

marsel dišan

POVODOM READY- -MADE-A*

Godine 1913. došao sam na sretnu ideju da učvrstim točak na kuhinjsku stolicu i da ga posmatram kako se okreće.

Nekoliko meseci kasnije kupio sam jeftinu reprodukciju zimskog večernjeg pejzaža, koji sam nazvao *Apoteka* posle dodavanja dve male tačke, jedne crvene i jedne žute, na horizont.

U Njujorku sam 1915. godine kupio u prodavnici lopatu za sneg na kojoj sam napisao »In Advance of The Broken Arm«.

Nekako u to vreme u glavi mi se pojavila reč *ready-made* da označi ovaj oblik predstavljanja.

Činjenica koju veoma želim da naglasim je ta da izbor ovih *ready-made-a* nikada nije bio diktiran estetičkom privlačnošću.

Ovaj izbor je bio zasnovan na vizuelnoj nezainteresovanosti i istovremenom totalnom odsustvu bilo dobrog bilo lošeg ukusa... u stvari, kompletna anestezija.

Jedno važno obeležje bila je kratka rečenica koju sam ja slučajno zapisao na *ready-made-u*.

Ta rečenica, umesto da opiše objekat kao naslov, imala je zadatak da odvuče misao posmatrača prema mnogo verbalnijim oblastima.

Ponekad bih dodao predstavi grafički detalj da zadovoljim svoju čežnju za aliteracijom i koji bih nazvao *ready-made aided* — redimejd dopunjen.

Drugom prilikom, želeći da pokažem osnovnu antinomiju između umetnosti i *ready-made-a*, zamislio sam *reciprocal ready-made* upotreblivši Rembranta umesto daske za pečenje.

Ubrzo sam shvatio opasnost od ponavljanja bez odabiranja pri ovoj formi izražavanja i odlučio sam da ograničim proizvodnju na mali broj godišnje. U to vreme bio sam svestan da za posmatrača, čak i više nego za umetnika, umetnost predstavlja naviku, kao droga, i želeo sam da zaštitim moje *ready-made* od takvog kaljanja.

Druga odlika *ready-made-a* je nedostatak jedinstvenosti... replika *ready-made-a* nosi istu poruku; u stvari gotovo nijedan od *ready-made-a* koji danas postoje nije original u konvencionalnom smislu.

Završna primedba u ovom egomanijakom govoru:

Od kako tube s bojom koje umetnik koristi predstavljaju gotov proizvod, moramo da zaključimo da je sve slikarstvo na svetu *ready-made aided*, kao i dela asamblaža.

STVARALAČKI ČIN**

Da razmotrimo dva važna faktora, dva pola u stvaranju umetnosti: umetnik s jedne strane, a s druge posmatrač koji postoji u budućim pokoljenjima.

U svakom slučaju, umetnik se ponaša kao biće koje vodi kroz lavirint vremena i prostora tražeći svoj put prema čistini.

Ako umetniku damo atribute vodiča (medijuma), moramo da mu uskratimo stanje svesti na estetičkom planu u vezi s onim što on čini ili zbog čega čini. Sve njegove odluke u umetničkom ostvarivanju rada ostaju sa čistom intuicijom i ne mogu se prevodi-

ti u sopstvenu analizu, pa čak ni zamišljenu. T.S. Eliot u svom eseju *Tradicija i individualni talenti* piše: »Što je umetnik savršeniji, u njemu će mnogo celovitije biti izdvojen čovek koji pati i duh koji stvara; mnogo savršenije će duh sažimati i oblikovati preživljavanjima koja su njegov materijal.«

Milioni umetnika stvaraju; samo nekoliko hiljada su primećeni i prihvaćeni od strane gledalaca, a još manje ih je koji dočekuju buduće naraštaje.

Što se tiče ovog poslednjeg, umetnik može koliko hoće da viče da je genije; moraće da sačeka potvrdu gledalaca da bi njegovi zahtevi dobili socijalnu vrednost i, najzad, da ga pokoljenja uvrste među prvake istorije umetnosti.

Znam da mnogi umetnici koji odbijaju ovu ulogu vodiča i insistiraju na značenju njihove svesti u kreativnom aktu, neće ovaj stav dočekati s odobravanjem — ipak, istorija umetnosti je u skladu s tim ustanovila vrednosti umetničkog dela preko odrednica koje se u potpunosti razlikuju od racionalnih objašnjenja umetnika.

