



Marcel Duchamp
(fotó: Edward J. Steechnner, 1920.)

Jindřich Chalupecký

CSAK MŰVÉSZ . . .

*„Meggyőződésem,
hogy csak művész vagyok,
és ez nagy örömmel tölt el . . .”*

Marcel Duchamp 1961.¹

1. „Való igaz, hogy egy tapasztalt antropológus, aki először látogat el egy »új« primitív társadalomba, amennyiben jó tolmáccsal rendelkezik, talán mindössze néhány napi tartózkodás után képes kialakítani egy meglehetősen átfogó gondolati »modellt« a társadalmi rendszer működéséről, ám a hathónapi ott-tartózkodás után, elsajátítva a helyi nyelvet, ebből az eredeti »modellből« nagyon kevés marad meg. Valójában a feladata, hogy megértse, hogyan működik a rendszer, még félelmetesebbnek fog tűnni, mint amilyennek tűnt megérkezése után két nappal.” Így ír Edmund Leach Lévi-Straussról szóló jól ismert könyvében, és hozzászól: „Lévi-Straussnak sohasem volt alkalmja elszenvedni ezt a demoralizáló élményt, és sohasem került összeütközésbe azzal, ami ebből következik.”²

Némiképp így van ez a művészetkritikával is. Manapság a kortárs művészet hihetetlen méretű publicitást kap, miközben azoknak a száma, akik megtekintik a műalkotásokat, továbbra is minimális. Lawrence Alloway pl. a művészet funkciójáról írva a modern társadalomban (Artforum) megjegyzi, hogy a képtárak kiállításaira alig látogat el ezer ember, s a művészet majdnem kizárólag a sajtó révén jut el a nagyközönséghez. Cikkében a következőket írja: „A műalkotások a környezetet benépesítő jelek és szimbólumok eleven áradásának részeivé válnak.” Többek között ez az információtelítettség eredményezi azt a mélység nélküli szofisztikát, amely a közönség modern művészetre való reagálásának jellemzője napjainkban. Ráadásul a sajtó közvetítette művészet összeütközésbe kerül korunk nagy szociális problémáival, ami státusát ezért még inkább kétségessé és nehezen meghatározhatóvá teszi.³

Alloway egy fontos igazságra világít rá: A publicitás fokozása nem

pótolhatja a műalkotással való közvetlen kapcsolatot. A művészetkritikus elmondhatja, hogy a műtermekben és a képtárakban szerzett tapasztalata hasonló az antropológuséhoz *in situ*: állandóan készenlétben kell állnia arra, hogy a modern művészetről alkotott elmélete alkalmatlan az új alkotással való szembesülésre; mindenkor megdöbbenheti vagy meglepheti valami, s ennek megfelelően kell módosítania gondolatait. Ebből pedig az következik, hogy a műbírálat sohasem juthat határozott végkövetkeztetésre. Nyitottnak kell maradnia; helyesebb, ha kérdésekben, nem pedig válaszokban fogalmaz.

Manapság azonban az emberek hozzászórtak ahhoz, hogy a tömeg-tájékoztatási eszközök biztosítják számukra a kivonatolt információt, felmentve őket az önálló gondolkodás feladata alól. Az újságírásnak alkalmazkodnia kellett ehhez a magatartáshoz. Egész a közelmúltig elég volt gúnyos kézi legyintéssel elutasítani a modern művészetet. Ma viszont már csak néhány maradi író tekinti badarságnak és szélhámosságnak, mert időközben kiderült, hogy újságírói szempontból a modern művészet sokkal előnyösebben kiaknázható: nemcsak rendkívüliként, de ugyanakkor szóragoztatóként is, bemutatható. Másrészt olvasmányosan kell írni róla. Ezért a modern művészet tartalma néhány könnyen megjegyezhető, felkapott kifejezésbe van belesűrítve: pop-art, op-art, minimal art, konceptualizmus, hiperrealizmus és így tovább. Ezeket a kifejezéseket az alkalom szüli, és ahelyett, hogy megmagyaráznák, inkább összekeverik az alkotások jelentését és értékét. Lényegében mi a közös Lichtenstein és Segal pop-artjában? Avagy ugyanabba a csoportba sorolható-e Pearlstein, Estes és De Andrea? Némely művész alkotása különösen alkalmas az újságírói bánásmódra, és sokan előzékenyen kitérnek útjukból; más művészek ma sokkal kevésbé tűnnek sikeresnek így egészen különleges értékrendszer alakul ki. Gondoljanak csak mindarra, ami konceptualista művészet címen fut. Egy szobrásznő, aki sikeres fogyókúráját dokumentálандó New Yorkban egy sorozatot állít ki mezeten fényképeiből, valamint a Hans Haacke szervezte dilettáns kérdőívakció egy múzeumban világméretű publicitást kap a művészeti sajtóban. Az olvasó többé nem igényeli a közvetlen kapcsolatot az új alkotásokkal: elegendők a reprodukciók és kommentárok. De ha elmegy egy kiállításra, előre felkészítette az ott látandókra, az amit olvasott, sőt e kiállítások szervezői eléje sietnek, amikor a kiállításokat a képzőművészeti újságírásnak megfelelően válogatják és rendezik. Harold Rosenberg ezt „újdonságművészetnek” nevezte, és itt inkább az újdonság, mintsem a művészet az, ami az új látogatót vonzza.

Egy veszélyes pontig érkeztünk el itt. Mikor hoz a művész — talán hiába — valódi áldozatot, és mikor elégti ki csupán exhibicionizmusát? Mikor keresi kétségbeesetten és talán reménytelenül művészetének helyét a történelemben, és mikor hódol be a saját naivitásának? Hol a határ, mi a mérce, mi az értelme mindennek? Olyan kritikára van szükségünk, amely elveti a szenzációs általánosításokat, és őszintén foglalkozik a művésszel, konkrét helyzetével a konkrét történelemben. Talán fel kell

adni az elméleteket és visszatérni a művészetkritikában ahhoz az *in situ* kutatáshoz, amit Leach és brit kollégái javasolnak az antropológiában; elmélkedés helyett visszatérni magához a műhöz. Mert manapság tanúi vagyunk a tények előli menekülésnek, egy új hellenizmus eljövételének. Többé nem a cenzor, hanem inkább az újságíró vagy a teoretikus az, aki a művész legveszélyesebb ellenségévé válik.

2. Ékes példája ennek az irányzatnak Marcel Duchamp műveinek sorsa. Amíg ugyanis a dada újszerűen hatott, addig Duchamp-ot csupán perem-jelenségnek tekintették, vagy inkább egy művészi bohócnak. Amikor azonban a dada elnyerte az őt megillető helyet a művészettörténetben, Duchamp munkásságát is a történelmi fejlődés eredményeként értelmezték. Nézzük például Gregoire Müller véleményét:

Munkásságáról nem jelent meg egyetlen olyan kritika sem, amelynek sikerült volna alapvető irányzatát hajszálpontosan eltalálnia, egyszerűen, azért, mert itt más az alapvető irányzat, mint annak visszautasítása, hogy irányzat legyen. Duchamp alkimista. Duchamp optikai művész. Duchamp futurista. Duchamp sakkozó. Duchamp dadaista. Duchamp erotikus költő... Mindent tagadott és utat nyitott egy új művészeti irányzatnak.⁴

Ebben a megállapításban világos az ellentmondás: hogy tud valaki „utat nyitni egy új művészeti irányzatnak” alapvető művészeti irányzat nélkül? Müller szerint Duchamp nem volt több epifenoménnél a művészettörténetben: egy futurista, dadaista és opartista. Az ember és a művész teljesen elkülönül. Miközben az ember szükségszerűen megőrzi identitását egész életében, a modern művészetből hiányzik ez az identitás. Többé nem az életéből alkotja művészetét; úgy látszik, művész lehet anélkül, hogy emberi életet élne. Megelégszik azzal, hogy „mindent tagad”, és ezzel a következetes nihilizmussal új távlatokat nyit a művészet előtt. Érdekes, hogy e tekintetben a modern művész hasonlít a kritikushoz, minthogy a modern kritikus nem egyéniség vagy többé nem kell annak lennie: megfigyelő, dokumentáló és újságíró. Többé nem foglal állást semmi mellett, röviden: ő szintén nihilista.

Ez a nihilista történelmieskedés jelenik meg egy még sokkal torzultabb formában Jack Burnham-nél. Legutóbbi értelmezése szerint (számos legutóbbi értelmezése van, közülük mindegyik más.) Duchamp *La Mariée mise à nu per ses Célibataires, même-je* (A menyasszony, akit éppen agglegényei meztelenítenek le)* „felszabadítja Duchamp-ot, mivel szimbolikusan jelzi a jövő művészetének fejlődési módját”,⁵ és „koherens allegóriája a modern művészet visszafejlődésének Duchamp saját pszichoszexuális katarziséval kifejezve”⁶ — más szavakkal ez egyfajta festői esszé, amely kritikusra vár, hogy lefordítsa képi nyelvét fogalmi kifeje-

* A különös szóösszetételű francia eredeti cím egy másik közkeletű magyar fordítása: Agglegényei levetkőztetik a menyasszonyt, sőt

zésekre. Ha ez így volna, akkor lehetne művészetet létrehozni tudományosan; a fejlődési modell kész, csak hátra van még a feladat; kitölteni azt megfelelő műalkotással vagy tevékenységgel. A művészetelmélet tudomány — a művészet technológia.

Mások szerint a művészet csupán a politikatörténet szolgálója. Ursula Meyer nagyon egyszerűen magyarázza Duchamp munkásságát:

Az első világháború előestéjén Duchamp megalkotta az anti-művészet kifejezést, utalva megvetésére, amit az intézményeknek a művészet és a politika terén megnyilvánuló elfogadhatatlan gyakorlatiára írt. A ready-made-ek szarkasztikus kigúnyolása egy elit művészeti világnak... Hans Richter szerint Duchamp *Vizeldekútja* (Fountain) azt jelenti, hogy Duchamp levizelte az intézményes esztétikai értékeket (stb.).⁷

Ebben az értelmezésben fejtetőre van állítva a modern művészetnek a történelemhez való viszonya, és a művészet lényegében haszontalannak tűnik.

3. A művész természetesen saját korában él, amely kor formálja is őt, ami talán senkire vonatkozóan sem igaz oly mértékben, mint Duchamp esetében. A kubizmus megmaradt a preindusztriális világban, s a futurizmus átvette az ipari világtól külső jellegzetességeit: dinamizmusát és formáit. De miközben a futuristák megfestették az ipari világot, ahogy Duchamp mondja, impresszionista módra, Duchamp felfedezte szimbolikus jelentőségét. Kész volt polgára lenni ennek az új világnak, elfogadni, mint egy újfajta természetet és belső világának részévé tenni azt.

Ez Duchamp és Picabia emlékezetes autótúrájával kezdődött 1912-ben, amikor Etivalból a Jurán át Párizsba utaztak Apollinaire-rel és Gabrielle Buffet-vel együtt. Megvolt az oka, amiért Duchamp belevette az erről az utazásról írt költői feljegyzését a *Nagy Úveg* előkészítő jegyzeteibe. Valószínű, hogy ez az utazás és az itt elhangzott beszélgetések adják meg a magyarázatát Apollinaire híres mondatának, amit 1912-ben írt Duchampról a *Les Peintres Cubistes*-ben. E szerint Duchamp arra hivatott, hogy „összebékítse a művészetet meg az embereket”. A modern városi ember számára a gép a természet új formája, és Duchamp-nak a géppel való viszonya ugyanolyan bensőséges volt, mint amilyen egy mérnöké, egy sofőré vagy egy munkásé: úgy érzi, hogy a gép élőlény, az ő „gépi menyasszonya”. (Jellemző, hogy a gépkorszak kezdetétől az angolok női nevet adtak gépeiknek, például: Fonó Jenny.) Gabrielle Buffet, aki mindennek tanúja és résztvevője volt, megírta az *Aires abstraits*-ban (1957), hogy abban az időben mindannyian nagy fontosságot tulajdonítottak a gépnek,

az új törvények, az emberi elme szüleményének, egy valóban *fille née sans mère*-nek... Emlékszem arra az időre, amikor gyors terjedését csapásnak tekintették, arra az időre, amikor minden művész kötelességének érezte, hogy hátat fordítson az

Eiffel-toronynak, tiltakozásul az építészeti szentségtörés ellen, amit az égbe hatolva követett el. Nemcsak felfedezték, de méltó helyüket is elnyerték ezek a különös vas és acél lények, amelyek konstrukciójukkal és az általuk előidézett automatikus mozdulatokban rejlő dinamizmusukkal különböztek a természet megszokott látványától, és ez már magában is forradalmi tett volt...⁸

Amit Gabrielle Buffet írt Picabiával tett 1913. évi utazásáról, egyaránt vonatkozik Duchamp New Yorkkal való ismerkedésére is, két évvel később.

Ez felfedező utazás volt, tele meglepetéssel. A városkép, az utcák, a neon reklámok (odahaza) ismeretlenek — és a grandiózus építészet, mint a vas és acél híd az 59. utcában, valóban új benyomás forrásai voltak számunkra.

