

U metu vremenis

SISTEM S ONU STRANU NORME SISTEMA

(kutija u koferu marcela
duchampa u muzeju savremene
umetnosti, beograd, mart-april
1984.)

Piše: Ješa Denegri

Povod možda nije najkrupniji – **Kutija u koferu**, izložena u Muzeju savremene umetnosti, tek je jedna epizoda u Duchampovom delu – ali je, ipak, dovoljan da se Duchamp pokuša videti u celini svoga poduhvata. Dovoljan je, u stvari, zato što je upravo **Kutijom u koferu** Duchamp stavio na znanje kako sam shvata svoje delo: shvata ga kao **opus**, kao jednu određenu koncepciju umetnosti, a ne kao prosti zbir pojedinačnih umetničkih predmeta. Upravo po tome Duchamp se i odjava od dotadašnjeg načina proizvodjenja umetnosti: umetnici pre Duchampa, njegovi savremenici i mnogi koji rade posle njega, ali i mimo njegovog uticaja, grade svoje delo od mnoštva čestica (od mnoštva više ili manje uspehlika, skulptura, crteža i dr.); Duchamp ga, naprotiv, gradi kao celinu, drugim rečima, misli ga kao jedan sistem, pri čemu je paradoks u tome što u ovom sistemu nije sve sistematično po nekoj unapred zadatoj logici, nego se sistematičnim ukazuje kada se gleda unatrag i tek odatle se vidi da je posredi sistem u kojemu skoro na svakom koraku nailazimo na prekoračenja granica što ih može da nametne podvrgavanje normama sistema.

Odvajanje od dotadašnjeg načina proizvodjenja umetnosti Duchamp upravo i duguje iskakanju iz sistema koji je do njegove pojave bio čvrsto na snazi: bila je to navika nastavljanja novih problema slikarstva na prethodne probleme slikarstva. Kao mladi slikar, Duchamp, sasvim razumljivo, prolazi kroz uvažavanje iskustava impresionizma, Cezannea, delimično fovizma i kubizma, ali je u tim ranim slikama primetno da plastička gradnja forme i prostora nije ono što mu lako polazi za rukom. Sliku, naprotiv, on od početka želi da shvati kao polje simbolizacije, i nakon što je uradio prvu sliku takvog pristupa (po Schwarzu, to je **Mladić i devojka u proleće** iz 1911), Duchamp je zašao u područje izvan-vizuelnog označavanja, što će ga u daljim konsekvencama dovesti do složenog simboličkog repertoara **Velikog stakla**, kao

središnjeg remek-dela, u kojem se i oko kojega se sabire njegova celokupna umetnička mitologija.

U vreme kada većina vrhunskih slikara epohe (Picasso, Braque, Matisse i dr.) kreće linijom izgrađivanja plastičko-prostornog organizma slike, Duchamp ne zanemaruje pouke simbolizma, koji po svojoj prirodi uvek ostaje »s onu stranu vidljivog«. Kultura simbolizma jeste kultura »korespondencija«, kultura prožimanja različitih umetničkih grana, u njoj nastaje slikarstvo koje je literarno (Odilon Redon, Gustave Moreau) i literatura koja je vizuelna (Mallarme); to je, jednom rečju, kultura »ideja«, i upravo otuda Duchamp izvodi svoju averziju prema retinalnom i svoje afinitete prema mentalnom činiocu u likovnim umetnostima. Da nije u jednom trenutku »iskočio« izvan medijskog polja slikarstva, Duchamp nikada ne bi stigao do premisa na kojima je zasnovao svoje shvatanje umetnosti: on sam je, uostalom, priznao da je literarno delo Raymonda Roussela izvršilo na nj uticaj veći od dela bilo kojeg slikara, i upravo iz tog prekida sa čistim likovnim mišljenjem, tačnije, iz tog ukrštanja likovnog i literarnog mišljenja mogla je da izraste ona specifična vrsta imaginacije koja – kao što je slučaj sa Duchampovom – u isti mah rukuje slikama, predmetima, rečima i pojmovima.

