



Ursula Berlot
DUCHAMP IN MIMESIS

Univerza v Ljubljani
Akademija za likovno umetnost in oblikovanje

act:A

6

Recenzenta
prof. dr. Tomaž Brejc
prof. dr. Mladen Dolar

Slika na naslovnici:
Air de Paris / Pariški zrak, 1919

Uršula Berlot

DUCHAMP IN MIMESIS

Raziskovalni inštitut
Akademije za likovno umetnost in oblikovanje
Univerze v Ljubljani

Ljubljana 2011

Zbirka
act:A
6

Uršula Berlot
DUCHAMP IN MIMESIS

Lektoriranje *Katarina Majerhold*
Prevod *Katarina Majerhold* in *Simona Šumrada*
Oblikovanje in prelom *Lucijan Bratuš*

Izdajatelj in založnik
Raziskovalni inštitut
Akademije za likovno umetnost in oblikovanje
Univerze v Ljubljani
Za izdajatelja *Bojan Gorenec*
Naklada 300 izvodov

Tisk Partnergraf, d.o.o.
Ljubljana 2011

Izid knjige je sofinancirala Javna agencija za knjigo RS

CIP - Kataložni zapis o publikaciji
Narodna in univerzitetna knjižnica, Ljubljana

7(44):929Duchamp M.
7.01

BERLOT, Uršula

Duchamp in mimesis / Uršula Berlot ; [prevod Katarina Majerhold in Simona Šumrada]. – Ljubljana : Raziskovalni inštitut Akademije za likovno umetnost in oblikovanje, 2011. – (Acta / Akademija za likovno umetnost in oblikovanje ; 6)

ISBN 978-961-92733-7-1

259552768

Ko tobačni dim diši tudi po ustih, ki ga izdihavajo,
se oba vonja združita in fratanko.

Duchamp, *Notes*, 1980

KAZALO

11	MIMESIS: RAZLIKA IN PODOBNOST
25	MIMESIS: DIFFERENCE AND RESEMBLANCE
39	I. PROJEKCIJA IN VEČDIMENZIONALNI PROSTOR
39	Inteligibilnost in vizualizacija četrte dimenzije
54	Infratanka analogija
62	DIMENZIONALNA PROJEKCIJA – <i>Veliko steklo</i>
62	Steklo, zrcalo in figura
88	Transparenca in taktilna transcendenca (optična taktilnost)
99	Gledalec in »koeficient umetnosti«
103	ANAMORFOZNA PROJEKCIJA
105	Anamorfozna perspektiva – <i>Veliko steklo</i>
111	Anamorfoza merske enote – 3 nitne enote
116	Anamorfoza pogleda – <i>Ti me...</i>
126	METAFORIČNA PROJEKCIJA POMENOV
126	<i>Ti me... – Veliko steklo</i>
128	<i>Veliko Steklo – View</i>
131	<i>Veliko steklo – Dano: 1. Slap. 2. Svetilni plin.</i>
143	II. REPRODUKCIJA: KONCEPTUALNI PROSTOR
	MINIMALNE RAZLIKE
143	READY-MADE: REPRODUKCIJA MIŠLJENJA
144	Ready-made ni <i>acte gratuit</i>
148	Nevidna barva: pikturalni nominalizem
156	Ready-made in infratanko: diferencial identičnih
166	REPRODUKCIJA IN ORIGINAL
166	Tehnika, ročno delo in »avra« umetnine
171	Reprodukcija naključja
176	Prenosljivost, prehodnost in izguba originala – <i>Škatla v kovčku</i>
182	REDEFINICIJA MIMESIS IN SMRT SLIKARSTVA – <i>Torture-morte, Sculpture-morte</i>

189	III. ODTIS: DISIMILACIJA PODOBNOSTI
189	PARADOKSALNA PODOBNOST
189	Marcel Duchamp kot <i>Rose Sélavy</i>
192	<i>L.H.O.O.Q.</i>
195	Natančna optika
204	TAKTILNA PODOBNOST
204	Podvojitev, razdvojitev in razmik
212	Reverzibilnost in erotizem kot referenca
219	Infratanko kot amoniak
223	VISCERALNA – HIPOFIZIČNA PODOBNOST
223	Prah, zrak in male energije
231	Erotizem in četrta dimenzija: med vidom in dotikom
239	IV. NARAVA, NAKLJUČJE IN KAOS
239	Narava kot napačna pokrajina: <i>Paysage fautif</i>
246	Naključje, naturalizem in fizika neskončnosti
255	Mimesis in naključje
265	<i>Erratum musical</i> (Duchamp in Cage)
283	SKLEP: MAGIJA MIMESIS IN ANALOGIJA
311	Bibliografske reference o Duchampu
321	Bibliografija
329	Seznam reprodukcij
335	Indeks
339	Povzetek – Abstract
343	Recenziji – Reviews
	I. Tomaž Brejc
	II. Mladen Dolar

CONTENTS

25	MIMESIS: DIFFERENCE AND RESEMBLANCE
39	I. PROJECTION AND MULTIDIMENSIONAL SPACE
39	Intelligibility and Visualization of Fourth Dimension
54	Infrathin Analogy
62	DIMENSIONAL PROJECTION – <i>THE LARGE GLASS</i>
62	Glass, Mirror and Figure
88	Transparency and Tactile Transcendence (optical tactility)
99	Viewer and »Coefficient of Art«
103	ANAMORPHOUS PROJECTION
105	Anamorphous Perspective – <i>The Large Glass</i>
111	Anamorphose of Measurement Unit – <i>Three Standard Stoppages</i>
116	Anamorphose of Viewing – <i>Tu m'</i>
126	METAPHORIC PROJECTION OF MEANINGS
126	<i>Tu m' – The Large Glass</i>
128	<i>The Large Glass – View</i>
131	<i>The Large Glass – Given: 1. Waterfall. 2. Illuminating Gas</i>
143	II. REPRODUCTION: CONCEPTUAL SPACE OF MINIMAL DIFFERENCE
143	READY-MADE: REPRODUCTION OF THOUGHT
144	Ready-made is not <i>acte gratuit</i>
148	Invisible Color: Pictorial Nominalism
156	Ready-made and Infrathin: Differential of Identical
166	REPRODUCTION AND ORIGINAL
166	Technique, Manual Work and »Aura« of an Artwork
171	Reproduction of Coincidence
176	Transportable, Transitional and the Loss of Original <i>The Box in the Valise</i>
182	REDEFINITION OF MIMESIS AND THE DEATH OF PAINTING <i>Torture-morte, Sculpture-morte</i>

189	III. IMPRINT: DISSIMILATION OF RESEMBLANCE
189	RESEMBLANCE OF PARADOX
189	Marcel Duchamp as <i>Rose Sélavy</i>
192	<i>L.H.O.O.Q.</i>
195	<i>Precision Optics</i>
204	TACTILE RESEMBLANCE
204	Doubling, Disjunction and Interval
212	Reversibility and Reference to Eroticism
219	Infrathin as Ammoniac
223	VISCERAL – HYPOPHYSICAL RESEMBLANCE
223	Dust, air and Small Energies
231	Eroticism and the Fourth Dimension: Between Visible and Tactile
239	IV. NATURE, COINCIDENCE AND CAOS
239	Nature as Faulty Landscape: <i>Paysage Fautif</i>
246	Coincidence, Naturalism and Physics of Infinity
255	Mimesis and Coincidence
265	<i>Erratum Musical</i> (Duchamp and Cage)
283	CONCLUSION: MAGIC OF MIMESIS AND ANALOGY
311	Bibliography on Duchamp
321	Selected Bibliography
329	List of Reproductions
335	Index
341	Abstract
346	Reviews
	Tomaž Brejc
	Mladen Dolar



01 *Marcel Duchamp*. Fotografija Marcela Duchampa pred visečim ogledalom,
10. oktober 1917, New York.

MIMESIS: RAZLIKA IN PODOBNOST

Interpretacije moderne umetnosti, zlasti njenih konceptualnih in abstraktnih izraznih oblik so pogosto utemeljene na predpostavki moderne predstavnosti, ki se ne nanaša na zunanje stvari, ampak se vzpostavlja namesto stvari samih. Prepoznavna značilnost moderne umetnosti je njena nerefencialnost, saj se v osnovi ne usmerja na nek konkreten predmet, model ali motiv, ki bi bil umetniški reprezentaciji zunanji, ampak se izrazi predvsem kot zmožnost umetnosti, da ta sama, s svojimi lastnimi izraznimi sredstvi ustvari svoj objekt kot novo umetniško vsebino. Ker je bila tradicionalno mimesis razumljena kot praksa, ki ureja razmerja med stvarmi in podobami teh stvari, torej med realnostjo (modelom) in njeno umetniško reprezentacijo (slikarsko, kiparsko upodobitvijo) se zdi hipoteza o anti-mimetičnosti moderne umetnosti nekako samoumevna.

Zagovorniki antimimetične revolucije moderne umetnosti, ki naj bi radikalno opravila z nanašanjem umetnosti na svet predmetov in narave oziroma čutno zaznavne materije, ki jo imenujemo realnost, se rutinsko sklicujejo na nekatera imena velikih utemeljitev moderne umetnosti (Malevič, Mondrian, Kandinsky), med katerimi se ponavadi znajde tudi Marcel Duchamp (1887-1968). Abstraktna umetnost 20. stoletja poudari neodvisnost od sveta predmetov in narave, saj z lastnimi sredstvi proizvaja svoj lasten »objekt«, potaplja se predvsem sama vase, v lasten medij in lastno Idejo. Manifestacija moderne podobe, ki zanika predmetnost v prid Ideje, se realizira v Malevičevi abstraktni nepredmetni sliki *Bel kvadrat na belem*

ozadju, Mondrianovih mrežnih geometrijskih kompozicijah ali v inskripcijah suverenega imenovanja Duchampovih ready-madeov. V tej perspektivi se zdi, da je tudi Duchampova umetnost manifest zanikanja objekta, tradicionalnih umetniških tehnik ter cinična parodija nanašanja umetnosti na svet predmetov v okviru mimetičnih zakonov podobnosti. Zdi se, da Duchamp do konca izpelje temeljne premise moderne umetnosti, ki zanika kakršnokoli podobnost, z ustvarjanjem podob, ki niso podobne ničemur in pri tem uteleša lik anarhističnega umetnika anti-umetnosti.

Natančnejša analiza tako samega pojma mimesis kot tudi strukturnih ali konceptualnih metodoloških postopkov nastanka nekaterih temeljnih del moderne umetnosti vendarle pokaže, da se teorija mimesis primarno nanaša predvsem na konceptualne postopke primerjanja, opredelitve podobnosti in razlik v strukturi umetniške podobe. V tej perspektivi tudi Duchampova umetnost v osnovi ne zanika podobnosti, ampak naredi prav iz vprašanj podobnosti in razlike, ki so temeljni koncepti teorije mimesis, pomemben predmet raziskovanj. Pri tem je seveda bistveno, da mimesis ne razumemo zgolj v funkciji posnemanja (imitacije) in s tem pojem omejujemo na relativno jasno definicijo umetniške reprezentacije realnosti, ampak mislimo koncept mimesis širše.

Mimetična dejanja ponovitev, reprodukcij in projekcij oblikujejo mreže ujemanj, podobnosti ali razlik tako v tradicionalnih odnosih med modelom (izvirnikom) in njegovo umetniško imitacijo (kopijo) kot tudi mreže minimalnih razlik v modernih sistemih serijskih in simuliranih podob, ob katerih ostaja vprašanje originala povsem brezpredmetno. Mimesis se namreč tudi v nereprezentativni umetnosti izrazi v dialektiki podobnosti in razlike, ki določa tako kompleksne odnose med modelom in njegovo podobo, originalom in kopijo, kot tudi serije razlik, ki jih vzpostavijo simbolna dejanja ponovitve in simulacije v sistemih abstraktne, performativne ali konceptualne umetnosti.

Reprezentativni režim upodabljanja, kot meni Jacques Rancière, ni sistem podobnosti, kateri bi se modernost zoperstavila z nefigurativno ali neupodabljajočo umetnostjo. Gre za režim določenega spreminjanja podobnosti, določenega sistema

odnosov med vidnim in rečenim, vidnim in nevidnim. »Anti-mimetična revolucija ni nikdar označevala opustitev podobnosti. Mimesis ni bila princip podobnosti, ampak princip določene kodifikacije in distribucije podobnosti« (Ranciére 2003: 118). Bistvo preloma moderne umetnosti ni bilo v razvijanju abstraktnih likovnih govoric namesto upodabljanja tradicionalnih umetniških motivov, ampak predvsem iskanje novih postopkov in načinov upodabljanja prehajanj med besednim, idejnim oziroma nevidnim in vidnim.

V različnih zgodovinskih kontekstih je izraz mimesis označeval tudi pojme, kot so imitacija, reprodukcija, fikcija, simulacija, iluzija ipd., ki predstavljajo temeljne teoretične koncepte problemskega polja mimesis. Vsi ti pojmi na specifičen, včasih povsem nasprotujoč način opredeljujejo koncepte podobnosti in razlike, identitete ali diferencialnega ponavljanja in se gibljejo od zanimanja za vidike podobnosti, analogij in ustrežanj (grška mimesis, renesančna, klasična teorija imitacije in iluzije) do primarnega zanimanja za razliko in ponovitev v modernih interpretacijah simulacije in hiperrealnosti. Mimesis, kot dejanje podvojevanja, razlikovanja ali vzpostavljanja razmika vsebuje notranjo protislovnost, ki se izrazi kot iskanje razlik v podobnem ali videnj podobnosti v različnem. Prav ta mimetična dvojnost, neopredeljivost ali dvoumnost je lastnost, ki se ohranja v različnih pomenskih poudarkih pojma mimesis.

Sistemi moderne reprezentacije se tudi v artikulacijah podobnosti usmerjajo v dimenzijo razlike. Razmik podobe in njene konceptualne ali nepodobne podobnosti je ključna izkušnja moderne mimesis, ki preusmeri umetnost od tradicionalnih oblik posnemanja in iskanja identitete v opredelitve diferencialne razlike. Moderno in postmoderno mimesis bistveno zaznamuje izkušnja razlike, ponovitve in koncept simulacije in ne zanimanje za razmerja podobnosti med umetniško reprezentacijo in modelom. Moderna umetnost torej ni preprosto anti-mimetična destrukcija podobe in njene podobnosti, ampak predvsem oblikovanje podobe skozi negacijo in vzpostavitev podobe razmika.

»Razmik je operacija« pravi Duchamp, s čimer postavi referenco ali funkcijo predmeta na eno stran in parametre ume-

tniške podobe, ime ali podpis na drugo stran konceptualnega umetniškega dejanja. Duchampovo razlikovalno dejanje v redu simbolnega sproži transformacijo serijskega predmeta v ready-made umetnino ali utemeljuje večdimenzionalne imaginarne prostorske delitve v *Velikem steklu*. Koncept razlike v reprodukciji in podvojitvi, ali koncept nepodobne podobnosti v projekciji ter odtisu sta ključna proceduralna elementa Duchampove umetnosti.

Duchampova umetniška praksa ni preprosta negacija ampak predvsem kritična reinterpretacija klasične mimesis: njegova umetnost namreč v osnovi problematizira vprašanje reprodukcije, problem ponovitve, podobnosti in razlike ter temelji na postopkih projekcije in njenih modifikacij: analogije, anamorfoze in metafore. Duchamp na specifičen način reinterpreтира temeljne mimetične postopke oziroma postopke posnemanja, kot so reprodukcija, projekcija in odtis, vendar z njimi zanika tradicionalen koncept podobnosti, natančneje, klasičen koncept podobe. V tem pogledu Duchamp ne izpelje anarhistične geste zanikanja umetnosti, umetniškega objekta v prid abstraktnemu ukvarjanju s koncepti in pojmi, ampak predvsem preizprašuje tradicionalne pristope opredeljevanja in vrednotenja umetnosti. Problematika mimesis se v spremenjenih, parodiranih ali konceptualiziranih razmerjih podobnosti in razlike v njegovem delu izrazi v povsem sveži perspektivi. Analiza Duchampovega mišljenja minimalne, infratanke razlike v ponovitvi in reprodukciji predmeta ali problem disimilantne podobnosti v projekciji in njenih modalitetah, kot so analogije, anamorfoze in metafore v njegovih delih pokaže, da lahko odkrivamo oblike mimetičnega impulza tudi v povsem konceptualno ali abstraktno zastavljeni umetniški praksi.

Koncept, ki Duchampu omogoča, da redefinira strukturo mimesis v oblikah projekcij, postopkih reprodukcij in odtisa, ne da bi pri tem zapadel v tradicionalne mimetične oblike posnemanja, je hipoteza o infratankem, ki iz reproduktivne operacije naredi diferencialno operacijo, operacijo razmika.¹ Po mnenju

1 Zapiski o infratankem so zbrani v poglavju *Inframine* v delu Duchamp, Marcel. 1980/1999. *Notes*. Pariz: Flammarion. Vseh zapiskov je 46, večina jih je nastala v tridesetih in štiridesetih letih prejšnjega

Didi-Hubermana je pojem *infratanko* teoretičen temelj celotnega Duchampovega dela, ki mu omogoči, »da uporablja tehnike reprodukcije do njihovih skrajnih meja in obenem na vso moč izraža svojo grozo pred ponavljanjem« (Didi-Huberman 2008: 279), saj vsaka ponovitev že vsebuje časovno in konceptualno *infratanko* razliko.

Diferencialno mišljenje, ki bistveno določa kulturne parametre prejšnjega stoletja, se v Duchampovi umetnosti izrazi v senzibiliteti za minimalna razlikovanja istega in zasnovi prostorov disimilacije, anamorfoze in diferencialnega dimenzionalnega razmika. Duchampova podoba je v osnovi nepodobna, saj izhaja iz izkušnje alteracije podobnosti, ki se v postopkih ponavljanja in reproduciranja usmerja v videnje drobne razlike in artikulacije komaj zaznavnega ali le inteligibilnega »odtenka« različnosti v podobnem. Didi-Huberman meni, da Duchamp »z dialektično močjo prekine s klasičnim posnemanjem, ne da bi s tem absolutno zanikal podobnost« (Didi-Huberman 2008: 275), saj uporablja mimetične postopke v oblikah, s katerimi predvsem redefinira podobnost in razliko ter s tem reinterpretira tradicionalne koncepte problemskega polja mimesis. Podobnost je le eden od opornih elementov širše problematike mimesis, ki zajema vprašanja modela in kopije, funkcije ponavljanja, simulacije in podvojitve, odnose realnega in virtualnega ter status referencialnega v umetnosti.

Duchampova zamisel *infratankega* diferenciala temelji na logiki razlike v ponavljanju; razliki, ki je nevidno vsebovana v serijsko izdelanih predmetih in ki jo lahko dojamemo le mentalno: »Dimenzionalna razlika med dvema serijsko izdelanima predmetoma (narejenima po istem modelu) je *infratanka*, ko je dosežena maksimalna natančnost« (Duchamp 1999: 24, *Inframince*, n. 18). Opaziti razliko v istem pomeni »izgubiti sposobnost prepoznanja dveh podobnih stvari [...] Doseči ne-

stoletja. Duchamp zapisuje pojem *infratanko* brez pomišljaja, *infra tanko* [l'*infra mince*] ali brez razmika *infratanko* [l'*inframince*] kot tudi s pomišljajem združeno enotno besedno zvezo *infra-tanko* [l'*infra-mince*]. Na nekem mestu sicer pravi, da gre za pridevnik: »Infratanko (pridevnik), ne ime – naj ne bo nikoli samostalni« (Duchamp 1999: 21, *Inframince* n. 5), vendar se sam tega ne drži in pojem pogosto uporablja tudi kot samostalni.

zadostnost vizualnega spomina, da prenese vtis ene podobnosti v spominu do videnja druge« (Duchamp 1994: 47). Duchamp poudari, da je razlika največja, ko je tudi podobnost največja, s čimer predpostavi, da je videnje razlike obenem tudi videnje specifične podobnosti, torej nepodobne podobnosti. Videnje razlik v istem ali tudi podobnosti v različnem je pri Duchampu intellegibilno, mentalno gledanje. Videnje ni vizualna zaznava, ampak mentalno (konceptualno, miselno) in duhovno gledanje, ki razpoznava, primerja in ustvarja podobnosti ali razlike.

V tem pogledu je Duchampova ideja infratanke razlike primerljiva s pojmom konceptualne podobnosti, o kateri razmišljata Foucault in Magritte (Foucault 2007) v znameniti razpravi o podobnosti. Magritte namreč vztraja na tezi, da podobnost ni odnos med dvema stvarima, ampak mentalni akt, ki ga vzpostavi dejavnost duha: umetnina je materializacija mišljenja, njena podobnost pa ni identifikacija, ampak simbolizacija; podobnost podobe je projekcija duha in ne lastnost stvari, saj je šele duh tisti, ki med stvarmi vidi podobnost ali njihovo različnost. Umetnost ni reproduciranje, ampak ustvarjanje podobe-misli, vizualizacija mišljenja v podobi, ki je podobna misli; podoba je mišljenjsko dejanje, nujno za produkcijo vidnega. Obravnava konceptualne podobnosti je osnova za razumevanje Duchampovega nominalizma v snovanju ready-mada in za mišljenje infratanke razlike med dvema serijsko izdelanima predmetoma, od katerih lahko eden postane ready-made z intervencijo konceptualne podobe-misli, medtem ko drugi brez intervencije »podobe« ostane nediferenciran element serije.²

2 Magritte v razmišljanju o konceptualni podobnosti na svoj način vztraja na določeni pomanjkljivosti, na nujnosti razlikovanja med podobo in predstavljeno stvarjo, ki ga je osvetlila že klasična teorija imitacije. Jean-Claude Lebensztejn v analizi teorije podobe klasicističnega teoretika Quatremèra de Quincyja (1755–1849) poudari, da posnemanje v osnovi ne teži k sami podobnosti med modelom in umetniško kopijo, ampak k idealu, ki izrazi pomanjkljivost modela. Bistvena lastnost podobe je razmik, ki ga umetniška podoba vzpostavlja do modela – umetniško posnemanje se od naravnih (mehanskih in organskih) ponovitev razlikuje v konstituciji mentalne podobe, ki je prvi pogoj posnemanja, saj deficit modela nadomesti z idealom. Umetnost se vzpostavi šele v zasnovi razmika, torej v proizvajanju podobnosti z neko stvarjo, vendar v drugi stvari, ki ji postane podobna (Lebensztejn 1996).

Za razumevanje diferencialnega mišljenja in razlike v ponavljanju je branje dela *Razlika in ponovitev* Gillesa Deleuze temeljnega pomena. Deleuze ugotavlja, da je prav razlika in ne podobnost, kot mislimo običajno, bistveni element vsakega ponavljanja. »Razlika naseljuje ponovitev« (Deleuze 1968: 103), saj koncept ponovitve ni nikdar ponovitev istega, ampak v osnovi razpira razmik in ponavlja razliko. Razlika ni le diferencial med dvema različnima entitetama, ampak tudi interval v seriji »istega«, ko povezuje ponavljajoče elemente. Ponovitev in razlika sta medsebojno prepletena koncepta, igra razlik je vsebovana v vsaki ponovitvi in tako so tudi mehansko reproducirane ponovitve že določene z razlikami, variantami in modifikacijami. Ponovitev ni reprodukcija identičnega, ampak predvsem vzpostavitev razlike: »Izвлеči iz ponovitve nekaj novega, izvabiti iz nje razliko, to je vloga domišljije ali duha« (ibid.: 103). Konstitucija razlike je stvar duha, ki opazuje in je v svojem bistvu imaginarna; prav tako domišljajska pa je tudi ponovitev, saj »ponovitev ne spreminja ničesar na objektu, v stanju stvari. Nasprotno, sprememba se proizvede v duhu tistega, ki opazuje: razlika, nekaj novega v duhu« (ibid.: 96).

Obenem Deleuze osvetli, da je prav prikrita igra razlik in ponovitve prava substanca reprezentacije. Ponovitev se ne pusti razložiti niti kot oblika identitete niti kot oblika reprezentacije, saj so vsi identični le simulirani, ustvarjeni kot optičen učinek skozi globljo igro razlike in ponovitve: ponovitev ustvarja red večnega vračanja, neskončnih ponavljanj in krožnega gibanja v nasprotju, ki zanika linearnost časa. Ponovitve, ki izhajajo iz predhodnih ponovitev in razlike iz že vzpostavljenih razlik, ustvarjajo kroženje simulacije in vračanja simulakrov v neskončnih serijah, ki ne zadeva in ne vrača drugega kot simulakre. Cikličnost izraža red simulakrov brez originala, brez začetka in brez konca kot gibanje neskončnih diferencialov v prostoru, kot večno vračanje fantazem. Deleuze zanika vsakršen obstoj identite, ki določa svet reprezentacije; »Moderni svet je svet simulakrov« (ibid.: 1) in moderna misel se vzpostavi na ruševinah reprezentacije in njenih konceptov identitete, homogenosti in posnemanja.

Koncept razlike se v teoriji simulacije, dozdevka in hiperrealnosti ne giblje več v razmerjih razlikovanja med modelom

in kopijo (Platon), ampak v serijskih ponovitvah istega, v diferencialnih opozicijah elementov serij simuliranih podob brez originala (Baudrillard, Deleuze, Derrida). Teorija simulakra ima izvor v Platonovi filozofiji, ki ločuje med dvema vrstama podob, »dobrimi« ikonami, ki so podobne modelu – Ideji in »slabimi« simulakri, ki podobnost hlinijo, čeprav so različni. Razlika in simulaker, ki sta v platonizmu degradirana, dobita vso veljavo v postmodernih teorijah simulacije in hiperrealnosti. Razlika med simulacijo in modelom je osrednjega pomena za razumevanje postmoderne podobe: »Simulacija skuša oponašati (reproducirati) zunanji rezultat z uporabo drugačnega generativnega mehanizma, medtem ko skuša model zajeti notranjo strukturo fenomena, njegovo notranje delovanje brez kakršnekoli podobnosti z rezultatom« (Žižek 2005: 126).

Podoba, ki jo vzpostavlja diferencialna mimesis, je pozitivacija razmika, ki se v moderni umetnosti usmerja v derealizacije modela, ideala in resnice (simulacija) ali v tendence ponazoritve minimalne razlike. Badiou opisuje »razlikovalno strast« moderne umetnosti, ki poskuša »izumiti vsebino na samem mestu minimalne razlike, tam kjer ni skoraj ničesar« (Badiou 2005: 77) in se ukvarja z realnim, ki ga razume kot zmuzljivi člen, komaj zaznavno nianso mišljenega ali videnega.³

Tako podobnost kot razlika obstajata le v redu simbolnega in mimesis, ki vzpostavlja širši okvir njune dialektike, se ne nanaša na predmetnost, ampak kroži znotraj sistema reprezentacije. Mimesis je v osnovi simbolna operacija, ki aktivira ponovitev ali delitev in se izrazi v praksah konceptualne ali abstraktne minimalistične umetnosti v opredelitvah minimalne razlike.

3 Alain Badiou govori o dveh oblikah moderne strasti do realnega: identitarna strast, ki poskuša zgrabiti realno identiteto, demaskirati njene kopije in varljive dozdevke, je bistveno destruktivna; v nasprotju z njo je razlikovalna strast do realnega odtegovalna in maksimalni destrukciji zoperstavi minimalno razliko. Badioujeva filozofija je sicer usmerjena k pojmu resnice in se po svoji usmeritvi bistveno razlikuje tako od filozofije razlike kot postmodernih teorij simulacije. V kontekstu pričujoče analize je definicija minimalnega razmika, kot jo podaja na tem mestu, predvsem ponazoritvena in indikativna v smeri razmišljanj o konceptu infratanke, minimalne razlike v umetnosti Duchampa.

Minimalna razlika v ponovitvi je bistven element v strukturi mimesis abstraktne, minimalistične in konceptualne umetnosti. Perret (2001) ugotavlja, da se mimesis v modernih umetnosti izrazi v oblikah ponovitve in postopkih serijske reprodukcije (abstrakcija, konceptualna umetnost), v iskanju minimalnih razlik znotraj istega (minimalizem) in v oblikah ponavljanja v performativnih umetnostih, ki postavijo invencijo v neposredno dejanje. V odnosu do Aristotelove teorije mimesis Perret poudari, da je mimesis logika dejanj in simbolizacija, ki jo ustvarja montaža dejanj prevoda in interpretacije enega dejanja z drugim. Moderna mimesis je v umetnosti izpostavila pomen praktičnih konkretnih dejanj v brisanju mej med umetnostjo in realnostjo ter vidnost mimetičnih postopkov nasproti ideji transparentnosti uporabljenih sredstev (medija) ali njihovi redukciji na sistem učinkov.

Mimesis v Duchampovi umetnosti ni modaliteta reference, kopija ali ekspresija. Je funkcija reprezentacije, ne kot reprodukcija, ampak kot produkcija vidnega. Duchamp redefinira koncept mimesis, ki ga označujejo trije parametri: prvič, mimesis je v osnovi nerefencialnega značaja; drugič, kot operacija razlike, razmika in dvojnosti uvaja posredno sfero, med-prostor (vmesnost) kot medium; tretjič, mimesis ni reprodukcija ene stvari z drugo, ampak figuracija enega dejanja (logike) z drugim; je binarno dejanje, preplet vsaj dveh posegov ali kompleksno sestavljanje serije dejanj, ki se povezujejo, interpretirajo in osmišljajo (Perret 2001: 272-278). Duchampovi zapiski o *Velikem steklu*, ready-madih in mnogih drugih umetninah razkrivajo zasnovo njegovih del kot montažo postopkov, ki izpostavi pomen »delati« nasproti intencionalnemu projektu »delati nekaj«, torej pomen ustvarjanja, ki ni izdelovanje določenega predmeta, ampak mobilizacija dejanja in misli v določenem kontekstu.

Duchamp izumlja nove oblike ponovitve in reprodukcije v ready-madih, kiparskih in grafičnih tehnikah odtisa in reliefnih asemblažih oziroma kolažih. Pri tem ne zanika tradicionalnih umetniških načinov izražanja, tehnik ali motivov slikarstva in kiparstva, ampak spreminja predvsem kontekste, sisteme vrednot in umetniških pravil, ki omejujejo njihovo uporabo in ustvarjalni potencial. Duchamp raziskuje pogoje zaznavne in

konceptualne razširitve načinov umetniškega reproduciranja z namenom, da umetnost odvrne od manipulacije videza in gledalca usmeri v nevizualno, miselno in senzibilno doživljanje umetniških del.

Duchampova umetnost temelji na izkušnji moderne mimesis, ki nima izvora (originala) oziroma osnove za podvojevanje ali posnemanje; prav zato je njegov odnos do originalnosti v vseh tradicionalnih oblikah (originalnost dela, avtorja, izjave) predvsem ironičen. Mimesis ni usmerjena operacija, kjer bi se izvorno in temeljno (model, original) preoblikovalo in reprezentiralo v drugo obliko, umetniški medij ali realnost (podobo, posnetek). Duchampova mimesis združuje podobnost in razliko, notranjost in zunanost, površino in globino v isto gibanje kot sprednja in zadnja stran kovanca, kot neskončno krožno gibanje Möbiusovega traku. Duchamp predlaga, da je pomenska orientacija umetniške vsebine določljiva predvsem s pozicijo pogleda in torej odvisna od mesta, s katerega realnost (umetnino) opazujemo. Ob Duchampovih delih postanemo štiridimenzionalni opazovalci, za katere pojmi zunaj in znotraj, podobno ali različno, polno in prazno nimajo polarnega pomena.⁴

Sodobne teorije mimesis v polju estetike opozorijo na nekatere vidike mimesis, ki jih je dolgoletna tradicija teorij umetniške reprezentacije, vzpostavljena na Platonovih in Aristotelovih idejah, zanemarila. Predvsem antropološko usmerjeni misleci osvetlijo izvorno povezanost mimesis z magijo in magičnimi rituali v arhaičnih kulturah ter s konceptom »nečutne podobnosti« (Benjamin) ali teorijo mimesis kot »simpatetične magije« (Taussig) ponovno ovrednotijo mimetično sposobnost videnja in ustvarjanja magičnih ustrežanj, ujemanj in analogij.

Čeprav je povezava pojmov mimesis in narave danes manj samoumevna kot je bila v preteklosti, se mnoge moderne in sodobne teorije mimesis nanašajo na idejo narave, ki jo razumejo na različne načine.⁵ Benjaminova teorija mimesis je utemeljena

4 »Zunanost in notranost lahko v štiridimenzionalni razsežnosti prejmeta podobno identifikacijo« (Duchamp 1994: 45).

5 Pojem mimesis se je tradicionalno povezoval z idejo posnemanja ali reproduciranja narave v umetnosti: umetnost je posnemala naravne oblike, pojave in procese (reproduktivna mimesis) ali pa je v odnosu do

na analogiji med podobnostjo, ki jo mimetično proizvaja narava (mimikrija) in zmožnostjo ustvarjanja »nečutne podobnosti«, ki je značilna za človeka (Benjamin 1986). Benjamin, ki antropološko primerja oblike mimesis v sodobnem, tehnološko razvitem svetu z arahičnimi oblikami mimetičnega obnašanja ugotavlja, da mimetični spoznavni procesi in videnje podobnosti v modernem pogledu na svet niso preprosto izginili, ampak se je mimesis preobrazila v novih oblikah nečutne podobnosti, na primer na ravni jezika. V arhaičnih kulturah je bila mimesis izvorno povezana z magijo in magičnimi rituali, ki so bili utemeljeni na veri v nevidno povezanost in učinkovanje med naravnimi in nematerialnimi pojavi. Benjaminov koncept nečutne podobnosti se prav v tem bistveno nanaša na magično doživljanje sveta, ki ne temelji na vidnih in zaznavnih podobnosti, ampak na nevidnih ustrežanjih, povezavah in analogijah med vidnimi ali nevidnimi pojavi.

»Nečutna podobnost« je usmerjena v nematerialno sfero in utemeljena na ideji nevidnega učinkovanja med pojavi; to stališče povzema in razširi tudi Taussig (1993), ki s konceptom »simpatetične magije« razmišlja o mimesis v povezavi z magijo in rituali, utemeljenimi na magični manipulaciji podobnosti med posledico in vzrokom, izvirnikom in njegovo podobo. Posebnost mimetičnega posnemanja je utemeljena na magični veri, da lahko stvari, ko so bile enkrat v stiku delujejo druga na drugo tudi na razdaljo. Mimetična reprezentacija posnema lastnosti izvirnika tako, da razširi njegovo moč učinkovanja; zato lahko magična kopija vpliva na izvirnik in realnost ter v razmerjih z drugimi podobami ali situacijami tvori mreže recipročnih simpatij in ustrežanj. Mimesis in mimetična posnemanja, ustvarjanja modelov podobnosti ali razlik so sredstva, s katerimi kultura

pojma *genesis* posnemala naravno zmožnost ustvarjanja in proizvodjanja (produktivna mimesis). Že v nekaterih zgodnjih teorijah v preteklosti (Aristotel) pojem mimesis ni označeval le estetske kategorije, vezane na oblike umetniških reprezentacij realnosti, ampak je zajemal širše pomensko območje mimetičnih dejanj, predvsem v medčloveških, družbenih in kulturnih sferah (posnemanje vedenjskih vzorcev, običajev, znanja in vrednot). Zlasti sodobne sociološke, feministične in antropološke študije obravnavajo mimesis kot temeljni družbeni pojav in ne kot estetski likovno teroretski pojem.

in umetnost ustvarjata »drugo naravo«, ki učinkuje generično in ustvarjalno kot narava sama.

Magično učinkovanje podob in pojav »optične taktilnosti« v zaznavanju sta v teoriji M. Taussiga bistvenega pomena: specifična »haptičnost« očesa, ki postane sredstvo dotika, izpostavi pomen telesnega (visceralnega) in ne le vizualnega nastajanja podob. Mimesis, ki temelji na nevizualnem, telesnem gledanju, poveže vizualno podobo z visceralno zaznavo in povzroči raztopitev mej med zaznavajočim subjektom in njegovim okoljem. Ideja optično-taktilne podobnosti in pomen telesno-visceralnega zaznavanja podob v Taussigovi teoriji simpatetične in magične mimesis je primerljiva z Duchampovimi konceptcijami infratanke taktilne in visceralne podobnosti, predvsem v njegovih delih iz drugega obdobja ustvarjanja (po letu 1945), ki postanejo bolj kiparska, haptična in telesna.

Taktilna podobnost, visceralna podobnost in podobnost nasprotnega so utemeljene v »infratankih analogijah« (Duchamp 1999: 21, *Inframince*, n. 2), ki med različnimi ali protislovnimi vidiki realnosti ustvarijo nevidne povezave in projekcije ujemanj. Duchampove infratanke analogije oblikujejo mreže zaznavnih oscilacij (med vidnim, tipnim, slišnim), opisujejo prehodnost tankočutnih izkušenj v konceptualizacijo zaznanega materiala, torej subtilna prehajanja med čutno-visceralno in inteligibilno-cerebralno izkušnjo zavesti.⁶ Infratanko kot znak liminalnih in subzaznavnih pojavov spada v domeno hipofizike, ki je Duchampova »znanost« podzaznavnega, visceralnega in organskega. Optični pojavi se pri Duchampu zlahka spremenijo v taktilne in njegovi opisi subtilnih infratankih, »hipofizičnih« zaznav so usmerjeni proti taktilnim mejam vidnosti.

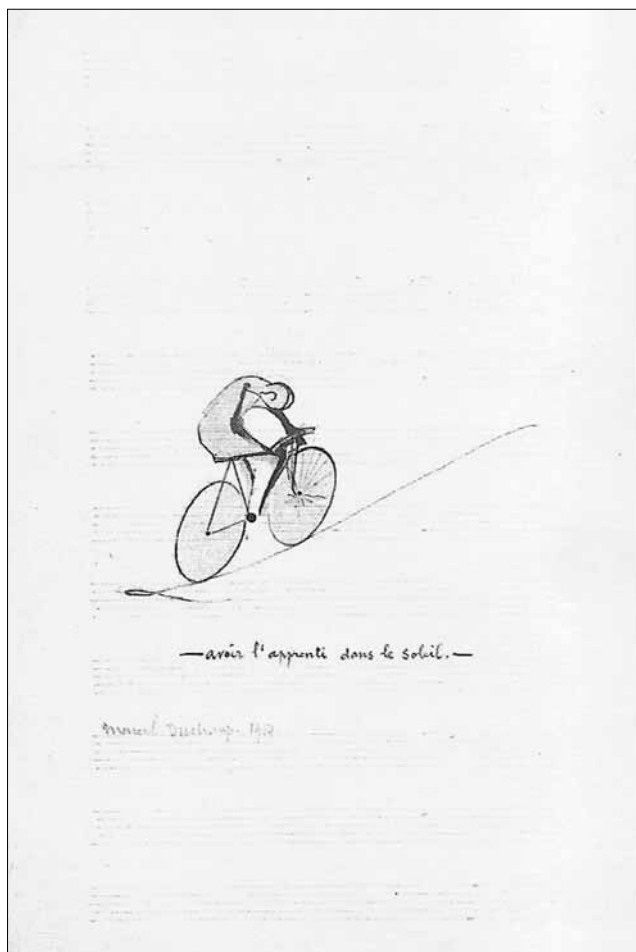
Infratanka analogija je nepodobna podobnost, ki ureja prostorske in pomenske disimilacije. Podobnost kot disimilacija

6 Duchamp 1999: 21-36, *Inframince*. »Infratanka analogija (n. 2); Lupa za dotikanje infratankega (n. 10); Infratanka delitev med hrupom sprožitve orožja (zelo blizu) in pojavitvijo znaka krogle na tarči (n. 12); Infratanko/ odsevi svetlobe na različnih bolj ali manj zloženih podlagah (n. 46); Toplota sedeža (ki ga je pravkar nekdo zapustil) je infratanka (n. 4); Razlika med volumni zraka, ki jih premakne čista srajca (zlikana in zložena), in ista srajca, ko je umazana« (Duchamp 1994: 272, *Texticules*).

vsebuje določeno negativnost, ki je drugačna od preprostega zanikanja, saj izbrisa predvsem ustaljene zaznavno-miselne vzorce našega doživljanja, razumevanja in razlaganja sveta. Duchamp s svojim delom ne zanika, ampak preoblikuje ustaljena razumevanja umetnosti ter predlaga spremembo vizije, odprtost do drugačnega, naključnega in neznanega.

Perspektiva Duchampovih infratankih zaznavnih oscilacij in zanimanj za nevidno, konceptualno, inteligibilno dimenzijo umetniškega dela odpira polje imaginarne podobnosti ter vzpostavlja mimesis kot prostor magičnih povezovanj, projekcij in analogij, ki jih ustvarja predvsem gledalec. Mimesis v tem kontekstu ni imitacija ali simulacija realnega, ampak se, na ravni telesne, visceralno-cerebralne izkušnje, izrazi kot analogija. B. M. Stafford (1996) meni, da umetnost, ki je utemeljena na videnju analogij in odkrivanju nevidnih povezav med navidez protislovnimi ali nepodobnimi elementi, sproža intuitivne in visceralne reakcije gledalca, ki vizionarsko raziskuje in izumlja nove odnose ter vsebine v skladu z načeli analogije. Analogija je umetnost odkritja, ki predvideva imaginarno in predstavno zmožnost korelativnega povezovanja med različnimi zaznavami, predstavami in koncepti.

Analogna mimesis vzpostavlja podobnost med pojavi na fiziološki ravni subsenzoričnih sovpadanj na videz nepodobnega ali nasprotnega. Umetnost, ki deluje v polju inteligibilnih, infratankih podzaznavnih kvalitet, mimetičnih analogij in magičnih ustrežanj podobe, predpostavlja specifično kognitivno in zaznavno senzibilnost s strani gledalca, katerega imaginacija predstavlja v strukturno odprti umetnini najbolj ustvarjalen in vitalen vsebinski potencial.



- 02 Risba kolesarja s pripisom *Avoir l'apprenti dans le soleil*, 1914; fotografija risbe je element Škatle iz leta 1914.

MIMESIS: DIFFERENCE AND RESEMBLANCE

Interpretations of modern art, particularly its conceptual and abstract forms, are mostly based on foundations of modern representation, which does not refer to external things but is self-referential. The significant feature of modern art is defined by denying any references to concrete objects, models or motifs external to artistic representation. Instead, the power of art lies in its unique means of expression. In view of the fact that mimesis has been traditionally understood as the practice of arranging connections between things and images, that is to say between the reality (model) and its artistic representation (painting or sculptural representation), the hypothesis defining modern art as being essentially anti-mimetic seems to be self-evident.

Defenders of anti-mimetic revolution of modern art which cut off ties with the art referring to the world of objects or nature, commonly described as physical (perceptible) reality, routinely quote some of the founders of modern art (Malevich, Mondrian, Kandinsky), including the name of Marcel Duchamp (1887-1968). Modern abstract art of the 20th century emphasized its independence from the objective world and nature due to the creation of its own and unique »object«. This art originates in itself, creates its own medium and its own Idea. A distinguished quality of modern image which denies the importance of the object materiality on behalf of conceptual dimension of an artwork (the Idea) manifests itself in Malevich's abstract and objectless painting *White on White*, Mondrian's geometric

compositions, or in Duchamp's inscriptions of ready-mades. From this perspective, Duchamp's art can be seen as a negation of an »art object« and traditional art techniques, as well as an ironic parody of art referring to the object world using mimetic principles of similarity. It seems as though Duchamp pursues the aim of modern art to its radical consequences by creating images dissimilar to anything in the world and thus embodying the role of anarchic anti-art artist.

Detailed analysis of the notion of mimesis as well as the structural or conceptual methodological procedures of some of the fundamental modern art works reveals mimesis as a theory to be essentially concerned with conceptual proceedings and definitions of resemblances and differences in the symbolic structure of an artwork. Looking from this perspective Duchamp's art can't be understood as a simple negation of similarity, but contrary, as an artistic position which concerns the question of similar and different (that is a core concept of mimetic theory), as an important subject of his artistic research. In this context it is important, however, to understand mimesis not only as an act of imitation, which confines the term to a relatively clear definition of artistic representation of reality, but to see it from a broader perspective.

Mimetic acts of repetition, reproduction and projection create networks of correspondences, similarities and differences in traditional relationships between the model (original) and its art imitation (copy) as well as networks of minimal differences in modern systems of serially produced and simulated images leaving the question of the existence of the original entirely irrelevant. Namely, even in non-representational art, mimesis functions within dialectics of resemblance and difference defining complex relationships between model and image, original and copy and it defines also a series of differences established by symbolic acts of repetition and simulation in abstract art, performance or conceptual art.

Jacques Rancière (2003) argues that the system of representation is not a system of resemblance, to which modern art opposes its non-figurative or non-representative art forms. Moreover, it is an operation of alteration of resemblance, defining the rela-

tions between visible and spoken or non-visible. »The anti-mimetic revolution never signified renunciation of resemblance. Mimesis was the principle not of resemblance, but of a certain codification and distribution of resemblances« (Rancière 2003: 118). The essence of modern art break was not the development of abstract ways of expression instead of traditional painting motifs, but mostly a search for new procedures and ways of transmissions between the linguistic (the notional) and the visible, that is to say between visual and non-visual representations.

Mimesis has had different connotations throughout history, ranging from imitation, reproduction to fiction, simulation, or illusion, which comprise basic theoretical concepts of the term mimesis. All these notions provide a different, sometimes even paradoxical definition of resemblance and difference, identity or differential repetition and they range from articulations of different aspects of similarities, analogies and correspondence (Greek mimesis, classical theory of imitation and illusion) to interest in resemblance and difference in modern interpretations of simulation and hyper-reality. Mimesis as an act of duplication, differentiation or separation contains an inner paradox, which is expressed as a search for differences in things that resemble or resemblances in things that are different. This mimetic duality and ambiguity is a peculiar feature that is common to all various meanings of the term mimesis.

Modern systems of representation focus on differences even while being concerned with resemblances. The differentiation at the symbolic level of the image and its conceptual dissimilar similarity form the essential experience of modern mimesis, re-directing art from traditional forms of imitation and search for identity to definitions of differential interval. Therefore the main feature of modern and postmodern mimesis is the experience of difference, repetition and simulation and not an interest in relations of resemblances between the artistic presentation and its model. Modern art is not a simple anti-mimetic destruction of the image and its resemblance, but above all the construction of an image through negation and conceptual differentiation.

Duchamp argues that »the separation is an operation« by which he sets the gap between the reference or function of an

object on one hand, and parameters of an image such as name or signature on the other hand of his conceptual art. Duchamp's symbolic act of differentiation magically transforms a serial object into a unique ready-made work of art, as well as it precipitates imaginary dimensional space divisions in *The Large Glass*. The concept of difference in reproduction and duplication or the concept of dissimilar similarity engaged by projection and techniques of imprint are key procedural elements in Duchamp's art.

Duchamp's artistic practice is not a simple negation but above all a critical reinterpretation of classical mimesis: his art deals with the question of reproduction, the problem of repetition, similarity and difference, and it focuses on procedures of projection and their modifications: analogies, anamorphoses and metaphors. Duchamp in a specific way reinterprets fundamental mimetic techniques such as reproduction, projection and imprint, but he uses them to negate the traditional concept of resemblance, or to be precise, the classical concept of image. In this sense, Duchamp does not carry out an anarchistic negation of an art »object« in favor of an abstract engagement with concepts and notions, but rather questions traditional approaches to defining and evaluating art. In Duchamp's art, the problem of mimesis is reflected in an entirely new perspective by his conceptual and ironic treatments of resemblance and difference. Duchamp's conceptualizations of minimal, infrathin difference in repetition and reproduction of an object or his engagements with the problem of dissimilar similarity in projection and its modalities, such as analogies, anamorphoses and metaphors, reveals that forms of mimetic impulse can be discovered also in conceptual or abstract art.

Duchamp was able to redefine the structure of mimesis by using forms of projection, reproduction techniques and imprint without falling back into the old traditional mimetic forms of imitation precisely by conceiving the hypothesis of infrathin which transforms the operation of reproduction into a differential operation - operation of the separation.⁷ According to

7 Notes on infrathin are published in Duchamp, Marcel. 1980/1999. *Notes*. Paris: Flammarion, under chapter *Inframince*. There are 46 notes

Didi-Huberman the term »infrathin« applies to Duchamp's entire theoretical work which enabled him to »make a full use of reproduction techniques while constantly expressing his fear of repetition« (Didi-Huberman 2008: 279) because each repetition contains time difference and infrathin conceptual interval.

The logic of differential thinking which defined the cultural parameters of the previous century is expressed in Duchamp's art in the form of conception of minimal difference between the same, and in terms of dissimulation, anamorphose and dimensional projection. Duchamp's image is essentially dissimilar since it derives from alternations of the similarity, which through procedures of repetition and reproduction focuses on tiny difference and articulation of barely perceptible or intelligible »shade« of difference in the similar. According to Didi-Huberman Duchamp »broke up with the classical imitation techniques without disavowing similarity« (Didi-Huberman 2008: 275) since he uses mimetic procedures as ways of redefining resemblance and difference and thus reinterpreting traditional theoretical concepts of mimesis. Resemblance is just one among the key concepts of the theory of mimesis, which more widely encompasses the question of the model and copy, the function of repetition, simulation and duplication, relationship between real and virtual and the status of referential in art.

Duchamp's idea of an infrathin differential is based on the logic of difference in repetition; difference which is invisibly separating the identity of serially produced objects and can be attained only by mind: »The dimensional difference between two mass produced objects (from the same mold) is infrathin when the maximum precision is obtained« (Duchamp 1999: 24, *Inframince*, n. 18). Two forms cast in the same mold differ from each other by an infrathin amount; noticing the difference in identical means »losing the ability to recognize two simi-

altogether, most of them were written in the thirtieth and fortieth. Duchamp writes *infrathin* [*l'inframince*] without dash or *infrathin* [*l'inframince*] without span [*l'infra mince*] as well as with dash as *infrathin* [*l'infra-mince*]. He once claimed that »infrathin denotes adjective, not the name – and never a noun« (Duchamp 1999: 21, *Inframince* n. 5) but he himself often used it as a noun as well.

lar objects (...) Reaching the insufficiency of visual memory to transfer impression from one resemblance to another» (Duchamp 1994: 47). Duchamp points out that we can talk about the biggest difference only when our observation of difference entails observation of similarity, dissimilar similarity. According to Duchamp noticing difference in identical or similarities in different is an outcome of mental observation. Seeing is not visual perception but mental (conceptual, intellectual) and spiritual observation which is able to recognize, compare and create similarities or differences.

In this sense Duchamp's idea of *infrathin* is comparable to the notion of conceptual resemblance defined by Foucault and Magritte (Foucault 2007) in their famous writings on resemblance. Magritte insists that resemblance is not defining the relationship between two objects but is an act of our minds established by our mental and spiritual activity: a work of art is a materialized thought, its resemblance is not identification but symbolization. The resemblance of an image is a projection of spirit and not a feature of objects themselves; it is only by our minds (spirits) that we see resemblances or differences. Therefore art is not reproduction but creation of images-thoughts, images that resemble (visualize) thoughts; creation of the image is an act of thinking necessary for producing the visual. Taking into consideration the concept of resemblance is essential for understanding Duchamp's nominalism in creating the ready-made and in understanding *infrathin* difference between two mass produced objects, one of which can obtain the status of a ready-made by intervention of a conceptual image-thought, while the other remains an undifferentiated element of series without intellectual intervention of the »image«.⁸

8 When Magritte thinks about resemblance he insists on a certain deficiency and the necessary distinction between image and represented object, which has already been discussed in the classical theory of imitation. Jean-Claude Lebensztejn through the analysis of Quatremère de Quincy's classicist theory of image (1755-1849) stressed that imitation at its best is not oriented towards a production of similarities between the model and the copy, but towards an Ideal, which reveals a deficiency in the model. The main feature of the image is a difference (a span) between the model and the image itself

Duchamp's differential reasoning about difference in repetition is best understood by reading Gilles Deleuze's work *Difference and Repetition*. Deleuze suggests that the key factor for understanding difference is repetition, and not similarity as usually perceived. »Difference implies repetition« (Deleuze 1968: 103) because repetition is never repetition of the same but opens up a span and repeats the difference. Difference is not only a differential between different entities, but also a span in a set of »sameness« while connecting recurring elements. Repetition and difference are intertwining concepts, each repetition implies a difference and so even mechanically reproduced repetitions are pre-determined by differences, varieties and modifications. A repetition is not a reproduction of something identical but in particular implementation of a difference: »The task of imagination or spirit is precisely bringing out something new in a repetition, bringing out a difference« (ibid. 103). The constitution of difference is a work of observing spirit and thus discloses its imaginary nature; we can say the same of repetition since »repetition itself does not produce any change in the object, at the material state. On the contrary, a change occurs in the observer as a difference, as something new in the state of the mind« (ibid.: 96).

31

At the same time Deleuze highlights the hidden play of differences as the essence of representation. Repetition is explained neither as a form of identity nor as a form of representation because all identical are simulations, created by the optical effect of interplay between difference and repetition: repetition creates the order of eternal recurrence, endless repetition and circular movements contrary to the linear concept of time. Repetitions originating from previous repetitions, set in place through differences, create movements of circular simulations

– artistic imitation differs from natural (mechanical and organic) repetition processes by a construction of a mental image, which is the first condition of imitation since it replaces the deficiency of the model with an Ideal. Art is established by conception of a span, namely by production of resemblance with the original object, but presented in another object, which now becomes its resembling reflection (Lebensztejn 1996).

and recurrences of endless series of simulacra. Cycles express sets of simulacra without the original, without a beginning or an end, as a movement of endless differentials in space, as endless recurrence of phantasms. Deleuze denies any possibility of identity that would imply the world of representation: »The modern world is a world of simulacra« (ibid.: 1) and the modern thought was founded on the ruins of representation and its concepts of identity, homogeneity and imitation.

The theory of simulation, appearance and hyper-reality does not provide us with the concept of difference based on discerning between model and copy (Plato), but on a serial repetition of the identical and differential oppositions of the elements in simulated images without its original (Baudrillard, Deleuze, Derrida). The theory of simulacra originates in Plato's philosophy which discerns between two types of images, »good« icons that look like the model (Idea) and »bad« simulacra that appear to be like the model while being in fact different. Difference and simulacra once degraded in Plato's philosophy are given a full recognition in the postmodern theories of simulation and hyper-realities. Difference between the simulation and the model is central for understanding of our postmodern period: »The simulation tries to simulate (reproduce) external results by using different generative mechanism while the model tries to include the internal structure of phenomena, its inner mechanism without any correspondence with result« (Žižek 2005: 126).

An image established by differential mimesis is a constitution of a difference aimed at de-realization of the model, ideal and truth (simulation) or is expressed as tendency to illustrate minimal difference. Badiou describes »the passion for difference« of modern art, which tries »to invent the content of a minimal difference, giving form to »something« where there is almost nothing« (Badiou 2005: 77), and by this he defines the real as an elusive and ambiguous entity, a kind of »perceptual nuance« of imaginable or visible.⁹

9 Alain Badiou deploys two modes of what he calls the »passion for the real«: a passion for true identity by discarding the deceiving layers of false reality is essentially destructive; contrary to this we have a passion for differences which aims at isolating a minimum value difference,

Resemblance and difference exist only in the symbolic realm and mimesis establishing a wider playground for their interplay does not refer to reality, but circulates within the system of representation. Mimesis is essentially a symbolic operation of repetition or separation, being expressed in a conceptual or abstract minimal art by engaging the concept of minimal difference. Minimal difference in repetition is the main element of mimesis expressed in abstract, minimal or conceptual art. According to Perret (2001) mimesis of modern art is articulated in forms of repetition and methods of serial reproduction (abstraction, conceptual art), by searching minimum value differences within identical (minimalism) and through forms of repetition in performing arts. In reference to Aristotle's theory of mimesis Perret stresses that mimesis represents the logic of actions and symbolization created by montage of translation and interpretation of one act with another. Mimesis of modern art however, emphasized the importance of practical action in erasing borders between art and reality, as well as it exposed the visibility of mimetic procedures contrary to the idea of transparent use of artistic means (medium) or by its reduction to the system of effects.

Mimesis in Duchamp's art is not modality of reference, copy or expression. His representation functions not as reproduction, but as production of the visible. The concept of mimesis in Duchamp's art is redefined by three parameters: first, mimesis has nothing to do with reference; second, it is an operation based on difference, separation and duality, which introduces the intermediate sphere of medium (inter-space); third, mimesis is not a reproduction of one thing with another, but a figuration of one act (logic) through another; it is a binary act of intertwining at least two acts or complex joint series of acts that are connected and interpret each other« (Perret 2001: 272-278). Duchamp's

instead of destroying the reality. Badiou's philosophy generally aims at the notion of truth and by that differs from philosophy of difference as well as from postmodern theories of simulation. In the context of this analysis I refer to Badiou's concept of minimal difference to point out its affinity with the concept of *infrathin*, Duchamp's original articulation of minimal difference.

notes related to *The Large Glass*, ready-mades and many other artworks disclose the motives of his art as an assembly of procedures exposing the meaning of »working« instead of intentional project to »work on something«, i.e. the meaning of creativity which is not production of a certain object, but mobilization of thoughts and acts in certain context.

Duchamp invents new forms of repetition and reproduction in ready-mades, sculptures, graphics, reliefs and assemblages. This is not to say that he denies traditional art techniques, painting or sculpture; instead he changes contexts, system values and art procedures, which limit their use and creative potentials. Duchamp explores different conditions for expanding human perception and new means of artistic reproduction in order to limit manipulation with appearances and focus on non-visual, intellectual and sensual experiences of artworks.

In this sense Duchamp's art is based on an experience of modern mimesis which does not have an origin (original) we could reproduce or repeat. For this reason he takes traditional notions of originality (originality of the artwork, author and his statement) as ironic acts. Mimesis is not an operation focused on original and basis (model, original) in order to transform it into another form, artistic medium or reality (image, copy). Duchamp's mimesis combines resemblance and difference, external and internal, surface and depth into one and the same movement, as the front and the reverse side of the same coin, as endless movement of a Mobius stripe. Duchamp suggests that the meaning of an artwork is defined by the viewer and thus depends on the plurality of views that we take. Duchamp's artworks make us four-dimensional observers who do not perceive oppositions, such as external-internal, different-similar, empty and full.¹⁰

Contemporary aesthetic theories of mimesis emphasize some of the aspects of artistic representation which have been neglected by Plato and Aristotle. Anthropologically oriented theorists of mimesis have perceived a connection between mimesis and magic or magical rituals in archaic cultures; the concepts of »nonsensous similarity« (Benjamin) or »sympathetic magic«

10 »External and internal may have the same identification code in the fourth dimension« (Duchamp 1994: 45).

(Taussig) re-evaluate mimetic capability as form of making »magical« correspondences and analogies.

Today's connection of mimesis to nature is less obvious compared to the past and yet many modern and contemporary theories of mimesis relate to the idea of nature in different ways.¹¹ Benjamin's theory of mimesis is based on analogy between similarity produced by nature itself (known as mimicry) and »nonsensous similarity« produced only by humans (Benjamin 1986). Benjamin compares different forms of mimesis, existing in the modern technological world with archaic forms of mimetic behavior and concludes that mimetic cognitive processes have not simply disappeared but were transformed into new forms of nonsensous similarity, for instance in language. Archaic cultures connected mimesis to magical rituals based on belief in invisible connections and effects among natural, material and immaterial phenomena. Benjamin's concept of nonsensous similarity thus discloses connection to the magical comprehension of the world, which is not based on visual and perceptual similarities but invisible correspondences, connections and analogies between visible and invisible phenomena.

For Benjamin a »nonsensous similarity« is directed towards the immaterial sphere and is based upon the idea of invisible connections among phenomena; this attitude is similar to, and expanded by, Taussig's concept of »sympathetic magic« (Taussig 1993), which connects mimesis to magical rituals based on magical similarity between cause and effect, original and its copy. The peculiarity of mimetic imitation is based on magical belief

11 Traditionally the notion of mimesis was closely connected to the idea of imitation or reproduction of nature: art was imitating natural forms, phenomena and processes (mimesis as reproduction) or in relation to genesis, art was imitating the natural force of creation and production (mimesis as production). Aristotle's notion of mimesis among others, was not denoting only an aesthetic category describing the form of artistic representation of reality, but was encompassing a wider scope of mimetic behavior in the sphere of individual, social or cultural human relations (imitation of behavior codes, rituals, knowledge and values). It is notable that contemporary social, feminist or anthropological theories explain mimesis in relation to social phenomena and not as a theoretical concept in the field of aesthetics.

that things, once they have been in contact with each other, can influence one another regardless of the distance between them. Mimetic representation imitates features of the original by spreading its power of agency – this is the reason why magical copies can influence the original and reality, thus triggering networks of reciprocal sympathies and correspondences. Mimesis and mimetic imitations, the production of models of similarity and difference enable culture and art to create a »second nature« acting creatively like the nature itself.

Taussig's theory offers two important premises: magical power of images and the phenomenon of »optical tactility« exposing a specific haptic feature of the vision which can now act as a means of touch. This highlights not only visual, but also bodily (visceral) origin of the imaging. Mimesis based on non-visual, bodily observation connects the visual image to visceral perception and thus dissolves the border between the subject and its surroundings. The idea of resemblance, based on »optical tactility« and meaning of bodily (visceral) perception of the image as presented in Taussig's theory of sympathetic and magical mimesis coincides with Duchamp's concepts of infrathin tactile and visceral resemblance, notably expressed in his late works (after 1945) which were oriented towards the haptic, sensual and sculptural.

Tactile and visceral resemblance as well as resemblance of the opposite are based on »infrathin analogies« (Duchamp 1999: 21, *Inframince*, n. 2) which form invisible connections and correspondence among paradoxical aspects of reality. Duchamp's infrathin analogies form networks of sensorial oscillations (among visual, tactile and audio perceptions), showing transformation of subtle experiences into concepts of that experiences, subtle transitions between sensual-visceral and intellectual-cerebral experiences of the consciousness.¹² Infrathin as a border-

12 Duchamp 1999: 21-36, *Inframince*; Infrathin analogy (n. 10); infrathin division between noise of a shot (very close) and the apparition of a sign of the bullet on the target (n. 12); infrathin/reflection of light on different surfaces more or less polished (n. 46); the warmth of the seat (which has been just left) is infrathin (n. 4); difference between volumes of air displaced by a clean shirt (ironed and folded) (Duchamp 1994: 272, *Texticules*).

line sign of a sub-sensorial phenomena belongs to the domain of »hypophysics« which is, according to Duchamp, the »science« of the sub-sensorial, visceral and organic. In his art, optic phenomena are easily transformed into tactile phenomena and his descriptions of infrathin subtle, »hypophysical« sensations are directed towards tactile borders of visibility.

The infrathin analogy represents a dissimilar similarity producing space and semantic dissimilation. Similarity understood as dissimilation contains a certain negativity differing from a simple negation since it erases pre-established cognitive mental patterns of perceptual experience, understanding or explanation of the world. Duchamp does not deny but transforms traditional approaches to art and suggests a change of vision, an openness towards the different, contingent and unknown.

