

PIOTR JUSZKIEWICZ

ANARCHIZM I TRANSCENDENCJA. O TRADYCJI ARTYSTYCZNEJ READY-MADES.*

Dyskusja na temat ready-mades, tak jak dyskusja nad każdym niemal przejawem działalności artystycznej Duchampa pozornie wydaje się łatwa. Łatwa, ponieważ bardzo obszerna już literatura dotycząca sztuki autora „przedmiotów gotowych” powinna dostarczyć wystarczających punktów orientacyjnych, powszechnie podzielanych sądów. Tymczasem ogromna różnorodność sformułowanych wobec tej twórczości propozycji interpretacyjnych, przeważnie całkowicie rozłącznych, podważa nasze poczucie jej wyjaśniania, a niepokojąca podatność artystycznych przedsięwzięć Duchampa na owe rozłączne interpretacje rodzi obawy co do adekwatności którejkolwiek z nich. Opublikowana w 1989 roku książka W. Camfielda¹, który w sposób niezwykle skrupulatny odtworzył historię *Fontanny* oraz równie dokładnie zrelacjonował towarzyszącą jej przez dziesięciolecia dyskusję krytyków i badaczy, dowodzi, że powyższa obserwacja prawdziwa jest również w przypadku ready-mades. Dość powiedzieć, że sensu *Fontanny* a także innych „przedmiotów gotowych” poszukuje się, penetrując zarówno obszary historii sztuki, jak i socjologii, polityki, n-wymiarowej geometrii, a nawet wiedzy tajemnej. Dodatkową komplikację wprowadzają dokonane przez Duchampa manipulacje procesem odbioru jego artystycznych działań, a których egzemplifikacją mogą być wystawiennicze aranżacje *Fontanny* autorstwa samego artysty².

W 1917 roku podkreślono, iż o artystycznym znaczeniu przesłanego na pierwszą wystawę American Society of Independent Artists pisuaru stanowi unieważnienie jego użytkowego kontekstu, dokonane, prócz opatrzenia tytułem i podpisem, przez odwrócenie go o 90 stopni. W roku 1950 Duchamp, prezentując *Fontannę* na wystawie „Challenge and Defy” przywrócił jej normalną, użytkową pozycję, umieszczając ją tak, by, jak sam mówił, „mogli skorzystać z niej mali chłopcy”. W 1953 roku *Fontanna* zawisła w tej samej galerii, ale z okazji innej wystawy (Dada 1916 – 1923), wysoko, nad przejściem pomiędzy dwiema salami, ozdobiona gałązką jemioli, a w kilka lat później, dokładnie w takiej pozycji, w jakiej prezentowana jest w *Boite en Valise*, wystawił ją

* Tekst wygłoszony w centrum Sztuki Współczesnej w Zamku Ujazdowskim, Warszawa; czerwiec 1992.

¹ W. A. Camfield, *Marcel Duchamp. Fountain*, Houston 1989.

² Ibidem.

U. Linde, twierdząc, nie bez aprobaty artysty, że w ten sposób umieszczona — w bliskim sąsiedztwie *Wielkiej szyby*, na wysokości strefy *Panny młodej*, istotnie dopowiada znaczenie tego enigmatycznego dzieła. Podobna niejednoznaczność charakterystyczna jest również dla wypowiedzi artysty, które często pozostając ze sobą w sprzeczności i to w tych momentach, które dla rozumienia ready — made's wydają się kluczowe raczej dez — niż orientują badaczy w gąszczu dotychczasowych dociekań.

W roku 1912, zwiedzając „Salon de la Locomotion Aeriene”, Duchamp poruszony nowym, maszynistycznym pięknem śmigła samolotu zwrócił się do Constantina Brancusi tymi słowami: „Malarstwo się skończyło. Któż potrafi zrobić coś lepszego niż to śmigło? Powiedz, czy potrafisz?”³.

W *Apropos of ready-mades* czytamy jednak, że wybór przedmiotów gotowych: „opierał się na wizualnej objętości a jednocześnie absolutnej nieobecności dobrego czy złego smaku... W rzeczywistości na zupełnej niepamięci”⁴, a zatem, że „estetyczność” ready-mades, jakkolwiek rozumiana, była czymś, czego Duchamp starał się uniknąć. Niezwykle ważna, jak czytamy dalej w tym samym tekście, była rola tytułu, który powinien „prowadzić umysł widza ku innym obszarom”⁵. Indagowany przez P. Cabanne'a stwierdza Duchamp jednakże coś całkiem odwrotnego: „To była łopata do śniegu”⁶. Rzeczywiście, napisałem na niej to zdanie (In Advance of the Broken Arm, przyp. — P. J.), oczywiście miałem nadzieję, że nie miało ono sensu...”⁷ Te sprzeczności i manipulacje artysty, podtrzymując niejasność statusu ready-mades rozpiętych pomiędzy asemantycznym przedmiotem a symbolicznym dziełem, raczej komplikowały niż ujednoznaczały sensy przedmiotów gotowych, raczej mnożyły ich odczytania niż wykluczały jakiś sposób interpretacji. Ale ta ucieczka przed jednoznacznością, przed dointerpretowaniem nie była jedynie cyniczną grą świadomego mechanizmów sztuki artysty. Była natomiast częścią szeroko zakrojonej przez artystę akcji, w której próbował bronić się przed unieruchomieniem, dodefiniowaniem przez widza — instancję, która w ostatecznym razie decyduje o istnieniu dzieła i artysty. Akt kreacji bowiem, jak mówił na zakończenie swojej wypowiedzi w 1957 roku w Houston Duchamp, „Nie jest dokonywany jedynie przez samego artystę. Widz doprowadza do kontaktu dzieła ze światem zewnętrznym odszyfrowując je i interpretując jego wewnętrzne warunki, biorąc udział w akcji kreacji. Staje się to bardziej oczywiste kiedy potomność wydaje swój finalny werdykt...”⁸. Otóż Duchamp akceptując doniosłą rolę publiczności, broni się przed tym finalnym werdyktem, wybierając niejednoznaczność, oscylację, płynność jako sposób istnienia. Sądzę, że uparte utrudnianie procesu interpretacyjnego przez autora *Wielkiej szyby*, a przez to sformułowania przez publiczność jakiegoś adekwatnego wizerunku artysty to część