Ako umetnik, kao ljudsko biće, ispunjen najboljim namerama prema sebi i prema čitavom svetu, ne polaže mnogo na sudove o svom radu, kako se onda može objasniti fenomen koji navodi gledaoca da kritički reaguje na umetničko delo? Drugačije rečeno, kako dolazi do te reakcije?

Taj fenomen može se uporediti s prenošenjem fluida s umetnika na gledaoca u obliku estetičke osmoze koja se odigrava kroz inertnu materiju, kao što su pigment, klavir ili mermer.

Ali, pre nego što odemo dalje, želim da razjasnim naše shvatanje reči »umetnost« — da bismo bili sigurni — bez pokušaja da je definišemo.

Pri tome mislim da umetnost može da bude rdava, dobra ili indiferentna, ali ma koji pridev da se koristi, moramo je zvati umetnost. Rdava umetnost još uvek je umetnost, isto tako kao što je rdava emocija još uvek emocija.

Stoga, kada se pozivam na »umetnički koeficijent« treba da bude jasno da se ne pozivam samo na veliku umetnost, nego da pokušavam da opišem subjektivni mehanizam koji stvara umetnost u »sirovom stanju« — à l'état brut — rdavu, dobru ili indiferentnu.

U stvaralačkom činu umetnik ide od namere do realizacije kroz lanac sasvim subjektivnih reakcija. Njegovo napredovanje ka realizaciji predstavlja seriju napora, bolova, zadovoljstava, odbijanja, odluka koje takode ne mogu i ne smeju biti u potpunosti samosvesne, bar ne na estetičkom planu.

Rezultat ovog napredovanja je razlika između namere i realizacije, razlika koje umetnik nije svestan.

Shodno tome, u lancu reakcija koje prate stvaralački čin nedostaje jedna karika. Ta pukotina predstavlja nemogućnost umetnika da u potpunosti izrazi svoja nastojanja; ta razlika između onog što je on želeo da izrazi i što je izrazio, to je lični »umetnički koeficijent« koji se nalazi u delu.

Drugim rečima, lični »umetnički koeficijent« je kao aritmetički odnos između nezrečenog i nameravanog i nenamerno izraženog.

Da bi se izbegli nesporazumi, ne smemo da zaboravimo da je taj »umetnički koeficijent« lični izraz umetnosti »à l'état brut«, odnosno još uvek u sirovom stanju, i da mora da se prečisti kao čist šećer iz melase, pred očima gledaoca; ali taj koeficijent nema nikakav uticaj na ma koji sud. Stvaralački čin dobija drugi vid kada gledalac doživljava fenomen pretvaranja; kroz pretapanje inertne materije u umetničko delo odigrava se jedna stvarna promena, a uloga posmatrača je da odredi težinu dela na estetičkoj skali.

Sve u svemu, stvaralački čin nije predstava u kojoj je umetnik sam; posmatrač do-

vodi delo u kontakt sa spoljnim svetom, dešifrujući i interpretirajući njegove druge vrednosti, i tako daje svoj doprinos stvaralačkom činu. To postaje još jasnije kada pokoljenja daju svoj finalni sud i nekada rehabilituju zaboravljene umetnike.

Prevela Jasna Kujundžić

NAPOMENE:

*) Govor koji je Marsel Dišan održao u Muzeju moderne umetnosti u Njujorku, oktobra 1961. godine.

**) Tekst govora održanog u Hjustonu, aprila 1957. godine.

suđi zoltan

vrt sa dva stabla

DUGA ZIMA

*Nebeski petlovi
ne mogu nestati
sa dimljivih stanica
lutanja*

*kao i tišina
drhtati počinje
u crnini
udovica noći*

*a ko će ikad smeti
u ovu drugu zimu
ucrtati
jednog krvavog goluba*

BELA PTICA

*Spomenici, kiše, bitke,
usamljeni konjanici*

ne odmaraju se još.

*U talasima umire
more moje
(iz malog srca
krv šikljati stade)*

*ka ogledalu mu nečujno
u letu promrzla*

*velikih krila
bela ptica*

PRIKRAO SAM SE NOĆU MORU

*Prikrao sam se noću moru,
more se noći plaši.*

VRT SA DVA STABLA

*Plamteći tulipani.
Zareći hrabiti stabala.*

STATUA

*Nago telo od kamena tesanog.
Na savijenju desnici
raširenih krila, ptica.*

U grudima nož.

U SVAKI SUMRAK

*Razmrskati
ove brodove
porculanskih soba,*

*sve,
samo dušu ne,
skrhanu.*