

## Tako rzeczce artysta

MARCIN GIŻYCKI

W 1917 r. Marcel Duchamp zgłosił na wystawę Society of Independent Artists (Towarzystwo Niezależnych Artystów) w Nowym Jorku fabrycznie wyprodukowany pisuar i zatytułował go *Fontanna (Fountain)* <sup>1</sup>.

W 1939 r. Jorge Luis Borges opublikował opowiadanie *Pierre Menard, autor Don Kichota* <sup>2</sup>. Opowiedział w nim historię fikcyjnego pisarza, który napisał od nowa powieść Cervantesa w sposób nieróżniący się od oryginału <sup>3</sup>.

W 1981 r. Sherrie Levine, znana amerykańska fotografka, malarka i artystka konceptualna, wystawiła w Metro Pictures Gallery w Nowym Jorku cykl fotografii zatytułowany *Według Walkera Evansa (After Walker Evans)*. Prace były reprodukcjami zdjęć sławnego amerykańskiego fotografa z katalogu jego wystawy, ale eksponowano je jako własne dzieła artystki.

W 2007 r. radykalny wideo-artysta William E. Jones zaprezentował na Whitney Biennial jako własne dzieło policyjny zapis z początku lat 60. nagrany ukrytą kamerą w męskiej toalecie w miejscowości Mansfield w stanie Ohio pt. *Tearoom* <sup>4</sup>.

Są to cztery spektakularne przykłady artystycznego zawłaszczenia cudzych artefaktów i przedstawienia ich jako własne.

Gest Duchampa był prowokacją wystawiającą na próbę otwartość kierownictwa Towarzystwa, którego zresztą był członkiem inicjatorem. Regulamin wystawy głosił bowiem, że jedynym warunkiem przyjęcia dzieła będzie opłacenie wpisowego w wysokości sześciu dolarów. Duchamp zapłacił żadaną sumę i zgłosił pisuar pod przybranym nazwiskiem Richard Mutt, ukrywając w ten sposób swoją tożsamość przed organizatorami. *Fontanna* po burzliwej dyskusji została odrzucona, a Duchamp, do końca nie ujawniając, że to on był owym R. Muttem, zrezygnował z kierowania Towarzystwem.

Borgesowy Pierre Menard *nie myślał nigdy o mechanicznym przepisaniu oryginału; nie zamierzał go skopiować. Jego podziwu godną ambicją było stworzenie stronic, które zbiegałyby się – słowo w słowo i zdanie po zdaniu – ze stronicami Miguela de Cervantesa* <sup>5</sup>. Podjął się zadania całkowicie serio. Nie było w tym przedsięwzięciu cienia prowokacji. Borges: *Teksty Cervantesa i Menarda są pod względem słownym identyczne, ale ten drugi jest niemal nieskończenie bogatszy. (Bardziej dwuznaczny, powiedzą jego potwarzy; ale dwuznaczność jest pewnym bogactwem)* <sup>6</sup>

Po wystawieniu reprodukcji Evansa jako swoich własnych Sherrie Levine dokonała podobnego zabiegu na zdjęciach Edwarda Westona i Eliota Portera. Znany

krytyk Craig Owens zauważył wówczas, że Levine w swoich działaniach stała się dilerką, kuratorką i krytyczką – *wszystkim, tylko nie twórczą artystką*<sup>7</sup>. Nie było w tym stwierdzeniu ani odrobiny złośliwości. Krytyk zwracał tylko uwagę na to, że artysta współczesny nie musi być wytwórcą dzieł. Może wcielać się w różne, niekoniecznie artystyczne, role.

Jones podchodził do odnalezionej rejestracji z ukrytej kamery dwukrotnie. Za pierwszym razem stworzył film zatytułowany *Mansfield 1962* (2006), w którym wykorzystał ściągniętą z Internetu kiepskiej jakości kopię, zmontowaną przez policję w celach instruktażowych<sup>8</sup>. Niezadowolony z odbioru dzieła (z powodu złej jakości obrazu i zawartych w nim policyjnych inscenizacji widzowie odbierali całość jako fałszywy, nieudolny dokument), reżyser dotarł do oryginalnego policyjnego zapisu, który użyty był w sądzie przeciwko grupie trzydziestu ośmiu gejów oskarżonych o „dewiację seksualną” (a w konsekwencji wykorzystany do ich skazania<sup>9</sup>). Dokonał w nim tylko jednej zmiany: przeniósł fragment – pokazujący, w jaki sposób umieszczono kamerę w toalecie za lustrem – z końca na początek. Chris Chang, krytyk „Film Comment”, zauważył, że nawet na tle różnych działań na *found footage* odarty z wszelkich artystycznych ingerencji materiał Jonesa przywołuje na myśl *Fontannę Duchampa*<sup>10</sup>.