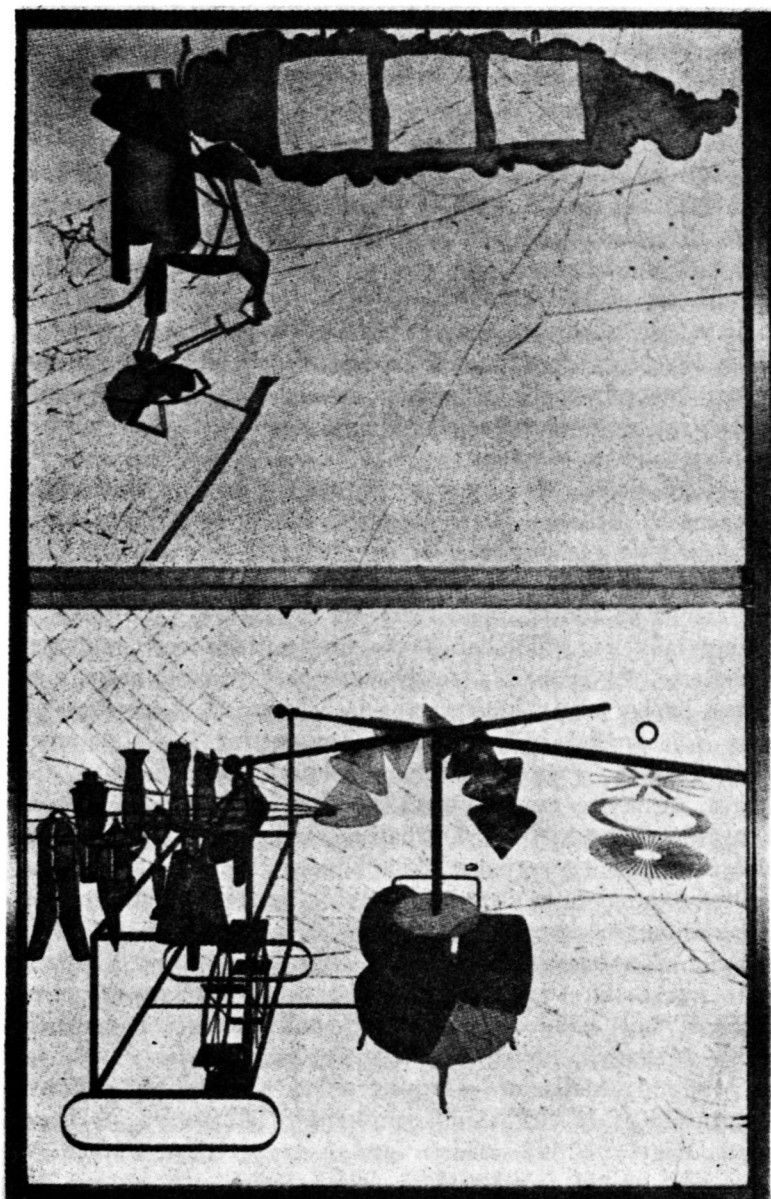
Nem kevésbé voltak meglepőek az emberi kapcsolatok sem, amelyekben nyoma sem volt az ókontinens udvariassági és kulturális hagyományainak. Majdnem durvák, de ugyanakkor egyszerűek és melegek, amit egyáltalán nem találtunk visszatezőnek.⁹

Duchamp mindig határozottan ellenezte, hogy művészetét kapcsolatba hozza a futurizmussal. Valójában a futurista festészet nem tudott rá közvetlenül hatni, mert a Bernheim Jeune et Cie Galériában megrendezett 1912-es futurista kiállításig ezeknek az alkotásoknak még a fotói sem voltak hozzáférhetőek,¹⁰ és Duchamp már 1911-ben megfestette a *Szomorú fiatalember a vonatot meg A lépcsőn lemenő aktot*. Azonban már bizonyára olvasta a *futurista kiáltványt*, minthogy az 1909. február 20-án megjelent a *Le Figaróban*; gyakorlatilag mindenki elolvasta, és radikális hagyományellenessége sokakhoz szólt. Még Frantisek Kupka is kitűzte műterme ajtajára: Richard Weiner, a fiatal cseh költő látta ott 1912 júliusában. Röviddel ezután írt egy cikket a látogatásáról egy prágai újságnak,¹¹ és benne megemlítette Kupka mozdulattanulmányait. Weiner szerint Kupka nem értett egyet a futurista kísérlettel, hogy meghódítsák az „egymásra következők egyidejűségét”, (amely természetesen inkább az egyidejűség, a *simultanéisme* elmélete volt), inkább megpróbálta festészetében az „elmozdulást” bemutatni. Ennek bizonyítékeként Kupka megmutatta Weinernek a Bois de Boulogne-ban lovagló lovasok képét, amelyen kísérletet tett arra, hogy a mozgást egymás után következő fázisokban mutassa be. Fennmaradt Kupkának erre a témára készített két rajza, de nincsenek aláírva. Legutolsó prágai retrospektív kiállításának (1968) katalógusában Ludmilla Vachtová egészen illogikusan az első, a ceruzarajzot (128) 1911 körülre datálja, a második, a tusrajzot (129) pedig 1900. és 1902. közé teszi; de nekünk pontosan kell egységesíteni a keletkezést és elhelyezni 1909. és 1912. között. Azonkívül, amiket Weiner látott Kupka műtermében, azok nem rajzok voltak, hanem egyazon témára festett képek. Kupkáról írt monográfiájában (1968) Vachtová elmondja, hogy az *Amorpha* (1912) szintén egy vörös és kék

labda mozgásának tanulmányán alapul, és felhívja a figyelmet egy képre, címe: *A meghajlás*, amely ugyancsak 1912-ből származik; „legyezőszerű formájával, amelynek szövegalattisága nem más, mint a meghajlás gesztusa elemeire bontva”. Egy hasonló példa talán egy kissé régiebb, egy tusrajz. *A virágszedő asszony* másolata a *Kupka avant 1914* katalógusban.¹² Ennek keletkezését Denise Fédit szintén túl koraira, „1908 körülre” datálta.

Kupka *A meghajlás*ának elve azonos Duchamp *Szomorú fiatalember a vonatonjával* és *A lépcsőn lemenő aktjával*, s ha a futurista festészet nem volt és nem lehetett hatással Duchamp-ra, valószínűnek tűnik, hogy Kupka töprengései és kísérletei hatással voltak rá. Picabia 1926-os katalógusának előszavában¹³ Duchamp azt írja, hogy „célom a mozgás statikus ábrázolása volt”, és még az *Apropos of Myself* című 1964-ben tartott előadásában is úgy beszél *A lépcsőn lemenő aktot* magyarázva, mint egykor Kupka tette. A kubizmus közelebb állt hozzá, mint a futurizmus, emlékszik vissza, de nagyon megragadta Balla *Dynamism of a dog on a leash*-je,¹⁴ mert lefestette „a kutya lábának és a pórának egymás után következő álló pozícióit”. Duchamp fivéreinek műterme Puteaux-ban volt, Kupkáé mellett. Gyakran találkoztak Kupkával, és Duchamp, aki a közeli Neuillyben lakott, gyakran ellátogatott Puteaux-ba. Valószínű azonban, hogy inkább Duchamp látta Kupka képeit, mint fordítva. Természetesen Duchamp-ra hatott az analitikus kubizmus és annak színtelensége, s mozdulatfázisa drámai, térbeli esemény lett, míg Kupka, aki tíz évvel idősebb volt és még mindig az Art Nouveau hagyománya szerint rajzolt, inkább hajlott a színezéses díszítésre.

Van még egy érdekes láncszem Kupka és Duchamp baráti köre között. Weiner 1912 augusztusában megjelent cikkében idézi Kupka szavait, miszerint megkísérelte az „alaktalan festészetet”, vagyis a forma nélküli tiszta színekből alkotott festészetet, és az 1912-es őszi tárlaton kiállította két *Amorphas*-ját. Kupka egyik kulcsfontosságú festménye, a *Nocturne*, amely minden valószínűség szerint 1910-ben készült, ebben az értelemben „alaktalan”. Egy évvel Kupka és Weiner beszélgetése után, 1913 júliusában Picabia kiadta *Az amorfizmus felé* című kiáltványát a New York-i Camera Work-ben. Ebben kifejti az amorfizmus ötletét, és levonja a következtetést: „Itt az ideje, hogy eltávolítsuk a színt, miután megszabadultunk a formától”. Tézisét két fekete négyzettel illusztrálta, aminek a *Bain* és a *La mer* címet adta, a nézőre bízva, hogy saját elképzelése szerint alkossa meg a képet.¹⁵ Picabia ugyanakkor hivatkozik számos kortárs művészre, de különös módon nem említi Kupkát. Ennek nyilván az az oka, hogy Kupka megszakította a kapcsolatot más párizsi festőkkel. Ciklotim ember volt: az 1909. és 1912. között rá jellemző eufóriás lendület után depresszióba esett. A háború előtti években elvesztette érdeklődését a munka iránt, és megszakadt a kapcsolata az emberekkel. 1914-ben önként bevonult, és eltűnt a művészet színpadáról. 1921. évi visszatérésekor pedig már divatjamúlt volt. *A meghajlást* Vachtová szerint¹⁶ 1957-ig nem állították ki.



A Nagy Úveg (1915—1923)

4. Abban az időben Robert Delaunay szintén ahhoz a körhöz tartozott, amelyhez Duchamp és Kupka. 1912-ben érdekelte a „ritmikus egyidejűség” és ezen túl néhány új téma: „a város fölötti ég, zeppelinek, tornyok, repülők”, s festett egy képsorozatot az Eiffel-toronyról. De amíg Delaunay-nak mindez „a modern élet költészetét” jelentette,¹⁷ Du-

champ a modern civilizációban sokkal többet fedezett fel a puszta festőiségnél. Egy másik Duchamp-ról szóló tanulmányomban¹⁸ megpróbáltam bebizonyítani, hogy ready-made-jeinek szokásos értelmezése nem kielégítő. Az efféle értelmezések André Breton híres kijelentésén alapulnak, mely szerint a ready-made-ek kész tárgyak, amelyek azért váltak műtárggyá, mert a „művész kiválasztotta őket”. De ez az értelmezés nem magyaráz meg semmit. A művész nem varázsló, aki egy puszta gesztussal művészetté alakíthatja a nem művészetet. Itt Breton valójában körülírja azt az értelmezést, ami egy vezércikkben található, *A vak ember* második (és utolsó) kiadásában. (New York, 1917 május). A cikk nincs aláírva, de bizonyára maga Duchamp volt a társszerzője. Ezt a provokáló *Vizeldekút* ready-made védelmében publikálták. Breton, aki nem tudott angolul, ennek a magyarázatnak csak az első részét használta fel, és így az elvesztette jelentőségét. A *Vizeldekúton*, mint ismeretes, „R. Mutt” aláírás látható.

Hogy vajon Mr. Mutt maga csinálta-e a vizeldekutat, vagy sem, az mellékes, de ő választotta ki. Az életnek egy közönséges árucikkét ragadta meg, és úgy helyezte el, hogy hasznos volta eltűnt az új cím és nézőpont mögött) — megalkotott egy új eszmét az adott tárgy részére.

Duchamp művelete valójában sokkal összetettebb volt, mint azt Breton föltételezte. Elsősorban a ready-made-eket nemcsak egyszerűen kiválasztotta, hanem olyan környezetbe is helyezte őket, amelynek semmi köze nem volt eredeti funkciójukhoz. Rendszerint egy oda nem illő helyzetben fügtek, vagy oldalukra fordultak. Másodsorban, tekintet nélkül arra, mennyire ragaszkodnak ehhez a Duchamp-értelmezők, nem vaktában választotta ki őket. Duchamp mindig hangsúlyozza teljes közömbösségét, de ez egy sajátos közömbösség: Épp úgy, mint ahogy az ember Descartes-nál a módszeres kételyről beszél, ugyanúgy beszélhet Duchamp-nál a módszeres közömbösségről. Az, amit ő megpróbált véghezvinni, az a bárminemű tudatos, akaratú motiváció kiküszöbölése, legyen az gyakorlati vagy esztétikai, hogy így felszabadítson másféle motivációkat: amit hadd hívjunk itt szimbolikusnak, abban az értelemben, ahogy Mallarmé, különösen pedig Baudelaire értelmezte a szimbolizmust. Mert míg Mallarmé — egyetértésben a századvég stílusával — távoli kultúrákban és eltűnt időkben kereste jelképanyagát, Baudelaire úgy érezte, hogy „festővé, eredeti festővé az az ember válhat, aki képes a mai élet epikai természetének felfedezésére”, ahogy azt a *Salon 1845*-ben írta, majd az utolsó *Salon 1859*-ben hozzáteszi, hogy a kulcs a valóságnak ehhez az új fölfedezéséhez a képzelet, ami „minden megalkotottat részeire bont, és új világot alkot az összegyűlő anyagokból, olyan szabályok szerint, melyeknek eredete csak a lélek legmélyebb rétegeiben bontható fel.”

En odáig mennék, hogy azt mondanám, Duchamp *Nagy Úvege* és az ugyanabból a korszakból származó ready-made-jeinek a jelentősége abban rejlik, hogy feltárják számunkra a modern világ vonzerejének forrá-

sát: annak jelképértékét, Igaz, Duchamp hangsúlyozta: azt akarta, hogy munkája elsősorban „az agy szürkeállományára” hasson, sőt meg akarta újítani a régi, allegórikus típusú festészetet. Egy részletes elemzés tulajdonképpen felfedhetné az allegóriát a *Nagy Üvegben*: formáit jelekként foghatjuk fel, mely jeleknek azután megkeressük az alapjelentését. De a mű hat, még mielőtt az ember megmagyarázná, és a magyarázat aligha tesz hozzá bármit is a hatáshoz. Mert a mű allegória, voltát megelőzően, még mielőtt a „szürkeállományra” hatna (hogy hűek maradjunk a metaforához), szól a kéregalattihoz, a tudatosság ódon szintjeihez, a hangulat területéhez, a sejtésekhez, a világ alakatlan vagy éppen alakot öltő tudatosságához, „a szellemnek azon mélyrétegeihez”, amelyekről Baudelaire is beszél. És ugyanez vonatkozik Duchamp ready-made-jeire: ezek nem a mi ésszerűen szervezett világunkhoz tartozó dolgok, hanem inkább kiemelték őket abból, és ezzel megszűntek hasznosnak lenni. Alávetették őket az „osztranyenyie” (eltávolítás) folyamatának — a fogalmat Viktor Sklovszkij alkotta ugyanabban az időszakban, hogy megmagyarázza az orosz futurizmus esztétikáját. Marcelin Pleynet téved, amikor Duchamp *Vizeldekútjának* egy „vétkes ideológiai alapot” tulajdonít, amely szerint tulajdonképpen abban áll, hogy az ember a kiállításon belevizelhetett volna a vizeldekútba.¹⁹ Elmulasztotta megjegyezni, hogy Duchamp a kutat hanyatt fordította, tehát megfosztotta gyakorlati vonatkozásától. Duchamp ready-made-jei olyanok, mintha kirakatban állnának, érinthetetlenek, mint ahogy az ő *La Mariée*-ja is érinthetetlen. Akár a modern világ „kirakatmitoszáról” is beszélhetnénk. Duchamp-nak néhány 1913-ból származó megjegyzése, amely az *A L'infinitif*²⁰ gyűjteményben jelent meg, közvetlenül erre utal:

A kirakatok elvárásával, a rájuk adható elkerülhetetlen válasszal szemben választásom eleve meghatározott. Nincs önmegtartóztatás ad absurdum, hogy elrejtse a kirakat egy vagy több tárgyával való üvegtáblán keresztüli közösülést. A büntetést az üvegtábla felvágása és a megbánás érzése jelenti, amint a birtoklás tökéletessé válik. QUED.

