

voda uvek piše u množini (II)

(esej o marselu dišanu)

oktavio pas

Ko su Očevici? Dišan Umetnik [ne Dišan čovek] i mi posmatrači. Mnogi su skloni da

Nevestu vide kao projekciju samog Dišana, te stoga i posmatrača. Tačno je i ono suprotno: mi smo njena projekcija. Ona vidi svoje nago telo u našem požudnom pogledu, lik koji se iz nje rada i njoj se vraća. Recimo to još jednom, tema je »gledanje kroz nešto«. Mi ertoški objekat vidimo kroz prepreku, bila to vrata ili staklo, a to nije ništa drugo nego vojerstvo; Nevesta u našem pogledu vidi svoju golotinju, a to je egzibicionizam. To je jedno te isto, kao što je rekao i Švarc. Ali to dvoje nije ujedinjeno ni u Dišanu ni u posmatraču već u Nevesti. Kružni postupak kreće iz nje i njoj se vraća. Svet je opisivanje nje.

Pošto su u pitanju elementi nabijeni seksualnošću i ertoški znakovi, nije čudno da jedno od najžilavijih tumačenja Dišanovog rada vodu poistovećuje sa simbolom ženskog, a gas s muškim simbolom. Ovu pojednostavljenu interpretaciju ne mogu da prihvatom iz dva razloga. Prvi je neverica u ono u šta su se izrodili jungovski simboli, i to ne zato što su oni lažni, već zato što ljudi njima pokušavaju da objasne sve i svašta — a tako se baš ništa ne objasni. Stoga Vodopad i Gas za osvetljenje radije nazivam znakovima nego simbolima. Zbog svog svojstva da imaju mnoštvo protivrečnih značenja simboli su izgubili značenje. Nasuprot njima, znakovi su manje ambiciozni i elastičniji — oni nisu simboli jednog »shvatnja sveta«, nego pomoćni delovi sintakse. Drugi razlog: znaci (i simboli) menjaju značenje i rod zavisno od konteksta u kome se nadu. Oni sami po sebi ne znače ništa: oni su elementi u okviru jednog odnosa. Zakoni fonologije i sintakse savršeno su primenljivi u tim dvema oblastima. Nijedan simbol nema nepromenljivo značenje: značenje zavisi od odnosa. Vodu obično smatramo simbolom žene (materice), no čim je reč o tekućoj vodi, vodopadu, potoku, reci, kiši, ako prodiore u zemlju ili šiklja iz nje, ona preuzima muški tonalitet. Isti je slučaj sa vazduhom: mada predstavlja muški simbol *par excellence*, sve od astičkog Kvekalkoatl pa do hrišćanskog Svetog duha, vazduh koji izlazi iz telesnih otvora (genitalija, usta) koji pripadaju arheteti velike jungovske majke ženski je simbol — ima, dakle, svega pomalo. Kad su u pitanju vile oblakinje i »nebeske device« sa sirijskih fresaka, vazduh postaje ženski simbol. Ambivalentnu prirodu znakova i simbola najbolje izražava oblak — on predstavlja neodredenost, neodlučnost između vode i vazduha. I, zašto ne pomenuti vatru, koja je i zvezova munja i ženina pečnica, materica u kojoj se kuvaju muškarci, kako to kaže jedan mit iz plemena Nahuati? Značenje znakova menja se kako se menja njihovo mesto u kontekstu. Najbolje će biti da sledimo put vode i gasa u kontekstu medusobnih odraza »Velikog stakla« i »Poklona«.

U »Velikom staklu« gas se javlja kao element koji određuje Neženje. On ne samo da ih inspiriše (naduvava), nego ga oni i dišu (i uz njega izdišu). Oni ga kapilarnim cevima šalju ka Situ, gde biva operisan, i postaje eksplozivna smesa (sprema = tečna vatra?) da bi ga Makaze odmah isekale; uz veliki pljusak, on se još jednom uzdiže i Očevidac ga sublimacijom pretvara u lik, prelazi u domen Nevete, pretvoren u odraz odraza. Uprkos svemu ovome što se s njim dešava, gas ostaje nevidljiv. U »Poklonima« on se pojavljuje na najneposredniji i najobičniji način: u obliku falusne plinske svetiljke koju naga devojka steže u ruci. U »Velikom staklu« Gas za osvetljenje poistovećuje se sa mladoženjama: on predstavlja njihovu požudu; na asemblazu neženja nema, zapravo lampa ih ponovo apsorbuje. Onanija, lajtmotiv Šarijovih litanijskih prelazi sa Neženja na Nevetu. Ali nije li se i na »Velikom staklu« isto to dogodilo? »Pokloni« ne samo da potvrđuju nestvarnu prirodu ove operacije — što Dišan ne jednom naglašava — nego i to da Neženje ne postoje; oni su samo projekcija, njih je Nevesta izmisnila. Sa svoje strane, Nevesta je

