da bi umislio kako će postati deo Luvra ili Metropolitena. Koristi umetnost kao merdevine. To je još jedno poglavlje života, poglavlje ambicije. Ali toga ima i u biznisu. Imate to svuda.

Tomkins: Vaša definicija umetnosti se donekle približava onome što je Matis rekao za umetnost, da služi kao udobna fotelja.

Dišan: Dobro, da, jeste, u smislu droge. Naravno, ima mnoge prednosti. Ali u isto vreme ne smete joj odati priznanje da je na neki način slična religiji. Nije čak ni tako dobra kao Bog. (*Smeh.*)

Tomkins: Koliko vam je trebalo da dođete do takvog zaključka?

Dišan: Dobro, to je išlo malo po malo, ne znam tačno kako sam došao do toga. To ne poprima oblik nekog mnogo važnog zaključka, zato što ne menja ništa. Umetnost je samo jedna od aktivnosti, ništa više od toga.

Tomkins: Napravili ste razliku između umetničkog dela koje odlazi u istoriju umetnosti i dela koje je i dalje živo.

Dišan: To je mala, zabavna ideja, za koju ne znam da li ima nekog osnova. Pošto je neko delo proživelo skoro jedan ljudski vek – dvadeset ili četrdeset godina, nije važno koliko godina – nastupa trenutak u kojem se to umetničko delo, ako još ima svoje gledaoce, smešta u neki muzej. Nova generacija odlučuje da je

što ih nisam birao suviše često. Bilo ih je svega deset u mom životu.¹⁵ A mogao sam ostati potpuno zaokupljen tom idejom.

Tomkins: Niste mnogo ponavljali ni ostale stvari u svom životu. I slika je malo.

Dišan: Dobro, da. Mogao sam iskriviti ideju redimejda tako što bih ga svaki čas ponavljao. Postao bi oblik umetnosti, onoga što nazivam drogom koja stvara naviku.

Tomkins: Da li to vidite kao nešto pogubno?

Dišan: Ne, ne, ali kada ljudi govore o umetnosti na vrlo religioznom nivou, nastojim da samom sebi objasnim kako tu nema ničeg tako vrednog obožavanja. To je droga. Kao religija za Ruse. U to sve više verujem.

Tomkins: Mnogo se pisalo o redimejdu kao protestu zbog komodifikacije umetnosti. Da li na umetnost radije gledate kao na oblik magije?

Dišan: Što više gledam, nalazim sve manje mogućnosti za to. Tu je i ta dilema, koju sam spomenuo, da je posmatrač važan isto koliko i umetnik. Postoje dva pola, umetnik i posmatrač. Ako nema posmatrača, nema ni umetnosti, zar ne? Umetnik koji gleda sopstveno delo nije dovoljan. On mora da ima nekog ko će ga pogledati. Posmatraču skoro da pridajem veći značaj nego umetniku, zato što on ne samo što gleda nego i daje sud. Mislim da je to način da se nevažna igra umetnosti uvede u društvo. To je kao neka mala igra između posmatrača i umetnika. Kao rulet, ili kao droga, kao što sam već rekao. Tako da ne verujem više u magični aspekt toga – plašim se da sam postao agnostik u umetnosti, da se tako izrazim. Ne verujem više u umetnost, sa svim njenim ukrasima, mističnim dodacima, okićenim oltari-

¹⁵ Ili najviše trinaest, prema spisku koji Dišan 1964. prosledio Arturu Švarcu za njegovu kontroverznu operaciju izrade autorizovanih replika redimejda; videti Adina Kamien-Kazhdan, *Remaking the Readymade: Duchamp, Man Ray, and the Conundrum of the Replica*, Routledge, 2018, posebno str. 148–149; ili Calvin Tomkins, *A Biography*, str. 426–428.

Uvod: Njujork, 2012.

Razgovor Pola Čana (Paul Chan), urednika *Badlands Unlimited*, sa Kalvinom Tomkinsom

Pol Čan: Kada ste upoznali Dišana?

Kalvin Tomkins: To je bilo 1959. U to vreme radio sam za *Njuzvik*. *Njuzvik* tada nije pokrивao umetnost. Ali povremeno – možda dva ili puta godišnje – pojavila bi se neka priča iz umetnosti, koju bi neki urednik hteo da prenese i onda bi uzimali pisca iz neke druge rubrike. Ja sam u to vreme pisao za rubriku stranih vesti.

Čan: *Njuzvik* vam je stavio u zadatak Dišana.

Tomkins: Tako je. Jednog dana su me nazvali i rekli da odem i intervjuišem Marsela Dišana, što je za mene bilo potpuno iznenađenje, budući da nisam znao ništa o umetnosti. I pretpostavljam da sam pomislio kako je on davna prošlost. Čuo sam za njega, naravno. Prva monografija o njemu i njegovom radu pojavila se 1959. u Parizu i Njujorku, i urednik mi je dao jedan primerak te knjige.¹ Imao sam svega nekoliko sati da proletim kroz nju. Intervju je već bio dogovoren. Trebalo je da se nađemo u baru King Kol, u hotelu Sent Redžis, njujorškoj znamenitosti. Na zidu iza bara nalazio se veliki mural koji je naslikao... ah, ne, ko je bio umetnik? Jedan popularni američki slikar...

Čan: Pariš?

¹ Robert Lebel (ed.), André Breton, Henri-Pierre Roché, *Sur Marcel Duchamp*, Éditions Trianon, Paris, 1959; na engleskom, *Marcel Duchamp*, Grove Press, New York, 1959, Trianon Press, London, 1959; Hauser & Wirth, Zürich, 2021.

Tomkins: Maksfeld Pariš (Maxfield Parrish). Veliki Parišov mural koji je prikazivao Starog Kralja Kola (Old King Cole, iz stare engleske pučke pesme) i njegov veseli dvor, na kojem se pije, dižu uvis krčazi i pleše okolo. Neverovatan kič. Živo se sećam ulaska u bar i nalaženja sa Dišanom. Seli smo za sto, a on je pokazao na mural i rekao, „Sviđa mi se to, znate?“ Pomislio sam da se šali i nasmejao se. Ali onda sam počeo da shvatam da mu se *zaista* sviđa. To je bilo prvo iznenađenje: mislio je da je to nešto prelepo. Mislim da u to vreme nisam imao magnetofon. U svakom slučaju, on je počeo da priča, a ja sam hvatao beleške.

Čan: Koji je bio vaš prvi utisak o njemu?

Tomkins: Ono što me je *zaista* iznenadilo i oduševilo bilo je to što je on, i pored toga što su sva moja pitanja bila glupava i neznačka, nekako uspevao da svako od njih preokrene u nešto interesantno. Imao je najzanosnije i najležernije držanje. Osećao se dobro u svojoj koži i uspelo mu je da i mene – i sve oko sebe – učini opuštenim. Sećam se da sam ga pitao, „Pošto ste prestali da stvarate umetnost, kako provodite vreme?“ A on je rekao, „O, ja sam neko ko diše², *respirateur*, zar to nije dovoljno?“ Pitao se, „Zašto ljudi moraju da rade? Zašto ljudi *misle* da moraju da rade?“ Pričao je o tome koliko je važno *zaista* disati, živeti život u drugačijem tempu i drugačijoj skali u odnosu na ono kako većina nas živi. Naravno, kasnije sam saznao da uopšte nije prestao da radi, da je poslednjih dvadeset godina u potaji radio na ambijentu veličine sobe, koji se sada nalazi u Filadelfijskom muzeju umetnosti (*Étant donnés*). Ali u to vreme niko nije znao za to, osim njegove žene, Tini.³

Čan: Da li je moguće da pre Dišana niste znali ništa o umetnosti?

² U originalu „I am a breather“.

³ Alexina Sattler Matisse „Teen“ Duchamp (1906–1995). Prva žena najstarijeg sina Anrija Matisa, Pjera, čuvenog kolekcionara i trgovca umetninama; i sama je u dužem periodu radila kao agent za Brankuzija i Miroa. Sa Dišanom od 1951, u braku od 1954. Njegov glavni oslonac u svemu, naročito u radu na njegovom poslednjem velikom, tajnom projektu, instalaciji *Étant donnés* (1946–1966).

Dišan: Uz malo podsmeha, zato što je humor igrao veliku ulogu u mom životu, Bože mi oprostite.

Tomkins: Da. (*Smeh.*) A onda, kako ste izabrali još redimejda, da li ste dok ste ih sakupljali došli do neke ideje o njima kao celini?

Dišan: O, da. Da li ste videli predavanje o tome koje sam pročitao u Muzeju moderne umetnosti? To je nešto sasvim kratko.¹⁴

Tomkins: Mislim da nisam to video.

Dišan: Imam ga tu negde, pokazaću vam. Reč je o tome kako izbor redimejda nikada nije bio posledica estetskog osećaja. Drugim rečima, nisu bili izabrani zato što su izgledali lepo ili delovali umetnički ili bili u skladu s mojim ukusom. U tome se sastoji teškoća biranja nečega, zato što, po pravilu, istog časa kada nešto izaberete počinjete da procenjujete umetničku stranu toga ili njegovu estetsku suštinu. Ali kod redimejda toga nema. To izbor čini težim, zato što vam obično nema druge nego da izaberete stvari koje vam se sviđaju. Ali to je samo još jedno pravilo s kojim ostajete na istom. To nema nikakve veze, daleko od toga. A činjenica da proizvedeni predmeti imaju tu prednost da se ponavljaju, da se izrađuju mašinski, samo doprinosi njihovoj bezličnosti. Opasnost leži u tome da imate dvadeset hiljada redimejda godišnje. Opasnost bi bila i da se rukovodite ukusom. Ukusna posla. Mogla bi vas spopasti „redimejd“ ideja da opet postanete umetnik. Umetnik od ukusa, koji bira sve više i više. To mi je dalo ideju da umetnost definišem kao drogu koja stvara naviku. Kroz redimejd sam to mogao da izbegnem. Umetnost je droga koja stvara naviku, ništa drugo, i to važi kako za kolekcionara, tako i za umetnika i svakog ko je povezan s umetnošću. Ona apsolutno ne postoji kao takva, kao nešto pouzdano ili istinito na bilo koji način. To me, kao definicija, očarava. Čvrsto verujem u to. Uglavnom, u redimejdima sam to izbegavao tako

¹⁴ „Apropos of 'Readymades'“ (1961); videti prevod u dodatku.

Tomkins: Da, osim što za taj slučaj, ako ga koristite, osećate da je na neki način izraz vas samog.

Dišan: Da, mene samog.

Tomkins: Mislim da on to ne bi tako osetio.

Dišan: Sama proizvodnja nije pod kontrolom, ali činjenica je da je on izabrao slučaj da bi to uradio. A ono što on uradi uz pomoć slučaja neće biti ono što će neki drugi čovek uraditi uz pomoć slučaja.

Tomkins: To je tačno.

Dišan: Zar nije tako?

Tomkins: Jeste.

Dišan: Prema tome, zadatak slučaja je da izrazi ono što je u nama jedinstveno i neodredivo, s one strane racionalnog.

Tomkins: U vašem umu, slučaj je racionalni izraz izbegavanja kontrole uma.

Dišan: Apsolutno. I zanimljivo, vidite, osnova redimejda, na neki način.

Tomkins: Dobro, kada ste prvi put uradili točak bicikla, da li ste na umu imali neku posebnu ideju?

Dišan: Ne, nikakvu.

Tomkins: Kako je onda do toga došlo?

Dišan: Iz zadovoljstva da ga imam o sobi. Stvar unutrašnje dekoracije, prijatna sprava.

Tomkins: Razumem.

Dišan: Bilo je prijatno i zbog kretanja koje je pravio, kao plamen u kaminu, stalno u pokretu. Verujem da je u tome bio izvor ideje o kretanju, siguran sam u to.

Tomkins: To znači da ste ga izabrali u estetske svrhe?

Dišan: Ne. Estetika u smislu unutrašnje dekoracije. (*Smeh.*) Ali nešto zaista estetsko.

Tomkins: Lepo, ali ne i umetnost?

Dišan: Ne.

Tomkins: Onda zato što je bio neprivlačan?

Tomkins: Dobro, zanimao sam se. Počeo sam da svoje pauze za ručak provodim u Muzeju moderne umetnosti (MoMA) i obilazim izložbe. Nisam imao nikakvo pravo znanje. Na koledžu sam pohađao jedan kurs o italijanskom renesansnom slikarstvu i to mi je bilo prilično fascinantno. Moj otac je bio biznismen koji je imao mnogo drugih interesovanja. Tridesetih se sprijateljio s jednim italijanskim umetnikom, po imenu Pepino (Peppino) Mangravite, koji je živio blizu mesta u kojem smo provodili letnje odmone, u Adirondaku, i to je za ishod imalo da je počeo da kupuje ne samo Mangraviteova dela već i dela još nekoliko umetnika iz iste galerije. Nikada nije postao ozbiljan kolekcionar, ali opet je kupio neke stvari. Kupio je jednog Berčfilda (Charles E. Burchfield). U Evropi je kupio jednu malu Markovovu sliku (Albert Marquet) i jedan Difijev akvarel. Tako da je u kući bilo malo umetnosti, dok sam odrastao, iako to nikada nije bila glavna stvar. I svakako nisam imao nikakvo pravo znanje o umetnosti. Susret s Dišanom za mene je bio ključan, zato što sam bio toliko fasciniran njime da sam odmah poželeo da saznam sve o njemu i tako sam počeo da se zanimam za savremenu umetnost.

Čan: Koliko je trajao vaš prvi susret?

Tomkins: Oko sat i po, rekao bih.

Čan: I posle toga ste napisali tekst za *Njuzvik*?⁴

Tomkins: Pojavio se sledeće nedelje. Jedan kolega mi je rekao: „Bio je to vrlo čudan intervju. Nikada nisam pročitao intervju u kojem čovek nije zaista odgovorio ni na jedno pitanje.“ (*Smeh.*)

Čan: Da li vam je Dišan ikada rekao šta misli o tekstu?

Tomkins: Nije. U stvari, kasnije, kada sam napisao njegov profil za *Njujorker* (*The New Yorker*), rekao mi je: „Oh, to je bilo sjajno, vr-

⁴ Calvin Tomkins, „Art Was a Dream...“, *Newsweek*, vol. 54, no. 19, 9. XI 1959; Iz tog intervjuja je i fraza „I'm a breather...“

lo zabavno.“ Ali Tini mi je posle rekla da ga uopšte nije pročitao, što mi izgleda vrlo verovatno. (*Smeh.*)⁵

Čan: Kada ste ga opet videli, posle tog prvog susreta?

Tomkins: Verovatno koju godinu kasnije, zato što sam vrlo brzo posle tog intervjuja napustio *Njuzvik* i prešao u *Njujorker*. Prvi duži tekst koji sam napisao za njih bio je profil Žana Tengelija (Jean Tinguely), 1962. To je švajcarski umetnik koji se bavio kretanjem i koji je uradio jedan fantastičan rad u bašti Muzeja moderne umetnosti, pod naslovom *Omaž Njujorku (Hommage á New York)*. Bila je to ogromna mašina čija je jedina svrha bila da uništi samu sebe, što je uradila vrlo uspešno. I u razgovoru s njim, stalno se spominjao Dišan. Dišan je bio prva osoba koju je Tengeli video po dolasku u ovu zemlju da bi uradio svoj *Omaž*. I Dišan je bio od velike pomoći, budući da je poznavao sve ljude iz Muzeja moderne umetnosti. Bio je stari prijatelj Alfreda Bara i mislim da je upravo on bio jedna od ključnih osoba koje su to omogućile. Uradio sam i intervju s Bobom (Robertom) Raušenbergom o Tengeliju, zato što mu je Tengeli predložio da doprinese nečim mašini iz bašte. Bobov doprinos bio je mehanički bacač novca.

Čan: Šta je to bilo?

Tomkins: Bila je to snažno zategnuta opruga, sa srebrnim dolarima uglavljenim između navoja, i u nekom trenutku, dok je mašina uništavala samu sebe, malo eksplozivno punjenje bi se upalilo, opruga bi se oslobodila i srebrni dolari počeli bi da pljušte na sve strane.

Čan: Tako nešto bi nam sada dobro došlo.

Tomkins: Zaista. U svakom slučaju, Dišan je bio veliki ljubitelj Raušenberga, a Raušenberg je od skora postao veliki obožavalac Dišana.

Čan: Da li su Raušenberg i Dišan bili prijatelji?

⁵ Calvin Tomkins, „Profiles: Not Seen and/ or Less Seen“, *The New Yorker*, vol. 40, no. 51, 6. II 1965.

kočke, da bi se pronašle note nekog muzičkog dela, ipak bila moj podsvesni izraz.

Tomkins: Džon Kejdž je uvek koristio slučaj da bi *izašao* iz vlastite ličnosti.

Dišan: Da, na taj način izbegava kontrolu svog uma. To je ono što želi da postigne. Slučaj je jedini način da se izbegne kontrola racionalnog.

Tomkins: Džon ga je prevashodno koristio kao sredstvo za izlazak iz ličnog izraza ili čak iz vlastite podsvesti. Ali koji deo vas stupa u delovanje slučaja?

Dišan: Slučaj je nešto što ljudi imaju i nemaju. Loša sreća ili dobra sreća – uopšte, loše i dobro, svojstveni su svakom pojedincu. Ono što bi Kejdž mogao uraditi pomoću slučaja nije kao ono što bi uradio neko drugi. Objasnio je to, kako kažete, da bi izbegao kontrolu svog racionalnog pristupa stvarima. Drugim rečima, on nije bio odgovoran za ono što se dešava spolja, ali iznutra je bio odgovoran.

Tomkins: To je moguće.

Dišan: On može dati neko drugo objašnjenje, koje bi zvučalo uverljivije u odnosu na ono što radi.¹³ Ali da li je to njegov slučaj ili moj slučaj, nije važno, to je i dalje pre svega slučaj.

¹³ Dišan se ovde verovatno oslanja na svoje razgovore s Kejdžom, a ne na neki od njegovih tekstova u kojima se pozivao na slučaj; videti posebno, John Cage, „Experimental Music“ (1955), *Silence: Lectures and Writings* (1939–1961), Wesleyan University Press, 1961, str. 7–12; „Eksperimentalna muzika“, *John Cage: radovi/ tekstovi 1939–1979*, izbor i prevod, Miša Savić i Filip Filipović, Beograd, Radionica SIC, 1981, str. 22–26: „Koja je svrha pisanja muzike? Jedna je, naravno, da se ne bavimo svrhom već zvucima. Ili odgovor mora poprimiti oblik paradoksa: to je svesna nesvrhovitost ili nesvrhovita igra. Ta igra je, međutim, afirmacija života – to nije pokušaj da se iz haosa izvuče red ili da se naznače poboljšanja u postojanju, već jednostavno način da se probudimo za život koji živimo, koji je tako izvanredan kada čovek pred njim ukloni svoj um i svoje želje i pusti ga da ide svojim tokom“ (ovde prevod AG, ali inače se preporučuje izdanje Savić–Filipović, 1981).

zvan umetnički radnici, imaju mogućnost da odsluže samo jednu godinu vojnog roka, ako polože ispit. Nisam bio ni lekar ni pravnik, ali mogao sam da budem umetnički radnik, što sam i postao kada sam položio ispit. Moj deda, otac moje majke, napravio je mnogo bakropisa. Na ispitu sam briljirao i stekao pravo da provedem samo godinu dana u vojnoj službi. Godinu dana kasnije donet je drugi zakon, da svi moraju da stažiraju dve godine, umesto jedne ili tri. Ali to je bila samo jedna strana mog karaktera, da se što pre oslobodim tih ispita i diploma, kad već moraš da se baviš time. Ne da bih to izbegao, već da bih na najbrži način obavio ono što se moralo uraditi, da bih se otarasio toga.

Tomkins: Još nešto moram da vas pitam, a to je ceo aspekt slučajnosti, za koji ste se zainteresovali prilično rano. Sa koliko godina ste napisali to muzičko delo pomoću slučajnog metoda?¹²

Dišan: Mislim da je to bilo 1913. To je, u krajnjoj liniji, imalo veze s redimejdom. Godine 1914. uradio sam „Apoteku“ (*Pharmacie*). „Apoteka“ je bila pejzaž. Videli ste to, zar ne?

Tomkins: Da li to je vaš prvi redimejd?

Dišan: Ne, ne, ne. Samo jedan od njih. Mislim, uradio sam ga u isto vreme kad i „Stalak za flaše“. Godinu dana posle „Točka bicikla“. Znae, sve to je išlo zajedno. Slučajni komad nastao je otprilike u to vreme, između 1913. i 1914.

Tomkins: Zašto vas je zanimao slučaj?

Dišan: Ni zbog čega drugog osim da se udaljim od stvari koje su se već radile. Pravi izraz podsvesti kroz slučaj. Tvoj slučaj. Ako bacim kocku, to nikada neće biti kao vaše bacanje – što znači da je to čudesan izraz vaše podsvesti. I tako je akcija poput bacanja

¹² *Erratum Musical* („Muzička štamparska greška“), Dišanov prvi muzički komad, koji je sastavio sa sestrama Ivon i Magdalen, inače muzičarkama; kompozicija za tri glasa, u partituri označena kao „Yvonne“, „Magdeleine“ i „Marcel“. Izvukli su iz šešira dvadeset pet nota (od niskog F i srednjeg C do visokog F) i zapisali ih po redosledu izvlačenja.

Tomkins: Upoznali su se početkom šezdesetih. Nisam siguran kako je do toga došlo, ali Bob i Džasper Džons s otišli zajedno u Filadelfijski muzej, u kojem se nalazi većina Dišanovih dela, i proveli ceo dan u razgledanju svega, i to je bilo od ogromnog značaja za obojicu. Dišan u stvari nije uticao na Raušenberga ili Džonsa. Oni su već bili razvili svoje vlastite pristupe umetnosti, nezavisno. Ali otkrivanje Dišana bilo je vrlo ohrabrujuće za njih zato što im je izgledalo kao potvrda onoga što su radili. Vidite, oni su dolazili iz apstraktnog ekspresionizma i otkrili mnogo afiniteta između onoga što su radili i onoga što je radio Dišan.