Duchamp's interest in describing infrathin sensorial oscillations or invisible, conceptual, and intelligible dimensions of an artwork opens up the domain of imaginary resemblance, engaging mimesis as a space of magical connections, projections and analogies created primarily by the observer. Seen from this perspective mimesis cannot be described as imitation or simulation of reality, but as analogy connecting bodily (visceral) and cerebral experience. B. M. Stafford (1996) observes that art based on disclosure of analogies and invisible connections among seemingly paradoxical or dissimilar elements triggers intuitive and visceral reactions of spectator, who is inspired to visionary investigate and invent new forms of analogical relations and meanings of an art work. Analogy is the art of discovery, which presupposes an imaginary and conceptual ability of creating correlations at different levels of perception, imagination and conceptualization.

Mimesis as analogy restores the resemblance at the physiological level of sub-sensorial phenomena, where the seemingly dissimilar or the opposite coincide. Art operating in the dimension of intelligible, infrathin sensorial qualities, mimetic analogies and magic correlations of an image engages a specific cognitive and perceptual sensibility of the spectator, whose imagination becomes the most creative and vital element structuring the open form of an artwork.



- 03 Zapiski in reprodukcija iz dela Zelena škatla/ *La Boîte verte*, 1934 ali *Nevesta, ki jo njeni samski moški slečejo, celo/La mariée mise à nu par ses célibataires, même*. Škatla iz kartona vsebuje: eno barvno reprodukcijo, 93 zapiskov, risbe, fotografije, faksimilije. 33,2 × 28 × 2,5 cm.

I. PROJEKCIJA IN VEČDIMENZIONALNI PROSTOR

Inteligibilnost in vizualizacija četrte dimenzije

Projekcija kot mimesis realnosti je temeljni princip umetniške reprezentacije od izuma *camere obscurae* in odkritja zakonov linearne perspektive v renesansi do geometrijskih projekcij neevklidskih prostorov ali njihovih aplikacij v reprezentacijah večdimenzionalnega sveta v moderni umetnosti. Konceptualna povezovanja med umetnostjo in realnostjo, se v figurativnih in abstraktnih reprezentacijah vzpostavijo prav z uporabo projekcij, metaforo zrcala ali transparentnosti.

Pojem projekcije v geometriji, tehničnem načrtovanju, risbi ali slikarstvu označuje upodabljanje večdimenzionalnega predmeta v ravnini ($n-1$ dimenziji) s pomočjo različnih geometrijskih pravil. Postopek projiciranja je utemeljen na prikazu, upodobitvi slike v ravnini, na primer, tridimenzionalnega predmeta na dvodimenzionalni površini platna s postopki linearne perspektive, ali tudi recimo štiridimenzionalnega predmeta s pravili reprezentacije večdimenzionalne algebre in neevklidske geometrije v različnih medijih znanstvenih ali umetniških vizualizacij. V uporabah optične, fotografske in filmske tehnologije je projekcija predvsem dispozitiv za prenos slike (diapozitiva, filmskega posnetka) na projekcijsko površino (ekran, platno) s pomočjo različnih vrst projektorjev.

Vloga projekcije v umetnosti se je bistveno spreminjala glede na razumevanje realnosti in ideje o smislu njenega reprezentiranja. Mimesis kot praksa urejanja simbolne strukture odnosov med znaki, s katerimi upodabljamo, opisujemo ali interpretiramo realnost, se na primer v renesansi navezuje na naravo: v

slikarstvu se mimetična linearana projekcija uporablja kot metoda naturalističnega in objektivnega posredovanja vizualnosti naravnih pojavov, predmetov in ljudi.

Modernizem in umetniške avantgarde v začetku 20. stoletja zaznamuje določen konceptualni obrato preusmeritev zanimanja od čutno zaznavne realnosti v nevidne, večdimenzionalne svetove. Prve abstrakcije v slikarstvu in konceptualno usmerjene avantgardne prakse v umetnosti ne poskušajo podajati objektivnih dejstev o svetu, ki nas obdaja, ampak najdejo specifičen smisel umetnosti v njeni moči vstopa in posredovanja nematerialne, nevidne ali večdimenzionalne realnosti. Struktura mimesis v projekcijah n-dimenzijskih topologij se je spreminjala pod vplivom odkritij novih znanosti, predvsem z vizualizacijami neevklidske matematične geometrije v likovnih eksperimentih slikarske abstrakcije in prvih konceptualno zastavljenih delih z uporabo drugačnih projekcijskih postopkov.

Dekadentno ozračje fin de sièclevskega spiritualizma je umetnike usmerilo v iskanje novih likovnih načinov upodobitve čutno nezaznavnih realnosti, s čemer je koncept projekcije v umetnosti doživel vrsto novih reartikulacij. Vemo, kako pomemben je bil princip projekcije za nastanek Duchampovega *Velikega stekla* in mnogih drugih del iz tega obdobja, saj je uporaba transparentnega nosilca umetniku služila kot projekcijska ravnina za prikaz štiridimenzijske realnosti, ki je ne moremo zaznati z našimi očmi. Mnogi teoretiki menijo, da so bili tudi ready-madi zamišljeni kot padajoče sence oziroma projekcije štiridimenzijskih entitet, kar potrjujejo umetnikove izjave kot tudi dejstvo, da so bili v času Duchampovega življenja obvezno razstavljeni v osvetlitvi, ki je projicirala izrazite risbe njihovih senc na tleh ali steni v razstavnem prostoru. Na ta način so mnogi ready-madi utelešali platonsko idejo o predmetih kot prehodnih večdimenzijskih entitetah, torej idejo o obstoju predmetov v n-dimenzijah, ki jih s pomočjo projekcije predstavimo kot tridimenzijske predmete v našem prostoru.

»Nemrežnična umetnost«, kot imenuje Duchamp svojo konceptualno zastavljeno umetniško prakso, je svoj navdih primarno črpala iz znanosti. Umetnik se je inspiriral v odkritju večdimenzijskih geometrij in optičnih izumih, povezanih

s fotografijo, ki je v tem času že lahko posnela tudi sicer očem nevidna telesna sevanja. Nove topologije neevklidskih geometrij, ki ohranjajo lastnosti entitet, ki jih naseljujejo tudi ob spremenjenih pogojih njihove konstitucije, postavijo pod vprašaj koncept podobnosti in podobe, ki v kvantni geometriji in večdimenzionalnih projekcijah dobi povsem nove izrazne potenciale. Koncept projekcije in transformacij med univerzumi različnih dimenzij se je izkazal tudi kot odličen pripomoček analiziranja odnosa med umom in prostorskimi konstrukcijami, kar je bila pomembna izkušnja za razvoj konceptualne umetnosti.

Zanimanje za nevidne realnosti in meje percepcije v začetku 20. stoletja je vzpostavilo skupno področje zanimanja umetniških in znanstvenih raziskovanj. Umetniki zgodnjih avantgard so sledili znanstvenim odkritjem in iskali alternativne oblike njihovih upodobitev, tehnološke inovacije pa so pogosto uporabljali v najrazličnejše eksperimentalne namene. Avantgardna umetnost je aktivno preizpraševala dihotomijo med umetnostjo od znanostjo, v značilnem znanstvenem zanimanju za merjenje in razumevanje sveta, v poigravanju z omejitvami človeške zaznave in možnostmi njene razširitve z optičnimi tehnologijami.

Inovacije na tehnološkem področju, predvsem v pospešeni industriji vizualnih tehnologij, v razvoju optike kamer in snemalnih tehnik, so odprle intenzivne razprave o problemu zaznave, ki je postala osrednji predmet tako filozofsko-teoretskih spekulacij kot tudi motiv raziskovanja v mnogih umetniških eksperimentih. Filmska optika in nove fotografske tehnike so bile povod za modernistično navdušenje nad fotografijo, ki je tehnološko presegla pomanjkljivosti človeškega vizualnega sistema, omogočila razširitev običajnega pogleda in s tem odprla nove vizije realnosti.

Eksperimentalna uporaba filmske kamere je razrešila medij fotografije in filma funkcije dokumentiranja realnosti ter odprla obzorja novih načinov videnja in posredovanja realnosti.¹³ Kamera je med drugim postala tudi sijajna naprava, ki je omogočila nove tehnike vizualizacij (naravnih) procesov, ki so

13 Glej analize o korelaciji optičnih odkritij in ukvarjanju z zaznavo v umetnosti v: Krauss (1993), Crary (1992) in Jay (1993).

sicer človeškemu očesu nevidni. Optična tehnologija je odprla polja razširjene vidnosti in istočasno izpostavila njene meje. Razkritje robov empirično zaznavnega sveta je osvetlilo tudi ozemlja valujočih tal, kjer se je znanstveni um, opremljen z logiko teoretskih sistemov in instrumentalnimi orodji preverljivih hipotez, znašel v nestabilni in krhki poziciji.

Z mejami zaznavnega so se ukvarjale optične in fizikalne znanosti, kognitivne in psihološke vede, percepcija in nadčutni pojavi pa so bili tudi osrednji predmet zanimanja hibridnih področij mejnih znanosti (spiritualizem, astrologija, prakse eksperimentov z zavestjo in manipulacij psihičnih stanj). Razširitev kognitivno zaznavnih sposobnosti subjekta je bila tudi neizčrpen vir inspiracije določenim umetniškim praksam, ki so se raje kot z reprezentacijo, ilustracijo ali interpretacijo znanstvenih odkritij ukvarjale s figurativno vizualizacijo različnih abstraktnih in težje umljivih prostorsko-časovnih dimenzij. Večina poskusov te vrste je izhajala iz znanstvenih problemov tistega časa, poskušali pa so podati likovne manifestacije določenih nematerialnih, inteligibilnih pojavov, ne da bi bili pri tem ilustrativni.

Ideja matematično dokazljivega, vendar težje predstavljivega obstoja štiri ali večdimenzionalnega prostora je v dinamičnem spiritualizmu *fin de siècle* vznemirjala domišljijo širokega spektra populacije, od umetnikov, znanstvenikov, filozofov do množice potrošnikov popularne kulture. Med umetniške projekte, ki so si v začetku 20. stoletja prizadevali upodobiti in artikulirati nevidne svetove v vidnih oblikah artefaktov lahko umestimo marsikatero Duchampovo delo (avratični siji v zgodnjih upodobitvah figur in portretov), nedvomno pa je bil umetnik zagovornik figurativne revolucije, ki jo je spodbudila evokacija četrte dimenzije v slikarstvu. Spekulacije o slikarski upodobitvi večdimenzionalnega prostora so bile predmet razprav kubističnih slikarjev in tudi pionirjev abstrakcije, kot so bili Kupka, Delaunay ali Malevič s svojstveno idejo nepredmetnega sveta.

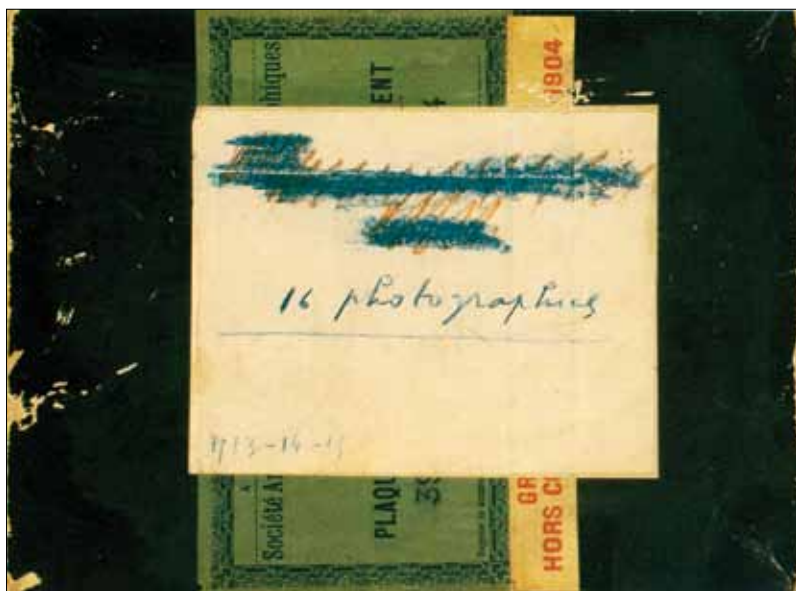
Predstave in upodobitve večdimenzionalnega sveta na začetku 20. stoletja so bile navdih umetniškim reprezentacijam avantgard in pomemben predmet znanstvenih raziskav, pred-

vsem pa je ta tema sprožala nenehne interakcije med obema področjema.¹⁴ Ideja četrte dimenzije je v enaki meri vznemirjala tudi domišljijo znanstveno fantastičnih zgodb, teozofije in različnih spiritualističnih praks, ki so se ukvarjale s širjenjem vpogledov v duhovne prostore. Tako je problem četrte dimenzije prostora še danes v enaki meri obarvan z metafizičnimi kot tudi znanstvenimi konotacijami.

Ob predpostavkah Jeana Claira (1975) ali Linde Dalrymple Henderson (1988) se je Duchamp od leta 1911 intenzivno ukvarjal s problemom matematično dokazljivega, a zgolj pojmovno predstavljivega obstoja večdimenzionalnega prostora. Iz Duchampovih kubističnih eksperimentov iz tega obdobja, vrste priprav na *Veliko steklo*, in iz takratnih ter kasnejših zapiskov,

14 Henderson (1983) in Robbin (2006) obravnavata vplive med znanostjo, predvsem geometrijo in umetnostjo v modernizmu avantgard. Robbin zavzema stališče, da je Picassa in njegove sodelavce v odkritje kubizma usmerilo prav intenzivno ukvarjanje s četrto dimenzijo, ki jo naznani Picassova slika *Les Femmes d'Alger (O. J. R.)* (1911). To zanimanje se v polnosti izrazi tudi v nekaterih njegovih drugih delih iz tega obdobja (*Portret Ambroisa Vollarda* in *Portret Henryja Kahnweilerja*, 1910). Obenem Robbin opozarja na vplive novih odkritij v geometriji tistega časa, ki naj bi jih predstavil krogu kubističnih slikarjev matematik Maurice Princet z delom E. Jouffreta, *Traité élémentaire de géométrie à quatre dimensions*, 1903. Robbin meni, da Picasso v obdobju prvih kubističnih slik ni le gledal projekcije štiridimenzionalnih kock v matematičnih knjigah, ampak je bral tudi besedila in se ukvarjal ne le s podobami, ampak tudi samimi idejami štiridimenzionalnega prostora.

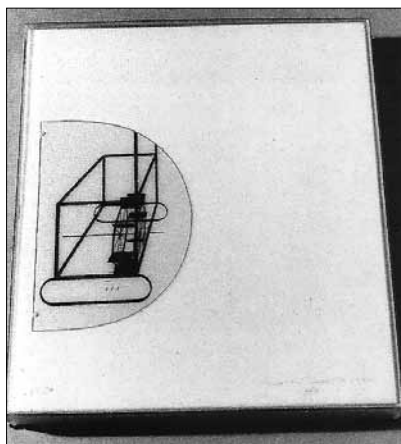
Razlaga Hendersonove o interakciji geometrije in kubistične umetnosti je nekoliko drugačna in previdnejša predvsem glede smeri vplivanja. Sklicuje se namreč na pričevanje Jeana Metzingerja, umetnika iz te skupine, ki trdi, da je prišel vpliv iz druge smeri: »Cezanne nam je pokazal, da oblike živijo zaradi realnosti svetlobe, Picasso nam prinese materialno dejstvo o njihovem resničnem življenju v našem umu, in tako ustvari svobodno, mobilno perspektivo, iz katere je nadarjen matematik Princet izpeljal celotno geometrijo« (Henderson 1983: 64). Picasso sam je sicer interpretacije o pomembnosti različnih znanstvenih disciplin na razvoj kubizma zanikal: »Matematika, trigonometrija, kemija, psihoanaliza, glasba in še marsikaj drugega so se postavili v odnos s kubizmom, da bi mu podali lažjo razlago. Vse to so čiste fikcije, da ne rečem nesmisli, ki so prinesli slabe rezultate in so zaslepili ljudi s teorijami« (Fry 1966).



04



05



06

- 04 Škatla iz leta 1914, št.2/*La boîte de 1914, no.2* (pokrov), 1914, škatla iz kartona za shranjevanje fotografij, bela nalepka s pripisom 16 fotografij, 1913-14-15; vsebuje 16 fotografij in risbo kolesarja. 18,9 × 25,1 × 3,8 cm.
- 05 Zelena škatla (pokrov), 1934.
- 06 Bela škatla/*La boîte blanche* imenovana tudi *À l'Infinitif/V nedoločniku*, 1967, New York, sitotisk na plastiki pritrjen na pleksi steklu. 33,3 × 29 cm, vsebuje 79 reprodukcij zapiskov, 150 izvodov.

shranjenih v *Škatli iz leta 1914*, *Zeleni škatli* in *Beli škatli*¹⁵ je razvidno, da je koncept relativnega večdimenzionalnega prostora ostal osrednji motiv njegovega zanimanja še dolgo po tem, ko se je energija avantgardnih gibanj glede teh vprašanj usmerila v mirne tokove abstraktne umetnosti.

Marcel Duchamp se je zanimal za znanstvene, matematične in filozofske teorije o večdimenzionalnem prostoru (Poincaré, Jouffret), inspiriral se je tudi z branjem krajših znanstvenofantastičnih zgodb o četrti dimenziji Gastona Pawlowskega, ki so serijsko izhajale v popularnem tedniku *Comoedia* in bile izdane v knjigi *Voyage au pays de la quatrième dimension* leta 1912. Znano je, da so določeni elementi metafizičnih zgodb Pawlowskega dobili svoje konkretne vizualne oblike v Duchampovih platnih iz tega obdobja (upodobitve lestev, stopnišče v *Aktu*¹⁶). Duchamp je bil očaran nad principom protislovja in ironičnim podtonom teh zgodb, pisatelju pa dolguje tudi zanimivo idejo, da je lahko sled štiridimenzionalnega prostora v našem tridimenzionalnem svetu navsezadnje tudi sam humor. Duchampovo strastno ukvarjanje z enigmatičnimi dovtipi, besednimi igrami in anagrami lahko v veliki meri pripišemo naklonjenosti tej ideji.

Duchamp je mnenja glede problema četrte dimenzije izmenjeval tudi v krajšem obdobju prijateljavanja s kubisti, ki se je zaključilo zaradi nasprotovanja vodilnih članov skupine (Gleizes, Le Fauconnier), da bi umetnik razstavil *Akt, ki se spušča po stopnicah/ Nu descendant un escalier* na Salonu neodvisnih, marca leta 1912 v Parizu. Zavrnitev je bila povod dokončne prekinitve simpatiziranja s kubističnimi »umetniki – slikarji« in obenem trenutek pomembnega spoznanja: »To mi je pomagalo,

15 Zapiski iz *Zelene škatle* so nastajali okrog leta 1934 in so pregledno dokumentirani v knjigi *Notes*, zapiski iz *Bele škatle* so bili izdani leta 1966, beležke o infratankem in drugih konceptih najdemo v delih *Notes*, 1980 in *Duchamp du signe*, 1975. (Angleški prevod: *The writings of Marcel Duchamp*, ur. Sanouillet, Michel in Peterson, Elmer. 1973. New York: Oxford University Press).

16 Glej npr. film: Jaubert, Alain. 1995. *Le temps spirale: Nu descendant un escalier – Marcel Duchamp*. Pariz: Palettes, Éditions Montparnasse, produkcija La Sept, Centre Georges Pompidou, Delta Image. Tudi: Collin, Philippe. 2001. *Marcel Duchamp en 26 minutes*. Pariz: Réunion des musées nationaux en France.



07 *Akt, ki se spušča po stopnicah, št.2/Nu descendant un escalier, no.2*, 1912, olje na platnu. 146 × 89 cm.

da sem se popolnoma osvobodil preteklosti v osebnem smislu te besede. Rekel sem si: dobro, če je tako, ni govora, da bi se pridružil skupini, zanesem se lahko le sam nase.«¹⁷

V letih, ki so sledila, je Duchamp ustvaril nekaj povsem edinstvenih umetniških del, ki so bila neposredno povezana z razmišljanji o štiridimenzionalni prostorski perspektivi in relativnosti naše zaznave. *Veliko steklo* je v veliki meri plod Duchampovega ukvarjanja s teorijo relativnosti in vprašanji zaznave

17 Cabanne 1997: 60. Duchamp je bil od mladostnega vstopa na pariško likovno prizorišče eden od pomembnih aktivnih članov družbe, ki je neposredno sooblikovala in usmerjala takratno umetniško dogajanje. Tako v Parizu, kot kasneje v New Yorku, je prijateljeval z mnogimi intelektualci in ustvarjalci svojega časa (Picabia, Metzinger, Apollinaire, kasneje Man Ray, John Cage). Kljub temu je kot umetnik s svojimi idejami utiral samotarsko pot, kar je sicer pogosta zgodovinska usoda duhovnih pionirjev te vrste.

prostora in časa, pa tudi z matematično-fizikalnim konceptom četrte dimenzije. Predvsem pa se ideje teh razmišljanj na poseben način zrcalijo v konceptu o infratanki zaznavni kvaliteti. Duchampovo zanimanje za naključja, prizadevanje za iskanje merskih alternativ v snovanju edinstvenih merskih enot (3 *nitne enote*/3 *Stoppages-Étalon*) ali poskusi umetniške upodobitve gibanja in glasbe (glasbena kompozicija *Erratum musical*, *Akt*) potrjujejo njegovo izjavo, da znanost nima ultimativne končne besede v razumevanju teh pojavov.¹⁸

Problem četrte dimenzije je Duchamp raziskoval skozi preučevanje idej matematika in filozofa Henrija Poincaréja (1854-1912) in znanstvenika Espritja Jouffreta (*Traité élémentaire de géométrie à quatre dimensions*, 1903), vendar so sami znanstveniki dvomili, da je konkretna vizualna predstavitev nezaznavnega, matematično umljivega prostora sploh mogoča. Poincaréjeva matematična ukvarjanja s četrto dimenzijo prostora časovno sovpadajo z razvojem Einsteinove teorije o relativnosti oziroma idejo o spremenljivosti naravnih zakonov in vemo, v kolikšni meri sta bili njuni znanstveni teoriji posredno ali neposredno navdih za nastanek Duchampovega *Velikega stekla* (1915-1923). Transparentni nosilec se občutljivo odziva na spremembe svetlobe v prostoru, v katerem se nahaja in nagovarja k gibljivi interaktivni percepciji gledalca. *Veliko steklo* je umetnina, ki vsakič drugače in partikularno nastaja v neposrednem toku različnih človeških mentalnih in telesnih aktivnosti, čustev in misli ter se na ravni zaznave gledalca razširi do nedoločljivih in brezmejnih pojavov. Delo na steklu, ki ga pogosto omenjajo kot prvo konceptualno delo, predstavlja model odprtega, fluidnega, spremenljivega in protislovnega prostora. Duchamp je o neposredni povezavi nastanka *Velikega stekla* z razmišljanji o četrth dimenziji povedal:

Medtem ko sem se ukvarjal z *Velikim steklom*, je bilo to, čeprav nenamerno, v ozadju mojih misli. O ideji projekcije nevidne četrte dimenzije sem preprosto razmišljal ravno zato, ker je ne moremo videti z našimi očmi. [...] V tem je bilo nekaj sofizma, a vendar je bila stvar

18 »Umetnost je vse, kar ostane tistim ljudem, ki ne želijo dati znanosti zadnje besede« (Duchamp v Blume in Gillen 2001).

uresničljiva. Osnovna ideja *Neveste v Velikem steklu* je bila, da nastane kot projekcija predmeta iz četrte dimenzije (Cit. po Cabanne 1997: 82).

Za ponazoritev četrte dimenzije in neevklidskih prostorov se v matematiki in poljudnoznanstvenih predstavitvah uporablja uveljavljeno metodo dimenzionalne analogije, ki je teoretični pripomoček predstavitve štiridimenzionalnega prostora s pomočjo tretje dimenzije. Dimenzionalna analogija preučuje, v kakšnem odnosu je dimenzija $(n-1)$ do n -dimenzije, iz česar tudi sklepa, kako se n -dimenzije nanašajo na $(n+1)$ dimenzije. Obstaja več načinov uporabe dimenzionalne analogije v vizualizaciji četrte dimenzije, najpogosteje se prikazuje v dveh pristopih, z metodo prečnega prereza ali s principom projekcije. Metoda projekcije analitično obravnava projekcijo predmeta ali pojava iz četrte dimenzije v tretjo in v naslednjem koraku v dvodimenzionalnost (če recimo predpostavimo razlago projekcije v pisni obliki na ploskvi lista papirja). Koncept prečnih prerezov oziroma presekov [*slicing model*] pa izhaja iz predpostavke, da lahko vsako tridimenzionalno telo opišemo skozi dvodimenzionalne preseke in nato analogno sklepamo, da si lahko štiridimenzionalne pojave predstavljamo kot tridimenzionalne »preseke« v našem sistemu zaznave.

Duchampa je po vsej verjetnosti zanimal določen vidik metode prečnega prereza predmeta¹⁹ v ponazoritvi četrte dimenzije: konceptualno si lahko zamislimo tridimenzionalni prostor naše zaznave in predmete v njem kot telo pravokotnika. Tridi-

19 Metoda prečnega prereza najprej izvede razrez prečnih prerezov določenega telesa, recimo valja, kot bi potoval skozi ploskev (analiza), in v naslednjem koraku iz dobljenega niza sekvenc dvodimenzionalnih slik s pomočjo razumskega logičnega sklepanja in abstraktne vizualizacije ustvari mentalno podobo celotnega valja (sinteza). Za učinkovitost te metode je potrebno pridobiti čim večje število delnih informacij o obliki predmeta, ki si ga lahko zamislimo z upoštevanjem vseh parametrov samega postopka (čas, količina sekvenc, smer pogleda). V primeru valja je recimo pomembno, da opazujemo preseke iz različnih smeri, saj si lahko le s pravokotnimi preseki ustvarimo idejo valja, ki je podoben krogu ali pa kvadratu. Osnoven problem ponazoritve četrte dimenzije s prečnimi prerezi je fragmentiranost, zato se ta postopek uporablja redkeje kot projekcija.

menzionalni prostor si lahko predstavljamo kot superpozicijo ravnin oziroma dvodimenzionalnih ploskev, ki predstavljajo neke vrste rezine tega volumna ali plasti; volumen v taki shemi bi bil torej »tisočplastnost« ravnin. Če postopek obrnemo v drugo smer in začnemo z razrezom ploskve v sekvence enodimenzionalnih elementov, se nam izriše prostor kot seštevek linij in če nato razdelimo potek linije skozi prečne preseke v eni dimenziji v prostor brez dimenzije, dobimo pike. Analogno lahko izvedemo postopek v smeri četrte dimenzije, kjer iz plastenja tridimenzionalnih elementov sestavimo prostor ali volumen štiri ali več-dimenzionalnih predmetov.

Didier Semin meni, da Duchampova razmišljanja o infratankem temeljijo na filozofskem razmišljanju, ki matematično teorijo prevesi v pojmovno hipotezo:

Ravnine ali plasti volumna, ki z dodajanjem ustvarijo večplastnost, so apriori vzeto brez debeline, saj bi njihova debelina že ustvarila tridimenzionalnost; in vendar, če bi bile ravnine brez kakršnekoli debeline, moramo priznati, da bi bilo njihovo plastenje ali njihovo dodajanje popolnoma neproduktivno. Potrebno je torej predpostaviti raven, katere debelina – in kar si je morda še težje zamisliti – je neznatno tanka [*infiniment mince*] (Jouffretov izraz, iz katerega najverjetneje izhaja tudi Duchampova izpeljanka infratankega) (Semin 2004: 244).

Drugače rečeno, rešitev matematičnega problema se izpele na ravni konceptualne abstrakcije, kognitivni prehod iz ene ravni spoznanja v drugo pa je bistven ne le za razumevanje opisanega matematično-filozofskega problema, ampak tudi za vstop v Duchampovo logiko umetniškega dejanja. Trenutek prehoda, ki ga izpostavi operacija konceptualne analogije, namreč zahteva imaginarni napor mentalne vizualizacije, prehod iz zaznavnega in čutnega v inteligibilno sfero. Omejena izkušnja vidne zaznave in nezadostnost »delovanja mrežnice« sproži dejanje nujnega prehoda vizualnega v cerebralno, postopek konceptualizacije vidnega postane z Duchampom nujni in temeljni element estetske izkušnje.

Prav tako inspirativna pa je bila za Duchampa metoda projekcije kot postopek predstavitve četrte dimenzije:

Ko sem odkril, da lahko ustvarimo padajočo senco predmeta v treh dimenzijah – katerikoli predmet kot projekcija sonca na tleh ustvari dve dimenziji –, sem po enostavni intelektualni analogiji prišel do spoznanja, da bi lahko četrta dimenzija projicirala tridimenzionalen predmet. Drugače rečeno, vsak tridimenzionalen predmet, ki ga gledamo nevtrarno, je projekcija neke stvari, ki je ne poznamo v štirih dimenzijah (Duchamp v Cabanne 1997: 82).

Projekcija je način predstavitve n dimenzionalnega predmeta v $n-1$ dimenzijah. Primarna oblika projekcije je konstitutivna za pravilno delovanje našega vidnega aparata, saj se na mrežnici našega očesa oblikuje dvodimenzionalna projekcija zunanje-ga sveta, na podlagi katere si naši možgani ustvarijo zaznavo tridimenzionalnosti, ki je temelj telesne orientacije v fizičnem svetu. Splošno razširjen primer uporabe projekcije je linearna perspektiva v slikarstvu za oblikovanje optične iluzije globine in vtisa tridimenzionalnosti na dvodimenzionalni ploskvi slikovnega formata. Tako na sliki kot tudi recimo na računalniškem zaslonu so tridimenzionalni pojavi predstavljeni v dveh dimenzijah, informacije o tretji dimenziji globine pa so nadomeščene z indirektnimi, torej posrednimi informacijami, kot so sence, skrajšave, navidezna perspektivična konvergenca vzporednic proti horizontu in z drugimi globinskimi ključi, kot so velikosti, prekrivanja, teksture.²⁰

20 Za lažje preučevanje štiridimenzionalnih predmetov lahko uporabimo matematično dimenzionalno analogijo projekcij predmetov v treh dimenzijah. Če so meje tridimenzionalnega predmeta ploskve, si lahko zamislimo zamejenost štiridimenzionalnih predmetov s tridimenzionalnimi telesi. Tudi koncept senc nam lahko pomaga pri boljšem razumevanju teorije četrte dimenzije. Ko osvetlimo tridimenzionalen predmet dobimo dvodimenzionalno senco, osvetlitev dvodimenzionalnega predmeta ustvari enodimenzionalno senco, senca enodimenzionalnega predmeta pa bi bila nič-dimenzionalna in bi predstavljala stopnjo ne-svetlobe. Analogno lahko sklepamo na potek dogodkov v drugo smer – štiridimenzionalen predmet projicira tridimenzionalno senco. Osvetlitev konstrukcije kocke brez stranic na podlago ustvari risbo senc dveh prepletenih kvadratov, ki imata vse kote povezane. Podobno bi tudi osvetlitev štiridimenzionalne kocke ustvarila senco ene tridimenzionalne kocke znotraj druge. Sodobna

Vizualizacije četrte dimenzije z uporabo obeh modelov (prečnih presekov in projekcije) so poznali že v Duchampovem času, razlikovala pa so se mnenja o njihovi uporabnosti.²¹ Znanost in umetnost sta odprli mnoge poti v smeri vizualizacije četrte dimenzije, tako z izračuni, projekcijsko geometrijo v matematiki kot z inovativno uporabo likovnih sredstev v umetnosti (abstraktno slikarstvo, konceptualni pristopi); kljub temu je ideja obstoja četrte dimenzije v realnosti še zmeraj združena z ezoteričnimi, spiritualističnimi ali mističnimi konotacijami. Problem štiridimenzionalnosti je predvsem v tem, da čeprav matematiki z njo nimajo posebnih težav, saj jo ponazorijo z geometrijo in enačbami, je njena predstavitev z orodji mišljenja, ki so povezani z našo običajno zaznavo tridimenzionalne realnosti, še zmeraj težavna.²²

računalniška tehnologija in digitalno oblikovanje danes na učinkovit način omogočata vpogled v virtualne predstavitve večdimenzijskih predmetov in prostorov, ki bi si jih domišljijsko težko zamislili. Digitalne rotacije večdimenzijskih predmetov v kontinuiranem gibanju prepletajo in izmenjujejo notranjost in zunanost površine predmetov ter ustvarjajo virtualna, fluidna, nematerialna telesa nedoločljivih mej in robov ter abstraktne večdimenzijske »gube«²³ prostorov, kakršnega oriše na primer filozofija deleuzevske koncipiranega prostora tisočih platojev.

- 21 T. Robbin se glede ukvarjanja z četrto dimenzijo in njenimi reprezentacijami v umetnosti ali znanosti v začetku dvajsetega stoletja nagiba v prid projekcijski geometriji pred teorijo presekov. Meni, da je bil model projekcije revolucionarna misel v začetku 20. stoletja in da so bile prav različne aplikacije projekcij v matematiki, fiziki ali umetnosti osnova za napredek sodobne misli. Model projekcij je bil osnoven v štiridimenzionalni geometriji kodifikacije posebne relativnosti pri Minkowskem; De Bruijn je s projekcijskimi algoritmi za generacijo kristalov revolucioniral način, kako matematiki mislijo o vzorcih in mrežah; Penrose je pokazal, da je svetlobni žarek bolj projicirana črta, kot pa navadna linija v prostoru; odkritja Alberta Einsteina v kvantni informacijski teoriji in teoriji relativnosti povežejo četrto dimenzijo s kategorijo časa. Sodobna matematika obravnava predmete v poljubni dimenziji (dimenziji n) ali recimo v dimenziji 24 (kot pri Henryju Cohnu in Abhinavu Kumarju, ki sta leta 2004 razvila model relacij 24 dimenzionalne krogle v 24 d prostoru). Četrta dimenzija je v matematiki le ena izmed mnogih.
- 22 Med znanstveniki tudi danes vlada dilema glede tega, ali gre pri četrtri dimenziji za čas ali pa za dodatno nevidno prostorsko razsežnost. Ponavadi se misli običajne tri plus ena več. Tradicija fizike, ki izhaja

Zanimivo alternativo strogim znanstvenim razlagam so ponudile tudi poljudnoznanstvene prakse tistega časa, tako v literarnih oblikah kot v relativno novem mediju filma. Animirani film avantgardnega režiserja Jeana Painlevéja *Le quatrième dimension*²³ prikazuje možne predstavitve četrte dimenzije s sredstvi tridimenzionalnega sveta, uporaba filmske tehnike, ki je v osnovi idealen medij za dokumentiranje realnosti, pa ponudi enostaven in humoren pogled na sicer resno, abstraktno znanstveno temo. Sekvenca filma prikazuje nenavadna bitja, ki živijo v dvodimenzionalnem svetu, ki je primerljiv površini papirja. Vse pojave vidijo le skozi ploskovno razsežnost, globinska dimenzija pa je zanje nekaj nadnaravnega. Če nekdo na površino njihovega ploskovitega sveta kani kapljo črnila, to doživijo kot nerazumljiv čudež. Tridimenzionalne predmete, recimo škatlo, vidijo le v dveh dimenzijah in presek kocke se v tem primeru izriše kot pravokoten okvir. Če nekdo iz škatle oziroma okvirja v njihovi perspektivi iz tretje dimenzije (od zgoraj) vzame predmet, bo dvodimenzionalno bitje v tem videlo nekaj nadnaravnega, saj mu je tretja dimenzija nevidna. Po analogiji lahko sklepamo na podobno učinkovanje štiridimenzionalnih pojavov

iz Laplaca, predpostavlja čas kot četrto dimenzijo, podobno tudi Einsteinova splošna teorija relativnosti temelji na predpostavki, da sta prostor in čas neločljivo povezana in da vsi objekti obstajajo v štiridimenzionalnem prostoru, ki je prostor–čas. Poleg treh prostorskih razsežnosti obstaja tudi četrta dimenzija časa.

- 23 Painlevé, Jean. 1936. *Le quatrième dimension* (dvd). Pariz: Les Documents Cinématographiques, compilation II. Jean Painlevé (1902–1989) je eden izmed pionirjev francoskega znanstvenega filma, ki ga zaradi značilnega humorja in določene ironične distance do verodostojnega, dokumentarnega podajanja dejstev uvrščajo tudi med nadrealistične režiserje. Sodeloval je z znanstveniki in se inspiriral tudi v umetnosti, izrazito v fotografskih raziskovanjih Etienne-Julesa Mareya. Uporabljal je tehnike mikro-filmografije, ki je omogočila vizualizacijo nevidnih naravnih pojavov (mikroskopski pogled v celične, organske procese, posnetki tekočih kristalov, kemičnih procesov) in razvil tehnike podvodnega snemanja morskega sveta. Painlevéjev humor prav tako kot nadrealistično zanimanje za podvodne morske živali ali netopirje presega zgolj izobraževalni namen njegovih filmov in javnih predavanj. Prehajanje od znanstvenih do umetniških vsebin je bila sicer ena izmed osnovnih značilnosti eksperimentalnega avantgardnega filma tistega časa.

na nas, ki živimo v tridimenzionalnem svetu, svet pa vidimo le skozi dvodimenzionalno podobo, ki se ustvari kot projekcija zunanjega sveta na mrežnici naših oči. Štiridimenzionalno bitje bi videlo svet v treh dimenzijah; šest strani neprosojne škatle naenkrat in tudi njeno vsebino ali pa rentgenski sliki podobno notranjo strukturo predmetov, ki je sicer ne vidimo.

Podobno uporabo analogije za predstavitev četrte dimenzije najdemo poleg opisanih primerov v znanosti in filmu tudi v literaturi. V noveli *Flatland* (1884) avtorja Edwina A. Abbotta je četrta dimenzija razložena z analogijo med dvodimenzionalno deželo Flatland in zasnovo tridimenzionalnega prostora, v katerem živimo ljudje. Matematična in religiozna satira je alegorija o dvodimenzionalnih bitjih te dežele, ki vidijo vse stvari le kot ploskve, tridimenzionalnost pa si lahko predstavljajo le s posredovanjem abstrakcij. Ko je kvadrat, ploskoviti prebivalec Flatlanda nekega dne soočen s tridimenzionalno kroglo, se zave svojih življenjskih omejitev. Krogla poskuša na različne načine kvadratu predstaviti svoj svet in mu ponazoriti obstoj tretje dimenzije. Zgodba prenese analogijo z našim razumevanjem štiridimenzionalnosti, saj se znajdemo, ko razmišljamo o četrth dimenziji, v enaki situaciji, kot se je kvadrat v Flatlandu.

Če predpostavimo, da debelina ploskve (Flatlanda) ni nič, ampak raje neznatno ali neskončno tanka, lahko prebivalec ploskve na neki način spozna ta embrio tretje dimenzije, ki je vsebovan v neznatni tankosti njegovega življenjskega prostora. Predpostavka je utemeljena na ideji, da so znanstvene definicije po naravi redukcionistične (dvodimenzionalnost implicira »nekaj« tretje dimenzije) in da povzroči sprememba pogleda na pojave razširjeno zaznavo sveta, ki je enako pomembna kot pogled na svet skozi perspektivo znanosti. Infratanko je nekaj, kar ne moremo izmeriti (stehtati ali predvideti), kar ne pomeni, da zato tudi ne obstaja: »Izbral sem besedo tanko, ki je človeška, čutna beseda in ne natančna, znanstvena mera« (cit. po Schwarz 2000: 227). Duchamp je raziskoval ta malenkostna, drobna odstopanja, ki jih zaznamo le v finih razlikovanjih in pozorni percepciji pojavov, ki jih znanstvena posploševanja sicer zanemarijo.

Infratanka analogija

Večina Duchampovih zapiskov o infratankem opisuje inteligibilno-čutne izkušnje kot intuicije četrte dimenzije v našem tridimenzionalnem prostoru: čutne sledi te nevidne realnosti se pojavijo kot infratanke, torej v obliki, ki je neskončno majhna, drobna ali tanka. Gre za poskus prepoznanja subtilnih, neznatnih trenutkov, kjer se »čista abstrakcija četrte dimenzije prikaže na nedvomno konkreten in vendar izjemno lebdeč, neoprijemljiv način« (Semin 2004: 245).

Duchamp ni nikoli podal enoznačne in jasne konceptualne definicije o infratankem, kot tudi sicer ni podajal razlag o svojem delu z utemeljitvijo, da razlage ne razložijo ničesar. V nekem intervjuju je na vprašanje po bolj določeni in oprijemljivi izjavi o konceptu infratanko, zavrnil z besedami, da »ne moremo dati drugega kot primere« (Rougemont 1968: 45). Poglejmo torej nekaj Duchampovih primerov infratanke izkušnje, ki čutno zaznavo prevesijo v inteligibilno (štiridimenzionalno) izkušnjo:

Hlapi na zloščeni površini (steklo, baker) so infratanki [...] risba, ki se pojavi kot hlap vode (ali česa drugega)./
Žarek svetlobe (sončne) reduciran na infratanko [...] dim ali drug plin razrezan na infratanke reže./
Lesketanje v mavričnih barvah kot poseben primer odsevanja./
[...] milo, ki zdrsne/ vtiranje/ drsanje./
Infratanke nežnosti./
Infratanka analogija (Duchamp 1999: 21–35, *Inframince* n. 36, 24, 46, 39, 28, 2).

Duchampove zapiske o pojmu infratanko je sicer težko datirati, zgodovinarji menijo, da je večino kratkih in enigmatičnih misli o tem konceptu umetnik zapisal nekje v tridesetih in štiridesetih letih, fragmentirane beležke pa so bile v oštevilčeni, sistematični obliki prvič objavljene šele v knjižici *Notes*.²⁴

24 Zapiski Marcela Duchampa so bili objavljeni v dveh delih, *Notes in Duchamp du signe*, pri založbi Flammarion v zbirki Champs. *Notes* (1980) so urejeni v štiri tematske sklope: *Inframince*, *Le Grand Verre*, *Projets* in *Jeux de mots*. Zapiskov o infratankem je šestinštirideset.

Posthumna izdaja *Notes* vsebuje v posebnem ločenem poglavju, z naslovom *Inframince* pregledno oštevilčeno zbirko šestinštiridestih zapiskov o infratankem. Njihovo oštevilčenje ohranja vrstni red zloženih papirjev, ki jih je umetnik za časa svojega življenja večji del hranil v posebni kuverti.

Duchampovi primeri opisujejo subtilne infratanke senzorične izkušnje, občutljivo zaznavanje te vrste pa ustrezno označi slovenska beseda tankočutnost; zaznavanje infratanke dimenzije pojavov je fina, pretanjena čutna izkušnja, ki uhaja vsakršni konceptualni opredelitvi ali razumevanju. Kot ugotavlja Thierry de Duve pa ravno s tem v gledalcu vzbudi domišljijo in željo, da jih sam preizkusi in doživi (Duve 1984: 235). Duchamp je s posebno pozornostjo opazoval določen vidik efemernih, večinoma banalnih dogodkov, infratanko pa je uporabil kot konceptualni instrument opisa teh neznatnih drobnih percepcij, kot sredstvo, da je določil komaj zaznavne in nevidne, vendar predstavljive ali možne fenomenološke dogodke. Z infratankim je Duchamp iznašel pojem za opis subtilne zaznave prisotnosti odsotnega (»Toplota sedeža, ki ga je ravno nekdo zapustil, je infratanka« (Duchamp 1999: 21, n. 4) ali pa na primer, da je opisal neskončno majhno širino nečesa, kar je brez debeline oziroma izmeril nekaj, kar je brez oblike ali fizične esence.

Duchampova logika je v infratanki dimenziji atomalna, saj se giblje v inteligibilni dejanskosti mišljenega, »atom (pa) je nekaj, kar je treba misliti in kar je lahko zgolj mišljeno. Atom je za misel to, kar je čutni predmet za čutila, se pravi nek predmet, ki se v bistvu naslavlja samo nanjo, predmet, ki daje misliti, kakor je tudi čutni predmet nek predmet, ki se daje samo čutilom« (Deleuze 1998: 251). V zvezi z atomalno, neskončno ali neznatno majhno kvaliteto infratanke dimenzije je zanimiv podatek, ki

Prvi del zapiskov je uredil Michel Sanouillet v sodelovanju z Marcelom Duchampom, izšli so pod naslovom *Duchamp du Signe* (1975) in se nanašali na delo *Marchand du Sel*, ki je v prvi obliki izšlo že leta 1958. Drugi del zapiskov z naslovom *Notes* je izšel ob razstavi v Centre national d'art et de culture Georges Pompidou šele marca leta 1980, torej po Duchampovi smrti. Originalna dokumentacija je shranjena v zbirki kulturnega centra Pompidou. *Notes* je uredil in pospremil s predgovorom Paul Matisse (P. Matisse je bil sin Teeny Sattler, s katero se je Duchamp poročil leta 1954 in z njo ostal do svoje smrti 1968).

ga navaja Calvin Tomkins, da je Duchamp o samem konceptu infratanko le redko govoril, prav zagotovo pa ga je omenil v intervjuju na predvečer bombnega napada na Hirošimo (Tomkins 1996: 391). Pomislek Semina, da je morda po tem dogodku Duchamp prenehal razmišljati o konceptu, ni neutemeljen in z njim se lahko strinjamo, da »nihče ne more preprečiti nefizikom – ali celo fizikom, da imajo raje infratankost kondenzacije sape na gladki površini, kot pa neskončno majhno atomsko fizijo« (Semin 2004: 247).

Čeprav velja Duchamp za utemeljitelja konceptualizma v umetnosti, ki je kulminiralo v praksah konceptualne umetnosti v drugi polovici šestdesetih let prejšnjega stoletja v gibanju, ki je izpostavilo dematerializacijo in zanemarilo estetsko ali čutno doživljanje umetnine v odnosu do vsebine oziroma ideje, velja poudariti, da se umetnik sam ni nikdar odrekel materialnosti oziroma ukvarjanju s fizičnim vidikom umetnine v prid golemu ukvarjanju s koncepti in teoretičnimi spekulacijami. Nasprotno, njegova umetnost je zasidrana v praksi nenehnega pozornega ukvarjanja s predmeti in »materiali«, ki so se nahajali v njegovi okolici, in kot je razvidno iz zapiskov o infratankem, ki opisujejo nenavadne in subtilne čutne izkušnje, je umetnik gojil do neposredne fizične realnosti, ki ga je obdajala, izjemno pozoren in občutljiv odnos. Duchampovo delo je bilo vsekakor trdno zasidrano v idejnem in cerebralnem, v »sivi snovi«, kot je pogosto poudarjal sam, vendar njegova življenjska drža ni bila podoba filozofa, ki se odmaknjen od vsega fizičnega pogloblja v inteligibilni svet idej in brodi po oddaljenih pokrajinah svojih misli. Prav nasprotno, Duchampu je šlo za minuciozno raziskovanje in opazovanje neposredne realnosti.

Večina zapiskov o infratankem izhaja iz avtorjeve izredne zaznavne senzibilnosti, saj gre za opise vidnih, zvočnih, taktilnih in vonjalnih čutnih izkušenj.

Zvočnih:

Zvok šelestenja žametnih hlač (med hojo) z drgnjenjem ene hlačnice ob drugo naznani infratanko ločitev (n. 9v).

Vonjalnih:

Ko tobačni dim diši tudi po ustih, ki ga izdihavajo, se

oba vonja združita infratanko (n. 11v).

Vidnih:

Izmenjava med tem, kar je ponujeno pogledu [...] in zaledenelim pogledom občinstva (ki zazna in tudi takoj pozabi) (n. 10).

Infratanko. Svetlobni odsevi na različnih bolj ali manj zloščenih podlagah.

Odsevi zglajenih površin, ki dajo učinek zrcaljenja - odsev v globino lahko služi kot optična ilustracija ideje o infratankem in kot vodilo iz 2. v 3. dimenzijo.

Lesketanje v mavričnih barvah kot poseben primer odsevanja (n. 46).

Tipnih zaznav:

Toplota sedeža, ki ga je ravno nekdo zapustil, je infratanka (n. 4).

Dotikanje – ko poskušaš postaviti eno ravno podlago natanko na drugo ravno podlago doživiš nekaj infratankih trenutkov (n. 45).

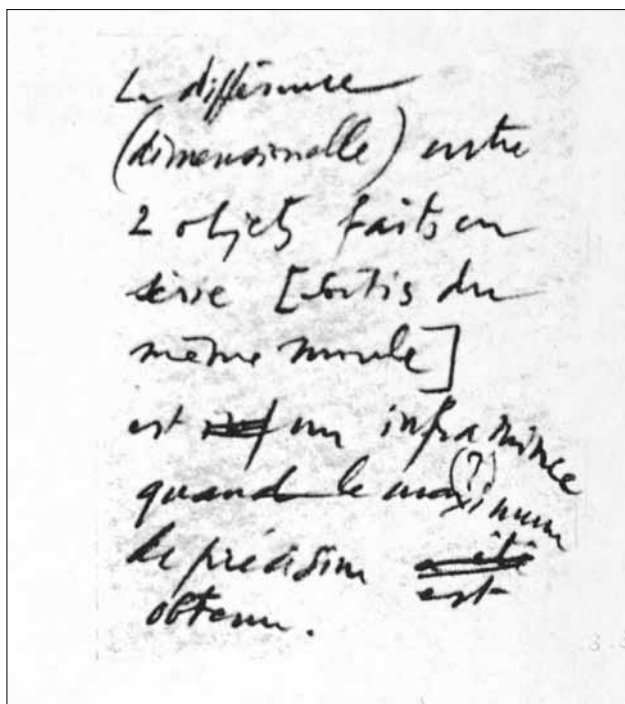
Piljenje – poliranje - infratanka pila – brusilni papir - poliranje laka. Pogosto te operacije dosežejo infratanko (n. 27).

Na primer, razlika med stikom vode in stopljenim svinčcem ali kremo in steno vrča, ki obdaja tekočino [...] ta razlika med dvema stikoma je infratanka (n. 14).

(Duchamp 1999: 21-36).

V bolj abstraktni, filozofski obliki nekateri zapisi predpostavljajo miselni napor razlikovanja med pojmom razločevanja in osamitve: »Izolacija infratankega! Kako izolirati« (n. 29) ali v poskusu določitve razločitvene vrednosti dveh oblik, ki sta nastali po istem modelu: »dve obliki narejeni po istem modelu se med seboj razlikujeta po infratanki razločitveni vrednosti« (n. 35rv). Koncept infratanko je v tem primeru uporabljen kot kvalitativni diferencial v kvantiteti istega.

Duchamp v eni izmed notic izrazi določeno preferenco vonjalnih pred vizualnimi zaznavami: »Vonji so bolj infratanki kot barve« (n. 37), vendar siceršnji opisi odprtih prehajanj od ene čutne zaznave k drugi, iskanje podobnosti ali primerjave med njimi kažejo na določeno indiferenco avtorja do njihovega vrednotenja. Zapis »Infratanka delitev med pokom izstrelka orožja (zelo blizu) in pojavitvijo znaka krogle na tarči (razdalja



- o8 Reprodukcijski zapisnik o infratanke: »Dimenzionalna razlika med dvema serijsko izdelanima predmetoma (narejenima po istem modelu) je infratanka, ko je dosežena maksimalna natančnost.«

največ od 3 do 4 metre – izstrelek)« (n. 12) je tipičen primer avdiovizualne jukstapozicije; podobno analogijo izvede tudi zvočno-vidna metafora: »Kos blaga golobje modre barve [...], šelesteča svila (vidna podlaga infratankega), v nasprotju z žametom na strani, ki v trenju z istim žametom daje infratanek zvok [*inframine auditif*]« (n. 11r).

Prehajanja od zvočne k vidni in od vidne k tipni zaznavi (Lu-pa za »dotikanje« infratankega (n.10)) izražajo podobno misel o menjavi funkcije čutilnih organov za posredovanje zaznavnih izkušenj, kot je utemeljena v ideji taktilnosti očesa, v predpostavki, iz katere je Michael Taussig s sklicevanjem na Walterja Benjamina izpeljal (sicer filmsko) teorijo mimetičnega impulza, utemeljeno na konstituciji nove »optične taktilnosti« (Taussig 1993). Duchamp se je morda na nek način zavedal, da so različne čutne izkušnje (zvoka in vida) odvisne od podobnih psiholoških

reakcij in da imata nenazadnje optični živec in slušni živec isto zmožnost vibracij, oziroma, da je osnova obeh zaznav dejansko skupna materija živega tkiva možganov, torej cerebralna.

Zaradi ideje v celoti konceptualizirane naravne vizije, ki izvira neposredno iz čutov, Duchampovi praksi ustreza določena konceptualnost, pri kateri ne gre za prevlado idejnega oziroma abstraktnega. V pogovoru s P. Cabannom je Duchamp pritrdil vprašanju, da ne spada med abstraktne umetnike, saj je zanj »vse postalo konceptualno, torej odvisno od nečesa drugega kot od mrežnice. [...] Slika, kot je *Nevesta*, je abstraktna, ker tu ni figuracije. Vendar ni abstraktna v strogem pomenu besede. Je visceralna, če želite« (cit. po Perret 2001: 12).

C. Perret povzame edinstveno sovpadanje visceralnega in konceptualnega pri Duchampu z izrazom visceralni konceptualizem, ki je utemeljen na kompleksnem prehajanju dejanj, potovanj od zaznave do misli, spomina do podobe, od fizičnega dejstva v simbolni prostor umetnine. Pri tem je smiselno izpostaviti dvopomenskost besede »visceralno«, ki v prvem primeru izraža neposredni odziv, izvirajoč iz nagona bolj kot razuma – (latinsko: viscera – drobovje, organi v trebušni votlini, trebušni živci) in se povezuje s pleksusom, notranjimi organi in nagonsko reakcijo prvinskih, animaličnih in primarnih čustev; po drugi strani pa slovar sinonimov besedo »visceralno« na prvem mestu poveže z »intuitivno«, ki ima izraženo spiritualno, mentalno konotacijo. V obeh primerih (visceralno kot intuitivno ali kot instinktivno) je v besedni zvezi »visceralni konceptualizem« vsebovana določena dvoumnost, protislovje, ki je v skladu z ironijo Duchampove življenjske drže in dvoumnostjo njegove umetniške logike, ki ne izhaja iz vizualne zaznave, ampak je utemeljena v »retinalni inteligenci«, tako v vidni, čutni izkušnji kot tudi v razumu.

Duchampove infratanke analogije so prehajanja iz pretanjenе čutne izkušnje v konceptualizacijo zaznanega materiala, ki spreminja zaznavo v idejo. Mišljenje in metoda analogije, ki je strukturni princip mnogih Duchampovih del in miselnih intuicij temelji na čutno-cerebralnih zaznavnih prehodih in projekcijah iz ene prostorsko-časovne dimenzije v drugo. Opi-si infratanke zaznave, tanke meje zaznavno-miselne razlike se

nikdar ne ločijo od čutnega, ampak zarisujejo krožen prostor odnosov, preslikav in projekcij čutnega v inteligibilnem:

Infratanko. [...] Zrcaljenje in odsev v ogledalu kot maksimum prehoda iz 2. v 3. dimenzijo – (mimogrede/ zakaj se oči »prilagajajo« v ogledalu?) (Duchamp 1999: 36, n. 46).

Infratanka dimenzija vzpostavlja prostor projekcij in relacij, zarisuje mesta primerjav in projekcij pomenov; mnoga Duchampova dela so v veliki meri rezultat ukvarjanja z omenjenim konceptom: infratanki razmiki definirajo transparentni večdimenzionalni prostor projekcij *Velikega stekla*; infratanke razlike omogočajo konceptualno razločevanje enega ready-mada od drugega oziroma zaznavo neznatnih razlik med serijskimi odlitki istega kalupa; infratanko vzpostavi tudi kontekst ekrana identifikacije in nepodobne podobnosti v projekciji Marcela kot *Rose*.

Duchampova umetnost je utemeljena na postopkih projekcij in analogij, na konceptualni metodi, ki s projiciranjem pomenov enega dela na drugega spremeni idejo umetnine – od podobe, ki prikazuje ekskluzivno svojo lastno vsebino, do podobe, ki je obogatena z vsebino drugih del. Duchamp je izpeljal anti-estetsko substitucijo, ki je preusmerila pomen estetskega doživljanja s čutenja na razumevanje in poudarila doživljanje umetnine kot zaznavne (čutne) in kognitivne (umske) izkušnje. Z nedorečenostjo in enigmatičnostjo svojih del je umetnost razbremenil naloge estetskega učinkovanja kot tudi hermetičnosti razumskega posredovanja idej in jo odprl igri domišljije. Duchampovi umetniški objekti so izpraznjeni estetske vrednosti in postanejo na nek način transparentni: delujejo kot znaki operacij, ki se izvajajo v njih ali se prenašajo med njimi, naša pozornost pa je usmerjena od samega predmeta k odnosom med predmeti. Prostor odnosov vzpostavlja kroženje pomenov, igro ujemanj in analogij ter omogoči postopke strukturiranja projekcij iz enega jezika, medija ali oblike umetnosti v drugo. Duchampova izpostavitve odnosov nasproti objektom je sorodna mišljenju matematika, izumitelja neevklidske geometrije Henrija Poincaréja, da znanost ne more potrditi obstoja predmetov samih

zase, ampak le odnose med njimi; izven teh odnosov ne obstaja nobena druga spoznavna realnost.

Duchampova konceptualna praksa, utemeljena na konceptu projekcije ter odnosih analogije in razlike, vzpostavlja model »odprtega dela« (Eco 1965), ki se gradi skozi projekcije odnosov med fizično prisotnostjo umetniškega dela, njegovo simbolno dimenzijo ter zaznavo in interpretacijo umetnine s strani gledalca. Umetnina v tem kontekstu odpira prostorsko-časovno inteligibilno abstrakcijo v čutni zaznavi, torej večdimenzionalnost, ki je odvisna predvsem od kognitivno-zaznavne investicije gledalca.

DIMENZIONALNA PROJEKCIJA

Veliko steklo

Steklo, zrcalo in figura

Kot navaja Duchamp v zapiskih²⁵, ki so spremljali nastanek dela *Veliko steklo* ali *Nevesta, ki jo njeni samski moški slečejo, celo/Le Grand verre - La mariée mise à nu par ses célibataires, même* (1915-23), je bilo delo na steklu prvotno zamišljeno kot poskus fotografiranja projicirane sence realnosti višje dimenzije: v zgornjem delu prostora *Stekla* se na stekleni površini nahaja *Nevesta*, ki je tridimenzionalna projekcija štiridimenzionalne entitete. Transparentna površina stekla se v fizičnem in metaforičnem smislu obnaša kot zrcalo, ki se odpira v nevidno, z običajno tridimenzionalno zaznavo nedosegljivo ekstra-mrežnično dimenzijo.

Dejstvo, ki je spodbudilo Duchampa, da je uporabil steklo kot prosojni slikovni nosilec, je bilo utemeljeno v znanem renesančnem konceptu slike, ki je predstavljala prosojno in odprto »okno v svet« (*parete di vetro*). Optični dispozitiv slike kot transparentnega plana, ki so ga izumili veliki mojstri slikarstva v 16. stoletju, je zasnovan na perspektivni projekciji, ki organizira slikovno polje glede na statičen pogled gledalca kot intersekcijo vizualne piramide, ki ima vrh v njegovem očesu in za osnovo predmet, ki naj bi bil reprezentiran. Predstavljen predmet se ujame na površino slike oziroma »steklene plošče« kot projekcija, ki vzpostavi konvencijo upodobitve tridimenzionalnega prostora na dvodimenzionalni ploskvi.

Konceptualna metoda, značilna za številna Duchampova dela, je »vzeti stvari dobesedno«. Duchampova zamenjava platna za steklo je torej dobesedna aplikacija *parete di vetro*, perspektivnega principa starih mojstrov, ki so utemeljili slikovno ploskev kot projekcijski plan oziroma presek, ki zareže vizualno

25 Zapiski, ki so nastajali sočasno z izdelavo *Velikega stekla*, največ v pripravljalnem in začetnem obdobju (1912-1915), so zbrani v *Škatli iz leta 1914*, *Zeleni škatli* (1934) in kasneje izdani *Beli škatli* (1966).

piramido žarkov, ki povezujejo oko in opazovan predmet oziroma objekt reprezentacije. Steklена slika postane tako obenem presečišče (prečni prerez) in površina projekcije, kar sta tudi v geometriji osnovni metodi upodobitve štiri oziroma n-dimenzionalnih prostorov.

Perspektiva po definiciji zanika materialnost slikovne ploskve, saj zasnuje podlago, na kateri perspektivično reprezentiramo predmet kot transparentno projekcijsko ploskev, skozi katero ga opazujemo. Postopke oblikovanja slikarske reprezentacije določajo pravila *mimesis* kot urejevalne prakse, ki ureja likovni odnos med upodobitvijo in njenim predmetom. Program perspektive je utemeljen na principu iskanja natančnosti in realističnosti v reprezentaciji sveta, projekcija kot mimetična tehnika *par excellence* pa je idealno sredstvo za uresničitev tega cilja.