epifanija drugačije, nevidljive realnosti, jedan projekat: od moguće četiri dimenzije, ona ima dve ili tri. I tako svet nije predstava jednog neženja, kako je to rekao Laforg, nego predstava realnosti koju ne vidimo i koja katkad nalikuje kobnoj mašini sa »Velikog stakla«, a katkad nagoj devojci na vrhuncu ekstaze.

U opisivanju fiziologije Nevete, u *Zelenoj kutiji* pominje se supstanca koja nije voda, iako je tečnost, i koja liči na gas: to je benzin, ertoško gorivo koje podmazuje njene organe i omogućava orgazam. Neveta je »osica« koja osmozem luči esenciju ljubavi — benzin. Ona crpe potrebne doze iz svojih zaliha tečnosti. Te zalihe su »oscilujuće vedro« koje obezbeđuje higijenu Nevete, ili, kako to Dišan pomalo grubo kaže, njenu ishranu. U »Poklonima« ideje postaju likovi a ironija nestaje: vedro se pretvara u jezeru, a »osica« u golu devojku, stvorene iz vode. Ali najbolji primjer ovih promena iz tečnog stanja u gasovito (i obrnuto, zavisno od promena pola) predstavlja Mlečni Put sa »Velikog stakla«, gde je Neveta prikazana kako, dok je svače, doseže vrhunsko zadovoljstvo. Mlečni Put je oblak, jedan gasoviti oblik koji je bio voda i ponovo će to biti. Oblak prestavlja želju pre nego što se iskrstališe: nije telo već duh, fiks ideja koja više nije ideja ali nije ni opipljiva stvarnost. Naša ertoška mašta neprestano proizvodi takve oblake, fantome. Oblak je vre koji više otkriva nego skriva, mesto gde se oblac rasplinjuju i iznova radaju. On predstavlja metamorfozu, i stoga u Velikom staklu on pokazuje trostruku Nevestinu radost dok je svače: munjevitu trenutnu komunikaciju između maštine i Mlečnog Puta.

Zbog ove digresije o benzingu i oblacima ne bi trebalo da smetnemo s umu da Dišan ne govori uopšteno o vodi i gasu, nego precizira da se radi o Gasu za osvetljenje i Vodovodu. U »Velikom staklu« Vodopad ne pripada Nevestinom svetu nego svetu Neženja. Mada se on u celoj kompoziciji zapravo uopšte ne pojavljuje, iz *Zelenе kutije* saznajemo gde se nalazi i kako izgleda — to je mlaz vode u obliku polukruga. Vodopad je muški simbol, ne samo zato što pripada svetu Neženja, već i zato što je u pitanju tekuća voda. Po Erihu Nojmanu, »tekuće i plovne vode su biseksualne i muške, i obožavane su zbog plodnosti i pokretljivosti«. Međutim, to je muškost koja zavisi od ženskog znaka, mada se vodopadi i potoci »smatraju za muško... i imaju značenje sina«. U »Velikom staklu« Vodopad hrani Nevestinu maštu i namere, i predstavlja deo zavodničkog mehanizma Neženja i uzrok njihovog konačnog neuspeha. Staviše, on služi da »oladi« i njih i Nežetu.

Na »Velikom staklu« Vodopad je nevidljiv, to je sila koju ne vidimo, ali koja pokreće Vodeniku; u »Poklonima« Vodenice više nema, a Vodopad zauzima vidno mesto. Ako vidi sva ova prikazanja i nestanke? Očevici, koji su *unutar* »Velikog stakla« i mi sami, mi koji vireći kroz pukotine na španskim vratima, otelovljujemo svedoke kao što akt otelovljuje Nevetu. Oni (mi) nisu jedini koji nama (sebi) mogu nešto reći, poneseo o sintaksi Vodopada i Gasa za osvetljenje i o tekstu koji se otkriva kroz sveze i metamorfoze.

