

Anna Markowska

DLACZEGO
DUCHAMP
NIE CZESAŁ SIĘ
Z PRZEDZIAŁKIEM?

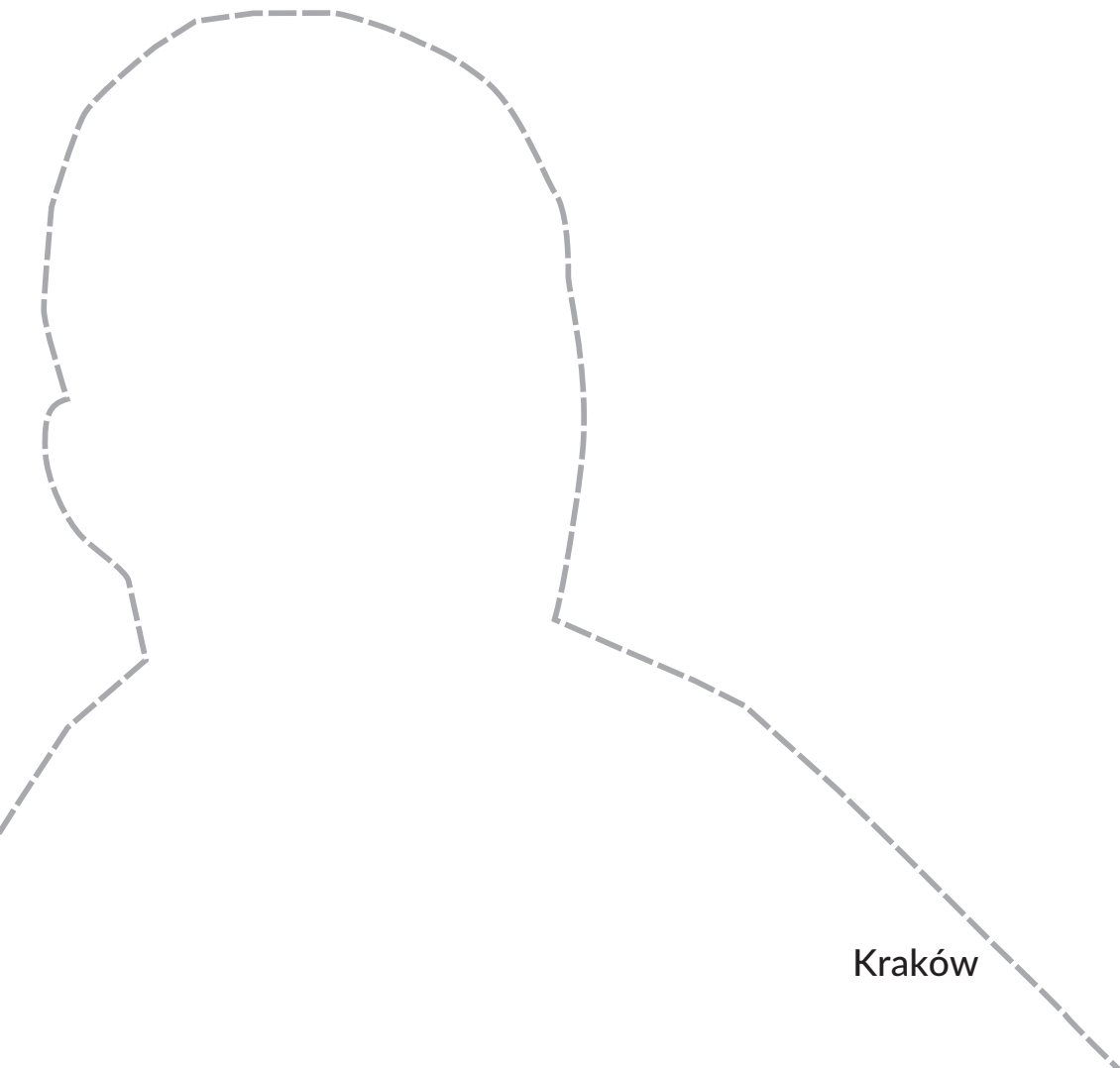


universitas

DLACZEGO
DUCHAMP
NIE CZESAŁ SIĘ
Z PRZEDZIAŁKIEM?

Anna Markowska

DLACZEGO
DUCHAMP
NIE CZESAŁ SIĘ
Z PRZEDZIAŁKIEM?



Kraków

Wydanie publikacji zostało dofinansowane przez Wydział Nauk Historycznych i Pedagogicznych Uniwersytetu Wrocławskiego

© Copyright by Anna Markowska and Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2019

ISBN 97883-242-3584-1
e-ISBN 97883-242-6403-2
TAiWPN UNIVERSITAS

Opracowanie redakcyjne
Agnieszka Sabak

Skład i łamanie
Pracownia Słowa

Projekt okładki i stron tytułowych
Sepielak

na okładce fragment zdjęcia
Man Ray, *Three Heads*, 1920, Museum of Modern Art.
Za: Wikipedia Commons

pamięci Piotra Piotrowskiego

Spis treści

Wstęp	9
Rozdział I: Debiutant	19
Rozdział II: Odrażająca doskonałość	63
Rozdział III: Hodowla kurzu czy odkurzanie?	93
Rozdział IV: Ecole de Sexe	117
Rozdział V: Odmowa pracy i logika deflacji	153
Rozdział VI: Piękno, blaga i gra półsłówk	177
Rozdział VII: Fontanna	197
Rozdział VIII: Portret kompensacyjny, czyli „ja jest ktoś inny”	221
Rozdział IX: <i>Apteka</i> i rozpacz	243
Rozdział X: Inna przestrzeń	273
Rozdział XI: Max Stirner i wiwat egoiści!	317
Rozdział XII: „Całkowicie skończony”	337
Rozdział XIII: Marceli Duchąński: niezauważona śmierć w ferworze kampanii buraczanej	385
Rozdział XIV: Szwedzki ślad	417
Rozdział XV: Dlaczego Duchamp nie czesał się z przedziałkiem?	443
Zakończenie	469
Post scriptum	475
Why Duchamp Didn't Part his Hair – Summary	477
Spis ilustracji	481
Wybrana bibliografia	485
Indeks nazwisk	495

Wstęp

Marcel Duchamp (1887–1968) nadał bieg koncepcjom, które wcześniej stanowiły jedynie ramy dyskursu tzw. prawdziwych dzieł sztuki i krążyły w aurze ulotnych, niedających się uchwycić błahostek i marginaliów. Pozostawił po sobie mit artysty-enigmy, nie tak utalentowanego jak Picasso, rozczarowującego nawet w relacji do swego wcześniej zmarłego brata-rzeźbiarza, a mimo to popularnego – rzekomo – ponad miarę, co z kolei dowodzić miało ogólnego upadku gustu w tzw. naszych czasach. Ujawnił, jak ważne dla sztuki są błędy, zaskakujące diagnozy autsajderów, braki mistrzostwa, chwile „żadne”, relacje przyjacielskie i podważanie tego, co jest źródłem ideologicznego zaciętrzewienia. Bagatelne trywialności połączył z uważnością życia, a w rezultacie najwięcej chyba namieszał w sztuce XX wieku. To nie mistrzostwo i talent, ale sposób łączenia życia i sztuki, tego co nieartystyczne z tym co artystyczne, wulgarne i subtelne, sensowne i absurdałne nadało mu wysoką rangę. Wskazanie nowych połączeń i ścieżek myślenia, burzenie dotychczasowych klasyfikacji, by zasugerować inne, wyznaczanie zaskakujących linii podziału – to jego domena. Swoimi transatlantyckimi podróżami i transnarodowym (francusko-angielskim) językiem oderwał się od bezpiecznego gruntu, danego raz na zawsze; wydaje się, iż przewidział zarówno perypatetycki system sztuki współczesnej czy dyskusje o hybrydycznej tożsamości, jak i wzrastającą rolę informacji (baz danych) – jego wewnętrznie niespójne komentarze do własnych dzieł są przecież równie ważne, jak same dzieła. Od *Fontanny* (1917) i tzw. *Wielkiej szyby* czyli *Panny młodej rozebranej przez swych kawalerów, jednak* (1915–1923) nic nie było już raz na zawsze i jak dotąd. Ale to chyba nie tylko same dzieła okazały się najważniejsze – także towarzyskość artysty, koleżeństwo, jego oddolne sieci znajomych, konstytuujące się w podróżach, włączanie się do różnych krótkotrwałych projektów i codzienność, w której liczy się też kontekst działań artystycznych, aktywność na własnych zasadach, prywatność i horyzontalne osadzenie

w różnych inicjatywach i międzynarodowych dialogach jako wyzwanie rzucone hierarchicznemu systemowi sztuki. Był nomadycznym freelancerem o płynnej tożsamości, ustawicznie zmieniającym swą pozycję i czerpiącym energię z trywialnej codzienności. Nie wyraził siebie, swoich myśli i odczuć, lecz przystawił światu sztuki zwierciadło, by zobaczyć swoje pasy graniczne i demarkacje, i by przynajmniej część z nich uznał za śmieszne. W ramach i ograniczeniach, jakie kontestował, nie tyle czuł się – jak możemy się domyślać – niekomfortowo, ile był po prostu unieruchomiony, wręcz martwy. To nie była walka, bo nie był militarystą. Niekoniecznie chodziło też w tej nie-walce o samą sztukę; czasem jedynie o zdystansowanie się od ideologii, krańcową niesubordynację w autorytarnej i totalitarnej Europie, która swoją wysoką kulturę sprowadziła do dzielenia mieszkających tu ludzi na posiadających smak i mających dzięki temu prawo do godności lub wręcz życia oraz nieposiadających gustu i niemających w związku z tym takich uprawnień.

Duchamp bardzo wcześnie zorientował się, że kubizm – który uprawiał wraz z kolegami – zwulgaryzował się w część francuskiego programu imperialnego i dlatego sam zdecydował się na bycie artystą peryferyjnym i łączącym peryferie. Otwarcie wystawą Duchampa paryskiego Centrum Pompidou w 1977 roku można zatem rozpatrywać w dyskursie rewizji kolonialnej przeszłości Francji i jej różnych oblicz. Po wojnie artysta łamał to, co Piotr Piotrowski nazywał symetryzmem uniwersalistycznych ambicji zachodniego modernizmu i sowieckiego socrealizmu¹, walczących o prestiż po obu stronach żelaznej kurtyny, i przypominał, iż potencjał krytyczny wobec autorytaryzmów miał nie tylko art brut. Przede wszystkim jednak udawał możliwość budowania przeciw-hegemonicznej wizji kultury równoległe do projektów imperialnych (kolonialnych). Strategia ta została ostatecznie zawłaszczona przez główny nurt, choć – jak się wydaje – nie bez reszty. Także przecież modernizm, wraz z rozwijającym się w jego szerokich łamach socrealizmem, miewał swoją odmianę wernakularną i przeciw-hegemoniczną. *Fontanna*, najsłynniejsze dzieło Duchampa, rozpatrywane jest najczęściej jako wyzwanie rzucone systemowi sztuki. Typ użytego pisuaru – bez wodnego rezerwuaru – używany był najczęściej w więzieniach, gdzie niemożność splukania go wodą miała swoje opłakane skutki organoleptyczne

¹ Ten symetryzm (a właściwie jego utrwalanie, w zgodzie z dychotomicznymi koncepcjami Clementa Greenberga o awangardzie i kiczu), wychodzący z przekonania, iż socrealizm nie jest związany z modernizmem, jest jedną z tez wydanej pośmiertnie książki P. Piotrowskiego, *Globalne ujęcie sztuki Europy Wschodniej*, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2018; a przecież – jak słusznie pisał W. Włodarczyk – „socrealizm to kwintesencja nowoczesności”, por.: W. Włodarczyk, *Uwikłani w nowoczesność*, w: *Współczesność – historia nieznana*, red. W. Włodarczyk, Warszawa 2013, s. 13.

(w tym przede wszystkim wężowe)², co interpretować można jako inwazję trywialności i wulgarności; jednak w przebraniu mieszczańskiej estetyzacji – na wysmakowanej fotografii Steichena – brutalny „włam” zmieniał się w nonszalanckie wykroczenie typu *sprezzatura*. Jednak ta przewrotna, ironiczna strategia emancypacyjna nie wypełnia bynajmniej całości *oeuvre* artysty, anty-artysty i „nie-artysty” (*anartist*)³ w jednym. Równie aktualne pytania, jakie postawił, to kwestia porzucenia nawyków określonej historycznie sztuki i jego ambiwalentnego statusu w liberalnym i neoliberalnym świecie, możliwość autonomii sztuki i skrywanie się za immunitetem, jaki daje. Duchamp był nie tylko artystą krytycznym, potrafił w oparciu o własną pozytywną wizję sztuki stworzyć sobie dobre życie. Niechęć do ponoszenia ofiar była jednym elementów przyjemnego spędzania czasu.

To, o czym się pisze, narzuca formę pisania wpływającą na rozumienie. Nowe obszary badawcze, ulokowanie badającego w określonej pozycji hierarchii i władzy oraz niezmierna wręcz ilość źródeł, ich kontekstów i powiązań powodują, iż tak niegdyś proste zadanie, jak scharakteryzowanie twórczości artysty i wpływu, jaki wywarł na sztukę, okazuje się dzisiaj bardziej testem na krytyczne umiejętności historyka niż po prostu opowieścią o artyście i jego dziele. A przecież historyk nie chce opowiadać o sobie, a tym bardziej nie chce poprzestać na szczegółach, nawet najbardziej błyskotliwych. Podejmując więc próbę syntezy, zaczynam jak debiutantka „od dołu”, czyli od spostrzeżeń niekoniecznie wynikających jedynie z mojej specjalizacji bycia historyczką sztuki. By przeanalizować twórczość Duchampa, muszę bowiem najpierw nie tylko przeczytać określone lektury i dowiedzieć się o artyście więcej i więcej (by w rezultacie skonstatować, że nie dam rady przeczytać wszystkiego – ilość wskazań bibliograficznych wyszukiwarki samej jedynie Bibliothèque Kandinsky w Paryżu to 858 pozycji), ale muszę też przejść przez proces oduczenia się (*unlearning*), wymazania tego, co już wiem, jako koniecznego etapu poprzedzającego przyswojenie nowych metod postępowania⁴. Krytyka akademickiej epistemofilii wiąże się z przekonaniem, iż eksperymentowanie i doświadczanie sztuki staje się nieopresyjnym

² A. Mahon, *Art History: All of History and All of Mythology Pressed into the Service of Gluttony-Baudelaire on Advertising: This Is Not an Advert*, „Circa” 1995 (Autumn), No. 73, s. 26.

³ P.N. Humble, *Marcel Duchamp: Chess Aesthete and Anartist Unreconciled*, „The Journal of Aesthetic Education” 1998 (Summer), Vol. 32, No. 2, s. 41–55.

⁴ Por. J. Halberstam, *Unlearning*, „Profession, ofession” 2012, s. 9–16. Halberstam łączy „oduczenie” z afirmacją porażki, por. tenże, *The Queer Art of Failure*, Duke University Press, Durham 2011. O problemach z ujęciem twórczości Duchampa, związanych z kwestią pominięcia biografii pisał monografista artysty: P. Juskiewicz, *Dzieło i biografia*, w:

sposobem na zdobywanie wiedzy, zamiast jej apriorycznej konceptualizacji i reprezentacji⁵. Zarzucenie epistemofilii otwiera perspektywę ontyczną. Tu z pomocą przychodzą performerzy i tancerze, czyli m.in. Hannah Wilke i jej akcja rozbierania się (na własnych warunkach) przed *Wielką szybą* czyli *Panną młodą rozebraną przez swych kawalerów*, jednak czy Merce Cunningham wraz z innymi tancerzami pływający wokół parafrazy *Wielkiej szyby* i współistniejący z nią w ruchu. To artyści nauczyli nas od-uczenia i od-myślenia, choć nazywało się to wcześniej „prawem, by się ośmielić”⁶. Chcę podkreślić, że Cunningham i Wilke uświadomili mi dobitnie, iż opisanie twórczości Duchampa jest niemożliwe bez zabiegów analogicznych do działań artystycznych i bez ucieczek w domenę niesprofesjonalizowanej codzienności, gdzie nie jest się ekspertem; w tym także ironii, skojarzeniowych montażu, zaskakujących paradoksów i prowokacji, a nawet – czasami – falsyfikacji poprzez nonsens. Stąd hybrydyczny, naukowo-artystyczny-„nie-ekspercki” melanz całości niniejszej książki.

Duchamp był ponadto artystą działającym świadomie w obrębie historii sztuki i jako badacza tej dyscypliny trzeba go potraktować zarówno jako przedmiot dyscypliny, jak i jego współtwórcę. Pytanie o wygląd artysty (przedziałek we włosach) – zawarte w tytule niniejszej książki – uznać można za wpływ dadaizmu: wydaje się przeto jednym z niewłaściwie zadanych pytań, niewnoszących nic do sprawy dzieła artysty w domenie historii sztuki⁷. Jednak Amelia Jones i jej feministyczne analizy fryzur artystów i ich sposobu podejścia do garderoby pokazują kreatywną ścieżkę⁸. To ona także

Przemysłać historię sztuki, red. M. Poprzęcka, Wydawnictwo Naukowe Semper, Warszawa 1994, s. 43–53.

⁵ O innych sposobach wiedzy, „feministycznych epistemologii ignorancji”, niesłużących umacnianiu uznanych wzorców dominacji, zob. C. Townley, *Toward a Revaluation of Ignorance*, „Hypatia” 2006 (Summer), Vol. 21, No. 3, s. 37–55.

⁶ J. de la Villeglé, *L'affiche lacérée: Ses successives immixtions dans les arts*, „Leonardo” 1969 (January), Vol. 2, No. 1, s. 33 – autor pisze o „droit de tout oser”, odnosząc się do Gauguina (tamże, s. 330).