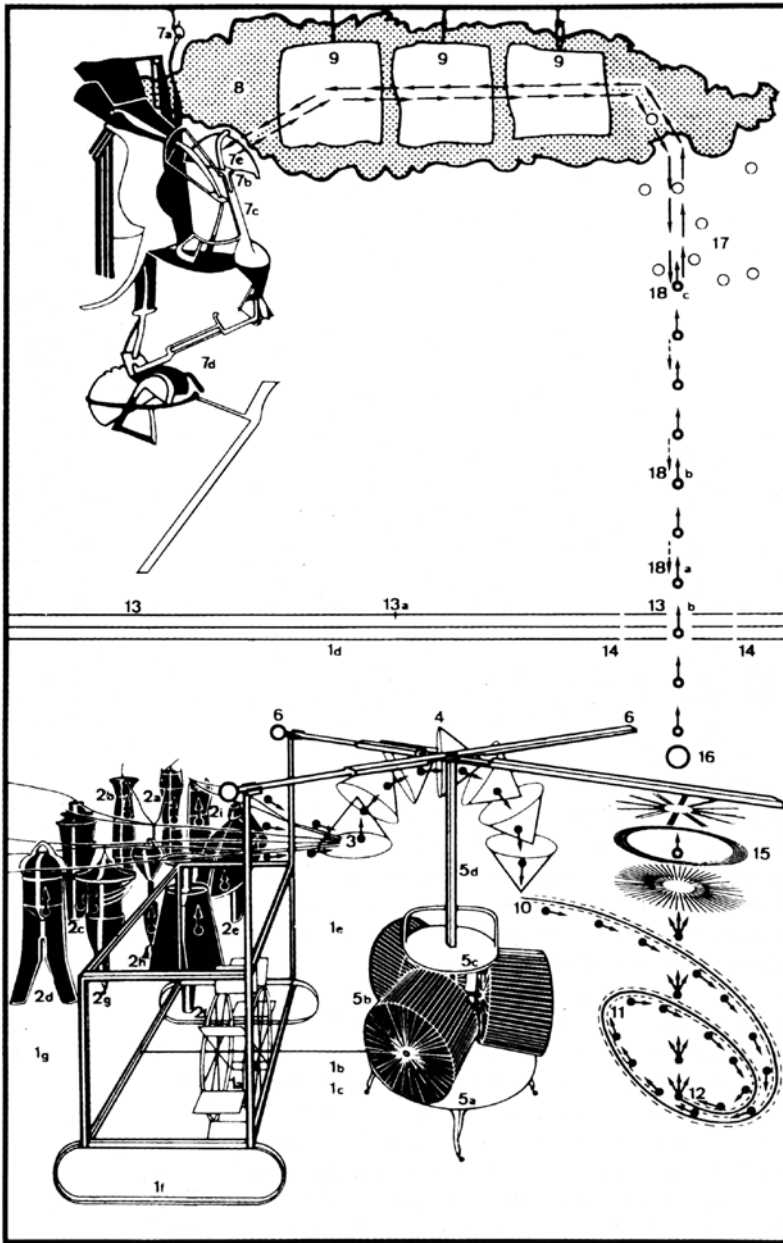
Jean Clair poudarja, da je Duchamp v snovanju *Velikega stekla* črpal navdih v dveh virih: iz preučevanja perspektivčnih risb renesančnih mojstrov in sodobnih odkritjih ter razvoju fotografske tehnike. Dejansko gre za navdušenje nad enim in istim projektom, saj lahko obe tehniki reprezentiranja postavimo v perspektivo skupne ideje na podlagi dejstva, da je fotografija povzela in izpopolnila optična ter konceptualna pravila upodabljanja, ki so jih izdelali v renesansi. Fotografija nadaljuje »veliki projekt, ki sta ga začela Dürer in Leonardo, torej splošne mimesis realnega«, ki se z uresničitvijo potrebe, »da bi ujeli podobo sveta, vrne k zelo stari metafori *parete di vetro*« (Clair 2000: 222).

Veliko steklo je bilo zamišljeno kot neke vrste fotografska plošča ali površina za projekcije različnih figur, ki sestavljajo njeno ikonografijo. Praktično vsi elementi *Stekla* so bili prvotno upodobljeni v drugih pripravljalnih delih (*La Mariée, Glissière en métaux voisins, Les Neuf Moules malics, A regarder d'un oeil, de près, pendant presque une heure*) in prenešeni z različnimi metodami projekcij in fotografije na prosojni nosilec.

Figura Neveste v zgornjem delu *Stekla* je reprodukcija motiva istoimenske slike *Nevesta/La Mariée* (1912). Za njen prenos na steklo je Duchamp poskusil uporabiti fotografijo, ki bi mu zagotovila ohranitev njenih dimenzij. Prav tako je bila za izvorno



- 09 *Veliko steklo ali Nevesta, ki jo njeni samski moški slečejo, celo/Le Grand verre ou La mariée mise à nu par ses célibataires, même*, 1915–1923, olje, lak, lističi svinca na dvodelni stekleni plošči pritrjeni na kovinski nosilec. 272,5 × 175,8 cm.



- 10 Razporeditev elementov na *Velikem Steklu* in smeri gibanja plina ter elektromagnetnega poželenja Neveste.



11 *Nevesta/La mariée*, avgust 1912, olje na platnu. 89,5 × 55 cm.

osnovo Mlečne ceste/*Voie Lactée*, velikega belo sivega oblaka, ki se širi iz nevestinega telesa in prevaja njene erotične vibracije, podlaga nekega zapisa, sestavljenega iz serije črk abecede. Ker nobeno tehnično sredstvo ni omogočilo postopka emulziranja oziroma razvijanja tako velike površine, ideje ni bilo mogoče realizirati, vendar je namen ostal jasn: prenos fotografije na steklo bi mu omogočil ohranitev dimenzij in izdelavo natančne kopije izbrane predloge.

V intervjuju s Pierrom Cabannom Duchamp potrjuje, da so bila idejna izhodišča za *Veliko steklo* razmišljanja o perspektivi in da si je za dosledno postavitve perspektivnih shem nameraval pomagati s fotografijo (Clair 2000: 63). Tako je umetnik za postavitve elementov Aparata samcev/*Appareil célibataire*, ki se nahajajo na spodnjem delu *Stekla*, nameraval uporabiti fotografijo, ki bi nekatere od njih ohranila v naravni velikosti, druge pa bi perspektivno pomanjšala. Osnovna ideja je bila,



- 12 *Devet moških kalupov/Les Neuf Moules Mâlic*. 1914–1915, olje, svinčena žica, lističi svinca na steklu. 66 × 101,2 cm.
- 13 *Drsno okno z mlinom na vodo/La glissière contenant un moulin à eau (en métaux voisins)*, 1913–1915. Olje in polkrožno steklo, svinec, svinčena žica. 147 × 79 cm.

da razpostavi predmete po tleh v realnem prostoru v različnih globinah oziroma oddaljenosti od stekla in jih fotografira pod določenim kotom bežišča in v določeni razdalji. Posneta fotografija prostorske dispozicije figur bi mu dala, prenešana na steklo, natančno perspektivično projekcijo kompozicije strojev in devetih kalupov (Samcev). Projekta ni bilo možno realizirati in Duchamp se je vrnil k tradicionalnim, počasnim in napornim projekcijam.

Podobno se mu je zgodilo tudi z risbo devetih tankih Kapi-larnih cev/*Tubes capillaires*, ki izhajajo iz pokrival vsakega od Samcev/*Moules Malic*²⁶ in prevajajo plin, s katerim so ti samski ženini napihnjene, do naslednjih aparatov proti Nevesti. Načrt njihove dispozicije v prostoru je podan v *Plan de élévation pour l'appareil célibataire*, v osnovi pa je šlo za prenos kompozicije krivulj s platna *Mreža niti/Réseaux des Stoppages* v perspektivi na *Steklo*. Duchamp si je nameraval pomagati s fotografijo pod kotom posnetega platna z namenom, da bi dobil linije v perspektivi in jih tako predstavil na *Steklo*; na ta način bi si olajšal sicer težaven prenos sinusoid z normalno perspektivično projekcijo. Fotografija se tudi tu ni obnesla v skladu z njegovimi pričakovanji in moral se je vrniti k tradicionalni perspektivični risbi.

Naključen profil krivulj, ki se nahajajo na platnu *Mreža niti/Réseaux des stoppages*, temelji na fotografskem posnetku treh oblik, ki so nastale s padcem z višine enega metra horizontalne vrvce dolžine enega metra, ki se je vsakič poljubno deformirala. S podobnim postopkom, ki vključuje naključje, so nastali Bati prepiha/*Pistons de Courant d'air*, oblike treh nepravilnih pravokotnikov oziroma odprtine, ki preluknjajo oblak dima ali hlapov Mlečne ceste, katerih naloga je, kot je zapisal Duchamp, da po telegrafski poti prenesejo zahteve oziroma naročila Neveste do devetih Samcev v spodnjem delu. Kot preide horizontalna ravna vrstica, ki poseduje eno dimenzijo z deformacijo v višjo dvodimenzionalnost, tako tudi Bat zračnega toka, sicer ploskovita površina v dveh dimenzijah, s svojo deformacijo v prostoru doseže tretjo dimenzijo. Oblika treh Batov zračnega

26 *Moules Malic* je eno izmed imen za Samce: beseda *malic* ali *malin* ima dve konotaciji: *malin* kot hudobni, zviti ali *male* kot moški; beseda *moule* pomeni kalup (ang: *Malic Molds*, tudi *Eros's Matrix*).

toka je nastala s fotografiranjem kosa tankega blaga (zavese), ki ga je vzvalovil zračni tok: Duchamp v *Zeleni škatli* zapiše: »Tri fotografije belega kosa blaga – bat prepiha – se pravi blago, ki je vzvalovano s tokom zraka« (Duchamp 1994: 57). Fotografija je tako v posnetku padle vrvice, kot v primeru z zrakom zga-njenega blaga posnela nestabilen pojav in je tako zaustavila ter zamrznila sled gibanja.

Veliko steklo je bilo zamišljeno kot projekcijska površina, velika fotografska plošča za odtis različnih, predhodno ustvarjenih motivov s pomočjo projekcije. Fotografija, prenešena na steklo bi Duchampu omogočila, da na veliko površino stekla z maksimalno natančnostjo in brez prevelikega truda prenese različne elemente kompozicije, ki jih je izdelal na predhodnih, pripravljalnih delih. Fotografski postopki oziroma postopki projekcij fotografij na steklo, ki si jih je Duchamp zamislil, so bili tehnični eksperimenti, katerih konkretna realizacija se je v večini primerov izkazala za dejansko nemožno.

Po neuspeh tehničnih eksperimentih s fotografijo se je Duchamp vrnil k zamudni tehniki inkrustacije lističev cinka na steklo, ki je bila prav tako kot prej omenjeni postopki inovativna. Čeprav je slika na steklu tradicionalen postopek, tukaj ni uporabljena običajna tehnika vitraila, torej uporaba barvnega, pigmentiranega stekla ali poslikava transparentnih glazur na steklo. Tehnika nanašanja tankih lističev kovine (cinka) na steklo oziroma aplikacija srebrnega kovinskega prahu na zadnjo stran plošče, ki jo uporabi, je sorodna tehniki pozlačevanja. Gre za minuciozne, zapletene tehnike, ki so predvsem zelo počasne in zaradi katerih se zdi Duchampova trditev, da je *Veliko steklo* »zamuda na steklu«, povsem dobesedna in upravičena: »Uporabiti zamudo namesto slike ali slikarstva: slika na steklu postane zamuda na steklu – vendar zamuda na steklu ne pomeni slika na steklu« (Duchamp 1994: 41).

Kot navaja Clair se Man Ray spominja, da je Duchampu predlagal, naj se nasloni na fotografijo, da bi dobil tehnično točnost in »suhost«, ki jo je želel:

Duchamp je sedel pred velikim panojem (spodnji del stekla). Eden od elementov kompozicije je vseboval posrebrnen del, na katerega je Duchamp delikatno zarisal niz ovalnih oblik (figuro Okulističnih prič/*Témoins occulistes*). Z britvico v roki se je lotil praskanja odvečnega srebra. To je bilo naporno. V nekem trenutku se je zaustavil, vzdignil roke k očem in zavzdihnil: »Ko bi vsaj uspel najti kakšnega Kitajca, da bi izvedel to nalog!« Zasmilil se mi je in želel sem mu pomagati. Predlagal sem hipotezo: »S fotografskim postopkom bi morda lahko pospešili stvar.« Odgovoril je: »Ja in morda bo v prihodnosti fotografija nadomestila vse umetnosti. To je tudi moje mnenje, vendar morda ne iz istega razloga« (Clair 2000: 224).

Steklo ni »zamuda« le zaradi zamudnih tehnik njegove produkcije, ampak lahko zamudo razumemo tudi kot časovni zamik, ki je povezan s prostorsko zaznavo. Konceptualna shema stekla je zasnova prostorsko-časovnih delitev, dimenzionalnih preslikav, ki jih vzpostavi projekcija, o kateri govori Duchamp: »Vse, kar je v 3D obliki je projekcija 4D sveta v našem svetu in moja Nevesta bo npr. 3D projekcija 4D neveste. Dobro. Vendar, ker je na steklu, ki je ploskev, je moja Nevesta dvodimenzionalna projekcija 4D neveste v 3D svetu« (cit. po Lyotard 1977: 75). Prostor *Stekla* je prostor dimenzionalnih analogij, ki ga vzpostavljajo mreže projekcij in je neizogibno podvržen prostorsko-časovni zamudi. Steklo »odpira intervale, trenutke zamude, razbremeni koordinate centralizma, demobilizira oboroženo telo, ki je telo očesa« (ibid.: 69).

Duchampova dela so prostori v gibanju, vendar v gibanju z zamudo. Njegove slike so gibajoči prostori, ki niso usmerjeni s hitrostjo pospešitve, ampak gredo obratno, v smeri zamude; so dekompozicije gibanja v obratnem sorazmerju s hitrostjo.²⁷

27 Octavio Paz primerja Duchampa v opoziciji s sodobniki, ki so bili navdušeni nad pospešenim tempom življenja, tehnologijo in hitrostjo: »Duchamp nasproti vrtoglavici pospešitve postavi vrtoglavico zamude. [...] Duchampove slike so prezentacije gibanja: analiza, dekompozicija in obratnost hitrosti. Picassove figure z vso hitrostjo prečkajo negibni prostor platna; v Duchampovih delih se prostor spreha, uteleša in postaja filozofski veseli stroj, ki postavi nasproti gibanju zamudo,

Heterogene podobe predmetov, ki oblikujejo kompozicijo *Stekla* so nastale z uporabo projekcij, na podlagi predhodno posnetih fotografij. Duchamp se je odločil za fotografijo, ker je bila primeren medij, s katerim je lahko ustvaril »sliko natančnosti in lepoto brezbržnosti« (Duchamp 1994: 46). Mehanska reprodukcija fotografirane podobe je posnela motiv popolnoma natančno, istočasno pa mu je omogočila avtorsko distanco: postopka fotografske reprodukcije in mimetične projekcije namreč zanikata pomembnost »umetnikove roke« pri nastajanju umetnine, relativizirata pomen tehnične usposobljenosti in slikarjeve virtuoznosti. Težnja po umiku iz območja avtorstva je bila ključna izkušnja Duchampa v obdobju, ki se je pričelo nekaj let pred pričetkom nastajanja *Stekla*. Clair opozarja, da predstavlja slika *Nevesta* iz leta 1912 prav prelomni trenutek v Duchampovem ustvarjanju, saj se usmeri v nadzorovano in natančno slikanje in »opusti kroki, ročno skico, torej na splošno vsa naključja ročnega slikarstva za natančno tehniko, ki izhaja iz mehanske »suhosti« [*la sécheresse*]. Tako je bilo logično, da je za reprodukcijo Neveste na steklu pomislil na fotografijo: brez ročne intervencije, mehansko, je bil postopek neosebno točen in popoln« (Clair 2000: 223).

Fotografijo je Duchamp uporabil kot sredstvo, s katerim je prenesel in uporabil zakone linearne perspektive na najbolj verodostojen, mehanski način. Bolj kot nad izraznimi ali estetskimi kvalitetai tega medija, je bil navdušen nad tem, da mu je fotografija omogočila posnetek izjemne natančnosti, mehansko točnost, ki zabriše tudi vsako sled avtorja oziroma njegove spretnosti roke.

Duchampovo stališče do funkcije avtorja v umetniškem delu izraža zanikanje subjekta umetnine, če je ta identificiran z avtorjem, v smislu trditve, da je avtor subjekt, ki je predpostavljen nekemu delu (Wajcman 2007: 57). Identiteta, prisotna v Duchampovem *Steklu*, ni usmerjena ne k avtorju, ne k predmetom upodobljenim na transparentni površini, ampak v prostorske-časovne zareze oziroma dimenzije, ki jih ta transparenca odpira. Realna identiteta *Stekla* je prav v tej ne-identičnosti s samim

zamudo nasproti ironiji. Slike prvega so podobe; slike drugega so razmišljanja o njej« (Paz 1990: 10).

seboj ali z avtorjem ali z upodobljenimi predmeti (če prenesemo Wajcmanovo misel o identiteti ready-madov na *Steklo*).

Uporaba fotografije (oziroma grafičnih in drugih tehnik mehanične reprodukcije), značilna za Duchampovo umetniško prakso, ni utemeljena zgolj v optičnih učinkih tega medija, ampak predvsem v tehtnem Duchampovem razmisleku o strukturi umetniškega dela. Objekt umetnine, ki se vzpostavi kot »rendez-vous«, predpostavlja srečanje treh – umetnika, umetniškega dela in gledalca umetnine. Če razumemo ali postavimo natančne tehnike fotografije v logiko izbrisov, ki je bistvena za Duchampove umetniške strategije, lahko izpeljemo sledeče zaključke: če mehanska, fotografska tehnika briše sled avtorja/subjekta in če prozornost stekla zbrisa materialnost dela v prid konstituciji objekta umetnine, ki ga določajo projekcije dimenzionalne analogije n-dimenzijskih prostorov, ostane le, da postavimo enačaj med funkcijo gledalca in n-dimenzionalnim razmikom ter zaključimo s tezo, da je štiridimenzionalna prostorskost rezultat gledalčeve zaznave. Četrta dimenzija, ki jo odpirajo Duchampova dela, ni mesto transcendence, ampak imanence, ki jo ustvari mentalno-čutna zaznavna aktivnost gledalca.

Duchampova uporaba fotografskih tehnik in projekcije ni bila utemeljena v iskanju pasivnega orodja za prihranek časa in energije pri delu, ampak je bilo predvsem plod konceptualnega razmisleka o filozofskih principih projekcije in fotografije, ki so se skladali z njegovimi. Uporaba projekcije (dimenzionalne analogije) in fotografije (natančne tehnike, ki briše sled avtorja in učinek prisotnosti materialnega nosilca del) v Duchampovem delu osvetli posebno in novo formulacijo strukture mimesis, ki ju obe tehniki kot sredstvi reprezentiranja vsebujeta. Projekcija in fotografija, tradicionalna postopka mimetičnih praks, sodelujeta v Duchampovem delu v dejanju izbrisa, v konstituciji razmika in pomnoženosti večdimenzionalnih prostorsko-časovnih razsežnosti. Ta dejanja so plod gledalčeve imaginarne aktivnosti in tako vzpostavljeno dejanje mimesis ni identificirano, čeprav je pogojeno, ne z avtorjevo subjektivnostjo, ekspresivnimi nameni ali njegovo tehnično spretnostjo, prav tako ne s samo fizičnostjo ter materialnimi elementi dela, ampak gre

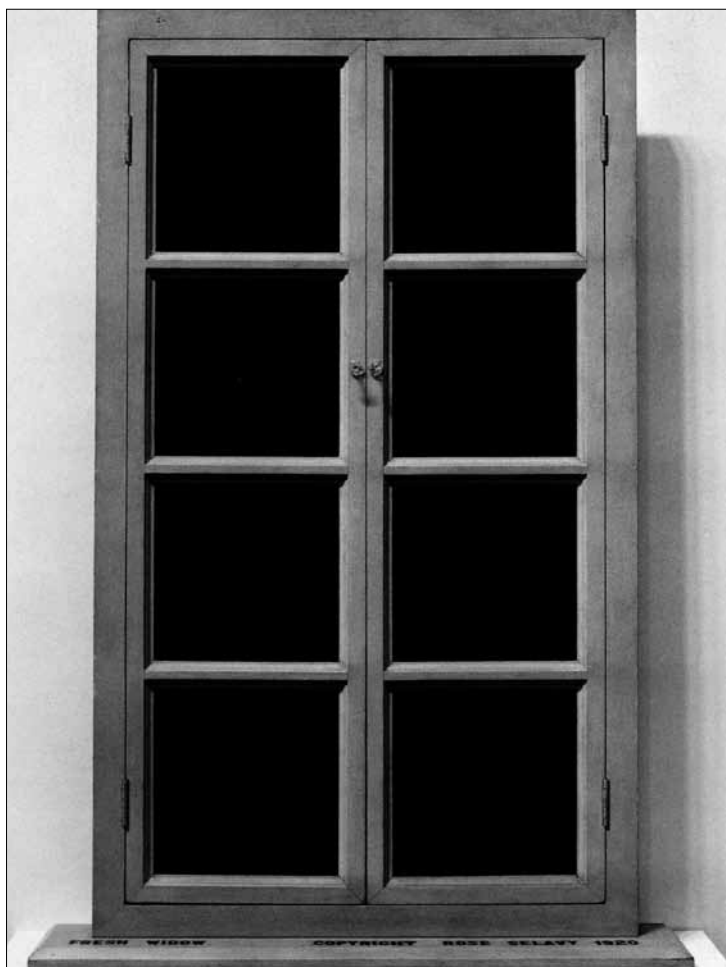
predvsem za simbolno dejanje izbrisa, ki ga dejanje projekcije in dematerializacija nosilca vzpostavlja.

Bistveno je, da mimesis ne ukinja praznine, ki je nastala z abstrahiranim, izmaknjenim referentom. Perret poudari, da podoba, ki izbrisuje vezi z referencialnim »ohranja vsebino izbrisa: dinamika izbrisa ni preprosto zajeta s tem, kar je izbrisano: vztraja v sami podobi, v mediju podobe« (Perret 2001: 135).

Duchampovi eksperimenti z mimetičnimi tehnikami starih mojstrov so utemeljeni na raznovrstni uporabi perspektivčnih postopkov, projekcij in vrsti optičnih elementov, kot so okna, zrcala, vitrine ipd. Duchampova dela reinterpreterirajo strukturo mimesis tradicionalnih tehnik posnemanja s svobodo, humorjem in svežino v uporabi slikarskih konvencij. Perspektivčna projekcija predpostavlja ploskev prereza očesnega žarka, stekleno prozorno steno kot nevidni vizualni plan, ki je enačen s površino slike. Tako vzpostavi koncept slike kot okna, ki je odprto v svet in istočasno predstavlja trden okvir za mimetične projekcije realnosti. Pojem »perspektiva«, ki prihaja iz latinščine, izraža idejo o jasnem, odprtem pogledu v svet, saj med drugim izvirno označuje »videti jasno in razločno«. Izum perspektivčne projekcije ustreza prvotnemu mimetičnemu impulzu, potrebi po točni in popolni predstavitvi predmeta.

Duchampova okna s poljubno prozornimi, polprosojnimi ali zatemnjenimi steklenimi površinami na ironičen način problematizirajo koncept slike kot okna odprtega v svet in vsebujejo razmislek o perspektivi, ki ni ustrezen klasičnemu idealu *parete di vetro*, ampak še nepoznani, spremenljivi perspektivi n-dimenzionalnih prostorov, kot projekciji nedoločenega, ne-končnega, infratankega časovno-prostorskega kontinuuma. Duchamp obravnava okno kot specifično obliko umetniškega dela in pravi »moja okna« na isti način kot »moje grafike, slike ipd.«, ki tako postanejo ironične aluzije na tradicionalne definicije slike.

Uporaba okna v delu *Sveža vdova/Fresh Widow* (1920) dobesedno povzema renesančno geslo slike kot okna v svet, vendar



- 14 *Sveža vdova/Fresh Widow*, 1920, miniaturno francosko okno; prebarvan lessen okvir, 8 steklenih šip prekritih s črnim usnjem. 77,5 × 45 cm.
- 15 *Vrata za Gradivo/Porte pour Gradiva*, 1937/1968, original izgubljen, dimenzije neznane, Pariz.



je steklena površina tu neprosojna, zatemnjena in kot taka ironična negacija transparentnosti. Kosi črnega usnja, ki zakrivajo stekla tega okna, ustavijo perspektivično in erotično poželenje pogleda v razočaranju in vrnitvi k samemu sebi. Zakrito okno je »sveža vdova«, razočaran perspektivični stroj, ki v umanjkanju prostorske iluzije lahko le še »žaluje«.

Zastekljena vrata *Bagarre d'Austerlitz* (1921) niso zatemnjena, ampak prehodna in transparentna. To »steklo« je parafraza *Velikega stekla*, saj ga sestavljata dva dela: temelj iz opek je stojšče, ki podpira stekleni okenski del. Obenem delo napoveduje tudi prostorsko razporeditev elementov prizorišča *Dano/Étant donnés*, kjer se ponovno srečamo z opečnato steno okrog perforiranih lesenih vrat, ki omogočijo pogled na telo Neveste.

Zanimiva verzija okna so tudi *Vrata za Gradivo/Porte pour Gradiva* (1937), ki so nastala kot element steklenih vrat Bretonove galerije v Parizu.²⁸ Silhueta dveh objetih teles v naravni velikosti, ki stopata skozi vrata, je zarisana kot projekcija oziroma obris sence prepletenih figur, ki se ujame na dvodimenzionalni površini stekla. Steklo dejansko materializira nevidno vertikalno ravnino oziroma plan prereza usmerjenih žarkov pogleda. Kot zapiše Clair se v tej upodobitvi »zdi, da je ironiji tokrat sledilo upanje in da je Duchamp vsaj enkrat delil optimizem z Bretonom glede seksa in ljubezni« (Clair 2000: 70). Stena stekla kot metafora ljubezenskega odnosa neveste in njenih snubcev tukaj para ne razdvaja, ampak ju zaplete v trenutnem izrezu projekcije kot dva končno združena zaljubljenca.

Duchamp je v svojem pariškem stanovanju, kjer je živel med leti 1927-1942 namestil vrata, ki so zapirala oziroma odpirala tri prostore istočasno, torej prehod med delovnim studijem in spalnico ter hkrati prehod med studijem in spalnico. Ambivalentna

28 Bretonova galerija *Gradiva* je bila zaprta naslednje leto. Ime *Gradiva* je povzeto po istoimenskem romanu nemškega pisatelja Wilhelma Jensena, ki je s fiktivnimi opisi sanj pomembno vplival na Freudovo *Interpretacijo sanj* in na nadrealistično gibanje. *Gradiva* pomeni »tista, ki gre naprej« oziroma tista ki »vidi lepoto jutrišnjega dneva – še zmeraj skrita pred drugimi ljudmi«. Originalna vrata je shranil pariški zbiratelj C. Ratton, vendar jih je dobro leto po zaprtju galerije na željo Duchampa uničil. Ohranjena je reprodukcija omenjenih vrat iz leta 1968.



16 *Porte: 11 rue Larrey*, 1927, lesena vrata. 220 × 62,7 cm.

vrata, kasneje poimenovana po samem naslovu *Porte: 11 rue Larrey* (1927), ki niso ne zaprta ne odprta oziroma so hkrati oboje, niso bila le praktična rešitev za prihranek prostora, ampak predvsem utelešenje protislovnosti. Obenem imajo ta vrata, ki izražajo nestalnost prihajanja in odhajanja, gibanja *va-et-vient*, tudi simbolem androgini pomen.

Duchamp v zapiskih iz *Bele škatle*²⁹, ki se nanašajo na *Veliko steklo* in obravnavajo problem perspektive oziroma upodobitve različnih prostorskih razsežnosti, predlaga: »Uporabiti transparentno steklo in ogledalo za perspektivo⁴« (Duchamp 1994: 125).

Ob prosojnem *Steklu* se torej vprašamo, kje je ogledalo. *Veliko steklo* je sestavljeno iz dveh ločenih delov, ki ju razmejuje prečna ravnina – palica iz zlepljenega stekla – na spodnji prostor Snubcev in zgornji, kjer se nahaja Nevesta. Transverzala, ki ju ločuje, je kot gibljivi zglob ogledala, ki ima dve strani (oziroma tri, če upoštevamo debelino stekla). Oba virtualna prostora zgornjega in spodnjega dela sta eden glede na drugega v neustreznem odnosu, kot sta na primer dve rokavici, ki ju ne moremo zamenjati, lahko pa ju položimo eno na drugo. Lyotard o obeh prostorih *Stekla* razmišlja:

Nevesta in Snubci zavzemajo podobna in neprekrivna [*insuperposable*] prostora, razen v primeru, da vpeljemo meta-operaterja (ki bo štiri-dimenzionalen). Dejansko je situacija malo bolj zapletena: figure na zgornjem delu, sestavni deli neveste niso projekcije tridimenzionalnega predmeta na ploskev, ampak dvodimenzionalne projekcije tridimenzionalnih projekcij predmeta v štirih dimenzijah; meta-operater bi moral biti petdimenzionalen (Lyotard 1977: 38).

Veliko steklo uporabi in reinterpretira strukturo slikarskega perspektivnega dispozitiva. Dve plošči neenakih višin in iste dolžine (ena ustreza formatu, ki ga slikarji imenujejo »figura«, druga formatu »pejsaža«), ki sta vertikalno postavljeni ena nad

29 Zapiski iz *Bele škatle/La boîte blanche* (1967) so nastajali v času snovanja in izdelave *Velikega stekla* in se nanašajo na razmišljanja o perspektivi. Obravnavajo geometrijski problem predstavitve štiridimenzionalnega prostora, pod vplivom romana Gastona Pawlowskega, *Voyage dans le quatrième dimension* (1912). Duchamp tu zapisuje dimenzijske oznake na način: dimenzija⁴ = četrta dimenzija ali npr. perspektiva³ = tridimenzionalna perspektiva. Zbirka vsebuje 79 zapisov, ki niso bili objavljeni v *Zeleni škatli* (1934). Večina jih je zapisana v nedoločniku, zato se ta škatla imenuje tudi *V nedoločniku/ À l'infinitif*. Reproducirane beležke se nahajajo v škatli iz pleksi stekla v beli barvi, na kateri je podoba dela *Dršno okno, ki vsebuje mlin na vodo*, ki je eno izmed pripravljalnih del *Velikega stekla*.

drugo, uvedeta tudi sopostavitev dveh različnih perspektiv, geometrijsko (ploskovito) projekcijo, ki ustreza figuri in perspektivično projekcijo pejsaža. Proporci so enaki dimenzijam pripravljalnega dela *Malo steklo*, saj je razmerje med višino in širino pri obeh steklih 1: 60.

Vendar je ves ta perspektivični sistem, ki gradi prostor *Stekla* usmerjen povsem drugam kot v slikah starih mojstrov. Medtem ko so renesančni slikarji iskali postopke, ki so omogočili pravičen prehod dvodimenzionalne ploskovite projekcije telesa v njegovo tridimenzionalno perspektivno reprezentacijo in s tem poskušali upodobiti predmete takšne, kot se zarišejo v transparentni prostor na točkah presečišč vizualnih žarkov do objekta s tem mestom, se je Duchamp ukvarjal z vprašanjem pravičnega prehoda iz tridimenzionalne reprezentacije predmeta po pravilih klasične perspektive v razumevanje štiridimenzionalnega telesa.

V tem pogledu ima horizontalna linija, ki razdeli *Steklo* po sredini na dva različna prostora in ki dejansko ni enojna, ampak trojna, poseben pomen: sestavljena je iz treh steklenih med seboj zlepljenih palic, zato lahko govorimo tudi o treh transverzalah *Stekla*: spodnja predstavlja horizont prostora samcev, zgornja daje stabilnost prostoru neveste in metaforično predstavlja mesto, kamor Nevesta odloži svojo obleko in vmesna linija, ki ima dejansko funkcijo delitve. Perspektivne ravnine *Stekla* so torej določene z linijo, ki po eni strani nastopa kot linija horizonta enega prostora in po drugi kot frontalna linija drugega prostora. *Veliko steklo* z notranjo mejo svojega horizonta oblikuje razmik med figuracijo tridimenzionalnega prostora (prostor strojev in devetih Snubcev) in vzpostavitev štiridimenzionalnega prostora (domena Neveste). Razmejitev *Stekla* omogoči konstitucijo virtualnega zrcala, ki je osnova disimilacije notranjih prostorov:

Zrcalo = padajoča senca v treh dimenzijah. Primerjava zrcaljenja v tristranskem ogledalu s senco telesa projicirano na kocko. Ta realna podoba v zrcalu ima tri virtualne dimenzije, saj je zrcalo ploskev (Duchamp 1994: 124).

Spodnji in zgornji del *Stekla* delujeta kot dve ogledali, ki mejita drug na drugega z vmesno horizontalno ploščato palico,

sestavljeno iz treh stekel. Podobe Snubcev spodaj in Neveste zgoraj, ki jih vidimo v teh dveh »zrcalih«, niso postavljene na isto ravnino; predstavljati si moramo, da ogledali med seboj oblikujeta pravi kot in da sta virtualna prostora, ki se tako odpreta drugačna. V tako zastavljenem prostoru »ne bomo vstopili v virtualno, ampak disimilirali dozdevno realno« (Lyotard 1977: 76). Površina ogledala deluje kot mehanizem, ki izvede disimilacijo oziroma metamorfozo linije v točko oziroma vzpostavi virtualno točkovnost premice. Vendar, ker je ogledalo obenem tudi transparentno steklo, se točka v neki drugačni »virtualnosti« zgame v gibanje in oblikuje linijo, ki potuje skozi presečišče transparentnosti in zrcalnosti v infratanki dimenziji, vzpostavljeni skozi njuno nasprotnost.³⁰ Videti na *Steklu* to točko, ki v bistvu ni točka, ali mlinček, ki pravzaprav ni mlinček, je zaznavni pogoj, odprtost razumevanja, brez katerega se nam bo Duchampovo *Steklo* zdelo le nerodna, nesmiselna ali absurдна mešanica kubistične slike, napačno postavljene perspektivne risbe in neuspelega vitraja.³¹

Duchampova logika nasprotij se nenehno vrti okrog reprezentacije nepredstavljivega prostora, ne-končnih (infratankih) dimenzijskih pomnoženosti, prezentacije manka (odsotnosti, praznine, intervalov, prostorsko časovnih zarez). Duchamp izjavi: »4 dimenzionalni kontinuum je v bistvu ogledalo 3 dimenzionalnega kontinuum« (Duchamp 1994: 130), ob tem pa ga paradoks vsebovan v tej trditvi prav nič ne moti: trditev je namreč protislovna, v kolikor se zanesemo na osnovno pravilo

30 Infratanka dimenzija, ki jo vzpostavlja simultana zaznava nasprotnega, se v *Velikem steklu* realizira skozi sočasnost transparentnega in zrcalnega; v drugih delih se infratanko sovpadanje nasprotij izrazi na drugačen način, na primer kot mesto sovpadanja konkavnega in konveksnega, polnega in praznega ali sovpadanja spolnih identitet – projekcija moškega v žensko.

31 Predpostavljeno senzibiliteto in širino razumevanja zahtevajo od nas tudi druga Duchampova dela. G. Wajcman na primer poudarja, da moramo ob ready-madu *In the advance of the broken arm* poleg tega, da vidimo lopato za sneg, videti tudi manko snega; v *Sušilniku za steklenice* tudi manko steklenice; v *Fontain* ne le pisoarja, ampak tudi manko urina – to ne pomeni zaznati urina, ampak sam manko tega (Wajcman 2007: 72).

optičnih znanosti, ki pravi, da je zrcaljen prostor homogen prostoru, ki ga odseva. »Kar se pojavi znotraj okvirja (ogledala), je »isto« kot tisto, kar je zunaj njega. In vendar je eno le odsev drugega« (Benjamin 1991: 15). Odsevanje je v osnovi podvojevalna in identitetna operacija. Če to drži, je dejansko zrcalo povsem neprimerno sredstvo za nakazovanje nečesa drugega – zlasti pa štiridimenzionalnega predmeta, ki je že tako sam po sebi neviden. Iz zagate nas reši Lyotardova misel:

Duchamp poziva na zrcalno [*miroirique*] proti spekularnemu [*speculaire*]. [...] Podvojevalni stroj [*machine duplicative*], ki podvojuje zrcalo lahko vzamemo kot dvoličen stroj [*machine duplice*]; prvemu lahko zaupamo, da, vrača to, kar mu dajemo. Drugi je zviti. Zvijalca ni v nezvestobi ogledala, ampak izhaja iz tega, da se njegova zvestoba in nezvestoba ustvarita skupaj, ena je disimilirana v drugi. Zanka se zapre v disimilaciji brez konca (Lyotard 1977: 77–78).

Vrnemo se torej k teoriji o neizmerljivih velikostih, ne-končnem in n-dimenzionalnem kontinuumu, s katerim se je ukvarjal Duchamp v času nastanka *Velikega stekla* in še dolgo po tem. Geometrija n-dimenzionalnih prostorov predpostavlja koncept delitve: razsežnost, ki jo lahko delimo s tridimenzijskimi trajanji, je štiridimenzionalna. V skladu s tem Duchamp sklepa, da je lahko štiridimenzionalna podoba predstavljena z delitvijo dveh tridimenzionalnih kontinuumov, na primer v presečišču dveh pravokotno postavljenih ogledal – kar je uporabil v konstrukciji *Stekla* s postavitvijo dveh plošč stekla eno na drugo, torej z delitvijo dveh virtualnih prostorov vzdolž sredinske horizontale.

Za reprezentacijo kota⁴: dve ogledali, ki se sekata (pod pravim kotom) predstavljata dva prostora, ki se sekata okrog ravnine zgloba/stikališča. Za oko³ v prostoru³ je ta ravnina zgloba [*plan-charnière*] vidna le skozi presečišče s prostorom³, se pravi v liniji intersekcije dveh ogledal. Ravnina zgloba dveh prostorov³ se skriva za to linijo in vtis je jasen za oko³, ki se premika z desne proti levi (Duchamp 1994: 131).

Dodajanje zareze oziroma delitve razbremeni določen predmet njegove geometrijske identitete: delitev omogoči zaznavo v

neskončnosti v zrcalu, virtualnosti neskončne četrte dimenzije, ki »ni realnost čutnega videza, ampak virtualna reprezentacija volumna - analogna njeni refleksiji v ogledalu« (ibid.: 140). Koncept dimenzionalne delitve in intersekcije prostorov sproži logiko disimilacije in metamorfoze razpoznavnih oblik, vendar le v eni smeri: tako vzpostavljena virtualnost je prevedljiva na način razumevanja tridimenzionalnih oblik kot analognih projekcij objektov v četrti dimenziji, ne pa tudi obratno – štiridimenzionalna entiteta ni odsev ali analogon tridimenzionalnega objekta našega zaznavnega prostora. Prevod dimenzionalne analogije je torej ireverzibilen, kar pomeni, da je tak tudi prehod iz enega prostora v drugega. Ko se gibljemo skozi prostore n-dimenzij in se vrnemo v n-1 dimenzionalno prostorsko-časovnost, to zares ni več vrnitev nazaj, ampak drugam. Prostorsko časovni prehodi so nepovratni, vendar ne v linearnem smislu. Virtualno je v tem smislu možno [*possible*], kot pravi Duchamp, vendar »ne kot nasprotje nemožnega niti v odnosu do verjetnega [*probable*] niti kot podrejenost dozdevnemu [*vraisemblable*]« (ibid.: 104).

Pomen Duchampove zasnove zrcala v *Steklu*, ki odpira prostorska pomnoževanja, večdimenzionalnost v združitvi in odsevanju heterogenih prostorov navaja na misel Michela Foucaulta, da ogledalo ponuja alternativni prostor, ki se nahaja nekje med utopijo in heterotopijo, med neprostorom in vseprostorom. Ogledalo »je utopija toliko, kolikor je prostor brez prostora, omogoča nam, da vidimo sami sebe tam, kjer smo odsotni – v neresničnem prostoru, ki se virtualno vzpostavlja za njegovo površino. Smo tam, kjer nismo, kakor sence, ki nam dajejo našo vidnost. Obenem pa je ogledalo tudi heterotopija, toliko, kolikor res obstaja in kolikor nam pošilja podobo nazaj in jo mi sprejemamo. Tako odkrijemo, da smo odsotni tam, kjer smo, saj se vidimo drugje. Iz pogleda uperjenega v nas, in iz globine virtualnega prostora za steklom se obračamo nazaj in začenjamo uperjati oči sami nase, tako da se najdemo tam, kjer smo« (Foucault v Mikuž 1997: 1).

Zrcalo v *Steklu* vzpostavi sredinska meja, zamišljena kot zglob (mesto rotacijske osi), kjer se stikata štiridimenzionalni prostor Neveste in tridimenzionalni prostor Snubcev. Ogledalo, ki nastane kot nepodobno zrcaljenje obeh prostorov, odpira

prostor ireverzibilne prehodnosti; prehodnost, ki je nepovratna pomeni ne-končnost, gibanje, ki se nikoli ne vrne nazaj, ampak vedno drugam. A. Benjamin ugotavlja, da zrcala upodabljajo znotraj slik oziroma so prisotna znotraj okvirja in poudari, da je metafora zrcala in njegovega odsevanja temeljni antagonistični koncept zgodovine mimesis (Benjamin 1991: 17). Antagonizem mimetičnega zrcala je posledica njegove protislovne tendence, da »uokvirja«, zamejuje neskončnost in odseva nedosegljivi ideal, ki je po definiciji mesto nemožnega. Mimesis s konceptom zrcala v sliki govori o tem, da so bile »vizualne umetnosti vedno obremenjene z idealom, ki ni bil nikoli dosežen. Ogledalo je od začetka zamišljeno kot nemožnost. Mimesis, reprezentacija in figurativno obenem vzpostavljajo ideal in njegovo nemožnost« (ibid.: 18).

Zrcalo v *Velikem steklu* odpira vprašanje figure. Koncept figure v sistemu moderne reprezentacije temelji na ideji popolne ločenosti simbolnega reda znakov in reda stvari, ki jih znaki označujejo. Figura, ki je eden od osnovnih pojmov teorije moderne umetnosti, »je torej popolnoma nepodobna temu kar upodablja, natanko tako kot besede [...], ki nimajo nikakršne (vizualne) podobnosti s stvarmi, ki jih označujejo. Figura razreže meso podobnosti. Ne abstrahira stvari, ampak odnos (ki je bil do tedaj mišljen kot naraven, samoumeven) med stvarmi« (Perret 2001: 35).

O konceptu moderne figure ne moremo misliti brez zavesti o epistemološki zarezi, o kateri piše Foucault v delu *Besede in reči*. Figura, ki jo vzpostavi moderna vednost oziroma klasičen sistem reprezentacije, ne odslikava podobnosti, ampak pripada sistemu znakov (števil, črk, geometrijskih znakov, enačb). Med besedami in stvarmi obstaja ireduktibilen razmik, saj verbalni ali vizualni znaki niso več transparentni, prehodni označevalci smisla, ampak so zrcalni elementi, ki odsevajo red simbolnega; bistveno je, da zrcalo ni obrnjeno k svetu, ampak odseva le neskončno vrsto zrcaljenj med znaki samimi in ustvarja serialnost. Figura torej predstavlja predvsem abstrakten odnos, ki je po naravi intelektualen, saj razvija označevalno mrežo pomenov. Podoba figure nastane kot projekcija mentalne mreže oziroma mreže dekodiranja. Nastaja kot sled in podlaga aktivnosti

duha, ki razstavlja, ureja in analizira. Svet, ki nastaja kot projekcija človeškega duha, je radikalno drugačen od čutnega sveta podobnosti (renesansa). Konstrukcija moderne reprezentacije ustvarja figuro, ki ni več odsev podobnosti objektov in referencialnega. Pogled modernega človeka, ki ni obrnjen k stvarjem, ampak v lastno subjektivnost, je zapustil svet podobnosti in njegovo podobo.

Vendar pa je za razumevanje pojma figure v moderni umetnosti bistveno razlikovanje, o katerem piše J.-F. Lyotard v *Discours Figure*, ko razloči slikarstvo, v katerem se pojavlja figura (telo, predmet, motiv) na *figuralno* (abstraktno, nefigurativno) in *figurativno*. Lyotard poudari, da o figurativnosti ne moremo govoriti šele takrat, ko slika ni več reprezentativna in referencialna oziroma, ko postane pomembna njena objektna funkcija (slika kot predmet). Figurativnost je torej zvezana predvsem z obstojem modela, na katerega se slika nanaša in ga »prikazuje«; pomembno pa je, da je koncept figure temeljen tako za figurativno kot za figuralno podobo: tudi figuralna (nerepresentativna) slika, ki se ne nanaša na nek zunanji predmet ali danost, vzpostavlja figuro, ki je lahko abstraktna, nepredmetna ali pa tudi aluzivna in v povezavi s telesom (npr. abstraktni ekspresionizem W. de Kooninga, figurativna abstrakcija v *Art brut*, *Informelu*, abstrahirane in deformirane figure F. Bacona, P. Picassa ipd.).

Transformacija pojma figure se zgodi v štirih prehodih: od podobe figure preko metapodobe figure in metafiguralne podobe do figuralne podobe. Ta prehod je zgodovinsko linearen, prehaja od pripovedne, ilustrativne, alegorične ali ornamentalne podobe figure v brezpredmetno, abstraktno figuralno podobo. Transformacijo figurativnega in figuralnega lahko opazujemo v spremembi funkcije subjekta v umetnosti in v razmerju umetnosti do realnega: umetniško predstavljane se od stroge objektivnosti prevesi v poudarjeno subjektivnost, težišče upodabljanja pa se giblje od zanimanja za realno v smeri imaginarnega v moderni umetnosti.

Tradicionalno je imela podoba figure nalogo reprezentiranja vidnega sveta na čim bolj realističen in verodostojen način. Mimesis klasične podobe je določala uporaba likovnih sredstev (linearna perspektivna projekcija, svetlobna modelacija, globin-

ski ključki ipd.), s katerimi lahko izdelamo natančno umetniško kopijo, posnetek po modelu z likovnimi sredstvi. Ne glede na funkcijo podobe (kultna, obredna, uporabna, dokumentarna) je bila podoba izrazito pripovedna in ilustrativna. Figura je na ravni figurativne podobe, kot figuralne upodobitve v osnovi arbitraren znak, ki označuje svoj objekt na ravni označevalca in označenca. Bistvena razlika med tradicionalno in moderno figuro je predvsem v nerefencialnosti moderne podobe: značilnost moderne figuralne podobe je samonanašanje in zavest o moči lastnih izraznih sredstev, da proizvedejo svoj objekt. Moderna figuralna podoba ni transparenten znak v smeri realističnega predmeta, ampak je figura na označevalni ravni usmerjena v subjektovo notranjost.

Figura figuralne podobe uporablja tako mimetično realistične kot abstraktne načine izražanja, pri čemer je bistvena predvsem njena neodvisnost od reference – predmeta oziroma stvari, na katero se je umetnost v preteklosti nanašala. Umetnik ne opisuje realnega objekta niti ne ilustrira abstraktne ideje, ampak razkriva topos umetnikovega imaginarnega prostora, ki je v veliki meri tudi prostor nezavednega. Prostor slike ni določen s tradicionalnimi iluzionističnimi sredstvi perspektive, kompozicije, prostorskih planov, modelacije in gravitacije, ampak slikar svobodno razporeja elemente po slikovni ploskvi glede na lastno vizijo. Tradicionalna podoba figure je bila usmerjena v iskanje podobnosti in posnemanje vizualnih lastnosti realnega modela v slikarski upodobitvi. Figuralna podoba pa je usmerjena v nevidno dimenzijo, ki se kot umetnikova subjektivna vizija realizira v delu. Moderno umetniško delo ne usmerja gledalčeve pozornosti na nek zunanji objekt, ampak se samo predstavlja kot izrazni objekt umetniške vizionarske interpretacije.

Usmeritev moderne figuralne podobe proti nevidnemu in nečutnemu doseže v moderni abstraktni in nereprezentativni umetnosti radikalno izoblikovano stopnjo; težnja upodabljanja dematerializiranega in neskončnega, nezamejenega slikovnega polja pa pravzaprav ni nova, saj so se temelji abstraktnega reprezentiranja vzpostavili že nekaj stoletij prej, z nastopom modernega subjekta in njegove reprezentacije. Ideja neskončnosti je zvezana predvsem s konceptom mere, ki v modernem mišljenju

ne vsebuje ideje končnosti, saj ta pripada čutnemu: narava je izmerljiva, obvladljiva z razumevanjem njenih zakonov: odnos do narave v tem sistemu vednosti je instrumentalen in dominirajoč. Neskončnost je torej predvsem kvaliteta duha (razuma), ideja, ki jo poseduje le kognitivni subjekt; enači jo z idejo Boga ali z mišljenjem ne-končnega, ki postane tudi v umetnosti temeljni pogoj umetniškega dejanja.

Neskončno, tako v filozofiji kot v umetnosti, ni koncept neke neskončne stvari, ampak ime operacije, oziroma operativne moči misli ali same umetnosti. [...] Med slikano potezo, sledjo čopiča in reprezentirano figuro se odpira prostor *non-finito*. [...] Prav tu, med še nedotaknjenim platnom slike in prvo potezo na njem, površina zadira, prostor se odpre življenju figur. V tem vmesnem, posrednem prostoru, kraju, ki je obenem nepredstavljiv in nezaznaven, se površina abstrahira od podlage in postane mesto prehoda, kjer se figure pojavljajo in izginjajo.³²

85

Tako nastala »vmesna površina«, ki je neodvisna od vsakršne perspektivne konstrukcije oziroma iluzije prostora v sliki, vsebuje določen red pojavljanja figure, ki nasprotuje njeni sočasni upodobitvi na površini slike in ustvarja neke vrste imaginaren relief na platnu. Vzpostavi paradoks površine, ki je obenem tudi volumen. Ta volumen kot notranjost površine nima zveze z dozdevno globino slike, kot jo na primer ustvarja perspektivna

32 Perret 2001: 32, 39–40. Perret navaja primer Descartesa, pri katerem pojem neskončnosti ni zvezan z obstojem božje brezmejnosti, ampak z garancijo razuma, ki je posledica odtujitve od čutnega. Podobno idejo ne-dokončnosti, ne-končnosti najdemo v slikah Velázquez: uvede jo z močjo poteze čopiča, ki zmoti in zmaliči formo, upodobitev modela kot predmeta slike. Filozof in slikar v istem času obrneta hrbet empiričnemu in imaginarnemu prostoru podobnosti, da ustvarita prostorske abstrakcije: figura pri filozofu, slika [*tableau*] pri slikarju. Figura in slika vzpostavita abstrakten prostor: znanstven prostor narave (enoten) in simboličen prostor družbene reprezentacije (diferencialen). Vendar če so problemi do določene mere isti – ohranitev figure neodvisno in proti podobnosti, so tudi delno različni: znanstvena reprezentacija in simbolična reprezentacija se ne pokrijeta. Figura in slika ne označujeta iste reprezentativne prakse, predstavljata dve različni modaliteti znaka, dva znaka.

projekcija tridimenzijskega prostora na dvodimenzionalni površini slike. Virtualna notranjost slikovne površine, torej njen volumen, ni realen prostor perspektivne iluzije globine, ampak je realen razmik: razmik realnega kot interval, določeno (infratanko) polje, ki se v sliki bojuje proti okvirju in ga na simboličen način presega, negira in uničuje. S. Žižek poudari, da se ena od temeljnih in minimalnih definicij modernizma nanaša na funkcijo intervala in okvirja:

Okvir slike pred nami ni njen pravi okvir; obstaja še nek drug, neviden okvir, okvir, ki ga implicira struktura slike, okvir, ki uokvirja naše dožemanje slike, in ta dva okvirja po definiciji nikoli ne sovpadeta – obstaja nevidna zev, ki ju loči. Osrednje vsebine slike ne podaja njena vidna vsebina, pač pa se nahaja v tem zamiku dveh okvirjev, v razcepu, ki ju ločuje.³³

86

Zasnova dimenzije »med-dvema-okvirjema«, kot se izrazi Žižek, torej opredelitev minimalne distance, razmika med dvema okvirjema (med realno in imaginarno površino slike) odpira abstrakten prostor, ki je prostor slike. Ta prostor je slikovno polje kot infratanka dimenzija slike, katere zaznava oscilira v dekompoziciji, razgradnji in destruktivnosti ter obenem v kompoziciji, sintezi in oblikovanju semantičnih enot. Slika torej ni površina, zamejena z okvirjem, ampak ekran, aparat, ki abstrahira to površino in vzpostavlja prostor platenja in zapletenosti, ki presega vizualnost in materialnost tako slikovnega nosilca kot upodobljenega motiva. Slika je »stroj, ki v kompleksnem procesu dekadiranja, razsrediščenja, izdolbljenja [...], sprosti abstrakten prostor, ki je pogoj *sine qua non* konkretne pojavitve motiva slikarstva [*sujet de la peinture*], namreč figure.«³⁴

33 Žižek 2001: 128. Slavoj Žižek ponazori imaginarni interval »med dvema okvirjema«, torej minimalno distanco med realnim in imaginarnim okvirjem projekcije na primeru Malevičeve slike *Bel kvadrat na beli podlagi*.

34 Perret 2001: 41. Perret v luči Foucaultovega dela *Besede in reči* razmišlja o moderni podobi v okviru teorije znaka in ugotavlja, da je klasični režim znaka tudi v moderni umetnosti obdržal vso svojo aktualnost. Status moderne podobe temelji na predpostavki, da v sliki ni vse vidno oziroma da slika ni le to, kar je vidno. Slika je kompozicija, ki vključuje mesto modela, slikarja in gledalca, njena vsebina je torej odvisna

Figuracija podobe v Velikem steklu je primarno določena s paradoksalno zasnovo prozornega zrcala, ki v navidezni neskončno odprti transparentnosti vzpostavlja vizualne in konceptualne učinke odsevanja. Zrcalo prosojne površine *Velikega stekla* je posebno zrcalo, njegova Nevesta ni dvodimenzionalna projekcija tridimenzionalne, ampak štiridimenzionalne Neveste. Lyotard meni, da Steklo ni niti figurativno niti ne-figurativno, saj »upodablja neupodabljivo« (Lyotard 1977: 75). Prikazuje štiridimenzionalno projekcijo ženske, ki se vpiše v prozorno zrcalo kot senca podobe iz druge realnosti, ki jo lahko zaznamo le intuitivno in mentalno.

Lyotard razliko med figurativnim in figuralnim (*Discours-Figure*) utemlji na odnosu slike do reference in resničnega modela, ki v figuralnem umanjka. Figurativno se nanaša na likovno delo, ki reprezentira, torej izpelje pikturalni znak v odnosu do realno obstoječega modela, objekta reprezentacije. Figurativnost izginja, ko slika nima več funkcije reprezentiranja, ko prihaja do izraza njena fizičnost in se sama vzpostavlja kot objekt. Ko slika ne predstavlja nekaj drugega, ampak samo sebe, govorimo o njeni figuralnosti. Premik od figurativnega v figuralno po Lyotardu redefinira tudi vprašanje mimesis, saj omogoča analizo ali nastanek slike izven omejitev tradicionalnih kategorij teorije posnemanja.

Koncept zrcala omogoči razumevanje figure, ki ni isto kot reprezentacija. Zrcalo temelji na homologiji notranjosti in zunanosti, objekt v odsevu je enoten in predstavlja notranjost, homolognost zrcaljenega. Klasična metafora zrcala vzpostavi figuro kot odsev nečesa zunanjega (predmet, prostor, telo ipd.) na način idealne figuracije:

Zrcalo odseva. Odseva več kot to, kar se zrcali v njem.

od odnosov med temi tremi sodelujočimi funkcijami. Konstitucija subjekta v moderni sliki je določena s pozicijami in izmenjavo pogledov (kar kaže zgodnje moderno delo Velázquezove *Spletične*), ki so v osnovi nezvedljivi drug na drugega. Prav razumevanje te pomnoženosti pogledov v moderni izkušnji slike in večplastna, simbolna prostorsko-časovna abstrakcija figuralne podobe je ključna tudi za razumevanje imaginarnih prostorskih pomnoženosti in večdimenzionalne figuralne razsežnosti v Duchampovem *Velikem steklu*.

Sprejme zunanost, ji zagotovi površino in okvir ter jo s tem re-rezentira v notranjosti. Čeprav deluje zrcalo kot časovna sočasnost in točnost produkcije - reprodukcije, in se zdi kot idealen tip reprezentacije, pa zrcaljenja in reprezentiranja ne moremo omejiti enega na drugega. Zrcalo odseva popolnost [...], ustvarja popolno relacijo med znotraj in zunaj (Benjamin 1991: 15).

Povsem jasno je, da zrcalo *Velikega stekla* ne sodi v red zrcal, za katera veljajo opisana pravila. Transparentno zrcalo je paradoksalna iznajdba, ki ne le, da ne gradi (popolnega) odnosa med znotraj in zunaj, ampak ga tudi ne zanika. »Zunanost in notranost, lahko (v štiridimenzionalni razsežnosti) prejmeta podobno identifikacijo« (Duchamp 1994: 45). V *Steklu* je odnos med zunanostjo in notranostjo slikovnega (vizualnega) polja zasnovan na način nenehne oscilacije med eno in drugo, torej v nezmožnosti jasne določitve obeh kategorij; v tem smislu je izmaknjena osnova tako za afirmacijo kot tudi za negacijo zunanosti v prid notranosti (ali obratno), subjektivnosti v prid objektivnosti, realnosti v prid imaginarnosti ali obratno. Prav v tem smislu *Steklo* ni niti figurativno niti ne-figurativno; s svojo zrcalno transparentnostjo vzpostavlja objekt, ki ga ne moremo obravnavati v okviru nasprotja med notranostjo in zunanostjo, saj figura Neveste, ki se na njem pojavlja, ni ista, kot bi bila Nevesta na platnu. Figura v *Steklu* ne nastaja v dialektiki zunanega in notranjega, ampak »vmes«, v intersekciji zrcalnosti in transparentnosti obenem. Naravi tega intervala, te vmesnosti se lahko približamo skozi transparentnost.

Transparenca in taktilna transcendenca (optična taktilnost)

Uporaba prosojnega nosilca v *Velikem steklu* ni bila le dobesedna aplikacija zakonov klasične perspektive, se pravi materialna vizualizacija *parete di vetro*, konceptualnega pripomočka mojstrov perspektive za konstrukcijo tridimenzionalnih prostorov. Duchampovi nameni so bili usmerjeni predvsem v vizualizacijo nevidnega večdimenzionalnega kontinuuma, zato

Steklo ni grajeno po pravilih klasične evklidske geometrije in perspektivnih pravilih reprezentiranja tridimenzionalnih predmetov na dvodimenzionalni površini, ampak v skladu z idejami, ki jih je Duchamp imel o takratni moderni geometriji večdimenzionalnega prostora. Logika uporabe stekla je temeljila na analogiji s transparentnim nevidnim elementom perspektivne konstrukcije *parete di vetro*, vendar s to razliko, da mu je dodal dodatno dimenzijo. Duchampovo steklo ni več dvodimenzionalna površina, na kateri se pojavljajo tridimenzionalna telesa, ampak je postalo transparentni volumen, mesto intuitivnih artikulacij štiridimenzionalnosti.

Teorija geometrije n -dimenzionalnih prostorov temelji na predpostavki: če točka deli premico, premica deli ploskev in ploskev deli prostor, po analogiji lahko sklepamo, da tudi n -dimenzionalen prostor deli neko $n+1$ razsežnost oziroma, da tridimenzionalen prostor na nek način zareže v štiridimenzionalno razsežnost. Teorija prečnega preseka oziroma delitve v večdimenzionalni geometriji po dimenzionalni analogiji predpostavlja, da je vsako bitje v n dimenzijah presek univerzuma $n+1$ dimenzij, saj je vsak univerzum v n dimenzijah deljen z univerzumom $n-1$ dimenzij.

Ob tem se pojavi sledeče vprašanje: če v perspektivni sliki nevidno steklo zareže prostor in poda videz volumetričnega telesa na ploskvi – ali torej obstaja transparenten medij, ki na podoben način zareže v štiridimenzionalno razsežnost? V notranjosti tega prozornega volumna bi se vpisale tridimenzionalne podobe štiridimenzionalnih teles, tako kot se na steklu, ki zareže v naš prostor, pojavijo navidezne ploskovite figure tridimenzionalnih teles. V perspektivni oziroma realistični sliki se videz realnega predmeta v treh dimenzijah izrazi kot njegov prikaz (pojav) na dvodimenzionalni ploskvi steklene stene na mestu, kjer ravnina stekla zareže tridimenzionalno vidno piramido. Dvodimenzionalna podoba nekega tridimenzionalnega predmeta v perspektivni sliki, kakor tudi fotografski negativ nekega predmeta sta kot »kalupa« upodobljenega predmeta. Z idejo videza in pojava se je Duchamp ukvarjal na primeru predmeta iz čokolade, ki ga odlijemo po kalupu (modelu):

1. Videz [*l'apparence*] tega predmeta je celota navadnih čutnih danosti, kot jih zaznamo v običajni percepciji tega predmeta.

2. Njegov pojav [*l'apparition*] je kalup; to pomeni:

a) obstaja pojavitev na površini (nekega prostorskega objekta, kot je predmet iz čokolade), ki je neke vrste podoba-ogledalo; ta daje vtis, da je služila izdelavi tega predmeta kot kalup, vendar ta kalup oblike ni sam objekt – je podoba bistvenih točk v $n-1$ dimenzijah tega predmeta v n dimenzijah.

b) drugi del kalupa predstavlja pojavnost v primarnih barvah [*couleurs natives*]; op.: barve, ki se nahajajo v molekulah (Duchamp 1994: 120-121; podoben opis se nahaja tudi na str. 98).

Duchampovo razlikovanje med videzom in pojavom se zdi platonistično: videz je določen kot vidni vtis objekta oziroma njegovih splošnih čutnih značilnosti. Njegov pojav pa je kot neke vrste privid (fantom, fantazma), prikazen ali nematerialna in nečutna podoba, ki pa je vendarle ključna, saj je prisotna kot kalup: od videza se razlikuje kot pogoj objekta, ki je obenem primaren, osnoven in »negativen«. Pomembnost razlikovanja teh dveh pojmov (videz/pojav) je nujna za razumevanje Duchampovih ukvarjanj s četrto dimenzijo in z njo povezanih postopkov projekcije: projekcija je proces, s katerim se videz [*l'apparence*] uteleša v prehajanju iz enega dimenzionalnega sveta v drugega. Tako se bo tam, kjer zaznamo videz nekega objekta kot ploskev, izrazila tudi pojavnost [*l'apparition*] kot njegov kalup: »Vzemimo objekt in opazujmo njegov fizični videz (barva, teža, oblika); določimo (grafično, torej s sredstvi slikarskih pravil) kalup tega objekta« (ibid.: 121).

Steklo obravnava teme večdimenzionalnega univerzuma v nenehnem odnosu do slikarstva; prav ukvarjanje s pojmom slike in temeljnimi likovnimi elementi, kot so slikovni prostor, barva, svetloba in oblika, so ključni pojmi, s katerimi se Duchamp ukvarja v zapiskih. Razmišlja o tradicionalnih slikarskih in kiparskih postopkih, kot sta projekcija in reprodukcija oziroma odtis (v kontekstu teh postopkov lahko razumemo tudi vpeljevanje fotografskih referenc, ki v osnovi temeljijo na odtisu

in projekciji). *Veliko steklo* kot kalup ali (fotografski) negativ štiridimenzionalnega univerzuma je znak ujemanja in mesto prehoda iz sveta v n dimenzijah v univerzum $n+1$ dimenzij; kot mesto dimenzionalne intersekcije vzpostavlja komunikacijo med njima in obenem mejo, ki ju ločuje. Ta stik odpira posebno dimenzijo časa, ki je trenutek, ko si trajanje ustvari obliko. *Steklo* je površina odtisa, hitrega posnetka dimenzionalnih prehajanj, kjer trenutek in čas ustvarita specifično obliko prostora.