Na »Velikom staklu« Očevici zauzimaju položaj na krajnjem desnom krilu područja koje pripada Neženjama. Malo iznad trećeg svedoka nalazi se krug koji predstavlja ključaonicu kroz koju viri vojer. Postavljanje Očevidaca manje-više odgovara položaju rupa na vratima asemblaža. Posmatrač je vojer, baš kao i Očevici; poput njih, i on je svedok, kao u pravnom smislu te reči tako i u religioznom — on je svedok na sudu i svedok nečijih muka. Ovo nas podseća na »Četiri velika irska analitičara« iz *Fineganovog bdenja*, s kojima Očevici imaju više sličnosti. Staviše, ovo nije jedina analogija između Džoja i Dišana: »Veliko staklo« i »Pokloni« mogu se smatrati vizuelnim ekvivalentima pisma Ane Livije Plurabele, kao što jedna(na) »nenaslovlen(a) manifest(acija) (me)moralisanja najviših visina« (nevidljivi objekat, četvrti dimenzija — Rruža Selavi). Očevici su deo »Velikog stakla«; gledalač »Poklona« viri i tako učestvuje u dvojnom ritualu vojerizma i estetske kontemplacije. Bez njega ritual ne bi bio ostvaren. Nije to prvi put da autor u svoje delo uključuje njegove posmatrače; i u jednoj svojoj ranijoj studiji o Dišanu osvrnuo sam se na Velaskesa i njegovu delu »Las Meninas«. Ali ono što u »Las Meninas« i »Velikom staklu« opisuje, u »Poklonima« se čini: mi se doista pretvaramo u voajere i u očevice. Naše svedočenje je deo dela.

Uprkos tome što je njihov položaj marginalan, funkcija Očevidaca je centrirana: oni bivaju zaplijnuti Gasom za osvetljenje koji se preobraća u skulpturu od kapljica, koju oni pretvaraju u lik iz ogledala i bacaju ga u područje koje pripada Neveti, u zonu Pucnjeva. Očevici Gas pročišćuju (sublimišu) u Pljusak eksplozivnih kapljica: kapi pretvaraju u pogled, u najposredniju manifestaciju požude. Pogled prolazi kroz zakrčene klance (*cols alités*) Nevete i stiže do nje. Dok stigne doltle, pogled više nije realnost, nego je slika želje. Nevesta se pre orgazma rasvetava pred vizijom sopstvene nagosti. Radi se, kao što Dišan naglašava, o električnom cvetanju. Funkcija Očevidaca jeste da Gas za osvetljenje preteče uz vizuelni lik koji prenose pogledom što prodire kroz sve prepreke. Požuda je »gigantska elektrika«, koju pominje *Zelena kutija*. U »Poklonima« električna struja nalazi se bukvalno svuda: u motoru i izvan sjajnog svetla u kome se kupaju predeo i akt.

Ko su Očevici? Dišan Umetnik (ne Dišan čovek) i mi posmatrači. Mnogi su skloni da Nevetu vide kao projekciju samog Dišana, te stoga i posmatrača. Tačno je i ono suprotno: mi smo njena projekcija. Ona vidi svoje nago telo u našem požudnom pogledu, lik koji se iz nje rada i njoj se vraća. Recimo to još jednom, tema je »gledanje kroz nešto«. Mi ertoški objekat vidimo kroz prepreku, bila to vrata ili staklo, a to nije ništa drugo nego vojerstvo; Nevesta u našem pogledu vidi svoju golotinju, a to je egzibicionizam. To je jedno te isto, kao što je rekao i Švarc. Ali to dvoje nije ujedinjeno ni u Dišanu ni u posmatraču već u Neveti. Kružni postupak kreće iz nje i njoj se vraća. Svet je opisivanje nje.

Suprotnost vojerizmu koja ga dopunjuje je vidovitost. Očevici »Velikog stakla« i posmatrač »Poklona« su vidoviti — njihov pogled pro-

lazi kroz materijalne prepreke. Opet se radi o kružnom odnosu: ako se požuda javlja na drugi pogled, vidovitost je voajerstvo transformisano maštom, požuda koja je postala saznanje. Za taj drugi pogled uslov je erotičnost. Erotska vizija je kreacija kao i znanje. Naš pogled menjana erotiski objekat: ono što vidimo jeste lik naše žudnje. Posmatrači su ti koji stvaraju sliku. Ali i objekat vidi nas; tačnije, naš je pogled uključen u taj objekat. Moj pogled stvara sliku samu pod uslovom da ja pristam da budem deo te slike. Gledam u sliku ali je gledam gledajući u onog što gleda — gledajući u sebe. Osoba koja viri kroz rupe na španskim vratima ne nalazi se izvan asemblaže — ona je deo prizora. Njen pogled stvara »Poklon« — to je prizor u kome neko vidi sebe kako nešto vidi. A šta on zaista vidi? Šta vide Očeveci? **Oni ne vide ništa.** Nevesta je ta koja vidi, i to sebe. Nju uzbuduje prizor nije same: ona vidi sebe i skida se u pogledu koji je posmatra. Povratna reakcija: mi gledamo u sebe kako gledamo nju, a ona gleda sebe u našem pogledu koji je gleda golu. To je trenutak oslobođanja — mi nestajemo iz njenog vidokruga.

