

MARCEL DUCHAMP IN AMERIČANI*

CURTIS L. CARTER

5. junija 1915 je Marcel Duchamp, odločen da najde delo, pa čeprav bi to pomenilo, da ne bi mogel slikati, na Rochambeauju odplul za New York.¹ Ladja se je ustavila na otoku Ellis v senci Kipa svobode na bližnjem Bedloejevem otoku v newyorškem pristanišču, kjer so uradniki za priseljevanje pregledovali t. i. tujce. »Ugotovljeno je bilo, da je zdrave pameti, dobrega telesnega zdravja, šest čevljev in deset palcev visok, rjavih las, kostanjevih oči in s petdesetimi dolarji v žepu. Duchampu je dovoljen vstop v Združene države Amerike.«² Pričakal ga je prijatelj Walter Pash, katerega je spoznal prek dopisovanja. Slednji ga je nemudoma odpeljal na dom ameriškega zbiralca umetnin in imagističnega pesnika Walterja Arensberga, ki je kasneje igral pomembno vlogo v Duchampovi karieri.

Ko je Duchamp leta 1915 prispel v New York, so ga nemudoma razglasili za slavno osebo.³ Louise Varèse, žena skladatelja Edwarda Varèseja, ki je srečala Duchampa na domu Arensbergovih kmalu po njegovem prihodu, se spominja, kako presenečen je bil umetnik, ko se je znašel v vlogi slavne osebnosti. Glede svoje slave je dejal, da »jo v celoti dolguje naslovu svojega akta na razstavi Armory; ljudje so navajeni na ležeče ali stoječe akte in so bili zato toliko bolj presenečeni, ko so videli akte, ki se spuščajo po stopnicah.«⁴

* Objavljeno besedilo je redigirano predavanje, ki ga je imel Curtis L. Carter, profesor na Marquette University, Milwaukee, na kolokviju Slovenskega društva za estetiko »Marcel Duchamp: estetika, kljub vsemu« (Ljubljana, 18.–19. oktobra 2001).

¹ *Marcel Duchamp: Work and Life, Ephemeredes*, ur. Pontus Hulten, MIT Press, Cambridge 1993, 21. maj.

² Jennifer Gough-Cooper in Jacques Caumont, *Ephemeredes on and about Marcel Duchamp and Rose Sélavy, 1887-1968*, v: *Marcel Duchamp Work and Life*, ur. Pontus Hulten, 15. junij 1915 [21.5. 1915]. Petdeset let kasneje, sredi McCarthyjeve protikomunistične čistke, je Duchamp prejel svoje ameriško državljanstvo. To je bilo maja leta 1955. Spremljali so ga Alfred Barr, James Johnson Sweeney in James Thrall Soby, ki so prisostvovali ceremoniji.

³ Moira Roth, »Marcel Duchamp and America 1913–1974«, disertacija na Kalifornijski univerzi, Berkeley, 1974.

⁴ Louise Varèse, »Marcel at play«, ur. Anne D'Harcourt in Kynaston McShine, *Marcel*

Duchamp je imel seveda prav, ko je svojo slavo povezal z Mednarodno razstavo moderne umetnosti Armory v New Yorku leta 1913 in z *Aktom, ki se spušča po stopnicah* (*Nu descendant un escalier*). Kot je zapisal Milton Brown, »so bile galerije polne ljudi, ki so prišli tja prodajati zija, umetnikov, ki so pogosto prišli, da bi študirali ali kritizirali in slavnih oseb, ki so prišle tako za to, da bi bile videne, kot da bi videle. ... Pred Duchampovim *Aktom, ki se spušča po stopnicah* je bila običajno takšna množica, da ga je bilo težko videti. Glasovi razburjenja so bili izjemni. Nekateri so poskušali razumeti, drugi so poskušali razložiti, velika večina pa se jih je ali smejala ali bila razbesnjena.«⁵

Zaradi različnih razlogov je bil Duchampov *Akt* središčna točka razstave. Postal je predmet šal in tako vzpodbudi stripe in pesmi v časopisih in revijah, izmed katerih so nekateri odražali zdravi ameriški skepticizem, drugi pa dajali duška filistrskemu ignoriranju in celo besu. Veliki pevec Enrico Caruso je obiskal razstavo na sobotno jutro. S tem, ko je v razstavnem prostoru risal karikature razstavljenih del na razglednice izdane ob sami razstavi in jih delil drugim obiskovalcem kot spominke, je povzročil pravo senzacijo.

Vendar pa so nekateri razstavo vzeli tudi resno; predsednik Theodore Roosevelt jo je obiskal na zadnji dan zastave, 4. marca in *Akt, ki se spušča po stopnicah* in druga dela na razstavi Armory ne nenaklonjeno komentiral.⁶ Vseeno pa je *Akt* ne preveč naklonjeno primerjal z navajsko preprogo. Rooseveltove pripombe, ki so bile objavljene v »Laikovem pogledu na umetniško razstavo«, so temeljile na natančnem opazovanju in pokazale več razumevanja kot pa stališča nekaterih profesionalnih kritikov. Pomembno je bilo, da je zagovarjal organizatorje, ker so se zavedali potrebe Američanom pokazati nova dogajanja v evropski umetnosti, hvalil je duh spremembe, ki ga je zaznal na razstavi in predlagal, da umetnika ne smemo soditi po »samozadostni konvencionalnosti«. A kot moder politik se je od radikalizma razstave tudi previdno distanciral.

Le teden po zaprtju razstave v New Yorku (trajala je od 17. februarja do 4. marca 1913) so bili *Akt* in tri druge Duchampove slike med 634 deli z razstave Armory razstavljeni v čikaškem Art Institute. Javnost se je ponovno zbirala, da bi videla razstavo, ki jo je *Evening Post* imenoval »Art Institute circus« in da bi se, kot je zapisal časopis, »naslajala nad lastno osuplostjo, šokom, veseljem in

Duchamp, New York in Filadelfija: The Museum of Modern Art and the Philadelphia Museum of Art 1973, str. 224.

⁵ Milton W. Brown, *The Story of the Armory Show*, New York in Filadelfija, Joseph H. Hirshhorn Foundation in New York Graphic Society 1964, str. 116 in 109.

⁶ Joseph Maschek, »Teddy's Taste: Theodore Roosevelt and the Armory Show«, *Art Forum*, zv. IX, št. 3 (november 1970), str. 8. Rooseveltov članek »A Layman's View of an Art Exhibition« je bil objavljen v *Outlook*. Gl. tudi Milton W. Brown, *The Story of the Armory Show* (1964), str. 118.

celo jezo, ki jo je vzbudila nova umetnost.«⁷ Slika, ki so jo vsi hoteli videti, je bil *Akt, ki se spušča po stopnicah*. V Chicagu je razstava pritegnila kakšnih 200,000 ljudi in končala v Bostonu v manjši različici s kakšnimi 244 deli. Bostonska razstava, ki jo je podprlo Copley Society, je pritegnila 12,676 obiskovalcev.