Čan: Šta ste u to vreme mislili o Džonsovim i Raušenbergovim delima?

Tomkins: Postao sam ljubitelj, naročito i pre svega Raušenberga. Uradio sam njegov profil za *Njujorker* 1965, tako da sam proveo mnogo vremena s njim. Tada sam zaista razvio osećaj za ono što se dešavalo u savremenoj umetnosti – za tu vrstu razmišljanja, tu vrstu slobode, tu vrstu istraživačkog, eksperimentalnog pristupa. Džonsov rad je za mene bio tajanstveniji i hermetičniji. Nisam bio u stanju da pišem o njemu, osim tek mnogo kasnije.

Čan: Kako je nastala vaša knjiga *Nevesta i neženje* (*The Bride and the Bachelors*, 1965).

Tomkins: Kada sam počeo da radim tu seriju profila za *Njujorker* – za šta sam tek kasnije shvatio da je bila serija – pisao sam o Tengeliju, a zatim o Raušenbergu, Kejdžu i Dišanu. Negde usput shvatio sam da je Dišan bio ključna figura za ostalu trojicu. Svi oni su bili Dišanova deca.

Čan: Da li je Dišan priznavao to očinstvo?

Tomkins: Ne zaista. Sviđali su mu se, sviđalo mu se ono što rade, ali uvek je odbacivao pitanje uticaja. Rekao je, „Ljudima se sviđa da tako pričaju, ali nemam osećaj da sam uticao na bilo koga“.

Čan: Kakvo je bilo vaše iskustvo s Dišanom kada ste pisali njegov profil za *Njujorker*?

Tomkins: Sećam se da je u svim mojim susretima s njim bila prisutna ista vrsta lakoće. Kao što sam rekao, šta god da ste ga pitali, to bi za njega postalo veoma zanimljivo pitanje. Nikada nije bio snishodljiv ili nestrpljiv. I imao je strahovito mladalački duh. Ne sećam se tačno kada je to bilo, ali jednom je rekao: „Morate imati na umu da sam deset godina stariji od većine mladih ljudi.“ Upravo tako sam ga i zamišljao: kao nekog ko je uvek radoznao i stalno mlad.

Čan: Intervjuisali ste i prikazali mnoge umetnike u *Njujorkeru*. Pitam se da li je senzibilitet koji ste osetili kod Dišana bio retkost među umetnicima?

Tomkins: O, da. Zaista nisam naišao na tu vrstu ležernosti kod bilo koga drugog. Sa Raušenbergom sam se odmah razumeo, tako da je s njim bilo vrlo lako razgovarati. Ali nikada nisam upoznao nekog ko je bio manje opterećen egom od Dišana.

Čan: Šta mislite, odakle je dolazila ta ležernost?

Tomkins: Često sam se pitao da li je uvek bio takav i rekao bih da nije. Dok sam radio na njegovoj biografiji, tokom devet godina, otkrio sam da je u ranijoj dobi bio sasvim drugačiji. Povukao je svoj „Akt koji silazi niz stepenice“ sa izložbe Nezavisnih 1912. u Parizu (*Nu descendant un escalier, no. 2, 1912*), jer je njegova tema vređala njegove kubističke kolege – njegova dva brata su zapravo došla i zamolila ga da promeni naslov – i to iskustvo ga je ispunilo osećanjem odbačenosti i gorčine, koje ga je dugo držalo. U velikoj meri bio je usamljenik, neko ko je odbijao da učestvuje u onome što su radili drugi umetnici, i mislim da je to pojačalo njegovu potrebu za potpunom nezavisnošću. Doživeo je ogroman uspeh s „Aktom“ kada je bio izložen na *Armory Show* u Njujorku 1913. Neko vreme to je bila najpoznatija slika u Americi. Ali posle nekih godinu dana mini-slave u Njujorku, otišao je u potpuno drugom smeru; mislim da je osećao kako ga u umetničkom svetu ne očekuje nikakva posebna budućnost. Nastupio je duži period – od možda trideset godina – u kojem je delovao na rubu tog sveta, ali nikada nije bio deo njega, i to na-

da se izrazim u mehanografskoj formi, ako mogu tako da se izrazim, umesto da koristim starinski pristup slike. Zanimalo me je da upotrebim mehanički pristup, ako želim da iskoračim iz tradicije.

Tomkins: U nešto novo?

Dišan: Dovoljno novo.

Tomkins: Da bismo mogli da se zadržimo na toj ideji o iskoračivanju iz tradicije?

Dišan: Pretpostavljam da to mora biti stav svakoga ko želi da pronađe nešto svoje. Da biste uradili nešto svoje, morate zaboraviti ono što ste naučili. A kada počnete da zaboravljate, jednostavno morate pronaći nešto... drugo. Naravno, možete pokušati i nikada ne uspeti u tome. Mislite da radite nešto što je samo vaše, a godinu dana kasnije pogledate to i jasno vidite korene iz kojih potiče vaša umetnost, a da to uopšte niste znali. Dobro, nije bilo ničeg psihoanalitičkog u tome, to vam mogu reći. Nisam svestan nijednog razloga, osim razloga da moraš pronaći sebe, ako imaš neko „sebe“ koje moraš pronaći. Pretpostavljam da posle četrdeset godina možete videti sebe kakvi ste bili. Ali u to vreme bio sam previše nezreo da bih znao šta radim. U tome je večita razlika između vremena kada nešto uradite i vremena posle, kada otkrijete da je u tome bilo nečeg sasvim novog. Čak mi ni „Akt koji silazi niz stepenice“ nije izgledao kao nešto novo kada sam to radio. Nisam znao. Tek kasnije sam po reakciji drugih shvatio da je to bilo nešto novo.

Tomkins: Nisam mislio na bilo šta psihoanalitičko, samo se pitam da li ste još kao dete pokazivali tu vrstu težnje.

Dišan: Mislite da li sam igrao igre kojih se nisu igrala druga deca ili tako nešto? Da i ne. Bio sam vrlo normalno dete. Položio sam maturski ispit sa sedamnaest godina. Ne baš dobro, ali sam prošao. Isto je bilo i s mojim služenjem vojnog roka. Umesto da čekam do dvadeset jedne godine da postanem vojnik, što je tada bilo obavezno, odlučio sam da to uradim sa osamnaest godina. Tada je postojao zakon da pravnici, lekari i još jedan odsek,

II

Tomkins: Rekli ste da je „Mlin za kafu“ ključ za sva ostala vaša dela.

Da li biste to mogli da obrazložite?

Dišan: Da, ali nisam nameravao da bude tako. Takve stvari nikada ne možete da predvidite. To je bilo krajem 1911. Moj brat vajar, Dišan-Vijon (Raymond Duchamp-Villon, 1876–1918), pitao me je da uradim jednu malu sliku za njegovu kuhinju. Danas je verovatno normalno imati slike u kuhinji, ali u to vreme to je bilo prilično neobično. Pitao je Gleza, pitao je La Frenea, pitao je Metsenžea, nas petoro ili šestoro, i dao nam dimenzije slika, zato što je trebalo da stoje iznad sudopere. I tako sam došao na ideju da uradim mlin za kafu, samo zato da bih ostao veran temi. Kako se ispostavilo, umesto da uradim objektivnu, figurativnu mašinu za mlevenje kafe, uradio sam opis mehanizma. Vidite zupčanik, vidite ručicu za okretanje na vrhu, a koristio sam i strelice da bih prikazao smer u kojem se ručica okreće, tako da u tome već možete videti ideju o kretanju, uz dodatak ideje o komponovanju mašine iz dva dela, što je izvor stvari koje su došle kasnije, u „Velikom staklu“. Oduvek mi se sviđala ta slika.

Tomkins: Vaš sopstveni rad, u nekom smislu, može zaista uticati na ono što dolazi kasnije.

Dišan: Da. Kasnije sam koristio mnoge, mnoge od tih malih detalja. Čak i strelicu, sa isprekidanom linijom, nešto što nikada ranije nisam koristio. Možete videti i kafu pošto je samlevena. To nije samo jedan trenutak; to su sve mogućnosti te mašine za mlevenje. To nije kao crtež. Bio je to odlučujući faktor u mom razvoju u to vreme, ali tada uopšte nisam znao kuda idem; samo sam pravio poklon za brata.

Tomkins: Da li ste pomišljali na mašinu kao karakterističnu za to vreme?

Dišan: Da, to se zove mašinsko doba, zar ne? Mislim, sve se mehanizuje u ovom životu. Sve to stvara klimu u kojoj me privlači

merno. *Nije želeo* da bude deo njega. Nije želeo da bude povezan s dadaistima, iako su oni u mnogo čemu bili bliski njegovom razmišljanju. Nadrealisti, a naročito Andre Breton, dizali su ga u nebesa, ali on je uvek zadržavao distancu prema njima. Dugo vremena osećao se izolovanim – sam se izolovao, s velikim prezirom prema celom fenomenu komercijalizacije umetnosti. Nije bio raspoložen da igra tu igru.

Čan: Da li mislite da ga je to usamljeničvo vodilo ka tome da postane više svoj?

Tomkins: Dobro, desilo se nekoliko stvari kada se za vreme Drugog svetskog rata na duže vratio u Njujork. Duboko se zaljubio u jednu udatu ženu, po imenu Marija Martins. Ona je bila žena brazilskog ambasadora u Vašingtonu, ali je bila i umetnica, vajarka, koja je studirala kod Lipšica u Njujorku. Poznavala je mnogo umetnika i bila u ljubavnoj vezi s Lipšicom, a mislim i s Mondrijanom i nekolicinom drugih.⁶

Čan: Zauzeta.

Tomkins: Veoma. Ona i Dišan su se upoznali i zaljubili jedno u drugo. Njoj je uvek uspevalo da se ne zaljubi u ljude koje bi očarala, ali ovog puta se zaista zaljubila, kao i on. Ali to se nije srećno završilo, zato što je njen muž bio prebačen u Pariz, a ona je izabrala da ga sledi. Dišan je očajnički želeo da ostane i živi s njim. Ali ona nije htela da napusti muža ili svoju decu, i tako se ta

⁶ Maria Martins (1894–1973), brazilska nadrealistička vajarka, vrlo aktivna u posleratnoj nadrealističkoj grupi. Sa Dišanom je bila u vezi od 1946. do 1951. Videti Michael R. Taylor, *Marcel Duchamp: Étant Donnés*, Yale University Press, 2009, „Marcel Duchamp’s letters to Maria Martins, 1946–1967–1968“, str. 402–425; na stranici Milana Goloba (Ljubljana), pisma u celini, <http://www.golob-gm.si/32-Marcel-Duchamp-s-letters-to-Maria-Martins.htm>. Videti i Michael R. Taylor, „Don’t Forget I Come From the Tropics: Reconsidering the Surrealist Sculpture of Maria Martins“, *Journal of Surrealism and the Americas*, 8:1, 2014, str. 74–89, <http://www.golob-gm.si/31-Maria-Martins-the-Open-Secret-of-Etant-donnes.htm>. Takođe, André Breton, „Maria“ (1947), *Le surréalisme et la peinture*, izdanje iz 1965, Gallimard, Paris, str. 318–321; *Surrealism and Painting*, Icon Editions, Harper & Row, New York, 1972, str. 319–320.

veza okončala. A onda, vrlo brzo posle toga, 1951, upoznao je Tini Matis, ženu Pjera Matisa. Njih dvoje su se upravo razveli, a Dišan i Tina su zaljubili jedno u drugo i ubrzo venčali (1954). I njegov život se tada zaista promenio. Postao je mnogo prijatniji.

Čan: Zbog Tini?

Tomkins: Zbog Tini. Vidite, Marsel nikada nije imao novca. Jedna od stvari koje je postigao bila je da je živeo praktično ni od čega. Tini nije imala mnogo novca, ali je opet imala dosta umetničkih dela koje je mogla da proda. I njegov život je postao mnogo prijatniji, mnogo srećniji.

Čan: Kakva je bila Tini?

Tomkins: Potpuno očaravajuća. Bila je divna žena. Poticala je iz Sininatija, a studirala je umetnost u Parizu. Ljudi su govorili da je dok je bila udata za Pjera Matisa bila u drugom planu, pošto je Pjer uvek morao da bude u centru pažnje. Ali kada se razvela od njega i udala za Dišana, cela njena ličnost se promenila. Postala je vrlo, vrlo popularna među najrazličitijim ljudima. Bila je prosto neodoljiva. Bila je i vrlo mlada duhom. Zaista su bili divan par. I milim da se Dišan najviše zbog toga promenio. Prihvatio je sebe mnogo lakše, nije više ni izbliza bio tako povučen i izolovan.

Čan: Da li ste se viđali s Tini i Dišanom?

Tomkins: Nekoliko puta sam išao kod njih na večeru, a on i Tini su dolazili na ručak kod mene, u kuću u kojoj sam živeo s prethodnom ženom, u Snidens Lendingu. Tu je nastala i ta fotografija s njim i Džonom Kejdžom, posle ručka u našoj kući.

Čan: U toj tački on više nije tema, on je prijatelj.

Tomkins: Da.

Čan: O čemu ste razgovarali kao prijatelji?

Tomkins: Nismo razgovarali o umetnosti. Nikada nije voleo da priča o umetnosti, ali pričao bi o stvarima koje su se dešavale u svetu umetnosti, kao što su hepeninzi. Zaista je bio na nekim hepeninzima i mislio je da su sjajni. Rekao je da mu je pozno-

vrednosti. Osamnaesti vek se bavio frivolnim oblikom umetnosti, lakom umetnošću, manje ili više dekorativnom. Dvadeseti vek ne bih uopšte nazvao dekorativnim. Ali u njemu ničeg trajnog. Sredstva koja se koriste u proizvodnji umetnosti su vrlo trošna. Koriste se loši pigmenti; to svi radimo. I ja sam tako radio. Tako da će za vrlo kratko vreme ti proizvodi nestati. Mislim i na to što se slike stalno ljušte. Stalno se popravljaju i obnavljaju. A restauratori ih naravno delimično uništavaju ako ih obnavljaju previše. Kada se slika ljušti, morate ponovo zalepiti oljušteno i to slici daje još jedan sloj. Čak je i moje „Staklo“¹¹ trošna stvar jer se lako lomi, ali ako se razbije, zaštititiš ga, a to što se polomilo nije nikakva šteta, ako ga prihvatiš; zaboraviš naprsline i gledaš ono iza naprsline. Ali opšti osećaj o tome je – brza umetnost.

Tomkins: Da, umetnost trenutka.

Dišan: Umetnost trenutka, koja ne mari za budućnost ili prošlost. Mislim da je to bila karakteristika celog veka, od fovista nadalje. A posledica je da se spor rad smatra lošim: moraš uraditi sliku najviše za jedno popodne. Inače si glup. Hoću da kažem, nemaš nikakav značaj. A to je nešto što ne mogu da prihvatim. Mislim da ima mnogo toga dobrog u ideji da se ne radi ništa, ali ako već radiš nešto, onda ne uradiš to za pet minuta ili za pet sati već za pet godina. Mislim da u sporosti rada postoji element koji doprinosi mogućnosti da se proizvede nešto što će biti trajno u svom izrazu, što će se smatrati važnim i posle pet vekova.

Tomkins: U tom smislu moglo bi se reći da je vaš rad u sukobu s duhom ovog veka.

Dišan: Da, zato što sam proizveo tako malo i zato što mi je za sve što sam uradio trebalo dosta vremena.

¹¹ „Veliko staklo“ (*Le Grand Verre*) ili „Nevesta koju su svukli njene neženje, čak“ (*La mariée mise à nu par ses célibataires, même*), 1915–1923. Videti i razgovore sa Kabanom, gde Dišan nešto opširnije objašnjava naslov (najviše zbog onog „čak“) i još neke detalje, naročito posle naprsnuća „Stakla“ 1926, koje je Dišan prihvatio kao srećan slučaj.

rička federacija je tako siromašna. I nema novca za ljude koji gube.

Tomkins: Da li u šahu postoji lični stil, bilo šta što bi se moglo uporediti s onim o čemu govorite u slikarstvu?

Dišan: O da, naravno. Postoje škole šaha. Romantičarska škola. Imaju čak i Hipermodernu školu. Izmišljaju zaista zanimljive nazive. I nove škole su suprotstavljaju prethodnim. Ali najzad, to su samo misaone spekulacije, koje novac teško da može iskvartiti. Mislim, umetnost je svakako iskvarena novcem, zar ne? Razmažena ili unapređena? (*Smeh.*)

Tomkins: Da li i dalje mnogo igrate šah, kao tokom četrdesetih?

Dišan: Ne, više ne igram. Znae, s godinama vaša sposobnost da dobro igrate samo opada. Čak ni šampioni ne mogu da igraju kao nekada. Prestaju sa šezdeset, šezdeset pet godina.

Tomkins: Da se vratimo na umetnost, da li ste bili bliski s umetnicima?

Dišan: Nikada to nisu bila bliska prijateljstva. Dobar sam prijatelj s njima, i oni sa mnom, u to nema sumnje, ali nema prave veze. Neko vreme to je bio Pikabija. Pikabija je bio najbliži prijatelj, jedini koga sam imao 1910, 1911. i 1912. Nikada nisam bio sklon vezivanju, zato što ne verujem u priču. A mi ovde pričamo satima! Ali ne verujte u ono što pričam.

Tomkins: Onda je možda pravi trenutak da vas pitam za intervju u časopisu *Show* prošle godine (1963), u kojem ste o sadašnjem periodu govorili kao o najnižoj tački u istoriji umetnosti.¹⁰

Dišan: Dobro, u stvari nema niskog i visokog, ali plašim se da naš lep vek neće ostati upamćen za pet vekova od sada. U poređenju sa devetnaestim, biće neka vrsta osamnaestog, u pogledu

¹⁰ Francis Steegmuller, „Duchamp, Fifty Years Later“, *Show*, III, 1, februar 1963, str. 28–29; isto, *Stories and True Stories*, Little, Brown & Co., Boston, 1972, „Marcel Duchamp Fifty Years after the Nude“, str. 188–194. Intervju koji pokazuje da Dišan u tim prilikama nije uvek bio sušta smirenost i ljubaznost. Neobično oštre izjave o svemu o čemu se inače izjašnjavao blagonaklono ili makar učtivo, kao o Tengeliju, pop-artu, itd. Vredi pogledati i zbog drugih detalja.

rište oduvek bilo dosadno, ali hepeninzi su i trebalo da budu dosadni i zato ih je smatrao prilično zabavnim.

Čan: Ali zanimalo ga je šta se dešava u svetu?

Tomkins: Nisam siguran koliko je duboko zalazio u situaciju u svetu, ali pričao bi o onome što je bilo u vestima, o knjigama i drugim stvarima. Iako zaista nije mnogo čitao.

Čan: Tako je govorio.

Tomkins: Mislim da je u mladosti, dok je radio u Nacionalnoj biblioteci, čitao prilično mnogo. Ali to je bio jedini period kada je to radio. Dišan je bio jedan od onih ljudi koji su mogli da uhvate ono što je lebdelo u vazduhu. Mogao je da nasluti ideje koje se javljaju i nova kretanja. Na primer, veoma ga je zanimalo Vorhol.

Čan: Zašto?

Tomkins: Samo je mislio da je ono što Vorhol radi vrlo originalno i verovatno je osetio da to ima neku rezonancu sa stvarima koje je sam radio. Rekao je, „Ono što je zanimljivo nije to što je neko pozeleo da naslika dvadeset sedam konzervi supe. Ono što je zanimljivo je um koje zamislio kako slika dvadeset sedam konzervi supe“. I mislim da je time naslutio nešto.

Čan: Šta mislite na šta je ciljao?

Tomkins: Na pojavu konceptualne umetnosti. Od početka naših razgovora, Dišan je pričao kako je želeo da obnovi umetnost u službi uma. Umetnost je u renesansi bila ono što je Leonardo zvao *cosa mentale*. Ali postepeno je postala ono što je Dišan opisao kao retinalnu umetnost: nešto što se obraća oku i samo oku. Imao je osećaj da je period impresionizma bio potpuno retinalan, kao i apstraktni ekspresionisti.

Čan: Da li se vaše razmišljanje o njegovom delu vremenom menjalo?

Tomkins: Naravno, moje razmišljanje se stalno menjalo. Dok sam radio na Dišanovom profilu čitao sam mnogo o dadaističkom pokretu i bio u prilici da intervjuišem neke bivše dadaiste. Morao sam da naučim nešto i o nadrealizmu. Prosto sam hvatao

sve to usput. Ali ono što me je od početka zaista privlačilo bilo je nešto u Dišanovom držanju i njegovom smislu za humor. Prethodni period, period apstraktnog ekspresionizma, zaista je oskudevao u humoru.

Čan: Nema šale?

Tomkins: Nema šale. Sebe su shvatali vrlo, vrlo ozbiljno. I retorika koja je obavijala taj pokret bila je neverovatna: „Stojimo sami u pustinji...“ Takve stvari. Imali su herojsko viđenje sebe kao...

Čan: Mučenika?

Tomkins: Kao mučenika. A u trenutku kada sam počeo da se zanimam za umetnost, tu su bili Raušenberg i Džons, zatim pop art, minimalizam, slikarstvo polja boje („color-field painting“) i rani eksperimenti s videom i filmom. Vladao je stav da je „sve moguće“. Šezdesete su bile veoma uzbuđljiv period zato što ste imali osećaj da svake nedelje dođe do nekog velikog otkrića. I bilo je sve očiglednije da je sve što se dešava povezano s Dišanom.