Prowokacja Duchampa miała drugie dno: artysta chciał sprawdzić, czy establishment świata sztuki dojrzał już do tego, by zaakceptować ideę, że tym, co konstytuuje dzieło, jest gest artysty, nie materialny przedmiot. Duchamp miał już w swojej pracowni kilka podobnych „skradzionych” prac, które tworzył od kilku lat, między innymi *Koło rowerowe* (*Bicycle Wheel*, 1913) – wmontowane wraz z widelcem do góry nogami w taboret, drucianą *Suszarkę do butelek* (*Bottle Rag*) z 1914 r. i szufłę do odśnieżania, którą nazwał *Preludium do złamania ręki* (*En prévision du bras cassé*) z 1915 r. Dopiero jednak regulamin wystawy, którego był pomysłodawcą, dał Duchampowi szansę pokazania po raz pierwszy *ready-made* na próbę. Autor nie obiecywał sobie zresztą zbyt wiele i odmowa była niejako wkalkulowana w gest.

Badacze literatury od lat debatują, czy *Don Kiszot* Menarda, gdyby faktycznie powstał, powinien być uznany za plagiat czy nie<sup>11</sup>. Howard Giskin, jak i wielu innych autorów, zauważa w opowiadaniu Borgesa sugestię, że *znaczenie dzieł literackich zależy całkowicie od zmiennego historycznego i społecznego kontekstu w którym są one czytane*<sup>12</sup>. Aczkolwiek sama myśl, że kontekst kulturowy zmienia znaczenie utworu, jest trafna, eksperci od prawa autorskiego mieliby zapewne problem z usprawiedliwieniem Menarda i innych pisarzy chcących pójść jego tropem.

W sztukach plastycznych zawłaszczanie cudzych obrazów jest powszechne co najmniej od wynalazku kolażu, czyli od nieco ponad stu lat<sup>13</sup>. Wizualne prace *ready-made* – jak się wydaje – nie stwarzają podobnych kontrowersji, chociaż zdarzają się wyjątki. Właściciele spuścizny Evansa, stojąc na stanowisku, że wystawa Levine naruszała prawa autorskie fotografa, zakupili wystawione w Metro Pictures Gallery fotografie w celu zapobieżenia ich rozpowszechnianiu. Artystka odpowiedziała szczodrym gestem: podarowała cały cykl spadkobiercom. W końcu musiało dojść do ugody między obiema stronami, skoro cykl *Według Walkera Evansa* jest dziś własnością Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku.

Definicja „dzieła gotowego” (*ready made*) została sformułowana dopiero w 1938 r. w słowniku *Dictionnaire abrégé du Surréalisme* André Bretona i Paula

Éluarda, zapewne przez samego Duchampa, i brzmiała: *zwyczajny obiekt wyniesiony do rangi dzieła sztuki samą decyzją artysty*<sup>14</sup>. Wcześniej termin *ready-made* oznaczał w języku angielskim każdy produkt wykonany metodami przemysłowymi w odróżnieniu od przedmiotu wykonanego ręcznie (*handmade*).

Gest Duchampa znalazł najradykałniejszą kontynuację w telegramie popartysty Roberta Rauschenberga z 1961 r. do marszandki Iris Clert w Paryżu, która zaprosiła czterdziestu jeden znanych artystów do zrobienia jej portretów na inaugurację galerii, którą otwierała. Rauschenberg, zajęty montowaniem swojej wystawy w Szwecji, wysłał telegram: *To jest portret Iris Clert, skoro tak mówię*<sup>15</sup>. Ten sam artysta już w 1953 r. wymazał gumką rysunek Willema de Kooninga, czołowego przedstawiciela ekspresjonizmu abstrakcyjnego, i tak zniszczone dzieło, *de facto* pustą kartkę papieru, uznał za własne.

W 1967 r. Roland Barthes opublikował krótki esej *Śmierć autora*<sup>16</sup>. Rozprawił się w nim z biograficznym podejściem do analizy tekstu, czyli szukaniem związków między życiorysem autora a jego dziełem. Grubo przed teoretykami postmodernizmu stwierdzał: *tekst jest tkanką cytatów, pochodzących z różnych zakątków kultury. (...) pisarz może jedynie naśladować gest uprzedni, pozbawiony początku, jego władza polega wyłącznie na mieszaniu charakterów pisma, ustawianiu ich przeciwko sobie, tak by nigdy nie można się było oprzeć na którymś z nich z osobna*<sup>17</sup>. Dzieło odrywa się od autora, zaczyna żyć własnym życiem; *narodziny czytelnika trzeba przyplacić śmiercią Autora* – ta sławna fraza kończy wywód Barthes'a. Pierre Menard, Sherrie Levine i William E. Jones poszli jednak dalej – nie pomieszczyli nawet charakterów pisma.