A ready-made „választ ki téged, hogy úgy mondjam”, ismétli meg évekkal később, amikor azt kérdezik tőle, hogy tulajdonképpen hogyan választja ki tárgyait.²¹

Octavio Paz, az egyik legmélyebbre ható Duchamp-elemzésben, amely *Appariencia Desnudájának* második részét alkotja (1974 — Az angol fordítás Duchamp amerikai retrospektív kiállításának katalógusában jelent meg: A víz mindig többszámban ír), óv Duchamp szimbólumainak régimódi, szóbeli értelmezésétől, ahol például a „lég” mindig kizárólag hímnemű elvet jelent és a „víz” nőneműt. Azt ajánlja, hogy használják a „jelek” kifejezést, mert azok „mozdítható részei a mondatnak”, amelyek „a kontextustól függően változtatják jelentésüket”... Sajnos azonban épp a „jel” kifejezés foglalja magába azt az egyértelműséget, a jelentésnek azt az anyagi tartalomhoz való szigorú kötődését, amit Paz el akar kerülni. A jelnek legalább van viszonylagos stabilitása

egy adott rendszerben, kontextuson vagy jelzésrendszeren belül. Másrészt a szimbólumrendszer a priori kizár minden ilyen stabilitást; a szimbólum nemcsak *jelenthet* mindent, hanem lényegében mindig jelent is mindent. A szimbólum legtipikusabb jellemzője, épp többjelentőségű természete. Paul Ricoeur szavaival:

Amit mi egyszerűen kétértelműségnek nevezünk a logikus gondolkodásban megnyilvánuló egyértelműség igényének viszonylatában, az azt jelenti, hogy a szimbólumok csak csoportokban jelentenek valamit, mert az korlátozza és összeköti jelentésüket.²²

Ha Duchamp munkáinak szimbólum-értelmezéseit olvassuk, talán meglepődünk, mennyire tetszőlegesnek tűnnek ezek az értelmezések. Végül bármi bármit jelenthet. (Én főként Arturo Schwarz újabb keletű értelmezésére gondolok. Hamarosan megjelenő könyvéből, a *L'alchimiste mis à nu chez le celibataire*-ből a *Data*²³ című olasz folyóirat közölt részletet.) A szimbólumok ésszerű magyarázata ugyanis lehetetlen. A jelképi értekezésnek pontosan akkor van értelme, ha racionális többé nem lehetséges. A műalkotást nem lehet rejtvényként megfejteni. Megértése egy mélyebb forrásból fakad. Jung ezért is érvelt Freud racionális interpretációja ellen azzal, hogy ha egy jelképet meg kell értenünk, be kell vallanunk, hogy nem jelent többet, mint ami:

Kétlem, hogy jogosan feltételezzük, azt, hogy az álom valami más, mint aminek látszik... Inkább hajlok arra, hogy a Talmudra hivatkozzak, mely szerint az álom önmaga magyarázata.²⁴

A szimbólumot egy meghatározható jelentésre szűkíteni nem más, mint megfosztani valóságos jelentésétől. Ahhoz, hogy képletesen olvassuk a világot, fel kell fogjunk, hogy minden jelen van mindenben. A jelképi gondolkodásban a világmindenség jelenléte élenként érzékelhető minden egyes részében, mindenhol; bármi kifejezheti azt.

Karl Jaspers számára a szimbólum a „transzcendencia nyelve”, „rejtjele”:

A látható szimbólumok nem engedik, hogy elkülönítsük a jelet a jelentéstől, mert mindkettő tartalmazza a másikat; hogy ha tisztázni akarjuk önmagunk számára, hogy mire vonatkozik a szimbólum, akkor valóban *elkülönítjük* őket, de csak új szimbólumok segítségével, és nem azáltal, hogy valami eltérő kifejezésformával magyaráznánk. Az lesz világosabb tehát, amivel eddig rendelkezünk. Visszatérünk és új mélységekbe nézünk bele.²⁵

Mallarmé aforizmája — „sajátos homályban idézni meg az elhallgatott tárgyat”²⁶ — nem egy — a jelentés szándékos eltitkolására szolgáló utasítássorozat. Mallarmé szimbólumait nem lehet megmagyarázni. Költészete rendkívül pontos és világos — írja Wallace Fowlie terjedelmes elemzésében, de — teszi hozzá — „jelentése mélyül és változik minden olvasással, míg az ember rájön, hogy teljes és abszolút jelentése

elérhetetlen”.^{26a} A kozmosz egyetemes színekdoché. A világ jelképi megértésében szimbólumtól szimbólumig haladunk, anélkül, hogy bűvös körükből kitörnénk. Még a szexuális jelképeket sem egyszerűsíthetjük le racionális jelentésükre: azok újra csak a jelképek jelképei. A szimbolika nem jelentéstan.

5. Duchamp néhányszor felidézi, milyen döntő jelentőségű volt számára, hogy 1912-ben látta Raymond Roussel *Afrikai impressziók*-ját. „Alapjában Roussel a felelős az én üvegekémért, *A menyasszony, akit éppen agglegényei meztelenítének le* címűért — mondja J. J. Sweeneynek. Roussel volt az útmutatóm.”²⁷ Jean Schusternek ő tisztázta Roussel „gépekkel szembeni magatartásának fontosságát, egy magatartását, amely egyáltalán nem a csodálaté, hanem inkább az iróniáé.”²⁸ Cabanne-nal folytatott beszélgetésekor azt állította, hogy Roussel inspirálta nyelvi kísérletekre, még ha — teszi hozzá — nem is ismerte, nem ismerhette Roussel írásrendszerét. Roussel először *Comment j'ai écrit certaines de mes livres* című könyvében tette azt közzé, amelyet 1935-ben, halála után adtak ki.

Roussel tíz évvel idősebb volt Duchamp-nál- és könyörtelen radikalizmusával, minden művészi hagyomány semmibe vételével kiváló példakép lehetett számára. Roussel roppant gazdag volt, ezért megengedhette magának, hogy megalkuvás nélkül alkossa meg az *Afrikai impressziókat*. Az előadásnak nagy hatása kellett hogy legyen, de ha ez olyan erős hatással volt is Duchamp-ra fejlődésének abban a döntő pillanatában, nem látszik elégségesnek ahhoz, hogy magyarázatot adjon arra, miszerint úgy érezte csupán, hogy „egy őrjöngő akció és eszelős nyelv őrült karneváljának szemtanúja”, ahogy ezt Sanouillet szuggerálja.²⁹ A *Nagy Üveg*hez vezető út nem innen indult el.

Az *Afrikai impressziók* zenei ábránd, amely se nem ősdada, se nem összürrealizmus. Nem konvencionális eszközökkel alkották azt, Michel Leiris szerint Roussel szövegei három fázison mentek keresztül: az első kétértelmű szójátékok és mondatok kereséséből áll; a második fázis ezeknek a különböző elemeknek logikus keretbe foglalása; a harmadik pedig a végső szövegek a lehető legszigorúbb és legréálisabb felülvizsgálása.³⁰

Duchamp, úgy tűnik, ráébredt arra, hogy Roussel ábrándja nem valamiféle szeszélyes szülemény, hanem egy saját logikájú, saját rend. Sőt Roussel költői módszere nagyon közel áll ahhoz a módhoz, amely alapján a *Nagy Üveg* életre kelt, és Duchamp vonzódása hozzá teljesen összhangban van a szójátékok iránti érdeklődésével. Duchamp nagyon jól ismerte az *Afrikai impressziókat*, (Sanouillet téved, amikor azt hiszi, hogy a szóbeli változatot Duchamp csak felületesen, az előadás alapján ismeri — lásd; Cabanne: *Entretiens*, 56. oldal. „Miután elolvastam a szöveget...”) és tisztán érezte a rokonságot saját szándéka és aközött, amit Roussel tulajdonképpen megtett. Mellesleg, van itt egy másik párhuzam, nagyjából jelenkori és nem kevésbé érdekes. Velemir Hlebnyikov, a század költészetének bizonyára egyik legnagyobb alakja, írta: „A sza-

vak különösen akkor kifejezőek, ha kétértelműek, mikor, mint a látvány élő értelme a rejtélyt szolgálják, és mikor a megszokott jelentés tompa fényén át felragyog második jelentésük.”³¹

Ezek a szójátékok természetesen nemcsak szójátékok: mint ahogy a rím vagy az alliteráció sem csupán költői eszköz, hanem a költészet legbelső lényegéhez tartozik. A szavak és a mondatok jelentéstani határának elmosódása itt eléri a tetőfokot — a szónak, ha ugyan nem az egész mondatnak, két eltérő jelentése van, vagy pontosabban a jelentés a kétértelműség között ingadozik. Roussel maga hoz fel példát Charles Cross költeményéből.

Dans ces meubles laqués, rideaux et dais moroses, danse, aime,
bleu laquais, ris d'oser des mots roses.

Még mindig a költészet gondja, hogy kétségbe vonja a nyelv szemantikus értékét, és visszaadja jelképi érvényességét, hogy a nyelv segítségével felfedje a világnak azt az aspektusát, amelyben minden kölcsönös, minden összevegyül, s minden mindent jelent. Ez Mallarmé költészetében annak a bizonyos belső visszatükröződésnek a mikrokozmosza

ahol a szavak olyannyira önmaguk, hogy kívülről többé semmi hatást sem fogadnak be — szabadon visszatükrözik egymást mindaddig, amíg úgy látszik, többé nem birtokolják saját szí-
nüket, hanem inkább árnyalatok egy színeképen.³²

Duchamp és Satie továbbment, amikor a szavakat a műalkotással vagy egy zeneművel szembesítette: Duchamp ready-made-jeit (és festményeit) olyan címmel és szöveggel látta el, ami nincs kapcsolatban a műalkotással, és gyakran értelmetlen. Satie pedig olyan címet adott műveinek, mint *Embryons desséchés* (1913) és képtelen szövegeket írt a *Heures seculaires et instantanées* (1913) című zongoradarabjának partitúrájába.

Ez mind a jelentés, a dolgok, a szavak és a zenei frázisok jelentésének ugyanaz a szándékos kétségbevonása: Amikor a szavak jelentéstani egyértelműségét elhomályosítja a különféle összefüggéstelen jelentések közötti feloldhatatlan feszültség, arra kényszerülünk, hogy elhagyjuk a határozott jelentések világát és belépünk az értelmetlenségbe, egy jelentés előtti állapotba, ahol nem létezik sem a *significans*, sem a *significatum*, arra a területre, amit Peirce „elsőségnek” hív, és az esztétikum igazi birodalmának tekint.

Ez szintén egy feltétele a ready-made-nek: hogy a dolgokat szándékosan megfosszuk jelentésüktől. Eképpen a tárgyakat az esztétikum területére visszük át, vagy ami itt ugyanaz, a szimbolika területére. „Kiemeltem a földből, és rátettem az esztétika bolygójára” — mondta Duchamp 1953-ban egy beszélgetés alkalmával.³³

6. A második világháború óta Duchamp sok interjút adott. Bennük részletesen beszélt életéről és munkásságáról, de a figyelmes olvasó azonnal észreveszi, hogy azért beszélt olyan kimerítően, *nehogy* mondjon valamit. A figyelmeztetés abban van, hogy milyen ügyesen sikerült azt a látszatot keltenie, hogy ő csupán egy „légzőkészülék”, jóllehet valójában

két évtizedet töltött el titokban dolgozva utolsó alkotásán. Mivel magánéletét nem kívánta a nyilvánosság elé tárni — úgy gondolta, hogy ha már nem egy kiegyensúlyozott és higgadt ember, akkor legalább olyan művész benyomását keltse, aki éles határt von magánélete és művészete közé, a „szenvedő ember és az alkotó értelem közé”. (Duchamp ezeket a szavakat T. S. Eliotnak tulajdonította fontos közleményének, *A teremlő aktusnak* a legelején.³⁴) Szeretett a művészetéről úgy beszélni, mint pusztán „játékról”, „szórakozásról”, „mulatságról”, és az emberek hittek neki. „Semmi sem tűnik természetesebbnek és világosabbnak, mint Duchamp élete, munkássága és személyisége”. Erre a következtetésre jut Pierre Cabanne egy beszélgetéssorozat után, melyben Duchamp elmondta egész életét és munkásságát.³⁵ És mégis e mögött az annyira intellektuális alkotómunka és szabályszerűen fegyelmezett élet mögött ott áll az ember, aki szenvedett, s mi több, ebből a szenvedésből megalkotta művét.

A *Nagy Úveg* és az első ready-made-ek idejéből származó technikai, költői és filozófiai töredékek között, amelyeket *Boîte 1914*-jében gyűjtött össze, és amelynek csak három példánya létezett, egy váratlan beismerést találunk:

„Feltéve . . . , ha vállalom, hogy olyan sokat szenvedtem . . .”

Ez a megfogalmazás, hogy „feltéve” (*Etant donné*), élete végéig elkíséri, és vele együtt az az ösztön is, amely egykor egy szélsőséges művészi radikalizmushoz vezetett el, később pedig egy hosszú ideig tartó művészi tétlenségre kényszerítette. Munkássága voltaképpen személyes ügye, s ezért is vonakodott attól, hogy a nyilvánosság elé tárja. Amit nem tisztázhatott az életben, azt megkísérelte a művészetben, hogy így küzdje le szorongását, gyámoltalanságát és kétségbeesését. Hosszú út vezetett nővéreinek képeitől — az első 1903-ból való — a szüzek és menyasszonyok képein át utolsó művéig, az *Etant donné*-ig, amit 1966-ban fejezett be. Duchamp szimbolizmusa nem csupán a világegyetemi olvasata, hanem a világegyetemben való emberi sors és a világegyetem emberi létben való sorsának olvasata egyben.

A következő művészi radikalizmus, amellyel kitért minden szokásos kritérium elől és a tartózkodás, amely a misztifikáló szerep vállalására készítette, munkáiban teljesedett ki, s így vált talányos és zárkózott emberré. Ez a Duchamp legenda lényege.

Zárkózottságát legegyszerűbben egyes színlelésként magyarázzák. E változat szerint Duchamp-ot sohasem érdekelte a művészet. „Esztétikai nihilista volt”, miközben — fáradhatatlan showman lévén — leleményesen élt a publicitás modern eszközeivel.