³ Wywiad Dory Vallier z Ferdynandem Legerem, *La vie fait'oeuvre de Fernand Leger*, „Cahiers d'Art” 1954, t. 29, nr 3; cyt. za: W. A. Camfield, *Marcel Duchamp*, op. cit.

⁴ M. Duchamp, *Apropos of Readymades*, wypowiedź Duchampa w MoMA w Nowym Jorku, 19 września 1961; opublikowany w „Art and Artists” 1966, t. 1, nr 4; cyt. za: *The Essential Writings of Marcel Duchamp. Marchand du Sel, Salt Seller*, opr. Michel Sanouillet, London 1975, s. 141.

⁵ Ibidem, s. 141.

⁶ Readymade, łopata do śniegu, *In Advance of the Broken Arm*, 1915.

⁷ P. Cabanne, *Dialogues with Marcel Duchamp*, London 1971, s. 54.

⁸ M. Duchamp, *The Creative Act*, tekst wygłoszony na zebraniu American Federation of the Arts, kwiecień 1957, cyt. za: *The Essential*, op. cit., s. 140.

systematycznej walki o swoją wolność, jaką toczył Duchamp na każdym obszarze życia: o wolność jednostki w masie, artyści w społeczeństwie i wśród artystów, pojedynczego istnienia wśród determinantów bytu.

„Jednym ze składników sztuki jest Nowe — składnik to tak zasadniczy, że on sam nieomal ustanawia całą Sztukę, i tak zasadniczy, że bez niego, niby kręgowiec bez kręgów sztuka rozpada się i rozmięka w galaretowatość meduzy porzuconej przez odpływ na piasku. Otóż ze wszystkich teorii, o jakich szep-tano w tych przedostatnich dniach, jedna tylko ukazuje się jako nowa i to nowością niewidzianą i niesłyszana — Symbolizm, który oczyszczony ze wszystkich uwłaczających znaczeń, jakie mu nadawali utomni krótkowidze, dosłownie tłumaczy się słowem Wolność, a dla gwałtownych słowem Anarchia”⁹.

Zapewne to właśnie symbolizm przesunął najdalej w ubiegłym stuleciu granice wolności artystycznej. W ramach tej koncepcji dzieło stawało się nowym, niezależnym wobec zewnętrznych wyglądków natury bytem, zorganizowanym wedle autonomicznych praw sztuki, których twórcą stawał się jedynie artysta, ograniczony wyłącznie wiernością wobec istoty bytu i zobowiązania do budzenia metafizycznych odczuć. Dwudziestowieczni twórcy kontynuowali dziewiętnastowieczny postulat wolnego działania artystycznego. Tym razem jednak uwolnienia artystycznego aktu dokonywano poprzez świadome i celowe naruszenie tradycji, uderzając w to wszystko, do czego przywykła publiczność. *Panny z Avinionu* Picassa to w tym kontekście nie tyle świadectwo poszukiwań nowej organizacji formalnej, co wysiłków rozbicia starej, prób malowania alternatywnego, wbrew tradycji, a nie mimo niej. Takie działanie było potwierdzeniem indywidualnej wolności artysty, elementem „walki przeciwko wrogom” — jak mawiał Picasso. Towarzysząca sztuce Picassa i kubistów krytyka¹⁰, pomawiając malarzy o anarchizm niejednokrotnie podkreślała ów element przekroczenia, sprzeciwu wobec tradycji artystycznej. W *Pannach z Avinionu* widziano bombę podłożoną pod gmach sztuki, atak na usankcjonowany kształt formy, tematu, ikonografii i techniki malarskiej. W takich właśnie kategoriach, tworzenia bardziej przeciw czemuś niż czegoś, oceniał dokonania Picassa R. Huelsenbeck: „W konsekwencji ograniczył on (Picasso — przyp. P. J.) swoje malarstwo do pierwszego planu, porzucił głębię, uwolnił się od moralności plastycznej filozofii, zrozumiał relatywizm optycznych praw, które rządziły jego okiem w określonym kraju, w określonym czasie... Nie chciał już więcej malować mężczyzn, kobiet, osłów i studentów wyższych szkół, ponieważ byli oni częścią oszukańczego systemu, teatru i blagi istnienia i dlatego jednocześnie, że malarstwo olejne stało się symbolem bardzo określonej kultury i moralności”¹¹.

Wrogiem zatem była nie tylko tradycja artystyczna. Ataki na nią były atakami na ową „bardzo określoną kulturę i moralność”. Artystyczna manifestacja stawała się czynną interwencją w życie i to nie poprzez ideologiczną deklarację, ale akt wolnej woli, akt sprzeciwu wobec tradycji i sankcjonującej ją publiczności. Twórczość czyniono zatem instrumentem szczególnego rodzaju, narzędziem wyrażania buntu przeciwko artystycznemu status quo, kulturze jako całości, a w konsekwencji całości społecznej or-

⁹ R. de Gourmont, *Symbolizm*, cyt. za: *Moderniści o sztuce*, opr. E. Grabska, Warszawa 1971, s. 286.