⁷ Ubiór artysty badany jest raczej nie przez historyków sztuki; polskie podwórko w tym zakresie badał m.in. Piotr Szarota, psycholog, por. tenże, *Od skarpetek Tyrmanda do krawata Leppera. Psychologia stroju dla średniozawansowanych*, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2008; wygląd i ubiór to domena m.in. psychologii (J.C. Flügel, *The Psychology of Cloth*, Hogarth Press, London 1930). Zmarła w 2014 roku Anne Hollander łączyła jednak historię mody z historią sztuki, por. m.in.: tejże, *Seeing Through Clothes*, University of California Press, Berkeley–Los Angeles, 1978.

⁸ A. Jones, „Clothes Make the Man”: *The Male Artist as a Performative Function*, „Oxford Art Journal”, Vol. 18, No. 2 (1995), s. 18–32.

zachęcała do włączenia irracjonalności do badań nad awangardą⁹. A Robert Gober i Sherrie Levine dodatkowo upewniają, że powrót do tego samego (w ich przypadku – wystawienia pisuaru) nie jest koniecznie tym samym. Ponieważ więc nie ma źle postawionych pytań, zaczynam od niewiedzy, od błahostek, pozorów, rejestracji filmowych i zdjęć, od kochających się w artyście kobiet i mężczyzn, wydanych na jego cześć przyjęć, a także od rejestracji tego, co sama robiłam, wgłębiając się w temat: oglądania filmów na YouTube i przerzucania zasobów JSTOR-a w poszukiwaniu fragmentarycznych wizji (drobnych artykułów), a nie jedynie całościowych wizji monografistów (książek); ujawniam proces pracy, niekoniecznie ograniczony do uniwersyteckiej biblioteki; podejmuję refleksję nad profuzją ujęć nieograniczoną do tych „właściwych” oraz nad związanym z taką sytuacją stanem umysłu własnego i (być może) czytelnika, w którym ilość informacji o przedmiocie studiów staje się dziwną, wewnętrznie sprzeczną i niedającą się objąć całością.

Otwierając książkę rozdział *Debutant* wydawać się więc może chaotyczny i epatujący „strumieniami świadomości”, jednak ten nieprawomocny w nauce a oczywisty w sztuce eksperymentalny zabieg ma ukazać wielość poziomów recepcji Duchampa oraz inne „linkowanie” informacji; zarówno zaczątek prawdziwej artystycznej rewolucji, jak też równoczesny ironiczny do niej dystans, uniemożliwiający stabilizację o niej pewników. Jako quasi-debutantka (zmagająca się bowiem, całkiem jak nowicjuszka, z definiowaniem sztuki, czyli przedmiotu moich badań – gdyż zarówno recepcja, jak i interpretacja Duchampa wykluczają zamknięte definicje) zaczynam jedynie od wiary, że uda mi się bodaj przez chwilę dotrzeć – w profuzji tego, co wiemy o Duchampie, tym quasi-debutancie – do tego, co było ważne na konkretnym etapie historycznym i w opisanym obszarze geograficznym. Buduję narrację będącą opowieścią o sztuce i „asztuce” (*anart*), w poszczególnych rozdziałach ukazując różnicowanie się „sztuki”, wyłanianie się jej w niespójnym pojmowaniu. Nie ma bowiem w omawianej twórczości ani rdzenia, ani ustalonej formy i znaczeń. Płynność i nieuchwytność przedmiotu badań prowokują do narracyjnych przeskoków, by nadążyć za nieustanną zmiennością perspektyw, jaką narzuca dzieło, często w formie repliki lub wręcz fantomu.

W przypadku Duchampa dotychczasowe sposoby konceptualizacji sztuki legły w gruzach; to, czego się nauczyłam na uniwersytecie w latach 80., okazało się nieprzydatne lub/i anachroniczne, muszę więc osadzać wiedzę

⁹ A. Jones, *A Neurasthenic History of New York Dada*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts 2004.

w niepomysłanych wcześniej kontekstach, a to musi mieć wpływ na przebieg narracji o artyście. Ironia ma zatem swój sens: nie proponuję „narracji niezłomnej”, raczej prowizoryczną rewizję, umożliwiającą jakąś inną, lepszą, w przyszłości¹⁰. Tymczasem w zaproponowanych tu montażach wybrzmiewa w pełni apofenia jako znak wyczerpania starych łączów i nadziei na nowe¹¹. Wraz z Duchampem obszar historii sztuki stał się domeną kultury prefiguratywnej. Myląc się i błędząc, uprawiam momentami charakterystyczny dla niektórych taktyk Duchampa *deskilling* (utrata warsztatowej biegłości), gdyż postanowiłam nie ukrywać wstydlivej przypadłości zdarzających się przypadków błędzenia bez konkluzji. To dzięki artystom, którzy w pewnym momencie przestali udawać się do pracowni, by pracować wedle ustalonego projektu i z zamiarem określonego skutku¹². Sam Duchamp był tu dobitnym przykładem: wystrzegał się wyrażania „triumfalistycznych afirmacji, satysfakcjonujących pozytywizmów, adhezji, nawyków i tego, co nazywamy gustem”, podobnie zresztą jak nie ufał destrukcji, gdyż – jak to wyraził Gilbert Lascault – mógłby się za tym kryć (niestety) „nowy ideał”¹³.

Dzisiaj, w czasach internetu i mediów społecznościowych, artyści znani są tyleż z dzieł, co ze sposobu życia i obranej postawy. Drobiazgi urastają do spraw wielkiej wagi; dawny geniusz czy champion zredukowany został do trendsettera. W sieci krąży wiele filmów o artystach XX wieku; kiedyś, by zobaczyć, jak poruszał się Pollock, malując swe słynne obrazy-akcje wyrażające wolność w prawdziwie amerykańskim stylu, czy by zobaczyć Picassa, jak nieomylnie rysuje figury ludzi i zwierząt – poruszając się przed sztalugą niemal nagi, w krótkich spodenkach – trzeba było poczekać na specjalny seans kinowy lub telewizyjny. By zrozumieć dzieło sztuki, trzeba było się niegdyś udać do muzeum. Dzisiaj Pollock tańczy na ekranach osobistych

¹⁰ Por. *Historia – dziś. Teoretyczne problemy wiedzy o przeszłości*, red. E. Domańska, R. Stobiecki, T. Wiślicz, Universitas, Kraków 2014, gdzie obok „narracji niespełnionej obietnicy” i „narracji niezłomnej”, wyszczególniono „narrację rewizjonistyczną” (tamże, s. 7–8 i n.). O wadze ironii w piśarstwie historycznym, por. H. White, *Poetyka piśarstwa historycznego*, red. E. Domańska, M. Wilczyński, Universitas, Kraków 2000, tabela na s. 29 i n.

¹¹ Apofenia służyła W.J.T. Mitchellowi do opisanego rozkładu zastanych struktur oraz relacji racjonalizmu i szaleństwa u Aby Warburga, por. tenże, wykład w Warburg Institute *Method, Madness, Montage*, <https://www.youtube.com/watch?v=1eQzaENZo-Ho&t=630s> (dostęp: 14.01.2019).

¹² „il faut dénoncer cette démagogie qui voudrait faire croire que l'artiste se rend à l'atelier comme l'ouvrier à la chaîne”, za: J. de la Villeglé, *L'affiche lacérée: Ses successives immixtions dans les arts*, dz. cyt., s. 33.

¹³ G. Lascault, *Eloge du peu*, w: Marcel Duchamp. *Tradition de la rupture ou rupture de la tradition?*, ed. J. Clair, Hermann, Paris 2011 (reprint książki z 1979), s. 37.

komputerów, a Picasso ukazuje się na nich w negliżu na każde nasze zawołanie. By zobaczyć Philadelphia Museum of Art – Lourdes duchampologów – wystarczy oglądnąć film *Rocky* z Sylwestrem Stallone. Filmowy bokser Rocky Balboa, „najwspanialszy syn Filadelfii” i „włoski ogier” biegnie najpierw w górę po schodach ogromnego klasycystycznego gmachu, by następnie kontynuować sportową ćwiczebną zaprawę na samej górze, tuż obok murów budynku przechowującego najwięcej dzieł Duchampa na świecie. Bieg – od filadelfijskich przedmieść do muzeum – jest metaforą amerykańskiego marzenia. Unosząc triumfalnie w górę ręce na tle klasycznego portyku, Rocky symbolizuje też demokratyzację odbiorców sztuki, ich „niewłaściwe” pytania, nieznające granic między tym, co przystoi, a co już nie. Bowiem Rocky niekoniecznie wchodzi do środka muzeum, choć najprawdopodobniej zna – przynajmniej *Fontannę* – ze słyszenia. Mimo iż taki rodzaj wiedzy może oburzyć specjalistów, przypomina też, że sztuka nie jest jedynie dla akademików umiejących właściwie obcować ze sztuką oraz zadających właściwe pytania, a także w odpowiedni, obwarowany konwencjami, sposób reagujących na starannie wyselekcjonowane przez muzeologów dzieła. Przypatrując się artystom i ich dziełom w domowym zaciszu, zadaje się dziś inne pytania niż kiedyś w szacownej przestrzeni muzeum, domu kultury czy szkolnej klasie. A przy tym czepianie się błahostek zauważonych na odgrzebanym w Internecie filmie o słynnym artyście-influencerze czy zdjęciu zdaje się wyrażać nadzieję, że z przeszłości można wyciągnąć coś innego, niż niegdyś zostało nakazane w szkole. Korzystając z niezwyklego dostępu do przeszłości – ogromnej ilości archiwów on-line – pytamy z dezynwolturą, znając oryginalne dzieła z przeróbek i ze słyszenia, o łysinę Pollocka czy T-shirty Picassa, zamiast o kompozycję, pole obrazowe, wizualne dialogi z innymi wielkimi mistrzami. Nie tyle więc może istotnie gnębi nas, dlaczego Pollock wyłysiał, a Duchamp nie chesał się z przedziałkiem (jak jego bracia), ile analizując sztukę w peryferyjnym umiejscowieniu i w zglobalizowanym świecie, szukamy wciąż innych pytań i innych odpowiedzi, kultywując własną niezależność i dumę z niepoddawania się zinstytucjonalizowanej kontroli kultury dominującej i wielkich centrów narzucających interpretacyjne ramy. Zachęca nas zresztą do tego sam Duchamp, który nie tylko malował obrazy i robił „obiekty” w domenie sztuki, ale wystawiał swoje dziwne urządzenia w instytucjach niezwiązanych ze sztuką w ogóle (np. na Concours Lépine – wystawie francuskich wynalazców) czy niezwiązanych ze sztuką wysoką (np. rysował karykatury do gazet). Dla przykładu, w 1935 roku na 33. z kolei Konkursie Lépine został nawet zauważony ze swoimi dziwnymi *Rotoreliefami* – płaskimi płytkami udającymi płaskorzeźby dzięki złudzeniu optycznemu. Swoje stoisko z 500 zestawami kartonowych dysków – wynajęte za

150 franków w Parc des Expositions – wspominał bez wyszukanych słów i śladu pretensjonalności, po prostu jako kram z tanimi gadżetami, których atrakcją komercyjną były elektryczne silniki; po trzech dniach przedsięwzięcie wydało się kompletną klęską, jednak po miesiącu handlowania i wynajęciu sekretarki udało mu się z trudem coś sprzedać¹⁴. Jeśli swoje dzieła sam artysta nazywa „gadżetami” – a nazwał tak nie tylko *Rotoreliefy*, ale też swój słynny *ready made Koło rowerowe*¹⁵ – to zachęca do rozglądnięcia się wokoło, innego łączenia sztuki i potocznej nieartystycznej rzeczywistości. A przy okazji, niejako mimochodem, ponieważ *Rotoreliefy* przeszły z kategorii śmiesznych wynalazków do kategorii sztuki, okazało się, iż Duchamp jako pierwszy zastosował elektryczne silniki do stworzenia dzieła artystycznego. Przenoszenie z jednej szuflady klasyfikacyjnej do innej – co tak niepokoi porządkujących, pragnących syntetycznie ująć jakąś kwestię raz na zawsze – okazało się kluczowe dla znaczenia Duchampa w ogóle, gdyż pokazało konwencjonalne granice sztuki w konkretnym momencie historycznym.

Pułapką, w jaką ostatecznie się wpada przy uporczywym podkreślaniu własnej wolności i niekonwencjonalności interpretacyjnej (np. skupiając się na braku przedziałka artysty), jest nużąca przewidywalność i stereotypowość „niewłaściwych” pytań, a przecież właśnie banalność i oczywistość pytań i wniosków miała zostać wyeliminowana. Nie uchylając się bynajmniej od pytania o znaczenia *Fontanny*, wolę jednak przynajmniej zacząć od deliberowania nad uczesaniem artysty oraz nad faktem, że nie nosił kamizelki tak często, jak jeszcze jego ojciec. Robię to, by sprawdzić, czy to może być inspirujące np. dla rozumienia *Fontanny*, czy myłę się i w zupełnie bezpłodny sposób jedynie zapożyczam się u szafiarek i u telewizyjnych show, poprawiających życie zahukanych pań domu poprzez zmianę ich aparycji. Nawet jednak, jeśli konkretne pytanie o przedziałek ostatecznie nic nie wnosi, metoda niespodzianki-horrendum (analogiczna do *Fontanny*) uświadamia konieczność zmodyfikowania lektury całości. Staram się zatem być *fish out of the water*, analogicznie jak Duchamp opisany w pierwszym rozdziale, zamazując granicę między przedmiotem badań a badającym podmiotem, tak jak między sztuką i nie-sztuką. Autoironicznie dokonuję częściowej infantylizacji własnych badań, optymistycznie uznając, iż łączenie tego, co wzięte z kultury masowej i z uniwersytetu, zdekomponuje spójność narratora, ukazując nastawienie na dialog i relacje, także i w jego domenie (skoro Duchamp miał

¹⁴ *Late Thoughts of Marcel Duchamp*, w: J. Siegel, *Artwords. Discourse on the 60s and 70s*, Da Capo Press, New York 1992, s. 19.

¹⁵ Tamże, s. 17.

alter ego w postaci m.in. Rose Sélavy, narratorka także nie powinna być jednością, ma prawo zmieniać się czasami w niedorośłego chłopca).

Współczesny historyk sztuki w Polsce, który przeżył PRL, zetknął się z dwojakim stosunkiem do Rocky'ego i Duchampa – w realnym socjalizmie koryfeusze dyscypliny nie chcieli wpuszczać do muzeum Duchampa i wzbraniali się również przed obecnością tam Rocky'ego (był wszak uosobieniem „chama”, do którego obecności w muzeum przymuszała doktryna robotniczo-chłopskiej dyktatury, a elitaryzm urastał po wojnie do strategii oporu); w kapitalizmie to Rocky niekoniecznie chce wejść do muzeum, wystarcza mu prestiżowa fasada kolumnowej budowli i świadomość bycia na szczycie, tuż obok muzealnych drzwi i zgromadzonych wewnątrz milionów dolarów. Jak będzie chciał, kupi sobie przecież – bo go stać – coś podobnego do wystawionych tam eksponatów. W książce próbuję mimo wszystko ułożyć się z Rockym, autsajderem, sproblematyzować granicę między nauką a wiedzą popularną; debiutanctwo pojmuję bowiem jako łączące się z byciem na zewnątrz i negocjowanie z insajderami oraz byciem wewnątrz i negocjowanie z autsajderem. W przypadku układania się z Rockym kryteria analizy dzieła muszą się zmienić: ważnymi elementami nie będzie już konieczne i jedynie analiza formalna dzieła, ale jego uwarunkowania kontekstowe, w tym pozycja społeczna autora dzieła i jego odbiorcy, formująca kultura i jej język, nowe sposoby obcowania z dziełem, wynikające z jego statusu materialnego. Dzieło miewa dziś przecież często status wirtualny.

Ed Ruscha wspominał, jak ważny był dla niego Duchamp na początku własnej drogi twórczej, jako wzorzec przeciw „swoistemu akademickiemu niewolnictwu, przez który przechodzą artyści kontynuujący ścieżkę tradycyjalizmu; miał ducha rewolty”. Jednak po tak szumnym stwierdzeniu Ruscha dodawał natychmiast, że jego mistrz po prostu świetnie wyglądał i to było bardzo ważne, gdyż wszyscy przywykli do niechlujnych artystów z poplamionymi od farby spodniami, a on zawsze miał garnitur i krawat¹⁶. Mimo zatem, że garnitur i przedziałek nic nie mają wspólnego z niepojętą chęcią wystawienia pisuaru na wystawie sztuki, elitarny reżim i populistyczne rozluźnienie nieodwracalnie się mieszają. Ciągłe jednak pobrzmiwa wątpliwość, czy przedziałek – drugorzędna cecha wyglądu artysty – ma istotnie coś do zmian, jakie spowodowała jego twórczość; zwrócenie na niego uwagi być może jest bowiem metodologicznym błędem. A jednak, ponieważ to z metodologicznych błędów zrodził się efekt Duchampa, trzeba błąd powtórzyć,

¹⁶ E. Armstrong, *Interviews with Ed Ruscha and Bruce Conner*, w: *The Duchamp Effect*, ed. M. Buskirk, M. Nixon, The MIT Press, Cambridge Massachusetts, London, England 1996, s. 55–56.

by osiągnąć coś poza oczekiwanym rezultatem i choć trochę zbliżyć się do sposobu rozumowania artysty. Bez podążania za wzorcami autorytetów, jesteśmy jednak debiutantami (jakim chciał być Duchamp) w nowym świecie, który dopiero się wyłania.

Michel Foucault w *Narodzinach kliniki* pisał o czerpaniu prawdy ze zwłok i o koncepcji medycznego (diagnostycznego) spojrzenia, działającego zgodnie z zasadą widzieć-wiedzieć. Te zasady przeniknęły z poświeceniowej nauki do historii sztuki: pracowano w ramach dyscypliny na unieruchomionych preparatach umieszczonych w sterylnych white-boxach. Temporalność, ucieleśnienie i upsyichiczenie widzenia, jednokrotność prowizorycznego majsterkowania oraz procedura deskillingu nie mogą pozostać jedynie po stronie analizowanych artystów, pozostawiając badający podmiot monolitem. Z kolei niepowtarzalność przeżywania sztuki nie może nie budzić refleksji u naukowców, by nie szukali jedynie powtarzalnych procedur. Badacz piszący o sztuce nie jest kimś radykalnie innym od artysty; nie stoi po drugiej stronie nieprzekraczalnej granicy. Zamknięta i konkluzywna doskonałość interpretacji związana jest z apriorycznością i kontrolą, a nie za każdym razem z inną partycypacją w dziele.