Čan: Kako je prihvatao društvo mladih umetnika koji su želeli da budu oko njega, kao Džons i Raušenberg? Da li se viđao s njima?

Tomkins: Obojici sam postavio isto pitanje i oni su jasno stavili do znanja da nisu proveli mnogo vremena s njim. Uvek su ga doživljavali kao božansku figuru, čije se vreme mora poštovati. Džon Kejdž, koji ga je prvi upoznao još četrdesetih, u Njujorku, bio je toliko zadivljen Dišanom da godinama nije hteo da ga ometa. Ali šezdesetih, Džon je to konačno prevazišao i zamolio Dišana da mu daje časove šaha. Marsel je pristao. Ali naravno, nije Marsel bio taj koji mu je davao časove. To je bila Tini! Marsel bi ponekad bacio pogled preko njihovih ramena i rekao, „Mnogo loše igrate“ (*smeh*).

Čan: Kada ste odlučili da napišete Dišanovu biografiju?

Tomkins: Ta knjiga je objavljena 1996. Ali znate da postoji i ranije biografsko delo?

Tomkins: To zvuči kao da ste zaista više vremena posvećivali šahu nego umetnosti. Samo mi nije jasno kako je moguće da ste prihvatili ozbiljnost šahovskog sveta iako niste mogli da prihvatite preteranu ozbiljnost umetničkog sveta.

Dišan: Da, ali vidite, šah u tom obliku poprima crte pravog nadmetanja, čoveka s čovekom. To je nadmetanje između vašeg i njegovog uma. I to je nešto kompletno – nema bizarnih zaključaka, kao u umetnosti, gde možete imati sve vrste rasuđivanja i zaključaka. Sve je apsolutno jasno. To je čudesan primer kartezi-janizma. Tako maštovit da u prvi mah uopšte ne izgleda kartezi-janski. Lepe kombinacije koje ljudi otkrivaju u šahu ukazuju se kao kartezijske tek kada se objasne – drugim rečima, uopšte ne možete videti da dolaze. A opet, kada se objasne, misterija nestaje. To je čisto, logično zaključivanje, koje se ne može pobiti. Pristup u umetnosti je potpuno drugačiji. Moguće je da sam u obe stvari uživao zato što su međusobno suprotstavljene – dva pristupa – kao oblik kompletnosti. I nisam bio više na jednoj strani nego na drugoj. Ne znam, sada vam objašnjavam nešto o čemu ranije nikada nisam razmišljao. Najzad, ne znate ni zašto dišete.

Tomkins: Naravno, nadmetanja ima i u umetnosti. Siguran sam da neki umetnici sebe vide u konkurenciji s drugima.

Dišan: Meni je to glupo. Ne bi smelo biti nikakve konkurencije. Hoću da kažem, nema ničeg oko čega bi se nadmetali, osim novca. To je oblik prerusene zavisti, zar ne mislite tako?

Tomkins: Mislim. Ne znam mnogo o šahu. Ali kritičari su...

Dišan: Ni u šahu nema para.

Tomkins: Nema?

Dišan: Nema para. Možete biti šahovski profesionalac, ali samo veoma, veoma jaki igrači opstaju. Čak ni u Rusiji nema profesionalnih šahista. Bave se svim mogućim zanimanjima, pored toga što igraju šah, u čemu im naravno vlada Rusije pomaže. Ovdášnji zvaničnici potpuno ignorišu šah. Nema nikakve pomoći. Ame-

padnoj četvrtoj ulici ili tu negde, blizu Vašington Skvera. Tamo sam proveo priličan broj noći, do tri ujutru, dok sam živeo u centru grada, u Šezdeset sedmoj ulici, gde sam se vraćao nadzemnom železnicom. Ali verovatno sam tu došao na ideju da bih mogao da odigram i neku ozbiljnu partiju šaha. Sećam se da sam igrao za Šahovski klub Maršal protiv drugog kluba. I u Buenos Ajresu, gde sam otišao 1918. na devet meseci, učlanio sam se u tamošnji šahovski klub i provodio noći u čitanju knjiga i učenju trikova igre. Prema tome, kada sam se oko 1920. ili 1921. godine vratio u Njujork, bio sam manje-više upućen u šah. Da bih postao član kluba morao sam da učim iz knjiga, da bih bio dovoljno jak, da ne ispadnem smešan. Što sam i uradio. Posle toga, javlja se ambicija, i od tada želite da postanete šampion sveta ili šampion nečega. I naravno da nikad nisam uspeo, ali pokušavao sam, narednih dvadeset godina to sam zaista shvatao vrlo ozbiljno. Igrao sam i na nekoliko francuskih prvenstava. Naravno da nikada nisam bio šampion ni u čemu, ali makar sam bio entuzijasta. I oko 1940. konačno sam shvatio da nema više svrhe pokušavati.

Tomkins: I tako ste potpuno prekinuli sa šahom?

Dišan: Desilo se da sam počeo da igram dopisni šah. Igrate s dvanaest ljudi. Oni vam šalju dopisnicu i vi odgovarate u roku od četrdeset osam sati. I tako bi svakog dana stigla dopisnica, s potezom. Onda razmišljate o svom odgovoru. Za jedan takav turnir treba oko godinu i po dana. Četiri i po godine za tri turnira. To je bila agonija. Ne možete da radite ništa drugo zato čekate tu dopisnicu i pripremate odgovor, zato što možete biti kažnjeni ako ne odgovorite na vreme. To je bilo potpuno idiotski. (*Smeh.*) To je bilo između 1930. i 1935. Na kraju sam se zakleo da se neću više nikada dotaći dopisnog šaha.

Tomkins: Da li ste pobedili na nekom turniru?

Dišan: Mislim da sam dobio deset nemačkih maraka za nagradu, za pet godina rada. Pobedio sam na jednom ili dva turnira i dobio deset maraka kao nagradu. Glupo.

Čan: Knjiga za *Time-Life*?⁷

Tomkins: Tako je. Nekih godinu i po dana posle objavljivanja profila u *Njujorkeru*, urednici *Time-Life*-a počeli su da rade umetničkoj ediciji, *Time-Life Library of Art*, u više tomova. Prvi tom je bio o Leonardu da Vinčiju. Drugi o Mikelandelu, treći o Delakrou, a četvrti o Dišanu, što je bilo neverovatno. U svakom slučaju, pošto sam napisao profil za *Njujorker*, pitali su me da li bih to uradio. Nikada neću zaboraviti prvi sastanak redakcije, u prostorijama *Time-Life*-a u Rokfelerovom centru. Oko stola je sedelo dvanaestak ljudi. Uglavnom smo pričali o fotografijama koje bi trebalo obezbediti i tome slično. U nekom trenutku pitali su me nešto, na šta nisam znao odgovor, ali sam rekao: „Dobro, ne znam, ali videću Marsela u petak, pitaću ga.“ Usledio je opšti muk. Pogledao sam oko stola i shvatio da su svi mislili da je mrtav! Da su znali da je živ, mislim da nikada ne bi planirali knjigu.

Čan: U tom trenutku je već bilo kasno?

Tomkins: Bilo je prekasno! Već su je ubacili u produkciju.

Čan: Šta je Dišan mislio o toj knjizi? Da li mislite da ju je pročitao?

Tomkins: U to uopšte nisam siguran.

Čan: Ima već pedeset godina kako razmišljate o Dišanovom životu i delu. Samo me zanima vaš utisak o tome šta bi danas moglo biti Dišanovo nasleđe?

Tomkins: Mislim da je jedan od najvažnijih elemenata taj stav potpune slobode: slobode od tradicije, slobode od dogmi svake vrste. I to što ništa nije uzimao zdravo za gotovo. Pričao je o tome kako je sumnjao u sve i kako je iz te sumnje u sve došao do nečeg novog. To je sigurno bio veliki deo njegovog nasleđa: ta potreba, ta strast za preispitivanjem svega, čak i same prirode umetnosti. Pravi smisao redimejda bilo je „poricanje mogućno-

⁷ Calvin Tomkins, *The World of Marcel Duchamp*, Time-Life Books, New York, 1966.

sti definisanja umetnosti“.⁸ Umetnost može biti bilo šta. To nije neka stvar ili čak neka slika, to je aktivnost duha. I ta ideja se provlači kroz ceo njegov rad. Te stvari koje je radio, a koje nikome pre njega nisu pale na pamet, nastale su zahvaljujući toj slobodi koju je bio u stanju da pronađe za sebe. A izbegavao je i onu vrstu odgovornost koja bi tu slobodu mogla ograničiti. Živeo je krajnje jednostavno, s vrlo malo novca. Sveo je svoje potrebe na goli minimum, što mu je ostavljalo mnogo prostora za istraživanje. Taj eksperimentalni stav je verovatno njegov najuticajni dar.

Čan: Danas ima mnogo umetnika koji sebe smatraju dišanovskim. Ima čak i onih koji sebe zovu „redimejd umetnicima“. Da li nazivate nešto od Dišanovog duha u njihovom radu?

⁸ Fraza potiče iz jednog važnog intervjua iz 1959 (videti bibliografiju) i na tome se vredi malo zadržati. „RICARD HAMILTON: Da li ima načina da se redimejd zamisli kao umetničko delo? DIŠAN: To je veoma teško pitanje, zato što bi prvo trebalo definisati šta je umetnost. Da li možemo pokušati da definišemo umetnost? Pokušali smo. Svi su pokušali. U svakom veku postoji neka nova definicija umetnosti, što znači da ne postoji jedna suštinski dobra, koja bi važila za sve vekove. Prema tome, ako prihvatimo ideju da pokušamo da *ne definišemo* umetnost, što je veoma legitimno shvatanje, onda se redimejd javlja kao neka vrsta ironije, jer kaže: 'Evo stvari koju ja nazivam umetnošću, a da je čak nisam ni napravio.' Kao što znamo, 'umetnost' etimološki znači 'ručno praviti'. A tu je sada redimejd. To je, dakle, bio oblik poricanja mogućnosti definisanja umetnosti, kao što ne definišemo ni elektricitet. Vidimo dejstvo električne energije, ali ga ne definišemo“ – u smislu, ne određujemo, odnosno, ne odlučujemo da li to jeste ili nije elektricitet. Tako nas i redimejd, između ostalog, otvara za *novo iskustvo*, umesto da se iscrpljujemo pitanjem da li ovaj ili onaj način na koji smo se *izrazili* jeste ili nije „umetnost“, prema nekom uvek proizvoljnom, ali u svakoj datoj epohi fiksiranom kriterijumu. U nastavku, Tomkins, kao umetnički „lojalista“ (kao i Hamilton, koji svoje pitanje postavlja tako što podrazumeva da nešto treba da bude „umetnost“), neortodokсно rasteže granice „umetnosti“ („Umetnost može biti bilo šta“), ali Dišanova ideja – ili, u svakom slučaju, ideja koja nam se ovde sviđa – bila je da sve može poslužiti za naš *izraz* (ili misao), i van okvira kategorija koje nam propisuju eksperti ili autoriteti za datu oblast ljudskog iskustva. Naravno, kao puka ironija, puki izbor ili sprdnja sa „umetnošću“, redimejd ili neki sličan oblik provokacije, nije ni najmanje zanimljiv – niti ima mnogo veze sa Dišanom.

unutrašnjih problema među nadrealistima – bilo je više kohezije. Danas bi to bilo nemoguće. Današnja mlađa generacija sve to shvata tako proklete ozbiljno, tako da nadrealizam postaje dosadan. U glavama tih mladih ljudi postao je suviše dogmat-ski. Nisu inventivni ili maštoviti; uzimaju ideje koje su videli ili za koje su čuli, koriste ih u dogmatskom obliku i verovatno čak i pišu knjige o tome. (*Smeh.*)

Tomkins: Držali ste se malo podalje od dadaista, ali s nadrealistima ste izgleda više saradivali.

Dišan: Dobro, u vreme dade bio sam opet ovde u Njujorku; nisam bio u Parizu, osim na mesec ili dva. Nisam učestvovao u njihovim manifestacijama. Nikada nisam imao stav lošeg glumca, koji ste morali imati da biste bili dada, zato što ste stalno bili na pozornici i izvodili nešto, čitajući potpuno idiotske stvari. (*Smeh.*) A i mrzeo sam javne nastupe. Od tada sam dobio na zamahu u tom pravcu, sada mogu da držim predavanja, mogu da radim takve stvari. Ne uživam u tome, ali ne marim. Kod nadrealista to nije bilo toliko scenski orijentisano – neka vrsta nepomične dekoracije, kao taj oblik izražavanja karakterističan za nadrealističke izložbe. Poslednja je bila u Njujorku pre tri godine, kod D'Arsija.⁹ Videli ste to?

Tomkins: Ne, nisam.

Dišan: Dobro, jedino u čemu sam tamo stvarno uživao bile su kokoške. Vidite, u jedan ćošak stavili smo tri kokoške – tri bele, lepe, lepe kokoške – koje smo hranili ceo mesec pre izložbe. Gadno je zaudaralo bar još mesec dana posle toga. Bio je to ozbiljan posao. (*Smeh.*)

Tomkins: Šta je sa šahom?

Dišan: Do Prvog svetskog rata igrao sam samo iz zabave. Nikada nisam nameravao da to shvatim previše ozbiljno. Ovde sam, 1916, 1917. i 1918, mnogo igrao šah u Šahovskom klubu Maršal, u Za-

⁹ *Surrealist Intrusion in the Enchanters' Domain*, D'Arcy Galleries, New York, 28. XI 1960. – 14. I 1961.

ulice, dve prostorije, mislim, i to vam je u to vreme bio „Muzej moderne umetnosti“. Priredila je i nekoliko izložbi mog brata Vijona (Jacques Villon, Gaston Duchamp, 1875–1963). Naravno, nije bilo novca. Ali imalo je odjeka. A onda, kada su nadrealisti započeli svoje karijere, i to tek mnogo kasnije, pridružio sam im se u organizovanju izložbi. Bila je jedna kod Vildenštajna 1937 (*sic*, 1938), kada je plafon bio zastrt džakovima za ugalj.⁷ To je bilo lepo. Prostorija je bila potpuno mračna, crna kao noć, i da biste videli slike morali ste imati baterijsku lampu, koje su se zato delile na ulazu. Tu je bila je i velika otvorena peć na ugalj, kao one koje služe za pečenje kestenja; umesto uglja unutra smo sproveli električno osvetljenje. To je bio jedini izvor svetlosti. Ali naravno, svi su krali baterijske lampe.

Tomkins: Džakovi za ugalj su bili vaša ideja, zar ne?

Dišan: Da, da, svidela mi se ideja. Bila je i izložba 1942. na Aveniji Medison.⁸ Tu smo stavili niti od kanapa – trebalo je da idu u dužini do 16 milja, ali naravno na kraju nisu imale ni milju. Ali ja sam naručio 16 milja. Imali smo zalihe kanapa za mnogo narednih godina. (*Smeh.*)

Tomkins: Koja je ideja stajala iza džakova za ugalj?

Dišan: Takve ideje nikada nemaju direktno racionalno objašnjenje. Ako ste hteli da budete nadrealista, to je bila jedna od stvari koje ste tražili. Tada smo dali veći značaj tavanici, to je sve. Sve što bi moglo dovesti do susreta dve nespojive stvari bilo je dobrodošlo. Imali smo i električni šporet na koji smo za vreme izložbe stavili zrna kafe, tako da biste po ulasku u salu prvo osetili miris kafe. Ideja o uvođenju mirisa tada je bila dovoljno nova.

Tomkins: Da li ste uživali u toj vrsti aktivnosti?

Dišan: Da, bilo mi je zabavno. Sve se radilo u duhu prave igre. I ljudi su bili dobri. Hoću da kažem da u to vreme nije bilo toliko

⁷ *Exhibition internationale du Surréalisme*, Galerie des Beaux-Arts de Georges Wildenstein, Paris, 17. I – 24. II 1938.

⁸ *First Papers of Surrealism*, Whitelaw Reid Mansion, New York, 14. X – 7. XI, 1942.

Tomkins: Ne baš. Mislim da je samom Dišanu bilo jasno da je taj stav koji je razvio za sebe otvorio mnoga vrata, uključujući i vrata za lenju umetnost. Ako umetnost može biti bilo šta, onda možda i ne morate raditi tako naporno. Neki od današnjih konceptualnih umetnika izgleda misle da svaka ideja može poslužiti za umetnost, čak i neka osrednja.

Čan: To vam ne izgleda ubedljivo?

Tomkins: Ne, ne uvek. Ali drugi aspekt njegovog uticaja je njegov humor. Humor je oduvek bio prilično retka stvar u umetnosti, ali od Dišana ne baš toliko, rekao bih.

Čan: Da li je humor zaista tako malo prisutan u umetnosti?

Tomkins: Plašim se da jeste.

Čan: Dok sam čitao vaše razgovore s njim, zapanjila me je njegova živahnost, i koliko se vremenom promenio.

Tomkins: Odisao je vedrinom koja je bila... to je bila jedna od stvari zbog kojih ste prosto uživali da budete s njim.

Čan: Da li mislite da je ta draž delom poticala od te lakoće življenja, da se tako izrazim?

Tomkins: Verovatno. Nije nudio odgovore ili rešenja. Kroz svoj rad, a ponekad i nerad, pokušao je da shvati kako da živi svoj život na način koji bi ga ispunio. To je moj osećaj, znate. Upravo sam pročitao knjigu o Montanju...

Čan: *Kako živeti*, Sare Bejkvel...⁹

Tomkins: Da, to! Zaista dobra knjiga. I mislim da je Dišan neka vrsta montenjovske figure.

Čan: Kako to mislite?

Tomkins: Nije toliko želeo da vam kaže kako da živite koliko da to pronade za sebe. Njegov prijatelj Anri-Pjer Roše jednom je

⁹ Sarah Bakewell, *How to Live: Or A Life of Montaigne in One Question and Twenty Attempts at an Answer*, Chatto & Windus, London, 2010.

rekao kako je Dišanovo najveće delo način na koji je koristio svoje vreme.¹⁰

¹⁰ „Sa plus belle œuvre est l'emploi de son temps“: Henri-Pierre Roché, „Soyez sur Marcel Duchamp“, Robert Lebel, *Sur Marcel Duchamp*, Paris, Trianon Press, 1959, str. 87.

zabavna šala. Zaradio sam nešto para i podelio ih s Pikabijom, iako mu to nije bilo zaista potrebno.

Tomkins: Da li je bilo još nekih transakcija?

Dišan: Kupio bih neku sliku jer bi mi to bilo zabavno, za vrlo malo novca. Nikada se nisam ozbiljno bavio time. Od toga se nije moglo mnogo zaraditi. Naravno, tada smo živeli s manje novca. Ali uopšte nisam pokušavao da tako živim. To je prosto tako išlo, budući da sam poznao ljude kao što su Arp i drugi, došao bih u iskušenje da kupim nešto, bez drugog razloga osim što bi njima zatrebalo nešto novca, a onda bih to prodao uz komparativno veliki profit. Grupa oko Bretona se mnogo ozbiljnije bavila time jer im nije bilo druge; knjige se nisu dovoljno prodavale.

Tomkins: Da li su vaša osećanja zbog komercijalizacije umetnosti tada bila isto tako snažna kao danas?

Dišan: Bio je to početak trke za novcem. To ste mogli osetiti – početak unovčavanja umetnosti u društvenom obliku. Mogli ste osetiti da nekog mladog lekara, nekog mladog advokata, nije privlačilo to što će na tome zaraditi, ne, već činjenica da će na svojim zidovima imati neko delo savremenih umetnika. Ranije je to bilo rezervisano za profesionalne kolekcionare, a to je bila posebna ljudska sorta, kao i trgovci: to su bili profesionalci. Posle 1920. godine, i drugi ljudi su počeli da shvataju da mogu kupovati.

Tomkins: Tada u stvari nastaje današnje tržište umetnosti.

Dišan: Da, odmah posle Prvog svetskog rata. Posebna vrsta ljudi koja razmišlja o kupovini radi spekulacije. Ali u to vreme umetnost nije bila roba, bio je to hir određene grupe ljudi koji nisu bili profesionalni kolekcionari, ali koji su bili na putu da postanu kolekcionari.

Tomkins: Organizovali ste i nekoliko važnih izložbi.

Dišan: Dobro, da. To je bilo sa *Société Anonyme* (1920–1940). Ketrin Drejer (Katherine Sophie Dreier) je htela da Men Rej, Kandinski i ja budemo nešto kao potpredsednici, da bi osnovala društvo, što je 1920. i uradila. Iznajmila je stan u prizemlju Zapadne 42.

Dišan: U slučaju impresionista, to je moglo biti veoma korisno – jedan umetnik bi rekao nešto što bi probudilo maštu drugog, to je istina. Ali to je inače nešto vrlo, vrlo izveštačeno.

Tomkins: Ako se vratimo na komercijalizaciju ideja, koliko je važna uloga trgovaca umetninama u životu i radu umetnika?

Dišan: Njihova uloga je u isti mah vrlo dobra i vrlo loša. Oni su otkrili toliko mnogo mladih ljudi. Ali oni su vaška na leđima umetnika. Kolekcionari su i paraziti. Umetnik je prelepi cvet koji privlači sve te parazite. Mnogo mi se sviđaju, sve su to vrlo fini ljudi, ali to nema nikakve veze s njihovim suštinskim svojstvom, a to je da parazitiraju na umetniku.

Tomkins: Trgovac kao što je Volar (Ambroise Vollard, 1866–1939) imao je veliku ulogu, ako ćemo pravo.

Dišan: Da, ljudi kao Volar su nešto kao napredno potomstvo. Mogao je da prihvati Sezana i potomstvo je to moralo da prihvati. U sebi je imao nešto što inače može da pruži umetnik, nešto spiritualno. Ima dobrih i loših trgovaca, kao i u svemu drugom. To je vrlo čudan oblik parazitizma; umesto da ometa, unapređuje.

