

Tomasz F. de Rosset  
Uniwersytet Mikołaja Kopernika

## Niezborni nowatorzy końca wieku (wieków)

Pod koniec 1998 roku artyści, galerzyści, krytycy, kolekcjonerzy i inni prominentni przedstawiciele tzw. paryskiego „środowiska”, czy też paryskiego „świata sztuki”, otrzymali zaproszenie na wystawę malarstwa Vincenta Corpeta w Galerie Nationale du Jeu de Paume. Twórczość tego artysty jest interesującym metaforycznym dialogiem ze światem widzialnym i historią jego artystycznej reprezentacji. Oznaczonego dnia okazało się jednak, że w galerii trwa zupełnie inna wystawa, a o tej, która była anonsowana, nikt ani nie słyszał, ani jej nawet nie planował. W ciągu następnych kilku miesięcy powtórzyło się to z „udziałem” takich artystów, jak m.in. Jeff Koons, Orlan, Hans Haacke, w takich miejscach, jak: Galerie Durand-Dessert, Lelong, Yvon Lambert, Chantal Crousel, Centre Pompidou, École nationale supérieure des beaux-arts. W końcu zamiast kolejnego zaproszenia pojawił się afisz z reprodukcjami dzieł wszystkich poprzednich artystów. Sprawa stała się bulwersująca, gdyż wszystko wyglądało bardzo prawdziwie i poważnie, w profesjonalny sposób wykorzystano charakterystyczny *design* poszczególnych galerii, wykazano się też gruntowną znajomością środowiska; ale w czym interesie? Mówiło się o „gangu fałszerzy zaproszeń”. Głos zabrało kilku ważnych krytyków, jak Philippe Dagen czy Elisabeth Lebovici. Nic to jednak nie wyjaśniło. Dopiero w 2007 roku paryska grupa UltraLab™ ujawniła przy okazji wystawy monograficznej, że ta mistyfikacja była jej dziełem, znanym potem jako *affaire de cartons piegés* (dało to zresztą asumpt do interesującej dyskusji na temat współczesnego dzieła sztuki, jego statusu, wartości, kolekcjonowania)<sup>1</sup>.

Gdyby szukać analogii czy też precedensów takiego postępowania, z pewnością przypominałaby się propozycja amerykańskiego konceptualisty Roberta Barry’ego *Invitation*

<sup>1</sup> Zob. E. Lebovici, *ULTRALAB Psychopatologie de la vie quotidienne, dans le monde des arts*, [w:] *XV Biennale de Paris du 1 octobre 2006 au 30 septembre 2008*, Paris 2007, s. 0877–0896; strona internetowa UltraLab™: <http://worlds-of-ultralab.org/1999-cartons/>, dostęp: 29.03.2013.

*Piece* zrealizowana w latach 1972–1973 przy udziale jego europejskich marszandów i Leo Castellego z Nowego Jorku. Ośmiu galerzystów promujących sztukę konceptualną rozstało wówczas osiem zaproszeń na wystawę tego artysty, przy czym każdy z nich zapraszał nie do siebie, ale do którejś z pozostałych siedmiu galerii: jako pierwszy Paul Maentz z Kolonii do galerii Art & Project w Amsterdamie, ta z kolei do londyńskiej galerii Jacka Wendlera, a potem kolejno do Castellego, Yvona Lamberta w Paryżu, galerii MTL w Brukseli, Tosellego w Mediolanie, Sperone w Turynie i z powrotem do Kolonii i Paula Maentza. Wytworzył się w ten sposób swoisty krąg, ale nigdzie nie pokazano żadnego dzieła Barry’ego (w oznaczonych na zaproszeniach terminach można było tam oglądać ekspozycje prac innych artystów, albo wręcz nic)<sup>2</sup>. Gdyby jednak jakiś uparty szperacz chciał szukać jeszcze dalej, mógłby natrafić na anons wernisażu Wystawy Sztuki Niekoherentnej [*Exposition des Arts Incohérents*] w paryskiej Olimpii dnia 1 kwietnia 1993 roku, której *foyer* podobnie jak w powyższych przypadkach przywitało gości pustką. W istocie wystawa była przewidziana na 11 kwietnia i to *qui pro quo* trochę rozżłościło kilku daremnie przybyłych dziennikarzy i publiczność<sup>3</sup>. To oczywiste, że trudno tu mówić o świadomych i bezpośrednich zależnościach, skoro nie sposób nawet dojść, czy był to pierwszokwietniowy żart, czy też po prostu zwykła pomyłka. Ale gdyby w latach 90. XX wieku zorganizowano retrospektywną wystawę sztuki współczesnej,