Zamieszczone w książce ilustracje, odwołujące się do inspirowanych Duchampem dzieł Maurycego Gomulickiego, Jerzego Kosałki, Kamila Kuskowskiego, Adama Rzepeckiego oraz Łodzi Kaliskiej, tworzą osobną narrację o omawianym artyście, odwołując się jednocześnie do zawartości poszczególnych rozdziałów. Podważają neutralny charakter ilustracji naukowej, a jednocześnie kontestują – w duchu Duchampa – wysokie ceny za reprodukcje jego „oryginałów”. Prace polskich artystów, ukazując szeroki zakres inspiracji Duchampem, są też wskazaniem z pozycji piszącej te słowa akademickiej historyczki sztuki, że – „dyscyplinowane dyscypliną” (by użyć pozornego pleonazmu) – utarte drogi dyskursów, jeśli tylko zechcemy uczyć się od artystów, mogą być poszerzone o nowe, zaskakujące ścieżki, ledwie zasygnalizowane w niniejszej książce. Odpowiedź na pytanie, dlaczego Duchamp nie cesał się z przedziałkiem, pozostaje niejasną hipotezą, a nie – pewnikiem.

ROZDZIAŁ I:

Debiutant

Najpierw w rodzinie, a potem w klasie szkolnej, miniaturze swojego pokolenia, doświadczyć można po raz pierwszy wagi relacji międzyludzkich; stają się one potem – po zakończeniu etapu edukacji – wzorcem lub antywzorcem dla dalszych działań indywidualnych i grupowych. Marcel Duchamp wierny był swej rodzinie i kolegom z klasy szkolnej; nigdy jednak nie rozszerzył lojalności na państwo oraz jakiekolwiek stworzone przezeń instytucje. Afektywne zakorzenienie w rodzinie przetrwało wszystkie eksperymenty „życia inaczej”. Montował własne stowarzyszenia, był kierownikiem jednoosobowej szkoły nauczającej francuskiego, a tworząc z Katherine Dreier Société Anonyme, założył pierwsze muzeum sztuki współczesnej i organizację samopomocy kolegom-artystom. Wymyślił też zupełnie prywatną agendę wsparcia dla artystów, w których wierzył; bynajmniej nie uważał, że państwo ma jakieś obowiązki wobec twórców. Sobieradzik, pozwolić mógł sobie na więcej niż inni jako ubogi, ale jednak rentier i szczodry rozdawca własnych wdzięków zjednujących mu sympatię do życia na kredyt. Nie był może aż *nanti* (bogaty), ale na tyle wychowany w dobrobycie, by móc zastanawiać się, czy chce powielać wzory poprzedniego pokolenia. Miał wybór – to słowo klucz jego sztuki, odnosiło się w pierwszym rzędzie do jego życia. Wychował się na spokojnej i dostatniej prowincji, ale też w krajobrazie po bitwie, przegranej wojnie z Niemcami (1870–1871), co było doświadczeniem domowym i rodzinnym (jego ojciec schwytany został do niewoli), oraz Komunie Paryskiej. W wyniku wojny cesarz Francuzów Napoleon III wyemigrował, ustanowiona została III Republika i to ona stała się ojczyzną artysty. Był to kraj, który szukając winnych klęski pod Sedanem, utraty „błękitnej linii Wogezów” (Alzacji i Lotaryngii) oraz upokorzenia przez wroga, odnajdywał je już to w operetkowej frywolności czy w amoralnym scjentyzmie, już to w katolickim ultramontanizmie nieskierowanym na problemy kraju lub w ponownym powiązaniu religii i narodu w trwały i nierozzerwalny

węzeł, już to w bezrefleksyjnym marazmie niezdolnym do heroizmu i wielkości lub w pooświeceniowych koncepcjach uniwersalistycznych, minimalizujących rolę narodu. Nie wiemy niestety, jakie wnioski z przegranej wyciągnął ojciec artysty (notariusz) w szerszym planie światopoglądowym, natomiast w skromniejszym planie wszystko w młodości artysty przebiegało wedle tradycji, jakby nic się nie stało. Spodziewać się można, iż ojciec Duchampa unikał skrajności i plasował się wśród umiarkowanych republikanów. Syn notariusza kolegował się w szkole z innym synem notariusza, Raymondem Dumouchel oraz z synem wytwórcy fortepianów, Ferdinandem Tribout; pozostał z nimi w przyjaźni przez resztę swojego życia. Nie zostali artystami, w przeciwieństwie do innych kolegów – Pierre’a Dumonta i Roberta Pinchona; z nimi ucinął sobie pogawędki o „wykłym” jeszcze wówczas impresjonizmie. W czasie nauki był wraz z kolegami, by tak rzec, męczennikiem szkolnej łaciny – używając zwrotu Juliana Tuwima¹⁷, wymyślonego z innej okazji do podobnego celu: uświadomienia, jak szkolne męczarnie pobrzmiwają w różnych późniejszych życiowych wyborach (na maturze objaśniał z łaciny *Ars Poetica* Horacego i dostał 11 na 20 punktów możliwych); w tym przypadku, gdy zdecydowanie nie chce się dorosnąć – w niekończących się językowych facecjach i parodystycznych językowych karambolach. Po takich przygodach z uczenia się języka angielskiego zrobił później sztukę, a z własnych problemów z zapamiętaniem nowych słówek – wyczarowywał całe światy. Stał się „malarzem pisarzem” – jak podkreślała Elżbieta Grabska niemożność oddzielania ikonicznego i językowego aspektu jego twórczości¹⁸. Zainteresowanie poezją, jej instrumentacja dźwiękowa i retoryka paronomazji stały się zaczątkiem myślenia o innym systemie obrazowym, odmiennym nie tylko od renesansowego, ale także kubistycznego. Gdy w 1904 roku Duchamp kończył Lycée Pierre-Corneille w Rouen (jego absolwentami byli m.in. Corot, Flaubert i Maupassant), dostał wyróżnienie od Société des Amis des Arts, bo choć w czasie edukacji nie zwracał uwagi

¹⁷ J. Tuwim, *Pegaz dęba*, Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa 1950, s. 270. Jeśli nie zaznaczono inaczej, informacje dotyczące życia i twórczości Duchampa pochodzą z: J. Clair, *Marcel Duchamp et la fin de l'art*, Gallimard, Paris 2000; D. Judovitz, *Unpacking Duchamp: Art in Transit*, University of California Press, Berkeley 1995; C. Tomkins, *Duchamp: biografia*, przeł. I. Chlewińska, Zysk i S-ka, Poznań 2001; *Marcel Duchamp*, ed. A. d'Harnoncourt, K. McShine, The Philadelphia Museum of Art, Museum of Modern Art, New York 1973; książki porządkujące biografię artysty: P.B. Franklin, *Marcel Duchamp*, Paris 2009, dołączonej do płyty z filmem Fabrice’a Maze *Marcel Duchamp: Iconoclaste et Inoxydable*, Seven Doc – Les studios Win Win, Grenoble 2009 oraz z filmu dokumentalnego Jean-Marie Drota *Jeu d'échec avec Marcel Duchamp*, RTF, 1964.

¹⁸ E. Grabska, *Duchampa malarza pisarza hermeneutyka*, w: *Co robić po kubizmie*, red. J. Malinowski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1984, s. 257.

jakimś szczególnym talentem, to jednak malował i rysował. Nagroda z pewnością ośmieliła go do powiązania przyszłości ze sztuką, bo już na jesieni 1904 roku wprowadza się na Montmartre, do swego brata wynajmującego kwaterę przy ulicy Caulaincourt 71 i zapisuje do Académie Julian. Ucieka tym samym z prowincji, by się *monter à Paris* (zainstalować w Paryżu), czyli wyruszyć na podbój świata. Bardziej prestiżowa szkolna nagroda została jednak przyznana Robertowi Pinchon, uznanemu za wyżej rokującego. Nikt chyba nie mógł przypuszczać, że to właśnie Duchamp stanie się jednym z najsłynniejszych artystów XX wieku. Oblał nawet egzaminy do École des Beaux-Arts. To przecież Dumont i Pinchon – a także brat Gaston – malowali znakomicie! Młody Marcel Duchamp wydawał się zachwycony, że jego starsi bracia zdecydowali się na zostanie artystami, choć nie gwarantowało to solidnej pozycji społecznej i odtwarzania habitusu mieszczańskiej rodziny. Początkowo zresztą, po przyjeździe z prowincji do Paryża, Gaston studiował prawo, a Raymond – medycynę¹⁹. Już jednak w 1895 roku pierwszy z nich, po zasmakowaniu praktykowania sztuki w pracowni Cormona, obwieścił na Boże Narodzenie nieco zdegrustowanej rodzinie, że rzuca studia prawnicze. Wkrótce zmienił swoje nazwisko na „Villon”, na cześć słynnego poety François Villona, a imię na Jacques, na cześć Jacka, bohatera powieści Alphonse’a Daudet. Incognito – bez odwoływania się do rodziny – mógł odtąd publikować zabawne i pikantne rysunki i karykatury w „Le Rire” czy „Le Courrier Français”. Raymond rzucił medycynę pięć lat później i poświęcił się rzeźbie jako Raymond Duchamp-Villon. Mieli być skrzętnymi „mrówkami” klasy średniej, budującymi ład dzięki pracowitości i pracy, wybrali fantazję „czegoś innego”. Do pewnego stopnia będą jednak próbowali etos solidnej pracy przenieść na grunt sztuki. Zupełnie inaczej niż najmłodszy z nich, Marcel: on, bez żadnych wyrzutów sumienia, wcieli się w konika polnego z bajki La Fontaine’a *La Cigale et la Fourmi* (*Konik polny i mrówka*). Był niepomny jutra, płochy i swawolny. Nie będzie chciał rzucić się z entuzjazmem w wir I wojny światowej jak wielu z jego pokolenia, którzy przemysleli sytuację III Republiki. I szabla, i kropidło były mu równie obmierzłe, choć wychował się w rodzinie o tradycjach i wojskowych, i katolickich, a jako dziecko chętnie przebierał się w mundur i chadzał do pobliskiego kościoła. Nie wierzył w ofiarę krwi i w to, że dzięki niej wyłania się lepszy świat. Rzucił się w świat rozrywek szalonych lat 20., nie mając motywacji tych, którzy chcieli zapomnieć czy odreagować swoje porywy heroizmu. Zmiana przeznaczenia,

¹⁹ Raymond pracował m.in. w szpitalu Salpêtrière, gdzie – dzięki Albertowi Londe – zebrał się z chronofotografią i zdjęciami rentgenowskimi.

powinności, losu i nazwiska – tego wszystkiego Marcel nauczył się od starszych braci, choć komfort finansowy – jaki zapewniał im wszystkim ojciec, wypłacając miesięczną pensję zamiast pośmiertnej schedy – nie był tu bez znaczenia. Kochał ojca i początkowo właśnie z tego powodu chciał zostać notariuszem, by przejąć rodzinny interes; jednak zaciekawienie wyborami braci doprowadziło go do prób rysunkowych i akwarelowych w stylu Gastona. Nieśmiało początkowo próby okazały się decydujące.

Był błądy i chudy, miał w sobie coś z cienia. Choć daleko mu było do osłabienia i nerwowości, szukającej „potraw upikantnionych zgłiwieniem i przestalą marynatą”, równie odległa odeń była natura huzarska dorodnych, krwistych samczych sangwiników, co to „gardząc preludiami i stopniowaniem, rzucają się i tracą natychmiast głowę”²⁰. Reprezentował mniej więcej typ marynarkowy, miejski: żadnych swetrów z owczej wełny, sumiastych wąsów, gumiaków i kraciastych koszul. Co najwyżej pepitka. Zdarzyła się czasami większa kratka przy graniu w szachy, ale być może to kwestia estetyki i wyczuwania inspirujących wizualnych powiązań. Kratownica to przecież wizualna zasada modernizmu, a przy tym *idée fixe* zawołanego gracza w szachy, jakim był Duchamp. A może... A może przyoblec się w kratkę, to jak włączyć się do gry w sztukę nowoczesną i zasygnalizować jednocześnie delikatną różnicę w ramach danego systemu? Sukces kratownicy jest związany z jej strukturą jako mitu, pisała wszak Rosalind Krauss, dodając, iż jej użycie obwieszcza nowoczesność sztuki modernistycznej²¹. Poza tym sieć, krata, szachownica czy ruszt – to także otwarte pole kalamburów uwalniających najbardziej zaskakujące sensy. Na zdjęciu Berenice Abbott z około 1945 roku Marcel Duchamp nosi marynarkę w gustowną kratkę i do tego od niechcenia ćmi fajkę. Na zdjęciu dziesięć lat późniejszym rozmawia z elegancką Beatrice Cunningham (wcześniej modelką „Vogue’a”) w Philadelphia Museum of Art, gdzie zamontowano jego dzieła z kolekcji Waltera i Louise Arensbergów. Ubrany jest w kraciastą koszulę z krótkimi rękawami. Nadawała jego dziwnej sztuce – o którą być może pytała z ciekawością interlokutorka (nie znamy treści tej rozmowy) – charakter solidnej roboty, opartej na nienagannym rzemiośle²². Najwidoczniej chciał sprawić wrażenie, że

²⁰ J.-K. Huysmans, *Na wspak*, przeł. J. Rogoziński, Zielona Sowa, Kraków 2003, s. 50.

²¹ R. Krauss, *Grids*, „October” 1979 (Summer), Vol. 9, s. 50 i n.

²² Na temat rysunku (rzucającego światło na zmieniające się koncepcje Wielkiej Szyby), jaki Duchamp ofiarował Cunningham, zob.: J. Mundy, *An Unpublished Drawing by Duchamp: Hell in Philadelphia*, „Tate Papers” [Tate Online Research Journal], No. 10, <https://www.tate.org.uk/download/file/fid/7315> (dostęp: 15.07.2018). Rysunek opatrzony został inskrypcją „en souvenir d'un enfer à Philadelphie” (na pamiątkę piekła w Filadelfii).

nie jest z innej planety, że ciągle pozostał chłopakiem z sąsiedztwa. Beatrice Cunningham była jedną z producentek wywiadu Duchampa dla telewizji NBC, czyli rozmowy z Jamesem Johnsonem Sweeneyem, dyrektorem Muzeum S. Guggenheima w Nowym Jorku. Ubranie się swojsko i nieformalnie w kraciatą koszulę, dla telewizji, choć interlokutor nosił klasyczny garnitur z krawatem, musiało być bardzo świadomą decyzją wizerunkową²³. Nie jest to co prawda ani flanelowa koszula drwala i kowboja, ani koszula w szkocką kratę symbolizująca wolność (produkcję zakazaną w XVIII wieku przez Anglików – na mocy Dress Act – z powodzeniem wznowiono właśnie w Ameryce, a szkocka krata oznaczała wówczas rebelię przeciw Europie i dominacji Zjednoczonego Królestwa), ale skojarzenia pozostają zdecydowanie po stronie swobody i wyzwolenia się z konwenansów. Duchamp także był rebeliantem przygarniętym przez Stany Zjednoczone. Właściwie w 1915 roku uciekł z Francji ogarniętej już rok wcześniej militarnym szaleństwem, gdy przyjaciele, znajomi i bracia z radością poszli na wojnę. Tak naprawdę już wcześniej nic mu się nie składało w całość. Przebywał w środowisku, dla którego Cézanne wytyczył nowe drogi. A choć i on został „cézannistą”, to w głębi serca czuł, że bliżej mu do symbolisty Odilona Redona czy do zapomnianego dziś Pierre’a Girieud²⁴. Gdy chodzi o pisarzy, niekoniecznie potrafił się utożsamiać z uznaną literaturą. Od „wielkich” wołał literackich szaleńców i logofilów, chociażby Jean-Pierre’a Brisseta „Siódmego Anioła Apokalipsy, urodzonego 13 kwietnia 1913 roku w wieku 76 lat, któremu Bóg objawił, iż człowiek pochodzi od żaby”²⁵. Jego kalambury i językowa wynalazczość – wsparta porównywaniem języka żabiego i francuskiego – po prostu go olśniły²⁶. Niepodważalna dlań ohyda wojny spowodowała, że w Paryżu – gdzie wszyscy o niej rozprawiali – niespodziewanie poczuł się obco, nieswojo i bardzo samotnie. Ponieważ do wojska zaciągnęli się koledzy-kubiści (Braque, Derain, Roger de la Fresnaye, Léger, Marcoussis, Metzinger) i ich apologeta Apollinaire, skłoniło to Duchampa do nazwania kubizmu zwiastunem wojny wieszczonej przez

²³ Rozmowa z Duchampem, nagrana w Philadelphia Museum of Art pod koniec 1955, nadana była w telewizji NBC rok później, a następnie opublikowana w *Wisdom: Conversations with the Elder Wise Men of Our Day*, ed. J. Nelson, Norton, New York 1958, s. 92 i 94–95. Sweeney znał Duchampa już wcześniej.

²⁴ Za: J. Golding, *The Bride Stripped by Her Bachelors, Even*, Allen Lane, London 1973, s. 25 i 38.

²⁵ Za: B. Banasiak, *Słońce ekstazy, noc melancholii. Rzecz o Raymondzie Rousselu*, Wydawnictwo Thesaurus, Łódź–Wrocław 2007, s. 104.