Čuveni Duchampovi **ready-madel**, koji se smatraju jednim od prelomnih momenata u načinu koncipiranja umetnosti u XX veku, nešto su drugo (i nešto više) od uvođenja običnog predmeta u posvećeni muzejski prostor umetničkih vrednosti. Oni su znak samosvesti modernog umetnika da se on više ne mora (ako to sam ne želi) služiti manuelnim i u osnovi zanatskim tehnikama izrade slika ili skulptura, nego se može pouzdati u svoje mentalne sposobnosti izumevanja ili makar pridavanja novih značenja onome što je već izumljeno. No, to nije moguće izvršiti jednostavnim činom prisvajanja stvari: mora, štaviše, postojati cela mreža relacija između slike i pojma o toj slici, između predmeta i reči kojom se taj predmet imenuje, a tek iz načina uspostavljanja tih relacija videće se da li između slika i pojmova, između predmeta i reči postoje odnosi podudarnosti ili, pak, odnosi suprotstavljanja. Kao pravi ironični duh, Duchamp nikada nije pristajao samo na jedno rešenje, i stoga, po njemu, nema ni pune podudarnosti, ni punog suprotstavljanja: slika ne može da bude isto što i pojam o toj slici, predmet nije isto što i reč koja ga imenuje, no pri izvesnim upotrebama, koje je samo umetnik u stanju da sprovede, može da dođe do povezivanja svih tih nivoa označavanja, iz čega upravo i proizlazi provokativni učinak **ready-madea**. Operacija **ready-madea** nije, ili nije prevashodno i jedino,

dadaistička gesta nivelisanja neumetničkog i umetničkog činioca u jednom predmetu; u stvari, to je umetničko parafraziranje jedne »magijske« radnje u čijoj se osnovi nalazi prenos iz onog što je po svojoj građi materijalno u ono što je po svome značenju čisto duhovno.

Isto čitanje koje u operaciji **ready-madea** vidi magijski čin prenosa materijalnog u duhovno, čita celinu Duchampovog **opusa** – a unutar toga i njegovo remek-delo **Veliko staklo** iz 1915-23. – pod znakom ezoterijskih učenja, pre svega alhemije, na čemu se temelji znatni deo literature o Duchampu (od Bretona, preko Sanouilleta, Lebela, Burnhama, do Schwarza za koji je do tačnina razvio celu jednu ikonološku hermeneutiku **Velikog stakla**). Utvrditi šta je u svim tim interpretacijama adekvatno i istinito, a šta je naknadno konstruisano, veoma je teško; u današnjoj umetnosti, uostalom, samo delo i interpretacija dela čine nedeljivo jedinstvo. Sam Duchamp nije želeo dati povoda za potvrđenja nekih od tih čitanja: »Da sam ikada praktikovao alhemiju, učinio bih to na danas jedino mogući način, to jest nesvesno«, poverio se na Lebelu 1957, ali je s druge strane priznao i prihvatio sve Schwarzove analize, budući da je ključna monografija ovog autora (**The Complete Works of Marcel Duchamp**, 1969) pisana punih deset godina (između 1958-68) u tesnoj saradnji sa umetnikom. Za verovati je da se Duchamp nije koristio kodeksima alhemije, no nemoguće je, isto tako, ne poverovati u fascinantnu podudarnost simbolike mnogih njegovih dela sa simbolima alhemije. »Saga o **Velikom staklu**«, kako je naziva Schwarz, čitav je repertoar simbola koje je moguće razumeti oslanjajući se zaista na neki od »ključeva« (ezoterijski, alhemijski, psihoanalitički, religijski, onaj zasnovan na nauci o perspektivi i četvrtoj dimenziji itd), a sasvim je izvesno da običnim formalnim i vizuelnim putem nije moguće prodreti »pod kožu« ovog neobičnog artefakta. Duchamp je želeo da bude »umni umetnik«, ujedno umetnik čije se delo razumeva naporom »sive materije« našeg mozga: izvan sumnje, on to i jeste, a njegovo delo – uprkos veoma bogate i često vrlo lucidne literature o tome delu – ostaće ipak zauvek velika duhovna misterija, jedna od verovatno najizazovnijih u celoj istoriji moderne umetnosti.

U momentu kada je već dovršio izgradnju svoga **opusa** (ali ne i definitivno prekinuo umetnički rad, kao što se često tvrdi), Duchamp je zamislio da od minijaturnih replika svojih ključnih dela sklopi jedno novo delo – **Kutiju u koferu** (**The Box in a Valise**), na čijoj je izvedbi radio između 1936-41. (docije je u nekoliko navrata dao ponoviti sledeće kopije, čiji je ukupni broj oko tristo autorizovanih primeraka).



