



ДИШАНОВА ИГРА

**(Дишан и редимејг, уредио Мишко Шуваковић,
Службени гласник, Београд, 2013)**

Безбројне су расправе уметника, теоретичара уметности, историчара уметности, који покушавају да одгонетну стваралаштво Марсела Дишана (Marcel Duchamp). Тoliko говора о самом уметнику и његовом раду, произвело је стање неухватљивости, како за уметника и примаоца, тако и за мислиоца. О одлучности незастајања пред овим проблемом говори зборник радова *Дишан и редимејг*, који је уредио Мишко Шуваковић. Осам аутора овог зборника приказује Дишанову револуционарност кроз историографске, аналитичке и интерпретативне текстове. Читалац се уводи у проблематику редимејда текстом Марсела Дишана. Јеша Денегри кроз своја два текста даје приказ Дишановог живота и његовог поимања уметности као менталне операције. Текст Љубомира Глигоријевића представља феноменолошку анализу редимејда, која полази од става да редимејд помера деловање уметника са ликовног обликовања на софистициран ликовни избор и повезивање постојећих предмета и материјала. Јован Чекић даје критичку теоретизацију Дишанове актуелности у времену постмодерне истичући да се значај Дишана огледа у отварању простора рада у уметности. Три текста Мишка Шуваковића јесу естетичка расправа редимејда и дишановске традиције. Поред текстова историчара и теоретичара уметности, овај зборник радова је обогаћен текстовима две музиколошкиње Иване Миладиновић Прице и Биљане Срећковић, чији се текстови односе на расправу о Дишановим експериментима у домену музике и утицај Дишанове стратегије редимејда на експериментални рад са звуком. Књига се завршава текстом Николе Дедића о материјалистичкој, алтисеровској анализи Дишановог уметничког рада и идеологије. Поред текстуалне елаборације, зборник радова привлачи пажњу и комуникативном, ликовно-техничком опремом, која је обогаћена добро селектованим илустрацијама. Највећи допринос овог зборника радова огледа се у његовој слојевитости и структуралној заокружености, којом се Дишанова уметност најтемељније проблематизује.

У издању „Службеног гласника“, на преко двеста страница текста који је подељен на увод, тачније Дишанов говор поводом редимејда и дванаест поглавља, аутори овог зборника радова износе досадашња истраживања у овој области и разноврсне теме, које стоје у непосредној вези са Дишаном: однос Дишана и кутије, оправданост излагања редимејда, разлог константног враћања Марселу Дишану, значај концепта редимејда, апропријације концепта редимејда у неоадади, ширење концепта редимејда у флуксу, теоретизација концепта редимејда у концептуалној уметности, аналитичка естетика и редимејд, теорије редимејда Џорџ Дикија (George Dickie) и Тед Коена

(Ted Cohen), Марголисово (Joseph Margolis) проблематизовање дефинисања уметности, Дантово (Arthur C. Danto) разматрање света уметности и краја уметности, значењске функције редимејда, контрадикције редимејда, Марсел Дишан у савременој уметности у Србији, звук као редимејд, студије случаја код Шефера (Pierre Schaeffer) и Марклеја (Christian Marclay), филозофија краја и уметност као облик производње. На многим местима у овом зборнику, оправдано се потцртава притајена моћ Дишанове игре. Зашто игра? Поред тога што је Дишан обогатио игром сопствени систем размишљања, он је истакао колико је игра кључна за сваког ствараоца. Зашто је потребна игра? Без ње не би постојало инсистирање ствараоца на критичкој дистанци према сопственој креативности, нити према вредносним критеријумима актуелног света, нити егзистенцијалним принудама свакодневнице. Задатак уметника је да од најозбиљнијих животних тема прави естетску игру која није фриволност, већ спознавање самога смисла. У нагону за игром је садржано остварење целокупног човековог опстанка, јер се у игри крије бит најслободнијег и најузвишенијег постојања. У овом зборнику радова преовлађује схватање да је Дишанова игра плод једне менталне операције. Да ли је? Није, јер ако зађемо дубље у поетику Дишанових дела, видећемо да је заправо игра шаха преведена у игру љубави. У тој игри су обрнуте традиционалне улоге мушкарца и жене: у шаху, мушка фигура је пасивна, ненаметљива и немоћна, а женска је динамична, свемоћна и надахњујућа, те се од ње очекује да користи своју моћ ради заштите краља. Религиозни мит у основи Дишановог дела *Велико сџакло* јесте онај о Магна Матер: Дишаново дело је фантазија о потчињавању мајци, несвесни израз мушке оданости најфундаменталнијој, светој жени у човековом животу. Дело *Велико сџакло* показује да је лепота и шаха и поезије у самом распореду фигура или речи, којима се може интелектуално манипулисати ради добијања свих врста пластичних ефеката. Дишанова игра, с полазиштем у емоцијама, попримила је радикалност обрта на уметничкој сцени. Аутори овог зборника показују Дишаново настојање да спасе неприкосновено подручје мисаоне и друштвене конкуренције. Данас, у времену робовања потрошачком богу, када људи нису дорасли слободи, указивање на важност игре могло би да буде од великог значаја за предстојеће обликовање људске слободе.