²⁶ Brisset inspirował później też m.in. Foucaulta, por. J.-P. Brisset, *La grammaire logique, suivi de la science de Dieu, précédé de sept propos sur le 7e ange*, preface par M. Foucault, Tchou, Paris 1970; W. Redfern, *All Puns Intended, The Verbal Creation of Jean-Pierre Brisset*, University of Oxford, European Humanities Research Centre, Paris 1970.

formy surowe i bezpośrednie; nawet zresztą sam Picasso (który notabene podobnie jak Gris na wojnę nie poszedł) twierdził, po oglądnięciu z nieskrywanym zachwytem pierwszych dzieł z namalowanym wojennym kamuflażem, że to właściwie on go wcześniej wymyślił na swych obrazach²⁷. Można więc powiedzieć, że wojna unaoczniała z całym radykalizmem całkowite niewpasowanie się Duchampa w środowisko Montmartre'u *belle époque* – w kompanię, która ostatecznie rozpieczętowała się wraz z wybuchem wojny. Ostatecznie dokonał „mimowolnego podbiccia” Nowego Jorku²⁸, a miasto to pozwoliło mu się wymyślić, narodzić na nowo w sensie porzucenia dawnego siebie, ukształtowanego przez zdecydowanie mu nieodpowiadające okoliczności. Dostrzec to mogły ze szczególną ostrością osoby znające go jeszcze z Paryża: Gabriële Buffet-Picabia zanotowała w swych wspomnieniach, że mimo niewzruszonego pesymizmu, nadal ujawniającego się między szklanczkami whisky i kalamburami, zniknął jak ręką odjął monastyczny izolacjonizm za sprawą amerykańskich artystów i intelektualistów (z którymi spotykał się m.in. w „siedzibie” bohemy, kawiarni Brevoort Hotel przy Piątej Alei, w sercu Greenwich Village) oraz dzięki *girls*, które wydawały mu się zresztą znacznie bardziej interesujące niż paryżanki. A one same uważały go za niezwykle pociągającego²⁹. Zaryzykować można stwierdzenie, że chęć opuszczenia Europy związana była z awersją do wejścia w wojenną maszynę gry „my” kontra „oni” – grę, której reguły zostały ustalone wcześniej. To był dłań – jak zauważył już Arturo Schwarz – dyktat fałszywych antynomii paraliżujący duchową niezależność³⁰. Bycie debiutantem uniemożliwia zajęcie jasnego stanowiska w toczącym się od dawna sporze; wymaga ponownego przeświecenia stron kontrowersji; przeanalizowania kwestii okazujących się zazwyczaj – po takiej inspekcji – błędnym postawieniem problemu.

Do Stanów Zjednoczonych przyплыł na pokładzie Rochambeau 15 czerwca 1915 roku. Bilet w Compagnie Générale Transatlantique nabył – w tajemnicy przed rodziną – na 6 czerwca 1915 roku. Obawiał się reakcji rodziców, braci i sióstr, a jednocześnie załatwiał sobie korespondencyjnie

²⁷ B. Marcadé, *Marcel Duchamp. La vie à crédit. Biographie*, Flammarion, Paris 2007, s. 106–107.

²⁸ „Conquete involontaire” to określenie Roberta Lebela, por. tenże, *Sur Marcel Duchamp*, Trianon Press, Paris 1959, s. 35 i n.

²⁹ G. Buffet-Picabia, *Rencontres avec Picabia, Apollinaire, Cravan, Duchamp, Arp, Calder*, P. Belfond, Paris 1977, s. 196–197, B. Marcadé, *Marcel Duchamp. La vie à crédit. Biographie*, G. Buffet-Picabia, *Rencontres avec Picabia, Apollinaire, Cravan, Duchamp, Arp, Calder*, P. Belfond, Paris 1977, s. 196–197.

³⁰ A. Schwarz, *Marcel Duchamp: The Man, Even*, w: *Marcel Duchamp Artist of the Century*, ed. by R. Kuenzli, F.M. Naumann, The MIT Press, Massachusetts 1990 (II wyd.), s. 19.

ewentualną pracę w USA. Walterowi Pach – znajomemu amerykańskiemu artyście poznanemu w Paryżu, gdy ten działał jako europejski agent w sprawie organizacji Armory Show (1913)³¹ – tłumaczył, że nie chce żyć życiem artysty, sprzedawać obrazów w nadziei na chwałę i pieniądze. Dlatego wolał jakąś drobną doraźną pracę, pozwalającą mu zajmować się sztuką na swoich własnych warunkach³². Decyzję o malowaniu tylko dla siebie powziął zresztą już wcześniej, w 1912 roku. Wówczas zdecydował się na pracę w Bibliothèque Sainte-Geneviève (pracował tam wujek Picabii, Maurice Davanne) i zapisał się na kurs bibliograficzny. Szczególnie dumny był z tej ostatniej decyzji, gdyż uczęszczanie do École des Chartes pozwoliło mu przybrać pozycję intelektualisty, w opozycji do artystów uprawiających prace ręczne i regularnie eksponujących swe dzieła³³. Wyjechać z Francji mógł mimo trwającej wojny, gdyż był zwolniony z wojska po służbie w latach 1905–1906 (dosłużył się w piechocie stopnia kaprała), a w 1915 został uznany ponownie za niezdolnego do służby w armii z powodu szmerów w sercu (*insufficance cardiaque* – niewydolność serca bywała zresztą tłumaczona metaforycznie, żartobliwie). Podobno dokuczyła mu we Francji pogarda przechodniów, którzy spluwali nań i bezpardonowo obrażali, widząc dobrze zbudowanego mężczyznę nienoszącego munduru³⁴. Ponieważ trwała wojna, transatlantyk w nocy płynął w kompletnych ciemnościach, bojąc się ataku niemieckich łodzi podwodnych. Obawy były jednak bezpodstawne o tyle, że cesarz Wilhelm II po zatopieniu na początku maja luksusowego brytyjskiego statku RMS Lusitania (zginęła wówczas ponad setka samych obywateli amerykańskich), zakazał atakować cywilów wyruszających do Stanów, by zachować jak najdłużej neutralność USA. Strategia ta nie powiodła się, a kiedy Ameryka

³¹ L.E. McCarthy, *The „Truths” about the Armory Show: Walter Pach’s Side of the Story*, „Archives of American Art Journal” 2004, No. 3–4, Vol. 44, s. 2 i n.

³² F.M. Naumann; M. Duchamp, *Amicalement, Marcel: Fourteen Letters from Marcel Duchamp to Walter Pach*, „Archives of American Art Journal” 1989, Vol. 29, No. 3–4, s. 36–50. W liście datowanym na 2 kwietnia 2015 Duchamp pisał do Pacha po francusku, co przytaczam za angielskim tłumaczeniem Chantal Combes: „I have absolutely decided to leave France. As I have told you last November, I would willingly live in New York. But only on the condition that I could earn my living there. 1st. Do you think that I could easily find a job as a librarian or something analogous to give me great freedom to work. (Some information about me: I do not speak English, I graduated with my Baccalaureate in literature (don’t you laugh!!), I worked for two years at the Bibliothèque Ste-Geneviève as an intern)”. Tamże, s. 39.

³³ J. Caumont, *Biography*, w: *Marcel Duchamp Edited by Museum Jean Tinguely Basel*, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern, 2002, s. 181.

³⁴ D.M. Lubin, *Grand Illusions: American Art and the First World War*, Oxford University Press, New York 2016, s. 111.

przystąpiła ostatecznie wojny, Duchamp w obawie o weryfikację swej niezdolności do służby wojskowej uciekł – wraz z towarzyszącą mu Yvonne Chastel – do neutralnej Argentyny na pokładzie SS Crofton Hall. Zabrał ze sobą wówczas swą przenośną rzeźbę podróżnika *sculpture de voyage*, czyli dużo gumowych czepków pływackich do rozpinania w przestrzeni, po to, by – już na miejscu – móc ją wyobcować z aktualnej rzeczywistości i postawić się na równych prawach z tubylcami. Pomagało mu w tym również studiowanie gier kubańskiego szachisty José Raúla Capablanki i prawdziwie międzynarodowa gra w szachy³⁵. Strzępki czepków kąpielowych z doczepianymi sznurkami przywiązywał do czterech rogów pokoju tak, by nie można się po nim poruszać. Uporczywa bezpośrednia teraźniejszość gumowej pajęczyny likwidowała kulturowe bariery, wprowadzając wspólny mianownik. Z potykania się o gumę rozwieszoną w Argentynie powstały przynajmniej dwa arcydzieła: *Marcel Duchamp o El castillo de la pureza* (1968) Meksykanki Octavia Paza³⁶ i *Ostatnia runda* (1969) Argentyńczyka Julia Cortázara; bynajmniej nie jako bezpośredni wpływ, ale jako odpowiedź, kulturowa wymiana na bazie zdziwienia tym, co niepojęte. W kręgu tej kulturowej wymiany był także Witold Gombrowicz przybyły na pokładzie MS Chrobry do Argentyny, co nie umknęło Hiszpanowi Enrique Vila-Matasowi³⁷. Tak czy inaczej, Duchamp miał więcej szczęścia niż Arthur Cravan, który zginął w kipieli Pacyfiku u wybrzeży Meksyku w 1918 roku i więcej, niż postać – z *Gry w klasy* Cortázara – argentyńskiego surrealisty Horacia Oliveiry, który wybrał się z Buenos Aires do Paryża (odwrotnie niż Duchamp) i pozostawał tam w stanie frustracji. Jednak Oliveira także porozpinał sznurki po całym pokoju, aby nie można się w nim było poruszać. Dziwny rodzaj artystycznej wymiany, spowodowany przez podróże Duchampa, skutkowało tym, że między Oliveirą a Duchampem stanął sam Cortázar, pisząc w związku ze śmiercią tego ostatniego w 1968 roku: „Między nimi dwoma nieświadomym pomostem stałem się ja, zamykając obieg. To już dużo. Nie skarzę się. Lepiej

³⁵ O powiązaniu sztuki i gry w szachy: H. Damisch, *The Duchamp Defense*, transl. Rosalind Krauss, „October” 1979 (Autumn), Vol. 10, s. 5–28. Duchamp uważał, iż „wszyscy szachiści to artyści, ale nie wszyscy artyści to szachiści”, tamże, s. 9.

³⁶ W 1973 ukazało się drugie uzupełnione wydanie: *Apariencia desnuda*.

³⁷ E. Vila-Matas, *Krótką historią literatury przenośnej*, przeł. J. Karasek, Warszawskie Wydawnictwo Literackie Muza SA, Warszawa 2007. Vila-Matas podobno został literatem z powodu fascynacji ekscentrycznym pisarstwem Gombrowicza; w powyższej minipowieści Vila-Matasa artystyczna inwencja pisarza zestawiała ze sobą dwa fakty: podczas gdy Duchamp planuje esej na temat miniaturyzacji jako sposobu na pobudzenie fantazji, Gombrowicz pisze swoją pierwszą książkę „coś kompletnie bez sensu o jakimś tancerzu; wydaje się że będzie nadzwyczajnie krótka, nieprzyzwoita, absurdałna i na swój sposób wspinała” (tamże, s. 74).

zamilknąć jak oni”³⁸. To, co uznane zostało za zaledwie przerwa w życiorysie Duchampa – jego znużenie Buenos Aires i niesmak w stosunku do bogatych ludzi bez gustu, co cenią jedynie to, co europejskie (dokładnie przed tym czmychnął z Paryża!) – ujawniło swoje owocne strony z opóźnieniem. Bardzo się przecież starał, by w Argentynie zrobić małą wystawę kubistów, sprowadził kilka kopii *Les peintres cubistes* Apollinaire’a, *Du Cubisme* Gleizesa i Metzingera i parę egzemplarzy słynnego poematu *Rzut kośćmi nigdy nie zniesie przypadku* (*Un coup de dés jamais n’abolira le hasard*) Stéphane’a Mallarmé, uprzedzającego poprzez dynamiczną typografię, z uwolnionymi słowami, z których każde zyskało niezależność³⁹. Duchamp rodził się w podróżach, a znaczenie eskapad odślaniało się wraz z płynącym czasem, wraz z opóźnionym działaniem dziwnych „dzieł”, jakie ze sobą przywoził; wraz z pogłoskami o tych dziełach i opowieściach. Elitarny i hermetyczny Mallarmé jako dar dla cudzoziemców to prezent specyficzny; poeta zrównywał tych, co znali język od urodzenia, z tymi, co się go uczyli później, gdyż wyzbyte zwyczajowych kontekstów słowa otwarte były na bodźce zrozumiałe dla każdego wrażliwego czytelnika – na rytm i dźwięk. Mallarmé łamał granice językowe, a Duchamp w obcym kraju świetnie to wykorzystywał. Sensem wyjazdów Duchampa było najpewniej pozwolenie zaistnienia czegoś, co czekało w dalekiej krainie na odkrycie dzięki podobieństwu. Choć argentyński pisarz Macedonio Fernández urodził się przed Duchampem, a Paz i Cortázar fasynowali się nim na długo, zanim usłyszeli o Duchampie, to dopiero uwaga Paza, że nie słyszał o nikim, kto by miał usposobienie podobniejsze do Duchampa niż Macedonio Fernández, stworzyła argentyńsko-amerykańsko-francuski nexus, sieć powiązań literackich i – szerzej – kulturowych, w ramach których wydobywano do prawomocnego istnienia coś, co inaczej uznane byłoby za nieistotne. By się w obrębie tej sieci-nexuse niegdysiejszych nieistotności poruszać, nie trzeba było osobiście znać wymienionych ludzi, choć to właśnie przyjaźń i relacje międzyludzkie artysta podniósł do najwyższej rangi⁴⁰. Macedonio (jak się o nim pisze) zmienił relację autora i czytelnika, zwiększając rolę tego ostatniego i nie godząc się na jego pasywność, np. tworząc fragmentaryczne teksty (nienapisane powieści), które wymagają dokończenia przez czytelnika, często poprzez wspólne

³⁸ J. Cortázar, *Ostatnia runda*, przeł. Z. Chądzyńska, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1979, s. 139.

³⁹ S. Mallarmé, *Rzut kośćmi nigdy nie zniesie przypadku*, dz. cyt.; T. Roger, *L’Archive du Coup de dés. Étude critique de la réception d’un coup de dés jamais n’abolira le hasard de Stéphane Mallarmé (1897–2007)*, dz. cyt.

⁴⁰ J.C. Murchison, *The Visible Work of Macedonio Fernández*, „Books Abroad” 1971 (Summer), Vol. 45, No. 3, s. 428.

zabawy i zaistniały w ich trakcie humor⁴¹. Dokonujący się w czasie tych zabaw rozpad własnej tożsamości i silnego podmiotu oraz autorstwa był jednak całkiem poważnym wkładem w rewizję modernizmu⁴². Nie trzeba osobiście poznać Duchampa, by bawić się jego kalamburami i proponować własne ciągi dalsze czy by docenić *Rzeźbę podróżną* i zabawne sytuacje, jakie wytwarza. W tym drugim przypadku wystarczy samemu wykonać coś podobnego w czasie własnych wojaży i zaprosić gości. Tak jak Duchamp nie skorzystał z okazji, by osobiście poznać Raymonda Roussela (który – jak sam twierdził – zmienił jego życie), tak sam Cortázar uznał, że bezcelowe byłoby zwracać głowę Vincentowi Huidobro, gdy chciano go mu przedstawić: „Istnieje tyle lepszych sposobów, żeby się poznawać, o czym nie wiedzą pilni organizatorzy spotkań; orłów nie wzywa się przez telefon”⁴³. W 1932, siedząc w Café de la Régence, Duchamp ujrzał siedzącego przy sąsiednim stoliku Raymonda Roussela grającego w szachy. Zawrócenie głowy komuś, kto zmienił jego życie, uznał za zbędne, a może nawet nieprzyzwoite.

Do Argentyny Duchamp pojechał zresztą podobnie jak do Ameryki: kompletnie nie znając języka, nie bojąc się w ogóle odległości, za to planując, że w wyniku podróży zmieni się nie do poznania⁴⁴. Cortázar wyraził nawet przypuszczenie, że Duchamp ruszał w podróż o celu wybranym zupełnie arbitralnie, zgodnie z narracją Raymonda Roussela w *Impressions d’Afrique*. Był typem nowego bohatera – kosmopolitą podróżującym dzięki nowym możliwościom stworzonym przez postęp techniczny, może pierwszym ważnym transkontynentalnym artystą. Podróżował niby dla przyjemności, ale przecież także dlatego, że nie chciał dać się złapać w sidła. Dzisiejsze migracje każą nam na nowo przyrzeć się mobilności artysty pod kątem nowych sensów, jakie nadawał swoim dziełom dzięki rozlicznym podróżom.

Statek Rochambeau – którym płynął w 1915 roku, uciekając przed wojną, Duchamp z walizką „darów” dla amerykańskich przyjaciół (były tam schowane szkice do *Wielkiej szyby*, czyli *Panny młodej rozebranej przez swych*

⁴¹ N. Lindstrom, *Macedonio Fernandez: Strategies against Readerly Sloth*, „Latin American Literary Review” 1977 (Fall-Winter), Vol. 6, No. 11, s. 82–83 i n.

⁴² T.S. Garth, *Confused Oratory: Borges, Macedonio and the Creation of the Mythological Author*, „MLN” 2001 (March), Vol. 116, No. 2, s. 353–354.

⁴³ J. Cortázar, *Ostatnia runda*, dz. cyt., s. 138. Huidoro jest też jednym z patronów – uczestników fikcyjnego ruchu shandy (vel *un complot portatif*), składających się z „maszyn samotniczych” uprawiających sztukę bezczelności i mających zamiłowanie do podróżowania z bardzo niewielkim bagażem (*Pudło w walizce* Duchampa to niemal ikona ruchu). Wymyślił ten zabawny spisek hiszpański pisarz Enrique Vila-Matas; por. E. Vila-Matas, *Krótką historią literatury przenośnej*, dz. cyt.