Ameriški kritiki so bili v glavnem nepripravljeni na Armory Show in na Duchampova dela in do njih izrazito hladni. (Vseeno pa zato ni trpela njegova tržna privlačnost in vsa njegova štiri Armory dela so bila prodana.) Kljub navdušenju Franka Crownshilda, urednika za novo umetnost revije *Century*, je njen umetnostni kritik Cortissov napisal precej negativen članek. Na zaključni zabavi »za prijatelje in sovražnike«, ki jo je priredil organizator razstave Združenje ameriških slikarjev in kiparjev, da bi proslavili njen uspeh, je imel Cortissov nagovor v imenu vseh kritikov in ga zaključil z naslednjimi besedami: »Bila je dobra razstava, a nikar tega ne storite ponovno.«⁸ Na šaljiv način je izjavil, da razstava ni imela sovražnikov v tisku, a hkrati priklinal v spomin prikladno šalo iz časov burske vojne: »Rečem ti Hennessey [se zaključila], huda reč je, ko prideš v večerni tabor in moraš s svojih gamaš spraskati to, kar je ostalo od tvojega najboljšega prijatelja.« Na isti zabavi so prebrali telegram angleškega kritika Rogerja Fryja, nasprotnika novih teženj v umetnosti. »Vaše razstave nisem videl, toda prepričan sem, da ni kaj prida,« je telegrafiral Fry.

Eno velikih presenečenj v odzivu kritikov na Armory razstavo je bilo dejstvo, da je bil njena glavna tarča Henri Matisse in ne Marcel Duchamp, čigar umetnost je bila za kritike vse preveč presenetljiva, saj so se znašli brez estetskih in drugih pojmovnih sredstev, da bi analizirali ali ocenili njegovo delo. Kadar so kubiste, s katerimi je bil Duchamp najprej povezan, obravnavali naklonjeno, so jim pripisali zaslugo, da ponujajo nov način ustvarjanja umetnosti, ki je pomemben za moderno industrijsko življenje. Od tod so izvirali temelji za strpnost. Matissa pa je bilo lažje napasti. Njegove deformacije pričakovanih oblik in uporaba surovih barv, ki so bile v svoji jakosti pogosto nasilne, so bile zmožne izzvati močna čustva. Laže kot kubistično, je bilo njegova dela brati kot premočrtne napade na tradicionalne podobe. Nobenega dvoma ni moglo biti, da je Matisse spodkopaval akt, tihožitje, potret in druge udomačene slikovne konvencije.⁹ Oba vodilna ameriška kritika, Cortissov – čigar idealni slikar je bil Sargent – in skrajno konservativni Kenyon Cox, sta odpravila Matissovo umetnost kot tehnično surovo in ga razglasila za šarlatana, ki mu primanjkuje nadarjenosti in ki naj ga ne bi jemali resno. Ob zaključku razsta-

⁷ Gough-Cooper in Caumont, »Ephemerides ...«, v: Hulten, *Marcel Duchamp: Work and Life*, marec 1913.

⁸ Brown, *The Story of the Armory Show*, str. 124.

⁹ Brown, *The Story of the Armory Show*, str. 142, 143.

ve Armory se je uvodnik v *New York Times* zaključil takole: »Ne smemo pozabiti, da je to gibanje nedvomno del občega gibanja, ki ga prepoznavamo po celem svetu, in katerega namen je prekiniti in razvrednotiti ... to so oni, ki pod pretvezo, da hočejo ponovno oživiti svet, v resnici poskušajo ustaviti kolo napredka v vseh smereh.«¹⁰

Ameriški časopisi in revije so obširno poročali o Duchampovem prihodu v Ameriko. Ko je Henry McBride 12. septembra 1915 napisal članek za *New York Times* z naslovom »Človek z aktom, ki se spušča po stopnicah, preiskuje Združene države«, je s tem omenil tudi Duchampovo navzočnost. Nekaj, kar je nosilo naslov »Ikonoklastična mnenja g. Marcela Duchampa glede umetnosti v Ameriki«, je bilo objavljeno v 15. novembrski številki *Current Opinions*. Članek v *The Literary Digest* je nosil provokativen naslov »Evropska umetniška invazija«. Leto kasneje – 5. aprila 1916 – in v nekoliko lahkotnejšem tonu je Greely-Smith Nixola objavil članek v *Evening World*, ki je nosil naslov »Kubist upodablja ljubezen v medenini in steklu. Več umetnosti v garjah kot v lepih dekletih!« Članek je 9. aprila ponatisnil *Washington Post*. Podrobnosti, ki naj bi utemeljevale te skrivnostne naslove, bodo ob tej priložnosti morale v glavnem ostati skrite, toda članki podpirajo trditev, da je bil Duchampov prihod v Ameriki pomemben dogodek ne le za umetnike temveč tudi za širšo javnost.

Duchamp je bil eden od mnogih evropskih umetnikov, ki so prišli v Združene države leta 1915. Ob Duchampu so iz Francije prispeli Francis Picabia, Jean Crotti in Albert Gleizes. Picabia je tako kot Duchamp odražal duh dade, medtem ko je Gleizes še vedno izvajal svojo obliko kubizma. Crotti, ki naj bi po mnenju nekaterih vplival na Duchampa, je pričel proizvajati konstrukcije iz stekla in različnih materialov. Ameriški umetniki, vključno s Josephom Stello, Stuartom Davisom in Manom Rayem, so pri teh umetnikih našli sorodno zanimanje za raziskovanje netradicionalnih materialov in konceptov za izdelovanje umetnosti. Na odločitve evropskih umetnikov, da se izselijo, je nedvomno vplivalo dejstvo, da je bila Evropa ujeta v vojno. Med leti 1913 in 1915 so življenjski stroški v Parizu zelo narasli, kar je pripeljalo do 30 do 50 odstotnega porasta stroškov hrane, stanodajalci pa so razglasili, da ne bodo ogrevali velikih stanovanjskih stavb zaradi povečanja cen premoga.¹¹ Članek o »Evropski umetniški invaziji« v *The Literary Digest* z dne 27. novembra 1915 je poročal, da prišleki niso mogli delati v vojnih razmerah v Franciji, kjer »ne vidijo upanja za ponovno oživetev umetniškega duha«, dokler se razmere ne bodo umirile.¹² Med grožnjami je bil tudi vpoklic v vojsko.

¹⁰ Navedeno v Brown, *The Story of the Armory Show*, str. 140.

¹¹ »Living Costs in Paris«, *The Literary Digest*, zv. 51, št. 22 (27. november 1915), str. 1259.

¹² »The European Art Invasion«, *The Literary Digest*, zv. 51, št. 22 (27. november 1915), str. 1224.

