

II-443

3224

# Marcel Duchamp

Muzej savremene umetnosti  
Beograd

СУЗЕ) САВРЕМЕНЕ УМЕТНОСТИ

БИБЛИОТЕКА

УНБ. БР. 3224

II-443

**Muzej savremene umetnosti, Beograd  
1984.**

**Marcel Duchamp**  
**izbor tekstova**

## Sadržaj

Zoran Gavrić: Reč unapred . . . . .	5
Džek Barnham: <i>Marsel Dišan</i> . . . . .	9

## *Marsel Dišan:*

Pismo Tristanu Cari . . . . .	15
Muškarci pred ogledalom . . . . .	16
Zbornik tekstova iz <i>Société Anonyme</i> . . . . .	16
Velike nevolje sa umetnošću u ovoj zemlji . . . . .	33
»Oblasti kojima ne vladaju vreme i prostor« . . . . .	37
Stvaralački čin . . . . .	45
Apropo »ready-mades« . . . . .	47



## Reč unapred

Nevezanost (sloboda) i ravnodušnost jesu osnovni elementi, inače paradoksnog, dadaističkog duha uopšte i Dišanovog mišljenja i svetonazora posebno. Iz takvog svetonazora, koji je građen na alhemijskim učenjima, ali i na nastrojenosti Pironovom učenju grčkih skeptičara, kako to pokušavaju da objasne brojne studije o umetnosti Marsela Dišana (Marcel Duchamp, 1887—1968), nastao je jedan umetnički *opus*, čijem je objektivisanju prethodilo stvaralačko *aura apprehensio*. U istoriji umetnosti, a i od strane samog umetnika, to delo je određivano kao anti-umetnost, ili a-umetnost, u oba slučaja, naravno, s obzirom na umetnost u tradicionalnom smislu. Međutim, kao što »skepticizam ne predstavlja jeres, odlučivanje za izvesne dogme, već samo neku agogu« (Hegel), tako i Dišanovu meta-ironiju i ataraksiju najpre valja razumeti kao saznanoteorijsku poziciju, koja se sredstvima umetničkog uobličavanja ugrađuje u samo delo. Danas, u drugom horizontu recepcije, postaje sve jasnije da to *umetničko delo* (*opus*, u alhemijskom smislu) treba prosuđivati kao remek-delo, baš kao što iz celokupnog stvaralaštva nekog tradicionalnog umetnika izabiramo određeno delo i snabdevamo ga istom oznakom. Uprkos postojećim istorijskoumetničkim podelama, stvorenim zarad snalaženja u povesnoj baštini, određivanje *differentiae specifica* Dišanovog priloga toj baštini i dalje ostaje nedovršen posao. Dovršenje tog posla uvek će morati da uzima u obzir i iznova razumeva ne samo konkretna umetnička ostvarenja, nego i tekstove koje je ovaj umetnik ostavio za sobom. Tako, u jednom od njih, Dišan piše: »Ne mogu se čvrsto vezati ni za jednu poziciju. Moja pozicija je da nemam nikakvu poziciju. A o tome se uopšte ne može govoriti: čim počnete da govorite o tome, rušite čitavu igru.«



Iskaze i samosvedočanstva, u kojima se takoreći na svakom koraku prepoznaje osnovno obeležje jednog odnosa prema svetu, iz kojeg je proizišlo dadaističko umetničko uobličavanje, ostavili su za sobom mnogi umetnici dadaističkog nadahnuća, ili, što je za istoriju umetnosti, svakako, pouzdanije, *Dade*. Ako se apstrahuje podela na cirišku, berlinsku i njujoršku, ova je *mutatis mutandis* tekla linijama dveju struja: one u kojoj su gotovo svi bili književnici i čije je osnovno sredstvo bio nihilizam, i one čiji su stvaraoci bili uglavnom likovni umetnici i u okviru koje je delovao i sam Dišan. Shvaćena kao celina, pak, sama *Dada* nije bila ni pokret, ni pravac-škola, kao što iza nje nisu stajali ni nekakav kodifikovani kompendijum estetičkih načela, ni filozofsko ili pseudo-filozofsko učenje. Ona je, prema jednoj Bretonovoj (Breton) konstataciji, bila »duhovno delanje«, čija je osnovna namera bila da se dovođenjem u pitanje svekolike filozofske, estetičke i umetničke predaje, i najposle samog mišljenja, kako pojmovnog, tako i pred-pojmovnog, premosti jaz između umetnosti i života.

U tom premoštavanju, Dišan sa svoje strane nije posegnuo za nekakvim »prevrednovanjem svih vrednosti«, što bi za njegovo pironsko mišljenje bio tautološki čin, već je pokušao da produbi kartezijansku sumnju, i, dalje od toga, da svako traganje za supstancijalnom svrhom objasni kao od početka osuđeno na neuspeli i otuda bezrazložno. Tako u jednom razgovoru sa Vilijamom Zajcom (William Seitz), Dišan veli: »Sumnja u sebe samog, sumnja u sve. Pre svega, nikada ne verovati u istinu. A na kraju se dolazi do sumnje u biće. Nema nikakve razlike između toga da li sam živ, kao sada, ili mrtav, budući da to ne mogu da znam. Vidite, ono slavno 'biće' znači svest. Pa otuda, dok spavate, vi više niste. To je ono što mislim — stanje uspavanosti, jer svest je jedna formulacija, jedna veoma proizvoljna formulacija bilo čega, pa ipak ne nečeg drugog. Sad, ja idem dalje i tvrdim da su reči kao što su istina, istinitost, umetnost i slične, po sebi beslovesne. Naravno, to je teško formulisati i zato stalno podvlačim da je svaka reč koju vam kažem glupa i pogrešna.«

Ako se ovi i slični uzmu kao puko odbijanje mogućnosti saznanja i s time povezano odbacivanje svekoliko umetničke tradicije, a ataraksija tek kao tupi odjek poslednjeg saznanja, svako istraživanje Dišanove misli i čitanje njegovih tekstova dovešće do nerešivih aporija, uvida u silne paradokse i, najverovatnije, vrhuniti u netraženom i neželjenom agnosticizmu. Da to nije tako, već da je reč o teorijskim poetičkim elementima koji ulaze u nacrt dela i podziđuju ga, pomaže nam da razumemo i sledeći ispis iz *Istorije Dade* (1931), Ribemon Desenja (Ribemont-Desaignes): »Čovek je nesposoban da nešto razori, a da na mesto

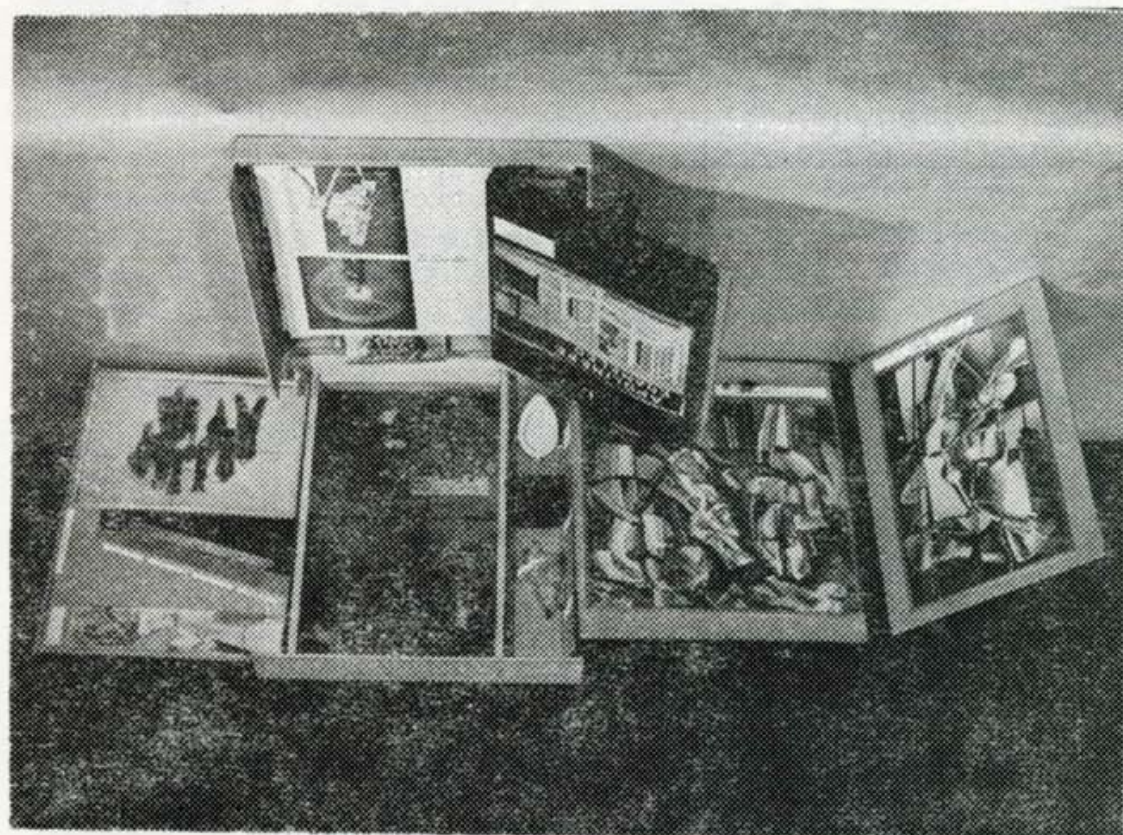


onoga što je razorio ne postavi nešto drugo. Iako je *Dada* imala volju i zahtev da se razori svaka umetnička forma koja je bila predmet jedne dogme, ona je u isto vreme ispunjavala potrebu da izrazi sâmu sebe«.

Već iz ovih nekoliko napomena može se videti da svaki izbor Dišanovih tekstova stoji pred nagovorom da što je moguće više obuhvati one radne, dnevničke i usputne beleške, koje bi čitaocu donekle predočile poetsko mišljenje ovog umetnika i njegov stav ataraksije. Međutim, tako istrgnut iz celokupne pisane zaostavštine Marsela Dišana, takav izbor bi činio jedan korpus, čija bi osnovna manjkavost bila nerazumljivost, i to ne samo za običnog čitaoca, nego i za dobro opremljenog istoričara umetnosti. Zbog toga je izbor tekstova koji se ovde nudi na čitanje rukovođen idejom da se pokažu oni tekstovi, čije razumevanje ne dolazi u pitanje, a u isto vreme, pokrivaju više oblika pisanih svedočanstava. To su sledeći tekstovi. *Pismo Tristanu Cari* (1922—1923), *Muškarci pred ogledalom* (1934), koji zapravo predstavlja svojevrsni književni *ready-made*, jer ga je pisao jedan Man Rejov nemački prijatelj, a Dišan kasnije potpisao, zatim *Zbornik tekstova iz Société Anonyme* (1934), koje je Dišan pisao za kataloge izložbi ovog društva, *Velike nevolje sa umetnošću u ovoj zemlji* (1946), koji čine Dišanovi odgovori Džemu Džonsonu Sviniju (James Johnson Sweeney), objavljeni najpre u: *The Museum of Modern Art* (vol. XIII, No. 4—5, 1946), »*Oblasti u kojima ne vladaju vreme i prostor*« (1956), razgovor sa Dž. Dž. Svinijem, objavljen najpre na američkoj televiziji, januara 1956. godine, *Stvaralački čin* (1957), koji predstavlja Dišanovo saopštenje sa sastanka *American Federation of the Arts*, održanog u Hjustonu, aprila 1957. godine (prvi put objavljen u: *Artnews*, vol. 56, No. 4, Summer 1957), i *Apropo ready-mades* (1961), govor koji je Dišan održao u Muzeju moderne umetnosti, u Njujorku, 19. oktobra, 1961. godine (prvi put objavljen u: *Art and Artists*, vol. 1, No. 4, 1966).

Ovim tekstovima prethodi jedno kratko poglavlje iz knjige *Struktura umetnosti*, Džeka Barnhama (Jack Burnham: *The Structure of Art*, Njujork 1973, *Braziller*, pp. 82—85), koje sadrži kratku analizu Dišanove *Kutije u koferu* (*Boite-en-valise*), čije je izlaganje u prostoru Muzeja savremene umetnosti, u Beogradu, neposredan povod da se ovaj izbor načini. Za razumevanje ovog poglavlja čitaocce upućujemo na dela Rolana Barta (Roland Barthes) i Kloda Levi-Strosa (Claud Lévi-Strauss), posebno na *Mitologike* ovog drugog, s čijom pojmovnom aparaturom je i vršena dotična analiza.