Duchampovo oblikovanje prostora v *Steklu* z uporabo transparentnega nosilca je bilo utemeljeno v konceptualni transpoziciji miselnih operacij geometrije in matematične teorije n -dimenzionalnih prostorov v likovni medij. Problem, s katerim nas sooča Duchamp, se nanaša na vprašanje možnosti, kako lahko ploskev kot dvodimenzionalna površina proizvede virtualni volumen, vendar ne v smislu optične iluzije tridimenzionalnosti na ravnini same ploskve, ampak podobo virtualnega večdimenzionalnega prostora oziroma objekta, ki se giblje v kontinuiranih prehodih iz ene dimenzije v drugo (iz druge v tretjo, iz tretje v četrto) in tako v neskončnost. Bistveno je, da predstavitev večdimenzionalnih prostorov ne more biti podana v statični kompoziciji, saj vsebuje časovnost. Transparenca stekla je v tem smislu idealna površina zrcaljenja in ujetja nenehnega toka svetlobnih in prostorskih premikov svojega okolja: v svojem videzu negativno vsebuje tudi *pojavnost* kot kalup, odtis okolja, v katerem se nahaja; steklo je učinkovit medij reprezentacije nenehnih večdimenzionalnih prehodov, časovno prostorskih skokov, prelomov in vmesnosti. Likovna zasnova *Stekla* je nastala s postopki dimenzionalne analogije kot pikturalni in vizualni ekvivalent simbolnega razmika oziroma intervala z namenom, da ustvari pogoje zaznave virtualnega prostora v ambivalentnem odnosu med pojavi $n-1$ dimenzij v videzu n -dimenzij.

Steklo aktivira tradicionalen problem mimetičnega odnosa med dano in reprezentirano realnostjo. Tu pride do izraza pomembnost razlikovanja med videzom in pojavnostjo v sledeči shemi: ko pojavnost [*apparition*] zareže v videz, povratno izdolbe v njem vmesen prostor, ki materializira prisotnost: ta prostor postane neke vrste odtis, fotografski negativ kot videz [*l'apparence*] oziroma kot to, kar Duchamp z drugimi besedami imenuje razmik. Ideja nastanka *Velikega stekla* izraža Du-

champova zanimanja za nemrežnično vizijo in za realnost, ki ni zaznana zgolj z običajnim delovanjem naših čutil in v tem smislu tudi Clair interpretira *Steklo* kot »znak skrite plati več-dimenzionalnega Nevidnega, ki se v določenih pogojih odkrije kot infratanka zareza med obema svetovoma« (Clair 2000: 37).

Kljub izredno kompleksni pripovedni zasnovi odnosov med elementi *Stekla* (Nevesta, Samci in sistem mehanskih aparatov – transformatorji in prevodniki erotičnih energij) se primarna zasnova *Stekla* usmerja v vizualizacije nečutnega, ukvarja se z odnosom vidnega in nevidnega, obliko in njeno proti-obliko; prav ta konceptualna usmeritev je določila tudi izbor postopkov, ki so utemeljeni na podvojitvah, razdvojevanjih, razmikih ipd. Duchampove umetniške intervencije se gradijo skozi postopke projekcij, reprodukcij, odtisa in drugih metodoloških orodij za obravnavo protislovno povezanih polarnih entitet, vendar na način nenehnega spreobračanja njihovih pomenov (polnega/praznega, vidnega/nevidnega, čutnega/inteligibilnega). V tem smislu ne preseneča, da Duchamp tudi četrte dimenzije ne pojmuje transcendentno, idealistično in spiritualno, ampak na nek način fizično, čutno, taktilno; Duchamp razume četrto dimenzijo kot čutno, erotično in taktilno realnost (Lebel v Didi-Huberman 2008: 197).

Odnos taktilnega s transcendentnim se v *Steklu* ne nanaša na erotične konotacije, ki so sicer bistveno vpete v formalno in vsebinsko strukturo *Stekla*. Vzpostavitev taktilne dimenzije *Stekla* spada med tiste vrsta prizadevanja Duchampa, ki zanikajo pomen vizualnega v prid intelektualnim vidikom umetnine.³⁵ Predvsem pa lahko to taktilno transcendenco stekla razumemo skozi koncept infratanko, ki je prav »osvetlitev inteligibilnega v čutnem« (Semin 2004: 242–247). Opisi infratankih kvalit

35 Didi-Huberman meni, da je prav »siva snov« pri Duchampu umetniški material v polnem pomenu te besede. Pomembnost aktivacije »cerebralnega« v njegovem delu se zrcali že v samem nastajanju zapiskov (*Boîte de 1914*, *Boîte verte* (1934), *Boîte blanche* (1966)), ki so zbirka idejnih, miselnih načrtov za pripravo *Stekla*. Potrebno je brati zapiske, da lahko gledamo *Steklo* in oboje vzeti kot celoto, kar omogoči, da ne doživljamo dela le vizualno oz. estetsko.

namreč pogosto opisujejo specifično povezanost cerebralnega z visceralnim v subtilnih prehajanjih med zaznavami (od zvočne k vidni, od vidne k tipni), ki obenem zahtevajo določeno mentalno napetost za njihovo doumetje:

Lupa za dotikanje infratankega./ Toplota sedeža, ki ga je ravno nekdo zapustil, je infratanka./ Odsevi, ogledalo v globino kot optična ilustracija ideje o infratankem in kot vodilo iz 2. v 3. dimenzijo./ Infratanka razločitvena vrednost dveh oblik, ki sta nastali serijsko (po istem modelu)... (Duchamp 1999: 21–36, *Inframince* n. 32r, n. 4, n. 46, n. 18).

Prehajanja zaznav v infratanki dimenziji so možna v pojmovanju skupne osnove zaznavnih reakcij, ki so telesne, fizične, neposredne reakcije našega živčevja na dražljaje iz okolja in istočasno cerebralne, mentalno oblikovane energetske artikulacije teh dražljajev. Med vizualnim, taktilnim in intuitivnim ni velikih razdalj, saj gre v osnovi za sinhrono delovanje in povezanost možgansko-visceralnega sistema. Prav na osnovi tega uvida, lahko razumemo, zakaj je odnos vidnega in nevidnega, ki je glavni izziv *Stekla*, zamišljenega kot projekcija imaginarne štiridimenzionalne entitete v naš tridimenzionalen svet, obravnavan tako v optičnih, kot v taktilnih terminih. Duchampova kritika vizualnega odziva se paradoksalno realizira v ideji »optike natančnosti«, ki združuje vizualno z abstraktnim mišljenjem v najbolj konceptualno čisti obliki in je obenem utemeljena v izkušnji telesa, dotika in materialnega s poudarjanjem »ideje izdelovanja« (Duchamp 1994: 36), ukvarjanjem z materiali in precizno tehnično izvedbo del, predvsem pa s pomenom same zaznave gledalca kot bistvene dimenzije umetnine.

Prav zato je Duchamp izdelavo *Stekla* utemeljil na postopkih, ki sestavljajo optične tehnike in njihove vizualne učinke (projekcija) s taktilnimi tehnikami, ki se nanašajo na otipljivo (odtis, kalup). Združevanje obeh tehničnih paradigem in s tem povezano stimulacijo kompleksne zaznavne izkušnje je usmerjeno v subtilno zaznavno spremembo, ki jo spodbuja *Steklo* in Duchampovo delo nasploh. Zanimiva posebnost Duchampove uporabe obeh tehničnih postopkov (projekcije in odtisa) je pou-

darek na elementu, ki ga v obeh podvojevalnih (reproduktivnih) tehnikah ponavadi spregledamo, saj smo osredotočeni le na oba fizična elementa in ne na samo vmesnost, torej razliko, ki ju povezuje. Taktilna tehnika uporabljena v *Steklu* je postopek odtisa, ki ga Duchamp aktivira, ko obravnava stekleno površino kot kalup oziroma svetlobno občutljivo površino fotografskega negativa: medtem ko taktilne tehnike odtisa ponavadi uporabljamo z namenom reprodukcije identične kopije nekega predmeta in smo osredotočeni na to, v kolikšni meri reprodukcija (kopija) objekta ohranja njegove dimenzije in s tem proizvaja neko novo, identično fizično telo, je Duchampova pozornost usmerjena drugam. V odtisu, ga zanima predvsem razmik, torej vmesni člen, ki neopazno nastane z vsako podvojitvijo: odtis ustvarja tudi praznino – poleg nove »odtisnjene«, fizične entitete ustvari tudi novo nematerialno entiteto, razliko med-obema ali manko, »vmesnost«, na katero sicer običajno nismo pozorni.

Optični dispozitiv projekcije Duchampu omogoči, da na *Steklu* »upodobi« nevidni, fluidni štiri ali večdimenzionalni prostorsko-časovni kontinuum. Ob tem v zapiskih, s katerimi je pospremil *Steklo*, izpostavi taktilnost vizualnega:

Oko² bo imelo le taktilno percepcijo perspektive³. Sprehoditi se bo moralo od ene točke k drugi in meriti razdalje. Ne bo videlo celote kot oko³. Po analogiji, sprehajajoča percepcija z očesom³ skozi perspektivo⁴ (Duchamp 1994: 125).

Oko ne bo videlo celote kot »oko«, razen če se sprehodi na »taktilen« način po površini stekla. Sprehajanje je gibanje, ki vsebuje dimenzijo časa. Oko se v običajni vizualni zaznavi osredotoča na točko a, točko b, točko c itd. in ne zazna prostora »vmes«. Za doumetje celote je potrebna kompleksna zaznava, ki vsebuje neke vrste taktilnost vizualnega in nemrežnični »šesti« čut, ki zazna polnost praznega prostora med točko a in točko b (kot časovno-prostorski kontinuum).

Združitev taktilne in optične percepcije (vzpostavljena skozi združitev tehnike odtisa in projekcije) oblikuje inteligibilno dimenzionalno prostorsko-časovno spremembo zaznave, saj gre v obeh primerih za spodbuditev in vključevanje mental-

no intuitivnega napora zaznave vmesnosti, razmika, praznine. Lyotard ugotavlja, da »v stiku s tem drugim prostorom, s tem drugim jezikom, ne moremo biti drugega kot neumni: nevidne podobe, inteligibilne izjave. [...] Nasprotje retinalne neumnosti ni inteligenca, ampak ta velika nepremišljenost nemoči« (Lyotard 1977: 84-85).

Duchamp se je uporabil dvojni učinek stekla, ki sočasno zrcali in preseva z namenom ustvarjanja večdimenzionalne zaznave: »uporabiti transparentno steklo [*le verre*] in zrcalo [*la glace*] za perspektivo⁴« (Duchamp 1994: 125). *Veliko steklo* s svojo transparentnostjo, ki je obenem zrcalna deluje kot zanka za pogled, ki se ujame v nevidnih dimenzionalnih drsenjih skozi prostor in čas, zavedanju in pozabi, razumevanju in čutenju. Steklo vzpostavi optični dispozitiv za igro pogledov, trenutnih menjav in pozicij očesa v večdimenzionalnem prostoru. Ustvarja pogoje gledanja, ki ni vizualno, ampak ima, kot poudarja Duchamp, prednost v smislu »taktilnega prepoznanja« [*reconnaissance tactile*] (ibid.: 125) štiridimenzionalne virtualne podobe.

Steklo je v ta namen zasnovano na izjemno premišljeni uporabi optičnih sredstev in z njimi povezanih zaznavnih učinkov, ki omogočajo vzpostavitev prostorskih zarezov, imaginarnih delitev in zrcalnih lomljenj. Ogledalo, ki ga vzpostavi virtualna intersekcija dveh stekel (v tem primeru ogledal) pod pravim kotom skozi stik sredinske transversale, ni edino. Povsem konkretno, fizično postavlja *Steklo* pred nas še eno zrcalo, ki ga opazimo v modifikaciji našega pogleda: namreč, prosojno steklo ni nikdar le pasivna površina, ki prepusti pogled skozi, ampak gladka steklena površina vedno tudi odseva.³⁶ Od našega pogleda je torej odvisno ali nas zanimajo predmeti, ki se nahajajo za steklom ali naš izgled, ki se zrcali na steklu. In če se na tej stekleni površini nahaja še misteriozna ikonografija podob, ki jih pred nas postavlja Duchampovo *Steklo*, se v igro zrcal ujamejo tudi naše »tipajoče« miselne refleksije.

Pogled se v stiku s *Steklom* ne premika po koordinatnih smereh njegove površine, torej alternativno z leve proti desni,

36 V tem oziru tudi zlahka razumemo Duchampovo poigravanje z lingvistično dvoumnostjo besede *la glace*, ki v francoščini lahko pomeni ogledalo [*le miroir*] ali steklo, okenska šipa [*la glace de fenêtre*].

navzgor ali navzdol, diagonalno ali v globino, ampak v trenutku zaobjame dvodimenzionalno ravnino *Stekla*, prečka oba 3D prostora (pred in za steklom), pretipa perspektivični prostor Samcev, zaplava v večdimenzionalno polje Neveste, se razlomi v odboju simetričnih virtualnih zrcal, ki se stikata v prečni delitvi in se sreča sam s sabo v odsevu lastnega telesa ali z njegovo senco, ki pada v prostoru itd., v tem pa postane on sam večdimenzionalen, prehoden, odprt in razsrediščen.

V transparentci *Stekla*, ki deluje istočasno kot ogledalo, je odsev, ki je postal tridimenzionalen ne le vrnjen nazaj, ampak prečkan in posledično zarezan s pogledom: na način, ko v prepletu odseva in lastnega pogleda ne vidim več samo mojega odseva v ogledalu, ampak tudi lasten odsev z druge strani stekla, dospem do štiridimenzionalnega doumetja in uresničim lastno virtualno podobo. [...] prosojnost stekla me ponese iz ene dimenzije v drugo, v svet, kjer tridimenzionalne sence obkrožajo realna telesa in na svoj način projicirajo virtualen svet, realnost čistih aluzij.³⁷

V Duchampovi likovni logiki ni spremenjena le vloga perspektive, ampak tudi zasnova same barve. Tradicionalna polarnost perspektive in linije kot domene razuma in barve kot izraznega sredstva čustev ter čutnosti je pri Duchampu presežena: »Fizično je oko čut perspektive. V tem je perspektiva podobna barvi« (Duchamp 1994: 123).

Steklo izziva, provocira, razširja in obenem negira razumsko sposobnost zaznave prav zato, da spodbudi čutnost in erotizirano dimenzijo pogleda. Obenem *Steklo* ni slika, mreža ali plan perspektivične projekcije, ki jo ureja analitičen razum, ampak je specifična površina, ki v svoji transparentnosti odpira praznino, razmik ali tišino. Čuten pogled ni usmerjen v telesno ali fizično, ampak je »vmesen« pogled, zaznava intervala, ki v odprtosti sprejema praznino. *Steklo* predstavlja zarezo v prostoru in obenem prehod skozenj, sočasno vzpostavi oviro in možnost prehoda. V tej vlogi simultanege ločevanja in povezovanja je

37 Perret poudari, da najdemo pri Duchampu in Mallarméju isto igro med zrcalom in steklom (*le miroir et la glace*), neke vrste absorbcijo zrcala v steklu, zajetje zrcalnega odseva v transparentci stekla (Perret 2001: 139).

analogen polju erotizma, saj nas popelje v prostor, ki ukinja mejo med mano in drugim (delitve med spoloma), v erotično polje, kjer se srečam s svojo podobo v drugem. Erotična sfera v Duchampovem delu ni simboličen prostor označen s seksualno razliko, kjer smo določeni z enim vidikom, pozicijo moškega ali ženske, ampak je dinamično polje nestalnosti, odprtosti in energetskega pretoka.

Duchamp se v zasnovi *Velikega Stekla* naslanja na idejo četrte dimenzije in se z namenom, da določi površino slike kot mesto čutno-intuitivne večdimenzionalne artikulacije ukvarja s transparentnostjo in z njo povezanimi optičnimi učinki. Navdihuje se v uporabi perspektive, vendar le zato, da jo zanika in spreobrača: njegova inverzija perspektivične prakse, ki jo tu določi z uporabo dimenzionalne analogije kot prehoda iz dimenzije n v dimenzijo $n+1$ (prehod iz 3D v 4D) in ne obratno, kot je v slikarski praksi navada (v perspektivični projekciji 3D na 2D), vpelje idejo specifične perspektive kot optično taktilne zaznave, ki ni sredstvo reprezentiranja realnosti, ampak medij intuicije, ki implicira šesti čut, ki mu bo transparenca Stekla služila kot vodilo in sredstvo materializacije.³⁸

Princip transparence ne briše tega, kar predstavlja, torej stvari same na sebi, saj vzpostavlja figuro, ki je dvojniki in odsev

38 *Veliko steklo* je zasnovano skozi razliko med *reprezentativno abstrakcijo* in *konceptualno abstrakcijo*: če je ta enačena z negacijo jezika, avtomatičnim izbrisom stvari z besedo, prva abstrahira, briše s transferjem, zahvaljujoč temu, kar lahko imenujemo princip transparence. Ta razlika je utemeljena na ločevanju med principom označevanja in principom reprezentacije. Princip označevanja vzpostavlja označevalno iteracijo, pomnožitev (podvojitev), ki proizvede subjekt (označevalca) z identifikacijo. Princip reprezentacije pa temelji na notranji delitvi in vzpostavitvi transparentne strukture, kjer se subjekt (umetnosti) izdela z razdvojitvijo: tako oblikuje volumen ali notranjost v površini, oblikuje drugega v istem. Medtem ko prva operacija (označevanje) izgine, ne da bi pustila sledi, druga vztraja in naredi razmik v tem, kar imenujemo plan reprezentacije: ostaja v obliki operativne praznine, ki jo Perretova zaporedoma imenuje alegorična praznina (Benjamin), mesto/kraj (Mallarmé) in razmik (Duchamp) (ibid.: 145, 146). Aktivna praznina obenem izvede derealizacijo subjekta umetnosti in protislovno vključitev fikcije: realizira telo umetnine, celotno realnost umetnine.

obenem. Transparenca abstrahira dozdevno ujemanje oziroma zrcalnost odnosa med besedami in stvarmi in prepreči predvsem zrcalno nanašanje podobe na stvar izven reprezentirane podobe. Kar je transparentno, kar preseva, se po definiciji oddaljuje, zapušča območje mojega pogleda in se utrdi šele v mestu drugega pogleda. V tem smislu bi se Nevesta, upodobljena na neprosojni površini platna, omejila na figuracijo njenih imen (Motor poželenja, Insekt, Skelet, ipd.), vendar se naslikana na transparentni podlagi *Stekla* pojavi kot projekcija, ki jo nosijo pogledi, ki ustvarjajo njeno večdimenzionalno prikazovanje. Transparenca *Stekla* sprevrča odsev v virtualno večdimenzionalno podobo; odsev, ki se oddaljuje od mene, izbrisuje zaprtost zrcaljenega prostora, ki ga vzpostavlja zavest; v tem soočenju derealizira to, kar vidim, in ustvari dispozitiv prikazovanja kot odprtega, praznega in obenem polnega mesta.



- 17 Julian Wasser. *Marcel Duchamp in Eve Babitz pri igri šaha*. Fotografija posneta ob Duchampovi retrospektivi v Pasadena Museum of Art, 1963.

Gledalec in »koeficient umetnosti«

Octavio Paz v svoji meditaciji o Duchampovem *Velikem steklu* poudari, da deluje steklo kot izbris zrcala in na tem zgradi svojo poetično analogijo med transparentnostjo in duhom. Pogled v *Velikem steklu* prečka sliko, gre onstran slike in slikarstva ter dobesedno vidi tisto, kar se nahaja za njim. Na tem dejstvu prehodnosti pogleda in razbitju zrcal utemelji Paz (1967/1990) primerjavo med Duchampom in Claude Lévi-Straussom, ki v analizah mita izpelje analogijo med pojavom transparentnosti in lastnostmi ali obstojem duha: duh je transparentna dimenzija izbriša dialektike razlik med naravo in kulturo oziroma točka presečišča živalske subkulture in človeške kulture; duh je posrednik med kratkim življenjem človeka in nesmrtnostjo narave. Miti so zaradi svoje transparentnosti homologi človeškega duha: transparenca je medij disolucije nasprotij med naravo in kulturo, življenjem in smrtjo. Duchamp in Lévi-Strauss sta si podobna v skupni tendenci, da zabrisujeta zrcala oziroma jih raztapljata v transparencah.

Duchamp se je leta 1923 prenehal ukvarjati z izdelavo *Velikega stekla* z besedami, da je delo definitivno nedokončano (kar je zapisano tudi na hrbtni strani *Stekla*, ki je na ogled v muzeju v Philadelphiji). Ta »nedokončanost« ne izraža le, da Duchamp ni uspel v celoti realizirati svojih namenov oziroma, da je obupal; predvsem kot nezaključenost evocira praznino, na katero se delo naslanja in *Steklo* lahko beremo kot »metaforo praznine«. Nedokončanost je tudi v skladu z zasnovo »odprtega« prostora, na kateri je *Steklo* utemeljeno. Odprto delo odlikuje širina možnosti vedno novih interpretacij, je nov tip (moderne) umetnine, v katerih so razmišljanja, občutki, ideje gledalcev dobesedno njen gradbeni material. Tako postane ideja ali »siva snov« konstitutivni, »živi« element strukture odprtega umetniškega dela, ki ostaja nezaključeno, nedoločeno in z vsakim pogledom drugačno ter relativno v možnostih novih branj. Duchampova umetnina se nenehno spreminja, giblje in ustvarja nove mentalno-čutne, abstraktne prostorske enote.

Označevalna večplastnost in odprtost *Stekla* vzbujata potrebo, da si pomenskost zagotovimo sami in s tem apeliramo na našo

zaznavno dojemljivost in domišljijo. Delo je neke vrste stroj za označevanje, ki nam ponudi mrežo znakov in možnih interpretacij. Umetnina je torej sistem znakov, ki ga sproži v gibanje gledalčeva domišljija; kot taka je mesto invencije in ustvarjalnosti. Duchampova slika je transparentno steklo: »resničen spomenik, ki je neločljiv od mesta, ki ga zaseda in prostora, ki ga obdaja: to je nedokončana slika v nenehnem dokončevanju. Podoba, ki odseva podobo osebe, ki jo opazuje, nikoli je ne moremo videti, ne da bi pri tem videli tudi sami sebe. [...] Če je svet govorica, nam Mallarmé in Duchamp pokažeta nasprotno od govorice: drugo plat, prazno stran sveta. To so dela v iskanju pomena« (Paz 1990: 65).

100

Pomenska odprtost *Stekla* in krožno gibanje »nemrežničnih« pogledov, v katerega nas zapelje kompleksna prosojnost njegove površine, vsebujeta idejo o ustvarjalni moči same vizije. Slovita Duchampova izjava, da so »gledalci tisti, ki ustvarjajo slike«, izraža prav to: umetnino ustvari pogled tistega, ki jo opazuje, in mu služi obenem za izhodišče pomenske razlage; skozi njo in izhajajoč iz nje gledalec izumi svoje delo. Gledalec sicer ustvari drugačno delo od tega, ki si ga je zamislil avtor, vendar med obema stvaritvama, med tem, kar je umetnik želel narediti, in tem, kar gledalec verjame, da vidi, obstaja realnost: umetnina oziroma umetniško delo. Brez nje poustvarjanje gledalca ne bi bilo možno. Duchampova dela od nas zahtevajo participacijo, torej ustvarjalno sodelovanje in aktivno kontemplacijo; naredimo jih mi sami in obratno, njegova dela ustvarjajo nas. Kje je v tem procesu avtor?

V kratkem besedilu *Ustvarjalno dejanje/The Creative Act* Duchamp oblikuje nekaj svojih misli o umetniku in ustvarjalnem dejanju:

V ustvarjalnem dejanju preide umetnik od namena do njegove v realizacije skozi verigo reakcij, ki so popolnoma subjektivne. Boj za uresničitev je niz naporov, bolečin, zadovoljstev, odporov, odločitev, ki ne morejo niti ne smejo biti popolnoma zavestne, vsaj ne na ravni estetike.

Rezultat tega boja je razlika med namenom in njegovo realizacijo, razlika, ki se je umetnik ne zaveda. Pravza-

prav manjka v verigi reakcij, ki spremljajo ustvarjalni akt, povezovalni člen: ta vrzel, ki predstavlja umetniško nezmožnost, da bi polno izrazil svoj namen; ta razlika med tem, kar je nameraval ustvariti in tem, kar je ustvaril, je osebni »koeficient umetnosti«, vsebovan v delu.

Z drugimi besedami, osebni »koeficient umetnosti« je kot aritmetični odnos med »neizraženim, a načrtovanim« in »neintencionalno izraženim«.³⁹

Duchampova razlaga ne obrazloži umetniškega procesa kot celostne realizacije umetnikovih idej v projektu. Umetnik po njegovem namreč nikdar nima polne zavesti o svojem delu: med njegovimi nameni in realizacijo, med tem, kar želi izraziti, in tem, kar delo pove, obstaja razlika. »Ta razlika konstituira realno delo. Dejansko gledalec ne sodi slike po namenih njenega avtorja, ampak po tem, kar zares vidi; ta vizija ni nikdar objektivna: gledalec interpretira in rafinira to, kar vidi po svoje. Razlika se spremeni v drugo razliko, delo v drugo delo« (Paz 1990: 72). Odnos Duchampa do lastnih del je dejansko nedoločen in protisloven: so njegova in so od tistega, ki jih opazuje. Kot pravi Paz, je Duchampova umetnost združena z življenjem najtežja umetnost: umetnost, ki zahteva od gledalca ali bralca, da postane umetnik ali pesnik.

Koeficient umetnosti se po Duchampu nahaja vmes, v razmiku: med tem, kar je umetnik načrtoval in tem kar je ustvaril. Razmik je tudi časovni zamik ali zamuda, ki jo v tem kontekstu lahko navežemo na Duchampovo idejo umetnine, ki presega umetnikove namene in ni niti izraz njegove subjektivnosti niti subjekta nezavednega. Umetniški presežek se izrazi v razmiku med »neizraženim načrtovanim« in »neintencionalno izraženim«, ki ga vzpostavi avtor in gledalec, vsak v svoji časovnosti, ki nikoli ne sovpa: v umetniškem delu je vsebovana zamuda, nevidna časovna (infratanka) razlika v istem, ki omogoča

39 Duchamp 1994: 188-189, *Le processus creatif*. Duchampovo besedilo o ustvarjalnem dejanju je nastalo leta 1957 kot osnova za pogovor ob okrogli mizi, kamor je bil povabljen kot sodelujoč gost. Besedilo je bilo objavljeno v *Art news* v New Yorku, v originalni angleški verziji z naslovom *The Creative Act*.

pluralnost branj in novih estetskih izkušenj z vsakim gledalcem.

Umetnina je delo zamude, »zamuda na steklu«, kot se izrazi Duchamp, ki je posledica anahronizma med nameravanim in ustvarjenim, med danim na vpogled in videnim. Logika razmika je logika spremenljivosti, razlike med mislijo subjekta in dejansko podobo umetnine. Ta ni nikoli dokončna, zaključena, ampak je oblika aktivnosti, ki jo ustvari projekcija, pogled gledalca.

In ob Duchampovi izjavi, da »so gledalci tisti, ki naredijo sliko«, ne hitimo z običajnim sociološkim razumevanjem, prav tako ne s prenagljeno sodbo, po kateri Duchamp ni nikdar hotel nič narediti s svojimi rokami: razumimo, da je Duchampova »tehnika natančnosti«, tehnika zamujanja [*retardement*] kot mavec, ki se oblikuje v svojem kalupu. Razumimo, da so zamudniki tisti, ki naredijo dobre slike. [...] Duchamp je razmišljal ali se poigraval z infratankim razmikom – in z neskončno dialektiko – pogleda in zamude (Didi-Huberman 1997: 177).

ANAMORFOZNA PROJEKCIJA

Anamorfozna perspektiva
Veliko steklo

Osrednja likovna problematika *Velikega stekla* je, kot je razvidno iz zapiskov v *Zeleni škatli* in *Beli škatli*, problem projekcij. Duchampovi tehnični in konceptualni eksperimenti s projekcijami v temelju preoblikujejo koncept mimesis, ki je notranje povezan s pojmom projekcije: perspektivična projekcija, mojstrsko orodje obvladovanja mimetične reprezentacije realnosti starih mojstrov je v Duchampovih delih podvržena igrivim učinkom anamorfoze. Anamorfozni učinki njegovih projekcij, ki strukturirajo likovne formalne in semantične vrednosti motivov *Velikega stekla*, slike *Ti me.../Tu m'* in so konceptualna osnova dela *3 nitne enote/3 Stoppages-Étalon* govorijo o tem, da za Duchampa mimesis ni le koncept podobnosti, kot je veljalo za tradicionalno mimesis, ampak in predvsem koncept nepodobnosti, »disimilantne mehanike«, če uporabimo izraz J.-F. Lyotarda.

Primarno, najučinkovitejšo anamorfozo v *Velikem steklu* vpelje uporaba transparentnega nosilca: prostor Samcev⁴⁰ v

40 Za kompozicijski načrt spodnjega dela *Stekla*, elementov v prostoru Samcev sta pomembni dve pripravljani likovni študiji, obe nastali med 1913–1915: delo *Drsno okno z mlinom na vodo/La glissière contenant un moulin à eau (en métaux voisins)* je ustvarjeno na polkrožno oblikovanem steklu in je prva nastala slika na prosojni podlagi. V notranjosti se nahaja mlinsko kolo, ki naj bi ga poganjal slap vode, vendar ga Duchamp ni naredil z namenom, »da se ne bi ujel v past krajinarstva«. Drugo, prav tako na steklu ustvarjeno delo, *Devet moških kalupov/Les Neuf Moules Mâlic* je nastalo po dveh zaporednih risbah s svinčnikom in akvarelom *Cimetière des Uniformes et Livrées*, prenešenih na steklo. Kalupi predstavljajo s plinom napolnjene modele različnih moških uniform (policaj, duhovnik, žandar, avtobusni sprevodnik ipd.). Tehnika prenosa risbe na steklo z uporabo svinčenih žic, pritrjenih z lakom in zaščiteneh z dodatnim steklom iz hrbtne strani, je Duchampov invencija, ki jo uporabi tudi na *Steklu*. Obe pripravljani deli (poleg slik na platnu kot so *Mreža niti*, *Čokoladni*

spodnjem delu *Stekla*, je obravnavan po principih klasične perspektivične projekcije, saj je za reprezentacijo tridimenzionalnih predmetov na dvodimenzionalni površini uporabljen dispozitiv pogleda, horizonta in točke stekanja vzporednic proti bežišču. Vendar se proizveden učinek virtualne tridimenzionalnosti, torej globinskega prostora, ki je izdolben v podlago s pomočjo perspektive, zaradi uporabe transparentnega steklenega nosilca izteče v svoje lastno protislovje: realna, dobesedna aplikacija *parete di vetro*, ki nadomesti zgolj konceptualno funkcijo, povzroči, da se oko, ki poskuša raziskati virtualni prostor ob prečkanju površine sreča z realnimi predmeti, ki se nahajajo za njo, ali celo s samim seboj, če se prepusti učinku zrcala. Anamorfoza perspektivične transformacije pogledu ne dovoli, da bi se lahko v skladu z učinkom realnosti, in pravili njene reprezentacije, izgubil med virtualnimi predmeti, ampak povzroči, da je pogled vrnjen nazaj k preizpraševanju svoje lastne aktivnosti.

Drugačno vrsto anamorfoze izvede učinek zrcaljenja, ki ga poleg transparence implicira stekleni nosilec. Zrcalna steklena stena, ki odseva in posnema, tj. najbolj zanesljivo mimetično ali reprodukcijsko orodje, dejansko deluje dvoumno in dvostransko (kot Aristotelova metafora dveh dotikajočih se krogov, ki se vzajemno poganjata v različne smeri). V svoji dvostranski tankosti se odsevajoča površina *Stekla* polni s predmeti, ki jih postavimo pred njo in obenem ustvarja druge predmete kot podobe, ki jih odseva. Lyotard upravičeno govori o stroju (disimilantni stroj), o *Steklu*, ki »proizvaja« in opazovalcu, ki je uporabnik tega stroja. Bistveno je, da se nastali »proizvodi« – podobe – razlikujejo od reprezentiranih in realnih objektov po mnogih lastnostih: po svoji nematerialnosti, navidezni distanci, predvsem pa sprevrnjeni prostorski in pomenski poziciji, ki se vzpostavijo skozi odnose med njimi.

Stekleno ploščo, ki jo uporabimo kot ogledalo, lahko opazujemo z dveh vidikov: kot mesto asimilacije podpira koncept

mlinček in druga dela) vsebujeta elemente, kjer se Duchampova raziskovanja perspektive in anamorfoz prvič pojavijo izvedena z značilnimi materiali: steklo, uporaba kovine in kovinskih barv, lističev svinca za armaturne premaze in zaščito pred oksidacijo ter z značilno matematično natančnostjo v risarski izvedbi.

podobnosti in identitete, na čemer so gradili slikarji perspektive. Kot prostor disimilacije (Duchamp) pa izpostavi »razmik, med tem kar vstopi in tem, kar pride ven in prav ta razmik naredi proizvod neprepoznaven« (Lyotard 1977: 53). Vendar je uporaba zrcala v *Steklu* zasnovana bolj kompleksno – ne gre le za omenjeno odsevanje predmetov in ljudi, ki se nahajajo pred njim. Lyotard poudarja, da je za razumevanje *Stekla* in njegovih anamorfoz bistvena transversala iz treh palic lepljenega stekla (zato govori tudi o treh transversalah), ki oblikuje sredinski prečni prerez *Stekla* in ga razdeli na dva ločena dela, v spodnji prostor Samcev in zgornje polje Neveste:

Transverzale, ki ju ločujejo, so kot zglob [*la charnière*] ogledala, ki ima dve (ali tri) strani. Oba virtualna prostora zgornjega in spodnjega dela so eden glede na drugega v neustreznem odnosu, kot dve rokavici. Nevesta in Snubci zavzemajo podobna in neprekrivna [*insuperposable*] prostora, ki ju lahko (prekrivajoče) postavimo eden na drugega, le če vpeljemo meta-operatorja (ki bo štiridimenzionalen) (ibid.: 38).

105

Podobnost predmeta z lastno zrcalno podobo je v osnovi neustrezna: čeprav so si prsti obeh rok podobni in zrcalno simetrični, jih ne moremo postaviti enega na drugega, tako kot ne moremo dati leve rokavice na desno roko. Zrcalo *Stekla* vzpostavlja prostorske neustreznosti, ki odpirajo večdimenzionalnost: sredinsko transversalo, ki razdeljuje *Steklo*, vidimo kot linijo, ko se nahajamo pred njim oziroma kot prečni presek debeline stekla, kadar obratno gledamo s spodnje ali zgornje strani. Ta plan prečnega preseka predstavlja mejo med zgornjim in spodnjim delom *Stekla*, mejo in obenem vez med dvema tridimenzionalnima virtualnima prostoroma Neveste in Samcev: »[...] v 3D prostoru je sekanje dveh volumnov ena ravnina; vendar je v 2D prostoru, ki oblikuje površino *Stekla*, ta plan projiciran kot videz linije, ki ločuje zgornji in spodnji del« (ibid.: 56).

Dvodimenzionalna vertikalna ploskev *Velikega stekla* je razdeljena s sredinsko linijo. Likovna zasnova dveh virtualnih tridimenzionalnih prostorov na *Steklu*, torej trdnega perspektivnega prostora Samcev in svobodnejšega vendar kompleks-

nejšega, a še zmeraj tridimenzionalnega prostora Neveste, je zasnovana na stiku obeh delov skozi sredinsko os, preko katere ju lahko, kot predlaga Lyotard, z rotacijo privedemo na isti plan, površino *Stekla*. Na ta način se dva virtualna prostora zrcalita in sta metaforično »poročena« in obenem zaradi močne zrcalne neustreznosti ostajata »samska«.

Projekcije omogočajo prehajanje od ploskovitega v perspektivično in po analogiji prehajanje iz tridimenzionalne v štiridimenzionalno realnost. Uporaba anamorfoznih projekcij odpre horizonte neevklidskih geometrij in topološkega prostora, ki temelji na homeomorfizmu, posebej na lastnostih, ki ostanejo nespremenjene, medtem ko je predmet deformiran. V univerzumu nelinearnih pojavov podobnost postane nepodobna, kot lahko romb postane pravokotnik, trikotnik pa se spremeni v krog. »Veliko steklo je moderni anamorfični stroj, ki vključuje možnosti novih zvijač in neverjeten celibat, ki ga dajejo neevklidske geometrij« (ibid.: 55).

»Disimilantna mehanika« *Stekla*, kjer s te ali z druge strani meje nimamo opravka z istim prostorom, ustvarja pasti za pogled in mu izmika zmožnost nadzora in sinteze z namenom razširitve običajne zaznave. Hierarhija večdimenzionalnih svetov predpostavlja hierarhijo pogledov, ki podvajajo, delijo in prehajajo »skozi«. Z idejo preseganja omejitve naturalizma in zaprtosti naših vidnih organov Duchamp predpostavlja »štiridimenzionalno oko« in »neoptično vizijo«.

Principa disimilacije in anamorfoze sta ključna ne le v prostorskih, ampak tudi v figurativnih elementih *Stekla*; določata nastanek posameznih motivov in operirata tudi v kompleksnejših konceptualnih postopkih projekcij nanašanja enega dela na drugega. Anamorfozna perspektiva je eno izmed pravil Duchampove »zabavne optike« oziroma »zabavne fizike«, katere namen je vzbuditi nezaupanje v načine običajnega zaznavanja ali merjenja v prid »štiridimenzionalnemu opazovanju«. To likovno konstrukcijsko pravilo pojasni v *Steklu* vsebovane perspektivične nelogičnosti: kovinska konstrukcija Vozička v spodnjem prostoru je v skladu z zakoni klasične perspektive večja na sprednjem delu Vozička in se zmanjšuje v globino; vendar se perspektivično zožuje le celotna oblika Vozička, same palice

pa imajo od enega konca do drugega približno enak presek. Duchamp pravi o teh palicah, da so v preseku kvadratne in v velikosti preseka enega centimetra. Clair opaža, da je vprašljiv predvsem center Vozička, saj je kvadratni presek palic širok en centimeter točno na mestu, kjer ploskev stekla »zareže« v vizualno piramido, ki konstituira njegovo podobo. Voziček je torej razpolovljen na polovico, simetrično glede na steklo oziroma, povedano drugače:

Vertikalna ploskev stekla, na katerem je reprezentirana podoba Vozička, je tudi neskončno tanka ravnina, »infratanka zareza« [*la coupure*], skozi katero sovpadajo samo za en trenutek reprezentiran objekt in podoba, ki upodablja ta objekt; ali če uporabimo dobro znan jezik, kjer sovpadeta označenec in označevalec. [...] Steklo za trenutek poroči (vendar obenem tudi za vedno loči) objekt in njegov simulaker (Clair 2000: 96).

107

Čeprav se zdi reprezentacija *Vozička* in nekaterih drugih predmetov na *Steklu* v skladu s pravili perspektivnega upodabljanja, gre dejansko za obrnitev dispozitiva klasične perspektive. Slika namreč očesu ne reprezentira podobe predmeta kot je pomanjšan z vizualno piramido, ampak obratno, podoba predmeta, ki je pomanjšana na ta način, je tista, ki očesu reprezentira ravnino slike in sicer na mestu presečišča s *parete di vetro*. Enostavneje rečeno, Voziček, prečno prerezan s stekleno ploščo spredaj predira površino *Stekla*, medtem ko njegova druga polovica uhaja zadaj; če podaljšamo linije njegovih vzporednih stranic, se te stekajo na točki bežišča na sredini horizonta, ki se v *Steklu* nahaja na spodnji stekleni transversali,⁴¹ ki zapira zgor-

41 Lyotard trem steklenim palicam, ki zlepljene skupaj sestavljajo sredinsko ločnico med prostoroma Samcev in Neveste, pripiše specifične semantične pomene, predvsem govori o njihovi polivalentnosti v likovnem smislu. Spodnja transversala (palica) ima funkcijo horizonta ateljeja Samcev in nosi točko bežišča, ki prostor organizira v perspektivo, istočasno pa je linija na ravnini površine stekla (2D) in meja dveh planov (tal in neba) v virtualnem prostoru (3D). Za spodnjo transversalo lahko rečemo, da označuje prvič, intersekcijo vseh linij proti bežišču, zarisanih in potem izbrisanih na 2D površini stekla; drugič, intersekcijo ortogonale, ki izhaja iz očesa gledalca z isto realno ploskvijo; tretjič, intersekcijo te iste ortogonale z

nji rob prostora Samcev. Duchamp se navdihuje v perspektivčnih risbah klasičnih renesančnih mojstrov,⁴² vendar z ironijo in izumi anamorfoznega »pikturalnega nominalizma« ironično zanika njihov logični racionalizem.

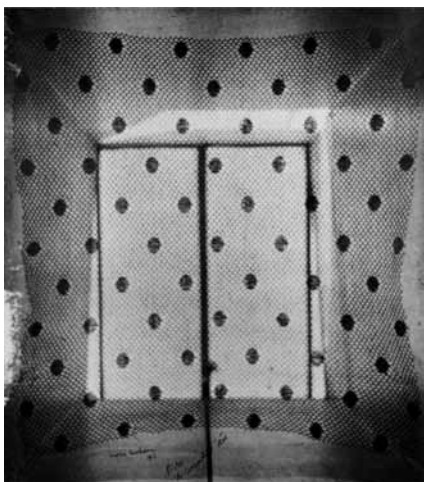
Zakoni »zabavne fizike«, ki združujejo različne uporabe naključja, anamorfozne projekcije in disimilacije merskih enot,

linijo horizonta, ustvarjajoč mejo med nebom in zemljo v virtualnem 3D prostoru. Iz zapiskov vemo, da se na tej liniji nahajata tudi dva izmed elementov, ki niso bili realizirani na *Steklu*, *Trener* imenovan tudi *Učitelj gravitacije/Soigneur de gravité* in *Boksarska tekma/Combat de boxe*. Ti nerealizirani stroji odpirajo prehode med heteromorfnimi prostori. Spodnja linija simbolno predstavlja mesto ohladike elana Samcev; vemo, da je poželenje Samcev v *Steklu* frustrirano, saj do združitve z Nevesto nikoli ne pride. Zgornja transverzala, ki jo Duchamp v *Zapiskih* imenuje *Oblačila neveste/Habits de la Mariée* predstavlja Nevestino obleko, po tem ko so jo Samci slekli. V likovnem smislu je očitno, da predstavlja spodnjo stran Nevestinega prostora, ki je viden s 3D pogledom gledalca. Ker pa je na zgornji površini vpisana tudi 3D virtualna projekcija 4D ženske figure, se lahko, kot poudarjata J.-F. Lyotard in J. Clair, prepustimo znanstvenim spekulacijam o reprezentacijah n-dimenzionalnih pojavov o katerih piše Poincaré: »Da razdelimo prostor, so potrebne delitve [*coupures*], ki jih imenujemo površine. Za delitev površin so potrebni prerezi, ki jih imenujemo linije [...], iz česar sledi, da bo razsežnost, ki jo lahko delimo s preseki v treh dimenzijah lahko štiridimenzionalna razsežnost.« Sredinska transverzala je paradoksalna meja, ki ne označuje delitve zgornjega in spodnjega, ampak njuno simetrijo in njuno podvojeno neujemanje.

Po nekaterih interpretacijah *Veliko steklo* simbolizira dvig Neveste v nebesa oziroma njeno transcendenco v višje svetove. Vmesna linija je v teh razlagah ključna črta prehoda (med zemeljsko/posvetno in sveto realnostjo). Linija horizonta spodnjega prostora blokira energijo poželenja devetih Samcev, ki so Nevesto le slekli (zgornja linija predstavlja obleko Neveste). Transverzala *Stekla* je ključna blokada energetskega pretoka, torej energije, ki jo ustvarja heterogeni motor kompozicije: Devet moških kalupov, Čokoladni mlinček in mlinsko kolo Vozička, ki »melje svoje litanije«.

- 42 Natančno študijo povezav med elementi *Stekla* (Voziček, Mlin na vodo, Cedila, ki prevajajo plin, Okulistične priče...) in risbami renesančnih umetnikov najdemo v poglavju *Thaumaturgus opticus* v zgoraj citiranem delu Jeana Claira; Clair navaja vizualne primere in vzporednice med risbami Du Breuila (*La perspective pratique nécessaire à tous le peintres*, 1649), Nicerona (*Thaumaturgus opticus*, 1646), Kircherja (*Musurgia Universalis*, 1650) in drugih mojstrov perspektivnega upodabljanja.

- 18 *Bat prepiha/Piston de courant d'air*, 1914, ena od treh fotografij tančice, ki jo je zganil zrak v obliki nepravilnega kvadrata. 58,8 × 50 cm.



določajo nastanek in obliko večine elementov *Velikega stekla*; poleg prostorskih preoblikovanj *Steklo* vsebuje tudi mnoge figurativne anamorfoze in disimilacije:

Kapilarne cevke/*Tubes capillaires*, sinusoidne linije, ki prevažajo plin Samcev do Cilindričnih cedil/*Les Tamis*, so dobljene z deformacijo metrske enote s pomočjo gravitacije (nastanek merskih enot v delu *3 nitne enote*). Tri nepravilne kvadratne odprtine v Mlečni cesti, torej v oblaku, ki lebdi nad Nevesto, Mreže ali Bati prepiha/*Pistons de courant d'air*, so nastale s fotografiranjem kvadratnega kosa blaga, ki ga vzvalovi preprih. Variacije znotraj enega, ki jih povzroči naključno valovanje zraka oziroma opazovanje infratankih razlik v istem, so Duchampovo orožje proti znanstvenemu poenotenju in redukciji.⁴³

Kompozicija *9 Strelov/9 Tirés* je nastala z vključitvijo mehanke sile izstrelka v barvo namočenih vžigalic z uporabo otroške igrače – pištole – in naključno dobljenih sledi, ki jih streli označijo na površini *Stekla*. Duchamp o njihovem nastanku pravi:

43 Duchampovo idejo o pomembnosti videnja edinstvenosti, razlik in disimilacije (nepodobnosti) dejstev ali pojmov oziroma videnju smo srečali v zapisu o infratanki razliki na nivoju poimenovanja. Spomnimo na pomen, ki ga umetnik pripiše pozabi v procesu identifikacije in amneziji »pogleda brez spomina«: »Izgubiti sposobnost razpoznavanja (identifikacije)/ 2 podobnih stvari / 2 barv / 2 čipk/ 2 klobukov / 2 oblik etc. / dospeti do nezmožnosti / zadostnosti spomina / za prenos ene podobnosti do druge« (Duchamp 1994: 47).

»Dobljena figura je projekcija poudarka glavnih točk tridimenzionalnega telesa. Z maksimalnim pritiskom [*d'adresse*] se bo ta projekcija zmanjšala na točko [*le but*]. Z navadnim poudarkom bo ta projekcija pomnoženost cilja. [...] Na splošno, dobljena figura je vidno sploščenje pomnoženega telesa« (ibid.: 54).

Nenazadnje sta disimilantna mehanika in princip nepodobnosti ključni formalni pravili, ki določata antropomorfizem Neveste in njenih skeletnih oblik, figur Samcev, Okulističnih prič itd. Zanimivo je, da je antropomorfizem obravnavan kot strojno delovanje (motorja, batov oziroma zračnih ventilov, magnetnega poželenja, upravljanja z gravitacijo).

110

Ko gledamo *Steklo* ne vemo več ali je Duchamp želel obdariti stvari s kvazi človeškimi občutki ali Nevesta prej izpostavi vprašanje ljudi kot poželjivih strojev [*machines désirantes*]. Kakorkoli že, antropomorfizem *Velikega stekla* ne gre brez transformacij, ki jih je Lyotard upravičeno označil kot nepodobnosti ali točneje kot disimilantno mehaniko. [...] Ta stik antropomorfizma in nepodobnosti je temeljen, vseprisoten. Tudi v spekulativnih vidikih Duchampovega dela, kot je na primer četrta dimenzija (Didi-Huberman 1997: 116).

Anamorfozni učinki *Stekla* begajo zaznavo gledalca, odpirajo intervale, trenutke zamude, pomnožujejo prostorske delitve in dekompozicije oblik. *Steklo* decentralizira in mobilizira neoptično, neretinalno vizijo »štiridimenzionalnega opazovalca«, ki proti spominu prakticira pozabo, proti poenostavljanju in serialnosti raziskuje unikatnost in proti nadzoru pravilo naključja in natančnost netočnosti.

Anamorfoza merske enote

3 nitne enote

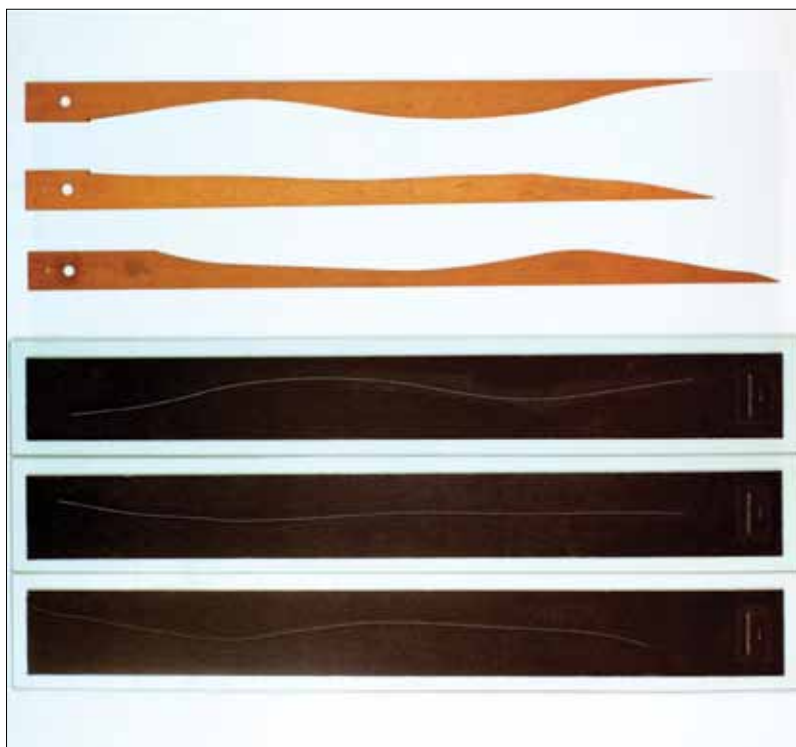
V Duchampovih delih princip projekcije in disimilacije deluje znotraj posameznih umetnin ali skozi njihova povezovanja, torej v projekcijah elementov enega dela v drugega. Kompleksnost pomena in funkcijo projekcij v *Velikem steklu* lahko razumemo šele, ko poiščemo interpretativni ključ zunaj njega v dveh drugih Duchampovih delih, v sliki *Mreža niti* in asemblažu *3 nitne enote*:

3 nitne enote/3 Stoppages-Étalon (1913-14) je asemblaž, ki ga sestavlja škatla s tremi steklenimi ravnili, na katera so pritrjeni trije prusko-modro pobarvani trakovi platna; na vsak trak je nalepljena vrvica dolžine enega metra, vsakič ukrivljena drugače in usnjena črna etiketa z naslovom in letnico dela v zlato natisnjeni pisavi. V škatli se nahaja tudi isto število lesenih letvic – ravnil, katerih ukrivljena oblika na eni strani ustreza posamezni krivulji vrvic, ki so prilepljene na steklena ravnila (dim. 28 × 129 × 23 cm).

Slika na platnu z naslovom *Mreža niti/Réseaux des Stoppages* (1914)⁴⁴ predstavlja zemljevid devetih linij, ki so ustvarjene z uporabo treh ukrivljenih metrov (torej vsako od »nitnih enot«) iz asemblaža *3 nitne enote*, vsakega po trikrat.

Anamorfozna sprememba dolžinske merske enote v delu *3 nitne enote* temelji na ideji opustitve nadzora nad izvedbo oziroma končno obliko dela s strani avtorja s pomočjo vključevanja naključja. Navodilo za izdelavo tega dela, ki ga Duchamp imenuje tudi »konzervirano naključje« oziroma »naključje v konzervi«, podaja beležka vsebovana v *Škatli iz leta 1914* (in kasneje reproducirana v *Zeleni škatli iz leta 1934*), ki se glasi:

44 *Mreža niti* (1914), olje in svinčnik na platnu (dim. 147,7 × 197 cm); slika je troplastna: prva kompozicija na platnu je nedokončana verzija slike iz leta 1911 *Mlad mož in dekle spomladi*; leta 1913 je Duchamp pobarval platno z dvema črnima progama in s tem zožil njegovo velikost ustrezno polovično pomanjšanim proporcem skice za *Veliko steklo*, ki jo je narisal nanj. Zadnji, torej vidni sloj slike, predstavlja ravninsko kompozicijo devetih kapilarnih cev, ki na *Steklu* izhajajo iz klobukov devetih Samcev. Delo hrani Museum of Modern Art, New York.



112



19, 20 3 nitne enote/3 Stoppages-Étalon, 1913–14, replika 1964, asemblaž.
28 × 129 × 23 cm.

Ideja izdelovanja: če spustimo ravno horizontalno vr-vico dolžino enega metra z višine enega metra na vo-doravno površino in pustimo, da se svobodno ukrivi, ustvari novo podobo dolžinske enote. [...] 3 *nitne enote* so pomanjšan meter.⁴⁵

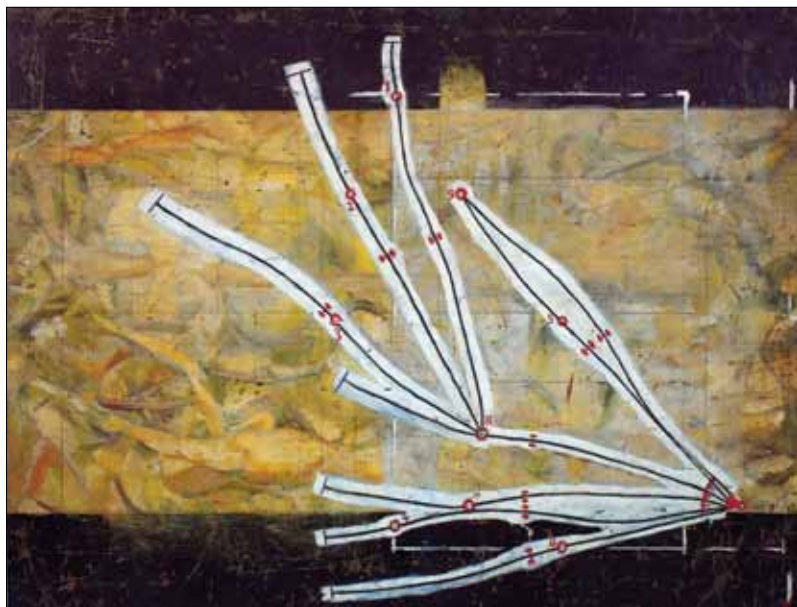
Duchamp je vrvice, dolge po en meter, spustil z iste višine in jih utrdil na platnu, v nepredvidljivi legi, ki so jo spontano za-vzele na ravnini. Tri oblike med neskončnim številom možnih krivulj, ki jih določi naključje, postanejo nove »nitne« merske enote, vsaka v svoji lastni individualni geometriji. Na ta način se je v konvencijo dolžinskega merskega sistema⁴⁶ vmešala narav-na sila gravitacije in ga relativizirala. S ponovno uporabo treh ukrivljenih »ravnil« v načrtovanju različnih elementov v drugih delih (*Mreža niti*, Kapilarne cevke v *Steklu*, slika *Ti me...*) pa je rezultat naključja postal merski, torej nadzorovan konstrukcijski pripomoček. Duchampov izum nove merske enote je le eden od zakonov »zabavne fizike«, ki odraža umetnikov dvom do splošno priznanih pravilnosti znanstvenih dogem. Svoje na-tančno izdelane »nitne enote« je obravnaval kot merski sistem za izdelavo mnogih likovnih del. Kasneje v nekem intervjuju pojasnjuje:

Ta poskus sem opravil leta 1913, da bi ujel in ovekovečil oblike, ki so se porodile iz možnosti naključja, iz naklju-čja mojih možnosti. Hkrati se je dolžinska enota – en meter – iz premice (ravne črte) spremenila v krivuljo, pri čemer dejansko ni izgubila svoje identitete metra, pač pa je s patafizičnim dvomom načela pojem premi-ce kot najkrajše razdalje med dvema točkama (cit. po Schwarz 2000: 595).

Relativizacija znanstvenega pravila, izum novega merskega orodja, ki temelji na naključju in njegova uporaba v drugih de-lih je Duchampova strategija upora proti ideologiji, diktaturi

45 Duchamp 1994: 36, *Škatla iz leta 1914*; tudi na strani 50, *Zelena škatla*. Delo 3 *nitne enote* nadrobneje obravnavam v poglavju Narava, naključje in kaos (Naključje, naturalizem in fizika neskončnosti).

46 V tem merskem sistemu enota enega metra ustreza desetmilijoninki četrtnine zemeljskega obsega. Danes veljavno znanstveno konvencijo je določila francoska zakonodaja leta 1799.



21 *Mreža niti/Réseaux des Stoppages*, 1914, olje in svinčnik na platnu, 147,7 × 197 cm.

zakonov podobnosti, posploševanja in verjetnosti, na katerih temeljijo klasične znanstvene discipline. Z uporabo naključja smo lahko natančni, vendar netočni, saj je vse, kar nastane naključno na nek način že pravilno.

Merilne krivulje »nitnih enot«, njihova geometrijska razporeditev na platnu *Mreže niti* in projekcija te linearne kompozicije za postavitev Kapilarnih cevk v *Velikem steklu* pridobijo na ta način posebno vrednost. Krivulje, ki postanejo cevke za prevajanje plina (libida, svetlobe, čiste energije?) paradoksalno združijo dve funkciji: delujejo kot »negibno« geometrijsko pravilo likovnega ustvarjanja in obenem kot »vitalno« sredstvo energetskega prenosa. Vendar Lyotard ugotavlja, da »kar je pomembno v tej operaciji, ni dejanje, *performans* g. Marcela Duchampa, ki je spustil svojo vrvico. Pomembna je projekcija le-te, zahvaljujoč gibalni energiji sile teže in dispozitivu transformacije, ki je naključje. Projekcija kot *transformans*« (Lyotard 1977: 35).

Transformacija istega predmeta ustvarja metaforično, konceptualno povezavo omenjenih del: vrvica, ki prehaja iz enega medija v drugega, postane merska enota, nato prostorska mreža in nazadnje magični prevodnik energije in tako oblikuje vrsto preoblikovanj skozi uporabo projekcij:

Prva transformacija vrvice iz ravne oblike v ukrivljeno je *anamorfoza*, ki jo sprožita delovanje sile gravitacije in naključja na padle vrvice. Pri tem vrvica kot linija ohranja geometrijsko enodimenzionalnost, spremeni pa se njena pomenska dimenzija: Ravna premica, ki je konstrukcijska, racionalna linija načrtovanja postane krivulja, ki deluje naravno, sproščeno, spominja na vijuge iz narave, na valovanja vode, mehkobo vegetacije. Anamorfoza ustvari nove prostorsko semantične vidike linije.

Druga transformacija se zgodi v prehodu od ukrivljene linearne oblike v ukrivljenost lesenega ravnala. Gre za spremembo od enodimenzionalne realnosti v tridimenzionalno realnost predmeta z uporabo projekcije, ki je na nek način preprostejša od prejšnje, saj temelji na neposrednem prevodu in prekrivanju z obrisovanjem.

Transformacija od ukrivljenega lesenega metra do podobe krivulje na platnu *Mreže niti* ali v sliki *Ti me.../Tu m'* ponovno vključi prevod in obris, vsebuje pa tudi dimenzionalno poenostavitev reprezentiranega predmeta iz treh v dve dimenziji.

Zadnja transformacija od podobe, ki prikazuje ekskluzivno njeno lastno vsebino, do podobe, ki je obogatena z vsebino drugih del, pa se pojavi skozi primerjavo in projekcijo pomenov in je zato metaforična. Če projiciramo pomene oblike iz enega dela na drugega, na primer linij iz *Velikega stekla* nazaj na krivulje *3 nitnih enot*, lahko upravičeno mislimo, da to delo, tako kot samo *Steklo*, simbolizira mrežo energetskega prenosa. In obratno, lahko projiciramo pomene »nitnih enot« na *Veliko steklo* in postavimo hipotezo, da je drugi konceptualna študija, ki se osredotoča na transformacijo skozi projekcijske permutacije.

Anamorfoza pogleda

Ti me...

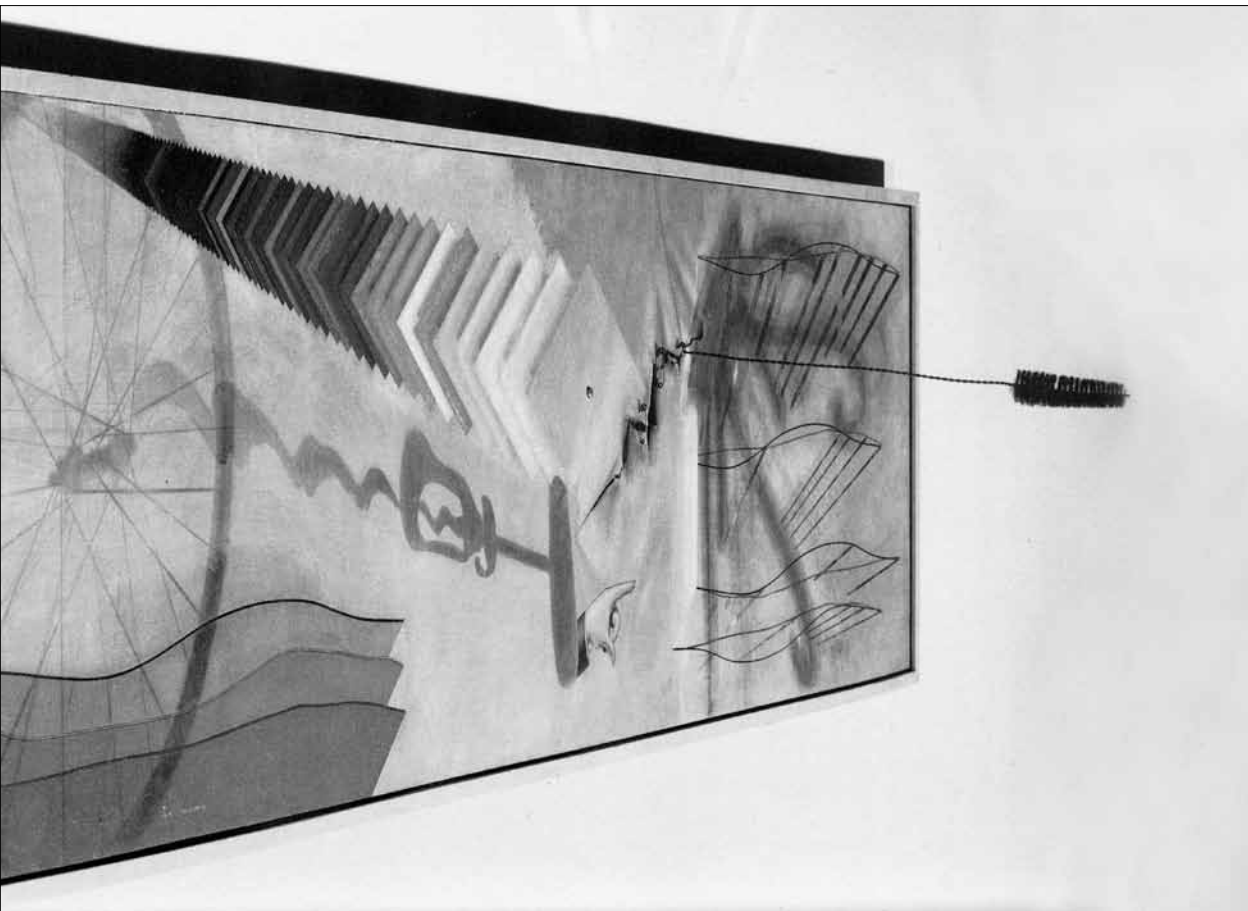
Značilna praksa starih mojstrov perspektivnega slikarstva, da so posnemali oblike naravnih padajočih senc, ki jih ustvarijo projekcije sonca, plameni sveč in drugi izvori svetlobe, z namenom realistične mimetične upodobitve prostora, je inspirirala tudi Duchampa. Za razliko od njih in v skladu s svojimi idejami o specifični anamorfozni (4D) perspektivi pa je Duchamp svetlobne projekcije predstavljal drugače: linearna perspektiva je reprezentacija tridimenzionalnih predmetov in njihovih senc, ki se nahajajo na horizontalni ravnini tal v njihovi dvodimenzionalni projekciji na površini, ki je pravokotna glede na talno ravnino. Temu konceptu perspektive in klasični tehniki projiciranja zadajo Duchampove svetlobne projekcije dvojen udarec: Duchamp upodablja sence predmetov, ki stojijo ali so vzdignjeni pred projekcijskim ekranom, kar pomeni, da je logika upodabljanja njegovih senc ravno nasprotna – objekti so upodobljeni v isti vzporedno postavljeni in ne pravokotni ravnini na ekran (projekcijsko ravnino). Prvi obrat, ki ga Duchamp zada perspektivi, je torej v skladu z njegovo idejo:

Narediti sliko s padajočimi sencami/predmeta 1° na površini/ 2° na poljubno valujoči površini/ 3° na številnih transparentnih površinah lahko dobimo hipofizično analizo [*analyse hypophysique*] zaporednih transformacij predmetov. [...] Svetloba in sence obstajajo v 4D tako kot v 3., 2., 1. (Duchamp 1994: 103, 126).