Nobenega dvoma ni bilo, da bo imela ta selitev umetnikov daljnosežne posledice na ameriško umetnost. Picabijino navdušenje nad novimi možnostmi ga je vodilo do izjave, da je »Ameriki usojeno, da postane visoki dvor modernistov«. ¹³ To je utemeljeval na prepričanju, da je ameriški duh s svojo neustrašenostjo, neomejenostjo in predanostjo novostim »na poseben način enoten z duhom samih modernih umetnikov«. ¹⁴ Gleizesa so navdušili brooklynski most in nebotičniki, ki so obvladovali New York in v katerih je videl dosežek, ki je enak katedralam Evrope. Ulice New Yorka so mu predstavljale dobrodošel protistrup grozotam vojne doma v Evropi.

Ozadje Duchampove privlačnosti do Amerike je bolj zapleteno. Evropo je morda zapustil, ker se doma ni imel s kom pogovarjati – ni se povezal z dadaističnim ali nadrealističnim gibanjem – ali pa je bil utrujen od pogovorov o vojni. Čeprav je ohranjal dobre odnose s fovisti in nadrealisti, skladno z duhom dade nikdar ni dejansko pripadal kakemu umetniškemu ali političnemu gibanju. Čepravno je sodeloval z dado v Evropi, se ni udeleževal iracionalnih nesmiselnih prireditvenih vidikov tega gibanja. Njegov prispevek v anti-umetniškemu duhu dade je bil upor duha in intelekta. Njegovi lastni pogledi so zahtevali radikalnejši pristop k novi umetnosti.

Ob neki priložnosti je dejal: »Kar zadeva slikanje – zame je prav vseeno kje sem. Umetnost je povsem subjektivna in umetnik bi moral biti sposoben delati na enem kraju ravno tako dobro kot na kakšnem drugem. Toda jaz ljubim dejavno in zanimivo življenje. V New Yorku sem takšnega življenja našel v izobilju.« ¹⁵ Ni dvoma, da sta njegov osebni šarm in prilagodljivost prispevala k medsebojni fascinaciji med tem čednim Francozom in Američani. Kmalu je bil nad njim navdušen ves New York. ¹⁶ Ko ga je novinar za *Arts and Loisirs* vprašal zakaj je izbral Ameriko, je Duchamp odgovoril: »Med leti 1915 in 1918 sem se znašel tam ne da bi imel namen ostati in potem sem ostal, ker je bilo vzdušje izjemno prijetno.« ¹⁷ Del razloga za ta naklonjeni odnos do Amerike je bil njegov občutek, da je v Ameriki razumljen bolje kot pa v Franciji, kjer so se mu zdele francoske estetske teorije negostoljubne.

Vendar pa vsi Američani niso delili navdušenja priseljenih umetnikov nad življenjem v Ameriki. Istega leta kot so se Duchamp in drugi priseljeni umetniki veselili svojega novega življenja v New Yorku, se je izseljenski Henry James, ki je mnogo let preživel v Nemčiji, Franciji in Angliji, odločil, da se odpo-
ve svojemu ameriškemu državljanstvu ter sprejel angleškega. Njegova odloči-

¹³ Isto.

¹⁴ »The European Art Invasion«, str. 1224.

¹⁵ »The European Art Invasion«, str. 1225.

¹⁶ *Marcel Duchamp*, ur. Anne D'Harnoncourt in Kynaston McShine, razstavn katalog, The Museum of Modern Art, New York 1973, str. 224.

¹⁷ Pierre Cabanne, *Arts et Loisirs*, 4. maj 1966, v: Hulten, 5. maj 1966.

tev, da se odreče ameriškemu državljanstvu, je, vsaj uradno, bila znak protesta, ker vlada Združenih držav ni ukrepala, ko je Nemčija zavzela Belgijo. Po svetu so s svojevrstno grozo spremljali poročila o nemškem ropanju belgijskih mest in vasi, še posebej pa o hitri usmrtitvi britanske medicinske sestre Edith Cavell, ki so jo obtožili, da je pomagala Belgijcem, ki so bilo dovolj stari za vojsko, pobegniti na Nizozemsko, kjer bi se lahko pridružili čezmorskim silam zaveznikov.¹⁸ V tem času so Združene države še vedno ohranjale svojo nevtralnost glede vojne v Evropi. Ko so leta 1918 Združene države vstopile v vojno, je Duchamp odšel v Argentino, kjer je ostal devet mesecev in se leta 1920 vrnil prek Pariza. Njegovi razlogi za to, da je odpotoval, so bili jasno povezani z vojno in zahteval je, da dokler vojna traja, v New Yorku ne razstavijo nobenih njegovih del.¹⁹

Ameriška javnost kot tudi ameriški umetniki ali vsaj njihov pomemben del, so bili pripravljene za nove estetske dogodivščine in so navkljub začetnemu šoku nad novo umetnostjo zavzeto zrlji naprej, da bi odkrili nekaj, kar bi ojačalo in obogatilo njihov utečeni odnos do umetnosti. Arnesonova zbirka moderne umetnosti in razstave Société Anonyme so bile značilne za ta novi odnos. Vendar pa nove umetnosti niso vsi sprejeli z navdušenjem. Podedovani konservativizem, ki je odražal preostanke vpliva puritanstva – nasprotovanje novosti in dvomeč odnos do lepote in igre – je leta 1915 še vedno ohranjal precejšen vpliv na ameriško kulturo. Največjim zbiralcem ameriške umetnosti z velikim bogastvom, ki so ga hoteli vložiti v umetnost, vključno s Petrom A.B. Widenerjem (1834–1915), ni bilo do tega, da bi kupovali umetnost Duchampa in njegovih sodobnikov. Namesto tega se je Widenerjeva zbirka osredotočala na evropske mojstre – Rafaela, Rembrandta, Rubensa in Botticellija in prispela le do Corota in Barbizonske šole. Na značilno ameriški način je Widener življenje začel v revščini.²⁰

Vendar pa prepreke niso zmanjšale optimizma glede prihodnosti umetnosti v Ameriki. V intervjuju za *New York Tribune* je Duchamp pripomnil: »Če bi le Amerika spoznala, da je z umetnostjo Evrope konec – da je mrtva – in da je Amerika dežela umetnosti in prihodnosti, namesto da poskuša vse, kar počne, utemeljevati v evropskem izročilu.«²¹ V nekem drugem intervjuju je Duchamp izjavil: »Ameriški značaj vsebuje sestavine izjemne umetnosti. Vaše življenje je hladno in znanstveno. Morda ste premladi za umetnost. Tradicija s

¹⁸ »Belgium Under German Rule« in »Edit Cavell«, *The Literary Digest*, zv. 51, št. 19, str. 999–1002.

¹⁹ Nauman, »Marcel Duchamp's Letters ..., 1917–1921«, v: *Marcel Duchamp: Artist of the Century*, str. 205, 209.

²⁰ »Mr. Widener's Art Collection«, *The Literary Digest*, zv. 51, št. 21, str. 1156, 1157.

²¹ »The Iconoclastic Opinions of M. Marcel Duchamps [sic.] Concerning Art and America«, *Current Opinion*, zv. 59, št. 5 (november 1915), str. 346.

preveliko težo pritiska na vas.«²² Seveda pa se mu vse, kar je bilo povezano z evropsko preteklostjo ni zdelo problematično. Priznaval je Cézanna in še posebej Seurata, ki je bil njegov najljubši slikar, kot tudi kubiste in nadrealiste. V glasbi je imel rad Bacha, Beethovna in še posebej Stravinskega (*Sacré du Printemps*) ter balet Nijinskega.