Džek Barnham:

MARSEL DIŠAN: *Kutija u koferu ili putnoj torbi* (Boîte-en-Valise) (1941/42, izdanje iz 1961. godine)

*Boîte-en-Valise* je posebno zanimljivo delo, jer se sasvim jasno pokazuje da je potpuno kulturalizovano. Iz svoje celokupne proizvodnje Marsel Dišan pravi izbor od šezdesetosam dela. Neka od njih su minijaturizovana, a neka su, pak, napravljena u štampi. Dela su smeštena u kutiju, a kutija se može nositi u putnoj torbi. U stvari, ni jedna od delatnosti ne nagoveštava naturalizovanje onog kulturnog, osim jedne: odabiranje šezdesetosam umetničkih dela. Šezdesetdeveto delo je, naravno, sama ideja *Boîte-en-Valise*, izuzev što njegova struktura ne dopušta da to bude umetničko delo. Tu je, međutim, Bartov (Barthes) nulti stepen opozicije, u kojem odsustvo postaje neprisutni izraz u koji je uneta implikacija. Dišan, pak, posredno izražava prirodnu opoziciju, tako što ono kulturno naturalizuje ljudskim polnim implikacijama neprisutnog šezdesetdevetog umetničkog dela.

*Fountain* (potpomognuti *ready-made*, original 1917)

PRIRODNO

KULTURNO

Urinoar okrenut naopako i signovan sa »R. Mutt 1917«

Baš kao što izgleda da nepredmetna umetnost ima sadržaj, tako se i na ovaj potpomognuti *ready-made* upućuje kao na »Fountain«, dok je to u stvarnosti naprosto urinoar stavljen izvan konteksta

Masovno proizvedeni porcelanski urinoar

»Sadržaj« Fountaine je u umetnikovom neverovatnom nazivu, koji nagoveštava da je delo o kojem je reč neka vrsta modernističke skulpture koja sa sobom povlači izbacivanje vode

Dišanovo potpuno nedokučivo pisanje o *ready-mades* i srodnoj umetnosti

Čak i kritičari ovu umetnost smatraju nelogičnom i besmislenom



## EMPIRIJSKO

*Urinoar onzačen kao fontana*

Standardni urinoar

## ESTETSKO

*Urinoaru je dat dvosmislen kontekst*

Donekle modifikovan urinoar

Jedinstvenost zrele umetnosti Marsela Dišana počiva na činjenici da je mišljena kao semiotičko objašnjenje svih mogućih vrsta umetnosti. Budući da je *Fountain* potpomognuti *ready-made*, njegova struktura ne upućuje na ETAR, već na VAZDUH. On operiše isključivo kao modifikovani predmet čiji je sadržaj određen metajezičkim objašnjenjem. Dišanove beleške za njegov čuveni eksperiment iz 1914. godine, *Tri standardna zastoja* (*The 3 Standard Stops*) otkrivaju da ovo delo funkcioniše na gotovo istovetan način kao i *Fountain*. Sastoji se od tri podloge dobijene od obrazaca koje prave tri pamučna konca, postavljena horizontalno na udaljenosti od jednog lakta, i na visini od jednog metra od poda, koja su puštena da padnu. Svaki od njih pada »uvijajući se kako mu je volja«. Iznad beleške je naslov: »Ideja izrađivanja«, što znači sledeće: Dišan shvata da je umetnost u krajnjoj fazi nepredmetnosti stvar dopuštanja uobičajenim materijalima da nehotično padaju; sadržaj svekoliike nepredmetne umetnosti je prividno sâm proces pravljenja. *Tri standardna zastoja* je elegantan način stvaranja nepredmetne umetnosti sa što je moguće manje rada. Ovde se umetnik bavi ne samo dejstvom nehotičnosti, već i samim dejstvima sjedinjenim u *skup elemenata*, naime, promenama na ta tri konca.

Dišanov pravi *ready-mades* su malobrojni i, naravno, koriste strukturu ETRA. Najpre, oni su naprosto izabrani, nisu pravljeni. Oni ne poseduju elemenat temporalnog kao predviđenog u procesu pravljenja. Dišan naglašava da se u plan mora uneti specifično vreme za zapisivanje takvog dela, čekajući, ako je to potrebno, na estetski odgovor (»sa svim vrstama zastoja«). On dalje naglašava da je određivanje vremena pri izboru predmeta presudno: »Prirodno, upisati datum, čas, minut, kao *informaciju o ready-made-u*«. Kao konceptualno delo *Fountain* nema trajanje osim vremena koje je potrebno da se okrene naopako. U svojim beleškama za *Zelenu kutiju* Dišan zapisuje ovo zapažanje: Sat u profilu

i inspektor prostora

BELEŠKA: Kada se gleda sa strane (u profilu),  
sat više ne kazuje vreme

MD 58

(Duchamp, Hamilton and Hamilton)



U stvari, Dišan ovde koristi metaforu da bi objasnio da struktura *ready-made*-a poništava dejstvo vremena (kroz proces pravljenja) i automatski zamenjuje ideju o određenom prostoru ili umetničkom kontekstu kao sredstvu za određivanje umetničkog statusa predmeta o kojem je reč. Pravi *ready-made* (ETAR) je uvek rukotvoreni, utilitarni predmet koji sintetizuje »Svetost« VATRE i »profani« i »prirodni« kvalitet VAZDUHA i ZEMLJE. Drugim rečima, u zavisnosti od okolnosti, *ready-made* se može koristiti kao oruđe ili funkcionalni predmet, ili se može posmatrati kao simbol različitih religijskih odnosa.

*Isušivač za boce* (pravi *ready-made*, original 1914)

PRIRODNO	KULTURNO
Voda pridodata bocama na držaču za boce	Umetnik <i>odabira</i> spravu koja na svojstven način dovodi u ravnotežu četiri elementa: VATRU, VODU, VAZDUH i ZEMLJU: intencija se ovde vezuje za sakralne implikacije vina
Prema hermetičkoj definiciji, funkcija isušivača za boce je po prirodi umetnost, budući da masovno proizvedeni metalni predmet (ZEMLJA) koristi za isparavanje (VODA) vazduha (VAZDUH) iz vinskih boca (VATRA)	Ekvilibracija četiri načela

Marcel Duchamp  
izbor tekstova



Stari moj,

video sam tvoje članke u *Vanity Fair*, a takođe u *Secession*, ali još ne i onaj kod *Mansona*.

Postoji mogućnost za jedan veliki projekat, koji bi najverovatnije doneo nešto novca —

da se naprave ili posebno izliju i okače na mali lanac četiri slova DADA. Zatim, da se napravi sasvim mali prospekt (oko tri stranice, na svim jezicima) — u ovom prospektu bismo nabrojali vrline dadaiste: jednom rečju, insigniju bi za dolar ili odgovarajuću vrednost u drugim valutama, kupovali ljudi iz svih zemalja — čin kupovine ove insignije bi kupca posvetio kao dadaistu. Mi bismo mu, naravno, objasnili da postoje tri vrste dadaista — anti-dadaista, pro-dadaista i neutralni dadaista. Ali, ma šta se mislilo, insignija bi štitila od izvesnih bolesti, mnogih životnih nevolja, nešto kao male ružičaste pilule koje leče sve. Naravno, prva i jedina primedba je cena slanja tih tri hiljade prospekata. Pravljenje metalnih slova ne bi došlo skupo. Ključ za početni uspeh bio bi u izazovnom nizanju reči u prospektu, koji bi, mislim, trebalo da bude rezime jedne duže ilustrovane brošure, koja bi se slala zajedno sa insignijom.

Preporučili bismo da se insignija nosi kao narukvica, značka, dugmad za manžetne ili igla za kravatu. Bilo bi modela u srebru, zlatu i platini, koji bi, razume se, koštao više od jednog dolara. U svakom većem gradu bi postojao agent. Ako bi ti raširio posao u Evropi, ja bih se pobrinuo za Sjedinjene Države.

Razume se da verujem da bi ovo izazvalo pravu kontroverzu među pravim dadaistima, ali bi takođe bilo od pomoći u finansijskoj dobiti.

Ako te ovo zanima, trebalo bi da pokušaš da napišeš nacrt prospekta. Ako budem imao ideja, poslaću ti ih. Možda bismo mogli da počnemo na malo, sa oglasom u provincijskim novinama ili revijama.

Shvataš moju ideju. *Nikakve* »umetničke« literature, samo čista medicina, univerzalna panacea, fetiš, na neki način: ako imaš zubobolju, odeš svome zubaru i pitaš ga da li je dadaista.

Ako si iscrpio argumente u diskusiji: dada je najbolji odgovor na bilo koju vrstu »zašto« itd.

Ako te ideja zanima, svakako me obavesti — spomeni je Man Reju (Man Ray), zabaviće ga. Ako nađeš da je zanimljiva, na šire bih razmišljao o njoj.

Pogledaću *Shadowland*, u kojem je Krejmborgov (Kreymborg) članak o *Dadi*. Možda će i od tebe uzeti članak.

1947 Broadway, N.Y. City  
Marcel Duchamp



## Muškarac i pred ogledalom (1934)

Ogledalo ih često zarobljava i čvrsto drži. Opčinjeni, oni stoje pred njim. Obuzeti su, odvojeni od stvarnosti i sami sa svojom najdražom manom, taštinom. Iako svima spremno iznose sve ostale mane, ovu drže u tajnosti, odričući je se i pred najbližim prijateljima.

Tako stoje i zure u predeo koji su oni sâmi, planine njihovih noseva, tesnaci i pregibi njihovih ramena, ruku i kože, na koje su ih godine toliko navikle da više i ne znaju kako su nastali; i mnogobrojne iskonske šume njihove kose. Oni razmišljaju, zadovoljni su, pokušavaju da sebe sagledaju u celini. Žene su ih naučile da snaga ne prolazi. Žene su im rekly šta je privlačno na njima, ali su zaboravili; sada se, međutim, sastavljaju kao mozaik, od onoga što je zadovoljavalo žene. Jer oni sami ne znaju šta je na njima privlačno. U sebe su sigurni samo zgodni ljudi, ali zgodni ljudi nisu podesni za ljubav: pa i u poslednjem trenutku se pitaju da li im to leži. Za ljubav su podesne velike ružne stvari koje njihova lica nose s ponosom kao obrazinu. Veliki ćutljivci koji iza svoje tišine skrivaju mnogo ili ništa.

Tanke ruke dugih ili kratkih prstiju, koje grabe. Potiljak koji se diže ukoso da bi nestao u šumovitom rubu kose, nežni prevoj kože iza uva, misteriozna školjka pupka, ravne čašice kolena, zglobovi njihovih članaka, koje obvija podlanica, da ne iskoče — a dalje od najdaljih i još uvek nepoznatih oblasti tela, mnogo starijih od njega, mnogo istrošenijih, otvorenih za sva događanja: ovo lice, uvek ovo lice koje tako dobro poznaju. Jer telo imaju samo noću, a većina samo u naručju žene. Ali s njima uvek ide njihovo svagda prisutno lice. Ogledalo ih gleda. Oni se sakupljaju. Pažljivo, kao da probaju kravatu, sastavljaju svoje crte. Bezobzirni, ozbiljni i svesni svog izgleda, okreću se da bi se suočili sa svetom.

*Rrose Selavy*

## Zbornik tekstova iz Société Anonyme (1943—1949)

*Aleksandar Arhipenko (Alexander Archipenko)*  
*skulptor, slikar*

Arhipenko je bio jedan od malog broja skulptora koje je privukla kubistička vera. Iako su njegove prve skulpture nadahnute revolucionarnim teorijama, on je uvođenjem potpuno novog poimanja umetnosti odmah ispoljio svoju snažnu ličnost. Uglavnom



od gipsa napravljenim reljefima, rezbarenim i obojenim dao je naziv *sculpto-peintures*. Ovo polihromno poimanje skulpture, iako po sebi nije novina, bilo je po svojim rezultatima upravo zaprepasavajuće. Novim idejama o formi uspeo je da izrazi mnogo više nego što je to privlačna tehnika. Arhipenkov značajan doprinos skulpturi sastoj se u otklanjanju volumena. Stari, masivan, klasični postupak je verovatno bio praktična posledica procesa izlivanja. Njegova tehnika »neposrednog urezivanja« u gips, drvo i druge materijale načinila je od svakog dela original koji se ne može umnožavati. Poslednjih godina, Arhipenko se vratio klasičnoj tehnici. Pa ipak, njega će uvek smatrati začetnikom.

(1943)

*Sofi Tojber-Arp* (Sophie Taeuber-Arp)  
*slikar, skulptor, crtač*

Ako je jedna od karakteristika moderne umetnosti posle Kurbea (Courbet) bio kult podsvesne ruke, onda je dobar broj umetnika u poslednjih trideset godina napustio ovaj kult i okrenuo se svesno preciznoj tehnici, ne prepuštajući ništa slučajnosti poteza četkice. Sofi Tojber-Arp je bila među prvim umetnicima koji su odustali od opasnosti prepuštanja »automatskom« slikanju. Postavila je sebi zadatak da izvede crtež kao da je prethodno »planiran«. I, što je najvažnije, ponovo je uvela geometrijsku arabesku kao jedan od osnovnih umetničkih pojmova. Pomalo čudno, volela je često da koristi nazive koji su na slici prizivali analogiju ljudskog (*»six espaces aux teintes ensoleillées«*), iako je slika bila »apstraktna«. Nazivi, kao i same slike, štaviše, bili su ukrašeni humorom koj je često nedostajao apstraktnoj umetnosti. Po svom ravnodušnom stavu prema sebi kao umetniku, Sofi Tojber-Arp nas podseća na anonimnog zanatliju iz srednjeg veka.