<sup>2</sup> M. Copeland, *Les idées viennet des objets* (wywiad z Robertem Barrym), [w:] *Vides. Une rétrospective* (Centre Pompidou, Paris 25 février–23 mars 2009; Kunsthalle, Bern 10 septembre–18 octobre 2009), Centre Pompidou–JRP/Ringier, Paris–Zürich 2009, s. 79–91; S. Richard, *Unconcealed. The International Network of Conceptual Artists 1967–1977. Dealers, Exhibitions and Public Collections*, ed. by L. Morris, Ridinghouse, London 2009, s. 433 (rozmowa z Annick i Antonem Herbertem, Gandawa, 15.11.2004 r.).

<sup>3</sup> L. Abeles, C. Charpin, *Sztuki Niezborne, czyli akademia sztyderstwa*, przeł. z francuskiego E. Milczyńska, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2002; publikacja powstała na podstawie katalogu wystawy zrealizowanej w Musée d’Orsay w Paryżu (25.02–31.05.1992).

to pod wieloma względami mogłaby się ona wydać bardzo bliska tej wystawie sprzed stu lat, wyjąwszy oczywiście formę dzieł i szczegóły epoki, jak suknie pań, ubiory panów, pojazdy, *design* graficzny.

*Les Arts Incohérents* [sztuki niekoherentne/niezborne/niespójne/nielogiczne/absurdalne] to zjawisko dość głośne w Paryżu lat 80. XIX w. Następnie prawie całkiem zapomniane, dopiero po stu latach zostało przypomniane w postaci kilku wystaw i publikacji<sup>4</sup>. Był to swego rodzaju ruch artystyczno-satyryczny wywodzący się z kabaretu, rewii, wodewilu, klubu polityckiego, animowany przez środowiska związane z ówczesną prasą, przez dziennikarzy, literatów, rysowników, karykaturzystów na czele z francuskim pisarzem Jules'em Lévy'm. Jego działalność parodiowała ówczesny „świat sztuki”, a przede wszystkim coroczne Salony artystyczne, głównie poprzez organizację wystaw (najczęściej przy okazji imprez charytatywnych), na których eksponowano wielce konfundujące dzieła wykonane z wykorzystaniem najdziwniejszych pomysłów, materiałów i technologii (np. rzeźby w chlebie lub czekoladzie, malarstwo na koszuli, sprzęty i naczynia kuchenne itd.)<sup>5</sup>. Nigdy niepostrzegane w kategoriach sztuk plastycznych, traktowane jako żart ze względu na mało trwałe materiały i świadomie niepoważny charakter, realizacje te w XX wieku znalazły jednak odzwierciedlenie w wielu przedsięwzięciach artystycznych o cechach anarchistycznej kontestacji i „anty-sztuki”, poczynając od *ready made* Marcela Duchampa, Dada i surrealizmu, po sztukę takich nurtów, jak: letryzm, sytuacjonizm, pop-art, nowy realizm, fluxus, minimalizm, *arte povera*, konceptualizm – w zasadzie w większości nieklasycznych tendencji w sztuce ostatniego stulecia przed epoką mediów elektronicznych i informatyki.