Tomkins: Da li ste se ikada bavili tom vrstom komercijalne aktivnosti?

Dišan: Da, pomalo. Kupio sam nešto od Pikabije 1926, zato što je moj otac umro, tako da sam imao nešto novca, nešto malo, iako ga je moj siroti otac prethodno dobrim delom potrošio. Kupio sam nekoliko slika koje Pikabija stavio na aukciju, u Hotelu Druo.⁵ Uglavnom je to bilo iz njegovog perioda „transparencija“ i „Ripolina“⁶, iz 1920. i 1921. To nije bilo baš uspešno, ali je bila

⁵ Aukcija od 8. III 1926, Hôtel Drouot, sala 10. Katalog aukcije je nosio naslov: „Catalogue des tableaux, aquarelles et dessins par Francis Picabia, appartenant à M. Marcel Duchamp“, itd. („Katalog slika, akvarela i crteža Francisa Pikabije u vlasništvu g. Marsela Dišana“.) Kao što Dišan objašnjava u razgovorima sa Kabanom, slike sigurno nisu bile u njegovom vlasništvu već u Pikabijonom; bila je reč o fiktivnoj prodaji, tek da bi se o Pikabiji malo proširio glas među kupcima, budući da se njegove slike tada još nisu prodavale, ali što u aukcijskoj prodaji nije mogao da najavi kao „Pikabija prodaje Pikabiju“.

⁶ Marka sjajne farbe ili emajl boje, koja se inače koristi za pukućstvo.

Popodnevni razgovori

I

Kalvin Tomkins: Danas bih hteo da vas pitam o vašem životu u Njujorku pre Prvog svetskog rata. Rekli da se grad od tada mnogo promenio.

Marsel Dišan: Dobro, život se promenio svuda u svetu. Jedan mali detalj su porezi. Godine 1916. i 1920. porezi nisu postojali ili su bili toliko nebitni da ljudi nikada nisu razmišljali o tome. Danas, kada se približe mart ili april, svi su zaokupljeni plaćanjem poreza i pričaju kako ne mogu kupiti ovo ili ono zato što je došlo vreme za porez. Taj oblik poreske groznice u ono vreme jednostavno nije postojao. A život u celini bio je mnogo mirniji, makar u odnosima između ljudi. Nismo imali tu veliku trku pacova koju vidimo sada. Mislim, sada je cela planeta u trci pacova. Amerika nije izuzetak.

Tomkins: A opet, uprkos svom komercijalizmu i trci pacova, činjenica je da se među mlađim umetnicima sada dešava mnogo toga. Ima mnogo više inventivnosti i uzbuđenja...

Dišan: Da, onda je bilo manje aktivnosti nego sada. Nije bilo tako mnogo umetnika kao danas. Zanimanje umetnik, postati umetnikom, bilo je ostavljeno samo za nekolicinu, u poređenju s onim što imamo danas, kada neka mlada osoba, koja nema nikakvih posebnih sklonosti, može reći, „Dobro, da probam umetnost“. U moje vreme, ljudi koji nisu znali šta će sa sobom pokušavali su s medicinom ili su studirali za pravnike. Tako je to išlo. Bilo je prilično jednostavno, a ispiti nisu trajali tako dugo kao

sada. Mogli ste postati lekar za četiri godine, makar u Francuskoj. A ovde, ne znam, verovatno je trajalo isto toliko, ne kao sada. Sve te stvari čine živote današnjih mladih ljudi uveliko drugačijim.

Tomkins: Mislite da se raširila ideja kako je umetnost nešto lako?

Dišan: Nije stvar u tome da to sada ide lakše. Ali ima više prostora za umetnost. Razmena umetnosti za dolare nije postojala, osim za nekolicinu umetnika tog vremena. Život umetnika 1915. nije postojao u smislu pravljenja novca – daleko od toga. Danas ima mnogo više ljudi koji žive bedno jer pokušavaju da žive od slikanja, a ne mogu. Konkurencija je tako velika.

Tomkins: Ali zar sva ta nova umetnička aktivnost nije, u nekom smislu, znak zdravlja?

Dišan: U nekom smislu, ako to posmatrate iz društvenog ugla. Ali iz estetskog ugla, mislim da je to vrlo štetno. Po mom mišljenju, tako obilna produkcija može doneti samo osrednjost. Nema se vremena da se napravi nešto zaista dobro. Tempo proizvodnje je takav da to postaje druga vrsta trke pacova, dobro, možda ne pacova, ali ne znam čega (*smeh*).

Tomkins: Zar to nije i odraz promene shvatanja toga šta je umetnost – gubitka vere u stvaranje remek dela i pokušaj da se od umetnosti napravi sastavni deo svakodnevnog života?

Dišan: Tačno, to je ono što nazivam integracijom umetnika u društvo, što znači da on sada stoji uz pravnika, uz lekara. Pre pedeset godina bili smo pariže – nekoj mladoj devojci roditelji nikada ne bi dopustili da se uda za umetnika.

Tomkins: Ali rekli ste da vam se sviđa da budete pariža.

Dišan: O da, naravno, to ne mora biti mnogo udobno, ali makar imate osećaj da možete postići nešto drugačije od uobičajenog i možda nešto što će trajati vekovima posle vaše smrti.

Tomkins: To znači da ne odobravate integraciju umetnika u društvo?

Dišan: To je, na neki način, vrlo prijatno, zbog mogućnosti da se zaradi za život. Ali takvo stanje je vrlo štetno po kvalitet urađenog

koja izbija iz te bipolarne akcije rađa nešto – poput elektriciteta. Nemojte reći da je umetnik veliki mislilac jer ga stvara. Umetnik ne proizvodi ništa dok posmatrač ne kaže: „Napravio si nešto čudesno.“ Posmatrač ima poslednju reč.

Tomkins: Drugim rečima, umetnik ne treba sebe da smatra za više biće.

Dišan: Samo probajte! Neki umetnik će, ako pokušam da s njim raspravljam o tome, reći: „Ti si lud! Znam šta radim.“ To su tako uzvišena ega. To je odvratno. Ne znam za nešto gore od umetničkog uma. Najniži oblik, nezanimljiv, makar u ravni ljudskih odnosa.

Tomkins: Da li to važi za današnje umetnike ili za sve umetnike?

Dišan: Za sve umetnike. Niče ili de Kuning, to je sve jedno te isto.

Tomkins: Šta je sa umetnicima iz srednjeg veka?

Dišan: Oni su patili od najgore forme toga, a to je bila religija. Služili su Bogu.

Tomkins: Ali zar se taj stav sada ne menja? Pop-artisti izgleda ne uzimaju sebe tako ozbiljno kao apstraktni ekspresionisti.

Dišan: Da, u tome ima nekog humora i to nije loše. Možda je to i najava perioda kada bi se humor mogao vratiti – kada ljudi ne bi bili tako ozbiljni i kada novac ne bi bio tako važan i kada bi bilo vremena za dokolicu. Morate naći sistem u kojem će svako imati dovoljno novca, a da ne mora da radi za njega, zato što bi sav posao bio obavljen.

Tomkins: Da li ste pokušavali da te ideje razmotrite s nekim drugim umetnikom?

Dišan: Ne. Inače ne volim rasprave. S umetnicima nema rasprave, vi izgovarate reči, oni izgovaraju reči, ali između toga nema apsolutno nikakve veze. Apsolutno nikakve. To je lepo s obe strane, puno novih reči i raskošnog jezika i tako dalje, ali nema prave razmene i razumevanja ideja onog drugog.

Tomkins: Šta je sa značajem života kafea u Parizu, kada su se umetnici okupljali i razmenjivali ideje?

dara i s bilo kakvim nameštajem, zato što se u životu nikada nisam rukovodio ukusom. Ukus je iskustvo koje pokušavam da odagnam iz svog života. Dobar, loš ili ravnodušan, ne dolazi u obzir. Veliki sam protivnik unutrašnjih dekoratera.

Tomkins: Da li ste protiv svakog ukusa, uključujući i loš?

Dišan: Ne!

Tomkins: Na primer, Leže je jednom rekao kako mu se sviđa loš ukus. Da je zaista dobro reagovao na njega...

Dišan: Dobar, loš, ravnodušan, meni je svejedno. Ne morate biti srećni ili nesrećni zbog toga, razumete? Problem je u sledećem: ukus vam ne može pomoći da shvatite šta može biti umetnost. Teškoća se sastoji u tome da napravite sliku koja će biti živa, tako da kada posle pedeset godina umre može otići u čistište istorije umetnosti. Što se tiče istorije umetnosti, znamo da je uprkos onome što je umetnik rekao ili uradio ono što je ostajalo o tome bilo potpuno nezavisno od onoga što je umetnik želeo; društvo bi to zgrabilo, napravilo od toga nešto svoje. Umetnik se tu ne računa. *On se ne pita.* Društvo uzima ono što želi.

Tomkins: Ali umetnik bi svakako trebalo da se zanima za to.

Dišan: Apsolutno ne, zato što ne zna. On misli da zna. Slika akt i misli kako zna šta radi. Njegova slika dobro izgleda. Ali to nema nikakve veze s onim što gledalac vidi u njoj: on vidi potpuno drugačiju stranu. Prvenstvo poznavao, ili kako ga već zovete, ne sastoji se u tome da govori istim jezikom kao umetnik. Ali onda, posle pedeset godina, dolazi nova generacija koja kaže: „Šta su rekli? O čemu su govorili?“

Tomkins: To je ono na šta ste mislili u hjustonskom predavanju.⁴

Dišan: Da, na interakciju s posmatračem, koja čini sliku. Bez toga, slika bi nestala na tavanu. Umetničko delo ne bi zaista postojalo. Ono uvek počiva na dva pola, na posmatraču i tvorcu, a varnica

⁴ M. Duchamp. „The Creative Act“, Convention of the American Federation of the Arts, Houston, 5. IV 1957. Prvi put objavljeno u *Art News*, Vol. 56, no. 4, Summer 1957. „Stvaralački Čin“, *Marcel Duchamp: izbor tekstova*, MSU, Beograd, 1984, str. 45–46.

dela. Osećam da se stvari od velikog značaja moraju proizvoditi polako. Ne verujem u brzinu u umetničkoj produkciji, a to ide uz integraciju. Ne verujem u naglost, u brzinu, koji se sada uvode u umetničku produkciju, tako da se sve može uraditi brzo. Što brže, to bolje, tako kažu.

Tomkins: Rekli ste da je i vaše vlastito delo doprinelo situaciji koju imamo sada.

Dišan: Da.

Tomkins: Pravljenje redimejda, na primer...

Dišan: Ali vidite, kada sam pravio takve stvari to nije bilo s idejom o proizvodnji hiljada komada. To je u stvari bio izlaz iz razmenljivosti ili monetarizacije umetničkog dela, ako mogu tako da se izrazim. Nikada nisam imao nameru da prodajem redimejde. To je dakle bio gest koji pokazuje kako se nešto može uraditi bez primisli o pravljenju novca od toga.

Tomkins: Niste prodali nijedan redimejd?

Dišan: Nikada. Nikada ih nisam prodavao. I ne samo to, nikada ih nisam ni pokazao. Niko ih nije video, do pre dvadeset godina. (Neke sam) pokazao u Buržoavnoj galeriji 1916. – bilo je zaista velikodušno s njegove strane što je pristao da ih uključi u izložbu, mada i ironično (s njegove strane, ne moje).¹ Prema tome, ako sam odgovaran za neke današnje postupke, odgovaran sam samo donekle, ne potpuno.

¹ „Exhibition of Modern Art“, Bourgeois Gallery (Stephan Bourgeois), New York, 3–29. IV 1916. Dišan je izložio samo dva redimejda, ne zna se tačno koja, osim da je jedan bio metalni češalj za pse, na čijoj je ivici, sitnim belim slovima bilo ispisano: „3 ou 4 gouttes de hauteur n’ont rien a faire avec la sauvagerie. M. D. Feb. 17 1916 11 a.m.“ („3 ili 4 kapi s visine nemaju ništa s divljaštvom“). Češalj je, na Dišanov predlog, stajao pored čiviluka na ulazu u galeriju, gde ga skoro niko nije primetio. Dišan je iste godine izložio još jedan redimejd, „Pharmacie“, „Apo-teku“ (1914), na zajedničkoj izložbi sa Glezom, Metsenžeom i Krotijem (Montross Gallery, New York, 4–22. IV 1916), i to je zadugo, tačnije, sve do njegove najpoznatije dobi, bilo sve – pre svega zato što redimejdi nisu ni nastajali kao izložbeni eksponati.

Tomkins: Šta mislite o savremenom shvatanju da umetnost nije nešto fiksno već, kako je to rekao Harold Rozenberg, „središte psihičke energije“?² Umesto fiksnog remek dela koje visi na zidu, to bi trebalo da bude nešto drugo.

Dišan: Moglo bi biti. Naravno, teško je navesti ljude koji kupuju da to shvate, zbog velikog upliva tradicionalizma kod kolekcionara. Oni po pravilu nisu dovoljno inteligentni. Kolekcionari teže da osele stvari. To su osećajni tipovi, a ne intelektualci. A navesti ih da shvate kako ono što će kupiti nije namenjeno zidu ili za ukras njihovog doma bio bi zaista veliki korak za njih. Uvek su skloniji da kažu, „Dobro, kupiću to zato da bih pokazao pre svega svojim prijateljima“ ili, „Kada dođu kod mene na koktel zabavu, hoću da im pokažem Raušenberga“, i tako dalje. Žele da gledaju boje i kombinacije formi i da komotno kažu, „O, sviđa mi se to. I tebi se sviđa? O, to je prelepo“. To je taj rečnik. Divan rečnik, zar ne? (*Smeh.*)

Tomkins: Da li bi bilo zdravije kada bi kolekcionar više prihvatio ta dela u duhu u kojem su i nastala?

Dišan: To bi makar bila prilika da se vratimo duhovnom pristupu, koji danas potpuno izostaje. Ili, ako ne izostaje potpuno, onda je manje ili više potisnut novčanom vrednošću slika. Slika može biti vrlo duhovna, ili tako nešto, ali kolekcionar će na kraju uvek reći, „Dao sam toliko za nju“. Ili premalo ili previše – što je u oba slučaja dobro. Ako je iznos suviše mali, on se pita, „Da li je to loše?“ A ako je prevelik, kaže, „Ponosan sam što sam toliko platio za nju“.

Tomkins: Da li smatrate da komercijalizacija umetnosti u naše doba sada ima glavni uticaj na umetnost?

² „Nasuprot zdravorazumskom shvatanju poeme ili slike kao predmeta na koji posmatrač reaguje, Po i Dišan postavljaju ideju o delu kao privremenom središtu energije koja pokreće psihička zbivanja.“ Harold Rosenberg, *The Anxious Object: Art Today and its Audience*, Horizon Press, New York, 1964, „The Art Object and the Esthetics of Impermanence“, str. 89; prvobitno kao Harold Rosenberg, „The Art Object“, *New Yorker*, 10. VIII 1963.

Dišan: Da, tako je bilo. To je posledica integracije. Integracija u stvari znači da su neki lekar ili pravnik plaćeni za svaku stvar koju urade i da se podrazumeva da treba da budu plaćeni za usluge koje pružaju. U slučaju umetnika – integrisanog prvi put posle sto godina – i on treba da bude plaćen za ono što radi. To je sada normalno. To je jedna od crta integracije. To ide automatski. To se nigde ne dovodi u pitanje i ne objašnjava.

Tomkins: Šta mislite kako bi neki mladi umetnik mogao da se izvuče iz sadašnje situacije, kao što ste se svi izvukli iz situacije pre Prvog svetskog rata?

Dišan: U Filadelfiji je pri tri godine održan simpozijum na tu temu, manje ili više, o tome kuda sada idemo.³ Na kraju sam rekao da se veliki čovek sutrašnjice ne može videti na putu umetnosti, da i ne treba da se vidi i da treba da ode u ilegalu. Može biti priznat posle smrti, uz malo sreće, ali ne mora uopšte biti prepoznat. Otići u ilegalu znači nemati posla s društvom u novčanom smislu. On ne bi prihvatio integraciju. To ilegalno delovanje je zanimljiva stvar, zato što neki umetnik danas može biti istinski genije, ali ako je razmažen ili kontaminiran morem novca oko sebe njegov genije će se potpuno istopiti i srozati na nulu. Danas možda ima deset hiljada genija, ali oni nikada neće postati geniji, osim ako nemaju sreće i veliku odlučnost.

Tomkins: Dobro, i vi ste na neki način otišli u ilegalu, zar ne?

Dišan: Nisam. Možda sam bio u ilegali u početku, ali sada nisam u ilegali, ljudi mi postavljaju previše pitanja! (*Smeh.*) To je verovatno i moja propast.

Tomkins: Uzgred, malo je čudno videti vas kako živite ovde okruženi slikama Matisa, koji je svakako bio retinalni umetnik.

Dišan: Dobro, one pripadaju mojoj ženi i ja ih prihvatam. (*Smeh.*) A onda, znate, okruženje u kojem živim uopšte me ne zanima i ne smeta mi. Mogao bih da živim s najgorim slikama iz kalen-

³ Simpozijum *Where Do We Go from Here?*, Philadelphia Museum College of Art, 20. III 1961. Prevod celog teksta nalazi se u dodatku ovog izdanja.

Anarhistička biblioteka
Anti-Copyright



Calvin Tomkins
Popodnevni razgovori s Marselom Dišanom
2013.

Calvin Tomkins, *Marcel Duchamp: The Afternoon Interviews* (1964),
Badlands Unlimited, New York, 2013.
Preveo i priredio: Aleksa Golijanin, 2022.
<http://anarhija-blok45.net>

anarhisticka-biblioteka.net

bilo više podsvesno, a ne program.

(Pauza.)

Posle sam uradio i „Šahiste“ (*Les Joueurs d'échecs* i *Portrait de joueurs d'échecs*, 1911). Bilo je to, manje ili više, ponavljanje profila moja dva brata, dok igraju šah. To je više bila tehnička studija, u smislu da sam slikao pod gasnim osvetljenjem, što je za mene bio eksperiment. To je zelenkasto svetlo, što znači da kada istu sliku pogledate ujutru, pod danjim svetlom, primećujete razliku u sivim tonovima; sve je prigušeno, nema više one žestine fovista. To je, manje ili više, bio moj prvi doprinos kubizmu, iz 1911.

Tomkins: Onda dolazi „Tužni mladić u vozu“ (*Nu, esquisse: jeune homme triste dans un train*).

Dišan: Da. To je oktobar ili novembar 1911. Bilo je to prilikom putovanja vozom iz Pariza u Ruan, kod porodice. I naravno, tužni mladić u vozu bio sam ja. Nema tu mnogo od mladića, nema ni mnogo od tuge, nema u toj slici mnogo ni od bilo čega drugog, osim slikanja pod uticajem kubizma. Moja interpretacija kubizma bila je svojevrсно ponavljanja neke vrste paralelizma, šematskih linija, bez ikakvog obzira na anatomiju ili perspektivu. Paralelizam linija dočarava kretanje, tako što ponavlja različite položaje osobe. To je bila prva verzija, a onda su, krajem 1911, usledile prve studije za „Akt koji silazi niz stepenice“. Postoji jedna studija u Filadelfiji (Philadelphia Museum of Art) koja pokazuje još uvek veoma, ili ne baš veoma, ali skoro naturalistički akt koji silazi niz stepenice. Naravno, sve je preuveličano, ali makar je prikazivalo neke delove tela. (*Smeh.*)

Prva skica za „Akt“ bio je mali crtež, ilustracija za poeme Žila La-

forga¹⁷, koji mi se veoma sviđao kao pesnik, iako nije bio shvaćen, čak ni danas. Pesnici ne mare za Laforga. Za njega govore da je drugorazredni pesnik. U svakom slučaju, kao ilustraciju za tu poemu uradio sam akt koji se penje uz stepenice, samo neodređenu, prostu skicu olovkom. Dok sam to gledao verovatno mi je palo na pamet: zašto da ne uradim akt koji silazi niz stepenice? To znači da sam, ako je trebalo da uradim veliku sliku na osnovu skice, mislio da bi veličanstveni prizor silaska mogao više odgovarati mom statičnom izrazu nego penjanje, razumete? Uspon, kao oblik napora, podrazumeva potpuno drugačiju tačku gledišta. Dok bi spuštanje bilo nešto veličanstveno, kao u pozorištu, ili kako to već zovete, s tim ogromnim stepenicama na sredini?

Tomkins: Mjuzikl?

Dišan: Da, muzičke komedije. Trebalo mi je oko mesec dana da je završim. Poslao sam je Nezavisnima u februaru 1912 (Salon des Indépendants, Société des Artistes Indépendants, od 1884). Već sam imao neke kontakte sa Glezom i Metsenžeom, jer smo imali jednu zajedničku izložbu u novembru 1911.¹⁸ Bio sam, navodno, jedan od njih – sa Ležeom, Glezom i Metsenžeom. Ta grupa je bila drugačija od one Pikasa i Braka, koji su živeli na Monmartru. S njima nije bilo nikakvog kontakta. Dakle, poslao sam je Nezavisnima – bez žirija, naravno – za njihovu kubističku salu, ali kada su videli moju sliku, pre otvaranja izložbe, osmotrili su je i zaključili da nije sasvim u skladu s njihovim teorijama. Oni su već imali kubističke teorije. Za njih je kubizam u suštini bio statičan. Ideja o kretanju, o ženi koja silazi niz stepenice, uopšte im se nije sviđala. Možda su i znali da su futuristi u isto vreme

¹⁷ Tri ilustracije za Jules Laforgue, *Le Sanglot de la Terre*, 1901: „Médiocrité“, „Sieste éternelle“ i „Encore à cet astre“, ova poslednja („Još jednom za ovu zvezdu“), kao prva najava „Akta“.