Sherrie Levine wzięła sobie do serca słowa francuskiego myśliciela. Dała tego dowód w *Pięciu komentarzach: Obraz jest tkanką z cytatów czerpaną z niepoli-czalne ilości kultur. (...). Możemy tylko imitować gest, który jest zawsze zewnętrzny. (...) Narodziny widza muszą odbywać się kosztem malarza*<sup>18</sup>. Ponieważ jednak Levine nazwiska Barthes'a nie wymieniła, mamy do czynienia z kolejnym zawłaszczeniem. Autorka jednak tym razem raczej puszczała po prostu oczko do tych, co wiedzą.

W 2001 r. artysta i programista komputerowy Michael Mandiberg założył dwie identyczne strony internetowe: AfterSherrieLevine.com i AfterWalkerEvans.com. Zamieścił na nich wysokiej rozdzielczości skany reprodukcji Walkera Evansa wykonanych przez Sherrie Levine, wystarczające do zrobienia druków wystawowej jakości. Jak sam wyjaśnia Mandiberg, skany te mają wartość kulturową, ale niewielką lub żadną wartość ekonomiczną. Z tych stron można też ściągnąć certyfikaty autentyczności oraz instrukcję sposobu oprawienia wydrukowanych prac i ich wystawiania<sup>19</sup>. Nieco później inny artysta Bujar Bala ściągnął zdjęcia Levine ze strony Mandiberga do swojego albumu *online* na stronie jalbum.net i zatytułował go *After Michael Mandiberg*<sup>20</sup>.

Według najbardziej rozpowszechnionej wersji Duchamp wpadł na pomysł wystawienia urynału po burzy mózgow, jaką odbył z dwoma innymi członkami Towarzystwa Niezależnych Artystów: kolekcjonerem Walterem Arensbergiem i malarzem Josephem Stellą. We trójkę mieli się zastanawiać, co mogłoby być najbardziej szokującym aktem artystycznym. Zadecydowali, zapewne pod wpływem Duchampa, że byłoby nim wystawienie pisuaru. Udali się następnie do składu firmy J. L. Mott Iron Works przy Piątej Alei nr 118, producenta urządzeń hydraulicznych

i kuchennych, gdzie Duchamp dokonał zakupu przedmiotu, który miał wkrótce zasłynąć jako *Fontanna* <sup>21</sup>.

W miarę jak historycy sztuki, a zwłaszcza historyczki, przywracają zapomnianym przez dziesięciolecia artystkom należne im miejsce w historii dadaizmu i surrealizmu, umacnia się hipoteza, że prawdziwą autorką *Fontanny* była jednak baronessa Elsa von Freytag-Loringhoven, kobieta ekscentryczna, obracająca się w kręgach nowojorskiej bohemy, która uczyniła ze swojego życia performans w czasach, gdy jeszcze takie pojęcie nie funkcjonowało. Chodziła z tortem na głowie, nosiła łyżki zamiast koleczyków, na policzki przyklejała znaczki pocztowe. Popadała w konflikty z prawem z powodu obrazy moralności (lubiła przechadzać się nago w publicznych miejscach) i drobnych kradzieży. Niezależnie od Duchampa, którym się zresztą fascynowała, wpadła na pomysł, by podnosić znalezione, zwykłe przedmioty do rangi dzieł sztuki. Asumpt do wskazania na nią jako autorkę *Fontanny* daje list Duchampa do siostry Suzanne w Paryżu, również malarki: *Jedna z moich przyjaciółek przesłała mi pod pseudonimem Richard Mutt porcelanowy urynał jako rzeźbę do wystawienia* <sup>22</sup>. Niewykluczone jednak, że Duchamp, który lubił przywdziewać przy różnych okazjach kobiecą tożsamość jako Rrose Sélavy, nawet w korespondencji z siostrą dokonywał mistyfikacji.