¹⁰ P. Leighton, *Re-Ordering the Universe. Picasso and Anarchism 1897–1914*, Princeton 1989.

¹¹ R. Huelsenbeck, *En Avant DaDa, A History of dadaism*, Hanover 1920; cyt. za: P. Leighton, *Re-Ordering...*, op. cit., s. 104.

ganizacji oraz narzędziem kruszenia kolejnych ograniczeń krępujących jednostkę. Gwałtowność i charakter tego artystycznego buntu kształtowały się w bliskim kontakcie z najbardziej radykalnym sposobem myślenia o społeczeństwie — z anarchizmem. W gorących latach 1896 – 1914 obfitujących w strajki, niepokoje społeczne i zamachy bombowe anarchizm postrzegany był we francuskich kołach intelektualnych jako zdecydowana odmowa podporządkowania się wszelkim nakazom, jako pragnienie przekroczenia wszelkich narzuconych przez społeczeństwo ograniczeń politycznych, ekonomicznych czy moralnych i to anarchizm właśnie w o wiele większym stopniu niż socjalizm był na przełomie wieków ideowym zapleczem radykalnej inteligencji. Nic też dziwnego, że nieustannie splotały się idee rewolucjonistów sztuki z ideami rewolucjonistów życia.

Sztuka była jednym z centralnych zagadnień rozważanych przez teoretyków anarchizmu zarówno wtedy, gdy jej krytyczna diagnoza służyła jednocześnie jako krytyczna diagnoza społeczeństwa, jak i wtedy, gdy przypisywano jej kluczową rolę w stworzeniu nowego, utopijnego świata. Dla artystów zaś impuls anarchistyczny był impulsem kierującym ich zainteresowanie nie tyle ku sztuce zaangażowanej, ile ku sposobom przesuwania granic wolności artystycznej, oswobodzenia z ograniczeń artystycznej wyobraźni. Dla G. Apollinaire'a, anarchizm w sztuce, jak pisze P. Leighton¹², oznaczał afirmację indywidualności, sprzeciw wobec wartości społeczeństwa burżuazyjnego. Artysta z kolei jawił się krytykowi jako herold nowych czasów, które tym wyraźniej były zwiastowane, im nowsza, bardziej odmienna i zaskakująca była formowana przezń sztuka. Hasło wolności stanowiło również istotny element kubistycznego idealizmu. Revel pisząc o zagadnieniu czwartego wymiaru nurtującym artystów, szczególnie tych związanych z kręgiem Puteaux, do którego należeli także Marcel Duchamp oraz jego bracia Gaston i Raymond, konstatował: „Możliwe jest, aby ludzka świadomość wyzwoliła się z kajdan albo poprzez wydobywanie z głębin siebie za pomocą intuicji wrażeń realniejszego, wyższego świata, albo używając transcendentnych jakości, aby wznieść się ponad ściany więzienia, by spojrzeć w poza-światy”¹³.

Czwarty wymiar dla Gleizesa i Metzingera był instrumentem realizacji wolności artysty. Oznaczał wolność formowania i deformowania, usprawiedliwiał odrzucenie kwestionowanej do końca XIX wieku perspektywy koniecznością docierania do prawdy o rzeczywistości i dążenia do ekspresji całej osobowości artysty. Teoretyczną podstawą nowej przestrzeni malarskiej, bliższej rzeczywistości świata i artysty, stało się w książce Gleizesa i Metzingera dokonane przez Poincaré'go rozróżnienie pomiędzy dwoma rodzajami przestrzeni: naukową i percepcyjną. Ta pierwsza stworzona przez człowieka dla potrzeb nauki była, według francuskiego matematyka, tworem idealnym, skonstruowanym z matematycznych pojęć, druga zaś to w istocie synteza subiektywnych, zmysłowych doznań. Przekonanie, że nasza percepcja zewnętrznego świata jest skomplikowanym układem doznań optycznych, dotykowych i motorycznych, powstałych wskutek stałej pracy wszystkich mięśni człowieka, zarówno tych, które decydują o ruchu całego ciała, jak i tych, które kierują gałką oczną, pozwalało autorom *Du cubisme* wierzyć, że udało

¹² Ibidem.

¹³ Revel, *L'Esprit et l'espace: La Quatrième Dimension*, „Le Théosophe” 1911; cyt. za: L. D. Henderson, *The Fourth Dimension and Non Euclidean Geometry in Modern Art*, Princeton 1983, s. 28.

im się opisać uprawomocniony naukowo sposób adekwatnego, a zarazem subiektywnego zobrazowania świata, ponieważ w konsekwencji, jak pisali: „cała nasza osobowość jest tym, co kurcząc się i rozszerzając przekształca płaszczyznę obrazu”¹⁴.