Почетак књиге прожет је Денегријевом констатацијом о постојању различитих портрета Марсела Дишана, од којих се издвајају: Бретонов (Andre Breton) „најинтелигентнији човек двадесетог века“, алхемијски дилетант Артура Шварца (Arturo Schwarz), тантрички посвећеник Октавија Паза (Octavio Paz), окултни мајстор Џека Барнама (Jack Burnham), самомистификатор жељан славе по Ђанфранку Баручелу (Gianfranco Baruchello), критички рационалист у дијалозима са Пјером Кабаном (Pierre Cabanne), трагични неуротичар по Елис Голдфарб Маркивој (Alice Goldfarb Marquis) и „најдеструктивнији уметник у историји“ Џона Кенадеја (John Canaday). Ток започетог портретисања је сведен на крају књиге односом две личности, Дишана и Алтисера, по којима суштина уметности, није у уметничком делу, већ у рецепијенту. Денегри, приликом свог портретисања Дишана износи мишљење да Дишан није оскрнавитељ традиционалних вредности уметности, већ поима Дишанову уметност као вид менталне операције, захваљујући којој је Дишан учинио да модерна уметност постане мудрија и умнија. Да ли су Дишанови редимејди заиста само плод менталне операције? Нису,

они су заправо сексуални и агресивни. Коју идеју заправо они рекреирају? Они су физички изрази којима је дата интелектуална оштрица, учињена ироничном, тако што су премештени у објекте и језик. Дишан делом *L.H.O.O.Q.*, познатије као *Мона Лиза с брковима*, идеализује жену у сексуални објект чином скрнављења најчувенијег ремек-дела на свету, што је добар начин да се постане озлоглашен. Дишанов текст је агресивно двосмислен, понекад и неразговоран, ма колико да је евокативан.

Приликом приказа Дишановог живота Денегри у свом тексту напомиње да је једна од најпосвећенијих анализа Дишана дата у делу Артура Шварца, који је за разлику од Бретона, спојио алхемијску са психоаналитичком интерпретацијом. Шварц поставља еквивалентност алхемичарске тенденције преображаја простих метала у злато са Дишановим преображајем свакодневног предмета у уметничко дело. Да ли су Дишанова дела заиста интелектуално злато или је естетско злато слика потпуна бесмислица? Мишљења сам да Дишанова слика *Tu m'* приказује да је Дишан био патафизичар, јер он у својој личности комбинује алхемијске таленте Доктора Фаустрола, претварајући конвенционалне физичке слике у неконвенционално интелектуално злато и садизам краља Ибија. Некад више личи на Фаустрола, а некад више на Ибија, те из тога можемо закључити да је себе сматрао и алхемичаром и зафркантом. По мом мишљењу, Дишан ову физичку слику претвара у интелектуално злато. Направио је песму-слику-песму, која је спој наизглед неускладивих делова слике, од којих је свака сабласна сенка, а који ипак опстају заједно на великој интелектуалној слици *Tu m'*. Ова слика је заправо пародија слике, садистички напад на сликарство, буржоаску уметност *par excellence*. Дишан користи сав свој интелект да би сугерисао да је дело апсурдно и глупо, тим више због њене ироничне поцепаности, што је чини немогућом за продају. Његов рад је иронично непроцењив, не може да му се одреди никаква цена, јер му недостаје естетска вредност. Да ли су Дишанова дела вид неуспеха, упркос констатовању да су интелектуално злато? Може ли се рећи да је њихова критика несхваћена? Сетимо се Дишановог дела *Фонџана*. Да ли је она писоар или фонтана, користан предмет или апстрактна скулптура? Она је део уметничке институције, тако да мора бити оно друго, али очито има и практичну употребу. Дишаново дело је двосмислени, парадоксални објект, испуњен иронијом, али ипак физички једноставан. Када неко прихвати Дишанову *Фонџану* као аутентичну уметност, све остале уметности постају изразито неаутентичне. Прихватајући аутентичност *Фонџане*, иманентна критика уметничког дела као и институционалних конвенција уметности, тачније, нихилистичка и према томе модерна критика претпоставке да је права уметност само она уметност која је настала у институционално прихватљивом медијуму. Неко трансцендентално сву уметност створену на конвенционалан начин сврстава у традицију, која није битна за модерну самосвест и самокритику. Али, Дишаново дело не успева у својој критици, или је пре његова критика краткорочна, јер је *Фонџана* институционализована и као таква постала је традиционална.