*Les Arts Incohérents* były zjawiskiem usytuowanym na granicy sztuki i spektaklu, dzieło kolektywne grupy artystów, pisarzy, aktorów i dziennikarzy (stąd duże ich wyczulenie na media, gazety, afisze, druki okolicznościowe). Dwie pierwsze wystawy zostały otwarte w 1882 roku, a jedna z nich w mieszkaniu inicjatora ruchu Jules'a Lévy'ego (jako realizacja jego marzenia – „wystawy rysunków wykonanych przez ludzi, którzy

nie potrafią rysować”). Następnie odbyły się jeszcze trzy wystawy w Paryżu oraz na prowincji: w Rouen, Bourg-en-Bresse, Nantes, Lille, Besançon, i dwie w Brukseli (grupa Wzlot)<sup>6</sup>. Artyści Niezborni [*Incohérents*] organizowali także bale, uroczyste spotkania i inne imprezy. Po pięciu latach w 1887 roku ich działalność została „oficjalnie” zamknięta i na specjalnie wydanym balu świętowano pogrzeb Niekoherencji [*Incohérence*]. Wprawdzie próbowano ją reanimować w 1889 roku, ale już bez większego rezultatu. W 1891 roku w Grenoble odbyła się jeszcze „wystawa przedmiotów można by powiedzieć nieznanych” pod tytułem *Musée des Arts Incohérents*; jeśli zaś chodzi o ostatnią, wspomnianą już imprezę w 1893 roku, to zainteresowanie, bardzo przy tym umiarkowane, wzbudził jedynie wzmiankowany niedoszły wernisaż<sup>7</sup>. Oczywiście w manifestacjach tych można przede wszystkim dostrzec swego rodzaju anty-salon, parodię i karykaturę Salonu oficjalnego i w ogóle poważnych wystaw jako zasadniczego elementu regulującego ówczesny świat artystyczny według tzw. systemu sztuk pięknych [*beaux-arts*] z jego instytucjami, rytuałami, strukturą aksjologiczną. Obok dziwnych eksponatów dużą rolę odgrywał tu więc katalog (z osobną wersją ilustrowaną). Imitując układ graficzny i merytoryczny schemat prawdziwego katalogu, zawierał on treści całkiem niekoherentne z jego charakterem (satyrycznie przerabiane biografie twórców, występujących często pod pseudonimami, i karykaturalne opisy ich dzieł).

Rejestr Niekoherencji był więc rejestrem satyry, którą kierowano na życie, politykę i obyczajowość tamtych czasów, ale przede wszystkim był on bliski pastiszu i karykatury ówczesnej sztuki oraz jej głośnych dzieł. Wpisywało się to w długą we Francji tradycję satyrycznego rysunku, rozwijaną w periodykach: „Illustration”, „Journal pour rire”, „Grelot”, „Journal amusant” itd., przez takich artystów, jak np. Gustave Doré, Bertall (Charles Constant Albert Nicolas d'Arnoux de Limoges Saint-Saens), Cham (Amédée de Noé). Jednakże Sztuki Niekoherentne sięgały dalej. Katalogi ich wystaw pozwalają dostrzec, jak wiele wysiłku wkładali Artyści Niezborni w próby wymyślenia czegoś, co byłoby zaprzeczeniem tradycyjnie rozumianej sztuki, swego rodzaju anty-sztuką na tym ich anty-salonie. Wręcz nie sposób oprzeć się wrażeniu, że w dużym stopniu odpowiada to charakterowi niektórych realizacji sztuki drugiej połowy XX w. Przede wszystkim prześcigano się w coraz to nowszych i coraz dziwniejszych pomysłach na zastosowanie niekonwencjonal-

<sup>4</sup> Zob. L. Abeles, C. Charpin, op. cit.; S. Hierszkowicz, *Les Arts incohérents*, Arles 2010. Jeszcze przed wspomnianą wystawą w Musée d'Orsay (1992), w 1988 r. podczas Foire international d'Art Contemporain w Paryżu grupa Presence Panchunatte zaprezentowała dzieła inspirowane twórczością „artystów niezbornych”, co w 2009 r. zrekonstruowano na wystawie *L'avant garde est la doyenne de l'humanité* w Musée d'art moderne et contemporain (MAMCO) w Genewie. Trzeba dodać, że temu zjawisku jest dedykowany obecnie osobny portal internetowy (<http://www.artsincohérents.info/index.html>).

