

Razgovori s Marselom Dišanom

Pierre Cabanne

1967.

Sadržaj

Iz teksta	3
Predgovor za prvo izdanje	5
1. Osam godina u školi plivanja	8
2. Prozor ka nečemu drugom	18
3. Prolazak kroz <i>Veliko staklo</i>	34
4. Više volim da dišem nego da radim	48
5. Živim životom konobara	65
Marsel Dišan, za nas, neumetnike	78
Dišan iz prve ruke	79
SPISI I PREPISKA	79
INTERVJUI I DOKUMENTARCI	80
O Dišanu	86
MONOGRAFIJE, BIOGRAFIJE I ESEJI	86
DOMAĆA IZDANJA	93
Za kraj	95
Impresum	99

Iz teksta

Kaban: Kako ste došli na ideju da od serijski proizvedenog predmeta, od nečeg već gotovog, od „redimejda“, napravite umetničko delo?

Dišan: Imajte u vidu da nisam hteo da od toga pravim umetničko delo. Reč „redimejd“ (*ready-made* ili *readymade*) pojavila se tek 1915, kada sam otišao u Sjedinjene Države. Sama reč mi je bila zanimljiva, ali kada sam stavio točak od bicikla na postolje, s viljuškom nadole, nisam imao nikakvu ideju o redimejdu ili o bilo čemu drugom, to je bila samo razonoda. Nisam imao nikakav izričit razlog da to uradim, nameru da to izložim, opis. Ne, ništa od toga... Reč „redimejd“ mi se nametnula u tom trenutku, izgledalo je da dobro ide uz stvari koje nisu umetnička dela, koje nisu skice, na koje se *ne bi mogao primeniti nijedan ustaljeni pojam iz sveta umetnosti*. Zato me je i mamilo da to uradim.

(...)

Kaban: Kada ste bili mladi, zar nikada niste poželeli da steknete umetničku kulturu?

Dišan: Možda, ali to je bila vrlo osrednja želja. Hteo sam da radim, ali duboko u meni leži ta ogromna lenjost. Više volim da živim, da dišem, nego da radim. Ne smatram da ono što sam uradio može imati društveni značaj u budućnosti. Prema tome, ako hoćete, moja umetnost bila bi umetnost življenja; svaki sekund, svaki dah je delo koje nigde nije upisano, koje nije ni vizuelno, ni cerebralno. To je neka vrsta stalne euforije.

Kaban: To je ono što je rekao i Roše. Vaše najbolje delo je način na koji koristite svoje vreme.

Dišan: Dobro rečeno. Zaista mislim da je tako.

„... Dišanovo iskustvo ostaje jedinstveno, čak i po svom empirizmu i izbegavanju zaključaka. U suočavanju s modernim slomom, koji je iskusio iz prve ruke, naspram svih recepata, svih iluzija i svih doktrina, podigao je svoj zagonetni spomenik *slobodnom raspolaganju sobom*, i tako, usput, vratio smisao postojanja umetničkom delu koje je hteo da ukine.“ Robert Lebel, *Sur Marcel Duchamp*, VII, „Traversée du Grand verre“, 1959.

„Prava zamka leži u Dišanovom nesnosnom pitanju: 'Mogu li se praviti dela koja nisu umetnička dela?' Pokušao je; *mi to ne bismo dopustili*.“ Roger Shattuck, 1979.



Marsel Dišan, sa svojim „Lepršavim srcem“ („Coeurs Volants“, ilustracija sa korica *Cahiers d'art*, n° 1–2, 1936). Foto: Michel Sima, oko 1960.

Predgovor za prvo izdanje¹

Ovi razgovori sa Marselom Dišanom vođeni su od aprila do juna 1966, u njegovom ateljeu u Neiju (Neuilly-sur-Seine, Pariz), gde živi sa suprugom tokom šest meseci koje svake godine provode u Francuskoj. To je bilo prvi put da je najfascinantniji i najprovokativniji inovator savremene umetnosti pristao da ispriča svoju priču i objasni svoje postupke, svoje reakcije, svoja osećanja, svoje mogućnosti, tako duboko i tako opširno. Prethodno su ga intervjuisali Džejms Džonson Svini, 1966, na američkoj televiziji, zatim Žan Šuster u Parizu 1957, i Alen Žufroa, u Parizu 1954. i Njujorku 1961. godine.²

Malo je radova o Dišanu; oni uglavnom iznose različita tumačenja njegovih dela – koja on ravnodušno naziva „stvarima“. Različiti su i stavovi koji se vezuju za njega, za njegovo ponašanje, kada je odlučio da odbaci slikarstvo, a zatim i svaku likovnu aktivnost; stoga je bilo neophodno da nam sam Dišan navede razloge za takve životne izbore. On to čini sa vedrinom od koje nikada ne odstupa i koja njegovim zapažanjima daje neospornu veličinu; pomišljamo da se čovek s kojim razgovaramo nije samo odvojio nego i „očuvao“. Svojim postupcima, kao stvaralac, Marsel Dišan nije hteo da nametne neki novi revolucionarni jezik već da predloži jedan mentalni stav; zato nam ovi razgovori pružaju izuzetnu moralnu lekciju. Taj sin normandijskog notara, brat Žaka Vijona, slikara, i Remona Dišan-Vijona, vajara, tako duboko „francuski“, zaista je bio jedan od najneobičnijih umova ovog doba, koje je, u umetnosti, u ovih pola veka, mnogo više znalo za likovne umetnike nego za moraliste. Pošto je ceo jedan kontinent, Ameriku, probudio za živo slikarstvo, on sam se, u isto vreme, probudio za slobodu. Sva njegova ostvarenja, u svojoj hronologiji, opisuju progresivno oslobađanje čoveka od porodice, sredine, svoje epohe, stvarnosti, umetnosti svog vremena, njenih standarda i tradicionalnih sredstava. Zašto? Dišan odgovora duhovito: „Pošto generali više ne umiru na konjima (*cheval*), ni slikari više ne moraju da umiru za svojim štafelajima (*chevalet*).“

Upravo posle slike „Akt koji silazi niz stepenice“, čije je izlaganje na *Armory Show*³ u Njujorku 1913. izazvalo veliki skandal, Dišan je odbacio spoljašnja sredstva slikarstva, da bi se bavio samo njegovim značenjem, odvojeno ne samo od njegovih načina predstavljanja, kojih se već bio oslobodio, već iznad svega od njegovog sadržaja. Pokušao je da priđe realnosti predmeta stvorenog s vlastitim plastičnim identitetom, kao apsolutnom cilju, i u želji da prikaže, recimo, prelazak device u nevestu, odbacio je pokret i simbol, i zadovoljio se time da „zamisli“ ideju i formu u prostoru uz pomoć geometrije i matematike, kao da pravi mašinu koja je u stanju da izvede celu tu operaciju. Pošto je pomoću takvih „redukcija“ došao do tačke u kojoj se ono stvoreno više ne može smatrati estetskim proizvodom već potpuno oslobođenom „stvari“, Dišan se zaključao u

¹ Ovde prenosimo samo predgovor za prvo izdanje ovih razgovora, iz 1966. Pjer Kaban je napisao posebne predgovore i za naredna dva izdanja, iz 1976. i 1995, ali u njima se sve više udaljavao od samog Dišana i bavio odjecima same knjige, novim tumačenjima i pristupima Dišanu, novim kontroverzama. One koje to zanima, upućujemo na ta izdanja, a ovde prenosimo Kabanove reči u kojima je njegovo uzbuđenje zbog srećno okončanog poduhvata, u vreme kada je i Dišan još bio u dobroj formi, bilo najočiglednije i najzaraznije. (Sve napomene, AG.)

² Podaci o razgovorima sa Žurfroaom su korigovani (u odnosu na izdanje Allia, 2014), ali do 1966. bilo je i drugih intervjuja; videti izbor iz bibliografije.

³ Rani, prelomni događaj u Dišanovom životu, velika izložba moderne umetnosti održana u zdanju „Arsenala 69. puka“, na Menhetnu, u Njujorku: *International Exhibition of Modern Art*, ili *The Armory Show*, 17. II – 15. III 1913.

skoro potpunu neaktivnost. On je jedan od retkih ljudi koje možete čuti kako bez želje da začude ili šokiraju kažu: „Ne radim ništa.“ Anri-Pjer Roše je rekao da je „njegovo najplešće delo način na koji koristi svoje vreme“.⁴ A Marsel Dišan odgovara: „Možda. Ali šta to u suštini znači i šta će od toga ostati?“

Celo njegovo postojanje ispresecano je tim „zašto“, tim „kako“, uvek mudro rešenim s „možda“ ili „čemu to“. „Imao sam apsolutno predivan život.“ Marsel Dišan je taj život učinio mirnim, spokojnim, odvojenim, u izazovu svemu što ograničava, svemu što zatvara, svemu što pritiska, svemu što je VAŽNO. Tako s njim počinje apsolutna, neophodna revizija, ne samo sadržaja i značenja predmeta već i odnosa stvaraoča prema njemu; to danas shvataju oni koji se nazivaju „novim realistima“ ili „objektivistima“.⁵ Pošto su godinama bili posmatrani kao zabavna ekscentričnost, Dišanovi redimejdi stekli su značajan odjek: promišljen izbor umetnika menja primarno određište predmeta i dodeljuje mu neočekivanu izražajnu vokaciju. Pola veka posle „Točka bicikla“ i „Fontane-pisoara“, njegov umetnički gest poprma novu pozitivnost, u kojoj se drugačiji stav umetnika ukazuje u samom srcu sirove činjenice, koja sada postaje delo nabijeno zaslepljujućom snagom. Ako, kao što kaže Dišan, reč „umetnost“ potiče iz sanskrta i znači „praviti“, onda sve odmah postaje jasno.

Njegovi postupci i njegovi izbori izneli su i konačno definisali moralnu higijenu koja je kulturna i likovna dostignuća četiri veka humanizma okrenula naglavačke. Uništili su intelektualnu komociju jedne epohe u kojoj su muzeji bili smatrani za bogomolje, a „majstori“, sa imenima Pikasa, Matisa, Mondrijana, za polubogove. Marsel Dišan je ponovo skrojio čarobnjački šešir, zbog čijeg je gubitka Dega (Degas) jadikovao. „Naše tajne sada kruže ulicama“, požalio se ovaj jednom.⁶ Zahvaljujući buntovnom sinu jednog normandijskog notara, te tajne sada su uhvaćene u zamku inteligencije, lucidnosti i humora. Ali Dišan je seo na taj šešir. Govori mirnim, stalozhenim glasom, bez podizanja tona; njegovo pamćenje je čudesno, a reči koje koristi nisu plod automatizma ili navike, kao da po ko zna koji put odgovara na neki intervju, već izbora: ne smemo zaboraviti da je pisao o „Pretpostavkama jednog jezika“, o „potrazi za osnovnim rečima“.⁷ Samo jedno pitanje izazvalo je kod njega oštriju reakciju: ono pretposlednje, kada sam ga pitao da li veruje u Boga. Čitalac će primetiti i da vrlo često koristi reč „stvar“, da bi označio svoje kreacije, i „praviti“, da bi opisao svoje kreativne činove. Često se javljaju i izrazi „igra“ ili „to je bilo zabavno“, „hteo sam da se zabavim“; to su ironične prekretnice njegove izražene neaktivnosti.

Marsel Dišan uvek nosi roze košulju, s tankim, zelenim prugama, stalno puši kubanske cigare (oko deset dnevno), retko izlazi u Pariz, ne viđa se mnogo s prijateljima i ne ide ni na izložbe, ni u muzeje. Mladi slikari koji se pozivaju na njega retko dolaze da ga vide, a ni on sam se ne zanima mnogo za svoje izuzetno potomstvo. „Ja sam prototip, kažu. Svaka generacija ga ima.“ Svemu što se dešava oko njega on suprotstavlja nepokolebljivu vedrinu svoje udaljenosti. On kaže: „Nema

⁴ „Sa plus belle œuvre est l'emploi de son temps“: Henri-Pierre Roché, „Souvenirs sur Marcel Duchamp“, Robert Lebel, *Sur Marcel Duchamp*, Paris, Trianon Press, 1959, str. 87.

⁵ „Nouveau réalisme“, „les Objecteurs“: misli se na umetnike, uglavnom francuske, s kraja pedesetih i početka šezdesetih godina, koji se vraćaju „predmetu“, nasuprot apstrakciji; Kaban u poslednjem poglavlju navodi razgovor na neke od njih (Arman, Iv Klajn, Rejs, Tengeli, itd.).

⁶ Navedeno u Elisabeth de Gramont, *Mémoires*, vol. 2: *Les Marronniers en fleurs*, IV, „Montmartre, et des peintres“, Paris, Bernard Grasset, 1929. Edgar Dega: „Izgubili smo sve kada smo skinuli svoje čarobnjačke šešire. Naše tajne sada kruže ulicama. I kćerka mog konsijerža se bavi umetnošću. Nekada, kada bismo govorili o nekom velikom umetniku, mislili smo na Mikelandela, na Rembranta. A sada pričamo o nekom krojaču! X nema ništa od umetnika, čak ni trapavost.“

⁷ „Conditions d'un langage: Recherche des 'mots premiers'“: jedna od beleški za „Veliko staklo“, iz „Zelene kutije“, iz perioda 1912–1914, *Marchand du sel: écrits de Marcel Duchamp*, Le Terrain vague, 1958, str. 43 (str. 31 engleskog izdanja).

rešenja, zato što nema ni problema.⁸ Ikonoklast, iznad svega prema samom sebi; igrač, koji ide do granice slučaja. Kada je „Veliko staklo“, koje ga je stajalo osam godina rada, napuklo, nije ga popravio, u materijalnom smislu; naprotiv, vidno zadovoljan, prihvatio je te znake sudbine koji su sada bili ugrađeni u njegovo delo, kojem su pre te nezgode nedostajali.

Marsel Dišan je jedan od najpoznatijih ljudi u Americi; još od 1913, kada su njegovi radovi prvi put prikazani na *Armory Show*, priznat je kao najistaknutiji i najinventivniji pronalazač ovog doba, koje inače vrvi od jedne ljudske vrste za koju on kaže da mu je strana: umetnika. Tragač za apsolutom, Dišan je Frenhofer dvadesetog veka, samo što on nije spalio svoja dela, kao Balzakov lik⁹: napustio ih je, da bi mogla da nastave da žive svojim životom, dok je on, nepokolebljivo, nastavio svoju karijeru otrođenog oca, sa „nezamislivom snagom“, kako je to još pre pedeset godina pisao Apoliner.¹⁰

Ovenčan oreolom s druge strane Atlantika, s potpuno novom i blistavom slavom koju su mu donela njegova deca, unuci, nećaci, rođaci i ostala familija, od Raušenberga do Džima Dajna (Dine), od Oldenburga do Rozenkvista (James Rosenquist), Dišan se u Francuskoj pre smatra za mit. Ne bez osnova. Pažljivo sam ga posmatrao na predstavljanju „Velikog konja“ Dišan-Vijona kod Luja Karea¹¹: njegova tanušna figura, njegov meki glas, njegovo pomalo smušeno držanje, način na koji bi, sa stidljivom poniznošću, „šmugnuo“ u publiku, čine celu njegovu pojavu donekle maglovitom. Kao da više postoji negde drugde nego tu gde jeste. On, na svoj način, ne veruje „posmatraču“.

Pošto je ponovo pročitao ove razgovore, napisao mi je: „To je samo po sebi razumljivo.“ Zaista, ništa nije prirodnije, transparentnije i jasnije od života, dela i same ličnosti Marsela Dišana.

Pjer Kaban, septembar 1966.

⁸ „Il n’y a pas de solution parce qu’il n’y a pas de problème.“ Možda najčuvenija Dišanova izreka, čiju je verodostojnost on kasnije više puta potvrdio, budući da je prvi put izneta posredno, na engleskom („There is no solution because there is no problem“), 1945, u jednom eseju iz časopisa *View*, iz broja posvećenog Dišanu: Harriet and Sidney Janis, „Marcel Duchamp: Anti-Artist“, *View: The Modern Magazine, Marcel Duchamp Volume, Series V, Number 1, March, New York, 1945*, str. 24. Autori prenose Dišanove reči iz razgovora koji su njim vodili o njegovom „Nesrećnom redimejdu“ (1922–1923, videti dalje u tekstu): „Šta je rešenje?“, nastavlja on. „Nema rešenja, zato što nema ni problema. Problem je ljudski izum – to je besmislica.“

⁹ Aluzija na Balzakovu priču „Nepoznato remek delo“, iz 1831 („Le Chef-d’œuvre inconnu“ ili „Maître Frenhofer“).

¹⁰ „Ta (Dišanova) umetnost može proizvesti dela nezamislive snage“: Guillaume Apollinaire, *Les Peintres Cubistes (Méditations Esthétiques)*, 1913, str. 75; Guillaume Apollinaire, *Novi duh: Slikari kubisti (Estetičke meditacije) – Novi duh i pjesnici*, Logos, Split, 1984, preveo i priredio Jure Kaštelan, str. 50 (ovde posebno prevedeno).

¹¹ Raymond Duchamp-Villon, *Le Cheval majeur*, 1914, Galerie Louis Carré, 22. VI 1966. Dišan-Vijonova amblem-ska skulptura, koju je on stigao da uradi samo u umanjenom gipsanom modelu, po kojem su Žak Vijon i Marsel 1930–1931. napravili figuru u bronzi, u planiranoj veličini; konaču verziju uradio je Marsel, 1966, uz pomoć vajara Emila Ćiliolija (Émile Gilioli).

1. Osam godina u školi plivanja

Pjer Kaban: Marsele Dišane, sada smo u godini 1966; za koji mesec napunićete osamdeset godina. Godine 1915, pre više od pola veka, otišli ste za Sjedinjene Države. Kada se osvrnete na svoj život, šta vas ispunjava najvećim zadovoljstvom?

Marsel Dišan: Pre svega, to što sam imao sreće. Zato što, u osnovi, nikada nisam morao da radim da bih preživeo. Mislim da je raditi da bi se preživelo malo imbecilno s ekonomskog stanovišta. Nadam se da ćemo jednog dana moći da živimo, a da ne budemo prisiljeni da radimo.¹ Zahvaljujući toj sreći, uspelo mi je da se provučem kroz iglene uši. U nekom trenutku shvatio sam da životu ne treba nametati suviše veliko breme, previše posla, ono što se zove žena, deca, kuća na selu, kola. I to sam, srećom, shvatio prilično rano. To mi je omogućilo da prilično dugo živim momački, mnogo lakše nego da sam morao da se nosim sa uobičajenim životnim teškoćama. To je, u osnovi, bilo glavno. Zato sebe smatram vrlo srećnim. Nikada nisam patio od neke velike bolesti, melanholije, neurastenije. Pored toga, stran mi je napor proizvodnje, slikarstvo za mene nikada nije bilo ventil ili stvar tiranske potrebe za samoizražavanjem. Nikada nisam imao tu vrstu potrebe, da crtam od ranog jutra, noću, stalno, da pravim skice, itd. Ne znam šta bih još mogao da vam kažem. Ne kajem se ni zbog čega.

Kaban: A zbog čega najviše žalite?

Dišan: Ne žalim ni zbog čega, zaista. Ništa nisam propustio. Na kraju života sam čak imao više sreće nego na početku.

Kaban: Andre Breton je za vas rekao da ste najinteligentniji čovek dvadesetog veka.² Šta je za vas inteligencija?

Dišan: To sam ja vas hteo da pitam! Reč „inteligencija“ je nešto najrastegljivije što smo mogli da smislimo. To može biti logika ili kartezijanska inteligencija, ali mislim da je Breton hteo da kaže nešto drugo. On je, iz nadrealističkog ugla, sagledao slobodniji oblik problema; inteligencija je, za njega, sposobnost da se na neki način prodre ka onome što je za normalnog, prosečnog čoveka nepojmljivo ili teško razumljivo. S nekim rečima kao da dolazi do eksplozije značenja: vrede više od onoga što znače u rečniku. Breton ja i smo ljudi istog kova, delimo istu viziju i zato mislim da razumem njegovu ideju o uvećanoj, rastegnutoj, proširenoj ili čak naduваноj inteligenciji, ako hoćete...

Kaban: U smislu da ste, svojom „inteligencijom“, proširili, naduvali i razneli granice stvaralaštva.

Dišan: Možda. Ali zazirem od reči „stvaralaštvo“. U društveno prihvaćenom, uobičajenom značenju, sama reč, stvaralaštvo, jeste nešto veoma lepo; ali u osnovi ne verujem u kreativnu

¹ Nešto ranije, u razgovorima sa Tomkinsom, 1964, Dišan je ovaj uvodni antiradni plotun izrazio skoro na nivou antiradnog manifesta: videti, Calvin Tomkins, *Marcel Duchamp: The Afternoon Interviews*, Badlands Unlimited, New York, 2013, str. 86–88 (ili prevod).

² André Breton, *Anthologie de l'humour noir*, 1940 (1950, 1966): „Notre ami Marcel Duchamp est assurément l'homme le plus intelligent et (pour beaucoup) le plus gênant de cette première partie du vingtième siècle“; „Naš prijatelj Marsel Dišan je nesumnjivo najinteligentniji i (za mnoge) najnezgodniji čovek ove prve polovine dvadesetog veka“ (str. 468 izdanja iz 1966); Andre Breton, „Marsel Dišan“, *Antologija crnog humora*, IK Kiša, Novi Sad, 2016, str. 379, prevela Bojana Janjušević (ovde AG, ali inače se preporučuje prevod B. Janjušević).

funkciju umetnika. On je čovek kao i svi drugi, to je sve. Njegov posao je da radi određene stvari, ali i biznismeni rade određene stvari, razumete? S druge strane, reč „umetnost“ me veoma zanima. Ona dolazi iz sanskrtu i koliko sam čuo znači „praviti“. Sad, svako nešto pravi, a oni koji nešto prave na platnu, sa ramom, nazivaju se umetnicima. Nekada su se nazivali rečju koja mi se više sviđa: zanatlije. Svi mi smo zanatlije, u civilnom, vojnom ili umetničkom životu. Kada bi Rubensu, ili nekome drugom, bila potrebna plava boja, on je morao da od svog udruženja traži toliko i toliko grama, a ovi bi razmatrali to pitanje, da li da mu odobre pedeset ili šezdeset grama ili više. To su zanatlije koje se zapravo pojavljuju u starim ugovorima. Reč „umetnik“ je izmišljena kada je slikar postao individua, prvo u monarhističkom društvu, a zatim u savremenom, u kojem je postao gospodin. On ne pravi stvari za nekog; neko je taj koji dolazi da bira stvari iz njegove produkcije. Sa svoje strane, umetnik je mnogo manje primoran na ustupke, nego u vreme monarhije.

Kaban: Breton nije rekao samo to da ste najinteligentniji čovek dvadesetog veka već i da ste, citiram, „za mnoge, najnezgodniji“.

Dišan: Pretpostavljam da kada ne sledite aktuelne tokove to razdražuje mnoge, koji u tome vide suprotstavljanje onome što rade, rivalstvo, ako hoćete, ali kojeg zapravo nema. To rivalstvo je važilo samo za Bretona i nadrealiste, zato što su shvatili da bi mogli da rade nešto drugačije od onoga što se do tada radilo.

Kaban: Da li mislite da ste za mnoge bili nezgodni?

Dišan: Ne. Ne na taj način, zato što jedva da sam imao neki javni život. Ono malo javnog života imao sam samo u Bretonovoj grupi i sa onima koji su se pomalo zanimali za mene. Nikada nisam imao javni život, u pravom smislu te reči, pošto nikada nisam izložio „Staklo“. Sve vreme je stajalo po garažama.

Kaban: Da li to znači da je ljude više iritirao vaš moralni stav nego vaše delo?

Dišan: Opet kažem, nemam nikakav stav. Bio sam pomalo kao Gertruda Stajn. Za određenu grupu bila je zanimljiva književnica, vrlo originalna...

Kaban: Moram priznati da mi nikada ne bi palo na pamet da vas poredim sa Getrudom Stajn...

Dišan: To je oblik poređenja između ljudi iz tog perioda. Hoću da kažem da u svakoj epohi ima ljudi koji se ne povijaju kako vetar duva. To ne dotiče nikog. I da sam bio u toku, bilo bi isto. Tek sada, posle četrdeset godina, otkrivamo stvari koje su pre četrdeset godina mogle uznemiriti ljude, ali tada ih uopšte nije bilo briga!

Kaban: Pre nego što pređemo na detalje, mogli bismo da dotaknemo ključni događaj u vašem životu, naime, činjenicu da ste posle nekih dvadeset pet godina odjednom napustili slikarstvo. Voleo bih da mi objasnite taj prekid.

Dišan: Nekoliko stvari je dovelo do toga. Pre svega, to što se svakodnevno tarem o umetnike, činjenica da živim sa umetnicima, da pričam s njima, nije mi se nimalo dopadala. Dogodio se i jedan incident, 1912, od kojeg mi je malo „prekipelo“, da tako kažem, kada sam na izložbu u Salonu nezavisnih (Société des Artistes *Indépendants*; Salon des *Indépendants*) doneo sliku „Akt koji silazi niz stepenice“ (*Nu descendant un escalier*, n° 2, 1912), a oni tražili da je povučem pre otvaranja. U grupi najnaprednijih ljudi tog vremena, neki od njih su imali zapanjujuće skrupule, pokazivali određeni strah. Ljudi kao Glez (Albert Gleizes), iako izuzetno inteligentni, utvrdili su da taj „Akt“ odstupa od linije koju su zacrtali. Kubizam je trajao svega dve ili tri godine, a oni su već imali apsolutno jasnu, dogmatsku ideju o tome i predviđali sve što će se dalje događati. Meni je to izgledalo kao glupa naivnost. To me je toliko odbilo da sam se, u reakciji na takvo ponašanje umetnika koje sam smatrao slobodoumnim, zaposlio. Postao sam bibliotekar, u Biblioteci Sen-Ženevjev, u Parizu. Uradio sam to da bih se otarasio određenog miljea, određenog stava, da bi mi savest bila čista, ali i da bih se izdržavao. Tada sam imao

dvadeset pet godina, govorili su mi da čovek mora da zarađuje za život i ja sam poverovao u to. Onda je došao rat, koji je sve poremetio, i ja sam otišao u Sjedinjene Države. Nastavio sam da radim na „Velikom staklu“ narednih osam godina, radeći i druge stvari u međuvremenu, ali još tada sam odbacio platno i ram. Već sam počeo da osećam određeno gađenje prema tome, ne zato što je bilo previše slika ili raspetih platana, već zato što, u mojim očima, to nije bio jedini način da izrazim sebe. „Staklo“ me je spasilo, svojom providnošću. Kada pravite sliku, čak i apstraktnu, uvek postoji neka vrsta usiljenog popunjavanja. Pitao sam se zašto. Uvek sam se mnogo pitao „zašto“ i iz tog preispitivanja rodila se sumnja, sumnja u sve. Toliko sam sumnjao, da sam 1923. došao do tačke u kojoj sam rekao sebi: „Dobro, to je u redu.“ Nisam napustio sve preko noći, naprotiv. Vratio sam se iz Amerike u Francusku i ostavio iza sebe nedovršeno „Veliko staklo“. Po povratku, dogodilo se mnogo toga. Oženio sam se, mislim, 1927; život je prevagnuo.³ Osam godina sam radio na toj stvari (na „Velikom staklu“), dobrovoljno i svesno, na osnovu preciznog plana; ali, uprkos tome, nisam hteo da to bude izraz određenog unutrašnjeg života – i to je verovatno razlog zašto sam tako dugo radio na tome. Nažalost, vremenom sam izgubio elan za dalji rad; nije me više vuklo, zanimalo. Kada mi je bilo dosta, prekinuo sam s tim, ali bez nagle odluke; nisam čak ni razmišljao o tome.

Kaban: Bila je to neka vrsta postepenog odbacivanja tradicionalnih sredstava.

Dišan: Tako je.

Kaban: Primitio sam jednu stvar: prvo, što nije novost, vašu strast prema šahu...

Dišan: To nije nešto ozbiljno, ali je prisutno.

Kaban: Ali primetio sam da je ta strast bila naročito jaka u periodima kada niste slikali.

Dišan: To je tačno.

Kaban: Pitam se onda, da li su, u tim periodima, potezi koji upravljaju kretanjem figura u prostoru doveli do pojave imaginarnih kreacija – da, znam, ne volite tu reč – koje bi, u vašim očima, vredele isto koliko i prave kreacije vašeg slikarstva i koje bi, pored toga, stvorile novu plastičnu funkciju u prostoru.

Dišan: Da, na neki način. Šahovska partija je nešto vizuelno i plastično, i ako nije geometrijska, u statičkom smislu, onda je mehanička, zato što se kreće; to je crtež, mehanička činjenica. Same po sebi, figure nisu lepe, kao ni sama forma igre, ali ono što je lepo – ako možemo da upotrebimo reč „lepo“ – jeste pokret. Naime, ono je mehaničko, kao što je, recimo, i Kalder mehanički (Alexander Calder). U šahu ima nekih izuzetno lepih stvari na planu pokreta, ali ne i na vizuelnom planu. U tom slučaju, lepota se sastoji u zamišljanju kretanja ili poteza. To je u potpunosti stvar sivih ćelija.

Kaban: Ukratko, šah je igra slobodnih formi, za razliku od igre funkcionalnih formi, kao što su one na platnu.

Dišan: Da. U potpunosti. Iako sama igra nije tako slobodna, postoji izbor...

Kaban: Ali ne i svrha?

Dišan: Ne. Ne postoji društvena svrha. A to je ono najvažnije.

Kaban: Da li to je idealni oblik umetnosti?

Dišan: Mogao bi da bude. Pored toga, šahovski milje je mnogo prijatniji od onog umetničkog. Ti ljudi su potpuno opsednuti, potpuno zaslepljeni, s klapnama na očima. To su ludaci određenog kvaliteta, kao što se obično misli za umetnike, ali koji to uglavnom nisu. Verovatno me je to najviše zanimalo. Šah me je veoma privlačio nekih četrdeset ili četrdeset pet godina, a onda je moj entuzijazam, malo-pomalo, počeo da splasnjava.

³ Lydie Sarazin-Levassor (1903–1988); brak je trajao svega osam meseci, od juna 1927. do januara 1928. Dišan se u nastavku još jednom osvrće na taj brak.

Kaban: Sada bismo morali da se vratimo u vaše detinjstvo. Rođeni ste 28. jula 1887, u Blenville (Blainville-Crevon), u distriktu Primorska Sena (Seine-Maritime). Vaš otac je bio notar. U kući ste provodili večeri uz šah ili muziku. Bili ste treće od sedmero dece, od kojih je šestoro preživelo; tri dečaka, Gaston, najstariji, koji je postao Žak Vijon (Jacques Villon); Remon, koji je postao vajar Dišan-Vijon (Raymond Duchamp-Villon); vi, Marsel; zatim tri sestre, Suzana (Suzanne Duchamp-Crotti), Ivona (Yvonne) i Madlena (Madeleine). Deca su rođena u iznenađujuće pravilnom razmaku: 1875–1876, 1887–1889, 1895–1898. Kao dete iz dobre, buržoaske normandijske porodice, odrasli ste u vrlo floberovskoj provincijskoj atmosferi.

Dišan: Tako je. Vrlo blizu Ria (Ry), mesta u kojem je madam Bovari sela u kočiju za Iveto (Yvetot), koliko se sećam. To je zaista vrlo floberovski kraj. Ali to naravno shvatite tek kasnije, kada sa šesnaest godina pročitate *Gospođu Bovari*.

Kaban: Mislim da je vaše prvo važno umetničko iskustvo bilo ono iz 1905, kada ste radili kao šegrt u jednoj štampariji u Ruanu. Tu ste stekli ozbiljno tipografsko znanje.

Dišan: To je bila smešna epizoda. Video sam da mi, po zakonu, sledi služenje dvogodišnjeg vojnog roka, a pošto nisam bio nimalo vojnički i ratnički raspoložen, pokušao sam da izvučem neku korist od zakona o „trogodišnjem vojnom roku“, to jest, da služim samo jednu godinu, tako što bih se odmah zaposlio. I onda sam preduzeo sve neophodne korake da bih video šta bih mogao da radim, a da ne budem advokat ili lekar, što su bila dva uobičajena izuzetka. Tako sam saznao da postoji ispit za „umetničke radnike“, za koje je važio jednogodišnji vojni rok, umesto trogodišnjeg, pod istim uslovima kao za advokate i lekare. Onda sam se pitao kakav bi to umetnički radnik mogao da budem. Otkrio sam da bih mogao da budem tipograf ili štampar gravura, grafika. To se tada podrazumevalo pod umetničkim radnikom. Imao sam dedu koji je bio poznati graver i u porodici su ostale sačuvane njegove bakarne ploče, sa zaista izuzetnim gravurama starog Ruana. Pitao sam štampara kod koga sam radio da me nauči kako da odštampam te ploče. Pristao je. Radio sam s njim i položio ispit, baš u Ruanu. U komisiji su bili zanatski majstori, koji su mi postavili nekoliko pitanja o Leonardu da Vinčiju. U pismenom delu, da tako kažem, morali ste da pokažete šta znate o štampi gravura. Odštampao sam dedine ploče i svakom članu komisije podneo dokaz. Bili su oduševljeni. Dali su mi 49 od 50 bodova. Tako sam bio oslobođen od dve godine službe i dobio status kadeta. Krajem godine, u Eu, kapetan koji je komandovao vodom izuzetih, pitao je svakog vojnika šta radi u civilnom životu. Kada je čuo da sam umetnički radnik, nije rekao ništa, ali shvatio sam da, po njemu, francuski oficiri ne mogu da prihvate u svoje redove radnika koji zarađuje sedam franaka dnevno, tako da sam stekao utisak da u toj vojnoj profesiji neću dogurati daleko.

Kaban: Vaša vojnička karijera bila je sasečena u korenu!

Dišan: Apsolutno. Ali to je bilo dobro. Onda sam bio demobilisan. Bio sam potpuno oslobođen.

Kaban: Vaše prvo platno potiče iz 1902. Imali ste, dakle, petnaest godina. To je slika crkve iz Blenvila („L'Église de Blainville“), vašeg rodnog mesta. Kako ste otkrili slikarstvo? Da li vas je porodica ohrabivala u tome?

Dišan: Kuća u kojoj smo živeli bila je puna uspomena na dedu, koji je pravio gravure pejzaža, u izobilju. Pored toga, bio sam dvanaest godina mlađi od Žaka Vijona i jedanaest godina mlađi od Remona Dišan-Vijona, koji su već dugo bili umetnici, naročito Vijon. Imao sam kad da razmišljam o tome. Nije bilo nikakvih prigovora od oca, koji se, pored druga dva sina, već bio navikao da se nosi s takvim pitanjima. Nisam imao nikakvih teškoća. Moj otac je čak pristao da mi pomaže finansijski.

Kaban: Mislim da je i vaša majka bila umetnica. Slikala je mrtve prirode?

Dišan: Htela je i da ih kuva, ali za svojih sedamdeset godina nikada nije došla do toga. Uradila je i jedan crtež Strazbura na papiru. Nije se dalje bavila time.

Kaban: U vašem domu je, dakle, vladala atmosfera razumevanja za umetnost?

Dišan: Da, očigledno. Nije bilo problema oko toga.

Kaban: Vama najbliža osoba, bila je vaša sestra Suzan?

Dišan: Da. I ona je bila pomalo „u toku“, budući da je slikala celog života, malo manje od mene, ali s mnogo više istrajnosti i mnogo više entuzijazma nego ja.

Kaban: Bila je i vaš omiljeni model.

Dišan: Da, ali imao sam još dve sestre, mlađe od nje. Sve su prošle kroz to, jedna po jedna, tako je bilo najlakše.

Kaban: Posle godinu dana vojne službe, otišli ste za Pariz, gde ste se upisali na Akademiju Žilijan (Académie Julian). Tamo ste proveli godinu dana, 1904, zajedno sa Vijonom, koji je u to vreme crtao karikature za novine; i vi ste se okušali u tome. Da li se sećate „majstora“ koje ste imali u „Žilijanu“?

Dišan: Apsolutno ne. Veliko ime je, naravno, bio Žil Lefevr (Jules Lefebvre, 1834–1912), ali ne sećam se da li je on predavao kada sam ja bio tamo. Imali smo drugog profesora, mnogo mlađeg, ali uopšte se ne sećam imena. U „Žilijanu“ sam bio svega godinu dana. Šta sam tamo radio? Igrao bilijar po celo prepodne, umesto da idem u atelje! Ipak, jednom sam pokušao da položim prijemni ispit za Školu lepih umetnosti (École des Beaux-Arts). Bio je to „flop“ (debakl), kako kažu na engleskom. Na prvom ispitu trebalo je da nacrtam jedan akt u uglju – pao sam.

Kaban: I tako ste se pridružili bezbrojnim palima na Likovnoj akademiji.

Dišan: Apsolutno, i sada se ponosim time. Ali, u ono vreme, očigledno sam patio od nedužnog entuzijazma nekog ko želi da se „bavi lepim umetnostima“. Onda sam se vratio karikaturama i časovima umetnosti u „Žilijanu“. Dobio sam deset franaka za četvrtinu stranice u *Le Sourireu* („Le surir“, „Osmeħ“) i *Le Courrier françaisu* („Kurije franse“, „Francuski glasnik“), kojem je u to vreme dobro išlo. Vijon me je tamo ubacio. Direktor je, znate, bio veoma čudan čovek, Žil Rok (Jules Rocques). Vijon je znao da ponedeljkom ujutro ode u redakciju, ne bi li iznenadio Roka pred njegovom kancelarijom i izvukao mu četiri sua, zato što ovaj očigledno nije imao običaj da plaća ljude.

Kaban: Dobro, da sumiramo vaše početke: porodica iz srednje klase, vrlo razborito i vrlo konvencionalno umetničko obrazovanje. Nije li vaš antiumentnički stav, koji ste kasnije zauzeli, bio reakcija ili čak osveta zbog takvog stanja stvari?

Dišan: Da, ali nisam bio dovoljno siguran u sebe, naročito u početku... Kao klinac, ne razmišljate filozofski; ne pitate se, „Da li sam u pravu? Da li grešim?“ Prosto sledite stazu koja vam se čini zanimljivijom od drugih, ne razmišljajući mnogo o vrednosti onoga što radite. Tek kasnije se pitate da li ste u pravu ili grešite i da li bi trebalo da se promenite. Između 1906. i 1910. ili 1911, pomalo sam lutao između različitih ideja: fovizma, kubizma, ponekad se vraćajući na malo klasičnije stvari. Važan događaj za mene bilo je otkriće Matisa (Henri Matisse), 1906. ili 1907.

Kaban: A ne Sezana (Paul Cézanne)?

Dišan: Ne, ne Sezana.

Kaban: Zajedno s Vijonom, bili ste povezani s grupom umetnika vašeg uzrasta, između dvadeset i dvadeset pet godina. Sigurno ste pričali o Sezanu, Gogenu, Van Gogu?

Dišan: Ne. Razgovori su se pre svega vodili oko Manea (Édouard Manet). Tog velikog čoveka. Čak ne ni oko impresionista. Sera je bio potpuno ignorisan (Georges Seurat); njegovo ime jedva da je neko znao. Setite se da nisam živeo među slikarima, već više među karikaturistima. Na Monmartru, gde sam živeo, u ulici Kolenkur (Caulaincourt), odmah pored Vijona, viđali smo se sa Viletom (Adolphe Willette), Leandrom (Charles Lucien Léandre), Abelom Fevrom (Abel Faivre), Žoržom Uarom (Georges Huard), itd. – to je bilo nešto sasvim drugo. Čak se i Huan

Gris (Juan Gris), koga sam upoznao nešto kasnije, bavio ilustracijama. Znali smo da zajedno odemo do redakcije jednog časopisa koji je uređivao Pol Irib (Paul Iribé), dizajner plakata, koji ga je i osnovao. Išli smo i na bilijar, u jedan kafe u ulici Kolenkur. Razmenjivali smo informacije. Nikada nas nije plaćao. Cena je inače bila 20 franaka po stranici.

Kaban: To nije loše, pod uslovom da ih imate u ruci!

Dišan: U to vreme Grisa sam poznao tek pomalo, ali 1908. otišao sam sa Monmartra.

Kaban: Da biste živeli u Neiju?

Dišan: Da, do 1913. Na par koraka od mesta gde sada živim.

Kaban: Na Jesenjem salonu 1905. (Salon d'Automne) bio je izložen „cage aux fauves“ („kavez s divljim životinjama“, fovistima), istovremeno sa retrospektivom Manea i Engra (Jean-Auguste-Dominique Ingres). Pretpostavljam da su vas oni najviše zanimali.

Dišan: Očigledno. Maneovo ime se pojavljivalo u svakom razgovoru o slikarstvu. Sezan je tada za mnoge bio samo prolazni hir... Mislim naravno na ljude koje sam poznao; među slikarima je sigurno bilo suprotno... Ali, u svakom slučaju, na Jesenjem salonu 1905. došao sam na ideju da bih mogao da slikam...

Kaban: Ali to ste već radili...

Dišan: Da, ali pomalo... U to vreme me je uglavnom zanimalo crtež. Oko 1902–1903. uradio sam neke pseudoimpresionističke stvari, loše svareni impresionizam. U Ruanu sam imao prijatelja, Pjera Dimona (Pierre Dumont), koji je radio to isto, samo mnogo naglašenije ... Onda sam se okrenuo fovizmu.

Kaban: I to veoma snažnom fovizmu. U Filadelfijskom muzeju, gde su, zahvaljujući donaciji iz Arensbergove zbirke (Walter Conrad Arensberg), o kojoj ćemo još pričati, izloženi svi vaši radovi, vaša fovistička platna zapanjuju svojom žestinom. Jedan vaš biograf, Rober Lebel (Robert Lebel), poredi njihovu „oporu pronicljivost“ sa Van Dongenom i dovodi ih u vezu s nemačkim ekspresionizmom.⁴

Dišan: Zaista ne mogu da se setim kako je do toga došlo. Ah! To je Matis, očigledno. Da, u početku je to bio on.

Kaban: Da li ste ga poznavali?

Dišan: Ne, uopšte. Jedva da sam ga poznao. Sreo sam ga tri puta u životu. Ali njegove slike na Jesenjem salonu neizmerno su me dirnule, naročito velike figure u čistoj crvenoj ili plavoj boji; to je, znate, tada bila velika stvar. Vrlo upečatljivo. Zanimao me je i Žirjo (Pierre Girieud, 1876–1948, fovista)...

Kaban: Imao je svoj trenutak slave.

Dišan: Da bi onda potpuno iščezao. Bilo je kod njega nečeg hijeratskog (sveštenskog), što me je privlačilo. Ne znam kako sam upecao na taj hijerizam!

Kaban: Da li ste, osim na Jesenji salon, išli u još neke galerije?

Dišan: Da, u Druovou galeriju u ulici Rojal (Eugène Druet), u kojoj su se mogle videti najnovije stvari intimista, kao što su Bonar i Vijar (Pierre Bonnard, Édouard Vuillard), koji su se suprotstavljali fovistima. Tu je bio i Feliks Valoton (Félix Vallotton). Oduvek sam bio slab prema njemu jer je živeo u doba kada je sve bilo crveno i zeleno, a koristio je najdublje smeđe, hladne i prigušene tonove; on je nagovestio kubističku paletu. Pikasa sam upoznao tek 1912. ili 1913. Što se tiče Braka, slabo sam ga poznao. Samo bih mu rekao „dobar dan“, ali nije bilo razmene između nas. Pored toga, družio se samo s ljudima koje je dugo poznao. To je donekle bilo i zbog razlike u godinama.

⁴ Robert Lebel, *Sur Marcel Duchamp* (prva monografija o Dišanu), Éditions Trianon, Paris, 1959, str. 4.

Kaban: Sećam se nečega što mi je Vijon rekao o Pikasu. Kada smo pričali o njihovim susretima na Monmartru, rekao mi je uvijeno, „Viđao sam ga iz daleka“. Iznenadila me je ta „distanca“ između mladih umetnika iz iste ili skoro iste generacije, koji su posećivali ista mesta, poznavali iste ljude. Istina je da su Brak i Pikaso u to vreme već živeli prilično razdvojeno, zatvoreni svako u svojoj četvrti i umetnosti, retko izlazeći iz jednog ili drugog.

Dišan: To je istina. Pariz je tada bio veoma podeljen, a Pikasova i Brakova četvrt, Monmartr, bila je veoma odvojena od ostalih. Imao sam sreće da se u to vreme pomalo družim s Preseom (Maurice Princet). Prese je bio izuzetno biće. Bio je običan učitelj matematike iz privatne škole, ili nečeg sličnog, ali je izigravao gospodina koji poznaje četvrtu dimenziju do tančina; i mi smo ga slušali. Metsenže (Jean Metzinger), koji je bio veoma inteligentan, to je mnogo koristio. Četvrta dimenzija je postala stvar o kojoj se pričalo, a da niko nije znao šta to znači. Uzgred, i sada je tako.

Kaban: Ko su u to vreme bili vaši prijatelji, vaši drugari?

Dišan: Pošto sam bio u Neiju, sa Vijonom, imao sam ih svega nekoliko. Dešavalo se da na putu do „Biljea“⁵ iz daleka vidim Delonea (Robert Delaunay), kako drži velike govore; ali nikada ga nisam upoznao.

Kaban: Da li ste odlaskom u Neji, koji je tada bio na kraju sveta, hteli da se još više distancirate od tih slikara?

Dišan: Verovatno. Između 1909. i 1910. slikao sam vrlo malo. Krajem 1911. upoznao sam Gleza, Metsenže i Leže (Fernand Léger), koji su bili deo istog kruga. Utorkom su bili sastanci kod Gleza, u Kurbovu (Courbevoie, pariska opština); tamo su sa Metsenžom radili na svojoj knjizi o kubizmu (*Du „Cubisme“*, 1912). Bilo je i nedeljnih okupljanja u Pitou (Puteaux, pariska opština), na kojima je, pošto su moja braća poznavala celu ekipu iz Jesenjeg salona, bilo mnogo posetilaca. Kokto je dolazio tamo, s vremena na vreme. Tu je bio i jedan neverovatan momak, Martin Barzin (Henri-Martin Barzun). Srećem ga povremeno u Sjedinjenim Državama; svake godine objavi ogromnu knjigu, na engleskom i francuskom, koja sadrži sva njegova dela od 1907; tu ima svačega. Sada sigurno ima preko osamdeset. Njegov sin, koji je pravi Amerikanac, direktor je na Univerzitetu Kolumbija u Njujorku.⁶

Kaban: Da li ste poznavali Apolinera?

Dišan: Vrlo slabo. Njega je bilo teško dobro upoznati, ako niste bili iz kruga njegovih najbližih prijatelja. Bio je pravi leptir. Danas bi s vama pričao o kubizmu, a već sutradan čitao naglas Viktora Igoa u nekom salonu. Smešna stvar s piscima iz tog vremena bila je što kada biste nekog od njih sreli s još dvojicom pisaca ne biste mogli doći do reči. Bio je to baraž vatrometa, šala, izmišljotina, nenadmašan, izveden u takvom stilu da jednostavno niste mogli da govorite tim jezikom; i onda biste ćutali. Jednog dana Pikabija i ja smo otišli na ručak sa Maksom Žakobom i Apolinerom. To je bilo nešto neverovatno. Našli biste se razapeti između osećaja mučnine i ludačkog smeha. Obojica su i dalje živeli u perspektivi pisaca iz simbolističkog perioda, oko 1880.

Kaban: Prvi put ste izlagali u Salonu nezavisnih 1909; dva platna...

⁵ Velika plesna dvorana Bal Bullier (od 1847); Dišan zatim spominje Delonea, čija je žena, Sonja Delone (Sonia Delaunay), ovekovečila to mesto na svojoj „orfističkoj“ slici iz 1913, „Le Bal Bullier“.

⁶ Henri-Martin Barzun (1881–1973), francuski pesnik i teoretičar, autor koncepta „simultaneizma“ (kao „simultane“) i „orfizma“, koje će preuzeti i na svoj način razviti futuristi (preko njih i neki dadaisti), odnosno Delone i drugi. Iako veoma aktivan i uticajan unutar rane evropske avangarde, Barzin je ostao skoro nepoznat. Godine 1917. bio je poslat u diplomatsku misiju u SAD, gde je 1919. okupio celu porodicu; njegov sin, koga Dišan opisuje kao „pravog Amerikanca“, Jacques Martin Barzun, rođen je u Francuskoj 1907 († 2012) i kasnije će postati čuveni istoričar (njegovo „američko“ prezime obično se transkribuje kao „Barzen“). Dišan možda misli na Barzinova „brojna samostalno objavljena izdanja o orfizmu“ (kako je to navedeno u jednom konfuznom izvoru), koja još nisu zvanično objavljena.