⁴⁴ G. Speranza, *Out of Field (Fuera de campo). Marcel Duchamp in Buenos Aires*, „Journal of Surrealism and the Americas” 2010, No. 1(4), s. 2.

kawalerów, jednak i niewielka praca ze szkła 9 moules mâlic) – w 1917 roku wyposażony już został w działa i weźmie w udział w bitwie o Atlantyck, broniąc się przed niemieckimi U-botami. W 1915 roku artysta nie mógł się tego jeszcze spodziewać. Wyruszał z Bordeaux w nadziei na przeżycie czegoś nowego w Nowym Świecie; w walizce trzymał strzępki swojego świata, z nadzieją na wymianę i rozrost darów, a w kieszeni – jedynie 50 dolarów. W Nowym Jorku czekał na niego w porcie niezawodny i sympatyczny Walter Pach, który zawiózł go do swego mieszkania na Beekman Place, a później gościny udzielili mu Walter i Louise „Walterlou” Arensbergowie. Niemal od początku swego pobytu miał więc znakomity adres: 33 West 67th Street (dwa piętra nad Arensbergami) i ciągnącą się za sobą sławę skandalizującego artysty, jaką zyskał w 1913 roku jego pokazany na Armory Show *Akt schodzący ze schodów*, który z dnia na dzień stał się sensacją jako oburzająca „eksplozja w fabryce dachówek”. Duchamp spadł jak bomba na artystyczne środowisko Ameryki dwa lata przed tym, zanim osobiście się tam pojawił⁴⁵. Od razu też zrozumiał, że daje mu to szansę innego dookreślenia się w stosunku do ludzi: nie jako aspirującego do pozycji prymusa, kogoś, kto z nadstatkiem spełnia oczekiwania; ale jako niesforne go poszukiwacza zupełnie-nie-oczekiwanych-rozwiązań, do których zapalał innych. U Arensbergów poznał m.in.: Arthura Cravana, Charlesa Demutha, Minę Loy, Edgarda Varèse, Henri-Pierre’a Roché, Beatrice Wood, Josepha Stellę, Elzę von Freytag-Loringhoven, Fanię i Carla Van Vechten. W trzymaniu dystansu przypominał – jak zauważył Robert Harvey – Gretę Garbo; jednocześnie odstręczała go małość wszelkich klik i grupiek oraz wszelkie „izmy i schizmy”⁴⁶. Ze swą młodzieńczą szczupłą sylwetką, jasnymi oczami i rudo-blond włosami mógł z wyglądu uchodzić za typowego białego anglo-saksońskiego protestanta („WASP-a”); nie wyglądał w każdym razie na artystę, jakiegokolwiek stereotypy stałyby za tym wyobrażeniem. Jakże zresztą mógłby pozować na artystę, skoro „sztuka” kojarzyła mu się z historycznie zamkniętym zasobem konwencji; a ze swą nieustanną chęcią zabawy nawet skromne zarabianie na życie, czyli dawanie lekcji francuskiego po dwa dolary za godzinę, zmieniało się w żartobliwe odgrywanie ról. Jak zauważył z właściwą sobie autoironią, był profesorem,

⁴⁵ Wystawę wspominano m.in. dzięki New-York Historical Society, która w 2013 roku, z okazji setnej rocznicy zorganizowała pokaz *The Armory Show at 100: Modern Art and Revolution*; por. K. Johnson *Reliving the Show that “Drop like a Bomb”*, „The New York Times” z 10 października 2013.

⁴⁶ R. Harvey, *Where’s Duchamp?: Out Queering the Field*, „Yale French Studies” 2006, No. 109, s. 85.

niczym sam Jules Laforgue⁴⁷, choć – inaczej niż słynny poeta – uczył języka, którym nie posługiwano się na salonach, a nawet znajdował przyjemność w chwilach, gdy jego uczennice na przyjacielskich zebraniach w Greenwich Village wymawiały z powagą i emfazą francuskie przekleństwa. Szybko uczennice i akolici podchwycili żartobliwy ton; wołano do niego „m'ars” (Elsa von Freytag-Loringhoven), bawiąc się wieloma sugerowanymi znaczeniami (osłem, Marsem, sempiterną i sugestiami skatologicznymi). Dystans do samego siebie zadziwił kiedyś Williama Carlosa Williamsa, który na jednym z przyjęć u Arensberga po szczerym wyznaniu, że podobają mu się obrazy artysty, usłyszał jako ripostę lakoniczne i niedowierzające: „Doprawdy?”, co – jak przyznał – wbiło go w ziemię poniżej gruntu⁴⁸. A zatem także i na nowojorskim spotkaniach potrafił dystansować się od towarzystwa i niektórych ekscesów, które nie przypadły mu akurat do gustu, i oznajmiał, że się nudzi⁴⁹. Alfreda Kreymborga, tuż po przyjeździe Duchampa do Nowego Jorku, uderzyła w wyglądzie artysty pewna niespójność: był inny, gdy milczał i gdy zaczynał mówić. Na pierwszy rzut oka wydawał się poważny i dystyngowany, z wybitnie inteligentnym spojrzeniem oraz wyraziście zarysowanym nosem i podbródkiem; ale gdy tylko zaczynał mówić, wyczuwało się żartobliwość oraz ironię⁵⁰. Amerykańska prasa z uznaniem przywitała fakt, że słynny skandalista, bulwersujący kilka lat wcześniej publiczność *Aktem schodzącym po schodach*, wcale nie jest dziwiakiem liczącym na dodatki na zyski i odcinanie kuponów z niegdysiejszego *succès de scandale*, ale osobą umiejącą słuchać. Był faktycznie zainteresowany tym, co się dzieje w Ameryce.

W 1917 roku zamożne siostry Carrie, Florine i Ettie Stettheimer przygotowały dla Marcela Duchampa z okazji urodzin garden party w André Brook, wynajętej posiadłości w hrabstwie Westchester w stanie Nowy Jork, a Florine – która poznała go zaledwie rok wcześniej – uwieczniła przyjęcie na płótnie *La Fête à Duchamp*. Zdążyła się już zresztą zapisać do Society of Independent Artists, wziąć udział w majowej wystawie stowarzyszenia i obserwować zabawne przepychanki w sprawie wystawienia pisuaru, gdyż stowarzyszenie szczyliło się brakiem komisji kwalifikacyjnej („No Jury – No

⁴⁷ P. Cabanne, *Dialogues with Marcel Duchamp*, transl. R. Padget, Da Capo Press, New York 1987, s. 57.

⁴⁸ B. Marcadé, *Marcel Duchamp. La vie à crédit. Biographie*, dz. cyt., s. 131.

⁴⁹ O relacji sztuki Williamsa i Duchampa: H.M. Sayre, *Ready-Mades and Other Measures: The Poetics of Marcel Duchamp and William Carlos Williams*, „Journal of Modern Literature” 1980, Vol. 8, No. 1, s. 3–22.

⁵⁰ Za „Boston Evening Transcript” z 18 sierpnia 1915, B. Marcadé, *Marcel Duchamp. La vie à crédit. Biographie*, dz. cyt., s. 121.



Il. 1. Adam Rzepecki, *U syna rektora podczas kręcenia filmu o ukaraniu Duchampa*, 1983, dzięki uprzejmości autora. Praca Rzepeckiego odnosi się do poetyki plotki – bywania w dobrym towarzystwie – oraz do szampańskiej zabawy, podważającej granicę między życiem a sztuką; o takich elementach sztuki Duchampa można przeczytać w rozdziale 1: *Debiutant*.

Prizes”, odpowiednik paryskiego *ni récompense – ni jury* z Salonu Niezależnych, czyli „ani nagród – ani jury”). Popołudniowa letnia pogoda dopisała w czasie urodzinowego pikniku, co Florine Stettheimer, ekscentryczna malarka – która sportretowała samą siebie w jasnych, bogato haftowanych spodniach–„haremówkach” – podkreśliła na obrazie dominantą żółcieni i niebieskimi detalami. Beztraska i wykwinna atmosfera popołudnia udzieliła się wspaniałym i zabawnym gościom z Nowego Jorku i ze starego świata (jak m.in. Francis Picabia, Albert Gleizes, Henri-Pierre Roché, markiz de Buenavista oraz Leo Stein, brat Gertrudy), uprzyjemniającym sobie czas rozmową. Artystka przedstawiła symultanicznie różne fazy przyjęcia. Pierwszy etap, po lewej, wyznacza Duchamp nadjeżdżający wraz z Picabią wytwornym kabrioletem. Później, w drugiej scenie, u dołu płótna spóźnieni przybysze wchodzić do ogrodu przez furtkę udekorowaną kwiatami, wymachując rękami na powitanie. Jednocześnie Duchamp skręca w lewo, mając nadzieję na rozmowę z piękną Fanią Marinoff, urodzoną w Odessie aktorką teatralną i filmową, która od trzech lat była żoną wspierającego afro-amerykański ruch artystyczny Haarlem Renaissance Carla van Vechtena, fascynującego pisarza i fotografa o homoseksualnych inklinacjach. Japońskie papierowe lampiony, ogromny wazon z kwiatami i dwójkami lub trójkami, swobodnie rozmieszczeni goście chodzący po ogrodzie i w niezobowiązujących pozach zalegający na murawie tworzą atmosferę promienności, idylliczności i komfortu, choć nie bez żartobliwych szczegółów. W tle ukazano trzeci, wieczorny etap świątecznej narracji, gdy przyjęcie z trawy (*sur l’herbe* – dokładnie jak na słynnym obrazie Maneta) przeniosło się za długi stół. Tu 30-letni solenizant ukazany został po raz kolejny, jako przyjmujący toasty i hołdy na swoją cześć. Florine Stettheimer oparła swoją kompozycję na sporej grupie ludzi, gdyż uwierzyła poradzom Duchampa, iż malowanie grup jest artystycznym wyzwaniem. Kolektyw jest bowiem mobilny i dlatego widz, patrząc na płótno, musi przyjmować różnorodne, zmieniające się perspektywy, a wielość spojrzeń i punktów widzenia – tak ważne dla sztuki – wymusza także kolor i jego optyczne uwarunkowania⁵¹. Nie zajęło artyście dużo czasu, by zacząć

⁵¹ B. J. Bloemink, *Visualizing Sight. Florine Stettheimer and Temporal Modernism*, w: *Florine Stettheimer Manhattan Fantastica*, Whitney Museum of American Art, New York 1995, s. 83–84; Wpływ Duchampa na Stettheimer można by jednak odwrócić, wskazując na możliwy wpływ artystki na Duchampa w kontekście jej niezwykle ciekawej scenografii z celofanu (ogromna jego ilość zwisała z sufitu!) dla *Four Saints in Three Acts* – opery Gertrudy Stein i Virgila Thomsona, która w 1934 roku była wielkim sukcesem na Broadwayu, a poprzedziła różne pomysły inscenizacji wystaw surrealistów, np. z 1200 workami węgla zwisającymi z sufitu, por. I. Gammel, S. Zelazo, *Wrapped in Cellophane: Florine Stettheimer’s Visual Poetics*, „Woman’s Art Journal”, 2011 (Fall/Winter), Vol. 32,

bywać w najciekawszych kręgach amerykańskiej socjety, stanowić w nich wielką atrakcję, udzielać porad oraz inspirować. Bo też artysta nie miał zamiaru wpisywać się w najmodniejsze prądy i tendencje oraz ambitne oczekiwania innych. Protegując artystycznie Florine Stettheimer (w 1946 zrobił jej pośmiertną wystawę w nowojorskim MoMA – która pojechała m.in. do Arts Club of Chicago – z katalogiem Henry McBride’a), wspierał – jak pisała później Linda Nochlin – subwersywne rokoko i kamp⁵². Były to kierunki i wrażliwości mające się dopiero narodzić i zostać zdefiniowane. Sam się w aprobowanych hierarchiach artystycznych także nie mieścił, podobnie jak Raymond Roussel, który wskazał mu artystyczną drogę i tak jak on poświęcił się grze w szachy. To, co Alain-Robbe Grillet powiedział o Rousselu, można powtórzyć o Duchampie: „Oto stajemy wobec doskonałego przeciwstawieństwa tego, kogo zwykło się nazywać dobrym pisarzem: Raymond Roussel nie ma nic do powiedzenia i jeszcze mówi źle... Tymczasem jego dzieło zaczyna być uważane za (...) jedno z tych, które wywarły wpływ na wiele pokoleń pisarzy i artystów (...)”⁵³. To właśnie przez to „nic do powiedzenia” twórczość Duchampa obdarzono chyba największą ilością egzegez wśród artystów XX wieku. Brak treści oznacza przecież wolną przestrzeń dla każdego. Dlatego od braku przesłania łatwo przejść do lubienia innych ludzi.

Przyjęcie u siostr Stettheimer może odegrać tu rolę *pars pro toto*, gdy chodzi o rodzaj istnienia artysty: pierwszą muzealną retrospektywę przygotowano dlań, gdy miał lat siedemdziesiąt sześć lat, w anomicznej, słonecznej Kalifornii (Pasadena Art Museum), a w Paryżu – dopiero w 1977 roku, niemal w dekadę po śmierci artysty. Duchamp istniał jednak niezwykle intensywnie w kręgach artystycznych całkiem prywatnie; zetknięcie z nim bywało na tyle istotne, że zmieniał dosłownie bieg życia. Zanim do wyjaśniania fenomenu Duchampa przystąpili muzealnicy i historycy sztuki, stał się czynnikiem wpływającym na ludzi, którzy niekoniecznie byli artystami wizualnymi. Bardzo dobry przykład takiego oddziaływania dała Beatrice Wood, tancerka i aktorka. Zupełnie intuicyjnie odpowiedziała pozytywnie na zachętę Duchampa, by zaczęła malować i rysować. A potem, udzielając jej gościny w swej skromnej pracowni, starannie przeglądał rysunki dziewczyny, chwalać szczególnie te, które jej samej wydawały się bazgraniną,

No. 2, s. 16. Por. też: S. Bay-Cheng, *Mama Dada: Gertrude Stein's Avant-Garde Theatre*, Routledge, Florence (Kentucky) 2005, s. 53–59.

⁵² L. Nochlin, *Florine Stettheimer: Rococo Subversive*, w: E. Sussman, B.J. Bloemink, L. Nochlin, *Florine Stettheimer: Manhattan Fantastica*, Whitney Museum of American Art, New York 1995, s. 97–116.

⁵³ A. Robbe-Grillet, *Zagadki i przezroczystość u Raymonda Roussela*, „Literatura na świecie” 2007, nr 9–10, s. 199.

a deprecjonując te, w których wydawało się jej, iż zbliżyła się do mistrzostwa Maxfielda Parrisha i jego klasycyzująco-idealistycznych dzieł⁵⁴. Choć towarzystwo Duchampa i jego rozlicznej kompanii początkowo przerażało młodą Beatrice z porządnej mieszczańskiej rodziny, jej pełna konwersja na nową sztukę nastąpiła bynajmniej nie tylko z powodu uwodzicielsko-wyzwolicielskiej atmosfery – co mogłoby się wydawać dość płytkie i dotyczyć jedynie konwenansów. To prawda, Wood miała okres, gdy wymawiała „merde” w towarzystwie z determinacją kogoś, kto uwalnia się z więzów; jednak to wiszący u Arensbergów obraz Matisse’a pozwolił jej zobaczyć, iż za nieustanną zabawą i zgrywą kryje się całkiem poważna warstwa: szukanie dostępu do świata. Nie inaczej było z Arturo Schwarzem, późniejszym wydawcą Duchampa, autorem jego *catalogue raisonné* i pomysłodawcą produkcji replik zaginionych dzieł artysty⁵⁵. Schwarz wspominał, iż sztuka Duchampa prześladowała go odkąd ukończył osiemnaście lat i odtąd artysta stał się jego *maître à penser* i guru⁵⁶. Ulf Linde z kolei zmienił swoje życie, gdy jako dwudziestoletni muzyk jazzowy, niedługo po II wojnie światowej, zobaczył w Sztokholmie reprodukcję *Why Not Sneeze, Rose Sélavy* (Dlaczego nie kichać, Rose Sélavy). Jak sam twierdził, dziesięć lat później cała twórczość Duchampa stała się jego obsesją⁵⁷. Przyjaciele i znajomi artysty mieli nadzieję dokładnie na to, na co zdecydował się w 1912 roku sam Duchamp: na przeżycie WŁASNEGO życia, wyjątkowego i niepowtarzalnego.

To dzięki spotkaniom, przyjęciom, balom i rozmowom po świt z nowymi amerykańskimi przyjaciółmi wykiełkowała idea zrobienia wystawy Society of Independent Artists w 1917 roku; artysta nie miał zamiaru wpisywać się w sieć istniejących w Ameryce instytucji. Oddolnie zmieniał instytucjonalną mapę tak radykalnie, że w końcu oficjalne instytucje musiały to zauważyć. Po fiasku, związanym z niewystawieniem *Fontanny* na tym pokazie w 1917 roku, Duchamp przeniósł przegraną do legendy i uczynił z niej zwycięstwo. Wspaniałe zdjęcie Stieglitza, ukazujące pisuar w takim dostojeństwie, że zbliżał się do mistycznych dzieł Brancuśego, ukazało się w wydawanym dzięki pieniądзом Gertrudy Vanderbilt (czyli pani Harry Payne Whitney) „The Blind Man” – które, by uciec od bezpośrednich ataków i oskarżeń o nieprzyzwoitość i pornografię – sprzedawano nie w zwykłych

⁵⁴ B. Wood, *Marcel*, w: *Marcel Duchamp Artist of the Century*, ed. by R. Kuenzli, F.M. Naumann, The MIT Press, Massachusetts 1990 (II wyd.), s. 13.

⁵⁵ A. Schwarz, *The Complete Works of Marcel Duchamp*, Thames and Hudson, London 1969.

⁵⁶ Tenże, *Marcel Duchamp: The Man, Even*, dz. cyt., s. 18.

⁵⁷ J. Åman, *De ou par Marcel Duchamp par Ulf Linde*, w: *De ou par Marcel Duchamp par Ulf Linde*, ed. by J. Åman, D. Birenbaum, Sternberg Press, Berlin 2013, s. 32.

kioskach, lecz „spod lady”, jako obiekt kolekcjonerski⁵⁸. Nie omieszkał jednak, jak zwykle przy takich okazjach, urządzić przyjęcia, na którym – jak wspominała Wood, wykonująca z tej okazji rosyjski taniec – Duchamp wspinał się po żyrandolu. Czy dziwimy się, że zagrał też w filmie? Rola była co prawda epizodyczna, ale film *N'oublions jamais* (1918) Léonce'a Perreta – będącego także na amerykańskim „wygnaniu” – okazał się sukcesem. Artysta był na fali; wzbudził ją sam swym uwodzicielstwem, ujmującym sposobem bycia i determinacją. Nie musiał korzystać z fal wzbudzonych przez innych, by jego dziwna sztuka stawała się widoczna. W 1943 roku zagrał w nieskończonym filmie Mayi Deren *The Witch's Cradle*.