Kutija u koferu nije, dakle, neki sažeti i popularni vodič kroz Duchampov rad u duhu pseudodemokratskih teza o socijalizaciji umjetnosti pomoću umnoženih dela (multipla), do čega je Duchampu bilo ponajmanje stalo. Naprotiv, **Kutija u koferu** je autonomni rad sa sopstvenom problematikom i sopstvenim značenjem, to je rad koji se, poput ostalih Duchampovih, mora čitati po simboličkom ključu. Nije, dakako, slučajno što se Duchamp odlučio da svoj rad smesti upravo u kutiju: kutija je – prema **Rječniku simbola** Jeana Chevaliera i Alaina Gheerbranta – »ženski simbol i tumači se kao lik majčinog tijela i nesvjesnog, pa uvijek sadrži neku tajnu: ono što je dragocjeno, krhko ili opasno, kutija zatvara i dijeli od svijeta«. I dalje: »Paul Diel povezuje taj simbol s imaginativnom egzaltacijom koja onom nepoznatom što krije u kutiji nudi svu raskoš naših želja i vidi u njemu mogućnost, doduše iluzornu, da ih ostvari«. A kutija u koju je Duchamp dao smestiti svoje duhovno blago postavljena je u još jedan simbolički oklop, u kofer, savremenu verziju mitskog kovčega koji – prema istom **Rječniku** – »krije spoznaju, simbolizira, prema tome, sveto znanje«. Celom ovom operacijom Duchamp očito iskazuje samosvest o izuzetnoj prirodi i vrednosti sopstvenog rada: kao i mnogi njegovi gestovi, tako i ovaj, putem simboličkih značenja koje nosi u sebi, teži izražavanju osećanja umetnikove duhovne izdvojenosti, mada ipak samoironično priznaje da u modernom dobu pada svetosti mnogih uzornih vrednosti, mitski kovčeg gubi tajanstvo i postaje kofer, putna torba, onaj sasvim ograničeni prostor za najnužnije stvari koje preostaju savremenom čoveku kao dobrovoljnom putniku i prinudnom beguncu. Možda nije bez značaja što je Duchamp završio svođenje svoga dela u dimenzije kofera samo godinu dana pre nego što će, kao i mnogi drugi umetnici, napustiti ratom uzgorenu Evropu i iz Marselja preko Kazablanka stići u Njujork posle višemesečnog putovanja brodom. Kofer je tipični rekvizit čoveka u egzodusu, i ta konotacija Duchampa kao begunca još je jedna mogućnost označavanja koju nudi simbolika **Kutije u koferu**.

Mada ne zauzima jedno od središnjih poglavlja u Duchampovom **opusu**, **Kutija u koferu** dobro osvetljava njegov način formulisanja umjetnosti. Po njemu, umetnost ne mora nastajati proizvodnjom novih oblika i novih objekata, ona može nastati i modifikacijom postojećih (u ovom slučaju, pravljenjem minijaturnih kopija već urađenih dela), ali je pri tome nužno da to postojeće bude ispunjeno novim mogućnostima označavanja. Kada se tako shvati njena priroda, umetnost nije više plod talenta, marljivosti, veštine rada rukom; pre je plod inteligencije, sposobnosti povezivanja raznih činilaca i izvođenja daljih zaključaka iz pretpostavki tih činilaca. Umetnost u Duchampovom slučaju nastaje, zapravo, postupcima **premeštanja** (premeštanja neumetničkih predmeta u umetnički kontekst, premeštanja dimenzija od velikog do malog itd), pri čemu to premeštanje nije puka fizička promena mesta, položaja i veličina, nego se iznad tih promena uvek nalazi i promena značenja i promena smisla. Srodnost između takvog načina kombinovanja u domenu umetnosti i načina kombinovanja u igri šaha veća je nego što u prvi mah izgleda, i očito nije slučajno što je Duchampa šah dugo vremena privlačio, a u jednom razdoblju života (između 1928-33) šah mu je bio i osnovna životna preokupacija (malo se zna, ali je tačno da se Duchamp uspešno borio na mnogim turnirima, da je nastupio na četiri šahovske olimpijade, da je bio prvak Francuske u dopisnom šahu, da je pisac jedne teorijske studije o pešačkim završnicama itd). Kao što je svojstveno šahu, tako je i u umetnosti Duchamp postigao da svoje delovanje saobrazi prostoru stola: njegova umetnost je umetnost koja nastaje u razmišljanju, ali ne u razmišljanju radi neke racionalne i funkcionalne finalnosti, nego radi zanosne zaludnosti kakvu u sebi kriju razne duhovne igre. Život proveden u delokrugu igre – to je bio način dostizanja samostalnosti i slobode ponašanja, čemu je Duchamp stalno težio: jer, igra je u isto vreme svet u kojem vladaju posebna pravila i u kojem se na najbezbolniji način postiže udaljavanje od pravila koja vladaju u realnom svetu.