¹⁸ Izložba u organizaciji *Société Normande*, u *Galerie d'Art Ancien et d'Art Contemporain*, Paris, 20. XI – 16. XII 1911. Prva izložba buduće grupe *Section d'Or* (braća Duchamps, Gleizes, Léger, Metzinger, Picabia, La Fresnaye i drugi).

radili takve stvari. Nisam to znao, u to vreme nisu izlagali u Parizu.

Tomkins: A niste čitali ni njihov manifest...

Dišan: Ne, nisam ga video.¹⁹ Uglavnom, odlučili su da pošalju moju braću da zatraže od mene da makar promenim naslov. Moja braća su došla i ispričala mi celu priču. To je bilo malo neprijatno za njih. Nisam im ništa rekao. Ali odmah sam otišao na izložbu i odneo sliku kući. Nalazi se u katalogu Nezavisnih iz 1912, ali nikada nije bila izložena. Nisam ni sa kim raspravljao o tome, ali bila je to prekretnica u mom životu. Bilo mi je jasno da se posle toga više nikada neću mnogo zanimati za grupe. Osećao sam da to suviše podseća na držanje predavanja, na školu, u kojoj ti govore kako moraš da uradiš ovo, moraš da uradiš ono, vrlo slično akademskom stavu.

Tomkins: Da li ste pokazali sliku još negde?

Dišan: Bila je izložena šest meseci kasnije, na izložbi Section d'Or.²⁰ Tu drugu izložbu je najvećim delom organizovao Pikabija, koji je našao galeriju u ulici La Boesi. Vrlo dobra izložba. U stvari, tamo sam upoznao Apolinera. Nikada ga ranije nisam video. Došao je na izložbu. Tada je pisao svoju knjigu *Slikari kubisti*.²¹ A tog leta 1912. otišao u Nemačku na tri meseca. U Minhen. Bilo je to moje prvo putovanje van Francuske, kao mladića. Apoliner se dosta viđao s Pikabijom, dok je ovaj organizovao izložbu Section d'Or. Apoliner mi je pisao u Minhen i tražio moje fotografije za knjigu. Ali sreli smo se oktobru. S tim je za mene bilo

¹⁹ Inače prvi put objavljen na francuskom, 20. II 1909, u pariskom *Figarou*.

²⁰ Slika je pre toga bila prikazana u Galeries J. Dalmau, *Exposició d'Art Cubista*, Barcelona, 20. IV – 10. V 1912, što je, kako sam Dišan kaže u razgovorima sa Kabanom, prošlo bez mnogo buke. U nastavku, reč je o izložbi „Salon de la Section d'Or“, Galerie La Boétie, Paris, 10–30. X 1912. Premijera kubizma kao pokreta; Glez i Metsenže su povodom te izložbe objavili svoj čuveni manifest, *Du „Cubisme“*.

²¹ Guillaume Apollinaire, *Les Peintres cubistes, Méditations esthétiques*, 1913; *Novi duh: Slikari kubisti (Estetičke meditacije) – Novi duh i pjesnici*, Logos, Split, 1984, preveo i priredio Jure Kaštelan; o Dišanu, str. 49–50.

gotovo²², zato što sam posle Minhena došao na ideju o „Velikom staklu“. Već sam bio završio s kubizmom, ako ne s pokretom kao takvim, onda makar s njegovim mešanjem sa slikanjem ulja na platnu.

Tomkins: Dobro, to je sigurno bio važan aspekt vašeg razmišljanja u tom ranom periodu.

Dišan: O da, apsolutno. Zamislite, u svetu kao što je bio svet fovista, svet ranih kubista, s Pikasovim i Brakovim pejzažima iz 1909. i 1910, niko nije ni pomišljao da opiše pokret.

Tomkins: Sve je bilo statično.

Dišan: Potpuno statično. I još su se ponosili time što su statični. Stalno su prikazivali stvari s različitih strana, ali to nije bilo kretanje. To je, manje ili više, bila neka vrsta četvorodimenionalne ideje o prikazivanju svih strana nekog predmeta odjednom. I tako sam otišao dalje. Prva stvar koju sam uradio u pravcu „Velikog stakla“ bio je „Mlin za čokoladu“ (*Broyeuse de chocolat*, no. 1, 1913, no. 2, 1914).

Tomkins: U kojem ima kretanja?

Dišan: Dobro, da, ali koje nije izraženo. Znamo da bi trebalo da se okreće, ali uopšte nisam nastojao da izrazim kretanje tog mlina za čokoladu. Uradio sam dve slike, a druga je urađena na arhitektonski način. Valjci su prikazani paralelnim linijama koje ukazuju na njihov oblik, a ne na njihovo kretanje. Nema namere da se opiše kretanje, kao u „Aktu“. Završio sam s kretanjem kao takvim. Osim što sam imao različite oblike kretanja, na primer, prvi redimejd koji sam napravio bio je onaj iz 1913, „Točak bicikla“, Montirao sam točak na kuhinjsku stolicu i to je bilo to. (*Smeħ.*) Ali pazite, to se tada nije zvalo „redimejd“. To su postali redimejdi dve godine kasnije, budući da sam tu reč otkrio 1915.

²² S tradicionalnim slikarstvom, ne i sa Apolinerom; videti i ostale epizode iz njihovog druženja, naročito C. Tomkins, *A Biography*, str. 108–110 (Apoliner koji u jednoj planinskoj kući u Juri, krajem 1912, čita još neobjavljenu poemu pred Pikabijom, Gabrijelom Bife i Dišanom, i na licu mesta smišlja naslov za nju: „Zona“); videti i razgovore sa Kabanom.

To je bila ideja: imati taj točak u stanu, kao što imate kamin. Nije trebalo da bude izlagan, da bude viđen. Bilo je to samo za moju upotrebu, kao što imate rezač za olovke, samo što nije tako koristan. Bio je potpuno *beskoristan*.

Tomkins: Da li ste nastavili da pravite redimejde i posle toga?

Dišan: Ne baš. Posle „Točka bicikla“ počeo sam da razmišljam kako bih mogao da uradim nešto što ne bi bilo naslikano na platnu. Platna i uljane bolje za mene su postali sredstva koja su se u poslednjih devet vekova toliko zloupotrebljavala, da sam hteo da ih se otarasim, da pružim sebi priliku da izrazim nešto drugačije. Tada sam došao na ideju o „Staklu“. Kupio sam staklenu ploču. Već sam skicirao ideju „Toboganu“ (*Glissière*, element „Velikog stakla“). Onda sam kupio staklo. A da bih mogao da crtam na staklu, prvo sam mislio da upotrebim fluorovodoničnu kiselinu. Ona se koristi za graviranje na staklu. I počeo sam da kupujem parafin da bih sprečio da kiselina nagrize staklo, osim tamo gde sam želeo. Pokušavao sam to dva ili tri meseca, i to je napravilo strahovit nered. Plus opasnost od udisanja tih isparenja; video sam da s tim neću stići daleko. Bilo je stvarno opasno. I onda sam odustao od toga. Ali zadržao sam staklo. A onda je došla ideja da se dizajn, crtež, uradi s olovnom žicom, vrlo finom žicom koju možete rastegnuti da napravite savršenu pravu liniju. Bio je to veoma savitljiv materijal, s kojim je bilo lepo raditi. Ne opire se vašim namerama. Tako da me je to zadovoljilo. Vidite, pre nego što je došla ideja o staklu, koristio sam komad stakla za paletu, gledao sam boju kroz staklo i to mi je dalo ideju da te boje zaštitim od oksidacije. Ako se zaštite, ne bi bilo više onog starenja boja, što važi za sve slike. Znači, posle deset godina postaju žućkaste i tako dalje. Dakle, to je bio jedan od mojih trikova, da to iskoristim, i to me je navelo da slikam na staklu, s poleđine. Boja na poleđini stakla. A olovne žice bi se postavile pomoću laka. Položite staklo, tačno spustite svoj oblik i stavite kap laka – i to drži. To traje već četrdeset godina – ali za dva

veka ne mogu ništa da garantujem! (Smeh.)

Sve vreme sam razmišljao o naslovu za sliku. Nevestu sam uradio u Minhenu („Prelaz od device do neveste“, *Le Passage de la Vierge à la mariée* i „Nevesta“, *La Mariée*, 1912). To je bila ona apstraktna strana. Nije bilo nikakve neveste, samo sam radio na apstraktan način, pustio da stvari izlaze na platno kako im se prohte – bio je to apstraktni oblik izraza. Iz te slike sam izvukao oblik koji sam hteo da upotrebim za veliko, konačno „Staklo“. Sve je moralo biti isplanirano i nacrtano unapred na papiru, kao kod arhitekta. Prvo sam napravio mali crtež u kojem je sve bilo izmereno. Na gipsanom zidu mog tadašnjeg ateljea olovkom sam iscrtao konačni oblik, tačan oblik onoga što je „Staklo“ trebalo da bude. Ništa na neki stari način ili nasumično. Sve je trebalo da bude na određenom mestu, u perspektivi, pomoću uobičajene, staromodne perspektive. Sve to mi je bilo mnogo zabavno, zato što je bilo tako daleko od fovista, impresionista i kubista.

(Pauza.)

Krajem 1914, kada je izbio rat, završio sam tu i još jednu verziju. Te studije, ili kako god da ih nazovete, već su bile spremne za precizno postavljanje – imao sam sve mere, sa redukcijama, samo ih je trebalo preneti na staklo. Dakle, kada sam stigao u Ameriku 1915, doneo sam tu stvar, te „Malične kalupe“²³ – nisam doneo polukružno staklo, dao sam ga svom bratu (Dišan-

²³ Element „Velikog stakla“: „Devet maličnih (muških) kalupa“, *Neuf Moulés Mâlic* (1914–1915); u prvoj verziji, devet figura sa manje slike na staklu, „Groblje uniformi i livreja“, *Le Cimetière des uniformes et livrées*, koje predstavljaju vojnika, dostavljača iz robne kuće, kirasira (konjanika), policajca, sveštenika, šefa stanice, portira, lakeja i pogrebnika. „Malični“ je Dišanov neologizam – od *mal*, „loš“, na francuskom, i *male*, „muški“, na engleskom – koji se očigledno odnosi na „muške figure („neženje“).

“Fifty years ago we were pariahs. A young girl’s parents would never let her marry an artist.”
—Marcel Duchamp

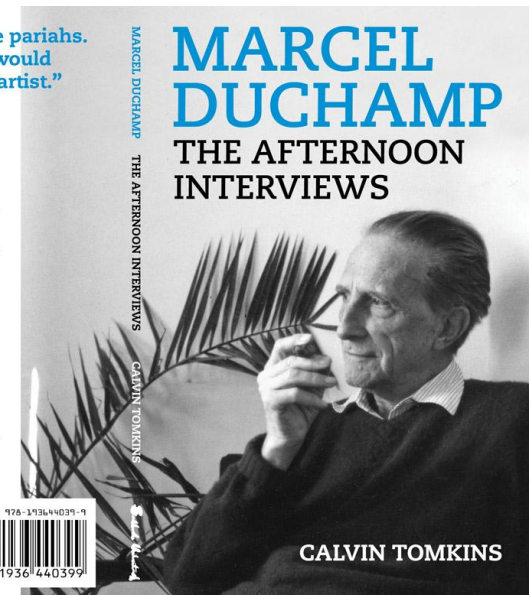
In 1964, Calvin Tomkins spent a number of afternoons interviewing Marcel Duchamp in his apartment on West 10th Street in New York. Casual yet insightful, Duchamp reveals himself as a man and an artist whose playful principles toward living freed him to make art that was as unpredictable, complex, and surprising as life itself. Those interviews have never been edited and made public, until now. *The Afternoon Interviews*, which includes an introductory interview with Tomkins reflecting on Duchamp as an artist, guide, and friend, reintroduces the reader to key ideas of his artistic world and renews Duchamp as a vital model for a new generation of artists.

CALVIN TOMKINS was born in 1925 in Orange, New Jersey. He joined the *New Yorker* as a staff writer in 1960. His many profiles include John Cage, Robert Rauschenberg, Merce Cunningham, Leo Castelli, Damien Hirst, Richard Serra, Bruce Nauman, Cindy Sherman, and Jasper Johns. Tomkins is the author of twelve books, including *The Bride and the Bachelors* (1965), *Living Well Is the Best Revenge* (1971), *Lives of the Artists* (2008), and *Duchamp: A Biography* (1996).

E-book with multimedia content available on Apple iBooks, Amazon Kindle, and other e-readers

Solid State
www.solidstateunited.com

Cover design by Paul Chan

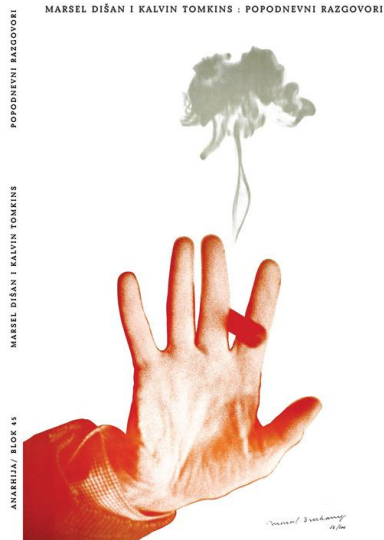


„Godine 1964. KALVIN TOMKINS je proveo nekoliko popodneva u razgovorima sa MARSELOM DIŠANOM, u njegovom stanu u Desetoj ulici u Njujorku. Lažeran, ali pronicljiv, Dišan se otkriva kao čovek i umetnik koga su njegovi ludički životni principi oslobodili da stvara umetnost koja je bila nepredvidiva, složena i iznenađujuća kao i sam život. Ti razgovori do sada nisu bili uredeni i objavljeni. POPODNEVNI RAZGOVORI, koji uključuju uvodni razgovor sa Tomkinsom, u kojem se ovaj osvrti na Dišana kao umetnika, učitelja i prijatelja, ponovo uvode čitaoca u ključne ideje njegovog umetničkog sveta i obnavljaju Dišana kao vitalni model za novu generaciju umetnika.“ – i što je neuporedivo važnije, za iskustvo, misao i izraz nas NEUMETNIKA!

Tekst sa zadnjih korica izdanja *BEGLANDS UNLIMITED* (New York, 2013), sa Gargojlovim dodatkom (2022).



GARGOJLO PREDSTAVLJA



Vijonu), koji ga je držao na selu.²⁴ Ali kasnije sam ga prodao Arensbergovima²⁵, tako da su ipak dospeli ovamo; trampio sam se s bratom. I onda sam 1915. odmah počeo da radim na „Velikom staklu“. Kupio sam dva velika staklena panela i počeo od vrha, od neveste, na čemu sam radio najmanje godinu dana. A onda sam, verovatno 1916. ili 1917, radio na donjem delu: na neženjama.

Tomkins: Zašto je to toliko dugo trajalo?

Dišan: Zbog moje lenjosti. Nisam mogao da radim duže od dva sata dnevno, maksimalno. Postajalo bi na smrt dosadno. (*Smeh.*) Zanimalo me je, ali ne toliko da bih poželeo da to završim. Nije me bilo briga. U to vreme nisam imao nameru da ga pokažem ili prodam. Samo sam radio na tome: to je bio moj život. I kad god sam bio raspoložen, radio bih to. Tako sam sazdan, ne vredi se žaliti. Vidite, bio je to naporan posao. Ni danas ne mogu da radim više od dva sata dnevno. A to je zaista nešto na čemu treba raditi svakog dana. Ne mogu to da objasnim i ne želim da kažem kako je tako najbolje raditi. Ali tako je makar u mom slučaju. Postoji kopija „Velikog stakla“ napravljena u Stokholmu. Znate za to?

Tomkins: Čuo sam nešto o tome.

²⁴ „Polukružno staklo“, sa „Toboganom i vodenicom od susednih metala“: *Glissière contenant un moulin eau en métaux voisins*, 1913–1915. Slično kao i prethodno, još jedna proba na staklu.

²⁵ Louise (1879–1953) i Walter Arensberg (1878–1954), kolekcionari i Dišanovi najposvećeniji sponzori, od njegovog prvog dana u Njujorku (1915). Svoju veliku zbirku umetničkih dela zaveštali su Filadelfijskom muzeju umetnosti (od 1950), čiji je jedan deo i danas rezervisan za stalnu postavku Dišanovih radova. Više u razgovorima sa Kabanom, *A Biography*, itd. Ovde se Dišanovo inače izvanredno pamćenje možda koleba, zato što je, prema Tomkinsu, „Polukružno staklo“ moglo dospeti u Ameriku tek kasnije, oko 1924, i to od Dišan-Vijonove udovice, koja ga je prodala čuvenom kolekcionararu Žaku Duseu (Jacques Doucetu); videti *A Biography*, str. 254.

Dišan: Čoveku koji je to uradio trebalo je šest meseci!²⁶ I verovatno je imao pomagače oko sebe. Ja nikada nisam imao nikog osim samog sebe. Sve sam radio sam, i nije me bilo briga koliko će to trajati. U svakom slučaju, ostalo je nedovršeno, sve do 1923, zato što sam se 1918. vratio u Evropu, onda otišao u Buenos Ajres i vratio se 1919. Radio sam na njemu još godinu dana, ali onda sam još dva ili tri puta putovao u Evropu, zato što sam imao samo privremenu vizu, s kojom sam mogao da ostanem najviše šest meseci odjednom. I onda sam 1923. konačno odustao. Nisam ga završio. U crtežima ima delova kojih nema na „Staklu“. Dosadilo mi je. Rekao sam sebi, „Zašto i dalje raditi na tome?“ Bilo mi je dosta.

(*Pauza.*)

Onda je 1926. bila ta velika izložba u Bruklinu.²⁷ I u povratku gđi Drejer, „Staklo“ se polomilo. Bilo je položeno pljoštimize u prikolicu kamiona, u sanduku, a vozač nije znao šta je u sanduku. I tako se truckalo šezdeset milja do Konektikata. A gđa Drejer tek koju godinu dana kasnije primetila da se polomilo. Rekao sam da ću jednog dana doći da ga popravim, što sam 1936. i uradio. Dva meseca kod nje, u Vest Redingu, u Konektikatu. Atelje sam napravio u njenom ambaru. Komadići se nisu rasuli, ostali su na svom mestu. I onda sam ih fiksirao s još dva stakla i ramom koji je sve držao. Moj život bio je u velikoj meri povezan sa slomljenim staklom.

²⁶ Ulf Linde (1929–2013), uz konsultacije sa Dišanom, kopija za potrebe izložbe *Rörelse i konsten* (Pokret u umetnosti), Moderna Museet (Muzej moderne umetnosti), Stockholm, 16. V – 10. IX 1961.

²⁷ *International Exhibition of Modern Art assembled by the Société Anonyme*, Brooklyn Museum, 19. XI 1926. – 1. (10) I 1927. „Veliko staklo“ je bilo u vlasništvu Ketrin Drejer do njene smrti 1952, a u Philadelphia Museum of Art nalazi se od 1954.

Impresum

anarhija/ blok 45

Edicija GARGOJLO PREDSTAVLJA

Marsel Dišan i Calvin Tomkins, *Popodnevni razgovori* (1964, 2012), 2022.

Calvin Tomkins, *Marcel Duchamp: The Afternoon Interviews* (1964), Badlands Unlimited, New York, 2013.

Na koricama: Dišanov plakat za izložbu „Ready-mades et éditions de et sur Marcel Duchamp“, Galerie Claude Givaudan, Paris, 8. VI – 30. IX 1967.

Preveo i priredio: Aleksa Golijanin, 2022.

<http://anarhija-blok45.net>, aleksa.golijanin@gmail.com

Besplatno izdanje za ličnu i komunalnu upotrebu

Beograd, 2022.

O autoru

Kalvin Tomkins (Calvin Tomkins, 1925–), pisac i dugo vremena umetnički kritičar časopisa *The New Yorker*. Jedan od najpućenijih hroničara savremene umetničke scene, naročito njujorške, od kraja pedesetih do danas. Najpoznatiji po briljantnoj biografiji Marsela Dišana, *Duchamp: A Biography*, iz 1996 (2014). Napisao još desetak zapaženih knjiga, između ostalog: *The Bride and the Bachelors: Five Masters of the Avant-garde* (Marcel Duchamp, John Cage, Jean Tinguely, Robert Rauschenberg, Merce Cunningham, 1965), *The World of Marcel Duchamp* (1966), *Merchants and Masterpieces: The Story of the Metropolitan Museum of Art* (1971), *Off the Wall: Robert Rauschenberg and the Art World of Our Time* (ili *A Portrait of Robert Rauschenberg*, 1980), *Post- to Neo-: The Art World of the 1980s* (1988), *Lives of the Artists: Portraits of Ten Artists Whose Work and Lifestyles Embody the Future of Contemporary Art* (2008).

Tomkins: Slomljeno staklo. Kako ste se osećali kad ste čuli da se polomilo?

Dišan: Nisam osećao ništa. Ne mnogo. Ali morao sam da je utešim. Inače imam fatalistički stav. Nikada ne kukam zbog bilo čega neprijatnog, i onda sam joj rekao, „Neka ide dođavola“. Slomljeno staklo nije bilo nikakva novost u mom životu. Uostalom, nije imalo nikakvu vrednost u umetničkom svetu u to vreme. Niko nije mario za to, niko ga nije video, i niko nije saznao za njega, zato što je bilo u njenoj kući; i nikada nije bilo izloženo, osim u Bruklinu 1926. Ali toga se sada samo sećamo.

Tomkins: Ako se za trenutak vratimo na temu kretanja, kažete da u „Velikom staklu“ niste bili zainteresovani za prikazivanje kretanja u onom smislu kao što ste bili u „Aktu“. Ali ono je opet imalo mnogo elemenata u pokretu, stvari kao što su mlazevi i hici. Da li detalji „Velikog stala“ izražavaju vaše ideje o kretanju?