Dijalektika pogleda koji gleda u nagosti i sebe neodoljivo podsećaju na jedan od velikih antičkih mitova — Dijanino kupanje i Akteonovo stradanje. Čudno je to što danas niko ne istražuje uz nemirujuće podudarnosti između ove mitološke epizode i dva velika Dišanova dela. Tema je ista: kruženje pogleda. Akteon od lovca postaje plen, od onog koji posmatra postaje onaj koga vrebaju pogledom. Međutim, podudarnosti, odjeci i rimovanja brojnji su i precizniji nego što bi se to iz ovog poredenja moglo zaključiti. Počnimo od mesta odigravanja prizora: Ovidije opisuje Dijanino svetilište kao dolinu sa mnogo borova i čempresi, okruženu planinama. Vodopad se sa strane spušta u jezerce tek nešto veće od ribnjaka. Ovidijev opis kao da predskazuje scenu u »Poklonima«.

Dijana i Nevesta: obe su device, a Ovidije koristi zanimljiv izraz da opise odreću boginje — ona »jedva da je devevana«. Nevestina nevinost nikako ne implicira frigidnost ili asekusualnost. Isti je slučaj sa Dijonom: »Uprkos činjenici što je moramo smatrati devicom«, kaže Dumesil, »u špiljama svetilišta u Arijiciji kraj Rima nadene su zavetne žrtve u obliku muških i ženskih organa, i likovi žena potpuno odevvenih, ali sa raskopčanim haljinama. Ko u »Velikom staklu« i »Poklonima« odgovara Akteonu? Nikako Neženje, pošto, ako se izuzme činjenica da ne postoje njihova prava, **oni ništa ne vide;** to su Očeveci. Sličnost je uočljiva ako imamo na umu da u oba slučaja vizuelnom oskvrnuću prethodi dezorientacija. Prema Ovidiju, mladi lovac do svete granice dolazi »lutanjući, nesigurna koraka«, što će reći izgubio se; pre nego što se u pogledu Očevecima preobrazio, Gas za osvetljenje iz Sita izlazi nesposoban da razlikuje šta je levo a šta desno; posestilac koji pride dvema rupama na vratima u muzeju Filadelfije čini to tek nakon trenutne nesnadenosti i oklevanja.

Prva studija Neveste (Minhen, 1912) nosila je podnaslov »Mechanizam skromnosti«. Dišan je stalno iznova naglašavao dvojnu prirodu mladine skromnosti, veo koji je sakrivajući je, otkrivač, zabranu sa prisankom izazova. Ta je skromnost topla, a ne hladna, i u njoj ima »trčak pakosti«. Dijanin stav je stav mnogo odlučnije i gorljivije nevinosti. Ovidije otvoreno kaže da je Akteonova uvreda plod greške, a ne zločina; svedokom boginjine kupke učinila ga je sudbina, a ne požuda. Ni Dijana mu nije saučesnik; kad ugleda Akteona, ona je zista iznenadena i besna. Međutim, u jednom davnom eseju Pjer Klosovski sugerira da boginja želi da vidi sebe, a ta želja podrazumeva da je najpre vidi neko drugi. Stoga »Dijana postaje predmet Akteonove maštice«. Ovaj postupak identičan je onome Nevestinom, koja sebi preko Očevidaca šalje sliku svog nagog tela, isto kao što Dijana čini preko Akteona. Klosovski nam ukazuje na to da taj pogled prlja, i da devičanska boginja želi da bude uprljana; Dišan, opet, kaže da Nevesta ponudu Neženja »odbijala s puno topline, ali ne čedno«. I na kraju, dok Dijana sipa vodu na Akteona i pretvara ga u jelena, Nevesta između sebe i Neženja postavlja nešto što ih hlađi — Vodopad.