Dišan: ... uključujući i mali pejzaž Sen-Klua (Saint-Cloud) koji sam prodao za sto franaka. Bio sam oduševljen. To je bilo nešto divno. Sve bez ikakvog „cimanja“. Ne znam ni ko ga je kupio. Druga epizoda s prodajom bila je na Jesenjem salonu 1910. ili 1911, kada sam prodao malo platno, skicu akta, Izadori Dankan (Isadora Duncan), a da to nisam znao. Kasnije sam pokušao da pronađem tu sliku; upoznao sam Izadoru u Sjedinjenim Državama, ali do toga nikada nismo došli. Verovatno ju je kupila da bi je poklonila prijateljima kao mali božićni poklon. Ne znam šta se s njom desilo.

Kaban: Šta ste tada podrazumevali pod „slikarskim životom“?

Dišan: Pre svega, tada nisam imao slikarski život. To je došlo tek 1910.

Kaban: Bili ste usmereni na slikarstvo. Šta ste očekivali od toga?

Dišan: Ne znam. Zaista nisam imao nikakav program ili plan. Nisam se čak ni pitao da li treba ili ne treba da prodajem svoje slike. Nije bilo nikakve teoretske podloge. Ne znam da li me razumete? Montmartr je bio pomalo boemski; živimo, slikamo, mi smo slikari, ali sve to na kraju ne znači ništa. To sigurno važi i danas. Slikamo zato što želimo da budemo slobodni, da se tako izrazim. Ne želimo da svakog jutra idemo u neku kancelariju.

Kaban: Neka vrsta odbijanja društvenog života.

Dišan: Da. Apsolutno. Ali nije bilo nikakvog dugoročnog plana o onome što sledi.

Kaban: Niste mislili na sutra.

Dišan: Apsolutno ne.

Kaban: Godina 1908, kada ste se preselili u Neji, bila je i godina kubizma. U jesen, posle Brakove izložbe kod Kanvajlera⁷, s pejzažima koje je naslikao u Estaku, Luj Voksel je prvi put napisao reč „kubizam“.⁸ Nekoliko meseci pre toga, Pikaso je završio „Gospođice iz Avinjona“. Da li ste bili svesni značajne revolucije koju su najavili?

Dišan: Ni najmanje. „Gospođice“ nismo ni videli; prošlo je tek nekoliko godina otkad su bile izložene. Što se mene tiče, ponekad sam išao u Kanvajlerovu galeriju u ulici Vinjon i tamo me je osvojio kubizam.

Kaban: To je naravno bio Brakov kubizam.

Dišan: Tako je. Nešto kasnije bio sam i u njegovom ateljeu na Montmartru, 1910. ili 1911.

Kaban: Da li ste bili i kod Pikasa?

Dišan: Tada još ne.

Kaban: Zar u njemu niste videli izuzetnog slikara?

Dišan: Apsolutno ne. Naprotiv. Postojala je neka vrsta konkurencije, mentalne, ako mogu tako da kažem, između Pikasa i Metsenžea. Ovaj drugi je objašnjavao kubizam, dok Pikaso nikada nije ništa objašnjavao. Trebalo je da prođe nekoliko godina da bi postalo jasno da je ne govoriti ništa bolje nego govoriti previše. U to vreme, to nije sprečavalo Metsenžea da prema Pikasu gaji veliko poštovanje. Ne znam šta mu je kasnije promaklo, zato što je od svih kubista on (Metsenže) bio najbliži sintetičkoj formuli. Ali to nije uspelo. Zašto? Ne znam. Pikaso je tek kasnije postao barjak. Publici je uvek potreban neki barjak, bio to on ili Ajnštajn ili neko drugi. Najzad, publika čini polovinu cele stvari.

Kaban: Malopre ste rekli da vas je osvojio kubizam: kako je do toga došlo?

⁷ Daniel-Henry Kahnweiler (1884–1979): čuveni pariski galerista i kolekcionar, koji je prvi podržao kubiste.

⁸ Louis Vauxcelles, „Exposition Braques“, *Gil Blas*, 14. XI 1908, str. 2. U tom kratkom osvrtu još se ne govori o „kubizmu“ i „kubistima“ – to će postati uobičajeno tek od 1911. – već samo o „kockama“ („cubes“), na koje se svode svi naslikani predmeti (što je prvobitno bilo Matisovo zapažanje, koje je jednom prilikom preneo Vokselu). Luj Voksel, umetnički kritičar, skovao je i izraz „fovisti“ (1905), koji je takođe trebalo da bude posprdan, da bi onda bio prihvaćen kao legitimni naziv jedne slikarske škole.

Dišan: To je bilo oko 1911. U to vreme sam istupio iz redova fovista da bih prišao toj stvari koju sam video, koja me je zainteresovala i koja je bila kubizam. Prišao sam mu veoma ozbiljno.

Kaban: Ali i podozrivo. Najzad, to je osećaj koji su, verujem, delili i Vijon i Dišan-Vijon...

Dišan: Nepoverenje prema sistematizaciji. Nikada nisam mogao da nateram sebe da prihvatim ustaljene formule, da kopiram ili budem pod uticajem, do tačke da reprodukujem ono što sam prethodne večeri video u izlogu neke galerije.

Kaban: Između „Partije šaha“ iz avgusta 1910 (*Joueur d'échecs*), koja je i dalje vrlo akademska, i „Sonate“ i „Portreta“ ili „Dulsineje“ iz 1911 (*La sonate; Portrait* ili *Dulcinea*), dolazi do potpunog prekida.

Dišan: Totalnog. „Partija šaha“ je bila izložena na Jesenjem salonu 1910, a „Sonatu“ sam naslikao u januaru 1911. Onda sam je u septembru retuširao. „Dulsineja“, pet ženskih silueta u nizu, nastala je u isto vreme. Ono što tu najviše iznenađuje je njihova tehnička kolebljivost.

Kaban: Oklevali ste da zauzmete stranu.

Dišan: Da, zato što je nova kubistička tehnika zahtevala određeno prilagođavanje ručnog rada.

Kaban: Izgleda da vas je u stvari više privlačila tehnika kubizma nego njegov duh, to jest, preuređivanje forme platna pomoću volumena.

Dišan: Tako je.

Kaban: Mnogo više nego pomoću boje. Primetio sam da ste malopre upotrebili izraz „ručni rad“, ali pitam se kakav je to šok doveo do raskida sa slikarstvom kojim ste se bavili do tada?

Dišan: Ne znam. Verovatno neke stvari koje sam video kod Kanvajlera.

Kaban: Posle „Partije šaha“, u septembru-oktobru 1911, bilo je nekoliko skica ugljenom i s uljanim bojama za „Šahiste“ (*Les Joueurs d'échecs*), koji su prethodili „Portretu šahista“ urađenom u decembru (*Portrait de joueurs d'échecs*).

Dišan: Da, sve to je oktobar-novembar 1911. Postoji ta skica, koja se nalazi u Muzeju moderne umetnosti u Parizu, ali i još tri-četiri crteža napravljena čak pre te skice. Onda slede najveći „Šahisti“, konačni, s moja dva brata koji igraju šah, koja se nalazi u muzeju u Filadelfiji. Ti „Šahisti“, ili tačnije „Portret šahista“, dovršeniji su i naslikani pod gasnim osvetljenjem. To iskustvo me je privuklo. Znao kakvo je gasno svetlo, iz stare Auerove lampe, zeleno; hteo sam da vidim kako će se boje promeniti. Kada slikate pod zelenim svetlom i sutradan pogledate sliku na dnevnom svetlu, sve je mnogo ljubičastije, sivlje, onako kako su u to vreme slikali kubisti. Bilo je to lak način za snižavanje tonova, za dobijanje sivila.

Kaban: To je bio jedan od retkih trenutaka kada ste bili zaokupljeni problemom svetla.

Dišan: Da, iako sve to čak i nije bilo zaista svetlo; svetlo je bilo to koje me je prosvetlilo.

Kaban: To je mnogo više stvar atmosfere nego izvora svetlosti.

Dišan: Da, to je to.

Kaban: Vaši „Šahisti“ su nastali pod velikim uticajem Sezanovih „Kartaša“ (*Les Joueurs de cartes*, u pet dovršenih verzija, 1890–1895).

Dišan: Da, mada sam već želeo da se izvučem iz toga. A onda, znate, sve to je prošlo veoma brzo. Kubizam me je zanimao svega nekoliko meseci; krajem 1912. već sam mislio na nešto drugo. To je dakle više bio oblik iskustva nego ubeđenja. Između 1902. i 1910. mnogo sam plivao. Proveo sam osam godina u školi plivanja.

Kaban: Da li je Vijon uticao na vas?

Dišan: Mnogo, u početku, s crtežima. Veoma sam se divio izuzetnoj lakoći njegovog poteza.

Kaban: Ono što me kod vas zapanjuje jeste to što ste u tim godinama učenja, kada su slikari živeli u grupama afiniteta, ili čak u klikama, u kojima su razmenjivali svoja istraživanja, otkrića, dileme, i u kojima je prijateljstvo igralo tako važnu ulogu, pokazivali tu želju za slobodom, tu sklonost ka distanciranju, ka povlačenju – ne samo u odnosu na sve te pokrete, struje i ideje,

uprkos uticaju koji su imali na vas, i koji je uostalom bio kratkotrajan, već i u odnosu na same umetnike. A opet, savršeno ste poznavali te pokrete i niste oklevali da od njih pozajmite ono što bi vam moglo pomoći u razvijanju vlastitog jezika. Koji vas je osećaj vodio u to vreme?
Dišan: Izuzetna radoznalost.

2. Prozor ka nečemu drugom

Kaban: Mladi, radoznali, ali jedva revolucionarni slikar, kakav ste bili 1911, sa zanimanjem gleda na korak koji je upravo napravio. Jedna stvar me zapanjuje u vaša dva dela iz te godine, „Portret“ ili „Dulsineja“ i „Sonata“, a to je pojava simultanosti.

Dišan: To je verovatno bilo moje tumačenje kubizma, u tom trenutku. To je bilo i do mog nepoznavanja perspektive i normalnog postavljanja figura. Ponavljanje iste osobe četiri ili pet puta, nage, obučene ili u buketu, kao u „Dulsineji“, tada je uglavnom imalo za cilj da „deteoretizuje“ kubizam, kako bi mu dalo slobodnije tumačenje.

Kaban: Spomenuo sam simultanost zato što je Delone u isto vreme naslikao „Prozor ka gradu br. 3“¹, što je bila prva pojava simultanog kontrasta, koji će kasnije nastaviti da razvija.

Dišan: Delonea sam znao po imenu, ništa više od toga. Ali pazite, simultanost nije pokret ili makar ne pokret kako sam ga ja shvatao. Simultanost je tehnika konstrukcije, konstrukcije bojom. Ukratko, Deloneova „Ajfelova kula“² je izmeštanje Ajfelove kule, koja bi mogla pasti. Ideja pokreta tada nije zanimala nikog, čak ni futuriste. Futuristi su, pre svega, bili u Italiji, tako da nismo znali mnogo o njima.

Kaban: Futuristički manifest se pojavio 20. februara 1910. (*sic*, 1909) u *Figarou* – zar ga niste čitali?

Dišan: U tom trenutku nisam se bavio tim stvarima. A i Italija je bila daleko. Reč „faturizam“ me ionako nije mnogo privlačila. Ne znam kako se desilo da sam posle „Dulsineje“ osetio potrebu da uradim još jedno malo platno, pod naslovom „Ivona i Magdalena iscepkane“.³ To je dakle bilo više cepkanje nego pokret. To cepkanje je u osnovi bilo tumačenje kubističkog izmeštanja.

Kaban: S jedne strane, dakle, kubistička dekompozicija, a s druge simultanost, koja uopšte nije kubistička?

Dišan: Da, nimalo kubistička. Pikaso i Brak se uopšte nisu bavili time. Deloneove „Prozore“ sam video 1911. u Salonu Nezavisnih, a mislim da sam tamo video i njegovu *Ajfelovu kulu*. Ta *Ajfelova kula* mora da je ostavila snažan utisak na mene, budući da je Apoliner u svojoj knjizi (o kubizmu⁴) napisao kako su na mene uticali i Brak i Delone. Nema problema! Odete da pogledate nekog čoveka i odmah se nađete pod njegovim uticajem, a da toga niste ni svesni.

Kaban: Ponekad se uticaj pokaže kasnije.

Dišan: Da, četrdeset godina kasnije! Pokret, tačnije, uzastopne slike tela u pokretu, pojavile su se na mojim platnima tek dva-tri meseca kasnije, u oktobru 1911, kada sam pomislio da uradim „Tužnog mladića u vozu“ (*Nu, esquisse: jeune homme triste dans un train*). Tu je prvo ideja o kretanju voza, a zatim o tužnom mladiću u hodniku, koji se takođe kreće; postojala su dakle

¹ Slika *La fenêtre sur la ville no. 3*, 1911–1912, na koju se nadovezuje serija „Prozori“, *Les Fenêtres* do 1913.

² Serija slika *Tour Eiffel*, 1909–1912, na koju će se Delone vratiti i 1922–1928.

³ *Yvonne et Magdeleine déchiquetées*, 1911. Naslov je mala igra reči, sa aluzijom na šah, zato što „déchiquetées“ (izg., „dešikete“), zvuči slično kao „échiquier“ („ešikje“), „šahovska tabla“.

⁴ Guillaume Apollinaire, *Les Peintres Cubistes (Méditations Esthétiques)*, 1913; Guillaume Apollinaire, *Novi duh – Slikari kubisti (Estetičke meditacije) – Novi duh i pjesnici*, Logos, Split, 1984, preveo i priredio Jure Kaštelan, str. 49.

dva paralelna kretanja, koja su odgovarala jedno drugom. Tu je zatim deformacija ljudske figure, koju sam nazvao elementarnim paralelizmom. To je bila formalna dekompozicija, to jest, linearne trake koje prate jedna drugu kao paralele i deformišu predmet. Predmet je potpuno razvučen, kao da je elastičan. Linije prate jedna drugu paralelno i polako se menjaju, da bi oblikovale pokret ili dati predmet. Taj postupak sam koristio i u „Aktu koji silazi niz stepenice“ (*Nu descendant un escalier, n° 2, 1912*). „Tužni mladić u vozu“ već otkriva moju nameru da u slike uvedem humor ili makar humor igre reči: „triste (tužan)“, „train (voz)“; mislim da ju je Apoliner nazvao „Melanholični mladić u vozu“.⁵ Ali mladić je *triste*, zato posle sledi *train*. To „tr“ je veoma važno.

Kaban: „Tužni mladić u vozu“ je završen u decembru 1911; u međuvremenu ste se bavili ilustracijama za neke pesme Žila Laforga (Jules Laforgue).⁶ Na sopstvenu inicijativu, pretpostavljam...

Dišan: Da, bilo mi je zabavno da to pokušam. Mnogo sam voleo Laforga. U to vreme nisam bio baš mnogo u književnosti. Nešto malo sam čitao, naročito Malarme. Laforg mi se mnogo sviđao i još uvek mi se sviđa, iako je bio dosta omalovažavan. Najviše me je privlačio njegov humor iz *Legendarnih moralnih priča* (*Moralités légendaires, 1887*).

Kaban: Možda zbog izvesne sličnosti s vašom sudbinom: buržoaska porodica, tradicionalno obrazovanje. A onda, avantura...

Dišan: Ne, nimalo. Kakve su bile porodice drugih slikara iz tog vremena? Moj otac je bio notar; kao i Koktoov. To je isti društveni nivo. Pored toga, nisam bio upućen u Laforgov život. Znao sam samo da je živeo u Berlinu (1881–1886). To me nije mnogo zanimalo. Ali zaista su mi se svidеле prozne poeme iz *Legendarnih moralnih priča*, koje nisu bile ništa manje poetske od njegove lirske poezije. Bila je to neka vrsta izlaza iz simbolizma.

Kaban: Da li ste posle Laforga uradili još mnogo ilustracija?

Dišan: Desetak. Ne znam ni gde su. Mislim da Breton ima jednu koja se zove „Médiocrité (Osrednjost)“. Bila je i jedna koja se zvala „Akt koji se penje uz stepenice“, iz koje je proizašla ideja za sliku koju sam uradio nekoliko meseci kasnije...

Kaban: Da li je to „Još jednom za ovu zvezdu“?

Dišan: Da, tako je. Na slici sam prikazao akt u silasku niz stepenice, to je bilo slikovitije, veličanstvenije.

Kaban: Kakvo je poreklo te slike?

Dišan: Poreklo je sam akt. Učiniti akt drugačijim od onog klasičnog, koji leži ili stoji, i pokrenuti ga. Bilo je nečeg smešnog u tome, što na kraju, kada sam to uradio, uopšte nije bilo smešno. Pokret se ukazao kao argument da se odlučim na to. U „Aktu koji silazi niz stepenice“ želeo sam da stvorim statičnu sliku pokreta: pokret je apstrakcija, dedukcija artikulisana unutar slike, bez potrebe da se zna da li neka stvarna osoba silazi ili ne silazi niz isto tako stvarno stepenište. U osnovi, pokret je oko posmatrača koje ga ugrađuje u sliku.

Kaban: Apoliner je napisao da ste jedini slikar iz moderne škola koga danas zanima – bilo je to u jesen 1912. – akt.

Dišan: Znao je pisao sve što bi mu palo na pamet. I dalje mi se mnogo sviđa to što je uradio, zato što nije imao formalistički ton nekih kritičara.

Kaban: Rekli ste Ketrin Drejer, „Kada mi je bljesnula vizija 'Akta' znao sam da će to zauvek pokidati porobljujuće lance naturalizma“.⁷

⁵ Apollinaire, *ibid.*, „Jeune homme mélancolique dans un train“, str. 73 originalnog izdanja.

⁶ Neobjavljene ilustracije za tri Laforgove pesme iz zbirke *Le Sanglot de la Terre (Jecaj zemlje, 1878–1883, 1901)*: „Médiocrité (Osrednjost)“, „Sieste éternelle (Večna sijesta)“, „Encore à cet astre (Još jednom za ovu zvezdu)“.

⁷ *Collection of the Société Anonyme: Museum of Modern Art 1920*, Katherine Sophie Dreier, Marcel Duchamp (eds.), Yale University Art Gallery, 1950, str. 148.

Dišan: Da. Bila je to fraza iz tog vremena, mislim iz 1945. Objašnjavao sam da ako hoćemo na prikazemo avion u letu, onda ne slikamo mrtvu prirodu. Kretanje forme u datom vremenu neminovno nas uvodi u geometriju i matematiku, isto kao da konstruišemo mašinu.

Kaban: Čim ste završili „Akt“, uradili ste i „Mlin za kafu“ (*Moulin à café*, 1911), koji nagoveštava mehaničke crteže.

Dišan: Meni je to bilo važnije. Poreklo je vrlo prosto. Moj brat je imao kuhinju u toj maloj kući u Pitou (Puteaux, Pariz) i došao je na ideju da je ukrasi slikama svojih prijatelja. Pitao je Gleza, Metsenžea, Frenea (Roger de La Fresnaye), mislim i Ležea, da urade male slike iste veličine, kao neku vrstu friza. Tako je pitao i mene, a ja sam uradio taj mlin za kafu, koji kao da eksplodira; samlevena kafa pada sa strane, a gore su žrvanj i ručica simultano prikazana u nekoliko položaja na svojoj kružnoj putanji, sa strelicom koja ukazuje na kretanje. Nehotično, otvorio sam prozor ka nečemu drugom. Strelica je bila inovacija koja mi se zaista svidela, taj dijagramski aspekt bio je zanimljiv sa estetskog stanovišta.

Kaban: Nije imala neko simboličko značenje?

Dišan: Nikakvo. Osim ako to nije uvođenje nešto drugačijih sredstava u slikarstvo. Bila je to neka vrsta izlaza. Znače, uvek sam imao tu potrebu da se izvučem...

Kaban: Šta su o tim eksperimentima mislili slikari s kojima ste se družili?

Dišan: Nisu mnogo razmišljali o tome.

Kaban: Da li su u vama videli slikara?

Dišan: Za moju braću oko toga nije bilo sumnje. To za njih nije bilo pitanje. Inače nismo mnogo raspravljali o tome... Sećate se da je „Akt koji silazi niz stepenice“ bio odbijen na Salonu Nezavisnih 1912. Glez je to pokrenuo; platno je izazvalo takav skandal da su pre otvaranja zadužili moju braću da me ubede da povučem svoju sliku. Prema tome...

Kaban: Da li je taj gest bio jedan od razloga koji su vas podstakli da kasnije usvojite antiiumetnički stav?

Dišan: To mi je pomoglo da se potpuno oslobodim prošlosti, u najličnijem smislu. Rekao sam sebi, „Dobro, ako je takva stvar, nema govora da budem deo neke grupe, moram se osloniti samo na sebe, biti sam“. Nešto kasnije, slika je bila prikazana u galeriji Dalmau u Barseloni⁸; nisam išao tamo, ali pročitao sam jedan članak u kojem se o slici govorilo kao o posebnom slučaju, slučaju „Akta koji silazi niz stepenice“, samo bez mnogo buke.

Kaban: To je bilo prvi put da ste narušili ustaljeni poredak stvari. Pitam se da li je tog tihog i čak opreznog čoveka, kakav ste do tada bili, malo „uzdrmao“ susret koji se dogodio nešto ranije, onaj s Pikabijom?

Dišan: Upoznao sam ga na Jesenjem salonu 1911, u oktobru, na koji je poslao neku veliku „mašinu“, kupače⁹; Pjer Dimon (Pierre Dumont), čiji je život bio tako tragičan, bio je tamo; on nas je upoznao i tako je počelo naše prijateljstvo. Posle sam ga često viđao, sve do njegove smrti (1953).

Kaban: Verujem da je susret Dišan-Pikabija u velikoj meri uticao na raskid s konvencionalnim formama koje ste do tada koristili.

Dišan: Da, zato što je Pikabija bio neverovatan duh.

Kaban: Bio je neka vrsta buditelja...

Dišan: Negatora. Kod njega je uvek bilo „Da, ali...“, „Ne, ali...“ Šta god da kažete, on bi protivrečio. Bila je to njegova igra, koje možda nije ni bio svestan. Očigledno je morao da se pomalo brani.

⁸ Galeries J. Dalmau, *Exposició d'Art Cubista*, Barcelona, 20. IV – 10. V 1912.

⁹ Dišanovo sećanje se ovde možda koleba, budući da je na tom Salonu Pikabija izložio relativno neprovokativne slike, „Jardin (Bašta)“ i „Sur la plage (Na plaži)“; ali već 1912. i Pikabija ulazi u radikalniju apstraktno-kubističku fazu.

Kaban: Imam utisak da vas je Pikabija naveo da shvatite da je milje u kojem ste se kretali, onaj u Pitou, bio milje „profesionalnih“ slikara, koji su živeli tim „umetničkim životom“ koji se vama još tada nije sviđao, a koji je Pikabija prezirao.

Dišan: To je sasvim moguće. Imao je prolaze ka svetu koji ja uopšte nisam poznavao. Tokom 1911–1912, skoro svake večeri je išao da puši opijum. To je čak i u to vreme bilo prilično retko.

Kaban: Otkrio vam je novu ideju o umetniku.

Dišan: O čoveku uopšte, o društvenom miljeu o kojem nisam znao ništa, budući da sam bio notarev sin! Međutim, nikada nisam išao da pušim opijum s njim. Znao sam i da mnogo pije. Bilo je to nešto potpuno novo za milje koji nije bio onaj iz „Rotonde“ (Café de la Rotonde) ili „Doma“ (Le Dôme Café, „Kupola“).

Očigledno, otvorio mi je nove horizonte. A kako sam već bio otvoren za sve, iz toga sam mnogo naučio...

Kaban: Zato što su, u osnovi, Žak Vijon i Dišan-Vijon bili „instalirani“ u slikarstvo, kao i Glez...

Dišan: Da, već deset godina. Uvek su morali da objašnjavaju svaki svoj potez, u normalnom značenju te reči.

Kaban: U društvenom, estetskom i sentimentalnom pogledu, susret s Pikabijom označio je za vas kraj nečega i pojavu novog stava?

Dišan: To se podudarilo.

Kaban: Na vašim slikama iz 1910–1912. primećujem neku vrstu žestine prema ženama; uvek su rastavljene ili iscepkane. Da li je to osveta zbog nesrećne ljubavi? Čuo sam naime da...

Dišan: Ne, nikako! „Dulsineja“ je žena koju sam video na aveniji u Nejiu, koju sam s vremena na vreme sretao kada bih išao na ručak, ali nikada nisam razgovarao sa njom. Nije dolazilo u obzir ni da razgovaram s njom. Šetala je psa i živela u komšiluku, to je sve. Nisam znao ni kako se zove. Tako da nije bilo ni ozlojeđenosti...

Kaban: Sa dvadeset pet godina već ste bili poznati kao „neženja (*le célibataire*)“. Imali ste čvrst antifeministički stav.

Dišan: Antibračni, ali ne i antifeministički. Naprotiv, bio sam krajnje normalan! Zapravo sam imao antidruštvene stavove.

Kaban: Antiženidbene?

Dišan: Da, „anti“ sve to. To je bilo i pitanje budžeta, vrlo logičnog rezonovanja: trebalo je izabrati između slikarstva i nečeg drugog. Biti čovek od umetnosti ili se oženiti, imati decu, kuću na selu...

Kaban: Od čega ste živeli? Od svojih slika?

Dišan: Otac mi je pomagao, vrlo prosto. Ceo život nas je pomagao.

Kaban: Ali oduzeo vam je od nasledstva deo koji vam je dao unapred.

Dišan: Da, to je baš zgodno, zar ne? To se preporučuje svakoj glavi porodice. Vijon, koga je mnogo pomagao, nije dobio ništa, dok je moja mlađa sestra, koja ništa nije tražila – ostala je da živi s roditeljima – dobila mnogo toga. A bilo nas je šestoro! Sve to je zaista lepo. Ljude zabavlja kada im pričate o tome. Otac je to izveo u notarskom stilu. Sve je bilo zapisano. I upozorio nas je na vreme.

Kaban: „Tužni mladić u vozu“, to ste vi?

Dišan: Da, to je bilo autobiografski: put koji sam prešao od Pariza do Ruana, u kupeu. Tu je i lula, koja otkriva moj identitet.

Kaban: Godinu dana pošto ste upoznali Pikabiju, 1912, pošli ste s njim, Apolinerom i Gabrielom Bife (Gabrielle Buffet), Pikabijinom ženom, u pozorište Antoan, na predstavu *Utisci iz Afrike*, Remona Rusela.¹⁰

Dišan: To je bilo sjajno. Na sceni su bili neka lutka i zmija koja se malo pomerala, bila je to potpuno luda revija neobičnosti. Ne sećam se mnogo teksta. Nismo baš slušali. Bio sam zapanjen...

Kaban: Da li vas je više zapanjio sam prizor predstave, a ne njen jezik?

Dišan: Upravo tako. Onda sam pročitao tekst i uspeo da spojim to dvoje.

Kaban: Možda je Remon Rusel doveo u pitanje jezik na sličan način na koji ste vi to uradili sa slikarstvom?

Dišan: Ako baš hoćete! Zaista bih voleo da je tako!

Kaban: Ništa ne insistiram, samo primećujem!

Dišan: Da, voleo bih da je tako. Nije na meni da sudim, ali to bi bilo veoma lepo, zato što je taj čovek zaista imao onu revolucionarnu Remboovu stranu, taj rascep. To više nije bilo pitanje simbolizma ili čak Malarmea, o čemu Rusel nije znao apsolutno ništa. A onda i taj njegov zapanjujući karakter, zatvoren u sebe, u svojoj prikolici s navučenim zavesama.¹¹

Kaban: Da li ste ga upoznali?

Dišan: Video sam ga jednom, mnogo kasnije, u kafetu „Režons“ (Café de la Régence), gde je igrao šah.

Kaban: Šah vas je morao približiti.

Dišan: Ta prilika se nije ukazala. Bio je veoma „uštogljen“, s lažnom visokom kragmom, obučen u crno, vrlo, vrlo u stilu Bulonjske avenije (Avenija Foš), nema šta! Bez preterivanja. Velika jednostavnost, nimalo razmetljiva. Tada sam s njim bio povezan kroz čitanje, kroz pozorište, to mi je bilo dovoljno za razmišljanje, nisam imao potrebu da ulazim u njegovu privatnost. Važniji mi je bio stav, a ne neki uticaj, da shvatim kako je sve to uradio, iz kojih razloga... Imao je izuzetan život. I na kraju se ubio...

Kaban: Zar na „Akt koji silazi niz stepenice“ nije uticao film?

Dišan: Da, naravno. Ta Mareova stvar...

Kaban: Hronofotografija...

Dišan: Da. Video sam ilustraciju iz jedne Mareove knjige, na kojoj su bili prikazani ljudi koji se maćuju ili konji u galopu, sa sistemom tačaka koje su ovičavale različite faze kretanja.¹² Tako je objasnio ideju o elementarnom paralelizmu. Zvuči pretenciozno kao formula, ali to je bilo zabavno. To mi je dalo ideju da uradim „Akt koji silazi niz stepenice“. Taj postupak sam koristio pomalo u skicama, ali najviše u poslednjoj fazi slike. To mora da se konačno uobličilo između decembra (1911) i januara 1912. U isto vreme, zadržao sam dosta kubizma, naročito u harmoniji boja. Ono što sam video kod Pikasa i Braka. Ali pokušao sam da primenim nešto drugačiju formulu.

Kaban: Kada je reč o „Aktu koji silazi niz stepenice“, da li je upotreba hronofotografije probudila u vama ideju, isprva možda nesvesnu, o mehanizaciji čoveka nasuprot čulnoj lepoti?

Dišan: Da, očigledno, to ide jedno uz drugo. Nema mesa, samo pojednostavljena anatomija, gore i dole, glava, ruke i noge. To je bila drugačija vrsta izobličenja od onog kubističkog. Cepkanje iz prethodnih slika imalo je sasvim malog uticaja na moje razmišljanje. Nije bilo ni futurizma,

¹⁰ Raymond Roussel, *Impressions d'Afrique*, 1909; ovde se misli na tri izvođenja u Théâtre Antoine, tokom maja i juna 1912.

¹¹ Dišan misli na Ruselovu čuvenu „nomadsku vilu (villa-nomade)“, kamion s prikolicom, koji je pretvorio u prilično prostranu „mobilnu kuću“, u kojoj je bilo mesta čak i za poslugu; uglavnom, nije reč o nekoj skromnoj čergi već o još jednoj Ruselovoj ekstravaganciji.

¹² Étienne-Jules Marey, *Le Mouvement*, 1894.

budući da nisam poznao futuriste – što nije sprečilo Apolinera da „Tužnog mladića“ opiše kao „futurističko stanje duše“. Pogledajte stanje duše Kare i Boçonija. Ali ništa od toga nisam video; recimo da je to bila kubistička interpretacija futurističke formule... Futuristi su za mene bili urbani impresionisti, koji su umesto impresija o pejzažu iznosili one o gradu. Ipak, bio sam pod uticajem toga, što je bilo neminovno, u nadi da ću zadržati dovoljno ličnu crtu da bih mogao da uradim svoju stvar. Formula paralelizma, koju sam spomenuo, uticala je i na sliku „Kralj i kraljica okruženi brzim aktovima“ (*Le Roi et la Reine entourés de nus vites*, 1912). Rad na njoj me je fascinirao mnogo više od onog na „Aktu koji silazi niz stepenice“, ali ta slika nije imala odjek kao prethodna. Ne znam zašto.

Kaban: Pre toga bila su i „Dva akta: snažni i brzi“ (*2 nus: Un fort et un vite*), crtež olovkom, iz marta 1912.

Dišan: Upravo sam ga preuzeo od g. Bomsela¹³, zato što treba da ga izložim u Londonu.¹⁴ To je advokat koji ga je kupio od mene 1930. Taj crtež je bio prva skica za „Kralja i kraljicu“, sa istom idejom, i nastao je oko juna 1912, a sliku sam uradio tokom jula i avgusta. Posle toga sam otišao u Minhen.¹⁵

Kaban: Da li postoji neka spona između „Akta koji silazi niz stepenice“ i „Kralja i kraljice ispresecanih brzim aktovima“ (*Le Roi et la Reine traversés par des nus vites*, 1912)¹⁶?

Dišan: Vrlo slaba, ali to je i dalje isti oblik misli, ako hoćete. Razlika je očigledno u uvođenju snažnog i brzog akta. Možda je to bilo pomalo futuristički, zato što sam do tada postao svestan futurista, i promenio to u kralja i kraljicu. Tu je bio snažni akt i to je bio kralj; što se tiče brzih aktova, to su linije koje presecaju sliku, u kojima nema ničeg anatomskeg, ništa više nego ranije.

Kaban: Kako ste od „Kralja i kraljice ispresecanih užurbanim aktovima“ (*Roi et la Reine traversés par des nus en vitesse*, 1912) došli do „Kralja i kraljice ispresecanih brzim aktovima“?

Dišan: To je bila književna igra. To je do reči „brz“ (*vite*), kako se koristi u sportu; ako je čovek brz, onda trči dobro. To me je privuklo. *Vite* je slobodnije od svih književnih preokupacija nego *en vitesse* (užurbano).

Kaban: Na poleđini „Kralja i kraljice okruženih brzim aktovima“ prikazali ste, u vrlo akademskom maniru, „Adama i Evu u raj“ (*Adam et Ève au Paradis*).

Dišan: To je bilo mnogo ranije. To sam uradio 1910.

¹³ Joseph Edmund Bomsel (1889–1967), advokat, bibliofil i kolekcionar moderne i narodne umetnosti, blizak nadrealistima. Godine 1937. pomogao je Bretonu da otvori galeriju *Gradiva*, u čijem je opremanju učestvovalo nekoliko slikara iz tadašnje nadrealističke grupe i za koju je Dišan uradio ulazna vrata sa otvorom u obliku siluete muškarca i žene.

¹⁴ The Tate Gallery (London), retrospektiva *The Almost Complete Works of Marcel Duchamp*, 18. VI – 31. VII 1966, sa istoimenim katalogom, ed. Richard Hamilton, eksponat br. 84

¹⁵ „Moj boravak u Minhenu bio je pozornica mog potpunog oslobođenja; tada sam utvrdio opšti plan jednog dela velikog formata, koje će me dugo zaokupljati zbog niza novih tehničkih problema koje je trebalo rešiti.“ Marcel Duchamp, „Apropos of Myself“, 24. XI 1964, predavanje sa slajdovima, City Art Museum of St. Louis, Missouri; uključeno u kataloški deo monografije Anne D’Harnoncourt, *Marcel Duchamp*, Philadelphia Museum of Art, 1973, str. 263. Kaban se ne zadržava na drugim aspektima minhenskog iskustva (18. VI – 10. X 1912), ali se zato u nastavku zadržava na za Dišana frenetičnoj aktivnosti u tih nekoliko meseci. O značaju minhenske epizode – između ostalog, i zbog uticaja Maksa Štirnera, čiji je spise Dišan otkrio upravo u Minhenu i koji će direktno uticati na „Tri standardna zastoja“, koja je Dišan kasnije opisao kao prelomni trenutak – videti, makar zbog detalja, dva susedna eseja iz zbirke *Marcel Duchamp: Artist of the Century*, Rudolf E. Kuenzli, Francis M. Naumann (eds.), MIT Press, Cambridge, Mass., 1987; Francis M. Nauman, „Marcel Duchamp: A Reconciliation of Opposites“ (naročito str. 29–32) i Thierry de Duve, „Resonances of Duchamp’s Visit to Munich“ (str. 41–63). Videti i monografiju koja je pratila izložbu posvećenu Dišanovom boravku u Minhenu: *Marcel Duchamp in Munich 1912*, Helmut Friedel, Thomas Girst, Matthias Mulhling, Felicia Rappe (eds.), Schirmer-Mosel Verlag, München, 2012.

¹⁶ U nekim izdanjima o Dišanu prevedeno kao „Kralja i kraljicu ometaju brzi aktovi“.

Kaban: Da li ste namerno slikali na poledini svojih platana?

Dišan: Da, zato što mi nije bilo dostupno drugo, a nisam bio dovoljno tehnički upućen da bih znao da će ispucati. Izgleda fantastično, postalo je kao slagalica, iako mi kažu da neće još dugo izdržati.

Kaban: Postoje odlični postupci za restauraciju.

Dišan: U svaku naprslinu mora se staviti gvaš, može se to, ali to je đavolski posao... Znete, stvarno izgleda kao nešto iz 1450!

Kaban: Od proleća 1912. do proleća 1913, imali ste period intenzivnog rada. Tu je desetak glavnih radova: „Dva akta, snažni i brzi“, „Kralj i kraljica ispresecani užurbanim aktovima“, „Kralj i kraljica ispresecani brzim aktovima“ i „Kralj i kraljica okruženi brzim aktovima“, „Devica br. 1“ i „Devica br. 2“ (*Vierge n° 1, Vierge n° 2*, 1912), „Prelaz od device do neveste“ (*Le Passage de la Vierge à la mariée*, 1912), prva skica za „Nevestu koju su svukli neženje“ (*La Mariée mise à nu par les célibataires*, 1913), prve probe za „Momačku mašinu“ (*Machine célibataire*, 1912–1913), prvi raspored figura za „Veliko staklo, nevesta koju su svukli neženje, čak“ (*Grand Verre, La Mariée mise à nu par les célibataires, même*, 1913), i na kraju „Tri standardna zastoja“ (*Trois Stoppages-étalon*, 1913) i „Mlin za čokoladu“ (*Broyeuse de chocolat*, 1913)...

Dišan: Uh...

Kaban: U „Momačkoj mašini“ preuzimate ideju iz „Mlina za kafu“, ali napuštate uobičajene forme, koje ste u početku poštovali, u korist ličnog sistema merenja i prostornog proračuna, koji će imati sve veći značaj u vašem radu.

Dišan: Mislim da je to bilo krajem 1912.

Kaban: Tokom jula-avgusta boravili ste u Minhenu, gde ste uradili crteže „Devica“ i „Prelaz od device do neveste“; onda ste, u povratku, otišli s Pikabijom i Gabrijelom Bife u posetu njenoj majci u Juru.

Dišan: Bio sam zaokupljen idejom o „Nevesti“. Tako sam uradio prvi crtež olovkom, „Devica br. 1“, zatim drugi, „Devica br. 2“, doteran razblaživanjem i s malo akvarela, zatim platno, da bih na kraju došao do ideje o nevesti i neženjama. Crteži koje sam uradio još uvek su bili u domenu „Akta koji silazi niz stepenice“, a nikako u onom koji će kasnije doći sa izmerenim stvarima. „Mlin za čokoladu“ mora da potiče iz januara 1913. Porodica se uvek okupljala u Ruanu za praznike; video sam tu drobilicu za čokoladu u prodavnici čokolade u ulici Karm. Prema tome, crtež mora da sam uradio kad sam se vratio, u januaru.

Kaban: To je bilo pre „Momačke mašine“?

Dišan: To je bilo u isto vreme, zato što je dolazilo s istom idejom, tu se morala pojaviti nevesta. Sakupljao sam različite ideje da bi ih povezao. Prvi „Mlin za čokoladu“ bio je potpuno naslikan, dok na drugom konac nije bio samo nalepljen bojom i lakom nego i ušiven u platno u svaki presek. U oktobru 1913. odselio sam se iz Nejia i prešao u Pariz, u ulicu Sen-Ipolit, u mali atelje u jednoj novoj zgradi. Na zidu tog ateljea nacrtao sam konačnu skicu s merama i tačnim položajem mlina za čokoladu, a nešto kasnije i prvi veliki crtež za „Nevestu“, prema skici koja se pojavljuje i u „Mrežama zastoja“ iz istog perioda (*Réseaux de stoppages*, 1914).

Kaban: U kojoj se sustiču tri kompozicije: prvo, uvećana replika slike „Mladić i devojka u proleće“ (*Le Printemps ou Jeune homme et jeune fille dans le printemps*, 1911), s Jesenjeg salona 1911¹⁷, zatim vertikalno, ali naopako, obris „Velikog stakla“ sa merama, i konačno, horizontalno, „Mreža zastoja“... Kako objašnjavate svoju evoluciju ka sistemu mera iz „Neveste“ i „Velikog stakla“?

¹⁷ Kada se neka reprodukcija „Mreže“ postavi vertikalno, u pozadini se jasno naziru obrisi te Dišanove slike iz 1911; bez toga, Kabanov opis može delovati zbunjujuće.

Dišan: Objasniću to pomoću „Mlina za kafu“: tu sam došao na ideju o izbegavanju svakog dodira s tradicijom „slikovitog“ slikarstva, čak i onog kubističkog ili kao što je moj „Akt koji silazi niz stepenice“. Uspeo sam da se rešim toga tim linearnim, odnosno tehničkim sredstvom, koje me je konačno odvojilo od elementarnog paralelizma. S tim je bilo gotovo. Duboko u sebi, imam maniju za promenom, kao Pikabija. Radimo nešto šest meseci, godinu dana, i idemo dalje. Pikabija je tako radio celog života.

Kaban: Tada se pojavljuje i Apolinerova knjiga *Slikari kubisti*, u kojoj stoji i ova zapanjujuća rečenica: „Možda ostaje na umetniku koji je toliko oslobođen od estetskih preokupacija, koji je toliko zaokupljen energijom, kao što je to Marsel Dišan, da pomiri Umetnost i Ljude.“¹⁸

Dišan: Rekao sam vam: on bi napisao sve što bi mu palo na pamet. Ništa mu nije moglo dati povoda da napiše takvu rečenicu. Recimo da bi ponekad pogodio šta ću uraditi, ali da „pomirim Umetnost i Ljude“, kakva smejurija! To je tako apolinerovski! U to vreme nisam bio mnogo bitan u grupi, i on je rekao sebi: „Moram da napišem nešto malo i o njemu, o njegovom prijateljstvu s Pikabijom.“ I onda je napisao prvo što mu je palo na pamet, što je po njemu možda bilo poetično, ali što nije bilo ni istinito, niti analitički precizno. Apoliner je znao s ljudima, video je stvari, umeo da prepozna one koji su bili veoma dobri, ali to mišljenje je samo njegovo, a ne moje.

Kaban: Da, naročito od tog vremena niste mnogo marili za komunikaciju s publikom.

Dišan: To me uopšte nije zanimalo.

Kaban: Primetio sam da su se do „Neveste“ vaša istraživanja prevodila u predstave, u ilustracije protoka vremena. Od „Neveste“, stiče se utisak da se dinamično kretanje zaustavilo. To pomalo izgleda kao da je organ istisnuo funkciju.

Dišan: Moglo bi se tako reći. Potpuno zaboravljam ideju o kretanju ili čak o registrovanju kretanja na ovaj ili onaj način. S tim je gotovo. Sa „Nevestom“ i „Velikim staklom“ stalno pokušavam da pronađem nešto što ne podseća na ono što je već bilo. Bio sam opsednut time da ne koristim iste stvari. U tome moramo biti oprezni, zato što, uprkos sebi, dopuštamo da nas preplave stvari iz prošlosti. To upadne i nehotično, u nekom detalju. Bila je to neprekidna borba da se napravi precizan i potpun raskid.

Kaban: Kakva je bila cerebralna geneza „Velikog stakla“?

Dišan: Ne znam. Često su to tehničke stvari. Staklo me je veoma zanimalo kao osnova, zbog svoje providnosti. To je već bilo mnogo. Zatim boja, koja se, kada se stavi na staklo, vidi i s druge strane i gubi šansu da oksidira, ako se zatvori (s drugom staklenom pločom). Boja ostaje čista, u svojoj vizuelnosti, koliko god je to moguće. Sve to spada u tehnička pitanja, koja su imala svoj značaj. Pored toga, perspektiva je bila veoma važna. „Veliko staklo“ predstavlja rehabilitaciju perspektive, koja je bila potpuno zanemarena, prezrena. Kod mene, perspektiva postaje potpuno naučna.

Kaban: To više nije realistička perspektiva.

Dišan: Ne. To je matematička, naučna perspektiva.

Kaban: Da li je počivala na proračunima?

Dišan: Da, i na dimenzijama. To su bili važni elementi. Šta sam stavio unutra, šta je to bilo, pitaćete me? Pomešao sam priču, anegdotu, u dobrom smislu te reči, s vizuelnim prikazom, pridajući manji značaj vizuelnosti, vizuelnom elementu, koji se uglavnom pridaje slici. Već tada sam imao želju da ne budem zaokupljen vizuelnim jezikom...

Kaban: Retinom.

¹⁸ Apollinaire, op. cit., str. 76 (str. 50 prevoda; ovde AG).

Dišan: Dakle, retinom. Sve je postalo konceptualno, to jest, zavisilo je od drugih stvari, a ne od mrežnjače.

Kaban: Ipak, i dalje se stiče utisak da se tehnička pitanja javljaju pre ideja?

Dišan: Da, često. U suštini, ideja je vrlo malo. To su uglavnom mala tehnička pitanja u vezi s materijalima koje koristim, kao što je staklo, itd. Sve to me je podsticalo na elaboraciju.

Kaban: Zanimljivo je da ste vi, koji važite za čisto cerebralnog pronalazača, uvek bili zaokupljeni tehničkim pitanjima.

Dišan: Da. Znete, ako ste slikar, onda ste i dalje neka vrsta zanatlije.

Kaban: Više nego tehničkim problemima, bavili ste se naučnim problemima, pitanjem odnosa, proračuna.

Dišan: Celo slikarstvo je, počevši od impresionista, nenaučno, čak i Sera. Mene je zanimalo da uvedem onu egzaktnu i preciznu stranu nauke, što se nije mnogo radilo ili o čemu se makar nije mnogo govorilo. Nisam to radio iz ljubavi prema nauci, naprotiv, pre je to bilo zato da bih je diskreditovao, na blag, lagan i uzgredan način. Ali u tome je bilo ironije.

Kaban: S te naučne strane, imali ste prilično veliko znanje...

Dišan: Vrlo malo. Nikada nisam bio naučni tip.

Kaban: Tako malo? Vaše poznavanje matematike je zapanjujuće, utoliko više što niste imali naučno obrazovanje.

Dišan: Ne, nimalo. Ono što nas je u tom trenutku zanimalo bila je četvrta dimenzija. U „Zelenoj kutiji“ (*La Boîte verte*, 1934) ima cela hrpa beleški o četvrtoj dimenziji. Da li se sećate osobe koja se, mislim, zvala Povolovski (*sic*). Bio je izdavač iz ulice Bonaparte. Ne sećam se tačno kako se zvao.¹⁹ Pisao je novinske članke u kojima popularizovao četvrtu dimenziju i objašnjavao kako postoje pljosnata stvorenja, koja imaju samo dve dimenzije, itd. To je bilo veoma zabavno, čak i u vreme kubizma sa Preenseom.

Kaban: Preense je bio lažni matematičar; i on se služio ironijom...

Dišan: Tačno. Mi nismo bili nikakvi matematičari tako da smo se mnogo uzdali u Preensea. Stvarao je iluziju kako zna mnogo toga. Mislim da je bio običan učitelj matematike iz gimnazije. Ili iz neke privatne škole. (*Dišan se ovde ponavlja.*) U svakom slučaju, u to vreme sam pokušavao da čitam tog Povolovskog, koji je objašnjavao mere, prave linije, krive, itd. To je delovalo u mojoj glavi dok sam radio, iako u *Velikom staklu* jedva da sam koristio neke proračune. Prosto, imao sam na umu ideju o projekciji, o nevidljivoj četvrtoj dimenziji, budući da se ona ne može videti očima. Pošto sam video da se može napraviti puna (ili bačena) senka neke trodimenzionalne stvari, bilo kog predmeta – kao što projekcija sunca na zemlju pravi dve dimenzije – na osnovu jednostavne intelektualne analogije pomislio sam da bi četvrta dimenzija mogla da projektuje trodimenzionalni predmet, drugim rečima, da je svaki trodimenzionalni predmet, ako se posmatra ravnodušno, projekcija neke četvorodimenzionalne stvari, koju ne poznajemo. Bilo je u tome malo sofizma, ali se opet moglo zamisliti. Na tome sam bazirao „Nevestu“ iz „Velikog stakla“, kao projekciju četvorodimenzionalnog predmeta.

Kaban: „Nevestu“ ste nazvali „kašnjenje u staklu (*retard en verre*)“.

¹⁹ „Autor koga se Dišan sećao kao 'Povolovskog' (Povolowski), bio je niko drugi do Gaston de Pavlovski (Gaston de Pawlowski, 1874–1933), autor knjige *Putovanje u zemlje iz četvrte dimenzije* (*Voyage au pays de la quatrième dimension*, 1911) i glavni književni izvor o četvrtoj dimenziji u Parizu, tokom 1910, 1911. i 1912.“ Linda Dalrymple Henderson, *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*, Princeton University Press, 1983 (MIT Press, 2013), Chapter 3, „Marcel Duchamp and the New Geometries“, str. 234 (2013). U nastavku, autorka objašnjava da Dišanova konfuzija verovatno potiče i od sličnosti s imenom ruskog izdavača Žaka Povolockog (Jacques Povolozky), čije je sedište u ulici Bonaparte br. 13 često služilo i kao galerija, za koju je Dišan morao znati, budući da je Povolocki saradivao s Pikasom, Glezom, Severinijem i Pikabijom (f. 8, str. 595).