Dišan: Dobro, naravno, i dalje me je zanimalo kretanje, ali ne na isti način. Te stvari nisu uopšte naznačene na „Staklu“. Ali jesu u knjizi o „Staklu“ („Zelena kutija“, *La Boîte verte: La mariée mise à nu par ses célibataires, même*, 1934). To su stvari koje se dešavaju, a da se ne vide. Mlazevi i ostalo nije naslikano, nije likovno opisano. „Staklo“ i knjiga su tesno povezani. I ne samo povezani, nego napravljeni jedno za drugo. Moja prva ideja, kada sam završio „Staklo“, bila je da uradim knjigu po uzoru na katalog (robne kuće) *Sears and Roebuck*²⁸, koja bi objašnjavala svaki detalj „Stakla“. Objašnjenje koje bi u književnoj formi opisalo zašto su svaki element i svaki segment „Stakla“ urađeni. Hteo sam da to bude suvoparno kao i katalog *Sears and Roebuck*. To mi je bila namera. Nikada to nisam uradio, osim što

²⁸ U razgovorima sa Kabanom, na francuskom, Dišan ovde kaže da mu je uzor bio „katalog arsenala iz Sent Etjena“: *Catalogue Manufacture Française d'Armes à Saint-Étienne* (proizvođač oružja), 1890–1925. U engleskom prevodu tih razgovora to je promenjeno u *Sears and Roebuck*, verovatno kao nešto bliže američkom čitaocu, iako se tako gube nijasne Dišanovih aluzija na „grobje uniformi i livreja“; možda i Tomkins ovde menja Dišanovu frazu.

je to poprimilo oblik „Zelene kutije“, napravljene upravo zbog „Stakla“. Ali nedovoljno, trebalo je da bude duplo veća, s mnogo više detalja. Bio je to početak onoga što sam želeo da radim.

Tomkins: Preokupacija kretanjem nastavila se s rotirajućim mašinama.

Dišan: O, da. To je bilo 1920. Ne mogu da se setim kako mi je to palo na pamet. To se nikada nije izlagalo, jer je suviše opasno, a i krhko. Ti diskovi, s linijama, prave krugove kada se okreću. I to mi je verovatno dalo ideju o manjim stvarima koje bi se okretale. Glavna stvar u tome što je sam primetio da kada se dva kruga, s različitim centrima, jedan iznad drugog, okreću oko trećeg centra, tako da svaki ima svoj centar, s tim trećim centrom između njih, jedan krug ide gore, a drugi dole. Ne znate koji: to zavisi od vašeg vida. Bio je to fenomen koji me je u to vreme veoma zanimao. Drugim rečima, tu se stvarala treća dimenzija, s tim krugovima koji se okreću oko trećeg centra. Posle sam uradio neke dizajne i mnogo crteža za film pod naslovom *Anémic cinéma* (1926).²⁹ Od te ideje sam dakle napravio film. Ali 1934, desetak godina kasnije, otkrio sam da bih mogao napraviti dizajne. Umesto apstraktnih crteža, kao što su oni za *Anémic cinéma*, napravio sam forme koje su mogle evocirati predmete, tako što sam tri ili četiri kruga postavio jedan iznad drugog, na drugi centar. I onda sam 1934. uradio dvanaest crteža i štampao jednu seriju na kartonu. Ali onda sam to pokazao čoveku koji je bio neka vrsta naučnika, optički fizičar. Rekao je, da, to je veoma interesantno, zato što i mi imamo posebne crteže koji služe da se povрати osećaj za treću dimenziju kod ljudi koji vide samo na jedno oko. Kod ljudi koji su u nekoj nesreći izgubili jedno oko ili sposobnost da vide u trećoj dimenziji. To naravno nije bilo nimalo zanimljivo u umetničkom svetu, ali meni je bilo veoma važno.³⁰

²⁹ Koautori, Man Ray i Marc Allégret. „Anemic“ je anagram od „cinema“.

³⁰ Dišan objašnjava svoje „rotoljefe“: *Rotorelief* (1935), šest dvostranih diskova, sa litografijama (ukupno 12 motiva), koji treba da se okreću na gramofonu, na

Notes: Centre d'art et de culture Georges Pompidou, 1980; Flammarion, 1999.

– Isto, na engleskom: *The Essential Writings of Marcel Duchamp, Marchand du Sel, Salt Seller*, eds. Michel Sanouillet, Elmer Peterson, Oxford University Press, New York, 1973; Thames & Hudson, London, 1975; Da Capo Press, Boston, 1989.

Marcel Duchamp: izbor tekstova, Muzej savremene umetnosti (MSU), Beograd, 1984, tekstove izabrao i uredio Zoran Gavrić (1949–2020), prevela Branislava Belić (1952–1992).

Marcel Duchamp: spisi, tumačenja, priredili Zoran Gavrić i Branislava Belić, samostalno izdanje, Bogovađa, 1995.

Za detaljniji izbor iz bibliografije, videti povezano izdanje:

Pjer Kaban, *Razgovori s Marselom Dišanom* (1966), anarhija/ blok 45, edicija *Gargojlo predstavlja*, avgust 2022.

Duchamp Research Portal (Philadelphia Museum of Art, Centre Pompidou, and the Association Marcel Duchamp): <https://www.duchamparchives.org>

Tout-Fait (*ready-made*): The Marcel Duchamp Studies Online Journal: <https://www.toutfait.com>

Milan Golob (Ljubljana), koristan izbor tekstova na engleskom: <http://www.golob-gm.si/0-Milan-Golob-BIBLIOGRAPHIES.htm>

Osnovna bibliografija

- Calvin Tomkins (1925–), *Duchamp: A Biography*, Henry Holt, New York, 1996; Chatto & Windus, London, 1997; novo, revidirano izdanje, Museum of Modern Art (MoMA), New York, 2014.
- Pierre Cabanne, *Entretiens avec Marcel Duchamp*, Éditions Belfond, Paris, 1967, 1976; Éditions Somogy, Paris, 1995; Éditions Allia, Paris, 2014.
- Isto, na engleskom: Pierre Cabanne, *Dialogues with Marcel Duchamp*, The Documents of 20th Century Art, ed. Robert Motherrwell, translated by Ron Padgett, Viking Press, New York, 1971; Thames & Hudson, London, 1971; Da Capo Press, Boston, 1987.
- Prevod: Marsel Dišan, *Razgovori s Pjerom Kabanom*, anarhija/blok 45, edicija *Gargojlo predstavlja*, avgust 2022, preveo i priredio AG.
- Uz fusnote 8 i 49, George Heard Hamilton (New York), Richard Hamilton and Charles Mitchell (London), „Art, Anti-Art: Marcel Duchamp Speaks“, BBC, Third Programme, London, 8–14. XI 1959. Transkript: https://www.artspace.com/magazine/art_101/qa/a-1959-interview-with-marcel-duchamp-the-fallacy-of-art-history-and-the-death-of-art-55274.
- Marchand du sel: Écrits de Marcel Duchamp*, ed. Michel Sanouillet, Le terrain vague, Paris, 1958; prošireno izdanje, *Duchamp du signe: Écrits*, Flammarion, 1975; još obimnije izdanje, *Duchamp du signe, suivi de Notes*, eds. Michel Sanouillet, Paul Matisse, Flammarion, 2008, sa ranije neobjavljenim *Beleškama za „Veliko staklo“*, koje je priredio Pol Matis, sin Aleksine Tini Dišan; samo

Tomkins: Jednom ste pokušali da ih prodate?

Dišan: O, da. Bilo je nešto što se zvalo Lepinov konkurs (Concours Lépine, sajam tehnike i pronalazaštva, od 1901). Lepin je godinama bio policijski prefekt u Parizu (Louis Lépine) i osnovao je salon za pronalazače i prodavce uređaja. Blizu stanice Port de Versaj. Veoma važna stvar. Svi pronalazači su išli tamo i postavljali svoje štandove. Kako to zovete, štand ili kiosk?

Tomkins: Štand.

Dišan: I onda bi punih mesec dana tamo prodavali svoju robu. I ja sam uradio isto. Imao sam i sekretaricu, jer nisam hteo da tamo stojim po ceo dan, pokušavajući da prodam nešto. Prodavao sam ih za osamnaest franaka. Imao sam tri mašine koje su u isto vreme okretale tri diska, da bih privukao publiku. Ništa nisu kupili! Za mesec dana prodao sam jedan. (*Smeh.*) Bio je to potpuni fijasko.

Tomkins: Da li bi ih ljudi pogledali usput ili su samo prolazili?

Dišan: Ah, naravno. Uvek su tu deca, svuda. Bio je to veoma popularan centar. Bilo je mnogo uređaja koji su se prodavali, za kuhinju ili spavaću sobu. I cene su bile veoma povoljne. Bilo je to vrlo smešno iskustvo.

Tomkins: Da li imate neku ideju zašto ste tako dugo bili zaokupljeni kretanjem? Da li imate neku predstavu o značaju toga za današnje vreme?

Dišan: To je verovatno konsekvencija modernog sveta, koji se zasniva na kretanju. Najzad, nekada se od Pariza do Ruana putovalo pet sati, a sada vam treba deset minuta. Brzina i kretanje postali su najvažniji segment modernog sveta, zar ne? Čovekov izraz se kretao ka sve većoj brzini.

Tomkins: Ali kako se to ispoljava u umetnosti?

40-60 obrtaja u minuti. Pri toj brzini, dvodimenzionalni diskovi, s ovim ili onim motivom, stvaraju utisak dubine, to jest, treće dimenzije. U razgovorima sa Kabanom Dišan to objašnjava malo jasnije.

Dišan: To je neka vrsta klime u današnjem svetu i umetnik je morao da je prati – da je predstavi. Zašto zadržati statičnu ideju u umetnosti? To uopšte nije bilo neophodno. I to nije bio neki anti-umetnički oblik izražavanja, to uvođenje kretanja. Ali osećao sam da moram izraziti ideju o kretanju kao estetskom doživljaju, na način na koji statični slikari to nikada nisu radili. Mislim da je definicija umetnosti sve vreme bila manje-više statična, tokom svih ovih vekova. Uvođenje ideje o kretanju u umetnost bilo je otkriće našeg veka. To je moj utisak.

Tomkins: Sve ideje se neminovno menjaju.

Dišan: Da. Futuristi su zato bili mnogo više u svom vremenu nego kubisti. Kubisti su bili staromodni statični slikari. Čak je i seckanje na različite strane bilo stidljivi oblik kršenja pravila.

Tomkins: Da li mislite da je između kubista i futurista u to vreme postojalo rivalstvo?

Dišan: Ah, ogromno. To čak nije bilo ni rivalstvo. Bio je to čist prezir od strane kubista. Vidite, kubisti su i dalje bili staromodni slikari koji su provodili dane u slikanju, koji nisu imali pojma šta se dešava oko njih i koji su svakog dana samo dirinčili. Dok su futuristi bili ljudi od ovog sveta, koji su znali šta se dešava. U to vreme nisam poznavao futuriste, jer sam bio premlad. Ali tada jedva da sam poznavao i svoje kubističke prijatelje.

Tomkins: Da li ste se u to vreme zanimali za aspekte tehnologije koje ste mogli primetiti oko sebe?

Dišan: Ne. Stvar je bila u tome da se na umetnost tog vremena – kubističku, fovističku, impresionističku – primeni nešto na šta ti „očevi“ nisu nikada ni pomišljali. Nisam želeo da kopiram impresionističko slikarstvo ili da se služim njihovim trikovima ili teorijama kao što je Seraov simultanizam (*sic*³¹). Hteo sam da

skom bloku posvećenom Dišanu, može se videti i prepis originalne francuske verzije, u kojoj je sam Dišan naslov i poslednju rečenicu predavanja (uz još poneki izraz) napisao na engleskom: „The great artist of tomorrow will go underground.“ Ovaj prevod se oslanja i na tu francusku verziju. (AG)

³¹ Verovatno omaška: Seraov „divizionizam“, kako Dišan (kao i sam Sera) na drugim mestima naziva pristup poznatiji kao „poentilizam“. „Simultanizam“ se, na različite načine, vezuje pre svega za futuriste i Robera Delonea.

Možemo, dakle, savršeno lako zamisliti osnivanje sindikata koji bi se bavio svim ekonomskim pitanjima koja se tiču umetnika... Možemo zamisliti da taj sindikat odlučuje o prodajnoj ceni umetničkog dela, kao što sindikat vodoinstalatera određuje zaradu svakog radnika... Možemo čak zamisliti kako taj sindikat prisiljava umetnika da se odrekne svog identiteta, do tačke u kojoj više ne bi imao pravo da potpisuje svoja dela. Da li se ukupna umetnička produkcija pod kontrolom nekog takvog sindikata može zamisliti kao svojevrsan spomenik datoj epohi, koji bi se mogao uporediti sa anonimnim katedralama?

Ti različiti aspekti današnje umetnosti navode nas da je sagledamo u celini, kao oblik hipertrofirane *egzoterije*. Pod time mislim da šira publika prihvata umetnost i očekuje mnogo od nje, tačnije, da od nje zahteva previše; da šira publika danas traži estetsko zadovoljenje umotano u lepezu materijalnih i spekulativnih vrednosti i tako odvlači umetničku produkciju u ogromno razvodnjavanje.

To ogromno razvodnjavanje, u kojem se gubi na kvalitetu da bi se dobilo na kvantitetu, praćeno je nivelisanjem današnjeg ukusa, a neposredna posledica toga biće da ćemo se u bliskoj budućnosti naći u magluštini osrednjosti.

U zaključku, nadam se da će ta osrednjost, uslovljena prevelikim brojem faktora stranih umetnosti *per se* (kao takvoj), ovog puta pokrenuti revoluciju na *asketskom* nivou, koje šira publika neće ni biti svesna, i koju će nekolicina upućenih razviti na rubovima sveta zaslepljenog ekonomskim vatrometom.

Veliki umetnik sutrašnjice otići će u ilegalu.

1961.

Symposium „Where Do We Go from Here?“, Philadelphia Museum College of Art, 20. III 1961. Marcel Duchamp, „Where Do We Go from Here?“, *Studio International*, vol. 189, no. 973 januar-februar 1975, u okviru „Supplement: Marcel Duchamp“, str. 28. U tom temat-

pronađem nešto što bi me izbavilo iz zatvora tradicije. Tradicija je zatvor u kojem živite. Kako se osloboditi tog stiska?

Tomkins: Većina umetnika bi se zadovoljila tradicijom.

Dišan: Dobro, oni nastavljaju s tim, ali kada su spremni da postanu svoji, te stvari ih sputavaju uprkos njima samima. Obrazovanje je tako snažno u svakom detetu. Drži ih kao na lancu. To je ono što sam hteo da izbegnem, ali opet se nisam potpuno oslobodio. Ali pokušao sam, svesno. Odučio sam se od crtanja. U stvari sam morao da zaboravim svoju ruku. S mojim slikama oko 1910. to je već bilo odučavanje ili učenje kako zaboraviti. Tu je bilo i sistematsko izobličavanje, što sam radio još od 1900, a verovatno čak i ranije. U slučaju Matisa, siguran sam da je morao odlučiti da sistematski crta drugačije od onoga što je učio u školi.

Tomkins: Pitam se kakav je vaš opšti stav prema nauci. Da li je nauka uticala na vaš rad?

Dišan: Ne. Ironično, da. To je ironičan način da se pruži njeno pseudoobjašnjenje. Ne verujem u objašnjenja, tako da moram dati neko prividno: pseudonaučno. U krajnjoj liniji, ja sam pseudo. (*Smeh.*) To je moja karakteristika. Ako sam koristio ono malo matematike što sam znao, to je bilo samo zato što je bilo zabavno uvesti to u oblast kao što je umetnost, u kojoj je inače imalo vrlo malo. Čak je i ideja perspektive bila neka vrsta prisiljavanja sebe da se stavim u službu naučne ideje, da se sklonim od slobodne ruke, kao što sam često govorio. Morao sam, znate, da se izvučem iz tih šara, iz tog prskanja po platnu i svega toga. Perspektiva vas primorava da date oblik svakom predmetu koji nacrtate po zakonima perspektive. Dakle, vaš mlin za čokoladu mogao bi se nacrtati i slobodnom rukom, s dva umesto tri valjka, ili s jednim naopako, kako su ga mogli nacrtati fovisti. Ali kada sam počeo da radim svoj mlin za čokoladu koristio sam perspektivu da bih ga iscrtao, tako da formu uopšte ne diktira moj ukus. Nju mi je nametnula perspektiva.

Tomkins: Razumem. Nauku na neki način koristite kao sredstvo za umetnost.

Dišan: Da, da bih izbegao druge stvari. To je bila igra.

Tomkins: Govorili ste nešto o rastezanju naučnih zakona i pitam se da li ste to rekli u istom duhu kao što ste pokušali da raskinete s tradicijom, da izbegnete ono što se čini neizbežnim.

Dišan: Dobro, to je lakše reći nego uraditi. Veoma zanimljiva stvar je dešifrovati da li je nešto zaista zakon. To je pomalo tautološki. Moramo nešto prihvatiti, jer vidimo da do nam se ukazuje kroz uvek isto ponavljanje uzroka i posledice. Dakle, kada jednom upadnete u uzročnost, onda nema izlaza. Ali to ne znači ništa u pogledu njene valjanosti. To je samo iluzija uzročnosti. Nikada nisam verovao u uzročnost. Kresnete šibicu, vidite plamen i to smatrate za zakon. To je veoma lepa reč, „zakon“, ali nema duboku validnost. To je ono što mislim. To je samo navika.

Tomkins: Jedna od navika prirode?

Dišan: Ono što ne znamo o tome verovatno nije navika. Ono što znamo je samo ograničena percepcija koju imamo o tim zbivanjima i činjenicama. Toliko volimo sebe, mi smo mali bogovi zemlji. Imam svoje sumnje, to je sve.

Tomkins: Da li iz principa priznajete neki zakon?

Dišan: Ne, zato što je reč „zakon“ protiv mojih principa. Ili makar mislim da je nepotrebno nazivati to zakonom, kao da je nešto neminovno. Koncept uzročnosti za mene je veoma sumnjiv. Ima sumnjiv karakter. To je zgodan način da se omogući život. Kao i svi ti religiozni koncepti koji proizilaze iz ideje o uzročnosti – ideja da je Bog prvi koji sve čini je još jedna iluzija uzročnosti.

Tomkins: Da li ste s tom namerom da rastegnute zakone fizike i hemije zauzeli ironično stanovište?

Dišan: Da, sa idejom da bi to mogla biti igra, nešto vrednije življenja, kada bi se ti zakoni mogli rastegnuti, učiniti elastičnijim.

Tomkins: Zato što bi bilo zanimljivije?

Dišan: Bilo bi više mašte, više slobodnog prostora, više neozbiljnosti, više igre, više disanja nego rintanja. Zašto bi čovek uopšte morao da radi da bi živeo? Jadnik je bačen na zemlju bez svog pristanka. Prisiljen je da bude ovde. Samoubistvo je teško izve-

Ne mislim sada na kolekcionare, koji već pedeset godina podržavaju tu tendenciju ka potpunom napuštanju predstavljanja u vizuelnim umetnostima; kao i umetnike, i njih je ponela struja. Činjenica da se u poslednjih sto godina pitanje skoro u potpunosti svodilo na dilemu „predstavljanja i nepredstavljanja“, po meni samo naglašava značaj koji sam maločas pridao onom potpuno retinalnom aspektu ukupne proizvodnje različitih „izama“.

Zato sam, posle ovog osvrtu na prošlost, sklon da verujem da će mladi umetnik sutrašnjice odbiti da svoj rad zasniva na jednoj tako pojednostavljenoj filozofiji kao što je dilema između „predstavljanja i nepredstavljanja“.

Siguran sam da će, kao Alisa u Zemlji čuda, pokazati težnju da prođe kroz ogledalo mrežnjače, da bi postigao neki dublji izraz.

Više sam nego svestan da je među „izmima“ koje sam spomenuo, nadrealizam uveo istraživanje podsvesnog i sveo ulogu mrežnjače na onu prozora otvorenog ka fenomenima „sive materije“. Mladi umetnik sutrašnjice će, verujem, morati da ode još dalje u tom pravcu, da bi izneo na videlo nove, šokantne vrednosti, koje jesu i koje će uvek biti osnova umetničkih revolucija.

Ako sada pokušamo da sagledamo tehničku stranu moguće budućnosti, vrlo je verovatno da će umetnik, zasićen kultom ulja u slikarstvu, pokazati težnju ka potpunom odbacivanju tog pet vekova starog postupka, a time i akademskog jarma, i tako osloboditi svoj izraz.

Odnedavno imamo i druge tehnike, tako da možemo predvideti da će, kao što izum novih muzičkih instrumenata menja ceo senzibilitet jedne epohe, fenomen svetlosti, zahvaljujući sadašnjem naučnom progresu, postati jedan od novih alata za novog umetnika.

Pri sadašnjem stanju odnosa između umetnika i publike, prisustvujemo džinovskom rastu proizvodnje, koji i sama publika podržava i ohrabruje. Zbog svoje tesne povezanosti sa zakonom ponude i potražnje, vizuelne umetnosti su postale „roba“: umetničko delo danas je običan proizvod, kao sapun i hartije od vrednosti.

Kuda sada idemo?

Izlaganje na simpozijumu „Where Do We Go from Here?“, Philadelphia Museum College of Art, 20. III 1961.

Da bismo zamislili budućnost, možda treba da pođemo od manje-više bliske prošlosti, za koju nam se danas čini da počinje s realizmom Kurbea i Manea. U stvari, čini se da je realizam bio osnova za oslobođenje umetnika kao pojedinca, čije delo ima nezavisnu egzistenciju i koje gledalac ili kolekcionar pokušava da prihvati, ponekad uz poteškoće.