Kubistyczna przestrzeń, będąc zatem tworem powstałym w wyniku totalnej percepcji rzeczywistości odbieranej przez artystę jednocześnie duchem i ciałem, emocjonalnie i zmysłowo, stawała się odbiciem całej osobowości artysty, zapisem niezwykle złożonego a zarazem syntetycznego doznania. Tym samym kubiści przekreślali tradycyjną koncepcję przestrzeni jako zewnętrznego, obiektywnego, dającego się wyrazić ilościowo medium, zmierzając do ustanowienia przestrzeni jakościowej jako wyniku indywidualnego, głębokiego poznania. Podobna dychotomia, jak wskazuje R. M. Antliff¹⁵ analizując konstatacje Gleizesa i Metzingera, obecna jest w filozofii H. Bergsona. Francuski filozof krytykował intelekt jako źródło tworzenia naukowych konwencji nakładanych przez człowieka na rzeczywistość i dających mu złudne poczucie poznania, a całkowicie niezdolnych do oddania istoty tak złożonych zjawisk, jak ruch czy trwanie. Tylko za pomocą intuicji można, jak twierdził, dotrzeć do rzeczywistości prawdziwej, ale w tym celu trzeba przekroczyć naukowe, stworzone przez pragmatyczny rozum, schematy. Takiego przekroczenia jest zdolny dokonać jedynie artysta, który uwolni się spod ograniczeń intelektu. Jego działanie, odrzucające jakiegokolwiek ograniczenia, może zaowocować wtedy w postaci ekspresji doznania prawdziwej rzeczywistości. Dla kubitów zatem, podobnie jak dla malarzy symbolistów, dotarcie do natury bytu związane było nieodzownie z wolnością działania. Dla tych pierwszych jednak wolny gest był niezbędnym czynnikiem odczucia wiecznej zmiany, jaką jest bergsonowska rzeczywistość, dla drugich zaś stanowił on raczej narzędzie opisu doznań płynących z kontaktu z niezmiennym światem platońskich idei. Ów kontakt opisany być musiał w sposób całkowicie nie skrepowany artystycznymi konwencjami, by zachować jego świeżość i niezwykłość. Kubista najpierw musiał być wolny, by mógł doznać transcendencji. W obu przypadkach jednak wolność warunkowała artystyczną skuteczność ekspresji metafizycznego odczucia.

Anarchizm i filozofia Bergsona nie były jedynymi źródłami impulsu, zachęcającego do przekraczania ustalonych ram rzeczywistości, ale wraz a okultyzmem, gnozą, alchemią i filozofią Swedenborga tworzyły wielowątkowy zespół idei, do którego odwoływali się podejmujący wielką akcję demontażu ustalonego przez dziewiętnastowieczny pozytywizm obrazu zdeterminowanego, uporządkowanego i zrozumiałego świata. Nieustanne ataki na tradycję artystyczną, jako jeden z elementów owego świata, dokonujące się w obliczu kruszenia się podstaw pozytywistycznego światopoglądu, takich jak pojęcia czasu i przestrzeni, obiektywności poznania naukowego, prowadziły w rezultacie do zakwestionowania uznanych granic sztuki i pojedynczego dzieła. Pojawiające się w obrębie kubistycznych obrazów literki, a potem kawałki gazet i tapet naruszały artystyczny immunitet sztuki, konfrontując jej realność z realnością rzeczywistości, prowokując pytania o status ontologiczny obu i zasadność ich rozdzielania. Zasadę kolażu stosował również Erik Satie, z którym Duchamp współpracował

¹⁴ A. Gleizes, J. Metzinger, *Du Cubisme*, s. 18, cyt. za: L. D. Henderson, *The Fourth Dimension*, op. cit., s. 82.

¹⁵ R. M. Antliff, *Bergson and Cubism: A Reassessment*, „The Art Journal” 1988, t. 47, nr 4.

przy realizacji króciutkiego baletu *RelSche*. Pisząc w 1915 roku muzykę do *Parade*, która miała być wspólnym dziełem Cocteau, Diaghilewa i Picassa, Satie „przygotował klarowną partyturę dekorowaną partiami na maszyny do pisania, syreny, lotnicze śmigła, nadajniki Morse’a, i loteryjne koła fortuny”¹⁶. Ten sam kompozytor podczas koncertu zorganizowanego w 1920 roku przez Pierre Bertina w galerii Barbazagne tak zwracał się do publiczności: „Prosimy bardzo nie przywiązywać żadnej wagi do tej muzyki i działać tak, jakby nie istniała” i wołał: „Cokolwiek robicie — nie słuchajcie”¹⁷. Ta, jak sam ją nazwał, meblowa muzyka miała, bowiem uczestniczyć w życiu na takiej samej zasadzie jak przypadkowa rozmowa czy stojące w galerii równie przypadkowe krzesło, na którym ktoś siedzi lub nie. Kwestionowana przez kolaż granica pomiędzy dziełem a rzeczywistością traciła w kompozycjach Satiego zupełnie swoją wagę. W rozmowie z K. Kuh Marcel Duchamp podobnie określił rolę pojęcia „ready-made” w zacieraniu tejże granicy: „Powiedzmy, że używa pani farby z tuby — nie zrobiła jej pani, a kupiła i użyła jako ready-made. Nawet jeśli miesza pani razem dwa błękity, jest to wciąż mieszanina dwu ready-mades. Tak więc człowiek nie może oczekiwać, że będzie zaczynał od samego początku. Musi zaczynać od rzeczy gotowych nawet takich, jak jego własna matka i ojciec. Nie jestem całkowicie pewien, czy pojęcie ready-made nie jest najważniejszą, pojedynczą ideą wynikającą z mojej pracy”¹⁸.