Choć zabrzmieć to może nazbyt sentymentalnie, dobre serce i chęć niesienia pomocy innym to cecha, która pojawia się w wielu wspomnieniach tych, co poznali Duchampa. Niezwykle czule zalety te wspominał Schwarzs: „Jego prostota była sposobem życia, a skromność nigdy nie była pozą, była naturalna jak oddech. Był hojny i rozumiejący – kiedy przedstawiło mu się swój problem, naprawdę go to obchodziło, wchodził w to, natychmiast i wnikliwie”⁵⁹. Łączył ludzi mimo kontrowersyjności własnych pomysłów artystycznych, gdyż inni go zwyczajnie obchodzili, poza tym był po prostu dobrze wychowany i uprzejmy. Pod koniec życia, gdy ustatkował się u boku Alexiny „Teeny” Matisse, na organizowanych domowych kolacjach decydował, kto z kimś powinien się spotkać; na przykład dawni kochankowie Peggy Guggenheim i Max Ernst... Nawet Yves Klein, który nie chciał być łączony z dadaistami i Duchampem i jego ironią ze względu na arcyważny stosunek do własnej sztuki, uległ w końcu jego urokowi. Długo mu się opierał, w przeciwieństwie do reszty artystów Nouveaux Réalistes pod wodzą Restany'ego, jednak gdy wreszcie poznał Duchampa osobiście, zmienił zdanie. Tak przynajmniej wspominał Jean Tinguely. Ten Szwajcar, choć jako artysta wiele zawdzięcza inspiracjom artystycznym Duchampa (ten ostatni podarował mu nawet lodówkę, którą Tinguely „niewdzięcznie” przerobił na dzieło sztuki), to – jak sam mówił – „ludzki aspekt” jego osobowości był dlań nie mniej ważny. Jako przykład podał troskę o Pieta Mondriana klepiącego taką biedę w Ameryce, że nie było go nawet stać na lepsze farby artystyczne. Duchamp zawsze upominał się u Arensberga, by kupił od Mondriana obraz, i faktycznie, jego prośby okazywały się skuteczne⁶⁰. Ci, co z podejrzeniem

⁵⁸ B. Wood, *Marcel*, dz. cyt., s. 15.

⁵⁹ A. Schwarzs, *Marcel Duchamp: The Man, Even*, dz. cyt., s. 18.

⁶⁰ *Often Neglected – But One of the Greats. Interview with Jean Tinguely by Dieter Daniels, Cologne, 12 January 1987*, w: *Marcel Duchamp Edited by Museum Jean Tinguely Basel*, dz. cyt., s. 155.

odnoszą się do porywów serca, powiedzą zapewne, że przysługi ułatwiają ulokowanie się na pozycji szarej eminencji... Sam Tinguely, który zdecydowanie wolał używać w stosunku do Duchampa słowa „autorytet” niż mającej negatywnie konotacje nazwy „szara eminencja”, tak wspominał ich pierwsze spotkanie: rozpoznał Duchampa w niewielkiej restauracji na rue Vaugirard, podszedł do stolika i zagadnął „Cher maître” (drogi mistrzu), na co ten błyskawicznie zareagował⁶¹.

Duchamp, podobnie jak m.in. Erik Satie, pochodził z Normandii. Antoni Sygietyński, XIX-wieczny krytyk i powieściopisarz, opisując Gustave’a Flauberta, starszego o ponad 60 lat współziomka Duchampa, opisał *en bloc* Normanów charakteryzujących się – jak to ujął – „nieporównaną świetnością atawizmu”. Przestrzegł, by nie mylić ich z dzisiejszym przedstawicielem tej nacji, „w którym norweski przodek odrodził się przez pociąg do łupiestwa”, a dawny korsarz morski stał się „korsarzem izby sądowej”. Stary Norman to – wedle Sygietyńskiego – osobnik „wspaniały, barbarzyński, z postawą olbrzymia, dziłą powierzchownością, zamiłowaniem do przygód i jego wysoką pogardą dla życia”. Choć gdy chodzi o asceniczną posturę Duchampa, nic się w tym opisie nie zgadza, to jednak feblilik do awantur i chęć odbicia się „od naszej obecnej małości”⁶² pozostawały w tej szczupłej postaci jako cechy charakterystyczne. Bernard Marcadé, współczesny krytyk i dziennikarz francuski, zamiast długiej listy ewentualnych atawizmów podkreślał raczej krótszą tradycję, czyniącą z Marcela po prostu syna notariusza. Wówczas, wedle stereotypów, powinna być to osoba wychowana w poszanowaniu takich cech jak dyskrecja, rozważa, uczciwość, surowość osądu połączona ze zdrowym rozsądkiem i zamiłowaniem do logiki, miłość do majsterkowania i podawania z zasady w wątpliwość pewników, z nieodłącznym, specyficznym humorem⁶³. Zestawiając razem wpływ tych genealogii i łączących się z nimi stereotypów, można śmiało powiedzieć, iż trudno przewidzieć wybijające się cechy Normana, będącego jednocześnie synem notariusza.

Być może zatem wcale nie powinno zaskakiwać, iż żadna cecha Duchampa nie stawała się dlań typowa, skoro żadna z nich zdawała się nie być mu przypisana raz na zawsze. Zmieniał się, bo nie znosił zastoju i chlubił się też tym, iż nie posiadał mistrzowskiego stylu, gdyż każde z dzieł zdawało się rozpoczynać inny rozdział w historii sztuki. W zmienionym kontekście konkretne prace stawały się czymś radykalnie innym, ich pierwotny sens

⁶¹ Tamże, s. 157.

⁶² A. Sygietyński, *Gustaw Flaubert (1821–1880)*, w: G. Flaubert, *Bouvard i Pécuchet*, przeł. W. Rogowicz, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2012, s. 291.

⁶³ B. Marcadé, *Marcel Duchamp. La vie à crédit. Biographie*, dz. cyt., s. 15–16.

niknął, by sugerować sensy przeciwstawne. Cienistości Marcela odpowiadała jego zaskakująca świetlistość. Gdy Henri-Pierre Roché zobaczył go po raz pierwszy, zachwycił się jego... aureolą, na którą składała się idealna mieszanka jasności, prostoty, spontaniczności, śmiałości i bystrości oraz brak zainteresowania samym sobą i awansami „uczniów”. A przecież mógł łatwo wykorzystywać swoją popularność: po *Akcie schodzącym ze schodów* był w Ameryce, jak pisał Roché, jednym z trzech najbardziej znanych Francuzów – obok Napoleona i Sarah Bernhardt⁶⁴. Jego obecność była dla pisarza zarówno łaską, jak i darem⁶⁵. Zamiar spisania życia Duchampa pozostał jednak niespełniony – powieść Victor Rochého nie została dokończona.

Umiał nosić nie tylko marynarki, ale również frak i w żadnych z tych strojów nie wyglądał na przebranego. Na zaskakujący ślub, na który niespodziewanie zdecydował się – jako 40-letni stary kawaler – zamówił elegantski garnitur z frakiem u samego Aulda Baillie, renomowanego szkockiego krawca, w jego słynnej paryskiej pracowni. Gdy zdejmował marynarkę, obnażał swą wychudzoną kruchość i dość wąskie ramiona. Ba, stary Duchamp na zdjęciu Duane Michalsa z 1964 roku wygląda wręcz nad wyraz kobieco. Przypomina zresztą profetycznie nie byle jaką kobietę, bo samą Louise Bourgeois, nowojorską artystkę i paryżankę, kruchą i zaczepną, jaką stała się kilkadziesiąt lat później... Nie trzeba było dedukcji Sherlocka Holmesa, by zawyrokować, patrząc na zachowane zdjęcia, że jeśli kiedykolwiek Duchamp trudnił się jakąś pracą, to raczej mózgową; dobry humor i skłonność do żartów nie wskazywały jednak na zajęcia nużące i powtarzalne, a beztroska – na odpowiedzialne stanowisko urzędnika. Na wąskich ustach błąkał się zawsze przekorny uśmiech podrostka w krótkich spodenkach. Sygnalizował nieustanną chęć psot i zabawy. Dobrostan nadawał mu rys młodości, gdy osiągnął już wiek podeszły. Nawet wówczas nie wydawał się niczym zmęczony, przytłoczony, a jego fizys nie przybrała tego dogłębnie rozczarowanego wyrazu twarzy, jaki często widuje się w Rosji i w Europie Wschodniej. Na późnych zdjęciach nie ma nic z tego przerażającego zdumienia „to już?”, „ledwie przestałem się bać...”. Było w wizerunku Duchampa coś zaskakującego zwykłego. Surowość – jak zauważył Jean Clair – to kluczowe słowo jego estetyki. A jednocześnie elegancja (angielskie tweedy i flanele, klasyczne trencze), tak zaskakująca u anarchisty, a może wręcz – jak uważają niektórzy – terrorysty⁶⁶. Dzięki tej skromnej prostocie potrafił być niewidzialny. Ta

⁶⁴ H.-P. Roché, *Souvenir sur Marcel Duchamp*, w: R. Lebel, *Sur Marcel Duchamp*, dz. cyt., s. 79.

⁶⁵ B. Marcadé, *Marcel Duchamp. La vie à crédit. Biographie*, dz. cyt., s. 157.

⁶⁶ J. Clair, *Marcel Duchamp et la fin de l'art*, dz. cyt.

antyartystowska moda zaczęła się chyba, gdy artyści przenieśli się z Montmartre'u na Montparnasse. Podobno już Apollinaire czuł niesmak, że malarze przypominali zwykłych mieszczuchów, nosili się bez fantazji; bez kapeluszy z szerokim rondem i peleryn nie wyglądali bowiem na bohemę, prawdziwych malarzy z Montmartre'u. Gdzie im tam było do Gauguina, ubranego jak „jarmarczny wyrrywacz zębów, z własnoręcznie wyrzeźbioną laską w ręce”⁶⁷, czy do Alfreda Jarry, który lubił nosić koszule z kartonu, a na nich malować tuszem czarny krawat, zaś na nogi zakładał pantofle z łyka lub czasem damskie trzewiki („które przywdziewał, aby uwydatnić urodę swojej drobnej stopy”)⁶⁸. Co gorsza, artyści nowego typu wyglądali jak Amerykanie przyjeżdżający do Europy ze względu na trzy „p”: przelicznik dolara, prohibicję i purytanieizm, od których chcieli uciec. Po amerykańsku czy też nie, Duchamp zupełnie nie wyglądał jak artysta. Dobrze widać to już po włosach, gładko ułożonych, uwydatniających kształt czaszki. Nie ma w tym nic, czego uczyliśmy się o francuskich artystach: papiloty Géricault, peruki Nicolasa de Largillière, niesforne loki Delacroix, monstrualna fala na środku czoła uklepana przez Daumiera. Rigaud miał nawet chyba specjalnie na imię Hyacinthe (Hiacynt), by bez specjalnego zażenowania długimi godzinami zajmować się swą koafiurą. Wydaje się, że jedynie Chardin, owijając swą głowę chustką i nadając sobie wygląd starej baby, potrafił sprzeciwić się systemowi urzekającej męskości produkującej arcydzieło jako prestiżowy produkt duchowego wzlotu. Paryż był stolicą włosów. Jak pisała Carol Rifel, „paryski grzebień rywalizował z greckim dłutem”⁶⁹. Bliżej naszych czasów Philippe Zacharie, profesor ze Szkoły Sztuk Pięknych w Rouen, do którego na lekcje chadzali starsi bracia Duchampa, a potem on sam, także zainwestował w imponującą fryzurę i wielkie wąsiska. Zacharie malował nagie kobiety w najbardziej wyrafinowanych i skomplikowanych pozach, by uwydatnić ich pragnienie pieśszoty i bezbronność. Męski lok, wąs lub grzywa w walce o moralną podbudowę świata, czyli wspieranie niewzruszonego porządku, okazywał się sprawą najwyższej wagi. Robert Pinchon, kolega z klasy Marcela Duchampa, uznawany za znacznie lepiej rokującego plastycznie, miał w pewnym momencie zarost wprost nawiązujący do Zacharie. A gdy później zgolił brodę i znacznie przyszytył wąsy, ciągle pozostawała nieuchwytna

⁶⁷ J.-P. Crespelle, *Montparnasse w latach 1905–1930*, przeł. E. Bąkowska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1989, s. 18.

⁶⁸ T. Żeleński (Boy), Jarry „Ubu król czyli Polacy”, w: tegoż, *Mózg i Płeć*, cz. 3, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1957, s. 293.

⁶⁹ C. Rifel, *Coiffures: Hair in Nineteenth-Century French Literature and Culture*, University of Delaware Press, Newark 2010, s. 13.

aura wspierająca się na takich fizycznych detalach jak niby niedbale zawiązany krawat, przypominający romantyczny halsztuk, czy rondo kapelusza zabójczo opadające na jedno oko.

We wspomnieniach pojawia się nieustannie *coup de foudre*, czyli grom z jasnego nieba, oraz *sourire devastateur*, czyli pustoszący uśmiech, jako najkrótsze określenia wrażeń, jakie Duchamp wywoływał na kobietach. Działo się tak, pomimo że ubrany był nader skromnie, nie miał ani fantazyjnego zarostu, ani imponujących loków. Gabriële Buffet napisze o nim „bardzo inny, bardzo uwodzicielski”⁷⁰ i – także ona – nie oprze się jego ponętnemu czarowi. Ale jednocześnie w delikatnym zdezwuowaniu maszyny robienia wrażenia, subtelnym wzięciu w nawias wszystkich zabiegów służących perswadowaniu dziewczętom tej niesłychanej szansy, jaka spotka ich dzięki miłosnej schadzce, ujawniała się jego subwersyjna natura. Perswazja go brzydziła, jako zbyt wulgarna dla wolnych umysłów. Jeśli zabawa, to tylko z zaskakującym fikołkiem, zmieniającym sens na tyle, by nie traktować jej ze śmiertelną powagą. Nauczyciel namiętności i erotycznych swawoli oraz autorytet moralny w jednym, zmieniał się – bez ciężkiego zarostu – w bałamutnego partnera. W młodości artysty rozstrzygnięto definitywnie, że ciężki wąs kawalerzysty i ciężkie opadające bokobrody, zwane żałobnymi, to dla dandysa właściwie żenada, mimo, a może właśnie dlatego, iż duże bokobrody i wielkie posiadłości szlacheckie to dobrana para⁷¹. Wygląd Duchampa był symboliczny, gdy chodzi o zmiany okresu przejściowego – nawet wśród kolegów-równolatków zwracał uwagę wyglądem pozbawionym artystowskiej ostentacji. Gertruda Stein, przypominając sobie pewien wieczór, uznała, iż Duchamp wyglądał wówczas „jak normandzki rycerz krzyżowy” i „wszyscy go lubili”⁷².

To zresztą nawet nie w licealnych czasach w Rouen, ale jeszcze w rodzinym Blainville, a później w Cany-Barville, fascynowała go zależność stroju i tożsamości. Jako berbecę przebierał się w wojskowy mundur i słuchał opowieści ojca, a papa bił się z Niemcami w czasie wojny francusko-pruskiej i miał tyle do opowiadania! Trafił nawet w 1870 roku do niewoli aż do dalekiego Szczecina, a właściwie wówczas jeszcze Stettina. Dzięki synom-artystom widzimy Eugeniusza unieśmiertelnionego, jak siedzi w fotelu. Spoczywa, poddając się prośbom synów, by pozował ubrany w codzienny strój – garnitur z krawatem i kamizelkę. Gdy w 1910 roku tak ubrany ojciec

⁷⁰ B. Marcadé, *Marcel Duchamp. La vie à crédit. Biographie*, dz. cyt., s. 137.

⁷¹ G. du Mourier, *Trilby. Iluzja miłości*, przeł. M. Plisenko, Wydawnictwo Replika, Zakrzewo 2017, s. 7 i 51.

⁷² G. Stein, *Autobiografia Alicji B. Toklas*, przeł. M. Michałowska, Czytelnik, Warszawa 1979, s. 178.

pozował do obrazu 23-letniemu Marcelowi, miał wyraz zatroskania czy nawet błakające się w smutnych oczach przecucie niepowodzenia, gdy chodzi o karierę kolejnego syna, ale też niewymuszony spokój i poczucie, że jego rolą jest słuchanie, ułatwianie, umożliwianie. Tymczasem Marcel po prostu poprosił, by ojciec usiadł w fotelu zwyczajnie, jak do rozmowy. Ubrany w garnitur ojciec uniósł lewą nogę wysoko, tak że kostkę oparł niemal na kolanie. Było w tym coś nie do końca wygodnego, noga zasłoniła brzuch, ale znad kolana dobrze widać było kamizelkę. Tak powstał cézannowski *Portrait de M. Duchamp père, assis* (1910). Pierre Maridort w „Rouen-Gazette” pisał, że jest zachwycający, a kolory harmonijne. Mimo to Duchamp porzucił wkrótce pomysł, by dążyć do przyszłości wytyczonej przez dwóch swoich ojców – tego rodzonego i tego artystycznego, czyli Cézanne’a.