Dišan: Da. Privukla me je poetska strana reči. Hteo sam da „kašnjenju“ (*retard*) pridam poetsko značenje, što nisam mogao ni da objasnim. To je bilo zato da ne bih rekao „slika na staklu“, „crtež na staklu“, nešto nacrtano na staklu, razumete? U to vreme sviđala mi se reč „kašnjenje“, kao fraza na koju nabasate. To je bilo zaista poetično, u vrlo malarmeovskom smislu te reči, ako hoćete.

Kaban: Šta u slici „Nevesta koju su svukli njene neženje, čak“ znači to „čak (*même*)“?

Dišan: Naslovi su me inače veoma zanimali. U to vreme sve više sam postajao književni tip. Reči su me privlačile. Taj spoj reči kojem sam dodao zarez i „čak“, prilog koji nema nikakvog smisla, budući da ne znači „oni sami (*eux-mêmes*)“, i ne odnosi se ni na neženje, niti na nevestu. Prema tome, prilog kao najlepša demonstracija priloga kao takvog. To nema nikakvog smisla. Taj antismisao me je veoma privukao na poetskom planu, kao fraza. To se mnogo svidelo i Bretonu i za mene je to bila neka vrsta posvećenja. Kada sam to uradio zaista nisam bio svestan vrednosti toga. Kada to prevedemo na engleski i stavimo „even“, to je opet čist prilog i opet ne znači ništa. Još jedna dobra prilika za „svlačenje“! To je „nonsens“.

Kaban: Izgleda da ste u to vreme zaista uživali u igri rečima?

Dišan: To me je zanimalo, ali na vrlo ležeran način; nisam pisao.

Kaban: Da li je to bio uticaj Rusela?

Dišan: Da, naravno, iako nije mnogo ličilo na Rusela, ali on mi je dao ideju da bih i ja mogao uraditi nešto u tom smislu ili tačnije antismislu. Nisam čak ni znao ništa o njemu ili kako je u jednoj knjižici objasnio svoj način pisanja.²⁰ Kaže kako bi pošao od neke rečenice i onda izvodio igre reči pomoću neke vrste parenteza. Knjiga Žana Ferija, koja je izuzetna, otkrila mi je mnogo toga o Ruselovoj tehnici²¹; njegove igre rečima imaju skriveno značenje, ali ne u malarmeovskom ili remboovskom smislu, to je opskurnost drugačije vrste.

Kaban: Da li ste prekinuli svaku umetničku aktivnost da biste se posvetili „Velikom staklu“?

Dišan: Da. S tim je za mene bilo gotovo. Zanimalo me je samo „Veliko staklo“ i očigledno nije bilo ni govora o izlaganju mojih prvih pokušaja. Hteo sam da se oslobodim svake materijalne obaveze i započeo karijeru bibliotekara, što je bio svojevrsni društveni izgovor da ne moram da se pokazujem. S tog stanovišta, to je zaista bila vrlo jasna odluka. Nisam gledao da pravim slike, niti da ih prodajem, imao sam pred sobom posao koji je tražio nekoliko godina.

Kaban: Biblioteka Sen-Ženevjev vam je plaćala pet franaka dnevno, ako se ne varam?

Dišan: Da, zato što sam bio „volonter“. Iz zabave sam išao i na predavanja (iz paleografije i bibliotekarstva) na Fakultetu za arhivistiku (École nationale des chartes).

Kaban: Shvatali ste to veoma ozbiljno?

Dišan: Zato što sam mislio da će to potrajati. Bilo mi je jasno da nikada neću položiti ispit, ali išao sam tamo forme radi. Bila je to neka vrsta intelektualnog stava protiv manuelnog ropstva umetnika; u isto vreme, radio sam proračune za „Veliko staklo“.

Kaban: Kako ste došli na ideju da upotrebite staklo?

Dišan: Preko boje. Kada sam slikao, koristio sam veliko, debelo staklo kao paletu, i kada sam video boje s druge strane shvatio sam da u tome ima nešto interesantno sa stanovišta slikarske tehnike. Za vrlo kratko vreme, slika uvek postane prljava, žućkasta ili izbledela, zbog oksidacije; međutim, moje boje bile su potpuno zaštićene, tako da se staklo pokazalo kao način da one ostanu dovoljno čiste i dugotrajne, bez promene. Tu ideju o staklu sam odmah primenio na „Nevestu“.

²⁰ Raymond Roussel, *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, 1935; Remon Rusel, „Kako sam napisao neke svoje knjige“, *Gradina*, br. 40–41, Niš, 2011, preveo Bojan Savić Ostojić, str. 125–140.

²¹ Jean Ferry, *Une étude sur Raymond Roussel, précédé de Fronton Virage* par André Breton, Paris, Arcanes, 1953.

Kaban: Staklo nema još neko značenje?

Dišan: Ne, nikakvo. Staklo je, budući providno, moglo da bude maksimalno efikasno u izvođenju stroge perspektive, a uklanjalo je i svaku ideju o „šapi“(ruci), o materiji. Želeo sam promenu, novi pristup.

Kaban: Ima nekoliko tumačenja „Velikog stakla“; koje je vaše?

Dišan: Nemam nijedno, zato što sam ga uradio bez neke ideje. Neke stvari su mi sinule dok sam radio na njemu. Ideja o grupi figura bila je čista i prosta egzekucija, više nego opisi svakog dela, u maniru kataloga arsenala iz Sent Etjena.²² Bilo je to odbacivanje svake estetike, u uobičajenom smislu te reči, a ne još jedan manifest nekog novog slikarstva.

Kaban: Bila je to suma eksperimenata?

Dišan: Da, suma eksperimenata, bez uticaja ideje da se stvori neki novi slikarski pokret, u smislu impresionizma, fovizma, itd., bilo kakvog „izma“.

Kaban: Šta mislite o različitim tumačenjima koja su dali Breton, Mišel Karuž, Lebel?

Dišan: Svako od njih je uneo posebnu notu u svoje tumačenje, koje nije obavezno istinito ili pogrešno, i koje je zanimljivo, ali, kao i uvek, zanimljivo samo ako se ima u vidu osoba koja je napisala dato tumačenje. Isto važi i za one koji su iznosili svoja tumačenja impresionizma. Verujemo jednom ili drugom, u zavisnosti od toga koji nam je autor bliži.

Kaban: Da li to znači da ste u osnovi ravnodušni prema onome što se piše o vama?

Dišan: Ne, ne, to me zanima.

Kaban: Čitate to?

Dišan: Naravno. Ali i zaboravljam.

Kaban: Zapanjujuće je kako ste se tokom osam godina, od 1915. do 1923, uspešno bacili na nekoliko duhovnih poduhvata čiji su nastanak i ishodišta bili potpuno oprečni. Tako imamo rigoroznu, progresivnu i sporu elaboraciju „Velikog stakla“, metodološku fokusiranost „Kutije“ i nehajni karakter prvih redimejda.

Dišan: Sa „Kutijom“ iz 1913–1914. bilo je drugačije.²³ Nisam imao toliko ideju o kutiji, koliko o beleškama. Mislio sam da objedinim u album, kao što je katalog (arsenala) iz Sent Etjena, neke međusobno nepovezane proračune i refleksije. Ponekad su to bili samo komadići papira... Hteo sam da taj album prati „Staklo“, da se može konsultovati kada se gleda *Staklo*, zato što ga, po meni, nije trebalo „gledati“ u estetskom smislu reči. Trebalo je konsultovati knjigu i videti sve to kao celinu. Spoj te dve stvari potpuno je uklanjao onu retinalnu stranu, koju ne volim. To je bilo vro logično.

Kaban: Odakle potiče taj vaš antiretinalni stav?

Dišan: Od prevelikog značaja koji se pridaje retinalnom. Još od Kurbea veruje se da se slikarstvo obraća mrežnjači; to je ono u čemu su svi grešili.²⁴ Prava retinalna groznica! Slikarstvo je ranije imalo drugu svrhu: religioznu, filozofsku, moralnu. To što sam sticajem okolnosti imao antiretinalni stav nije, nažalost, značilo mnogo. Ceo naš vek je potpuno retinalan, osim nadrealista koji su pokušali da donekle iskorače iz njega. Ali nisu daleko odmakli! Iako je Breton govorio kako veruje u rasuđivanje s nadrealističkog stanovišta, duboko u sebi uvek je bio zainteresovan za retinalno slikarstvo. To je potpuna besmislica. To se mora promeniti. Nije oduvek bilo tako.

²² Videti neki od *Catalogue Manufacture Française d'Armes à Saint-Étienne*, oko 1900; katalog je redovno objavlji-
van u periodu 1890–1925.

²³ Rana verzija „Kutija“, o kojima će biti još reči: *La boîte de 1914*.

²⁴ Dišan je tu kritiku „retinalnog“, sa Kurbeom kao glavnim primerom, preuzeo s prvih stranica Glezovog i Met-
senžeovog eseja *O kubizmu*, skoro od reči do reči. Verovatno je smatrao da je to toliko očigledno da nije potrebno da u
svakoj prilici to iznosi kao citat. Albert Gleizes, Jean Metzinger, *Du „Cubisme“*, Eugène Figuière Éditeurs, Paris, 1912.

Kaban: Vaša pozicija se smatrala egzemplarnom, ali malo ko ju je sledio.

Dišan: Zašto biste je sledili? S time nećete zaraditi pare!

Kaban: Mogli ste imati učenike.

Dišan: Ne. To nije formula za slikarsku školu, u kojoj sledite nekog čoveka, majstora. Za mene je to bila mnogo uzvišenija pozicija.

Kaban: Šta su vaši prijatelji mislili o tome?

Dišan: Vrlo malo sam razgovarao s drugima o tome. Pikabija je iznad svega bio „apstrakcionista“, reč koju je sam izmislio. To je bila njegova „dada“ (*igračka, konjić za ljuljanje*). Nismo mnogo pričali o tome. Nije mislio ni na šta drugo, a ja sam vrlo brzo izašao iz toga.

Kaban: Nikada niste bili apstraktni?

Dišan: Ne, u pravom smislu reči. Platno kao što je „Nevesta“ je apstraktno, utoliko što nema nikakve figuracije. Ali nije apstraktno u užem smislu. Ono je, ako hoćete, visceralno. Kada pogledate šta su apstrakcionista radili posle 1940, od toga nema ništa gore, to je čista optika, oni su stvarno do guše u mrežnjači!

Kaban: Da li ste apstrakciju odbacivali u ime svog antiretinalnog stava?

Dišan: Ne, prvo sam je odbacio, a posle sam shvatio zašto.

Kaban: Kako to da ste bili pozvani na *Armory Show*?

Dišan: Preko Voltera Pača (Walter Pach). Bio je u Francuskoj 1910. i sprijateljio se s mojom braćom, preko kojih sam ga upoznao. I onda, 1912, kada mu je poveren zadatak sakupljanja slika za tu izložbu, za nas trojicu je obezbedio prilično veliki prostor. Bilo je to na vrhuncu kubi-zma; pokazali smo mu šta smo imali i on je otišao. Izabrao je četiri moje slike: „Akt koji silazi niz stepenice“, „Mladića“, „Portret šahista“ i „Kralja i kraljicu okružene brzim aktovima“. Pač je preveo Elija Fora (Élie Faure) na engleski. Napisao je i nekoliko veoma dobrih knjiga. Na njegovu nesreću, taj siroti čovek bio je i slikar. U njegovim slikama nije bilo ničeg privlačnog. Bile su nesvarljive. Ali bio je veoma šarmantna osoba. Vratio se 1914. i on me je nagovorio da odem u Sjedinjene Države. Objavljen rat, a nas dvojica sedimo na klupi na Aveniji Gobelina, negde u oktobru, novembru. Bio je predivan dan. Rekao mi je: „Zašto ne dođete u Ameriku?“ Objasnio mi je da je „Akt koji silazi niz stepenice“ bio uspeh, da bi tamo verovatno bilo mesta za mene. To me je navelo da donesem odluku i da šest meseci kasnije odem. Bio sam oslobođen vojske, ali opet sam morao da tražim dozvolu.

Kaban: Preko noći postali ste čovek koji stoji iz „Akta koji silazi niz stepenice“. Vaše četiri slike bile su prodane i postali ste slavni. To protivreči vašoj nezainteresovanosti...

Dišan: Sve to se dogodilo tako daleko! Nisam prisustvovao izložbi, i dalje sam bio ovde. Samo sam dobio pismo u kojem mi je rečeno da su četiri slike prodane. Ali uspeh nije bio tako važan, zato što je to bio lokalni uspeh. Nisam mu pridavao veliki značaj. Veoma me je obradovalo to što sam za „Akt“ dobio 240 dolara. To je oko 1.200 zlatnih franaka, što je bila cena koju sam tražio. Ili 120.000 današnjih franaka. Ono što je doprinelo zanimanju koje je to platno izazvalo bio je njegov naslov. Niko ne bi naslikao nagu ženu koja silazi niz stepenice, to je smešno. To sada ne izgleda smešno, jer se o tome toliko govorilo, ali dok je bilo novo, naročito zbog samog akta, delovalo je skandalozno. Prema aktu je trebalo pokazati poštovanje. Na religijskom, puritanskom planu, takođe je bilo uvredljivo. Sve to je doprinelo odjeku slike. A i tamo je bilo slikara koji su joj se odlučno usprotivili. To je pokrenulo bitku. To mi je samo koristilo, to je sve.

Kaban: Šta sada, sa distance od pola veka, mislite o „Aktu“?

Dišan: Veoma mi se sviđa. Drži se bolje nego „Kralj i kraljica“. Čak i u starom smislu, u likovnom smislu, veoma je bujan, kompaktna i vrlo dobro naslikana s tim postojanim bojama koje sam dobio od jednog Nemca. Dobro su se ponašale, što je veoma važno.

Kaban: Da li vas je taj skandalozni uspeh učinio malo sumnjivim u očima francuskih slikara?

Dišan: Da, verovatno, ali nemojte gubiti iz vida da oni nisu znali mnogo o tome. U to vreme između Evrope i Amerike nije bilo mnogo komunikacije, kao danas, tako da niko nije pričao o tome, čak ni u novinama. Bilo je malih odjeka, tu i tamo, i to je bilo sve. Iz francuskog ugla, to je prošlo nezapaženo. Ni sam nisam bio svestan kakav bi značaj taj uspeh mogao da ima za moj život. Tek kada sam stigao u Njujork shvatio sam da tamo uopšte nisam stranac.

Kaban: Amerika vam je bila suđena.

Dišan: Da, moglo bi se tako reći.

Kaban: I tako je ostalo.

Dišan: Bio je to novi vetar u jedra.

Kaban: Neko je jednom rekao da ste vi jedini slikar koji je ceo jedan kontinent probudio za novu umetnost.

Dišan: Ali kontinent nije mario! Znete, kretali smo se u vrlo malom miljeu, čak i u Sjedinjenim Državama!

Kaban: Da li ste u to vreme bili svesni šta značite Amerikancima?

Dišan: Ne mnogo. Iritantno je bilo to što bi mi ljudi kada bi me sreli uvek govorili, „Ah, vi ste naslikali tu sliku?“ Najsmješnije je što se nekih trideset do četrdeset godina znalo za sliku, ali ne i za mene. U američkom, kontinentalnom smislu, ta reč, Dišan, nije značila ništa; nije postojala veza između slike i mene.

Kaban: Niko nije napravio vezu između skandala i autora skandala?

Dišan: Nikakvu, nije ih bilo briga. Kada bi me sreli, govorili bi, „Aha, dobro!“ Svega njih dvoje, troje ili četvoro je znalo za mene, bilo preko slike ili njenih reprodukcija koje su se mogle videti svuda, a da se nije znalo ko ju je naslikao. Živeo sam tamo zaista neometan popularnošću te slike, skriven iza nje, u senci. „Akt“ me je potpuno izbrisao.

Kaban: To se veoma dobro uklapalo u ideju koju ste imali o umetniku?

Dišan: Bio sam očaran. Nikada nisam patio zbog takve situacije; samo mi je bilo neprijatno kada sam morao da odgovaram na pitanja novinara.

Kaban: Kao sada?

Dišan: Da, kao sada!

Kaban: Kupac „Akta koji silazi niz stepenice“ bio je vlasnik jedne galerije iz San Franciska, F. Č. Tori (Frederic Cheever Torrey)...

Dišan: Vlasnik prodavnica kineskih antikviteta. Posetio me je u Parizu pre rata i tada sam mu dao malu ilustraciju za Laforga, „Akt koji se penje uz stepenice“ (*Nu montant un escalier*), koji se u stvari nije tako zvao, već „Još jednom za ovu zvezdu“. Predstavljao je akt koji se penje uz stepenice i to je, kao što znate, prva izokrenuta ideja o „Aktu koji silazi niz stepenice“. Ispod sam idiotski napisao datum 1912, iako je nastao u novembru 1911, a Toriju sam ga posvetio 1913. Ako uporedite datume, reći ćete, „Nemoguće“; došlo je do smešne zbrke. Pet godina je Arensberg molio Torija da mu proda taj crtež; konačno je pristao. Ne znam koliko ga je platio, to je za mene tajna. Nikad ga nisam pitao. On sam mi to verovatno nije rekao. Ali tada je to moralo biti nešto „debelo“.

Kaban: Druga dva izložena platna, „Kralja i kraljicu“ i „Portret šahista“, kupio je čikaški advokat A. Dž. Edi (Arthur Jerome Eddy).

Dišan: I on je bio smešan momak! Bio je prvi čovek u Čikagu koji je vozio bicikl i prvi kome je Visler naslikao portret (James Abbott McNeill Whistler). To je bila cela njegova reputacija!²⁵ Vodio je veoma veliku advokatsku kancelariju i imao zbirku slika. Kupio je mnogo apstraktnih slika iz tog vremena, među njima i nekoliko Pikabijinih. Bio je krupan momak, sede kose. Napisao je knjigu *Kubisti i postimpresionizam* (Cubists and Post-Impressionism), koja se pojavila 1914. i bila prva koja je u Sjedinjenim Državama govorila o kubizmu. Ti ljudi su bili veoma zabavni zato što su bili tako neočekivani. Uopšte nisu spominjali kupovinu slika. Volter Pač je služio kao posrednik.

Kaban: „Tri standardna zastoja“ sastoje se od tri dugačke, uske staklene trake, na koje je nalepljeno platno, koje služi kao podloga za tri komada konca. Sve je zatvoreno u drveni sanduk za krokete. To ste definisali kao „konzervirani slučaj“.

Dišan: Ideja o slučaju, kojom su se tada mnogi bavili, zaokupljala je i mene. Namera je pre svega bila u tome da se zaboravi na ruku, zato što je, duboko u sebi, čak i vaša ruka slučaj. Čista slučajnost me je zainteresovala kao protivsredstvo za logičku stvarnost: stavljanje nečega na platno, na komad papira, povezivanje ideje o horizontalnom, ravnom koncu, dužine jedan metar, koji pada s metar visine na tu horizontalnu ravan i pravi sopstvene deformacije, po sopstvenom nahođenju. To mi je bilo zabavno. Uvek bi me ideja o nečemu „zabavnom“ navela da nešto uradim, i da to onda ponovim tri puta... Broj tri je za mene važan, ali nikako s ezoteričnog stanovišta već prosto sa stanovišta numeracije: jedno je jedinstveno, dva je dvostruko, a tri ostalo. Čim dođete do reči trio, imate tri miliona – što je isto što i tri. Odlučio sam da tu stvar uradim tri puta da bih dobio ono što sam želeo. Moja „Tri standardna zastoja“ donose tri iskustva, po formi pomalo različita. Držim liniju i dobijam deformisan metar. To je konzervirani metar, ako hoćete, to je konzervirani slučaj. Zabavno je konzervirati slučaj.²⁶

Kaban: Kako ste došli na ideju da od serijski proizvedenog predmeta, od nečeg već gotovog, od „redimejda“, napravite umetničko delo?

Dišan: *Imajte u vidu da nisam hteo da od toga pravim umetničko delo.* Reč „redimejd“ (*ready-made* ili *readymade*) pojavila se tek 1915, kada sam otišao u Sjedinjene Države. Sama reč mi je bila zanimljiva, ali kada sam stavio točak od bicikla na postolje, s viljuškom nadole, nisam imao nikakvu ideju o redimejdu ili o bilo čemu drugom, to je bila samo razonoda. Nisam imao nikakav izričit razlog da to uradim, nameru da to izložim, opis. Ne, ništa od toga...²⁷

Kaban: Ali to je opet bila mala provokacija.

Dišan: Ne, ne. To je sasvim jednostavno. Pogledajte „Apoteku“ (*Pharmacie*, 1914). Uradio sam to u vozu, u polumraku, u sumrak, na putu za Ruan, u januaru 1914. U dubini pejzaža vide se dve male, svetle tačke. Kada sam ubacio to zeleno i crveno, sve je izgledalo kao apoteka.²⁸ Mislio sam na tu vrstu distrakcije.

²⁵ Ta reputacija je ipak imala malo više osnova: pored pionirske knjige koju Dišan spominje u nastavku, Edi je napisao još nekoliko zapaženih knjiga o umetnosti, kao što su *Delight, the Soul of Art: Five Lectures* (1902) i *Recollections and impressions of James A. McNeill Whistler* (1903).

²⁶ U razgovoru sa Ketrin Ku, 1961, na pitanje koje svoje delo smatra najvažnijim, Dišan odgovara: „Što se tiče datuma, rekao bih da su to 'Tri zastoja' iz 1913. Tada sam zaista napipao glavnu oprugu svoje budućnosti. To samo po sebi nije značajno kao umetničko delo, ali meni je otvorilo put – izlaz iz onih tradicionalnih metoda izražavanja koji su se dugo povezivali s umetnošću. U to vreme nisam najbolje shvatio na šta sam nabasao. Kada napipate nešto, ne možete uvek prepoznati zvuk. To obično dođe kasnije. 'Tri zastoja' su za mene bili prvi gest oslobađanja od prošlosti.“ Katharine Kuh, *The Artist's Voice: Talks with Seventeen Artists*, Harper & Row, New York, 1962, str. 81.

²⁷ Kritičan trenutak u svakoj priči o genezi „redimejda“, tako da to vredi podvući i jednim od najlepših i najpreciznijih objašnjenja koja je Dišan dao u drugoj prilici: videti odlomak (sa komentarom), iz Švarcove monografije, u *Izabranoj bibliografiji*.

²⁸ Čest prizor u starinskim apotekama, šarene bočice u izlozima.

Kaban: I to je konzervirani slučaj?

Dišan: Naravno. Kupio sam taj pejzaž u nekoj prodavnici slikarskog materijala. Uradio sam svega tri „Apotheke“, ali ne znam gde su. Original je pripadao Menu Reju. Godine 1914. napravio sam „Stalak za flaše“ (*Porte-bouteilles*). Jednostavno sam ga kupio u Bazar de l’Otel de Vil (robna kuća *Bazar de l’Hôtel de Ville*). Ideja o natpisu mi je došla dok sam radio na tome. Na stalku je nešto pisalo, ali ne sećam se šta. Kada sam se iselio iz ulice Sen-Ipolit, da bih otišao u Sjedinjene Države, moja sestra i snaja su pokupile sve to i bacile u đubre i nismo više pričali o tome. Naročito sam u Sjedinjenim Državama, tokom 1915, pravio i druge predmete s natpisima, kao što je lopata za sneg, na kojoj sam napisao nešto na engleskom. Reč „redimejd“ mi se nametnula u tom trenutku, izgledalo je da *dobro ide uz stvari koje nisu umetnička dela, koje nisu skice, na koje se ne bi mogao primeniti nijedan ustaljeni pojam iz sveta umetnosti*. Zato me je i mamilo da to uradim.

Kaban: Šta vas je vodilo u izboru redimejda?

Dišan: To je zavisilo od predmeta. Uopšte, trebalo je odbraniti se od toga kako nešto „izgleda“. Veoma je teško izabrati neki predmet, zato što ga posle petnaest dana ili zavolite ili zamrzite. Morate postići neku vrstu ravnodušnosti, kao da nemate nikakvu estetsku emociju. Izbor redimejda se uvek zasniva na vizuelnoj ravnodušnosti i, u isto vreme, na potpunom odsustvom dobrog ili lošeg ukusa.

Kaban: Šta je za vas ukus?

Dišan: Navika. Ponavljanje nečeg već prihvaćenog. Ako ponovite nešto nekoliko puta, to postaje ukus. Dobar ili loš, svedjedno, to je uvek ukus.

Kaban: Kako zaobilazite ukus?

Dišan: Pomoću mehaničkog crteža, koji ne podržava nikakav ukus, budući da je odvojen od svake slikarske konvencije.

Kaban: Stano se opirete tome da...

Dišan: ... da napravim neki oblik u estetskom smislu, da napravim neki oblik ili boju. I da ih ponavljam.

Kaban: To je antinaturalistički pristup, koji ipak primenjujete na prirodne objekte.

Dišan: Da, ali ja s tim nemam ništa, nisam odgovoran. To je napravljeno, nisam ga ja napravio. U tome je prisutan otpor, odbijam odgovornost.

Kaban: Nastavili ste da razvijate „Veliko staklo“ s „Tri malična kalupa“ (*Moules Mâlic*).²⁹

Dišan: Ne, bilo ih je devet.

Kaban: Tako je. Ali počeli ste tako što ste uradili tri. Skoro u isto vreme kada i „Tri standardna zastoja“, a možda i iz istih razloga.

Dišan: Ne, prvo sam nacrtao osam, i pomislio kako to nije deljivo sa tri, kako to ne ide uz moju ideju o tri. I dodao sam jedan, taj je bio nov. Tako smo dobili devet maličnih kalupa. Kako su se oni pojavili? Godine 1913. uradio sam crtež na kojem ih je bilo osam, deveti još nije bio tu, pojaviće se šest meseci kasnije. Ideja je smešna, zato što su to kalupi. Kalupi za šta? Za gas. Naime, gas prolazi kroz kalupe i poprima oblike vojnika, dostavljača iz robne kuće, kirasira (konjanika), policajca, sveštenika ili šefa stanice, itd., koji su upisani na mom crtežu.³⁰ Svi su smešteni u zajedničku horizontalnu ravan, u kojoj se linije presecaju u visini polnih organa. Sve to mi je pomoglo da uradim staklo pod naslovom „Devet maličnih kalupa“ (*Neuf Moules*

²⁹ *Moules Mâlic*: grupa muških figura s „Velikog stakla“. „Mâlic“ je Dišanov neologizam, igra reči koja, po nekim tumačenjima, potiče od francuskog „mal“, „loš“ i engleskog „male“, „muški“. Neki tome dodaju i prizvuk reči „phallic“, „falusni“. U svakom slučaju, reč je o „muškim kalupima“ ili o „neženjama“.

³⁰ Tu su još i portir, lakej i pogrebnik.

Mâlic), iz 1914–1915.³¹ Sam kalup je nevidljiv. Uvek sam izbegavao da radim nešto opipljivo, a kalup me nije zanimalo, to je unutrašnjost koju nisam hteo da pokažem. „Devet maličnih kalupa“ su u celini urađeni s minimumom sredstava; nisu obojeni, tek čekaju da dobiju boju. Odbijao sam boju: minimum je boja koja to nije. To su stvari kojima sam se bavio u to vreme.

Kaban: Redimejd ste uporedili s nekom vrstom randevua.³²

Dišan: Da, jednom. U to vreme, zaokupljala me je ideja da nešto slično uradim unapred, da kažem, „U to i to vreme, uradiću to i to...“ Ali nikada nisam to uradio. Da jesam, bilo bi mi neprijatno.

Kaban: Kada ste u junu 1915. stigli u Ameriku, kako vam je izgledao Njujork?

Dišan: Potpuno drugačiji od Pariza. Pomalo provincijski. Bilo je mnogo malih francuskih restorana, malih francuskih hotela, koji su od tada nestali. Sve se promenilo za vreme krize 1929. Uvedeni su porezi. Niste mogli da radite bilo šta, kao danas u Francuskoj, a da ne mislite na porez koji morate da platite. Tu su bili i sindikati, itd. Video sam ponešto od onoga kakva je mogla biti Amerika iz XIX veka.

Kaban: U slikarstvu je vladao akademizam...

Dišan: Da, bili su to „francuski umetnici“. Duboko, duboko u sebi. Bilo je i onih koji su išli u Pariz da studiraju na Likovnoj akademiji, itd. Godine 1900. gospodin Vanderbilt je došao u Pariz da bi kupio jednog Bugroa (William-Adolphe Bouguereau) za 100.000 dolara, a platio je i 60.000 dolara za jednu Rozu Boner (Rosa Bonheur). Drugi su kupovali Meisonjea (Ernest Meissonier), Enera (Jean-Jacques Henner), Sardženta (John Singer Sargent). Bio je to život u velikom stilu.

Kaban: Da li je *Armory Show* promenio američko mišljenje?

Dišan: Sigurno. Promenio je duh u kojem su umetnici radili, probudio je ljude za ideju o umetnosti u zemlji u kojoj za nju ranije nije bilo mnogo interesovanja. Samo je bogata elita kupovala slike u Evropi. Nije dolazilo u obzir da veliki kolekcionari kupe neku američku sliku. Međutim, sada su imali procvat veoma zanimljivih slikara, veoma inteligentnih i veoma obaveštenih o onome što se dešavalo ovde...

Kaban: Govorilo se da ste u Sjedinjene Države došli kao misionar bezobrazluka...³³

Dišan: Ne znam ko je to rekao, ali prihvatam! Ipak, nisam bio tako drzak, a okruženje u kojem sam se kretao bilo je tako usko! Znao, sve je bilo vrlo mirno, nimalo agresivno, buntovno. Živeli smo potpuno odvojeno od pokreta nadahnutih društvenim ili političkim idejama.

Kaban: Anri-Pjer Roše mi je rekao da ste izazivali neku vrstu fascinacije.

Dišan: Oh, on je bio tako fin. Čim smo se upoznali, nazvao me je „Viktor“³⁴, a tri sata kasnije „Totor“. I tako me je zvao do kraja života. Mislim da se to ne bi moglo nazvati fascinacijom.

³¹ Ili „Groblje uniformi i livreja“, *Le Cimetière des uniformes et livrées*.

³² Beleška iz 1915 (najranije), iz „Zelene kutije“ (1934): „... To je neka vrsta randevua“ (M. Duchamp, *Écrits*, str. 44; *Writings*, str. 32). U razgovorima sa Šarbonijeom, to postaje „randevu sa sudbinom“: „Ima i nečeg zabavnog u tome: odrediti neki dan, neko vreme, za izbor redimejda. To je dakle randevu sa sudbinom, ako hoćete.“ Georges Charbonnier, *Entretiens avec Marcel Duchamp*, 1961, André Dimanche Éditeur, Marseille, 1994, str. 68.

³³ Nedostupan izvor; ali, ako nije reč o nekom još starijem izvoru, verovatno članak o Dišanu iz časopisa *L’Oeil* (Georges Bernier, Rosamond Bernier), no. 109–114, Paris-Lausanne, 1964, str. 14: „...ce jeune Français missionnaire de l’insolence, ce séducteur sarcastique, ce libérateur délibéré...“, itd.

³⁴ Naslov Rošeovog (Henri-Pierre Roché, 1879–1959) nedovršenog romana o ljubavnom trouglu sa Beatris Vud i Dišanom, koji donosi i dragocen osvrt na život i običaje njujorške boemije: *Victor (Marcel Duchamp)*, 1957, Musée National d’Art Moderne, Centre National d’Art et de Culture Georges Pompidou, Paris, 1977 (videti izbor iz bibliografije). Roše je, naravno, najpoznatiji po svojim poznim romanima *Žil i Džim (Jules et Jim)*, 1953) i *Dve Engleskinje i kontinent (Deux Anglaises et le continent)*, 1956). Oba romana su ekranizovana u režiji Fransoa Trifoa (François Truffaut, 1962, 1971).

3. Prolazak kroz *Veliko staklo*

Kaban: Evo vas u Njujorku. Imate dvadeset osam godina i čuveni ste autor isto tako čuvene slike „Akt koji silazi niz stepenice“. Odmah po dolasku, upoznaćete svog glavnog američkog ljubitelja, onog koji će sve vaše radove sakupiti u Filadelfijskom muzeju: V. K. Arensberga. U kakvim ste ga okolnostima upoznali?

Dišan: Kada sam stigao, Volter Pač, koji me je dočekao u pilotskom brodiću, odmah me je odveo do Arensberga. Čuo je da dolazim u Ameriku, i mada nije znao ništa o meni, hteo je da se upoznamo. Ostao sam kod njega mesec dana – kasnije sam iznajmio atelje – i tu se rodilo to prijateljstvo koje je trajalo celog života. Bio je veoma fin momak, prvobitno pesnik; čovek sa Harvarda, koji je imao dovoljno za život i koji se bavio imažističkom poezijom. U to vreme u Njujorku je postojala engleska imažinistička škola, kojoj je pripadao zajedno s celom grupom američkih pesnika koje sam tada upoznao. Arensberg je bio teškog karaktera, jadničak; bio je malo stariji od mene, ne mnogo, i nije bio priznat, ni dovoljno brzo, niti u dovoljnoj meri, kao pesnik, tako da mu se poezija zgradila; vrlo brzo je prestao da piše, oko 1918–1919. Tada je imao fantastičan hobi, onaj kriptografski, koji se sastojao u pronalaženju Danetovih tajni u *Božanstvenoj komediji* i Šekspirovih tajni u njegovim komadima. Znao, stara priča: ko je Šekspir, ko nije Šekspir? U tome je proveo ceo život. O Danteu je napisao knjigu, koju je objavio o svom trošku, naravno, budući da nije bilo govora o tome da bi to uradio neki izdavač; onda je osnovao društvo, Fondaciju Fransis Bejkon, ili tako nešto, da bi dokazao kako je Bejkon napisao Šekspirove drame. Njegov sistem je bio da u tekstu, u svaka tri reda, nađe aluzije na razne stvari; to je za njega bila igra, partija šaha, koja ga je silno zabavljala. Imao je dvoje ili troje sekretara koji su radili s njim, i kada je umro, ostavio im je dovoljno novca da iznajme malu kuću u Kaliforniji, da bi nastavili s istraživanjem Šekspira. Bio je takav čovek.

Kaban: Da li je to istraživanje imalo neku naučnu vrednost?

Dišan: Ne verujem. Mislim da je to uglavnom bilo ubeđenje čoveka koji se igra; Arensberg je uvrtao reči da bi značile ono što je želeo, kao i svako ko se bavi takvim stvarima.

Kaban: Kako je Arensberg čuo za vas?

Dišan: Preko *Armory Show*. Čim sam stigao, počeo je da kupuje moje radove, što nije bilo tako lako, zato što oni koji su ih posedovali nisu hteli da ih prodaju. Za „Akt koji silazi niz stepenice“ trebalo mu je tri godine; otkupio ga je 1918. ili 1919, a u međuvremenu je tražio da mu uradim fotografsku kopiju, koju sam retuširao pastelima i tušem. To nije nešto čime se mnogo ponosim...

Kaban: Da li ste u Njujorku upoznali Anri-Pjera Rošea?

Dišan: Da, kada je došao ne sećam se više po kakvom vojnom zadatku.

Kaban: Bio je u vojnoj misiji.

Dišan: Šef misije, u stvari.¹ Upoznao sam ga i ostali smo dobri prijatelji; ali nije se dugo zadržao u Njujorku. Ja sam ostao, a kako nisam imao mnogo para, hteo sam da radim i prijavio se u francusku vojnu misiju. Pošto nisam bio vojnik, bio sam prosto sekretar nekog kapetana, i to nije bilo nimalo smešno, verujte mi. Bilo je grozno; taj kapetan je bio idiot. Radio sam tamo šest meseci, a onda sam jednog dana otišao, jednostavno izleteo na vrata, jer zarađivati 30 dolara nedeljno zaista nije bilo vredno truda.

Kaban: Kako ste živeli u Njujorku?

Dišan: Prilično dugo imao sam atelje na Brodveju, u jednoj umetničkoj zgradi, kao što je „Košnica“ ili tako nešto.² Tu je bilo svega, dole su bili apoteka, bioskop, itd. Bilo je vrlo jeftino, 40 dolara mesečno.

Kaban: Verujem da ste kod Arensberga upoznali ceo Njujork?

Dišan: Skoro. Tu su bili Barzin, Roše, Žan Kroti, kompozitor Edgar Varez, Men Rej i naravno mnogi Amerikanci. Onda je došao Pikabija...

Kaban: Sigurno ste upoznali i Artura Kravana.

Dišan: Došao je krajem 1915. ili 1916 (*sic*, 13. januar 1917). Pojavio se samo nakratko, jer je zbog svoje vojne situacije morao da sredi neke stvari. Ne zna se šta je uradio, nismo ga zapitkivali, možda je ukrao pasoš da bi zbrisao u Meksiko, to su stvari o kojima se ne priča. Oženio se ili makar živeo s Minom Loj (Loj, 1882–1966), engleskom pesnikinjom iz imažističke škole, takođe Arensbergovom prijateljicom, koja i dalje živi u Arizoni. Imao je dete s njom, koje takođe živi tamo (kćerka Jemima Fabienne Cravan Benedict, 1919–1997). Artur Kravan je odveo Minu u Meksiko, a onda se jednog dana sam ukrcao u čamac i nikada se nije vratio. Ona ga je tražila po svim zatvorima, a kako je bio fantastičan bokser, veoma visok, mislila je kako se ne može kriti u gomili, odmah bi ga prepoznali!

Kaban: Nikada ga nisu pronašli?

Dišan: Nikada. Bio je čudan tip. Nije mi se mnogo svideo, kao ni ja njemu, ako ćemo pravo. Znae, on je bio taj koji je na Salonu nezavisnih 1914. izvređao sve na najstrašnji način, naročito Sonju Delone i Mari Lorensen. Imao je problema zbog toga...³

Kaban: Da li ste se mnogo družili s američkim slikarima?

Dišan: Da, imali su običaj da tri ili četiri puta nedeljno provode večeri kod Arensbergovih. Igrali smo šah – Arensberg je mnogo voleo da igra šah – i pili prilično mnogo viskija. Oko ponoći, prešli bismo na kolače i to je tajalo do tri ili četiri izjutra; ponekad bismo se zaista napili, ali dobro, ne uvek... Bio je to pravi umetnički salon, uzgred, prilično zabavan.

Kaban: Šta ste predstavljali za slikare?

Dišan: Ne znam. Verovatno sam bio neko ko je malo promenio izgled stvari, ko je doprineo uspehu *Armory Show*. Njima je to bilo važno.

Kaban: Bili ste povezivani sa značajem *Armory Show*?

Dišan: Oh, da, potpuno. Svi umetnici. Pored toga, to nisu bili samo „došljaci“, bilo je među njima i nekih mlađih ljudi, mnogo mlađih od mene, koji su bili zanimljivi. Neki od njih su u to vreme

¹ Roše je došao u SAD kao zvanični savetnik Američke industrijske komisije u Francuskoj, da bi zatim bio dodeljen Francuskoj visokoj komisiji u Vašingtonu, koja je imala zadatak da ubrza ulazak SAD u rat. U SAD je ostao tri godine, ali najviše vremena je provodio s Dišanom i ostalim umetnicima iz Arensbergovog kruga, a radio je i kao novinar i umetnički savetnik nekih američkih kolekcionara.

² „La Ruche“, „Košnica“, čuvena umetnička kolonija na Monparnasu. Trospratna, kružna zgrada, po nacrtu Gista-va Ajfela, prvobitno za potrebe jedne vinarije, kroz koju su, kao stanari ili redovni gosti, prodefilovali mnogi umetnici iz predratne francuske i evropske avangarde. Zgrada u Njujorku bila je poznata prosto kao „Atelje“ (33 West, 67th Street).

³ Arthur Cravan, „L’Exposition des indépendants“, *Maintenant* No 4, Mars-Avril 1914. Videti prevod u bukletu A. Kravan, *Izložba u Salonu nezavisnih*, <https://anarhija-blok45.net>.

već osnovali grupu apstraktnih slikara. Najzanimljiviji je bio Artur Douv (Arthur Dove). Tu je bio i Stiglic (Arthur Stieglitz), fotograf, čija je glavna crta bila to što je bio filozof, neka vrsta Sokrata. Uvek je govorio na vrlo moralizatorski način, a njegovo mišljenje je bilo važno. Nije mi bio mnogo zabavan, a moram reći da se u početku ni ja njemu nisam mnogo svideo, smatrao me je za šarlatana. Bio je veoma blizak s Pikabijom, koga je upoznao 1913, a kasnije se njegov stav prema meni popravio i postali smo veoma dobri prijatelji. To su stvari koje se ne mogu objasniti.

Kaban: Vaš prvi američki redimejd nosi naslov (na engleskom) „In Advance of the Broken Arm“.⁴ Zašto?

Dišan: To je bila lopata za sneg i ja sam samo napisao tu rečenicu na njoj. Naravno, nadao sam se da to nema smisla, ali, u osnovi, sve na kraju ima smisla.

Kaban: Ima smisla kad vam je predmet pred očima.

Dišan: Baš tako. Ali mislio sam da, naročito na engleskom, to zaista ne znači ništa, da nikakva veza nije moguća. Očigledno, lako je napraviti asocijaciju: možete slomiti ruku dok lopatom čistite sneg, ali to bi ipak bilo malo pojednostavljeno i mislio sam da neće privući pažnju.

Kaban: Da li je vaša namera bila ista i u „Tajnoj/ Skrivenoj buci“ (*A Bruit Secret/ With a Hidden Noise*, 1916), klupku kanapa fiksiranom između dve mesingane ploče, spojene s četiri dugačka šrafa?

Dišan: Naslov je došao kasnije. Uradio sam tri redimejda, oko Uskrsa 1926 (*sic*, 1916), i onda ih izgubio. Jedan je ostao kod Arensberga, koji je ubacio nešto unutra, pošto je odvrnuo dve ploče, tako da pravi buku, i onda ih ponovo zašrafio... Nikada nisam saznao šta je to. Ta buka je za mene ostala tajna.

Kaban: Taj prvi zajednički redimejd pojavio se sa ugraviranim natpisima, koji su izgledali namereno nerazumljivi.

Dišan: Nisu uopšte nerazumljivi; bile su to francuske i engleske reči, samo bez nekih slova. Kao reči na tablama s kojih su otpala neka slova...

Kaban: U najmanju ruku je nerazumljivo kada čitamo: P. G. EGIDES DÉBARRASSE — LE. D.ESERT. F. URNIS. ENT — AS HOW. V.R. COR. ESPONDS...

Dišan: Zabavno ih je rekonstruisati, to je sasvim lako.

Kaban: U aprilu 1916. učestvovali ste na izložbi u Njujorku, nazvanoj „Četiri musketara“⁵; ostala trojica bili su Kroti, Metsenže i Glez. Takođe ste jedan od osnivača Društva nezavisnih umetnika (The Society of Independent Artists) i na prvoj izložbi (10. april – 6. maj 1917) predstavljate emajlirani keramički pisoar, pod nazivom „Fontana“, potpisan sa „R. Mutt“⁶, koji je odbijen.

⁴ „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 kad prevodimo uvek prvo pokušavamo da dođemo do nečeg smislenog; tome ovde treba odoleti. Ako nekoga to povuče, neka slobodno pošalje srećnija rešenja!

⁵ Montross Gallery, 4–22. IV 1916. „Četiri musketara“ je fraza iz jednog novinskog osvrtu.

⁶ Izgovara se „Mat“; *mutt*, budala, zvekan, itd.; takođe, pas mešanac, avlijaner. U razgovoru sa Švarcom Dišan je detaljno objasnio kako je to ime modifikacija naziva stvarnog proizvođača pisaora, J. L. Mott Iron Works, iz Njujorka, koje je promenio prema tada popularnom stripu „Mutt and Jeff“. „I dodao sam Richard“, objašnjava dalje Dišan, što u francuskom žargonu inače označava vreću za novac (*izgorava se 'rišar'*): „To nije loše ime za jedan *pissotière* (pisoar). Razumete? Suprotno od sirotinje. Ali čak ni toliko, nego samo R. MUTT.“ Arturo Schwarz, *The Complete Works of Marcel Duchamp*, 1969, str. 466; navedeno u William S. Camfield, „Marcel Duchamp's Fountain: Its History and Aesthetics in the Context of 1917“ (1987, esej koji se posebno preporučuje), *Marcel Duchamp: Artist of the Century*, eds. Rudolf Kuenzli and Francis M. Naumann, MIT Press, Cambridge, Mass., 1990 (1996), str. 64–94.

Dišan: Ne, nije odbijen. Kao Nezavisni nismo mogli da odbijemo neko delo.⁷

Kaban: Recimo da nije bio prihvaćen.

Dišan: Bio je prosto izbrisan. Bio sam u žiriju, ali ništa me nisu pitali, jer ostali članovi nisu znali da sam to ja poslao; prijavio sam ime „Mutt“, da bih izbegao svaku ličnu vezu. „Fontana“ je jednostavno sklonjena iza neke pregrade i za vreme izložbe nisam znao gde se nalazi. Nisam mogao da kažem da sam ja taj koji je to poslao, ali mislim da su organizatori to saznali preko glasina. Niko se nije usudio da priča o tome. Posvađao sam se s njima i povukao iz organizacije. Posle izložbe, našli smo „Fontanu“ iza pregrade i ona je opet bila kod mene!

Kaban: Bila je to manje-više ista avantura koju ste imali s Nezavisnima u Parizu 1912.

Dišan: Baš tako. Nisam mogao da uradim ništa što bi bilo odmah prihvaćeno, ali to mi nije bilo važno.

Kaban: To kažete sada, ali u ono vreme...?

Dišan: Ne, ne, naprotiv. Ipak, bilo je prilično provokativno.

Kaban: Pošto ste, dakle, tražili skandal, da li ste bili zadovoljni?

Dišan: To je u stvari bio uspeh. U tom pogledu.

Kaban: U suštini, bili biste razočarani da je „Fontana“ bila prihvaćena.

Dišan: Skoro. Ovako, bio sam očaran. A onda, u suštini, jedva da sam imao tradicionalno ponašanje slikara, koji predstavlja svoju sliku, koji želi da bude prihvaćena i onda hvaljena od kritičara. Nije bilo nikakvih kritika. Nije bilo kritika jer se pisoar nije ni pojavio u katalogu.

Kaban: Arensberg ga je ipak kupio...

Dišan: Da, i onda ga izgubio. Napravili smo kopiju u prirodnoj veličini i ona se nalazi kod Švarca (Arturo Schwarz, Milano).

Kaban: Kada ste prvi put čuli za dadu?

Dišan: U Carinoj knjizi *Prva nebeska avantura g. Aspirina*.⁸ Mislim da nam je to poslao, meni ili Pikabiji, dosta rano, 1917. ili krajem 1916. To nas je zainteresovalo, ali nisam znao šta je dada, nisam ni znao za tu reč. Kada je Pikabija otišao u Francusku, iz njegovih pisama sam saznao šta je to, ali to je bila jedina razmena u to vreme. Cara je tada u Cirihi pokazao Pikabiji neke stvari, pre nego što se ovaj vratio u Sjedinjene Države... Pikabijina priča je veoma komplikovana, u pogledu putovanja. U Sjedinjene Države je došao krajem 1915, nije ostao duže od tri ili četiri meseca i vratio se u Španiju, u Barselonu, gde je osnovao časopis *391*. A sa dadaističkom grupom iz Ciriha stupio je u kontakt 1918, kada je bio u Lozani.

Kaban: Ali on se u međuvremenu vratio u Sjedinjene Države?

⁷ Organizatori izložbe Društva nezavisnih umetnika, u nastojanju da afirmišu istinski demokratski i antielitistički duh, objavili su da „nema žirija i nagrada“ i da će biti prihvaćeno delo *svakog* umetnika koji plati godišnju članarinu od pet dolara i još dolar za učešće na izložbi. To je bila *jedina* propozicija. Dišan je, kao R. Mutt, poslao šest dolara – i pisoar. Videti i odbranu koju su Dišanovi prijatelji objavili u *The Blind Man*, br. 2, Njujork, maj 1917, „The Richard Mutt Case“ (nepotpisana Beatrice Wood), „Fontana: eksponat odbijen kod 'Nezavisnih'“ (fotografija, Alfred Stieglitz), „Buddha of the Bathroom“ (Louise Norton), „For Richard Mutt“ (Charles Demuth), str. 4–6. To je možda najdragoceniiji dokument o ranim odjecima redimejda, njihovom podsticajnom, katalitičkom dejstvu među prijemčivijim dušama, koji čini izlišnim dobar deo literature koja se kasnije nagomilala o tome. Iz nepotpisanog uvoda, koji je sročila Beatris Vud, najverovatnije u saradnji ili makar u dosluhu s Dišanom: „To da li g. Mat jeste ili nije napravio *Fontanu* svojim rukama nema nikakav značaj. On ju je IZABRAO (*velikim slovima*). Uzeo je običan, svakodnevni predmet i postavio ga tako da je njegova korisna beznačajnost nestala pod novim naslovom i uglom gledanja – stvorio je novu ideju za taj predmet.“ To naglašavanje „izbora“, međutim, u daljem prenošenju, postalo je ono što kod Dišana nikada nije bilo: puki izbor, bez drugih intervencija, iako je svaka od tih novih *činjenica* bila manje ili više oblikovana, dopisana, posebno postavljena, itd. To pojednostavljivanje se i dalje uporno prenosi, ne samo u rutinskim sažecima već i u akademskoj literaturi. Ali naravno, da je to tako, to bi bila igra koja dosadi posle svega par koraka, ako nekog uopšte uspe da privuče kao ideja.