(1949)

*Žan/Hans/ Arp* (Jean/Hans/ Arp)  
*skulptor, slikar, pisac*

Zasnovani na metafizičkim implikacijama dadaističke dogme, Arpovi *reliefs*, nastali između 1916. i 1922. godine jesu najubedljiviji ilustrativni primer antiracionalističkog doba. Važan elemenat koji je Arp tada uveo bio je »humor«, i to u njegovom najistančanijem obliku; ona vrsta mušičavih pojmova koji su dadaističkom pokretu dali veoma bujnu živost, nasuprot čisto intelektualnim težnjama kubizma i ekspresionizma. Arp je pokazao značaj smeha u borbi protiv sofističkih teorija tog vremena. Njegove pesme iz istog perioda odvojile su reč od njenih racionalnih ko-



notacija, da bi zahvaljujući aliteraciji i čistom besmislu zadobile najneočekivanija značenja. Njegov doprinos nadrealizmu, njegove *concretions*, dokazuju njegovu majstorsku tehniku u korišćenju različitih materijala, a u mnogim primerima je to nešto kao trodimenzionalna igra reči — ono što bi »moglo da bude« žensko telo. Za Arpa, umetnost je Arp.

(1949)

*Umberto Bočoni, 1882—1916 (Umberto Boccioni)*  
*slikar, skulptor, pisac*

Za razliku od drugih umetničkih pokreta, futurizam je u Marinettiju (Marinetti) imao dinamičnog književnog vođu — ali je kraljević bio Bočoni, koji je zamislio najubedljivije manifeste u vreme kada je svet žudeo za novim umetničkim izrazima. Bočoni-jeve slike i skulpture su izložile teoriju i do detalja dopunile objašnjenja, koja reči nisu bile kadre da dadnu. Od svih futurista, Bočoni je bio najdarovitiji, a njegova prerana smrt je svakako bio razlog za raspad pokreta u njegovom daljem razvoju. Ali budući da pokreti u umetnosti ostaju samo nejasne etikete koje predstavljaju period, umetnik nastavlja da živi kroz svoje delo. Otuda ćemo se Bočonija sećati ne toliko kao futuriste, koliko kao značajnog umetnika.

(1943)

*Žorž Brak (Georges Braque)*  
*slikar, skulptor, ilustrator*

»Herojski« period slikarstva oko 1910. godine bio je obeležen zbrkom, koju su istoričari umetnosti razjasnili tek nedavno, kada su vremenom otkriveni veći talenti. Među brojnim umetnicima koji su pokušali da se oslobode impresionizma i kratkotrajne pobune fovizma, Brak je bio priznat kao jedan od najistaknutijih novatora kubističke formule. Već 1908. godine, u Parizu je za *Independants* izložio svoje čuveno viđenje mediteranskog grada, koje se smatra novim putokazom. Deset godina je Brak, onako kako bi to učinio hemičar, posvetio stvaranju tananih spojeva boja. Njegova otkrića u boji i formi su bila rukovođena unutrašnjim osećanjem za geometriju, a ne intelektualnom primenom naučnih otkrića. Kraj prvog svetskog rata ga je oslobodio stroge tehnike kojoj se bio predao. Pa ipak, može se osetiti strukturno poimanje koje je u osnovi njegovih najnovijih slika.

(1943)



Aleksandar Kolder (Alexander Calder)  
skulptor, slikar, ilustrator

Među »novinama« u umetnosti posle prvog svetskog rata, Kolderov pristup skulpturi bio je toliko daleko od prihvaćenih formula da je morao da nađe nov naziv za svoje pokretne forme. Nazvao je ih je *moblima*. Njihova obrada gravitacije, narušena blagim pokretima, pruža osećanje da »sadrže sebi svojstvena osećanja, koja nimalo ne nalikuju zadovoljstva češanja«, da navedemo Platona iz *Fileba*. Blag povetarac, električni motor, ili i jedno i drugo u formi električnog ventilatora, pokreću teret, protiv-teret, poluge koje u vazduhu ocrtavaju arabeske koje se ne mogu predvideti i uvode elemenat stalnog iznenađenja. Simfonijska je potpuna kada se boja i zvuk združe i pozovu sva čula da prate nenapisanu partituru. Čist *joie de vivre*. Kalderova umetnost je sublimacija drveta na vetru.

(1949)

Džon Kovert (John Covert)  
slikar

Među mladim američkim slikarima koji su 1915. godine udružili snage sa pionirima novih umetničkih pokreta, Džon Kovert je bio istaknuta ličnost od samog početka. Umesto da prati i prihvati jedan od novih izraza, on je našao svoju ličnu formu u spajanju slike i skulpture, reljefa načinjenih od ravni koje leže jedne iznad drugih. Iako je ova tehnika kao takva iskazivala Kovertovu uobrazilju, daleko značajniji je pravac koji je njegova ideja dala materijalu: odvijanje isprepletane površine. Isti postupak kasnije je u mnogim institutima za matematiku korišćen za ilustrovanje ne-euklidske geometrije, kao i u Pevznerovim (Pevsner) kasnim skulpturama. Dugo godina je Kovert nastavio da potvrđuje svoje prve namere i daje američko tumačenje ovih novih estetičkih potreba u vreme prvog svetskog rata.

(1945)

Džozef Aleksander Čaki (Joseph Alexander Czaky)  
slikar, skulptor

Čaki pripada grupi skulptora koji su svome radu novi pravac dali pre 1914. godine. Teorija kubizma je bila odskočna daska za neispitane oblasti, a Čaki je, iako pod uticajem kubizma, uneo svoje vlastite poglede na obradu prostora. Njegov rad je u početku bio više teorijski i više intelektualan nego kasnije, kada je otkrio svoj sada više lični razvoj u strukturi atmosfere.

(1943)



*Dordo de Kiriko (Giorgio de Chirico)*  
*slikar, pisac, ilustrator*

Svedočeći usponu nove estetike, u dodiru sa različitim izrazima iz prvih godina dvadesetog veka, De Kiriko se 1912. godine suočio sa problemom, da li da sledi jedan od već otvorenih puteva ili da otvori novi put. Izbegavao je kako kubizam, tako i fovizam, i uveo je ono što bi se moglo nazvati »metafizičkim slikarstvom«. Umesto da iskorišćava dolazeći medijum apstrakcije, on je na svojim platnima organizovao skup elemenata koji se mogu sabrati samo u »metafizičkom svetu«. Ovi elementi, slikani najminucioznijom tehnikom, bili su »izloženi« u horizontalnoj ravni u ortodoksnoj perspektivi. Ova tehnika, nasuprot kubističkoj ili čisto apstraktnoj formuli, koja je u vreme bila u punom procvatu, branila je De Kirikov položaj i omogućila mu da postavi temelj za ono što će deset godina kasnije postati nadrealizam. Oko 1926. godine, De Kiriko je napustio svoje »metafizičko« poimanje i okrenuo se manje strogom potezu četkice. Njegovi obožavaoci nisu mogli da ga shvate i utvrdili su da je De Kiriko iz drugog stila izgubio sjaj onog iz prvog. Budućnost će, međutim, možda imati šta da kaže.

(1943)

*Andre Deren (Andre Derain)*  
*slikar, grafičar, umetnik*

Na kraju veka, kada su impresionizam i poentilizam postali »poznata revolucija«, mlađa generacija je osetila potrebu za daljim eksperimentisanjem u oblasti boje. Među fovistima, Deren se ističe kao začetnik tog eksperimenta, koji je temeljio na optičkim kontrastima živih boja, koje su primenjene u sistematskom izobličavanju prirodne forme. Iako su »intimisti« Bonar (Bonnard), Vijar (Vuillard) i drugi u isto vreme primenjivali impresionističku tehniku za intimističke prizore, Deren i fovisti su rehabilitovali crno kao boju i koristili tvrdo izvučenu formu kao odgovor na istančane i maglovite slike Monea (Monet) i Sezana (Cézanne). Trojica značajnih »fovista«, Matis (Matisse), Brak i Deren, bili su odveć snažne ličnosti da bi se pridržavali stroge zajedničke formule. Već 1907. godine, Deren je sa pravog fovizma prešao na sumorniju tehniku, koja u mnogo čemu pretходи kubističkoj paleti. Brak se okrenuo kubizmu, a Matis je postao Matis. Deren je dosledno protiv »teorija«. Uvek je iskreno verovao u umetničku poruku neiskvarenu metodskim objašnjenjima, i dan-danas pripada onoj maloj grupi umetnika koji »žive« svoju umetnost.

(1949)



*Katerin S. Drejer (Katherine S. Dreier)*  
*slikar, predavač, pisac*

Katerin S. Drejer pripada srećnoj generaciji slikara koji su u svojim počecima bili svedoci procvata potpune slobode u umetnosti. Počela je kao učenica Širloa (Shirlaw), a učenje nastavila u Parizu, kod Kolina (Colin). Kasnije je učila u Minhenu i Firenci, kod Gustava Briča (Gustav Britsch), koji je svojim učenjem razvijao strogu disciplinu i duboka zapažanja, koja upravljaju umetničkim zakonima. Kao dobar poznavalac blaga iz evropskih muzeja, ona je bila spremna za prihvatanje novih ideja, kada je 1913. godine, sarađivala u pripremanju *Armory Exhibition*, koja je Ameriku i Evropu dovela u nov veliki korak ka umetničkoj slobodi. Katerin Drejer je osećala bliskost onome što će se kasnije nazvati apstraktnom umetnošću, i iskusila je potpunu promenu u razmevanje forme i boje, primenjujući na nizu platana svoje sopstveno merilo istančanog dovođenja u ravnotežu apstraktnih formi i zrelih boja. Geometrijski obrasci, rađeni slobodnom rukom, postavljeni na perspektivističku pozadinu boje i isprepletani u opšti okvir apstraktne teme, jesu glavne odlike njenog ličnog priloga slikarstvu, što se najbolje pokazuje na njenim »psihološkim portretima«, kao i u »kosmološkim« tumačenjima. Shvativši novu namisao umetnikâ, Katerin Drejer je već 1920. godine osnovala Muzej moderne umetnosti, *Société Anonyme*. *Société Anonyme* je danas u pravom smislu reči jedino svetilište ezoteričkog karaktera, u oštroj suprotnosti sa komercijalnim tokom našeg vremena.

(1946)

*Rejmon Dišan-Vilon, 1876—1918 (Raymond Duchamp-Villon)*  
*skulptor*

Rejmon Dišan-Vilon je već stekao priznanje kao skulptor kada su ga u iskušenje dovele nove umetničke teorije i učinile prvim eksponentom kubističke skulpture. Njegov dobro poznati rad *Konj* će se uvek pamtititi kao jedan od kamena-međaša kubističkog pokreta. Njegova prerana smrt navodi nas da veoma snažno osećamo značaj njegovih ne baš malobrojnih dela koja je ostavio za sobom. Njegov *Bodler* (Baudelaire) i *Žena koja sedi* jesu dva divna primera njegovog uprošćavanja, koje je, u vreme kada je delo bilo rađeno, oko 1908. godine, nadmašilo čak i Rodenovu (Rodin) sintezu iz *Šetača*, i još uvek ide ispred mnogih današnjih skulptura.

(1943)



*Luis Ejlschemijus, 1864—1941 (Louis Eilshemius)*  
*slikar, pisac, pesnik, muzičar*

Kod Ejlschemijusa se suočavamo sa tragedijom koja za nas, i pored svega bespomoćne svedoke duge borbe, iako se može uporediti sa tragedijama mnogih umetnika, poprima kritičnu formu. Ejlschemijusova tragedija nije bila tragedija njegove svakodnevne borbe za život, kao kod Sezana, obezbeđenog skromno, ali dobro. Ejlschemijus, rođen u Sjedinjenim Državama, nikada nije uspeo da ubedi svoje sugrađane da su njegove slike izraz one tanane Amerike, jer je zahvaljujući svome obrazovanju, jednim delom stečenim u inostranstvu, a drugim ovde, razvio poimanje u potpunosti oslobođeno tehnika bilo koje umetničke škole toga vremena. Bio je istinski individualista, kakvi bi trebalo da budu umetnici našeg vremena, koji nikada nije pristupio nijednoj grupi. Ovaj stav je samo jedan od razloga njegovog kasnog priznavanja. Bio je pesnik i slikao je kao pesnik, ali njegov lirizam nije bio u vezi sa njegovim vremenom i nije izražavao nijedan određen period. Slikao je kao »primitivac« — ali nije bio primitivac — i to je začetak njegove tragedije. Njegovi pejsaži nisu bili pejsaži određenog predela; njegovi aktovi su bili lebdeće figure sa neproučenom anatomijom. Njegove alegorije nisu bile zasnovane na prihvaćenim legendama. Teško da se mogu naći reči koje bi ga odredile. Ejlschemijusove slike govore za sebe same.