W tak rozumianej jedności sztuki i świata dochodzi do pewnej syntezy — gest artystyczny staje się jednocześnie gestem życiowym, artystyczne przekroczenie zaczyna znaczyć nie tylko jako gest odmowy wobec nacisku społecznych konwencji, ale także jako forma obrony własnej indywidualności przed formującą określone stany siłą rzeczywistości. Artystą z największą może konsekwencją czyniącym owe gesty odmowy i obrony był Alfred Jarry, którego postawa fascynowała Picassa, Duchampa i innych artystów, dla których „nie” i „ja” były równie ważnymi kategoriami jak „tak” i „my”. Jarry nieustannie zacierał granice między życiem a sztuką, pomiędzy własną biografią a sztuką, pomiędzy Ubu-królem a samym sobą. Każdy obszar ustalonej jakości poddawał on próbie swej indywidualności, formułując na swoją miarę nie tylko artystyczne konwencje, ale i sposób ubierania się, mówienia czy poruszania. Każde jego działanie było próbą nieustannej transformacji zastanej rzeczywistości, a nawet transformacji samego siebie, którego to procesu sztuka była częścią — istotną, ale nie jedyną. W kontekście tego co zostało wyżej powiedziane ready-mades nie jawią się już jako wybuch jedynie indywidualnej woli buntu. Ready-mades okazują się być wpisane w dążenia artystyczne epoki, w której, jak starałem się to ukazać, postulat wolności był jednym z naczelných elementów ideologii artystycznych. Przedmioty gotowe jednak, choć pokrewne *Pannom z Avinionu*, literaturze Jarry’ego, koncertom Satie’go czy idealistycznym marzeniom o wyzwalającej mocy czwartego wymiaru, były jednocześnie najbardziej radykalnym gestem przekroczenia w stosunku do tradycji artystycznej, artystycznych mediów i mitów, społecznego pojmowania roli artysty i publiczności. Odziedziczone po symbolizmie

¹⁶ R. Shattuck, *Erik Satie: Scandal, Boredom and Closet Music*, w: *The Banquet Years. The Arts in France 1885-1918*. Alfred Jarry, Henri Rousseau. Erik Satie. Gaillaume Apollinaire, London 1958, s. 32.

¹⁷ *Ibidem*, s. 39.

¹⁸ K. Kuh, *The Artist's Voice*, New York 1960; cyt. za: W. A. Camfield, *Marcel Duchamp*, op. cit., s. 97.

przez dwudziestowiecznych twórców pragnienie wolności artysty zostało przez nich wzbogacone pragnieniem wolności artysty jako człowieka, jako jednostki postawionej wobec konieczności egzystencji. Ready-mades zrywały z istniejącym stanem rzeczy, odrzucały balast, którego ciężar mógł zmusić jednostkę do respektowania istniejących w świecie reguł. Duchamp jednakże, idąc śladem A. Jarry'ego uczynił jednocześnie „przedmioty gotowe” narzędziem zdobywania i obrony swej indywidualnej wolności. Aranżując grę z potomością o znaczenie własnej sztuki, a właściwie o niewyczerpywalność tego znaczenia i niedefiniowalność wyinterpretowanej przez publiczność osobowości twórcy, autor ready-mades starał się umknąć determinantom już nie tylko rzeczywistości artystycznej, ale także historii i ludzkiej egzystencji.

To, co do tej pory powiedzieliśmy na temat ready-mades, wywołuje oczywiście pytanie następujące: czy znaczenie „przedmiotów gotowych” wyczerpuje się na tym, że pozostają one znakami wolnych gestów, że są jedynie świadectwem wolności artysty i czy tradycja ready-mades to wyłącznie tradycja artystycznego buntu. Aby odpowiedzieć na to pytanie, odwołam się do notatek Duchampa, które mimo swej enigmatyczności, czytane jako zapis namysłu nad problemami artystycznymi, a nie, jak to najczęściej czyniono, jako zaszyfrowany przekaz filozoficznych konstatacji, powinny ułatwić zbliżenie się do sensu ready-mades. Pierwsza z nich dotyczy: „Dokumentacji dla ready-mades”, druga zaś: kwestii „wystawowego okna”.

„Specifications for readymades

by planning for a moment to come (on such a day such a minute),

to inscribe a readymade — The readymade can later be looked for. — (with all kinds of delays)

The important thing then is just this matter of timing, this snapshot effect, like a speech delivered on matter what occasion but at such and such an hour. It is a kind of rendezvous.

— Naturally inscribe that date, hour, minute, on the readymade as *information*.

also the serial characteristic of the readymade”¹⁹.

W notatce tej najbardziej istotny wydaje się fakt podkreślenia przewidzianego z góry momentu spotkania (rodzaj rendezvous). Przy czym mniej ważny okazuje się przedmiot tego spotkania, a bardziej moment jego zajścia — ów migawkowy efekt. Opisane doświadczenie z ready-made ponownie nasuwa skojarzenie z myślą H. Bergsona. Filozof ten twierdził, że mechanizm naszego poznania uwikłany jest w skonstruowane przez intelekt pojęcia czasu i przestrzeni, za pomocą których nie jesteśmy w stanie uchwycić istoty rzeczywistości, jaką jest wieczna zmiana. Pisał on:

„Otóż życie jest ewolucją. Ześrodkujmy pewien okres tej ewolucji w pewnym widoku stałym, który nazywamy formą i gdy zmiana stała się dość znaczna, aby przezwyciężyć szczęśliwą bezwładność naszego postrzegania, mówimy, że ciało zmieniło swą formę. Ale w rzeczywistości ciało zmienia formę w każdej chwili. A raczej nie ma formy, ponieważ forma jest niezmiennością a rzeczywistość jest ruchem. Rzeczywiste jest właśnie ciągle zmienianie się formy: forma jest zdjęciem migawkowym pewnego przejścia”²⁰.

Nasz intelekt wycina ze zmieniającej się w płynny sposób złożonej tkanki rzeczywistości jedynie fragmenty arbitralnie je rozgraniczając, nadając im kształt ze względu na przyświecający mu pragmatyczny cel zorientowania się w otoczeniu. Dokonana prze-

¹⁹ *The Essential...*, op. cit., s. 32.