Иако је Дишан у својим списима оставио довољно трагова који указују на његову свест о схватању да је апсолутна визуелна равнодушност немогућа, његова игра као да је осмишљена са циљем да матира Кантов систем естетике. Према Канту укус је моћ просуђивања оног што је лепо, а само расуђивање о укусу је у суштини ствар

осећаја, а не знања. Одвратност или подсмех су за Канта била два осећања, која се нису могла ускладити са судовима о лепом и узвишеном. Дишанов напад је био усмерен на то да естетика нема везе са трансцендентално аутономном вредношћу као што је душа. Дишанов редимејд доводи у питање појам *sensus communis*. Способност укуса је моћ да просуђује лепо, било у природи или у уметности. Ова способност је *sensus communis*, чуло за које се мора претпоставити да је заједничко свим људима. Чулни квалитети предмета у редимејду су организовани изван традиција схватања ликовног дела као *система без јразној хога*. Редимејд брише сваку разлику између уметности и расуђивања о њој. Уметник је тај који бира објект и назива га уметношћу, или га смешта у такав контекст да сам објект захтева да буде назван уметношћу.

За Дишана је укус понављање већ прихваћеног. Дишан истиче опасност понављања без разлика. Да ли су Дишаново избегавање просуђивања укуса, неконзистентност, промене жанра и материјала, одраз његове тежње да не дефинише област у којој се његова уметност развијала? Из његовог записа се јасно види да је он тежио да се његова дела не претворе у још један стил. Јозеф Бојс (Joseph Beuys) се критички односио према Дишановом ћутању, постављајући питање чему ћутање и неразвијање теорије свог рада? То није недостатак Дишановог рада, већ интенционално отворено решење потенцијалним значењима културе. Дишанова иновација је потенцијалност, а не завршеност или утврђеност.

Ко је кога заправо матирао? Да ли Кант Дишана или Дишан Канта? Дишанови готови предмети су посебно интимни, у ствари, толико подсвесно сентиментални колико и његови ликовни прикази уопште: тајанствена интимност љубави, којој је сексуалност физички знак, придодата је и она је одговорна за атмосферу тајновитости. Дишан је можда веровао у лепоту равнодушности, али његов дадаизам је далеко од тога да буде емотивно равнодушан. Узмимо за пример његово дело *Велико сџакло*. Оно је једно од најопскурнијих и најхерметичнијих дела икада направљених, зато што поседује све врсте верских и митолошких симбола. Али они остају емоционално живи и говоре о универзалним осећањима, а Дишанов опскурантизам представља вид одбране од свих ових осећања кроз чин њиховог симболизовања.

Сходно провокативној и за многе стручњаке контраверзној теми, Мишко Шуваковић већи део излагања развија у аналитичком и расправно-критичком тону, истичући врлине и мане Дишановог редимејда. Уместо неплодног цитирања и допуњавања респектабилних туђих запажања, аутор превасходно афирмише властита. Његове оцене нису недоречене или полутемељне, већ су проистекле из дуготрајног проучавања задате теме.