Egy másik változat szerint Duchamp az okkultizmus híve volt. Ennek az elméletnek az eredeti forrása a szürrealista kör és Bretonnak az okkultizmus iránti érdeklődése. Ez az elmélet legutóbb Jack Burnham irodalmi tevékenységében jutott kifejezésre. Az *Artforumban*³⁶ és a *VH 101*³⁷ francia képes folyóiratban azt olvashatjuk, hogy Duchamp 1912-ben Münchenbe ment, mert állítólag egy alkimista kéziratot keresett, és hogy az Arensberg társaságában New Yorkban eltöltött évek vad,

„erotikus és alkoholista kicsapongása” tulajdonképpen a gnosztikus gyakorlat kötelező része volt. *A művészet struktúrája*³⁸ című könyve Duchamp-nak szentelt fejezetében Burnham összekeveri az alkimista elméletet Lévi-Strauss és Barthes műveinek visszhangjával. Lássuk a Duchamp és Picabia 1921-ben tett Jura—Párizs utazását megörökítő Duchamp-szöveg Burnham értelmezését:

Az „ötszívű gép” nem más mint az Alkimista Kő, a Nagy Piramis, vagy a szemiotikai Struktúra, amely magába foglalja az ÉTERT, TŰZET, VIZET, LEVEGŐT és FÖLDET.” A valóságban a Jura—Párizs út a Jura-hegységből, a svájci határtól Párizsig vezet. Mi több van egy Jura-hegylánc a Holdon is. Mivel a Hold a nőiség és a természet szimbóluma, úgy tűnik, Duchamp arra utal, hogy a „művészet fejlődése” átlós irányban halad a tökéletesen kulturálistól a teljesen természetesig. Az „ötmeztelen főnöke” Picassóra valamint fordulópontot jelentő kubista festészetére utal, az 1907-ben keletkezett *Avignoni kisasszonyokra*. És még valami: Az üstökös az „elején levő farkával” Duchamp munkásságának röppályája 1911. és 1926. között.

Az az időbeli tisztánlátás, amellyel 1912-ben előre látja munkásságának 1926-ig tartó irányát, összhangban van azzal a térbeli tisztánlátással, amellyel Picasso *Kisasszonyait* látta. Igaz, Picasso befejezván a képet, megmutatta azt legközelebbi barátainak, (Duchamp sohasem tartozott köztük), de aztán összecsavarta, és műtermében hagyta heverni 1920-ig. 1925-ben készült róla először másolat, és 1927-ben állították ki.

Természetesen a Duchamp alkimizmusáról szóló legenda teljesen alaptalan, ezt maga a festő is világosan megmondta egy Robert Lebelnek adott válaszában:

„Ha valaha is gyakoroltam az alkímiát, csak úgy tehettem, ahogy korunkban egyedül lehetséges tenni, t. i. anélkül, hogy tudtam volna róla.”³⁹

7. Burnham most tudományos jelleget kölcsönzött legendájának. A már idézett könyv pusztán címevel is a racionális strukturalizmus, nem pedig a szürrealista hermetizmus hagyományával való kapcsolatát tette közhírré. A modern művészet történetében rendkívüli a strukturalizmus jelentősége. Kezdetei a századeleji orosz avantgarde művészetbe nyúlnak vissza. A strukturalizmus legjelentősebb képviselője még mindig Roman Jakobson. Az orosz formalisták között kezdett, s ugyanakkor futurista költészetet művelt. Azt lehetne mondani, hogy egész elméleti munkásságát az az ihlet hatotta át, amit XX. századi költőként érzett. 1934-ben a prágai művészeti folyóiratban a *Volné sméryben* (Szabad irányzatok) Jakobson megjelentette a *Co je poesie?* (Mi a költészet?)⁴⁰ című tanulmányt. A cikk mindössze néhány oldalas, de örökre az emlékezetembe vésődött. A tanulmány rávilágít a nagy cseh romantikus költő, Karel Hynek Mácha munkásságában megmutatkozó különös kettősségre. Köl-

tészetében a szerelem egy majdnem testetlen esemény, minden létező tar-
tozóka; hangok, színek és illatok végtelen áradása:

Már késő est volt — kora május,
Esti május — szerelmi kor,
Mikor szerelmet gerle szól,
Hol fenyves ébred, mély, homályos,
Szerelmet suttogott a lomb,
Kibomló fán szerelmi dísz,
Szerelmes csalfa dalt a csíz
A rózsá illatába font.
A víz sík tükrén néma hangok:
Súgta titkos búját a tó,⁴¹

Ugyanakkor Mácha naplójának 1835-ben írt bizalmas részeiben, a
szerelmi nem több fiziológiai aktusnál, amit újra és újra kegyetlen nyílt-
sággal vetett papírra:

Még egyszer felvittem Lorit a Truhlárská utcai lakásomba,
és ott meg... az ablaknál levő széken. Sírva kért, hogy hagy-
jam abba. — Úristen! Fáj. — Amikor megkérdeztem, hogy
miért, azt válaszolta, hogy azért, mert mélyebben beléhatoltam,
mint azelőtt. Aztán kiment a vécére, én pedig addig tartot-
tam a ruháját.

Hogy egyeztesse össze az ember a naplót és ezt a költészetet? Jakob-
son megadja a választ:

Mind a két nézőpont egyformán igazi, csupán különböző jelen-
tést hordoznak, vagy tudományos terminussal élve: csupán kü-
lönöző jelentéstani tervek ugyanarról a tárgyról, ugyanarról az
élményről. Mácha naplója épp olyan költői mű, mint *Május* vagy
Marinka című verse. A haszonelvűségnek a nyomát sem tartal-
mazza; tiszta *l'art pour l'art*; költészet a költő számára. De ha
Mácha ma élne, talán inkább lírai költeményeit hagyta volna
meg saját céljaira, és helyette a naplóját jelentette volna meg.
És akkor egy sorba kellett volna állítanunk őt Joyce-szal és
Lawrence-szal.

Jakobson esszéje az életrajz és az életmű bonyolult kapcsolataival fog-
lalkozik. A költő élete és munkássága nem választható külön. Bár igaz,
hogy a költészet autonóm, és a költői nem szűkíthető le valami önmagán
kívülire, de ugyanakkor nem szakítható el a világtól és az élettől sem.
A költészet „csupán egy komplex szerkezet olyan alkotórésze, amely
szükségszerűen megújítja a többi elemet, és meghatározza az egész ter-
mészetét.” A költői abban rejlik, hogy „a szavak és kapcsolatuk, jelen-
tésük, valamint belső és külső formájuk nemcsak rámutatnak a valóság-
ra, hanem inkább felveszik saját súlyukat és értéküket” — és velük —
fűzném hozzá — a valóságot, amelyre ezek a szavak távolról sem csak
közönséges utalások. Jakobson következtetése felvet egy gondolatot:

Csak miután már egy korszak letűnt és a különböző alkotó-elemei közötti rokonság elenyészett, amikor már a történelem legendás temetője felett állunk, csak akkor emelkednek ki a „költészet emlékművei” a régészet törmelékéből. Így először az emberi csontvázat látjuk meg a sírban, amikor többé már semmi hasznát sem vehetjük. Mindaddig, míg végezte munkáját, nem figyeltünk rá, hacsak persze át nem világítottuk volna Röntgen-sugárral; hacsak makacsul meg nem akartuk volna tudni, hogy mi is a gerinc és mi a költészet.

Jakobsonnak ez az esszéje a strukturalista gondolat igazi forrásához vezet el. A strukturalizmus a modern költészet és a modern művészet méhében fogant. Nem volt szándéka a művészi tényt valamilyen logikai konstrukcióval értelmezni és helyettesíteni; ellenkezőleg, rámutatott arra, hogy a műalkotás az életből ered, alkotójának életéből és korából születik, olyan autonóm alakzatként, amely alkalmas arra, hogy magába foglalja, megvilágítsa, tudatosítsa és a maga módján formálja, is az emberi tapasztalatot. Ami viszont magát a művészi struktúrát illeti, az nem több pusztán „csontváznál”, amely magasan a „történelem temetője” fölött áll, aminek többé semmi haszna, amiben nincs élet.

8. A strukturalizmus azóta önálló tudománnyá vált, egyfajta általános alaktanná, ha ugyan nem egy új *Ars Magná*vá, amely a minden létezőt kormányzó — a genetikai rendszerektől Baudelaire szonettjéig — kinyilatkoztatott törvények tárháza. Még azonban mindig segítségével magyarázzák a műalkotásokat. Ám ha a mű szerkezete minden létező pusztán analógiájává válik, akkor a strukturalizmus nem használható arra, hogy sajátosságait, esztétikai jellemvonásait megmagyarázza. Mindazonáltal Claude Lévi-Strauss gyanítja, hogy a „misztikus gondolat” és az emberi öntudat és viselkedés mélyebb struktúrájának kulcsa a művészet: civilizációnkban a művészet maradt a „primitív gondolkodás” utolsó rezervátuma,⁴² de az élő művészet, úgy tűnik, ebben meghaladja Lévi-Strausst. Szerinte még mindig Richard Wagner a legnagyobb művész, és a modern művészet megnyilatkozásai teljesen érthetetlenek maradnak számára. Úgy érzi, hogy a ready-made-ek

két olyan tárgyból összeállított mondatok, amelyeknek egyetlen jelentésük van, és nem kizárólag tárgyak, függetlenül attól, mi volt szándékolt cselekvésük vagy jelentésük.⁴³

S Picasso művészetére úgy tekint, mint zsákutcára, mert szerinte elvesztette „jelölő funkcióját.”⁴⁴ A konkrét zene ugyancsak érthetetlen számára.⁴⁵ Művészetszménye megfelel régimódi wagnerianizmusának: várja...

egy anekdotikus és teljes mértékben figurális festészet eljöveteletét amely... arra törekedne, felhasználni a festészet leghagyományosabb formáinak minden technikáját, hogy lakályosabbá tegye körülöttem a világegyetemet...⁴⁶

Lévi-Strauss egész gondolkodásmódja a hégeli racionalizmust a mecha-

nikus determinizmussal kombinálva a XIX. századi gondolkodásmód határai között mozog. A *Mythologiques*-nak, a négykötetes Mitológiáknak a legelején szembetaláljuk magunkat a kötelező kitételrel: a szabadság illúzió, amely mögött szükségszerűség rejlik, az viszont, amit mi szellemi életnek nevezünk, csupán mechanizmus.⁴⁷ És a konklúzió még egyszer biztosít bennünket arról, hogy mindent a „létezés előtti racionalizmus” kormányoz, amely egy és ugyanaz a világegyetem, és az emberi értelem esetében.⁴⁸

Mint minden dogmatikus racionalista számára, a művészet léte Lévi-Strauss számára is zavaró, még akkor is, ha csak régimódi formáit fogadja el. „Az esztétikai képzelet szerepe” csak „a besoroló rendszerek kidolgozása”,⁴⁹ a költői ihlet pedig a kombináció játékaiból, „mechanizmusból” áll: bármely más szempont „szerfelett ódon miszticizmus”⁵⁰ Ez azonban nem akadályozza meg őt abban, hogy „a zeneszerzőt egyenlőnek tekintse az istenekkel”,⁵¹ mert alkotása révén elérhető „egyfajta halhatatlanság”.⁵² Miután a mítosz szimbolizmusától minden esztétikai jelentést elvitat (vagy inkább eltávolítja azt értelmezéseivel), arra a meglepő következtetésre jut, hogy maga az a tény, hogy „a mítosz mágnesként vonzódik a jelentéshez...”, amely a hang egy tényleges vákuumát” eredményezi, amit az elbeszélő verstani, szavalati (szónoki) vagy színházesztétikai elemekkel” tölt meg.⁵³ Így ismét visszakanyarodtunk a „költői eszközök” elméletéhez.

A strukturalizmus a műalkotás elemzése volt; az új strukturalizmus viszont száműzi a művészetet a világból. Jean Piaget számára a szerkezet csupán:

transzformációk rendszerévé vált... amely transzformációinak igazi játékaival, tartja fenn vagy gazdagítja magát anélkül, hogy ezek önmaguk túllépnék határait vagy hatással lennének külső elemeire.⁵⁴

Napjainkban az egész világegyetem egy olyan mechanizmus, amelyben minden valamivé válás tulajdonképpen a szerkezeti alakzatok átcsoportosítása, egy óriási kaleidoszkóp. Az ember csupán egy a sok jel közül a lingvisztikai sémában, egy tárgy a tárgyak között, és szubjektivitásával együtt eltűnik csodálkozása, öröme, félelme, szerelme, költészete, alkotása, öntudata — minden, ami emberré teszi.

Burnham hűségesen ragaszkodik ehhez az új strukturalizmushoz és tárgyilagos, tudományos értelmezéséhez:

A hatékony művészelemzés eleve fel kell hogy tételezze azt, hogy a művészet történelmi konzisztenciája (nevezzük esztétikának) egy nagyon szofisztikus, ám rejtett logikai szerkezetnek (struktúrának) tulajdonítható, amelyhez minden sikeres művész kivétel nélkül tartja magát.⁵⁵

A strukturalizmus eredete a modern művészet miliójében elkerülte a figyelmet: azon az egy kétes utaláson kívül, miszerint Jakobsont antropológusnak nevezi, egyetlen célzást sem találok nála az orosz formalistákra, sem pedig munkájuknak a prágai nyelvész körben való folytatá-

sára. Másrészt Lévi-Strauss elméletét Barthes szemiológiájával, az algebraival és az okkultizmussal vegyíti. Következtető módszer alkalmazásával 45 műalkotást elemez, és az eredményből impozáns diagramokat készít. Burnham számára Duchamp a modern művészet központi alakja („magister ludi”), és elemezi a *Vizeldekutat*. Meglepő, hogy milyen sovány eredménnyel jár ez a pretenciózus, komplex módszer. A diagramban a *Vizeldekút* hétszer szerepel különböző szavakkal körülírva, míg tartalmát végül egyetlen mondatban foglalja össze: megtudjuk, hogy ez „valamiféle modernista szobor, amely a víz projekcióját foglalja magába” és hogy szerkezete nem az „éterrel”, hanem inkább a hermetikus tantértelek „vizével” rokonítható. Hiányzik az argumentum; a megállapítás teljesen önkényes és rendkívül vitatható („modernista szobor”?, „a víz projekciója”?, Burnham láthatóan nem ismeri a francia „fontaine” szó jelentéskörét.)

Az olvasót érdekelheti még, miért van Burnham szerint 68 reprodukció a *Doboz a kofferban*. Burnham válasza; mert nincs benne 69. Állítja, hogy a 69. hiánya szimbolikusan felfedi a gyűjtemény „emberi szexuális” jelentését. Ez az értelmezés Burnham könyvének 83. oldalán található. (Valójában 71 reprodukció van benne, s az utolsó változatban pedig 83.)