Ameriški umetniki in Duchamp

Posebnega pomena so Duchampovi odnosi z ameriškimi umetniki.²³ Jasnó je, da so ga ameriški umetniki vzeli resno, če ga že ni povsem resno vzela ameriška javnost. Zdi se, da je bil njegov vpliv največji v dveh različnih preteklih obdobjih, čeprav se njegov vpliv nadaljuje do današnjih dni. Prvi val vpliva je izšel iz razstave Armory. Duchampove zamisli so pritegnile pozornost tako pomembnih umetnikov kot so bili Stuart Davis, Charles Demuth, Marsden Hartley, Joseph Stella in Charles Sheeler, kot tudi plesalko Isodoro Duncan in pesnika Williama Carlosa Williamsa. Pričevanja umetnikov in pisateljev tega časa, ki so jih izrazili prek svojih upodobitev Duchampa in napisanih pričevanj, ponazarjajo obseg njegovega vpliva.²⁴

Duchampov vpliv je težko natančno oceniti, toda svoboda, ki jo je predstavljal s svojim zavračanjem tradicije in s pozornostjo, ki jo je pripisoval industrijskim in strojem podobnim oblikam, je bila posebej pomembna za Sheelerja, ki je bil član precizionistične skupine in za Demutha, ki je privzel Duchampove mehanistične oblike v svojih lastnih upodobitvah industrijskih pokrajin. Drugi val Duchampovega vpliva na ameriške umetnike se je pričel v štiridesetih letih, ko je Matta, ki je živel v New Yorku, odkril v Duchampu način kako na novo misliti upodobitev gibanja v slikarstvu in ustrezno uporabo strojnega prisposabljanja.

Morda je najpomembnejša Duchampova povezava z ameriško umetnostjo v tem drugem obdobju njegovega vplivanja nastala prek zvez, ki so se vzpostavile med Duchampom in Johnom Cageom, ki je srečal Duchampa, ko se je ta leta 1942 vrnil v New York. Oba je zanimalo kako v proizvodnji umetnosti uporabiti naključje.²⁵ Sam Duchamp je leta 1913 izvajal poskuse v glasbeni kompoziciji, ki so temeljili na zakonih naključja. Prek Cagea so se Duchampovi vplivi širili na Jasperja Johnsa in Roberta Rauchenberga. Zamisli Ducham-

²² Isto.

²³ Za pogled na duchampovske vplive na ameriške umetnike gl. John Tancock, »The Influence of Marcel Duchamp«, v: D'Harnoncourt in McShine, str. 160–178.

²⁴ D'Harnoncourt in McShine, 1973.

²⁵ Harriet in Sidney Janis, »Marcel Duchamp, Anti-Artist«, v: *Marcel Duchamp in Perspective*, ur. Joseph Maschek, Englewood Cliffs, N.J. 1975, str. 38–40.

pa in Cagea so se križale na številnih točkah: oba sta zavračala pojem umetnika kot vzvišene osebnosti, čeprav sta se oba le s težavo izogibala temu, da bi bila sama postavljena v takšno vlogo. Oba sta bila predana umetnosti kot nosilki idej, ki naj bi zajemale zvoke in predmete iz vsakdanjega življenja. Oba sta se tudi strinjala, da se ne bi smelo postaviti nikakršnih meja na to kaj in kje bi umetnik lahko raziskoval. Duchampov vpliv se tako razteza na hepeninge Allana Kaprowa, na gibanje fluxus in celo na očeta video umetnosti Nama June Paika. Vsak in vsi od teh nizov bi si zaslužili temeljito raziskovanje, kar pa presega naš tukajšnji namen.

Man Ray in Duchamp

Da bi razložil vpliv Duchampa na ameriško umetnost, sem se odločil, da se bom osredotočil na enega samega umetnika, namreč na Mana Raya, ki je verjetno tisti ameriški umetnik, na katerega je bil Duchampov vpliv najočitnejši. Man Ray (1890–1976) se je rodil v Filadelfiji kot Emanuel Radnitzsky. Z Duchampom sta se srečala kmalu potem, ko je slednji leta 1915 prispel v New York. Duchamp je nemudoma začutil, da je našel sorodno dušo. Do njunega prvega srečanja je prišlo v Ridgefieldu v New Jerseyu, kjer je Man Ray živel od leta 1913. Kot se spominja Man Ray, je Duchamp na začetku od angleščine znal le »yes« in »no«. Pričela sta z udarjanjem tenis žog po igrišču s parom starih teniških loparjev in to je bil pričetek prijateljstva, ki je trajalo celo življenje in ki je vključevalo številna umetniška sodelovanja.

Ne le, da sta imela podobna značaja, pač pa sta enako tudi razmišljala. Delo obeh, pa naj se imenuje umetnost ali antiumetnost, prej zadeva ideje kot pa fizične ali vidne vidike lepih predmetov, vključno s slikami. Duchampov temeljni pogled izraža sledeča izjava iz *Prodajalca soli: Spisi Marcela Duchampa*: »Futurizem je bil impresionizem mehničnega sveta. ... Mene to ni zanimalo. Hotel sem stran od fizičnega vidika slikarstva. Mnogo bolj me je zanimalo poustvarjanje idej v slikarstvu. Zanimale so me ideje in ne le vizualni proizvodi.«²⁶

Tudi Mana Raya je pritegovala umetnost kot način izražanja idej. Po njegovem mnenju so glavni cilji umetnosti graditi nove mostove med področji, ki so običajno razdeljeni in ohranjeni ločeni, omogočiti širitev idejam, ki ljudi spodbujajo, da pridejo do lastnih odkritij.²⁷ Noben od njiju ni mislil, da

²⁶ *Salt Seller: The Writings of Marcel Duchamp (Marchand du Sel)*, Oxford University Press, New York 1973, str. 125.