Поред књиге *Дишан и редимејд*, постоји књига *Пролејомена за аналитичку естетичку* Мишка Шуваковића, у којој је дат обухватнији однос две фигуре, Лудвига Витгенштајна (Ludwig Wittgenstein) и Марсела Дишана. Витгенштајнов значај се огледа у проблематизовању говора естетике, тј. начина на који критичари, естетичари, теоретичари и уметници говоре о уметности. Он заправо показује да филозофија није ограничена умом, већ језиком у којем једно мишљење настаје. Витгенштајн у свом делу *Филозофска исцраживања* уводи појам значења, који не зависи од утврђене референце, указујући тиме на јаз између референце и значења. Ако у језичкој игри уметности

субјект употребљава неки предмет, тај предмет добија значење уметничког рада. Основа Витгенштајнове семиотике се огледа у објашњењу значења речи као објашњењу знака. Језичка игра није категорија искуства, већ је слична облику дечјих игара. Дишан је показао да значење уметничког дела није онтолошко, по предмету, већ у томе како уметник тај предмет употребљава у свету и култури, користећи свет уметности и културе као механизам производње значења и смисла. Шваковић јасно указује на однос Витгенштајна и Дишана, указујући да Витгенштајн проблематизује идентификације значења речи у обичном говору, а да Дишанов редимејд проблематизује идентификације значења уметничког рада у свету уметности и културе. Дишанов рад *У њрогужешку сломљене руке* је одличан пример језичке игре, јер рад показује како једна лопата има различита значења за особу која чисти снег и за уметника, који је излаже у галерији. Аналитичка естетика замисао редимејда види као суштинску промену дефинисања статуса уметничког дела, тј. показује да уметничко дело није сам предмет, већ и интерпретација која се уписује у предмет. Одрживе анализе и плодна преиспитивања Дишановог редимејда, изнета јасно и прегледно, утиснула су главни печат овом зборнику радова. Зналачки структурирани, употпуњени квалитетним научним апаратом, текстови Мишка Шваковића ће несумњиво поспешити даља вредновања Дишанових дела.

Редимејд је моћно критичко средство провоцирања и подривања доминантних, естетичких критеријума просуђивања модерне уметности. Зашто је редимејд тако моћан? Рекла бих да је Дишан нека врста ироничног, симболичног песника, који сугестивно користи објекте и језик. Као да је за њега уметност игра асоцијација и језика. Дишанова највећа патафизичка слика, она која баца највећу патафизичку сумњу на слику, која је заправо крајња антислика или негација слике, тим што иронично подсећа на слику јесте *Велико сџакло*. Ова слика не може да се репродукује, због чега је она делимично и концептуална слика. За разлику од конвенционалне слике, која је равна и непрозирна и на којој се створен привид, *Велико сџакло* је прозирна слика и својом транспарентношћу ствара привид инкорпорације околног света. Посматран кроз *Велико сџакло*, иронично се појављујући у њему као у изопаченом огледалу, околни свет изгледа као фатаморгана. *Велико сџакло* је окултни приказ слике сна. Гледати нешто изблиза једним оком скоро цео сат значи увести се у транс, хипнотисати се и стога постати подложен сугестији. То је хистерично стање, у ком се неко налази у додиру са својим несвесним, са својим окултним собом. Уметничко дело је окултна појава створена ауто­сугестијом, визија која неком сугерише његово окултно ја. Свако гледање је окултно, то јест оно црпи из несвесног посматрача. Редимејди су окултни објекти, јер они хипнотишу посматрача да поверује да они имају трајно или окултно значење. Они хипнотишу посматрача да поверује да су уметничка дела. *Велико сџакло* чини исто својим начином на који се мора видети: пошто мора да се види изблиза, оно се ослања на посматрачево несвесно, тачније његове сексуалне страхове и фантазије. Према овоме, Дишанове оптичке направе нису само експериментална уметност, него вид хипнозе.

Значај ове књиге је видљив у њеном истицању да је концепт редимејда успостављен као средишњи у теоријском промишљању америчке, експерименталне музике. Тачније,

величина Џон Кејџа (John Cage), америчког композитора електронске музике, огледа се у указивању на Дишанову пионирску улогу, јер је Дишан скоро четири деценије пре Кејџа увео апсолутни случај у својим делима. Приликом напуштања конвенционалне форме сликања и излагања свог првог редимејда *Точак бицикла*, Дишан је у исто време компоновао два рада, којим је закорачио у поље музике. Значај Дишана у музици се огледа у његовом задавању нових правила игре и управо тим потезом настаје одступање од традиционалне дијалектичке школе. Ивана Миладиновић Прица нам својим текстом скреће пажњу на Дишанову величину, која је дата кроз нарушавање историјске тековине у погледу свих битних одредница музичког дела. Дишан је својим радовима показао да музика не зависи само од акустичне димензије, већ је снага идеје та која води музику.