9 Leonardo szerette felhívni a figyelmet a festészet és a szobrászat közötti különbségre. A szobrász „karjának erejével és vésőjével eltávolítja a márvány vagy más külsejét... miközben verítéke és a kőpor sárrá keveredik, arca maszatos és teljesen fehér a portól”. A festő azonban „teljes kényelemben ül festőállványa előtt, szépen felöltözve... és gyakran zenekíséret vagy a legkiválóbb művekből való felolvasás mellett dolgozik, nem zavarja a kalapács csattogása vagy más zaj.”

Leonardónak a műtermi munkáról szóló leírása kétségtelenül fiktív. Megkísérelte a festészetet az „ars vulgaris”, illetve a mesterség szintjéről az „ars liberalis” (a nyelvten, a matematika vagy a zene) méltóságára emelni.

Napjainkban az egzakt tudományok diadalmaskodnak. Sok művész szeretné, ha ugyanúgy megbecsülnék, mint a tudósokat, és ha a művészetet is egy tudományágnak tekintenék. Joseph Kosuth kiállításának látogatóit egy asztalhoz vezeti, ahol zsebkönyvirodalom és okmányokat tartalmazó iratgyűjtők vannak kiállítva. A galéria olvasóteremmé alakult. Bernar Venet a nehezen érthető tudományos könyvek kinagyított oldalait állítja ki. Az *Art-Language* folyóirat úgy van kivitelezve mint egy tudományos jelentés; bővelkedik logika-elméleti utalásokban; megtudjuk belőle, hogy Duchamp L.H.O.O.Q-ja A(x)(y)-ként is leírható, Picabia válasza mint [A (x) (y)] (y) Duchamp Rasée-ja pedig mint A [(x) (y)] (x) (y), anélkül, hogy ezzel — sajnálatunkra — bármit is tisztázná. A folyóirat nem tartja érdemesnek, hogy illusztrációkat közöljön.

Kosuth Duchamp-ban talál igazolásra. Duchamp ready-made-jei, írja a „külső megjelenést” „konceptióra” változtatják. „Az egész művészet (Duchamp után) (eleve) konceptuális, mert a művészet csak konceptuálisan létezik.”⁵⁶ Duchamp után tehát a művészet módszere tisztán tudományos. „Olyan esztétikai rendszereket szerkesztettek, amelyek képesek tárgyakat alkotni” — mondja Victor Burgin.^{56a} A műalkotásnak nem feltétlenül kell jelzett fizikalitásnak lennie, lehet az tanulmány a jelzést szabályozó (irányító) premisszákról. — állítja Ian Burn és Mel Ramsden.⁵⁷ A műalkotás önmagában véve már szükségtelen; tulajdonképpen ki kell nyilatkoztatni a „dolgok egyfajta moratóriumát”.⁵⁸ A hipotézis az *Art-Language* első számának első oldalán logikusan következik álláspontjukból:

Ez a vezércikk, amely önmagában véve kísérlet arra, hogy felvázolja mi a „konceptuális művészet”, maga is „konceptuális művészeti” munkának ígérkezett.⁵⁹

Az Art-Language csoport néhány tagja ma tagadja, hogy valaha is érdekelte volna Duchamp ready-made-jeinek jelentése.⁶⁰ A csoport alapítziseinek egyike azonban a művészi alkotásnak propozicionális logikára való redukciója: „A műalkotás inkább propozicionáló tényező mintsem nem-propozicionáló entitás”, ami azt jelenti, hogy bármi lehet „műalkotás”, ha valaki indítványozza (propozicionálja) azt. Az indítvány tárgyának nem kell a művésziség jellemzőivel” rendelkeznie.⁶¹ Világos, hogy ilyen megállapítások nem születhettek volna Duchamp ready-made-jeinek létezése nélkül.

De pontosan itt kezdődnek a félreértések. Kosuth a konceptuális művészet eredetét az első „megmunkálatlan ready-made-hez”⁶² köti, noha tulajdonképpen Duchamp *minden* ready-made-je valamilyen módon „meg van munkálva” — a tárgyat mindig módosítja valahogyan a művész közbeavatkozásával, és ennek folytán eredeti értelme sajátos módon változik (eltolódik) vagy érvényét veszti; a tárgy illogikusan helyezkedik el, vagy épp befejezetlen, netán feliratot visel. (Még az eredeti *Palack-szárító*-n is volt felirat.) Természetesen Duchamp maga adott okot a félreértésekre például azzal a kijelentésével is, hogy „őt az ötletek, nem kizárólag a vizuális produktumok érdeklik”,⁶³ sőt, maga az anyagi termék számára szükségtelen, hisz számára elég az, hogy él és lélegzik. Ám ezek a kijelentések abból az időszakból származnak, amikor Duchamp felhagyott munkájával a *Nagy Úvegen* és egy hosszú, alkotói válságba került. Később amikor titokban *Etant donnés*-jén dolgozott, ezeket a megállapításokat a misztifikálás szándékos forrásaként használta. Mi több, munkásságának e későbbi szakaszából származik legfontosabb és kétségtelenül a legvilágosabb nyilatkozata: a *The Creative Act* (A teremtető aktus) című rövid szövege. Először előadásként 1957-ben hangzott el Houstonban, és azóta a szöveget sokszor publikálták. Benne mindörökké eltemeti azt a legendát, miszerint a művész elképzeléseinek pusztá transmissziója önmagában véve műalkotásnak tekinthető. Tisztán és egyszerűen mondja ezt az elején:

A művész, úgy tűnik, médiumként hat; a művészi termék megvalósulási folyamatában a művész minden döntése a tiszta intuíción alapul, amit lehetetlen valamiféle önelemzéseként lefordítani, legyen az szóban kimondott, leírt, vagy csak elgondolt elemzés.

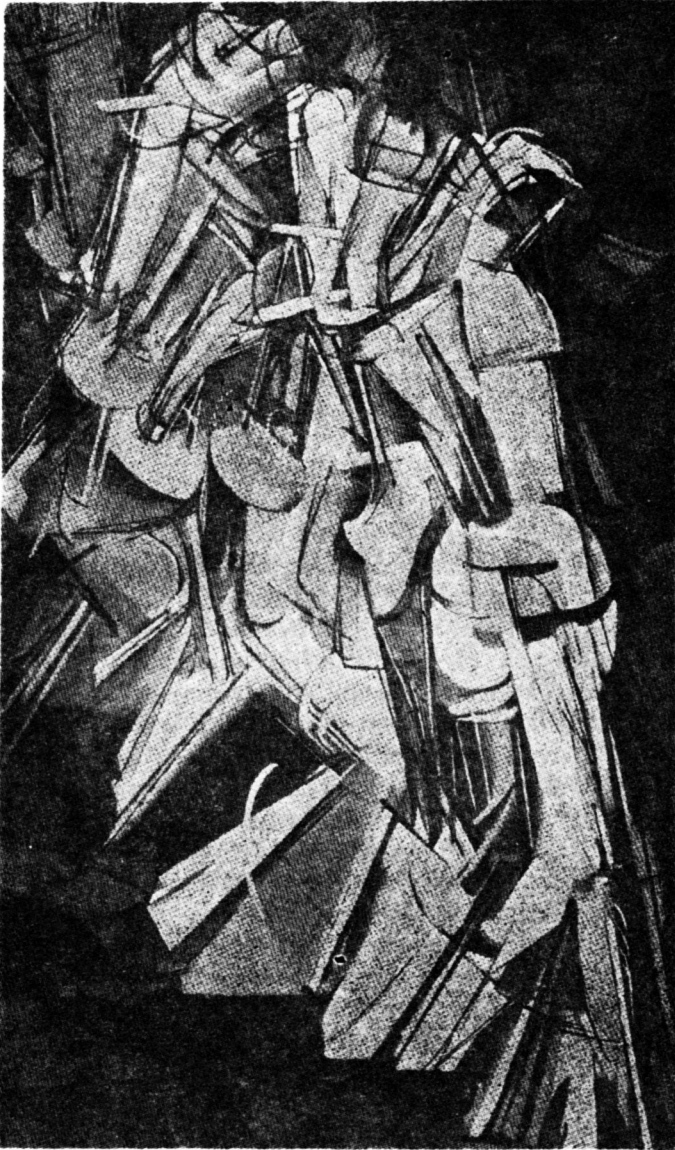
És ami sokkal fontosabb, a „művészeti együtthatót”, vagyis a műalkotásnak azt a határozatlan „művésziséget” úgy határozza meg, mint egy „hiányzó láncszemet”, vagyis a „különbséget aközött, amit (a művész) megvalósítani szándékozott és megvalósított.” Amit alkot, az sohasem több „belső ügynél”. Minden a nézőtől függ; egyedül ő képes pótolni a „hiányzó láncszemet”, áthidalni a szakadékot a mű anyagi formája és anyagtalan, eképpen sohasem kifejezett jelentése között.

Itt Duchamp kétségtelenül két ellentmondásos dolgot állít. Egyrészt az anyagi műalkotás elengedhetetlen szükségyszerűség számára. Valójában csak a mű megalkotása révén kerül a művész abba a médiumi állapotba, amely (hiteles) művészi tapasztalathoz juttatja. Másrészt azonban a műalkotás önmagán belül ezt a tapasztalatot sohasem tartalmazza: csak néma felhívás lehet a nézőhöz, arra, hogy megpróbáljon a műalkotás révén ugyanahhoz a tapasztalathoz jutni. Cseppet sem meglepő, hogy a Duchamp-szöveg Terry Atkinson arra készítette, hogy hosszú vitairatot írjon az *Art-Language*-ba, amelyben Duchamp-ot boldogtalan, művészileg intellektuális és erkölcsileg alantas emberként jeleníti meg:

Sokan azt hiszik róla, hogy nagy gondolkodó, szerintem pedig képromboló, akit a képrombolás rögeszméje és egyéni helyzete megfosztott az ítélőképesség átható erejétől, amivel esetleg rendelkezhetett volna.⁶⁴

Atkinson azt állítja, hogy Duchampnak a teremtő aktusra vonatkozó megállapítása merő teológiai diplomácia, olyan, amilyent (ó jaj!) Leibniz-nél találunk.

Atkinson saját teoretizálásának áldozata, és Duchamp szövegének jelentése emiatt teljesen elkerüli a figyelmét. A művészetet nem lehet életből megalkotni. A művész nem azért alkot, mert tud valamit, mert olyan eszméi vannak, amelyeket megvalósítani, kifejezni vagy közölni szeretne. Azért alkot, mert nem tud valamit, és mert úgy érzi, hogy az ismeret hiánya óriási személyes hiányosság, sőt balszerencse. Keres valamit, amiről tudja, hogy elkerüli intellektusát, valamit, aminek kifejezésében intellektusa tehetetlen. Amennyiben a művészi alkotás módszereit választja, azért eszi, mert ez az egyetlen módja megközelíteni azt, ami után vágyik, az egyetlen mód, amely által ki tudja terjeszteni öntudatát úgy, hogy képes legyen birtokolni, felfedni vagy legalábbis megközelíteni célját. Ha kiszolgáltatja magát műve kénye-kedvének, az a művész számára azt jelenti, hogy kiszolgáltatja magát az élmény (tapasztalás) kénye-kedvének, amikor is a pusztá értelem többé nem elég; tovább kell lépnie egy olyan területre, ahol csak az elkerülhetetlenség, nem pedig a logika, csak az intuíció, nem a megfontolás vezet.



Lépcsőn lemenő akt №. 2. (1912)

Ebben az értelemben a művész, „médiüm-féle lény”. Új tapasztalata (élménye) nem az értelemből ered. De elégtelen, ha irracionálisnak nevezzük. Ha az álom, a szerelem és az örültség az irracionálishoz tartozik, akkor a művészi élmény (tapasztalás) valami más. Nem kétséges ugyanis, hogy ez az öntudat világosságánál történik, így Duchamp mindig ellenezte, hogy a festészetet az ösztön valamely megnyilatkozásának tekintsék, és megkövetelte, hogy az „agy szürkeállományának” terméke, hogy idea legyen. A művészi alkotásnak tulajdonképpen az a sajátossága, hogy anyagi világunkhoz tartozik, de valahogy mégis elszakad tőle, itteni életünkhöz szól, és mégis úgy tűnik, hogy nem belőle való. Mindig van benne valami felfoghatatlan, paradox, abszurd és megbotránkoztató. A művészetelmélet ezt lehet hogy nem képes felfogni, de ennek többekévesb minden művész tudatában van. Emiatt beszélt Duchamp arról, a bizonyos „hiányzó láncszemről”, amely a műalkotás anyagisága és művészi jelentősége között van. Ez az alkotó folyamat lényege, ez az „együtthatható”, amely a művészetet művészetté teszi.

10. Duchamp kapcsolata a szürrealizmussal sohasem volt egyértelmű. Noha részt vett a szürrealista kiállításokon, és még felállításukat is tervezte, sohasem írt alá egyetlen olyan kiáltványt sem, amelyet szürrealista csoport adott ki. A szürrealisták legaktívabb korszakában is bizonyos fenntartással viszonyult hozzájuk. Rimbaud-val való rokonságáról sohasem nyilatkozott, hanem inkább Laforgue-hoz, Mallarmé-hoz, Rousseauhoz és Redonhoz vonzódott. A művészet szürrealista koncepciója Duchamp-ot sohasem ösztönözte, és amikor a szürrealizmus kibontakozott, a szürrealista esztétikától nagyon messze álló tevékenységgel töltötte idejét: a relett matematikai kutatásával és sakkal foglalkozott. A szürrealizmushoz való kötődését mindenekelőtt Bretonhoz való kötődése jellemezte, ám lényeges, hogy Bretonhoz való közelállását a „magnagyított, kinyújtott és kiterjesztett”⁶⁵ értelem eszméje alapján magyarázza, míg Breton maga a tudatalatti tevékenység automatikus felszabadulását hirdette. Nem volt értelmetlen Duchamp-nak az a megjegyzése sem (egy 1953-ban Bretonhoz írt levélben), miszerint „az én tudatalattim néma, mint bármelyik tudatalatti”.⁶⁶ A tartózkodó Duchamp Breton haláláig nem fedte fel hozzá fűződő kapcsolatának lényegét. Amint Parinaud-nak mondta:

Sohasem ismertem olyan embert, aki nálánál fogékonyabb lett volna a szerelemre. A szerelem szerelmese volt egy olyan világban, amely a prostitúcióban hitt.⁶⁷

Ez mellesleg Duchamp számára egy fontos érv, mert ő mindig az intellektuális ironia álarcával védte magát, számára az élet és a művészet állítólag csupán „szórakozás” volt.