(1943)

*Maks Ernst (Max Ernst)*  
*slikar, skulptor, autor*

Dadaistički pokret je bio anti-pokret koji je odgovarao nuždi rođenoj iz prvog svetskog rata. Iako u suštini nije bio ni književni, ni slikarski, dadaizam je svoje eksponente stekao među slikarima i piscima rasutim po čitavom svetu. Delatnosti Maksa Ernsta, u Kelnu, 1917. godine, načinile su od njega čelnog predstavnika dada-slikarâ. Između 1918. i 1921. godine, njegove slike, crteži i kolaži, koji predstavljaju svet nesvesnog, već su bili prvi mali doživljaj nadrealizma. Upotreba starog kineskog »frottage«, jedno od njegovih tehničkih otkrića, ili tehnika trljanja, pokazuje »automatske« tekstone drveta i drugih materijala. Kada je 1924. godine poprimio svoj oblik nadrealistički pokret, Maks Ernst je bio jedini slikar iz grupe dadaista koji se pridružio piscima iz nadrealističkog poduhvata. U stvari, njegova prethodna postignuća su svakako u velikoj meri uticala na isrtaživanje nesvesnog, koje su vršili književnici nadrealisti. Izuzetno plodan, Maks Ernst je imao dugu nadrealističku karijeru i sa svojim delima je dao potpuni *expose* različitih epoha nadrealizma.

(1945)



*Alber Glez* (Albert Gelizes)  
*slikar, pisac*

Na osnovu prvih opipljivih rezultata koje je ostvario kubizam, Glez i Mecinger (Metzinger) su 1912. godine napisali knjigu *Du Cubisme*, u kojoj su rasvetlili duševnu hemiju kubizma. Kroz analizu i u zaključku Glez je pokazao vezu između teorijskog uma i četkice, pridobijajući čitalačku publiku za novu tezu. U svom ličnom pristupu kubizmu on je detaljno ispitao mnoge velike kompozicije deskriptivnog karaktera. Bilo je to u suprotnosti sa Brakovim gotovo mikroskopskim istraživanjem. Glez je bio među prvim koji su razumeli primenu novih metoda na »unanimističke« prizore. »Unanimisti« su bili članovi književne grupe, u Parizu, oko 1905. godine, koji su se zanimali za sukobe među organizovanim društvenim grupama, ili između organizovanih društvenih grupa i pojedinca. U formi svog slikarstva, Glez je ispoljio veliku ličnost, a kasnije, kada je kubistička tehnika postala više dogma, a manje neophodnost, Glez se ponovo okrenuo svome pisanju, ovoga puta sa osećanjem čovekoljublja. Otuda je bilo razumljivo što je kasnije napustio svet kubizma, kao i svi kubisti, i nastavio da razvija vlastite ideje vizualizacije. Albera Gleza jako zanimaju socijalni problemi našeg vremena, posebno oni koji pogađaju radnika. Njegove novije slike služe određenom religijskom cilju, i postale su obojeno staklo njegove nove vere.

(1943)

*Huan Gris* (Juan Gris)  
*slikar*

Kao i mnogi slikari njegove generacije Huan Gris je svoj život počeo u Parizu kao sposoban karikaturista i ilustrator. Ali svakodnevni dodir sa slikarima iz španske kolonije naveo ga je da se pridruži kubistima, u vreme kada oni nisu bili ništa drugo do naziv koji je nekolicina dala nekolicini. Gris je svome delu odmah nametnuo svoje poimanje kubizma. Bilo je to objašnjenje formi, a ne zamršenost formi. Vlastita pravila primenjivao je u doslednom ispitivanju motiva. Na njegovim prvim platnima možete osetiti disciplinu uprošćavanja, koju je samom sebi namećao, umesto da povećava zamršenost. Nasuprot drugim kubistima, koji su oko središnjeg motiva gradili veštačke svetove, Gris je svoj lični pristup izgradio na unutrašnjoj strukturi motiva. Ovaj pravac izraza je sledio do samog kraja i metodski izbrusio jednu od najčistijih strana kubizma.

(1943)



*Vasilij Kandinski (Wassily Kandinsky)*  
*slikar, pisac*

Kandinski je bio svedok mnogih »izama« iz svoga vremena. Pripadao je onoj generaciji slikara koji su hteli da obelodane da slika može ponovo da se rodi uprkos jakoj vladavini impresionizma.

Ekspresionizam, kao prva reakcija je svoje najbolje eksponente našao u Kandinskom i Francu Marku (Franz Marc). Njegovi rani spisi izlažu njegove teorije iz vremena kada je stvarao svoje prve apstraktne slike, kada reč »apstraktno« još nije bila stvorena. Period »ekspresionizma« kod Kandinskog nije njegov period »apstrakcionizma«. U početku je uvek postojao »motiv«, od kojeg jedva da je ostao neki naturalistički detalj. Kasnije je, napustivši kvalitete svoje izvežbane ruke, koju je privoleo na veću disciplinu, došao do čistog izraza. Iscrtavanjem linija pomoću lenjira i šestara, Kandinski je posmatraču otvorio nov način gledanja slike. To više nisu bile linije nesvesnog, već svesna osuda emocionalnog; jasan transfer misli na platno. To je bio stvarni doprinos Kandinskog koncepciji estetike koja nije stajala u vezi sa prethodnim ili pratećim »izmima«.

(1943)

*Paul Kle, 1879—1940 (Paul Klee)*  
*slikar, grafičar, umetnik, pisac*

Duboko razumevanje u upotrebi akvarela, lični metod u slikanju uljanim bojama, primenjenih u prividno dekorativnim formama, izdvojili su u savremenom slikarstvu Klea kao umetnika nimalo srodnog drugim umetnicima. S druge strane, njegove eksperimente su tokom poslednjih trideset godina drugi umetnici koristili kao osnovu za nove razvoje u različitim umetničkim poljima. Prva reakcija pred slikom Paula Klea je prijatno prepoznavanje onoga što smo svi mi mogli da nacrtamo u detinjstvu. Najveći broj njegovih kompozicija pokazuje ovu čarobnu stranu neukog, naivnog izraza. Ovo je, međutim, samo prvi, veoma dirljiv dodir sa njegovim delom. Pogledamo li поближе, odmah ćemo otkriti da je prvi utisak nepotpun i da Kle, iako često koristi »dečiju« tehniku, to čini tako što je primenjuje na sasvim zreo oblik mišljenja, što se otkriva i analizom njegovog dela. Njegova izuzetna plodnost nikada ne pokazuje znakove ponavljanja, što je čest slučaj. On ima toliko toga da kaže, da jedan Kle nije nimalo nalik drugom Kleu.

(1949)



*Fernand Leže* (Fernand Leger)  
*slikar*

Leže, na primer, nikada nije slikao kocke. Njegovi prvi pokušaji u novom umetničkom izrazu bili su više u duhu dinamičkih formi. Bio je nadahnut umetničkim postignućima modernog sveta, a prevodio ih je u sažetu fragmentaciju. Njegova shema boja bila je izražena osnovnim bojama koje su doprinosile snazi teme. Leže je za svoje crteže figura, drveća i drugog koristio cilindrične oblike. Njegove slike iz 1912. godine nazvane su »cilindrističkim«, a imale su samo daleku vezu sa kubizmom. Leže je 1918. godine dostigao punoću svog izarza — volumeni i jake osnovne boje, plava, crvena i žuta, dočaravaju prizore iz svakodnevnog života. On je jedan od retkih slikara našeg vremena koji je tehniku slikanja murala podvrgao modernom poimanju. Ležeove novije velike kompozicije zadivljuju svojom neposrednošću.

(1943)

*Žak Lipšic* (Jacques Lipchitz)  
*skulptor*

Glavni izvori kubizma nalaze se u poslednjim Sezanovim (Cézanne) slikama i u crnačkoj skulpturi. To objašnjava zašto su kubistički skulptori radili, da tako kažem, »unazad«, pokušavajući da načela kubizma primene na svoje delo. Lipšic, najmlađi kubistički skulptor, u svojim prvim eksperimentima iznosi dokaz o uticaju crnačke skulpture. Međusobno prožimanje ravni obeležava njegov drugi period. U traženju hladnije i suvlje upotrebe oštarih ravni, odbacio je egzotičku skulpturu. Veran kubističkoj tradiciji, sve vreme je bio u tesnom dodiru sa prirodom i nikada se nije potpuno okrenuo apstrakciji. Nazivi njegovih skulptura pomagali su »čitanju« komplikovanih linija. Posle rata iz 1914—1918. godine, Lipšic je postepeno izgradio ličniju formulu, iz koje je isključena kubistička sinteza. Uklonivši »kompaktnost«, on je u skulpturu ponovo uneo vazduh. Dela iz tog perioda imaju više poetskog duha i više se dotiču mišljenja nego prikazivanja. Poslednjih godina se zanima za skulpturu u otvorenom prostoru, i postiže izvanredne rezultate u izučavanju odnosa između skulpture i određene vazdušne perspektive.

(1945)



*Man Rej (Man Ray)*  
*slikar, fotograf, pisac*

Man Rej je još pre prvog svetskog rata pripadao grupi slikara čija su dela stvarala povest u razvoju revolucionarnih ideja u umetnosti. Njegove slike između 1913. i 1914. godine pokazuju osveščivanje velike ličnosti u njenom vlastitom tumačenju kubizma i apstraktnog slikarstva. U Pariz je stigao 1921. godine, već poznat kao dadista, i pristupio redovima ove aktivne grupe, sa Bretonom (Breton), Aragonom (Aragon), Elijarom (Eluard), Carom (Tzara) i Maksom Ernstom koji je tri godine kasnije utemeljio nadrealizam. Promena okoline dala je novi podsticaj Man Rejovom radu. Počeo je da se bavi fotografijom, a njegovo postignuće je sadržano u tome što je sa fotoaparatom postupao kao sa slikarskom četkicom, kao pukim instrumentom u službi uma. Upravo u Parizu, u *Institut Poincaré*, privukli su ga »matematski predmeti, uvek lepi po sâmoj svojoj prirodi«, i naslikao je mnoga platna, iznoseći ovu inherentnu lepotu u dodiru sa organskim temama. Danas, natrag, u Holivudu, gde piše, drži predavanja i slika, Man Rej zauzima mesto među »starim majstorima moderne umetnosti«. Uzgred, naziv *Société Anonyme* je predložio on, aktivni član od sâmog početka.

(1949)

*Luis Markusis (Louis Marcoussis)*  
*slikar, umetnik grafičar*

Posle samo nekoliko meseci provedenih na *Academie Julian*, Luis Markusis je, 1903. godine, uvideo nedostatke akademskog obrazovanja i započeo samostalno, slikajući i pokušavajući da zaradi za život od crtanja za ilustrovane časopise, kao što su to u to vreme radili i Žak Vilon, Huan Gris i mnogi drugi. Živeo je na Monmartru, u to vreme naseobini svih umetnika, a između 1908. i 1910. godine, štabu kubističke revolucije. Apoliner (Apolinaire), apostol, je bio središnja figura i okupljao rasturene posvećenike. Oko 1911. godine, Luis Markus (Louis Markous) se, pošto je promenio svoje gledanje na slikarstvo, pridružio kubistima i postao Markušis. Od dve kubističke stranke (Pikaso/Picasso/, Brak, s jedne, i Glez, Mecinger, Leže, s druge strane), Markusis je bio bliži prvoj i ostao je odan njenoj disciplini dugo pošto su mnogi kubisti u svoje dogme uneli velike slobode i veoma često sasvim napustili kubizam. Markusisov značajan prilog je bio njegova primena kubizma u grafici, a njegov portret Apolinera spada među najbolje grafike koje su nastale u tom vremenu. U ilustraciji knjiga, Markusis je takođe bio novator i pokazao je iste kvalitete kao i u štafelajskom slikarstvu: prizivanje prostora s one strane triju dimenzija.

(1949)



*Anri Matis (Henri Matisse)*  
*slikar, skulptor, umetnik grafičar*

Anri Matis je još 1904. godine počeo svoje traganje za novim oblastima izraza, koristeći tanke, plošne, obojene površine, uokvirene punim linijama u crtež — suprotstavljajući se poenilizmu, poslednjem utvrđenju impresionizma. Pokretu koji će dobiti naziv fovizam kumovalo je nekoliko mladih umetnika koji su osetili nužnost da se izbegne čor-sokak u koji su ih doveli impresionizam i poentilizam. Matis je, međutim, bio više nego teoretičar trenutka. Njegova prva značajna reakcija je bila obrada forme, koja polazi od prirodnog prikazivanja. Svesno je zanemario sve konvencije anatomije i perspektive, da bi uveo bilo koji crtež za koje je verovao da je primeren da se plošnim prelivima boja, koje su umetnute unutar intencionalnih obrisa, dade maksimum vrednosti. Matisova ideja, koja se pojavila neposredno posle priznavanja Van Goga (Van Gogh), Sezana i Seraa (Seureat), bila je promišljen pokušaj da se u fizici slikarstva otvore novi putevi. Oko 1907. godine, izložio je nekoliko velikih kompozicija koje su sadržavale sve elemente njegove majstorske koncepcije. Perspektiva je odbačena i zamenjena odnosom jakih formi koje su proizvodile svoj vlastiti trodimenzionalni efekat. Figure i drveće su naznačeni punim linijama, koje grade arabesku prilagođenu ploham boja. Celina je stvarala nov prizor, u kojem se objektivna kompozicija javlja samo kao daleka vodilja. Od vremena tih postignuća, Matis je svojoj fizikalnoj obradi slike dodao domišljatu hemiju poteza četkice, koja pojačava savršenost njegovog kasnijeg dela.