²⁷ Curtis Carter, »Man Ray on Art and Artists«, v: *Man Ray in America*, razstavniki katalog, Patrick in Beatrice Haggerty Museum of Art, Marquette University, Milwaukee, Wisconsin 1989, str. 6, 7.

mora umetnost izražati versko ali moralno idejo ali da mora izražati družbeno sporočilo. Za Mana Raya je umetnost prej sredstvo za ustvarjanje novih pomenov, s tem da vstavlja poznane predmete v nepoznana in celo nasprotujoča si okolja in da jih v tem novem okviru postavi v gorišče. Podobno kot Duchamp je tudi Man Ray zavrnil kakršnokoli ostro delitev med običajnimi predmeti, naj je šlo za izdelane, naravne ali za tako imenovana umetniška dela. Pod vprašaj je postavil tudi konvencionalne delitve umetnosti v med seboj tako ločene kategorije kot so slikarstvo, fotografija in kiparstvo. Po Manu Rayu je bila sprejemljiva kakršnakoli kombinirana uporaba različnih medijev, če je bilo to storjeno v službi ideje. Na nekaterih točkah je bil Man Ray morda celo radikalnejši od Duchampa, kot na primer v svojih zamislih o ahistoričnem značaju umetnosti. V bistvu je zavračal pojem napredka v umetnosti, pa naj je šlo za napredek skozi zgodovino ali v karieri posameznega umetnika. V tem pojmovanju je sledil Baudelairu in napovedoval Jeana Baudrillarda in določene postmoderne poglede na umetnost in zgodovino. S svojim ahistoričnim stališčem je Man Ray lahko svobodno uporabljal kakršnokoli umetniško prakso ali slog, pa naj je bila na novo izumljena ali tradicionalna in prav nič ni bil prisiljen iskati kakršnenkoli napredni razvoj v svojem delu. Kronologija na ta način postane brezpredmetna za izdelavo ali razlago umetnosti. Njegova aplikacija teh zamisli v njegovem slikarstvu, fotografiji, asemblažnih objektih in filmu je vedno bolj cenjena, njegovo mesto med ameriškimi umetniki prve polovice dvajsetega stoletja pa postaja vedno bolj pomembno.

Ni dvoma, da so na Mana Raya močno vplivale Duchampove slike na newyorški Armory razstavi iz leta 1913. Slika Mana Raya *Plesalka na vrvi se spremlja s svojimi sencami* (*The Rope Dancer Accompanies Herself with Her Shadows*) iz leta 1916 je bila zamišljena kot hommage Duchampovem *Aktu, ki se spušča po stopnicah*, vendar pa njen namen ni bil v enostavnem ponavljanju Duchampovega eksperimenta. *Plesalka na vrvi* prikazuje posamezno plesalko, ki zaseda različne prostorske položaje v različnih časovnih trenutkih. Temelji na predstavi, ki jo je Man Ray sam videl, in sestoji iz abstraktnih barvnih oblik, ki so izpeljane iz njegove domišljajske predstave o sencah, ki jih ustvarja plesalka. Obe sliki se ukvarjata s problemom kako upodobiti gibanje v prostoru in dvodimenzionalnem mediju. Duchampov *Akt* se ukvarja zlasti z mehaniko gibanja, medtem ko na sliko Mana Raya vplivajo njegovi eksperimenti s kolažem in razrezanimi listi barvnega papirja. Duchamp uporablja nevtralne tone in močne premočrtne elemente, medtem ko tvorijo sliko Mana Raya, za katero pravijo, da jo je navdihnila vodevilska plesalka na vrvi, ploskovite prekrivajoče se ravnine, ki so pobarvane živo rdeče, rumeno, modro in tudi črno.

Man Ray je slikal skozi svojo celotno kariero, medtem ko je Duchamp bolj ali manj prenehal slikati v dvajsetih letih. Za Duchampa pogosto pravijo,

da je opustil slikarstvo, a sam je v intervjuju leta 1959 v *Village Voice* zatrdil: »Ljudje so dobili napačno predstavo o mojem slikarstvu. To je hkrati res in ni res. ... Vendar nisem zaprisegel. To je vse nesmisel. ... Če imam idejo sem pripravljen sem slikati. Toda ideja je tista, ki šteje.«²⁸ Za Duchampa in Mana Raya je bilo slikarstvo le en izmed mnogih načinov umetniškega izražanja, ne pa njihova mera.

Za Mana Raya je bila mnogo bolj kot slikarstvo zanimiv Duchampov izum ready-mades, ki so verjetno njegov najbolj izviren prispevek k umetnosti. Ready-made je običajni izdelan predmet, ki je vzet iz njegovega običajnega konteksta in razstavljen kot umetnost. Čeprav je Duchamp pričel delati ready-mades leta 1913 v Parizu, je skoval izraz leta 1915, da bi poimenoval svojo prilastitev lopate za sneg za *V pričakovanju zlomljene roke* (*In Advance of the Broken Arm*). Leta 1917 je predlagal pisoar za razstavo Société Anonyme. Kot je nakazal Joseph Maschek, ready-mades v svoji bistveni vsakdanjosti bolj ustrezajo ameriški kot pa evropski kulturi. Maschek je zapisal: »Nedvomno so ljudje, ki so navajeni na vrtno sadilnike narejene iz gum, na lestence iz koles vozov in na barske stole narejene iz posod za mleko, bolj dovzetni za zamisel ready-madea kot pa tisti, pri katerih prevladuje konvencionalni umetniški okus.«²⁹ Ready-made je bil idealna izbira za soočenje s tradicionalnimi umetniškimi deli. Kot posamezen industrijski predmet je bilo njegovo področje povsem izven meja tradicionalne umetniške kulture. Zamisel, da se tovarniško izdelane predmete prenese na področje umetnosti s tem, da se jih preoblikuje v simbole industrijske kulture, se je dobro skladala z zamislijo Mana Raya, da »dislocira« poznane predmete s tem, da jih postavi skupaj v novem okolju in na ta način razširi njihov pomen.

Navdahnjen z Duchampom, je Man Ray nemudoma pričel razvijati svoje asemblaže, ki so bili variacija na ready-made. Medtem ko je Duchamp obstoječe predmete za konceptualne namene v okviru umetniške razstave raje izoliral, je Man Ray povezal raznovrstne običajne predmete, da bi jim dal nov umetniški in konceptualni pomen, na primer *Cadeau (Darilo)* (1921), ki prikazuje likalnik z žeblički za preprogo, ki so prilepljeni na likalno površino. *Predmeti za uničenje (Objects to be Destroyed)* (1923) pomešajo metronom in fotografijo. Tudi njegovi asemblaži so bili namenjeni za razstavljanje in so pogosto postali priložnost za njegove zgodnje eksperimente v fotografiji, kot tudi v njegovem kasnejšem delu.

Leta so tekla in Man Ray je sodeloval z Duchampom v mnogih projektih in uporabljal pri tem svoje fotografske veščine, filmanje in druge ustvarjalne sposobnosti. Leta 1920 je asistirал Duchampu pri projektu poznanem kot *Vrte-*

²⁸ Gough-Cooper in Caumont, 8. april 1959.

²⁹ Maschek, str. 13.

če so steklene plošče (*Precizni predmeti*) (*Rotary Glass Plates (Precision Objects)*), oba umetnika pa sta tudi sodelovala pri eksperimentalnem anaglifskem filmu, ki je bil posnet z dvema sinhroniziranimi kamerama. Istega leta je Man Ray fotografiral »vzgojo prahu« na Duchampovem *Velikem steklu* (*Large Glass*).

Leta 1926 sta naredila *Anemični film* (*Anémic Cinema*) in ta seznam bi lahko še razširili. Med drugim so fotografije Mana Raya pomagale določiti Rose Sélavy, Duchampov ženski alter ego. Skupaj sta leta 1921 uredila prvi in edini zvezek revije *New York Dada*, obenem pa je bilo to tudi leto, ko sta se tako Duchamp kot Man Ray naselila v Parizu.³⁰ Man Ray je dobro poznal Duchampove ideje, a nihče, ki je поблиže seznanjen z njegovim delom in pozna njegove prispevke k njunim skupnim projektom, ne bi podvomil, da bi Man Ray naredil kar je, četudi ne bi bilo nikakršne Duchampove pomoči.