Bármikor azt kérték Duchamp-tól, hogy jelezze művészetét, más terminusokkal tette azt, mint ahogy a szürrealisták jellemezték magukat. 1963-ban William Seitz megkérdezte tőle, milyen szóval jellemezné tevékenységét? Nem politikaival — mondta. Van akkor esztétikai vagy

filozófiai jelentősége? Nem, nincs — válaszolta Duchamp habozás nélkül. Ha egyáltalán van valamilyen, akkor az metafizikai.⁶⁸ A „metafizika” szó nem tartozik Breton szókincséhez. Breton öntudatos és eredeti materialista volt abban az értelemben, hogy számára a művészet azt jelentette: megragadni az élet teljességét a földön úgy, hogy még az élet azon mély szintjét is felölelje, amelyet „a csodásnak” később pedig „szerelemnek” hívott. Ellenezte a racionalizmust, mert az a valóságnak csak nem teljes képét, pusztá sémáját adja. A valóságszülte életerőket máshol kellett keresni, a felszínes racionalitás alatt. Azt akarta, hogy a művészet átalakítsa az életet, hogy az emberi élet és társadalom úgy szerveződjék, hogy biztosítsa az említett életerőknek az össz lehetséges szabadságot. De vajon Duchamp át akarta-e alakítani az életet? Ahelyett, hogy művészetéből a világot megváltoztató tényezőt csinált volna, jobban megfelel az igazságnak az, ha azt mondjuk, hogy elrejtette azt. Magányban, csendben fordult a művészethez, és így segítségével tisztázhatta, megérthette és megismerhette saját életét. Nyilvánvaló volt számára, hogy ebben a társadalomban, amely az európai civilizáció terméke, a művészet nem folytatódhat, de tiltakozás helyett inkább a következetes távolságtartást választotta. Dadaista volt a szürrealisták között, de nem volt heves, Hausmann vagy Tzara-féle dadaista. Ez nem „nihilizmus” volt, ahogyan később munkásságát jellemezték,⁶⁹ hanem inkább egyféle „metafizikai magatartás”.⁷⁰ Aszkéta volt, nem forradalmár. Elveinek legutolsó kinyilatkoztatásában — amelyet 1961-ben tett⁷¹ — tisztázta helyzetét: „A holnap nagy művésze illegalitásba fog vonulni”.

A művészetelméletek céltalanul bolyonganak a megoldhatatlan ellentmondások között, mert a művészetre továbbra is úgy tekintenek, mint a világ vagy az emberi tapasztalat bemutatásának módjára. A művészet azonban nem reprezentál és nem ír le. Nem tudósítás a világról, és nem számadás róla. Semmit sem állít, és nem mond ítéletet. Nem ajánlóköz meg minket valamilyen igazsággal, és nem ad tanácsot. Nem a tudás egy fajtája, és nem a felvilágosítás eszköze. A logikával és az etikával ellentétes irányba mutat: nem a világ felé, hanem kifelé. A modern művészetben az üresség élménye, a család, az alaktalanság, a nem létezés, az *acosmia* szüntelenül fel-felbukkan — Mallarménál, Cagennél, Malevichnál, Picabiánál, Rilkenél. Duchamp *Nagy Úvegjének* allegorikus nyelvén is. A mű legtitokzatosabb része minden bizonnyal az alaktalan felhő, amely mellesleg néhányszor formát öltött korábbi műveiben is. Benne a három nyílás, a Dugattyú-tervezet az ürességbe vezet. Ez a véletlen jelképes ábrázolása, amelyen át befejezett és elrendezett világunkra a szél kívülről fúj — a túlvilágról, az örökkévalóságból.

Mostanában az *acosmia* eszméje egyre sürgetőbben jelenik meg.

Se szerkezet... se forma, se szín. Se fény. Se tér. Se idő. Se arány. Se mozgás. Se tárgy, se alany, se téma. Se szimbólum, se képmás, se vízió, vagy ready-made. Se öröm, se fájdalom.
(Ad Reinhardt)⁷²

A művészet visszatéríti az embert a világból az öntudat elsődleges

állapotához, az adott világ, a rákényszerített lét, az entitások és az önmagára találás előttire.

Visszaadja azt a maradandó pillanatot, amikor az emberi öntudat a világiasságtalanságból a világ felé, a nemlétből a lét felé közeledik. A művészet „megigézés”, ahogy Blanchot mondja; rajta keresztül fedezük fel a világot az öntudat vakító fényében. Ez az elsődleges öntudat; ugyanakkor ez az elsődleges ima is.

11. A különböző esztétikai rendszerek egyrészt a műalkotás racionalitására és logikájára, másrészt irracionalizmusára és logikátlanságára mutatnak rá. Egyrészt megfontoltan szerkesztett formájára, másrészt amorf-jellegére. Valamennyi leszűkíti a műalkotást annak anyagságára. A műalkotás azonban szimbolikus. Sohasem tartalmazza tárgyát, sohasem ábrázolja vagy fejezi ki azt: rámutat. Visszatérve az öntudat eredetéhez, elvezet bennünket ahhoz a világhoz, mely olyan, amilyen; amely létrejön, megmarad és megszűnik létezni, amely zűrzavar és rend, véletlen és szükségszerűség. A műalkotás mindkettő: kockavetés és konstelláció — ahogy Mallarmé versei mondják — nem a kalandozó rételem dialektikus függésében, hanem az elsődleges egységben, ahol a megkülönböztetések először elkezdődnek. Tehát az alapvető módszer a művészetben az általános metonímia (és származéka, a metafora). Azt is mondhatjuk: végtelen dallam. A világ csodája és az öntudat csodája egyedül. Ebben az értelemben (és csak ebben az értelemben) az értelem eredete a világ eredete.

A művészet struktúrái megfelelnek a létrehozott világ struktúrájának, de ezen struktúrák résein át vagy feloldásukban felragyog a világ elsődleges természete. Ezért olyan fontos a műalkotás esetében az amorfitás, a strukturálatlanság, a homály és a disztíngválhatatlanság. Így a műalkotás bizonyos fokig mindig „homályos”, ahogy Ehrenzweig mondta. A művészet nyelvéhez hozzátartozik a csend is; a műalkotás középpontjában mindig található egy homályos pont, amelyet sehogyan sem lehet megmagyarázni, anélkül, hogy a mű el ne veszítse eszenciális jelentését. A *Mi a költészet?* című cikkben, amelyből már idéztünk, Roman Jakobson kifejti a párhuzamot Mácha szerelmi költészete és a naplójából vett bizalmas részek között, mint ugyanannak a tárgynak a kettős jelentéstani tervét. Mivel azonban más esetben a költői szöveg értelme a benne levő részekben rejlik, vajon a jelentés itt nem rejlik-e ugyanakkor a két Mácha-szöveg közötti téren is, abban a fájdalmas feszültségben, amely bizonyos értelemben megsemmisíti mind a költészet, mind a napló jelentését? Nem létezik-e mindkettő úgy, hogy együtt még szorosabban körülölelik azt a homályos teret, amelyből mindketten keletkeztek, és amelyhez mindketten visszatértek anélkül, hogy képesek lennének közvetlenül magukba foglalni azt. Duchamp melleleg — Katharine Kuh szerint⁷³ — eredetileg kettős jelentéstani síkon, vagy inkább két közegben akarta megalkotni a *La Mariée mise à nu*-jét: a Nagy Úveggel együtt léteznie kellett volna egy szóbeli párjának, amely-

nek „majdnem olyan fontossággal kellett volna bírnia, mint a vizuális anyagnak”, és amelyhez a jegyzetek, amit később a *La boîte verte*-ben gyűjtött össze csak afféle durva vázlatot képeznek.

Mácha kettős szövegének egy különösen fontos párhuzama található a *Nagy Úvegben* levő Menyasszony és a Tejút szimbólumában. Willis Domingo⁷⁴ helyesen mutatott rá a rövid szimbolista időszak (1910–11) kulcsfontosságára Duchamp művében. Itt a Tejúthoz hasonló felhőszerű alakzatok jelennek meg. Ezek az alakzatok veszik körül a szent nőalakokat a *Le buisson* (1910–11) című képén meg a *Le baptême*-en, és újra visszatérnek, még a *La Mariée mise à nu*-nek egy későbbi, 1968-ból származó metszetén is. Amikor a Menyasszony egy pusztai gépi-vegyi készülékké vált a *Nagy Úvegben* ez a halvány forma elkülönült tőle. Duchamp Tejútnak hívta (vagy Legfelső Feliratnak), ám az egyetlen „felirat”, amit a Tejút visel, az a három Dugattyú-tervezet, a szellő szimbóluma, amely *máshonnan* fúj világunkra. Ez végül is a Menyasszony valódi „parancsa”.

Ahhoz, hogy a művészet létezzen a kezdetekkor, léteznie kell a kezdet előtt is, amikor még nincs a világ, amikor az öntudat még üres és érvénytelen. Ez még a filozófiára vonatkoztatva is igaz. A filozófia nagy művei sohasem szűkíthetők le egy rendszerre. Nyugtalanítóak, mert állhatatosan megmarad bennük egy sötét hely, amely mintha egyedüli forrása lenne minden másnak, ugyanakkor pedig, mintha szakadatlanul aláásná őket. A filozófia nem tudomány. Nem doktrína, amely megmagyaráz, hanem inkább a magyarázatok mögé mutat.

Egy komputer nem kreálhat műalkotást, csak gyöngé utánezatot. A komputer mindig, és csakis a világban létezik.

A művészet a világtól való eltávolodás, de ugyanakkor a világhoz való visszatérés is. Ezért minden műalkotásban állandó a feszültség a megszólalás és a hallgatás, az alak és az alaktalanság között, az *acosmia* és a strukturáltság között. Ez a feszültség nem szimmetrikus. A megszólalás és a hallgatás nem alkotnak kettős számrendszert. Asszimmetrikusak, paradoxálisak. Teljes az egyenlőtlenség közöttük. Hiányzik a döntő láncszem, és ez a rés valójában a művészeti koefficiens, amely a műn túlra mutat, és a nézőre bízza, az olvasóra vagy a hallgatóra, hogy bátorságot vegyen a mű által sugallt irányba menni. Ezzel a réssel együtt eltűnik a mű művészisége is. Csak egy „csontváz” marad a „történelem temetőjében”, hogy Jakobson szavával éljünk, a forma a csontváza, amelynek transzcendentális jelentését többé képtelenek vagyunk megérteni, vagy az elképzelés csontváza, amely többé semmit sem sugall. Más szavakkal a művészetre nem lehet úgy tekinteni, mint ami akár a merő anyagi alkotásban, akár a pusztai anyagtalán ideában testet ölthet. A dekorativizmus és a konceptualizmus nem több, mint ugyanannak az éremnek a két oldala, esztéticizmus; vagyis az olyan művészet kultusza, amely elvesztette paradoxális természetét és ezzel együtt küldetését is.

Anton Ehrenzweig, aki úgy foglalkozott a művészi élménynek az

„óceáni” mélységű és szélességű formátlansága és a mű zárt formája közötti rokonsággal, mint előtte senki más, néhány nagyon érdekes megjegyzést tett Duchamp *Nagy Üvegére* a *The Hidden Order of Art* című könyvében. Ez a mű — mondja — művészien nem független: a nézőnek szüksége van kísérő szövegre a *The Green Box*-ból.

A szemlélőnek utat kell törnie a művész egyéni gondolkodásán át... Egy újfajta kooperáció jöhet létre a művész és közossége között, amely paradoxális módon a művészet kétértelműségének és meghatározatlanságának csökkenésén alapul.

Bármilyen megfoghatatlanok és absztraktok voltak is kezdetben (Duchamp fogalmai) számára teljesen megvalósult tárgyakká váltak, némi szürrealista és irracionális sajátsággal.⁷⁵ Ehrenzweig mindezt megismétli, amikor Goethe *Faustjának* második részéről beszél:

Racionalizálta a felszínes logika általa való ösztönös semmibevetelét, mint a költői kompozíció tudatos elvét.⁷⁶

Talán itt található a válasz arra az általában mellőzött kérdésre: hogy miért hagyta Duchamp ezt a művét, amelyet fő művének tekint, befejezetlenül. A művész saját magyarázata nem meggyőző. De az ok világosnak látszik. Duchamp zsákutcába jutott. Úgy beszélt a *Nagy Üvegről*, mint egy allegóriáról, egy kísérletről, arra, hogy egy olyan nyelvet alkosson, amelynek racionális jelentése lesz. Breton és követői valóban meg tudták magyarázni a *Nagy Üveget*, mintha az valamilyen hieroglifákkal íródott volna, amelyek teljes egészében lefordíthatók egy számunkra érthető nyelvre. Egy későbbi Arturo Schwarz-cal folytatott,⁷⁷ beszélgetés alkalmával Duchamp közvetve beismerte az allegorizálás hibáját:

Az ember semmit sem képes szavakkal kifejezni. A szerelem nem szavakkal fejezi ki magát. Az csak szerelem... Az ember teljesen bizalmatlanná válik az eredeti üzenettel szemben, bármit is mond róla.

A megközelítés, amit választott, rossz volt. Ehelyett Duchamp majdnem 25 évet szentelt a ruletnek és a sakknak; barátai számára közvetítőként működött, és kiállításokat szervezett nekik; magára, csak mint egy antiművészre, mint egy mérnökre utalt. Majdnem elvesztette a művészetbe vetett hitét. Úgy érezte, hogy a szürrealistákhoz áll legközelebb, de amint 1966-ban, Parinaud-val folytatott beszélgetésén mondta, művészetükben nosztalgikusan „csupán a legszebb ifjúkori álmat, saját elvesztett álmát látta”. Anais Nin *Naplójában*, 1935 augusztusában olyan embernek tünteti fel Duchamp-ot.

mint aki már régen meghalt. Sakkozok, ahelyett, hogy festene, mert ez közelíti meg legjobban a teljes mozdulatlanságot, ez a legtermészetesebb helyzete annak az embernek, aki: meghalt. Bőre olyan, mintha pergamentből, szeme pedig, mintha üvegből lenne.⁷⁸

Ugyanabban az évben Duchamp megkezdte a *Boîte-en-valise*-nak az összeállítását, amely olyan volt, mint egy utolsó retrospektív tárlat.

Csak 1946-ban kezdett dolgozni a *La Mariée*-nek az új végleges változatán, és a következő húsz évben ezen dolgozott. Címét 1912-es tervének első szavaiból vette: *Etant donnés*: 1° *La chute d'eau*, 2° *Le gaz d'éclairage*.