<sup>5</sup> Zob. L. Abeles, C. Charpin, op. cit.

<sup>6</sup> Ibidem.

<sup>7</sup> Ibidem.

nych materiałów i obiektów; głównie niecodziennego wówczas w obszarze sztuki wykorzystywania obiektu codziennego. Komponowaniem i zestawianiem tych dzieł rządziła zasada kalamburu, rebusu, gry słów, np. w pracy *Vénus de mille-eaux* [Wenus tysiąca wód], gipsowym odlewie starożytnej rzeźby z Luwru z etykietami wód mineralnych naklejonymi w partiach draperii, jej twórca o nazwisku van Drin odwołał się do analogii fonetycznej z jej tradycyjnym tytułem *Vénus de Milo*, a w *Bas-relief* [płaski relief] wykorzystano nabitą na deskę damską pończochę [*le bas*]<sup>8</sup>. Można również wymienić kompozycję nawiązującą do *Biednego rybaka* Pierre'a Puvis de Chavannes'a (Musée d'Orsay, Paryż), wykonaną z użyciem prawdziwej żyłki wędkarskiej i suszonego śledzia, portrety Sary Bernhard w postaci żyłki rozciągniętej na planszy, jajka na talerzu lub kolejny portret z wyszczerzonej sztucznej szczęki i jeszcze wiele innych dzieł, bardziej dziwacznych i zaskakujących. Były tu wykorzystywane wszelkie nośniki dzieł i ich podłoża oraz elementy składowe, np. prawdziwe peruki, woalki, włosy, wąsy, garnek, nocnik, kij od szczotki, kielbasa, chleb (co być może trochę przypominało system obiektów André Bretona i wykonywane przezeń *poèmes-objets*), oraz żywe zwierzęta, jak kura, królik czy wymalowany w barwy Francji koń (co nadawało tym pracom charakter performance'u); powstał nawet pomysł, by namalować obraz na plecach człowieka<sup>9</sup>. Wszystko to jako żywo przypomina koncerty futurystów, działania dadaistów, dzieła artystów fluxusu, pop-artu, nowego realizmu czy *arte povera*.

Na osobną uwagę zasługują pierwsze przykłady malarstwa monochromatycznego. Paul Bilhaud (1854–1933), mały dziś znaczący poeta, pisarz, autor sztuk teatralnych i monologów, w 1882 roku wystawił obraz *Walka Murzynów ciemną nocą w piwnicy* – w istocie zamalowany na czarno arkusz papieru. Jego przyjaciel, pisarz i humorysta Alphonse Allais (1854–1905), we wstępie do wydanego po latach *Albumu primaaprilisowego* opisywał, jak zawieszony przez wuja do Paryża, zobaczył to „słynne dzieło” (obecnie za ciężkie dolary sprzedane do Stanów Zjednoczonych), co z jego ust wycisnęło correggiowskie westchnienie: „Anch'io sono pittore” (ja też jestem malarzem) – po francusku, wówczas bowiem nie znał jeszcze włoskiego, i obudziło powołanie „artysty monochroidal-

nego”, czego owocem był obraz *Pierwsza komunie anemicznych dziewczynek na śniegu* (który niejaki Jules Lévy zechciał przyjąć na następną wystawę *Arts Incohérents*) i inne dzieła o stosownych, wielce dowcipnych tytułach (plansze pokolorowane na biało, błękitno, żółto, czerwono)<sup>10</sup>. W sumie była to narracja stanowiąca po prostu rodzaj salonowej karykatury, w swoim kpiarskim przesłaniu trochę podobna do mistyfikacji grupy literatów z udziałem osiołka Lolo, który wymalował ogonem obraz *Zachód słońca* wystawiony jako dzieło Joachima-Raphaëla Boronalego na Salonie Niezależnych 1910 roku. Nie zapominajmy jednak, że niewiele później Kazimierz Malewicz malował i wystawiał swoje monochromatyczne kwadraty (czarny, czerwony, biały); nie mówiąc o jeszcze późniejszych propozycjach Barneta Newmana, Marka Rothki, Roberta Rauschenberga, Franka Stelli, Roberta Rymana i oczywiście Yves'a Kleina<sup>11</sup>. Trzeba też dodać, że w tym samym *Albumie* Allais zamieścił ponadto partyturę *Marsza pogrzebowego dla wielkiego głuchego człowieka* – partytura ta była niezapisaną pięciolinią. Jak więc nie zobaczyć w niej antycypacji utworu Johna Cage'a 4.33 [min. Ciszy] o ogromnym znaczeniu dla plastyki lat 50. i 60.?