⁸ Tristan Tzara, *La Première aventure céleste de Monsieur Antipyrine*, Zürich, Collection Dada, 1916.

Dišan: Da, 1917. Tamo je objavio dva-tri broja 391.

Kaban: Koji su bili prve manifestacije duha dade u Americi.

Dišan: Apsolutno. To je bilo veoma agresivno.

Kaban: U kom smislu agresivno?

Dišan: Kao antiugetnost. Uglavnom je bila reč o preispitivanju ponašanja umetnika, kako su ga ljudi shvatali. O apsurdnu tehniku, svega tradicionalnog...

Kaban: To vam je dalo ideju da i sami, uz pomoć Arensberga i Rošea, objavite dva mala časopisa, *The Blind Man* i *Rongwrong*.

Dišan: Ali znate, to uopšte nismo uradili nakon što smo videli dadaističke stvari; naprotiv, to je bilo u vreme izložbe Nezavisnih, na kojoj je, između ostalog, izlagao i Pikabija.

Kaban: Ali opet je bilo u duhu dade.

Dišan: Bilo je paralelno, ako hoćete, ali bez direktnog uticaja. To nije bila dada, ali je bilo u tom duhu, a da opet nije bilo u ciriškom duhu, iako je Pikabija radio neke stvari u Cirihi. Čak ni u tipografiji nismo bili naročito inventivni. U *The Blind Man* se uglavnom radilo o odbrani „Fontane-pisoara“, objavili smo dva broja, a međuvremenu je izašao i taj mali bilten *Rongwrong*, koji je bio potpuno drugačiji. U njemu nije bilo ničeg, ničeg, i to je bilo iznenađujuće. Bilo je nekih malih stvari, radova nekog američkog humoriste koji je crtao lule, izume kao što je sačmarica sa savijenom cevi, za pucanje iza čoška. Ništa posebno, samo stvari koje se ne mogu opisati; o njima možete govoriti samo ako ih možete videti, a sad nemam nijedan primerak, nikada ih nisam čuvao. Znam da ima nekoliko primeraka u nekim zbirkama širom sveta. Kasnije, u martu 1919, Men Rej je objavio još jedan časopis, koji takođe nije dugo trajao, *TNT*, „Eksplozivni časopis“; uradio ga je s vajarom Adolfom Volfom (Wolff), koji je bio zatvoren kao anarhista.

Kaban: Ti časopisi su ipak postigli nešto: „Fontana“ je postala poznata isto koliko i „Akt koji silazi niz stepenice“.

Dišan: To je tačno.

Kaban: Izgleda da ta slava nije imala nikakve komercijalne posledice po vas?

Dišan: Ne, nikada!

Kaban: Da li ste to želeli?

Dišan: Nisam to ni želeo, ni tražio, jer nije bilo govora o prodaji takvih stvari. Radio sam na svom „Staklu“, koje se nije moglo prodati dok se ne završi, a kako je to trajalo od 1915. do 1923, znate... Ponekad sam prodavao slike koje sam doneo iz Pariza, Arensberg ih je kupovao jednu za drugom... Od Torija je kupio i „Akt koji silazi stepenice“.

Kaban: Da li ste znali koliko je platio za to?

Dišan: Ne, nije me zanimalo. Nikada nisam znao cenu; to je kao „Tajna buka“; ovde je tajna bila cena! Sigurno je mnogo platio, zbog publiciteta koji nas je pratio, ali sav taj novac je prošao mimo mene.

Kaban: Davali ste časove francuskog da biste zaradili za život...

Dišan: U jednom periodu davao sam ih mnogo; nije bilo unosno, ali moglo se živeti od dva dolara na sat. Ljudi kod kojih sam išao bili su ljubazni, vodili su me u pozorište, ponekad na ručak... Bio sam učitelj francuskog! Kao Laforg.

Kaban: Verujem da je takvo ponašanje za Amerikance bilo veoma zapanjujuće.

Dišan: Da, zato što su i tada bili materijalisti, u velikoj meri, iako ne kao danas. Ali za jednu grupu ljudi, uglavnom prijatelje, to nije bilo neobično. Nisam bio od onih slikara koji se prodaju i imaju izložbe svake dve godine. Ipak, bila je ta izložba sa Krotijem, Glezom i Metsenžeom, koju ste spomenuli. Bilo je to 1916, u galeriji „Montros“. Glez je bio prilično naivan, očekivao je da će na Brodveju pronaći kauboje! Ostao je tamo godinu i po dana. U to vreme, u Njujorku

nije postojalo umetničko tržište, kao danas, slike se nisu prodavale tek tako. Trgovaca je bilo malo, tri-četiri, i to je bilo to. To nije bilo ni blizu današnje grozničave atmosfere.

Kaban: Stiče se utisak da ste u isto vreme bili deo određenog pomodnog života i izvan njega.

Dišan: Da, to je tačno. Ali „pomodno“ je preterivanje, to su pre bili saloni, ako hoćete, književni saloni. Nije ih bilo mnogo, ali tu ste mogli upoznati zanimljive osobe, kao što je Ketrin Drejer (Katherine Sophie Dreier), s kojom sam osnovao *Société Anonyme* (1920–1940). Upoznao sam je 1917, pomagala je u organizaciji izložbe Nezavisnih; mislim da je i ona bila u žiriju. Bila je Nemica, ili makar nemačkog porekla, i to joj je zadavalo neke probleme.

Kaban: Da li je to bilo kada su Sjedinjene Države ušle u rat?

Dišan: Tako je, to je bilo 1917. Kupila je neke moje stvari, ali uglavnom su je zanimala dela umetnika nemačkog porekla, a posle rata, kada je otišla u Evropu da bi sakupila zbirku *Société Anonyme*, najviše je kupovala dela nemačkih ekspresionista. Sve one koji su danas poznati, a za koje tada uopšte nismo znali. Ona je i osnovala *Société Anonyme*, čiji smo potpredsednici bili Men Rej i ja, i koje je sakupilo važnu zbirku moderne umetnosti, ne baš lepu, ali reprezentativnu. Tu su bili i Kandinski, Arhipenko, sve skupa, nas četvoro ili petoro.

Kaban: Nije bilo Pikabije?

Dišan: Ne, on je izlagao, ali nije bio deo Društva.

Kaban: Da li je ideja o *Société Anonyme* bila vaša?

Dišan: Ne, naziv je dao Men Rej.⁹ Namera je bila da se formira stalna umetnička zbirka, koja bi se kasnije zaveštala nekom muzeju. Do 1939. priređene su osamdeset četiri izložbe, zatim konferencije, publikacije...

Kaban: Šta je bilo s tom zbirkom?

Dišan: Za vreme rata prebačena je u Umetničku galeriju Univerziteta Jejl (Yale University Art Gallery).

Kaban: Ta ideja o sakupljanju umetničkih dela u nekom muzeju nije bila baš dišanovska. Da li ste imali osećaj da protivrečite sebi?

Dišan: Radio sam to iz prijateljstva, to nisu bile moje lične ideje. Činjenica da sam pristao da budem član žirija koji je odlučivao koja će dela biti izabrana uopšte nije uključivala moje mišljenje o tom pitanju. A onda, bilo je dobro pomoći da se ti umetnici negde vide. To je bilo drugarstvo, više nego bilo šta drugo, nisam tome pridavao drugi značaj. U osnovi, nikada to nije bio neki muzej. Bilo je skupo, preskupo, imati privatni muzej, tako da je rešenje bilo da se sve ustupi Univerzitetu Jejl. Ketrin Drejer je godinama putovala u Evropu. S vremena na vreme, kupila bi nešto i donela to nazad. Ali bila je žrtva krize iz 1929, tako da nije više imala novca za kupovinu slika. Posebno što su i one tada postale još skuplje.

Kaban: Kako ste živeli u Njujorku?

Dišan: Znate, u stvari ne znamo kako živimo. Nisam imao mnogo veće „mesečne prihode“ od drugih; bio je to zaista boemski život, pomalo pozlaćen, luksuzan, ako hoćete, ali to je i dalje bio boemski život. Često nismo imali ni prebijene pare, ali to nije bilo važno. Treba reći i da je u to vreme u Americi bilo mnogo lakše nego danas, bilo je mnogo više drugarstva, a nismo imali ni velike troškove, stanovali smo na vrlo jeftinim mestima. Znate, ne mogu ni da pričam o tome, jer me sve to nije pogađalo do te mere da bih rekao, „Bio sam nesrećan, živio sam kao pas“. Ne, uopšte nije bilo tako.

Kaban: Više ste bili „na margini“ u Parizu, pre rata, nego u Njujorku, gde ste ipak bili stranac.

⁹ Men Rej, koji tada još nije dovoljno vladao francuskim, mislio je da takav naziv znači „Društvo anonimnih“, da u tome ima nečeg tajanstvenog; zapravo je bila reč u uobičajenom francuskom nazivu za akcionarska društva.

Dišan: U Njujorku, naime, nisam bio „na margini“ upravo zbog „Akta koji silazi niz stepenice“. Kada bi me predstavljali, uvek sam bio gospodin koji je naslikao „Akt koji silazi niz stepenice“ i ljudi su odmah znali s kim razgovaraju. U Parizu nisam poznavao nikog. Delonea sam jedva znao – ili ni toliko, upoznao sam ga tek posle rata. Godine 1912, išao sam do Braka, jednom ili dvaput; tako sam video i Pikasa, ali između nas nije bilo nikakve razmene mišljenja. Tako da sam, očigledno, ostao veoma udaljen: bio sam bibliotekar iz Sen-Ženevjeva, a i atelje mi je bio u ulici Sen-Ipolit, koji nije ni bio atelje već dobro osvetljen stan na šestom spratu, i već sam radio na svom „Staklu“, za šta sam znao da će potrajati. Nisam imao nameru da javno izlažem i da se bavim slikarskim poslom, da živim kao slikar.

Kaban: Ipak, lakše ste prihvatili život umetnika u Njujorku nego u Parizu.

Dišan: Bio sam smatran za umetnika i prihvatio sam to; znalo se da radim na „Staklu“, nisam to krio, ljudi su dolazili kod mene da me vide.

Kaban: Godine 1918. otišli ste u Buenos Ajres.

Dišan: Da, otišao sam u neutralnu zemlju. Razumete, Amerika je od 1917. bila u ratu, a ja sam napustio Francusku, u suštini, zbog manjka militarizma. Zbog manjka patriotizma, ako hoćete.

Kaban: I tako ste zaglavili u još gorem patriotizmu!

Dišan: Zaglavio sam se u američkom patriotizmu, što je naravno bilo još gore, ali pre nego što sam napustio Sjedinjene Države, morao sam da tražim dozvolu, zato što sam i tamo bio regrut. Postojale su kategorije, A, B, C, D, E, F, a F su bili stranci, koji su se pozivali samo u krajnjoj nuždi. Bio sam F, i zato sam tražio dozvolu da odem u Buenos Ajres; dobio sam je na šest meseci, štaviše, veoma ljubazno, i otišao sam u junu-julu 1918, da bih konačno pronašao jednu neutralnu zemlju, Argentinu.

Kaban: Sa sobom ste nosili ono što ste nazvali „skulpture za putovanje“ (*Sculptures de voyage*)...

Dišan: Da, skulpture za putovanje su u osnovi bile dve stvari. To su malo „Staklo“, koje se sada nalazi u Muzeju moderne umetnosti u Njujorku, koje je polomljeno i koje se zove „Gledati na jedno oko, izbliza, nepun sat“ (*A regarder d'un oeil, de près, pendant presque une heure*) – ta rečenica je dodata da bi se sve malo zakomplikovalo u književnom pogledu – a onda i neki gumeni predmeti.

Kaban: To su u stvari bili komadi gume različitih veličina i boja, okačeni o plafon...

Dišan: To je, naravno, zauzimalo celu sobu. Obično su to bili komadi kapa za kupanje, gumenih, koje sam sekao na trake i lepio, bez nekog posebnog oblika. Na kraju svakog komada nalazio se kanap kojim je bio vezan za četiri ugla sobe; stoga, kada biste ušli u prostoriju, niste mogli da se krećete po njoj, jer su vas niti u tome sprečavale. Mogli ste da menjate dužinu niti, oblik je bio *ad libitum*, to me je zanimalo. Ta igra je trajala tri-četiri godine, ali guma se isušila i nestala.

Kaban: Pre odlaska u Buenos Ajres, naslikali ste platno za Ketrin Drejer, prvo posle pet godina, pod naslovom *Tu m'*. To će biti vaša poslednja slika. U jednoj belešci iz „Zelene kutije“ kažete da vas je mnogo zaokupljao problem senki...

Dišan: Na toj slici izveo sam projektovanu senku točka bicikla, projektovanu senku vešalice za šešire, preko toga, a zatim i projektovanu senku vadičepa. Našao sam neku vrstu fenjera, koji je prilično lako pravio senke i onda sam projektovao senku koju bih nacrtao rukom na platnu. Takođe sam, tačno u sredini, naslikao ruku kao putokaz, a tu je i potpis momka koji je uradio sliku.¹⁰

¹⁰ Dišan se potpisao kao „A. Klang“.

Bio je to na neki način sažetak onoga što sam radio ranije, pošto naslov nema nikakvog smisla.

Posle „Tu m’“ možete staviti glagol koji želite, pod uslovom da počinje samoglasnikom.¹¹

Kaban: Da li ste Arensbergu prodali „Veliko staklo“, pre nego što ste ga završili, da biste zaradili nešto za život?

Dišan: Nisam ga prodao, ako ćemo tako, zato što od Arensberga nikada nisam dobio nikakve pare.

Plaćao mi je stanarinu dve godine. On ga je prodao Ketrin Drejer.

Kaban: Ali pripadalo je njemu?

Dišan: Da. Podrazumevalo se da pripada njemu, a da će mi on plaćati mesečnu stanarinu. Mislim da ga je prodao za 2.000 dolara, što nije bilo mnogo u to vreme – ili sada – pre svega zbog toga što nije bilo završeno. I dalje sam mnogo radio na njemu, sve do 1923.

Kaban: Svaki put kad mi pričate o prodaji nekog svog dela, imam utisak kako nikada niste takli ni dolar!

Dišan: Nikada nisam takao taj novac, gde god da je kružio...

Kaban: Kako ste živeli?

Dišan: Nemam pojma. Davao sam časove francuskog, prodao sam još nekoliko slika, jednu za drugom, „Sonatu“ na primer...

Kaban: Stare slike?

Dišan: Stare slike. Čak sam sredio da mi iz Pariza pošalju drugo „Staklo“, „Polukružno staklo“ (*Glissière contenant un moulin eau en métaux voisins*, 1915), koje sam takođe prodao Arensbergu.

Kaban: U osnovi, u životu vas je održavala vaša prošlost?

Dišan: Srećom. U to vreme mi je uspevalo da zaradim koju paru. Kada smo mladi, ne znamo kako uspevamo da preživimo. Nisam imao ženu, decu, nikakav „prtljag“, razumete.¹² Ljudi me uvek pitaju od čega sam živio, ali vi ne znate, jednostavno idete dalje. Život ionako prolazi. Neki ljudi su mi pomagali. Nikada se nisam mnogo zaduživao, osim sporadično, za neke male svote.

Kaban: Treba primetiti da se u to vreme umetnici nisu snebivali da budu izdržavani.

Dišan: Dobro je poznato da postoje ljudi koji imaju novca, koji su opet svesni da postoje neki drugi ljudi, zvani umetnici ili čak zanatlije, koji ne mogu da zarade za život. I onda su pomagali. Ta podrška bila je vrlina za bogate. To je monarhistički koncept – tako se radilo u svim periodima pre demokratije – zaštititi umetnike, zaštititi umetnosti, itd.

Kaban: U Buenos Ajresu ste živeli devet meseci i u tom periodu ste saznali za smrt Dišana-Vijona i Apoliner.

Dišan: Apoliner je umro u novembru 1918, a Remon, moj brat, mislim, nešto ranije, u julu 1918 (*sic*, 7. oktobar 1918). Od tog trenutka sam počeo da razmišljam o povratku u Francusku. Gledao sam kako da nađem neki brod, itd. Smrt mog brata me je teško pogodila. Znao sam da je ozbiljno bolestan, ali nikada ne znaš koliko. To se zvalo trovanje krvi, trajalo je dve godine,

¹¹ „Tu m’“ = „Ti me...“ U literaturi o Dišanu, to „Tu m’“ se obično tumači kao „tu m’emmerde“, „ti me gnjaviš“ (samo sa skatološkim prizvukom, „sereš“) ili „tu m’ennuies“, „dosađuješ mi“, „nerviraš me“.

¹² Dišan je imao kćerku, ali ne i obaveza oko nje. Godine 1918, u Parizu, u slučajnom susretu sa svojom prvom „ozbiljnom“ ljubavi, Žanom Ser (Jeanne Serre, verovatno model za njegovu sliku „Žbun“, *Le Buisson*, 1910–1911), saznao je da je devojčica koju je ova vodila za ruku njegova kćerka: Ivon, rođena 6. II 1911, kasnije slikarka, poznata pod imenom Jo Savi (Yvonne Yo Savy, 1911–2003). Žana je bila svesna kome se obraća, u susretu koji je inače protekao prilično srdačno; nije očekivala ništa od Marsela, tada je bila u braku, kćerka je bila prihvaćena od njenog muža, dalje o tome nisu pričali. U poznim godinama, tačnije, tek 1966, Dišan i Jo su se donekle zbližili. Calvin Tomkins posvećuje tome nekoliko dirljivih stranica u svojoj biografiji, dobro potkrepljenih još nekim detaljima (Tomkins, str. 220, 439–441, videti bibliografiju). Alis Goldfarb Markiz daje svedeniju i utoliko oporiju sliku njihovog odnosa ili neodnosa, ali uglavnom podudarnu s onim što se može naći kod Tomkinsa (Marquis, str. 58–59, 279–280).

išlo je od apscesa do apscesa, i završilo se uremijom. Ali nisam znao ništa o detaljima. On je bio u Kanu, bio je rat, i nismo se mnogo dopisivali. I tako sam se 1918. vratio u Francusku.

Kaban: Ne, vratili ste se u julu 1919.

Dišan: Da, tako je, vratio sam se mnogo kasnije.

Kaban: Ali pre nego što ste se vratili, saznali ste za brak vaše sestre Suzan i Žana Krotija, i poslali im ono što ste nazvali „Nesrećnim redimejdom“ (*Le ready-made malheureux de Marcel*).

Dišan: Da, to je udžbenik iz geometrije koji je okačen o žice visio na njegovom balkonu u ulici Kondamin (u Parizu); vetar je zagledao knjigu, sam birao probleme, listao i cepao strane. Suzan je od nje napravila malu sliku, „Marselov Nesrećni redimejd“ (1920). To je sve što je ostalo od nje, budući da ju je vetar potrgao. Zabavljalo me je da u redimejde uvedem ideju o srećnom i nesrećnom, a tu su onda bili i kiša, vetar, raskupusani listovi, bila je to zanimljiva ideja...

Kaban: U svakom slučaju, veoma simbolično za jedan brak.

Dišan: Na to nisam ni pomislio.

Kaban: Sigurno ste otkrili da se Pariz mnogo promenio?

Dišan: Vrlo teško, vrlo smešno, vrlo čudno. Došao sam preko Engleske – ne sećam da li sam sestru zatekao u Londonu – u svakom slučaju, vratio sam se u Pariz. Imao sam Pikabijinu adresu u ulici Emila Ožea, na Monmartru ili u XVII arondismanu, i to je bilo prvo što sam potražio. Nisam mogao da je pronađem, bilo je vruće, osećao sam se zaista jadno, ulice su bile skoro puste, silno sam se namučio dok sam pronašao Pikabiju u toj ulici Emila Ožea. Znao sam da je stanovao na aveniji Šarla Flokea, u onim kućama na Marsovim poljima, koje su tada bile nove.

Kaban: Koga ste prvo videli kada ste se vratili u Pariz?

Dišan: Sve je, skoro isključivo, išlo preko Pikabije, koji je imao književni salon, u kojem ga je posećivala skoro cela Koktoova banda, itd. Tamo ste mogli sresti svakog. Došao je i Cara, malo posle mene, mislim, nisam siguran (januar 1920)... Tu su bili i Ribmon-Desenj (Georges Ribemont-Dessaignes), Pjer de Maso (Pierre de Massot), Žak Rigo (Jacques Rigaut), itd. Rigo je bio veoma simpatičan, bio je čovek tako slobodnog duha. Bio je dada, ako hoćete. U to vreme upoznao sam i Aragona, na bulevarima, u Pasažu Opere.

Kaban: Rigo je za vas predstavljalo mlađu, posleratnu generaciju. Bio vam je veoma blizak, po ponašanju, po mentalnom sklopu...

Dišan: Među nama je vladala velika simpatija. Rigo nije imao Bretonovu strogost, tu želju da sve sklopi u formule i teorije. S njim je bilo mnogo vedrije nego s ostalima, koji su u svom destruktivnom poduhvatu bili veoma sistematični.

Kaban: Šta ste predstavljali za mlade ljude tog vremena?

Dišan: Eh, ne znam. Bio sam deset godina stariji, to je veoma važno. Dakle, kako sam bio deset godina stariji od njih, a Pikabija dvanaest ili trinaest¹³, mi smo bili stari ljudi. Ipak, u očima mlađih ljudi i dalje smo predstavljali revolucionarni element. To smo bili još među kubistima, 1912–1913, koji na nas nisu gledali s mnogo odobravanja. Kroz to smo, Pikabija i ja, prošli, a da nas nisu pregazili, s određenom slobodom. Siguran sam da je to ono što im se svidelo; našli su da predstavljamo duh koji su i sami hteli da predstavljaju, i to ih je privuklo.

Kaban: Sigurno ste sa sobom nosili i dašak avanture, što ih je moralo dotaći. Vaša njujorška avantura.

¹³ Pikabija, rođen 1879, bio je čak 15-20 godina stariji od Care, Bretona, Elijara, Aragona, Supoa, Desnosa, rođenih 1895–1900.

Dišan: Da, očigledno, uradili smo nešto malo drugačije od ostalih slikara, s praktičnog stanovišta, u pogledu baratanja rečima, itd. Zato je odmah došlo do razmene i korespondencije, do prijateljstva.

Kaban: A onda je i skandal s vašom „Mona Lizom“ (*L.H.O.O.Q.*) odredio vrlo jasan ton pobune...

Dišan: To je bilo 1919...

Kaban: Neposredno pred vaš povratak u Sjedinjene Države...

Dišan: ... u oktobru 1919. Ali šta sam uradio s „Mona Lizom“? Ništa. Nacrtao sam joj brkove i bradicu, to je sve. Nisam je nigde pokazao.

Kaban: Vaši prijatelji nisu znali za nju?

Dišan: Verovatno ju je tada video Breton. Tri ili četiri stvari koje sam uradio, ne više, doneo sam kod Pikabije, i tamo ih je video.

Kaban: Mislim da je „Mona Liza“ bila kod Pikabije. Reprodukovao ju je u *391*, u martu 1920 (br. 12).

Dišan: Nije bilo baš tako. Doneo sam svoju „Mona Lizu“ da bih je spakovao u kofer, a Pikabija je iskoristio priliku da je pre toga objavi u *391*; sam ju je reprodukovao, tako što joj je nacrtao brkove, ali je zaboravio bradicu. U tome je razlika. Pikabijina „Mona Liza“ se često reprodukuje kao moja. Nazvao ju je: „Dadaistička slika Marsela Dišana“ (*Tableau Dada par Marcel Duchamp*). Drugi put je uradio korice za *391* sa Karpentjeovim portretom (bokser Georges Carpentier); bio je pljunuti ja, to je bilo zabavno. Bio je to kompozitni portret Karpentjea i mene (*391*, br. 19, oktobar 1924).

Kaban: Da li slova *L.H.O.O.Q.* imaju neko drugo značenje osim čistog humora?

Dišan: Ne, jedini smisao imaju kada se pročitaju fonetski.

Kaban: To je bila samo fonetska igra?

Dišan: Upravo tako. Najzad, zaista volim tu vrstu igre, zato što mislim da se tako može postići mnogo toga. Ako se samo pročitaju slova na francuskom ili čak na bilo kom jeziku, dolazi se do zapanjujućih stvari. Čitanje slova zna bude vrlo smešno.¹⁴ Isto je i sa „Zenkovim čekom“ (*Tzanck Check*, decembar 1919, „ček“ za zubara, dr Danijela Zenka). Pitao sam koliko dugujem i onda svaki detalj čeka nacrtao rukom; dugo sam radio mala slova, da bi sve izgledalo kao odštampano – nije to bio mali ček (115 dolara). I taj ček sam otkupio, posle dvadeset godina, za mnogo veći iznos nego što je na njemu pisalo! Posle sam ga dao Mati (slikar Roberto Matta), osim ako mu ga nisam prodao. Ne sećam se više. Novac mi je uvek izmicao!

Kaban: I tako ste se krajem 1919. ili početkom 1920. vratili u Njujork, sa „Mona Lizom“ i ampulom „pariskog vazduha“ (*Air de Paris*, 1919).

Dišan: Da, to je bilo zanimljivo. Bila je to staklena ampula, od nekoliko centimetara. Na etiketi je bilo odštampano „Fiziološki rastvor“. Doneo sam je za Arensberga, kao suvenir iz Pariza.

Kaban: U to vreme radite „stvar“, kako sami kažete, potpuno novu za vas, uređaj – ovog puta pravi – koji se zove „Precizna optika“ (*Rotative demisphère, Optiques de précision*, 1920).

Dišan: To je zapravo bila jedna od prvih „stvari“ koje sam uradio kada sam stigao u Njujork. Serija od pet staklenih ploča, na kojima su bile nacrtane bele i crne linije koje se rotiraju na metalnoj osi; svaka ploča je bila veća od sledeće, i kada se posmatra sa određene tačke, sve to se uklapa i čini jedinstven dizajn. Kada je motor radio, linije su izgledale kao neprekidni beli i crni krugovi, veoma nestalni, kao što možete zamisliti. Sa Menom Rejom sam radio na motoru u prizemlju stana koji sam imao u Zapadnoj 73. ulici. Umalo se nismo ozbiljno povredili. Imali smo neki idiotski motor, koji je naglo ubrzao – nije se mogao kontrolisati – i razbio jednu staklenu ploču, koja se razletela u komade. Morali smo da krenemo ispočetka. Četiri godine

¹⁴ U ovom slučaju, na francuskom, to zvuči kao „elle a chaud au cul“, „ona ima vruće dupence“ ili „vatru u dupetu“.

kasnije (1924), uradio je istu stvar za Žaka Dusea (Jacques Doucet), hemisferu sa spiralama, koja je polazila od iste ideje. U to vreme radio sam čak i neka optička istraživanja, koja su nestala; crne i bele linije – ne znam šta su tačno trebalo da predstavljaju. Ne mogu to da vam objasnim. Ne sećam se više. Uradio sam samo crteže, koji su nestali.

Kaban: Od antiimetrika postali ste protoinženjer.

Dišan: Da, inženjer... i to petparački!

Kaban: Recimo „tehničar“.

Dišan: Sve što sam uradio kao inženjer bilo je sa motorima koje sam kupio. Zaokupljala me je ideja o kretanju. A onda, i dalje sam dovršavao „Staklo“. Odneo sam ga u fabriku da bi posrebrio donji desni ugao, deo u kojem se nalaze „Okulistički svedoci“ (*Les témoins oculistes*). Ti „svedoci“ su optičke mape za okuliste (oftamologe), tri vrste naslaganih krugova, koje sam kopirao. Da bi ih kopirao, morao sam da posrebrim „Staklo“, zatim da prenesem crtež i sastružem ono što nije bio deo njega. Taj posao je trajao najmanje šest meseci, jer je bio veoma pedantan i zahtevao veliku preciznost. Ukratko, bila je to precizna optika.

Kaban: Svaki put kada biste došli do nekog novog iskustva, ugrađivali biste ga u „Staklo“. Tokom osam godina, „Veliko staklo“ je predstavljalo uzastopni zbir vaših iskustava.

Dišan: Tačno, upravo tako.

Kaban: Roz (Rouz) Selavi (Rose Sélavy) se rodila 1920, mislim ...

Dišan: Hteo sam da promenim identitet i prvo što mi je palo na pamet bilo je da uzmem neko jevrejsko ime. Bio sam katolik i to bi već značilo prelazak iz jedne vere u drugu! Nisam mogao da nađem jevrejsko ime koje bi mi se svidelo ili koje bi me dovelo u iskušenje, i onda mi je odjednom sinulo: zašto ne promeniti pol? To je bilo mnogo jednostavnije! I tako sam došao do imena Roz Selavi. To je sve moglo biti u redu, lična imena se vremenom menjaju, ali Roz je bilo užasno ime 1920. Duplo „r“ potiče od slike Fransisa Pikabije, „L'oeil cacodylate“ („Kakodilinsko oko“), koja se nalazi u (baru kabarea) *Le Bœuf sur le Toit* („Bik na krovu“) – ne znam da li su je prodali. Fransis je tražio od svojih prijatelja da se potpišu na slici. Ne znam kako sam se potpisao – postoji fotografija, svako to može da vidi – ali mislim da sam napisao „Pi(cabia) Qu'habilla Rose Sélavy“. „Arrose“ podrazumeva dva „r“, to drugo „r“ me je privuklo i onda sam ga dodao. Sve to je bila igra reči.¹⁵

Kaban: U svojoj promeni pola išli ste dotle da ste se fotografisali obučeni kao žena.

Dišan: Men Rej je uradio tu fotografiju. Na izložbi nadrealizma, kod Vildenštajna 1938¹⁶, svako od nas je dobio krojačku lutku; ja sam dobio jednu žensku, kojoj sam dao svoju odeću. Bila je to Roz Selavi lično.

Kaban: Šta vam je u to vreme, 1920–1921, bilo važno?

Dišan: Ništa. Dobro, moje „Staklo“... To me je držalo do 1923, bila je to jedina stvar koja me je zanimala i već sam počinjao da žalim što ga nisam završio, ali sve je postalo tako monotono, to je više bilo prepisivanje, bez ičeg novog, kako sam se bližio kraju. I na kraju je prosto stalo. Otišao sam u Evropu 1923, a kada sam se posle tri godine vratio, „Staklo“ je bilo polomljeno, tako da...

Kaban: Zašto ste odbili da učestvujete na Salonu dade 1921 (*Salon Dada: Exposition Internationale, Galerie Montaigne, 6–30. VI 1920*)?

¹⁵ Dišan je napisao „en 6 qu'habilla rose Sélavy“, ali u oba slučaja, u drugom delu fraze, kad dođemo do imena, to fonetski zvuči kao „eros c'est la vie/ eros se la vi“, „eros je život“.

¹⁶ *Exhibition internationale du Surréalisme, Galerie des Beaux-Arts de Georges Wildenstein, Paris, 17. I – 24. II 1938.*

Dišan: Samo da bih napravio igru reči. U mom telegramu, „Peau de balle“ bilo je napisano kao „Pode bal“.¹⁷ Bio je upućen Krotiju. Najzad, šta sam mogao da im pošaljem? Nisam imao ništa naročito zanimljivo, nisam ni znao šta je to.

Kaban: Kada ste se 1920, mislim, vratili u Njujork, prvo ste uradili redimejd „Fresh Widow“, a godinu dana kasnije „Why not Sneeze (Rose Sélavy)?“ („Zašto ne kinuti?“).

Dišan: „Why not Sneeze?“ je naručila sestra Ketrin Drejer, koja je htela da ima nešto od mene. Pošto nisam hteo da slikam, u uobičajenom smislu, rekao sam joj: u redu, ali uradiću šta mi padne na pamet. U mali kavez za ptice stavio sam mermerne kocke u obliku kocki šećera, termometar i sipinu kost, sve ofarbano u belo, i prodao joj to za 300 dolara. Zaradio sam na tome! Jadna žena to nije mogla da prihvati, bilo joj je duboko odbojno; prodala ga je svojoj sestri, Ketrin, ali i njoj je to ubrzo dozlogrdilo. Prodala ga je po istoj ceni Arensbergu. Time hoću da vam kažem kako se to nikome nije zaista svidelo. Ipak, bio sam veoma zadovoljan što sam to uradio; morao sam da isečem te kockice šećera od mermera; cela operacija nije bila baš redimejd, osim kaveza. Što se tiče „Fresh Widow“...

Kaban: Što je opet igra reči: *Fresh*, sveža – *Widow*, udovica – *French*, francuski – *Window*, prozor ...

Dišan: Da, „Fresh Widow“ bi na francuskom bila „veuve délurée“ (drčna udovica).

Kaban: Vesela udovica!

Dišan: Ako vam se tako sviđa. Privuklo me je to poređenje. „French Window“ je naravno francuski prozor. Naručio sam prozor kod jednog stolara u Njujorku, okna su bila presvučena crnom kožom, i trebalo ih je svakog jutra laštiti kao par cipela, da bi sijala kao prava okna. Sve te stvari su bile u istom duhu.

Kaban: Rober Lebel je rekao da ste u to vreme dostigli „vrhunac neestetškog, beskorisnog i bezrazložnog“.¹⁸

Dišan: U svakom slučaju, to je veoma lepa formulacija. To je napisao u svojoj knjizi? E, to je zaista dobro, čestitam mu! Znate, ne pamtimo dobro mnoge stvari.

Kaban: Ne i vi. Imate fantastično pamćenje.

Dišan: Sećanje na davnu prošlost po pravilu je prilično tačno.

Kaban: Godine 1921. vratili ste se u Pariz, na osam meseci, do 1922...

Dišan: Nisam mogao da ostanem u Njujorku duže od šest meseci odjednom, zato što sam imao turističku vizu ili tako nešto. I onda se posle šest meseci mora tražiti produženje. Meni je više odgovaralo da odem i da se posle vratim. U julu 1921. u Pariz je došao i Men Rej; stanovao sam u ulici Kondamin i njega sam smestio u jedan susedni sobičak. Imao je briljantan debi, posle susreta s Puareom (Paul Poiret), modnim kreatorom, koji je bio očaran njime. On mu je omogućio da fotografiše modele, manekenke, tako da je Men Rej odmah počeo da zarađuje pomalo sa svojim fotografijama.

Kaban: U oktobru 1922. Breton je objavio članak o vama, u časopisu *Littérature*, veoma pohvalan, koji je imao veliki uticaj...¹⁹

Dišan: Da. U to vreme među nama je postajalo pravo razumevanje. Bio je veoma prijatan i kao prijatelj. Njegova reč je imala ogromnu težinu u književnim krugovima, i zaista je neobično koliko je isprednjačio u odnosu na jednog Aragona, na jednog Elijara, koji su bili samo njegovi zamenici. Ne sećam se gde smo se upoznali, bilo je toliko mnogo kafea u našim životima, ne

¹⁷ Izgovara se isto i doslovno znači „ništa od toga“ ili „nema šanse“, samo u žargonu koji aludira na testise, recimo, na „gola jaja“.

¹⁸ Robert Lebel, *Sur Marcel Duchamp*, 1959, op. cit., 1959, str. 47.

¹⁹ André Breton, „Marcel Duchamp“, *Littérature*, no. 5, Nouvelle Série, 1. X 1922, str. 7–10; ponovo objavljeno u zbirci *Les Pas perdus*, NRF, Paris, 1924.

sećam se u kojem smo se sreli. Između 1923. i 1926. stanovao sam u maloj sobi u Hotelu Istria, u ulici Kampanj-Premijer. Prva dva meseca imao sam atelje u ulici Fruadvo, ali tamo je bilo tako hladno... Bilo je tako gadno, da sam prešao u taj hotel, u kojem je na istom spratu stanovao i Men Rej, koji je takođe napustio ulicu Kondamin. Imao je atelje u velikoj, susednoj zgradi, na početku ulice Kampanj-Premijer. Od 1922–1923, tamo je radio, a spavao u „Istriji“. Ja sam tamo bio sve vreme, jer nisam radio ništa.

Kaban: „Veliko staklo“ ste ostavili u Njujorku?

Dišan: Da. I kada sam se posle tri godine vratio, nisam nastavio da radim na njemu. U međuvremenu se i polomilo... Ali nije to bilo presudno, pre svega je to bila činjenica da nisam bio tu. Znao je kada na nečemu radite osam godina. Postaje monotono... Morate biti veoma snažni. Mene to nije opterećivalo, tu su prosto bile i druge stvari koje su mi se desile u životu za to vreme. Kada sam se vratio u Njujork, uradio sam to za Dusea, tu optičku stvar koja se okretala, 1924–1925, i mali film.²⁰

Kaban: Da li ste već bili odlučili da više ne slikate?

Dišan: Nisam ništa odlučio, to je došlo samo, budući da „Staklo“ i nije bilo slika. Bilo je naslikano na staklu, ako hoćete, ali to nije bila slika, bilo je tu mnogo olova, mnogo drugih stvari. Bilo je odvojeno od tradicionalne ideje o slikaru, s njegovim kistom, paletom, esencijom terpentina, od ideje koja je već bila iščezla iz mog života.

Kaban: Nikada niste zažalili zbog tog prekida?

Dišan: Ne, nikada.

Kaban: Da li ste od tada ikada poželeli da slikate?

Dišan: Nisam, zato što, kad odem u muzej, nemam onu zapanjenost, čuđenje ili radoznalost pred nekom slikom. Nikada. Govorim o starim, drevnim stvarima... Bio sam zaista raščinjen, u religioznom smislu te reči. Ali nisam to uradio svojevolejno. Zgadilo mi se.

Kaban: Niste više nikada takli četkicu ili olovku?

Dišan: Ne. To me ne zanima. To je do nedostatka interesovanja, do nedostatka privlačnosti. Znao, verujem da slike umiru. Slika umire posle četrdeset ili pedeset godina, jer nestaje njena svežina. Umire i skulptura. To je moja mala ideja, za koju niko ne mari, ali nije me briga. Mislim da slika posle nekoliko godina umire, kao i čovek koji ju je napravio; to se onda zove istorija umetnosti. Velika je razlika između Monea danas, koji je crn kao noć, i onog Monea od pre šezdeset do osamdeset godina, koji je u vreme kada je nastao blistao. Sada je ušao u istoriju, to je tako prihvaćeno, i to je uostalom u redu, to ne menja ništa. Ljudi su smrtni, kao i slike. Istorija umetnosti je nešto potpuno drugačije od estetike. Po meni, istorija umetnosti je ono što ostaje od neke epohe u nekom muzeju, ali to nije nužno ono najbolje iz te epohe, i čak je u osnovi verovatno izraz osrednjosti date epohe, zato što su lepe stvari iščezle – publika nije htela da ih zadrži. Ali to je već filozofija...

Kaban: Koliko je za vas bio važan susret sa Meri Reynolds?

Dišan: Bilo je to veliko prijateljstvo. Meri je bila vrlo nezavisna žena; veoma je volela (kabare) *Le Boeuf sur le Toit*, išla je tamo skoro svako veče. Najzad, bila je to veoma prijatna veza...

Kaban: Da li ste je znali iz Njujorka?

Dišan: Da, ali vrlo slabo. Zaista sam je upoznao tek u Parizu, gde je došla 1923. Stanovala je blizu Ajfelove kule, često sam išao kod nje. I dalje sam imao sam svoju hotelsku sobu. Bila je to prava veza, tokom mnogo, mnogo godina, vrlo prijatna; ali nismo bili zalepljeni jedno za drugo, kao u braku.²¹

²⁰ *Anemic cinema*, 1926; koautori, Man Ray i Marc Allégret. „Anemic“ je anagram od „cinema“.

²¹ Mary Reynolds (1891–1950), američka umetnica, od 1921. u Parizu, gde je brzo dospela u središte avangardnih zbivanja, ne samo zbog veze sa Dišanom (od 1923). Najpoznatija po originalnim knjiškim povezima, od kojih je jedan

Kaban: U međuvremenu ste se pojavili u filmu Renea Klera *Entr'acte* (René Clair, „Između činova“, 1924), s Menom Rejom, Pikabijom i Erikom Satijem, a onda u baletu u režiji Rolfa de Marea (de Maré, *Relâche*, „Odložena predstava“, 1924). To je bilo eklektički...

Dišan: Ako hoćete. *Entr'acte* je, kao što sam naslov kaže, prikazan između činova švedskog baleta. Taj balet u kojem sam se pojavio bio je Satijev i Pikabijin *Relâche*. Igran je samo jednom. U njemu sam glumio golog Adama, s lažnom bradom i smokvinim listom. Eva je bila mlada Ruskinja, Bronja (Brogna Perlmutter), takođe potpuno naga. Rene Kler je bio gore, na tavanu, da bi nas osvetlio, i tada se zaljubio u nju. Nekoliko meseci kasnije su se venčali. Vidite, bio sam provodadžija, onaj koji ugovara brakove! U *Entr'acte* ima jedna scena snimljena na krovovima iznad Jelisejskih polja, u kojoj igram šah sa Menom Rejom, onda se pojavljuje Pikabija, s crevom za vodu, koji počisti sve. To je, znate, bilo vrlo dada.

Kaban: Za čime ste tragali u filmu ili u pozorištu?

Dišan: Film mi je oduvek bio zabavan s optičkog stanovišta. Umesto da napravim mašinu koja se okreće, kao što sam radio u Njujorku, pomislio sam, zašto da ne vrtim film? To bi bilo mnogo jednostavnije. Nije me zanimalo da pravim filmove kao takve, to je bio samo najpraktičniji način da dođem do svojih optičkih rezultata. Ljudima koji mi govore kako sam snimao filmove kažem, ne, nisam snimao filmove, to je bio samo zgodan način – to mi je sada posebno jasno – da postignem ono što sam želeo.

Pored toga, s tim filmom je bilo smešno (*Anemic cinema*). Radili smo milimetar po milimetar jer tada nije bilo naročito sofisticiranih mašina. Tu je bio jedan mali krug, sa obeleženim milimetrima, snimali smo kadar po kadar. Radili smo na tome dve nedelje. Uređaj nije mogao da uhvati scenu pri bilo kojoj brzini, počinjala bi da se muti, a kako se okretao prilično brzo, sve je imalo čudan optički efekat. Tako da smo morali da odbacimo mehaniku i sve radimo sami. Povratak ruci, da tako kažem.

od najuspelijih uradila sa Dišanom: luksuzno izdanje *Kralja Ibija*, iz 1935 (Alfred Jarry, *Ubu Roi*, Librairie Charpentier et Fasquelle, Paris). Uradila je i mnogo drugih poveza, za još nekoliko Žarijevih dela, Koktoa, Rejmona Kenoa (čak dvanaest naslova), de Sada, itd. Od 1940, aktivna u Pokretu otpora; u septembru 1942, kada je bilo izvesno da se našla na nišanu Gestapoa, prebegla je u Španiju i onda 1943. u Njujork. U Francusku se vraća 1945, gde je između ostalog radila i kao saradnica časopisa *View*, čije je danas najpoznatije izdanje bilo posvećeno Dišanu (mart 1945; videti bibliografiju). Umrla je 1950, od raka materice, s Dišanom kraj samrtne postelje. Njihova veza dugo je bila vrlo „otvorena“ – naročito s Marselove strane – ali tokom trideset godina se prilično stabilizovala; ili koliko je to sa Marselom bilo moguće: krajem četrdesetih, u periodu kada su zbog rata i iz drugih razloga uglavnom bili razdvojeni, Marsel je bio ludo zaljubljen i u brazilsku vajarku Mariju Martins (videti dalje u tekstu). U svakom slučaju, do Tini, Dišanova najduža i najdublja ljubavna veza. Videti Susan Glover Godlewski, „ChicagoWarm Ashes: The Life and Career of Mary Reynolds“, *Mary Reynolds and the Spirit of Surrealism*, Art Institute of Chicago Museum Studies, Vol. 22, No. 2, 1996.

4. Više volim da dišem nego da radim

Kaban: Rekli ste: „Slika koja ne šokira nije vredna truda.“¹

Dišan: To je bilo pomalo šaljivo, ali je opet dovoljno tačno. U produkciji bilo kog genija, velikog slikara ili velikog umetnika, ima samo četiri ili pet stvari koje su zaista važne u njegovom životu. Ostalo je samo popunjavalo dane. Po pravilu, tih četiri ili pet stvari su šokirale kada su se pojavile. Bilo da je reč o „Gospođicama iz Avinjona“ ili o „(Nedeljnom popodnevnu na ostrvu) Grand Žat“², to su uvek šokantna dela. U tom smislu, nemam želju da idem da se divim svakom Renoaru ili čak svakom Serau... Opet, mnogo volim Seraa, ali to je drugo pitanje. Mislim na ono najređe, na ono što bi se još moglo nazvati superiornom estetikom. Ljudi kao Rembrant ili Čimabue (Cenni di Pepo Cimabue, 1240–1302) radili su svakog dana, tokom četrdeset ili pedeset godina, ali tek smo mi, potomstvo, ti koji odlučuju da je to dobro, zato što je to naslikao Čimabue ili Rembrant. Neko malo Čimabueovo smeće i dalje izaziva divljenje. To je smeće, pored tri ili četiri stvari koje je uradio, ne znam koje, ali znam da postoje. To pravilo primenjujem na sve umetnike.

Kaban: Rekli ste i da umetnik nikada nije svestan pravog značenja svog dela i da gledalac treba da učestvuje u njegovom dodatnom stvaranju svojim tumačenjem.

Dišan: Tako je. Zato što u stvari smatram da ako bi neki gospodin, bilo koji genije, živeo u srcu Afrike i svaki dan pravio izuzetne slike, on ne bi postojao. Drugim rečima, umetnik postoji samo ako znamo za njega. Shodno tome, možemo zamisliti postojanje sto hiljada genija koji se ubijaju, koji umiru, koji nestaju, jer nisu znali kako da urade ono što je neophodno da bi se za njih znalo, da bi se nametnuli i spoznali slavu. Čvrsto verujem u „medijumsku“ stranu umetnika. Umetnik stvara nešto, i jednog dana bude prepoznat, zahvaljujući intervenciji publike, intervenciji gledaoca; tako se prenosi potomstvu. To se ne može prekinuti, zato što je to, u najkraćem, proizvod dva pola: jedan pol je onaj koji stvara delo, a drugi onaj koji ga gleda. Ovom drugom pridajem isti značaj kao i onom koji stvara. Naravno, nijedan umetnik ne prihvata ovakvo tumačenje. Ali, na kraju krajeva, šta je umetnik? To je i proizvođač nameštaja, kao Bul (André Charles Boulle), i gospodin koji poseduje jednog „Bula“. Bul je sačinjen od divljenja koje gajimo prema njemu. Afričke drvene kašike nisu bile ništa kada su napravljene, bile su samo funkcionalne; tek kasnije su postale lepe stvari, „umetnička dela“. Zar ne mislite da je uloga gledaoca važna?

Kaban: Naravno, ali ne slažem se u potpunosti s vama. Uzmimo na primer „Gospođice iz Avinjona“; publika ih je videla tek dvadeset do trideset godina nakon što su naslikane, ali odmah su bile nešto važno za ono malo ljudi kojima ih je Pikaso pokazao.

Dišan: Da, ali možda postoje i druga dela, koja su u početku bila važna i koja su onda nestala. Mislim na Žirjoa, koji mi se sviđao.

Kaban: Ili recimo Metsenže.

Dišan: Da. Bilo je to veliko potkresivanje. I to u svega pedeset godina!

¹ Henri-Pierre Roché, „Souvenirs sur Marcel Duchamp“, *Sur Marcel Duchamp*, R. Lebel, 1959, op. cit., str. 85.

² Georges-Pierre Seurat, *Un dimanche après-midi à l'Île de la Grande Jatte*, 1884–1886.

Kaban: Da li mislite da je čovek kao Žirjo napravio neko nepoznato remek delo?

Dišan: Ne. Nikako. U krajnjoj instanci, upravo je gledalac taj koji nešto proglašava za remek delo. Gledalac je taj koji pravi muzeje, koji daje elemente muzeja. Da li je muzej konačni oblik razumevanja, prosuđivanja? Reč „prosuđivanje“ je takođe strašna stvar. To je tako proizvoljno, tako slabo. Ako društvo odluči da prihvati određena dela, ono ih pretvara u Luvr, koji traje nekoliko vekova. Ali kada govorimo o istinitom i stvarnom sudu, o apsolutnom sudu, uopšte ne verujem u to.

Kaban: Da li posećujete muzeje?

Dišan: Skoro nikada. Nisam bio u Luvru dvadeset godina. To me ne zanima, zbog te sumnje u vrednost sudova koji su odlučili da sve te slike budu prisutne u Luvru, umesto nekih drugih, koje nikada nisu dolazile u obzir, ali koje su se mogle naći tamo. U osnovi, možemo se zadovoljiti mišljenjem da postoji neka vrsta prolazne zaljubljenosti, moda zasnovana na trenutnom ukusu; taj trenutni ukus nestaje, a uprkos svemu neke stvari i dalje traju. To se ne može sasvim dobro objasniti, a i ne mora se nužno braniti.