Drug obrat klasičnega perspektivnega sistema pa izvede s projekcijo, ki ne projicira realnega predmeta na površino slike, ampak njegovo anamorfozno podobo.

Duchampova zadnja z oljem naslikana slika z naslovom *Ti me.../Tu m'* (1918)⁴⁷ povzema vse perspektivične slikarske trike,

⁴⁷ *Ti me.../Tu m'* (1918), olje in svinčnik na platnu, ščetka, tri sponke, matica vijaka, dim: 69,8 × 313 cm. Gre za največjo Duchampovo sliko na platnu, zamišljeno kot neke vrste slikarski ready-made. Nastala je po naročilu zbirateljice Katherine S. Dreier za njeno knjižnico v New Yorku. Naslov je težko prevedljiv, saj izraža zaimek, ki ga lahko sestavimo s katerimkoli glagolom, ki se prične s samoglasnikom,



22 *Ti me.../Tu m'*, 1918, olje in svinčnik na platnu, ščetka, tri sponke, matica vijaka. 69,8 × 313 cm.

ki jih omogoča neprosojna podlaga in je v celoti posvečena optičnim igram med monokularnim in binokularnim. Duchamp je o delu izjavil: »To je nekakšen inventar vseh mojih prejšnjih del bolj kot sama slika. [...] Nikdar je nisem maral, ker je preveč dekorativna; povzemanje del v sliki ni zelo privlačna oblika aktivnosti« (cit. po Schwarz 2000: 658). Slika je izdelana z uporabo senc treh ready-madov, torej z izvorom svetlobe, projekcijo

npr. *Tu m'aimes*, *Tu m'emmerdes* (Ti me ljubiš, Ti me dolgočasiš). V angleščini se naslov prevaja tudi z *You/me* (*You /bore/ me*), slovenski prevod bi se lahko podobno glasil *Ti me...* (dolgočasiš, ljubiš, obožuješ...) ali *Ti mene* (...).

in zarisovanjem senc predmetov na površini slike. Na skrajni levi se nahaja senca ready-mada *Kolo* (1913), na desni *Držalo za klobuke* (1917) in na sredi senca nerealiziranega ready-mada *Odpirač za steklenice*⁴⁸. Tri oblike na spodnji levi strani slike so pridobljene z merili asemblaža *3 nitne enote*, ki se ponovijo v perspektivni študiji na desni. Učinek *trompe l'oeil* izigravajo resnične sponke, ki spenjajo razpoko na sredini platna, ščetka za steklenice in vijak, ki prebada prvega od kvadratnih barvnih vzorcev, ki se perspektivično oddaljujejo proti levemu zgornjemu robu. S to sliko »pade pogled« (podobno, kot je s *3 nitnimi enotami* dobil idejo izdelovanja) ali kot ugotavlja Thierry de Duve:

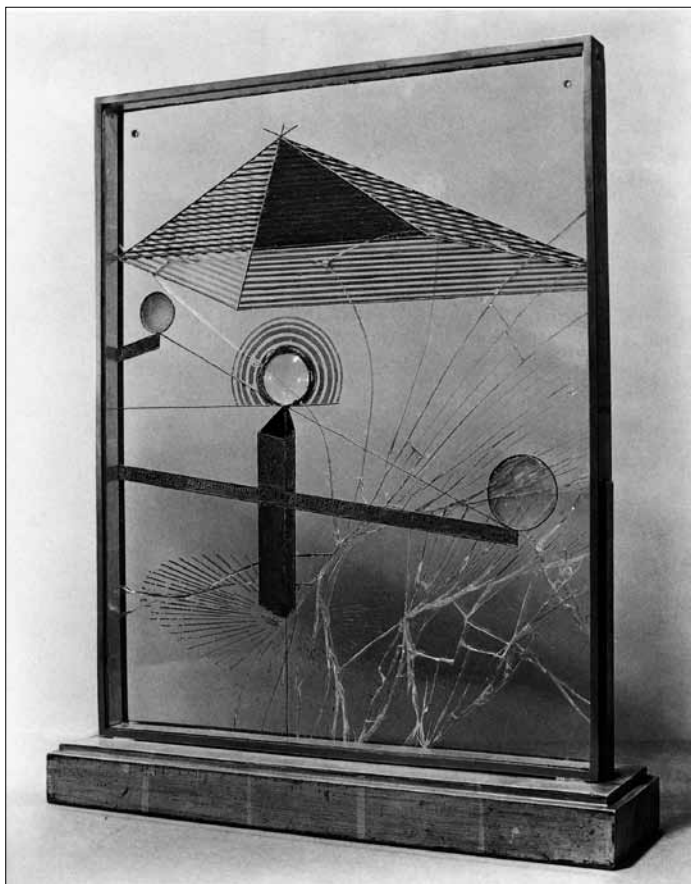
118

Gorje gledalcu, ki bi pomešal način uporabe *Ti me...* in skoraj sočasno nastalega *Malega stekla*. To sliko je treba brati, ne gledati, in predvsem ne gledati od blizu. Kdor bi se ji preveč približal, bi dobil ščetko v oko, ready-made, ki izhaja iz osi gledišča, ki bi mu iztaknila oko enkrat za vselej.⁴⁹

Morda najbolj nenavaden del *Ti me...* predstavlja kompozicija, ki zavzema desno tretjino slike: sestavlja jo pravokotnik bele barve v nepravilni perspektivi in dvojne linije krivulj, ki izhajajo iz štirih vogalov tega pravokotnika. Sinusoide teh linij so oblike »nitnih enot« v perspektivi. Z različnih točk teh linij izhajajo premice, ki so si med seboj vzporedne v smeri ploskve pravokotnika in ki potujejo skozi središča ob njih nanizanih krogov, ki se enakomerno perspektivnično zmanjšujejo v navidezno globino. Te premice so pobarvane z zaporedjem različnih barv barvnega spektra, ki se pojavijo tudi na linijah sinusoid in krogov. Celota zarisuje neznan geometrijski volumen in zdi se, da skupaj s perspektivično umikajočimi, lebdečimi barvnimi

48 Glede obstoja ready-mada *Odpirač za steklenice/Tire-bouchon* Duchamp v nekem pismu A. Schwarzu odgovori naslednje: »Kot ready-made lahko obravnavamo senco odpirača in ne samega odpirača. Ni napisa na odpiraču. Datum: prvih šest mesecev leta 1918« (Schwarz 2000: 657).

49 Duve 1989: 43. *Malo steklo*, slika na steklu, prav tako iz leta 1918 ima tudi naslov: *Gledati z enim očesom (z druge strani stekla) od blizu, skoraj eno uro/À regarder (l'autre côté du Verre) d'un oeil, de près, pendant presque une heure.*



- 23 *Malo Steklo/Le petit verre* ali *Gledati z enim očesom (z druge strani Stekla) od blizu, skoraj eno uro/À regarder (l'autre côté du Verre) d'un oeil, de près, pendant presque une heure*, 1918, olje, srebrni listič, svinčena žica in leča na steklu (počenem) na lesenem podstavku. 51,1 × 40,6 × 3,5 cm.

paralelogrami (rombi) kaže na podrejenost zakonom naključne, mehke, nepredvidljive »zabavne« fizike. Vključevanje naključja v nastanek elementov (nitne enote) in upodobitve gibajočih teles, zamrznjenih v trenutno naključno obliko (efemerne sence, ponavljanje elementov – krogi, linije, rombi – in krivulje, ki vzbujajo občutek valovanja) ustvari slikarski skopični dispozitiv, ki iz upodobljenega naredi virtualno projekcijo: »Vsebina v n-dimenzijah je v bistvu zrcalo vsebine 3 dimenzij« (Duchamp 1994: 130).

Clair opozarja na virtualne pomnoženosti posameznih

predmetov, ki pretvarjajo podobo *Ti me...* in celotno domeno vidnega v nenehen tok anamorfoz, ki se ponavljajo v neskončnost. Duchampovo logiko anamorfozne perspektive bi lahko izrazili v trditvi: »Če je linearna perspektiva dober način za raznoliko reprezenacijo enakosti, je vsak sistem, ki obrne dispozitiv linearne perspektive dobro sredstvo za enako reprezentacijo različnosti.«⁵⁰ Eden od takih sistemov obrnjene uporabe perspektive je tudi anamorfoza, ki je specifičen optični pojav preoblikovanja, recimo v deformirani risbi, ki v določenih pogojih (pod določenim kotom opazovanja ali z uporabo določenega pripomočka, npr. stekleno prizmo) dobi normalen oziroma razpoznaven videz.

120

Duchampovo simpatijo do anamorfoze lahko povezujemo tudi z idejo o infratankem: če je perspektiva uporabno sredstvo za reprezentacijo enakosti (natančna perspektiva zagotovi maksimalno podobnost med motivom in reprezentirano podobo), bo anamorfoza kot tehnika obrnjene uporabe perspektive idealno sredstvo za reprezentacijo (same) razlike med dvema identičnima entitetama, torej infra-tanke, minimalne razlike med njima. Deformacija perspektive izraža poskus ujetja določene dimenzije videnja, ki pogledu osrediščenega kartezijanskega subjekta nekako uhaja. V zvezi s tem Jacques Lacan poudarja, da ni naključje, da se anamorfozno upodabljanje v slikarstvu paradoksalno razmahne ravno v času renesančnega odkritja geometrijske perspektive (kot neke vrste potlačeni drugi):

Schema je tu le zato, da vas s temi termini spomni na optiko, uporabljeno v tej operacionalni montaži, ki priča o sprevrnjeni uporabi perspektive in ki je prevladovala v slikarski tehniki še posebej konec petnajstega stoletja in naprej v šestnajstem in sedemnajstem stoletju. Anamorfoza nam pokaže, da v slikarstvu ne gre za realistično reprodukcijo stvari v prostoru – izraz, glede katerega moramo biti sicer precej zadržani. Ta drobna shema

50 Clair 2000: 102. Clair povzema Duchampovo misel, ki se v celoti glasi takole: »Linearna perspektiva je dober način za različno reprezenacijo enakosti (oz.: reprezentacijo enakosti na različne načine); to pomeni, da se ekvivalent [*l'équivalent*], podobnik [*le semblable homo-thétique*] in enak [*l'égal*] pomešata v simetrični perspektivi« (Duchamp 1994: 37).

nam omogoča, da tudi opazimo, kako neki določeni optiki uhaja za kaj gre pri videnju. Ta optika je dostopna slepcem (Lacan 1984: 88).

Lacan ugotavlja, da se je v renesansi umetnost mešala z znanostjo in da so se raziskave umetnikov tistega časa o geometralnih zakonih perspektive dotikale tako slikarstva kot raziskovanja samega področja videnja. Z izumom različnih pripomočkov za pravilno perspektivno upodabljanje, kot so na primer Dürerjeva vratca⁵¹, je bilo možno ustvariti natančen posnetek motiva, obenem pa se je s perspektivo določila tudi točna pozicija subjekta, ki opazuje svet. Skratka, geometralna perspektiva na nov način ustvarja sliko in njenega subjekta: institucija kartezijanskega subjekta je določena z geometrijsko točko, točko perspektive.

Zaradi te povezave s teorijo pogleda in videnja, torej s teorijo subjekta, je obrnjen postopek perspektive v strukturi anamorfoze posebno zanimiv. Namreč, če obrnemo uporabo dispozi-tiva perspektive (pomagajmo si recimo z Dürerjevimi vratci), se nam nazaj ne izriše izhodiščna podoba sveta, ampak neka druga podoba, ki je nekakšna razvlečena amorfná deformacija prve podobe (torej podobe, ki se pojavi na prvi površini).

Prav na tej razliki, ki jo osvetli pojav anamorfoze kot inverzija uporabe perspektive utemelji Lacan svojo teorijo pogleda oziroma videnja: 2V geometralni perspektivi gre samo za do-ločevanje točk v prostoru, ne pa za vid. [...] Tej (geometralni perspektivni) konstrukciji se v celoti izmuzne to, kar zadeva

51 Dürerjeva vratca so znamenit renesančni aparat za načrtovanje slikarske kompozicije v pravilni perspektivi: gre za vertikalno orodje podobno oknu ali vratom, ki ga zapolnjuje mrežasta struktura in skozi katerega slikar opazuje proporce motiva, ki ga želi upodobiti. Mreža (ponavadi iz niti) mu služi kot merilo za natančen točkoven prenos oblike figure na platno: niti te mreže povezujejo vsako točko, ki jo vidim v svetu, s točko, kjer bo platno prečkala ta črta. Izpostavimo lahko podobnost te »mreže niti« kot merilnega orodja za določanje pravilne perspektive in Duchampove podobne, vendar drugačne »mreže niti« oziroma »nitnih enot« kot merskega pripomočka za konstruiranje elementov, ki se podrejajo drugačni geometriji, v kateri vladajo naključja in druga iracionalna pravila.

videnje.«⁵² Zato ne preseneča, da se v renesančnem slikarstvu poleg perspektivnega upodabljanja pojavi posebna strast nad upodobitvami deformacij, optičnih anamorfoz, fantastičnih dvoumnosti, neke vrste fascinacija, ki »dopolnjuje tisto razsežnost videnja, ki uhaja geometralnim raziskavam o perspektivi« (ibid.: 84).

Temu kontekstu ustreza tudi primer anamorfične lobanje na Holbeinovi sliki *Ambasadorja*⁵³, ki ga navaja Lacan. Podolgovata poševna amebasta oblika, ki lebdi v prvem planu te slike, je nerazumljiv brezoblični element, ki ga ne moremo identificirati v odnosu do ničesar, kar je na sliki, dokler stojimo pred njo. Šele, ko se od platna oddaljimo in opazujemo sliko s strani pod točno določenim kotom, se nam prikaže kot mrtvaška glava (običajen motiv oziroma simbol *vanitas* v slikarstvu tistega časa, ki se je ponavadi pojavljal skupaj s slikarjevim podpisom na spodnjem robu slike in izražal ničnost ter minljivost sveta). »Vse to razodeva, da nam Holbein prav sredi dobe, ko se prikaže subjekt in skušajo določiti geometralno optiko, omogoča videti nekaj, kar ni nič drugega kakor je izničen subjekt.«⁵⁴

- 52 Lacan argumentira tezo na analizi optike slepih: »Slepec popolnoma lahko razume, da je mogoče polje prostora, ki ga pozna in ki ga pozna kot realno, zaznati od daleč, in to kot simultano polje. [...] Geometralni prostor videnja – četudi vanj vključimo te imaginarne predele v virtualnem prostoru zrcala, o katerih, saj veste, sem na široko govoril – si namreč slepec lahko odlično rekonstruira, upodobi« (Lacan 1996: 83).
- 53 Hans Holbein, nemški slikar zgodnje renesanse na severu. Slika *Ambasadorja* (1533, olje na platnu) prikazuje simetrično kompozicijo dveh moških figur z različnimi atributi njune politične in družbene moči: predmeti, razporejeni na mizi med njima, kot so glasbilo, globus, ura, simbolizirajo znanosti in umetnosti (v tistem času razvrščene v trivij in kvadrivij). V prvem planu lebdi pred njima poševen podolgovat predmet, v katerem razpoznamo lobanjo, šele ko opazujemo sliko z druge, stranske in oddaljene pozicije.
- 54 Lacan 1996: 85. Tu ne gre za ničenje v smislu kot v zvezi s pogledom pišejo fenomenologi ali eksistencialisti. J. P. Sartre namreč trdi, da ima pogled opazujočega moč oslepitve, izničenja pogleda opazovanega: »Kot kraj odnosa med jazom, ničelim subjektom, in vsem, kar me obdaja, naj bi pogled imel tolikšen privilegij, da bi me celo prisilil, da jaz, ki gledam, oslepim za oko tistega, ki me gleda kot objekt. Kolikor sem pod pogledom, piše Sartre, ne vidim več očesa, ki me gleda, in če vidim oko, potem zgine pogled« (cit. po Lacan 1996: 85).

Lobanja ni upodobljena realistično in perspektivno kot vse ostalo na sliki, ampak anamorfozno. Zakaj? Če pogledamo na stvari z drugega zornega kota, v drugi perspektivi, se nam odkrijejo v luči novih pomenov. V slikarstvu je torej bistvena sprememba perspektive, načina opazovanja predmeta, sprememba zaznave. Lacan razlaga, da je anamorfozna upodobitev ustrezen način reprezentiranja tiste »razsežnosti, ki nima nikakršne zveze z videnjem kot takim – nekaj, kar simbolizira funkcijo manka, pojav faličnega fantoma. [...] Vendar pa je treba funkcijo videnja iskati še dlje. Videli bomo, kako se skozi to ne prikazuje več falični simbol, anamorfična prikazen, pač pa pogled kot tak v svoji pulzirajoči, bleščeči in razvidni funkciji, kakor se kaže na tej sliki. Ta slika ni nič drugega, kar je sleherna slika, past za pogled. Na kateri koli sliki boste prav zato, ker boste iskali pogled v sleherni izmed njenih točk, videli, kako bo ta pogled izginil« (ibid.: 85).

Postavimo se zdaj še enkrat pred *Ti me...*, najprej v sredinsko os slike: na levi se pojavijo sence ready-madov, lebdeči niz barvnih romboidov in sinusoidna »ravnila«, torej elementi, ki perspektivno gravitirajo v smeri proti sredini in naprej v desno, kar poudari iztegnjen kazalec na roki. Na sredini se pojavijo trije »pravi« ready-madi (ne le njihove sence), matica vijaka, tri sponke in ščetka za steklenice, ki pa nam iz te pozicije deluje le kot črna točka, saj je usmerjena naravnost proti nam. Na desni gledamo bizarno konfiguracijo belega nepravilnega pravokotnika, krivulj, barvnih premic in krogov, ki skupaj z veliko senco *Obešalnika za klobuke/Porte-chapeaux* ustvarjajo nenavadno telo, ki lebdi v breztežni, neusmerjeni zaustavitvi. Če

Lacan v nasprotju s fenomenološkimi teorijami poudari, da pogled, ki gleda ni izključujoč: »Ni res, da tedaj, kadar sem pod pogledom, kadar zahtevam pogled, kadar ga dobim, tega pogleda ne vidim več kot pogled. [...] Slikarji so prav odlično doumeli ta pogled kot pogled v maski, in naj vas samo spomnim, denimo na Goyo, pa boste to občutili. Pogled se vidi – natanko tisti pogled, o katerem govori Sartre, ta pogled, ki me preseneti in me prisili v nekakšen sram, saj je to občutek, o katerem pravi, da je predvsem poudarjen. Ta pogled, ki ga srečam – to je mogoče najti v samem Sartrovem tekstu – nikakor ni videni pogled, pač pa je pogled, ki si ga Jaz imaginarno zamišlja v polju Drugega« (ibid.: 81–82).

se pomaknemo iz osi na stran, se sence ready-madov in figura pravokotnika prekrijejo, obenem pa se ščetka odmakne od platna. Zavemo se, da slika artikulira dva heterogena prostora in dve različni podobi – eno, ko jo gledamo z leve strani, in drugo, ko jo opazujemo z desne. Če kot opazovanja glede na sliko ponovno zmanjšamo in se premaknemo še bližje sliki oziroma se pomaknemo na sam plan platna, se bo ta skrčil na linijo, ščetka pa se bo pojavila v vsej svoji neprimernosti kot predmet, ki preluknja in štrli iz platna in je seveda tam iz istega razloga kot slavna lobanja na Holbeinovi sliki – da izjavlja praznost, ničnost samega slikarstva, od katerega se je Duchamp, kot vemo, s sliko *Ti me...* tudi poslovil.

In tu se tudi spomnimo Lacanovega slikovitega opisa anamorfoze:

Le kako je mogoče, da ni nihče nikoli pomislil, da bi to povezal z [...] učinkom erekcije? Zamislite si organ *ad hoc*, tetoviran v mirnem stanju, in kako potem v drugem stanju dobiva, če smem tako reči, razvito obliko.⁵⁵

Drugo »stanje«, sprememba pozicije ali pogleda gledalca sproži anamorfozo perspektive in s tem zaznavo razsežnosti, ki dvo- ali tri-dimenzionalnemu pogledu uhaja: pod določenim kotom se premica reducira na točko, kvadrat na linijo, kocka na kvadrat in po analogiji se hiperkocka pod določenim kotom skrči na kocko. »Drugače rečeno: skozi eno samo točko (»vrh« v Duchampovem izrazoslovju) lahko prehaja štiridimenzionalno telo: obstaja nek kot v katerem se objekt in njegova projekcija, bitje in njegova podoba, predmet in njegova senca prepletejo, ne glede na to, za koliko dimenzij gre« (Clair 2000: 100).⁵⁶ Gledalec

55 Analogija je popolnoma ustrezna tudi v pomenskem, narativnem smislu, kolikor potegnemo vzporednice med delom *Ti me...* in *Velikim steklom*: obe deli namreč pripovedujeta isto erotično zgodbo med Samci in Nevesto in neuspelim ali prepovedanim koitusom, o katerem govorijo sponke, ki zapirajo iluzionistično naslikano razpoko (Nevesta) in ščetka kot navzven usmerjen falos v sliki (Samec). Po Schwarzovi razlagi se Duchamp identificira ravno s to falično figuro – ščetko v sliki (ibid.: 84).

56 Clair ugotavlja, da se celotno Duchampovo delo lahko razvrsti glede na vidik (zorni kot), ki usmerja percepcijo posameznih del

prehaja od ploskovitega v globinsko, iz realistične v anamorfozno perspektivo, iz monokularne v binokularno vizijo in tako sestavlja ter gradi podobo, ki virtualno vrača k pomnoženosti posameznih predmetov in kaže na nezmožnost centra gravitacije.

Celotna vidna realnost ni drugega kot nenehen in neskončen tok anamorfoz:

Tam, kjer se platno umika in slikovna ploskev briše, ne zato, ker smo zamenjali neprosojno podlago s transparentno, kot v *Velikem steklu*, ampak zato, ker smo obrnili sliko okoli osi, tako da smo jo zmanjšali na linijo, tam se pokaže realno. Tam, kjer slikarstvo izginja, vznikne ready-made. Slikarstvo je stvar pogleda – »gledalec je ta, ki naredi sliko« – ko je enkrat anamorfirano, pusti prostor izdelanim predmetom (anti-slikarstvo, anti-umetnost...) (ibid.: 103).

(opazovanje z monokularno vizijo, ki je ploskovita; binokularno, ki vpelje relief, tridimenzionalnost; ali anamorfozno, ki predvideva štiridimenzionalnega opazovalca):

»Monokularna vizija: *Gledati z enim očesom, od blizu, skoraj eno uro / À regarder d'un oeil, de près, pendant presque une heure* (op.: mišljeno je delo na steklu s tem naslovom iz leta 1918).

Monokularna vizija desnega očesa: anamorfiran paralelepiped (nepravilni heksaeder) na desni strani *Ti me...*

Monokularna vizija levega očesa: padajoče sence ready-madov na levi strani *Ti me...*

Monokularna vizija alternativno leve in desne: prizma z učinkom Wilson-Lincoln (ni realizirana).

Binokularna vizija: *Ročna stereoskopija / Stéréoscopie à la main*, *Lekarna / Pharmacie*, Natančna optika / Optique de précision, film *Anaglyphe*, *Dano / Étant données...*, etc« (ibid.: 97- 98).

METAFORIČNA PROJEKCIJA POMENOV

Projekcije pomenov in elementov iz enega likovnega dela v drugega so ena od tistih zanimivih posebnosti Duchampovega ustvarjanja, ki ga zbližujejo s pristopi v sodobnih praksah vizualne umetnosti. Večplastne semantične vsebine njegovih del pogosto doumemo šele v iskanju konceptualnih povezav in skozi interpretacije odnosov že nastalih umetnin in zapisov, saj gre za metaforične podobe, katerih vsebine ne izražajo le lastnih zgodb, ampak so semantično in simbolno razširjene s projekcijami pomenov drugih del.

126

Ti me... – Veliko steklo

Sliko *Ti me...*, ki je nastala leta 1918, torej med nastajanjem *Velikega stekla*, lahko razumemo v metaforični povezavi njenih elementov z motivi *Stekla*. Razlaga sence ready-mada *Odpirač za steklenice* je jasna v povezavi z zapiskom iz *Zelene škatle*, kjer najdemo Duchampov scenarij za potovanje Samca k Nevesti, ki mora pristati v spiralnih zavojih tobogana oziroma odpiranja za steklenice; Senca kolesa razlaga drugo pot Samca, kot jo upodablja tudi risba kolesarja v *Škatli iz 1914*, ki se vzpenja po hribu navzgor (in s katerim se identificira Duchamp)⁵⁷. Projekcija Obešalnika za klobuke, ki visi polomljen s stropa navzdol, simbolizira kaznovanje Samca, ki je prekoračil spolni tabu.

57 Leta 1914 je Duchamp izdelal prvo škatlo, ki se imenuje *Škatla iz leta 1914/La boîte de 1914*. Vanjo je shranil 15 zapiskov in risbo kolesarja, ki se vzpenja v hrib (*Avoir l'apprenti dans le soleil*, 1914). Zabeležene misli, ki se zdijo spontane, so pogosto plod dolgega razmišljanja, škatla pa je bila zamišljena za osebno uporabo umetnika in ne za objavo. Umetnikova odločitev, da zapiske shrani v škatli, torej v obliki, ki omogoča uporabniku, da si sam, poljubno določi vrstni red branja, je v skladu z njegovo idejo o pomenu naključja v umetnosti. Ta *Škatla* je nekakšen prototip *Zelene škatle* iz leta 1934 (v kateri se nahajajo tudi nekateri izmed zapiskov iz prve škatle); originalni rokopisi beležk so danes na ogled v Philadelphia Museum of Art, obstajajo pa še štiri izdaje te škatle s fotografskimi reprodukcijami njene vsebine.

Razvrstitev teh ready-madov v kompoziciji slike *Ti me...* izraža vsebinsko povezavo z zgodbo *Velikega stekla*: Samec na kolesu z naporom premaguje klanec hriba, se spusti po spiralnem toboganu odpirača proti Nevesti in potem, ko jo sreča, je obešen. Podobno ujemanje najdemo v podobi 3 *nitnih enot*, ki se nahajajo v spodnjem levem delu slike: tri steklena ravnila nitnih enot, na katera so nalepljeni trakovi iz blaga s krivuljo niti, so pomenski ekvivalent trem sredinskim steklenim palicam, ki ločujejo spodnji in zgornji del *Velikega stekla* in ki predstavljajo tudi mesto, kjer so pristala Nevestina oblačila; analogno lahko pozicija Nitnih enot v levem kotu slike *Ti me...* označuje mesto, kjer je Nevesta odložila svojo obleko.

Naslikana *trompe l'oeil* razpoka v sredini slike je zapeta z resničnimi sponkami, iz nje pa izhaja naravnost proti gledalcu prav tako realen ready-made predmet ščetka za steklenice. Simbolna aluzija na spolno združitev slečene Neveste in njene-ga Samca je opisana tudi v zapisku k *Velikemu steklu*, kjer naj bi se poželenji obeh združili na mestu v zgornjem delu, med horizontom in pozicijo 9 Strelov. Dejstvo, da je razpoka simulirana, naslikana, torej na nek način domišljajska, sponke, ki jo zapirajo pa so realne, izraža Duchampovo stališče, da mora Nevesta ostati devica.

Diagonalno, proti levemu zgornjemu kotu izginjajoči romboidi, ki se prekrivajo, so kopije vzorcev barv, ki jih je Duchamp preslikal iz kataloga barv. Matica vijaka, ki prebada prvo barvno ploskev, je metafora odnosa med realnostjo in fikcijo (slikarstvom). Roka, ki kaže proti desnemu robu slike, nakazuje smer gibanja poželenja, torej smer valujočih energijskih tokov, ki se v obliki krivulj, naslikanih z ravnili nitnih enot, raztezajo v tem poudarjenem desnem delu kompozicije. Smer gibanja energije poželenja je enaka kot v *Steklu* in če projiciramo pomen istih sinusoidnih linij iz *Velikega stekla* (Kapilarne cevke po katerih se pretaka plin Samcev) v barvne krivulje na sliki *Ti me...*, vidimo, da tudi tu simbolizirajo mesto energetskega prenosa. Enako razširjeno vsebino dobijo te linije tudi v primeru, ko projiciramo pomen krivulj iz *Stekla* nazaj na linije prvotno nastalega asemlaža 3 *nitne enote*, ki se tako obogati z vitalnimi, energetskimi pomenskimi konotacijami.

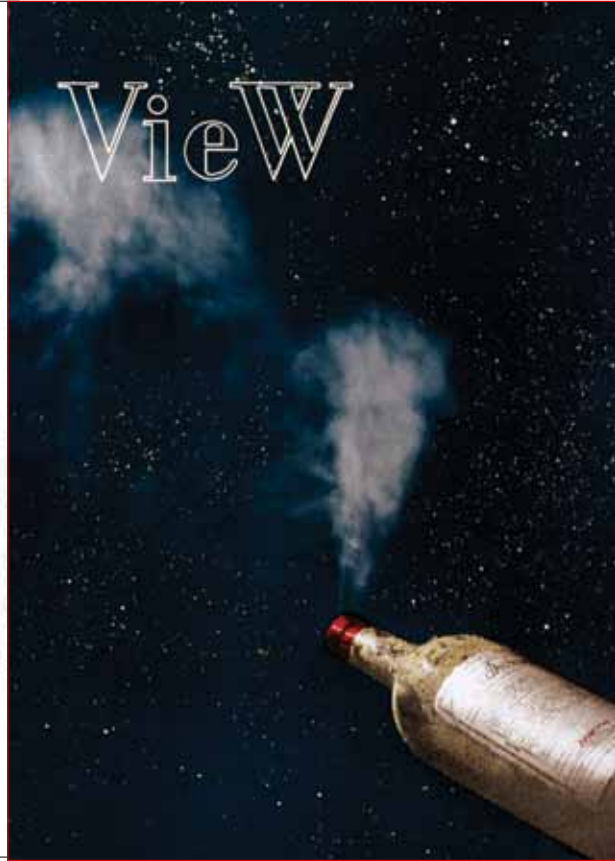
Veliko Steklo – View

Prva objava Duchampove izjave o infratankem se pojavi leta 1945 v posebni številki New Yorške revije *View*, posvečeni Duchampu. Fotomontaža na naslovnici, ki jo je oblikoval Duchamp, prikazuje steklenico vina, ki lebdi sredi zvezdnatega nočnega neba, v njeno orbito pa skozi preluknjan zamašek uhaja oblak plina. Na zaprašeni steklenici je komaj vidna nalepka z napisom in avtorizacijo: »*livret militaire MD*«. Hrbtna platnica revije se nanaša na fotomontažo naslovnice, vsebuje pa aforizem o infratankem: »Ko dim tobaka diši tudi po ustih ki ga izdihujejo, se oba vonja poročita v infratankem.«

128

Oblikovna in vsebinska zasnova te naslovnice je pomembna iz dveh vidikov: Infratanka poroka dveh vonjev predstavi koncept infratanko kot subtilen prostor nezaznavne razlike, mesto stika in prehoda dveh, v tem primeru nematerialnih, eteričnih plinskih entitet, kar povzema tudi druga podobna izjava o infratankem: »Možnost vsebuje postajanje – prehod od enega k drugemu se zgodi v infratankem« (Duchamp 1999: 21). Obenem slika na naslovnici evocira temo *Velikega stekla*, saj predstavlja metaforično figurativno transpozicijo njegovih elementov v drugačni kompoziciji in obliki. Nalepka na steklenici prikazuje napis iz Duchampovega vpoklica v vojaško službo. Glede na to, da je steklenica lahko simbol androgenosti, bi lahko potencialno izražala identifikacijo umetnika z njo. Hipoteza se zdi verjetna, saj figure Devetih moških kalupov, iz katerih se po Kapilarnih cevkah prevaja plin na *Steklu*, prav tako spominjajo na različno oblikovane steklenice. Steklenica na naslovnici *View* bi lahko bila simbolni nadomestek za enega od Samcev (Moških kalupov), s katerim se Duchamp identificira. S tem v mislih se nam razjasni tudi latenten pomen ostalih elementov na sliki: Plin, ki se v *Steklu* najprej ukalupi v modelih Samcev, potuje po Kapilarnih cevkah, skozi Cedila, Tobogan in se ob prehodih skozi ta nenavadna vodila spremeni v »meglo, ki jo sestavlja tisoč bleščic hladnega plina« ter privzema oblike, kot je na primer »skulptura iz kapljic«, se v domeni Neveste na mestu Devetih strellov zbliža z impulzi poželenja, ki jih v obliki Mlečne ceste oddaja Nevesta. Enostavnejši, vendar pomensko enak dispozitiv najdemo tudi

Quand
L'ÉMIÉ de L'AR
sest aussi
de la bouche
qui L'EXHALE,
les DEUX IDEURS
S'ÉPOUSENT par
INFRA-mince
marcel Duchamp



- 24 Revija *View*, 1945, fotomontaža na naslovnici in hrbtna stran, ki vsebuje aforizem o infratankem: »Ko dim tobaka diši tudi po ustih ki ga izdihujejo, se oba vonja poročita v infratankem«. 30,5 × 23 cm.

na naslovnici *View*: hlapljiv plin, ki izhaja iz steklenice (substitut za enega izmed Samcev) se na nebu dviga proti Mlečni cesti.

Srečanje Neveste in Samca, ki je v *Steklu* ovirano in zadržano se na fotomontaži *View* uresniči, saj na nebu med oblakom plina (Samec) in Mlečno cesto (Nevesta) ni ovir. To podpira tudi napis na hrbtni platnici revije, ki opisuje infratanko združitve (poroko) tobačnega dima (Samec) z vonjem ust Neveste, ki ga izdihavajo. *View* daje čudovit in melanholičen »pogled« na zvezdnato nebo, kjer se v praznini vesolja na najbolj nesnoven, infratanek način uresniči poroka dematerializiranih figur Neveste in njenega Samca v obliki dveh eteričnih vonjev.



25 Marcel Duchamp in Man Ray. *Belle Haleine. Eau de Voilette*, 1921, fotokolaž in črnilo. 29,6 × 20 cm.

O identifikaciji Duchampa s kadilcem (Samcem oz. steklenico) ne moremo dvomiti, če se spomnimo na ready-made *Belle Haleine* (1921), stekleničko parfuma z nalepko, na kateri vidimo fotografijo umetnika v preobleki lepe Helene in napis z besedno igro *Belle Haleine: Eau de Voilette* (kot *Beautiful Breath: Veil Water*), kjer je torej v lepi Heleni oziroma lepi »sapi«, metaforično dematerializiran sam Duchamp.

Ideja »poroke v infratankem« je konceptualna osnova obeh del, fotomontaže *View in Velikega Stakla*. Motiv Neveste v *Steklu* kot tridimenzionalne projekcije štiridimenzionalne neveste je, kot vemo, utemeljen v Duchampovih razmišljanjih o četrti dimenziji in možnostih njene reprezentacije. Prav tako izvira iz razmišljanj o možnih prehodih in povezavah med dimenzijami tudi koncept infratanko, ki predstavlja nekakšen konceptualni (merski) pripomoček za opazovanje in opisovanje različnih subtilnih dimenzionalnih prehodov.⁵⁸ »Poroka v infratankem« se na bolj telesen način materializira tudi v profilih dveh figur, ki se poljubljata na naslovnici kataloga razstave Man Rayevih fotografij *Objects of my Affection* (1945), ki jo je Duchamp oblikoval praktično takoj po reviji *View*.

58 Spomnimo, da je infratanko »nekaj, kar uhaja znanstvenim definicijam. Z namenom sem izbral besedo tanko, ki je človeška, čutna beseda in ne le natančna znanstvena mera. Zvok ali glasba šelestenja hlač med hojo je infratanka. [...] To je kategorija, s katero se intenzivno ukvarjam zadnjih deset let. Verjamem, da lahko s sredstvi infratankega preidemo iz druge v tretjo dimenzijo« (cit. po Schwarz 2000: 227).

Veliko steklo – Dano: 1. Slap vode. 2. Svetilni plin

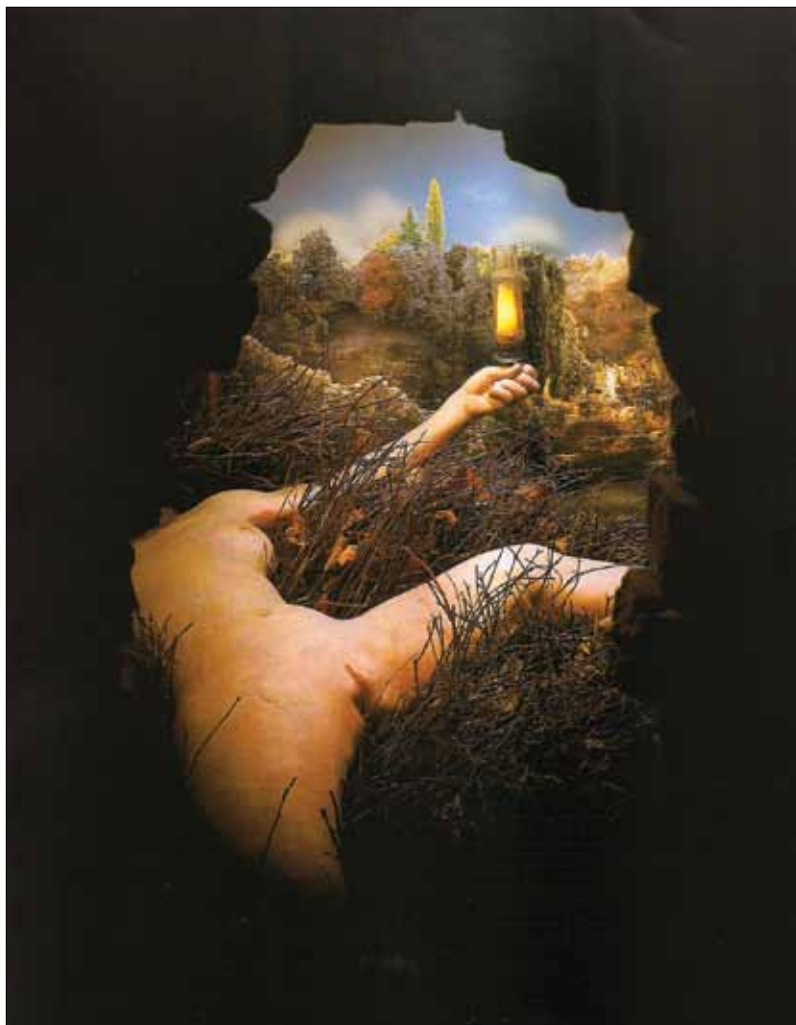
Oblikovanje naslovnice *View* je bilo tudi uvod v delo, ki ga je Marcel Duchamp snoval naslednjih dvajset let, torej uvod v skrivnostno zasnovano instalacijo *Dano: 1. Slap. 2. Svetilni plin/Étant donnés: 1. La chute d'eau. 2. Le gaz d'éclairage* (1946-1966).⁵⁹ Tridimenzionalno prizorišče tega monumentalnega dela se po oblikovni in semantični zapletenosti približuje *Velikemu steklu*, saj metaforično združuje in preoblikuje različne konstitutivne parametre dela, ki je nastajalo pol stoletja pred njim. Zapiske iz časa nastanka *Stekla* ustrezno razlagajo obe deli in osvetlijo, da lahko instalacijo *Dano* razumemo kot vsebinsko nadaljevanje *Stekla* (prav tako kot se je *Steklo* spontano konceptualno razvilo iz ideje ready-mada).⁶⁰

59 Duchamp je svoje zadnje veliko delo ustvarjal popolnoma na skrivnem; o njegovem obstoju dejansko ni obvestil nikogar. V New Yorku je imel dva ločena ateljeja na istem naslovu (14th Street); v tistem, ki je bil praktično prazen je sprejemal obiske, v drugem, ki se je nahajal za sosednjimi vrati pa je skrivaj gradil instalacijo *Dano*. Leta 1965 je delo preselil v manjšo sobo na drugem naslovu, kjer ga je dokončal. Januarja 1969, torej nekaj mesecev po njegovi smrti, se je pričela demontaža in selitev dela v Philadelphia Museum of Art. Ponovna rekonstrukcija prizorišča je trajala tri mesece, izvedena pa je bila po navodilih, ki jih je zapustil Duchamp z naslovom: *Approximation démontable, exécutée entre 1946 et 1966 à N.Y. (Priročnik navodil za asemblaž Dano/Étant donnés)*. Dodal je razlago: »Par approximation j'entends une marge d'ad libitum dans le démontage et remontage.« Navodila za montažo *Dano* vsebujejo napotke petnajstih operacij za pravilno sestavo elementov, ki so bili shranjeni v škatlah za prevoz. Glede na zapiske iz *Škatel*, ki so nastajali pred in sočasno z izdelavo *Stekla* in so konceptualne, domišljajske ter vizualne razlage dela, so posteriorna in povsem tehnična navodila za demontažo ter ponovno sestavitev instalacije *Dano*; predpostavljajo namreč demontažo že dokončanega dela. Sicer ne poznamo besedil, ki bi, podobno kot zapiski iz *Škatel*, vsebinsko in oblikovno razlagali *Dano*; zaradi metaforičnih povezav med obema deloma pa so prvi zapiski povsem uporabni tudi za razumevanje tega dela.

60 Elementi *Velikega stekla* predstavljajo heterogeno zbirko predmetov – voziček, mlin na vodo, bati zračnega toka, cedila, cilindri-motor – ki si jih Duchamp prisvoji na način ready-made predmetov, ki jim izprazni primarne funkcije in jih napolni z drugim, erotičnim pomenom.



- 26 *Dano: 1. Slap. 2. Svetilni plin/Étant donnés: 1. La chute d'eau. 2. Le gaz d'éclairage, 1946-1966, asemblaž, ki ga sestavljajo: stara lesena vrata, črn žamet, opeke, lesena miza, svinjska koža, raztegnjena čez armaturo iz kovine in drugi materiali za figuro ženske lutke, človeški lasje, plinska svetilka (tip Bec Auer), suhe veje, aluminij, železo, steklo, linolej, bombaž, žarnica, fluorescentna luč, ozkokočni projektor (spotlight), električni motor. 242,5 × 177,8 × 124,5 cm. Philadelphia Museum of Art.*



Metoda, ki vzpostavi odnos med *Velikim steklom*, fotomontažo View in zadnjim Duchampovim velikim projektom *Dano*, je projekcija oziroma skupina projekcij, ki prenesejo vse elemente akta na *Steklu* v nenavadno scenografijo zadnjega akta. Projekcija je združitev (poroka dveh vonjev v infratankem), stik, ki omogoča prehodnost različnih prostorsko časovnih entitet in zamenljivost ali prevod njihovih pomenskih vsebin. Projekcija operira med različnimi časovnimi sekvencami in podvrže vsak element posamični transformaciji. Projekcija Neveste v instalaciji *Dano* je reinterpreteracija istega motiva gole ženske skozi zapleten transformacijski dispozitiv, kot se izrazi Lyotard (Lyotard 1977: 38), ki se ob dvoumnem naslovu *Velikega stekla – Nevesta, ki jo njeni samci slečejo, celo* – tudi vpraša: je ženska že slečena ali še ni? Odgovor upošteva dve neustrezni, vendar simetrični časovnosti obeh velikih del:

Čas *Velikega stekla* je čas slačenja, ki še ni dovršeno, čas *Dano* [...] pa je čas slačenja, ki je že narejeno, končano. Steklo je »zamuda« akta, *Dano* [...] njegovo prehitvanje. Prezgodaj je, da bi videli žensko, ki se slači na *Steklu*, in prepozno na sceni *Dano*. [...] Ni drugega kot transformacije, redistribucije energije. Svet je številnost dispozitivov, ki transformirajo energijske enote v druge. Transformer Duchamp ne želi ponavljati istih učinkov. Zato mora biti (sam) veliko teh dispozitivov. In se sam veliko spreminjati (ibid.: 39-40).

Transformacije elementov *Stekla* v asemblažu *Dano* so dosledne: Naslov instalacije *Dano: 1. Slap. 2. Svetilni plin* je dejansko eden od naslovov *Velikega stekla*, saj se zapis prvič pojavi v zapisku v *Zeleni škatli*.⁶¹ Slap in Svetilni plin metaforično nadomešča Nevesto, ki se identificira z vodo in Samca, ki je prisoten

61 *Zelena škatla*, ki se tako kot *Veliko steklo* imenuje tudi *Nevesta, ki jo njeni samski moški slečejo, celo*, je Duchamp izdelal leta 1934 (in izdal v 300 izvodih). V njej so brez določenega reda zloženi zapiski, ki so nastali v obdobju med letoma 1912 in 1915 (med potovanji v München, Pariz in New York) kot konceptualno pripravljeno gradivo za izdelavo *Velikega stekla*. Vsebina *Zelene škatle* je reproducirana v knjižici Marcel Duchamp, *Duchamp du signe, Écrits*, Champs-Flammarion, Pariz 1975/1994; zapis *Dano: 1. Slap. 2. Svetilni plin* je naveden v uvodu te izdaje, na str. 43.

kot plin.⁶² »Dano [...] v temi bomo določili pogoje ekstra-hitre ekspozicije (= alegorična pojavitev) več trčenj« (Duchamp 1994: 43).⁶³ Zapis izraža Duchampovo skrb glede načina prisotnosti in zaznave gledalca: pogled v intimno erotično srečanje Neveste in Samca mora biti hipen pogled »ekstra hitre ekspozicije«, zaznan v popolni temi.

To intimnost zagotavljajo tudi vedno zaprta vrata, pred katerimi se znajde obiskovalec. Lesena vrata, v katerih se na višini oči nahajata dve luknjici, skozi kateri lahko voajersko opazujemo prizorišče z ležečim aktom sredi trave, povzemajo simbolne pomene Duchampovih predhodno nastalih del z motivom vrat.⁶⁴ Vrata, ki so tu zaprta in zaradi luknjic obenem odprta, preprečujejo fizičen dostop do dela in hkrati omogočajo, da ga opazujemo. Ti dve luknjici sta element, ki je na *Velikem steklu* homologen krogu nad *Okulističnimi pričami*, kjer naj bi bila nalepljena leča; to je mesto, kjer se Samčeva pot do Neveste konča, skozi to okrogolino pa lahko le še opazuje slačenje Neveste. Kukala v vratih trdno določijo razdaljo med ležečim aktom in gledalcem, torej pozicijo gledalca in kot njegovega opazovanja.⁶⁵ Vrata so zato prehodna, vendar le za pogled in delujejo

62 Plin se oblikuje v Moških kalupih, imenovanih tudi »Matrice erosa«; istočasno slap, ki je v domeni Samcev, deluje kot kastracija: aktivira Mlin na vodo, ki uravnava delovanje Škarij nad Mlinčkom za čokolado – vzporedno vlogo opravlja Nevestina »*vagina dentata*« v zgornji domeni *Stekla*.

63 Za opis tega nematerialnega erotičnega srečanja Duchamp poetično uporabi besedo, privzeto iz fotografske terminologije: trenutek videnja združitve dveh ljubimcev opiše kot »ekstra-hitro ekspozicijo«, kar je tudi subtilna metafora za »poroko v infratankem«. Aluzija na naslovnico kataloga prej omenjene fotografske razstave Mana Raya je smiselna: nematerialna »poroka v infratankem« je izražena kot fotografska podoba, ki nastane z delovanjem svetlobe (izraz sonca – Samec) na občutljiv fotosenzibilen s srebrom prevlečen film (pasiven odtis svetlobe kot luna – Nevesta).

64 Originalna lesena vrata v rustikalnem stilu tipične podeželske hiše so pripeljali iz Španije. Stena, v katero so vgrajena, je zgrajena iz opek, ki jih je Duchamp lastnoročno nabral in sestavil. V zapiskih iz *Zelene škatle* piše, da naj bi Samec služil kot arhitektonski, masiven temelj, ki Nevesti zagotovi trdno in varno zaščito. Vrata in zid predstavljata mesto identifikacije avtorja kot Samca.

65 V zvezi s tem je zanimiva zgodba Johna Cagea, ki se spominja, da je bila

dvostransko: uokvirjajo pogled in hkrati kadrirajo, sploščijo podobo; prinašajo vidno v polje pogleda.

Na tleh prizorišča, ki jih prekriva miza in v temi niso vidna, se pojavlja vzorec črno-bele šahovnice, ki nakazuje, da je Nevesta figura šahovske kraljice in da ljubezensko igro med Nevesto in Samcem vodijo tako zapletena pravila kot so šahovska. Nevesta, ki leži v travi, je narejena po modelu reliefa *Svetilni plin in slap* (1948-49)⁶⁶, njen razprti spol pa naj ni bil oblikovan po skulpturi *Ženski figov list/Feuille de vigne femelle* (1950). Pogled skozi kukala na vratih razkriva le šop dolgih plavolasih las, zakriva pa njen obraz, desno roko in spodnji del nog. Na koži figure pripravljalnega reliefa so vidni sledovi luknjic, ki jih je Duchamp z namenom realističnega učinka dobil s stiskanjem usnja v škatli z bodicami. Luknjice v koži lutke asemblaža *Dano* so vidne zaradi uporabe bolj grobega prašičjega usnja napetega čez kovinsko konstrukcijo in so pomembne ne le zaradi hiperealističnega učinka, ampak tudi v simbolnem smislu: luknje, streli in pike (na *Velikem steklu*, platinici kataloga nadrealistične razstave *First Papers of Surrealism*) simbolizirajo (hipotetično, nerealizirano) defloracijo, o kateri govorijo tudi drugi indikatorji: razprte ustnice Nevestinega spola dajejo vtis, da je upodobljena trenutek po orgazmu, pri čemer nekateri interpreti menijo, da je užitek le njen, medtem

v letih, ko je Duchamp na skrivnem gradil svojo instalacijo, njegova najpogostejša izjava o umetnosti ta, da bi bilo zanimivo, da bi umetniki predpisovali razdaljo, iz katere naj se opazuje njihovo delo.

- 66 Model za figuro Neveste v *Dano* je bila umetnica in Duchampova tesna prijateljica Maria Martins (žena brazilskega ambasadorja). Duchamp je po fotografiji njenega telesa v značilni razkrečeni pozi izdelal več pripravljalnih študij. Risba z naslovom *Dano: Maria, slap in svetilni plin* (1947) je bila osnova kolažu iz voska, črnila in krajinske fotografije z naslovom *Študija za Dano: 1. Slap. 2. Svetilni plin* (1947); najpomembnejše pripravljalno delo je *Svetilni plin in slap* (1948-49), reliefna figura ženskega telesa iz usnja (prevleka na mavčnem reliefu), na podlagi žameta, ki prekriva tudi njene ude (50 × 31cm). O tej študiji je avtor izjavil, da gre za figuro Neveste iz *Velikega stekla*, ki je zdaj končno vidna slečena in je zato izvedena v *trompe l'oeil* iluzionistični tehniki; zaradi manjkajočih udov lahko to poslednjo Nevesto na nek način povežemo tudi z ready-madom *In advance of the broken arm* (1914).

ko je Samec (Plin v svetilki, ki jo Nevesta drži v levi roki) od dogajanja odmaknjen opazovalec.

Pomenske povezave med *Steklom* in prizoriščem *Dano* najdemo tudi v pokrajini, ki se razprostira za aktom in v motivu slapa oziroma vode. Fotografija s slapom je bila po pričevanju Teeny Duchamp posneta ob jezeru idilične vaške pokrajine v Švici. Zanimiva je povezava te kompozicije s prvo umetnikovo oljno sliko iz leta 1902, ki jo je mladi Duchamp naslikal v okolici rojstnega kraja Blainville v Franciji, in platnom *Moonlight on the Bay at Basswood* (1953), saj odsevi dreves v mirni gladini jezera na teh platnih spominjajo na pokrajino zadnje instalacije *Dano*. Zrcalna horizontalna delitev, ki jo ustvarja vodno odsevanje teh del, je analogna tudi horizontalni delitvi prostorov Neveste in Samcev v *Velikem steklu*.

Slap, ki se nahaja v sredini prizorišča (če ga opazujemo skozi luknjici v vratih), je poleg plamena plinske svetilke edini gibljiv element kompozicije. Motiv slapa, ki je ostal v *Velikem steklu* nerealiziran in naj bi poganjal mlin na vodo oziroma aktiviral kastrirajočo moč Škarij, v instalaciji *Dano* nima te vloge. Nekateri interpreti (Paz, Naumann) menijo, da dobi voda, ki je sicer simbol ženskosti, upodobljena v aktivni obliki, kot so reke, slap, dež konotacijo moškega principa, ki prodira (v zemljo), brizga, se razliva. V tem pogledu bi lahko bila interpretacija elementa vode polivalentna in biseksualna.

Najpomembnejšo vlogo ima voda v obeh delih kot dejavnik energetske prevodnosti, prenosa in gibanja v analogiji z elektriko. Duchamp pravi, da bo »povezava med Snubcem in Nevesto električna in bo tako izražala slačenje: izmeničen proces. Kratko kroženje, če je potrebno... kinetično cvetenje (gibljiva podoba cvetenja) [*cinematic blossoming*] je najpomembnejši del slike« (cit. po Schwarz 2000: 244). Tu je Duchamp prvič kombiniral konkretno uporabo svetlobnih virov in velikega motorja, ki se nahaja skrit za sceno prizorišča (sicer je elektriko kot material uporabljal že v kinetičnih optičnih strojih (1920, 1925) in v *Roto-reliefih* (1935)). V tem kontekstu energetske prevodnosti je voda vitalna esenca, vir energije, ki daje prizoru življenje.

Metaforične projekcije med *Velikim steklom* in delom *Dano*, pomenske povezave, ki so utemeljile nenavaden in pester izbor

materialov⁶⁷, postopkov in prostorskih odnosov med elementi prizorišča, govorijo o večplastni in polivalentni strukturi mimesis, ki urejuje razmerja med pomenskimi, simbolnim in likovnimi ravninami tega dela. Duchampov zapleten konceptualni projekcijski dispozitiv, s pomočjo katerega prenese elemente in erotično pripoved z *Velikega stekla* v simbolni prostor instalacije *Dano*, ni brez odnosa do slikarstva.

Motiv ženskega akta v pokrajini, klasična tema slikarskega upodabljanja doživi v prizorišču *Dano* novo izvirno interpretacijo. Tridimenzionalna, hiperrealna podoba, s katero smo voajersko soočeni skozi perforacijo starih lesenih vrat v kotu muzeja, deluje v soju umetne svetlobe pretirano živih barvah pokrajine v ozadju umetelno, simulirano in kljub domiselni kombinaciji različnih *trompe l'oeil* goljufij je rezultat virtuoze, vendar dobesedne aplikacije mimetičnih tehnik in slikarskih iluzionističnih trikov ravno nasproten. Gledalcu pred vrati *Dano* je popolnoma jasno, da je lepa pokrajina simulacija, skonstruiran dozdevek umetne narave, narejen zato, da ga zapelje. In prav ta učinek simuliranosti ni pomanjkljivost, ampak dejanska moč realiziranega namena, zapeljivost umetniškega privida. Prizorišče *Dano* je zasnovano kot projekcija pogleda gledalca, mehanska iluzija in ne kot realen predmet. Delo samo zase ne obstaja, je le optična iluzija, meni Duchamp, ki v ta namen postavi med gledalca in prizorišče vrata, ki obenem zagotovijo razdaljo in stik, istočasno pa so dispozitiv gledalcu, da se »vidi, kako vidi«.

Za razliko od mimesis klasičnega slikarstva, kjer je uporaba slikarskih tehnik služila prevaranju očesa, uspeh iluzije pa se je meril po tem, da je gledalec verjel, da je naslikan predmet zares realen (kot Parhazijeva zavesa v mitski preizkušnji dveh grških slikarjev, ki jo je želel Zeuksis odgrniti), pa je Duchamp uporabil *trompe-l'oeil* slikarske in scenografske učinke (projekcije,

67 Asemblaž *Dano*: 1. *Slap*. 2. *Svetilni plin* (dimenzije v.š.d.: 242,5 × 177,8 × 124,5 cm) sestavljajo: stara lesena vrata, črn žamet, opeke, lesena miza, svinjska koža, raztegnjena čez armaturo iz kovine, in drugi materiali za figuro ženske lutke, človeški lasje, plinska svetilka (tip *Bec Auer*), suhe veje, aluminij, železo, steklo, linolej, bombaž, žarnica, fluorescentna luč, ozkokotni projektor (spotlight), električni motor.



- 28 Richard Baquié. *Brez naslova. Dano: 1. Slap. 2. Svetilni plin/Sans titre. Étant donné: 1. La chute d'eau. 2. Le gaz d'éclairage*, 1991, rekonstrukcija Duchampovega dela *Dano* v naravni velikosti, ki prikazuje, kako je podoba, ki je originalno videna le skozi dve luknjici v vratih, zgrajena v realnosti. Musée d'art contemporain de Lyon.

kopije) na način, ki je izpostavil izumetničenost, umetelnost umetniškega dela, umetniško delo kot tako.

Zapeljivost Duchampovega prizorišča je toliko močnejša, saj deluje (morda še toliko bolj) kljub zavedanju o simuliranosti motiva. Prav zato, ker vem, da je prizor pred mano le simulacija ženske v naravi, je čar zapeljevanja toliko učinkovitejši. Motiv

umetno pretirano osvetljene pokrajine z aktom je dozdevek, ki je močnejši od realnega in se izrazi kot dejanska materializacija moči simuliranega videza. Prav zavedanje o tem, da imam pred seboj le reprezentacijo, montažo, dozdevek (in ne prave gole ženske na travi), je tista nujnost, na kateri Duchamp gradi svoje mimetične postopke. V tem smislu gre za distanciranje, o kakršnem govori Alain Badiou:

Kaj pomeni distanciranje? [...] Pomeni, da v sami igri izpostavimo razmik med igro in realnim. [...] Če distanciranje mislimo kot to, da dozdevek vzpostavi svojo lastno distanco do realnega, ga lahko postavimo za aksiom umetnosti tega stoletja, zlasti »avantgardne«. Gre za to, da iz moči fikcije naredimo fikcijo, da imamo, učinkovitost dozdevka za realno. To je eden od razlogov, zakaj je umetnost tega (20.) stoletja refleksivna, umetnost, ki hoče pokazati svoj proces, vidno idealizirati svojo materialnost. Pokazati na razmik med »izumetničenim« in realnim postane glavni zastavek izumetničenja (Badiou 2005: 67, 69).

Ali niso Duchampova vrata ustrezen pripomoček za tovrstno distanciranje primerno orodje za obsesivno ukvarjanje z razdaljo med realnostjo gledalca pred luknjicami vrat in malim spektaklom, ki ga ta opazuje? Duchamp gradi učinek s sredstvi precizne, mojstrske, dobesedne uporabe mimetičnih načinov *trompe-l'oeil* reprezentiranja, ki pa se v svoji skrajni obliki iztečejo v lastno protislovje, saj ne delujejo več kot fikcija, ampak izpostavijo svojo lastno fiktivnost. Hiperrealizem njegovega prizorišča deluje na isti »*realer than real*« način (Massumi 1987) kot kakšna hiperrealistična slika.⁶⁸

68 Brian Massumi (1987) ugotavlja, da je prav realnost modela vprašanje, s katerim moramo nujno opraviti; o simulakru namreč ne moremo adekvatno razglabljati v pojmi kopije in modela. Simulacija je proces, ki ustvarja realno ali natančneje, bolj realno (realnejše od realnega) na podlagi realnega. »Vsaka simulacija vzame za svoje izhodišče reguliran svet, ki vsebuje navidez stabilne entitete ali teritorije. Vendar so te »realne« entitete v resnici preobleke simulakrov, ki se delajo da so kopije.« Massumi o simulirani realnosti tudi zapiše, da »pravzaprav ne gre več za realno, saj ga ne ovija več nobeno imaginarno. Gre za hiperrealno, proizvod sinteze, izžarevajoče kombinatorične modele v



29 *Past/Trébuchet*, 1917/1964, ready-made, obešalnik za plašče prabit na tla, original izgubljen, dimenzije neznane.