²⁰ H. Bergson, *Ewolucja twórcza*, Warszawa 1957, s. 264.

zeń rekonstrukcja wyglądu świata przypominałaby przeglądanie, klatka po klatce, filmowej taśmy, nieciągłych wizerunków ciągłej rzeczywistości. „Zdejmujemy widoki niemal migawkowe z przechodzącej rzeczywistości” — pisał Bergson — „mechanizm naszego poznania jest natury kinematograficznej”²¹.

Zaplanowane spotkanie z ready-made mogłoby zatem unaocznic ów migawkowy charakter oglądu rzeczywistości, a przez to wytrącić obserwatora z percepcyjnej rutyny, która powoduje, że niepełny i nieadekwatny odbiór zewnętrznego świata uznajemy za naturalny i zgodny z istniejącym stanem rzeczy. Przekraczanie rutyny widzenia jest również tematem innej notatki Duchampa, traktującej o „kwestii wystawowych okien”:

„The question of shop windows
To undergo the interrogation of shop windows
The exigency of the shop window
The shop window proof of the existence of the outside world
When one undergoes the examination of the shop window, one also pronounces one's sentence. In fact, one's choice is „round trip”.
From the demands of the shop windows, from the inevitable response to shop windows, my choice is determined. No obstinacy, ad absurdum, of hiding the coition through a glass pane with one or many objects of the shop window. The penalty consists in cutting the pane and in feeling regret as soon as possession is consummated. Q. E. D.”²³.

Jak sugeruje notatka, przekroczenie percepcyjnych schematów dokonać można dzięki wystawowemu oknu, szybie czy raczej samemu faktowi wystawiania. Pozbawiony w takiej sytuacji swego właściwego, użytkowego kontekstu przedmiot daje się zobaczyć w inny, odmienny od ukształtowanego pragmatyką sposób. Pojawienie się w notatce odniesień seksualnych (spółkowanie przez szybę) dowodziłoby przekonania artysty o szczególnej intensywności i niezwykłości owego innego widzenia, któremu kres kładłyby zbitcie szyby i konsumpcja przedmiotu, przywracającego jego funkcję pragmatyczną i ustanawiające na powrót ogląd ograniczony intelektem.

Na tym wszakże problem się nie wyczerpuje. Duchamp bowiem pisze o żądaniach (pragnieniach) wystawowych okien i ujawniających się kwestiach ontologicznych. Wystawowe okno domaga się zobaczenia, ale to co ostatecznie zostaje zobaczone jest przeciwieństwem wizji obserwatora, nietożsamą z tym, co jest jej przedmiotem. Określenie „round trip” („podróż po kole”) wydaje się opisywać tę złożoną sytuację widzenia. Jej zamknięty obieg powstawałby jako efekt żądania (pragnienia), by zostać zobaczonym, z jednej strony, i wytworzonej, jako odpowiedź na owo żądanie, w umyśle obserwatora wizji tego, co on z kolei pragnie zobaczyć, z drugiej. Sytuacja zamkniętego obiegu spojrzeń komplikuje się jeszcze bardziej w przypadku *Wielkiej szyby* (Panna młoda rozebrana przez swoich kawalerów jednak, 1915 – 1922). Tutaj bowiem i „panna młoda” i „kawalerowie” są przeciwieństwem założenia samoświadomymi podmiotami. A zatem każde z nich pragnie być zobaczonym przez drugiego. Oto „panna młoda” i „kawalerowie”, izolowani od siebie, mają do dyspozycji jedynie wytworzone przez siebie wizerunki przedmiotu erotycznego pragnienia i, co więcej, także widzenie siebie osiągają jako

²¹ Ibidem, s. 267.

²² H. Bergson, *Pamięć i życie*, Warszawa 1988, s. 5.

²³ *The Essential*, op. cit., s. 74.

pewną wizję, której kształt, jak się spodziewają, powstanie w umyśle partnera, tak a nie inaczej postrzeganego. Wszystkie zatem gesty, jakich dokonują pozornie wobec kogoś innego, są w istocie gestami czynionymi w samotności, wobec własnych pragnień i wyobrażeń, wobec wizerunków, w izolacji nie tylko od partnera seksualnego, ale i od rzeczywistości pozostającej poza możliwościami ich percepcji.

Tak więc test na istnienie zewnętrznego świata, którego to testu potrzebę sygnalizuje omawiana przez nas notatka, to nie próba odpowiedzi na pytanie czy świat istnieje, ale jak istnieje w naszym postrzeżeniu, które nie dość, że uwarunkowane pragnieniami obserwatora, to jest jeszcze ograniczone przez pragmatyzm intelektu. Postawmy więc w tym miejscu tezę, że ready-mades to przedmioty, które inaczej zobaczone miałyby umożliwić doznanie innego widzenia świata, którego dotychczasowy obraz podważany także przez filozofię Bergsona okazał się w poczuciu filozofów i artystów nieadekwatny do ukrytej przed rutynowym oglądem prawdziwej rzeczywistości. „Przedmioty gotowe” w tym świetle to próba rozwiązania jednego z najistotniejszych w całej twórczości Duchampa problemu, obecnego szczególnie w *Wielkiej szybie* i wielu notatkach: adekwatnego i zarazem alternatywnego przedstawiania rzeczywistości — ale tej realnej, pozapowierzchniowej. Przytoczmy w tym miejscu jeszcze jeden fragment zapisków artysty:

Notice

„Given: 1 st the waterfall
[in the dark]
If, given 2nd illuminating gas,
consider considerations allegorical Reproduction
in the dark, we shall determine (the conditions for) the extra rapid expositions (= allegorical appearance)
[assaults] unnecessary
of several collisions seeming strictly to succeed each other *according to certain laws, in order to isolate the Sing of accordance* between this extra rapid exposition (capable of all the eccentricities) *on the one hand* and the choice of possibilities authorized by these laws *on the other*”²⁴.