Marcel Duchamp nie nosił kamizelek z równym przekonaniem, co ojciec. Często starczała mu sama marynarka. Korzystał z mody na coraz mniej formalny wygląd, upraszczał wizerunek. Inaczej niż np. Picasso, który, gdy jeszcze nie był bogaty, w sekretnej kieszonce u spodu nosił „całą swoją fortunę zapiętą na agrałki używane do pieluszek”, a gdy był już bogaty, miał w domu „stosy fantazyjnych kamizelek”, które wraz z włóczkowymi wdziankami w wielkie kwiaty i pstrokatymi skarpetkami wskazywały, że był „prawdziwym dandy skazanym, z braku czasu, na okresy letargu”. Notabene dziurawe kieszenie kamizelek Picassa pozostawały najczęściej nienaprawione, co skłoniło Brassai do nieco seksistowskiej konstatacji: „Najbardziej było zdumiewające to, że ten człowiek, który nigdy nie potrafił żyć bez kobiety, w swoim otoczeniu nie znalazł pary rąk na tyle mu oddanych, żeby wycerowały kieszenie!”⁷³. Duchamp nie nosił kamizelek bynajmniej nie z braku pary oddanych mu rąk... Generalnie wołał raczej rozdáwać je najbliższym jako *ready mades*. Najwyraźniej miały coś wspólnego z budowaniem wzajemnych relacji, bo – z wyjątkiem jednej – powstały dla małżeńskich par jako *Obiekty ślubne*. Być może ku przestrodze, by nie szukać mitycznej jedności. W serii *Made to Measure/Sur mesure* (*Zrobione na miarę*, 1957–1961) Duchamp przygotował cztery kamizelki, w tym dla żony Teeny. W ten sposób, odwołując się do swojego przedwojennego dzieła *Panna młoda rozebrana przez swych kawalerów, jednak* (*Wielka szyba*), sam zajął się ubieraniem Panny młodej (jednak!). Był to też genderowy trick: choć sam rzadko nosił tę część męskiej garderoby, to najwyraźniej na jedno małżeństwo powinna przypadać przynajmniej jedna tarcza chroniąca niezależność w związku.

⁷³ Brassai, *Rozmowy z Picassem*, przeł. Z. Florczak, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1979, s. 87 i 134.

Wdzianko dostał też przybrany syn – i wnuk słynnego malarza – Paul Matisse (z okazji ślubu z Sarah „Sally” Barrett). Pięć guzików opatrzone było imieniem Sally (w odwróconej, lustrzanej perspektywie), a ręczny podpis na metce głosił: *pour Paul Matisse/Souvenir de 27 Septembre 1958/et ma grande affection Marcel Duchamp*. Podobny prezent dostali państwo Betty i Julius Isaacs, przyjaciele (z okazji 40. rocznicy ślubu). Przygotował też kamizelkę dla długoletniego przyjaciela Benjamina Péreta. Nie, nie dlatego, że ten kiedyś działał w IV Międzynarodówce, w tzw. „trojce” (u boku Natalii Sedowej, wdowy po Trockim, i Grandizo Munisa), ani nie z powodu jakiejś kolejnej rocznicy ślubu z Remedios Varo, malarką i „czarownicą” – jak nazwał ją Breton. Chociaż jest coś z magii w fakcie, że w 1959 roku Varo kończyła obraz *Eksploracja źródeł rzeki Orinoko*, w której tytułowej eksploracji dokonuje młoda piękna kobieta płynąca po wodzie w czerwonej łódce o przedziwnym kształcie kamizelki... Tak czy inaczej, kamizelka Duchampa wykonana nieco wcześniej, w listopadzie 1958 roku, z pięcioma guzikami z odwróconym nazwiskiem Péret sprzedana została na aukcji w Hôtel Drouot 25 czerwca 1959, a Péret zmarł trzy miesiące później. Kamizelka wisi dziś w Israel Muzeum w Jerozolimie, nie doczekawszy się ciała obdarowanego nią przyjaciela, ani tym bardziej widza z muzeum. Będąc cmentarzem-uniformem, męskim atrybutem, jak puste formy kawalerów z *Wielkiej szyby* (*Formy samcze*), jej celem jest odroczenie spełnienia i niemożność wypełnienia własnej funkcji. A w międzyczasie zupełnie inna, rybacka, kamizelka została rozpropagowana przez pewnego niemieckiego artystę imieniem Joseph Beuys, w sposób absolutnie nie do zaakceptowania dla francusko-amerykańskiego artysty; była bowiem częścią wizerunku mesjasza-szamana.

Lekką sylwetkę eterycznego Duchampa ocenić można było nawet, wbijając wzrok w podłogę: wystarczyło bowiem przyjrzeć się stopom unoszącym się żwawo i zręcznie, bez rozpychania butów. Nie nosiły znamion przywiązania do ziemi, co tak lubił sławić Martin Heidegger. Nawet jeśli przyjmiemy, że buty (z niemiecka *Schuhzeug* czyli buto-narzędzie), niezwykle wynalazek sięgający paleolitycznych praczasów, to nie „każdy wie, co należy do butów”, jak ujmował to niemiecki filozof. Ich obnażona służebność – tak wychwalana przezeń na obrazie van Gogha przedstawiającym buty pewnej wieśniaczki (lub wieśniaka) – okazała się w tym wypadku całkowicie wątpliwa. Oczywiście Duchamp nosił buty, ale w procesie ich noszenia nie ujawniała się bynajmniej solidna teutońska narzędziowość. Wyglancowane i lekkie, odbijały światło i nie przechowywały „zamilczanego wołania ziemi”, drżenia o przyszłość i dreszczy lęku przed śmiercią; były raczej atrybutem niż rzetelnym zbiornikiem ujawniającym światu jego skrytość. A ponieważ artysta mieszkał zawsze w dużych miastach (chyba że odwiedzał babkę w Massiac,

jeździł na wspólne wakacje z rodziną nad morze do Veules-les-Roses lub do braci, do Puteaux), nie było też na nich grudek ziemi z roli lub polnej drogi⁷⁴. Właściwie na niemal wszystkich zdjęciach sylwetka Duchampa wydaje się nie podlegać grawitacji. Hans Richter nazywał to zdystansowaniem od fizyczności. A Ettie Stettheimer pisała o „Duche'u” jako o fruwającym atomie. Dlatego jego stopy nie narzucały butom formy, a one same nie obnażały służebności, lecz jedynie styl. Zasadnicze ruchy Duchampa to zresztą nie tylko lekkie kroki, ale także kreślenie ręką abstrakcyjnych rysunków podczas przemieszczania pionków na szachownicy. Te skąpe gesty wykonujące niewidzialne rysunki wolał od tych prawdziwych, na papierze właśnie dlatego, że nie zostawiały śladów. W ten sposób nie tylko on sam, ale także jego wytwory mogły zjawiać się w sposób naprawdę subtelny. Efemeryczna gmatwanina gestów rąk pozostawała mniej wieloznaczna jedynie w ścisłej pamięci szachisty. Ekscentryczna i wyemancypowana baronowa Elsa von Freytag-Loringhoven (z domu Plötz, urodzona w dzisiejszym Świnoujściu z mieszanego niemiecko-polskiego małżeństwa⁷⁵, na Kleine Marktstrasse 5 – dziś Józefa Bema⁷⁶) wykonała około 1920 roku intuicyjnie trafny portret lekkiego jak piórko przyjaciela, zestawiając ze sobą różne przedmioty (w tym kieliszek, druciki i pawie pióra). Na wykonanym przez Charlesa Sheelera zdjęciu tego zaskakującego i niestety niezachowanego asamblażu, opadające swobodnie pióra rzucają cienie, mieszając realność i materialność z tym, co zjawiskowe i co pozostaje jedynie złudzeniem. Śmiały portret z piórek i szkła miał ponoć za cel pomóc artystce zdobyć serce przystojnego i nieuchwytnego kolegi o wyjątkowej lekkości bycia.

Może warto dodać, że ubrany na wystawę surrealizmu damski manekin-alter ego Duchampa nosił jednak kamizelkę. Był rok 1938. Kamizelka wraz

⁷⁴ Odnosząc się do Martina Heideggera, korzystałam z jego tekstu *Rzeczy i dzieła* w przekładzie Janusza Krupińskiego, zamieszczonym w tomie *Estetyka w świecie*, red. M. Gołaszewska, skrypty uczelniane – Uniwersytet Jagielloński, Kraków 1986, s. 25–28.

⁷⁵ E.J. Reilly, *Elsa von Freytag-Loringhoven*, „Woman's Art Journal”, 1997 (Spring–Summer), Vol. 18, No. 1 s. 27. Eliza Jane Reilly zwraca uwagę na zupełnie inny, bardziej złożony charakter asamblaży Elsy von Freytag-Loringhoven, w porównaniu z *ready made*s Duchampa, podważając w ich stworzeniu „ojcowską” rolę artysty.

⁷⁶ I. Gammel, *Baroness Elsa: Gender, Dada and Everyday Modernity: A Cultural Biography*, MIT Press, Cambridge 2002, s. 22. E.J. Reilly pisała o ojcu jako o murarzu, Gammel pisze o nim jako o magnetycznym blond-przystojniaku o przydomku Maurermeister, gdyż faktycznie Adolf Julius Wilhelm Plötz był szalawilą i zręcznym przedsiębiorcą, który startując ze skromnej pozycji społecznej, stał się właścicielem wielu posesji w mieście oraz radnym. Matka Elsy, Ida Kleist pochodziła być może ze zubożałej i religijnej polskiej szlachty o ambicjach artystycznych, o ile nie była to konfabulacja Elsy (tamże, s. 24–28). Tak czy inaczej, małżeństwo rodziców było wybitnie nieudane.

z marynarką dodawała formalnego charakteru sztucznej lali, która nie miała spodni. Damski manekin, w blond peruce i nasuniętej nań klasycznej fedorze, ubrany był w koszulę z krawatem, kamizelkę i marynarkę, a poniżej – jedynie w buty. Bez kamizelki byłoby niechlujnie i wulgarnie. Pognieciona koszula mogłaby powiewać nie w porę...

W latach 30., gdy Duchamp spotykał się z Samuelem Beckettem – by grywać z nim w szachy – pisarz także nie chadzał w kamizelce. Pędzili razem dość gnuśne, przyjemne i leniwe życie, a Becketta nawet nazywano wówczas „Obłomowem”, w nawiązaniu do słynnej postaci z powieści Iwana Gonczarowa. Obłomow też niechętnie nakładał kamizelkę: na pewno nie robił tego w domu, gdyż „lubił być nieskrępowany i swobodny”; nosił ją tam natomiast jego służący Zachar Trofimowicz, albowiem przypominała mu – wraz z surdudem – liberię, będąc „na wpół mundurowym ubraniem”⁷⁷. Zachar próbował nawet zmienić na bardziej aktywny tryb życia swego pana. Ani Beckett, ani Duchamp nie mieli zaś bynajmniej militarnych ciągót, chęci do pracy i upodobania do noszenia kamizelek. A Doktor Faustroll, spyta ktoś? Co ze słynnym patafizykiem? Przecież on akurat nosił „żółto-złotą jedwabną kamizelkę w najdokładniejszym odcieniu swej karnacji, na wzór trykotu bez żadnych guzików, prócz dwu rubinów zapinających u góry dwie kieszonki”⁷⁸. No cóż, każde stwierdzenie o Duchampie musi zostać prędzej czy później obalone; jak pamiętamy, na swą marynarkę Doktor Faustroll narzucał pelisę z błękitnego lisa; Duchamp zaś – w lutym 1927 roku – został sfotografowany w futrze w nowojorskim porcie, gdy udawał się do Paryża. W rękę trzyma kapelusz, a spod pelisy wystaje... kamizelka. Był mróz.

Jako podrostek Marcel miał specjalne pumpy do jazdy na rowerze, zmieniające grzecznego chłopca w chuligana-wagabundę. Z kolei Emile-Frédéric Nicolle, dziadek od strony matki, który – zanim osiadł na lądzie – zbił majątek na morskich podróżach, trzymał w szafie marynarskie stroje, a wnuczek ukradkiem je przymierzał, gdy rodzina składała seniorowi wizyty. Późniejsze ironiczne *Formy samcze* – różne męskie ubiory ukształtowane z ołowianej folii jako pojemniki na gaz, występujące w lewym dolnym rogu *Wielkiej szyby* – to wspomnienie licznych dziecięcych zabaw i obserwacji, wybrzmiewające nie tylko w projektach kamizelek.

W ramach uproszczonego, surowego wizerunku pozostawała też fryzura Marcela, czyli zaczesane do tyłu – zupełnie gładko – włosy. Czy istotny jest ten drobny szczegół, że jako jedyny z braci nie nosił przedziałka?

⁷⁷ I.A. Gonczarow, *Obłomow*, e-book, Virtualo Darmowa Kłasyka 2011, s. 4 i 6.

⁷⁸ A. Jarry, *Czyny i myśli Doktora Faustrolla, patafizyka: powieść neoscjentyczna*, przeł. J. Gondowicz, W.A.B., Warszawa 2000, s. 108.

Z dzieciństwa, gdy czesała go zapewne niania wedle pomysłów rodziców, pozostało zdjęcie przedstawiające przyszłego artystę w wieku lat trzech, z bujną grzywką, lokami i kokardą; w wieku lat trzynastu, na innej fotografii, widzimy go już z krótko przyszyzonymi włosami, ale ze starannie wykreślonym przedziałkiem. Gdy w pełni decydował o sobie, zaczesał włosy gładko do tyłu. Na fotografii Heinricha Hoffmanna, zrobionej w 1912 roku w Monachium przy Schellingstrasse 33 (dawnej pracowni Franza Marca), płasko do tyłu ułożone włosy powodują, iż spojrzenie ogniskuje się na pełnych melancholii oczach, wybijających się z subtelnie oświetlonej twarzy. Zdjęcie to stało się zresztą sprawą kontrowersji, gdy wykryto, iż zrobił je ten sam Hoffmann, który później fotografował Hitlera⁷⁹. Na zdjęciu Edwarda Steichena z 1917 roku płasko do tyłu uczesane włosy formują się co prawda delikatnie w lwią grzywę, ale pozowanie akurat w tamtym momencie na króla zwierząt jest dość proste do wyjaśnienia: wszak rok 1917 to moment, gdy artysta zdecydował się sprawdzić system jury i bezczelnie – choć pod fałszywym nazwiskiem – zamierzał wprowadzić na wystawę Society of Independent Artists zwykły pisuar, tytułując go *Fontanna*. Odrzucenie *Fontanny* okazało się po czasie lwim triumfem Duchampa z istic lwią grzywą uwiecznioną przez późniejszego szefa działu fotografii nowojorskiej MoMA. Jednak triumfujący Duchamp na zdjęciu Steichena to raczej melancholijny Piotruś Pan, ktoś, kto nie tyle lubi wygrywać, ile psocić. Na późniejszych wizerunkach włosów nie ma już aż tyle, by pojawiała się grzywa. Na dzielący głowę przedziałek wciąż jest jednak wakat.

Mawia się o jego karnacji „blady jak cień”. Tę bladość da się prosto wyjaśnić jasną, północną, karnacją. Ale w bladości Duchampa był rodzaj wycofania. Tak jakby wolał czekać na coś, co się niespodziewanie pojawi, gdy będzie zmuszony dać definitywną odpowiedź. Jakby swoją bladością pozwalał zaistnieć zaskakującym zrządeniom losu, cudownym przypadkom, które byłyby po prostu niewidoczne, gdyby błyszczał jak słońce. Dlatego nosił się

⁷⁹ „Monachijska tajemnica” miała ciąg dalszy w pracy Rudolfa Herza, *Zugzwang* (1995), pokazanej w 2002 roku na kuratorowanej przez Normana Kleeblatta wystawie *Mirroring Evil: Nazi Imagery/Recent Art* w nowojorskim Jewish Museum. Artysta zestawiał tam zdjęcia Duchampa i Hitlera, w domyśle jako morderców – jednego sztuki, a drugiego – ludzi, co powszechnie uznano za nadużycie. Sam Herz wyjaśniał, że dzisiaj robienie sztuki jest niemożliwe, gdy nie ma się w głowie zarówno Hitlera jak Duchampa, por. M. Kimmelman, *Evil, the Nazis and Shock Value*, „The New York Times” z 15 marca 2002; R. Greenberg, „Mirroring Evil”, *Evil Mirrored: Timing, Trauma and Temporary Exhibitions*, w: *Strategies of Engagement: Museums After Modernism*, red. G. Pollock, J. Zemans, Blackwell Publishing, Oxford 2008, s. 110. *Zugzwang* to w szachach niepożądane posunięcie, powodujące trudną, niechcianą sytuację.

tak zwyczajnie, że w żadnym momencie nie zakłócał równowagi przestrzeni. Zjawiał się jak duch, to prawda, duch przystojny, ale gotowy zniknąć w sekundzie bez absorbowania kogokolwiek.

Teeny, żona Duchampa, wspominała wyjątkowo lekki dotyk i uwodzicielski wdzięk Marcela, tak niepodobny do wielu mężczyzn, chociażby wulgarnego Henry'ego Millera, smalącego do niej kiedyś cholewki. Tymczasem jej wybranek nie miał w sobie chęci zawładnięcia i wzięcia w posiadanie, co pozwalało kobiecie nie zamieniać się w bluszcz i istnieć pod własnym słońcem. Utrwalone na zdjęciu Alexandra Libermana (ok. 1959–1960) dłonie Duchampa wykonują nad szachownicą nieodgadnioną choreografię, niekojarzącą się z żadnym celowym ruchem. To nie są też w żadnym razie dłonie opiekuna. Trudno znaleźć bardziej osobno istniejące palce. Także na zdjęciu zrobionym w Cordier & Ekstrom Gallery w Nowym Jorku w 1965 roku – w związku z wystawą *NOT SEEN and/or LESS SEEN of/by MARCEL DUCHAMP/RROSE SELAVY 1904–1964* – dłonie pyszną się swoją niezależnością (a spod marynarki wystaje koszula w subtelnej, drobnej kratkę). Znacznie wcześniej utrwalone przez Denise Bellon w 1938 roku w paryskiej pracowni artysty przy rue Larrey, istnieją nieledwie teoretycznie, bo głównie tkwią w kieszeniach spodni. Na innych fotkach – trzymają fajkę, cygaro, kapelusz lub szachowy pionek. Partnerka właściciela takich dłoni musiała umieć być sama i wsłuchiwać się w swoje myśli i potrzeby, bo jej towarzysz potrafił długo milczeć i długo nie dotykać. Mówił, że szachy to szkoła milczenia. A lubił grać i wierzył w otwarte związki. Nie było mowy, by żyć jego życiem. Ani by z nim walczyć, bo nie był typem bojownika. Z tego powodu uciekł z Europy ogarniętej wojną, najpierw w 1915, a potem w 1942 roku. Gdy mówił, czekał na reakcję, by kontynuować swoją opowieść. Lekko się wówczas uśmiechał i zawieszał głos tak, że nie sposób było nie wejść w ton rozmowy. Może było w tym trochę z zastawiania pułapki czy z szermierki słownej: trzeba było dorównać interlokutorowi. Amelia Jones powiedziała kiedyś, że jego nieśmiałe uwodzicielstwo jest jego największym darem dla publiczności⁸⁰. Ta skromna ponętność zmuszała, poprzez fascynację, do wyrażenia własnych marzeń i pragnień, a choć to się nigdy nie udawało do końca, otwierały się niezmierzone światy. Wywoływał dojmujące pożądanie, a ponieważ wiedział o tym, bawił się swym wyglądem i swoim magnetyzmem. Na przykład, gdy miał lat 58, przy pomocy nowojorskiego fotografa Percy Rainforda (tego samego, który zdokumentował pamiętne Armory

⁸⁰ B. Kellaway, *Amelia Jones on Marcel Duchamp*, <http://blogs.walkerart.org/visualarts/2012/07/30/amelia-jones-on-marcel-duchamp/> (dostęp: 7.01.2017).