Vloga v razvoju zbirateljstva

Pomemben prispevek Duchampa umetnosti v Ameriki in to tak, ki ga v okviru njegovih idej in umetniških projektov hitro spregledamo, je njegov vpliv na zasebno zbirateljstvo avantgardne moderne umetnosti. Najprej naj omenim Duchampovo prijateljstvo in delovne odnose z Walterjem (1878–1954) in Louise Arensberg (1879–1953), ki so se pričeli leta 1915 in se nadaljevali kakšnih petintrideset let.³¹ Duchamp je bil aktiven udeleženec v razvoju njune zbirke, ki je ena najpomembnejših zbirk moderne umetnosti v Ameriki. Zbirka je vsebovala dela Picassa, Matissa, de Chirica in večine drugih glavnih modernistov, kot tudi glavna Duchampova dela. V tridesetih letih je Duchamp postal Arensbergov glavni svetovalec pri nakupovanju del za zbirko. Kasneje je ključno prispeval k temu, da so njuno zbirko dali v Filadelfijski muzej umetnosti (Philadelphia Art Museum).

Duchamp je tudi sodeloval pri ustvarjanju zasebne zbirke Katherine Dreier ter na koncu postal izvrševalec njene oporoke in odgovoren za razporeditev zbirke po raznih muzejih. Skupaj z Manom Rayem in Duchampom je Dreierjeva v dvajsetih letih ustanovila Société Anonyme: Museum of Modern Art. Duchamp je bil prvi predsednik razstavljalnega odbora tega društva in kasneje njegov tajnik. Leta 1941 je bila njegova zasluga, da so obsežno društveno

³⁰ Duchamp je živel v Parizu do leta 1942, z vmesnimi obiski v letih 1922, 1926–1927, 1933–1934 in 1936. Od leta 1942 dalje je živel v Združenih državah. Man Ray je živel v Parizu od 1921 do 1940, ko je ušel pred nacistično invazijo Pariza. Med 1940 in 1951 je živel v Hollywoodu, nato pa se je vrnil v Pariz.

³¹ Naumann, »Marcel Duchamp's Letters ...«, v: *Marcel Duchamp: Artist of the Century*, str. 203, 222. Gl. tudi James Thrall Soby, »Marcel Duchamp in the Arensberg Collection«, *View*, serija V, št. 1, str. 11–13.

zbirko mednarodne moderne umetnosti postavili v Yale Art Museum. Kot predstavniki zasebnih zbiralcev je bilo pogosto v stikih z različnimi muzeji, vključno z Phillips Collection in Nacionalno galerijo v Washingtonu, Art Institute of Chicago in Filadelfijskim muzejem umetnosti. V vlogi predsednika razstavljaljskega odbora in tajnika društva je igral Duchamp pomembno vlogo pri njegovih razstavah.

Skozi vso svojo kariero je bil Duchamp aktiven kot organizator razstav v Združenih državah in Evropi. Poročilo o njem iz leta 1947 navaja, da je pripravil razstave Florence Stetheimer in Alexandra Calderja in omenja njegovo sodelovanje z Andréjem Bretonom pri izbiri ameriških umetnikov za razstavo o nadrealizmu v Parizu.

Duchampove razstavljaljske zamisli so segale od predstavitev v enostavnem abecednem redu po priimkih umetnikov (zamisel, kateri je sledil na razstavi Društva neodvisnih umetnikov leta 1917), do kar precej zapletenih in vsiljivih aranžmajev. Za razstavo z naslovom »Prvi dokumenti o nadrealizmu« (»First Papers on Surrealism«), ki je potekala v Whitelaw Reid Mansion v New Yorku leta 1942, je Duchamp spletel zapleteno mrežo niti od stene do stene in tako ustvaril Palačo Sneguljčice, kar je povzročilo, da so bile slike – ki jih je razobesil André Breton – težko vidne. Da bi zadeve še bolj zapletel, je povabil otroke Sidney Janis, da so se med otvoritvijo v galeriji igrali z žogo.³²

Iz povedanega je jasno, da je Duchamp našel v Ameriki okolje, ki je bilo dobro združljivo z njegovim revolucionarnim pristopom k umetnosti. V nekaterih pogledih je preostanek puritanstva v ameriškem življenju, ki je poudarjalo praktičnost skupaj z vrednotami čistosti, poštenosti, iskrenosti in delavnosti, brez vzdušja hierarhije in privilegijev, nudil idealno okolje za Duchampa, da je lahko razvijal svojo umetnost, ki je temeljila na preprosti estetiki in na individualistični predanosti svobodi. Podobno kot puritanci, je tudi sam v Ameriki našel priložnost razviti nov kulturni okvir. Njegov estetski izogib fizičnemu v slikarstvu in umetnosti, ki je pritegovala le vidno izkustvo čutnih vidikov predmetov, se dobro sklada s puritanskim odklanjanjem fizičnega in čutnega. Na podoben način se je njegovo zavračanje tradicije v umetnosti v nekaterih vidikih skladalo s puritanskim zavračanjem tradicionalnih oblik institucionalne religije. Njegovo vztrajanje na radikalnem individualizmu ga ponovno postavlja v družbo puritancev. Seveda pa obstajajo pomembne razlike. Duchampa ni gnal zunanji religiozni ideal, pač pa njegovo zanimanje za znanost in stroj, pri čemer bi njegove poglede na spolnost in erotičnost stežka označili za obliko puritanstva. Morda je temeljna razlika pomanjkanje kakor-

³² Gough-Cooper in Caumont, »Ephemeredes ...«, v: Hulten, *Marcel Duchamp: Work and Life*, 14. oktober 1942.

koli zaznavnega moralnega vzgiba v Duchampovi umetnosti. To pomanjkanje bi resnično povzročalo probleme puritansko mislečim; v primeru nekaterih kritikov je od tod izhajala skrb, da bo nova umetnost razširjala nemoralnost in spodkopavala ameriške duhovne vrednote.