Wystawy Sztuk Niekoherentnych prezentowały także propozycje zapowiadające realizacje artystów konceptualnych. Paul-Eugène Mesplès (1849–1924), na co dzień uczeń Gérôme'a a i malarz scen rodzajowych, jako Niezborny w 1884 roku wystawił dzieło *L'Honnête Femme et l'autre* (chyba rysunek). Ilustrowany katalog prezentuje dwie linie: pionową (*L'Honnête femme*) i poziomą (*l'autre*), poniżej zaś przeprowadzono swoisty dowód matematyczny z wykorzystaniem gry słów zawartej w zwrotach „Raide comme un pied” (w odniesieniu do linii pionowej) i „raide au pied” (w odniesieniu do linii poziomej), zakończony formułą C. Q. F. D. (*ce qu'il fallait démontrer*) [C. N. D. – czego należało dowieść]<sup>12</sup>. Był to więc koncept, realizujący się zasadniczo w spekulacji intelektualnej i przede wszystkim na stronie katalogu – wyeksponowany rysunek stanowił tu tylko rodzaj świadectwa. W uproszczonej wersji powtórzył to w 1889 roku twórca ukrywający się pod nazwiskiem G. Omètre w propozycji opisanej jako *Horizontale (Simple définition. Ligne droite et... brisée)* [Linia horyzontalna (Prosta definicja. Linia prosta i... łamana)]<sup>13</sup>. Takie postępowanie jest bliskie prakty-

<sup>8</sup> Obie prace wraz z innymi „rekonstrukcjami” dzieł eksponowanych na wystawach Sztuki Niekoherentnej wykonanymi przez francuski kolektyw artystyczny Présence Panchunette (1968–1990) zostały wyeksponowane w 1988 r. podczas Międzynarodowych Targów Sztuki Współczesnej w Grand Palais w Paryżu (FIAC) na stanowisku Galerie de Paris (*L'Avant-garde a bientôt cent ans*, Galerie de Paris, Paris 1990).

<sup>9</sup> L. Abeles, C. Charpin, op. cit.

<sup>10</sup> A. Allais, *Album Primo-Avrilesque*, Paul Ollendorff, Paris b.r.w. [1897].

<sup>11</sup> Zob. D. Riout, *La peinture monochrome. Histoire et archéologie d'un genre*, Gallimard, Paris 2006.

<sup>12</sup> *Catalogue illustré des Arts Incohérents*, E. Bernard et C<sup>ie</sup>, Paris 1884, s. 154.

<sup>13</sup> *Catalogue illustré de l'exposition des Arts Incohérents*, 42, Boulevard

ce artystów lat 60. i 70. XX wieku (w tym głównie członków grupy Art & Language). Występują też elementy formuły ekspozycyjnej przyjętej przez Setha Siegelauba w jego nowojorskiej galerii, gdzie katalog został potraktowany jako przestrzeń ekspozycyjna, wobec której funkcje ilustracyjne pełniły tak naprawdę jedynie fizyczne realizacje Roberta Barry'ego, Douglasa Hueblera, Josepha Kosutha, Lawrence'a Weinerja i innych<sup>14</sup>.