Uoba slučaja mi nismo svedoci nasilja nad dvema devicama, nego njegovog ekvivalenta — nasilja koje se vrši pogledom. Ali naš pogled doista prolazi kroz materijalne prepreke — kroz vrata asemblaže, kroz granje i lišće boginjinog svetišta — tako da je to prekoračenje isto toliko psihičko koliko i materijalno. Akteon je kažnjen tako što je pretvoren u jelena — najpre je on gledao, a sad su pogledi upereni u njega — pa su ga njegovi vlastiti psi rastrigli. »Zabranjeno gledati« motiv je koji Dišan izražava na mnogo načina, naročito u svojim prozorima — »Francuskom prozoru« i »Tuči kod Austerlica«. I jedno i drugo delo sprečavaju nas da išta vidimo; to nisu prozori kroz koje se gleda. Štaviše, u nazivu ovog prvog (originalno: »Fesh Widow«, Sveža udovica; u pitanju je igra reči sa »French window«, francuski prozor — prim. prev.) postoji aluzija na glotinu, jer se u francuskom žargonu ova naprava zove »udovicum«; to odmah doziva u sećanje sudbinu Gasa za osvetljenje, koji je Makazama iseckan na komadiće, i rastrgnutog Akteona.

Ali, prema jednoj beležnici iz A l'infinitif, stvarna kazna je posedovanje. »Ne biti beskrajno trvdroglov u skrivanju koitusu kroz stakleno okno sa predmetima iz izloga. Kazna se sastoji od rasecanja okna i kajanja zbog ostvarenog posedovanja. Quod erat demonstrandum (to tek treba dokazati — prim. prev.)« A sem toga, ni voajerizam nije rešenje: mučenje je još veće ako se kazna izbegne. Neispunjene, žudnja koja ne vodi do toga da se dotakne ono što je žudeno, nije ništa manje surova kazna od one koja dolazi nakon posedovanja. Rešenje je da se voajerizam preobradi u kontemplaciju — u znanje.

U istoj beleži nalazi se još jedno zanimljivo priznanje, koje je u isto vreme i lucidan opis kruženja vizuelne operacije: »Kad čovek prode pregled izloga, izgovori i svoju sopstvenu sentenciju. Čovek se zapravo odluči za kružno putovanje. Već sam ukazao na sličnosti mita o Akteonu i dva Dišanova rada: onaj koji je posmatrao biva posmatran, lovac postaje progognjeni, devica se svlači u pogledu onog koji je posmatra. Kružno putovanje o kom je Dišan govori savršeno odgovara unutrašnjoj strukturi i mita i njegovih dela. Akteon zavisi od Dijane, on je sredstvo njene želje da vidi sebe. Isto se dogada sa Očevecima: dok gledaju u sebe kako gledaju u nju, oni Nevesti vraćaju njen lik. Sve je to jedno kružno putovanje. Dišan je više putar reka da je Nevesta utvara, projekcija nevidljive stvarnosti. Nevesta je »trenutno stanje spokoja«, »alegorijska prikaza«. Klošovski kaže da je Dijanino telo takode nevidljivo: Akteon vidi tek njegovu pojavu, jedno trenutno otelovanje. Akteon i Očeveci uključeni su u prikazanja Neveste i Dijane u ljudskom obličju. Otelovanje Dijane i Neveste zahtevaju da ih neko pogleda. Subjekat je jedna dimenzija objekta — dimenzija odraza, njegov pogled.

Ima i drugih sličnosti vrednih pomena. U Zelenoj kutiji Nevesta se često naziva Obešenom ženom (*pendu femelle*). Mašina o kojoj Dišan govori bukvalno je razapeta i visi u prostoru kao mrtva životinja na mesarskoj kuki ili kao čovek na vešalima. Motiv obešenog čoveka javlja se u mnogim mitovima, ali je žrtvovanji uvek bog. Međutim ima i izuzetaka: na Peloponezu, gde je kult Artemide bio izuzetno raširen, lik božanstva koji se zvao Apahomena (obešena žena) vešan je na drvo. U Zelenoj kutiji za Nevestu se kaže da je »poljoprivredna mašina«, zatim da je »ralo«. Ralo je prevashodno muški simbol — zato je Cerera napravila tri brazde. Ali postoji još jedan izuzetak: na svetkovinama u Artemidinu čast ralo se posvećuje boginji devici. Mladići se šibaju i ide povorka sa bakljama (na detalje u se vratiti kasnije). Sve ove ceremonije podsećaju na žrtvovanje ljudi.