Nie zagłębiając się w szczegółowe dociekania na temat wszystkich określeń, użytych w tym zapisku, którego pierwsze słowa posłużyły jako tytuł ujawnionego dopiero po śmierci artysty, równie zagadkowego jak *Wielka szyba* dzieła²⁵, zauważmy, że również w tym przypadku mamy do czynienia z namysłem nad problemem adekwatnego przedstawiania rzeczywistości. Namysł ten dotyczy warunków, które pozwoliłyby przedstawić syntezę pojedynczej sekwencji wydarzeń, z jednej strony, i wyboru możliwości rozwoju tej sekwencji, z drugiej. Najistotniejszą kwestią byłoby, jak można wnioskować, poszukiwanie nowego sposobu zobrazowania rzeczywistości (*several collisions*), dla której *allegorical appearance*, czyli, jak wynika z notatek z innego zbioru — *A l'Inifinitif*, jedynie zewnętrzny wygląd (*a sum of usual sensory evidences*) nie jest wystarczająco adekwatnym wizerunkiem. Określenia, jakimi posłużył się Duchamp w tym zapisku, opisujące wygląd wydarzeń czy rzeczy jako „ekstra szybką ekspozycję”, mówiące o rzeczywistości jako sekwencji wydarzeń (pozomej) znów przywodzą na myśl stwierdzenia Bergsona, któremu także prawdziwa rzeczywistość, ta wciąż ewoluująca, będąca ruchem i zmianą wydawała się niedostępna fotograficznemu, statyczne-

²⁴ Ibidem. s. 28.

²⁵ *Étant donnés*: 1. *Le gaz d'éclairage*. 2. *La chute d'eau*, 1946–1966.

mu oglądowi. Zacytowana notatka byłaby więc próbą sformułowania takiej drogi postępowania artystycznego, która prowadziłaby do przekroczenia reprodukcyjnych zadań sztuki w celu dotarcia do istoty rzeczywistości. W tym momencie wydaje się już możliwe pogodzenie twierdzenia Duchampa, że kluczowym problemem w procesie poszukiwania ready-mades musiała być estetyczna obojętność z jego żywą reakcją na kształt lotniczego śmigła. Poszukiwanie dotyczyło bowiem nie pięknego przedmiotu, ale przedmiotu dającego się zobaczyć inaczej czy to dzięki jego szczególnej formie, czy szczególnej sytuacji, w której był oglądany. Owo inne zobaczenie miałoby umożliwić, doznanie ukrytej przed ukształtowaną pragmatyką percepcją, bogatej i zmiennej rzeczywistości.

Wyczerpujące wyjaśnienie kwestii związanych z aktem wyboru ready-mades z pewnością nie kończy się na wnioskach związanych, jak sądzę, z istotą „przedmiotów gotowych”. Należałoby poruszyć również takie zagadnienia, jak: odniesienie ready-mades do obecnego w kulturze dwudziestego wieku problemu estetyki maszyny, sens erotyczny niektórych przedmiotów gotowych czy kwestia relacji pomiędzy wybranymi przez artystę przedmiotami a tytułami i podpisami, którymi je opatrzył. Wymagałoby to jednak znacznego przekroczenia ram tego artykułu. Konieczne natomiast wydaje się podjęcie problemu bezpośrednio związanego z faktem uznania ready-mades za efekt działań wyrosłych z chęci sprostania przez artystę skomplikowanej naturze rzeczywistości i sztuki. Jeśli ready-mades miałyby być katalizatorami czy impulsami pozwalającymi doznać metafizycznych odczuć, to powstaje pytanie, sformułowane z punktu widzenia artystycznej praktyki, o przekazywalność takiego doznania. Marcel Duchamp charakteryzował postępowanie artystyczne jako domenę intuicji:

„Wszystko wskazuje na to, że artysta działa jak medium, które szuka wyjścia z labiryntu poza czasem i przestrzenią. Jeśli przyznamy artyście właściwości medium, musimy mu odmówić świadomości, na planie estetycznym, tego co robi i powodów, dla których coś robi. Wszystkie jego decyzje twórcze co do wykonania dzieła spoczywają w czystej intuicji i nie mogą być przetłumaczone w samoanalizie mówioną lub pisaną, a nawet pomyślaną”²⁶.

Ostateczny efekt działania artystycznego był więc dla niego, mimo tak rozbudowanego, zanotowanego w notatkach namysłu nad sztuką, wynikiem zawierzenia intuicji, a nie intelektowi. H. Bergson, przekonany również o przewadze poznania intuicyjnego nad rozumowym i o intuicyjnej naturze procesu twórczego, nie widział możliwości, jak wskazuje R. M. Antliff²⁷, bezpośredniego przekazania przez artystę odbiorcy niewysławialnego, bo właśnie intuicyjnego, odczucia trwania, a więc doznania głębin rzeczywistości percypowanej bez pośrednictwa pojęć czasu i przestrzeni. To intuicyjne doznanie daje się jedynie, jak twierdził francuski filozof, zasugerować za pomocą odpowiedniej organizacji dzieła, takiej, która zmusza widza do wykroczenia poza obraz. Kubiści rozbijali płaszczyznę obrazu w taki sposób, aby, jak twierdzi R. M. Antliff, widz za pomocą swej własnej, twórczej intuicji odnalazł jedność dzieła i odkrył integralną, również intuicyjną koncepcję malarza. Ostatecznie bowiem owa jedność tkwić miała nie w dziele, ale w umyśle odbiorcy. Wypowiadając się w 1957 roku w Houston²⁸,

²⁶ M. Duchamp, *The Creative Act*, op. cit., cyt za: *The Essential*, op. cit., s. 138.