Kaban: Ipak, pristali ste da sva vaša dela budu u muzeju?

Dišan: Pristao sam na to zbog nekih praktičnih, životnih stvari koje se ne mogu izbeći. Nisam hteo da odbijem. Mogao sam da sve to pocepam ili polupam, ali to bi bio idiotski potez.

Kaban: Mogli ste da tražite da budu na nekom mestu koje nije javno.

Dišan: Ne. To bi bilo sumanutno pretenciozno.

Kaban: Pošto ste i sami zaštićeni, možda ste hteli da zaštitite i svoje delo...

Dišan: Naravno, malo mi je neprijatno zbog tog aspekta publiciteta koji prati sve to, zbog tog društva gledalaca koje nas prisiljava da se vratimo u normalne tokove, ili makar ono što se smatra normalnim. Grupa gledalaca je mnogo jača od grupe slikara. Ta grupa vas primorava na neke stvari. Odbijanje bi bilo smešno. Odbiti Nobelovu nagradu je smešno.

Kaban: Da li biste pristali da uđete u (Francuski) Institut?

Dišan: Ne, ne, zaboga! Ne bih mogao! A onda, nekom slikaru to ne znači mnogo! To su sve književnici, članovi Instituta, zar ne?

Kaban: Ne. Ima i slikara. Prilično svetovnih.

Dišan: Onda u odeljku za „likovne umetnosti“?

Kaban: Da.

Dišan: Ne. Ne bih potpisao prijavu za ulazak u Institut. Oni mi to sigurno ne bi ni ponudili.

Kaban: Koje stare slikare volite?

Dišan: Ne poznajem ih tako dobro, zaista. Sviđao mi se Pjero di Kozimo...

Kaban: Volite primitivne?

Dišan: Da, primitivne. Posle toga, teže sam prihvatao neke stvari, recimo Rafaela; zato što se stiče utisak da su bili postavljeni i da su ih na tom mestu održavale društvene klase.

Kaban: Godine 1924–1925, učestvovali ste na šahovskom turniru u Nici. Odatle ste otišli u Italiju. Zašto?

Dišan: Da se vidim s jednim prijateljem.

Kaban: Vaša poseta nije imala nikakvu umetnički svrhu?

Dišan: Ne, nikakvu. U Firenci sam se zadržao jedan dan. Nisam video ništa. Dve ili tri nedelje proveo sam po Rimu, u delu grada u kojem je bilo nekoliko umetnika, ali to nije bilo zato da bih tamo radio ili gledao slike. Ne. U osnovi, nisam baš dobro video Italiju. Pre otprilike tri godine otišao sam u malo ozbiljniju posetu Firenci. Konačno sam otišao u Galeriju Ufici (Uffizi). Tamo, naravno, ima mnogo stvari, ali zaista ne mogu da uživam u započinjanju umetničke edukacije, u ubičajenom smislu! To me ne zanima; ne znam zašto; ne mogu to da objasnim.

Kaban: Kada ste bili mladi, zar nikada niste poželili da steknete umetničku kulturu?

Dišan: Možda, ali to je bila vrlo osrednja želja. Hteo sam da radim, ali duboko u meni leži ta ogromna lenjost. Više volim da živim, da dišem, nego da radim. Ne smatram da ono što sam uradio može imati društveni značaj u budućnosti. Prema tome, ako hoćete, moja umetnost bila bi umetnost življenja; svaki sekund, svaki dah je delo koje nigde nije upisano, koje nije ni vizuelno, ni cerebralno. To je neka vrsta stalne euforije.

Kaban: To je ono što je rekao i Roše. Vaše najbolje delo je način na koji koristite svoje vreme.³

Dišan: Dobro rečeno. Zaista mislim da je tako.

Kaban: Pored toga, 1924–1925. radite na nekim novim projektima za optičke uređaje.

Dišan: Da. U to vreme iskusio sam mali fenomen privlačnosti prema optici. A da to u stvari nisam ni zvao optikom. Napravio sam mali rotirajući uređaj koji je stvarao vizuelni efekat vadičepa; to me je privuklo, bilo mi je zabavno. To sam prvo radio sa spiralama... u stvari, ne sa spiralama, bili su to ekscentrični krugovi koji su se uklapali jedan u drugi i stvarali spiralu, ali ne toliko u geometrijskom smislu, više u smislu tog vizuelnog efekta. Time sam se zanimao između 1921. i 1925. Kasnije sam, istim postupkom, pronašao način da dobijem predmete u reljefu.⁴ Zahvaljujući kosoj projekciji, to jest, kada se gleda odozdo ili odozgo, dobija se stvar koja u koncentričnim krugovima pravi sliku stvarnog predmeta, kao što je kuvano jaje ili riba koja kruži u bokal; bokal se vidi u tri dimenzije. Najviše me je zanimalo što je to bio naučni fenomen koji je inače postojao u drugom obliku. U to vreme upoznao sam jednog optičara koji mi je rekao: „To se koristi za obnavljanje vida kod ljudi koji vide samo na jedno oko ili makar za stvaranje iluzije o trećoj dimenziji.“ Zato što su je, izgleda, izgubili. U tom trenutku moja iskustva su pomalo zanimala specijaliste. Meni je to bilo zabavno.

Kaban: Ali to je vrlo retinalno!

Dišan: Da, ali to je nešto što ne možete raditi petnaest ili deset godina. Posle nekog vremena, s tim je gotovo.

Kaban: Ni vi se niste mnogo bavili time.

Dišan: Ne. Samo tokom 1934. I to je onda bilo gotovo.

Kaban: Nešto pre toga, otkrili ste novu aktivnost. I to prilično neočekivanu. Odbacili ste svoju nezainteresovanost i počeli da kupujete i prodajete slike.

Dišan: To je bilo s Pikabijom. Dogovorili smo se da mu pomognem oko njegove aukcije u Hotelu Druo (pariska aukcijska kuća, Hôtel Drouot); i to oko fiktivne prodaje, pošto su eksponati opet bili za njega. Ali očigledno nije želeo da bude umešan, jer nije mogao da prodaje svoje slike u aukcijskoj sali „Druoa“ pod naslovom, „Pikabija prodaje Pikabiju“. To je prosto bilo zato da bi se izbegao loš efekat koji je to moglo imati. Bilo je to zabavno iskustvo.⁵ Verujem da je njemu to bilo važno zato što do tada nikome nije palo na pamet da javno pokaže Pikabijine slike, a kamoli da ih prodaje, da im dodeli tržišnu vrednost... Posle sam kupio nekoliko malih stvari. Ne sećam se više kojih...

Kaban: Otkupljivali ste vlastita dela, za Arensberga.

Dišan: To je bilo na Kvinovoj aukciji u Njujorku. Kvin je umro 1924⁶ i njegova zbirka je dospela na aukciju. Tada sam kupio Brankuzija.

³ H. P. Roché, „Souvenirs sur Marcel Duchamp“, op. cit., u R. Lebel, 1959.

⁴ *Rotorelief*, 1935: šest dvostranih diskova, sa litografijama (ukupno 12 motiva), koji treba da se okreću na gramofonu, na 40-60 obrtaja u minuti.

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“.)

⁶ John Quinn (1870–1924), njujorški advokat i veliki kolekcionar, jedan od inicijatora *Armory Show* 1913. i jedan od prvih poštovalaca Brankuzija.

Kaban: Onda ste organizovali Brankuzijevu izložbu u Njujorku.⁷

Dišan: Da bismo odmah sve preprodali. Sam Brankuzi je zamolio Rošea i mene da otkupimo njegova dela. Plašio se da bi na javnoj prodaji dobio svega 200-300 dolara po komadu, a on ih je već uveliko prodavao mnogo skuplje. Sa gđom Ramzi (Mary Harriman Rumsey), Brankuzijevom bliskom prijateljicom, dogovorili smo se da otkupi dvadeset dva Brankuzija od Galerije Bramer za 8.000 dolara, što je čak i tada bilo vrlo mala cena. Podelili smo to između sebe. Nadoknadili smo gđi Ramzi ono što je platila, a meni i Rošeu je ostalo petnaestak Brankuzija, koje smo delili. Taj komercijalni aspekt mog života omogućio mi je da preživim. Kada bi mi zatrebao novac, otišao bih do Rošea i rekao mu: „Imam jednog malog Brankuzija za prodaju, koliko ćeš mi dati?“ Zato što su u to vreme cene bile veoma niske. To je trajalo petnaest do dvadeset godina.

Kaban: Imali ste koristi od postepenog rasta cena Brankuzija.

Dišan: Da, ali u to vreme to se nikako nije moglo predvideti.

Kaban: Zar ta komercijalna aktivnost nije bila u kontradikciji sa stavom koji ste usvojili?

Dišan: Ne. Mora se živeti. To je prosto bilo zato što nisam imao dovoljno novca. Morate zaraditi nešto za jelo. Jest, uvek imati nešto za jelo, i slikanje radi slikanja, dve su različite stvari. Oboje se može raditi u isto vreme, a da ne ugrozi jedno drugo. A onda, nisam toj aktivnosti pridavao tako veliki značaj. Otkupio sam vlastitu sliku, koja se takođe našla na Kvinovoj aukciji, direktno od Galerije Bramer. Onda sam je, posle godinu ili dve, prodao nekom tipu iz Kanade. To je bilo zabavno. Nije zahtevalo mnogo posla.

Kaban: To je bilo i zato što je u to vreme Arensberg odlučio da sakupi sva vaša dela i preda ih Filadelfijskom muzeju. Vi ste mu pomogli da ih kompletira.

Dišan: Da. To je tačno.

Kaban: Da li je to u osnovi bio način da valorizujete sebe?

Dišan: Ne, ne, apsolutno ne.

Kaban: Ako ništa drugo, hteli ste da vaša dela budu sakupljena na jednom mestu, na kojem bi se mogla videti.

Dišan: Da, tako je. Osećao sam neku ljubav prema onome što sam uradio i ta ljubav se odrazila u tom obliku.

Kaban: Uvek ta vaša zanatska strana.

Dišan: Hteo sam da sve ostane na okupu. Shvatio sam i da moje delo nije bročano značajno, da bi se od njega moglo imati koristi, kao kada prodajete sliku po sliku. Iznad svega, koliko je god to bilo moguće, nisam hteo da na tome zarađujem. Ono što sam prodavao uglavnom su bile moje stare slike. Na primer, kada sam otišao u Ameriku, mnoga platna su ostala u Francuskoj; onda sam ih doneo i Arensberg ih je kupio. Bilo je i stvari koje se nalazile kod drugih ljudi. Moja sestra je imala očev portret koji je želela da zadrži. Trebalo ju je nagovarati da ga proda Arensbergu.

Kaban: Zar niste pomišljali da zadržite nešto za sebe?

Dišan: Da. Smešna stvar. U Njujorku sam imao jedno „Staklo“ koje sam 1915. dao Rošeu (*Neuf Moulos Mâlic*). To „Staklo“ je bilo polomljeno. Stavio sam ga između druga dva stakla, sa drvenim ramom; Roše se tada vraćao u Francusku i odneo ga je sa sobom. Posle četrdeset godina, moja žena je poželela da ga otkupi.⁸ Morali smo debelo da platimo da bismo ga dobili nazad!

⁷ *Brancusi*, Brummer Gallery, New York, 17. XI – 15. XII 1926.

⁸ Alexina „Teeny“ Duchamp (1906–1995). Rođena u Sinsinatiju, u Ohaju, kao Aleksina Satler (Sattler), kasnije Matis (Matisse, od 1929), kao prva žena najstarijeg sina Anrija Matisa, Pjera, čuvenog kolekcionara i trgovca umetničkim delima. Dišana je upoznala još kao tinejdžerka, na jednom balu u Parizu, 1923, gde je inače došla 1921. da bi studirala vajarstvo kod Brankuzija – za koga će koju deceniju kasnije raditi kao agent (kao i za Miroa). Sa Dišanom od 1951. i

To je bilo smešno. Nisam uopšte bio ljut na Rošea, ali prodao je to mojoj ženi po suludoj ceni. Zato što ga je otkupila ona, a ne ja!

Kaban: Zar on nije bio veoma bogat?

Dišan: Obogatio se od prodaje slika. Ili od narudžbina za Brankuzija. Bio je šarmantan čovek, za koga je bilo prirodno da treba da platite. Bio to ja ili neko drugi, svejedno.

Kaban: I vi ste imali jednu prilično čudnu ideju o zarađivanju novca. Smislili ste insigniju s četiri slova, DADA, koju ste hteli da prodajete za dolar, ako se ne varam.

Dišan: To je bilo smešno.

Kaban: Bila je to neka vrsta amajlije, fetiša.

Dišan: Nije to bilo zbog para. Uopšte nije bilo unosno. Najzad, nisam nikada napravio tu insigniju.

Kaban: Nikada?

Dišan: Ne.

Kaban: Pisali ste Cari kako bi sam čin kupovine „posvetio“ kupca dade. To bi ga štitilo i od određenih bolesti, od životnih nedaća, „... nešto kao ružičaste pilule koje leče sve.“⁹

Dišan: Da. Andre Breton je u jednom trenutku došao na ideju o osnivanju nadrealističke agencije za savetovanje ljudi. To je bilo u istom duhu.

Kaban: Godina 1926. je i godina pucanja „Velikog stakla“.

Dišan: Bilo je prikazano dok sam bio odsutan, na međunarodnoj izložbi u Bruklinskom muzeju.¹⁰

Ljudi koji su ga poslali nazad Ketrin Drejer, kod koje je inače stajalo, nisu bili profesionalci; nisu obraćali pažnju. Stavili su dva stakla jedno iznad drugog, ravno u sanduk, manje-više dobro spakovana, ali ne mareći da li voze staklo ili marmeladu. Posle 60 kilometara to je zaista bila marmelada. Zanimljivo je samo to što su se na dva stakla, postavljena jedno iznad drugog, naprsline pojavile na istim mestima.

Kaban: Naprsline slede pravac „Standardnih zastoja“, što je opet bilo zapanjujuće.

Dišan: Tačno, idu u istom pravcu. To pravi simetriju koja izgleda namerna; ali uopšte nije tako.

Kaban: Kada se pogleda „Veliko staklo“, ono se i ne može zamisliti netaknuto.

Dišan: Ne. S tim naprslinama je bolje, sto puta bolje. To je sudbina stvari.

Kaban: Intervencija slučaja, na koju ste se toliko oslanjali.

Dišan: Poštujem to; na kraju sam ga zavoleo.

Kaban: U Parizu ćete ostati osam godina, od 1927. do 1935. Godine 1927, u vašem životu se ipak dogodilo nešto prilično neočekivano, naime, vaš brak. Koji je trajao šest meseci.

Dišan: Da, s gđicom Sarazen-Levasor; veoma lepa devojka. Taj brak je napola ugovorio Fransis Pikabija, koji je poznavao porodicu. Venčali smo se uobičajeno, ali to nije išlo, jer sam shvatio da je brak neopisiva gnjavaža. Zaista sam bio neženja mnogo više nego što sam mislio. Uglav-

od tada doslovno nerazdvojni; od 1954. i zvanično u braku. U vreme kada su živeli u njujorškom stanu Maksa Ernsta i Dorotee Taning, oko 1959, na vratima je stajala zaista impresivna pločica sa imenima stanara: MATIS–DIŠAN–ERNST. Sarađivala je s Dišanom u izradi *Étant donnés*, bilo kao model ili u sakupljanju i oblikovanju raznih elemenata instalacije; jedina osoba upućena u tu zamisao (kojom inače u početku nije bila oduševljena, makar po nekim izvorima), ako ne računamo zanatlije i tehničare koji su radili na detaljima, bez predstave o celini. Posle Dišanove smrti, posvećena njegovoj zaostavštini, na čemu su radili i njenih dvoje od troje dece iz prvog braka, kćerka Žaklina Matis Monije, inače umetnica, i sin Pol Matis, koji je 1980. pripremio neobjavljene Dišanove beleške za „Veliko staklo“ (videti bibliografiju).

⁹ Pismo Cari iz oktobra 1922; ta „insignija“ bi mogla da se nosi kao „narukvica, značka, dugmad za manžetne ili igla za kravatu“. *Marcel Duchamp: izbor tekstova*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1984, str. 15; na francuskom i engleskom: *Affectionately, Marcel: The Selected Correspondence of Marcel Duchamp*, eds. Francis M. Naumann, Hector Obalk, Ludion Press, 1999, str. 124–126.

¹⁰ *International Exhibition of Modern Art assembled by the Société Anonyme*, Brooklyn Museum, 19. XI 1926. – 1. (10) I 1927.

nom, moja žena je, vrlo ljubazno, posle šest meseci pristala na razvod. Nije imala dece, nije tražila alimentaciju, tako da je to obavljeno najjednostavnije. Posle se preudala i imala decu.¹¹

Kaban: Mišel Karuž je kod vas, naročito u „Velikom staklu“, uočio „negaciju žene“...¹²

Dišan: To je pre svega negacija žene u društvenom smislu te reči, to jest, žene supruge, majke, dece, itd. Sve to sam pažljivo izbegavao sve do šezdeset sedme godine. Onda sam uzeo ženu koja zbog svojih godina nije mogla da ima decu. Lično, nisam želeo da imam decu, prosto zato da bih smanjio troškove. To mora da je ono na šta je Karuž mislio. Možete imati sve žene koje poželite, ne morate ih oženiti.

Kaban: Uglavnom ste se branili od porodice.

Dišan: Tako je. Od porodice koja vas prisiljava da se odreknete svojih pravih ideja u korist onoga što prihvataju ona, društvo i cela bulumenta!

Kaban: U to vreme vrlo aktivno ste učestvovali u nadrealističkim manifestacijama. Branili ste de Kirika od anateme Bretona i njegovih prijatelja, rekavši da će o njemu, kada se sve sabere i oduzme, suditi potomstvo.¹³ Ta vaša zaokupljenost potomstvom je malo čudna.

Dišan: Ne, potomstvo je oblik gledaoca.

Kaban: „Posthumni“ gledalac, da tako kažem.

Dišan: Ali da: potomstvo je posmrtni gledalac zato što je savremeni gledalac, po meni, bezvredan. Njegova vrednost je minimalna, u poređenju s onim što nameće potomstvo, koje dopušta da neke stvari ostanu, recimo u Luvru. Da se vratim na Bretona: način na koji su nadrealisti posle 1919. osuđivali de Kirika bio je tako proizvoljan, i to mi je smetalo. Već smo bili svedoci drugih rehabilitacija i zato sam bio slobodan da iznesem to zapažanje: sačekajmo potomstvo.

Kaban: Kakav je bio vaš stav prema nadrealističkom slikarstvu?

Dišan: Veoma dobar. Ali nije mi se uvek sviđalo njihovo prihvatanje onoga što je već postojalo, to jest apstrakcija. Ne mislim na glavne slikare, kao što su Maks Ernst, Magrit, Dali; mislim na sledbenike, oko 1940. To je već bio stari nadrealizam... U osnovi, tajna opstanka nadrealizma nije u tome što je bio slikarska škola. To nije bila škola likovnih umetnosti, kao ostale. To nije bio neki običan „izam“ – budući da je obuhvatao i filozofiju, sociologiju, književnost, itd.

Kaban: Bio je stanje duha.

¹¹ Lidija nije bila tako prozaična osoba, o čemu svedoče i njeni memoari iz 1977, napisani na predlog organizatora Dišanove retrospektive u Centre Pompidou („L'oeuvre de Marcel Duchamp“, 2. II – 2. V 1977). Poznavala je mnoge osobe iz tadašnjih avangardnih krugova, a u memoarima pruža vrlo živu i pronicljivu sliku o društvenoj klimi tog doba – uz naravno priču, za neke možda neočekivano blagonaklonu, o svojoj vezi sa Dišanom. Lydie Fischer Sarazin-Levassor, *Un écheq matrimonial: Le coeur de la mariée mis à nu par son célibataire, mème, Dijon, Les Presses du réel, 2004* (eng., *A Marriage in Check – The Heart of the Bride Stripped Bare by Her Bachelor, Even*). Predgovor Marka Desimoa, u prvih nekoliko pasusa, donosi jedan od najboljih i najlepše sročениh osvrtu na samu srž Dišanovog pristupa: Marc Décimo, „A Sentimental Conversation: Marcel Duchamp and Lydie Sarazin-Levassor“; na stranici Milana Goloba (Ljubljana), <http://www.golob-gm.si/5-marcel-duchamp-as-rectified-readymade/c-marcel-duchamp-and-lydie-sarazin-levassor.htm>. Izbor odlomkak iz memoara nalazi se i u tekstu, L. Brandon Krall, „Sympathy for Lydie“, 2014, https://www.academia.edu/26683759/Sympathy_for_Lydie.

¹² Michel Carrouges, *Les machines célibataires*, Librairie Arcanes, Paris 1954, str. 59.

¹³ „Oko 1926. godine, de Kiriko je napustio svoje 'metafizičko' poimanje i okrenuo se manje strogom potezu četkice. Njegovi obožavaoci nisu mogli da ga prate i utvrdili su da je de Kiriko iz drugog stila izgubio sjaj onog iz prvog. Potomstvo će, međutim, možda imati šta da kaže.“ *Marcel Duchamp: izbor tekstova*, MSU, Beograd, 1984, prevela Branislava Belić (ovde malo korigovano), str. 20. M. Duchamp, „Giorgio de Chirico: Painter, Writer, Illustrator“, 1943, *The Collection of the Société Anonyme: Museum of Modern Art 1920*, Yale University Art Gallery, 1950, str. 76; prema nekim izvorima, Dišan je taj stav izneo još 1926, u predavanju koje je održao na otvaranju izložbe *International Exhibition of Modern Art assembled by the Société Anonyme*, Brooklyn Museum, 19. XI 1926. – 1. (10) I 1927; prilog o de Kiriku iz sažetog kataloga izložbe ne sadrži takav tekst. Za Bretonove stavove o de Kiriku videti André Breton, „Le Surréalisme et la peinture“, prvo u četiri nastavka u časopisu *La révolution surréaliste*, 1925–1926, a onda i u istoimenoj knjizi iz 1928 (*NRF*; drugo prošireno izdanje, Brentano, New York, 1945; Gallimard, 1965).

Dišan: Kao egzistencijalizam. Ne postoji egzistencijalističko slikarstvo.

Kaban: To je pitanje ponašanja.

Dišan: Upravo tako.

Kaban: Ko su vaši omiljeni nadrealistički slikari?

Dišan: Svi. Miro, Maks Ernst, de Kiriko, koji mi se takođe mnogo sviđa.

Kaban: Tu mislite uglavnom na prijateljstvo, ne i na slikarstvo?

Dišan: Da, i na slikarstvo. Veoma su me zanimala dela tih slikara, u smislu da utiču, pogađaju čoveka...

Kaban: U nadrealizmu je ipak prisutan udeo „retinalnog“. Da li vam to smeta?

Dišan: Ne, zato što morate znati kako da ga koristite. Kod njih je krajnja namera iznad toga, naročito u fantastičnim stvarima.

Kaban: Više je konceptualno, nego vizuelno.

Dišan: Tačno. Treba imati u vidu da nije potrebno da nešto bude mnogo konceptualno da bi mi se svidelo. Ono što mi se uopšte ne dopada je ono nekonceptualno, čisto retinalno; to me nervira.

Kaban: Godine 1932. napisali ste delo koje je postalo šahovski klasik, pod naslovom, „Opoziciona i sestrinska polja se mire“.¹⁴ To je predivan nadrealistički naslov.

Dišan: Opozicija je sistem koji vam omogućava da izvedete određenu operaciju. Sestrinski (konjugovani) kvadrati su isto što i opozicija, ali to je noviji izum, koji je dobio drugačije ime. Naravno, branioci starog metoda uvek su bili u sukobu sa zagovornicima novog. Pronašao sam sistem koji je uklonio tu antitezu i zato dodao „pomirenje“. Međutim, završnice u kojima to moglo da se igra ne zanimaju nijednog šahistu; to je najsmušnije. Postoje samo tri ili četiri osobe na svetu koje su pokušale da urade isto istraživanje kao Halberštad i ja, koji smo zajedno napisali tu knjigu. Šahovski šampioni čak i ne čitaju tu knjigu jer se problem koji ona postavlja zaista javlja samo jednom u životu. To su mogući problemi mogućih završnica, ali toliko retki da su skoro utopijski.

Kaban: Uvek ste ostajali u domenu konceptualnog.

Dišan: Ah! Da, potpuno. To opet nije bilo nešto aktuelno ili upotrebljivo.

Kaban: U to vreme stanovali ste u ulici Lare br. 11, gde ste izmislili vrata koja u isto vreme mogu biti otvorena i zatvorena (*Porte: 11, Rue Larrey, 1927*). Da li još uvek postoje?

Dišan: Da, postoje, ali skinuo sam ih pre dve godine. Poslao sam ih u Sjedinjene Države. Sada su u zbirci Meri Sisler. Bila su u istom stanju u kojem sam ih ostavio, pošto je tamo stanovao Patrik Valdborg (Patrick Waldberg). On se 1946. vratio iz SAD, ali nije imao smeštaj u Parizu; ustupio sam mu svoj atelje, pošto nisam živeo u njemu. Njegova prva supruga, vajarka Izabel Valdborg, i dalje živi tamo. Otkupio sam vrata za 10.000 franaka, mislim, starih 10.000 franaka (20 USD).

Kaban: To nije mnogo za jedna vrata!

Dišan: Vlasnica je trebalo da napravi druga, razumete? Što je i uradila, verujem. Prošle godine sam ih izložio i sada se nalaze u Londonu¹⁵; jednostavno su postavili fotografiju u boji u prirodnoj veličini, koju je uradio (Arturo) Švarc, i koja je zaista dobra. Izgledaju kao vrata urađena u trompleju („trompe l’oeil“, iluzija pravih vrata).

Kaban: „Zelenu kutiju“ ste napravili 1934. u Parizu: 300 kopija, sa 93 foto dokumenta, crteža i rukom pisanih beleški, iz godina 1911–1915, reprodukovanih na fotografijama, uz 20 luksuznih

¹⁴ Marcel Duchamp, Vitaly Halberstadt, *L’Opposition et les cases conjuguées sont réconciliées*, Paris – Bruxelles, L’échiquier, E. Lancel, G. Legrain, 1932.

¹⁵ Misli se na retrospektivu u Tate Gallery, London, 18. VI – 31. VII 1966.

primeraka. „Éditions Rose Sélavy, 18, rue de la Paix.“ To je još jedna manifestacija vaše stalne preokupacije: da sakupite i sačuvate svoje delo.

Dišan: Da. Sve što sam radio zahtevalo je preciznost i prilično mnogo vremena, tako da sam smatrao da to vredi sačuvati. Moj način rada bio je spor; shodno tome, pridao sam mu značaj koji se može uporediti sa značajem koji se obično pridaje onome što se radi s velikom pažnjom.

Kaban: Čini se, štaviše, da ste u to vreme više bili zaokupljeni time da sačuvate svoj rad umesto da ga nastavite.

Dišan: Da, zato što sam već prestao da radim bilo šta.

Kaban: Da li je to bilo konačno?

Dišan: Ne, nije bilo apsolutno konačno. U stvari sam samo stao. To je sve.

Kaban: Da li je to bila vaša prirodna lenjost?

Dišan: Da! Uglavnom, kako to nije bio neki veliki opus, bilo je lako napraviti tu kutiju. I zabavno. Ipak, trebalo mi je četiri godine da sakupim dokumente između 1934. i 1940 (za sledeći komplot, „Boîte-en-valise“). Završio sam to baš kada je počeo rat. Išao sam do štamparije svaki dan. Sve sam radio sam. Koštalo me je vrlo malo.

Kaban: Zapanjujete me!

Dišan: Ne. To ni tada nije bilo skupo. Ne sećam se koliko je tada bilo (starih) 50.000 franaka, ali nije me koštalo više (100 USD).

Kaban: Pedeset hiljada franaka je 1940. bilo mnogo.

Dišan: Možda. Vodio sam evidenciju o tome koliko me je šta koštalo. Mnogo toga sam radio u fototipiji, na velikim listovima; ne, ne, nije me mnogo koštalo.

Kaban: Sami ste napravili 300 primeraka?

Dišan: Nisu svi gotovi. Ostalo je da se uradi još sto. Stvari se štampaju u serijama od 300. Od toga pravimo „Kutiju“. Onda to kopiramo, kako idemo dalje...

Kaban: Da li se kutija može naručiti?

Dišan: Da, ako želite. Prave se po dvadeset pet komada odjednom. Za izradu jedne „Kutije“ potrebno je oko mesec dana, bez žurbe.

Kaban: Ali ko to radi?

Dišan: Trenutno, jedna devojka iz moje porodice.¹⁶ Ranije su to bili drugi ljudi. Prvih dvadeset, koje su bile luksuzni primerci, sa jednim originalom, napravio sam sam.

Kaban: Ako neko poželi „Kutiju“, može da vam se obrati i biće uslužen za mesec dana?

Dišan: Tako je. Ali postoje dve stvari, „Zelena kutija“ (*Boîte verte*) i „Kutija u (putnoj) torbi“ (*Boîte-en-valise*).

Kaban: One se razlikuju. Ali „Kutija u torbi“ dolazi malo kasnije.

Dišan: Ona je iz 1938–1941. „Zelena kutija“ je iz 1934.

Kaban: Koja je razlika između te dve kutije?

Dišan: Jedna je zelena, kao što joj samo ime kaže, i u njoj su papiri isečeni u originalnom obliku, u kojem sam ih pisao. Sledio sam oblik originalnog papira. Za „Kutiju u torbi“ morao sam da napravim okvir, pregrade, fioke, itd. Bio je to ogroman posao. Pored 68 reprodukcija, naravno.

Kaban: I ona je štampana u 300 primeraka, kao i prva?

Dišan: Tako je. Prvu seriju od 20 primeraka počeo sam da radim 1938; i nisam je završio pre nego što sam 1942. otišao u Sjedinjene Države. Morao sam da je prenosim preko demarkacione linije u delovima. Išao sam s jedne na drugu stranu nekoliko puta, s propusnicom prodavca

¹⁶ Tinina kćerka iz prvog braka, Žaklina Matis Monije (Jacqueline Matisse Monnier, zvana Jacky, 1931–2021), koja će na kutijama raditi od 1961. do 1971, i kasnije, od 1997. do 2021, voditi Association Marcel Duchamp.

sira. Ostalo je još petnaestak „Zelenih kutija“, ne više. Delim ih na kašičicu, jer želim da mi ostane još koja za prodaju pre nego što umrem, dok ostalih ima još oko 100.¹⁷

Kaban: Sa „Rotoreljefima“ ste učestvovali na Lepinovom konkursu¹⁸, pod firmom „tehničar dobrovoljac“; bila je to pomalo zakasnela potvrda Apolinerove čuvene fraze o tome kako pokušavate da „pomirite Umetnost i Ljude“. Mislim da to nije dobro prošlo?

Dišan: Vrlo loše. Iznajmio sam štand, čak sam platio i sekretaricu, jer nisam hteo da stojim tamo ceo dan. Ljudi su prolazili, kupili bi frižider, onda bi videli „Rotoreljefe“, ali to im nije mnogo značilo. Do kraja meseca – jer to je trajalo mesec dana – prodao sam jedan primerak...¹⁹

Kaban: Za 30 franaka, ako se ne varam.

Dišan: To je bilo neverovatno! A koštalo me je mnogo više!

Kaban: Godine 1937. izlagali ste u Parizu.

Dišan: Gde to?

Kaban: U galeriji Andrea Bretona, *Gradiva*.²⁰ Onoj za koju ste osmislili vrata...

Dišan: Ah, da! Vrata sa siluetom para izrezanom u staklu.

Kaban: Tu je i vaša prva samostalno izložba u Umetničkom klubu Čikaga, takođe 1937, koliko je meni poznato.²¹

Dišan: Ne znam tačno; nisam išao tamo.

Kaban: Bila je to jedina samostalna izložba koju ste do tada imali.

Dišan: Slao sam slike na Salon Nezavisnih 1908. i 1909, onda na Jesenji salon, ali nikada nisam imao samostalnu izložbu. Nikada, sve do pre dve godine u Pasadeni²² i ove godine (1966) u Londonu.

Kaban: Šta vas je navelo na tu izložbu u Čikagu?

Dišan: Pitali su me i ja sam rekao „da“. Nije to bila velika izložba, na njoj je bilo svega deset stvari, najviše. Taj Umetnički klub je s vremena na vreme organizovao izložbe. Nije to bilo neko veliko mesto. Pitali su me da li bih hteo da to uradim i ja sam pristao. To se i dalje dešava mnogim umetnicima, da ih pitaju da naprave izložbe! Ali to nije bilo važno i nisam otišao da vidim sopstvenu izložbu.

Kaban: U mnogim događajima u vašem životu stiče se utisak kako ste samo odgovarali na zahteve?

¹⁷ Ovaj osvrt na „Kutije“ ne obuhvata njihovo poslednje izdanje, koje se u vreme ovih razgovora još nije pojavilo: *A l'infinif, boîte blanche* („U infinitivu, Bela kutija“), iz 1966–1967, sa ranije neobjavljenim beleškama i skicama za „Veliko staklo“, iz perioda 1912–1920.

¹⁸ 33e concours Lépine à la Porte de Versailles, sajam tehničkih inovacija, Pariz, 1935.

¹⁹ Videti urnebesno Rošeovo sećanje na tu Dišanovu epizodu, s njegovim „malim štandom“ sa „rotoreljefima“ stešnjenim između „presa za smeće i peći za spaljivanje otpada s leve strane i mašina za brzo seckanje povrća s desne...“ „Kada sam otišao da ga obiđem, Dišan se osmehnuo i rekao: 'Greška, 100%. Makar je to jasno'“ (Roché, Lebel, str. 84; Tomkins, str. 302).

²⁰ Vlasnik je bio Bretonov prijatelj, advokat Edmon Bomsel, koji je u želji da pomogne Bretonu, u vrlo kritičnoj situaciju, ustupio ovome galeriju na nekoliko meseci, od maja do oktobra 1937. Iako su u opremanju galerije-knjižare i njenoj prvoj izložbi učestvovala imena koja danas zvuče stelarno – pored Dišana, Arp, Pikaso, de Kiriko, Kle, Dakometi, Pikabija, Men Rej, Dora Mar, Miro, Dali, Iv Tangi, Magrit, Maks Ernst, Oskar Domingez, Hans Belmer, Wolfgang Palen i drugi – *Gradiva* je imala vrlo slabu prodaju. Svedoci to dobrim delom pripisuju izrazito nekomercijalnom ponašanju Bretona i njegove tadašnje žene, Žaklin Lamba, koji čak ni u finansijski očajnoj situaciji nisu mogli da se užive u ulogu trgovaca. Pokazivali su krajnje osorno ili rasejano ponašanje prema pukim radozalcima ili onima koji im nisu bili po volji – kao što su u svojim sećanjima i prepisci pisali Pegi Gugenhajm, Elijar, Žaklinina sestra Iget i drugi – pri čemu su prostor galerije više koristili za okupljanje nadrealističke grupe i njene nove eksperimente. Kada je 1938. galerija bila zvanično ugašena, vrata koja je dizajnirao Dišan bila su uništena, na njegov zahtev. Na osnovu sačuvanih fotografija, u Njujorku je 1968. urađena replika u pleksiglasu, koja se od tada izlaže na retrospektivama.

²¹ The Arts Club of Chicago, *Exhibition of Paintings by Marcel Duchamp*, 5–27. II 1937.

²² Pasadena Museum of Art, „Marcel Duchamp“, 8. X – 3. XI 1963.

Dišan: Samo to, uglavnom. Nisam od onih ambicioznih, koji se pogađaju. Ne volim pogađanje, prvo zato što je zamorno, drugo zato što je beskorisno. Ne očekujem ništa. Ne treba mi ništa. Opet, pogađanje je jedan od oblika potrebe, posledica potrebe. Kod mene to ne postoji, jer mi u suštini ide veoma dobro, a da dugo vremena nisam proizveo ništa. Ne pridajem umetniku društvenu ulogu u kojoj bi mislio kako mora nešto da uradi, kako duguje nešto javnosti. Mrzim sve te preokupacije.

Kaban: Uradili ste upravo suprotno kada ste učestvovali na nadrealističkoj izložbi u Parizu 1938.

Dišan: To nije bilo isto. Bio sam deo tima, grupe, davao sam im savete. Dva puta.

Kaban: Prvi put 1938.

Dišan: Da, kod Vildenštajna.

Kaban: Kako ste vi, kao tako nezavisna osoba, prihvatili nadrealističku mobilizaciju?

Dišan: Nije to bila mobilizacija, mene su nadrealisti pozajmili iz običnog sveta. Voleli su me; Breton me je mnogo voleo; veoma dobro smo se slagali. Imali su veliko poverenje u ideje koje sam mogao doneti, koje nisu bile antinadrealističke, ali koje nisu uvek bile ni nadrealističke. To 1938. je zaista bilo zabavno. Došao sam na ideju o središnjoj pećini, sa 1.200 vreća za ćumur koje bi visile sa plafona, iznad mangala (otvorene peći). Bio je to električni uređaj, ali osiguravajuća kompanija nije htela da to prihvati. Ipak smo to uradili i onda su prihvatili. Pored toga, džakovi su bili prazni.

Kaban: Zar u njima nije bilo uglja?

Dišan: Bilo je ugljene prašine. Bili su to pravi džakovi, koje smo našli u Parku Vilet. Popunili smo ih hartijom, novinama.

Kaban: Ti džakovi su visili iznad jednog jezera; ono je moglo ugasiti vatru!

Dišan: To je bilo Dalijevo jezerce.

Kaban: Za tu izložbu ste smislili i okretna vrata? Šta je to tačno bilo?

Dišan: Vrata koja se okreću...

Kaban: Kao „blount“?²³

Dišan: Da. Okretna vrata koja su služila da se na njih okače crteži, predmeti. Peć u sredini bila je jedini izvor svetlosti. Slike se nisu mogle videti. Men Rej je predložio da se posetiocima dele baterijske lampe, ako hoće da pogledaju nešto.

Kaban: Da, ali baterijskih lampi je ponestalo posle par sati?

Dišan: Vrlo brzo. Ako ćemo pravo, to je bilo žalosno. Bio je još jedan zabavan detalj, miris kafe. U jednom uglu smo imali električni šporet na kojem se pržila kafa. To je ceo prostor ispunjavalo predivnim mirisom i bilo je deo izložbe. To je bilo i prilično nadrealno.

Kaban: Zašto ste otišli u Njujork dan pre otvaranja?

Dišan: Ono glavno sam već uradio, a i mrzim otvaranja. Ti događaji su užasni...

Kaban: To ste uradili nekoliko puta, ali više to ne radite, budući da ste otišli u London samo zbog otvaranja vaše izložbe u Galeriji Tejt.

Dišan: Da, zato sam otišao u London. Bio sam i na večeri.

Kaban: Smirili ste se.

Dišan: Smirio sam se. Prihvatam to.

Kaban: Postali ste rezignirani.

Dišan: Ah! Mislite?

Kaban: Godine 1939. objavili ste zbirku štampanih, izmenjenih redimejda.

Dišan: Za koga? Ne sećam se.

Kaban: Za Gija Levi-Manoa (Éditions Guy Lévis-Mano, GLM, Paris).

²³ Francuska verzija okretnih vrata.

Dišan: Ah! To je nešto drugo. To su bili kalamburi; ne znam zašto smo to nazvali redimejdima. I još štampanim, izmenjenim. Da, zaista. Mislim da sam tu najavio „udarce nogom svih vrsta“. Ne sećam se tačnog naslova.²⁴ Video sam jedan primerak pre neki dan. Uzgred, lepo izgleda. U to vreme uradio sam i jedne korice za Bretona: francuski prozor u zidu od cigala.²⁵ I to se pojavilo kod Levi-Manoa. Sve to je dobro poslužilo za moju „Kutiju u torbi“. Isekao sam kliše i štampao još 400 primeraka za sebe. Bio je to način da se malo uštedi.

Kaban: Vaše „dlake i udarci nogom svih vrsta“ (deo pravog naslova) bili su jezičke permutacije.²⁶ U „Kutiji u torbi“ pojavljuju se kopirani na notnom papiru.

Dišan: Koristio sam ih i kod „Optičkih diskova“ i „Rotoreljefa“. Nekoliko je bilo objavljeno.

Kaban: Od čega ste živeli u to vreme?

Dišan: Nemam pojma. Apsolutno nemam pojma.

Kaban: Uvek dajete isti odgovor!

Dišan: Ali zaista nemam pojma. A nemate ni vi!

Kaban: Ah, ja, naravno!

Dišan: Niko ne zna od čega sam živio. Na to pitanje se u stvari ne može precizno odgovoriti. Mogao bih da vam kažem kako bih prodao ponekog Brankuzija, i to bi verovatno bila istina. Godine 1939. još uvek sam imao nekoliko na tavanu. Samo bih potražio Rošea, ponudio mu to i on bi mi platio prilično veliku sumu. Pored toga, znate, život je bio jeftin. Nisam imao svoj stan. U Parizu sam živio u ulici Lare. U Njujorku me je to koštalo 40 dolara mesečno. To je bio minimum. Život je više stvar trošenja nego zarađivanja. Morate znati od koliko možete da živite.

Kaban: Stvar organizacije?

Dišan: Da. Živio sam vrlo jeftino. To mi nije bio problem. Očigledno sam imao i teške periode.

Kaban: Godine 1942. vratili ste se u Njujork i tamo ćete ostati četiri godine. Kakav je bio vaš život u Njujorku za vreme rata?

Dišan: Vrlo zabavan, zato što se tamo vratila i Pegi Gugenhajm. Onda su stigli i svi nadrealisti, Breton, Andre Mason, itd. Bilo je mnogo aktivnosti. Breton je održavao sastanke. Išao sam na njih. Nikada nisam potpisivao peticije i slične stvari. I sam je morao da radi (Breton): govorio je za *Glas Amerike*, tokom celog rata, sa (Žoržom) Dituujem i svim njihovim prijateljima. To je stvaralo zaista zanimljivu aktivnost.

Kaban: Da li ste i sami učestvovali u tim manifestacijama?

Dišan: Nije bilo nikakvih manifestacija. Išao sam kod Bretona. Sastajali smo se. Igrali male nadrealističke igre. On je imao svoje aktivnosti, ali jezik je bio velika smetnja. Nismo mogli postići mnogo, a ono što smo mogli uraditi na francuskom bilo je praktično beskorisno.

Kaban: Živeli ste u Njujorku u dva uzastopna rata; kolika je razlika između Njujorka 1943. i onog iz 1915?

Dišan: Ogromna. U pogledu društvene strukture, sve je bilo potpuno drugačije. Porez na prihod jedva da je postojao 1915. ili 1916. Posle sloma 1929. sve to se promenilo, sa zakonima koji su potpuno menjali svakodnevni život. Posle sloma, kapitalizam je postao mnogo nasilniji. Sa lagodnim životom je bilo gotovo posle 1929. ili 1930.

Kaban: Evropski umetnici u Njujorku su mnogo radili?

²⁴ „Oculisme de Précision: Rose Sélavy, New York – Paris, poils et coups de pied en tous genres“; „Precizni okulizam: Roz Selavi, Njujork-Pariz, dlake i udarci nogom svih vrsta.“

²⁵ André Breton, *Au Lavoir Noir*, Édition GLM, 1936. Dišanova ilustracija se zove „La Bagarre d’Austerlitz (Tuča kod Austerlica)“ i potiče još iz 1921. „Baggare“ („tuča“) je poigravanje nazivom poznate pariske stanice metroa „Gare d’Austerlitz“.

²⁶ U originalu, „contrepèteries“: najčešće, seksualno eksplicitni kalamburi.

Dišan: Nastavili su da vredno rade.

Kaban: Vi, naprotiv, niste uradili mnogo toga. Dve-tri naslovnice za Bretonov časopis (*VVV*), dva-tri izloga (knjižara Gotham Books, Njujork). Ipak, sudeći po pričama onih koji su tada bili tamo, kao što je recimo Mason, vi ste imali najistaknutiju ulogu. Zauzimali ste izuzetnu moralnu poziciju.

Dišan: Ako hoćete. To se uglavnom zasnivalo na činjenici da sam dugo živio u Njujorku i samim tim poznavao mnogo ljudi tamo. Sve to se, u osnovi, svodilo na vrlo malu sredinu, na mali deo populacije.

Kaban: Ne bih rekao.

Dišan: Ali tako je. Pošto nisam radio nikakve izložbe, nije bilo mnogo interesovanja. Interesovanja je bilo među Amerikancima koji su želeli da upoznaju Bretona, koji je tamo imao ogroman uticaj. Tada je to počelo, budući da je pre rata postojala samo WPA ili tako nešto (Works Progress Administration, Federal Art Project, 1935–1943), koja je svakom umetniku davala 30 do 40 dolara mesečno (*sic*, oko 100), pod uslovom da sve svoje slike ustupi državi, tako da od toga može da živi. Bio je to potpuni fijasko. Državni tavani popunili su se sitnim smećem svih tih umetnika. Sa izbijanjem rata, zahvaljujući prisustvu evropskih umetnika, to se promenilo i poprimilo oblik pokreta poznatog kao apstraktni ekspresionizam, koji je trajao narednih dvadeset godina. Sada se upravo okončao, a zvezde prilično visokog profila, kao što su (Robert) Madervel ili (Vilem) de Kuning, zarađuju svoj novac vrlo jednostavno.²⁷

Kaban: Američka avangarda je rođena za vreme rata 1940–1945.

Dišan: Oni sami to lako priznaju. Bretonov uticaj je bio priznat svuda. Naravno, uvek kažu kako su sami uradili neke izvanredne stvari, ali opet uz prihvatanje izvora, a to su bili Breton, Mason, Maks Ernst, Dali, s kojima su se mnogo mešali. Takođe, (Roberto) Mata.

Kaban: Zašto ste prihvatili da napišete kataloške stavke za *Société Anonyme* za Univerzitet Jejl?²⁸ To nije bio posao za vas, a njihova banalnost je prilično iznenađujuća.

Dišan: Ketrin Drejer je htela da od zbirke u kojoj je bilo mnogo zanimljivih stvari napravi potpuno klasičan rad, koji nikoga ne šokira. Došla je kod mene, nisam mogao da je odbijem. Tome sam pridao mnogo veći značaj nego što je trebalo. U tom trenutku sam promenio posao: postao sam kolumnista. Ne baš tako uspešan, ali trudio sam se da ne ispadnem previše glup; nažalost, ponekad sam bio. Pravio sam igre reči. Za Pikasa sam rekao kako publika u svakom trenutku mora da ima neku zvezdu, bio to Ajnštajn u fizici ili on u slikarstvu. To je karakteristika gledaoca, publike.

Kaban: Lebel je tim povodom rekao kako vam se „ukazala ispraznost uloge cenzora“.²⁹

²⁷ Urednik prvog engleskog izdanja ovih razgovora, Robert Madervel (Motherwell), koji je za vreme rata nesebično pomagao izbeglim nadrealistima, u celom nizu praktičnih pitanja, i kasnije tesno sarađivao baš sa Dišanom, na čuvenoj antologiji dade (*The Dada Painters and Poets: An Anthology*, 1951), u fusnoti stavlja sledeći komentar na ovu Dišanovu opasku: „?“ (bez drugih komentara). *Dialogues with Marcel Duchamp*, by Pierre Cabanne, *The Documents of 20th-Century Art*, The Viking Press, New York, 1971, str. 84.

²⁸ *Collection of the Société Anonyme*, Yale University Art Gallery, 1950, op. cit.

²⁹ Robert Lebel, op. cit., str. 112–113 (str. 55 izdanja iz 1996): „Od 1941. *Société Anonyme* je bilo sastavni deo Univerziteta Jejl i Marsel Dišan je, u saradnji sa Ketrin Drejer i Džordžom Herdom Hamiltonom, sastavio katalog koji je, kada je dospo u Pariz 1950, izazvao izvesno iznenađenje. Tridesetak beleški o savremenim umetnicima, uključujući Braka, Kirika, Derena, Gleza, Klea, Ležea, Matisa i Pikasa, Dišan je napisao u veoma pohvalnom tonu. U tome su se uzalud tražile crte njegovog zajedljivog duha, tako dugo uperenog protiv većine tih slikara. Moralo se suočiti s činjenicama: ukazala mu se ispraznost uloge cenzora. Kroz neselektivno izrečene pohvale, mogao je da lakše zadrži distancu.“ Te beleške nisu tako suvoparne ili banalne (kao što smo videli kod zapažanja o de Kiriku, mada je taj tekst nastao ranije, nezavisno od ove publikacije), ali u celini gledano zaista ne donose nešto značajno. Bio je to dobro obavljen kataloški posao: Dišan je izašao u susret prijateljima, a reakcije onih koji su od njega uvek očekivali nešto „dišanovsko“ nisu ga, tipično, ni najmanje zanimala.

Dišan: Da, ali šta je to cenzor?

Kaban: Kada pišete kritičku belešku o nekom umetniku, vi u stvari zauzimate stranu. Vi ste to izgleda odbili.