Da bi opisao Nevestinu osu, Dišan koristi izraz »vretenasta« (*arbre-type*). Dijana je božanstvo drveta; prvo je bila drijada, poput *yakshis* iz hindu mitologije. Drvo koje širi lišće ka nebu žensko je drvo, i, kako kaže Nojman, taj prizor očarava sve muškarce: »Ono natkriljuje i štiti sva živa bića i hrani ih svojim plodovima koji vise poput zvezda...« Nebo na kome boginja u obličju drveta širi svoje grane nije danje nebo, nego noćno — zato lišće, granje, plodovi i pitce izgledaju kao zvezde. Dumesil,

opet, napominje da je ime Dijana prvo bitno značilo »nebeska prostranstva«. U vezi sa procvatom Neveste, Dišan ukazuje na to da je, kad su vretenasti oblici u pitanju, cvast **nakalemjena**, kao i Nevestin oreol i splet njenih »veličanstvenih vibracija«. Ovaj oreol ili kruna nije ništa drugo do Mlečni Put: oblak koji u grudima skriva munju (Gas za osvetljenje) i vodu (Vodopad), oblak koji je na sredokraći između otelovanja i rastakanja ženskog oblika. Promenljiva sifra žudnje. Vrlo je značajno što Ovidije kaže da Dijana pod Akteonovim pogledom porumeni kao oblak kroz koji se probije sunce. Napokon, ako je Dijanino drvo figura iz mitske imaginacije, alhemičari su je otkrivali u kristalizaciji koja se dobija rastvaranjem srebra i žive u ugljeničnoj kiselini. To je duh salmijaka. Dišanu bi se ova definicija dopala.

Svi elementi **Zelene kutije** i »Velikog stakla« (Gas za osvetljenje, vrsta drveta, oblak ili Mlečni Put, Vodopad) u »Poklonima« se pojavljuju preobraćeni u vizuelne likove. Vizija predela i vodopada sa nagom ženom (Mlečni Put) ispruženom na granju (drveta) mogla bi predstavljati umirujuću metaforu da nije sjaja svetiljke na dnevnom svetu. Nesklad nam obešenjački namiguje i razara našu predstavu idile. Na svetkovinama u Dijaninu čast nose se baklje, ali niko ne zna zasigurno koja je svrha toga. Stručnjaci se slažu samo u jednom: nisu u pitanju svadbenе baklje. Po Dumesilu, na avgustovske ide, povroke žena sa bakljama išle su u Arijiciju. Te procesije pominje i Propercije u jednoj od svojih najlepših elegija.

Odnos baklje i boginje sasvim je jasan kad su u pitanju božanstva poput Demetre i Persefone; gotovo uvek se radi o simboličnom sjenjenju majke device i njenog sina, kao u slučaju Fosfora, »nosioča baklje«. Plamen je plod baklje, svetlo je plod drveta noći. U svim ovim slikama javlja se ideja plodnosti. U svakom slučaju, postoji zaplanjujući sličnost između tame, koju prema **Zelenoj kutiji** zahteva brza ekspozicija — trenutno, alegorijsko prikazanje Neveste — i tame koja je u Eleuzinskim misterijama prethodila **heurezi**: »Sred mrklog mraka odzvanja gong, — zovući Kore iz podzemnog sveta... najednom baklje stvaraju more svetlosti i vatre, i čuje se krik: Brimos je rodio Brimos!« Ali ovaj grčki ritual govori o radajanju boga, dok Nevestina baklja ni najmanje ne asocira na materinstvo ili radajanje. Nevesta i Dijana počinju i završavaju se u sebi samima.

Još moram da naglasim vezu između Dijane i Janusa, boga sa dva lica, božanstva vrata. Dumesil kaže da ga njegovo ime određuje kao »prolaz«. Prostorno govoreci, on se kao vetrar nalazi na vratima i nadzire izlaženje i ulazeњe; u vremenskom smislu, on je početak: njegov mesec je **Januarius**, prvi mesec, mesec između kraja jedne i početka druge godine. Njegova lica okrenuta su suprotnim pravcima, jer svako prolazeњe podrazumeva dva mesta, dva stanja, jedno koje napuštate i drugo kome se primičete. Janus predstavlja šarke, obrtni klin. Mada Dumesil o tome ništa ne govori, mi znamo da su Rimljani Dijanu smatrali Janusovom dvojnicom. Između dva šablona postoji očvidna sličnost: s jedne strane je Nevesta, vrat, ukratko sistem šarki koji vlada Dijanovim univerzumom; s druge strane, Janus i Dijana, božanstva s dva lica, koji predstavljaju kružni tok, kod kojih kraj znači početak, a lice i naličje jedno te isto. Božanstva koja se neprekidno otkrivaju i reflektuju sebe same, odraži bogova koji se odbijaju od njih samih, Janus i Dijana simbolišu kruženje požude, a isto tako kruženje misli, jedinstvo koje se udvaja, dvojnost koja traga za stapanjem u jedno kolo kako bi se ponovo rascepila. U njima Eros postaje spekulativan.