(1943)

*Mata (Matta)*  
*slikar*

Nekoliko godina pre drugog svetskog rata, Mata je započeo svoju karijeru kao arhitekta, ali se ubrzo sasvim okrenuo slikarstvu i nadrealističkim teorijama, koje su, iako stare dvadeset godina, bile sveže zahvaljujući stalnom pridolaženju novih mladih talenata. Mata je bio među poslednjim novajlijama. On nije prošao kroz uobičajeno školovanje, već je odmah nametnuo svoje lično viđenje. Njegov prvi i najvažniji prilog slikarstvu bilo je otkriće novih, do tada u oblasti umetnosti neistraženih područja. Mata je u traženju novog prostora sledio moderne fizičare, koji, iako taj prostor, prikazan na platnu, nije mogao da se pobrka sa nekom drugom trodimenzionalnom iluzijom. Njegov prvi »period« karakteriše obazrivo iznošenje istraživanja, borba



sa svim teškoćama uljane slike, samim medijumom, koji je dopuštao vekovima stara tumačenja. Kasnije je uspeo da u »svoj prostor« uvede deskriptivne i figurative elemente, koji su doprineli dovršenju njegovog značajnog postignuća. Iako još mlad, Mata je bio najdublji slikar svoje generacije.

(1946)

*Žan Mecinger* (Jean Metzinger)  
*slikar, pisac*

Dve odvojene grupe slikara su 1911. godine dale oblik novoj teoriji kubizma, koji se u to vreme pothranjivao u inkubacionom periodu. Pikaso i Brak, na jednoj, i Mecinger, Glez i Leže, na drugoj strani. Mecinger je u to vreme bio najmaštovitiji teoretičar kubizma i u velikoj meri je zaslužan za kritički i stalno rastući interes koji je široka javnost pokazivala za ovu novu formu izraza. U svojim člancima i u knjizi *Du Cubisme*, pisanoj u saradnji sa Glezom, uspeo je da dâ supstancijalni *exposé* o glavnim intencijama novih slikara i pomagao u razjašnjenju uistinu nejasnih rezultata koji su do tada postignuti. Njegove slike iz prvog perioda obeležava blistava tehnička disciplina, spojena sa dubokim uvidom, koji naginje intelektualnom. Takve delatnosti su od Mecingera načinile jednim od vodećih pionira kubizma. Kasnije je njegov polet oslabio i on više nije ponovio svoja rana postignuća.

(1943)

*Huan Miro* (Joan Miro)  
*slikar*

Miro je kao umetnik sazreo baš pred kraj drugog svetskog rata. Sa krajem rata došao je i kraj svih novih predratnih umetničkih koncepcija. Mlad slikar nije mogao da počne kao kubista ili futurista, a Dada je bila pojava trenutka.

Miro je počeo slikajući seoske predele iz okoline Barselone, svog rodnog kraja. Iako po pojavi realističke, ove prve slike su bile obeležene određenim osećanjem nestvarnog intenziteta.

Nekoliko godina kasnije, došao je u Pariz i našao se među dadistima, koji su se u to vreme preobražavali u nadrealiste. Uprkos ovom dodiru, Miro se držao podalje od bilo kakvog neposrednog uticaja, a izložio je niz platana, na kojima je forma, podvrgnuta živom obojenju, izražavala novu dvodimenzionalnu kosmogoniju, koja nije bila ni u kakvom odnosu prema apstrakciji. Takođe je napravio neke konstrukcije, koje stoje u neposrednoj vezi sa nadrealizmom, ali je njegova vlastitost najbolje opredmećena u međusobnoj igri obojenih elemenata.

(1946)



*Emil Nikol* (Emile Nicolle), 1830—1894  
*slikar, graver*

Rođen je u Parizu, gde je posle školovanja u liceju studirao umetnost kod Beraa (Bérat). Do 1874. godine je radio u Ruanu kao »*courtier maritime*«, kada je dao ostavku i ceo život posvetio slikarstvu i graviranju. Od 1884. godine, izlagao je u *Salonu* u Parizu. Bio je uglavnom slikar pejzaža, a posebno je voleo slikanje šumskog šipražja u stilu Arpinjija (Harpignies). Njegove studije normandijskih seoskih imanja, kao i njegove marine i litica St. Valerija pokazuju neku srodnost sa Budenovom (Boudin) školom. Takođe je bio strastveni bakropisac. Crnobeli bakropisi starih crkava, starih kuća i ulica u Ruanu su majstorski urađeni, pa iako se mogu uočiti neke veze sa Merionovim (Meryon) pariskim uličnim prizorima, Emil Nikol je u bakropis uneo upadljiv slikarski duh. Njegov čuveni veliki bakropis *Notre Dame de Paris* može se uporediti sa bilo kojim remek-delom toga perioda. U detinjstvu smo bili okruženi stotinama njegovih slika koje su visile na zidovima našeg doma, a ovaj detalj je s pravom mogao da bude dodatni podsticaj za atavističke i sporedne karijere Žaka Vilona, Rejmona Dišana-Vilona, Sizan Dišan (Suzanne Duchamp) i Marsela Dišana, njegove unuke. Neke od njegovih slika i bakropisi nalaze se u Muzeju u Ruanu. Odeljenje bakropisa u Luvru čuva sve njegove bakarne ploče. Grafičko odeljenje u *Bibliothèque Nationale*, u Parizu, ima jednu seriju bakropisa iz njegovog albuma *Vieux Rouen*.

(1949)

*Antoan Pevzner* (Antoine Pevsner)  
*skulptor, slikar, umetnik grafičar, pisac*

Pevzner je kao slikar počeo da radi u Rusiji, mnogo godina pre Revolucije; njegove slike iz 1913. godine, rađene voskom, prikazuju buđenje njegovog zanimanja za tehniku prozračnosti i već najavljuju njegove kasnije eksperimente sa providnim materijalima. Međutim, *trompe l'oeil* slikarstvo je bio odveć ograničen medijum za Pevznera, koji se, razumljivo, okrenuo skulpturi.

Skulptura konstrukcije, ili konstruktivizam, jeste estetički stav prema životu koji su dva brata, Gabo (Gabo) i Pevzner, zamislili i izrazili u svom *Manifestu*, iz 1920. godine.

Pevznerovi umetnički zahtevi nisu mogli biti zadovoljni volumen-skom skulpturom, već su vodili stvaranju novog »postavljanja«, nekoj vrsti »kamerne arhitekture«, koja izražava svoju prostoro-vreme stvarnost. U analizama »površine«, na svojim novijim de-



lima, Pevzner koristi bronzu umesto providnih materijala. Površina, izražena samo svojim generativnim elementima, tananim, zbijenim linijama, postaje »oneprirodjena« površina, još jedno značajno otkriće konstruktivizma. Površina se nagoveštava linijama, ali se ne vidi i nije vidljiva kao stvarna površina.

(1949)

*Fransis Pikabija* (Francis Picabia)  
*slikar, pisac*

Pikabijina karijera je kaleidoskopski niz umetničkih iskustava. U svojoj spoljašnjoj pojavnosti ona su jedva povezana, ali ih sa svim jasno obeležava jaka ličnost.

Tokom svojih pedeset godina slikanja Pikabija je stalno izbegavao da pristane na formulu i nošenje značke. On bi se mogao nazvati najvećim eksponentom slobode u umetnosti, ne samo protiv robovanja akademizmu, već i protiv robovanja bilo kojoj datoj dogmi.

Kao četrnaestogodišnji mladić prišao je impresionizmu i pokazao veliki talenat, kao mladi sledbenik već starog pokreta. Negde oko 1912. godine, njegov prvi lični prilog kao umetnika temeljio je na mogućnostima ne-figurativne umetnosti. Uz Mondrijana (Mondrian), Kupku (Kupka) i Kandinskog, bio je pionir u ovoj oblasti. Između 1917. i 1924. godine, dadaistički pokret, po sebi metafizički pokušaj ka iracionalnom, nudio je malo prostora za slikarstvo. Pikabija je na svojim slikama iz tog perioda ipak pokazao veliku srodnost sa duhom *Dade*. Posle toga, godinama je slikao akvarele u strogo akademskom stilu, prikazujući Španjolke u narodnim nošnjama.

Kasnije je Pikabija s velikim zanimanjem počeo da izučava prozirnost u slikarstvu. Naporednim stavljanjem prozirnih formi i boja, platno, takoreći, izražava osećanje treće dimenzije bez pomoći perspektive.

Sa svoje izuzetne plodnosti Pikabija pripada onom tipu slikara koji poseduju savršeno sredstvo: neumornu uobrazilju.

(1949)

*Pablo Pikaso* (Pablo Picasso)  
*slikar, skulptor, grafičar, pisac*

Pikasovo ime predstavlja živi izraz novog mišljenja u oblasti estetike. Između 1905. i 1910. godine, nadahnut primitivnom crnačkom skulpturom, koja je predstavljena Evropi, on je bio sposoban da odbaci nasleđe impresionističke i fovističke škole i da



se oslobodi svakog neposrednog uticaja. To će biti Pikasov glavni prilog umetnosti. Sposobnost da počne od novog izvora i da održi ovu svežinu spram svakog novog izraza, obeležava različite epohe u njegovoj karijeri. Sâm kubizam je bio umetnički pokret, u kojem je Pikaso bio samo »pionir«. Nikada se nije osećao obaveznim da sledi teoriju kubizma, iako je mogao biti zaslužan za njenu razradu. U svakoj od svojih faceta, Pikaso je jasno pokazao svoju nameru da ostane slobodan od prethodnih postignuća. Jedna od najvećih razlika između Pikasa i većine njegovih savremenika jeste što on u neprekidnoj proizvodnji svojih remek-dela do danas nije pokazao nijedan znak slabosti ili ponavljanja. Jedini stalni tok koji protiče kroz njegovo delo jeste snažni lirizam, koji je vremenom postao strogi lirizam. S vremena na vreme, svet traži individualca na kojeg se može slepo osloniti — takvo poštovanje se može uporediti sa religijskim obraćanjem i nalazi se s one strane rasuđivanja. U potrazi za natprirodnom estetskom emocijom, hiljade ljudi se okreće Pikasu, koji ih nikada nije izneverio.

(1943)

*Žorž Ribemon-Desenj* (Georges Ribemont-Dessaignes)  
*slikar, pisac*

Moderan slikar od samog početka, Ribemon-Desenj je između 1908. i 1912. godine redovno izlagao kod *Independants*. Savremenik kubista i njihov prijatelj, nikada nije bio pod uticajem pokreta. Oko 1911. godine, naprotiv, bio je više zauzet izučavanjem stilizovanog cveta, dok je njegov živi duh lutao po vatrenim raspravama sa teoretičarima kubizma. Iz ovih rasprava je proizišla potpuna promena u njegovom slikarstvu, koje je postalo intelektualni *expose* mehaničkih formi. U stvari, on je već 1914. godine bio jedan od prvih slikara koji su se suprotstavili kubizmu, i koji je osetio dolazak dadaističke revolucije, koja će biti podstaknuta u ratu između 1914. i 1918. godine. Njegova sklonost pisanju uskoro je prevagnula nad slikarstvom, a svoj plodan teren je našla u uzavrelim javnim dada-demonstracijama, u Parizu, 1918. godine. On je delovao »dadaistički«, i dao je dadaizmu podršku svog snažnog osećanja za pobunu. Među dadaistima, u poređenju sa dada-slikarima, dada-piscima i dada-političarima, Ribemon-Desenj je bio »ne-profesionalan«; otišao je dalje od stava anti-slikarstva ili anti-pisanja. Najdublje dadaističke a-metafizičke metafizike su velikim delom bile prilog Ribemon-Desenja. Posle dadaizma, ovaj prilog se iskristalisao u nadrealističkim pričama i ogledima punim humora i blagog pesimizma.

(1949)



*Dino Severini* (Gino Severini)  
*slikar, pisac*

Severini je jedan od najdarovitijih slikara iz futurističke grupe, a njegova platna su verni prevodi čuvenog futurističkog manifesta. Njegovi naslovi, njegova tumačenja formom i bojom, sve u njegovoj tehnici bilo je upravljeno na prikazivanje sveta budućnosti u njegovoj novoj strukturi. U vreme kada su slikane, Severinijeve slike su izgledale kao proročanstva, iako nikada nisu poprimile oblik ilustrativnih »anticipacija«. Kao i većinu futurista, privlačio ga je problem kretanja. Napustivši statičko predstavljanje, pronašao je tehniku u kojoj se boja, forma i linija upotrebljavaju kao elementi snage i brzine, a posmatraču prenosi utisak figure u pokretu u svetu koji se kreće. Ali »pokreti« počinju kao obrazovanje grupe, a završavaju kao razbacani pojedinci. Futuristički pokret je svoju revolucionarnu karijeru završio sa smrću Bočonija, 1916. godine. Za vreme prvog svetskog rata Severini je napustio futurizam, i u njegovom slikarstvu danas nema ni traga od futurizma.