Można by mnożyć podobne przykłady, ale ewentualna konkluzja, jaka może wypłynąć z tych porównań, że w sztuce nie ma nic nowego i wszystko już było, byłaby banalna i nic by nie wносиła. Po prostu rację miał francuski filozof i estetyk, dawny dyrektor paryskiej École nationale supérieure des beaux-arts, Yves Michaud, który twierdził, że jeśli przyjmiemy szeroką perspektywę dziejów ludzkiej wytwórczości, to wobec „skrajnej różnorodności praktyk, wytwarzania, ornamentacji, rytuałów, generalnie użytków, jakie robiono ze sztuki w ciągu historii, sztuka współczesna będzie znacznie mniej zaskakująca, niż sądzą jej krytycy i zwolennicy”. Interesujące może być natomiast pytanie: jak to się stało, że ewidentne podobieństwa do różnorodnych, kluczowych nieraz zjawisk sztuki XX wieku przeszły niezauważone? Moim zdaniem przynajmniej częścią winy należałoby obarczyć awangardowo-modernistyczną narrację historii sztuki europejskiej, w której jednym z głównych kryteriów oceny dzieła jest jego nowatorstwo. W zasadzie od czasów romantyzmu wszystko, co wartościowe, musi być nowe, oryginalne, pierwsze – inaczej jest naśladownictwem, ściąganiem, epigonizmem. I chodzi tu nie tyle o opinie samych artystów, ile o poglądy krytyków, badaczy i innych twórców tej narracji, którym zaburzałoby to przyjętą wizję rozwoju i odpowiadającą jej interpretację zjawisk.

Część winy ponosi także przynależny Niekohereencji status karykatury, żartu, satyry w obszarze teatru, kabaretu, wodewilu, burleski. Dlatego bardzo dobrze wpisywała się ona w ramy rozrywki paryskiej przeżywającej pod koniec stulecia niebываły rozkwit, ale też pozostawała w cieniu niektórych imprez, kabaretów, spektakli i festynów wywołujących znacznie większe wrażenie: Folies Bergères, le Chat Noir, *Ubu król* Alfreda Jarry'ego,

artystyczne bale Quaz-art<sup>15</sup>. Przede wszystkim jednak nie był to obszar sztuk plastycznych, a tym bardziej tej poważnej sztuki przez wielkie „S”. Niekonwencjonalne dzieła-eksponaty wystawiane przez Artystów Niebornych nie były uznawane za prawdziwe *DZIEŁA* – nie chroniono ich, nie przechowywano, nie kolekcjonowano. Do dziś zachowało się jedynie około dziesięciu oryginalnych obiektów na około tysiąc znanych z katalogów, poza tym w zasadzie znamy tylko rysunkowe karykatury oraz dokumentację (katalogi wystaw, afisze, ilustrowane zaproszenia, ilustracje prasowe)<sup>16</sup>. Co prawda, były to przedmioty efemeryczne, o niewielkiej trwałości i wartości finansowej, ale istotne wydaje się tu coś innego. Niekoherencia jako sztuka (styl artystyczny?) była wówczas niewyobrażalna, gdyż intelektualne nawyki i doniosły status sztuki wykluczały traktowanie jej obiektów w kategoriach żartu i parodii (w żadnej poważnej galerii nie mogło to mieć miejsca). Sami Artyści Nieborni – Bilhaud, Allais, Émile Cohl, Luigi Loir, Georges Cain, Antonio de La Gándara, Emmanuel Poiré, Alfred Choubac – wcale nie pretendowali do roli artystycznych proroków, nie byli prekursorami XX-wiecznej sztuki, ale po prostu gazetowymi rysownikami i karykaturzystami oraz literatami (raczej przeciętnymi), felietonistami, autorami tekstów, monologów, satyrykami; z pewnością jednak dobrze się bawili jako członkowie grupy. Za to findesieclowe, pełne modernistycznej, śmiertelnej powagi nastawienie wobec sztuki trwało jeszcze długo – znamieny jest tu los wszystkich *ready mades* Duchampa, które na ogół ginęły wkrótce po stworzeniu (czasem po wyeksponowaniu albo próbie wyeksponowania, jak *Fontanna*, która nie została nawet odrzucona jako dzieło, ponieważ stwierdzono, że jest to tylko niewczesny żart, i odesłano ją nadawcy)<sup>17</sup>.