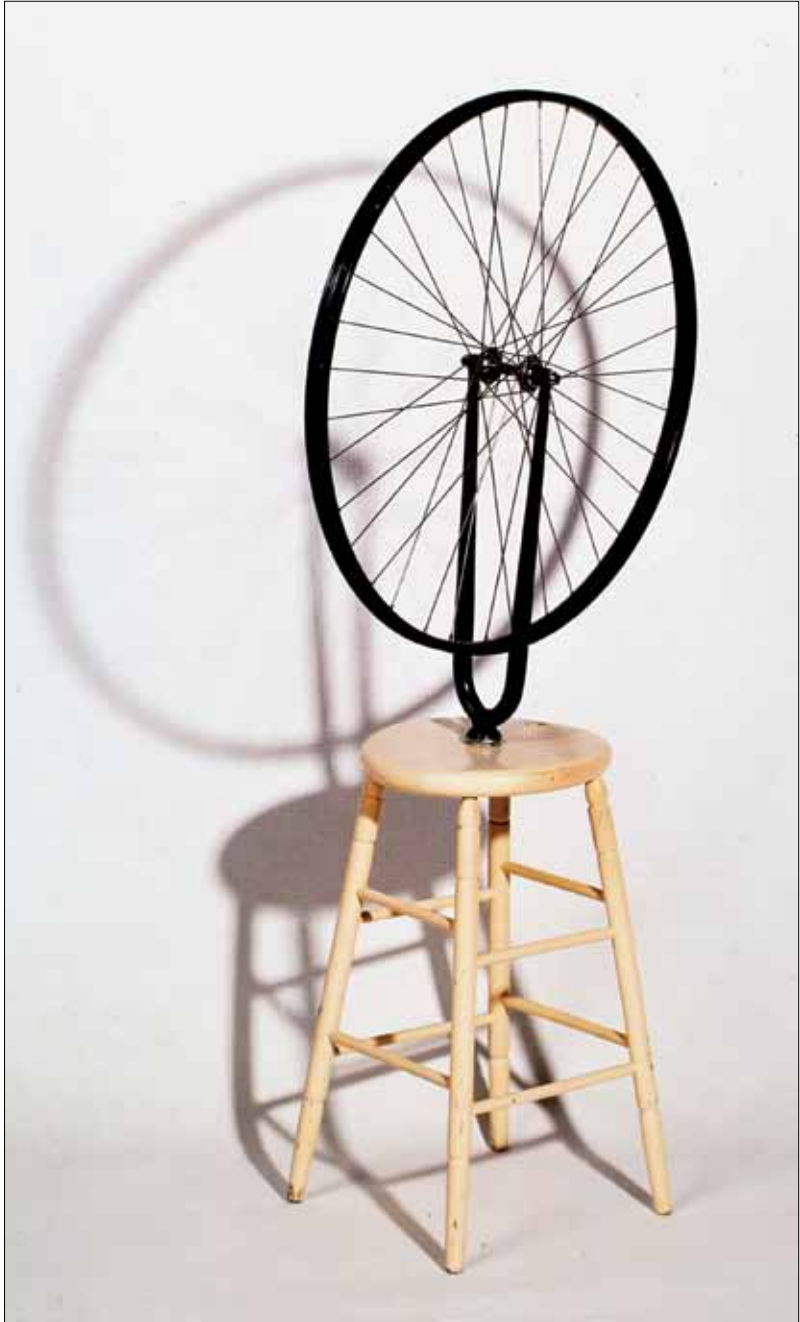
Duchamp pokaže, da moč umetnine ni v virtuoznem obvladanju tehnik, manipulaciji s tehnologijami, slikarskimi učinki in postopki reprezentiranja (projekcije, simulacije, posnemanja), ampak v načinu, kako ti elementi strukturirajo zavest o razmiku, razdalji med dozdevkom (izumetničenim, fikcijo) in realnim. Prav zato, ker je umetnost srečanje realnega s pomočjo očitnega izumetničenja in ker so gledalci tisti, ki naredijo umetnost, bo najboljša past (zvijača) tudi najbolj transparentna:

Za nevestino tančico ni videti nič več kot zadaj za zaveso, ki jo je naslikal Parhazij in ni nobene jakne, nobenega telovnika, nobene uniforme [...], ki bi jo lahko sneli z obešalnika, ki se imenuje *Past* (Duve 1989: 44).⁶⁹

hiperprostoru brez atmosfere.« Hiperrealna podoba je kot simulaker nasprotje predstavi, ki sloni na predpostavki ekvivalence med znakom in realnim.

- 69 Thierry de Duve primerja »gledalce, ki naredijo sliko« (Duchamp) s pticami, ki želijo zobati naslikano grozdje v zgodbi o Zeuksisu in Parhaziju z gledalci, ki vzamejo obešalnik prabit na tla za realen predmet, čeprav je tam zato, da »spotakne« (kot pove že naslov *Past*), sprevrne estetska merila vrednotenja umetnosti.

Zgodba o ready-madu *Past/Trébuchet* (1917) je sledeča: Duchamp je kupil obešalnik za plašče z namenom praktične uporabe. Ker ga ni pribil na steno, se je ta valjal po tleh, Duchamp pa se je vanj spotikal. Naposled se je v jezi odločil, da temu naredi konec in ga je pribil na tla z žebli, ob tem pa ga je prešinilo tudi, da iz njega naredi ready-made tako, da ga preimenuje v *Past*.



- 30 *Kolo/Roue de bicyclette*, 1913/1964, original izgubljen, ready-made, kolo brez pnevmatike pritrjeno na stolček (taburet). 110 × 205 × 94 cm.

II.

REPRODUKCIJA: KONCEPTUALNI PROSTOR MINIMALNE RAZLIKE

READY-MADE: REPRODUKCIJA MIŠLJENJA

Duchampovo delo temelji v vztrajnem preizpraševanju tradicionalnih estetskih, formalnih in vsebinskih kategorij umetnosti. Njegov izum ready-mada ni bil rezultat nenadnega »genialnega prebliska«, ampak posledica intenzivnega in kritičnega ukvarjanja z ustaljenimi pojmi vrednotenja umetniškega dela in smisla umetniške ustvarjalnosti. V njegovih hevrističnih eksperimentih s slikarskimi in grafičnimi tehnikami postane tehnika reproduciranja predvsem sredstvo za prevrednotenje načinov umetniške produkcije in njene recepcije.

Duchamp v ukvarjanju z umetniškimi normami, s pojmom izdelovanja in »umetniške veščine« izpostavi povsem nove načine uporabe tradicionalnih postopkov reprodukcije in projekcije. Novost, ki jo prinaša njegova umetnost, ni v zavračanju ali vključevanju umetnostnih tradicij, ampak v njihovi redefiniciji, ki odpre nove možnosti umetniškega ustvarjanja v času, ko umetnosti grozi, da bo zdrsnila v neumetnost. Prevrednotenje pojma reprodukcije kot oblike umetniške produkcije, iskanje novih originalnih tehnik njene uporabe v obdobju razcveta načinov mehanske reprodukcije in njene popularizacije v profane namene, izziva pojem unikatnosti dela, status avtorstva in spremembe v pogledih na odnose originala in kopije v umetnosti.

Ukvarjanje s pojmom in tehnikami reprodukcije posledično odpira vrsto prevrednotenj v konceptih podobnosti in razlike, pojmu reference v umetnosti, dejanjih posnemanja, ponavljanja in drugih problematik, ki določajo tematsko polje mimesis. Natančnejši vpogled v Duchampove izvirne upora-

be reproduciranja in načine konceptualnega ubadanja z njo bo osvetlil specifične modalitete in modifikacije pojma mimesis v umetniških delih, ki so pogosto površno označena kot anti- ali ne-mimetična.

Tehnike reproduciranja pri Duchampu variirajo od problematizacije tega pojma v odnosu do originala in kopije serijsko izdelanih predmetov pri ready-madeih, ki zanikajo pomembnost avtorske tehnične izvedbe dela, do na primer avtorjevih reproduciranj lastnih del v miniaturni obliki, shranjenih v *Škatli v kovčku* (1941), ki so minuciozno, skrbno in zahtevno ročno delo, in se z reprodukcijo ukvarjajo na povsem drugi ravni. Problem, ki ga pojem reprodukcije v umetnosti odpira, je torej manj določen z načini njene tehnične izvedbe kot s parametri določanja umetniške reprodukcije kot sistema, ki preureja, ponavlja ali spreminja umetniške konvencije.

Ready-made ni *acte gratuit*

Ko je Duchamp leta 1913 obrnil kolo, ga pritrdil na majhen stolček in podpisal, ni imel v mislih izuma ready-mada, vsaj ne v smislu, kot besedo uporabljamo danes. »Ta gesta, ki jo je razumel kot razpustitev težkih premišljevanj v sprostitvi naključja« (Brejc 1994: 47) – spomnimo, da je tega leta izdelal znamenito »naključje v konzervi« z delom *3 nitne enote* – in so jo interpreti razumeli kot zanikanje tradicionalnih umetniških vrednot predmeta v popolni estetski, psihološki brezbržnosti in neintencionalnosti, se je v času množenja predmetov masovne proizvodnje in razvoja novih tehnik reproduciranja izrazito dotaknila treh umetniških konvencij: problema avtorstva, unikatnosti umetniškega dela in pojma izdelovanja v umetnosti. Ideja, da lahko postane ready-made umetniški predmet karkoli, pisoar, sušilec steklenic, glavnik ali stojalo za klobuke, je povezana z idejo brezbržnega dejanja [*acte gratuit*] v umetnosti, ki z ne-estetsko, ravnodušno, neintencionalno izbiro povzdigne vsakdanji predmet v umetniški objekt.

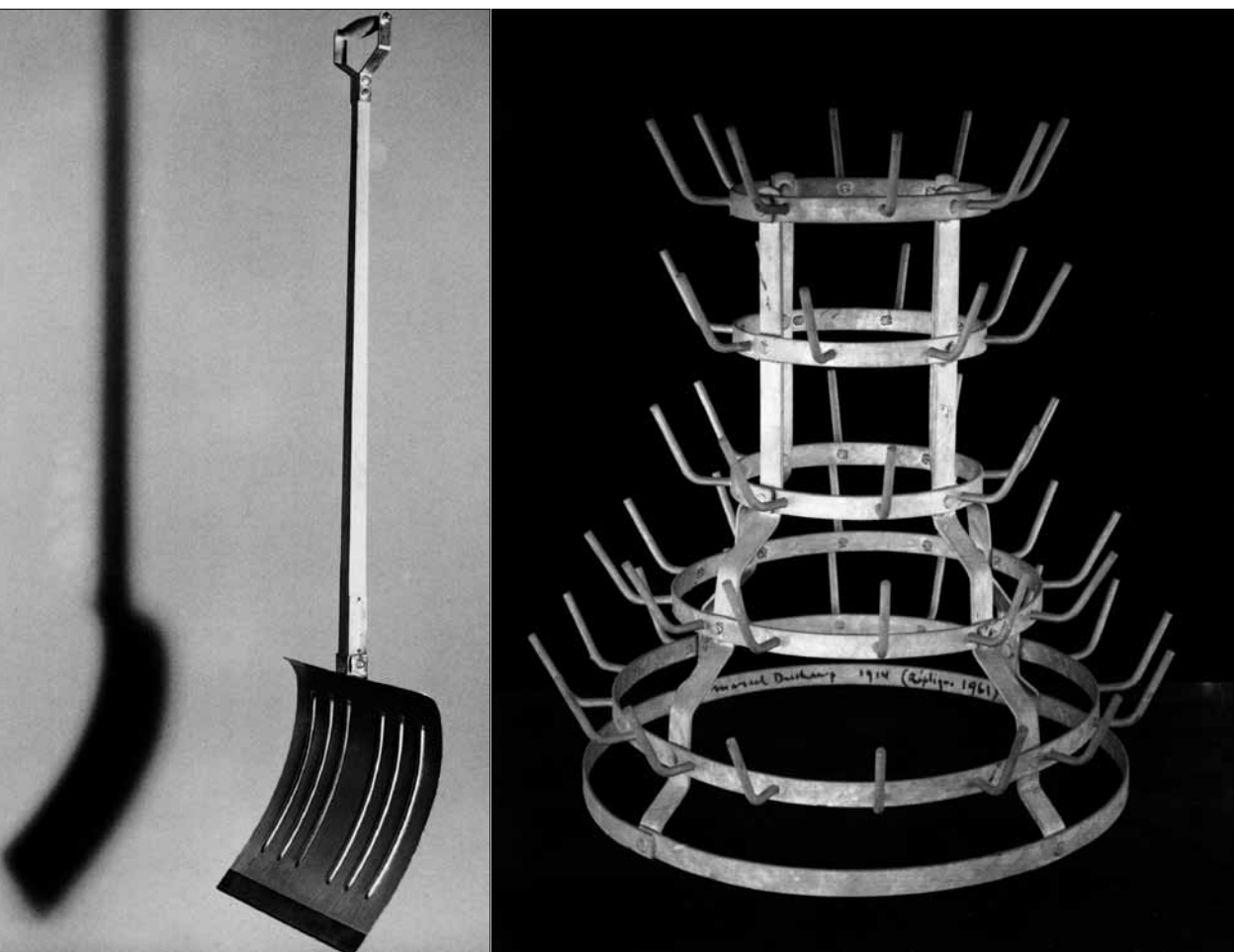
Razmišljanja o ready-madu nas soočajo z vprašanjem ravnodušnosti na dveh ravneh. Ravnodušnost na strani avtorja je

neintencionalnost v izbiri serijskega predmeta, ki mu je namenjena simbolna smrt, preobrazba in vstajenje predmeta v »višji« dimenziji, v obliki ready-made umetniškega dela. Umetnik izbira brezbrizno z vidika okusa, estetike, forme in drugih splošno razširjenih kategorij vrednotenja umetnosti. Poleg te obstaja še indiferenca na strani predmeta, namreč osnova ready-madov so serijski predmeti, ki so kot taki nerazločljivi med seboj: enaki elementi serije, ki se posamezno po definiciji ne razlikujejo drug od drugega. Ob tem zveni Duchampova izjava, da bo omejil produkcijo ready-madov na majhno letno število in s tem uvedel pravilo, ki bi sprožilo prekinitev in omejitev serije⁷⁰ povsem protislovno.

Pomen izjavljalne logike ready-mada in njena prevratna teža v umetniškem kontekstu je potrdila odmevnost tega koncepta v umetnosti preteklega stoletja (izrazito v konceptualizmu), ki še danes pogosto velja kot regulativni imperativ v razumevanju moderne in sodobne umetnosti. Razlage ready-mada se izrazijo predvsem skozi negativne modele: z vidika objekta je Duchampov ready-made lahko »karkoli« [*n'importe quoi*], saj je v objekt umetniškega dela lahko povzdignjen katerikoli predmet. Izjavljalna hipoteza ukinja estetsko dimenzijo umetnosti in umetniškega objekta v vizualnem smislu, saj zadostuje ideja, odločitev, da nek predmet z določenim namenom razstavimo na ustreznem mestu. Umetniški objekt ni drugega kot operacija diskurza, zato je lahko povod za njegov nastanek tudi neintencionalna, brezbrizna izbira, kar Thierry de Duve povzame v maksimi: »Umetniško delo, zvedeno na svojo izjavljalno funkcijo« (Duve 1989: 12). Nasprotno pa gre z vidika procesualnega modela za zanikanje pomena umetniškega izdelovanja, veščine, prisotnosti »roke«, ročne spretnosti (*métier*) v umetnosti: redukcija dela na čisto idejo ali namen umetnika predpostavlja opustitev tehničnega izdelovanja dela.

Za dialektiziranje prve od obeh omenjenih postavk o ready-madu zadostuje, da vzamemo, kot predlaga Tomaž Brejc, eno

70 Glej Duchampov spis *A propos des Ready-mades* (Duchamp 1994: 191-192). Ta »diskurz egomaniaka«, kot ga (in se) nekje proti koncu besedila označi sam avtor, vsebuje slovite izjave o ravnodušnem izboru ready-made predmetov in o omejevanju njihove produkcije.



- 31 *Lopata za sneg/In advance of the broken arm*, 1915/1964, original izgubljen/
replika, ready-made, les in kovinska lopata. 132 cm.
- 32 *Sušilnik steklenic/Séche-bouteilles*, 1914/1961, ready-made, galvanizirano železo.
119 × 219 × 106 cm.

od Duchampovih 108 definicij ready-mada, ki pravi, da je ready-made »tridimenzionalna besedna domislica«, torej besedna igra v tridimenzionalnem prostoru. Enega od načinov, kako vsakdanji, uporaben predmet spremenimo v umetniško delo s pomočjo besedne igre pokaže nastanek ready-mada *Sušilnik steklenic/Séche-bouteilles* (1914)⁷¹. Duchampova besedna igra ne izraža »kar nekaj«, ampak (v tem primeru) njegovo radikalno stališče do pomena (dobrega ali slabega) okusa, estetske sodbe v umetnosti. *Séche bouteille*, ki se v francoščini imenuje tudi *égouttoir*, lahko povežemo s kapljanjem, »sušenjem« estetskega okusa: »*Égouttoir* kot ready-made ni samo uporaben predmet; medtem ko reificira fizično dejanje, suši estetsko kategorijo; z njega kapljajo kaplje (*goutter*) in z njimi tudi (dober ali slab) okus (*goût*)« (ibid.: 50).

Drug vidik, ki pokaže, da ready-madi niso »*n'importe quoi*« predmeti, je povezan s potrebo po strukturi kontekstov, kjer se pomeni teh objektov spremenijo. V tem pogledu Claude Lévi-Strauss ugotavlja, da je ready-made zmožen izpostaviti določene strukturalne lastnosti z igro razlik (semantične cepitve), ki jih delo vzpostavlja s predmeti, ki ga obdajajo. Na vprašanje o tem, kaj bi Duchampu preprečilo, da ne bi objektiviral kateregakoli predmeta v ready-made Lévi-Strauss odgovarja: »Recimo da ne gre za katerikoli predmet [...]; objekti niso nujno vsi enako obdarjeni z latentnimi možnostmi; to bodo določeni objekti v določenih kontekstih« (cit. po Didi-Huberman 1997: 110).

Ready-made je izbran predmet v določenem kontekstu vzpostavljenih odnosov, v katerih se spreminjajo ustaljeni pomeni izbranega predmeta kot umetniškega dela in vrednostni sistem njegovih vrednotenj. Zanikanje procesualnosti, ki je druga negativna določba ready-mada, torej negacija vloge izdelovanja v umetniškem delu s spodkopavanjem pomena »ročne spretnosti«

71 *Sušilnik steklenic/Séche bouteilles* (1914) je prvi Duchampov namensko izbran ready-made. Stojalo, ki ga je kupil v pariški veleblagovnici BHV, je bilo »uporaben, izdelan predmet (običajen gospodinjski pripomoček v tistem času), ki je bil izbran na podlagi čiste vizualne ravnodušnosti.« O izbiri ready-made predmeta kasneje Duchamp pove, da je s tem »omejil idejo estetske vrednosti na izbiro duha (mišljenja) in ne na sposobnost ali veščino roke« (Schwarz 2000: 615).



33 *Glavnik/ Le peigne*, 1916, ready-made, siv kovinski glavnik za pse.
16,6 × 3 × 0,3 cm.

zahteva natančnejšo obravnavo pomena tehnike v Duchampovi umetnosti. Duchamp »izdeluje« z uporabo različnih vrst projekcij, reprodukcije in odtisa; med hevrističnim eksperimentiranjem s tehnikami (fotografijo, grafiko) se znajde tudi imenovanje, ki je izum povsem nove »tehnike« konceptualnega izdelovanja.

Nevidna barva: pikturalni nominalizem

Logika konstitucije ready-made predmeta na nek način razveljavi objektivni status umetniškega dela (pomen njegove predmetnosti in materialnosti) in sprevrne kriterije o načinih njegove produkcije (pomen izdelovanja). Ready-made vzpostavi umetnost, ki »objekt popolnoma razveljavi zato, da bi se ta v celoti izvršil v imenovanju, ki vpričo kolesa – ali pisoarja ali sušilnika za steklenice – z vso resnostjo izusti: *To je umetnost*. [...] Objekt tako v rdm nastopi v proizvodu, ki ni toliko industrijski proizvod ali proizvod neke veščine, ampak proizvod govora« (Wajcman 2007: 40). Posledica tega dejanja je ločitev umetniškega dela od umetnostnega dejanja in prehitro sklepanje, da bi se umetnost lahko odrekla objektu (konceptualizem). Vendar Wajcman v nasprotju s tem postavi hipotezo, da tovrstna konceptualna umetnost ni brez objekta, ampak, da je narava le-tega povsem drugačna od tradicionalno razumljene objektivnosti.

»Razmik je operacija« (Duchamp 1994: 41), pravi Duchamp, ki v analitični strategiji postavi reprezentacijo na semantično, pomensko raven, ki je prikrajšana za referent. Metodološki postopek nastanka ready-mada poteka v dveh korakih:

Prvič, da spremenimo kakršenkoli predmet v umetnino je potrebno najprej, da ga zanikamo kot predmet. Objekt na ta način ni zavržen, ampak je izpraznjen. Izpraznitev je simbolno dejanje, ki ne izvira iz vidnega, ampak se odvija na ravni spremembe identitete; gre za dejanje, ki sproži dezidentifikacijo v jedru nekega predmeta. Spremembo identitete lahko izvedemo na nivoju imena ali oblike, torej vizualne podobe predmeta; ready-made ohranja identiteto zunanje podobe, včasih, redko tudi identiteto imena, kot ga ohrani recimo *Kolo* (večina Duchampovih ready-madov deluje že na nivoju poimenovanja); v primeru ready-mada *Kolo* je edino, kar se je spremenilo, njegova realna identiteta, saj je tako po videzu kot po imenu ostalo isto. Zaradi spremembe realne identite *Kolo* ni več identično z drugim kolesom, ne s samim seboj in prav zaradi te ne-identičnosti s seboj pridobi identiteto ready-mada: »Ready-made je natanko isti objekt, ki pa ničemur več ne služi. Jasno je, da kolo, ki je trdno pritrjeno na stolček, ne umetnika, ne koga drugega ne bo pripeljalo prav daleč – razen do odlagališča za smeti, najbližje norišnice ali muzeja« (Wajcman 2007: 53).

Duchamp pozitivira razmik v smislu »pozitivacije manka«, pozitivacije odsotnega. Ready-made kot predmet, ki mu izmaknemo njegov namen, uporabnost in s tem tudi primarni pomen, postane mesto praznine, gole prisotnosti in hkrati znak samega izbrisa. Emblem tega izbrisa je, kot ugotavlja Wajcman, ready-made *Kolo* (1913):

Če je rdm v tem, da vpelje praznino v objekt, potem je kolo skoraj popolna figura te praznine. [...] Kolo je objekt, izomorfen operaciji, ki ga konstituira v rdm; objekt, katerega forma pokaže izpraznjenost [...], ki je poln praznine, osrediščen z luknjo in okoli nje. [...] Prazno mesto, polno praznine, mesto manjka. Odsotnost, ki nam jo pomolijo pred naše oči. Kot da bi bil namen umetnostnega dela v tem, da pokaže tisto, česar ne moremo videti. Kolo razstavi praznino (ibid.: 70-71).

Drugič, ko smo simbolno izpraznili identiteto tega predmeta in dobili ne-objekt, je potrebno, da mu ponovno podelimo možnost izjavljanja, torej da iz predmeta naredimo znak in iz znaka sporočilo. Tu sta pomembna dva operaterja: naslov oziroma poimenovanje in podpis, ki je prav tako substancialen za obstoj ready-mada kot umetniškega predmeta. Če je umetnina *rendez-vous*, torej srečanje gledalca, umetnika in umetniškega predmeta, in če se znajdemo ob umetnini, katere avtor ni več njen izdelovalec, potem postane pogoj učinkovitosti tega srečanja podpis. Duchamp se s funkcijo podpisa ne ukvarja le zaradi problematike avtorstva in originalnosti umetniškega dela; pomembno je namreč, da umetnik ni uporabil navadnih ali naključno izbranih predmetov, ampak serijsko izdelane predmete, nastale s postopki reprodukcije. Za serijskim predmetom ni roke, ni subjekta, ki bi ga ustvaril, ampak stroj, ki ustvarja klone. Podpis na predmetu sproži predpostavko o obstoju njegovega izdelovalca, avtorja tega predmeta. Prav domnevno avtorstvo, določen subjekt, ki stoji za njim, ga radikalno loči iz serije analogov, naredi ga za posebnega in drugačnega od drugih in ga reši anonimnosti.

Izbira naslova ready-made predmetu odpira drugačna vprašanja: Duchampovo poimenovanje je najprej vrsta alegorizacije, ki povzroči, da reprezentacija postane figura. Alegorija je znak razmika in ne identitete: polastitev določenega označevalca, njegova pomenska izpraznitev in dodajanje nove semantične vsebine. Primarnemu zanikanju smisla sledi alegorična zapolnitev z novim naslovom, poimenovanjem; na predmetni ravni to pomeni izpraznitev primarne funkcije predmeta in vstavitev novega pomena. Vendar ta naslov ne napolni simbola; simbolno vrednost nosi sam razmik, med-prostor, ki ga odpira opisano dejanje. Dinamika alegoričnega postopka izpostavi pomembnost razmika, praznega intervala, ki nastane z abstrahiranjem referenta.

»Alegorija o pozabi« (Duchamp 1999: 21, *Inframince* n. 1) je zapisano v prvem zapisku, ki se nahaja med beležkami o infratankem. Pozaba, izbris ali odsotnost, na katero meri izjava, lahko razumemo kot »pozabo« ali abstrakcijo referenta v alegorični reprezentaciji. Vendar abstrakcija referenta ne ukinja praznine, ki jo pusti izmaknjen, abstrahiran referent; nasprotno, praznina

je prav nova vrednost podobe, razbremenjene vsake referenčne vsebine. Alegorija izbriše realno identiteto in jo abstrahira: »Alegorija reprezentira ne le z izbrisom referenta, ampak skozi ta izbris (reprezentira sam ta izbris). Reprezentacija in izbris postaneta tako ena in ista operacija« (Perret 2001: 135).

Duchampov naslov ima to posebnost, da se ne prilagaja predmetu, ampak ga vzame za sredstvo projekcije in pomenskega preoblikovanja. Obenem zamaje reprezentativno gotovost govorice, sistem jezika, ki temelji na predpostavki skupnega prostora tega, kar vidim in kar rečem. Ukine ujemanje reference in reprezentacije, med katerim izdolbe prostor, zev v govorici med vidnim in izrekljivim.

Mentalna ali umetniška reprezentacija je dejanje, s katerim si misel vzame objekt s posredovanjem podobe. Podoba v tem procesu nastane kot mesto prehoda, vmesnik, ki oblikuje privzeto predmetnost. Podoba ima dvojno naravo: nastane kot rezultat zaznave in je že oblikovana z objektivno realnostjo, je njen disimilativen »organski« (možganski) reprezentativni odtis, obenem je mesto prehoda, ki gibanje reprezentacije usmeri v drugo smer, da se podoba-misel strdi v predmet. Duchampov »naslov operira z močjo objektivacije, saj vdre v sistem jezika in v njem razveže obe glavni funkciji, referenco na eni strani in reprezentacijo na drugi. [...] Tam, kjer naslov referira, ne reprezentira nič, in obratno, tam kjer reprezentira, ne referira na nič. Obe funkciji se vzajemno prepovedujeta« (Perret 2001: 174).

Naslovi Duchampovih ready-madov nasprotujejo ustaljeni pomensko-označevalni praksi jezika, v jeziku ukinjajo vez, ki jamči sovpadanje med videnjem in izrekanjem; na ta način Duchamp izkaže nezaupanje prostoru klasične reprezentacije kot prostoru spoznanja, prekine s klasičnim sistemom reprezentacije in na tem sistemu označevanja temelječo vednostjo. Duchamp nasproti temu sistemu vednosti postavi umetniški znak kot tisti, ki se upira reprezentativni prehodnosti, »naravnemu« gibanju smisla. Znak ima status alegorije in se upira identifikaciji subjekta in objekta v reprezentirani podobi. Izpostavi namreč fiktivni razmik, ki ju vzajemno šele vzpostavlja.

Duchampovi neopisni naslovi izdolbejo prostor med referenco in reprezentacijo ter s tem ukinjajo iluzijo skupnega me-

sta tega, kar rečem in tega, kar vidim. Razpoka med referenco in reprezentacijo ukine gotovost enotnega plana, ki omogoča objektivacijo in s tem govorico. Po eni strani se naslov, ki se ne nanaša na objektivni predmet (ne kaže »stvari«) sam objektivira v čisti referent, izpraznjen vsake reprezentativne trdnosti, po drugi strani pa naslov kot element jezika reprezentira in se kot vsako lingvistično gradivo objektivira v mentalno figuro oziroma idejo. Duchampovi naslovi izpostavijo reprezentacijo kot razdvojitvev (in ne podvojitvev, ki predpostavlja reverzibilnost reference in reprezentacije oziroma ustreznost reči in besed), predvsem kot prostor disimilacije in neujemanja, kot prostor nepodobnosti. To razdvojevanje ustvari neravnotežje med referenco, ki ni reprezentativna in reprezentacijo, prikrajšano za objektivnost. Ostane predmet na eni strani in ideja na drugi. Šele predmet, ki ne reprezentira postane »uporaben« za umetniško podobo, umetniško delo; prav tako kot postane razbremenjen, »izpraznjen« miselni material v obliki idej razpoložljiv in primeren za umetniško izrazno sredstvo; gre za emancipacijo misli, ki se lahko spremeni v predmet.

Naslov, ki je po naravi bidimenzionalen (ena stran je obrnjena k stvarjem, na katere se nanaša, druga k govorici, v kateri reprezentira), postane pri Duchampu naslov, ki razlomi ujemanje med referenco, ki je izpraznjena reprezentativnosti in reprezentacijo, ki ji manjka objektivnosti. Simbolična moč umetnine je v razmiku, ki nastane z nekonvencionalno izbiro naslova, besede, ki poimenuje predmet (npr. *Fontana* za pisoar). Gre za oblikovanje fiktivnega prostora »med besedami in rečmi«, pozitivacijo prazne vmesnosti, ki »napolni« simbol, ustvari figuro. Duchamp utemelji simbolično prakso z aktom prilastitve, saj reprezentacija postane dejanje misli, ki si skozi posredovanje (mentalne) podobe izbere predmet in ga zamrzne v objekt. Naslov dela izvede denaturalizacijo predmeta in obenem sproži proces objektivacije zavesti, materializacijo mišljenja.

Duchampovi naslovi delujejo kot projekcije pomenov, kot »nevidna barva«, če se vrnemo k razpravi s slikarstvom. »Nevidna barva« je izrazno sredstvo, konceptualni »material« njegove nemrežnične umetnosti usmerjene v inteligibilno, ki jo sam imenuje tudi pikturalni nominalizem. Ta deluje na več rav-

neh. Najprej gre za razmik med besedami in rečmi: »Ali lahko naredimo delo, ki ne bo umetnost?« (Duchamp 1994: 105, *A l'infinif*). Ready-madi nastanejo na podlagi označevalnega razmika, ki omogoči, da se pisoar lahko imenuje *Fontana* ali da se umetniški predmet (*l'objet d'art*) imenuje *Objet-dard*. Druga nominalistična zareza se dotika razlikovanja med istim in unikatnim, ki je temeljno izhodišče njegovega estetskega programa. Duchamp želi priti do stopnje nezadostnosti vizualnega spomina za prenos enega podobnega k drugemu vtisu v spominu; želi nas prikrajšati za zmožnosti videnja in prepoznavanja istega, nam razkriti lepoto indifferenca ali občutljivost za nekaj, kar »nima okusa« in ne spominja na nič.

Duchampov zapis »neke vrste pikturalni nominalizem« (ibid.: 111) iz leta 1914 se nahaja v *Beli škatli* in (je poleg kasneje najdene še ene omembe) edini dokument s to besedo. Drug zapis, ki ga lahko povezujemo s prejšnjim, se nahaja med dokumenti iz *Zelene škatle* v sklopu razmišljanj o jeziku in njegovih pogojih:

Pogoji jezika: raziskovanje Primarnih besed [*Mots premiers*] (»deljive samo z njimi samimi in skozi enoto«) [...] Vzeti Laroussov slovar in skopirati vse tako imenovane »abstraktne« besede, se pravi tiste, ki nimajo konkretne reference. Sestaviti shematski znak, ki označi vsako od teh besed (ta znak je lahko narejen z nitnimi enotami. Te znake moramo obravnavati kot 2 (dvodimenzionalne) črke nove abecede. Skupina 3 (treh) bo določila več znakov. (Uporabiti barve – za razločevanje tega, kar bi v tej (literaturi) ustrezalo samostalniku, glagolu, pridevniku, spregatvam, sklanjatvam) (ibid.: 48, *la Boîte verte*).

Ideja o neke vrste slovnici z barvami oziroma obravnava barve kot neke vrste imena v likovnem jeziku ne postavlja Duchampa med skupino slikarjev (prve abstrakcije – Kandinsky, Delaunay), ki so si v približno istem času prizadevali v slikarstvu izraziti čisto moč barve, ji podeliti moč njenega abstraktnega potenciala označevanja ali ji s slikarstvom omogočiti, da govori izven vsakršnega odnosa do stvarnega. V času, ko so si slikarji prizadevali postaviti temelje abstraktne likovne abecede,

se je Duchamp ukvarjal s svojevrstnimi pogoji jezika. Thierry de Duve ugotavlja, da se »odločujoča razlika nahaja v asimetrični recipročnosti: tam, kjer Kandinsky odkriva, da je slikarjev označevalec bit barve [*l'être de la couleur*], Duchamp odkriva, da je snov – in likovna snov – besede sama označevalec. Na stičišču semiotske ontologije čistega slikarstva in pikturalne epistemologije »*du parlêtre*« je barva in njeno ime» (Duve 1984: 196-197).⁷²

In kam meri izjava »perspektiva je podobna barvi, ki se je ne da nadzorovati z dotikom« (Duchamp 1994: 123)? Duchampov »pikturalni nominalizem« temelji na dveh propozicijah: prvič, razmik je v naslovu in drugič, naslov je barva. Duchampov nominalizem je neobičajen, saj vzpostavlja ekvivalenco med naslovom in barvo v trditvi, da je naslov nevidna barva. V nekem intervjuju v zvezi s sliko z naslovom *Le Buisson* je povedal: »Tu se prvič pojavi prisotnost neopisnega naslova. Od takrat naprej sem dal vedno pomembno vlogo naslovu, ki sem ga uporabil in obravnaval kot nevidno barvo« (cit. po Perret 2001: 150). Pomen nedeskriptivnega naslova se pokaže v tem, da poimenovanje predmet odreže od realnosti, ga abstrahira in naredi »nenaravnega«; vzpostavi razmik, povzroči prelom z ustaljenim označevanjem realnosti. Razmik odpira interval kot možnost fikcije; tu naslov ne razlaga, ampak učinkuje kot barva, »nevidna barva« kot projekcija pomena.

Iz Duchampovih zapiskov razberemo, da so nevidna barva, negativna pojavitev [*l'apparition negative*] in naslov tri modalitete iste ravnine (delitve oziroma zareze, če si sposodimo izrazoslovje iz Poincaréjeve geometrije, od koder ga je vzel tudi Duchamp). Duchampov koncept naslova izhaja iz iste figurativno konceptualne sheme kot pojem nevidne barve, ki je prehod od prikazovanja in pojavitve [*l'apparition*] v videz [*l'apparence*] in se torej odvija na ravni misli in njenega prehoda v vidnost.

Nevidna barva je primer »negativne pojavitve«. »Barva je

72 Duve nadaljuje: »Kandinsky, Kupka, Mondrian so se ločili od kubizma s prepričanjem, da se rojeva nov, nepoznan, hieroglifski jezik in da je pred slikarstvom povsem nova prihodnost. Slikar bo semiotik kulture, ki prihaja. Duchamp nasprotno predlaga, da ne more biti drugega kot nominalist pretekle kulture« (ibid.: 209).

odličen primer ustvarjanja prostora, ki je obenem imaginaren in čuten in ki izhaja iz interpretacije dveh krajev, katerih eden, abstraktni, oko, interpretira, medtem ko je drugi, fenomenalni, svetloba, interpretirana» (ibid.: 158). Barva nastane kot presečišče med reči in videti, izpostavi pa tudi neustreznost besed, s katerimi jo opisujemo. Imena, s katerimi poimenujemo barve, ki jih zaznamo, so poenostavljena in shematizirana (pruska, kobalt, žgana sienna) in prav zato med besedami ter stvarmi odkrivajo svet lastnosti, ki so preveč subtilne, da bi jih lahko preprosto zgolj imenovali. V prepletanju izkušnje jezika in izkušnje prostora je barva sredstvo, ki Duchampu omogoča sočasno ustvarjanje fizičnega prostora v lingvističnih pojmi in v pojmi perspektive. Iz tega vidika lahko razumemo tudi izjavo, da perspektiva spominja na barvo.

Duchamp razmišlja o dveh ravninah barvnega razlikovanja, med (negativno) pojavnostjo in videzom barve: prvi plan je ravnina nevidne ali neoptične barve, ki ustreza sedanjiku; ravnini tridimenzionalne realnosti, kjer se predmeti pojavijo v vidnost v obliki barvnih madežev, ustreza preteklik (Duchamp 1994: 118). Prvi vidik barve je barva, o kateri govorimo, drugi pa je plan barvne zaznave. Problematičnost predstavitve barvne zaznave je v tem, da prenese doživljanje barve, njeno sedanost v polje jezika, kjer je barva ime in mentalna podoba, medtem ko postavi empirično izkušnjo barve v preteklost.

Barvna zaznava je dejansko psihološka, mentalna zaznava; predmeti na sebi nimajo barve, barvni vtis se oblikuje v našem čutno vizualnem sistemu zaznavanja (vidno-možganske povezave). Barva na ravni materialnosti je barvna snov z določenimi razlikami v kemični strukturi; barva »zaživi« na ravni zaznave in njene verbalizacije in prav zato je barva v polju jezika živa reprezentacija, ki spodbudi govor in obarva diskurz kot kolorit, barvna snov pa ustreza »mrtvi« reprezentaciji. Na ta način Duchamp odločno postavi mesto izkušnje (zaznave) v domeno misli.

Neoptična, nevidna barva je naslov, ime, ki ni identičen s konceptom, ampak odpira prostor, kjer so besede in podobe v predstanju misli, v določeni začetni zmožnosti pojavitve in prehoda v videz. Smisel oblike nastane z imenovanjem, po-

menško projekcijo cerebralnega, miselnega ali jezikovnega v predmet (razumljen kot snov za oblikovanje, modeliranje), ki postane umetniško delo. Gre za metamorfozo in objektivacijo »reprezentativnega substrata« v predmetno realnost, dejanje reprezentacije, ki si skozi vmesnost podobe privzame predmet, se vtisne v realnost. Podoba je vmesnik, prehodnost mišljenja, ki se vtisne v realnost. V tem smislu se misel odkrije kot material, ki v predmetnosti ustvari sled in smisel.

Nevidna barva je sredstvo za ustvarjanje del, ki so »materializirano mišljenje, vidno in utelešeno mišljenje« in tako obarvani Duchampovi ready-madi so ustvarjeni kot »formelki-mislijo«⁷³ Vendar v umetniških pristopih, ki izpostavijo konceptualen vidik umetnine (Magritte, Duchamp, Broodthars) ni toliko pomemben smisel, vsebina koncepta in njegove projekcije v delo. Pomembno je, da umetniško delo, ki nastane z dejanjem simbolnega razmika, ki sprevrne razlikovanje med realnim prostorom in prostorom reprezentacije, odpira prostor, namenjen ne toliko projekcijam avtorja, temveč predvsem projekcijam gledalca. In pomembno je vprašati gledalca o tem prostoru, v katerem se je znašel (ali kamor smo ga postavili), in ga spomniti, da gre za prostor subjektivacije, ki je primeren, da se vsakič znova zasnuje, oblikuje in »obarva« v kontekstu časa in subjektivnih pogojev njegove zaznave.

Ready-made in infratanko: diferencial identičnih

Magična transformacija serijskega predmeta v umetniško delo, ki jo izvede ready-made odpira vprašanje avtorstva, izdelovanja, tehnike, »aure« umetnine in simboličnega v umetnosti. Uveljavitev ready-mada kot umetniške oblike in umetniške izja-

73 V zvezi s tem Wajcman navaja Godardovo idejo o umetnini (filmu) kot »formi, ki misli«: »Eleganten način, kako presekati debato o formi in vsebini. In kako v tem prehodu poudariti, da je s tem prav tako elegantno formulirano, da v umetnosti ne misli umetnik, ampak objekt; in da je torej avtor umetniškega objekta v bistvu le subjekt, ki ga predpostavimo delu, oziroma mišljenju objekta. [...] Duchamp je izumitelj kolesa v 20. stoletju, kolesa-ki-se-vrti, se pravi, kolesa-ki-misli« (Wajcman 2007: 52).

ve sovпада s širšimi družbenimi spremembami, tudi z vplivom industrializacije in razvojem novih tehnologij mehanične reprodukcije, fotografije, filma, grafičnih tehnik ipd., ki zaznamujejo začetek prejšnjega stoletja kot dobo množičnosti, masovne produkcije in anonimnosti.

Vprašanje mej med tehnologijo in umetnostjo ali med likovno in obrtniško tehniko se v Duchampovih delih usmeri predvsem v vprašanje konceptualnega potenciala umetnine. Duchamp preizprašuje vrednostne kriterije določanja umetniške in ekonomske produkcije na način razmisleka o intelektualnih vidikih mehanske reprodukcije. V umetnikovi ironični izjavi, da je umetnost izdelovanje in umetnik kot obrtnik ali delavec, se izrazi humor, s katerim spodbija klasične načine določanja mej med umetnostjo, tehnologijo in obrtništvom.

Koncept reprodukcije je v Duchampovem delu obravnavan na način, ki odpira povsem nove načine razmišljanja o tehnikah proizvodnje umetniških predmetov, ki nastanejo serijsko z uporabo kalupa ali odtisa. Vrednota umetnine ni več v njeni originalnosti in unikatnosti; Duchampovi umetniški predmeti so pogosto oštevilčene izdaje odtisov, kovancev, ready-madeov in so naknadne reprodukcije njegovih izgubljenih originalnih del ali ročne avtorske miniature kopije še obstoječih umetnin.

Ob vsem izobilju reproduktivnih postopkov v njegovem ustvarjanju se moramo vprašati, kaj odsotnost izdelovanja v njegovem primeru zares pomeni. V tem smislu se zdi koncept ready-mada primerno izhodišče za razmislek o tem, v čem se ločita ali enačita dva predmeta, ki izideta iz istega modela, ki sta si popolnoma enaka z vidika načina nastanka (izdelave) ali oblike in vendar lahko eden predstavlja ready-made umetniško delo in drugi zgolj lopato za sneg, glavnik, pisoar ali kaj podobnega.

Poleg simbolnih in konceptualnih operacij (izpraznitev, nominalizem, nevidna barva), ki omogočajo transformacijo serijskega predmeta v ready-made, ideja reprodukcije istega kot različnega (ready-made, odtisi) izpostavi infratanko razliko v delu. Duchamp namreč meni, da »bi bilo bolje iskati prehod v infratanek interval, ki ločuje dva identična, kot lagodno sprejeti verbalno posploševanje, ki naredi podobni dvojčici z dvema kapljicama vode« (Duchamp 1999: 33, *Inframince* n. 35rv). S

pojmom infratanko vstopimo v prostor podobnosti in razlike med singularnimi elementi oziroma razumemo pojme, kot so original in kopija, ponavljanje in razmik (problematika mimesis) ipd. na povsem nov in netradicionalen način.

Neologizem infratanko omogoči videnje »nevidne« razlike v istem, razlike med »dvema ready-madoma, dvema kapljicama vode«, ki je sredstvo zanikanja poenostavljanja in posploševanja na različnih ravneh vednosti in ustvarjanja. S tem ko združuje logiko reprodukcije z infratankim, računa na produkcijo razlik skozi ponavljanje, ki povzroči, da sta si dva primerka iz iste serije obenem podobna in različna. Kvaliteta infratanke razlike v ponovitvi je neka nenavadnost reprodukcije, zaradi katere se kopija vedno na nek način (v nasprotju z njeno definicijo) razlikuje od originala. Infratanko je drobcen, skoraj nezaznaven dogodek, neskončno majhna razlika, ki je ustvarjena skozi ponovitev:

2 obliki narejeni po istem kalupu (?) se med seboj razlikujeta po infratanki razločitveni vrednosti./ Vse »identičnosti«, tako identične kot so (in bolj ko so identične), se zblížujejo po tej infratanki delitveni razliki./ Dva človeka nista primer identitete in se nasprotno oddaljujeta po infratanki določljivi razliki (ibid.: 33, n. 35).

Duchamp tako enakih predmetov (serijskih) že v izhodišču ne obravnava kot enakih, nasprotno, tudi med nerazločljivimi (indiferentnimi) predmeti brez vsakršne identitete ali tistimi, ki nastanejo v postopkih mehanskega reproduciranja, kopiranja, množenja, tiskanja, išče malo, nevidno razliko, ki jo verbalne posplošitve potlačijo. Na ta način reprodukcije ne obravnava kot ponovitve, ampak v osnovi spodbija samoumevne recipročnost med serijo in njenimi posamičnimi elementi.

Pojem infratanke razlike med originalom in kopijo Duchampu omogoča, da nenehno ponavlja motive svojih del, prenaša povečana pripravljala dela na večje zahtevnejše kompozicije (Devet moških kalupov, Nevesta, Okulistične priče, Voziček... v *Velikem steklu*) in te pomanjša spet nazaj v miniaturne izvedbe (*Škatle* z grafikami, risbami, predmeti), avtorizira kopije lastnih del (ready-madi v »omejenih izvodih«, celo kopije *Velikega stekla*) in ob vsej raznoliki uporabi tehnik odtisa in reproduciranja govori o strahu pred ponavljanjem. V tem smislu, kot predlaga

Didi-Huberman, lahko tudi sicer konceptualni pojem infratanko razumemo skoraj kot tehnični termin:

Na isti način kot govori električar na primer o superprevodnosti, umetnik Duchamp uporabi posebno poimenovanje – celo originalen koncept – da kvalificira to, kar v postopku, v igri odtisa naredi iz reproduktivne operacije diferencialno operacijo, operacijo razmika. Ta koncept se imenuje infratanko. [...] (Pojem infratanko) Duchampu omogoča, da uporablja tehnike reprodukcije do njenih skrajnih mej in obenem na vso moč izraža svojo grozo pred ponavljanjem (Didi-Huberman 2008: 279).

Navidezno protislovje trditve o strahu pred ponovitvijo ob nenehnih izvajanjih reproduktivnih postopkov razumemo kot neprotislovno le v primeru, da Duchampove dialektične misli ne vzamemo v ortodoksnem smislu te besede. Definicija koncepta infratanko kot diferenciala, ki nastane v postopkih reprodukcije oziroma podvojitve, preusmeri poudarek od elementov, ki iz teh operacij izideta, na določitev samega razmika, vmesnosti in njenih modalitet. Infratanko je vmesnost, tretji, nevidni člen delitve ali podvojitve. V reproduktivni ponovitvi je pomembna minimalna razlika, ki iz reproduktivne operacije naredi diferencialno operacijo razmika. Duchamp ne razmišlja binarno, zato tudi njegove reprodukcije niso le potrditve, negacija ali indiferenca (ki povsem zanika pomen tako podvojitve kot razlike, ki v tem nastane), ampak predvidijo možnost tretjega člena kot pozitivacije vmesnosti. Reprodukcijska se na ta način izkaže kot dialektična operacija neke razlike, razmika, nekega »ostanka«, kot se izrazi Duchamp. V tem se pokaže ključna vloga števila tri in vseh operacij »trojine«, ki jih umetnik pojmuje kot odprte operacije:

Zame je število tri pomembno, vendar sploh ne z vidika ezoterike, ampak preprosto z vidika numeracije: ena je enotnost, dve je dvojnost, dvojina in tri je ostalo. Takoj ko se približate številu tri, boste imeli tri milijone, to je ista stvar kot tri. Da bi dosegel to, kar sem želel, sem se odločil, da izdelam stvari po trikrat. Moje 3 *nitne enote* so izpeljane v treh izkušnjah in oblika je vsakič malo drugačna (cit. po Cabanne 1987: 47).

Tri vsebuje prekinitev s sterilno dialektiko med da ali ne, pozitivnim in negativnim, pravilnim ali napačnim, predvsem pa lahko izhajajoč iz števila tri ustvarjamo množstvo, mnogoterost. »Tridimenzionalna realnost (predmeta) je priložnost neskončnega pomnoževanja virtualnih podob, ki so večje proti neskončnosti ali manjše od predmeta proti neskončnosti« (Duchamp 1994: 140, *Bela škatla*). Ena oblikuje enoto, dva oblikujeta par (in možnost razmnoževanja), trije pa ustvarijo množstvo, se pravi neskončnost; ponavljati izkušnjo ali doživetje trikrat pomeni odprtje njenih možnosti proti neskončnosti, neštevnosti njenih možnosti, s tem pa se dotaknemo tudi problema časa. »Infratanko sama po sebi ni skrivnostna beseda. Morda bi lahko rekli neskončno [*infime*] ali neskončno majhno [*infinitesimal*]« (Didi-Huberman, 2008: 279). Trojnost, ki nastane z operacijo razmika, je dvoumna pomiritev med da in ne, pozitivnim in negativnim, polnim in praznim, oblike in proti-oblike, konveksnim in konkavnim, ženskim in moškim. Dvoumnost minimalne, infratanke razlike je utemeljena v njeni hkratni prisotnosti in odsotnosti: prisotnosti suspendiranega.

Vendar infratanko ne govori le o minimalni razliki v istem, ampak opisuje tudi infratanko podobnost, ki je podobnost nepodobnega. Infratanek interval na enak način ločuje original od njegove kopije kot tudi eno kopijo od druge kopije. Ne odpira le možnosti preseganja nasprotij med umetnostjo in neumetnostjo, izvirnim in reproduciranim ali dualnim razmišljanjem, ampak v temelju sprevača tradicionalne estetske in umetniške kategorije, med katere spada tudi pojem mimesis in koncepti povezani z njim, torej pojmi podobnosti, posnemanja, reference v diskurzu in praksi umetnosti.

Pravilo, ki je določalo klasični sistem umetniškega reprezentiranja (imitacija), je bilo utemeljeno na konceptu posnemanja in ideji, da mora biti umetniško delo na nek način »podobno« referentu svoje reprezentacije (oblike prenašanja ali vzpostavljanja podobnosti so različni). Po eni strani Duchamp potisne to logiko do njenega ekstrema: imperativ podobnosti na estetski, vizualni ravni realizira dobesedno, saj so si njegovi ready-madi *Obešalnik za klobuke*, *Fontana*, *Glavnik* popolnoma podobni, praktično nespremenjen obešalnik za plašče, pisoar, glavnik.

Prav to dejanje pa zahteva nujno redefinicijo pojma podobnosti; ne zanikanja ali ukinitve podobnosti (kar je pogosta interpretativna zmota), ampak nasprotno pozorno in natančno ukvarjanje z njo. Natančno opredelitev pojma podobnosti v tem kontekstu izpelje Didi-Huberman:

Tako ready-made, npr. Fontana, ni podoben pisoarju glede na logiko bolj ali manj uspelega posnemanja; ni relativno ali estetsko »podoben«, ampak absolutno podoben kot primerek, izvzet neposredno iz serije svojega lastnega referenta (Didi-Huberman 2008: 271).

Obenem pa se s to dosledno podobnostjo pojavi tudi njeno popolno zanikanje, ki jo izvede preimenovanje, podpis ali razstavni kontekst izbranega predmeta: lebdeč simbolni dodatek, ki ne določa, ne identificira, ampak destabilizira vsak smisel ustvarjanja podobnosti. Namreč v sami podobnosti je vsebovana tudi infratanka neotipljiva razlka: »Isto [même]: mala, esencialna beseda [...]; z »istim« smo v centru dialektične igre, v kateri se podoben [semblable] združuje z različnim in različni s podobnim« (ibid.). Podobnost, s katero se ukvarja Duchamp, vsebuje sublimirano nepodobnost, zaradi katere sta si dva primerka, elementa iz iste serije obenem podobna in različna. Duchamp ne zanika podobnosti, ampak jo redefinira: njegova dela izpostavijo nepodobno podobnost kot disimilacijo.

Nepodobna podobnost je »infratanka analogija« (Duchamp 1999: 21, *Inframince* n. 2), kot beremo med prvimi vrsticami zapiskov o infratankem. Papir, na katerem se nahaja zapis je Duchamp raztrgal na polovico in s tem razločil obe besedi. Razdružitev besed omogoči primerjave in razmišljanja o podobnosti v drugačnih, še zmeraj medsebojno nanašajočih se razmerjih. Infratanka razlika in analogija sta dve polovici iste celote, povezani kot dve plati kovanca, hrbtna in zadnja stran.

Podobnost kot disimilacija vsebuje določeno negativnost, ki je drugačna od preprostega zanikanja, saj izbrisuje predvsem ustaljeno, samoumevno ali otopelo doživljanje in razumevanje sveta. 3 *nitne enote* ne zanikajo enote metra, ampak jo redefini-
rajo. Ready-made ne ukinja predmeta, ampak spremeni njegovo funkcijo in smisel. Podobnost v njegovem delu ostaja, vendar

v obliki nepodobne podobnosti. Duchamp ne zanika, ampak preoblikuje in njegovo delo predpostavlja spremembo vizije, odprtost do drugačnega, naključnega in nepoznanega. Duchamp »uspe z udarcem dialektične moči prekiniti s klasičnim posne-manjem, ne da bi s tem absolutno zanimal podobnost. Kako pride do tega? Z ustvarjanjem negativnih podobnosti: obrnjenih, reverzibilnih, neprepoznavnih. Z ustvarjanjem istega kot negativa. To operacijo poimenuje: to je razmik« (Didi-Huberman 2008: 275). »Razmakniti serijsko izdelano od iznajdenega. – Razmik je operacija« (Duchamp 1994: 41). Razmik ne izbrisuje podobnosti, ampak jo ustvarja, vendar kot operativno negativnost na način, da postane nepodobna:

162

Izgubiti sposobnost prepoznavanja dveh podobnih stvari – 2 barv, 2 čipk, 2 klobukov, 2 katerikoli oblik. Doseči nezadostnost vizualnega spomina, da prenese eno podobnost v drug vtis spomina (Duchamp 1994: 47).

Duchampova kritičnost do verbalnega posploševanja in vizualnega spomina je usmerjena v vizualno in v jezikovno (diskurzivno) reprezentacijo. Zapis nakaže tudi hipotetično smer, omenja infratanek interval, ki ga je potrebno v ta namen bolje raziskati in (sodeč po drugih delih in izjavah) implicira hipotezo o planu reprezentacije, ki bi ga lahko določali drugačni parametri (drugačni od trdnih konceptov in znanstveno preverjenih stališč) ali morda fluidne, spremenljive, mehkejša ali zabavne spremenljivke (kot jih najdemo na primer v zakonih njegove »zabavne fizike«).

Vprašanje podobnosti in z njim povezano širše vprašanje o umetniški reprezentaciji se v Duchampovih delih rešuje mentalno, neoptično, »neretinalno«, obenem vezano na umetniški objekt; umetnina je dispozitiv, stroj, ki izzove misel. Problem ready-mada in tehnične reprodukcije se vrti okoli definicije »istega«. Isto, ki nastane v serijski izdelavi, bo definirano po kriterijih infratankega kot »praktično približevanje podobnosti« in obenem kot »maksimalna natančnost«. To pomeni, da maksimalna podobnost – dveh serijsko izdelanih predmetov, ki sta nastala po istem modelu, iz istega kalupa – nikoli ne doseže identitete, popolnosti istega. »Natančne tehnike« nikoli ne

proizvedejo istega oziroma identitete, ampak so tehnike približevanja. Vedno obstaja infratanka razlika, ki onemogoča identifikacijo, enačenje dveh podobnih stvari.

Infratanka razlika v intervalu časovne zaznave izpostavi analogijo med infratankim in četrto dimenzijo, določeno kot dimenzijo časa: »V času - intervalu ene sekunde - isti predmet ni več isti« (Duchamp 1999: 21, *Inframince* n. 7). Vsak trenutek, sekunda v razmiku infratanskega intervala povzroči, da se isti predmet na nek način oddalji od samega sebe, da je drugačen, drug, če ga gledamo v liniji časa nazaj: »isti« (predmet) se odmakne od samega sebe in si postane nepodoben v minimalnem časovnem razmiku. Problem ali kvaliteta tehnične reprodukcije (kopiranja in razmnoževanja predmetov) je v proizvodjanju individuumov, ki so si zelo podobni in obenem različni; to pomeni, da reprodukcija vedno proizvaja tudi nepodobnosti.

V primeru ready-mada in predmeta serijske izdelave bi postavili serijski predmet v domeno *istega* in ga obravnavali v okviru *istovrstnosti* [*semblabilité*] videza oziroma izgleda, ready-made pa v okviru *podobnosti* [*similarité, ressemblance*]. Infratanka razlika zabriše navidezno enakost predmetov, ki nastanejo po istem modelu ali v istem proizvodjalnem postopku (fotografija, odlitek in druge serijske izdelave) in jih postavlja v odnose nepodobnih podobnosti.

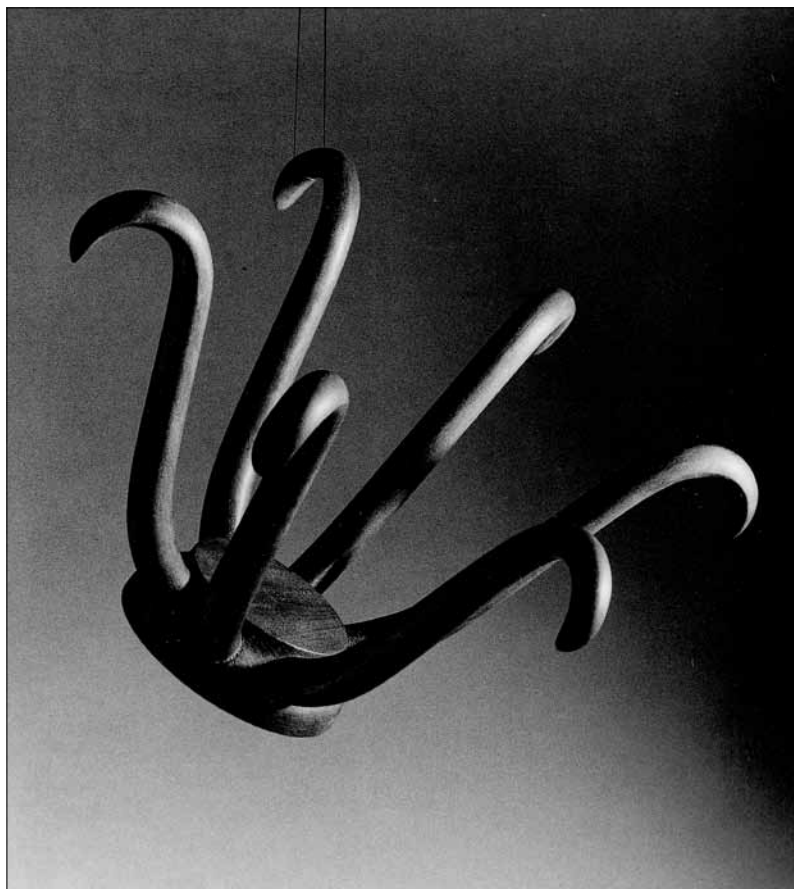
Ready-made kot serijski predmet izpostavi dejstvo, da problem serijskega predmeta ni toliko problem istega kot razmika v istem. Kot pravi Duchamp, se »vsi identični, kolikor so si identični (in bolj ko so identični), približujejo v tej infratanki ločitveni razliki.« Bolj kot je ready-made podoben, »identičen« transformiranemu serijskemu predmetu, iz katerega je »izšel«, torej bolj kot je razpoznaven, večja je tudi infratanka ločitvena razlika med njima. Didi-Huberman se ob tem sprašuje: »Vendar, če Duchamp ukine možnost [...], da identificiramo dve podobni stvari, kako nam potem omogoči, da konkretno dosežemo ta razmik, ta interval, to infratanko razločitveno razliko? Odgovor na to vprašanje se pojavi, ko pričnemo gledati Duchampovo delo« (Didi-Huberman 2008: 282).

»Videnje« razlike med dvema serijsko nastalima predmetoma, zaznava njune izvirne edinstvenosti, je intelegibilno,

mentalno videnje. Razlika je največja, ko je tudi podobnost (določena z natančnostjo izdelave po istem modelu) največja. To pomeni dvojje: najprej, da je videnje razlike obenem tudi videnje podobnosti (predpostavka nepodobne podobnosti) in nato, da gre za videnje, ki vključuje mentalno, miselno aktivnost – sposobnost razpoznavanja in je kot tako manj vezano na oko (vidnost) kot na možgane (mentalnost, zavest). Podobnost, o kateri razmišlja Duchamp, je vezana na mentalno gledanje, ki je »nevizualno, duhovno gledanje«.

Koncept umetnine, ki takšno podobnost implicira, lahko vzporejamo z Magrittovo idejo umetnine kot »materializacije mišljenja« in podobnosti, ki je stvar duha in ne lastnost stvari. Magritte razmišlja o podobnosti skozi razlikovanje besed *podobnost* [*ressemblance*] in *sličnost* [*similitude*] in meni, da »stvari med seboj nimajo podobnosti, imajo sličnosti ali pa jih nimajo. Izključno mišljenju pripada to, da je podobno; podobno je, klikor je tisto, kar vidi, sliši ali spozna; postane to, kar mu svet ponuja« (cit. po Foucault 2007: 47). Tako se v redu stvari vse kapljice vode razlikujejo, v svetu ni dveh absolutno identičnih kapljic; šele duh mednje uvede večjo ali manjšo stopnjo podobnosti. Enkratnosti, unikatnosti predmetov, kolikor bivajo kot stvari (dveh malih zrnč graha, dveh kapljic vode ali dveh ready-madov), nasprotuje dejanje reprodukcije, kopije po istem modelu, ki jih izravna v razmerjih po podobnosti. Tako »ni v ready-madu nič unikatnega. [...] Replika ready-mada prenaša isto sporočilo: v strogem smislu noben eksistirajoči ready-made ni originalen« (Duchamp 1994: 192).

Podobnost ni odnos med dvema stvarima, marveč mentalni akt, ki ga vzpostavi dejavnost duha; ni identifikacija, ampak simbolizacija. Nepodobna podobnost predpostavlja videnje minimalne razlike, zaznavo infratanke dimenzije, ki jo Perret primerja s senco, pregibom, gubo, kot prostorom delovanja mimesis. Podobnost obstaja le v redu simbolnega in *mimesis* kot iskanje podobnosti se ne nanaša na predmetnost, ampak kroži znotraj sistema reprezentacije.



- 34 *Obešalnik za klobuke/Porte-chapeaux*, 1917/1964 (edicija 8 replik), ready-made.
23 × 44 × 33 cm.

REPRODUKCIJA IN ORIGINAL

Duchamp, ki je bil kritičen do koncepta reprodukcije in posnemanja, zlasti v slikarstvu, je bil obenem zvesti, strastni in natančni posnemovalec svojih lastnih del. Tehnike faksimilov in reprodukcij, ki sestavljajo vsebino številnih Duchampovih škatel z zapiski, so raznolike in minuciozne; izjemna je zlasti *Škatla v kovčku/La boîte-en-valise* (1935-1941), ki vsebuje natančne miniaturne kopije njegovih najpomembnejših del, ročne kopije slik, *Velikega stekla*, ready-madov kot so *Fontana* in *Air de Paris*, in tudi majhna ukrivljena ravnilca 3 *nitnih enot*.