(1949)

*Žak Vilon* (Jacques Villon)  
*slikar, bakropisac*

Četvoro od sedmoro dece u porodici Dišan postali su umetnici: Žak Vilon, najstariji, Rejmon Dišan-Vilon, vajar i arhitekta, Marcel Dišan i Sizan Dišan. Žak Vilon je za sebe samog stekao ime najpre kao karikaturista, oko 1900. godine, ali njegov pravi poziv su bili bakropis i uljano slikarstvo. Mnogi od njegovih bakropisa pokazuju tehničko savršenstvo i tradicionalno poštovanje za taj medij. Još više ličnog je izrazio na svojim uljanim slikama; iako je među prvima pristupio kubističkom pokretu, on nikada nije izgubio svoje lirske kvalitete, a ostao je veran sebi i u vreme svog najstrožeg kubističkog perioda. Pošto je u svojoj dugoj karijeri prošao kroz različite eksperimente, Vilon je sada došao do britke formule, u kojoj odnos boja podržava arhitekturni crtež; potvrda, završetak, koji donosi dodatnu radost onima koji su bili svedoci njegovog stalnog razvoja i velikih postignuća.

(1949)



## Velike nevolje sa umetnošću u ovoj zemlji (1946)

Velika nevolja sa umetnošću danas u ovoj zemlji, a kako se čini i u Francuskoj, jeste u tome što nema duha pobune — među mladim umetnicima se ne javljaju nove ideje. Oni slede puteve koje su utabali njihovi prethodnici, pokušavajući da urade bolje ono što su njihovi prethodnici već uradili. U umetnosti ne postoji takvo nešto kao što je savršenstvo. A zatišje u stvaralaštvu se javlja uvek kada se umetnici jednog perioda zadovoljavaju nastavljanjem rada prethodnika, odande gde je on pre-stao, i pokušajem da nastave ono što je on činio. S druge strane, ako nastavljate nešto iz ranijeg perioda i prilagođavate to vlastitom radu, pristup može biti stvaralački. Rezultat nije nov, ali je novo utoliko što je to drugačiji pristup.

Umetnost je proizvod sleda pojedinaca koji sami sebe izražavaju; ona nije pitanje napretka. Napredak je samo naša velika pretenzija. Na primer, nije bilo napretka kod Koroa (Corot) preko Fidijske. A »apstraktno« ili »naturalističko« jesu samo uobičajeni oblici u razgovoru — danas. Nema teškoće: kroz pedeset godina, apstraktna slika uopšte neće izgledati »apstraktno«.

Tokom drugog rata život umetnika u Njujorku je bio sasvim drugačiji — duhom mnogo srodniji nego što je bio ovih nekoliko poslednjih godina. Među umetnicima je bilo mnogo više povezanosti — bližeg druženja, mnogo manje oportunitizma. Celokupan duh je bio potpuno drugačiji. Bilo je sasvim dovoljno aktivnosti, ali je ona bila ograničena na malu grupu, a ništa nije bilo rađeno potpuno javno. Obznanjivanje uvek nešto oduzima. A velika prednost u tom ranijem periodu je bila što je umetnost tog vremena bila laboratorijski posao; sada se ona razblažuje za javnu potrošnju.

Osnova mog rada u godinama neposredno pred moj dolazak u Ameriku, 1915. godine, bila je želja da razbijem forme — da ih »rastavim«, uglavnom u pravcu u kojem su to učinili kubisti. Želeo sam, međutim, da odem dalje — u stvari, sve zajedno u jednom drugom pravcu. To je ono što je rezultovalo u *Aktu koji silazi niz stepenice*, i što je, na kraju, dovelo do velikog stakla *Nevesta okružena neženjama, sama*.

Ideja za delo *Akt koji silazi niz stepenice* nastala je iz crteža koji sam 1911. godine napravio kao ilustraciju za pesmu Žila Laforga (Jules Laforgue) *Encore a cet astre*. Nameravao sam da uradim seriju ilustracija za njegove pesme, ali sam napravio samo tri. U to vreme mi je izgledalo da su Rembo (Rimbaud) i Lotreamon (Lautréamont) suviše stari. Hteo sam nešto mlađe. Mallarme (Mallarme) i Laforg su bili bliže mome ukusu — Laforgov *Hamlet*



posebno. Može biti, međutim, da me je manje privlačila Lafargova poezija, a više njegovi naslovi. *Comice agricole*, kada to napiše Laforg, postaje poezija. »*Le soir, le piano*«, u njegovo vreme to nije mogao da napiše niko drugi.

Na crtežu *Encore a cet astre* figura se, naravno, penje stepenicama. Ali dok sam radio na njemu, pala mi je na pamet ideja za *Akt, ili naslov* — ne sećam se šta. Konačno sam skicu dao F. S. Toriju (F. C. Torrey) iz San Franciska, koji je od 1913 *Armory Show* kupio *Akt koji silazi niz stepenice*.

Ne, mislim da nije bilo nikakve veze između *Akta koji silazi niz stepenice* i futurizma. Futuristi su svoju izložbu održali u januaru 1912. godine, u *Galerie Bernheim Jeune*. *Akt* sam slikao u to vreme. Skica u ulju, međutim, bila je gotova već 1911. godine. Istina je da sam poznavao Severinija (Severini). Ali, u to vreme sam radio potpuno sam — ili bolje, sa svojom braćom. A u *café* nisam odlazio često. U to vreme u modi je bila hrono-fotografija, kao iz Mejbridžovih (Muybridge) albuma. Moje zanimanje za slikanje *Akta* bilo je bliže zanimanju kubista za razaranje formi nego zanimanju futurista za nagoveštaj kretanja, ili, pak za Delonejeve (Delaunay) *simultaneist* nagoveštaje kretanja. Moj cilj je bio statičko prikazivanje kretanja — statički sklop naznaka različitih položaja koje forma poprima u kretanju — bez pokušaja da se kroz sliku daju filmski efekti.

Izgledalo mi je da je opravdano svođenje glave u pokretu na puku liniju. Forma koja prolazi kroz prostor prećice liniju; a kako je forma pokretala liniju koju je prelazila, ovu će zameniti još jedna linija, pa još jedna, druga. Otuda sam mislio da je svođenje figure u pokretu na liniju opravdanije nego na skelet. Moja misao je bila: svesti, svesti, svesti; ali u isto vreme moj cilj je bio okretanje unutra, a ne spolja. Kasnije, sledeći ovo gledište, počeo sam da verujem da umetnik može da upotrebi bilo šta — tačku, liniju, najuobičajeniji ili najneuobičajeniji simbol, da bi saopštio ono što je želeo. Na taj način je *Akt* bio neposredan korak ka velikom staklu *Nevesta okružena neženjama, sama*. Ni na slici *Kralj i kraljica*, koju sam naslikao neposredno posle *Akta*, nema ljudskih formi ili naznaka anatomije. Ali na njoj se može videti koja mesta zauzimaju forme; i s obzirom na sva ta svođenja, nikada je ne bih nazvao »apstraktnom« slikom ...

Futurizam je bio impresionizam mehaničkog sveta. Strogo uzev, bio je to nastavak impresionističkog pokreta. Mene to nije zanimalo. Hteo sam da se odvojim od fizikalnog vida slikarstva. Mene je mnogo više zanimalo ponovno stvaranje ideje na slici. Naslov je za mene bio veoma bitan. Zanimalo me je pravljenje slike koja služi mome cilju, i udaljavanje od fizikalnosti slike. Mislim



da je Kurbe (Courbet) zametnuo naglasak na fizikalnom, u 19. veku. Mene su zanimala ideje — ne samo vizuelni proizvodi.

Hteo sam da sliku ponovo vratim u službu uma. I, naravno, moje slikarstvo je isprva bilo smatrano za »intelektualno«, »učeno« slikarstvo. Istina je da sam nastojao da se smestim što je moguće dalje od »prijatnih« i »privlačnih« fizikalnih slika. Na tu krajnost je gledano kao na učenu. Moji *Kralj i kraljica* su bili šahovski kralj i kraljica.

U stvari, do pre sto godina svekoliko slikarstvo je bilo učeno ili religijsko: ono je svo bilo u službi uma. Ova odlika se u prošlom veku malo po malo gubila. Ukoliko je slika dostavljala senzualniju privlačnost — ukoliko je postajala animalnija — utoliko više je bila cenjena. Bilo je dobro imati Matisovo (Matisse) delo zbog lepote koju je dostavljalo. Ono je, pak, stvorilo novi talas fizikalnog slikarstva u ovom veku, ili je bar pothranjivalo tradiciju koju smo nasledili od majstora iz 19. veka.

Dadaizam je bio krajnja pobuna protiv fizikalne strane slikarstva. Bio je to metafizički stav. Intimno i svesno je obuhvatao »literaturu«. Bio je neka vrsta nihilizma prema kojem još uvek osećam naklonost. On je bio način da se izađe iz stanja razuma — da se izbegne uticaj neposredne okoline, ili prošlosti: da se pobegne od klišea — da se postane slobodan. »Prazna« sila *Dade* je bila veoma zdrava. Ona je govorila: »ne zaboravi da nisi toliko prazan koliko ti se to čini«. Slikar najčešće priznaje da ima svoja obeležja. On ide od obeležja do obeležja. U stvari, on je rob obeležja — čak i savremenih.

*Dada* je bila veoma korisno sredstvo za čišćenje. I verujem da sam u ono vreme bio potpuno svestan toga, kao i želje da u sebi izvršim čišćenje. Sećam se nekih razgovora sa Pikabijom (Picabia) o tome. On je bio inteligentniji od većine naših savremenika. Ostali su bili za ili protiv Sezana (Cézanne). Nije se ni pomišljalo na nešto s one strane fizikalnog u slikarstvu. Nije bio mišljen pojam slobode. Nije se uvodilo filozofijsko stanovište. Kubisti su, svakako, u to vreme dosta novotarili. U to vreme imali su previše posla da bi brinuli o filozofijskom stanovištu; a kubizam mi je dao mnoge ideje za razaranje forme. Ja sam, međutim, o umetnosti razmišljao u širim razmerama. U to vreme se mnogo raspravljalo o četvrtoj dimenziji i ne-euklidskoj geometriji. Najveći broj gledanja je bio amaterski. Naročito je bio privučen Mecinger (Metzinger). I pored svih nesporazuma, zahvaljujući ovim novim idejama mogli smo da se odvojimo od konvencionalnog načina govorenja — od naših *café* i atelje plitkounnosti.



Brise (Brisset) i Rusel (Roussel) su bili dva čoveka kojima sam se divio zbog delirijuma njihove uobrazilje. Žan-Pjer Brisea je otkrio Žil Romen (Jules Romains), preko knjige koju je uzeo sa tezge na *quaisu*. Briseov rad je bila jedna filološka analiza jezika — analiza koju je napravio uz pomoć neverovatne mreže dosetki. On je bio neka vrsta Carinika Rusoa (Douanier Rousseau) filologije. Romen ga je predstavio svojim prijateljima. A oni su, Apoliner (Apollinaire) i njegova bratija, održali zvaničnu proslavu, da bi mu odali počast, ispred Rodenovog (Rodin) *Misliloca*, pred Panteonom, gde je bio pozdravljen kao *kraljević mislilaca*.

Brise je, međutim, bio jedan od pravih ljudi, koji je živio i koji će biti zaboravljen. Rusel je bio moj drugi zanos iz mladih dana. Obožavao sam ga zbog toga što je stvorio nešto što nikada nisam video. To je jedina stvar koja u mom najunutrašnjijem biću izaziva obožavanje — nešto sasvim nezavisno — ono što nema nikakve veze sa velikim imenima i uticajima. Rusel je verovao da je filolog, filozof i metafizičar. On, međutim, ostaje veliki pesnik.

Prvenstveno je Rusel bio taj koji je odgovoran za moje staklo, *Nevesta okružena neženjama, sâma*. Iz njegovog dela *Impressions d'Afrique* došao sam do opšteg pristupa. Ova njegova igra, koju sam video sa Apolinerom, prilično mi je pomogla za jednu stranu mog izraza. Odjednom sam shvatio da bi Rusela mogao da koristim kao uticaj. Verovao sam da je bolje da kao slikar budem pod uticajem pisca nego nekog drugog slikara. A Rusel mi je ukazao put.

Moja idealna biblioteka bi sadržavala sve Ruselove spise — Brisea, možda Lotreamona i Malarmea. Malarme je bio velika ličnost. To je pravac kojem umetnost treba da se okrene: intelektualnom izrazu, a ne animalnom izrazu. Sit sam izraza *bête comme un peintre* — glup kao slikar.



## »Oblasti kojima ne vladaju vreme i prostor« (1956)

*Džejms Džonson Svini (James Johnson Sweeney):*

*Dakle, Marsel, tu ste, posmatrate svoje Veliko staklo.*

*Marsel Dišan (Marcel Duchamp):*

Da, i što ga više gledam sve više mi se dopada. Dopadaju mi se naprsline, način na koji padaju. Sećate li se, kako se to dogodilo, u Bruklinu, 1926. godine. Dve ploče su stavili jednu preko druge u kamion, položene, ne znajući šta prevoze, i truckali ih šezdeset milja do Kontektikata, i to je rezultat! Ali što ga više gledam, naprsline mi se sve više dopadaju; ne izgledaju kao razbijeno staklo. Imaju oblik. U naprslinama ima simetrije, dve naprsline su simetrično uređene, i više, gotovo da postoji intencija, dodatak — čudna intencija za koju ja nisam odgovoran, *ready-made* intencija, drugim rečima, intencija koju poštujem i volim.