Oryginał *Fontanny* zaginął wkrótce po próbie wystawienia jej na wystawie Towarzystwa Niezależnych Artystów. Zachowało się tylko zdjęcie autorstwa Alfreda Stieglitza. W latach późniejszych, jakby chcąc pokazać, że concept oryginału nie ma dla niego większego znaczenia, Duchamp wykonywał liczne repliki pisuaru, które obecnie można obejrzeć w wielu muzeach na świecie. Obiekty te wciąż prowokują. W 1993 r. trzech artystów – Kendell Geers z Południowej Afryki, Brian Eno, zanany brytyjski muzyk, ale także twórca instalacji, oraz wsławiony wieloma podobnymi ingerencjami francuski performer Pierre Pinoncelli – niezależnie od siebie (na wystawach w Wiedniu, Nowym Jorku i Nîmes) użyło Duchampowych urynałów zgodnie z ich pierwotnym przeznaczeniem. Wyczyn ten powtórzył szwedzki artysta Björn Kjelltoft w Sztokholmie sześć lat później. Pinoncelli poszedł jednak jeszcze dalej. Udało mu się zniszczyć za pomocą młotka dwie repliki *Fontanny*: tę, do której wysusiał się wcześniej w Nîmes, oraz drugą w Centrum Pompidou w roku 2006. Jak twierdził, straciły one i tak swoją prowokacyjną wartość. Czyżby?

Sherrie Levine, najbardziej znana specjalistka od zawłaszczania cudzych dzieł, zabrała się również za urynał Duchampa i nikogo nie powinno to chyba zaskoczyć. Ale tym razem nie zrobiła dokładnej kopii. To znaczy, właściwie zrobiła, ale w innym materiale. Jeśli chodzi o kształt i wymiary, jest to wierna replika oryginału (tylko co tu jest oryginałem?), tyle że wykonana nie z porcelany, lecz z brązu. Pięknie wypolerowanego, błyszczącego brązu. Jej *Fountain (After Marcel Duchamp)* powstała w 1991 r. <sup>23</sup> w sześciu egzemplarzach (oczywiście numerowanych). Obiekty te osiągały na aukcjach cenę kilkuset tysięcy dolarów za sztukę. Pięć lat później artystka wypuściła drugi nakład tej samej pracy, tym razem zatytułowany *Fountain (Buddha)* <sup>24</sup>.

Co z tego wszystkiego wynika? Chyba to, że pojęcie autorstwa w przypadku dzieła *ready-made* czy *found footage* jest bardzo kruche. Z dziełem raz zawłaszczonym, jak to zauważył Brandon Moores, pisząc o Borgesowym autorze *Don Kichota*, jest tak, że jeśli dwa intelektu są w stanie wyprodukować tę samą frazę, *i jeśli dwa intelektu mogą dojść do identycznego tekstu, to czemu nie trzy, albo sto?* <sup>25</sup>

Raczej nikt dzisiaj, po Duchampie, Rauschenbergu, Levine i Jonesie, nie kwestionuje, że artysta może, niczym demiurg, wskazać na przedmiot i powiedzieć: *To jest dzieło sztuki, bo ja tak chcę!* Ale dzieło raz zawłaszczone staje się kompletnie bezbronne wobec dalszych zawłaszczeń. Co więcej – wręcz prowokuje do kolejnych na nim działań. Żeby jednak tak się stało, musi kulturowo zaistnieć, najlepiej samo być uznane za prowokujące.

A o tym, co jest, a co nie jest prowokacją, decyduje kontekst. Pisuar na wystawie sztuki nie jest oczywiście tym samym przedmiotem, który można znaleźć w każdej męskiej toalecie. Do tego dochodzi jeszcze aspekt społeczno-historyczny – to co jest w danym momencie powszechnie uznawane za sztukę. Nie mówiąc już o normach społecznych, dobrych obyczajach i wszelkich tabu, które artyści co najmniej od czasu Dada uwielbiają łamać. Wystawienie pisuaru w 1917 r. było obraźliwym aktem nie do przyjęcia. Ale nasikanie do niego na wystawie i dziś jest czynem trudno akceptowalnym. Podobnie pokazanie na nowojorskim biennale nieocenzurowanej, kilkudziesięcioletniej policyjnej rejestracji homoseksualnych praktyk w publicznej toalecie nawet w 2007 r. było aktem odwagi, jeśli nie prowokacji. I tak to się jakoś toczy, z artysty na artystę, z dzieła na dzieło, z dziesięciolecia na dziesięciolecie. Od czasu *Fontanny* Duchampa żyjemy w epoce kulturowego rekylingu. A może, jak chce Barthes, zawsze tak było?