Dišan: Da. Nisam zauzimao stranu. Te beleške su uvek ili biografske ili deskriptivne. To je bila zbirka, nije tražila vrednovanje, a moj sud nije bio važan. Nisam hteo da pišem autorsko delo. Stvar je prosto bila u tome da iznesem ono što sam znao.

Kaban: Skandalizovali ste i Njujork svojim portretom Džordža Vašingtona sa američkom zastavom (*Allégorie de genre: Portrait of George Washington*, 1943).

Dišan: Da. Ni to ne razumem zašto. Evo šta se desilo. Aleks Liberman, koji je slikar i urednik časopisa „Vog“ – mislim da ga i dalje uređuje³⁰ – pitao me je da li bih hteo da uradim korice povodom američkog 4. jula, što je ekvivalentno francuskom 14. julu. Pristao sam. Napravio sam Džordža Vašingtona u obliku geografske mape Sjedinjenih Država. Umesto lica imao je američku zastavu. E sad, moje crvene pruge izgledale su im kao krv koja teče i to ih je užasnulo. Mislili su da će to izazvati skandal. I onda su odbili moj projekat. Poslali su mi 40 dolara za trud i to se nikada nije pojavilo. Breton ga je kupio za 300 dolara.³¹

Kaban: Godine 1945. časopis *View* posvetio vam je posebno izdanje.³²

Dišan: Da, to je bilo lepo od njih. O svima su radili brojeve. Izlazio je mesečno. Uradili su broj o Maksu Ernstu, broj o Masonu, i dok su imali novca da to rade, jer je to mnogo koštalo, a nije im donosilo ništa, uradili su i taj broj o meni, za koji sam sastavio korice, bocu koja se puši, s jednim listom iz moje vojne knjižice kao etiketom.

Kaban: U Pariz se vraćate 1945, gde naravno prolazite neprimećeni.

Dišan: Ah, potpuno!

Kaban: Odlazite u ilegalu.

Dišan: Posebno što sam bio dezertar, na kraju krajeva, iako sam imao šezdeset godina!

Kaban: U međuvremenu ste postali američki državljanin?

Dišan: Ne, ne još. Zvanično ću to postati tek za deset godina. Otišao sam (iz Francuske) za vreme rata, 1942, gde je valjda trebalo da se priključim Pokretu otpora. Nemam ono što se zove snažno patriotsko osećanje, ali radije ne bih o tome.

Kaban: Zar nije čudno to što ste 1946. bili tako malo poznati u Parizu?

Dišan: Ne, nisam imao nijednu izložbu, čak ni grupnu.

Kaban: A opet ste zauzimali centralno mesto u savremenoj umetnosti!

Dišan: Posle četrdeset godina! To je ono što sam vam rekao ranije. Ima ljudi koji se nisu rodili pod srećnom zvezdom i koji jednostavno ne mogu izaći iz toga. O njima se ne govori; to je pomalo taj slučaj. I imate trgovce. Oni brane svoj krš. A ja, opet, nisam imao ništa za prodaju. Ne bi dobili mnogo ako bi pokušali da mi dignu cenu. Nikada nisam pomogao tim jadnim trgovcima da zarade neke pare! Ako bih nešto prodao, uglavnom bih prodao direktno Arensbergu.

Kaban: Da li vas je ta tajnost očaravala?

Dišan: Nikada se nisam žalio zbog toga. Stavljate mi reči u usta.

Kaban: Nikada niste zažalili?

Dišan: Zbog čega?

Kaban: Što niste poznati?

Dišan: Ne, ni najmanje. Apsolutno nikakvo žaljenje.

³⁰ Alexander Liberman (1912–1999), slikar i vajar, bio je umetnički direktor „Voga“ od 1941. do 1964.

³¹ Reč je o asamblažu od obojene gaze, vate, isečenog papira za gvaš, zlatne folije (za zvezde), sa ekserima, u kutiji od drveta i stakla (prema opisu koji obično prati taj tad). Prizor zaista deluje kao zavoj natopljen krvlju.

³² *View: The Modern Magazine, Marcel Duchamp Volume, Series V, Number 1, March, New York, 1945.* Dišan je uradio i prednje i zadnje korice za to izdanje.

Kaban: U poređenju sa (Žakom) Vijonom, koji je u to vreme važio za veoma velikog slikara?

Dišan: Bio sam oduševljen što on, ispred porodice, zauzima to mesto.

Kaban: Niste bili ljubomorni?

Dišan: Ah, ne, ni najmanje! Pre svega, delilo nas je dvanaest godina. Ljubomora se obično javlja među ljudima istog uzrasta. Dvanaest godina razlike mnogo pomaže da se izbegne ljubomora.

Kaban: Godine 1947, devet godina posle prve velike nadrealističke izložbe, ponovo ste se našli među organizatorima one održane u Galeriji Mag (Maeght).³³

Dišan: Da. Predložio sam im da naprave kišu. Padala je na veštački travnjak i sto za bilijar. Učestvovao sam i u nastanku „Sobe sujeverja“ (*Salle des Superstitions*, sa Bretonom i Kislerom). Sve to je bilo prihvaćeno. Ali nisam bio tamo.

Kaban: Verno svom običaju, otišli ste za Njujork dan pre otvaranja.

Dišan: Ne, ne dan ranije, otišao sam mnogo ranije. Breton je pozvao Kislera (Frederick Kiesler) da dođe iz Njujorka i preuzme posao. Kao arhitekta, bio je mnogo kvalifikovaniji od mene da organizuje nadrealističku izložbu. Bila je još jedna izložba, u Njujorku 1942, kada sam stigao tamo.³⁴

Kaban: Sa lavirintima?

Dišan: Sa mrežom od kanapa. Da li možete zamisliti da su te niti u stvari bile od pamučnog baruta (nitroceluloze), ali mi smo ih opet kačili o sijalice, i u nekom trenutku, ne znam kako, one su se zapalile. Kako pamučni barut gori bez plamena, bilo je zastrašujuće. Ali uspelo je, verujte mi. Bilo je prilično zabavno.

Kaban: Na izložbi u galeriji Mag bili ste autor naslovnice za katalog: gumene dojke (*Prière de Toucher*, „Dodirnite, molim“). Da li je to za vas imalo neko značenje?

Dišan: Ne. Bila je to ideja kao i svaka druga. Video sam te lažne, gumene grudi, koje su se prodavale po radnjama. Kako su napravljene da budu skrivene, morale su biti dovršene, ali bez potrebe da se doteruju detalji. Tako sam počeo da pravim male grudi, s ružičastom bradavicom.

Kaban: Godine 1950, posle smrti Arensbergovih, njihova zbirka je prebačena u Filadelfijski muzej.³⁵ Vi ste jedini umetnik čije se skoro celokupno delo nalazi u jednom muzeju, što je i dalje zaista izuzetno.

Dišan: Tačno je, ali to je zato što su sva ta dela već bila u istoj kolekciji. To je išlo automatski, bez pripreme i prethodne namere. Kada je siroti Arensberg hteo da ustupi svoju kolekciju nekome da bi izbegao aukcijsku kuću, Čikaški muzej mu je ponudio da ona visi na njegovim zidovima, mislim, deset godina; posle tog roka nema garancija: ili tavan ili podrum. Ah, ali da, takvi su muzeji! Metropolitenski muzej u Njujorku ponudio je pet godina. Arensberg je opet odbio. Odbio je i deset godina. Na kraju mu je Filadelfija ponudila dvadeset pet godina. To je prihvatio. Prošlo je već deset ili dvanaest godina, i za dvanaest godina sve to će možda otići na neki tavan ili u podrum!

Kaban: Godine 1953. Pikabija je na samrtni i vi mu šaljete vrlo potresan telegram.

Dišan: Teško je pisati prijatelju na samrtni. Ne znamo šta da kažemo. Morate izmanevrisati težinu situacije nekom šalom. To je zbogom, zar ne?

³³ *Exposition Internationale du Surréalisme*, Galerie Maeght, Paris, 7. VII – 30. IX 1947.

³⁴ *First Papers of Surrealism*, 14. X – 7. XI 1942, Whitelaw Reid Mansion, Manhattan, New York. Naslovnici i zadnje korice kataloga izložbe opet je uradio Dišan: na naslovnici je fotografija zida s pet rupa od metaka, koje je ispalio Dišan, a na zadnjim koricama nalazi se krupni plan kriške švajcarskog sira.

³⁵ Ustupanje zbirke je konačno obavljeno 27. XII 1950. Ali Arensbergovi, Volter i Luiz, umrli su kasnije: Luiz 25. XI 1953, a Volter svega par meseci posle nje, 29. I 1954. Nisu doživeli zvanično otvaranje njihove zbirke u Filadelfijskom muzeju, 16. X 1954 (*The Louise and Walter Arensberg Collection*, odnosno *Arensberg Archives*, Philadelphia Museum of Art).

Kaban: Napisali ste: „Dragi Fransis, vidimo se uskoro.“

Dišan: Da, „vidimo se uskoro“. Tako je mnogo bolje. Uradio sam to i za Edgara Vareza, kada je umro pre nekoliko meseci. Barzinov sin je organizovao neku vrstu komemoracije na Univerzitetu Kolumbija. Tražio je da pošaljemo poruke, koje bi on tada pročitao. Tako da sam poslao tu poruku, jednostavno, „Vidimo se!“ To je jedini izlaz. Ako bi smo napisali panegirik, to bi bilo smešno. Nije svako Bosije (Jacques-Bénigne Bossuet, 1627–1704, biskup i teolog).

Kaban: U to vreme opet ste počeli da pravite redimejde, što niste radili deset godina.

Dišan: Nisu to bili redimejdi već izvajane, gipsane stvari.

Kaban: Otkad to niste radili?

Dišan: Od 1923. Ne računam stvari iz 1934, optičke eksperimente, iako je i to bio posao, veliki posao.

Kaban: I „Zelena kutija“ je bila nešto.

Dišan: Onda još i „Kutija u torbi“!

Kaban: U tim skulpturama ima nečeg erotskog...

Dišan: Očigledno. Nisu bile urađene potpuno kao tromplej, ali opet su bile vrlo erotične. Najzad, uradio sam svega dve ili tri takve stvari.

Kaban: „Ubodni predmet“ (*Objet-dard*, 1951), falusoidni redimejd, „Ženski smokvin list“ (*Feuille de vigne femelle*, 1950–1951).

Dišan: Da. I „Klin nevinosti“ (*Coin de chasteté*, 1954), koji sam poklonio svojoj ženi Tini: bio je to moj svadbeni poklon. I dalje ga držimo na stolu. Obično ga nosimo sa sobom, kao burmu, zar ne? Bio je to „coin“ u smislu klina, koji se ukucava, a ne „ugla“ (drugo značenje reči „coin“, ugao).

Kaban: Da, jasno mi je.

Dišan: To mi je bilo zabavno.

Kaban: Kao i „Ženski smokvin list“, oblikovan prema ženskom polnom organu. Kakvo mesto u vašem delu zauzima erotika?

Dišan: Ogromno. Vidljivo ili upadljivo, u svakom slučaju, osnovno.

Kaban: Kao u „Nevesti“, na primer?

Dišan: To je obična igra, ali to je bila suzdržana erotika, ako hoćete, erotika koja nije otvorena. Nije bila ni nagoveštena. To je neka vrsta erotske klime. Sve se zasniva na toj erotskoj klimi, bez naprežanja. Mnogo verujem u erotiku, jer je to zaista nešto prilično opšte, u celom svetu, nešto što ljudi razumeju. Ako hoćete, ona zamenjuje ono što su druge škole zvale simbolizam, romantizam. To bi mogao biti još jedan „izam“, da tako kažem. Neko će reći kako i u romantizmu imamo erotiku. Ali ako se erotika koristi kao glavna osnova, kao glavni cilj, onda poprima oblik „izma“, u školskom smislu te reči („eroticizam“).

Kaban: Kakvo lično značenje pridajete erotici?

Dišan: Ne pridajem joj neko lično značenje, ali to je u svakom slučaju način da iznesemo na videlo stvari koje se stalno skrivaju – koje nisu nužno erotske – zbog katoličke religije, zbog društvenih pravila. Biti u stanju da se one otkriju i stave na slobodno raspolaganje svima, mislim da je to važno, jer je to osnova svega, a o tome se nikada ne govori. Erotika je bila tema, čak i kao „izam“, koja leži u osnovi svega što sam radio u vreme „Velikog stakla“. To me je spasilo od zalaženja u već postojeće teorije, estetske ili neke druge.

Kaban: Ipak, ta erotika je u vašem delu dugo bila prurušena.

Dišan: Uvek prurušena, manje ili više, ali ne i prurušena zbog stida.

Kaban: Ne, skrivena.

Dišan: Tako je.

Kaban: Ili recimo, kao podloga.

Dišan: Da, podloga.

Kaban: Godine 1957, na Univerzitetu u Hjustonu, učestvovali ste u debati o umetnosti, s vrlo ozbiljnim ljudima.

Dišan: Da, tamo sam održao svoje malo slovo o umetniku kao medijumu. Pročitao sam svoj rad i onda smo raspravljali o njemu.³⁶

Kaban: Posle te debate ste izjavili: „Odigrao sam svoju ulogu umetničkog klovna.“³⁷ Imali ste smešno mišljenje o sebi!

Dišan: Naravno, zato što su sve stvari koje sam radio bile ili naručene ili tražene. Nisam imao nijedan razlog da kažem: „Ja sam iznad toga, neću to da radim.“ Bilo mi je zabavno. Govor pred publikom je obično značajan događaj u životu umetnika. Veoma je teško govoriti javno kada niste rođeni govornik. Za mene je to bila igra, da vidim dokle mogu da idem u tome, a da ne ispadnem smešan. Kada čujete svoj glas pred pet stotina ljudi, to može biti vrlo neprijatno, osim ako ste na to navikli i ako vam se to sviđa, kao u politici. Što se mene tiče, to mi je malo proširilo vidike. Posle toga sam odgovarao na pitanja o sebi, o svom radu. To je uvek ista tema.

Kaban: Da li ste sebe shvatali ozbiljno?

Dišan: Nisam sebe shvatao ozbiljno, počinjao sam da zarađujem. To je bio glavni razlog. Da bih izbegao teškoće i da se ne bih upuštao u komplikovane teorije, uvek sam govorio o svom radu. Kada sam prikazivao slajdove, objašnjavao sam svaku sliku, manje ili više. Bio je to vrlo jednostavan sistem, koji se mnogo koristio u Sjedinjenim Državama, gde umetnike često zovu da govore, obično pred studentima.

Kaban: Stiče se utisak da svaki put kada se posvetite nekoj poziciji, to umanjujete ironijom ili sarkazmom.

Dišan: Uvek. Zato što ne verujem u to.

Kaban: Ali u šta verujete?

Dišan: Ali ni u šta! Sama reč „verovanje“ je takođe pogrešna.³⁸ Kao i reč „sud“. To su užasne datosti na kojima počiva ovaj svet. Nadam se da na Mesecu neće biti tako!

Kaban: Da li ipak verujete u sebe?

Dišan: Ne.

Kaban: Čak ni to?

Dišan: Ne verujem u reč „biti“. Ideja o bitisanju je ljudski izum.

Kaban: Mnogo volite reči?

Dišan: Ah, da, poetične reči.

Kaban: „Biti“ je vrlo poetično.

Dišan: Ne, ni najmanje. To je suštinski koncept koji uopšte ne postoji u stvarnosti, u koji ne verujem, ali u koji ljudi čvrsto veruju. Nije loša ideja ne verovati u reči „ja jesam“, zar ne?

³⁶ 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.

³⁷ Pismo Lebelu, od 17. ili 18. IV 1957: „Posle tri dana cirkusa u Hjustonu, gde sam odigrao sam svoju ulogu umetničkog klovna, najbolje što sam mogao, evo nas u Meksiku, gde opet nalazim onu lepu, malu prljavštinu, neophodnu za jednog rođenog Evropljanina.“ Navedeno u R. Lebel, *Sur Marcel Duchamp*, op. cit., str. 56; takođe, *Affectionately, Marcel: The Selected Correspondence*, op. cit., str. 353.

³⁸ Deset godina ranije, 1956, u televizijskom intervju sa Džejsom Džonsonom Svinijem, Dišan je izjavio sve suprotno, u jednom od retkih pozitivnih istupa u svom životu: „Volim reč *verovanje*. Uostalom, kada ljudi kažu 'ja znam', mislim da ne znaju, oni veruju. Verujem da je umetnost jedina delatnost u kojoj se čovek pokazuje kao čovek, kao istinski individualac. Samo u umetnosti on je kadar da ide s onu stranu animalnog stanja, jer umetnost je izlaz ka oblastima kojima ne vladaju vreme i prostor. Živeti znači verovati; u svakom slučaju, to je moja vera.“ Oba stava treba prihvatiti kao iskrena i verodostojna. James Johnson Sweeney, „A Conversation with Marcel Duchamp“, NBC, januar 1956; *Marcel Duchamp: izbor tekstova*, MSU, Beograd, 1984, „Oblasti kojima ne vladaju vreme i prostor“, str. 44.

Kaban: Koja je najpoetičnija reč?

Dišan: Ne znam. Nemam nijednu na raspolaganju. U svakom slučaju, to bi bile reči iskrivljene svojim značenjem.

Kaban: Igre reči?

Dišan: Da, igre reči. Asonance, takve stvari, kao „kašnjenje u staklu (*retard en verre*)“; to mi se mnogo sviđa. Obrnuto to znači nešto.³⁹

Kaban: Čak je i reč „Dišan“ veoma poetična.⁴⁰

Dišan: Da. Ipak, Žak Vijon nije oklevao da promeni ime, ne samo Dišan u Vijon, nego i Gaston u Žak! Postoje trenuci kada reči gube svoj ukus.

Kaban: Vi ste jedini od trojice braće koji je zadržao svoje ime.

Dišan: Na neki način sam bio prinuđen. Neko je to morao da uradi!

³⁹ Ako je Dišan mislio na to, obrnuto, fraza „un verre en (de) retard“, znači kasno ili poslednje piće („verre“: „čašica“, „pićence“). Nezavisno od toga, videti Dišanovu radnu belešku za „Veliko staklo“, u kojoj spekuliše o „retard en verre“: „Sorte de sous-titre: Retard en Verre“; *Marchand du sel: écrits de Marcel Duchamp*, ed. Michel Sanouillet, Le terrain vague, Paris, 1958, str. 34; *The Essential Writings of Marcel Duchamp, Marchand du Sel, Salt Seller*, eds. Michel Sanouillet, Elmer Peterson, Thames & Hudson, 1975, str. 26.

⁴⁰ „Du-champ“: doslovno „sa polja“ (od latinskog „à campo“); staro prezime, iz severozapadne Francuske, koje se vezivalo za one koji su živeli izvan naselja ili grada, doslovno negde „na-polju“.

5. Živim životom konobara

Kaban: Vraćate se iz Londona, gde se u Galeriji Tejt održava važna retrospektiva vašeg rada.

Mislio sam da su izložbe za vas „teatralne manifestacije“, koje ne odobravate?

Dišan: Ali to je uvek tako! Izlazite na scenu, predstavljate svoju robu; u tom trenutku postajete glumac. Samo korak deli slikara, skrivenog u njegovom ateljeu, gde slika svoju sliku, od izložbe; morate doći na otvaranje, tamo vam čestitaju, to je cirkus!

Kaban: Taj cirkus, koji ste celog života izbegavali, sada blagonaklono prihvatate.

Dišan: Menjamo se. Prihvatamo sve, iako nam je sve i dalje smešno. Tome ne treba pridavati prevelik značaj. Pristajemo da ugodimo drugima više nego sebi. To je neka vrsta učtivosti, do dana kada to ne postane neka izuzetno velika počast. Ako je iskrena, naravno.

Kaban: Da li je to sada slučaj?

Dišan: Trenutno je tako, ali to ne sledi uvek. Svakog dana na svetu se održi šest hiljada izložbi; kada bi svaki umetnik koji izlaže poverovao kako je to za njega kraj sveta ili, naprotiv, vrhunac karijere, to bi bilo pomalo smešno. Morate sebe smatrati za jednog od tih šest hiljada slikara. Šta se tu može!

Kaban: Koliko ste samostalnih izložbi imali?

Dišan: Tri. Jedna je ona u Čikagu, koje se i ne sećam...

Kaban: U Umetničkom klubu.

Dišan: Druga je ona u Pasadeni, u Kaliforniji, pre dve godine, na kojoj je bilo mnogo stvari; neki komadi su bili pozajmljeni iz Filadelfijskog muzeja; to je bilo prilično kompletno. Zatim još jedna samostalna izložba u galeriji Ekstrom u Njujorku, prošle godine, ali ne tako sveobuhvatna.¹

Kaban: Tu je i izložba redimejda kod Švarca u Milanu.²

Dišan: Da, tako je. Imao je jedan ili dva u kući, jer je bio vrlo strastven oko toga. Često sam izlagao zajedno sa svojom braćom. Imao sam izložbu sa Vijonom i Dišan-Vijonom i u Muzeju Gugenhajm³; ali nisam imao mnogo takozvanih samostalnih izložbi u životu.

Pomišljam na sve te mlade ljude koji već sa dvadeset godina gledaju kako da naprave samostalnu izložbu. Kao da je to dovoljno da se bude veliki slikar!

Kaban: Gde se još nalaze vaša dela, osim u Arensbergovoj zbirci u Filadelfijskom muzeju?

Dišan: Značajna grupa pripada Meri Sisler, koja je kupila najmanje pedeset stvari, nađenih u Parizu, kod prijatelja kojima sam ih poklonio u to vreme. Naročito vrlo starih stvari, iz 1902, 1905, 1910, od kojih je napravila lepu zbirku. Prikazala ih je prošle godine kod Ekstroma u Londonu (*sic*).⁴ To je bila apsolutno izvanredna, sveobuhvatna izložba; ne bih mogao tražiti

¹ *Not Seen and/ or Less Seen of/ by Marcel Duchamp/ Rrose Selavy 1904–1964*, Mary Sisler Collection, Cordier & Ekstrom Gallery, New York, 14. I – 13. II 1965. Izložba je zatim

² Izložba *Homage to Marcel Duchamp*, povodom 50 godina od prvog redimejda („Točak bicikla“), sa ukupno 108 radova i katalogom *Marcel Duchamp, Ready-Mades, etc. (1913–1964)*, Galleria Schwarz, Milano, 5. VI – 30. IX 1964.

³ *Jacques Villon, Raymond Duchamp-Villon, Marcel Duchamp*, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 8. I – 17. II 1957; izložba je zatim prenetu u Museum of Fine Arts of Houston, 8. III – 8. IV 1957.

⁴ Reč je o postavci iz Njujorka, iz galerije Cordier & Ekstrom, iz 1965, koja je zatim priređena i na dvadesetak drugih lokacija, sve do Australije i Novog Zelanda; detaljan spisak se može naći u nekim izvorima, ali na njemu nema

bolje. Anri-Pjer Roše je takođe imao mnogo starih stvari koje je dobio od mene. Ima ih i u mojoj porodici, kod sestre Suzan, u Muzeju moderne umetnosti u Njujorku, kojem je Ketrin Drejer zaveštala deo svoje zbirke. Tu su i neki kolekcionari, zatim g. (Edmond) Bomsel, Andre Breton, Marija Martins iz Brazila.⁵ „Tužni mladić u vozu“ se nalazi kod Pegi Gughenajm u Veneciji. Zaboravio sam Univerzitet Jejl, gde je deponovana zbirka *Société Anonyme*. Moja žena Tini takođe ima nekoliko stvari, kod nas u Njujorku.

Kaban: Mislim da su „Šahisti“ (1911), iz Muzeja moderne umetnosti u Parizu, jedina vaša slika koja se nalazi u nekom evropskom muzeju.

Dišan: Da, mislim da je tako. Ne znam za neku drugu. Nema ih, tako je.

Kaban: Kakav je utisak na vas ostavila retrospektiva u Galeriji Tejt?

Dišan: Odličan. Kada se sećanja podgreju, bolje vidimo. Vidimo hronološki sled, tu je gospodin koji umire i koji je imao život iza sebe. To je pomalo tako, samo što ja još ne umirem! Svaka stvar je prizivala neku uspomenu; nije mi bilo neprijatno pred stvarima koje mi se ne sviđaju, kojih me je bilo stid ili koje bih radije potisnuo. Ne, ni najmanje. Sve je prosto ležalo nago, blago, bez opiranja i bez žaljenja. Sasvim prijatno.

Kaban: Vi ste prvi u istoriji umetnosti koji je odbacio ideju o slikarstvu i tako izašao iz onoga što se naziva imaginarnim muzejom...

Dišan: Da. Ne samo štafelajno slikarstvo već svako slikarstvo.

Kaban: Recimo, dvodimenzionalni prostor.

Dišan: Mislim da je to veoma dobro rešenje, za doba kao što je ovo naše, kada se više ne mogu slikati ulja na platnu, koja posle četiri ili pet stotina godina postojanja nemaju razloga da za svoj domen uzimaju večnost. Shodno tome, ako možemo pronaći druge načine da se izrazimo, onda ih treba iskoristiti. To je ono što se dešava u svim umetnostima. U muzici, novi elektronski instrumenti su znak promene stava publike prema umetnosti. Slika više nije ukras za trpezariju ili dnevnu sobu. Počinjemo da razmišljamo o drugim stvarima kao dekoraciji. Umetnost sve više poprima formu znaka, ako hoćete; ne može se više svesti na dekorativnu ulogu; to je osećanje koje me je vodilo celog života.

Kaban: Mislite da je štafelajno slikarstvo mrtvo?

Dišan: Sada je mrtvo i to će biti još dobrih pedeset ili sto godina. Osim ako se ne vrati; ali ne znam zašto bi se vratilo, ne vidim razlog. Umetnik ima na raspolaganju nova sredstva, nove boje, novo osvetljenje; moderni svet se uvodi i nameće, čak i u slikarstvu. Prisiljava stvari da se menjaju, prirodno, normalno.

Kaban: Ko su po vama najveći savremeni slikari?

Dišan: Ah, savremeni! Ne znam... Kada počinje savremeno? Oko 1900?

Kaban: U ovih pola veka, recimo.

Londona. Na primer, *The Artist and His Critic Stripped Bare: The Correspondence of Marcel Duchamp and Robert Lebel*, ed. Paul B. Franklin, 2016, str. 277 (f. 274).

⁵ Maria Martins (1894–1973), brazilska nadrealistička vajarka i kasnije velika promoterka moderne umetnosti u Brazilu. Dišana je upoznala u Njujorku, gde je njen muž bio u diplomatskoj misiji. Bila je u vezi sa Dišanom od, približno, 1946. do 1951. Uz Meri Reynolds i Tini, njegova najveća ljubav. Značajna figura, nezavisno od Dišana; Breton je napisao predgovor za katalog izložbe njenih skulptura u Njujorku 1947, kasnije uključen u poslednje izdanje njegove knjige *Nadrealizam i slikarstvo* („Maria“, *Le surréalisme et la peinture*, 1965, str. 318–321; *Surrealism and Painting*, Icon Editions, Harper & Row, New York, 1972, str. 319–320). Učestvovala je na skoro svim posleratnim izložbama nadrealističke grupe, u Parizu 1947. i 1959–1960, u Njujorku 1960–1961, i Sao Paolu 1967. Verovatno Dišanov model za rane skice *Étant Donnés*; 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>.

Dišan: Među impresionistima, Sera me zanima više od Sezana. Posle toga, Matis me neizmerno zanima. Među fovistima, svega nekolicina. Brak je pre svega bio kubista, ali bio je značajan i kao fovista. Onda dolazi Pikaso, kao veoma moćan svetionik; on ispunjava ulogu koju publika traži, ulogu zvezde. I to je u redu, dok traje. Mane je prošao kroz to na početku veka. Kada govorimo o slikarstvu, uvek govorimo o Maneu; slikarstvo ne postoji bez Manea. U naše vreme, ne znam. Teško je proceniti. Mnogo mi se sviđaju mladi pop umetnici. Sviđaju mi se zato što su se donekle otarasili ideje o retinalnom, o čemu smo već pričali. Kod njih nalazim nešto zaista novo, drugačije, dok je ceo niz slikara, od početka veka, težio apstrakciji. Prvo su impresionisti pojednostavili pejzaž, u pogledu boje, a onda su fovisti izveli dalje pojednostavljevanje dodavši deformacije, koje su karakteristika našeg veka, iako nije jasno zašto. Zašto svi umetnici žele da izobliču? To je izgleda reakcija protiv fotografije; ali nisam siguran. Fotografija pruža nešto vrlo precizno, s crtačkog stanovišta, tako da umetnik koji želi da uradi nešto drugačije kaže sebi: „To je vrlo jednostavno, deformisaću koliko god mogu i tako se potpuno odvojiti od svakog fotografskog prikaza.“ To je vrlo očigledno kod svih slikara, bilo da su fovisti, kubisti i čak dadaisti ili nadrealisti. U najnovijem popu, ta ideja o deformaciji je manje zastupljena. Uzimaju gotove stvari, gotove crteže, plakate, itd. Taj potpuno drugačiji stav je ono zbog čega su mi zanimljivi. Ne mislim da su genijalni, jer to i nije bitno. Stvari se dešavaju u koracima od dvadeset, dvadeset pet godina ili manje. Gde ćemo sve to staviti? U Luvr? Ne znam. To nije ni važno. Pogledajte preraphaelite (Dante Gabriel Rossetti, Edward Burne-Jones, John William Waterhouse, itd.): zapalili su mali plamen, koji i dalje tinja, uprkos svemu. Ne volimo ih mnogo, ali oni će se vratiti; biće rehabilitovani.

Kaban: Mislite?

Dišan: Ah, sigurno! Pogledajte art nuvo, „Moderni stil“, Ajfelovu kulu i sve ostalo.

Kaban: Svakih dvadeset ili trideset godina rehabilitujemo ono što smo odbacili pre četrdeset godina.

Dišan: To ide skoro automatski, naročito u poslednja dva veka, kada smo videli kako „izam“ sledi „izam“; imali smo romantizam, koji je trajao četrdeset godina, zatim realizam, impresionizam, divizionizam (poentilizam), fovizam i tako dalje.

Kaban: U razgovorima koje ste vodili sa Svinijem na američkoj televiziji, primetio sam sledeću rečenicu: „Kada mi neki nepoznati umetnik donese nešto novo, prosto pucam od zahvalnosti.“⁶ Šta je za vas novo?

Dišan: Ne viđam to tako često. Ako neko donese nešto ekstremno novo, prvi sam koji će hteti da to shvati. Ali imam takvu prošlost da je za mene teško da gledam ili dođem u iskušenje da pogledam nešto; u sebi ste uskladištili takav jezik ukusa, dobrih ili loših, da ako nešto pogledate, a to ne izazove neki odjek u vama, onda to dalje i ne gledate. Ali ipak se trudim. Uvek sam gledao da se oslobodim svog prtljaga, makar pri pogledu na nešto što bi trebalo da je novo.

Kaban: Šta ste to novo videli u svom životu?

Dišan: Ne mnogo toga. Pop-artisti su dovoljno novi. Op-artisti su takođe novi, ali po meni ne obećavaju neku sjajnu budućnost. Plašim se da kada nešto ponovite dvadeset puta, to brzo počinje da se raspada; postaje suviše monotono, suviše repetitivno, dok su među pop-artistima, naročito francuskim, ljudi kao Arman, kao Tengeli (Jean Tinguely), uradili neke vrlo lične stvari, o kojima se pre trideset godina nije moglo ni sanjati. Ne pridajem veliki značaj onome što

⁶ Tih reči nema u intervjuu sa Svinijem, ali tako ih prenosi Anri-Pjer Roše, kako sam kaže, „po sećanju“, u tekstu „Souvenirs de Marcel“, *Sur Marcel Duchamp*, ed. R. Lebel, op. cit., str. 85.

smatram boljim; to je prosto jedno mišljenje. Nemam nameru da iznosim neki konačan sud o svemu tome.

Kaban: A Marsijal Rejs (Martial Raysee)?

Dišan: Sviđa mi se. Veoma ga je teško shvatiti, budući da je ono što je uradio prilično šokantno, zbog korišćenja neprijatnog neonskog osvetljenja. Jasno mi je šta hoće. Poznajem ga, upoznao sam ga, sviđa mi se kao osoba, ima veoma živu inteligenciju. Znaće kako da se obnovi. Makar bi trebalo da se vremenom menja, čak i ako primarna ideja ostaje ista; pronaći će druge načine da se izrazi.

Kaban: Svi ti mladi slikari su u neku ruku vaša deca.

Dišan: Tako kažu... Valjda je svakom mlađem naraštaju potreban prototip. U ovom slučaju ja igram tu ulogu. Očaran sam time. Ali nema u tome ničeg drugog. Nema upadljive sličnosti između onoga što sam uradio i onoga što se sada radi. Pored toga, radio sam što je moguće manje. To nije u današnjem duhu, koji, naprotiv, nalaže da se uradi što više, da bi se što više zaradilo. Kada gledaju ono što mladi danas rade, ljudi misle kako su moje ideje donekle slične njihovim i kako, samim tim, među nama postoji razmena dobrih osećanja. Ali to je sve. Ne viđam se mnogo s umetnicima, čak ni u Njujorku. Rejsa sam upoznao ovde, u Parizu, a onda sreo opet u Njujorku. Šperi (Daniel Spoerri), Arman, Tengeli, svi oni su vrlo inteligentni.

Kaban: Arman je čovek velike kulture.

Dišan: Da, veoma kulturnan, izvanredan. Poštujem to. Kako nisam imao veliku kulturu, u pravom smislu te reči, uvek sam zadivljen ljudima koji umeju da pričaju, i to dobro, o stvarima o kojima ne znam ništa. Kod umetnika to nije slučaj, budući da uglavnom ostaju na elementarnom nivou.

Kaban: Da li znate za momka koga njegovi prijatelji zovu „drugi Dišan“, koji se zove Ben i živi u Nici: Benžamen Votje (Benjamin Ben Vautier)?

Dišan: Ne, nikada ga nisam upoznao.

Kaban: Da li ste čuli za njega?

Dišan: Ne. Znate, kada odem u Nicu, obično samo prenoćim. Čini mi se, međutim, da sam dobio papire s nekim prilično neobičnim stvarima...

Kaban: Ben je momak od nekih trideset pet godina, koji, pošto je zaključio da umetničko delo leži pre svega u nameri, nastoji da od svog života napravi umetničko delo. Umesto da izlaže, izlaže samog sebe; radio je to dve nedelje u izlogu jedne londonske galerije.

Dišan: Da, da. Mislim da je to. Stvari koje sam dobio u prepisci... Ali ne poznajem ga lično. On je Armanov prijatelj?

Kaban: Da, on je iz Nice, kao i Rejs i Arman. Oni su deo onoga što se zove Škola iz Nice (École de Nice). Zanimljivo je da nikada nije pokušao da stupi u kontakt sa vama.

Dišan: Ako je i dalje u Nici, posetiću ga...

Kaban: S obzirom na vaš značaj za njega, pre bi on trebalo da poseti vas...

Dišan: Ne mora da znači. Zavisi od njegovog finansijskog stanja!

Kaban: Ima prodavnicu gramofonskih ploča. Njegovo ponašanje očigledno izaziva ogromne skandale u Nici.

Dišan: Pokušaću da ga vidim. Zabavno je koliki se značaj pridaje Školi iz Nice.

Kaban: Koja je razlika između umetničke klime u Parizu i Njujorku?

Dišan: U Njujorku je veliki krkljanac. Ovde ne toliko, koliko mogu da vidim. Očigledno nije stvar u tome da se ode u Sen Žermen de Pre ili na Monmartr. U Parizu uvek treba mnogo vremena za početak. Čak i ako ima zanimljivih ljudi, oni ne utiču na ostale. Tu je taj većinski deo gomile, sa svojim obrazovanjem, navikama, idolima. Ovde ljudi i dalje nose svoje idole na ramenima, razumete? Ne odišu vedrinom, ne kažu, „mlad sam, mogu da radim šta hoću, mogu da plešem“.

Kaban: Amerikanac nema prošlost.

Dišan: Nema *tu* prošlost, slažem se. Naporno uči celu istoriju umetnosti, kojom je svaki Francuz ili svaki Evropljanin prožet, da tako kažem. Verujem da je u tome razlika. Ali sve se može vrlo brzo promeniti. Kako u Americi, tako i u Francuskoj. Nema više „zemlje umetnosti“, nema prestonice, ni ovde, ni tamo. Međutim, Amerikanci istrajavaju u želji da sruše hegemoniju Pariza. To je glupo, zato što nema hegemonije, ni u Parizu, ni u Njujorku. Ako je bude, njen centar biće u Tokiju, zato što je Tokio još brži. Često dobijam pisma iz Japana; žele da dođem tamo. Neću ići. Pre svega, nemam želju da idem u Japan, nemam želju da idem u Indiju, nemam želju da idem u Kinu. Dosta mi je toga već zbog Evrope i Amerike.

Kaban: Zašto ste postali američki državljanin?

Dišan: Zato što sam tamo pronašao vrlo prijatnu atmosferu. Tamo imam i mnogo prijatelja.

Kaban: Da li ste mogli živeti u Sjedinjenim Državama i bez američkog državljanstva?

Dišan: I da i ne. Ovako je lakše. Sa stanovišta putovanja, izuzetno je zgodno imati američki pasoš, jer nikada ne otvarate prtljag! Prenosim svoje cigare iz zemlje u zemlju, bez ikakvih problema, samo treba da pokažem svoj američki pasoš.

Kaban: Mogli biste se baviti švercom!

Dišan: Apsolutno. Imam budućnost na tom polju!

Kaban: Kako to da niste imali nijednu samostalnu izložbu u Francuskoj?

Dišan: Ne znam. Nikada to nisam shvatio. Verujem da je to pitanje budžeta. Postavljanje izložbe je veoma skupo; ne mislim samo na troškove transporta...

Kaban: I ovde se organizuju skupe izložbe, ako ne i skuplje...

Dišan: Da, Van Gog ili Tarnet; to spada u istoriju umetnosti, to je drugo pitanje. Ali sa modernim...

Kaban: Ima mnogo izložbi Braka ili Pikasa!

Dišan: Da, ali uporedno gledano, to nije skupo.

Kaban: Osiguranje ipak jeste.

Dišan: Slažem se, osiguranje je skupo, ali je makar transport jeftin. Troškovi osiguranja bi u mom slučaju očigledno bili visoki, ali ne i nedostižni. Englezi su to uradili.

Kaban: Da li Filadelfijski muzej pozajmljuje Arensbergovu zbirku?

Dišan: Da, ali ne na duže od tri meseca. To je ono što se sada dešava u Londonu.

Kaban: Retrospektiva u Galeriji Tejt traje mesec i po dana; mogli smo planirati drugih mesec i po u Parizu.

Dišan: Da, da. Ali možda Muzej moderne umetnosti nije bio slobodan. Šta se sada dešava tamo?

Kaban: Retrospektiva Pinjona (Edouard Pignon).

Dišan: ...

Kaban: Da li poznajete Andrea Malroa?⁷

Dišan: Ne. Nikada ga nisam upoznao.

Kaban: Kako to da vam se nije obratio nijedan kurator nekog francuskog muzeja?

Dišan: Prošle godine Mate mi je javio kako bi voleo da se upoznamo (François Mathey, Musée des Arts Décoratifs). Otišao sam da se vidim s njim. Rekao mi je: „Hteo bih da uradim nešto s vama, ali ruke su mi vezane. Moram da imam saglasnost odozgo.“ I ništa se nije desilo. Bio je pun dobre volje, ali to je bilo sve. Dorival je došao da me vidi zbog izložbe dade (Bernard Dorival, Musée national d'Art moderne); nikada nije spomenuo da bih mogao uraditi nešto.⁸ Imajte na umu da mi to ne smeta mnogo. Razumem veoma dobro. Da su hteli da se ovde vidi

⁷ U to vreme, ministar kulture (1959–1969).

⁸ Godinu dana posle ovih razgovora, Dorival će prirediti izložbu *Raymond Duchamp-Villon – Marcel Duchamp*, u Muzeju moderne umetnosti u Parizu (7. VI – 2. VII 1967).

izložba mojih radova, uradili bi to. Iza svega stoje trgovci umetninama. Trgovci ne mogu da zarade na meni, razumete?

Kaban: Trgovci, možda. Ali šta je sa muzejima?

Dišan: Muzeje, manje ili više, kontrolišu trgovci. Muzej moderne umetnosti u Njujorku je potpuno u rukama dilera. Naravno, o tome se tako priča, ali zaista je tako. Savetnici muzeja su dileri. Operacija mora da dostigne određenu novčanu vrednost, da bi oni odlučili da nešto urade.

Što se mene tiče, ne kažem ništa; ne marim mnogo za izložbe, jebe mi se za to! (U originalu s tri tačke, „je m'en f...(ous)“.)

Kaban: Srećom po vas!

Dišan: To me ne sprečava da mirno spavam, dobro mi je ovako.

Kaban: Za ova tri meseca koje ste proveli u Parizu, koje su vam se izložbe posebno svidеле?

Dišan: Nisam video nijednu.

Kaban: Niste išli na Majski salon (*Salon de Mai*)?

Dišan: Ne, čak ni tamo. Moja žena je išla. Ja nisam. Nemam želju da idem na izložbe.

Kaban: Niste radoznali?

Dišan: Ne. Ne na taj način. Imajte u vidu da to nije predrasuda, da to nije neki poriv ili potreba, to je ravnodušnost, u najprostijem smislu reči.

Kaban: Rekli ste mi da ste nameravali da odete na Majski salon.

Dišan: Da. Mislio sam. Ali nije bilo razloga da odem tamo. Ne znam zašto nisam otišao. Umetnost, u društvenom smislu te reči, nimalo me ne zanima, čak ni pojedinci kao što je Arman, koji mi se veoma sviđa. Više uživam da ćaskam s ljudima kao što je on, nego da odem da pogledam šta rade.

Kaban: Da li vam je stav umetnika važniji od umetničkog dela?

Dišan: Da. Pojedinač, kao takav, kao mozak, ako hoćete, zanima me više od onoga što radi, zato što sam primetio da se većina umetnika samo ponavlja. Najzad, prisiljeni su na to, ne može se stalno izmišljati nešto. Samo što oni imaju tu staru naviku da urade, recimo, jednu sliku mesečno. Sve zavisi od toga koliko brzo rade; misle da duguju društvu jednu sliku mesečno ili godišnje.

Kaban: Da li znate da mladi slikari, poput Armana i Rejsa, zarađuju bogatstvo?

Dišan: Znam za to... Tako što nagomilavaju budilnike.⁹ Ali to je sasvim u redu.

Kaban: Niste šokirani?

Dišan: Ah, ne! Malo sam šokiran zbog njih, inače me to ne šokira. Samo, ako nastave da gomilaju iste stvari, to za dvadeset godina neće moći da se gleda. Arman je međutim veoma sposoban da se promeni.

Kaban: Mislim da je i najinteligentniji među njima.

Dišan: Da, verujem da jeste. I Tengeli mi se mnogo sviđa, ali on je više mehaničar.

Kaban: Zar vas ne šokira što umetnici imaju pravo na socijalno osiguranje?

Dišan: Znao, što se mene tiče, pošto sam Amerikanac i imam više od sedamdeset godina, dobijam veoma pozamašnu sumu od vlade, i to bez mnogo doprinosa; 57 dolara mesečno je ipak nešto. Naravno, nemam pravo na tu sumu kao umetnik, to je prosto pitanje starosti. Sa šezdeset pet godina, da biste primali tu naknadu, ne smete da zarađujete, a ako zarađujete, to vam se odbija od onoga što vam sleduje; ali posle sedamdesete godine, možete zarađivati milion mesečno, a da i dalje dobijate svojih 57 dolara.

Kaban: Šta mislite o hepeninzima?

⁹ Dišan misli na Armanove skulpture i asamblaže s nagomilanim stvarima, u ovom slučaju budilnicima (razni radovi).

Dišan: Hepeninzi mi se mnogo sviđaju zato što su nešto potpuno suprotno štafelajnom slikarstvu.

Kaban: Savršeno se uklapaju u vašu teoriju o „gledaocu“.

Dišan: Tako je. Hepeninzi su uneli u umetnost jedan element koji ranije niko nije koristio: dosadu.

Raditi nešto zato da bi ljudima bilo dosadno dok to gledaju – to mi nikada nije palo na pamet!

A šteta, zato što je to veoma lepa ideja. To je u osnovi ista ideja kao i tišina Džona Kejdža u muzici; niko nije pomišljao na to.

Kaban: Ili Klajnova „praznina“.¹⁰

Dišan: Da. Uvođenje novih ideja ima smisla samo u hepeninzima. Na slici ne možete napraviti dosadu. U stvari, očigledno bi nam uspelo, ali to je lakše izvesti u poluteatarskim uslovima.

Tu je i njihova zapanjujuća brzina; pravi hepening traje najviše dvadesetak minuta, zato što ljudi sve vreme stoje. U nekim slučajevima i nemaju gde da sednu. Ali to počinje da se menja.

Kaban: Da, to sada poprima značajne razmere.

Dišan: Dva ili tri sata. Ljudi su u početku stajali i kada bi došlo vreme da se razidu, pojavila bi se motorna kosilica za travu koja bi ih sve rasterala! To je bilo preterano, ali je bilo zadivljujuće, zato što je bilo novo i moglo da razbesni publiku.

Kaban: Hepeninzi koje sam video – a video sam ih samo u Francuskoj – izgledali su mi vrlo erotski.

Dišan: Da.

Kaban: U početku nije bilo tako?

Dišan: Ne, ne toliko. A opet, kod Žan-Žaka Lebela (Jean-Jacques Lebel, sin Roberta Lebela), na primer, prisutna je vrlo jasna potreba za erotikom.

Kaban: Nedavno je izveden striptiz nekog pederasta prerušenog u časnu sestru...

Dišan: Da. Ali ne znam da li ste videli onaj hepening od pre dve ili tri godine, na Bulevaru Raspaj, kada su bacali očerupane piliće jedni drugima na glave. To je bilo jezivo! Drugi put, ljudi su se valjali u šlagu ili blatu. To je potpuno izluđujuće...

Kaban: Kako vidite evoluciju umetnosti?

Dišan: Ne vidim je, zato što duboko sumnjam u njenu vrednost. Čovek je taj koji je izmislio umetnost. Bez njega ona ne postoji. Nisu svi ljudski izumi vredni. Umetnost nema biološki izvor. Obraća se ukusu.

Kaban: Zar ona za vas nije nešto neophodno?

Dišan: Ljudi koji govore o umetnosti učinili su je funkcionalnom govoreći: „Čoveku je umetnost potrebna da bi se okrepio.“

Kaban: Ali ne postoji nijedno društvo bez umetnosti?

Dišan: Nema društva bez umetnosti zato što tako kažu oni koji je gledaju. Siguran sam da ljudi iz Konga koji su pravili drvene kašike, kojima se toliko divimo u Muzeju čoveka (Musée de l'Homme), nisu to radili zato da bi im se Kongoanci divili.

Kaban: Ne, ali su u isto vreme pravili fetiše, maske...

Dišan: Da, ali ti fetiši su u suštini bili religiozni. Mi smo ti koji religiozne stvari nazivamo „umetnošću“; među primitivnima ta reč ne postoji. Radimo to zbog sebe, zbog sopstvenog zadovoljstva. Stvorili smo to samo za našu upotrebu: to na neki način spada u domen masturbacije. Ne verujem mnogo u suštinsku stranu umetnosti. Mogli bismo napraviti društvo koje bi odbacilo umetnost; Rusi nisu bili daleko od toga. To nije baš zabavno, ali nešto od toga bi valjalo uzeti

¹⁰ Yves Klein, *La spécialisation de la sensibilité à l'état matière première en sensibilité picturale stabilisée*, ili prosto *Le Vide*, 1958; prazan galerijski prostor, s jednom praznom staklenom vitrinom; ili čuvena fotomontaža, „Skok u prazninu“ (*Saut dans le vide*, 1960, sa Harryem Shunkom Janosom Kenderom), itd.

u obzir. Ono što su Rusi pokušali da postignu sada nije moguće, sa pedeset država. Previše je kontakata, previše komunikacije između zemalja.

Kaban: Ko su vaši prijatelji?

Dišan: Imam ih mnogo. Nemam neprijatelja, ili vrlo malo. Ima ljudi koji me ne vole, to je sigurno, ali njih i ne poznajem. Mislim, to nije proglašeno neprijateljstvo, nije rat. Generalno, imam samo prijatelje.

Kaban: Ko su vaši najbolji prijatelji?

Dišan: Fransis Pikabija, naravno, koji je bio moj saigrač, ako hoćete. Pjer de Maso je fin; i Andre Breton je vrlo fin; samo što čovek ne može da dopre do njega. Previše se uživao u ulogu velikog dase, potpuno je opsednut potomstvom.

Kaban: Da li ste ga skoro videli?

Dišan: Ne, nisam uspeo da ga vidim. To je došlo dotle da se više ne usuđujem ni da ga zovnem telefonom, to je smešno.

Kaban: Morao bi znati da ste ovde.