*Ovo je bio jedan od Vaših najambicioznijih pokušaja, zar ne?*

Daleko najambiciozniji. Na njemu sam radio osam godina, a uopšte nije završeno. Čak i ne znam da li će ikada biti završeno; međutim, neka od ovih su završena.

*Tu je bila Drobilica za čokoladu (Chocolate Grider)*

Da, jedna od dve koju sam napravio; treća je ona na sâmom Velikom staklu.

*Takode ste napravili nekoliko verzija Akta koji silazi niz stepenice, zar ne?*

Da, tri; ovaj je, međutim, onaj koji je bio izložen u *Armory Show* 1913.

*Onaj koji je jedan novinar nazvao eksplozijom u fabrici šindre?*

Da. Bio je to stvarno veliki redak, koji je objavio. Evo, ovo je *Boks-meč* (Boxing-Match). Kao što vidite, crtež je potpuno geometrijski, ili mehanički, jer je to bio period u kojem sam se potpuno promenio — sa nabacivanja boje na platno, na apsolutno određeni koordinatni crtež, koji nema veze sa lukavstvom rukotvorenine.



*To je bio jedan od elemenata Stakla koji nije bio pripojen?*

Da, tako je, trebalo je da bude na njemu. Nikada nije bio pripojen. Trebalo je da bude tu negde, ali nikad nije bio završen. Mislio sam da to nije baš ono što sam želeo.

*Marsel, ovo nisu Vaši najraniji radovi?*

Ne, ne, ne. Najraniji je ovaj ovde, u uglu, crkva. Napravio sam ga u mome selu, 1912. godine. Tada sam imao petnaest godina. Nastavio sam, napravio sam dosta slika, ali one nisu ovde.

*Prilično je impresionistička, zar ne? To je onda bilo u modi.*

Da. Pa, nije to bila samo moda, bila je to jedina stvar o kojoj smo razgovarali. U ono vreme je bila malo naprednija, ali ako pogledate ove kasnije, videćete da je impresionizam već bio stvar prošlosti.

*One su više strukturisane.*

Više su strukturisane. Sezan (Cézanne) je u ono vreme bio veliki čovek. Ovo su moja dva brata, kako igraju šah u vrtu, a ovo je moj otac. Lako se uočava Sezanov uticaj.

*U Vašoj porodici su svi bili slikari, Vaša sestra i Vaša braća.*

Da, moja sestra slika, ali posebno moj brat Žak Vilon (Jacques Villon).

*Da li su Vas oni podsticali na ovaj sezanovski impresionizam?*

Ne, ne. Svako od nas je išao svojim odvojenim putem. A moj otac je bio divan. U stvari, u ono vreme, kao i sada, bilo je veoma teško postati samostalni slikar. Kako možeš očekivati da živiš od toga? On je bio dobar čovek.

*Izgleda strpljiv, kako se pokazuje na portretu.*

Svima nam je davao malo izdržavanje, onoliko koliko je bilo potrebno za život. Uvek je imao puno razumevanja, i pomagao nam je u nevoljama, čak i kada smo već bili poodrasli. Imao je neobične ideje, vrlo francuske. Govorio je: »Dobro, daću vam ono što želite, ali zapamtite, ima vas šestoro. Sve ono što vam dam



za svoga života oduzeću vam od nasljedstva.« Tako je uredno vodio račune, a posle smrti, svote su bile oduzete od našeg nasljedstva. Nije bila tako glupa, ta ideja: pomogla nam je da uspemo.

*Dobro, izgleda da postoji baš veliki pomak od tog porodičnog portreta do Akta koji silazi niz stepenice.*

Da, Akt je nastao posle dve godine . . .

*Hiljadudevetstodvanaeste.*

Da, upravo posle toga sam odlučio da se otarasim svih uticaja pod kojima sam ranije bio. Hteo sam da živim u sadašnjosti, a sadašnjost je bila kubizam. Vidite, 1910. 1911. i 1912. godine kubizam je bio nešto novo; pristup je bio toliko različit, razlikovao se od pristupa prethodnih pokreta, da me je izuzetno privlačio. Postao sam kubista i postepeno došao do Akta.

*Akt, međutim, sadrži u sebi kretanje, a čini se da kubiste kretanje nije posebno zanimalo.*

Da. Ali, ne zaboravite da je u ono vreme postojao i futurizam. Italijanski futurizam, iako za njega nisam znao. Bio sam u Minhen. Čak nisam ni znao da futuristi postoje. Čuvena futuristička izložba je u Pariz stigla januara, 1912. godine, upravo u vreme kada sam slikao ovaj Akt. Da li je to bila slučajnost ili je bilo u vazduhu? Ne znam. Ja sam, međutim, slikao sa idejom da na njoj koristim kretanje kao jedan od elemenata. Sledeće godine, na nagovor dvojice slikara, Dejvisa (Davis) i Voltera Pača (Walter Pach), Akt sam poslao u Njujork.

*Bio je to događaj u povesti američkog slikarstva.*

Znam. Ali to znamo tek sada, posle četrdeset godina. U ono vreme, to je mogla da bude samo eksplozija: jedna ili dve uspešne nedelje, a zatim ništa. Meni to, međutim, nije bilo dovoljno. Nastavio sam sa idejom, dobro, sa kubizmom sam uradio ono što sam mogao, ali sada je došlo vreme za promenu. Uvek je to bila ideja o promeni, ne o ponavljanju. Da sam želeo mogao sam u ono vreme da uradim još deset aktova. Međutim, odmah sam prešao na drugu formulu, formulu *Drobljice za čokoladu*. Često sam šetao ulicama Ruana. Jednoga dana, u izlogu jedne prodavnice ugledao sam pravi mlin za čokoladu, i toliko me je opčinio da sam ga uzeo kao polaznu tačku.



*Pa, u čemu je razlika između Vašeg gledišta ovde i bilo koje mrtve prirode drobilice za čokoladu? Da li je to bio interes za mehaniku, da li je to posredi?*

Da. Tada je na mene delovao njen mehanički aspekt, ili je bar bio polazište za novi oblik tehnike. Hteo sam da se vratim potpuno suvom crtežu, suvoj koncepciji umetnosti. Nisam mogao da pristupim nasumičnom crtanju ili slikanju, nanošenju boje. Počeo sam da cenim vrednost tačnosti, određenost i važnost slučaja. Rezultat je bio da moj rad nije više bio omiljen među amaterima, čak ni među onima koji su voleli impresionizam ili kubiizam. A mehanički crtež je za mene bio najbolji oblik za tu suhu koncepciju umetnosti.

*To je, dakle, bio stvarni početak Velikog stakla. Da li ste u to vreme, kada ste to radili, imali jasnu ideju o onome što dolazi?*

Već sam počeo da pravim određeni plan, otisak za *Veliko staklo*. *Droblica za čokoladu* je bila jedno polazište, a zatim je usput došla i *Klizajuća mašina* (Sliding Machine). Sve je bilo zasnovano na perspektivističkom stanovištu, što znači potpuno poznavanje uređenja delova. Ništa se nije moglo uraditi nasumice, ili sa naknadnim izmenama. Sve je moralo da se uradi po planu, da tako kažem.

*Pa, pretpostavljam da mislite da je Droblica za čokoladu najavila nešto u Vašem radu, nešto od onog preloma o kojem ste mi često govorili.*

Da, bio je to zaista veoma važan trenutak u mom životu. Tada sam morao da donosim velike odluke. Najteža je bila ona kada sam sebi rekao: »Marsel, nema više slikanja, nadi posao.« Tražio sam takav posao koji bi mi omogućio dovoljno vremena da slikam za sebe. Dobio sam posao bibliotekara u Parizu, u *Bibliothèque St. Geneviève*. Bio je to divan posao, jer sam imao mnogo vremena za sebe.

*Mislite, da slikate za sebe, ne samo da zadovoljavate druge ljude?*

Upravo to, i to me je navelo na zaključak da si ili profesionalni slikar, ili to nisi. Postoje dve vrste umetnika: umetnik koji se bavi društvom i integrisan je, i onaj drugi koji je potpuno samostalan, bez ikakvih obaveza.



*Mislite da čovek mora da pravi izvesne ustupke društvu, da bi ga zadovoljio?*

Tačno, tačno, nisam želeo da moj život zavisi od moga slikarstva.

*Ali, Marsel, kada govorite o neuvažavanju od strane široke javnosti i kažete da slikate za sebe, zar to ne prihvatate kao slikanje za idealnu publiku, za publiku koja bi Vas uvažavala, samo ako bi se potrudila?*

Da, zaista. U pitanju je samo način na koji se sam postavljam u pravi položaj za tu idealnu publiku. Opasnost se nalazi u zadovoljenju neposredne publike, koja je oko vas, i prima vas, prihvata i omogućuje vam uspeh i sve ostalo. Umesto toga, valja čekati pedeset, ili sto godina na svoju pravu, istinsku publiku. To je publika koja mene zanima.

*To je prilično estetsko gledište. Verujem da nikada niste mislili da je u pravu osoba koja živi u kuli od slonovače i ne uvažava inteligentnu i naklonjenu publiku.*

Ne, ne, nikakva kula od slonovače nije moja ideja.

*Sećam se jednog mesta u delu Anri-Pjera Roša (Henri-Pierre Roche), koje kazuje da ste rekli kako se uvek trudite da nađete način da protivrečite samome sebi. Pretpostavljam da to znači da ste pokušavali da izbegnete samoponavljjanje. Da li je to tačno?*

Vidite, opasnost je u tome da »dovedete sebe« u oblik ukusa, čak i ukusa Drobilice za čokoladu.

*Za Vas, dakle, ukus znači ponavljanje onoga što je prihvaćeno, da li mislite na to?*

Tačno, to je navika. Ponavljajte istu stvar dovoljno dugo, i ona će postati ukus. Ako prekinete svoj rad, mislim pošto ga uradite, onda on postaje i ostaje stvar za sebe. Ali ako se ponovi nekoliko puta, on postaje ukus.

*Pa, kako ste u svom ličnom izrazu pronašli način da izbegnete dobar ili loš ukus?*

Tako što sam koristio tehnike mehanike. Mehanički crtež u sebi ne sadrži ukus.



*Zato što je odvojen od konvencionalnih izraza u slikarstvu?*

Upravo tako, bar sam u to vreme tako mislio, a tako mislim i sada.

*Da li je onda to odvajanje od svake ljudske intervencije u crtežu i slikanju srodno Vašem zanimanju za ready-made?*

Pošto sam pokušao da izvučem zaključak ili posledicu iz dehumanizacije umetničkog dela, bilo je prirodno da dođem do ideje o *ready-made-u*. To je naziv koji sam, kao što znate, dao onim delima koja su u stvari već potpuno završena. Da Vam pokažem: ovo je *ready-made* kavez za pticu sa, ako me vidite, nije mi ni malo lako, jer ovo nije šećer, to je mermer i težak je čitavu tonu, a bio je jedan od elemenata koji me je zanimao dok sam ga pravio. To je *ready-made* u kojem je šećer zamenjen mermerom. To je neka vrsta mitološkog dejstva. Ovo je *ready-made* koji potiče iz 1916. godine. To je klupko upredenog konca između dve bakarne, mesingane ploče. Pre nego što sam ga završio, Arensberg (Arensberg) je stavio nešto u klupko od kanapa, nikada mi nije rekao šta, a nisam ni hteo da znam. Bila je to neka tajna među nama; klupko pravi buku, tako da smo ga nazvali *ready-made* sa skrivenom bukom. Čujte ga. Ne znam, nikada neću saznati da li je to dijamant ili novčić.

*Da li ste Arensberga poznavali pre nego što ste došli u Sjedinjene Države?*

Ne. U Njujork sam došao 1915. godine. Arensbergov dom je bila moja prva usputna luka na ovom kontinentu; to je bio početak velikog prijateljstva. On je s mojim prijateljima objavio dva mala časopisa, koji su doživeli samo jedan ili dva broja, *Rongwrong* i *Blindman*. Časopisi su bili, ako ne dadaistički, a ono nadahnuti dada-pokretom. *Dadu* više nisu zanimale plastičke umetnosti, da pravo kažemo, nisu ih više zanimala pitanja tehnike ili pokreta pre nje. Više ih je zanimala literatura. U stvari, *Dada* je bila negativna, potpuno odbacivanje.

*Arensbergova grupa je bila u vezi sa mnogim drugim grupama, zar ne?*

Da, tu je bila Katerin Drejer (Katherine Dreier), koja je takode bila zaštitnik umetnosti, a osnovala je muzej pod imenom *Société Anonyme*. Cilj tog muzeja je bio da se iz inostranstva donesu slike kako bi se ostvarila neka vrsta saobraćaja između



dveju strana moderne umetnosti, i bio je sasvim uspešan. Upravo od tada je Amerika stekla modernu umetničku svest, što nikada ranije nije mogla.