Podudarnost Dišanove Neveste sa likovima bogova ima još jedan svoj uzemirujući oblik. Jedinstvo Neveste i predela oko nje koje je eksplicitno u »Velikom staklu« i implicitno u »Poklonima«, ponavlja se u koncepciji mita: sveto mesto **je** boginja. S tog razloga, prema Žanu Pžiluskom, to je kompletan predeo: voda, drveće i brda. U božijem prisustvu snage prirode su skoncentrisane, i u fizičkom okružju njegovo prisustvo se rasipa. Jedva primetno sveto mesto od magnetske i izolovane tačke održavanja ceremonija postaje centar sveta. On se odvaja od zemaljskog sveta i postaje idealno

mesto: — raj. Centar sveta je tamo gde je i boginja: sveto drvo postaje osovina, a ona osa kosmosa. Četiri ključne tačke nastaju i nestaju u ovom centru. Dok se on rotira oko sebe, kao stereoskop koji je fascinirao Dišana, s ove pa s one strane, više se ne zna šta je levo a šta desno.

Dišan nije krio oduševljenje umetničkim delima iz prošlosti koja su bila inkarnacija jedne ideje, obično po prirodi religiozne. »Veliko staklo« jeste pokušaj da se ta tradicija obnovi u sasvim drugačijem kontekstu, areligioznom i ironičnom. Još od sedamnaestog veka u našem svetu nema ideja u onom smislu u kom ih je hrišćanstvo imalo kad je bilo na vrhuncu. Sve što imamo je kritika, naročito od Kanta naovamo. Čak i savremene »ideologije«, uprkos pretencijama da ovaplove istinu, i pseudoreligijski fanatizmi koji su se iz njih izrodili predstavljaju se kao metodi. Čak ni marksizam ne tvrdi drugo do da je samo teorijsko-praktična metoda u kojoj je **praxis** nedovojiv od **kritike**. Dišanova umetnost je javna jer on počinje da obnavlja tradiciju umetnosti »u službi duše«, hermetična je jer je kritična. Poput boginje drveta koja je centar univerzuma u kome levo i desno više ne postoje, Nevesta sa »Velikog stakla« je osovina u kojoj se po-

kret i nepokretnost stapaju u trenutak istovremene ispunjenosti i praznine. Ali za razliku od boginje, Nevesta nije prisutna, ona je samo Ideja. Pored toga, ona je ideja koja samu sebe uvek iznova uništava: svako od njenih pokazivanja negira je tako što je realizuje. S toga razloga usudio sam se da u jednom ranijem radu o Dišanu kažem da je Nevesta (nesvesno) predstavljanje jedine mitske ideje modernog zapadnog sveta — Kritike.

Potpun Malarmeovog *Un coup de dés*, »veliko staklo« i »Pokloni« ne samo da sadrže sopstvenu negaciju, već je ta negacija njenih pokretača, njihov princip oživljavanja. Kao što se dešava u *Fineganovom bdenju*, u ovim Dišanovim delima pojava ženskog prisustva koincidira s njenim nestankom. Dijana — stozjer sveta, koji se rasplinjuje i ponovo nestaje. Pojava je trenutni oblik privida. Pojava je oblik koji prihvatomu čulima. Privid nije oblik, već sprega snage, čvor — čvor žudnje. Izmedu pojava i privida postoji treći pojam — prisustvo. Sušinska razlika između »Velikog stakla« i »Poklona« leži u činjenici da se u prvom delu Nevesta predstavlja kao pojava koju treba dešifrovati, dok je u drugom slučaju prisustvo koje se nudi našem razmišljanju. Nema rešenja, kaže Dišan, jer nema ni problema. Preciz-

nije bi bilo reći da se problem rešava samim prisustvom, inkarnacijom Ideje u nagoj devojci.

»Pokloni« su trenutak Dišanovog pomirenja sa svetom i samim sobom. Ali, on se ne predaje, niti posustaje: negacija, kritika i meta-ironija ne nestaju. Oni su svetiljka koja gori na danjem svetu: njen slabašni plamčak navodi nas da posumnjamo da je ono što vidimo stvarno. Lampa stvara tamu koju je Dišan zahtevao za brzu ekspoziciju: to je taj momenat odraza koji delo čini enigmatičnim. Enigma nas nagoni da načas spazimo drugu stranu prisustva, prost i dvostruki lik: prazninu, smrt, uništenje pojave i, istovremeno, trenutno oblike, život u trenutku predaha. Prisustvo žene: pravi Vodopad u kome se skriveno otkriva, otvara se ono što se skrije u koricama sveta. Enigma je staklo koje je razdvajanje/sjedinjavanje: od vojaerstva stižemo do pronicanja. Budući da više nismo osudenici da vidimo, dobijamo slobodu da razmišljamo.