Ta dela ne problematizirajo le pojmov ponavljanja in posnemanja, vprašanja originalnosti in vrednotenja reprodukcije kot tehnike pomnoževanja. Izpostavljajo tudi stališče, ki ga je imel Duchamp do tehnike ali ročnega dela v procesu umetniškega ustvarjanja, ki je bilo vse prej kot brezбриžno. Duchampovo metodično raziskovanje materialov in eksperimentiranje z novimi tehnikami in možnostmi njihove likovne uporabe je hevristično, raziskovalno, odprto za napake, naključja in nepredvidljivosti.

Tehnika, ročno delo in »avra« umetnine

Duchampa so mnogi interpreti označili kot so-odgovornega za razvoj tistih teženj v moderni umetnosti, ki so sledile principu »opustitve metjeja« in »odpora do roke«, se pravi odklonilnemu odnosu do pomena tehnične izvedbe in ukvarjanja z materialom, ki se v radikalni obliki izteče v negacijo vsega fizičnega ali snovnega, v splošno dematerializacijo, ki je značilna za določene prakse sodobne umetnosti. Utemeljitev takšnih označb je ponavadi utemeljena na umanjkanju ročnega dela v ustvarjanju ready-madov, na Duchampovih izjavah o pomenu idejnega, uporabi »cerebralnega materiala« (»sive snovi«) v ustvarjanju in tudi v značilni heterogenosti likovnih materialov in postopkov, ki so vključeni v nastanek Duchampovih del;

heterogenost materialov, dejstvo, da lahko eno tehniko zlahka zamenja druga, ena izrazna oblika drugo, torej dejstvo lahko-tne tehnične zamenljivosti, lahko navaja na sklepanje o nepomembnosti tehnološkega glede na idejo, sporočilo, semantično ali simbolno dimenzijo dela.

Pomen tehnološkega vidika in procesualne izkušnje v Duchampovem delu očitno zanika konceptualistične interpretacije njegove umetnosti, saj so nazoren znak, da ta ni narejena zgolj iz čistih idej ali diskurzivnih izjav in da ni niti najmanj razte-lešena. Prav koncept infratanko na najbolj inteligibilen način vzpostavlja vez in hkrati razdaljo med čutnimi, materialnimi danostmi umetnine in njenimi simbolnimi ter konceptualnimi konotacijami. Trditve o nepomembnosti tehnike pri Duchampu so toliko bolj vprašljive zaradi umetnikovega zanimanja za foto-grafijo, tisk in odlivanje, ki so postopki, ki temeljijo na uporabi določene tehnologije in obenem zahtevajo obrtniško tehnično spretnost. Uporaba teh tehnik je bila Duchampu toliko večji izziv, saj je bilo razlikovanje med kvalitetno tehnično izvede-nim delom in delom, kjer najdemo umetniški presežek onkraj tehnološke popolnosti, torej razlikovanje med umetnostjo in obrtjo pri reproduksijskih tehnikah, kot so fotografija, tisk... ipd. mnogokrat težavno.

Duchampova primerjava slikarja z obrtnikom, hvala »malim poklicem« (obrniku, fotografu, tiskarju) ali izjava, da ima raje besedo obrtnik [*artisan*] kot umetnik [*artiste*], ni zares ironična: odraža se v njegovih delih, ki so nastala z bogatim in kom-pleksnim znanjem ročnih spretnosti, postopkov in tehničnih izumov.⁷⁴ Miniatura *Fontana iz Škatle v kovčku* je na primer narejena iz zmečkanega in stisnjenega papirja, malih kovinskih elementov in emajlirane snovi, s katero je predmet prelakiran;

74 Morda je v zvezi s tem zanimiv podatek, da je bila Duchampova primarna študijska usmerjenost grafika in njegova zgodnja delovna praksa v tiskarni; prav tako podatek, da, čeprav je umetnik leta 1918 opustil slikarstvo s svojim testamentnim delom *Ti me...*, nikdar ni opustil grafičnih tehnik: suha igla, litografija, bakrorez, sitotisk so stalnice v njegovem likovnem izrazu. Od leta 1913 je eksperimentiral tudi z različnimi podlagami odtisa: notni papir, pavs papir, karton, steklo, fotografski film, cinkove in bakrene plošče, usnje, aluminijeve podlage, črn žamet, pleksi steklo.

podobno inovativna je tudi tehnika nabiranja prahu, s katero je obarval določene dele na površini horizontalno ležečega *Velikega stekla* in fotografiran dokument poimenoval *Gojenje prahu/Élevage de poussière*. Od opustitve slikarstva (*Ti me...*, 1918) se proces uporabe novih materialov in postopkov množi skoraj z vsakim novim delom. Duchamp nenehno izumlja in kombinira raznolike postopke – tisk, pozlačevanje, kolaž, risba ustvarjena s pisalnim strojem, mehanika, stereoskopija, film, pri čemer uporablja kar najbolj nenavadne materiale kot so svinec, zlato, blago, varnostne sponke, ključi, sipina kost skupaj s kockami poliranega marmorja, plina, joda, pene iz kavčuka, mreže, lana, kožuha, las, mavca, smole za zobozdravstvo, sperme, dlake, čokolade, marcipana, muhe...

V *Zeleni škatli* najdemo zbirko tehničnih »receptov«, navodil za izdelavo *Velikega stekla*: »mali tehnični problemi« (ibid.), s katerimi se je ukvarjal Duchamp, ko je raziskoval uporabne možnosti novih materialov ali eksperimentiral s tradicionalnimi likovnimi postopki in izumljal nove (npr. naključje), so oblikovali raznovrsten tehnični repertoar: svinčene inkrustacije na steklu, uporaba prahu fiksiranega z lakom ali tehnika orisovanja oblik s pomočjo tanke svinčene žice, ki na povsem nepoznan način združuje vitraž, kolaž in gravuro. V natančno postavitev perspektive figur v spodnjem delu *Stekla* ali posrebitvev Okulističnih prič je umetnik vložil mesece dela in skoraj vsi detajli na *Velikem steklu* so nastali s potrpežljivimi, natančnimi in zamudnimi tehnikami. Zato niti ne preseneča, da je Duchamp na vprašanje po cerebralni genezi *Stekla* odgovoril:

Ne vem. To so pogosto tehnične stvari. [...] Tu je v osnovi malo idej. To so predvsem mali tehnični problemi z elementi, ki jih uporabljam, kot steklo [...]. Vse to me je prisililo, da izdelujem. [...] veste, slikar je vedno neke vrste obrtnik [...]. Ah, ja, sem prav gotovo ročen človek. Pogosto popravljam stvari (cit. po Cabanne 1987: 38, 105).

In kaj je Duchamp popravil na ready-madu? Avro, meni Didi-Huberman: »Lahko pritrdimo, da Duchamp popravlja objekte – vrne jim avro, ki jim ni bila usojena« (Didi Huberman 1997:

124), kot serijsko izdelanim predmetom. In če pomislimo na »nevidno barvo«, ki obarva ready-made predmete in jih naredi avtentične ter unikatne, se s to lepo metaforo lahko le strinjamo. Morda lahko na ta način označimo tudi neke vrste izžarevanje in poseben žameten lesk določenih slik na platnu, neke vrste patino, ki odlikuje slike ali predmete in izžareva plastenje časa ter energije, ki jo je zapustila sled skrbnega, mučnega in dolgotrajnega ukvarjanja s površinami in barvnimi lazurami del. Zlasti pa lahko z idejo avratične fine zaznavne kvalitete površin povežemo sijaj »gladkih, zloščenih površin in mavrično lesketanje«, ki ga občutljivo oko zazna ob delih na steklu in ki vzbuja neposredne asociacije na Duchampove opise infratankih zaznav: »Infratanko. Svetlobni odsevi na različnih bolj ali manj zloščenih podlagah./ Bisernat lesk, lesketanje v v mavričnih barvah na splošno so v odnosu z infratankim./ Svetloba, ki se igra na površinah« (Duchamp 1999: 47, 24, *Inframince* n. 46, n. 12).

Duchamp opiše infratanke kvalitete kot fine barvne optično-snovne učinke ali pa uporabi koncept v zvezi z opisi tehnik glajenja, brušenja: »Piljenje – poliranje - infratanka pila – brusilni papir - poliranje laka« (ibid.: 27, n. 27). Ideja avratične kvalitete površin, ki je zvezana z njihovo skrbno obdelavo in najde svoj ekvivalent v konceptualnih opisih infratankega, govori tudi o tem, da vloga površine (slikovne ali predmetne), izdelovanje in ročno delo pri Duchampu niso pozvezani le s pikturalnimi učinki, najmanj s slikarskimi in vizualnimi efekti, ampak nosijo posebno simbolno in semantično vrednost. Izdelovanje oziroma »sled roke« ne le, da ni postranskega pomena, ampak je prav nasprotno ključen in odločujoč element procesualnosti in metodičnosti v Duchampovi umetniški praksi.

V vseh teh primerih je Duchamp poskušal proizvesti infratanko kot vizualno in taktilno skoraj nečutno, vendar vseeno učinkovito razliko. Zato je infratanko Duchampovo ime za avro: vizualni razmik, ki naznači kontakt, približevanje, ki nas pusti na razdalji in ki ustvari prehodnost [...], »nerazločen dih podobe« (Didi-Huberman 2008: 286).



35 Nevesta, ki jo slečejo.../La mariée, mise à nu..., 1968, jedkanica. 50,5 × 32,5 cm.

Zanimanje za »avratične vrednosti« površin, pojavov, predmetov ali umetnin na splošno je ena od stalnic v Duchampovem ustvarjanju. V eksplicitni obliki se izrazi v zgodnjih slikah in risbah figur z upodobljenimi svetlobnimi siji, avreolami okrog teles ali rok,⁷⁵ prav tako v seriji litografij, ki spadajo med njegova zadnja iz leta 1968 na način nemožnega razlikovanja okvirja kot

75 Največ teh del je nastalo v obdobju 1910-1912 (*Portret dr. Dumouchela*, risbe aktov z obrisi), torej v letih Duchampovega zanimanja za okultno, za nevidne energije in večdimenzionalnost. Ta dela so bila inspirirana prvimi fotografijami nevidnih telesnih sevanj, ki jih je omogočil razvoj fotografskih tehnik, in z literarnimi viri o spiritualizmu, antropozofiji (R. Steiner) in teozofiji (H. Blavatsky). Študijo teh vplivov »ikonografije fluidne nevidnosti« najdemo v delu J. Claira, *Sur Marcel Duchamp et la fin de l'art*.

ozadja ali ospredja.⁷⁶ Na posebno subtilen način se pojavi kot obris našega pogleda, ko opazujemo prizor skozi odprtinici vrat *Dano*, kot oblika, ki uokvirja in prinese vidno v pogled, torej dematerializirano vidno, ki je ločeno in oddaljeno od snovnega (razteleseno).

Duchampovo zanimanje za nevidno in avratično razjasni tudi navidezno protislovnost umetnika, ki z izumom ready-made zanika kakršno koli vrednost izdelovanja, tehnike, veščine v umetnosti in se obenem poslužuje kar najbolj zamudnih, tehnično zahtevnih tehnik v izdelavi ali reprodukciji lastnih del. Duchamp se ukvarja z materialom in predmetnim na posreden, nekako »transparenten« način: trud in pozornost ni toliko namenjena temu, kar ima v rokah, ampak različnim nematerialnim, konceptualnim, infra-zaznavnim, avratičnim ali simbolnim dimenzijam materiala, predmeta oziroma umetniškega dela, ki ga izdeluje.

171

Reprodukcija naključja

Duchamp se je zanimal za »tehnike ekstremne natančnosti« in hkrati protislovno, če se spomnimo na 3 *nitne enote*, tudi za tehnike ekstremne ravnodušnosti, neintencionalnosti glede dobljenega rezultata ali zastavljenega cilja. Imamo dela, ki so obsesivno natančna v načrtovanju, pripravi in izvedbi (*Veliko steklo*, *Dano*), in dela, ki so relativno natančna v navodilih za izvedbo določenih postopkov, katerih rezultat vsebuje nekaj, kar ni niti najmanj predpisano ali predvideno, saj vključuje naključje (3 *nitne enote*, *Ventili zračnega toka na Steklu*).

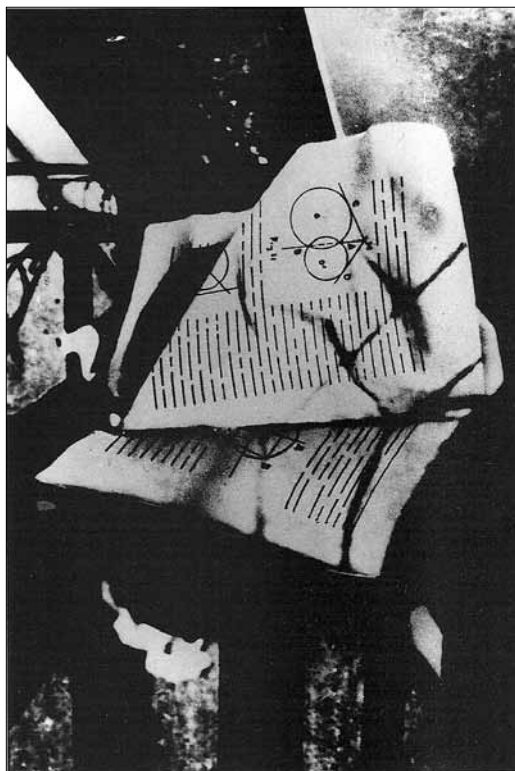
Odprtost, ki jo ta dela implicirajo, je v osnovi tehnične narave: predpostavljajo eksperimentalni in raziskovalni potencial

⁷⁶ V seriji litografij iz 1968 najdemo številne vizualne in verbalne aluzije na avro. V litografiji *Nevesta, ki jo slečejo...* vidimo ženski akt, ki se sklanja in je obdan z avro, zaradi katere deluje figura kot izrez, ki je nedoločljiv glede pozicij bližine ali oddaljenosti. Aluzijo k vizualni avri figure lahko vidimo tudi v besedni igri na *Bec Auer* v litografiji iz iste serije, ki prikazuje žensko figuro, ki drži v roki plinsko svetilko: njen obris je spleten z obrisom moškega, ki si podpira glavo na način, da deluje njegova silhueta zlita z njenim naročjem.



36 Man Ray in Marcel Duchamp, ok. 1920.

postopkov, kjer vpletenost naravnih sil in naključnih dejavnikov okolja dejansko onemogoča natančno predvidevanje rezultata. Ti postopki v obliki navodil, nekakšnih »receptov«, kot jih imenuje umetnik, odpirajo polje hipotez, odprtost dela v nastajanju in ravnodušnost v odnosu do posledic. »Tehnična odprtost« del, nastalih na podlagi »receptov« za ujetje naključja, vnaša v delo dimenzijo nedokončanosti, nezaprтости in usmerjenosti v neskončnost. Ta nedokončanost (neke vrste neskončnost) in nezaključenost postopkov, združena s spodrseljaji, neuspehi in malimi tehničnimi nesrečami, je navedla Mana Raya, da je o svojem prijatelju Duchampu in o sebi izjavil: »Obravnavali so naju kot končana človeka [*hommes finis*]. Ker nisva nikoli končala nič, raje recite: neskončna človeka [*hommes infinis*]« (Didi-Huberman 1997: 131).



37 *Nesrečni ready-made/Ready-made malheureux*, 1919, stran iz knjige o geometriji, original izgubljen, dimenzije neznane.

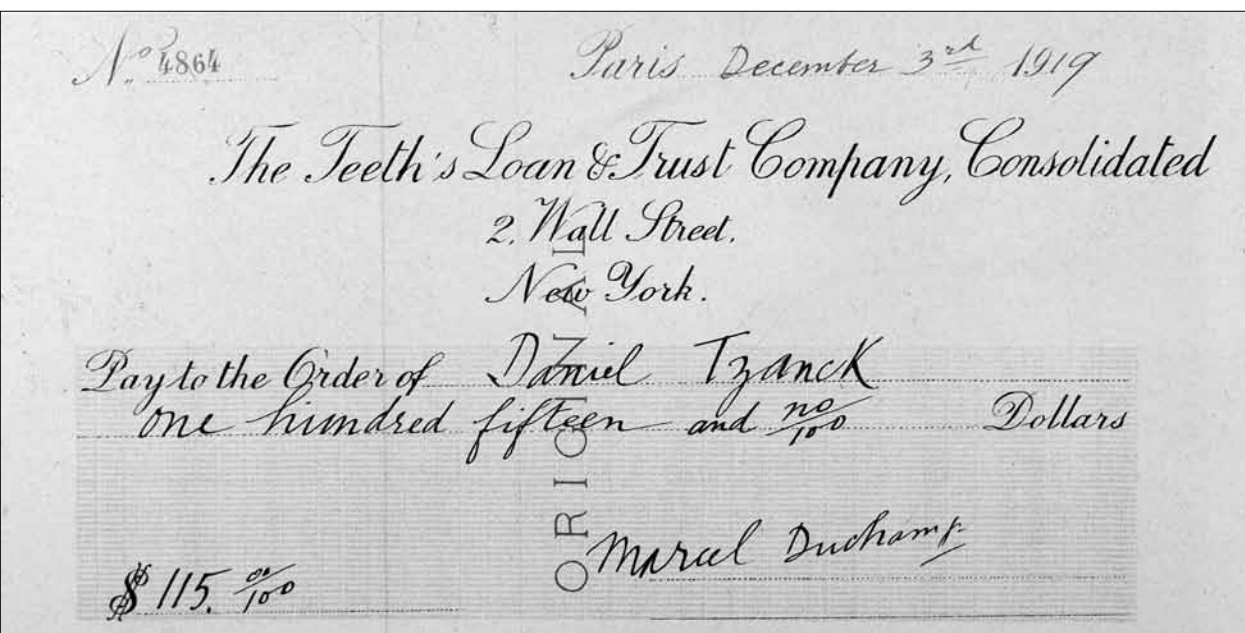
V tem duhu je nastalo delo *Nesrečni ready-made/Ready-made malheureux* (1919), Duchampovo poročno darilo sestri Suzanne v obliki navodil, kako naj obesi matematično knjigo o geometriji na balkon njegovega stanovanja v Parizu in pusti vetru, da »si izbere svoje probleme« in iztrga strani iz knjige. Duchamp pravi: »Zabavalo me je, da sem v ready-madu združil idejo sreče in nesreče ter tudi vodo, veter, strani, ki letijo. [...] Tako izpostavljena vetru je razprava zares pridobila lastnosti življenja« (Cabanne 1987: 61).⁷⁷

77 Mladoporočenca sta posnela fotografijo *Nesrečnega ready-mada*, po kateri je Suzanne naslikala tudi platno z istim motivom. Retuširana fotografija (s poudarjenimi geometrijskimi diagrami v knjigi) je bila tudi osnova mali reprodukciji, ki se nahaja v *Škatli v kovčku*. Delo, ki je nastalo kot neromantično poročno darilo, izraža tudi ironijo na resnost znanstvene knjige in matematična pravila.

Delo, ki uteleša hipotezo o prepustitvi naključju, 3 *nitne enote*, vendarle ni nastalo le z igro naravnih sil. Tako navodila kot tehnična izvedba tega »naključja v konzervi« so natančno predpisana (*Zelena škatla*): vrvice so skrbno fiksirane na trakovih iz platna, ki so prilepljeni na steklo in predstavljeni v njihovi škatli za kriket z etiketo iz črnega usnja in vtisnjenimi zlatimi črkami. Naključje se torej pojavi kot neke vrste predvidena napaka v tem postopku, recept pa je tak, da lahko ponavljamo njegove napotke v neskončnost in nikoli ne dobimo istega rezultata; bolj kot ponavljamo postopek, večkrat reproduciramo napake, »nesreče« oziroma odklone. Duchampova navodila združujejo maksimalno tehnično natančnost in popolno odprtost v formalnem smislu: ponovitev, ki konstituira 3 *nitne enote*, je reprodukcija naključja, ponavljajoča se napaka, ki je obenem tudi edina pravilnost.

Formalno povsem drugačno pa vendar podobno logiko reprodukcije naključja najdemo v Duchampovem skrbnem ročnem reproduciranju lastnih zapiskov iz *Zelene škatle*. Reproduciranje, v mimetičnem in serijskem smislu te besede, raztrganih lističev v neurejenem, naključnem zaporedju usmerja operativni princip, ki vsebuje prehajanje od naključne oblike k obliki reprodukcije naključja, ki nastane s serialnostjo in podobnostjo.

Nesreča reprodukcije, pomanjkljivost, ki se zgodi in je vedno prisotna v vsaki ponovitvi ali kopiji, se v najprimernejši obliki izrazi kot dejanska vrednost v čeku *Cheque Tzanck* (1919), ki ga je Duchamp izdelal, da je poravnal stroške za zobno nego, umetnosti dovolj naklonjenemu zdravniku Danielu Tzancku. Duchamp je izdelal lažni ček na roko, zanj je porabil veliko časa, saj se je potrudil ročno izdelati črke, da so izgledale kot natisnjene. Na ta način se potiskan papir, ki je ponavadi mehanska kopija, znajde na mestu originala, medtem ko ročno delo opravi funkcijo stroja. Tehničen obrat izpostavi problem definicije vrednosti skozi pomen reprodukcije, tako mehanične kot umetniške. Na prvi pogled se zdi paradoksalno, da se je Duchamp prav v obdobju ready-madov ukvarjal tudi z mimetično reprodukcijo mehanskega odtisa; in prav tu postane ključna majhna razlika med ročno imitiranim delom in originalom, ki jo je Duchamp tudi vnaprej načrtoval, saj je reproduciral ček rahlo večji od naravne velikosti.



38 Ček Tzanck/Cheque Tzanck, 1919, črnilo na papir. 21 × 38,2 cm.

Cheque Tzanck preizprašuje tako vrednost reprodukcije, kot tudi vrednost umetniškega dela, zlasti slike. Narisan ček izenači risbo s ceno, saj skrči vrednost slike na ekskluzivno ekonomsko raven. Ta ideja je še izrazitejša v drugem faksimilu čeka iz leta 1965, ki je podpisan *bianco* ček, ki ga lahko vnovči Philip Bruno za neomejeni znesek v *Banki Mona Liza/Banque Mona Lisa*. *Mona Lisa* bo zagotavljala izplačilo tega in še nekaj drugih čekov, ki jih je »izdajal« Duchamp tudi v omejenih oštevilčenih serijah. *Banki Mona Liza* lahko brez oklevanja zaupamo, saj je njen kapital neprecenljiv in ga tudi Duchamp s pisanjem oziroma slikanjem svojih čekov ne bo »porabil«. Simbolno enačenje slikarstva z denarno vrednostjo se zdi sicer vprašljiva, vendar dobi v primeru, ko jo jamčita Duchamp in *Mona Liza*, prese-
netljivo realno težo.⁷⁸

78 Na poseben način se z vprašanji ekonomskih in tržnih vrednosti ukvarjajo Duchampova »numizmatična« dela. *Marcel Duchamp Art Medal* (naslovnica revije *International Collectors Society*, 1967) je fotografija, na kateri vidimo Duchampa s cigaro in v oblaku

Prenosljivost, prehodnost in izguba originala *Škatla v kovčku*

Duchamp se je že nekaj let pred pričetkom 2. svetovne vojne zavedel, da mora zapakirati svoje stvari v majhni in prenosljivi obliki, saj je miniaturne kopije svojih del pričel izdelovati že leta 1935. Bodočo vsebino *Škatle v kovčku/La boîte-en-valise* je takoj ob pričetku vojne v več potovanjih uspešno prenesel iz Pariza in jo sestavil v celoto leta 1941 v New Yorku. Kasneje je o razlogih za nastanek *Škatle* povedal:

To je bila zame nova oblika izraza. Namesto da bi nekaj naslikal, je bila ideja, da slike, ki sem jih imel tako rad, reproduciram v miniaturni obliki. [...] Razmišljal sem o knjigi, kar mi ni bilo preveč všeč, prišel sem na idejo škatle, v kateri bi lahko postavil vsa moja dela kot v nekakšnem malem muzeju, prenosljivem muzeju, če ga tako imenujem in tukaj je zdaj v kovčku (cit. po Schwarz 2000: 762).

Vsebina *Škatle* vsebuje zbirko ročno naslikanih reprodukcij njegovih slik, nekaj grafičnih odtisov, tri miniaturne ready-made *Fontana*, *Air de Paris* in *Traveler's Folding Item*⁷⁹ in repro-

dima, ko drži v roki medaljo (ready-made kovanec *Drain Stopper*, 1964). Umetnikovo zanimanje za numizmatiko, medalje, kovance je povezano z vprašanjem vrednosti v ekonomskem in umetniškem kontekstu: umetniška medalja kot numizmatičen kovanec je arhaičen ready-made, ki v svojo dvostranskost ujame ironijo umetnosti – umetniška slava, ki jo simbolizira kovanec, torej sredstvo simbolne izmenjave, ni zagotovljena, ampak dana na kredit, ki ga pogojuje sodba gledalca. Kovanec, kot umetnina združuje nasprotje med materialno in simbolno vrednostjo objekta, ki je obenem umetniški objekt in predmet ekonomske izmenjave. Poudarek se prenese na podpis ali verbalno oziroma vizualno poimenovanje, ki konceptualno preoblikuje kos kovine tako v estetski kot ekonomski artefakt. Konceptualna, intelektualna dimenzija v numizmatiki prekrije ekonomsko, menjalno vrednost kovanca. Mehanska reprodukcija je starodaven postopek, o katerem pričajo prav antični kovanci, ki jih lahko razumemo kot prve ready-made (ki so prav tako objekti simbolne izmenjave) in Duchampovi ready-madi v tem pogledu nadaljujejo to tradicijo.

⁷⁹ Ready-made *Traveler's Folding Item* (1916) je prevleka za tipkalni stroj znamke Underwood. Fotografija originalne verzije ne obstaja,



- 39 Škatla v kovčku/*La boîte-en-valise*, 1936-1941, škatla iz kartona s ključavnico prevlečena z usnjem, ki vsebuje 63-83 (odvisno od izdaje) miniaturnih replik, fotografij in reprodukcij Duchampovih del. 40,7 × 38,1 × 10,2 cm.

dukcije del na steklu *Veliko steklo*, 9 *moških kalupov* in *Voziček* za katere je uporabil plastično prozorno folijo.

Čeprav so bile v tistem času dostopne hitre in kvalitetne tehnike reproduciranja, se je Duchamp odločil za zastarele in počasne metode, kot je barvni tisk in ročno barvanje z barvici. Duchampova investicija časa in energije v reproduciranje lastnih del namesto v ustvarjanje novih, priča o nenehnem prizadevanju umetnika za iskanje odgovorov o smislu umetniške produkcije. Izdelava miniaturnih reprodukcij izpostavi kot

miniaturna reprodukcija se nahaja v *Škatli v kovčku*. Duchamp je o delu izjavil: »Menil sem, da bi bilo dobro vpeljati nekaj mehkobe v ready-made – nič trdnega, porcelan ali železo [...], zato sem vzel pokrivalo za pisalni stroj« (cit. po Schwarz 2000: 646).

ključno semantično vrednost umetnine predvsem razliko, ki ločuje original od njegove reprodukcije in unikatno delo od njegovih številnih kopij. Duchamp se s tem, ko kopira svoje lastne slike, »nanaša na idejo slikarstva, samo zato, da reinterpetira njen mimetični impulz kot dobesedno mehansko reprodukcijo. To dobesedno poigravanje s slikarstvom ustvarja umetniško delo nove vrste, katerega pomen kot faksimile podcenjuje logiko originalnosti« (Judovitz 1998: 6). Postopki reproduciranja lastnih del ne zanikajo tradicionalnih likovnih problematik posnemanja, ampak preizprašujejo legitimnost umetnosti kot mimetičnega izraznega sredstva ter pozivajo k redefiniranju meril, pravil in pogojev njenega vrednotenja.

178

Reprodukcija ustvarjena z napornimi in počasnimi tehnikami, z intervencijo roke in ne stroja, dobi v obdobju razširjene in splošne uporabe sredstev mehničnega reproduciranja povsem nove, istočasno pa paradoksalne, kritične ter cinične konotacije. Duchampovo osredotočanje na posnemanje, prenašanje in prevajanje nekega motiva v drugo obliko umetniškega dela, ki naj bi ohranjalo takšno ali drugačno podobnost z originalom, predstavlja ironično kritiko razumevanja umetnosti v funkciji reproduciranja narave. Glede na to, da Duchampovo delo izhaja iz tradicije slikarstva, je gesta sprevračanja strukture reproduciranja (pozicije elementov in ciljev) zvezana z destabilizacijo pravil slikarskega izražanja, predvsem ustaljenosti in samoumevnosti kriterijev, s katerimi pristopamo k sliki. Duchamp ravno s sprevračanjem smisla in načina slikarskih postopkov reproduciranja razširja meje slikarstva in mu v iskanju novih načinov izraza, ki so nasprotni njegovi ukinitvi, pritrjuje in širi ustvarjalni potencial.

Drug motiv, ki ga izpostavi *Škatla v kovčku*, je ideja prenosljivosti in mobilnosti umetniškega dela o kateri piše J.-F. Lyotard:

Prehod, prehoden, prehodnost. [...] Duchamp je ujet na begu s svojo umetnostjo v kovčku in mislijo, ki je vsa zapakirana in pripravljena za na pot. Demonstrira, kako tema tranzicije (prehodnosti), ki se pojavlja iz dela v delo, povzroča, da vsak kos reproducira nek drug kos, medtem ko vsi predstavljajo original, ki ga ne moremo več najti in ki nima več stvarnika (cit. po Judovitz 1998: platnica).

Duchampova obsesija z reproduciranjem se zdi kot slutnja postmodernega množenja podob, ki jo je povzročil razvoj novih oblik tehnologije reproduciranja, s katerimi so se kasneje ukvarjale teorije simulacije; neskončnega pomnoževanja podob skrčenih na videz, katerih obstoj originala že zdavnaj ni več pomemben. Pojem reproducirane kopije, kjer je vprašanje originala nepomembno, saj se reprodukcija sama suvereno postavi na njegovo mesto, zastavlja vprašanje ponovitve in pomena razlike, ki se v pojavi v vsaki ponovitvi (reprodukciji). Obenem izpostavi vprašanje relacij: zbiranje in preurejanje konstitutivnih elementov nekega umetniškega dela se vzpostavi kot nov način možnega redefiniranja pogojev umetniške (re)produkcije skozi mrežo odnosov med njimi. Umetniška vrednost njegovih ustvarjalnih dejanj pogosto ne leži v samih objektih, ampak v njihovem povezovanju in sintaksah.

Vrednost in status umetniškega dela se vzpostavlja skozi mrežo odnosov, ki deluje kot sistem uokvirjanja, vrednotenja in institucionalizacije umetnosti. Določa jo percepcija, razumevanje in sprejem dela pri občinstvu, obenem pa je pomembna tudi vloga razstavnega prostora, galerije ali muzeja. Duchampov miniaturni zasebni muzej v kovčku tako simbolno kot fizično iztrga umetnino iz omejitev njenega razstavnega konteksta, prenosljivost njegovih umetniških del, zapakiranih v kovčku, pa govori o premičnosti mej delovanja umetnosti kot institucije, kot sistema »zapakiranja«, določanja in posredovanja simbolnih ter ekonomskih umetnostnih vrednotenj.

Duchamp nam pokaže, »da so umetnost, jezik in institucije ready-madi: so sistemi referenc, katerih pomen je kot pri šahu določen z zbirko vnaprej predpisanih pravil. Problem ni v tem, da so ta pravila dana, ampak v načinu, kako sprejmemo igranje te igre. [...] (Duchamp) igra šah z umetnostjo, tako da uporablja obe strani mize in s tem spreminja pravila igre. Tako osvobodi umetnika obveze proizvajanja umetniških objektov, saj se likovnost zdaj pojavi kot funkcija obračajočih se, spremenljivih strategij na igralni mizi in ne kot lastnost posameznega objekta« (Judovitz 1998: 240).⁸⁰

80 Referenca na Duchampovo strast do igranja šaha. Po letu 1925 je Duchamp bistveno več časa posvetil šahiranju kot umetnosti. Bil je

Duchampov umetniški pristop izhaja iz umetnostnih tradicij, vendar v iskanju novih oblik prilaščanja njenih vsebin, postopkov in konceptualnih načinov umetniške reprezentacije. Umetniška ustvarjalnost dobi nov pomen kot oblika ustvarjanja umetnin, ki podobno kot druge oblike družbene ali ekonomske produkcije temelji na zbiranju in reinterpretaciji danih elementov ter pravil. Kot protislovnost in heterogenost, je tudi strategija prilastitve poteza Duchampove umetnosti, zaradi katere ga pogosto povezujemo s postmodernizmom. Zlasti v ready-madih najdemo premiso ustvarjanja, ki nas sooči s pogoji postmoderne, saj v tradiciji in zlasti v modernizmu najde konceptualni material kot potencial, ki je lahko prisvojen, predelan in preoblikovan.

Z umetninami kot so *Škatla v kovčku*, ready-madi in druga dela, ki na tak ali drugačen način problematizirajo postopke reproduciranja, Duchamp izpostavi prehodni, umeten in provizoričen status umetnosti v njeni odvisnosti od mreže dejavnikov, ki določajo tako percepcijo kot umetniško produkcijo. Njegova dela so po definiciji prehodna, vzpostavljajo nenehna pomenska in simbolna prehajanja med vidnim in jezikovnim, umetniškim in neumetniškim in prav to je razlog težavnosti njihove interpretacije ali umestitve v sisteme umetniških kanonizacij. Duchampovo vračanje k pojmu reprodukcije in konceptu projekcije, ki ju uporablja kot sredstvi za redefiniranje načinov umetniške produkcije, zaznamuje njegovo umetnost kot replikativno prakso kompleksnega sestavljanja dejanj. Kritičnost, ki jo vzpostavijo njegova dela tako preoblikuje načine sprejemanja kot možnosti ustvarjanja oziroma nastajanja umetnin. Duchamp z nenehnim preizpraševanjem klasičnih opredelitev umetnika, umetnine in ustvarjalnega dejanja obenem razširja domeno modernizma kot tudi vzpostavlja temelje za vznik postmodernizma.

Duchampove umetniške strategije ne temeljijo na zanikanju tradicije, ampak so radikalna preoblikovanja in reinterpretacije tradicionalnih načinov umetniškega ustvarjanja in kategorij umetniških vrednotenj. Njegovo vračanje k umetnostni tradiciji

tudi reden član francoske lige šahistov in dobitnik nekaj priznanj v tem intelektualnem športu.

temelji v načinih sprevračanja osnovnih konceptov umetniškega diskurza, ki zajema pojme posnemanja, ponavljanja, razlike in podobnosti; ti pojmi so osnovni koncepti, ki določajo tematsko polje teorije mimesis. Duchampova umetnost redefinira mimesis na način izvirne obravnave pojmov podobnosti in razlike, z radikalnim in zavzetim ukvarjanjem s problemom reference umetniškega dela, s premislekom o tradicionalnih oblikah umetniškega reprezentiranja oziroma z eksperimentalno uporabo projekcij in tehnik reprodukcije na način, ki bistveno odraža kontekst časa, prostora in duhovne ravni kulture, v kateri so ta umetniška dela nastala.

REDEFINICIJA MIMESIS IN SMRT SLIKARSTVA *Torture-morte, Sculpture-morte*

182

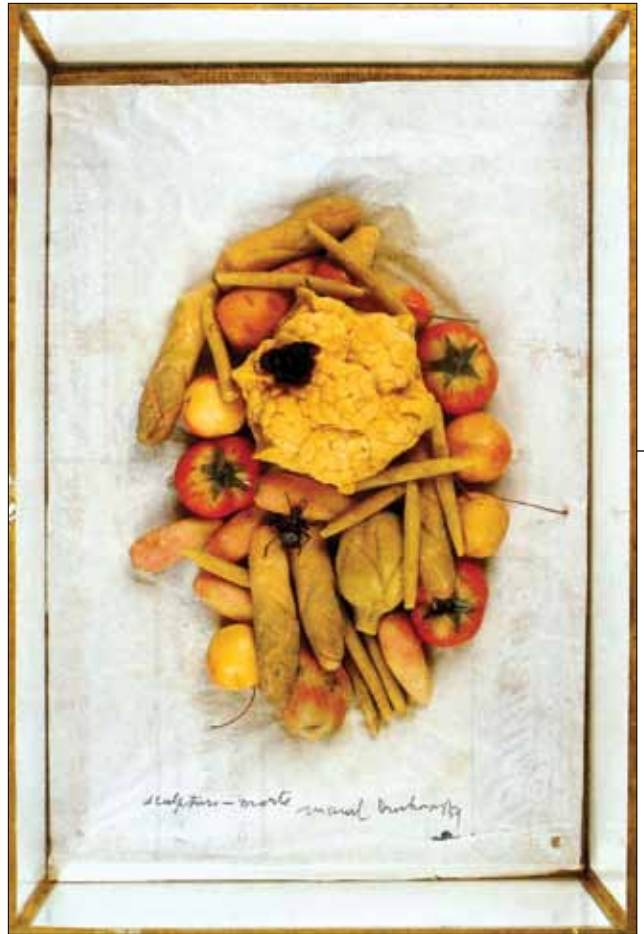
Naslova dveh Duchampovih del *Torture-morte* in *Sculpture-morte*⁸¹ (1959) sta jasni pomenski aluziji na slikarstvo in kiparstvo: *nature-morte* pomeni tihožitje, torej motiv, ki spada skupaj s krajino, portretom ali aktom med najbolj temeljne tradicionalne likovne reference. Besedna igra, ki v prvem primeru zamenja naravo s »torturo« (mučenjem), v drugem pa s skulpturo, in oba pojma povezuje s smrtjo, je razumljiva vsakomur: ime tihožitja kot umetniškega žanra – *nature-morte* je razumljeno dobesedno kot smrt, mimetična reprezentacija narave je zato mrtva reprezentacija, je mrtvo kiparstvo ali smrtonosna (slikarska) tortura.

Posebej zanimivo je dejstvo, da gre za mimetične žanre, ki si v osnovi prizadevajo upodobiti »živo« naravo oziroma živost motiva, torej iluzijo narave kot vitalne vsebine, ki bo tudi slikarski reprezentaciji zagotovila njeno »življenje«.

Obe deli govorita o smrti slikarstva in kiparstva tako dobesedno kot figurativno; *Torture-morte* predstavlja mavčni odlitek stopala v reliefu, na katerem so prilepljene muhe, na *Sculpture-morte* pa vidimo fantastično glavo v stilu Arcimbolda, torej kompozicijo raznovrstne zelenjave, narejene iz marcipana, ki je prav tako posuta z insekti. Reliefno stopalo vstavljeno v škatlo, podobno mali krsti, deluje kot podplat mrtveca, prisotnost insektov pa dodatno doprinese k morbidnemu učinku.

Muhe na zelenjavi so aluzija na razpadanje in trohnenje, na pokvarljivost organske snovi in so splošni indikatorji mrtvega. Vendar imajo tu pomembnejšo kot le simbolno vlogo:

81 Majhna reliefa *Torture-morte*, *Sculpture-morte* in mavčni relief na papirju *With my tongue in my cheek* (1959) so nastali skupaj po naročilu za ilustracijo neke knjige. Naročilo je bilo odpovedano takoj zatem, ko je Duchamp poslal svoje (3D) reliefne predloge za ilustracije in jih je naročnik razumel kot slabo šalo. Ta dela spadajo med tehnične eksperimente za izdelavo elementov v instalaciji *Dano*, s katero si delijo sovpadanje morbidnih in erotično-taktilnih (telesnih) konotacij.



- 40 *Torture-morte*, 1959, pobarvan mavec in muhe na ozadju iz papirja in lesonita v škatli iz pleksi stekla. 29,5 × 13,5 × 5,5 cm.
- 41 *Sculpture-morte*, 1959, marcipan in insekti na papirnati podlagi in lesonitu v škatli iz pleksi stekla. 33,5 × 22,5 × 5,5 cm.

Insekti so opozorilni znak vsakršne umetniške reprezentacije: prilepljena nanjo so lažni indeks, so dotik realnega. Z drugimi besedami, muhe na obeh delih postanejo derealizirane paradoksalno zato, ker so resnične, ker njihova »resničnost« spodbkoplje njihovo estetsko referencialno funkcijo kot mimetične aluzije na realnost (Judovitz 1998: 152).

Konceptualna metoda nastanka obeh del je podobna kot pri nekaterih prejšnjih delih⁸²: Duchamp vzame stvari dobesedno, »mrtva narava« (*nature-morte*) je na najbolj neposreden način mrtva narava in nič drugega; iluzija življenja, ki si jo prizadevajo zbudati tradicionalna tihožitja, je v izhodišču napačna. Duchamp tako nadaljuje z raziskovanjem pojma umetniške reprodukcije in na ironičen način upodablja dvojno smrt, smrt subjekta umetnosti in smrt umetniških načinov reprezentacije.

Koncept reprodukcije v teh delih ni obravnavan kot dejanje posnemanja ali poustvarjanja že obstoječega motiva ali umetniškega predmeta, ampak kot reproduciranje tradicionalnega slikarskega oziroma kiparskega motiva z obratom: gre torej za ročno narejena originala, ki reproducirata. V reprodukciji pa mavčni odlitek odtisa stopala in marcipanova skulptura zelenjave ujmeta več kot zgolj podobnost predmetov, saj posnemata materialne lastnosti samega umetniškega medija: v primeru stopala se zabriše razlika med modelom in njegovo reprezentacijo (mavčnim odlitkom), v drugem primeru pa uporaba pokvarljivega in mehkega materiala, kot je marcipan, razkriva analogijo z materialnimi lastnostmi motiva. Podobnost, ki jo deli aktivirata, ni vizualna podobnost umetniške reprezentacije z modelom, ampak materialna podobnost kot analogija med lastnostmi materialov umetnine in motiva.

Torture-morte in *Sculpture-morte* ne zanikata slikarstva in kiparstva kot taka, ampak postavljata vprašanja o legitimnosti teh dveh medijev likovnega izražanja v času spremenjenih kulturnih in tehnoloških okoliščin, ki jih je proizvedel razvoj tehnike in novih medijev likovnega reproduciranja.⁸³ Duchampa je

82 Na primer, dobesedna materializacija *parete di vetro* v *Velikem steklu*, ki je dejansko postala vidna, prostorska, materialna površina stekla in ne le konceptualno mentalno orodje, kot je bila prisotno v perspektivnem slikarstvu starih mojstrov.

83 Primer takšnega vpliva razvoja novih tehnik umetniškega izražanja na tradicionalne medije je izum fotografije, ki je bistveno spremenil smisel in cilje slikarskega upodabljanja. Kot medij mehanske reprodukcije, ki idealno posname realnost, je fotografija usmerila slikarstvo v iskanje novih razlogov za svoj obstoj. Razvoj množične reprodukcije in kroženja fotografij v tisku pa je izzvalo »verodostojnost« in

zanimala ranljivost umetniških medijev slikarstva in kiparstva za spremenjene tehnične pogoje in s tem zvezana sprememba njunega statusa glede na historično izkušnjo, predvsem glede na predpostavko konca ali smrti slikarstva, o kateri so tekale estetske debate konec šestdesetih let. Duchampov odgovor na te dileme je ironičen in v nekem smislu pozitiven in ne nikalen: ne zanika slikarstva kot takega, ampak le konvencionalno vlogo mimetičnega reprezentiranja, ki jo je imelo to v zgodovini. Hiperrealističnost obeh del ne nakazuje vrnitev k tradiciji realizma, ampak predstavlja njegovo pretirano karikaturu, katere učinek je (podobno kot v *Dano*) nasproten od iluzionističnega, saj sproži jasno zavest o tem, da imamo pred seboj artefakt, ki govori predvsem o umetnikovem antiestetskem stališču. Gre za poglobljeno razmišljanje o preseganju omejitev tradicionalne vloge slikarske in kiparske reprezentacije, zlasti njune iluzionistične naloge posnemanja realnosti.

Reliefa lahko primerjamo z ready-madom z vidika, da gre tudi tu za kritično ukvarjanje s konceptom umetnosti kot z medijem mimetične reprodukcije, čeprav na povsem drugi ravni: »Če je ready-made razbremenil predmet njega samega, tukaj mavčni odlitek stopala in zelenjava predstavljajo še en korak naprej. Medtem ko je bil ready-made običajen masovno proizveden predmet, nominiran za umetnino zaradi svojega umanjkanja estetske vrednosti, imamo v tem primeru samo podobno legitimne umetniške subjekte in objekte – slikarska tihožitja, ki so derealizirana skozi njihov šaljiv odnos tako do kiparstva kot tudi do jezika. Ta dela predstavljajo še eno interpretacijo ready-mada, vkolikor se igrajo s konceptom umetnosti kot z medijem mimetične reprodukcije« (Judovitz 1998: 152).

Mimesis kot oblika reprodukcije je v teh reliefih obravnavana na drugačen način kot pri ready-madih. Zanikanje funkcije umetnosti kot mimetičnega sredstva temelji predvsem v spreminjanju njenih pravil, kakršna najdemo v tradicionalnih slikarskih praksah. *Torture-morte* in *Sculpture-morte* ne posnemata motiva, ampak sam proces mimesis na način, da ga reproducirata dobesedno, tako z besedno igro v spremembi na-

»originalnost« fotografije kot umetniške reprodukcije, ki je postala žrtev tehnologije reproduciranja, ki jo je najprej sploh omogočila.

slova kot z doslednim posnemanjem motiva na način analogije z materiali. Smrt slikarstva je le smrt zbirke konvencionalnih načinov posnemanja in ne mimesis v smislu reprodukcije kot take. Tudi ti dve deli reproducirata in zato temeljita v strukturi mimesis, pa čeprav je ta povsem drugačna kot v tradicionalnih načinih reprezentiranja.

Smrt [morte] postane v tem kontekstu refleksija na negibni ali mrtvi značaj tradicionalne umetnosti, s katerim poskuša ustvariti iluzijo življenja. Iluzija življenja, ki so jo vzdrževale mimetične tradicije, je tukaj uprabljena z namenom, da preizprašuje fiktivno nesmrtnost in trajnost umetniških artefaktov. [...] Ta smrtnost slikarstva in kiparstva ne pomeni preprosto zgodovinskega konca teh umetnostnih domen [...], prej kaže na dejstvo, da se pravila umetniškega ustvarjanja lahko spremenijo ali so iz mode, da na nek način umrejo (ibid.: 152).

186

V Duchampovem delu je reprodukcija sredstvo, s katerim umetnik presega tradicijo referencialnosti umetnosti kot kopije narave in naloge umetnosti, da reprezentira naravo v skladu z umetniškimi in estetskimi vrednostnimi merili. Duchamp izhaja iz slikarstva prav zato, da interpretira njen mimetični impulz dobesedno kot mehansko reprodukcijo. Mimetičen impulz reprodukcije se v njegovem delu izrazi v povsem novih in heterogenih oblikah umetnin, ki na različne načine problematizirajo pojme reference, oblike posnemanja ali poustvarjanja ter odnose podobnosti in razlik med originalom in kopijo. Duchamp na različne načine preizprašuje odvisnost in podrejenost kopij od originalov, saj verjame, da so tudi originali določeni le skozi vrednostne sisteme vzpostavljenih pravil in kot taki niso utemeljeni nosilci višjega statusa v odnosu do lastnih reprodukcij.

Duchampova uporaba reprodukcije na način transpozicije ali prevoda je neposredna parodija na nalogo umetnosti, da posnema naravo. Mrtva narava [*nature-morte*] v *Sculpture-morte* ni tako mrtva, kot se zdi; dekompozicija marcipana, torej organski procesi, jo »oživijo« in ji dajo dih življenja, čeprav zaznan le kot duh, vonj razkrajajoče materije, ki privablja muhe. Duchampovo tihožitje ni mrtvo, zamrznjeno in negibno v času, ampak mu živost neživega, ki je hkrati mrtvost živega, daje to nenavadno,

neprijetno lastnost, ki jo označuje beseda *unheimliche*: »Mehaničnost postavljena na tisto živo« (Zupančič 2004: 146). Mrtvost živega ali obratno, živost, ki oživlja mrtvo, govori predvsem o težavni določitvi meje in razlike med obema. Mimetična podobnost, s katero se ukvarja Duchamp, je podobnost različnega, ki zabrisuje meje nasprotij zavoljo zanimanja za dimenzijo vmesnosti, razmika:

Dejansko se tu razpre neka pravcata antologija vmesnega prostora. Kot da bi meja (na primer meja med živim in neživim), ki je dotlej obstajala le kot ostra zareza brez lastnih dimenzij, razvila svojo dimenzijo: postala neko področje z lastno razsežnostjo (ibid.: 146).

Narava, ki je »mrtva« [*nature-morte*], kolikor jo poskušamo reprezentirati s slikarskimi tradicijami realizma ali sredstvi iluzije, se lahko »legalno« vključi v umetniško reprezentacijo zgolj kot neposredna, realna komponenta, tako kot so se prilepile realne muhe na *Torture-morte* in kot se v *Sculpture-morte* počasi razkraja organska snov lepljivega marcipana.



- 42 Man Ray. *Duchamp kot Rose Sélavy*, 1921, fotografija s pripisom: *Lovingly Rose Sélavy alias Marcel Duchamp*. 21,9 × 17,4 cm.

III. ODTIS: DISIMILACIJA PODOBNOSTI

PARADOKSALNA PODOBNOST

Marcel Duchamp kot *Rose Sélavy*

Portret Duchampa, preoblečenega v žensko, ki ga je posnel Man Ray 1920–21, inavgurira rojstvo njegovega ženskega umetniškega alter ega. Fotografija je podpisana oziroma imenovana *Lovingly Rose Sélavy alias Marcel Duchamp*, s čimer Duchamp pove, da je/sta Rose in Marcel eno in isto. Pseudonim Rose Sélavy je besedna igra, ki aludira na *Eros c'est la vie* (Eros, to je življenje) ali *arroser la vie* (slaviti življenje). Rose, anagram od *eros* je tudi besedna igra na *arroser* (zalivati), kar v tej besedni zvezi pomeni slaviti, praznovati ali uživati življenje. Asociacije pomenov, ki jih vzbujajo ime in njegovi anagrami, so vitalne, energijske, spolne, v vsakem pogledu dinamične podobe.

Fotografija je utemeljena na konceptu projekcije: gospod Marcel Duchamp se projicira v gospo Rose Sélavy. Problem ni v transvestizmu, ampak v vprašanju, ki ga zastavlja Lyotard: »S pomočjo katere energije in katerih dispozitivov transformacije (kanalizatorjev ali redistributerjev energije) je lahko obraz moškega projiciran na obraz ženske ali obratno?« (Lyotard 1977: 36). Projekcija v osnovi poudari podobnost projiciranih figur (moškega in ženske) in ne njune različnosti ali neustreznosti. Rose izpostavi podobnost in prav ta je nespodobna za pogled, ki verjame v razliko spolov. Pojmi spola postanejo v Duchampovih zrcalnih projekcijah neke vrste šale; mehke, nestabilne entitete, ki zlahka zdrsnejo iz moške pozicije v žensko in nazaj.

J. Clair opredeli koncept infratanko kot »kvalitativno stopnjo, kjer se isto transformira v svoje nasprotje, ne da bi lahko jasno odločili, kaj je še zmeraj isto in kaj je že drugo« (Clair 2000: 272). Definicija, ki jo predlaga Duchamp, izpostavi pro-

blem meje oziroma stika dveh entitet. Infratanko označuje seksualno identiteto obenem kot razliko in kot podobnost: »Infratanka ločitev – bolje kot ekran, saj nakazuje interval (vzeto v enem smislu) in ločitev (vzeto v drugem smislu) – ločitev ima dva smisla – moškega in ženskega« (Duchamp 1999: 22). Obstaja torej zaznavni prag, infratanek interval, kjer se čutni vtis videanja (spolne) razlike prevesi v ambivalentno inteligibilno videnje podobnosti. Razlika, ki jo Duchamp vpelje s pojmom infratanko, izpostavi ekran identitete, skozi katerega se konfiguriramo v odnosu do drugega – kot moški ali ženska. Infratanka ločitev, ki deluje kot vmesni ekran posredovanja, izpostavi skonstruiranost, negotovost in oscilacijo mej med jazom in drugim, na čemer gradi subjekt svojo identiteto, fantazmo lastne koherence v odnosu do drugega. Samoprezentativna strategija Duchampa kot Rrose manipulira problem avtorstva, interpretacije in meje seksualne razlike.

Pojem infratanko, ki ne more biti definiran, ampak le pokazan s primeri, kot se izrazi Duchamp, v tem kontekstu preigrava medsebojno prepletenost teh polj: infratanko je mesto (ne) razlike oziroma (seksualne) identitete: »Spolno določena figura (kakor koli določena), ne more biti več imenovana leva ali desna stran osi« (Duchamp 1994: 45). Umetnikovo igro z znaki, ki določajo spolno identiteto, lahko razširimo na splošno vprašanje identitete, saj umetnik v intervjuju pojasnjuje:

Pravzaprav sem želel spremeniti identiteto in prvo, kar mi je padlo na misel, je bilo, da bi privzel židovsko ime. Bil sem katolik in to bi bila sprememba izbire religije [...] nenadoma me je prešinilo: zakaj ne bi spremenil spola? To je bilo veliko bolj preprosto (Cabanne 1987: 64).

Duchamp osvetli pojem identitete kot arbitrarne konvencije, kodirane zbirke znakov in dogovorov, ter v manipulaciji z njimi sugerira, da sprememba spola ni prav nič težja kot sprememba imena. Spolna ali katera koli druga identiteta je socialno konstruirana meja, okvir, ekran osebnostnih projekcij. Duchampova konstrukcija samega sebe kot ženske v podobah Rrose izpelje infratanek transfer od moške pozicije v žensko in aktivira podobo infratankega ekrana projekcije identitet kot nestabilno zbirko

umetno vzpostavljenih razlik in mej med jazom in drugim, gledalcem in gledano podobo, prisotnostjo in neprisotnostjo. Na ta način aktivira vprašanje izgube absolutnega, nespremenljivega in trdnega, posebno v odnosu do seksualne identitete, saj metamorfoza moškega v žensko ali obratno sublimira pojem delitve oziroma zareze, ki ga spolna identiteta predpostavlja. Duchamp s tem pokaže, da spol (moški ali ženski) obstaja le v perspektivi oziroma je vprašanje subjektivnega vidika.

Rose obstaja kot fotografirana lepotica v maškaradni preobleki in kot avtorski podpis oziroma ženska, ki podpisuje dela in predpostavlja avtorstvo v preobleki. Avtorizirala je več pomembnih Duchampovih del, največ v dvajsetih letih preteklega stoletja, in podpisovala umetnikova pisma prijateljem. Poleg podpisa na *Fresh Widow* (1920) je dala *copyright* tudi Duchampovemu edinemu končanemu filmu *Anemic Cinema* (1926), kar je dokumentirano v zadnjem kadru filma. Podpisala je recimo skico *Témoins oculistes* (1920) in religiozni pamflet, ki ga je Duchamp poslal Man Rayu, *The Non-Dada/affecteusement, Rose*, pogosto pa je bila dobesedno vključena tudi v sam naslov del, kot na primer v *Why not sneeze Rose Sélavy* (1921). Tudi skupna fotografija Duchampa in Man Raya z naslovom *Élevage de poussière* je bila objavljena leta 1922 v Bretonovem nadrealističnem časopisu *Litterature*, s pripisom *Voici le domaine de Rose Sélavy*.⁸⁴

Nekatera dela podpiše Rose skupaj z Marcelom: *Škatla v kovčku* (1941) je podpisana z *De ou par Marcel Duchamp ou Rose Sélavy*. Podnaslov v tem primeru uvede nejasnost v določitvi vloge Duchampa kot avtorja, ki je zamenljiv z Rose Sélavy. Podobni primeri, kjer se pojavljata obe imeni skupaj, poudarijo,

84 Rose se je pojavljala med imeni dadaističnih umetnikov, ko je podpisala dadaistični plakat *Le cœur à barbe* (1922) skupaj s Paulom Eluardom, Tristanom Tzaro in drugimi iz pariške skupine Dada. Skupaj z Marcelom podpiše tudi *L'Oeil cacodylate*, ki jo je zasnoval Picabia (1921). Rose je avtorizirala Duchampovo knjigo besednih iger (*Rose Sélavy: Oculisme de précision, poils et coup de pieds en tous genres* (1939); tudi knjigo sedemnajstih besednih iger *The Wonderful Book – Reflections on Rose Sélavy* (1924). Njena identiteta se pojavi na listkih prtljage, kjer je poleg njenega imena in naslova v New Yorku napisano tudi provokativno vprašanje: *Vous pour moi?/Vi zame?*

da se Rose ne predstavlja kot androgin, ampak kot neke vrste partner, neodvisen in celosten Drugi. Subjektivizacija Rose oziroma njeno utelešenje pri Duchampu razkriva nestalnost in labilnost pojma identitete. Rose je Marcel, Drugi postane Isti, torej nenasprotni drugi, ki je ločen od njega le z infratan-ko aktivacijo paradoksa subjektivnosti in identitete. Vrednost, identiteta ali razlika so pojmi, ki jih Duchamp ne pojmuje kot trdne kvalitete ali biološke danosti, ampak kot možnosti, ki so stvar izbire, odločitve, simbolna dejanja prehodov in projekcij.

L.H.O.O.Q.

192

Biti moški, ženska ali androgin⁸⁵ je dilema, ki jo sproža tudi Duchampovo dodajanje brkov in brade reprodukciji Mona Lize imenovane *L.H.O.O.Q.* (1919) ali podobna intervencija brade, s katero virilizira Napoleona III. Slikarsko dodajanje brkov in brade smehljajoči se, skrivnostni podobi Mona Lize je igrivo in deluje ne toliko kot nasilje nad podobo ali njeno omadeževanje, ampak bolj kot umetniška, ironično provokativna šala. Delikatno naslikani brki in brada vpišejo v podobo Mona Lize moški referent, in če se zanesemo na trditve zgodovinarjev, da gre za Leonardov avtoportret, vrnejo sliki pogrešano dimenzijo. Duchamp je v zvezi z delom ugotavljal, da je nenavadna reč pri dodajanju brkov in brade v tem, da medtem ko gledaš sliko, Mona Liza postane moški: ni ženska preoblečena v moškega, ampak resnični, pravi moški.

Mnogo let pozneje izdela Duchamp za vabilo na otvoritveno večerjo ob svoji razstavi reprodukcijo obrbite Mone Lize *L.H.O.O.Q. rasée* (1965)⁸⁶. Restitucija Mona Lize v njeno prejšnje

85 Clair vidi pojav nenavadne androginitet v Duchampovem erotizmu in njegovi umetnosti v povezavi z dekadentizmom obdobja *fin de siècle*. Meni, da je na oblikovanje njegove seksualnosti v mladosti pomembno vplivalo slikovno gradivo in teze v knjigi Rémya de Gourmonta, ki trdi, da so vsi anatomske deli moškega spolnega organa tudi pri ženski. Razlika je le v tem, da so ženski deli notranji, moški pa zunanji.

86 *L.H.O.O.Q. rasée/L.H.O.O.Q. obrita* (1965), reprodukcija Mone Lize na hrbtni strani igralne karte s pripisom naslova dela in Duchampovim podpisom. Izdelal jo je kot vabilo na večerjo po otvoritvi razstave



- 43 *L.H.O.O.Q.*, 1919, ready-made, reprodukcija Mone Lize, ki ji je Duchamp s tušem naslikal brke in kozjo bradico ter pripisal naslov. 19,7 × 12,4 cm.
- 44 *L.H.O.O.Q. obrita/L.H.O.O.Q. rasée*, 1965, New York, reprodukcija Mona Lize na igralni karti, pripeta na vabilo na večerjo, črnilo za napis. 100 izvodov. 8,8 × 6,2 cm.

feminilno stanje, brez brkov in brade, ne uspe popolnoma obnoviti njene originalne vrednosti. Razvrednotenje Mone Lize je droben, skoraj neznaven dogodek, ki pripada logiki infratanskega. Duchamp definira infratanko kot neskončno majhno razliko, ki jo ustvari ponovitev ali reprodukcija, najsi bo ta še tako natančna. Bistven vidik uporabe reprodukcije v tem delu glede

Not Seen and/ or Less Seen of/ by Marcel Duchamp Rose Sélavy; 100 izvodov.

na prvotno stanje (Mona Liza pred poraščenostjo z brki) ni ponovitev, ampak razlika, proizvajanje infratanke drobne razlike skozi ponovitve. Duchampovo dejanje naslikanja in izbrisanja brkov Moni Lizi, lahkotnost, s katero v to utelešenje ženskih idealov projicira moško dimenzijo in s tem možnost spremembe njenega spola, izpostavi predvsem krhkost in obenem moč človeškega pogleda. To perspektivo povzema tudi naslov slike, ki je besedna igra na L.H.O.O.Q. kot LOOK, ki iz podobe naredi POGLED.⁸⁷ Duchamp nam sporoča, da kontekst podobe oziroma njeno vrednost določa dejanje gledanja, ki vzpostavi možnost izmenjave med gledalcem in umetnino:

194

Izmenjava med tem, kar ponudimo na ogled [...] in zaledenelim pogledom občinstva (ki zazna in tudi tako pozabi). Pogosto ima ta izmenjava vrednost infratanke delitve [*séparation inframince*] (Duchamp 1999: 22, *Inframince* n. 10).

Pogled občinstva »zaledeni«, kadar občudovanje dela zaradi konvencij in etabliranih kriterijev, ki mu določajo vrednost, izpodrine njegovo vidnost. Duchampovo naslikanje brkov Mona Lizi aktivira gledanje, pogled kot LOOK, ki v tem kontekstu pomeni pozabljanje, amnezijo samoumevnih vrednotenj in kritičnih interpretacij dela. Šele tovrstna »pozaba« odpre pogled gledalcev, da zagledajo delo na nov način, v specifični večdimenzionalni perspektivi. Vrednost umetnine je izmenjalna in fluidna vrednost, ki je s pojmom infratanko ovrednotena kot »alegorija pozabe« (Duchamp 1980: 21, *Inframince* n. 1). Ready-made reprodukcija Mone Lize z brki je manj gesta provokacije in ironije kot izraz Duchampovega razmisleka o pomenu umetniških konvencij v umetnosti in možnosti njihove mobilnosti in fleksibilnosti glede na zorni kot ali miselne projekcije gledalca.