*Razumem. No, Katerin Drejer je takođe pripadalo Vaše Veliko staklo, koje smo maločas videli.*

Da, ali se nalazilo u Arensbergovoj zbirci iz 1920. godine, u vreme pre nego što je završeno. Kada su 1921. godine, iz Njujorka krenuli za Kaliforniju, nisu želeli da ga ponesu, jer je previše osetljivo za prevoz, s obzirom na veličinu.

*Marsel, iz onoga što rekoste sledi da Staklo u stvari nije završeno.*

Ne, ne. Poslednji put na njemu sam radio 1923. godine.

*Onda ono ostaje neka vrsta nezavršenog epa. Meni se takođe čini da ono ukazuje na to da nikada niste bili stvarno predani konvencionalnom slikarstvu u uobičajenom smislu reči. Pretpostavljam da u Vašem poimanju umetnosti postoji nešto šire od pukog slikarstva.*

Da. Slikarstvo smatram sredstvom izražavanja, a ne ciljem za sebe. Jednim sredstvom izražavanja među drugima, a ne potpunim životnim ciljem; isto tako, boju smatram samo sredstvom izraza u slikarstvu, a ne ciljem. Drugim rečima, slikarstvo ne sme biti isključivo retinalno ili vizuelno; ono mora imati neke veze sa sivom materijom, sa našim nagonom za razumevanjem. To je uglavnom ono što volim. Nisam hteo da se uhvatim za jedan mali krug, i pokušao sam da budem onoliko univerzalan koliko sam mogao. Zato sam počeo da igram šah. Šah je po sebi hobi, igra, svako može da igra šah. Ja sam ga, međutim, uzeo vrlo ozbiljno i uživao, jer sam našao neke zajedničke tačke između šaha i slikarstva. U stvari, kada igrate šah, to je kao da pravite plan za nešto ili izgrađujete neku vrstu mehanizma pomoću kojeg dobijate ili gubite. Takmičarska strana nema značaja, ali je čitava stvar veoma, veoma plastična, a to je verovatno ono što me je privuklo toj igri.

*Da li pod time mislite zadovoljstvo, puniji način življenja? Što će reći, drugi oblik izraza?*

Da, bar je druga strana iste vrste duševnog izraza, intelektualnog izraza, jedna mala strana, ako hoćete, ali dovoljno različita da postane posebna i dopuni moj život.



*Marsel, u kasnim tridesetim i ranim četrdesetim godinama dosta vremena ste posvećivali Vašem Valise. Da li to smatrate posebnim izrazom Vaše ličnosti?*

Da. Apsolutno. Za mene je to bio oblik izraza. Ideja je bila da, umesto da slikam, u minijaturi reprodukujem slike koje sam toliko voleo. Nisam znao kako da to uradim. Pomišljao sam na knjigu, ali mi se ideja nije dopala. Zatim sam razmišljao o ideji male kutije u kojoj bi bila smeštena sva moja dela, kao u malom muzeju, muzeju koji se može nositi, da tako kažem, i evo ga u ovoj torbi.

*To je neka vrsta ready-made-kataloga, zar ne? Mislim da su tu sva Vaša dela.*

Gotovo sva. Ovo su roto-reljefi, serija od dvanaest crteža postavljenih na ovoj spirali, za upotrebu fonografa, i ako ih okrećete pri određenoj brzini, recimo tridesetitiipo obrtaja u minuti, dobićete efekat rastuće forme poput kupe ili vadičepa. Crteži su, međutim, različiti. Ovaj je, na primer, čaša. Uopšte ne izgleda kao čaša, ali kada se okreće, ovo se razvija kao u trećoj dimenziji. Zatim imamo ovaj ovde, iz dada-perioda, Mona Liza sa brkovima i bradicom. Ovo je, naravno, bio ikonoklastički gest s moje strane i žestoko-

*Skrnavljenje.*

Skrnavljenje, bezočno, sve. Osim ovoga, imam još gestova iste vrste iz dada-perioda. Kao ovaj ček. Svome zubaru platio sam ovim čekom koji sam sâm nacrtao, koji uopšte nije bio bankovni. I on je prihvatio. Šta se dogodilo? Najsmješnije je to što sam ga posle deset-petnaest godina ponovo sreo i kupio ček za svoju zbirku, i evo ga ovde. Tu je takođe sistem za kockanje, koji sam smislio kako bih dobio na ruletu u Monte Karlu. Naravno, nikada sa njim nisam uspeo. Ali, verovao sam da sam pronašao sistem. Napravio sam neke akcije koje sam prodao raznim ljudima, da naprave kapital za osvajanje kase u Monte Karlu.

*Da li ste nešto dobili?*

Ne, nikada ništa nisam osvojio. Ali, kao što znate, zanima me intelektualna strana, iako ne volim reč *intelekt*. *Intelekt* je previše suva reč, nimalo izražajna. Volim reč *verovanje*. Uostalom, kada ljudi kažu »ja znam«, mislim da ne znaju, oni veruju. Ja verujem da je umetnost jedina delatnost u kojoj se čovek pokazuje kao čovek, kao istinski individualac. Samo u umetnosti je on kadar da ide s onu stranu animalnog stanja, jer umetnost je izlaz za oblasti kojima ne vladaju prostor i vreme. Živeti znači verovati, u svakom slučaju, to je moja vera.



## Stvaralački čin (1957)

Razmotrimo dva važna činioca, dva pola umetničkog stvaranja: umetnika, na jednoj i, na drugoj strani, posmatrača koji kasnije postaje posteriornost.

Umetnik, kako izgleda, deluje kao medijumsko biće koje iz lavi-rinta s one strane vremena i prostora traži svoj put ka čistini.

Ako umetniku dajemo osobine medija, onda mu na estetskoj ravni moramo osporiti stanje svesti o onome što čini i zašto to čini. Sve njegove odluke u umetničkom izvođenju dela počivaju na čistoj intuiciji i ne daju se prevesti u samo-analizu, koja se izgovara ili piše, pa ni u onu koja pro-mišlja.

U ogledu »Tradicijska i individualni talenat«, T. S. Eliot (T. S. Eliot) piše: »Što je umetnik savršeniji, utoliko potpunije će u njemu biti odvojeni čovek koji pati i um koji stvara; utoliko savršenije će um rasvjetliti i preobražavati strasti koje su njegov materijal«.

Milioni umetnika stvaraju; raspravljajući se ili će biti prihvaćeno od posmatrača samo nekoliko hiljada, a još manje njih posvetiće posteriornost.

U poslednjoj analizi, umetnik može sa svih krovova da viče da je genije; moraće da čeka na presudu posmatrača, da bi se društveno priznale njegove izjave i da bi ga na kraju posteriornost uključila u molitvenik istorije umetnosti.

Znam da će ovaj stav naići na neodobravanje mnogih umetnika, koji ne prihvataju ovu medijumsku ulogu i insistiraju na valjanosti njihove svesti u stvaralačkom činu — pa ipak, istorija umetnosti je o vrednostima umetničkog dela uvek odlučivala uz pomoć razmatranja koja su potpuno odvojena od racionalizovanih objašnjenja umetnika.

Ako umetnik kao ljudsko biće, s najboljim namerama prema sebi samom i prema čitavom svetu, ne igra nikakvu ulogu u donošenju suda o sopstvenom delu, kako se onda može opisati fenomen koji posmatrača podstiče na kritičko razmatranje umetničkog dela? Drugim rečima, kako nastaje ova reakcija?

Ovaj fenomen se može uporediti sa prenosom sa umetnika na posmatrača u formi estetske osmoze, koja se zbiva posredstvom interne materije, kao što su pigment, klavir ili mermer.

Sad, pre nego što nastavim, želeo bih da pojasnim naše razumevanje reči *umetnost* — svakako, ne pokušavajući da dadnem definiciju.



Ono što imam na umu jeste da umetnost može biti loša, dobra ili ravnodušna, ali bilo koji pridev da u potrebimo, morali bismo da je nazovemo umetnošću, jer loša umetnost još uvek jeste umetnost, isto onako kao što je loša emocija i dalje emocija. Otuda, kada upućujem na »koeficijent umetnosti«, razume se da ne upućujem samo na veliku umetnost, već da pokušavam da opišem subjektivni mehanizam koji proizvodi umetnost u sirovom stanju — *a l'etat brut* — loše, dobro ili ravnodušno.

U stvaralačkom činu umetnik ide od intencije ka ostvarenju posredstvom lanca potpuno subjektivnih reakcija. Njegovo nastojanje na ostvarenju jeste niz napora, muka, zadovoljstava, odbacivanja, odluka, koje niti smeju, niti moraju biti potpuno samosvesne, bar ne na estetskom planu.

Rezultat ove borbe je razlika između intencije i njegovog ostvarenja, razlika koje umetnik nije svestan.

Shodno tome, u lancu reakcija koje prati stvaralački čin nedostaje jedna karika. Jaz koji predstavlja umetnikovu nesposobnost da u potpunosti izrazi svoju intenciju; ova razlika između onoga što je nameravao da ostvari i onoga što je ostvario jeste lični »koeficijent umetnosti«, koji je sadržan u delu.

Drugim rečima, lični »koeficijent umetnosti« jeste kao aritmetički odnos između neizraženog, ali intendovanog i neintendovanog, ali izraženog.

Da bismo izbegli nesporazum, moramo imati na umu da je ovaj »koeficijent umetnosti« lični izraz umetnosti *a l'etat brut*, tj. da je i dalje u sirovom stanju koje posmatrač mora »prečistiti« kao što se prečišćava čist šećer iz šećerne trske; visina koeficijenta nimalo ne utiče na njegov sud. Stvaralački čin dobija drugi vid ako posmatrač doživi fenomen preobražaja; promenom interne materije u umetničko delo zbiva se stvarna transspuncijacija, a uloga posmatrača je da na estetičkoj vagi odredi težinu dela.

Sve u svemu, stvaralački čin ne izvodi umetnik sam: posmatrač dovodi delo u dodir sa spoljašnjim svetom, dešifrujući i tumačeći njegove unutrašnje kvalifikacije, i time daje svoj prilog stvaralačkom činu. Ovo postaje još jasnije kada posteriornost dadne svoj poslednji sud i pokatkad rehabilituje zaboravljene umetnike.



## Apropo »ready-mades« (1961)

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

Nekoliko meseci kasnije, kupio sam jevtinu reprodukciju zimskog večernjeg pejzaža, koji sam nazvao »Apoteka«, pošto sam na horizont dometnuo dve male tačke, jednu crvenu, drugu žutu.

U Njujorku, 1915. godine, u jednoj prodavnici robe za domaćinstvo, kupio sam lopatu za sneg, na kojoj sam napisao: »unapred slomljene ruke« (*In Advance of the Broken Arm*).

Nekako u to vreme, reč *ready-made* je počela da označava ovu formu manifestacije.

Tačka koju želim posebno da naglasim jeste da izbor ovih *ready-mades* nikada nije bio diktovan estetskom dopadljivošću.

Ovaj izbor temeljio se na reakciji vizuelne ravnodušnosti, koja je istovremeno potpuno lišena dobrog ili lošeg ukusa . . . u stvari, potpuna anestezija.

Jedna značajna karakteristika bila je kratka rečenica, koju bih pokatkad ispisivao na *ready-mades*.

Umesto da kao naslov opisuje predmet, ova rečenica je smišljena da bi posmatračev um odvela u druge, verbalnije oblasti.

Da bih zadovoljio svoju glad za aliteracijom, ponekad sam dodavao predstavljajući grafički detalj, koji bi potom dobio naziv »pomognuti *reday-made*«.

U želji da izložim osnovnu antinomiju između umetnosti i *ready-madea*, na drugim mestima sam smišljao »reciprocni *ready-made*«; upotrebi Rembranta kao dasku za peglanje!

Ubrzo sam uvideo opasnost nekritičkog ponavljanja ovog oblika izraza i odlučio da proizvodnju *ready-mades* ograničim na mali broj u jednoj godini. U to vreme sam bio svestan da je za posmatrača više nego za umetnika umetnost droga koja stvara naviku, i želeo sam da svoje *ready-mades* sačuvam od takve zaraze.

Jedan drugi aspekt *ready-madea* jeste odsustvo unikatnosti u njemu . . . replika jednog *ready-madea* koja nosi istu poruku, u stvari, gotovo nijedan od danas postojećih *ready-madea* nije original u konvencionalnom smislu.

Poslednja opaska za ovaj diskurs ego-manijaka:

Budući da su tube sa bojom koje umetnik koristi načinjeni, gotovi proizvodi, moramo zaključiti da su sve slike na svetu »pomognuti *ready-made*«, delo asamblaža takođe.



Izložba *Marcel Duchamp*  
Muzej savremene umetnosti, Beograd 1984  
za izdavača: *Marija Pušić*  
izbor i stručna redakcija tekstova: *Zoran Gavrić*  
prevod: *Branislava Belić*  
grafička oprema: *Novica Kocić*  
fotografija: *Milena Maoduš*  
štampa: *Srboštampa*, Beograd, Dobračina 5—7  
tiraž: 800 primeraka