Na zakończenie trzeba jeszcze dodać, że zjawiska artystyczne muszą trafić na swój czas. Z jednej strony, Artystom Niebornym nie powstałoby nawet w głowach, że ta przyszła XX-wieczna sztuka może być niemal dokładnie taka, jak ich wygłupy; z drugiej zaś – pop-art, minimalizm czy też *arte povera* albo konceptualizm raczej śmiesznie wyglądałyby w kostiumie z *belle époque*. Podobnie jak śmieszna jest wizja świata połowy XX wieku stworzona sto lat wcześniej przez ilustratora, dziennikarza i pisarza, pioniera science fiction, Alberta Robidę

Bonne Nouvelle et 2, Fabourg Poissonnière, du 12 Mai au 15 Octobre 1889, Paris 1889, nr 158.

<sup>14</sup> Na przykład *January 5–31, 1969. Barry, Huebler, Kusuth, Weiner*, New York [Seth Siegelau] 1969; *March 1969*, [Seth Siegelau, New York] 1969; *July, August, September 1969. Carl Andre, Robert Barry, Daniel Buren, Jan Dibbets, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Richard Long, N.E. Thing CO Ltd., Robert Smithson, Lawrence Weiner*, Catalogue of the Exhibition, Seth Siegelau, [New York] 1969.

<sup>15</sup> Zob. M. Gutowska-Adamczyk, M. Orzeszyna, *Paryż – miasto sztuki i miłości w czasach belle époque*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2012.

<sup>16</sup> L. Abeles, C. Charpin, op. cit.

<sup>17</sup> T. de Duve, *Résonances du ready-made. Duchamp entre avant-garde et tradition*, Hachette, Paris [2006] (ed. oryginalna 1989), s. 75, 112–113, przyp. 13.

(*Le vingtième siècle*, 1883): latające statki na wzór tych pływających po Sekwanie albo Missisipi, maszyny przypominające balony braci Montgolfier, charakterystyczne ubiory męskie i kobiece<sup>18</sup>. Jak napisał Arthur C. Danto: „Wystarczy sobie uświadomić, jak w 1865 roku pozbawiona sensu była próba przewidzenia form malarstwa postimpresjonistycznego, czy też oczekiwanie w 1910 roku, że za pięć lat pojawi się takie dzieło jak *Przed złamaniem ręki* Duchampa, które nawet jeśli zostało zaakceptowane jako dzieło sztuki, to zachowuje swoją tożsamość jako zwyczajna łopata do odśnieżania. Podobne przykłady można wskazać w innych sztukach, jeśli weźmiemy pod uwagę dwudziestowieczną muzykę, poezję czy taniec, dostarczających dzieł, które, gdyby pojawiły się wcześniej, nie zostałyby potraktowane jako dzieła sztuki, a raczej jako zbiór wyrazów, dźwięków, ruchów”<sup>19</sup>. Z perspektywy zatem tego

naszego niedawno minionego fin de siècle’u przygoda Sztuk Niekoheryentnych, chociaż wiele w niej podobieństw i analogii, ukazuje jednak przede wszystkim ogromną różnicę między sztuką końca obu wieków.

### *Les Arts Incohérents* – inventiveness at the close of the century

(summary)

The movement of *Les Arts Incohérents* gained popularity in Paris in 1880s and later fell into complete oblivion only to be rediscovered after almost hundred years. Parody of official art and artistic life in Paris, which lay at the foundation of the movement, resulted in events and objects prefiguring various 20<sup>th</sup> century avant-garde trends.

<sup>18</sup> A. Robida, *Le vingtième siècle*, G. Decaux, Paris 1883.

<sup>19</sup> A. C. Danto, *Świat sztuki. Pisma z filozofii sztuki*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2006, s. 195.