²⁷ R. M. Antliff, *Bergson and Cubism*, op. cit.

²⁸ M. Duchamp, *The Creative Act*, cyt. za: *The Essential*, op. cit.

na temat aktu kreacji dzieła sztuki, Duchamp określił je jako surowiec, który musi być rafinowany, jak cukier z melasy, przez widza. To on (widz) właśnie dokonuje aktu transmutacji nieruchomej materii w dzieło sztuki. Ów akt przemiany zachodzący w procesie odbioru to właściwe miejsce istnienia dzieła, czegoś różnego, w pojęciu Duchampa, od zorganizowanego w określony sposób wizualnego materiału. Natura dzieła była dla twórcy *Étant donnés*, jak widać, nietrwała, nieodłącznie związana z widzem i czynnością odbioru. Ready-mades zatem istniałyby jako dzieła sztuki tylko w tym krótkim momencie, w którym zdolne byłyby pobudzić twórczą intuicję widza, tak jak wcześniej pobudzały artystę. Podobny sposób istnienia ustanowił Duchamp również dla innych swoich dzieł, *Wielkiej szyby*, która zyskuje sens dopiero wtedy, gdy ożywiona dzięki ludzkiej wyobraźni wzbogaconej treścią notatek maszyna rozpocznie swój spektakl i gdy włączony w strukturę *Étant donnés* widz nada swa obecnością i aktywnością znaczenie ukrytej za drewnianymi drzwiami scenie.

Stawiając tak dobitnie problem odbiorcy, Duchamp raz jeszcze podejmuje tradycję symbolizmu, w której świadomie postawiono problem aktywizacji, za pomocą dzieła, emocjonalnej siły widza po to, by mógł on poza obraz wykroczyć i doznać duchowego kontaktu z transcendencją. Albert Aurier, jeden z czołowych teoretyków symbolizmu, pisał: „Obraz powinien być zdolny do pobudzenia, w tym kto się z nim komunikuje w pewnych warunkach, emocji, idei, specjalnych uczuć proporcjonalnych do głębi i czystości jego duszy”²⁹. Dzieło, zgodnie z tą koncepcją, spełniać się miało w podwójnej funkcji: bycia jednocześnie świadectwem i środkiem kontaktu z transcendencją. Ready-mades, jak usiłowałem to wykazać, są zakotwiczone w takim właśnie sposobie pojmowania dzieła, w którym ujawnianie transcendencji stanowiło istotę i ostateczny cel kreacji artystycznej. Przesunięcie wszelkich akcentów z aktu artystycznego zrodziło przy tym możliwość redukcji dzieła do czegoś, co niekoniecznie mieszcząc się w ramach akceptowanego do tej pory pojęcia „dzieła sztuki”, mogło jednakże spełniać funkcję budzenia metafizycznych odczuć. Ready-mades są w tym sensie owocem takiej redukcji i jakimś punktem dojścia tradycji symbolizmu, w której dla uwolnionej od wszelkich ograniczeń sztuki próbowano znaleźć adekwatne do przypisywanego jej znaczenia metafizyczne uzasadnienie.

ANARCHISM AND TRANSCENDENCE. ON THE ARTISTIC TRADITION OF READY-MADES

Summary

The text indicates artistic convictions of symbolists as the most essential area of artistic tradition for Marcel Duchamp's ready mades. The two key elements of this tradition: a postulate of freedom and a task of revealing transcendence were taken up by the creator of ready-mades. Active manipulation with the reception of his own art by Marcel Duchamp and his constant attempts at alternative expression are an evidence that freedom was for him like it was for symbolists, and later for Picasso and cubists, an indispensable element of creation. However, in case of the 20th century artists what was important was a purposeful breaking of the artistic tradition, its intended questioning and consistent transgression of a boundary between art and life. The inspirations for such a versatile establishing of one's own freedom were: anarchism, Alfred

²⁹ S. Loevgren, *The Genesis of Modernism*, London 1971, s. 157.

Jarry's activity, Bergson's philosophy and other phenomena or sets of ideas which questioned the positivist view of the world.

In this light ready-mades appear as gestures of freedom, transgressions and alternative expression. Interpretation of Marcel Duchamp's notes which in case of this artist is sometimes an integral part of a work of art indicates affinities between considerations of the creator of ready-mades and Bergson's philosophy, which appeared to be an important inspiration in artistic search of the ways of rendering experiencing full reality. In this contexts ready-mades were objects which deprived of their function would make it possible to take intellect away from the manner of perception of reality felt by us as a natural segmental one so that its full feeling during the act of duration of experience could be voiced. Thus ready-mades would constitute a continuation of postulates put forward by symbolists that a work of art be a free rendition of true reality. This rendition seemed to symbolists to be possible to realize through activation of emotional powers of the beholder. And in this sense Duchamp take up this tradition making an act of reception a proper place of existence of his works. Ready-mades coming from the non artistic reality continues the tradition of symbolism also in this sense that they are a consequence of shifting all the accents from an artistic act on a metaphysical one.