Čeprav ni razglasil nobenih filozofskih ali ideoloških pogledov, se je Duchampu duh pragmatizma, ki prežema ameriško mišljenje in delovanje, verjetno zdel nadvse sprejemljiv. Še posebej privlačne bi lahko bile zanj zamisli Williama Jamesa, ameriškega filozofa, ki je bil najbolj zaslužen za razlago pragmatizma javnosti. »Antični misleci,« je rekel William James, »so počeli stvari tako, da so opravljali posel svojega časa, ne pa strmeli v grobove svojih dedov – in normalni ljudje bodo danes storili enako.«³³ To bi lahko bile tudi Duchampove besede. Še več, tako kot James, je tudi Duchamp dvomil v avtoriteto trdno določenih načel in zaprtih sistemov in nemara bi se strinjal z Jamesom, da lahko najboljše življenje vključuje prelom z dolgo veljavnimi pravili in gledanje v sedanost in prihodnost. James je ustrezno povzel bistvo pragmatizma s sledečimi besedami: »Naš um tu ni enostavno zato, da bi posnemal realnost, ki je tako ali tako že popolna. Tu je zato, da doda k njenemu pomenu s tem, da jo sam preoblikuje.«³⁴ Po Jamesu je pomen ideje, pa naj bo izražena z besedami ali v umetnosti, v njenih praktičnih posledicah ali v dejavnosti, ki jo priporoča ali napoveduje. Duchampova kariera v umetnosti v mnogih pogledih ponazarja ta duh ameriškega pragmatizma, saj je sistematično razgradil tiste konstrukcije, na katerih so bili zgrajeni predhodni sistemi umetnosti. Nič čudnega ni, da se je počutil doma v okolju, v katerem je tako prevladovala filozofija praktične akcije.

Če pustimo ob strani vse te resnobne spekulacije, je povsem možno, da je bil eden od glavnih razlogov za medsebojno občudovanje Duchampa in Amerike obojestransko cenjenje dobre šale. Za Duchampovo domnevno dolgo norčevanje iz ameriškega sveta umetnosti, če že je kaj na tem, plačujemo vsi mi, v katerih vzbuja zanimanje in še posebej zbiralci, muzeji, kritiki in drugi, ki so potrjevali veljavnost njegovih idej ali pa v njegovo umetnost vložili denar. Misli, da Duchamp ni bil resen in je svoje zvarke imel za šalo, niso njegovi nasprotniki nikdar povsem izločili in v preteklem stoletju se je pojavila več kot enkrat. Leta 1973 je Robert Smithson v razgovoru za *Art Forum* rekel: »Mislim, da Duchampa zabava svojevrstna ameriška naivnost.«³⁵ Na simpoziju o »Defi-

³³ Nav. v Lloyd Morris, *William James: The Message of a Modern Mind*, Charles Scribner's Sons, New York 1950, str. 25.

³⁴ *The Thought and Character of William James*, II., ur. Ralph Barton Perry, Little, Brown, Boston 1935, str. 479.

³⁵ »Robert Smithson on Duchamp, an Interview«, vodila Moira Roth, *Art Forum*, zv. XII, št. 2 (oktober 1973), str. 47. Ponatisnjeno v Maschek, *Marcel Duchamp in Perspective*, str. 137.

niranju ameriškega modernizma«, ki je julija 2001 potekalo v raziskovalnem centru Muzeja Georgie O'Keeffe v Santa Feju, je umetnostni zgodovinar Michael Leja obravnaval tezo, da je bil Duchamp mazač in tvorec ogromne potegavščine, nekaj takega kot P.T. Barnum, ki se je igral z zaupanjem javnosti in uspešno promoviral svoj cirkus.³⁶ Barnum je naredil kariero iz igrive goljufije in pritegoval svojo publiko na ta način, da je izkoriščal njene potrebe po bizarnem in uporabljaj medije za širjenje trga za svoje spake in eksotične psevdorheološke najdbe. Zaradi okoliščin, ki so spremljale *Akt, ki se spušča po stopnicah* in *Vodomet (Fountain)*, je Duchamp pritegnil pozornost javnosti, čeprav ni prav posebno iskal takšne publicitete, niti ni trdil, tako kot Barnum, da je vedno ponudil veliko za svojo ceno, niti ni iskal množične publike, čeprav jo je včasih imel.

Duchamp najbrž nikdar ni imel namena zavajati in pogosto je opozarjal, da svojih predmetov ni imenoval umetnost. Vendar pa se mu ni zdelo pod častjo izvesti potegavščino, tako kot tedaj, ko je predstavil tovarniško izdelan pisoar, *Vodomet* s podpisom R. Mutt, ostalim članom žirije na razstavi Društva neodvisnih umetnikov leta 1917 in prepričal Stieglitza, da je pisoar fotografiral. V razgovoru z Ottom Hahnem v reviji *L'Express*, je Duchamp rekel: »Moj *Vodomet*-pisoar se je pričel z zamisljivo, da bi se poigral z okusom: izbrati predmet, ki ima najmanj možnosti, da bi bil priljubljen. Obstaja nekaj ljudi, ki se jim pisoar zdi imeniten. ... Toda ljudi lahko pripravimo, da sprejmejo karkoli in to je to, kar se je zgodilo.«³⁷ Rečeno je bilo, da se Stieglitz ni zavedal šale in je menda imel svoje dvome glede Duchampovega namena. In, seveda, Duchamp je postavil svoje predmete na razstavih lepe umetnosti in vzpodbudil razpravo o njih v okviru umetniškega zbirateljstva in kritike. Pazil je, da so njegova dela končala v rokah pomembnih zbirateljev in muzejev. Vseeno pa je še najmanj zanimivo razmišljati o zamisli ready-mades kot sleparstvu za zelo zvišene in izobražene ljudi.

Mar je možno, da je Duchamp pretiraval s pomenom svoje umetnosti in to v prijateljskem odnosu s svojo publiko, da bi se tako norčeval iz sveta umetnosti? In če, kakšen pomen bi takšno branje imelo za popularno dožemanje Duchampa v ameriški kulturi? Ameriška očaranost s senzacionalnimi dogodki, še posebej kadar vsebujejo šalo, ki jo intimno razumeta njen povzročitelj in publika, ponuja še en zanimiv pogled na odziv Američanov na Duchampa.

³⁶ Michael Leja, »Art, Modernity, and Deception in New York, C. 1900«, referat na simpoziju »Določanje ameriškega modernizma. 1890–sedanjost« (Defining American Modernism. 1890–Present). Simpozij ob proslavi otvoritve Georgia O'Keeffe Museum Research Center, Santa Fe, Nova Mehika, 12. –14. julij 2001.

³⁷ Gough-Cooper in Caumont, »Ephemerides ...«, v Hulten, *Marcel Duchamp: Work and Life*, 23. julij 1964.

Imenujete jo lahko sidrom P. T. Barnuma. Barnum je pritegnil tisoče na svojo cirkuško stransko predstavo, da bi videli eksotične predmete ali osebe, ki so jih obkrožale nadvse fantastične razlage. Zanimanje ameriške javnosti za Duchampa bi prav lahko sodilo v isto kategorijo kot njen odziv na cirkuško stransko predstavo, kjer so se množice hote začasno odrekle svoji nejeveri zaradi užitka izkušnje nenavadnega. Duchamp dejansko nikdar ni rekel, da iz nas ni bril norcev.