Show z 1913 roku) i asystującego w zdjęciowej sesji Fredericka Kieslera, sfotografował się w wieku lat... 85. Tak, tak – miał metrykalnie lat 58, a sfingował wizualnie 85. Dzięki zabiegom artysty – stwarzającym swoisty performance dokameryowy – zdjęcie stało się cudownym wehikułem czasu, podróżującym w przyszłość. Wraz z artystą przemierzaliśmy prawie trzydzieści lat, ku wczesnym latom 70. XX wieku (których notabene Duchamp nie dożył). Ten kurs w czasie zmierzał ku pewnej koncepcji siebie, manifestującej się wyglądem starca-filozofa, genialnego posiadacza unikalnej wiedzy o świecie⁸¹. Głębokie cienie oczodołów, w których nie można było dostrzec żywych oczu, nadawałyby Marcelowi widok quasi-posągu, gdyby nie dwudniowy zarost. Artysta opublikował zdjęcie w wydawanym przez poetę Charlesa Henriego Forda nowojorskim magazynie „View” (1940–1947), promującym w Ameryce poezję, artystów oraz nowe prądy w sztuce⁸². Marcowy numer z 1945 roku – z tekstami André Bretona, Gabriële Buffet, Roberta Desnos, Fredericka Kieslera i Mana Raya – poświęcony był Duchampowi (de facto była to jego pierwsza monografia) i to właśnie do tego wydania potrzebne było dziwne portretowe zdjęcie pokazujące to, co będzie, a raczej to, co może się stać... alternatywnie, bo przecież wcale nie musi. Dzięki Duchampowi podróżowaliśmy po jednej z możliwych ścieżek przyszłości, na sam początek dekady Gierka, odbijając się od późnego Gomułki (tłumacząc na polski czasy de Gaulle’a i Giscarda d’Estaing). A fotografia, uznawana ciągle za dokument, po raz kolejny – od czasu, gdy Man Ray sfotografował *Hodowlę kurzu* w pracowni swego przyjaciela – okazała się czymś, co pobudza wyobraźnię, otwierając ją na światy przeczute i fantomowe, niemające zupełnie nic wspólnego z rzeczywistością. Nie da się ukryć, że fotografując się w wieku 58 lat jako 85-letni starzec, Duchamp mógł uchodzić za emerytowanego proboszcza z Rouen, otoczonego nimbem świętości. Sam zresztą lubił porównywać swoje życie do życia zakonnego, choć twierdził też, że z biegiem czasu, starzejąc się, zakonnik zmienia się w diabła. Czy wskrzeszał tym samym starą formułę diuka des Esseintes, bohatera powieści Huysmansa *Na wspak*, który wiodł żywioł analogiczny do życia mnicha, by otaczając się zaletami klauzury nie zaznawać przykrych stron życia i nie spotykać się z ludźmi „świeckimi”, przyziemnie praktycznymi i głupimi? O samotni diuka Jana Huysmans pisał: „Podobnie jak swoją celę uczynił pokojem komfortowym

⁸¹ H. Molderings, *Marcel Duchamp at the Age of 85: An Icon of Conceptual Photography*, transl. J. Brogden, Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Köln 2014.

⁸² *View: Parade of the Avant-Garde: an Antology of “View” Magazine (1940–1947)*, ed. Ch.H. Ford, Thunder’s Mouth Press, New York 1991.

i ciepłym, tak życie swoje uczynił normalnym, przyjemnym, nader dostatnim, pracowitym i wolnym”⁸³. Porównywano artystę, sfotografowanego w swym atelier-miejsu odosobnienia, do konkretnego, ascetycznego wizerunku – świętego Hieronima, przedstawionego w centralnej kwaterze ołtarza św. Hieronima pędzla Cornelisza van Oostsanena z 1511 (z Kunsthistorisches Museum), gdyż dopatrywano się podobnego „znękania” (inspiracja tym akurat gotyckim poliptykiem przez Kieslera wynikała z jego fascynacji niderlandzkim arcydziełem). Przypominano przy okazji, że wygląd artysty często porównywano z różnymi świętymi. Na przykład Haroldowi Ch. Schonbergowi, dziennikarzowi „New York Timesa” i szachiście, ascetyczny wygląd kolegi-szachisty skojarzył się w 1963 roku ze św. Tomaszem⁸⁴. A skoro przywoływano całkiem nieświętego Hieronima (czyli Duchampa), trudno nie widzieć jego relacji z Marią Martins i jej córką jako błuźnierczej wersji prawdziwego Hieronima, dysputującego ze św. Paulą i jej córką, św. Eustochium, o poświęceniu, samoograniczeniu się i wyrzekaniu siebie – jak pisał Michael Taylor w eseju *Hieronymus Duchamp*⁸⁵. Sam artysta namawiał przecież Marię („Notre Dame des Désirs” czyli Matkę Boską Żądz – jak o niej blasfemicznie myślał), by porzuciła męża i zamknęła się z nim w jego mniszej celi czyli pracowni na West 14 Street, która służyć im miała w osamotnionym życiu – ograniczonym zaledwie do kilku przyjaciół – do budowania świeckiego zakonu. To w tej „celi” wykonywał po kryjomu swoje bardzo dziwne peep-show *Étant donnés*, z figurą wzorowaną na Marii Martins w roli głównej⁸⁶. Można uznać, że gdy Maria ostatecznie wróciła z mężem do rodzinnej Brazylii i pozostawiła Marcela samego i zrozpaczonego, faktycznie stał się – przynajmniej na jakiś czas (do jesieni 1951 roku czyli do czasu zakochania się w swej przyszłej żonie Teeny) – „zakonnikiem”. Wszak idee zakonne przynajmniej od czasu dekadencckich koncepcji Huysmansa, wyrażonych w postaci Des Esseintes, bohatera powieści *Na wspak*, były w świecie artystycznym dość rozpowszechnione. Sam Kiesler zrobił notabene dla tego samego numeru „View” specjalny trójdzielny foto-kolaż, na którym widoczny od tyłu Duchamp pracuje w swej pracowni niczym średniowieczny

⁸³ J.-K. Huysmans, *Na wspak*, dz. cyt., s. 92.

⁸⁴ H.Ch. Schonberg, *Creator of 'Nude Descending' Reflects After Half a Century*, „The New York Times”, 12 April 1963, za: M. Taylor, *Hieronymus Duchamp*, w: *Aka Marcel Duchamp: Meditations on the Identities of an Artist*, ed. A.C. Goodyear, J.W. McManus, Smithsonian Institution Scholarly Press, Washington 2014, od s. 208.

⁸⁵ Tamże.

⁸⁶ Więcej: A.P. Leppanen-Guerra, *Children's Stories and „Child-Time” in the Works of Joseph Cornell and the Transatlantic Avant-Garde*, Ashgate, Farnham–Burlington 2011, od s. 225.

uczony mnich. Świetnie wyczuł sakralne inspiracje artysty hiszpański fotograf Oriol Maspons, uwieczniając w 1960 roku moment w Museu Nacional d'Art de Catalunya, gdy artysta stanął na tle dwóch apostołów z romańskich malowideł ściennych z kościoła Sant Pere del Burgal i wpisał się idealnie swą postacią w hieratyczną średniowieczną kompozycję, wręcz ją dopełniając. W latach 60. faktycznie stawał się kimś w rodzaju apostoła i nie omieszczał tego faktu – świętokradczo czy postsekularnie – skomentować.

Nie był kierowcą, nie prowadził samochodu. Nawet kiedy został amerykańskim obywatelem i zaczął głosować (czego nigdy nie robił we Francji), nie przejął amerykańskich zwyczajów: nie miał auta, domu na wsi i dzieci. Kiedy się w końcu ożenił („rekomenduję, to całkiem wygodne”!), żartował, że nie będzie się musiał fatygować w sprawie prokreacji, gdyż wraz ze związkiem małżeńskim trójkę – i to już dorosłych dzieci – dostał w spadku. Były to po prostu trzy *ready mades* więcej. Uff, uniknął tyle zachodu. Faktycznie miał jednak dziecko: Yo (ur. 1911) czyli Yvonne-Marguerite-Marthe-Jeanne, poczęte z nieformalnego związku z Jeanne Serre, ale nie poczuł się ojcem, bo nie chciał nim być. W listach do przyjaciół napomykał o swojej abnegacji i lenistwie. Do Louise Arensberg w liście z 1917 roku napisał, że nic prawie nie robi, do Katherine Dreier dziesięć lat później – bezwstydnie – niemal zupełnie to samo. Przedmioty gotowe nie wymagały wiele pracy, choć na ten temat akurat powstała radykalna teoria głoszona przez Rhondę Shearer, iż *ready mades* wcale nie były kupowane przez artystę, a pracownice wykonywane. Niespieszność i bezcelowość działań podkreślało palenie cygara lub fajki, bo dobre pomysły brały się u niego zawsze z czasu wolnego i zabawy. Palił nieprędko, a nie było w tym ani flegmatyczności, ani ospałości, bo jednocześnie bawił się cygarem, kreślił nim coś w powietrzu, wtykał do wąskich ust, opierając o dolną, wydatniejszą i wilgotną wargę. A potem zaciągał się, wypuszczał z płuc dym i na chwilę znikał – tak to widzimy przynajmniej na filmach – w dymnych oparach. To chyba lubił najbardziej. Wydech, i już go nie ma. Zdarzało się tak również, gdy zapalał cygaro za pomocą zapalniczki lub zapalki. Pojawiał się wówczas ogień, a potem kłęby dymu zasłaniające twarz. Gdy znikwały po kilku sekundach, twarz z eterycznej zmieniała się z powrotem w materialną. Zawsze się uśmiechał po zapaleniu cygara, zadowolony z wykonania psikusa-cyrkowej sztuczki z samo-anihilacją na oczach widza. Przybierał wówczas minę zadowolonego kota. A ludzie, najwyraźniej, lubią zadowolone koty. Na wspólnym zdjęciu z braćmi w Puteaux, z 1912 roku, stojący po obu stronach wąsiasci Jacques i Raymond trzymają w rękach koty. Marcel w środku sam przeży się niczym trzeci kot, choć wąsów brak. Na osiem lat późniejszym autoportretowym rysunku Suzanne, młodszej siostry, także pojawia się u dołu dziwny kotek. To chyba sam Marcel,

z którym tak bardzo lubiła się bawić. Może to wówczas wymyślił trick ze znikaniem. W Pasadenie, na swojej wielkiej retrospektywie pięć lat przed śmiercią, praktykował znikanie z namiętnością. Wówczas, przed kamerą, zaraz potem, jak udało mu się na chwilę zniknąć – po zapaleniu cygara – powiedział z wielką pewnością siebie „Sztuka to miraż”. Było to już wówczas, gdy zaczął mówić – pogodnie – o swojej śmierci. Użył staromodnego słowa „miraż”, odnoszącego się przecież do sposobu widzenia. Dryfował w kontrze do widzenia siatkówkowego, szukał czwartego wymiaru, cenił percepcję symboliczną i odkrycia interpretacyjne uzyskane dzięki pure nonsensowi. Ale każde swe osiągnięcie potrafił bezlitośnie okpić, a miraż był tego dowodem. Byłe nie wchodzić na koturny! Dlatego mówił o sobie „oddychacz” (dychawiec?), skromnie i nieco kokieteryjnie. A w oddychaniu już widział szansę dobrej zabawy. Nie musiał nic udowadniać, leczyć traum, lizać ran, odbijać się od dna, gwałtownie odmieniać życia po sylwestrowych postanowieniach. Po prostu czuł się dobrze w swojej skórze. Na filmie *Dadascope* (1961) Hansa Richtera Duchamp przedstawił się jako mistrz świetlnej ułud i poszukiwacz ukrytego, czwartego wymiaru. Jego atrybutami jest lustro, szyba, odbicia i odbłaski, powodujące poznawczy dysonans, oraz cienie, skrywające oczywistość postrzeganego świata w tajemnicy i wątpliwościach. Artysta, trzymając w ręku już to lustro, już to szybę, niknąc w cieniu i rozmywając kontury swego ciała w świetle, deklamuje swe zaskakujące wiersze, w których podobne brzmienie wyrazów podaje w wątpliwość słyszane sensory. Daje magiczny spektakl, pozbawiający świat widzialny wszelkich oczywistości. Znika w mroku i pojawia się niespodzianie, niestrudzony w swych niedowierzaniach i utracie zaufania do zmysłów; jakby po to tylko zapala fajkę, by w jej dymie pojawić się za kurtyną zwątpień i przeczuć.

Z dymnych zdjęć Marcela Duchampa najlepiej lubię profilowe ujęcie z 1967 roku: po lewej i prawej stronie prostokątnej odbitki widać dłonie artysty. W jednej trzyma dymiące cygaro, druga – otwarta od wewnętrznej strony, trzyma odlew korka do zlewu. W tym przypadku słynny *Korek – Bouche-évier* (a właściwie spływ, spust ściekowy, *bouche* to po francusku także wąż, usta, *évier* – zlewozmywak; po angielsku *Sink Stopper*) zdaje się pełnić funkcję artystycznego medalu. Twarz umieszczona jest po lewej, nad dłonią z cygarem. Dzięki takiej kompozycji środek jest właściwie pusty, a naprawdę – wypełniony kłębami dymu. Układają się w jakąś drugą twarz Marcela, eteryczną, której sam przypatruje się z boku. Zupełnie przerażające jest to, że prawdziwy Duchamp wydaje się zastygły niczym rzeźba, a prawdziwe życie tętni w fantazyjnych oparach. To nawet nie tylko to, że widzimy człowieka i jego alter ego, widzimy dwie rzeczywistości, z których – o dziwo – to ta eteryczna zwycięża, pochłania, a nawet łapczywie pożera wszelkie ślady

materii. Motyw z korkiem na dłoni fascynuje już choćby dlatego, iż pokazywanie wewnętrznej strony dłoni jest zawsze wyznaniem poddania. Poddający się Marcel? Robi to w sposób najbardziej ambiwalentny, jak tylko można. Najdobitniej przyjrzał się ironicznemu aktowi przyporządkowania się sile wyższej amerykański artysta Robert Gober, wyrażając sarkazm i rozpacz wynikające z naszej cielesnej nieszczelności i bezradności. Gober powtarzał pomysły Duchampa. Do realistycznych odlewów nóg i rąk wmontowywał rurki spustowe. Skandal wpuszczania w granice własnej formy innych ludzi, z ich miłością, pożądaniem, gniewem, nieuważą i niezręcznością, zwizualizowany przy pomocy rurek spustowych i kratek (zamiast stygmatów) wydawać się może bluźnierstwem. A włąz do cielesności, zakrywający sekretne kanał mieszczący się w dość – przynajmniej to – zaskakującym miejscu, na otwartej dłoni, przypomina koncepcje w rodzaju trzeciego oka i dającej odmienne stany świadomości regresywności seksualnej, niezafiksowanej na genitaliach. Jednym słowem, hermetyczna ezoteryka pomieszana z akademicką kamasutrą; plus polityczny *stopper*, kontroler, dozorca i strażnik granic, jakim także jest *Bouche-évier*. Nie ma we wszystkich tych paradoksach ani wulgarności, ani łatwizny, a zatem nie ma też bluźnierstwa. Ciało jak hydrauliczny mechanizm na zdjęciu przedstawiającym starego Duchampa jest już suche. U młodego Gobera dłonie przeszyte otwartymi spływami kanalizacyjnymi czekają na wilgoć jak na sens.

Nie lubił się powtarzać. Granie w szachy uchroniło go od robienia ciągle tego samego w sztuce, odnalezienia się w raz wynalezionych formach i pomysłach. Nie miał nawyku robienia sztuki. Nauczył się grać w szachy w wieku 13 lat i to szachy stały się nałogiem. W sporze Dubuffeta z Gombrowiczem był zdecydowanie bliżej tego ostatniego. Malowanie to po prostu nałóg – mógłby zapewne powtórzyć za polskim pisarzem. Ale jego żonglowanie na przemian słowem i obrazem stawia go zdecydowanie między dwoma mistrzami – obrazu i słowa. Powtarzanie się i odnowa to dwie różne sprawy, zwykł mawiać. Repetycja to forma śmierci. By stać się dandysem, dżentelmen nie powinien się powtarzać i być fanatykiem. Istnieje przecież coś pomiędzy afirmacją i negacją oraz obojętnością – szukał tego niekonwencjonalnego sposobu zaangażowania w świat z równą mocą, co czwartego wymiaru.

Wiele zdjęć i metrów taśmy filmowej poświęcono Duchampowi z okazji jego przyjazdu do Kalifornii. Na pomysł dużej retrospektywy Duchampa w muzeum w Pasadenie w 1963 roku wpadł Walter Hopps prowadzący wcześniej z Edem Kienholzem galerię Ferus. Duchamp bryluje w Kalifornii, kamera śledzi go niemal bez przerwy. Jest sporo zdjęć artysty w okularach; oprawki ma dobrane idealnie, klasyka w najlepszym gatunku. Założył je