Dišan: Nije se ni potrudio. To me nervira, zato što sam deset godina stariji od njega. Valjda imam pravo da očekujem neki glas od njega, telefonski poziv, nešto.

Kaban: Sada se i sam papa ukazuje okolo!

Dišan: Ma, naravno! Eno ga u Jerusalimu. Tako da ne razumem. Pored toga, nemam ništa naročito da mu kažem. Stoga bi to bila samo jedna učtiva i prijateljska poseta. Voljan sam da to uradim, ali to bi moralo ići lako, a da se on malo potrudio, odmah bih odgovorio. To je sve. Ništa više od toga. To je pomalo teška vrsta prijateljstva, ako znate na šta mislim? Ne igramo šah zajedno, razumete?¹¹

Kaban: Koga ste upoznali tokom boravka u Parizu?

Dišan: Ne baš mnogo njih. Mnogi mi traže članke. Bilo je vrlo profesionalno.

Kaban: Gnjavatori kao ja!

Dišan: Kao vi, tako je! Ne, mislim da se ništa novo nije desilo. Ne izlazim mnogo. Prosto volim da ne izlazim. Naravno, imam porodicu. Moja žena ima kćerku udatu u Parizu, koju često viđamo, ali nisam video ljude koje obično srećete kada putujete. Viđanje s tim i tim, viđanje sa Malroom, itd. Ne radim ništa od toga. Ne postoji niko s kim se viđam na manje-više zvaničan način, ili da bih razgovarao o određenim temama. Zaista živim životom konobara.

Kaban: Šta radite po ceo dan?

Dišan: Ništa. Dosta sam na nogama, jer uvek imamo neke zakazane susrete. Išli smo u Italiju, kod slikara Baručela (Gianfranco Baruchello), koji mi se mnogo sviđa. Radi velike slike, s veoma malim stvarima, koje morate pažljivo gledati. Posle Italije otišli smo u Englesku. Zaista nisam uradio ništa značajno otkako sam stigao. Pored toga, kada dođem ovde, to je sa idejom da se odmorim. Odmoriti se od ničega, jer je čovek uvek umoran, čak i od bitisanja.

Kaban: Da li u Njujorku živite aktivnije?

Dišan: Ne. Isto je. Potpuno isto. Razlika je u tome što vas ljudi manje zovu, manje pokušavaju da vas se dokopaju. Ovde uvek postoji opasnost. Žele da potpisujete peticije, uvlače vas u igru, da se „angažujete“, kako to ovde kažu. Osećate se obaveznim da budete u toku.

Kaban: Vi ste kao Sezan; bojite se da će vas upecati?

Dišan: To je to. Ista ideja. To je prisutno kod mnogih ljudi. Ako nije neki književni pokret, onda je neka žena; to je ista stvar.

¹¹ Bretonova averzija prema muzici i šahu bila je legendarna; pre toga, Kaban aludira na Bretonov pogrdni nadimak „papa nadrealizma“. Ali Dišanu je očigledno nedostajao! Andre Breton je umro 28. IX 1966, nekoliko meseci posle ovih reči, i posle nekoliko teških napada pušačke astme, koji su ga mučili tokom cele godine.

Kaban: Prošle godine, u Galeriji Kruz (Galerie Raymond Creuze), bila je izložba na kojoj su tri mlada slikara, Arojo, Ajo i Rekalkati, zajednički izradili seriju slika pod naslovom „Tragični kraj Marsela Dišana“. U manifestu koji su objavili, ti mladi ljudi su vas osudili na smrt zbog nedostatka „duha avanture, slobode pronalaska, osećaja iščekivanja i moći prevazilaženja...“ Da li ste videli te slike?¹²

Dišan: Naravno. Bilo je to baš pred odlazak, u oktobru. (Remon) Kruz mi je telefonirao i zamolio me da dođem i pogledam ih. Hteo je da mi objasni o čemu je reč i da me pita šta da radi ako poželim da se uklone. Rekao sam mu: „Ne brinite zbog toga. Tu su samo dve stvari, ili hoćeš da se reklamiraš ili nećeš. Ja to ne želim; o ovome nema šta da se priča; oni samo žele publicitet, to je sve.“ Bio je to promašaj.

Kaban: Bilo je protesta. Nadrealisti su hteli da pocepaju slike.

Dišan: Da, ali mislim da nisu to uradili.

Kaban: Ne, nisu.

Dišan: Hteli su da objave članak u listu *Combat*. *Combat* ga nije objavio. Onda su napisali letak, kao neku vrstu odgovora na manifest. To je bio polupromašaj.¹³ Neki kolumnisti su hteli da pišu o tome. Rekao sam im: „Ako želite da ugodite tim mladim ljudima, samo napred.“ Počinjem da vladam tim stvarima, jedino pobijanje je ravnodušnost. Mislim da je jedan od te trojice slikara neki pseudofilozof, pisac.

Kaban: Da, Žil Ajo. On je sin arhitekta, vrlo intelektualan momak.

Dišan: Nije nimalo glup. Ume da piše i ono što je napisao bilo je veoma dobro, iako nije značilo ništa. Ali optužio me je zbog stvari koje nemaju nikakvog smisla.

Kaban: Zaista je čudno prigovarati vam zbog nedostatka duha avanture i invencije...

Dišan: Žoze Pjer (José Pierre, nadrealista) je došao kod mene s namerom da protestuje; i njemu sam rekao: „Ne radite ništa. Ako hoćete da ih reklamirate, izvolite, ali vi od toga neće imati nikakve koristi; to će koristiti samo njima.“ To je početnička faza umetnosti reklamiranja.

Kaban: Poslednja slika iz te serije prikazuje vaš pogreb...

Dišan: To je bilo vrlo lepo.

Kaban: Sahranjuju vas Raušenberg, Oldenburg, Marsijal Rejs, Vorhol, Restani i Arman.

Dišan: U uniformama američkih „marinaca“. Priznajem da je to bilo zabavno videti. Bilo je užasno kao slika, ali to nije važno; moralo je biti tako, za ono što su hteli da dokažu; bilo je loše naslikano, ali vrlo precizno. Silno su se namučili oko toga.

Kaban: Šta mislite o današnjoj omladini?

¹² Eduardo Arroyo, Gilles Aillaud, Antonio Recalcati, *Vivre et laisser mourir ou la fin tragique de Marcel Duchamp* (Živi i pusti druge da umru ili Tragični kraj Marsela Dišana), izložba „La Figuration dans l'art contemporain“, *Galerie Creuze*, septembar 1965. Ciklus od osam slika, na kojima su prikazani imaginarna otmica, ispitivanje, mučenje i pogubljenje Marsela Dišana; na poslednjoj slici, prikazana je svečana sahrana, pod američkom zastavom, u kovčegu koji nose njegovi slavni obožavaoci, svi u vojnim uniformama: Raušenberg, Vorhol, Oldenburg, Rejs, Restani (Pierre Restany) i Arman. U posebno štampanom manifestu autori su napisali: „Ubistvo starca je ružna stvar i to se, uprkos izgledu, ne radi laka srca. Ali beda zabranjuje svaki luksuz, a Marsel Dišan, na tako neprikladan način, a ne slučajno, danas oličava upravo ono čega je čovečanstvo najviše lišeno: duha avanture, slobode pronalaska, osećaja iščekivanja, moći prevazilaženja, i to nas je nagnalo da interвениšemo.“ Autori će s tim napadom nastaviti i posle ovih razgovora, u septembru 1966, kada u jednom proglasu pišu: „Stvar je hitna, on se apsolutno mora evakuisati, zato što zaudara. Danas se oko njega širi zadržavanje svetlosti.“ G. Aillaud, E. Arroyo, A. Recalcati, „Comment s'en débarrasser ou un an plus tard (Kako ga se otarasiti ili Godinu dana kasnije)“, 1966, reprodukovano u *Opus International*, no. 49, March 1974, str. 102.

¹³ Letak *Le „Troisième Degré“ de la Peinture*, od 6. X 1965, koji je potpisalo 50 članova i članica tadašnje nadrealističke grupe i njima bliskih pisaca i umetnika. Navodno, Bretona je tada razbesneo Dišanov stav, koji je smatrao da ne treba reagovati (Tomkins, str. 439); možda je i to uticalo na njegovo nejavljanje, na koje se Dišan prethodno požalio.

Dišan: Mladi ljudi su sasvim dobri, zato što su aktivni. Čak i ako su protiv mene, to nije važno. Mnogo razmišljaju. Ali tu nema ničeg što ne potiče od starog, iz prošlosti.

Kaban: Iz tradicije.

Dišan: Da. To je ono što je zamorno; ne mogu da pobegnu od toga. Siguran sam da su ljudi kao što je bio Sera, kada su poželeti da urade nešto, zaista izbrisali celu prošlost. Čak su i fovisti, čak su i kubisti to radili. Čini se da danas, više nego u drugim periodima veka, postoje tesne veze s prošlošću. Nedostaje drskosti, originalnosti...

Kaban: Šta mislite o bitnicima?

Dišan: Veoma mi se sviđaju; to je novi oblik aktivnosti mladih; to je veoma dobro.

Kaban: Da li vas zanima politika?

Dišan: Ni najmanje. Bolje da ne pričamo o tome. Ne znam ništa. Ne razumem politiku i vidim je kao zaista glupu aktivnost, koja ne vodi ničemu. Bilo da vodi u komunizam, monarhiju ili demokratsku republiku, meni je svejedno. Ljudi su prisiljeni, reći ćete, da se bave politikom da bi živeli u društvu, ali to ničim ne opravda ideju o politici kao nekoj velikoj umetnosti. Ipak, to je ono u šta veruju političari; misle da je ono što rade nešto izuzetno! Oni su pomalo kao notari, kao moj otac. Stil tih ljudi je onaj notarski. Sećam se pravnih dokumenata iz kancelarije mog oca; taj jezik je bio urnebesao; jezik advokata iz Sjedinjenih Država je isti takav. Politika nije za mene.

Kaban: Poznavali ste Kenedija?

Dišan: Ne, ne lično. Nije se mnogo viđao s umetnicima. Njegova žena, da. Bio je veoma fin, izuzetan čovek, ali to malo nadilazi ideju politike. Kada izuzetan pojedinac ima šta da uradi, bilo da je to za njegovu zemlju ili ne, on može sve, u svemu će biti izvanredan. Kenedi je izabrao politiku.

Kaban: Šta mislite o Šarlu de Golu?

Dišan: Ne razmišljam više o tome. Ako od mladosti živite u istom periodu... On je otprilike mojih godina?

Kaban: Tri godine mladi.

Dišan: Bilo je perioda kada je bio heroj, ali heroji koji žive predugo propadaju. To se desilo Petenu. Klemanso je, koliko znam, umro na vreme?

Kaban: Ne, nikako, umro je veoma star!

Dišan: Ali bio je u penziji i u komi. U svakom slučaju, zadržao je svoj oreol.

Kaban: Da, zato što je bio u penziji... tačnije, oteran u penziju!

Dišan: Uglavnom, nemam mišljenje. Ljudi se mnogo žale na de Gola. Slušam šta pričaju, ali ništa mi nije jasno. Ljudi imaju posebne ideje o novcu, prihodima, itd. To me nikada nije interesovalo. Ne razumem to.

Kaban: Ko je vaš omiljeni istorijski lik?

Dišan: Istorijski? Nema ih mnogo, zato što to nisu ljudi koji me mnogo zanimaju, zvali se oni Napoleon, Cezar ili ne znam kako! Tu po pravilu ima mnogo preterivanja. Ideja o velikoj vedeti potiče upravo iz naduvavanja malih anegdota. Isto je bilo i u prošlosti. Ne bi trebalo da bude dovoljno da posle dva veka na neke ljude gledamo kao da dolaze iz muzeja; sve počiva na fabrikovanoj istoriji.

Kaban: Da li često idete u bioskop?

Dišan: Dovoljno često.

Kaban: I u Parizu?

Dišan: Da. Išao sam da pogledam Godarov *Masculin-Féminin* (1966). To je jedini koji sam gledao. Rado bih išao češće, ali nemamo vremena. Ne radimo ništa, a nemamo vremena! Morate doneti odluku da odete u bioskop. Naročito kada ste u Neiju, koji je daleko...

Kaban: Da li u Njujorku idete češće?

Dišan: Kad se ukaže prilika. Gledam samo vesele filmove, koliko je moguće, ne one velike, dosadne, pseudoistorijske. Volim dobre, zabavne filmove.

Kaban: Za vas je to uglavnom zabava.

Dišan: Ah, da, potpuno! Ne verujem u film kao izražajno sredstvo. Mogao bi to biti, možda kasnije; ali, kao i fotografija, to je samo mehanički način da se nešto uradi. Ne može se nadmetati s umetnošću. Ako umetnost i dalje bude postojala...

Kaban: Koji je poslednji pozorišni komad koji vam se dopao?

Dišan: Gledao sam *Paravane* (Jean Genet, *Les Paravents*, 1961). Ne poznajem dobro Ženea. Gledao sam njegov *Balkon* na engleskom (*Le Balcon*, 1956). *Paravani* su mi se zaista svideli. To je bilo izvanredno.

Kaban: Da li puno čitate?

Dišan: Ne. Ni slučajno. Ima stvari koje nikada nisam pročitao, koje nikada neću pročitati. Kao Prust, recimo; na kraju, nikada ga nisam pročitao. Kada sam imao dvadeset godina, smatralo se da je Prust mnogo važniji od Remboa i drugih. To očigledno nije bio isti period, i uopšte nije bila ista struja; ali opet se nisam osećao obaveznim da ga pročitam.

Kaban: A među savremenim piscima?

Dišan: Ne poznajem ih. Rob-Grije (Alain Robbe-Grillet), Bitor (Michel Butor), ne poznajem ih. Ne poznajem današnje pisce, „novi roman“, „novi talas“. Jednom sam neodređeno pokušao da pročitam neku od tih knjiga; nije me dovoljno zainteresovala da bih stekao neki sud.

Kaban: Šta vas privlači u književnosti?

Dišan: Uvek su mi se sviđale iste stvari. Malarme mnogo, jer je na neki način jednostavniji od Remboa. Verovatno je i previše jednostavan za ljude koji to dobro razumeju. Njegov impresionizam je savremenik onog Seraovog. Pošto ga još ne razumem u potpunosti, s velikim uživanjem ga čitam sa stanovišta zvuka, poezije koja se može čuti. Ne privlači me samo konstrukcija stiha ili dubina njegove misli. Čak je i Rembo, duboko u sebi, morao biti impresionista...

Kaban: Idete u Kadakes na dva meseca (Cadaquès, Katalonija). Šta ćete raditi tamo?

Dišan: Ništa. Imam tamo vrlo lepu terasu, vrlo prijatnu. Napravio sam nadstrešnicu. Napravio sam je od drveta, zato što je tamo vetrovito. Napravio sam jednu i pre tri godine; ne znam da li je izdržala ovu zimu; javiću kad vam pošaljem razglednicu!

Kaban: Da li je ta nadstrešnica vaš poslednji redimejd?

Dišan: To i nije redimejd, napravljena je rukom.

Kaban: Vaš život u Kadakesu je drugačiji od onog u Parizu ili Njujorku?

Dišan: Odmaram u hladovini. To je divno. Svi ostali, međutim, idu na sunce da pocrne; to me užasava.

Kaban: Na početku naših razgovora rekli ste mi da reč „umetnost“ verovatno potiče iz sanskrta i znači „praviti“. Osim te tende, zar nikada niste poželili da koristite ruke, da nešto „pravite“?

Dišan: O, da. Da. Ja sam potpuno manuelni tip. Često popravljam stvari. Nemam nikakav strah, kao oni ljudi koji ne umeju da poprave neki električni uređaj. Naučio sam ono osnovno o tim stvarima, ali nažalost, nisam baš upućen, dovoljno tačan ili mnogo precizan. Kada vidim kako neki moji prijatelji barataju tim stvarima, iskreno im se divim. Ali na kraju i ja dođem do istog. Uživam da radim stvari rukama. Oprezan sam s tim, zbog rizika od povratka „šape“, ali pošto to ne koristim da bih pravio umetnička dela, to je sasvim u redu.

Kaban: Nikada niste poželili da se prihvatite četkice ili olovke?

Dišan: Ne, naročito četkice. Ali mogao bih. Ako bi mi na pamet pala neka ideja kao što je „Staklo“, sigurno bih to uradio.¹⁴

Kaban: Ako bi vam neko ponudio 100.000 dolara da naslikate platno?

Dišan: Ah, ne! Nikako! Na konferenciji u Londonu (Galerija Tejt) dva sata sam odgovarao na pitanja. I tamo su me pitali: „Da vam neko ponudi 100.000 dolara, da li biste prihvatili?“ Ispričao sam im priču iz Njujorka 1916, kada su mi iz „Nodlera“¹⁵, pošto su videli „Akt koji silazi niz stepenice“, ponudili 10.000 dolara godišnje, za celu moju produkciju, naravno. Odbio sam, iako nisam bio bogat. Mogao sam da prihvatim tih 10.000 dolara, ali ne, odmah sam osetio opasnost. Sve do sada uspeva sam da to izbegnem. Godine 1915–1916. ipak sam imao dvadeset devet godina, bio sam dakle dovoljno odrastao da se odbranim. Pričam vam to samo zato da bih vam objasnio svoj stav. Tako bi bilo i danas, ako bi mi ponudili 100.000 dolara da uradim nešto. Imao sam male porudžbine, kao što je kavez za šećer, koji je tražila sestra Ketrin Drejer, koja je apsolutno morala da ima nešto od mene. (*Sledi ponavljanje anegdote iz dela 3.*) Odgovorio sam da prihvatam pod uslovom da me pusti da uradim šta hoću. I napravio sam taj kavez. Mrzela ga je. Prodala ga je svojoj sestri, ali i ova ga je mrzela; preprodala ga je Arensbergu, po istoj ceni, za 300 dolara.

Kaban: Kada biste sada dobili istu narudžbinu, da li biste prihvatili?

Dišan: Ako bi to bila stvar prijateljstva i ako bih imao određene ruke, da.

Kaban: Šta biste uradili?

Dišan: Ah, ne znam! Ne mogu da napravim sliku, crtež ili skulpturu. Apsolutno ne mogu. Morao bih da razmislim dva ili tri meseca pre nego što odlučim da uradim nešto što ima smisla. To ne bi mogao biti samo neki utisak, nešto prijatno. Trebalo bi da postoji neko usmerenje, smisao. To je jedina stvar koja bi me vodila. Morao bih da to pronađem, to značenje, pre nego što počnem. Pristao bih dakle, ali s rezervom.

Kaban: Da li verujete u Boga?

Dišan: Ne, uopšte. Ne pitajte me o tome! Po meni, to pitanje ne postoji. To je ljudski izum. Zašto pričati o takvoj utopiji? Kada čovek izmisli nešto, tu su uvek oni koji su za to, i oni koji su protiv toga. Bila je strašna glupost izmisliti ideju o Bogu. Ne želim da kažem ni da sam ateista, ni da sam vernik, ne želim uopšte da pričam o tome. Neću vam pričati o životu pčela nedeljom, zar ne? To bi bilo isto. Da li znate priču o logičarima iz Beča („Bečki krug“)?

Kaban: Ne.

¹⁴ Tokom svih ovih razgovora, u rasponu od nekoliko meseci, u kojima je tako lagodno demonstrirao blaženu neaktivnost, Dišan nijednom rečju nije nagovestio Kabanu (niti bilo kome drugom, osim Tini) da je na jednu takvu ideju već došao i da njoj radi još od 1946: *Étant donnés: 1° la chute d'eau; 2° le gaz d'éclairage* (Datosti: 1. Vodopad; 2. Gas za osvetljenje; ili „Neka bude dato...“, „S obzirom na...“). Istina, to nije bio povod da se prihvati četkice, budući da je bila reč o instalaciji, po zamisli i njenoj privlačnosti za njega samog, najbližijoj „Staklu“. Rad je prvi put prikazan tek posle Dišanove smrti, 1969, u Philadelphia Museum of Art. Dišan nije glumio neaktivnost: bila je to „neaktivnost“ samo u odnosu na očekivanja koja je neko mogao imati od jednog tako slavnog „umetnika“; takođe, ta „neaktivnost“, dakle, *apsolutna nezainteresovanost* za redovnu ili grozničavu produkciju, bila je glavni preduslov za njegovu lucidnu aktivnost. Sam vremenski raspon u kojem je to delo nastalo – prva beleška, s opštim opisom instalacije, javlja se još 1912, u „Zelenoj kutiji“ (objavljenoj 1934), što je tada prošlo kao samo jedna u nizu spekulacija – sigurno ne svedoči o nekom danonoćnom radu. Ipak, zbog takvog odnosa prema samom stvaralačkom iskustvu – „prava kultura, prava umetnost nastaje u tajnosti; ljudi sa strane vide samo hladan pepeo, nikada iskre, nikada plamen“, kako je to govorio Dejvid Tomas (*Pere Ubu*) – taj rad je doveo u pitanje mnoge uvrežene predstave o Dišanu i bacio novo svetlo na njegovu aktivnost posle 1945. Najzad, pokazalo se i da njegova omiljena referenca na delovanje u „ilegali“, iz nekih razgovora i tekstova, nije bila tek retorička figura.

¹⁵ M. Knoedler & Co., velika njujorška kompanija za trgovinu umetninama, još od 1846, ugašena 2011, posle skandala oko prodaje falsifikata.

Dišan: Logičari iz Beča su razradili sistem po kojem je sve, koliko sam shvatio, tautologija, odnosno ponavljanje premisa. U matematici to ide od vrlo jednostavne teoreme do veoma komplikovane, ali sve je sadržano već u prvoj teoremi. Dakle, metafizika: tautologija; religija: tautologija; sve je tautologija – osim crne kafe, jer tu čula imaju kontrolu! Oči vide crnu kafu, čula imaju kontrolu, to je istina; ali ostalo je uvek tautologija.¹⁶

Kaban: Da li razmišljate o smrti?

Dišan: Što je manje moguće. Fiziološki, čovek mora da razmišlja o tome s vremena na vreme, u mojim godinama, kada ga zaboli glava ili polomi nogu. Tada se javlja smrt. Uprkos sebi, ako je ateista, čovek je impresioniran činjenicom da će potpuno nestati. Ne nadam se drugom životu ili metempsihozi. To je veoma uznemirujuće. Bilo bi mnogo bolje da verujemo u sve te stvari, umrli bismo srećni.

Kaban: U jednom intervjuu rekli ste da su vam novinarska pitanja obično neopisivo dosadna, ali da ima jedno pitanje koje vam nikada nisu postavili, a na koje biste voleli da odgovorite: „Kako ste?“

Dišan: Vrlo dobro. Ni zdravlje mi uopšte nije loše. Imao sam jednu ili dve operacije, koje su valjda normalne za moje godine, kao što je operacija prostate. Prebrodio sam nevolje koje mogu zadesiti svakog čoveka od sedamdeset devet godina. Imajte to u vidu! Veoma sam srećan.

April–jun 1966.

¹⁶ „Bečki krug“, glavna škola logičkog pozitivizma (ili logičkog empirizma ili neopozitivizma); u svom najuticajnijem izdanju, „Bečki krug“ je delovao u periodu 1924–1936. Dišan nužno pojednostavljuje ideje „logičara iz Beča“, nije jasno ni gde je našao tu „priču“, ali u osnovi ispravno dočarava njihovu antimetafizičku orijentaciju. Pozivanje na tako ekstremni pozitivizam može delovati kontradiktorno ili čudno za autora „Stakla“, kao izrazito ludičke i spekulativne kompozicije, ali kontekst je ovde dovoljno jasan: meta su najprizemnije ideje o „Bogu“, a ne svaki oblik spekulacije ili misaone igre.

Marsel Dišan, za nas, neumetnike

Izbor iz bibliografije, sa odlomcima i komentarima

„Moja potraga išla je u tom smeru, da pronađem neki način da se izrazim, a da ne budem slikar, da ne budem pisac, da se ne vezujem ni za jednu od tih 'etiketa'. A da opet napravim nešto što će biti unutrašnja projekcija mene samog.“ – Marsel Dišan, Hamilton & Hamilton, 1959.

U glavnom tekstu već su priloženi podaci za izdanja o Marselu Dišanu koja se mogu smatrati najvažnijim s biografskog stanovišta ili koja osvetljavaju neke kritične detalje razgovora. Ovde sam to uglavnom ponovio, uz dodatak još nekih izdanja koja prosto smatram korisnim, a čitaocima želim puno sreće u samostalnom krstarenju nepreglednim morem sekundarne literature o Dišanu – toliko velikom, heterogenom i često bizarnom, na vrlo zamoran način, da to izaziva morsku bolest, skoro odmah po isplavljanju (Kant i Dišan, Altiser i Dišan, Dišan alhemičar, kabalista i tantrički erotoman, Dišan kao demijurg ili Sveti Petar svake „neoavangarde“, „Postmodernizam i porodnjavanje Dišana“, kako zaista glasi jedan od tih naslova, itd.). Utoliko pre se vredi vratiti samom čoveku, onome što je on sam imao da kaže, sa svim nedorečenostima ili problematičnim mestima koji idu uz to, i nekim dovoljno pouzdanim i zanimljivim izvorima koji dolaze s drugih strana.

Neke stavke iz ovog izbora prate odlomci i komentari; odlomci će, verujem, biti neodoljivi, dok se ono drugo može i preskočiti – ili prihvatiti, kao predlog za razmišljanje ili raspravu. Između ostalog, to bi trebalo da ilustruje neverovatan (mada zapravo skandalozan) raskorak između učenih klišeja o Dišanu, koji nam dolaze iz akademsko-umetničkog miljea, i onoga što je on sam govorio ili pisao, ili što su, u manje-više istom duhu, rekli još neki lucidniji komentatori. Ali, pre svega, ovako zamišljeno vrludanje kroz bibliografiju trebalo bi da bude podsticajnije od pukog spiska naslova. Što se mene tiče, na taj način samo sam produžio ovo druženje s Dišanom, kao *jednim od nas*. U literaturi i osvrtima obično se govori o njegovom značaju za „umetnost“ (pišem to ovako, zato što nije reč o nekom neupitnom prirodnom fenomenu već o sektoru unutar velike podele rada, koji ima svoju istoriju i funkciju u održavanju ovog kulturnog košmara, iz kojeg bi valjalo izaći; ima i svoj potencijal, svoje obećanje, prosto zato što smo to i dalje mi, ljudska bića; ali, u klimi najcrnjeg konformizma i ispraznosti koja je zahvatila celu tu oblast, sada treba naglasiti tu negativnu stranu); naročito se govori o uticaju Dišana na takozvanu „konceptualnu umetnost“. Ali s ljudskog stanovišta to je potpuno irelevantno. To više nije ljudsko iskustvo, to su *karijere*. To nas ovde ne zanima. Zanima nas Dišanova *avantura*. Rastojanje, vremensko, društveno, kulturno, iskustveno, ne bi moglo biti veće, ali svako ko na bilo koji način pokušava *isto* što i Dišan, da svoj život – svoje dane i noći, *celo svoje iskustvo* – iščupa iz stiska dogmatskih fiksacija i splaćina ove apsurdne kulture, zatečen ili privremeno nasukan u ma kojoj od njenih niša, sigurno je već prepoznao mnogo dodirnih tačaka. U nastavku, sledi još.

Sve je poređano po vrsti ili srodnosti, dakle proizvoljno, ali nadam se dovoljno pregledno.

Dišan iz prve ruke

SPISI I PREPISKA

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 *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; ovo englesko izdanje ne donosi te ranije neobjavljene *Beleške* za „Veliko staklo“; one su se pojavile posebno, u izdanju koje se sada teže nalazi: Marcel Duchamp, *Notes, arrangement and translation Paul Matisse, preface Anne d'Harnoncourt, G. K. Hall, Boston, 1983.* (Nisam uspeo da proverim da li se ipak nalaze u nekom novijem izdanju Dišanovih *The Writings.*)

Francis M. Naumann, Hector Obalk (eds.), *Affectionately, Marcel: The Selected Correspondence of Marcel Duchamp* (na francuskom i engleskom), Ludion Press, Ghent/Amsterdam, 1999. Najobimniji izbor iz Dišanove prepiske, koji baca pravo svetlo na mnoge detalje zamućene kasnijim tumačenjima. Na primer, pismo sestri Suzan, od 15. januara 1916, u kojem Dišan, još tada, jasno stavlja do znanja da „redimejdi“ treba uzeti kao *to što jesu*, kao nove činjenice, nova iskustva, za koja je besmisleno odmah tražiti neku nišu u postojećim umetničkim kategorijama:

„... A sad, ako odeš kod mene, videćeš tamo u ateljeu točak od bicikla i stalak za flaše – kupio sam ih kao već gotove skulpture. I sad imam plan u vezi s tim stalkom za flaše.

Slušaj ovo: ovde u Njujorku kupio sam predmete izabrane na isti način, koje nameravam da tretiram kao 'ready-made'; dovoljno znaš engleski da bi razumela kako tim predmetima pridajem značenje nečeg 'već napravljenog' (*tout fait*). Potpisaću ih i dodati im neke natpise na engleskom. Daću ti nekoliko primera:

Na primer, imam veliku lopatu za sneg, na kojoj sam, pri dnu, napisao: *In Advance of the Broken Arm*; ili na francuskom, *En avance du bras cassé*. Nemoj se previše mučiti da to shvatiš u romantičarskom ili impresionističkom ili kubističkom smislu – to s tim nema nikakve veze.

Drugi redimejd se zove *Emergency in favor of twice*, što bi se na francuski moglo prevesti kao *Danger/ Crise/ en faveur de 2 fois*.¹

Sve ovo ti pričam zbog sledećeg:

Uzmi taj stalak za flaše kod sebe. Napraviću od njega 'redimejd' na daljinu.

¹ Izgubljeni redimejd; opet nonsens, koji bi se mogao „prevesti“ (budući da bi i u prevodu to opet moralo biti nešto besmisleno) kao „Opasnost u korist dvaput“ ili „Opasnost umesto dvaput“.

Ti treba da pri dnu i u donjem unutrašnjem krugu, četkicom za uljane boje, sitnim slovima, u srebrno beloj boji, ispišeš natpis koji ti šaljem, i da onda istim rukopisom sve potpišeš sa

(prema) Marselu Dišanu“ (str. 43–44).

(Kraj pisma je izgubljen, a Dišan je kasnije zaboravio natpis.)

Jean-Jacques Lebel, Paul B. Franklin (eds.), *The Artist and His Critic Stripped Bare: The Correspondence of Marcel Duchamp and Robert Lebel* (na francuskom i engleskom), Getty Research Institute, Los Angeles, 2016. Prepiska ograničena na Dišana i Roberta Lebela, autora prve monografije o Dišanu (1959), ali s nekim zanimljivim dokumentima i značajna za sagledavanje Dišanove putanje i percepcije njegovog dela u umetničkom miljeu.

INTERVJUI I DOKUMENTARCI

Glavno štivo o Dišanu su nesumnjivo njegovi intervjui. To je bio njegov element. Skoro bez izuzetka, njegova onostrana rečitost ostavlja utisak da pratimo izlaganje nekog vrhunskog pisca, koji ni u usmenoj formi nikada ne pada ispod nivoa svoje proze – samo što te proze skoro da nema! Tu je nekoliko manjih tomova beleški koje su pratile „Veliko staklo“, još manji tom kalambura Roz Selavi i svega nekoliko predavanja iz poznijeg perioda, uglavnom vrlo kratkih, ponekad briljantnih („Apropo 'readymades'“, „Where Do We Go From Here?“, oba iz 1961), ponekad osrednjih (kao predavanje „Should the Artist Go to College?“, iz 1960, koje uglavnom izostaje iz antologija, iako to nije sasvim opravdano). Ali razgovori su zato vrlo brojni i zahvalni.

Prvi navedeni intervju potiče iz septembra 1915; malo pre i posle toga, u odjecima „Akta“, koji je bio najveća senzacija na *Armory Show* 1913, bilo je još nekih izjava u štampi ili prepričanih razgovora – i to je bilo sve za narednih *četrdeset* godina. To je perspektiva iz koje treba gledati na Dišanov period otvaranja, otprilike od 1952 (recimo, od članka u *LIFE Magazine*, „Dada's Daddy“, od 28. IV 1952; to se podudara i s pojavom Tini, 1951–1954, kao što u *Popodnevni razgovorima* objašnjava Tomkins). Od tada, Dišan kao da uklanja svaku spoljašnju odbranu i izlazi u susret svakom iole ljubaznom i suvislom zahtevu za intervju, predavanje, druženje – ili partiju šaha. U neku ruku, Dišan kao da je primenio mali „trik“ iz vremena kada je pisao beleške o drugim umetnicima za katalog *Société anonyme* (1950), koje su savremenike začudile svojom pitomošću i učtivošću: kao što je primetio Lebel, „kroz neselektivno izrečene pohvale, mogao je da lakše zadrži distancu“. Slično tome, u tom poznom periodu, svi su mu bili „dobri“, sve mu se „mnogo sviđalo“ ili bilo „vrlo zabavno“, samo ako bi u tome bilo makar nečeg intrigantnog, na nivou zamisli – iako jedva da je nešto od toga zaista gledao ili čitao. Kao što objašnjava Tomkins (*Popodnevni razgovori*), Dišan je odmah pohvalio i njegov prvi tekst o njemu – iako ga nije ni pogledao, kao što mu je kasnije rekla Tini. Nije bio neiskren: očigledno je cenio Tomkinsa kao sagovornika (posle prvog intervjua počeli su da se drže i postali prijatelji), tako da je verovatno mislio kako tekst ne može biti loš... Ali misli su mu bile negde drugde. Sa sličnom poluodsutnošću prihvatio je i društvo nekih mlađih umetnika, puštao Vorhola da ga snima (bez neke druge razmene ili saradnje), nameštao se po direktivama fotografa, igrao šah s Kejdžom na sceni, na kraju, par meseci pred smrt, i doslovno izašao na pozornicu da se zajedno s Mersom Kaningemom i njegovom plesnom trupom pokloni publici – iako se sve to dešavalo u dovoljno velikim razmacima da mu ne bi izašlo na nos. U isto vreme, iza onih unutrašnjih bedema, koji se nisu spustili ni za pedalj, radilo se i živelo iz nekih drugih razloga, po sopstvenim pravilima, kao što se moglo videti i posle

Dišanovog konačnog „prolaska kroz ogledalo“, 1968, kada su na videlo izašli *Etant Donnés*, o kojima apsolutno niko, osim Tini, nije znao ništa – svi ti novi prijatelji, znalci i ostali koji su se tako značajno pozivali na njega ili sudili o njemu – iako je na tome radio najmanje dvadeset godina. Uglavnom, kada se prati Dišanova putanja, treba imati u vidu da njegovo najekstrovertnije izdanje, u kojem je znalo da bude nekih kontradikcija i čudnih spojeva, pokriva, i to vrlo sporadično, samo poslednjih petnaestak godina njegovog dugog života.

„A Complete Reversal of Art Opinions by Marcel Duchamp, Iconoclast“, *Arts and Decoration*, vol. 5, September 1915, str. 427–428, 442, <https://www.jstor.org/stable/43807860>; ponovo objavljeno u *Studio International*, vol. 189, no. 973 januar-februar 1975, u okviru „Supplement: Marcel Duchamp“, str. 29, <https://www.studiointernational.com/studio-international-january-february-1975-volume-189-number-973>

Dišanov prvi američki intervju. Mladi Dišan (28 godina), u vrlo ozbiljnom izdanju, vrlo promišljeno, iznosi svoje viđenje drugih umetnika, klasičnih i savremenih (budući da su se na to svodila postavljena pitanja). Jasno se nazire njegova teorija o „gledaocu“, odnosno „potomstvu“, a nepotpisani autor članka iscrtava prilično veran Dišanov profil iz tog perioda:

„Rembrant opstaje upravo zato što nije ništa od onoga što mu je pridavalo potomstvo.”

Gospodin Dišan izbacuje ovakve figurativne bombe u izričitom, ali ne i arogantnom tonu. Ima crvenu kosu, plave oči, pege i, uz određenu dozu prefinjenosti, *lice* i figuru koji bi čak i među Amerikancima delovali vrlo američki. Mlad je i čudnovato neosetljiv na ogromnu količinu rasprava izazvanih njegovim radom. Sada je daleko od fronta u Francuskoj, na odobrenom odsustvu. Ne priča, ne izgleda i ne ponaša se kao umetnik. Možda i nije umetnik, u uobičajenom smislu te reči. U svakom slučaju, ne oseća ništa osim antipatije prema uobičajenom značenju bilo kog umetničkog pojma. Razgovarali smo u ateljeu skoro bez ikakvih ukrasa, u kojem su se, tu i tamo, naslonjeni na zid, nalazili samo stolica i sto, i delovi slike urađene na staklu, koji će se na kraju naći na jednom platnu (*sic, kao što znamo, našli su se na jednom staklu*).

„Rembrant nikako nije mogao da izrazi sve ideje koje se pripisuju njegovom delu. U religiozno doba bio je veliki religiozni slikar, sledeća epoha je u njemu otkrila dubokog psihologa, druga pesnika, a treća, ova poslednja, majstora svog zanata. To možda dokazuje da ljudi slikama daju više nego što od njih uzimaju. Svakako da nijedan čovek ne može istovremeno biti duboki psiholog i veliki verski propovednik. Rembrant je umočio svoje slike u rastvor osećanja. Ako su dobre, dobre su uprkos tome“, itd.

Jean-Marie Drot, *Jeu d'échecs avec Marcel Duchamp*, razgovori iz 1963, izdanje u boji iz 1979, 56 min. Možda najbolji dokumentarac o Dišanu, odnosno filmski intervju.

Žan-Mari Dro: A sada, Marsele Dišane, kada pogledate sve to, šta mislite o tome? (*Dro misli na Dišanov raskid sa slikarstvom, dok ovaj gleda svoja platna urađena do 1912*).

Dišan: Da. To je ožiljak, neka vrsta rane, ali dobre rane... To je kao presecanje pupčane vrpce, razumete? Zato što mislim da pre toga nisam ni živio. Sada počinjem da živim. Eto. Možda neću uraditi još mnogo toga, ali to će biti važnije.

(...)

Dro: Da li vidite neku simboliku u šahu?

Dišan: Ne.

Dro: To je dakle čisto uživanje, nema veze s nečim drugim?

Dišan: Ne. To teži da deluje pomalo kao droga. Droge nisu nešto simbolično, ali zavisnost je slična. Ako počnete da igrate šah kao mladi, ostarićete i umreti igrajući šah. To je strast koju nije lako...

Dro: Koju nosite sa sobom u grob?

Dišan: Da, apsolutno. I to je nešto na šta vam odlazi fantastično mnogo vremena. To se desilo i meni i verovatno mi je pomoglo da radim ono što sam želeo. Da slikam što manje i da ne ponavljam svoje slike. (...) Ponavljanje je sušta suprotnost obnovi. To je, dakle, oblik smrti.

Georges Charbonnier, *Entretiens Avec Marcel Duchamp*, RTF, 1961, André Dimanche Editeur, Marseille, 1994; šest razgovora vođenih na francuskom radiju, od 9. XII 1960. do 13. I 1961. Uz razgovore sa Kabanom, i one sa Tomkinsom iz 1964, koji će se pojaviti tek 2013, jedini razgovori knjiškog obima; sa Šarbonijeom više tematski, sa Kabanom više autobiografski. Dragocen izvor, ali koji se u literaturi o Dišanu ređe navodi, iz razloga koje nisam uspeo da dokučim. Činjenica je da su ti razgovori malo „teži“, najviše zbog Šarbonijevih pitanja, ponekad pretencioznih i preopširnih; ali na svako od tih pitanja Dišan odgovara s nestvarno tečnim artikulacijama, neobično raspoložen za priču. Teže dostupno, skupo izdanje (jedini dostupan antikvarni primerak, u trenutku dok ovo pišem, košta 330 E + poštarina), sa krnjim fajlom koji kruži internetom; nedostaju Šarbonijeov uvod i verovatno još neki prateći podaci; sami razgovori su kompletni.

Calvin Tomkins, *Marcel Duchamp: The Afternoon Interviews* (razgovori iz 1964), Bantam Unlited, New York, 2013. Dišanovi njujorški razgovori sa autorom njegove najuspelije biografije (videti dalje u tekstu); kraće i labavije od Kabana, ali ništa manje zanimljivo. Dišan u vrhunskoj formi, mnogo antologijskih opservacija. Knjiga počinje razgovorom urednika Pola Čana sa Tomkinsom, o njegovom druženju sa Dišanom. Prevedeno i objavljeno uporedo sa ovim izdanjem.

James Johnson Sweeney, „A Conversation with Marcel Duchamp“, NBC, 15. I 1956, 30 min. Kasnije u celini objavljeno u više publikacija: *Wisdom: Conversations with the Elder Wise Men of Our Day*, ed. James Nelson, Norton, New York, 1958, str. 89–100; „Regions which are not ruled by time and space...“, *The Essential Writings of Marcel Duchamp*, 1973, op. cit., str. 127–137; „Oblasti kojima ne vladaju vreme i prostor“, *Marcel Duchamp: izbor tekstova*, MSU, Beograd, 1984, op. cit.

— „Eleven Europeans in America“, *The Bulletin of the Museum of Modern Art*, Vol. XIII, no. 4-5, 1946, str. 19–21 (37). Prilog o Marselu Dišanu, na osnovu razgovora, koji će

kasnije postati poznat pod naslovom „The Great Trouble with Art in This Country“; u izdanju MSU, „Velike nevolje sa umetnošću u ovoj zemlji“; odatle je, između ostalog, i čuvena Dišanova izjava, „Sit sam izraza *bête comme un peintre* – glup kao slikar“.

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.

Džordž H. Hamilton: Dada za vas nije bila samo kritika umetnosti? Bila je i kritika društva?

Dišan: Bila je mnogo više od toga. To je nekonformistički duh, koji je postojao u svakom veku, u svakom periodu, otkad je čovek čovek.

(...)

Dišan: „Moja potraga išla je u tom smeru, *da pronađem neki način da se izrazim, a da ne budem slikar, da ne budem pisac, da se ne vezujem ni za jednu od tih 'etiketa'*. A da opet napravim nešto što će biti unutrašnja projekcija mene samog.“

(...)

Ričard 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)“.

Jean Antoine, *Signes des temps: Entretien avec Marcel Duchamp*, RTBF (Brisel), 31 min.; razgovor iz 1966, prvi put emitovan 8. VI 1971. Engleski transkript, Jean Antoine, „Interview with Marcel Duchamp: Life is a game, life is art“, *The Art Newspaper*, 1. IV 1993, <https://www.theartnewspaper.com/1993/04/01/interview-with-marcel-duchamp-life-is-a-game-life-is-art>:

Antoan: Da vas je neko na toj velikoj retrospektivi vaših radova, nedavno održanoj u Galeriji Tejt, pitao, 'Marsele Dišane, šta ste napravili od svog života?', šta biste naveli kao svoje najveće dostignuće?

Dišan: To što sam koristio slikarstvo, to što sam koristio umetnost, da bih stvorio jedan *modus vivendi*, način za razumevanje života; to jest, verovatno to što sam nastojao da svoj život pretvorim u umetničko delo umesto da život provedem u stvaranju umetničkih dela u obliku slika ili skulptura. Mislim – mislim sada, nisam tako mislio kada sam to radio – da svoj život, način na koji dišete, način na koji delujete, svoje odnose s drugim osobama, možete tretirati kao platno, kao živu sliku (*tableau vivant*) ili filmsku sliku, ako hoćete. To je ono što *sada* mislim: nisam to mogao tako da izrazim i izvedem kada sam imao dvadeset ili petnaest godina, ali

sada, posle mnogo godina, shvatam da je to u osnovi ono što sam želeo da postignem.

Tristram Powell, *Marcel Duchamp: Rebel Ready-Made*, 1966, 38 min. Dokumentarac koji beleži pripreme za retrospektivu *The Almost Complete Works of Marcel Duchamp*, priređenu u Tate Gallery, u Londonu 1966. Razgovori sa Dišanom i Ričardom Hamiltonom, kuratorom izložbe, uz kraće osvrtne Raušenberga i Kejdža. Njih dvojicu je malo napeto gledati kako gutaju vazduh, dok pokušavaju da se izraze; Raušenberg jedva uspeva da izusti uopšteni kompliment, ali zato Kejdž, pošto se konačno izborio za vazduh, briljira, sa razdraganim osmehom na kraju:

„Krajem pedesetih otišao sam na izložbu dade u Diseldorfu (*Dada: Dokumente einer Bewegung*, 5. IX – 19. X 1958). Bila je to sveobuhvatna izložba; ali skoro sva izložena dela u međuvremenu su postala 'umetnost', osim, možda upravo iz ovog razloga, dela Marsela Dišana: Dišanovo delo je ostalo nešto što čoveku ukazuje, izoštrava svest o onome što leži *izvan* samog dela. I tako, dok krivudamo kroz izložbene sale, zbog Dišana, primećujemo kvake na vratima, otvore na zidovima i tavanici... Da se vratim na Dišanovo delo u celini, u tom smislu: u osnovi, reč je o nečemu što nije samo umetnost, i što nije samo život, već oboje. *Mi možda nemamo reč za to*; ali da je Dišan sada ovde, i ako je, kao što smo rekli na početku, jezik izmišljen, onda bismo verovatno izmislili neku takvu reč!“

Lewis Jacobs, *Marcel Duchamp in His Own Words*, 1978 (ili 1982), 35 min. Dišan snimljen u Kadakesu, par meseci pred smrt (avgust 1968, umro je 2. oktobra). Nepretenciozan, mali film, u kojem vidimo Dišana u njegovom omiljenom ambijentu, s dobrim izborom odlomaka iz ranijih intervjuva, iz perioda 1959–1968.

Sam početak filma:

„Reč 'ludičko', od latinskog 'ludo', znači 'jouer', igrati se, i to je nešto zbog čega vredi živeti. Igrate šah i ubijate, ali ne mnogo, zato što oni koje ste ubili i dalje žive, za razliku od onoga što se dešava u pravom ratu. Da, to je miroljubiva stvar, to je miroljubiv način da se shvati život. Igrajte bilo šta, ne samo šah, nego sve igre, sve igre... Igrajte se sa životom i bićete življi, mnogo življi nego ljudi koji veruju u religiju i umetnost.“

Fabrice Maze, *Marcel Duchamp: iconoclaste et inoxydable*, Seven Doc, Grenoble, 2009; DVD (2h 58 min.) i knjiga od 88 str. Ambiciozniji pokušaj, možda ne tako uspeo kao *Jeu d'échecs*, ali koji sigurno vredi pogledati.

Dorothy Norman, „Marcel Duchamp: Interview by Dorothy Norman“ (1953), *Art in America*, 57, July-August 1969, str. 38; „Two Conversations: Marcel Duchamp and Tristan Tzara“, *Yale University Literary Gazette*, 60, nos. 1–2, October 1985, str. 77–80.

Alain Jouffroy, „Conversations avec Marcel Duchamp“ (Paris, 1954; New York, 1961), *Une Révolution du regard*, Paris, Gallimard, 1964, str. 107–124. (Ovaj i naredni intervju Kaban navodi u predgovoru.)

Jean Schuster, „Marcel Duchamp, vite“ (1955), *Le Surréalisme même*, no. 2, 1957.

Katharine Kuh, „Marcel Duchamp“, *The Artist's Voice: Talks with Seventeen Artists*, Harper & Row, New York, 1962, str. 81–93.

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. Jedan od retkih intervjua koji pokazuju da Dišan nije uvek bio sušta smirenost i ljubaznost: neumoljive izjave o Tengeliju, pop-artu, itd., mada zanimljivo i zbog drugih detalja.

Otto Hahn, „Passport no. G255300“, *Art and Artists*, Vol. 1, No. 4, July 1966. Uključeno u antologiju *Duchamp: passim* (u nastavku), inače dostupno samo kao niz slika na https://www.duchamparchives.org/pma/archive/component/MDE_B013_F029_001/.

Slično kao i prethodno, Dišan u neobično nakostrešenom, ali i prilično raspuštenom izdanju, iako i dalje u dobrom raspoloženju; o nekima manje ili više podrugljivo ili kritički (Vorhol, Varez, kubisti, Delone), o nekima blagonaklono (Kejždž, Sati, nadrealizam kao pokret), ali u celini prosto urnebesno. Na kraju to zvuči skoro kao intervju s čiča Ibijem... Opet, nije neko frivolno štivo; Dišan je i dalje vrlo precizan i pronicljiv, u nizu pitanja, a razgovor je jedan od onih koji pomažu da se stvari postave u pravu perspektivu: verovatno je i ljudima iz šezdesetih izgledalo pomalo nestvarno da razgovaraju s nekim ko je *zaista* mogao da im kaže nešto o Apolineru ili Satiju iz prve ruke – u istom dahu s nekim opaskama o, recimo, Vorholu („Da li zaista izbeľuje kosu? Izgleda kao merino ovca, ili kao beli zeka, s ružičastim okicama...“, istina, uz koju pohvalnu reč pre toga). Na kraju sledi i pitanje o kontroverznom Švarcovim reprodukcijama redimejda (1964), koje je on odobrio – i tu sledi taj ibijevski moment, koji neko možda ne bi očekivao od tog tako smirenog i pristojnog gospodina... Ta Švarcova operacija zaista nije bila egzemplarna, ali to niti je bilo neko pravilo kod Dišana, niti je od toga imao neke koristi – sigurno ni približno kao oni koji su to kupovali od Švarca i onda preprodavali (u nastavku, još malo o tome)... Nulti nivo artikulacije, ali opet lep vatromet:

Oto Han: Neki ljudi misle da ste s autorizacijom reprodukcija redimejda izneverili svoj herojski stav, prezir prema trgovini, koji ste pokazivali tokom četrdeset godina. Drugim rečima, da ste uništili mit.