A két változat között alapvető különbség van. Azt mondhatnám, hogy Duchamp igazolta Ehrenzweig megjegyzéseit. (Ehrenzweig nem élte meg a *La Mariée* végső változatát). Először is, az első változat allegorikus természete teljesen eltűnik. Míg az első változat megfejtethető, mint a keresztretjtvény, a másodikat egyáltalán nem lehet megmagyarázni.

A lényeges különbség... abban van, hogy a Menyasszonyt az előző úgy mutatja be, mint megfejtésre váró jelenséget, az utóbbi viszont szemlélődésünk tárgyául kínálja fel — ahogy Octavio Paz mondja.⁷⁹ És mint ahogy a tartalmában nincs mit feltárni, úgy formájában sincs semmi elemezni való. Csupán naturalista bemutatás, amely magában véve értelmetlen; a mű művészi formája hiányzik, és naturalizmusa tulajdonképpen amorfizmus. Amikor 1963-ban Duchamp ready-made-jeiről beszélt, nyilván inkább erre a készülődásra gondolt: ez nem „egy művész alkotása, hanem egy nem-művészé, egy iparosé, ha úgy tetszik.”⁸⁰ Technikailag az *Etant donnés* nagyon nehéz és gondosan kidolgozott mű, de ugyanakkor egész értelme a láthatatlan birodalmába van száműzve.

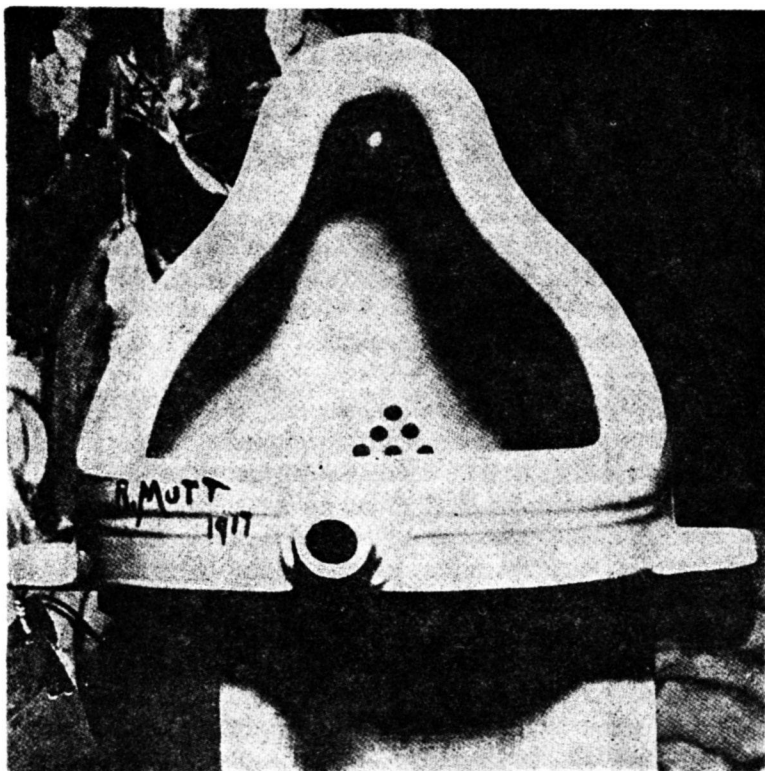
Sohasem volt szerencsém látni az eredeti *Etant donnés*-t, és valószínűleg soha nem is lesz. Úgy tűnik azonban, hogy Paz sokkal mélyebben behatolt jelentésébe, mint bárki más:

A csend tökéletes. Minden valóságos és a banalitással határos, minden irreális és határos. Mivel?⁸¹

A szent csönddel; imára készíti az embert.

A szent hely az istennő... A természet erői koncentrálnak az isteni jelenlétben, ez a jelenlét pedig az egész fizikai környezetet betölti. Alig észlelhetően a szent hely elmozdul, már nem csupán egy mágneses és általában magányos pont, ahol a szertartásokat tartják, hanem a világ közepe. Ekkor azután elválik a földi tértől, és áthelyeződik egy ideális helyre: az Édenbe, a Paradicsomba.⁸²

Néhány művészetben jártas barátom nonszenszként emlegette a művet, amely zavarba hozta őket. Talán éppen nagy műveltségük végett, mert ennek a műnek sikerült teljesen kivonnia magát a művészet kontextusából; még a modern művészet kellős közepében is, amelynek annyi aspektusa és szemszöge van, a mű megmarad egészen egyedinek és egyedülnek. Olyan messzire eltávolodott civilizációnktól, hogy eltávolodott attól is, amit ez a civilizáció művészetnek vagy még inkább el-len-művészetnek nevez.



Fountain. (1917)

12. Ad Reinhardtnak igaza van, mikor azt írja, hogy a művészetben minden forradalom a művészetet úgy alakítja át, hogy a Művészet-mint-valami-másból Művészet-mint-kizárólag-önmaga válik.”⁸³ A művészet végső rendeltetése, hogy világunkon belül emlékeztessen bennünket arra, hogy mi nem a világ, és hogy ezt megtehesse „a művészetnek-mint-kizárólag-önmagának” kell lennie. De épp ezért, való igaz, hogy minden művészeti forradalom új módon téríti vissza a művészetet világunkhoz és annak részévé teszi azt. A művészet ugyanakkor mindig „művészet-mint-valami-más” is.

A mű eredete sohasem lehet másutt, mint a világban, az emberi életben, és ugyanez vonatkozik a jelentésére is. Eredetének oka a nyomasztó sötétségben van, és a modern művészek újból és újból megmutatták, hogy ebből a sötétségből az út az ürességbe, a nemlétebe vezet. A műalkotás pontosan ebből a tapasztalatból ered. Ez egy új világ, amely saját törvényei szerint jött létre. A szavak maguk alkotják a költeményt, a formák maguk teremtik a képet; a művész csak engedelmeskedik belső tendenciáinak és logikájuknak. Mindamellet ez az autonóm rend és ez az új alkotás nem korlátozódik a műalkotás újdonságvoltára és autonómiájára. Ha a műalkotás eredete a világ sötétségében és idegenszerű-

ségében van, akkor értelme a világnak a maga ragyogásában és közelségében való fölfedezése. A műalkotás autonómiája és újdonságvolta önmagában véve épp ennek a világnak a jelképe.

Tanulmányom elején Edmund Leachre hivatkoztam, aki azt mondja, hogy az antropológia jelenlegi elméletei, noha „meglehetősen átfogó modelleket” adnak, amelyekkel bármely társadalom belső és külső szerkezete magyarázható, alkalmatlanok a konkrét társadalmak tanulmányozására. Ugyanez vonatkozik a művészet jelenlegi elméleteire is. Egész sorozat „meglehetősen átfogó modellünk” van, amelyek közül választhatunk; némelyek a pszichoanalízis, mások a nyelvtudomány, az információelmélet vagy más éppen divatos tudomány felől közelítik meg a művészetet. Az ilyen modellekből azonban mindig az hiányzik, ami a művészetet művészetté teszi: sajátos természete, esztétikája, emberi jelentősége.

E hiány okát a hamis általánosításban találhatjuk meg. A szóban forgó elméletek tudományosként kezelik a művészi ismeretet, és ezért alávetik a tudományos értelmezésnek. A művészet azonban megfoghatatlan és szabálytalan kivétel tudományos világunkban. Még maga a művész is dacolni látszik a találó magyarázattal. Marcel Duchamp-ot néha bohócnak tekintették, néha varázslónak, néha alkímistának, néha nyelvésznek. Mégsem hagyta magát beskatulyázni. Művész volt.

A modern tudomány tárgyilagosan foglalkozik a világgal, és minden emberi életet annak individualitásában és változatosságában, pusztán statisztikaként kezel. De az emberi élet valódi lényege egyedülálló és megismételhetetlen szubjektivitásában, individualitásában és magányosságában rejlik. El kell érnie egy általánosságot is, de másilyent, mint a tudományos elvek és szabályok általánosságai.

A modern társadalom mintegy szentesítette azt az elképzelést, hogy a világon minden objektív. A világot általánosságában zárt egésznek látjuk, amit változtathatatlan törvények kormányoznak. Egy teljesen meghatározott és örökre befejezett világ ez. Nincs hely benne annak, amit csak művészi alkotásnak nevezhetünk, a műalkotás radikális kezdeményezésének, *ex nihilo* eredetének, túlvilágias dimenziójának. A mű kezdeményező jellege ebben a világban a priori lehetetlen, elképzelhetetlen, műszaki kifejezéssel élve „merő misztika”. Mert a művészet általánossága a szubjektivitás általánossága: egy olyan világé, amely nem önelégült, mert folytonosan nyitott afelé, ami nem a világ.

A művészet, amennyiben nem szűkíthető le valamire, ami az objektivitás zárt világához tartozik, korunkban illegálisnak tűnik. Míg a művészet természetes része volt minden más civilizációnak, korunkban a művésznek védekeznie kell saját társadalmá előtt, hogy helyet találjon benne művészetének. Amennyiben sikeres művész, további problémákkal kell szembeszállnia: meg kell védenie művészetét értelmének eltorzításától, amely szubjektivitását egy újfajta objektivitássá változtatná.

Annak a komplex stratégiának, amellyel Duchamp élete folyamán

alkotásait bemutatta, nem volt más célja, mint megvédeni azt a publicitás eme hamis válfajától, megvédeni attól, hogy transformálják ezt az objektivitás világába. Az *Opus International*ba⁸⁴ írt Duchamp-cikkemben felhívtam a figyelmet arra, hogy Duchamp vonakodott kiállítani művét, és ha mégis megtette, akkor azt a lehető legkevésbé feltűnően tette, rendszerint évekkal a mű elkészülte után. Első ready-made-jét, a *Roue de bicyclette*-t, (A biciklikereket) elkészülte után 41 évvel tárta közönség elé. Első egyszemélyes show-ját Chicagóban tartotta, abban az évben, amikor betöltötte az ötvenet. Csak kilenc művét állította ki, de nem vett részt a megnyitón. Első retrospektív kiállítását 80 éves korában szülőföldjén, ifjúságának csendes városában, Rouen-ban rendezte meg, távol a művészeti központoktól. S végül az *Etant donnés*-t úgy mutatta be, hogy művét egyszerre csak egy ember tekinthette meg egy szorosan bezárt fakapuba vágott kémlelőnyíláson át, és így a műalkotással való találkozást minden néző számára magánüggé tette. A háború alatt a Guggenhejm Múzeum megnyitó kiállításán Duchamp műveinek reprodukcióit csak a falon levő kémlelőnyíláson át lehetett megnézni.^{84a} Az a mód, ahogyan az 1942. évi New York-i szürrealista kiállítást megrendezte, szemléletmódját szimbolizálta: ahelyett, hogy a műveket a közönség elé tárta volna, egy az egész termet keresztül-kasul szelő hálót készített, ezért lehetetlen, vagy legalábbis nehéz volt a kiállított tárgyak közelébe jutni.

Másrészt 1935-ből gondosan és fáradhatatlanul készítette meglehetősen szokatlan monográfiáját, a *Boîte-en-valise*-t. Ez egy 68 reprodukcióból álló gyűjtemény, amit egy aktatászába rakott. A *Boîte-en-valise*-t sem lehet kiállítani; a nézőnek magának kell végignéznie a gyűjteményt, és így a művek, amelyek a művész magányában születtek, még egyszer megszületnek a néző magányában.

Duchamp helyesen feltételezte, hogy a művészet számára a modern társadalomban kell lennie egy másik útnak is, egy olyanak, amely különbözik attól, amit a XIX. századi polgárság hozott létre szalonjaiban, múzeumaiban és galériáiban. A *Boîte-en-valise* kísérlet egy ilyen megközelítésre.

13. A XIX. századi racionalizmus a „könyvolvasást” tekintette a tudás egyedüli kútforrásának. Az elméletek, amelyek a művészi élményt állandóan fogalmi szerkezetté teszik, csak folytatják ezt a hagyományt. Ugyanezt mondhatjuk az újságírásnak arról a fajtájáról is, amely megpróbálja a művészetet formákra redukálni, beilleszteni néhány általános irányzatba, amelyeknek könnyen érthető nevet ad. De a modern művészet népszerűsítése olyan eredményekkel járt, amelyeket aligha lehetett előrelátni: A művészetet szenzációként kezelik. Szembehelyezik a világ ésszerű koncepciójának hátterével, és úgy mutat a világra, mint holmi szabálytalanságra. Ez azonban megerősíti azt a gyanút, hogy a modern művészet, éppen rendkívüliségénél fogva, valamilyen fontos igazságot testesít meg.

Fontos változás történt pl. az újságírás szerkezetében. Eredetileg irodalmi formájú volt: a „Gutenberg utáni” korban az illusztrált könyvek, képes folyóiratok, a film és a televízió gyors terjedésével az újságírásnak alkalmazkodnia kellett a tömegtájékoztatásnak ezekhez a nem verbális formáihoz. A XIX. században a műalkotást vagy a költői művet „magyarázták”, „tartalmát” szó szerint értelmezték. A modern művészet éppen azért kezdett nemtetszést kiváltani, mert nem lehetett megmagyarázni ezekkel a fogalmakkal, mert hiányzott belőle az „értelem”. Lévi-Strauss még mindig panaszkodik emiatt. De a tömegtájékoztatási eszközök új technikája elsőséget ad a közvetlen és nagyrészt vizuális bemutatásnak a szó szerinti magyarázattal szemben.