Onaj koji želi da stalno živi u delokrugu igre, želi ujedno da izmiče odgovornostima navodno ozbiljnih »angažmana«: Duchamp je pravi antipod liku javnog i »pozitivnog« heroja moderne umetnosti kakav je ponajpre Picasso, on je prvi slučaj i najbolji primer »negativnog« heroja ili »heroja zatvorene sobe« (kako ga je jednom

prilikom nazvao Bonito Oliva). Ironija i samoironija, ljubav ka paradoksu, distanca od svega, čak i od ozbiljnosti uvažavanja sopstvenog dela – to su neke od osobina koje idu uz njegovu ponašanje; uostalom, zar **Kutija u koferu** nije jedna vrsta »krivotvorenog« Duchampovog **opusa**, izvedenog od samog Duchampa (ili uz pristanak samog Duchampa)? Te osobine čine da se istorijski položaj Duchampove umetnosti vezuje uz dadaizam, a dadaizam je pojam bunta i protesta u modernoj kulturi. Duchamp, međutim, nije i ne želi da bude buntovnik, zato što zna da je buntovnik na kraju najčešće gubitnik: umesto te sudbine, on želi zadovoljenje osećanja sopstvene superiornosti, a to može postići samo ako se izdigne iznad svakog, po njemu, suvišnog idealizma i moralizma, na kojima su se obično slamale aspiracije pripadnika istorijskih avangardi. Upravo iz sloma tih aspiracija proizlazi saznanje da umetnost i umetnik nemaju snaga da izmene tokove stvari izvan sveta umetnosti i izvan samog bića umetnika, pa se stoga oko tih izmena i ne vredi zauzimati. Umetnost može stalno širiti i stalno produbljivati, bolje reći preobražavati, svoju sopstvenu teritoriju, a umetnikovo je da se u tom cilju založi koliko mu dopuštaju snage invencije i imaginacije. Onima koji uspeju da izvrše to proširenje i produbljenje pripada nagrada duhovnog spasenja, koje se sastoji u dostizanju svih pogodnosti estetske egzistencije za umetnikovog života i u ostvarenju mita o umetnikovoj ličnosti posle njegovog života. Najveći egocentrik i egoista u istoriji moderne umetnosti (»ego-manijak«, kako je sebe jednom prilikom opisao), Duchamp je (u)radio sve da do tog stepena spasenja dođe. Znajući kako je tekao njegov život (život do krajnosti proveden u prepuštanju najfinijim igrama poput umetnosti i šaha), on je do najveće moguće ravni doveo to osećanje stetske egzistencije, a kada se od te egzistencije najzad morao oprostiti, imao je već izgrađene sve predušlove ispunjenja žudnje za besmrtnošću, i to ne više samo besmrtnošću jedne konkretne ličnosti, nego čak i jednog sasvim određenog pojma u istoriji moderne umetnosti.

ZA MIR I RAVNOPRAVNU MEĐUNARODNU SURADNJU

Savjetovanje o radu klubova i udruženja za UN u Baru

piše: Milivoj Markoč

Od 9. do 11. marta u Baru je održano Savjetovanje o radu klubova i udruženja za UN u Jugoslaviji, na kojem se raspravljalo o osnovnim aspektima djelovanja organiziranog pokreta za UN u našoj zemlji. Organizatori ovog savjetovanja bili su Udruženje za UN Crne Gore i Savez udruženja za UN Jugoslavije (SUZUNJ).

Organizirani pokret za Ujedinjene narode djeluje u našoj zemlji već više od 30 godina, a manifestira se kroz rad klubova za UN (koji se negdje nazivaju i klubovi UNESCO-a, UNICEF-a, međunarodnog prijateljstva i slično), te njihovih saveza i udruženja (od općinske do savezne razine).

Prvi takvi klubovi osnivaju se početkom 50-ih godina (u Domu pionira u Prištini počinje djelovati jedan od prvih i najboljih dječjih klubova za UN u svijetu, a 1953. takav klub osnivaju i studenti beogradskog Pravnog fakulteta), a danas već imaju masovnu bazu i čine organiziranu strukturu (iako ne i ravnomjerno razvijenu: u SR Sloveniji djeluje 450 klubova s oko 12.000 članova, dok ih u SR BiH gotovo i nema, a zastupljenost u ostalim dijelovima zemlje je prilično dobra i ravnomjerna, s tim da je SR Srbija, što se tiče i tradicije i organiziranosti, odmah nakon SR Slovenije). Ta činjenica govori o podršci koju, naročito među mladima, uživaju ciljevi i načela Povelje OUN i akcije da bi se ta načela ostvarila u praksi.