Dišan: Ah. Źale se i kukaju. Verovatno govore, „To je strašno, to je nečuvano, to je sramota...“ Takvima bi sigurno više odgovaralo da me zatvore u neku kategoriju ili formulu. Ali to nije moj stil. Ako im tu nešto smeta, *je m'en fous* (jebe mi se za to). *One mustn't give a fuck* (isto), *et merde*, ha, ha...

Joan Bakewell, „Marcel Duchamp Interviewed by Joan Bakewell“, BBC TV, *Late Night Line-Up*, 5. VI 1968. Verovatno poslednji Dišanov intervju; vredi pogledati, i pored već mnogo puta postavljenih pitanja. Transkript (donekle upotrebljiv): <http://getyourownblog.blogspot.com/2014/05/marcel-duchamp-interview-with-joan.html>.

Jon Elderfield (ed.), *Essays on Assemblage*, ed., Museum of Modern Art & Harry N. Abrams, New York, 1992. Transkript „Simpozijuma o Asamblazu“ (u okviru izložbe *The Art of Assemblage*, 4. X – 12. XI 1961), na kojem su, pored Dišana, učestvovali Rihard (Dada) Hilzenbek, Robert Raušenberg, Rodžer Šatak, Lorens Alovej i Vilijam Sajc (kao moderator); prevedeno, u segmentu s Dišanom, u dodatku *Popodnevnih razgovora*:

Sajc: ... 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: Ne želim da uništim umetnost za bilo koga drugog već samo za sebe, to je sve.

O Dišanu

MONOGRAFIJE, BIOGRAFIJE I ESEJI

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; novo, luksuzno izdanje na engleskom: Hauser & Wirth, Zürich, 2021; neko skromnije izdanje se nažalost još nije pojavilo; i antikvarni primerici prvog izdanja ostaju preskupi. Prva monografija o Dišanu, sa priložima Lebela (nekoliko tekstova), Bretona („Phare de la Mariée“) i Rošea („Souvenirs sur Marcel Duchamp“), koja se odmah nametnula kao važan izvor.

„... Dišanovo iskustvo ostaje jedinstveno, čak i po svom empirizmu i izbegavanju zaključaka. U suočavanju s modernim slomom, koji je iskusio iz prve ruke, naspram svih recepata, svih iluzija i svih doktrina, podigao je svoj zagonetni spomenik *slobodnom raspolaganju sobom*, i tako, usput, vratio smisao postojanja umetničkom delu koje je hteo da ukine“ (R. Lebel, VII, „Traversée du Grand verre“, str. 75).

Lebelovi i Bretonovi eseji mogu se smatrati klasičnim, ali pravi biser su Rošeoova sećanja. Odatle se obično prenosila samo ona rečenica o Dišanovom „korišćenju vremena“, sa samog kraja teksta. Čudno, s obzirom na njegov značaj kao dokumenta. To nije samo niz anegdota, budući da se u većem delu teksta Roše, vrlo nadahnuto i lucidno, osvrće na Dišanove radove (najviše na „Veliko staklo“); ali ima nešto i u anegdotama. Evo makar jedne:

„Posle mnogo skitanja, tamo-amo, taj bal se nastavio (*dešava se u Njujorku 1916*)... Do sutradan uveče bili smo potpuno iznureni. Marsel Dišan i njegova svita, grupa muškaraca i žena, videli su kako u njihov bar pristiže druga grupa isto tako klonulih poklonika, koja je sledila svog proroka, ništa manje autentičnog, šarmantnog slikara Paskina (Jules Pascin). Pošto su se neočekivano našli licem u lice, dvojica heroja, onako pospani, opalili su jedan drugom po dva šamara, u prosto primeni principa Džingis-kana, da 'pod kapom nebeskom može biti mesta za samo jednog kana', i onda se odmah razišli, kao da se ništa nije dogodilo“ (str. 79).

Henri-Pierre Roché, *Victor (Marcel Duchamp)*, 1957, Musée National d'Art Moderne, Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou, Paris, 1977; nedovršeni roman o ljubavnom trouglu između Rošea, Beatrice Vud i Marsela Dišana i pričom o njujorškoj avangardi za vreme Prvog svetskog rata (u roman su uključene i neke epizode iz „Souvenirs sur Marcel Duchamp“). Englesko izdanje donosi kompletnu radnu verziju *Viktora*, uz još neke dokumente njujorške dade: *3 New York Dadas and The Blind Man: Marcel Duchamp, Henri-Pierre Roché, Beatrice Wood*, eds. Dawn Ades, Chris Allen, Atlas Press, London, 2014.

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. Glavna biografija. Vredi je pročitati i nezavisno od ličnog stava prema Dišanu; vrtoglavi prolazak kroz XX vek, iz ugla jedne od njegovih najosobnijih figura. Potpuno vladanje materijom, na osnovu pomnog istraživanja i opsežnih razgovora sa Dišanom, u briljantnoj prozi, koja nijednog trenutka ne gubi na zamahu. U jednom čitalačkom komentaru stoji sledeće: „Ako verujete u Boga, čitajte Tomkinsa; ako ne verujete, čitajte Alis Goldfarb Markiz (videti dalje u tekstu); ako niste sigurni, pročitajte oboje.“ Vrlo efektno, ali ipak netačno: Tomkins je očigledno skloniji Dišanu od prestroge Markiz, ali sigurno nije slepi vernik; nepotkupljivi svedok, koji, za razliku od mnogih koji su se dotakli ove teme, zna i da piše. Bez usiljenih tumačenja, ali i bez ustezanja od iznošenja vlastitih uvida, često izvanrednih:

„Zaslepljeni njegovim primerom možemo lako upasti u zavodljivu zabludu kako 'sve može'. Sve zaista može u umetnosti, kao što je Dišan pokazao sa redimejdima, ali samo ako umetnosti pridemo onako kako je on to radio: ne kao pukom samoizražavanju, terapiji, društvenom protestu ili bilo kojoj drugoj svrsi za koju se ona redovno koristila, već kao *slobodnoj aktivnosti rigoroznog i avanturističkog duha*. Neuspeh da se shvati ta suštinska stvar u Dišanovom radu i Dišanovom životu dovela je do ogromne količine zamorne i samozadovoljne umetnosti našeg doba, i u tom smislu svakako se može reći kako je Dišan imao 'destruktivan uticaj'“ (str. 438–439; ovo poslednje je komentar na članak Tomasa Hesa, koji se spominje i malo dalje u ovoj bibliografiji).

Calvin Tomkins, *The World of Marcel Duchamp*, Time-Life Books, New York, 1966. Tomkinsov prvi esej o Dišanu, u formi bogato ilustrovane monografije, koji ga je doveo do ideje o pisanju biografije.

Alice Goldfarb Marquis, *Marcel Duchamp: The Bachelor Stripped Bare: A Biography*, Museum of Fine Arts, Boston, 2002. To je nova, značajno prerađena verzija biografije *Marcel Duchamp = Eros, c'est la vie: A Biography*, Whitston Publishing Co., Troy, NY, 1981. Ova novija verzija se obično preporučuje kao pokušaj oštrijeg pristupa Dišanu. U tom pogledu, to nije uvek pravedna ili prosto tačna kritička biografija – faktografskih grešaka, hronoloških iskakanja i proizvoljnih spekulacija ipak ima previše – ali ona opet donosi neka otrežnjujuća zapažanja, naročito u uvodnim razmatranjima (to uvodno poglavlje je, koliko sam stigao da vidim, i glavna razlika u odnosu na izdanje iz 1981). Doduše, i tu ima stvari o kojima bi se moglo raspravljati. Na primer, Dišan je zaista dogmatski ponavljao svoju kritiku „retinalnog“ slikarstva (preuzetu od Gleza i Metsenžea), i Goldfarb-Markiz s pravom kaže:

„U supermarketu umetničkih gestova koji su fascinirali šezdesete – toj lavini kutija *Brillo*-a, konzervi supe i flašica koka-kole – malo kog kupca je začudila slabost Dišanovih iskaza: kako bilo koji vizuelni materijal može da ne bude retinalan? Kako bilo koja ozbiljna umetnost može da ne dotiče um?“ (str. 10)

Zaista, u svetu očiju, sve je „retinalno“ (uključujući i sve što je radio Dišan): to je sastavni deo iskustva, a ne nešto odvojeno. Ali, najviše u razgovorima, ne samo ovim, neki Dišanovi sagovornici znali su da ga nateraju da to još malo elaborira, iznijan-sira, precizira, što je on spremno prihvatao – pri čemu je odmah bilo jasno na šta cilja. Njemu je bilo dosta „slikanja“, nečega što, kako god se izrazili, ostaje uglavnom u ravni vizuelnog utiska; neko mreškanje u sferi „sive materije“ ili osećanja se podrazumeva, ali to, makar njemu, nije značilo mnogo; sigurno ne dovoljno; težio je nekom dubljem, intenzivnijem, *za njega* uzbudljivijem iskustvu. Prema tome, i to je trebalo uvažiti, u toj inače umesnoj argumentaciji. Ali, ništa strašno: kritika Goldfarb-Markiz sigurno nema najavljeni naboj ili nije uvek najbolje podešena, ali ima svoj polemički potencijal, tako da je treba imati u vidu.

Caroline Cros, *Marcel Duchamp*, Critical Lives, Reaktion Books, London, 2006. Jedna od boljih kraćih biografija.

Dawn Ades, Neil Cox, and David Hopkins, *Marcel Duchamp*, Thames & Hudson, London, 1999; novo izdanje, 2021. Još jedna kritička biografija ili studija – koja se više bavi evolucijom Dišanovih ideja nego njegovom hronologijom – napisana u saradnji sa Aleksinom Tini Dišan i njenom kćerkom Žaklinom Matis Monije, u pokušaju da se, kako je najavljeno, isprave ili pobiju neki uvreženi stavovi o Dišanu.

Arturo Schwarz, *The Complete Works of Marcel Duchamp*, Harry N. Abrams, New York, 1969; *with a Catalogue raisonné* (u dva toma), Thames & Hudson, London, 1969; novo, prošireno izdanje, Delano Greenidge Editions, New York, 1997 (dva toma); u mekom povezu, s još nekim dodacima, 2000 (jedan tom). Najambicioznija i najpotpunija monografija.

Kada je posle *dvanaest* godina rada Švarc konačno završio svoju monografiju i poslao je u štampu, čuo je šokantnu vest: u Filadelfiji izlažu Dišanov poslednji rad, „*Etant Donnés*“ (1969), koji naravno nije bio zastupljen u njegovim „Kompletnim delima“ i o kojem mu Dišan, iako su bili u vrlo prisnom odnosu, nikada nije rekao ni reč. Otišao je u Filadelfiju prvim avionom i tamo, za par dana, proučio ceo rad i napisao esej o njemu – Tomkins tvrdi (str. 447–448), prilično suvisao, s obzirom na okolnosti i samog Švarca, suviše sklonog olakom psihologiziranju i mistifikacijama – koji je u poslednji čas uključen u *Catalogue raisonné*. Pokušaj da se Dišanov relativno mali opus objedini u nekoj monografiji možda ne bi uspeo ni danas, budući da bi još uvek mogao postojati neki odvojeni delić: neka skica, neki crtež, neka beleška. Ali ono što posle Švarca možda i dalje nedostaje zaista je zanemarljivo.

Uz kritičnu fusnotu 46, kao što je tamo najavljeno:

„Točak od bicikla bio je moj prvi redimejd, toliko 'prvi' da se u početku nije ni zvao redimejd. On i dalje nema mnogo veze sa idejom redimejda. Više je to imalo veze sa idejom o slučaju. Na neki način, trebalo je pustiti

da stvari idu svojim tokom, tako da se u tom ateljeu, u stanu u kojem sam živeo, dobije neka vrsta napravljene atmosfere. Verovatno zato da bi pomogla tvojim idejama da ti izađu iz glave. Gledati taj točak kako se okreće bilo je vrlo umirujuće, vrlo utešno, *neka vrsta otvaranja puteva za druge stvari, osim svakodnevnog materijalnog života*. Svidela mi se ideja da u svom ateljeu imam točak od bicikla. Uživao sam da ga gledam, kao što sam uživao i u gledanju plamena koji pleše u kaminu. To je bilo kao da imam kamin u ateljeu, okretanje točka me je podsećalo na kretanje plamena“ (iz razgovora sa Dišanom, oko 1960, str. 442 izdanja iz 1969).

I tipično, kao da sam Dišan o tome nikada nije rekao ni reč, ili kao da je to nešto baš toliko nečuvano u ljudskom iskustvu – stvoriti neku svoju situaciju ili konstelaciju, s posebnim dejstvom, bez primisli o „izlaganju“ toga, kao „umetničkog dela“ – umetnički kritičar *Njujork Tajmsa* (Jason Farago, 2021), povodom novog izdanja Lebelove monografije, u preporuci koja se prenosi svuda, piše sledeće: „Pošto je 1913. točak bicikla *proglasio za umetničko delo*...“ Ali nije ništa „proglasio“; to su uradili drugi, kasnije, kada su „Točak“ i ostale stvari ipak postali izložbeni, tačnije muzejski eksponati, u okolnostima koje вреди posebno razmotriti.² Zarobljenici „umetnosti“ kao režima (ili azila, ako ćemo pravo) prosto su morali da to uklope u svoje kategorije i konvencije; ne samo u prikazima kao što je taj iz *Njujork Tajmsa* već skoro svuda u sekundarnoj literaturi, to je prosto moralo biti ono što *nije*: umetničko delo s predumišljajem. Ali ta kasnija sudbina vidljivih tragova tog iskustva ničim ne umanjuje potencijal izvorne ideje. Dišana nije zanimalo da li je ono što radi „umetnost“ ili „antiumetnost“; zanimali su ga njegova misao, izraz, iskustvo, nešto u osnovi bezimeno i otvoreno. Možemo da sledimo svoje misli, da razvijamo svoj izraz, da se igramo i eksperimentišemo, i van kaveza ma kojeg dogmatskog miljea (umetničkog, intelektualnog, „društveno-političkog“, „aktivističkog“, „anarhističkog“, itd.). To ne znači da se možemo izmestiti iz svake istorije, tradicije, kulture, ljudskog konteksta, već samo da možemo slobodno raspolagati sobom: sopstvenim darovima, sklonostima, nasleđem (uticajima), elementima iz svog okruženja. Pred nama je sav prostor – samo što na njega jedva da ima ko da istrči! Uz sve spoljašnje pritiske, toliko sapinjemo sami sebe sopstvenim konformizmom, a to znači, svojom slepom ili blaženo komotnom lojalnošću potpuno proizvoljnim i izlišnim konvencijama, da taj prostor uglavnom zvrji prazan. „Konvencija“, kao element kulture, može biti i neko nepisano pravilo ili vrednost koje smo odredili nesporedno i autonomno, između sebe, bez ikoga sa strane i odozgo; ali ovde govorimo o konvencijama koje je propisao neko drugi i koje bespogovorno sledimo, čak i kada to očigledno osiromašuje i deformiše celu sferu ljudskih odnosa i svačiji individualni izraz. Svako sebe vidi iznad toga, kao da je pošteđen te degradacije, ali uglavnom nemamo ni približnu predstavu o tome šta zaista

² Pod pritiskom interesovanja od kojeg se više nije moglo braniti, Dišan se opredelio za „muzejski“ pristup, što je podrazumevalo da se ti radovi ne preprodaju i ne iznose na aukcije; izvorni kontekst je ostao neponovljiv, ali se makar mogao dočarati dokumentima, kroz razgovore, predavanja, biografije, itd. To će delimično narušiti pojava replika, počevši od onih Švarcovih (1964), koje je Dišan odobrio – i zbog toga bio kritikovan – i koje će, malo-pomalo, početi da se pojavljuju kao aukcijske senzacije, iako ne u korist Dišana već preprodavaca. Za one koji su već pomislili kako su konačno uhvatili lupeža, kao i za one zainteresovane iz boljih razloga, preporučuje se studija Adine Kamien-Kazhdan, *Remaking the Readymade: Duchamp, Man Ray, and the Conundrum of the Replica*, Studies in Surrealism, Routledge, 2020.

znači misliti – disati! – slobodno (dakle, zaista dobro) i zašto je to važno. Marsel nam i dalje maše upravo *s tog polja (du champ)*.

Jean Claire, *Marcel Duchamp*, I–IV; volume 1: *Plan pour écrire une vie de Marcel Duchamp: 1o Chronologie générale; 2 o Les trente première années*; volume 2: *Catalogue raisonné*; volume 3: *Abécédaire*; volume 4: *Victor (Marcel Duchamp)*, roman de Henri-Pierre Roché. Musée National d'Art Moderne/ Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou, Paris, 1977. Još jedno kompletno izdanje, u četiri toma, sa prvim izdanjem Rošeovog nedovršenog romana o Dišanu.

Anne d'Harnoncourt, *Marcel Duchamp*, Philadelphia Museum of Art, 1973. Prva zamenjena za ova višetomna izdanja, velika, sveobuhvatna monografija. Dosta tekstualnih priloga, nekih vrlo korisnih, ne samo slika. Tu je prvi put objavljen i kompletan transkript predavanja iz 1964, „Apropos of Myself“, u kojem je Dišan, uz projekciju slajdova, komentarisao svoja dela, od samih početaka, do tog trenutka; izlaganje je raspoređeno uz reprodukcije tih dela u kataloškom poglavlju monografije (delovi teksta s manjim velikim slovima, „small caps“).

Anne d'Harnoncourt and Walter Hopps, *Etant Donnés: 1° la chute d'eau, 2° le gaz d'éclairage: Reflections on a New Work by Marcel Duchamp*, Philadelphia Museum of Art Bulletin, Vol. 64, No. 299–300, 1969; sa „Afterword“ by Anne d'Harnoncourt, 1973. i 1987. Odličan esej o Dišanovom poslednjem radu i njegovoj najbolje čuvanoj tajni iz poslednjih dvadeset godina života; napisano malo posle prvog izlaganja instalacije, pre zasićenja tumačenjima koje će uslediti u narednih par decenija; brošura, čije se prvo izdanje iz 1969 (bez „Afterword“ iz 1973) može naći na internetu.

Michael R. Taylor (ed.), *Marcel Duchamp: Étant donnés*, Philadelphia Museum of Art & Yale University Press, 2009; „Genesis, construction, installation, and legacy of a secret masterwork“, kako to najavljuje Tejlorov uvodni esej; objavljeno povodom istoimene izložbe u Philadelphia Museum of Art, 15. VIII – 1. XI 2009. Na stranici Milana Goloba (Ljubljana), četiri poglavlja iz monografije: <http://www.golob-gm.si/0-Milan-Golob-BIBLIOGRAPHIES.htm> (rubrika „about“).

Pontus Hulten (ed.), *Marcel Duchamp: Work and Life. Ephémérides on and about Marcel Duchamp and Rose Selavy 1887–1968*, MIT Press, 1993. Prema opisu, velika, sveobuhvatna monografija, s mnogo ranije neobjavljenih dokumenata i fotografija.

Pierre Cabanne, *Duchamp & Cie/ Duchamp & Co.*, Terrail, Paris, 1996, izdanja na francuskom i engleskom jeziku. Monografija, sa Kabanovim esejom i odličnim reprodukcijama. Iako se to može videti i na drugim mestima, kako monografija odmiče ka onom „... & co.“, to jest, ka umetnicima koji su usvajali samo pojavnost Dišanovih radova, ali ne i njegovo odbacivanje umetničkog režima, dobijamo, možda i nehotično (iako ni Kaban tu očigledno ne kipti od sreće), sliku i priliku degradacije: na jednu Dišanovu „Fontanu“, koja je imala svoj životni kontekst i razloge, dobijamo, *uvek u urednom galerijskom kontekstu*, tri nanizane „Fontane“ ili pisoare izrađene od najrazličitijih materijala (pozlaćene, gumene, itd.); ili Džonsove američke zastave, Raušenbergove koze, Vorholove postere (ovde je, istina, malo bolje, zastupljena

„Električna stolica“, ali i to je samo plakat), sve do reklama za Hondine motore. Vidi-
mo celu paradu onih koji ili nisu shvatili ili u svom oportunističkom nisu marili za nešto
što je napisao Tomas Hess, u inače vrlo kritičkom članku:

„Dišan nije odgovoran za zablude svojih sledbenika, zato što su oni mo-
rali znati da samo Dišan može biti vlastito umetničko delo. *Ako je Dišan*
nešto uradio prvi, uradio je to i poslednji. To je njegova lekcija. Oni koji
ga razumeju, misle isto: u početku beše – originalnost“ (Thomas B. Hess,
„J'accuse Marcel Duchamp“, *Art News*, Volume 63, Number 10, 1965; Jo-
seph Masheck, ed., *Marcel Duchamp in Perspective*, 1974, str. 115–120).

Nije, dakle, problem samo neoriginalnost – neki od navedenih umetnika sigurno
su bili likovno originalni – već i činjenica da se, i pored sve svoje razbarušenosti i
„radikalnosti“, svi ti umetnici (i ostali kadrovi iz sektora umetnosti), posle jedne ili
najviše dve generacije otpora i preispitivanja (od Remboa i Žarija, do Kravana, dade
i predratnog nadrealizma), poslušno vraćaju u uvek isti kontekst: galerije – publika –
kritičari – kuratori – mediji – institucije – tržište. Ono što je kod Dišana (i još nekih,
u ne tako malom broju, iz te generacije avangarde) bila avantura, potraga, bogato i
lucidno kultivisano iskustvo, sada opet postaje samo *karijera*. Potpuna degradacija.

André Breton, „Marcel Duchamp“, *Littérature*, no. 5, Nouvelle Série, 1. X 1922, str.
7–10; ponovo objavljeno u zbirci *Les Pas perdus*, NRF, Paris, 1924. Breton u jednom
od svojih najboljih izdanja i prvi tekst koji je skrenuo pažnju na Dišana u njegovoj
novoj avanturi, koja počinje posle 1912.

„Vratimo se... na Marsela Dišana, koji je sušta suprotnost nevernom Tomi.
Video sam Dišana kako radi nešto izuzetno: baca novčić u vazduh i kaže:
'Pismo, večeras odlazim u Ameriku, glava, ostajem u Parizu.' U tome nema
ravnodušnosti, on bi sigurno mnogo više voleo da ode – ili da ostane.
Ali nije li lični izbor – čiju je nezavisnost Dišan proglasio među prvima,
potpisivanjem, na primer, fabrički napravljenog predmeta – najtiranjskiji
od svih, i nije li ispravno staviti ga na takav test, pod uslovom da to ne
zamenimo za mističizam slučaja?“

– „Marcel Duchamp“, izbor aforizama „Roz Selavi“, sa Bretonovom uvodnom crti-
com, iz *Anthologie de l'humour noir*, 1940 (1950, 1966); Andre Breton, *Antologija crnog*
humora, IK Kiša, Novi Sad, 2016, „Marsel Dišan“, str. 378–386, prevela Bojana Janju-
šević. Koliko je meni poznato, prvi pokušaj da se kod nas prevedu često neprevodivi
kalamburi Roz Selavi, makar i u sasvim malom izboru. Velika preporuka, za izdanje
u celini, ne samo za ovaj prilog.

– „Phare de la Mariée (Nevestin svetionik)“, *Minotaure*, no. 6, Paris, 1935, str. 45–49;
ponovo objavljeno u drugom, proširenom izdanju *Le Surréalisme et la Peinture*, 1945
(prvo izdanje, 1928); zatim u časopisu *View: The Modern Magazine, Marcel Duchamp*
number, series V, no. 1, New York, mart 1945, kao „Lighthouse of the Bride“ (kasnije i
u Lebelovoj monografiji). Tekst je napisan posle objavljivanja „Zelene kutije“ (1934),
u kojoj je „Veliko staklo“ prvi put bilo predstavljeno onako kako je sam Dišan to
zamislilo (sa beleškama). Iako se kasnije često reprodukovao, između ostalog i kao
praktično jedini značajan tekst o Dišanu iz celih tridesetih, Breton se u njemu pri-
lično muči da čitaocima, koji nisu mogli videti „Kutiju“, dočara neopisivo; ali opet

uspeva da nagovesti „čudo neviđeno“, da zaintrigira. (Prevedeno u Gavrić-Belić, 1995, videti dalje u bibliografiji.)

– *The Point of View: Testimony 45*; prvi put objavljeno na engleskom, u istom broju *View*. Kratak uvod za temat o Dišanu.

Harriet & Sidney Janis, „Marcel Duchamp, Anti-Artist“, *View*, isto; ponovo objavljeno u časopisu *Horizon*, Vol. XII, No. 70, London, oktobar 1945; zatim u *The Dada Painters and Poets: an Anthology*, ed. Robert Motherwell, Wittenborn, Schultz, Inc., New York, 1951. Prvi izvor za čuvenu Dišanovu izreku, „Nema rešenja, zato što nema ni problema“.

Octavio Paz, dva eseja o Dišanu, spojena u jednu knjigu, najpoznatiju po engleskom izdanju: *Marcel Duchamp: Appearance stripped bare*, Grove Press, New York, 1981. Eseji *Castle of Purity (Marcel Duchamp o el castillo de la pureza*, Ediciones Era, Mexico, 1968) i *water writes always in plural* (1972, objavljeno u Gavrić-Belić, 1995; pre toga, u drugačijem prevodu, u časopisu *Polja*, prvi deo br. 383–384, drugi deo br. 386–387, Novi Sad, 1991, prevela Vladislava Gordić); naslov je originalno na engleskom (preuzet iz Dišanovog teksta „The“ iz 1915) i u objedinjenom španskom izdanju, *Apariencia Desnuda: La Obra de Marcel Duchamp*, Biblioteca Era, Mexico, 1973. Postoji i englesko izdanje *Marcel Duchamp or the Castle of Purity*, Cape Goliard Press, London, 1970 (samo naslovni esej).

Roger Shattuck (Šatak, 1923–2005, najpoznatiji po knjizi nad knjigama kada je reč o počecima avangarde, *The Banquet Years: The Origins of the Avant-Garde in France, 1885 to World War I*, 1955), par eseja o Dišanu, malo oštrijih – ne toliko prema samom Dišanu koliko prema slici o njemu i onima koji su se pozivali na njega iz sigurnog umetničkog miljea – ali opet povoljnih i s mnogim dobrim zapažanjima:

– „Painter to the mind“, *The New York Times Book Review*, 11. II 1979; isto, pod naslovom „Marcel Duchamp“, *The Innocent Eye*, Farrar, Straus & Giroux, New York, 1984. O Dišanu, kroz pozitivan osvrt na Pazove eseje o Dišanu.

„Prava zamka krije se u Dišanovom nesnosnom pitanju (koje Paz ne pominje), 'Mogu li se praviti dela koja nisu umetnička dela?'³ Pokušao je; *mi to ne bismo dopustili*.“

– „Confidence Man“, *The New York Review of Books*, 27. III 1997; *Candor and Perversion*, W. W. Norton, New York, 2000. Duži osvrt, sa sopstvenim zapažanjima, na osnovu pregleda tada nove biografske literature o Dišanu; vrlo pohvalno o Tomkin-su, o ostalima više kritički ili tek informativno (posle Tomkinsa, najviše se zadržava na knjizi Jerrolda E. Seigela, *The Private Worlds of Marcel Duchamp: Desire, Liberation, and the Self in Modern Culture*, University of California Press, 1995).

Anthony Hill (ed.), *Duchamp: passim: A Marcel Duchamp Anthology*, Gordon and Breach Arts International, 1994. Vrlo fragmentarna, ali opet zanimljiva i korisna antologija, sa priložima do kojih inače nije lako doći (Dišan i drugi autori).

³ „Peut-on faire des oeuvres qui ne soient pas d'art?“, *À l'infinifitif*, prva beleška iz 1913 (Gavrić-Belić, 1995, str. 33).

Joseph Masheck (ed.), *Marcel Duchamp in Perspective* (eseji o Dišanu, razni autori), Englewood Cliffs, N. J., Prentice-Hall, 1974.

Rudolf E. Kuenzli, *New York Dada*; eseji, razni autori; između ostalog i sa ranije neobjavljenim fragmentima iz nedovršenog romana Mine Loj o Arturu Kravanu, „Kolos“, u kojima srećemo i Dišana, u prilično razuzdanom izdanju; Willis Locker & Owens, New York, 1986.

Francis M. Naumann (ed.), *Making Mischief: Dada Invades New York*, Whitney Museum of American Art, 1996. Knjiga koja je služila kao katalog velike istoimene izložbe održane u Whitney Museum of American Art, New York, 21. XI 1996 – 23. II 1997.

Milton W. Brown, *The Story of the Armory Show*, The Joseph H. Hirshhorn Foundation, New York, 1963; drugo izdanje, Abbeville Press, New York, 1988. Detaljna priča o izložbi koja je Dišanu donela ranu slavu i radikalno promenila umetničke tokove u SAD.

Timothy Shipe, „Marcel Duchamp: A Selective Bibliography“, *Dada/ Surrealism*, no. 16 (1), Association for the Study of Dada and Surrealism, The University of Iowa, 1987, str. 231–265; izbor iz bibliografije do 1990, ali i dalje koristan. To izdanje časopisa *Dada/ Surrealism* je onda priređeno kao knjiga (dostupna i kao PDF), Rudolf E. Kuenzli, Francis M. Naumann (eds.), *Marcel Duchamp: Artist of the Century* (eseji, razni autori), MIT Press, Cambridge, Mass., 1990, 1996, ista paginacija. Iz tog zbornika ovde su konsultovana bar četiri teksta, tako da se posebno preporučuje.

DOMAĆA IZDANJA

Marcel Duchamp: izbor tekstova, Muzej savremene umetnosti (MSU), Beograd, 1984, tekstove izabrao i uredio Zoran Gavrić (1949–2020), prevela Branislava Belić (1952–1992). Publikacija od nepunih 50 stranica, u kojoj najveći deo zauzimaju Dišanova najefemerniji tekstovi, oni pisani za katalog *Société Anonyme* iz 1950. Ipak, tu su i neki dragoceniji prilozi: pismo Cari iz 1922, „Velike nevolje sa umetnošću u ovoj zemlji“, razgovor sa Svinijem, „Apropo *ready-mades*“, „Stvaralački čin“; za tekst „Muškarci pred ogledalom“ nije napomenuto da je reč o „tekstualnom redimejdu“, to jest, o tekstu nemačkog prijatelja Mena Reja, poznatog samo po inicijalima L. D., napisanom na nemačkom, koji je Dišan, u prevodu na engleski, samo potpisao kao Rose Sélavy (Man Ray, *Photographies 1920–1934*, Cahiers d'Art, Paris, 1934, „Men Before the Mirror“, str. 67). Objavljeno uz izložbu „Marsel Dišan: Kutija u koferu“, MSU, Beograd, 15. III 1984. Izdanje u kojem svaki čas nešto zaškripi, ali nismo marili, ni onda, ni sada: bio je to pionirski poduhvat, koji je sa sobom nosio posebno uzbuđenje – kao i Dišanova „Kutija u koferu“, koja se tada mogla videti u Beogradu (jedna od svega par izložbi u mom životu koje računam u prave događaje). Onda je usledila razrada...



Marcel Duchamp: spisi, tumačenja, priredili Zoran Gavrić i Branislava Belić, samostalno izdanje, Bogovađa, 1995. Masivna, luksuzna zbirka tekstova (veliki format, 395 str.), jedno od najbolje priređenih izdanja o Dišanu uopšte. Iako najveći deo zbirke čine tekstovi o Dišanu, njen najveći doprinos je ono što nam dolazi od samog Dišana: u odnosu na izdanje iz 1984, još nekoliko intervjua (uglavnom u odlomcima), ali pre svega nešto veći izbor Dišanovih beleški iz *À l'infinifitf, La Boîte Blanche* („U infinitivu, Bela kutija“, ranije neobjavljene beleške iz perioda 1912–1920, Cordier and Ekstrom Gallery, New York, 1966). To je, koliko znam, bilo prvi i poslednji put da se neko, ovde kod nas, usudio da se uhvati u koštac s tim tekstovima, skoro nemogućim za prenošenje, bilo da se zaista prevedu ili tek dočaraju. To su radne beleške – ne treba očekivati zbirku filozofskih aforizama – koje je Dišan objavio da bi dočarao proces, iskustvo, da „Veliko staklo“ nije samo slika na staklu. U celini gledano, to izdanje je, sadržajno, mimo izvanrednog preloma i dizajna, sa svih strana otvoreno za polemiku i kritiku, a prevodi (kao i u izdanju MSU iz 1984) zaista nisu najsrećniji: ali najuspeliji su tamo gde je bilo najteže! (Šteta što na isti način nije zahvaćena i „Zelena kutija“, iz 1934; ali gde su doprinosi drugih, gde su svi ti umetnički kadrovi i ostali veliki znalci stasali od 1995. do danas!) U većem delu zbirke, u delu *Tumačenja*, sledi izbor tekstova o Dišanu, što, kao i u svakoj antologiji, varira: nešto je zamorna hermenautika, nešto zaista dobro i korisno, ali skoro sve je zanimljivo, ako ne u celini, onda u detaljima: Breton („Nevestin svetionik“), Rober Lebel (o Dišanu i Bretonu), Hans Rihter, Paz i drugi. Nešto slično, kao izdanje, na ma koju srodnu temu, nećemo skoro videti. Odavno dostupno samo kod antikvara (preskupo, naravno). Još jednom hvala divnoj Goci Gavrić koja nam je poklonila jedan primerak, kada je čula da radimo na ovom izdanju!

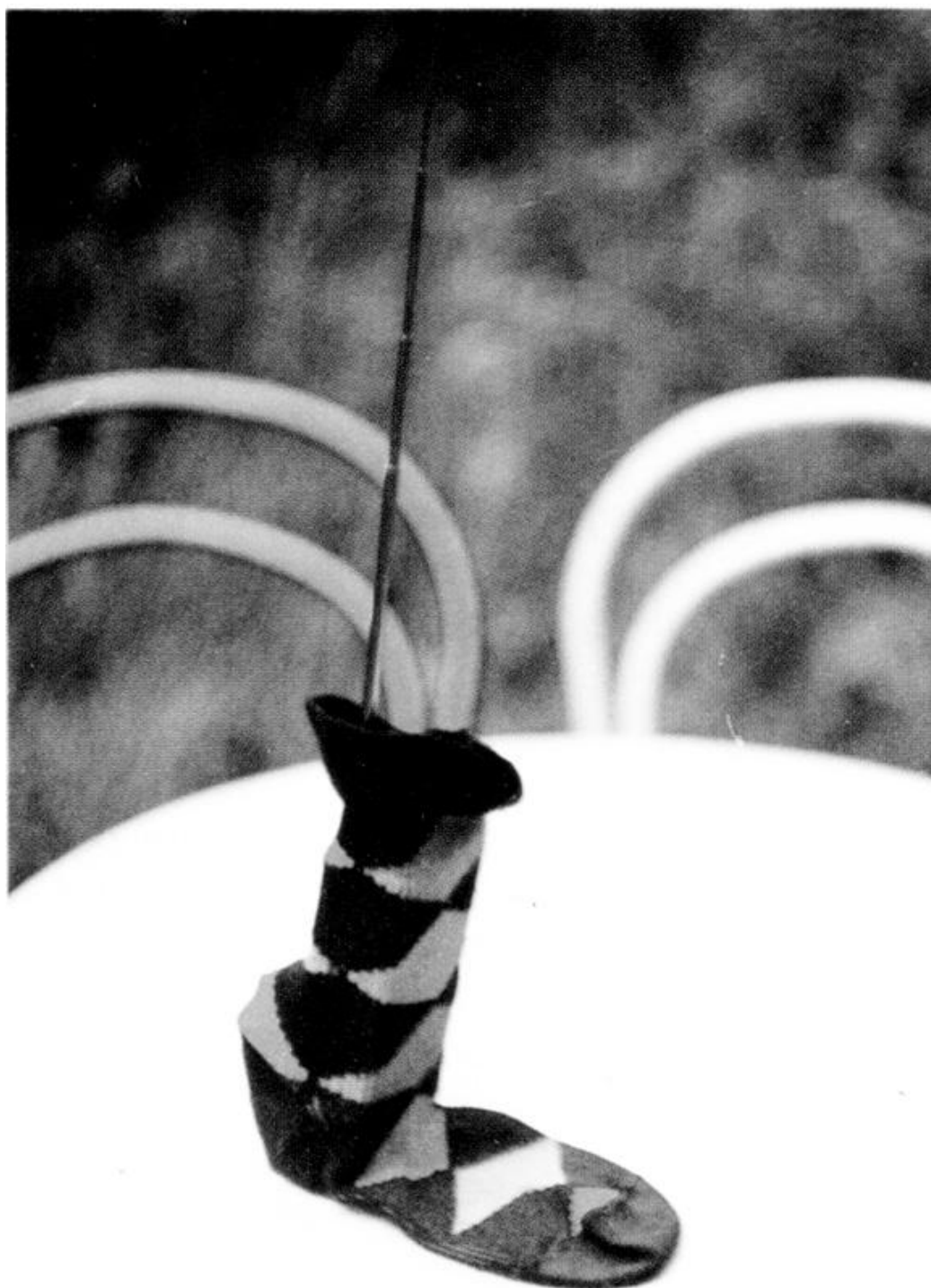
Quorum: časopis za književnost, br. 2, Zagreb, 1988, tematski blok o Dišanu: Žarko Vijatović, „Marcel Duchamp“, 304–308; Katarina Martin, „Anemic-cinema Marcela Duchampa“, 309–323; Maurizio Calvesi, „Duchamp i učenost“, 324–329; Yoshinki Tono, „Duchamp i 'inframince““, 330–333; Gloria Moure, „Étant donnés“, 334–338; „Ready-mades“, 339–341; „Jezik“, 342–345; „Optički eksperimenti“, 346–347; Yves Arman, „Pitanje personaliteta“, 348–352. Nešto što bi trebalo da bude zanimljivo – ili makar čitljivo! – samo što nije, osim tamo gde se citira Dišan; ali to je, slično kao i izdanje MSU iz 1984 (samo što ovde nema Dišanovih tekstova), u to praistorijsko (predigitalno) vreme, ipak delovalo prilično uzbudljivo.

Miško Šuvaković, *Dišan i redimejd*, Službeni glasnik, 2013. Nova tumačenja, iz akademske perspektive (Šuvaković, Denegri i drugi autori), u odnosu na izbor tekstova iz 1995. U to izdanje nisam imao uvid, osim sadržaja, ali navodim ga kao verovatno jedinu obimniju publikaciju posvećenu Dišanu još od one iz 1995. Zbirka počinje Dišanovim tekstom „Povodom redimejda“ (ne znam da li u starom ili nekom novom prevodu; moja verzija se nalazi u dodatku *Popodnevnih razgovora*), a ostalo su tekstovi o raznim aspektima Dišanovog rada.

Za kraj

Na samom kraju, nešto što se kao predlog provlači kroz ceo ovaj osvrt: da stvari treba gledati kao to što jesu, da se treba otvoriti za njihovo dejstvo, za novi doživljaj stvarnosti, bez žurbe da

se to odmah definiše, fiksira, uglavi u uvrežene kategorije. Kategorizovanje je normalna misaona operacija, to je sastavni deo osnovne orijentacije; „imenovanje“ može biti i igra, dakle poezija, ne samo magacinski popis; ali, kao i tolike druge normalne dispozicije, to je kod nas poprimilo opsesivno-kompulzivni karakter. Dobar deo tog preobilja literature o Dišanu, u onom najnapornijem delu, potiče od ljudi koji jednostavno nisu u stanju da prirede sebi nijedan trenutak nespuntane, nekoristoljubive kreativnosti, nijedan iskorak, nijednu „misao sastavljenu od leda i vatre“ (Theo van Doesburg), da naprave neki svoj „Točak bicikla“ ili „Radio Zdrave noge“ (Goran Mars), koji će uneti neki dobar poremećaj u uvek previše krutu i otuđenu stvarnost; i onda se odmah pitaju šta nešto „znači“, u šta to „spada“, kako bi se to moglo „definisati“. Kiša, sunce, vetar, talasi ne „znače“ ništa, oni *deluju; kao takvi* mogu nas probuditi za novo iskustvo, za nove uvide. Tako je i ovde, s tim čudnim i smešnim stvarima iz Dišanove valize. Izmeštene iz svojih zadatih okvira, namena i naziva, stvari postaju nove činjenice, koje onda i celo naše biće izbacuju iz zacrtanih okvira, skoro uvek na neku bolju stranu.



„Radio Zdrave noge“ (tranzistor sa antenom, u kariranoj čarapi), Blok 45-Zvezdara, oko 1990.
Goran Mars, *Snovi jednog divljaka* (poezija), samostalno izdanje, Beograd, 1994, str. 77.

U jednom članku koji se nije probio do statusa obavezne štreberske literature, Pol Matis, Dišanov posinak, i sam umetnik, izrazio je to na skoro isti način, samo koju deceniju ranije:

„Umesto da izmenimo sopstvenu pojmovnu strukturu kako bi to delo i reči imali smisla za nas upravo *kao to što jesu*, mi smo uvek iznova pokušavali da njegov (Dišanov) izraz prevedemo u oblik koji će se uklopiti u našu uvek istu pojmovnu strukturu. Šta bi moglo biti 'prirodnije'?“ (Paul Matisse, „Some More Nonsense about Duchamp“, *Art in America*, vol. 64, no. 4, april 1980, str. 76–83)

Taj članak donosi jedan od najdragocenijih osvrta na Dišana, ali oklevao sam da ga navedem ovde zato što mi još nije dostupan u dovoljno čitljivom obliku (očajno skenirana kopija, u inače dostupnom godišnjaku časopisa *Art in America* za 1980). Ali od Matisa nam dolazi i prava koda za ovaj izbor iz literature o Dišanu. Povratak u život, u stvarnost, u draž i misteriju iskustva:

„Kada su moja majka (Tini) i Marsel počeli da se viđaju, početkom pedesetih, najveći deo vremena provodio sam na fakultetu, tako da ga nisam odmah upoznao. Pre božićnih praznika, majka mi je rekla da će Marsel doći da nas poseti u našoj vikendici u Nju Džerziju. Stigao sam na Badnje večer i otišao pravo u dnevnu sobu da se upoznam s njim. Međutim, ono što sam prvo ugledao bila je jelka. Nisam morao da pitam ko ju je tako namestio. Umesto da se muči s montiranjem tradicionalne metalne potpore, što je često bio težak i frustrirajući postupak, on je jednostavno pričvrstio osnovu stabla za jednu od greda plafona, što je bila operacija za koju mu je bilo dovoljno par minuta. Jelka je, naravno, visila naopačke, ali, kako je to sa svojim uobičajenim humorom istakao Marsel, ta orijentacija je na podu ostavljala više prostora za poklone. Proveli smo divan Božić zajedno.“

(...)

„Godine 1963. Marsela je obradovalo saznanje da su univerziteti voljni da mu plate da održi predavanja o sebi. Uz pomoć slajdova, i s mnogo humora, osvrtao se na svoju karijeru i improvizovao opise svojih dela. Na kraju jednog od njegovih komentara, pitali su ga da li je 'nonsens' koji je koristio u svojim delima zaista nonsens. Na trenutak se zamislio i onda rekao: 'Smisljeno i besmisleno su dve strane iste stvari i besmisleno ima pravo na život.' Zatim je nastavio: 'Shvatate šta hoću da kažem?' Usledio je trenutak tišine, a onda se kroz salu prolomio aplauz“ (Paul Matisse, „Avant-propos“, *Marcel Duchamp: Notes*, Centre d'art et de culture Georges Pompidou, 1980, Flammarion, 1999, str. 9–11).

AG, 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>

Impresum

anarhija/ blok 45

Edicija GARGOJLO PREDSTAVLJA

Pjer Kaban (Pierre Cabanne, 1921–2007), *Razgovori s Marselom Dišanom* (1966, 1967), 2022.

Entretiens avec Marcel Duchamp par Pierre Cabanne, Éditions Belfond, Paris, 1967.

Ingénieur du temps perdu: Entretiens avec Pierre Cabanne par Marcel Duchamp, Éditions Belfond, Paris, 1976.

Entretiens avec Marcel Duchamp par Pierre Cabanne, Éditions Somogy, Paris, 1995.

Marcel Duchamp, Entretiens avec Pierre Cabanne, Éditions Allia, Paris, 2014.

© (za „Entretiens“) Succession Marcel Duchamp et Succession Pierre Cabanne

Preveo i priredio: Aleksa Golijanin, 2022.

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

Besplatno izdanje za ličnu i komunalnu upotrebu

Beograd, 2022.

Na koricama: Dišan u Kadakesu (Cadaqués, Katalonija); foto: Pierre Argillet, 1959.

KABAN: Kada ste bili mladi, zar nikada niste pozeleli da steknete umetničku kulturu?

DIŠAN: Možda, ali to je bila vrlo osrednja želja. Hteo sam da radim, ali duboko u meni leži ta ogromna lenjost. Više volim da živim, da dišem, nego da radim. Ne smatram da ono što sam uradio može imati društveni značaj u budućnosti. Prema tome, ako hoćete, moja umetnost bila bi umetnost življenja; svaki sekund, svaki dah je delo koje nigde nije upisano, koje nije ni vizuelno, ni cerebralno. To je neka vrsta stalne euforije.

KABAN: To je ono što je rekao i Roše. Vaše najbolje delo je način na koji koristite svoje vreme.

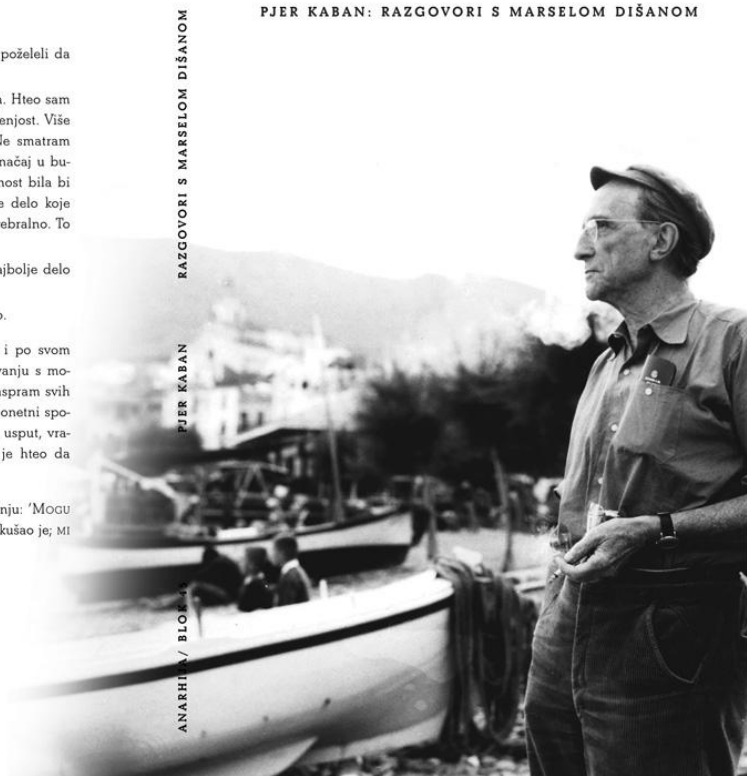
DIŠAN: Dobro rečeno. Zaista mislim da je tako.

„... Dišanovo iskustvo ostaje jedinstveno, čak i po svom empirizmu i izbegavanju zaključaka. U suočavanju s modernim slomom, koji je iskusio iz prve ruke, naspram svih recepata, iluzija i doktrina, podigao je svoj zagonetni spomenik SLOBODNOM RASPOLAGANJU SOBOM, i tako, usput, vratio smisao postojanja umetničkom delu koje je hteo da ukine.“ Robert Lebel, 1959.

„Prava zamka leži u Dišanovom nesnosnom pitanju: 'MOGU LI SE PRAVITI DELA KOJA NISU UMETNIČKA DELA?' Pokušao je; MI TO NE BISMO DOPUSTILI.“ Roger Shattuck, 1979.



GARGOJLO PREDSTAVLJA



RAZGOVORI S MARSELOM DIŠANOM

PJER KABAN

ANARHIJA / BLOK

Anarhistička biblioteka
Anti-Copyright



Pierre Cabanne
Razgovori s Marselom Dišanom
1967.

Entretiens avec Marcel Duchamp par Pierre Cabanne, Éditions Belfond, Paris, 1967.

Preveo i priredio: Aleksa Golijanin, 2022.

<http://anarhija-blok45.net>

anarhisticka-biblioteka.net