A modern művészet számára ez forradalmi folyamat. Többé nem a kiállítás, sem a szó szerinti leírás, hanem inkább a hű reprodukciók a fő eszköze, melynek segítségével eljut a nyilvánossághoz. Mi több, a reprodukcionézés nem nyilvános társadalmi esemény, hanem a néző magánügye. A műalkotást nem csodálni kell, hanem elmélkedni kell róla. Ez az az út, amelyen Duchamp elindult: nem szerette kiállítani műveit, ehelyett szokatlan kiadványának, a *Boîte-en-valise*-nak az összeállításával foglalkozott. René Bergernek, aki az *Art et communication* című könyvében nagy figyelmet szentelt annak, hogyan hatol be a modern művészet a tömegtájékoztatási eszközök új formáiba, úgaza van, amikor a figyelmet különösen Duchamp-ra hívja fel:

Lehet-e valami furcsább, mint Marcel Duchamp esete, az oly titokzatos művészé: akit csak néhány, legtöbbször oly helyes, mint amilyen tartózkodó csodálója ismer; akinek oly rendkívüli műveit egyszerre csak kiadták olaszul, franciául és angolul, a *Masterpieces of Painting* című heti sorozatban, egy olyan kiadványban, amely máról holnapra az újságárusokhoz vagy kioszkokba kerül (5 frankért) a *Playboy*, a folytatásos Biblia és a filteres cigaretták közé.⁸⁵

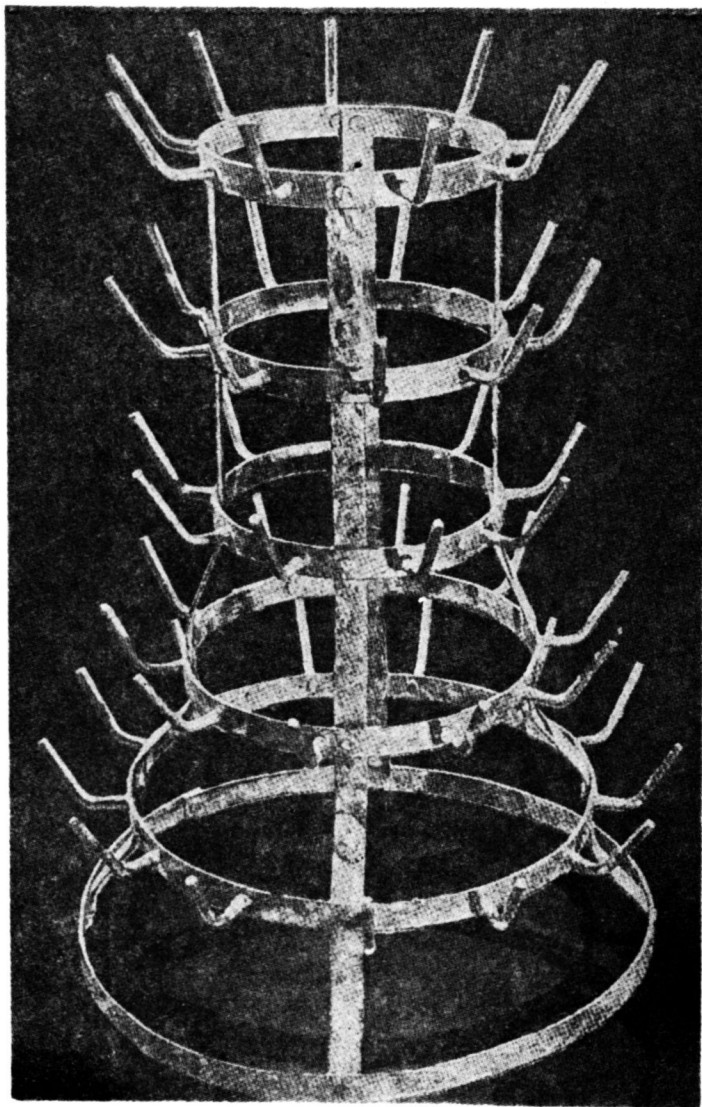
Maurice Branchot-nak az esszégyűjteményében a *La livre á venir*ben (1959) található egy nagyon szép rész arról az „apró zajról”, amit a művészet okoz fülsiketítő korunkban:

Semmi komoly, semmi hangos, alig egy morajlás, ami semmit sem ad hozzá a városok nagy forgatagához, amelytől azt hiszünk szenvedünk.⁸⁶

Mindössze néhány évtizeddel ezelőtt úgy tűnhetett, hogy a modern művészet a modern társadalomból kiközösítettek jelentéktelen csoportjának ügye marad, nevetséges szeszély. De a művészet apró zajai, ez a tompa morajlás szüntelen — teszi hozzá Blanchot —, és aki csak egyszer meghallja, mindig hallani fogja. Ma a modern művész mítikus alakká nőtt. Kivételes helyzetének öntudatlanul is megváltó jelentőséget tulajdonítottak.

„Sokat szenvedett értünk” — írta Baudelaire Poe-ról (és magáról).

Nagyon valószínű, hogy roppant nagy aktivitásában civilizációnk a katasztrófa szélére sodródott. Aligha hihető, hogy némi módosítással



Palackszárító. (1914)

még meg lehetne menteni, mert alapjaiban rendült meg. Ennek különben jellegzetes tünete, hogy szerkezete visszautasítja a művészetet.

A civilizációk sohasem halnak ki teljesen. Válságaik révén felfedeznek magukban egy lappangó erőt az újjászületésre. Nagyon valószínű, hogy civilizációink új lehetőségei épp a modern művészeti formák mögött körvonalazódnak. A művészet nem az adott kor peremvidékén, hanem épp életképességének titkos központjában helyezkedik el.

Régi civilizációk tragédiája, hogy miközben megpróbálják késleltetni saját halálukat, visszautasítják azt is, ami megmenthetné őket. Civilizá-

ciónk felerősíti a művészet alig hallható hangját a világ pokoli lármájában, és ezzel meghamisítja, megpróbálja összehangolni a világ alapelveivel. Úgy tűnik, mintha pánikunkban átengedtük volna magunkat egy téves *értelmezési mániának*. Marcel Duchamp művének sorsa ennek kirívó példája. Miközben világunknak mindennél nagyobb szüksége van arra, hogy visszatérjen ahhoz az életadó szubjektivitáshoz, amelyből és amelyért a műalkotás született, addig Duchamp műveit épp ettől a szubjektivitástól fosztották meg. Amennyiben nem lehet figyelmen kívül hagyni vagy kigúnyolni, akkor nem a művészet, hanem valami más alapján magyarázzák.

Marcel Duchamp életének és munkásságának egyedülálló az értelme. Mint Baudelaire és Mallarmé, mint Satie, Hlebnyikov és Joyce, Duchamp ebben a nehéz időben feláldozta mindazt, ami ő maga volt azért a nehéz feladatért, ami rá hárult: megmaradt *csak művésznek*. Korunkban talán ez a legsürgetőbb feladat.

Viczián Klára fordítása

Forrás: Jindřich Chaloupecký: Nothing but an Artist. Studio Internacional, 30—47. oldal.

Felhasznált irodalom

- ¹ A. Richard Hamiltonnal a BBC-ben folytatott beszélgetést idézi A. d'Harnoncourt és W. Hopps, *Etant donnés...*, Philadelphia Museum of Art, 1961. 40. o.
- ² Edmund Leach: Lévi-Strauss, 1970. 19. o.
- ³ Lawrence Alloway: Network. The Art World Described as a System, *Artforum*, 1972, szeptember, 128—32. o.
- ⁴ Gregoire Müller: The New Avant-garde, 1972. 14. o.
- ⁵ Jack Burnham: The Structure of Art, átdolgozott kiadás, 1973. 14. o.
- ⁶ Uo. 164. o.
- ⁷ Ursula Meyer: The Eruption of Anti-Art, *Art Idea Gregory Battcock* kiadásában, 1973. 118. o.
- ⁸ Gabrielle Buffet: *Aires abstraites*, 1957. 157. o.
- ⁹ Uo. 30. o.
- ¹⁰ Christa Baumgarth: *Geschichte des Futurismus*, 1966. 77. o.
- ¹¹ Richard Weiner: *Navstevou a nového Frantiska Kupky*, *Samostatnost*, 1912. aug. 18.
- ¹² Kupka avant 1914. A Karl Flinker Képtár kiállításának katalógusa, Párizs, 1966.
- ¹³ Michel Sanouillet: *Marchand du sel, écrits de Marcel Duchamp*, 1958. 110. o.
- ¹⁴ *Apropos of Myself*, 1964. A New York-i Modern Művészetek Múzeuma kiállításának és a philadelphiai Képzőművészeti Múzeumnak a katalógusa, 1973. 258. o. A továbbiakban Marcel Duchamp katalógus, 1973.

- ¹⁵ Arturo Schwarz: New York Dada, 1974. 185. o.
- ¹⁶ Frantisek Kupka 1871—1957. A prágai Nemzeti Képtár kiállításának katalógusa, 1968.
- ¹⁷ Pierre Francastel: Du cubisme à l'art abstrait, 1957. 129. o.
- ¹⁸ Jindřich Chaloupecký: Les symboles chez Marcel Duchamp, Opus International, 49. 1974. 41—48. o.
- ¹⁹ Marcel Pleyner: Le fetiche Duchamp, Art Press I., 1973. 6. o.
- ²⁰ Marcel Duchamp: A l'infinifitif, 1966. 5. o.
- ²¹ Art News, 1963. Richard Kostelanetz idézi a John Cage-ban, XVII. o.
- ^{21a} Octavio Paz: water writes always in plural, Appariencia desnuda, 1973; A Marcel Duchamp katalógus angol fordításából, 1973, 150. o.
- ²² Paul Ricoeur: Le conflit des interprétations, 1969. 63. o.
- ²³ Arturo Schwarz: L'alchimiste mis à nu chez la celibataire, meme Data, 1973. szeptember 3. 30—37. o.
- ²⁴ C. C. Jung: Psychologie und Religion, 1942. 48. o.
- ²⁵ Karl Jaspers: Philosophie III. 1932. 136. o.
- ²⁶ Stephane Mallarmé: Magie, 1893. Oeuvres complètes, Pleiade 1945. 400. o.
- ^{26a} Wallace Fowlie: Mallarmé 1953. 188. o.
- ²⁷ Sanouillet, idézett mű, 113. o.
- ²⁸ Uo. 173. o.
- ²⁹ Michel Sanouillet: Marcel Duchamp and the French Intellectual Tradition, Marcel Duchamp katalógus, 1973. 52. o.
- ³⁰ Francois Caradec: Vie de Raymond Roussel 1972. 64. o.
- ³¹ Velimir Hlebnyikov: Szobranjje proizvednyij 1966. 269. o.
- ³² Henri Mondor: Vie de Mallarmé 1941. 257. o.
- ³³ Marcel Duchamp katalógus, 1973. 276. o.
- ³⁴ Sanouillet: Marchand, 167. o.
- ³⁵ Pierre Cabanne: Entretiens avec Marcel Duchamp, 1697. 14. o.
- ³⁶ Jack Burnham: Unveiling the Consort II., Artforum, 1971. aug. 9. 59. o.
- ³⁷ Jack Burnham: Marcel Duchamp, la signification de Grande Verre, VH 101 6, 1971. 65. o.
- ³⁸ Jack Burnham: The Structure of Art, 1971. 162. o.
- ³⁹ Patrick Waldberg idézi a L'unique et ses propriétés, Critique-ban 194, 1959. 865. o. Arturo Schwarz szintén idézi a Marcel Duchamp katalógusban, 1973. 81. o.
- ⁴⁰ Roman Jakobson: Co je poesie? Volné smery 1934. július 30. 229. 39. o.
- ⁴¹ Karel Hynek Mácha: Május. Hap Béla fordítása.
- ^{41a} A cenzúra miatt Jakobson csak a viszonylag ártatlan részleteket közli a naplóból. Az idézett szakasz jellegzetes. Mácha naplója teljes terjedelmében még nem jelent meg.
- ⁴² Claude Lévi-Strauss: La pensée sauvage, 1962. 290. o.
- ⁴³ Georges Charbonnier: Entretiens avec Lévi-Strauss, 1961. 115. o.
- ⁴⁴ Uo. 94. o. Lévi-Strauss: Le Cru et le Cuit, 1964. 29. o.
- ⁴⁵ Le Cru et le Cuit, 31. o.
- ⁴⁶ Charbonnier, idézett mű, 114. o.
- ⁴⁷ Le Cru et le Cuit 18. o.
- ⁴⁸ Claude Lévi-Strauss: L'homme nu 1971. 614. o.
- ⁴⁹ La pensée sauvage, 206. o.
- ⁵⁰ L'homme nu 582. o.
- ⁵¹ Le Cru et le Cuit 26. o.
- ⁵² Uo. 24. o.

- 53 L'homme nu, 579. o.
- 54 Jean Piaget: Le structuralisme 1968. 7. o.
- 55 Burnham: The Structure of Art, 3. o.
- 56 Joseph Kosuth: Art After Philosophy I. Studio International 915. 1969. 135. o.
- 56a Victor Burgin: Situational Aesthetics uo.
- 57 Ian Burn és Mel Ramsden: Stating and Nominating. VH 101, 1971. május
- 58 Victor Burgin: Architectural Design, 1970. augusztus. Terry Smith idézi az Art and Art and Language-ben, Artforum 1974. június 12. 50. o.
- 59 Art-Language I. 1969. 1. o.
- 60 Aláírás nélküli kommentár (Atkinsoné?) Lynda Morris cikkében, amely az Art Pressben jelent meg. 1974. 10., 19. o.
- 61 Burn és Ramsden az idézett helyen.
- 62 Kosuth, idézett mű, 35. o.
- 63 J. J. Seeney jegyezte fel. Sanouillet: Marchand 109. o.
- 64 Terry Atkinson: Art-Language, 1970., 2., 59. o.
- 65 Cabanne, idézett mű, 19. o.
- 66 Sanouillet: Marchand 163. o.
- 67 Art-Loisirs, 1966. 54. Robert Lebes és André Breton idézi a Marcel Duchamp katalógusban. 1973. 140. o.
- 68 Vogue, 141, New York, 1963. Quoted by Kyneston McShine uo. 134. o.
- 69 Katharine Kuh: The Artist's Voice, 1962. 89. o.
- 70 Duchamp mondja Sweeneynek. Sanouillet: Marchand 114. o.
- 71 Where Do We Go From Here. Kézirat, 1961.
- 72 Ad Reinhardt: Twelve Rules for a New Academy in The New Art, Gregory Battcock, 1966. 200. o.
- 73 Katharine Kuh idézett mű, 81, 83. o.
- 74 Willis Domingo: Meaning in the Art of Duchamp I. Artforum 1971. április 10. 74. o.
- 75 Anton Ahrenzweit: The Hidden Order of Art. 1969. 97, 99. o.
- 76 Uo. 203. o.
- 77 Arturo Schwarz: The Complete Works of Marcel Duchamp, 1970. 195. o.
- 78 Anais Nin: Diary II. 1967. 56. o.
- 79 Paz, idézett mű, 157. o.
- 80 Richard Kostalanetz idézi az idézett helyen.
- 81 Paz, idézett mű, 145. o.
- 82 Uo. 156. o.
- 83 Reinhardt, idézett mű, 203. o.
- 84 lásd: 18.
- 84a Dore Ashton: The New York School, 1973. 121. o.
- 85 René Berger: Art et communication, 1972. 116. o.
- 86 Maurice Blanchot: Le livre à venir, 1969. 265. o.