Taj period oslobođenja brzo je iznedrio sve te „izme“ koji su se tokom prošlog veka nizali jedan za drugim, s jednim novim „izmom“ na otprilike svakih petnaest godina. Ako hoćemo da predvidimo šta će se dešavati sutra, mislim da te „izme“ treba da grupišemo na osnovu njihove zajedničke tendencije, umesto da ih samo razlikujemo

Posmatrana u okvirima jednog veka moderne umetnosti, najskorija ostvarenja apstraktnog ekspresionizma jasno ukazuju na vrhunac retinalnog pristupa, koji počinje sa impresionizmom. Pod „retinalnim“ podrazumevam da estetsko uživanje skoro isključivo zavisi od nadražaja mrežnjače, bez potrebe za bilo kakvim dodatnim tumačenjem.

Pre samo dvadeset godina, publika je i dalje očekivala od umetničkog dela neki udeo predstavljanja, koji bi opravdao njeno interesovanje i divljenje.

Danas skoro da važi suprotno... Šira publika je svesna postojanja apstrakcije, razume je i čak je očekuje od umetnika.

sti. To je *travaux forcés* (prinudni rad). To je naša sudbina na zemlji, moramo raditi da bismo disali. Ne vidim šta je u tome tako vredno divljenja. Mogu da zamislim društvo u kojem bi za lenje bilo mesta pod suncem. Moja omiljena ideja je da osnujem dom za lenčuge – *hospice des paresseux*. Ako ste lenji, a ljudi prihvataju da ne radite ništa, imate pravo da jedete, pijete, imate krov nad glavom i tako dalje. Postojao bi dom u kojem biste mogli da imate sve to ni za šta. Uslov bi bio da ne smete da radite. Ako počnete da radite, odmah letite napolje. Ima jedna knjiga objavljena 1885, od jedne komunističke grupe tog vremena. Nosi naslov *Pravo na lenjost* (Paul Laforgue, *Le Droit à la paresse*, 1883). Naslov sve govori, zar ne? To je pravo, za koje ne morate da polažete račun ili da trgujete. Ali opet, pitam se, ko je izmislio koncept razmene? Zašto bi se razmenjivalo pod jednakim uslovima? Ne razumem kako je nastala ta ideja o trampima u ljudskom umu. Životinje ne razmenjuju, ne uzimaju i ne daju u skladu s vrednošću.

Tomkins: Ali zar to nije neki oblik zaštite za slabe ili lenje? Ako je životinja slaba ili lenja, uginuće od gladi.

Dišan: Znam, ali to je tako. Bog zna da na zemlji ima dovoljno hrane za sve, a da za to ne mora da se radi. (*Smeh.*) Ko je doneo sva ta pravila koja vam diktiraju da nećete dobiti hranu ako ne pokažete znake aktivnosti ili neke vrste proizvodnje? Ne, zaista, davanje i uzimanje za mene je veoma zanimljivo pitanje. Ne mislim sada na novac; govorim o trampima ili čak o razmeni kao što je ona između majke i deteta. Na primer, majka uglavnom daje i nikada ne uzima ništa od svog deteta, osim naklonosti. U porodici ima više davanja nego uzimanja. Ali kada odete dalje od koncepta porodice, nailazite na potrebu za ekvivalentnošću. Ako mi date cvet, ja vama dajem cvet. Zašto? Ako želite da date, date. Ako poželite da uzmete, uzmete. Ali društvo vam to ne dopušta, zato što se društvo zasniva na toj razmeni zvanoj novac ili trampa. Ali ne znam kako je to nastalo, makar u ravni običnog života. I ne pitajte me ko će praviti hleb ili ne znam šta, zato što

u čoveku inače ima dovoljno vitalnosti da ne može ostati lenj. U mom prihvatilištu bilo bi svega nekoliko lenčuga, zato što ljudi ne mogu podneti da suviše dugo budu lenji. U takvom društvu trampa ne bi postojala, a veliki ljudi bili bi sakupljači smeća. To bi bio najuzvišeniji i najplemenitiji oblik aktivnosti. A pošto bi sakupljači smeća to radili iz zadovoljstva umesto da budu plaćeni za to, dobijali bi odlikovanje, koje bi odgovaralo današnjoj tituli vojvode od Vindzora. (*Smeh.*) Plašim da je to pomalo kao komunizam, mada nije. Ipak ozbiljno i duboko potičem iz jedne kapitalističke zemlje.³²

Tomkins: Da li smatrate da nauka sebe shvata jednako ozbiljno kao i umetnost?

Dišan: Nauka je tako očigledno zatvoreno kolo, pomoću kojeg dodajete nešto premisama i to onda nazivate naukom. Ali ne znamo ni pola od svega toga. Svakih pedeset godina otkrije se neki novi zakon i tako u beskraj. Ne znam zašto bismo toliko poštovali nauku. To je veoma lepa preokupacija, ali ništa više od toga. U njoj nema ničeg plemenitog. To je samo praktičan oblik aktiv-

³² Cela ova antiradna kanonada zaslužuje više pažnje nego sva ostala razmatranja, ali to traži posebnu priliku, neki drugi okvir. (Slično počinju i razgovori sa Kabanom, samo što se Dišan tu ograničio na samo jedan plotun, u odgovoru na prvo Kabanovo pitanje.) Možda vredi pogledati i esej (ili pamflet) Mauricija Lazarata, „Marsel Dišan i odbijanje rada“, iz 2014 (Maurizio Lazzarato, *Marcel Duchamp et le refus du travail*; eng., *Marcel Duchamp and the Refusal of Work*). Dok sam radio na ovim našim izdanjima (Kaban i Tomkins), taj tekst sam pogledao samo letimično, ali odmah sam naišao na citate iz drugih intervjuua i izvora, koji dobro ilustruju kakva nas sve lepa iznenađenja očekuju ako malo nastavimo svoje druženje sa Dišanom. Čak i ako Lazaratova razmatranja u celini nisu na visini tog tako kritičnog pitanja (ne znam, ali s filozofima se nikad ne zna, naročito kada se za dlaku previše oslanjaju na Ransijera, Fukoa, Agambena, Deleza, Gatarija... ili Negrija... previše, zaista), samo insistiranje na tom pitanju svakako je dobrodošlo, dok je izbor Dišanovih izjava blagotvoran sam po sebi, nezavisno od svega ostalog. „Džon Kejdž se hvali time što je u muziku uveo tišinu, a ja se ponosim time što sam u umetnosti slavio lenjost“, rekao je jednom Dišan. ‘Velika lenjost’ Marsela Dišana uzdrmla je umetnički svet mnogo radikalnije i trajnije nego raskalašna aktivnost i produktivnost jednog Pikasa, s njegovih 50.000 dela...“ I to se onda nastavlja. Vredi proveriti.

okviru izložbe *The Art of Assemblage*, 4. X – 12. XI 1961; prvi put objavljeno u *Art and Artists*, 1, 4, London, jul 1966; *The Essential Writings of Marcel Duchamp*, *Marc-hand du Sel, Salt Seller*, eds. Michel Sanouillet, Elmer Peterson, Oxford University Press, New York, 1973, str. 141–142; *Marcel Duchamp: izbor tekstova*, Muzej savremene umetnosti (MSU), Beograd, 1984, uredio Zoran Gavrić, prevela Branislava Belić, str. 47; *Marcel Duchamp: Spisi, tumačenja*, Gavrić-Belić, samostalno izdanje, Bogovađa, 1995, str. 65.

Verzija i odlomci iz transkripta (prevod AG, uz konsultacije s prevodom Branislave Belić): *Essays on Assemblage*, ed. John Elderfield, Museum of Modern Art & Harry N. Abrams, New York, 1992, str. 118–159; deo sa Dišanovim izlaganjem, str. 135–136; odlomci iz diskusije i napomene, str. 144–145, 150, 154; na snimku, od 44:20, 80:12 i 101:18; sve dostupno kao PDF na archive.org.

Dišan: ... onda treba da predvidite, da proreknete, šta će se kasnije dešavati s vašim ukusom.

(...)

(str. 150; 101:18)

Šatak: (...) Gospodine Dišan, šta biste rekli o svom točku bicikla? To je najasniji primer za ono o čemu sam govorio. Mislim da to više nije umetničko delo.

Dišan: Možda nije više umetničko delo, i ako je tako, onda mi je drago što sam pokušao da uradim nešto što bi uništilo umetnost, ako tako hoćete – i uspeo u tome. (*Smeh.*) Tako to tumačim; otprilike tako.

Sajc: Koliko god da možemo ostati ovde, plašim da je Muzej kao iskustvo iz *Pepeljuge*: celo zdanje uskoro će se pretvoriti u bundevu... Ali, g. Dišan, voleo bih da vas na kraju upitam sledeće: da li ste zaista hteli da uništite umetnost i da li to i dalje želite?

Dišan (kao iz topa): Ne želim da uništim umetnost za bilo koga drugog već samo za sebe, to je sve. (*Aplauz.*)

Sajc: Laku noć, dame i gospodo. (*Aplauz.*) *Obraća se Dišanu:* Ova novčanica od dolar je za vas.

Dišan: Zaista?

Sajc: To je za vas. Da li ste pratili uputstvo?

Dišan: Uramiću je.⁹ (*Aplauz.*)

Kraj diskusije. U nastavku transkripta: o pripremi i toku simpozijuma, napomene, pitanja publike, o popularizaciji pojma „asamblaž“.

Marcel Duchamp, „Apropos of 'Readymades'“, 19. X 1961, Museum of Modern Art, New York, simpozijum u

⁹ Aluzija na prethodni deo rasprave, o mentalnom „uramljivanju“ izraza, u neki kontekst, uz neke Šatakove kritičke opaske povodom frustrirajuće konvencionalnog „uramljivanja“ ideja u slučaju nekih predstavnika „neoavangarde“.

nosti, da se napravi bolja koka-kola i tome slično. Ona je uvek utilitarna. Drugim rečima, ona svakako nema onaj nekoristoljubivi stav koji se sreće u umetnosti.

Tomkins: Ali zar ne mislite da nauka i tehnologija predstavljaju najmoćniju silu našeg doba i da su promenili život više nego bilo šta drugo?

Dišan: Da, naravno. Ovaj naš vek je potpuno naučni i...

Tomkins: U tom smislu, da li se može reći da je nauka, kao što ste prethodno rekli za umetnost, droga koja stvara naviku.

Dišan: Dobro, moglo bi se... (*Zvoni telefon.*) Samo trenutak. (*Pauza.*)

Tomkins: Samo me zanima da li biste mogli reći da je i nauka droga koja stvara naviku?

Dišan: Dobro, da, jeste, nesumnjivo. Naročito sada, kada je otišla toliko daleko da je postala prava religija. Tako dospevamo u začarani krug, zato što... (*Zvoni telefon.*) Evo ga opet. Samo trenutak. (*Pauza.*)

Tomkins: Mogu li vas upitati da li ste bili pod uticajem Alfreda Žarija i njegove nauke, 'patafizike'?³³

Dišan: O, da, zaista jesam. Rable i Žari su očigledno moji bogovi. Za mene je to bio primer kako se može biti neozbiljan, a da se

³³ 'Patafizika ('*pataphysique*, uvek sa apostrofom), Žarijeva „nauka o imaginarnim rešenjima, koja crtama objekata simbolički pripisuje svojstva na osnovu opisa njihove virtualnosti (potencijala, mogućih ishoda)“, kao što objašnjava u svom glavnom patafizičkom delu, *Gestes et opinions du docteur Faustroll pataphysicien; Roman néo-scientifique suivi de Spéculations*, 1898, 1911 (poglavlje 2, „Elementi patafizike“); videti i za Dišana posebno važan roman *Le Surmâle, roman moderne*, 1902 (*Mužjačina*, Prosveta, Erotikon, 1982, u nenadmašnom prevodu Duška Vitasa); u Dišanovim beleškama, aluzije i komentari na Žarija nižu se još od 1912. Kod Žarija, 'patafizika je ozbiljna i urnebesna parodija nauke i utilitarističkog uma, ali koja vodi u potpuno novu percepciju stvarnosti; u neku ruku, „interpretativni delirijum“, ali koji uspeva da se održi u domenu igre, iako uvek na rubu pogibelji (potpunog rastrojstva). Videti Roger Shattuck and Simon Watson Taylor, *Evergreen Review*, Special issue: *What is 'Pataphysics?*, vol. 4, no. 13, May-June 1960 (zaista reprezentativna publikacija); izdanja Atlas Press (London), <https://atlaspress.co.uk/product-category/pataphysics-general/>; i stranicu Collège de 'Pataphysique, <http://www.college-de-pataphysique.fr/presentation/>.

opet izraze stvari koje nisu samo najniži oblik dosetke.³⁴ U isto vreme, veoma se divim Remonu Ruselu, koji je za mene jedini čovek u književnosti iz poslednjih trideset godina koji je počeo od apsolutno čistog reza. Čak i ljudi kao što su nadrealisti u svojim tekstovima nastavljaju Malarrea, nastavljaju Remboa. Nisu potpuno slobodni od uticaja. Dok je kod Rusela prisutna velika sloboda, bez uticaja koje bih mogao da detektujem. Mnogo igre reči. Igra reči se svuda smatra za nešto vrlo, vrlo nisko, u engleskom kao i u francuskom. Ceo vek je pokazivao ukus za ojađenost, u svakom obliku. Osamnaesti vek je bio tako prefinjen, tako da je reakcija otišla na drugu stranu, što je i dalje prisutno, veoma snažno.

Tomkins: Kada ste postali 'patafizičar?

Dišan: S njima sam, uslovno rečeno, od 1942, 1943. Samo su mi dodelili titulu. Daju titule svakome ko hoće.³⁵

Tomkins: Koja je vaša titula?

Dišan: Ja sam satrap. To je valjda rimska reč za vojnika ili tako nešto. Ne znam.

³⁴ Videti makar jedan koristan članak o uticaju Žarija: William Anastasi, „Duchamp on the Jarry Road“, *ArtForum*, September 1991, Vol. 30, No. 1, <https://www.artforum.com/print/199107/duchamp-on-the-jarry-road-33754>.

³⁵ Koledž za patafiziku (Collège de 'Pataphysique), formalno je osnovan tek 1948, tako da je nejasno na kakve ranije kontakte Dišan misli. Ali, s obzirom na njegovu posvećenost Žariju, verovatno je bio upućen u spekulacije koju su se tragom Žarija odvijale u celom međuratnom periodu, naročito u krugu umetnika i intelektualaca oko čuvene pariske knjižare *La Maison des Amis des Livres* (Adrienne Monnier), u kojoj će Koledž i biti osnovan. Prema nekim izvorima, član Koledža „zvanično“ je postao 1953, a prema drugim, 1959: „Stupa u Koledž za 'patafiziku, u Francuskoj, u godini 86. E. P. (patafizičke ere), s činom Transcendentnog Satrapa (najvišim u ovom životu) i dodatnom počasnom titulom Majstora reda velikog Škemberoga (Maître de l'Ordre de la Grande Gidouille)“ – patafizička hronologija počinje Žarijevom godinom rođenja, 1873; „Gidouille“, „škembe“ + „rog“, Žarijev neologizam, uzrečica kralja Ibija („Škemberoga mi moga!“) i velika spirala na njegovoj odori, u visini trbuha (Anne d'Harnoncourt, ed., *Marcel Duchamp*, Philadelphia Museum of Art, 1973, Walter Hopps & Richard Hamilton, „Chronology“, str. 28). Na tome je verovatno sve i ostalo, budući da publikacije Koledža ne beleže neke Dišanove priloge.

matičan način – prikazati neestetiku neumetnost, na tako dramatičan način?

Dišan: Dobro, to nije pitanje važnosti. To je pitanje osećanja neophodnosti, makar za mene; ne namećem to svetu. Hteo sam da pronađem rešenje za taj oblik (izražavanja), a da ne dođem do ništavila ili nule. Samo sam želeo da ipak uradim nešto, bez potrebe da se pozivam na estetizam, osećaj ili ukus, na bilo koji od tih elemenata.

Sajc: Da li mislite da to, u bilo čemu, odgovara onoj vrsti neutralnosti koju bi mogao postići neki istočnjački budista?

Dišan: Dobro, ne bih zalazio u to, zato što o tome ne znam ništa, tako da prihvatam svaku sugestiju. (*Smeh.*)

Raušenberg: Da li ja mogu da ga pitam nešto?

Sajc: Da.

Raušenberg: Ideja dade se asocijala s protestom. Ali ono što ste večeras rekli o redimejdima je nešto drugo – rekli ste da ste samo bili u prodavnici alata, tamo videli lopatu, došli na ideju i to je bilo ono što ste uradili. I to je onda nešto što neko zove ili ne zove umetnošću. Ali u tome izgleda nije bilo nikakvog elementa pretnje ili šoka, ili bilo kakvog političkog značenja.

Dišan: Ne.

Raušenberg: To ste prosto uradili.

Dišan: Da, pri čemu je teškoća bila u tome da izbor nije trebalo da bude diktiran normalnim elementima kao što su ukus ili estetska dopadljivost; u tome se, znate, sastojala teškoća izbora lopate. Drugim rečima...

Raušenberg: Da li je zaista bilo teško izabrati lopatu ili ste samo tako mislili?

Dišan: Bilo je veoma teško, zato što...

Sajc: Da li ste gledali još neke predmete pre nego što ste izabrali lopatu?

Dišan (pokušava da nastavi s odgovorom na prethodno pitanje): ... opasnost se javlja ubrzo pošto ste izabrali lopatu...

Raušenberg: Ah, znači *posle*; da, to je (*nerazgovetno*)...

Sajc: Upravo sam gledao pitanja tako da nisam najpažljivije pratio diskusiju. Nadam se da ću kasnije moći da je čujem sa trake. Tražio sam pitanje koje smo videli u pauzi, za g. Dišana. Ne mogu sad da ga nađem, ali mislim da ga mogu parafrazirati.

Dišan: Evo ga kod mene.

Sajc: Onda nije čudo što ga nisam našao! (*Smeh.*) Da li biste ga pročitali i možda odgovorili na njega?

Dišan: Dajte mi instrument (*mikrofon*). (*Smeh; čita pitanje.*) „Kakvu ste reakciju pokušavali da izazovete kod gledaoca, ako je toga bilo, pri njegovom susretu s redimejdom?“ Vrlo jednostavno, glavna stvar bila je dezorijentacija kod gledaoca, kao što je to bilo i sa mnom kada sam to uradio. Onda dolazi iznenađenje, kao jedan od elemenata. I konotacija – to znači da posmatrač, u skladu sa svojom maštom i u zavisnosti od svoje reakcije, može otići u bilo koje polje ili oblik imaginacije i asocijacije ideja koje poželi. Drugim rečima, moje reakcije nisu uopšte trebalo da budu i njegove. Bila je to neka vrsta katalitičke forme za sebe, spremne da je prihvati bilo ko ili da je protumače različiti temperamenti svih gledalaca.

Sajc: Gospodine Dišan, da li mogu da dodam jedno pitanje?

Dišan: Naravno.

Sajc: Večeras ste u svom uvodnom izlaganju, a meni i pre toga, govorili, vrlo naglašeno, o činjenici da niste hteli da redimejdi budu ni lepi, ni ružni. Drugim rečima, da su to bili potpuno „bezukusni“ predmeti – bez dobrog ili lošeg ukusa.

Dišan: Tako je.

Sajc: To znači da bismo ih mogli nazvati i „neestetskim“ ili „neumetničkim“ predmetima, da li sam u pravu?

Dišan: Da.

Sajc: Da li biste nam mogli reći, pošto vam je to očigledno bilo veoma važno (a verujem da je i dalje tako), zašto mislite da je važno, da upotrebim vaše reči, prikazati to na tako odbojan ili proble-

Tomkins: Mislim da označava guvernera provincije.

Dišan: Ili grčka. Ne znam čija je. U svakom slučaju, služe se starinskom terminologijom iz grčke i rimske civilizacije. Mislim, to je gomila profesora, manje ili više.

Tomkins: Ali njihov opšti ton je ironičan i zabavan. Nije potpuno ozbiljan.

Dišan: Ne, sigurno nije, ali u isto vreme je veoma kritički nastrojen. U drugim stvarima zauzimaju krajnje kritički stav. Kritikuju mutne i zamršene misaone sisteme.

Tomkins: Da li je vaša ideja o četvrtoj dimenziji – da svaki predmet koji baca senku i sam mora biti senka drugog predmeta – 'patafizička ideja?

Dišan: Ne, ne, mislim da nije. Te priče o četvrtoj dimenziji mogle su se čuti oko 1900, verovatno i ranije. Ali to je do umetnika doprlo oko 1910. Ono što sam tada shvatio o tome jeste da tri dimenzije mogu biti samo početak četvrte, pete i šeste dimenzije, ako znate kako da doprete tamo. Ali kada sam razmišljao o tome kako bi četvrta dimenzija trebalo da bude vreme, video sam da to uopšte ne mogu da prihvatim. Veoma je zgodno reći kako je vreme četvrta dimenzija, tako da imamo tri dimenzije prostora i jednu dimenziju vremena. Ali u jednoj dimenziji, liniji, postoji i vreme. Mislim i da Ajnštajn to zapravo ne naziva četvrtom dimenzijom. On to naziva četvrtom koordinatom. Mislio sam, dakle, da četvrta dimenzija nije temporalna. To znači da se može smatrati da sami predmeti imaju četiri dimenzije. Ali kojim čulom to možemo osetiti? Naime, očima vidimo samo dve dimenzije. Treću dimenziju dobijamo s čulom dodira. Mislio sam da bi jedino čulo koje nam može pomoći da dobijemo fizičku predstavu o četvorodimenzionalnom predmetu opet bilo čulo dodira. Zato što bi sagledavanje nečega u četiri dimenzije, konceptualno govoreći, značilo da predmet vidimo sa svih strana bez pomeranja: tako što se nalazimo svuda oko njega. Na primer, primetio sam da kada držim nož, mali nož, imam utisak da ga osećam sa svih strana odjednom. To je nešto najbliže

doživljaju četvrte dimenzije. Naravno, odatle sam došao do fizičkog čina ljubavi, što takođe znači osećati sa svih strana, bilo kao žena ili muškarac. Oboje imaju četvorodimenzionalni osećaj. To je razlog zašto se ljubav toliko ceni! U svakom slučaju, to je zabavna ideja, koja se ne mora dokazivati ili katalogizovati.