V zaključku se bom ponovno vrnil k časopisnemu poročanju o Duchampu in k sodobnim kritičnim odzivom na njegovo delo. S prekinitvami je bil Duchamp predmet velike časniške pozornosti v času svojega bivanja v Ameriki. Tako ga je na primer *New York Times* 27. februarja 1927 navajal kot zagovornika Brancusijevih bronastih del. Aprila leta 1957 je bil pohvaljen v prestižni kolumni »Govori se po mestu« Geoffreya Hellmana v *The New Yorker*. Toda leta 1962 je časnikar, ki je pisal za *Cleveland Plain Dealer*, zapisal »Duchamp: Bizarni slikar slavnega akta.« Resnejši premislek o sodobnih vplivih razstave Armory in o Duchampu se je pojavil v razgovoru Williama Seitza z Duchampom za revijo *Vogue* leta 1963. Kmalu zatem mu je sledil Harold Schonberg v *New York Times* s člankom naslovljenim »Stvaritelj Akta, ki se spušča presoja po pol stoletja« (*New York Times*, 12. april 1963). Ti članki, med stotimi drugimi, odražajo drugi val Duchampovega vpliva in razstav njegovega dela, ki so se nadaljevale po letu 1930.

V sedemdesetih letih dvajsetega stoletja so se ameriški kritiki vrnili k ocenjevanju Duchampove umetnosti, toda tokrat oboroženi s petdesetletno možnostjo proučevanja in razmisleka. Clement Greenberg se je lotil duchampovske legende v svojem esejju »Protiantgarda«. ³⁸ Svoj napad prične s tem, da najde v Duchampu izvor tega, kar Greenberg imenuje avantgardizem. »Z avantgardizmom,« pravi, »je šokantno, škandalozno, vznemirjujoče, mistificirajoče in osupljivo bilo sprejeto kot cilj po sebi in nič več obžalovano kot začetni stranski učinki novega, ki se bodo obrabili z domačnostjo.« Po Greenbergu je umetnik namerno vgradil takšne stranske učinke, da bi dosegel takojšen vtis in ti so prej temeljili na kulturnih navadah in pričakovanjih, kot pa na estetiki ali okusu. Greenberg je Duchampa obtožil, da njegova zahteva po osvoboditvi od umetnosti preteklosti in od vseh formalnih omejitev pri njenem ustvarjanju ni vzbudila dotlej značilnega obsojajočega ali nasprotujočega odziva. V Duchampovem primeru so novosti nasprotno izzvale pohvalo in dobrodošlico. To, trdi Greenberg, je popolno nasprotje javnega in kritičnega odziva na

³⁸ Clement Greenberg, »Counter-Avant-Garde«, *Art International*, zv. XV, št. 5 (20. maj 1971), str. 16–19. Ponatisnjeno v Maschek, *Marcel Duchamp in Perspective*, str. 122–133.

impresionizem in na tako rekoč vsak prejšnji radikalni korak v razvoju moderne umetnosti. Zaradi tega se Greenbergu Duchamp zdi delno odgovoren za radikalno mutacijo v naravi umetnosti, mutacijo po kateri se umetnost nič več ne obnaša kot se je dotlej. Z Greenbergovega stališča je Duchamp odpeljal umetnost na napačno pot in to do točke, na kateri pogosto predstavlja naklepne akademske forme t.i. nekonvencionalne umetnosti kot resnična napredovanja. Greenberg na primer trdi, da Duchampovi ready-mades sploh niso bili novi, razen v smislu, da so bili predstavljeni kot lepa umetnost, kar pa je prej stvar kulturnega in družbenega konteksta kot pa estetske ali umetniške vrednosti. Kot umetnost so prej odvisni od tega, kako so dojeti, kot pa od večje izdelave in estetskih odzivov, ki jih povzročijo. Takšna umetnost je surova, zasebna, neformalizirana in sposobna, da se hrani s čemerkoli. Takšna umetnost je bila osvobodjena običajnih pričakovanj, vključno z nudenjem zadovoljstva. Na kratko, po Greenbergu Duchampovi umetnosti manjkajo temeljne kvalitete estetike in okusa, ki so po njegovem prepričanju nujne za izdelavo pomembne umetnosti. V nasprotju z Duchampom je Greenberg trdil, da vrhunska umetnost vedno izhaja iz tradicije, ki je sama proizvod medsebojne igre pričakovanja in zadovoljstva. Po njegovem mnenju vrhunski umetnik priskrbi nova presenečenja, ki izvirajo iz izkustev, ki jih omogoča bogati kontekst tradicije in pripravljenost spremeniti pričakovanje. Duchamp bi seveda zavrnil predpostavke iz katerih izhaja Greenberg, saj je v svoji odločenosti spraviti umetnost na nove ravni, zavrnil tako tradicijo kot okus. Očitno sta meča prekrizana in razprava se nadaljuje.

Umetnik in kritik Robert Smithson je ponudil kritiko Duchampa v razgovoru z Moiro Roth leta 1973 in trdil, da je Duchamp s svojim zaničevanjem modernističnega izročila, kakršnega predstavljata Matisse in Picasso, obvladoval povojno obdobje ameriške umetnosti. Še posebej je poudaril Duchampove vplive na Jasperja Johnsa in Roberta Morrisa, pri čemer pa je menil, da se njegovega lastnega dela po poreklu ne da slediti nazaj k Duchampu. O Duchampu je govoril kot o nekom, ki prodaja »odtujeni predmet«, pri čemer te predmete na svojevrsten način mistificira. Smithsonovi odtujeni predmeti so se verjetno nanašali na Duchampove ready-mades in na njegovo uporabo komercialno izdelanih dobrin. Po Smithsonu je Duchamp, ko je vzel izdelan predmet in ga osamosvojil v konceptualne namene, poskušal preseči proizvodnjo. Smithson si je to razlagal kot svojevrsten prezir do delovnega procesa. »Duchamp se je igral aristokrata,« je rekel Smithson, česar so se nato nalezli newyorški umetniki kot sta bila Johns in Morris. Nadalje je trdil, da se Duchampov vpliv razteza na pop art Andyja Warhola, Jima Dinea in Jamesa Rosenquista ter na njihov poskus preseči ready-mades.

V tem pregledu treh četrtin stoletja o pogledih na Duchampa in na nje-

govo vpletenost v ameriško umetnost in kulturo, sem ponudil pogled na medsebojno učinkovanje Duchampa, ameriške javnosti, ameriških umetnikov in ameriške kritike. O tem medsebojnem učinkovanju ne moremo podati nobene dokončne ocene razen predloga, da pustimo dokumentaciji, da govori sama zase, medtem ko še naprej raziskujemo in skušamo razumeti skrivnostno osebnost Marcela Duchampa in vpliv njegovih idej na ameriško umetnost in življenje. Če je Duchamp v resnici zagrešil potegavščino, mu to ni uspelo le pri Američanih, pač pa tudi pri večini mednarodnega sveta umetnosti. Očitno tudi estetiki in umetniki v Sloveniji niso nič manj dojemljivi za privlačnost Marcela Duchampa.³⁹

Prevedel A. E.

³⁹ *Hommage à Marcel Duchamp*, (1887–1969), razstavní katalog, Skupina Junij, Moderna galerija, Ljubljana 1978; Ljubljana 7.7. –7.8. 1978 in Sarajevo 4.9. –18.9. 1978.