Никола Дедић, теоретичар уметности и медија, у зборнику радова представља два места која су у филозофском, теоретском и естетском смислу напустила виђење естетског као сфере, која се везује искључиво за концепт аутономије уметности, проширивши га на читаву област људског свакодневног делања. Ово је приказано кроз однос деловања авангардног уметника Марсела Дишана и марксистичког филозофа Луја Алтисера (Louis Althusser). Алтисер поставља знак једнакости између филозофије, идеализма и идеологије. Његова филозофија представља место краја свих модернистичких, метафизичких одређења филозофије, а Дишанова уметност представља место краја метафизичких карактеризација уметности. Значај Дишана, према Алтисеру, огледа се у одбацивању и разбијању кантовске основе, на којима се заснивала већина авангардних покрета. Суштина уметности, по Дишану и Алтисеру, није у уметничком делу, већ у рецепијенту. Дишанова уметност као и марксистичка теорија начиниле су епистемолошки прелаз од традиционалне естетике ка савременој естетици комуникације. Дело више није одређено морфолошким карактеристикама, већ конвенцијама социјалног контекста у којем бива генерисано. Директна веза између уметничког дела и тела уметника је укинута.

Према Дишану у уметности постоје два пола, објект и субјект који је видео. Субјект је онај који је објект учинио уметношћу, то јест дао му је естетску и изражајну вредност, ма колико то било иронично. Реципрочна размена између уметности и њене публике је оно што Дишана занима, према његовим речима. Да ли је то заиста тако? Да ли Дишана заправо интересује његова супериорност над публиком? Дишан себе приказује као супериорнијег у односу на друга људска бића, као да ништа не стоји изнад њих и стога их с презиром одбацује као инхерентно инфериорне и ниже. Перверзни несклад повезивања охолости и дивљаштва представља пример оног што Дишан зове *иронизам афирмације*, као различито од негативног иронизма који увек искључиво зависи од смеха. Наводно различити, охолост и дивљаштво су дијалектички једно те исто, јер у основи имају исту сврху, а то је деструктивна доминација над другима. Дишанови радови уопште нису нешто смешно, они као да поседују иронично дивљаштво. Његова заобилазна иронија, наводно његово дивљаштво, чини га супериорнијим над отвореним дивљаштвом света. А то сугерише и да је он супериоран и над властитим дивљаштвом, да му се охоло подсмева. У ствари, његова иронија представља лукави начин за посредовање његовог дивљаштва, заправо, облик интелектуалног дивљаштва.

Актуелна распрострањеност редимејда није показатељ наставка Дишановог утицаја, већ констатовање његовог краја. Данашњи редимејд је сушта супротност Дишановим, јер се свео на стил, не подразумевајући језик у Дишановом смислу и одобравајући угађање везано за објекте који га потврђују. Сам Дишан је наговестио да ће његова теоријска критичност након неких педесет година изгубити значај, те се поставља питање колико слуха за његово виђење будућности имају данашњи уметници? Дишан је понудио отварање новог схватања самим угрожавањем галеријског простора, нудећи људима нове нивое значења и разумевања. Савремено, пуко опонашање Дишановог рада не представља матирање Дишана, већ стање не-игре и непостојања правог играча.

Уместо уобичајеног питања коме препоручити ову књигу, сматрам да је ова књига написана и за уметника и за примаоца, али и за мислиоца, коме држање уметника и примаоца представља загонетку. У књизи *Дишан и редимејд* есенција Дишановог стваралаштва није скривена, већ лежи откривена и доступна сваком од нас. Колико год Дишанов концепт деловао једноставан, тешко га је појмити кроз речи. Понекад се чини да је узалудно и говорити о Дишановом редимејду, јер што више настојимо да га јасније схватимо, он постаје баналнији и његова бит се губи.