MARCIN GIŻYCKI

<sup>1</sup> „Fountain” w języku angielskim oznacza fontannę, ale i popularne w instytucjach publicznych kraniki dla spragnionych tryskające w górę pitną wodą. Myślę, że Duchamp nawiązywał do tego drugiego znaczenia.

<sup>2</sup> J. L. Borges, *Pierre Menard, autor Don Kichota*, tłum. A. Sobol-Jurczykowski, w: tegoż: *Fikcje*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1972.

<sup>3</sup> W istocie Menard nie dokończył dzieła; zanim umarł zdążył napisać rozdział 9, 38 i część rozdziału 22 z pierwszej części powieści Cervantesa.

<sup>4</sup> „Tearoom” – w slangu gejojskim oznacza toaletę publiczną będącą miejscem spotkań homoseksualistów.

<sup>5</sup> J. L. Borges, dz. cyt., s. 39-40.

<sup>6</sup> Tamże, s. 43.

<sup>7</sup> C. Owens, *Sherrie Levine at A&M Artworks*, „Art in America” 1982 (lipiec), nr 6, s. 148.

<sup>8</sup> Ów policyjny film nosił tytuł *Kamera Monitorująca (Camera Surveillance)*.

<sup>9</sup> W czasach, gdy policja w Mansfield dokonywała rzeczzonego zapisu, homoseksualizm w USA był ścigany jako przestępstwo.

<sup>10</sup> C. Chang, *In Flagrate Delicto: William E. Jones collaborates with the police in „Tearoom”*, „Film Comment” 2008, July-August, s. 17.

<sup>11</sup> Np: T. Basbøll, *Originality, Plagiarism and Pierre Menard*, A (retired) weblog by Thomas Basbøll, <http://secondlanguage.blogspot.com/2014/11/originality-plagiarism-and-pierre-menard.html> (dostęp: 6.12.2018).

<sup>12</sup> H. Giskin, *Borges' Revisioning of Reading in „Pierre Menard, Author of The Quixote”*, „Variaciones Borges” 2005, t. 19, s. 103.

<sup>13</sup> Kolaż uważa się za technikę typowo modernistyczną, a za pierwszych jej praktyków przyjmuje się kubistów Picassa i Braque’a, chociaż przed nimi amatorsko posługiwał się nią na przykład bajkopisarz Hans Christian Andersen. Ale metodę tworzenia obrazów ze skrawków papieru znali już Chińczycy w II w. n. e.

<sup>14</sup> A. Breton i P. Éluard, *Dictionnaire abrégé du Surréalisme*, w: A. Breton, *Œuvres complètes*, t. II, Gallimard, Paris 1992, s. 837.

<sup>15</sup> Reprodukację telegramu Rauschenberga można znaleźć m.in. na stronie Fundacji Rauschenberga: <https://www.rauschenbergfoundation.org/art/artwork/portrait-iris-clert-if-i-say-so> (dostęp: 6.12.2018).

<sup>16</sup> R. Barthes, *Śmierć autora*, tłum. M. P. Markowski, „Teksty Drugie” 1999, nr 1/2 (54/55), s. 247-251.

<sup>17</sup> Tamże., s. 249.



<sup>18</sup> S. Levine, *Five Comments*, w: *Blasted Allegories: An Anthology of Writings by Contemporary Artists*, red. B. Wallis, New York-Cambridge, MIT Press, 1987, s. 92-93.

<sup>19</sup> <https://www.mandiberg.com/aftersherrievine-com> (dostęp: 06.12.18).

<sup>20</sup> Wydaje się, że album ten zniknął już z Internetu. Pod adresem [jalbum.net](http://jalbum.net) Bala proponuje program własnego autorstwa do tworzenia albumów internetowych.

<sup>21</sup> Tę wersję można znaleźć m.in. w podstawowej biografii Duchampa: C. Tompkins, *Duchamp: A Biography*, London, Pimlico 1998, s. 181.

<sup>22</sup> Cyt. za: W. Andersen, *Marcel Duchamp: The Failed Messiah*, Éditions Fabriart, Genève 2010, wyd. Kindle, lok. 1360.

<sup>23</sup> *Fontanna (według Marcela Duchampa)*.

<sup>24</sup> *Fontanna (Budda)*. Tytuł nawiązuje do brązowych posążków Buddy.

<sup>25</sup> B. Moores, *Whose Words?: Text and Authorship in Pierre Menard, Autor del Quijote*, „Pivot: A Journal of Interdisciplinary Studies & Thought” 2011, t. 1, nr 1, s. 113.



Marcel Duchamp, *Fontanna*, fot. Alfred Stieglitz (1917)