S engleskog:
Vladislava Gordić

Iz: Marsel Duchamp,
The museum of Modern Art
&Philadelphia Museum of Art,
New York, 1989.

sedamdesete godine: fotografija umetnika ješa denegri



Veze između likovnih umetnosti i novih tehnika produkcije i reprodukcije predstava, tačnije rečeno uključenje tih tehniku u područje likovnih umetnosti, moguće je pratiti već skoro ceo vek, no s naročitim intenzitetom te se veze uspostavljaju i odražavaju u poslednjim decenijama kada sam jezile umetnosti doživljavaju znatne transformacije upravo zahvaljujući uvodenju i širenju medija fotografije u repertoar izražajnih postupaka savremenih umetnika. Reč, je dakle, o pojavi u kojoj fotografija postaje medij kojim rukuju umetnici po formaciji, profesionalnom statusu, samozumevanju sopstvenog rada; ne oni koji se po tim istim kvalifikacijama smatraju i koje drugi smatraju »umetnicima fotografije« ili sasvim jednostavno rečeno fotografima. Razlika između »fotografije umetnika« i »fotografije fotograf-a« naročito je došla do izražaja i u vrlo jasnom razgraničenju se ispoljila u sedamdesetim godinama kada na umetničkoj sceni u svetu, a sa znatnim odjekom i jugoslovenskim umetničkim sredinama, dolazi do sledećeg karakterističnog fenomena: niz autora, po prethodnom obrazovanju često slikara, a u isto vreme pripadnika »nove umetničke prakse« ili »umetnosti ponašanja«, prihvata fotografiju kao jedno od sredstava svoga rada i polazeći od različitih motivacija i nacina upotrebe me-

dija čini vidljivom sadržaje svojih zamisli. Iako, naravno, nije bez prethodnika i nastavljača, pojava široke primene fotografije u radu umetnika tesno je vezana uz razdoblje u kojem u problematskom smislu prevladava težnja ka dematerijalizaciji umetničkog predmeta, a upravo to je razdoblje otprilike između 1970—80. kada u umetnosti istovremeno dolazi do snažne ekspanzije novih tehničkih medija ali i do uvodenja i naglašavanja analitičkih i mentalnih pristupa u svim, podjednako klasičnim kao i u tim novim sredstvima i postupcima umetničkog izražavanja.

Pominjući prethodnike ovoj pojavi treba sasvim ukratko navesti niz primera iz nasleda istorijskih avangardi prve polovine veka. Počeci uključenja fotografije u jedan avanguardni umetnički pokret beleže se u futurizmu (fotodinamizam), potom se fotografija u raznim eksperimentalnim postupcima (fotomontaža, fotogram) primenjuje u ruskoj avangardi, dadaizmu, nadrealizmu, medu autorima okupljenim na Bauhausu. Imena vodećih autora čiji rad u razdoblju i u raznim strujama istorijskih avangardi može poneti status »fotografije umetnika« sledeća su: Rodčenko, Moholy-Nagy, Man Ray, Hausmann, Haerfield, Max Ernst i dr; za njih fotografija ili postupci izvedeni iz upotrebe fotografije važna su područje ra-

da, integralni deo njihovih ukupnih umetničkih istraživanja. Postojanje ovog istorijskog nasledja, vrednosti ostvarene u toj produkciji, temelj su i argumenti u prilog svim kasnijim uključenjima umetnika u područje bavljenja medijem fotografije, to je ujedno fond iksustava koji će u istom području omogućiti i podstaknuti mnoge kasnije razvoje i razrade.

U posleratnim umetničkim pokretima fotografija prvi put postaje sredstvo formiranja predstave u britanskom i američkom pop-artu: Hamilton, Rauschenberg, naročito Warhol protagonisti su ovih postupaka i usmerenja, a na tragu njihovih otvaranja sledi evropski fenomen »mehaničke umetnosti« (mec-art) čiju teorijsku podlogu iznosi kritičar Pierre Restany a praktične prime-re demonstriraju mnogi medij koji su najistaknutiji Rotella i Bertini. Osnovni razlog zbog kojeg se svi ovi autori prihvataju upotrebe fotografije jeste u težnji objektivizacije, čak izvesne depersonalizacije predstave u smislu duhovnih raspolaženja šesdesetih godina, a takva svojstva predstave najčešće formirane posredstvom serigrafiskog prenosa fotografije na emulziju i platno nalaze se u realističkim prikazima pojavnim i predmetnim podatcima analognim osobinama same fotografiskske slike.