Tomkins: Vaš metod bio je neprekidno pronalazaštvo, što se može posmatrati i kao naučni metod.

Dišan: To je više ideja da sve što smislim treba da sagledam četvorodimenzionalno, tako da vidim neku drugu stranu toga, koja može biti čak i suprotna svakom značenju koje se tome pridaje ili obliku koji poprima. Pokušaj da se vidi nekim drugim skupom čula? Eh... Tako je bilo celog mog života. Zato kažem da me umetnost ne zanima toliko, to je samo jedna preokupacija, a ne ceo moj život, daleko od toga.

Tomkins: Vaš život bio je ispunjen umetnošću. Ali vi izgleda ne verujete mnogo u nju.

Dišan: Ne verujem u umetnost. Verujem u umetnika.

1964.

U nastavku, dva dokumenta, od kojih se jedan spominje u razgovorima, a drugi direktno nadovezuje na njih: originalna verzija predavanja „Povodom redimejda“ i predavanje na temu „Kuda sada idemo“, oba iz 1961.

cipročni redimejd“: upotrebi Rembranta kao dasku za peglanje!⁶ (*Smeh.*)

Vrlo brzo uvideo sam opasnost od neselektivnog ponavljanja tog oblika izražavanja i rešio (*i sam se malo smeje*) da ograničim svoju proizvodnju redimejda na mali broj godišnje.⁷ (*Smeh.*) U to vreme bio sam svestan da je za gledaoca, čak i više nego za umetnika, *umetnost droga koja stvara naviku*, i zato sam hteo da svoje redimejde zaštitim od takve kontaminacije. (*Smeh.*)

Drugi aspekt redimejda je odsustvo unikatnosti... Replika nekog redimejda nosi istu poruku; u stvari, skoro svi redimejdi koji danas postoje nisu originalni, u uobičajenom smislu.

Poslednja opaska u ovom egomanijačkom izlaganju (*smeh*):

Budući da su tube s bojom koje umetnici koriste fabrički proizvedene i već gotovi proizvodi, moramo zaključiti kako su sve slike na svetu „potpomognuti redimejdi“ (*gromoglasan aplauz i smeh, Dišan poslednje reči izgovara glasnije, koliko može*) – kao i dela asamblaža.⁸

Hvala. (*Aplauz.*)

Odlomci iz diskusije

(str. 144–145; 80:12)

⁶ „Readymade Réciproque = Se servir d’un Rembrandt comme planche à repasser.“ Beleška iz „Zelene kutije“ (*La boîte verte*, 1934), još iz 1915; videti M. Duchamp, *Écrits*, str. 44; *Writings*, str. 32.

⁷ „Limiter le nbre de rdymades par année (?)“; ispisano na ceduljici, sa skraćenjima; pravilno: „Limiter le nombre de readymades par année (?)“ Još jedna beleška iz „Zelene kutije“, iz 1915; M. Duchamp, *Écrits*, str. 45; *Writings*, str. 33.

⁸ Fraza koju je Dišan dodao u poslednji čas, u pisanoj verziji, da bi naglasio glavnu temu simpozijuma, „asamblaž“.

U Njujorku 1915, u jednoj prodavnici alata, kupio sam lopatu za sneg, na kojoj sam napisao: IN ADVANCE OF THE BROKEN ARM.⁵

Negde u to vreme smislio sam reč „readymade“, da bih označio tu vrstu manifestacije.

Ono što mi je veoma stalo da naglasim jeste da izbor redimejda nikada nije bio diktiran estetskom dopadljivošću.

Izbor se zasnivao na reakciji *vizuelne ravnodušnosti*, uz istovremeno i potpuno odsustvo dobrog ili lošeg ukusa... u stvari, na potpunoj anesteziji. (*Aplauz, smeh.*)

Još jedna važna karakteristika bila je kratka rečenica koju bih ponekad ispisao na redimejdu.

Ta rečenica, umesto da opisuje predmet kao naslov, trebalo je da misli posmatrača odvuče u neke druge, više verbalne oblasti.

Ponekad bih prikazu dodao neki grafički detalj, i to bih, da bih zadovoljio svoju glad za aliteracijama, mogao nazvati „Potpomognutim redimejdom“ – asistiranim, ako hoćete.

Drugom prilikom, u želji da izložim osnovnu antinomiju između umetnosti i redimejda, zamislio sam „Re-

⁵ Napomena iz razgovora sa Kabanom: „U produžetku slomljene ruke“, kako se kod nas najčešće navodi; ili „Unapred slomljena ruka“, kao u izdanju MSU, 1984; ili „U slučaju slomljene ruke“, kao u Gavrić-Belić, 1995. Reč je o nonsensu, ali fraza „in advance of“ znači „unapred“, „ispred“, pre ili u očekivanju nečega, i sl., tako da se to može varirati. I drugi Dišanovi naslovi stavljali su na muke prevodioce, odnosno, iziskuju posebnu pažnju; ono što je nonsens i u prevodu treba da ostane nonsens, samo što kada prevodimo uvek prvo pokušavamo da dođemo do nečeg smislenog; tome ovde treba doleteti. Ako nekoga to povuče, neka slobodno pošalje srećnija rešenja!

Povodom „redimejda“

Sa osvrtom na Simpozijum „Umetnost asamblaža“ i odlomcima iz diskusije (1961)

Jedno veče u Njujorku

(Uvod, AG)

Ono što sledi je originalna verzija kratkog predavanja o „redimejdu“ koje je Dišan održao na simpozijumu u Muzeju moderne umetnosti u Njujorku (MoMA), 19. oktobra 1961, u okviru izložbe *Umetnost asamblaža (The Art of Assemblage, 4. X – 12. XI 1961)*. Razlike u odnosu na ranije objavljene prevode nisu velike, ali ako pratimo originalni transkript, dobijamo bolju predstavu o kontekstu: o ludoj atmosferi u kojoj je to predavanje bilo održano i koju je Dišan dobrim delom podstakao.

U diskusiji koja se odvijala pre i posle Dišanovog izlaganja učestvovali su: Lawrence Alloway (Alovej), Richard Huelsenbeck (najavljen kao Charles R. Hulbeck, iako ga u diskusiji oslovljavaju sa „g. Hilzenbek“), Robert Rauschenberg (Raušenberg), Roger Shattuck (Šatak, između ostalog, autor maestralne studije *The Banquet Years: The Origins of the Avant-Garde in France, 1885 to World War I, 1955*), William C. Seitz (Sajc, moderator) i naravno Marsel Dišan.

Sastav učesnika u diskusiji, njihovi istupi, reakcije i pitanja publike, danas deluju skoro nestvarno: očigledan dokaz da sve to ne mora biti tako isprazno i smrtno dosadno kao što najčešće jeste. Ako izuzmemo uvek malo naporne uvode, snimak (transkript) je

urnebesano – za to je bio sasvim dovoljan uvek raspoloženi dr Richard Dada Hilzenbek, mada i ostali daju svoj doprinos – ali i pun izvanrednih artikulacija. Za to su, opet uz Hilzenbeka, najviše zaslužni Dišan, iako se on uključuje tek posle nekih 45 minuta, i odlični Rodžer Šatak, koji je u raspravu odmah uneo prave varnice.

Ceo transkript je zanimljiv kao dokument o ranoj problematizaciji „neoavangarde“, sigurno ne s nekih reakcionarnih već upravo s emancipatorskih pozicija. U najkraćem, debata se vodi oko same mogućnosti izražavanja, na neki nov i uzbudljiv način, tragom Šatakove teze da se inicijalni šok i uzbuđenje nekih prelomnih inovacija, kao što su bili dada, Dišanovi redimejdi ili rani nadrealistički eksperimenti, ne mogu ponoviti. Nova generacija u tome može naći nadahnuće, ali mora poći „od nule“ (insistira Šatak), u potrazi za svojim razlozima i izrazom, umesto da se zadržava na obradi spoljašnjih elemenata i gestova preuzetih od svojih uzora. Ako pogledamo besomučno recikliranje koje će uslediti u narednim decenijama, kao i pokušaje legitimizacije takvih „praksi“ kroz koncepte kao što su „umetnost aproprijacije“ i druge zamorne besmislice – uz zapanjujuće poslušno kretanje uvek tako „neposlušnih“ umetnika u strogo zacrtanim okvirima galerija, institucija, medija, tržišta i sponzorskih aranžmana – ti kritički naglasci ni danas ne deluju nimalo izlišno. U nastavku, Šatak kritikuje „neodadu“ i još neke izdanke „neoavangarde“ i iz drugih razloga (oštro, iako ne uvek najasnije, makar u ovoj prilici, prilično haotičnoj i napetoj). Rauschenberg, naravno, kao predstavnik te novije generacije, ne prihvata da se mora poći od nule (ako Šataka shvatimo suviše doslovno, što ne bi trebalo), kao i neki fluksusovci, koji će postaviti pitanja iz publike (tada još uvek malo poznati Mačjunas lično). „I ja protestujem!“, dodade u jednom trenutku dr Hilzenbek, „Mada ne znam zašto protestujem...“ Naravno, zbog čestih upadanja u reč i povremenih tenzija, lakše je pratiti transkript.

U toj dobroj halabuci, Dišan je održao svoje čuveno predavanje o redimejdu, u isti mah lako, nepretenciozno, duhovito, ali i uobičajeno precizno. U kasnijim tumačenjima, ponekad se gubilo iz vida

svega nekoliko umetnika na svetu od prvorazrednog značaja. Sebe je nedavno opisao ne kao umetnika, već kao „anartistu“ (*speluje, a-n-a-r-t-i-s-t*), to jest kao nekoga ko uopšte nije umetnik. Ovde ga citiram.⁴ Kao što znate, g. Dišan na ovoj izložbi nije zastupljen s nekom od svojih čuvenih slika već s redimejdima, o kojima će nam sada govoriti. Gospodin Dišan. (*Aplauz.*)

Dišan, jedva čujno: „Povodom redimejda“... Da li me čujete?

Publika, kao jedan: Ne! (*Smeh.*)

Sajc: Proverite mikrofoni, vidite da li je živ. Evo, probajte ovaj.

Dišan: Da li je sada bolje?

Publika, opet uglas: Da!

Dišan: Izgleda bolje, zvuči bolje... (*Počinja sa izlaganjem.*)

Povodom „redimejda“

Godine 1913. došao sam na srećnu ideju da pričvrstim točak bicikla za kuhinjsku stolicu i posmatram ga kako se okreće.

Nekoliko meseci kasnije kupio sam jeftinu reprodukciju zimskog, večernjeg pejzaža, koju sam nazvao „Apo-teka“, pošto sam mu dodao dve male tačke na horizontu, crvenu i zelenu.

⁴ Napomena urednika *Essays on Assemblage*, Džona Elderfilda: „Izgleda da Dišanova izjava o 'anartisti' nije zabeležena u njegovim objavljenim spisima ili intervjuima. Verovatno je to rekao Sajcu u razgovoru, budući da su bili vrlo bliski i da su se često videli i dopisivali“ (str. 154). Ipak je zabeležena, u najmanje dva navrata, prvi put na samom kraju intervjua iz 1959: „RICHARD HAMILTON: Voleo bih da znam kako reagujete na naslov ove radio-serije, 'Umetnost, anti-umetnost'? DIŠAN: Ja sam protiv reči 'anti', jer je to kao ateista u poređenju s teistom. Ateista je religiozan isto koliko i neki vernik. A anti-umetnik je umetnik isto koliko i neko ko je samo umetnik. Bilo bi mnogo bolje reći 'an-artist'. Nemam ništa protiv da budem 'anartist (neumetnik)'“ (videti bibliografiju). Takođe, u filmu, Jean-Marie Drot, *Jeu d'échecs avec Marcel Duchamp*, 1979 (razgovori iz 1963), 56 min (00:37:45).

Skoro svi izneti stavovi su u nečemu problematični – uključujući i Šatakove, Hilzenbekove i Dišanove – ali polemički naboj je izvanredan.

Snimak se može poslušati na sledećoj adresi: <https://clocktower.org/show/the-art-of-asmontage-1961> (ako tu nešto zapne, javite se anarhiji/ blok 45).

Kompletan transkript se nalazi u monografiji, *Essays on Assemblage*, ed. John Elderfield, Museum of Modern Art & Harry N. Abrams, New York, 1992, str. 118–159 (dostupno kao PDF na archive.org).

Izložbu je pratila monografija *The Art of Assemblage* (bez ovog transkripta), ed. William C. Seitz, MoMA, 1961, dostupna kao PDF na <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1880>.

Dišanovo izlaganje ovde je preneto kao što je originalno zapisano, uz neke male dopune na osnovu zvučnog zapisa, i sa Dišanovim odgovorima na pitanja upućena direktno njemu, u završnom delu panela.

Ovde se, dakle, zadržavamo na Dišanu, ali ono što se preporučuje je uvid u celu diskusiju, naročito u njen transkript, s pratećim napomenama i još nekim dodacima.

AG, 2022.

Najava

(str. 135–136; snimak 44:20)

Vilijam Sajc: Neću trošiti naše vreme na opširno predstavljanje Marsela Dišana, već samo reći da je napravio niz remek dela, počevši, naravno, od „Akta koji silazi niz stepenice“, do „Neveste koju su svukli njene neženje, čak“, izložene u Filadelfiji, koja se obično naziva i „Veliko staklo“, i dodati da svako iole upućen u modernu umetnost smatra *monsieur* Dišana za jednog od

da je to bila njegova *naknadna*, a ne originalna artikulacija. Bio je to njegov osvrt na iskustvo s redimejdom *pedeset godina posle* „Točka bicikla“ – i skoro četrdeset godina od poslednjeg pravog redimejda koji je napravio!¹ To znači i da nije prvo imao neki gotov „koncept“, koji je onda samo sprovodio u delo (po svemu što znamo o njemu ili o takvom pristupu, to bi mu bilo krajnje dosadno). Sve je počelo kao što počinje svaka nova igra sa stvarnošću, u mešavini poriva, intuicije i povremenih bljeskova, kao što je bilo i pitanje koje je postavio sebi još 1913: „Da li se mogu praviti dela koja nisu umetnička dela?“²

To je bilo glavno. Ako nas naša misao i naš izraz, uz pomoć, u principu, ma kojeg samostalno izabranog materijala ili sredstva, vode ka nečemu za nas uzbudljivom ili ispunjavajućem, kakve veze ima kako se *to* zove, da li bi se i kako to moglo klasifikovati, etiketirati, da li jeste ili nije „umetnost“? Pitanje da li nešto jeste ili nije umetnost (uključujući i „antiumetnost“), svodi na pitanje da li bi se to moglo *prodati* kao „umetnost“: i promet i psihološko konformiranje idu lakše kada se na neki izraz, makar i najisprazniji, ali dovoljno nametljiv, može nalepiti etiketa „umetnost“. Slikarstvo nije mrtvo – kao što je često govorio Dišan – kao ni crtež; o tome je apsurdno govoriti; ljudi uvek iznova otkrivaju boju, forme, osnovni slikarski pribor, i slobodni su da time raspolazu kako hoće; i tu se može igrati, i tu se mogu praviti čuda. Ono što se zaista okončalo je jedan duži period formalnih inovacija i kontroverzi, koji je, između ostalog, sa sobom nosio manji ili veći udeo društvenog značaja, dakle slave, u klasičnom smislu. To sigurno nije neki neupitni kvalitet „starih dobrih vremena“, ali u novom svetu, u kojem je umetnost postala moćna industrija, to se svodi na komercijalni i estradni značaj individualnih umetnika, što jednostavno ne može da ima težinu,

¹ U zavisnosti od kriterijuma, to bi mogao biti „Why Not Sneeze, Rose Séla-vy?“, iz 1921, ili „Wanted, \$2,000 Reward“, iz 1923; u svakom slučaju, nije od toga napravio svoju obaveznu tačku ili mali biznis.

² „Peut-on faire des oeuvres qui ne soient pas d'art?“, *À l'infinif*, prva beleška iz 1913 (Gavrić-Belić, 1995, str. 33).

tačnije gustinu, nekadašnjeg prisustva umetnika u svetu. (Sve to bi tek trebalo razmotriti iz novog ugla.) To, međutim, nema većeg značaja za nekog ko upravo otkriva radost slikanja, crtanja ili kolaža, bez ikakvih merkantilnih ili statusnih ambicija – bilo kao „amater“ ili u svesno izabranoj „ilegali“, o kojoj ovde, u drugom predavanju, govori i Dišan. Ali u vreme kada je Dišan postavljao ova pitanja, to je bio *jedini* dopušteni oblik iskustva; u osnovi uvek samo jedna situacija, bez obzira da li ste impresionista, fovista, kubista ili čak nadrealista: stojite pred platnom i nešto slikate. Kada nešto uradite, to onda „plasirate“, na manje-više uobičajen način; pokušavate da živite od toga; hteli ne hteli, proklizavate u oportunističku, umesto sve dalje i dublje u *misteriju iskustva*; uspevate ili ne uspevate, ali, kao i celo stado, sa svim svojim umišljajima o sopstvenoj slobodi i posebnosti, krećete se jednom vrlo uskom stazom. Moralo je biti i drugih puteva, načina, drugih situacija. Da bi se na tom putu uopšte napravio neki pomak, ono što ostavljate za sobom mora *za vas* biti „mrtvo“.

Dišana je sve vuklo na tu stranu. Porodično, društveno, sudbinski uronjen u umetnički milje, u meri koju u prvi mah nije lako ni pojmiti³, Dišan je, iznutra, izveo skoro nemoguć otklon od svih njegovih mentalnih i bihevioralnih klišea. Primenimo to na ma koji društveni milje, makar i „najneformalniji“, u koji nas odvlače naše sklonosti, dobre ili loše, ako uopšte uspemo da priznamo sebi da u tome ima nečeg degradirajućeg, i videćemo da ovde ne govorimo samo o istoriji umetnosti.

³ Od šestoro braće i sestara Dišan, četvoro su bili umetnici, svi značajni. Sve Dišanove spona sa stvarnošću bile su umetničke: svi njegovi prijatelji, poznanici, ljubavi. Pri tom, u te prijatelje, koje je stekao kada su skoro svi imali status „parija“, kao što je objašnjavao, a ne zvezda, spadali su Pikabija, Brankuzi, Men Rej, Breton, Maks Ernst, skoro svi originalni dadaisti i nadrealisti... Kasnije dolaze Maderverl, Kejdz i ostali iz nove generacije umetnika. Izlišno je nabrajati. Od „Akta“, njegova sudbina je u tom pogledu bila zapečaćena: bio je i ostao „umetnik“; tako su mu se obraćali, tako su ga videli, od prvih komšija iz Kadakesa, do kuratora, kritičara i medija. Od toga se spolja nije moglo odbraniti.

Oni koji vide samo sliku iz njegovih najpoznatijih godina, kada se, makar spolja, otvorio i izlazio u susret skoro svakome, i onda govore o nekim kontradikcijama ili nedoslednosti, olako gube iz vida da je Dišan u tom stavu istrajavao najmanje četrdeset godina. (Po iznenađenju, za neke koji su verovali u svoju bliskost s njim, bolnom, koje je priredio sa *Étant donnés*, znamo da se iznutra, iza te srdačne pojavnosti, taj stav samo zaoštrio.) Očigledno nije samo gledao kako da se *uvali*, bilo u zemaljski komfor ili među besmrtnike (ili oboje, kao što se za mnoge podrazumeva). Uglavnom, grešne smo duše, niko nije izvan kritike, ako je to nekome najvažnije, ali eto tačke u odnosu na koju bi svako mogao da proceni sopstvene domete i težnje, pre nego što pomisli da nešto prigovori.

Tako je i te večeri u Njujorku Dišan pokušao da ljudima koji ostaju lojalni „umetnosti“ kao *režimu* – s njegovom pompom, patosom, klišeima, institucijama, ritualima, oportunističkom – objasni da redimejdi i druge stvari koje je radio (posle 1912) za njega nisu bili ni umetnost ni anti-umetnost već *to što jesu*: njegov izraz, nove činjenice, s posebnim dejstvom. Do toga nije mogao doći s tim apsurdnim balastom koji prati ulogu „umetnik“. U tom smislu odbacio je „umetnost“, ali – za razliku od Remboa – *ne i svoj izraz*, svoju misao, svoje iskustvo, svoj život, sebe. Ako se za neke vidljive ishode takve aktivnosti može reći kako je to opet umetnost – recimo, „konceptualna umetnost“, kako glasi naziv niše u koju su kadrovi iz sektora umetnosti konačno uspeli da ga uguraju, makar u svojim glavama – onda uvek treba dodati i ono Dišanovo: „S’il vous plaît“, „Ako baš hoćete.“ Za onog ko je već u tom iskustvu, suštinski bezimеноm (osim ako to nije sam život), to je potpuno irelevantno.

(Tu odmah treba dodati da je i među umetničkim „lojalistima“ bilo onih prijemljivih za to novo iskustvo, makar kao ideju, kao što pokazuju neki razgovori, najviše upravo s Tomkinsom i Kabanom, kao i onaj bolji deo sekundarne literature o Dišanu; videti dodatak razgovorima s Kabanom, „Marsel Dišan, za nas, neumetnike“.)