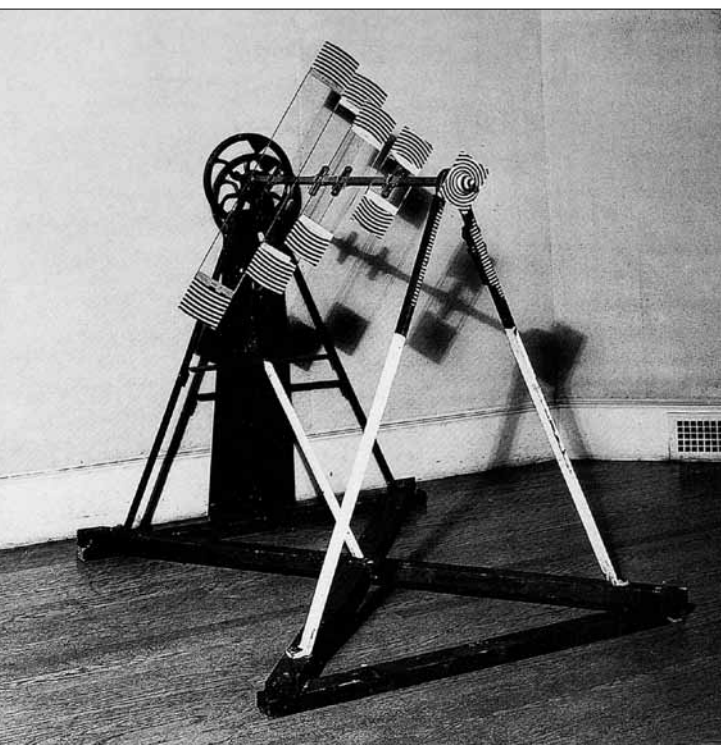
87 Tudi ta naslov lahko razlagamo na več načinov. Poleg omenjenega fonetičnega angleškega branja LOOK kot »pogled«, lahko besedo črkujemo tudi v francoščini: v tem primeru L.H.O.O.Q. zveni kot *elle a chaud au cul*, dobesedno »ona ima vročo zadnjico«. Mona Liza je za Duchampa seksualno zapeljiva »vroča mačka«. Estetsko učinkovanje te dragocene podobe je oblika sedukcije in njena umetniška moč je nedvomno zvezana z erotičnimi konotacijami.

Natančna optika

Prva motorizirana optična naprava *Rotative plaques verres/Rotirajoče steklene plošče*, ki jo je Duchamp izdelal leta 1920 v New Yorku, je sestavljena iz petih steklenih plošč različnih velikosti, ki so v razmikih pritrjene na sredinsko os. Vsaka plošča predstavlja izsek iz krožne oblike belih in črnih črt. Ko opazujemo napravo v gibanju z razdalje enega metra v rotacijski osi, krožne črte ustvarijo iluzijo enotne koncentrične oblike. Kompleksna kontinuirana optična igra demonstrira delovanje vidnega aparata kot poenoteno sestavljanje mrežničnih vtisov. Vendar, poudari Clair, Duchampov namen ni bil proizvajanje tako enostavnega optičnega učinka; pomembno je namreč dejstvo, da risba belih in črnih črt v gibanju ne predstavlja iluzije koncentričnih krogov, ampak premišljeno vzpostavljeno geometrijsko spiralo. Z uravnavanjem hitrosti vrtenja stroja se učinek spirale spreminja tako, da ustvarja pri nizki hitrosti vtis spiralnega vrtenja proti centru, z naraščanjem hitrosti pa daje iluzijo konveksne in konkavne površine.

Kinetični stroj, ki je sicer med samimi poskusi tudi eksploziral, konceptualno obravnava pojav pomnoževanja dvodimenzionalne oblike: oblika dveh dimenzij je z gibanjem pomnožena tako v času kot v prostoru, saj se plošče glede na frontalno postavljenega gledalca zamikajo tudi po osi v globino. Vizualni učinek, ki ga ustvari ta kinetična naprava, spominja na koncentrično žarčenje kovinskih palic kolesa, pritrjenega na stolček, prvega Duchampovega ready-mada z naslovom *Roue de bicyclette/Kolo* (1913).

Optični problem tega prototipa veliko elegantneje razreši invencija motorizirane naprave *Rotative demi-sphere/Rotirajoča polkrogla* (1925), ki je sestavljena iz belo pobarvane lesene polkrogle, pritrjene na disk, prekrit s črnim žametom, in postavljene na kovinski podstavek, ob vznožju katerega je tudi električni motor. Na polkrogli je narisana rahlo decentriran spiralni vzorec, ki z gibanjem proizvaja halucinatorno podobo prostorskega približevanja in oddaljevanja. Opazovanje spiralne oblike na rotirajoči polkrogli deluje hipnotično in meditativno, pogled se sprosti v optični igri iluzije globine in zaplava v



- 45 *Rotirajoče steklene plošče/Rotative plaques verres*, 1920, New York, motorna optična naprava, 5 steklenih pobarvanih plošč pritrjenih na kovinski drog, konstrukcija iz kovine in lesa, motor. 120,6 × 184,1 cm.
- 46 *Marcel Duchamp stoječ za napravo Rotirajoče steklene plošče*, 1920, New York, fotografija. 23,3 × 18 cm.

nenavadno konveksno-konkavno bočenje prostora. Naprava je bila rekvizit, uporabljen za snemanje stereoskopskega filma, ki sta ga istega leta poskusila ustvariti z Man Rayem, vendar se je med razvijanjem filma zgodila nesreča, tako da je ohranjenih le nekaj kadrov.

Optični problem tega prototipa veliko elegantneje razreši invencija motorizirane naprave *Rotative démi-sphere/Rotirajoča polkrogla* (1925), ki je sestavljena iz belo pobarvane lesene polkrogle, pritrjene na disk, prekrit s črnim žametom in postavljene na kovinski podstavek, ob vznožju katerega se nahaja tudi električni motor. Na polkrogli je narisano rahlo decentriran spiralni vzorec, ki z gibanjem proizvaja halucinatorno podobo



- 47 *Rotirajoča polkrogla/Rotative démi-sphere*, 1925, Pariz, motorna optična naprava, pobarvana lesena polkrogla pripeta na okroglo ploščo prekrito s črnim žametom, baker, pleksi steklo, kovinsko stojalo, motor. 148,6 × 64,2 × 60,9 cm.

prostorskega približevanja in oddaljevanja. Opazovanje spiralne oblike na rotirajoči polkrogli deluje hipnotično in meditativno, pogled se sprosti v optični igri iluzije globine in zaplava v nenavadno konveksno-konkavno bočenje prostora. Naprava je bila pripomoček, uporabljen za snemanje stereoskopskega filma, ki sta ga istega leta poskusila ustvariti skupaj z Man Rayem, vendar se je med razvijanjem filma zgodila nesreča, tako da je ostalo

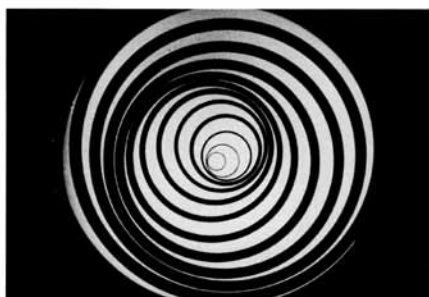
ohranjenih le nekaj kadrov.⁸⁸

Edini uspešno izpeljan filmski projekt v vrsti nedokončanih umetniških intervencij teh dveh umetnikov je *Anemic Cinema* (1925), ki je bil dejansko optični in ne le filmski eksperiment,⁸⁹ na kar napotuje že sam naslov: *anemic*, zrcalni anagram od *cinema* izraža Duchampovo stališče, da je film anemičen in kot tak zanj ne posebno inspirativen medij. »Nisem želel napraviti filma kot takega,« pravi Duchamp, »to je bil preprosto bolj praktičen način za ustvarjanje optičnih učinkov« (cit. po Schwarz 2000: 716). Za snemanje sedemminutnega filma sta uporabila gramofon, na katerega sta izmenično pritrjevala devet diskov s spiralnimi napisi humornih besednih iger in šal z deloma erotičnimi konotacijami ter alternativno deset optičnih diskov z različnimi spiralnimi vzorci. Kompozicijska strategija kombinacije različnih diskov, ki pri gledalcu izmenično inducira branje in gledanje, smeh in hipnotično zamaknjenost, pozabo in napor mišljenja v dešifriranju besednih zank, je ključ za razumevanje Duchampovega odnosa do optičnega oziroma vizualne zaznave.

Različne podobe, natisnjene na rotirajoče diske, ujamejo pogled gledalca v igro linij, pomenov besed ali povsem abstraktnih motivov razsrediščenih krogov. Spirale v gibanju sprožajo iluzijo paradoksalne krožne oblike, ki se zdi konveksno ekspanzivna v razširjanju proti gledalcu in obenem konkavna v odmikanju proti lastnemu središču. Nabrekanje in upadanje oziroma ponavljajoč se mehanski učinek utripanja deluje pravzaprav organsko, saj ustvarja iz kontinuiranosti gibanja sinko-

88 Film sta snemala z dvema kamerama istočasno iz dveh različnih pozicij, en posnetek z rdečim, drug z zelenim filmom. Med projekcijo takega filma pride do plastenja obeh projekcij v različnih komplementarnih barvah, kar proizvede ob uporabi stereoskopskih očal ali naprave (z ustrezno obarvanimi lečami) učinek tridimenzionalnosti podobe.

89 *Anemic Cinema* je s popolnoma statičnim kadrom, ki prikazuje ponavljajoče se pulziranje koncentrične spirale, neke vrste hibrid, ki se nanaša tako na sliko kot na film. V umetnost vpelje novo tendenco, ki se pozneje izoblikuje v kinetično umetnost. Duchampovim optičnim eksperimentom so kmalu sledile kinetične invencije v Bauhausu, svetlobne in kinetične konstrukcije Moholy-Nagya in različni scenski eksperimenti z optičnimi iluzijami v avantgardnih gledaliških umetnostih.



- 48 Optični diski uporabljeni za film *Anemic Cinema*, 1925–26, Pariz, bela barva na črno pobarvanem kartonu, ki je pripet na gramofonsko ploščo. Premer: 30 cm.

pičen ritem pulzacije in valovanja. Pogled izgubi sposobnost vizualnega nadzora in je zapeljan v povsem fizično utripanje ponavljajočega se vzorca. Spirale v alternaciji nabrekanja in upadanja na neki način nakazujejo sledenje organov: iz dojke nastane oko, iz njega se izvije trebuh, ki se spremeni v uterus; podoba aludira na ritem seksualnega akta ali bitje srca, ki se v diastoličnem ponavljanju in valovanju napenjanja in pojemanja vrača k telesnosti ter visceralnosti. Spirale krožnih diskov, pritrjenih na optično napravo z vrtenjem, potegnejo gledalca v nekakšen vizualni ekvivalent spolne združitve. Pulziranje seksualizira pogled, združuje vizualnost s telesom, optično z visceralnim in libidinalnim. Učinki Duchampovih optičnih invencij v rotirajočih delih sugerirajo sovpadanje seksualnosti in smrti, saj se gibanje/življenje in mirovanje/smrt izmenično preletata in zlijeta v kroženju spirale.

Obe kinetično-optični napravi (*Rotirajoče steklene plošče* in *Rotirajoča polkrogla*) sta podnaslovljeni z istim znanstveno zvenečim naslovom *Optique de précision/Natančna optika*.⁹⁰ Ta določitev ne meri na površno identifikacijo teh kinetičnih naprav s tehnično inovacijo ali znanstvenim eksperimentom, ampak v neko drugo natančnost, ki presega znanstvenotehnično dojemanje. Tridimenzionalna spiralna oblika z naraščanjem hitrosti gibanja ustvari dimenzijsko prostorsko pomnoženost oziroma enoto $3 + 1$ dimenzij. Z zmanjšanjem hitrosti se obratnosorazmerno ponovno izostri tridimenzijska razsežnost sestavnih elementov, konveksna ali konkavna oblika se razlomi in demultiplificira v serijo žarkov. Virtualni volumen, ki ga ustvari gibanje obračajočih se plošč in se zdi očesu enkrat konveksen, drugič konkaven, izpostavi logiko fluidnega, kontinuiranega prehajanja optičnega pojava v njegovo nasprotje in nazaj; spodbudi torej razumevanje, da sta pojava, ki sicer oblikujeta dialektično pojmovno polarnost, notranje ne le povezana, ampak tudi zamenljiva. Konkavno, ki se v kontinuiranem gibanju obrne v konveksno, implicira neskončno majhen, neznat, subtilen prehod ene zaznave v drugo. Ta neskončno majhen prag, prehod je povezan s pojmom infratanko, ki je prav kvalitativna stopnja, kjer se isto transformira v svoje nasprotje, torej dimenzija izbrisa jasnega razločevanja istega v razmerju do drugega.

Pozorna, infratanka, pretanjena zaznava ne omogoči razlikovanja nasprotij, ampak videnje njune identitete. Natančna optika je paradoksalna: bolj ko smo natančni, težje razločimo nasprotji, saj vidimo, da konveksno je konkavno, da je polno obenem tudi prazno in da so nasprotja ali kontroverznosti le projekcija stališča, ki ga zavzamemo.

90 S tem delom je povezanih tudi nekaj Man Rayevih fotografij iz 1920: dve stereoskopski fotografiji (ki se rahlo razlikujeta od fotografije z istim motivom, ki se nahaja med dokumenti *Škatle v kovčku*, 1941) predstavljata dva posnetka iste naprave iz različnega kota: če ju opazujemo skozi stereoskopsko napravo, ustvarita eno podobo, ki se približuje tridimenzionalni viziji predmeta. Na drugih dokumentarnih fotografijah kinetične naprave se pojavi pred raztegnjenim platnom, obešenim na steno v ozadju delujočega stroja, tudi sam Duchamp.

Z vidika čiste geometrije lahko rečemo, da je infratanko pojem, ki vpelje prehod k meji: površina je volumen, katere debelina se reducira idealno na nič, linija je površina, ki se idealno reducira na eno dimenzijo; drugače rečeno, če je debelina ene ploskve neskončno tanka, se prehod ploskve v volumen (iz druge v tretjo dimenzijo) odvije v polju infratankega (Clair 2000: 272).

Večdimenzionalno telo, ki ga ustvari zaznava črnih in belih prog na steklenih ploščah v gibanju, je optična iluzija, ki v neprekinjeni izmenjavi med zaznavo konveksnosti in konkavnosti, bližine in oddaljenosti vzpostavlja razliko, ki je infratanka: obenem je eno in drugo, blizu in daleč, tu in tam. Infratanka dimenzija v izkušnji neskončno tanke, intuitivno zaznane meje je subtilna izkušnja praga: infratanko kot jasna in čista zaznava na pragu vidnosti, sllišnosti ali vonja. Neznatno tanek prag zaznavnih prehodov je tudi nezaznaven stik dimenzijskih povezav: prostorsko-časovnih, telesno-mentalnih, visceralno-cerebralnih prevodov v mrežnem polju sinaptičnih stikov.

Alternativno konkaven in konveksen volumen ustvarja paradoksalno podobo⁹¹, ki daje iluzijo debeline, ne da bi lahko jasno ugotovili, kaj je njena površina ali globina, kaj zunanost in kaj notranost. Samo »opazovalec četrte dimenzije«, kot se izrazi Duchamp, lahko doume paradoksalno realnost takega telesa. Ob Duchampovih delih postanemo »štiridimenzijski opazovalci«, za katere pojmi zunaj in znotraj, podobno in različno, polno in prazno nimajo polarne pomena. »Zunanost in notranost,« piše Duchamp, »lahko v štiridimenzijski razsežnosti prejmeta podobno identifikacijo« (Duchamp 1994: 45).

Infratanek prehod iz ene dimenzije v drugo je združen s transformacijo vidne zaznave: pogled ni več gledanje z enim očesom ali dvema, torej ali ploskovita, bidimenzijska ozi-

91 Problem paradoksalnih teles, značilen za moderno topologijo, je bil v tistem času aktualen v znanosti, umetnosti in filozofiji. Duchamp je poznal Mareyev kronofotografijo in fotografske eksperimente z naravo paradoksalnih podob, zanimal pa se je tudi za matematične topologije nenavadnih teles v analitični in sintetični geometriji konec 19. stoletja. Znan primer tistega časa je odkritje Möbiusovega traku, ki ga zapremo tako, da se nadaljuje v neskončnost in ima tako samo eno stran.

roma monokularna vizija ali pa binokularna vizija tridimenzionalnih teles in prostora. Pod določenim kotom se premica skrči na točko, kvadrat na linijo, kocka na kvadrat in hiperkocka se po analogiji zreducira na kocko. Obstaja torej infratanko, štiridimenzionalni pogled v »perspektivi« oziroma zorni kot, v katerem se objekt in njegova projekcija, predmet in njegova senca večdimenzionalno prepleteta.

Kot nakazujejo naslovi obravnavanih del (*L.H.O.O.Q* kot LOOK, kinetične naprave »natančne optike« ali vizualna podobnost anagrama *Eros* z besedo *Rrose*), se te umetnine na tak ali drugačen način dotikajo vprašanja našega pogleda oziroma se ukvarjajo s pogoji oblikovanja vizualne, optične zaznave. Duchampova kritična drža do »retinalne« umetnosti se protislovno izrazi prav v njegovem obsesivnem ukvarjanju z optiko in vizualno zaznavo. V »optičnih« delih Duchamp nenehno zanika in relativizira trdnost pogleda. Pogled je stvar projekcije ali perspektive, nenehnega gibanja, nihanja in izmenjave pozicij. Kontekst, vzpostavljen z »natančno optiko«, zanika možnost celostne optične izkušnje in idejo vizualne avtonomije ali nadvlade. Vizualna protislovja in nejasnosti, v katera nas zapeljejo, izpostavijo relativnost, optično iluzornost in nestabilnost pogleda.

Umetnik, ki je opustil slikarstvo, ker je »retinalno«, nam s svojimi optičnimi eksperimenti tudi pokaže, da to pravzaprav ni zgolj razteleseno vizualno, saj že samo delovanje mrežnice neosredno vključuje telo. Duchampova dela krožno povezujejo optično z libidinalnim in visceralnim ter sprožajo gledanje, ki postane erotizirana večdimenzionalna telesna izkušnja prehajanja zaznav ene v drugo. V tem smislu je pri Duchampu tudi četrta dimenzija telesna, erotična izkušnja. »Čista« vizija ob Duchampovih optičnih dispozitivih postane »nečista«, telesna, spolna; Nasprotno postane Isto, polarnost vidnega/psihičnega in telesnega/fizičnega se v krožnih oscilacijah in ritmu spiralnih vzorcev raztopi v povezano energetske valovanje in povzroči, da vidimo s telesom.

Inverzija nasprotij je dialektika razlike, intervala in podobnosti, ki jo sproža povezovanje dveh protislovnih entitet. Igre razločevanj med polnim in praznim, moškim in žensko, po-

zitivnim in negativnim, aktivnim in pasivnim, konkavnim in konveksnim so fiktivne delitve, prividi, ki jih ustvarja omejenost in avtomatičnost naših zaznav. Diferenciacija nasprotij ne vzpostavlja komplementarnosti, ampak je nasprotje le variacija enega in istega, različnost je optična iluzija, fantazma, ki jo ustvarja naša konvencionalna, simbolno določena percepcija.

TAKTILNA PODOBNOST

Podvojitev, razdvojitev in razmik

Paradigmo odtisa, ki je eden najbolj zanesljivih in arhaičnih postopkov ustvarjanja podobnosti, odlikuje posebnost, da temelji na stiku ali dotiku. Čeprav se beseda odtis nanaša na fizičen, telesen oziroma predmeten stik, lahko koncept mislimo širše in predvsem tudi nematerialno: pomislimo na tehniko fotografije, ki je v osnovi subtilen odtis svetlobe na občutljivi površini filma, ali pa na sence in obrise predmetov in ljudi, ki so nesnovni odtisi kot dvojniki, ki povratno potrjujejo tudi materialnost samo. Ne glede na to ali odtis podvojuje ali razdvojuje, vedno ustvari dvojnika, ki nikoli ni isti, ampak podoben na način nepodobnosti:

(Odtis) ustvarja podobnika [...] vendar stremlji tudi k temu, da ga negira, odreže, uniči. Dvojnik, ki ga proizvede odtis, ima torej tudi funkcijo nepodobnosti. Tu sledimo besednjaku Duchampa in vpeljimo hipotezo, da odtis vlije in odlije [*moule et rémoule*] svoje lastne objekte. Če je kalup [*le moule*] mišljen kot nativen in negativen, je torej treba razumeti, da je podobnost, ki jo ustvari stik, zaobljubljena usodi nepodobnosti (Didi-Huberman 2008: 239).

Tudi kot nematerialni dotik je odtis taktilna in na neki način erotična izkušnja. Duchamp se je te dimenzije odtisa zavedal, saj je tudi svoje Neveste in z njo povezana dela zasnoval na paradigmi odtisa. Avtorjeva prva nevesta je pesem z naslovom *Nevesta, ki jo njeni samski moški slečejo, celo. Erratum musical* (1913). Umetnik jo je skomponiral na podlagi papirčkov z notami, naključno izvlečenih iz klobuka, besedilo pa je povzel iz slovarja in se glasi: »Narediti odtis, označiti poteze figure na površini, odtisniti pečat v vosku« (Duchamp 1994: 53). Kratka pesmica združuje prav vse bistvene elemente, ki določajo Duchampovo delo: procese naključja in neintencionalne izbire, naslov, ki je prva omemba neveste in postane čez nekaj let tudi naslov *Velikega stekla*, in predvsem omembo konceptulane

procedure: narediti odtis. Pozneje nastale Neveste nadaljujejo ta princip: Nevesta na *Velikem steklu* je odtis, projekcija štiridimenzionalne neveste; pripravljalna dela za telo neveste v *Dano* so kiparski odlitki torej odtisi (*Ženski figov list/Feuille de vigne femelle*, *Objekt-kopje/Objet-dard*) in reliefni odtisi iz kavčuka, usnja (študija *Dano*, *svetilni plin in slap vode/Étant donnés le gaz d'éclairage et la chute d'eau*, *Prosimo, dotikajte/Prière de toucher*); in lutka Neveste, ženske figure, zleknjene v travi na prizorišču *Dano*, ki je tehnično nastala kot usnjena prevleka po odtisu mavčnega reliefa.

Taktilnost odtisa, ki mu daje dimenzijo erotizma, ni nujno fizična. Duchampa so pravzaprav bolj zanimali liminalni vidiki odtisa in njegova indeksikalnost. Odtis je indeks nečesa, kar je odsotno, govori o nečem, kar je bilo, skozi posrednost in prisotnost. Odtis je hkrati »nativen in negativen« ter prav zato lahko združuje in zamenjuje vizualne in taktilne kvalitete nekega pojava: iz vidnega lahko sklepamo o odsotnem taktilnem ali obratno, taktilno kot odtis poprisoti nekaj, česar ne vidimo, vendar je na neki način prisotno skozi to, kar imamo v rokah.

Odtis razdvaja. Po eni strani ustvarja dvojnika, podobnika; po drugi strani pa razdvojitve, dvojnost [*duplicité*], simetrijo v reprezentaciji. [...] Proceduralna vrednost odtisa (pri Duchampu) je zvezana z njegovim zanimanjem za pojave razdvajanja, sličnosti [*similarité*] ali podobnosti [*semblabilité*], kot je rad rekel, a tudi simetrije ali pregibanja v podobi (Didi-Huberman 2008: 230).

Postopki razdvojevanja so konstitutivni za mnoga Duchampova dela; dvodelna struktura *Velikega stekla*, delitev med spodnjim in zgornjim prostorom je mišljena na način simetrije, disimilativnega zrcaljenja heterogenih prostorov. Vmesna transversala, ki je trojna, deluje kot zglob (stičišče) dveh entitet, ki se zrcalita v svoji nepodobni podobnosti. »Princip stičišča (šarnirja)« deluje kot dimenzionalni prag med dvema podobnima, a neustreznima prostoroma. Ta razdvojitve oziroma optični učinek meje v *Steklu* govori o proceduri odtisa, na kateri je delo utemeljeno: *Steklo* je bilo najprej mišljeno kot odtis svetlobe (velika fotosenzibilna površina – J. Clair) in nato

v svoji delitveni strukturi združuje in hkrati ločuje dve različni dimenziji realnosti. Simetričnost *Stekla* temelji v neustreznosti dveh prostorov, ki jih tako kot dveh rokavic ne moremo postaviti eno na drugo. Način razdvojevanja v *Steklu* povzroči, da so simetrija, perspektiva in drugi konstrukcijski elementi kompozicije slikovnega polja uporabljeni nekonvencionalno in pogosto protislovno.

Element *Stekla*, ki ustreza tej vrsti nepodobne simetrije zgornjega in spodnjega dela, so razpoke, ki so nastale v nesreči med transportom dela.⁹² O teh razpokah je Duchamp dejal: »Bolj ko sem jih gledal, bolj sem imel rad razpoke, saj niso bile kot razbito (raztreseno) steklo. Imajo obliko. V razpokah je simetrija, obe razpoki sta simetrično razporejeni, in še nekaj: v tem vidim skoraj namen, nenavaden namen, za katerega nisem odgovoren, z drugimi besedami, ready-made namen, ki ga spoštujem in imam rad« (cit. po Schwarz 2000: 145). Razpoke, ki v formalnem in konceptualnem smislu povežejo *Steklo* z delom *3 nitne enote* in s sliko *Mreža niti*, so dokončale sicer nedokončano *Steklo* na Duchampu najljubši možen način. Razpoke, ki se simetrično ujemajo po obratu horizontalne linije, so intervencija naključja, torej ustvarjalnega principa oziroma »postopka«, ki ga je Duchamp nadvse spoštoval.

Operacije odtisa, ki vzpostavljajo nepodobne podobnosti skozi stik, temeljijo v postopkih razdvojevanja (simetrične kompozicije v mnogih Duchampovih delih⁹³) in različne principe

92 Leta 1927, med transportom z razstave *International Exhibition of Modern Art* v New Yorku do doma lastnice, zbirateljice K. Dreier v Connecticutu, sta obe polovici *Stekla*, ki so jih neprevidno položili eno na drugo, počili. Duchamp je videl razbito *Steklo* leta 1933 in ga popravil leta 1936 (popravilo mu je vzelo dva meseca časa).

93 Princip razdvojevanja, ki ureja kompozicijo *Velikega stekla*, je prisoten kot simetrija v mnogih Duchampovih delih: *Clair de la lune sur le baie à Basswood* (1953): horizontalna linija simetrično razdeli vodo od brega pokrajine, zelenje in vodni odsevi te vegetacije pa so si med seboj simetrični, kot sicer vidimo v naravi. Klasičnost kompozicije je zanikana z gesto, ki ne razdvoji te simetrije na optičen način, ampak v taktilnem procesu: trije materiali, ki so uporabljeni za realizacijo male »risbe«, se nanašajo direktno na odtis: čokoladni prah referira na teorijo kalupa kot »nativne in negativne pojavitve«; tuš postane tiskarski material; lojavec (talc) pa evocira tehniko odlivanja s funkcijo



- 49 Marcel Duchamp slikan za Velikim steklom v: Philadelphia Museum of Art, 1950.

podvojevanja. Modalitete razdvojevanja in podvojevanja v postopkih odtisa izpostavijo ključno vlogo razmika, vmesnosti, ki jo dvojnost implicira.

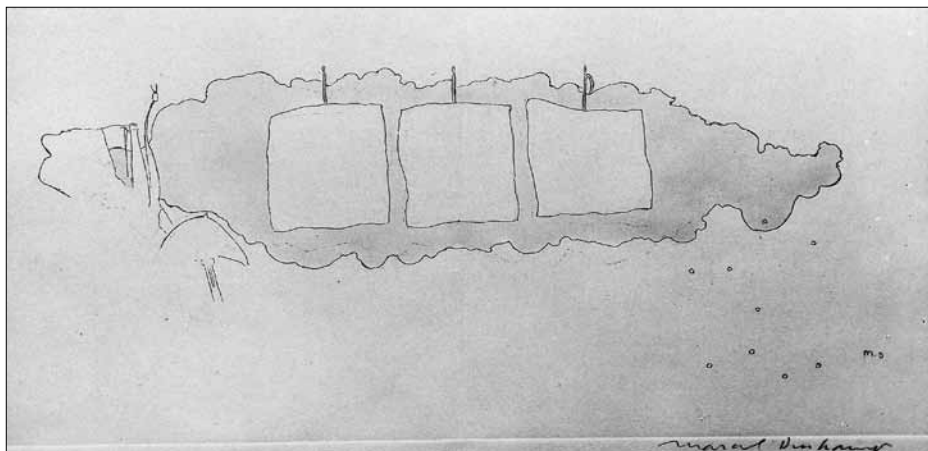
premaza, ki namasti telo v pripravi za odtisnjenje. Podobne simetrije najdemo tudi v *Étude pour le portrait des joueurs d'échecs* (1911), in na grafiki *Stara mama* (1904), kjer najdemo simetrično kompozicijo, dobljeno z dvojnimi odtisi na istem listu. Simetrijo najdemo tudi v prefiguraciji razkrečenih stegen lutke v *Étant donnés* ali v zrcalni simetriji plakata za *Anemic Cinema*, kjer lahko vidimo v zarezi, ki konstituira razdvojitev kompozicije, izraz Duchampove »optično-taktilne domišljije« (Didi-Huberman), ki na ta način vizualizira »ostrino britvice« (Duchamp 1999: 118, n. 189).

Duchamp je pogosto raziskoval izmenično optične in taktilne dimenzije istega pojava z izmenjujočimi se učinki konkavne in konveksnega volumna v optičnih eksperimentih (*Rotative démi-sphere*, *Rotative plaques verre*), ki skozi vizualno zaznavo delujejo na visceralno-telesne odzive. Subtilnejšo pozornost predpostavljajo telesna žarčenja, svetlobni avratični pojavi, ki so hkrati telesni, fizični in nematerialni, po navadi nevidni. Tudi avra je na neki način odtis telesa in govori o taktilnem; Duchampove materializacije svetlobnih sevanj najdemo v mnogih likovnih delih, eksplicitno v slikah ali risbah in manj očitno, vendar včasih z močnejšim učinkom v kiparskih delih.

Duchamp je vizualiziral odtis avratičnega sija, ki nesnovno podvojuje snovno, s slikanjem nevidnih telesnih žarčenj na način podvojevanja njihovih obrisov s senčnimi ali svetlobnimi ovoji v obliki tanke linije, ki je ustvarila občutek prosojne koprene, ali s pobarvanimi obrisi, ki so delovali skoraj kot plast snovi in dodatna zaščitna koža, ki obdaja telesa. Motiv svetlobnega sevanja se na *Velikem steklu* pojavi v sivem oblaku, ki izhaja iz Neveste in ga perforirajo avratični *Pistons de courant d'air/Bati prepiha*; Duchamp ga imenuje z različnimi imeni: *Aureole/Avreola*, *Halo de la mariée/Sij neveste*, *Voie lactée/Mlečna cesta*, *Epanouissement cinématique/Kinematski razcvet*, če naštejemo le nekaj imen.

Nematerialni odtisi, ki podvojujejo telesa oziroma razmejijo njihovo snovno in nesnovno obliko, so poleg svetlobnih lahko tudi senčni pojavi. Tudi senca je kot odtis neke vrste sled, ki vsebuje taktilnost, čeprav nesnovno. Razliko med obliko (telesom) in njeno protiobliko (senco kot projekcijo tega telesa) zapolnjuje nesnovna razlika v kvaliteti svetlobe, ki nastane kot diferencial svetlobnega odboja in svetlobnega prehoda. Obris sence je drug optični motiv podvojitve, ki se pri Duchampu pojavi v obliki projekcij ready-madov (fotografija *Ombres de readymades* ali slika *Ti me...*⁹⁴, obe iz leta 1918) ali kot neprosojen ovoj, ki absorbira telesa (*Vrata za Gradivo*, 1937). Dejstvo, da je sence treh ready-madov na sliki *Ti me...* (v naravni velikosti *Roue de*

94 Sliko *Ti me...* je Rosalind Krauss imenovala tudi »panorama indeksa«; v semiološkem smislu so sence ready-madov indeksi, torej znaki, ki kažejo in govorijo o nečem, kar je bilo, a je zdaj odsotno.



- 50 Študija za jedkanico *The Top Inscription*, 1965. Prikazuje perforiran oblak, ki izhaja iz Neveste na Velikem steklu in se imenuje tudi *Voie lactée/Mlečna cesta*, *Aureole/Avreola*, *Halo de la mariée/Sij neveste*, *Epanouissement cinématique/Kinematski razcvet*. 35 × 40,5 cm.

209

bicyclette/Kolo, zelo povečani pa sta senci *Tire-bouchon/Odpiralica* in *Porte-chapeaux/Stojala za klobuke*) umetnik ustvaril s pomočjo projekcije in frotaze s svinčnikom, govori o pomenu povezanosti snovnega z nesnovnim, o stiku in taktilnosti nesnovnega v Duchampovi umetnosti.

Senca pri Duchampu ni razumljena le kot obris ali projekcija določenega telesa v smislu fotografskega odtisa in njegove trenutnosti. Ontološka vrednost sence je zvezana z odtisom, risbo, konturo, ki ne izključuje ročnega dela in to ji podeli status razkritja – senca je nekaj, kar iztrga, odkrije, razkrije. Tu se pokaže vrednost dveh del, ki sta nastali z raztrganjem sence: profila na sliki *Yvonne et Magdelene déchiquetées* (1911) in zlasti motiv orisa z raztrganjem papirja v *Avtoportretu iz profila* (1958), ki ga Duchamp podpiše *Marcel déchiravait*. Raztrganina je, kot ugotavlja Didi-Huberman, taktilna verzija sence. Taktilna verzija svetlobnega sija, torej tangibilna oblika avre, ki obdaja telesa, pa je tehnika ovitja: Ovoj »preoblikuje avro v kožo, je tudi način avratizacije kože [*d'auratiser la peau*]« (Didi-Huberman 2008: 245).

Pomen liminalne plasti, ki obdaja neki predmet, ga ščiti in ločuje notranjost od zunanosti, je v Duchampovem delu ključen. Na hiperrealistične načine se izrazi v kiparskih delih in reliefih iz kože; na bolj metaforičen in subtilen način pa z uporabo stekla, tankih prevlek iz blaga, celofana in drugih materialov, s katerimi umetnik dialektizira pomene notranjosti, zunanosti in čutne površine v likovnem delu. Subtilna oblika »kože« v Duchampovih delih je steklo. Motiv plinske svetilke je eden izmed elementov Duchampove ikonografije, ki ga spremlja od mladostnih del (risba *Plinska svetilka Bec Auer*, 1903) do litografij, ki jih je ustvarjal malo pred smrtjo (1968). Plinska svetilka je svetlobno telo, kjer steklo ovija svetlobo in tako deluje kot steklena matrica ali neke vrste »svetlobni odlitek«; pojavi se v obliki svetilke, ki jo drži ženska v instalaciji *Dano*, in kot luč, »razsvetljuje« erotični prizor v grafiki *Bec Auer* iz leta 1968.

Drugačno obliko liminalne plasti oziroma kože lahko najdemo v uporabi blaga, ki se sledi obliki telesa. Moški kalupi, imenovani tudi Martrice Erosa, torej figure samcev, ki zasedajo Pokopališče uniform in livrej na *Velikem steklu* so napolnjeni z zrakom in njihova obleka je koža, ki obdaja plinsko substanco. Koncept obleke kot podvojitve oblike telesa in meje med zunanostjo in notranjostjo Duchamp razvija tudi v nekaterih kasnejših delih: *Jopič* (1956) je risba praznega suknjiča na predlogu za ovitek knjige o moderni umetnosti (besedna igra na *jacket*, ki pomeni angleško tudi platnica), ki ni bil sprejet; Delo *Brezrokavnik* (1957) pa nosi konotacije na poročno obleko. Obleka, ki je na telesu, se prilagaja oblikam, ki so pod njo, hkrati pa tudi spreminja zaznavo samega telesa; inverzija blaga in telesa je dvojnost, ki je podobna odnosu oblike in proti oblike kalupa in odlitka. Med zapiski o infracankem najdemo sledeč Duchampov zapis:

Nošenje hlač je primerljivo ročnemu izdelovanju originalne skulpture. Z dodatnim tehničnim obratom: ko nosimo hlače, noga deluje kot kiparjeva roka in proizvaja kalup [le moule] - namesto odlitka [le moulage] - in kalup iz blaga, ki se izrazi v gubah (Duchamp 1999: 34, *Inframince* n. 44).

Infratanka razlika (ki je stavek ne omenja z besedo, čeprav govori o njej), nastane v stiku dveh oblik, ki se skozi dotikanje določata in sta si tako notranje podobni, vendar na komplementaren način kot forma in protiforma, model in odlitek. Gre za podoben stik, kot ga Duchamp opiše z drugim primerom:

Razlika med kontaktom vode, ali stikom topljenega svincem na primer ali kreme s steno iste posode, ki obdaja tekočino (voda, svinčena talina ali krema) – ta razlika med 2 stikoma je infratanka (ibid.: 24, n.14).

Razlike v načinih dotika: razlike med tem, kako se koža dotika tkanine ali blago oprijema kože; stik med nesnovno energetsko substanco, ki obdaja telesa in kožo iz živih celic. Didi-Huberman poudari, da v postopkih odtisa ni bistvena morfogenska zmožnost dajanja oblike, ampak predvsem obračanje smisla odtisnjenih oblik. Postopek ovitja [*le gainage*], prevleke iz ene snovi, ki obdaja drugo telo, in stik, ki nastane z ovitjem ene kože z drugo, je tehnična in konceptualna procedura za izdelavo figure gole Neveste, torej lutke na sceni *Dano*. Zahteven postopek oblikovanja usnja po mavčnem modelu je Duchamp preizkusil na manjši študiji, reliefu *Dano svetilni plin in slap vode* (1948-49). Hiperrealistični učinek epidermalne površine deluje obenem erotično in »umetno«; izžareva nenavaden erotizem, ki nastane v sublimaciji nevidne taktilnosti, ki jo postopek odtisa »vtisne« v mrtvo materijo, kožo prašičjega usnja.⁹⁵

Postopki podvojevanja in razdvojevanja v različnih tehnikah odtisa ne sledijo logiki projekta in rezultata (ideje in izvedbe, namena in cilja). Tehnike odtisa obračajo možnost jasnega raz-

95 Soroden erotizem površine in tehničen postopek prekrivanja najdemo tudi v delu *Proximo dotaknite/Prière de toucher* (1947); dojka iz kavčuka na podlagi iz črnega usnja na kartonu je bila osnova fotografije na naslovnici kataloga za razstavo *Le Surréalisme* v galeriji Maeght. Tehnika tu ni direkten odtis, ampak odtis, ki je nastal z uporabo voljnega materiala umetnega kavčuka, ki se strdi v mehko obliko po mavčnem reliefu. O inspiraciji za delo Duchamp pove: »Videl sem te umetne prsi iz kavčuka, ki se prodajajo v trgovini. Potrebno jih je bilo končati, saj zaradi dejstva, da so bile narejene zato, da so skrite, niso bile izdelane v detajl. Naredil sem torej male prsi z roza bradavico« (Didi-Huberman 2008: 253-254).

ločevanja posledice in vzroka; ena oblika povzroči nastanek druge, obenem ta povratno spremeni obliko ali zaznavo prve. Bistveno je, da nam Duchamp še enkrat pokaže, da ni pomemben cilj, ampak pot; ta pot, torej postopek sam je operacija, ki se v primeru odtisa (podvojevanja in razdvojevanja) izrazi kot razmik. »Razmik je operacija«, piše v prvem zapisu iz *Zelene škatle*; in to je tudi misel, s katero Duchamp določi konceptualni princip izdelave *Velikega stekla* in za njim nastanka vrste heterogenih, enigmatičnih in erotičnih del.

Reverzibilnost in erotizem kot referenca

212

»*A Guest + a Host = a Ghost*« je eden izmed številnih aforizmov, s katerimi se je kratkočasil Duchamp. Duchampove besedne igre najdemo v naslovih, njegovem psevdonimu (*Rose c'est la vie/arroser la vie/Eros, c'est la vie*), v zapisih na diskih kinetičnih strojev ali pesmih, govorijo pa nam predvsem o reverzibilnosti, netrdnosti in fluidnosti na pomenski, jezikovni, označevalni ravni (med besedami) ali »realni« ravni (med stvarmi). Kot lahko zamenjamo *silent* in *listen*, beremo *fermentation* kot *ferme intention* ali *Palais Royal* ironično zamenjamo s *Palais loyal* lahko tudi *parete di vetro* zamenjamo s kosom steklenega materiala ali curek urina v pisoarju s curkom vode v fontani (*ruiner uriner*) (Duchamp 1999: 133 (n. 208, n. 213), 136 (n. 223), 152 (n. 268)).

Hipotezo povezav besednih, materialnih in oblikovnih inverzij ilustrira serija erotičnih skulptur, ki jih je Duchamp ustvaril v petdesetih letih, torej v času, ko je skrivoma sestavljal kompozicijo *Dano*. Večino del iz tega obdobja lahko interpretiramo kot eksperimente, celo fragmente tega dolgoročnega projekta, ki se vsebinsko in formalno nanaša na erotizem. Predpostavka seksualnosti kot ključne reference razloži mnoge navidez nejasne in paradoksalne vidike teh del oziroma postopkov in materialov iz katerih so nastala.

Cabanne: V teh kipih je neke vrste erotizem.

Duchamp: Jasno. Niso bila popolnoma *trompe-l'oeil*, a vendar so zelo erotična. [...]

- 51 *Po ljubljenju/Après l'amour*, december 1967, New York, jedkanica. 50,5 × 32,5 cm.



C: *Objet-dard*, falični ready-made in *Female Fig Leaf/Ženski figov list*.

D: Ja, in *Chastity Wedge/Kotiček nedolžnosti*, ki sem ga podaril ženi Teeny; to je bilo moje poročno darilo. Še zmeraj ga imava na mizi. Ponavadi ga vzameva s seboj kot poročni prstan, ne?

C: Kakšna je vloga erotizma v vašem delu?

D: Ogromna. Vidna ali znatna, v vsakem primeru temeljna. [...]

C: Kako bi osebno definirali erotizem?

D: Ne dajem mu osebnega pomena. Gre za poskus, da izpostavimo stvari, ki so nenehno skrivane – in ki niso nujno stvar erotizma (Cabanne 1987: 88).

Posebnost malih skulptur, ki jih omenja Duchamp, je proceduralne narave: kalupi, po katerih so odlite, aludirajo na ženske ali moške genitalije, njihov odlitek pa ustvari obliko, ki predlaga njihovo obrnjenost. *Objet-dard/Objekt-kopje* (1951) sugerira obenem polnost vaginalne odprtine in falične konotacije. Materializacija praznega (votlost vagine) v polnost odlitka kot

pozitivno obliko povzroči obrat spolne določitve. Dejansko je skulptura tridimenzionalni aforizem: beseda *dard* je homofon *d'art*, pomeni pa kopje, želo, sulico, torej bojno orožje, s katerim se zaženemo, navalimo, planimo. Ime očitno ustreza falični obliki oziroma atributom »moškosti«, ne pa tudi nastanek dela: če smo natančni, gre za odlitek ženskega organa (Clair 2000: 164), in pomenska inverzija, ki jo procedura odlitka vzpostavi, je ključna: seksualnost se pojavi kot obrnjen odtis ženskega spolovila v obliki moškega uda in določi erotizem skozi funkcijo spreobrnitve iz zunanosti v notranjost ali obratno, kot lahko obračamo rokavico. Zunanja projekcija praznine kot pozitivne oblike povezuje to delo z idejo projekcije četrte dimenzije v tri-dimenzionalnost. Reprezentacija četrte dimenzije, kjer pomeni moškega in ženskega, polnega in praznega, pozitivnega in negativnega nimajo polarne pomena, je z *Objet-dard* znova stopila v veljavo: kipec sugerira, da je spolna orientacija stvar projekcije, s čimer predlaga, da utečene konvencije in njihovo kavzalnost mislimo na drugačen način.⁹⁶

Duchampovo poročno darilo ženi Teeny, skulptura *Coin de chasteté/Kotiček nedolžnosti* (1954) prikazuje združitev moške in ženske pozicije z dvema oblikama, ki sta zatakneni ena v drugo. Spojenost oblik spominja na koitus, obenem pa se obliki pojavita kot reverzibilna kalupa drug drugemu. Oblika »kotička« je nastala po predhodno nastalem delu *Not a Shoe/Ni čevelj* (1950); ostrina te forme je poudarjena z obdelavo, torej glajenjem in barvanjem samega materiala,⁹⁷ mehkoba oblike pa z barvo

96 *Objet-dard* je bil uporabljen v assemblažu *Dano* kot del armature za izdelavo figure golega ženskega telesa, vzeta iz tistega dela kalupa, ki oblikuje prsi. Duchamp je razbil kalup, takoj ko je bil njegov namen izpolnjen, in enega izmed delov je umetnik ponovno uporabil v samostojnem umetniškem delu.

97 Materiali v delu *Kotiček nedolžnosti* variirajo glede na izdajo: v prvi ediciji sta oba dela iz mavca, v drugi (1964) je nastalo sedem primerkov iz bron, s katerimi Duchamp ni bil zadovoljen in so jih pet zato uničili; zadnja izdaja (tudi 1964) osmih primerkov je iz bron in zobne plastike (umetne smole). Uporaba materiala iz zobotehnike je tudi v skladu z napisom na prvi verziji odlitka: *Pour Sacha Maruchess*; Sacha je bil zobozdravnik, Duchampov soigralec pri šahu, ki je tehnično izdelal te umetnine.

52

Objet-dard/Objekt-kopje,
1951, mavec s svinčeno
inkrustacijo.

7,5 × 20,1 × 6 cm.



53

Feuille de vigne femelle/
Ženski figov list, 1950, New
York, pobarvan mavec.

9 × 14 × 12,5 cm.



54

Not a Shoe/Ni čevelj, 1950,
galvaniziran mavec. Študija
za element iz brona v delu
Kotiček nedolžnosti.

7 × 5,1 × 2,5 cm.



in konkavnostjo. Spojenost ženstvene konkavnosti in moške konveksnosti ponovno vzpostavi liminalen karakter spolnosti oziroma njeno temeljno reverzibilnost.

Skulptura *Feuille de vigne femelle*/Ženski figov list⁹⁸ (1951) je *un moule d'une moule*, kar pomeni, da je kalup ženskega spolovila (beseda kalup, *un moule*, uporabljena v ženskem spolu (jezikovno), torej kot *une moule* pomeni žensko spolovilo⁹⁹). Vrednost skulpture kot obrnjenega detajla podaja izkušnjo, ki ni optična ali besedna (kot v *L.H.O.O.Q.*), ampak taktilna; taktilna zaznava obrnjene in skrivnostne podobe v odtisu, ki je obenem natančen in nedoločljiv. *Mouler une moule* je, dobesečno, odlivanje ženskega spola. Rezultati te operacije sprožijo dvojni obrat, vsebinski in oblikoven: oblika, ki se pojavi kot obrnjen odtis odlitega ženskega spolovila, negativno sproži inverzijo pomena seksualnosti: erotizem ni stabilna in trdna opozicija moškega in ženskega principa, ampak reverzibilna struktura izmenljivosti spolne identitete. Mavec, apliciran na ženske genitalije, skriva to, kar so nešteti figovi listi na klasičnih skulpturah prepovedovali pogledu; vendar ko je uporabljen dosledno in taktilno, ustvari odtis, ki je obenem podoben spolu in strukturi lista. Zakrivalo, ki ni le v odnosu do pogleda, ampak tudi v odnosu do telesa, torej »list«, ki ga izdelamo s telesnim dotikom, bo spodoben in konvencionalen do trenutka, ko mavec obrnemo in ga ločimo od njegovega referenta: »Od takrat naprej prične begati gledalca, ne da bi prenehal razkazovati, hladno in nespodobno, obrnjen odtis tega, kar je najprej skrival. Gotovo ni bilo prvič, da je Duchamp napadel figurativno konvencijo in jo vzel dobesečno, do njenih taktilnih oziroma mesenih konsekvenc« (Didi-Huberman 2008: 259).

Vendar je, ugotavlja Didi-Huberman, erotični odtis skrivno-

98 Dobeseden prevod *feuille de vigne* je list vinske trte; ker se nanaša na list, ki je konvencionalno zakrival pogled na genitalije v klasičnem slikarstvu in kiparstvu, besedo prevajamo s figovim listom, kot ga opisujejo splošne likovne interpretacije (tudi v skladu z angleškim prevodom: *Female Fig Leaf*).

99 Metaforično beseda *un moule* označuje moške konotacije, torej penis, kadar je kalup »poln« (kalup za klobuke [*un moule à chapeaux*], kalup za čevlje) in vagino, kadar je »votel« (tudi kalup za kolače [*un moule à gateaux*]).



55 *Coin de chasteté/Kotiček nedolžnosti*, 1954, mavec in plastika. 5,6 × 8,5 × 4,2 cm.

sten v tem, da ne odkriva jasno svoje reference, zares ne razkrije tega, česar odtis je. Interpretacije te skulpture so neenotne in govorijo o simuliranem odlitku ženskega organa (Lebel 1985), o enigmatičnem objektu, ki je navidezno odlit po ženskem spolu, ampak v resnici modeliran z roko (Hamilton 1966), o predmetu, ki sugerira odlitek, ali o predmetu, ki je podoben kalupu ali odlitku, vendar ni narejen po živem modelu oziroma o odlitem predmetu, ki ustvarja paradoksalne vtise (Harnoncourt 1973). V primeru, da sprejmemo hipotezo o hiperrealistični ročni izvedbi odtisa ženskega spola, gre za izjemno natančno kiparsko delo, ki ustvari »avro realnega«, in izredno tehnično ročno usposobljenost umetnika, ki nas z najmanjšimi anatomskimi detajli (komaj opazna disimetrija sredinskega grebena) prepriča o obstoju reference. Obratno, če se strinjamo z uporabo tehnike odlivanja, lahko občudujemo način zabrisa indikacij o naturalistični referenci, ki daje »avro umetelnosti«: »Verjetno je v vsakem odtisu skrivnost reference. Biti podoben skozi stik pomeni pogosto *se ne pustiti prepoznati*. Zdi se, da je Duchamp raziskoval v odtisu – najsi bo realen ali fiktiven, procesualen ali paradigmatiski – možnost da sprevrne odnos do reference« (ibid.: 259-260).

Vrednost skulpture kot obrnjenega detajla podaja izkušnjo, ki ni optična ali besedna ampak taktilna; taktilna zaznava obrnjene in skrivnostne podobe v odtisu, ki je obenem natan-

čen in nedoločljiv. *Ženski figov list* je vnemirljivo dvoumen zato ker sprevrča podobnost, kot negativ oblike je hkrati natančen in taktilen, vendar obenem nerazpoznaven, saj pokaže proti-obliko, ki je v odtisu ponavadi ne vidimo. *Ženski figov list* je v osnovi nastal kot tehničen eksperiment, minuciozna študija za izdelavo obritega spola ženske antropomorfne lutke v delu *Dano*, ki predstavlja enega izmed najdelikatnejših detajlov celote. Nejasnost in nerazpoznavnost organskega in hkrati abstraktnega detajla, ki odrezan od svoje telesne reference razvije dimenzijo nenavadnega erotizma, se pojavi tudi v mnogih drugih Duchampovih delih.¹⁰⁰

218

Idejna zasnova in izvedba obravnavanih erotičnih skulptur (*Ženski figov list*, *Objet-dard* in *Kotiček nedolžnosti*) se na svojstven način ukvarjata s pojmom infratanke razlike: tehnični postopek odtisa odpira pomembnost vizualne, procesualne oziroma taktilne dimenzije samih objektov. Odtis ustvarja reprodukcijo istega in hkrati razmik, nevidno razliko, ki je infratanka: prav ta kvaliteta v postopku odtisa naredi iz reproduktivne operacije diferencialno operacijo, operacijo razmika. Obenem so tehnične in taktilne besede, ki govorijo o liminalnih razmikih (infratankih razlikah) odkrito erotične narave:

Piljenje – poliranje/infratanka pila – steklen papir – poliranje laka

Pogosto te operacije dosežejo do infra tankega.

Rezanje – (britivce), drsanje/sušenje – lepljenje, viskoznost – drobljenje/žganje .../

Poroznost ... Prepustnost za vodo, zrak (usnje) ... lepljenje, kolaž ...

Infratanke nežnosti (Duchamp 1999: 26, *Inframince* n. 26, n. 27, n. 28).

Duchampovo infratanko nežnost gotovo najdemo v izpilje-

¹⁰⁰ Motiv *Ženski figov list* (1950) najdemo na znani naslovnici revije *Le Surréalisme, même no.1* (1956), na fotografiji mavčnega odlitka te skulpture, v osvetlitvi, ki spreminja plastično zaznavo reliefa, torej podobe negativnega konkavnega modela, ki deluje konveksno. Taktilno ponovitev tega motiva pa predstavlja večdelni kalup, ki ga je Duchamp uporabil za izdelavo replik kipa *Ženski figov list*. Originalno delo iz leta 1950 je bilo zatem reproducirano v izdaji desetih primerkov iz barvanega mavca leta 1951 in z desetimi replikami v bronu leta 1961.

nosti in gladkosti *Ženskega figovega lista*, v prelivajočih zeleno modrih odtenkih (»odsevi svetlobe na bolj ali manj zloščenih podlagah«), ki se pojavijo na galvanizirani (z elektrolizo obdelani) površini skulpture. Pokrivna barva teh malih objektov ali gladke obrite površine v pripravljalnih delih in lutki v *Dano* nas postavijo v taktilno-optično, erotično situacijo stika in čutnosti. Tri male skulpture so bile uporabljene kot študije oziroma konkretni pripomočki za izdelavo ženske lutke, ki leži v travi instalacije *Dano*. Ker je ta lutka narejena s kalupom (prevleka iz kože po reliefnem kalupu na armaturi), lahko poudarimo, da je princip infratanko konstitutiven tudi za to delo. Hiperrealistično delo kot kiparski odlitek zabrisuje delitev med umetnim in naravnim, živemu podobnim in mrtvim skozi spoj nezaznavne, umetne razlike, spoj, ki ga označuje pojem infratanko, ki določi razliko odlitka od njegovega modela.

Infratanko kot amoniak

Reverzibilnost seksualne razlike in erotizem taktilne podobnosti najdemo tudi v predmetu, kjer to najmanj pričakujemo, v Duchampovem pisoarju, ready-madu *Fountain/Fontana* (1917). Fontana tako kot drugi ready-madi izpostavi vprašanje kopije brez originala in predvsem vlogo konceptualne (infratanke) razlike, ki jo loči od podobnih primerkov njene vrste oziroma povzdigne v ready-made umetnino. Za razliko od ostalih ready-madov se odlikuje po tem, da predmeta, namenjenega uriniranju, ne moremo zlahka sprostiti od primarnih konotacij, ki jih vsebuje; kot zbirna posoda človeških izločkov pisoar potencialno spominja na izločanje, pa čeprav je ta asociacija prisotna le kot imaginaren, bežen vonj, kot nevidna sled osebe, ki urinira. Nevidna sled olfaktorne dimenzije je infratanka kvaliteta, ki jo evocira tudi Duchampov opis: »Vonji so bolj infratanki kot barve« (Duchamp 1999: 34, n. 37). Infratankost vonja je zvezana z različnostjo zaznav, ki jih lahko sočasno povezuje, in prav to je njegova prednost pred barvo. Tekoča snov, ki izhlapeva, se spremeni v plin in v drugem agregatnem stanju biva naprej.

Infratanek vonj ni prefinjena dišava parfuma Chanel, kot

se v pogovoru izrazi Tomaž Brejc, ampak je vonj amoniaka, ki se povezuje s telesnim, ekskrementalnim, vsekakor organskim in ne z umetnim ali sintetičnim. Primerjava je metaforična in jo lahko povezujemo s podobno evokacijo vonjalnega čuta v razpravi o izgubi »originalnega parfuma« moderne umetnosti oziroma njeni banalizaciji, ko jo omejimo na zlahka razumljive aksiome in umetne »kemične formule«:

Verjamem v originalni parfüm, vendar kot vsi parfumi izhlapeva zelo hitro (v nekaj tednih ali v največ nekaj letih); kar ostane, je osušeno jedro [*noix sèche*], klasifikacija umetnostnih zgodovinarjev v poglavju »zgodovina umetnosti« (cit. po Judovitz 1998: 131).

220

V Duchampovi izjavi gre za dvojno kritiko umetniškega sistema in slikarstva, ki vključuje tako barvo kot vonj terpentina, zaradi katerega se je Duchamp raje posvečal »suhi« kot »mokri« umetnosti. Umetniška originalnost, ki jo primerja z vonjem, je opisana kot rahla, komaj zaznavna kvaliteta, ki je vpisana v delo kot lebdeč vonj »originalnega« parfuma. Fontana je v tem smislu »mokra« umetnost druge vrste kot slikarstvo, saj podobno kot ta nosi nevidne infratanke sledi vonja.

Razlika med infratankim vonjem amoniaka (*Fontana*) in navadnim vonjem terpentina (slikarstvo) usmerja k določitvi »težavnega odtenka«, ki loči dobre in slabe »imitacije«, o katerem piše Derrida:

Prehajanje *mimesis* ne more izhajati iz konceptov, ampak samo [...] iz kvazinaravnih produkcij, ki bodo vzpostavile nekonceptualna pravila umetnosti. [...] Nekonceptualno pravilo [...] ne izhaja iz posnemanja (genij je nekompatibilen z »duhom imitacije«). [...] Vendar poziva k določeni imitaciji. K dobri imitaciji: ki ne ponavlja zvesto, ne reproducira, se izogiba ponarejanju in plagiatu. Niansa, ki jo »težko obrazložimo«. Ideje umetnika prebujajo, sprožajo »podobne ideje«, sorodne, analogne. Težaven odtenek, ki vzpostavi odnos med dobro in slabo imitacijo, dobro in slabo ponovitvijo, se skratka strdi v nasprotju med imitacijo in ponarejanjem (Derrida 1975: 69–70).

»Infratanka analogija« s »težavno nianso, ki jo težko obra-



56 *Fountain/Fontana*, 1917, pisoar z napisom R. Mutt, original izgubljen, dimenzije neznane.

zložimo«, a jo vseeno zaznamo, opozori, kako pomembna je subtilna pozornost (primerljiva z zaznavo organskega vonja, ki obdaja *Fontano* le imaginarno) v določanju in percepciji umetniškega dela. Prav ta niansa, minimalna (eterična) razlika, je vrednost, ki reproduktivno dejanje mimesis loči od slabe imitacije ali serijsko, industrijsko reprodukcijo od umetniške. Originalnost je kvaliteta, ki izhlapeva, zato je ne smemo iskati na nivoju materialnosti, predmetnosti umetnine, ampak v etru, avratični, infratanki dimenziji »vonja«, ki jo obdaja.

Fontano lahko uvrstimo tudi v linijo erotičnih kiparskih del, ki problematizirajo koncept kalupa in odlitka ter z njim idejo seksualnih reverzibilnosti: Pisoar je kalup, ki lahko ustvari množstvo podobnih objektov, obenem pa je tudi »ukalupljen«

po potrebah in telesu anonimnega gledalca. Pisoar v horizontalni legi (in ne pokončni, kot običajno) sledi nareku anatomije, vendar ne več moške, ampak ženske. Duchampova prilagoditev moške posode za izločanje urina ustvari možnost simbolnega vpisa ženskih konotacij, saj ovalna, horizontalna oblika, ki »obdaja praznino, luknja, ki ima okrog nekaj snovi« (Wajcman 2007: 74–75)¹⁰¹ ironično zbuja lastnosti feminilnosti. *Fontana* tako postane dvojna aluzija na ženski in moški spol, ki odpira mesto infratankega intervala: »Infratanka delitev ima dve smeri, žensko in moško« (Duchamp 1999: 22, n. 9r).

Vprašanje kontakta in infratanke razlike, ki v stiku dveh entitet obenem deluje povezovalno in razločevalno, doseže v postopkih odtisa specifičen izraz. Taktilna podobnost, ki vzpostavlja nepodobno analogijo in pomen same razlike v konceptualizaciji dela, se v Duchampovi umetnosti razvije kot oblika reverzibilnega netaktilnega erotizma. Kljub temu da njegova umetnost ni raztelesena, idejna ali popolnoma psihična, saj se izrazi v obliki kontakta (ki aktivira odnose razdalje in bližine), tudi ni zares materialna. Infratanka dimenzija se tudi v tem kontekstu potrdi kot referenca, ki bolj kot posredovalno vrednost umetnine (ideološko, didaktično, politično, simbolno) izpostavi vprašanje izkušnje, senzibilitete in čutnosti kot visceralno-cerebralne zaznave v konstituciji in recepciji umetniškega dela.

¹⁰¹ Avtor predlaga, da *Fontano* beremo kot »manko urina«, in jo tako pridružimo drugim ready-made objektom, ki zbirajo odsotnost objekta. To so »negativni kalupi«, v katere se zlija manko, ki tako postane pozitivna forma, odliti objekt. V tem oziru bi lahko imeli *Fontano* za prvo verzijo ali vsaj logični predhodnik *Ženskega figovega lista* (odlitek, ki naredi iz votline grebenast relief, pozitiv, narejen iz špranje).

VISCERALNA – HIPOFIZIČNA PODOBNOST

Prah, zrak in male energije

Duchampova ideja o infratankem je bila v izhodišču zasnovana kot nekoherenten pojem, ki ga ne moremo konceptualizirati, čeprav ga lahko občutimo in opišemo s primeri. Primeri finih čutnih izkušenj in spontanij, včasih trivialnih opazanj, ki jih najdemo v zapiskih, razkrijejo umetnika v manj intelektualni in bolj intuitivni luči. Kljub temu fragmentne zapise povezuje skupna ideja, utemeljena v posebnem naporu umetnika, da bi »izmeril«, določil in opisal določeno obliko pojavov ali stanj stvari. V tem pogledu lahko opredelimo termin infratanko kot umetnikov konceptualni »merilni inštrument« in se soočimo z znanstvenimi konotacijami, ki jih ta definicija implicira.

Izbira predpone infra-, ki označuje »pod« ali »spodaj«, vzbuja asociacije na znanstveno terminologijo, vendar združena z besedo tanko [*mince*] dobi mehkejšo in bolj človeško obarvanost: Duchamp izbiro besede tanko argumentira z izjavo, da je to »človeška, afektivna beseda in ne precizna laboratorijska mera« (cit. po Rougement 1968: 46) in v skladu s tem uporabi pojem za opise, ki se nanašajo na telo in čutno zaznavne opise pojavov:

Toplota sedeža, ki ga je ravno nekdo zapustil, je infratanka.

Samo dotikanje – Ko poskušaš postaviti eno ravno podlago / natančno na drugo ravno podlago / doživiš nekaj infratankih trenutkov.¹⁰²

Beseda infra obenem označuje tudi stvari, ki so »premajhne, da bi jih lahko zaznali (s čuti)«. Če smo natančni, definicija, ki opisuje infrapojav kot droben, obstoječ, vendar z našimi čuti nezaznaven, vsebuje tudi neki deficit, spodletelost in omejenost človeške zaznave. V tem pogledu infratanko »izmeri« to umanjkanje, nevidni in netaktilni deficit, spodletelost naše percepcije,

102 Duchamp 1980: 2 (n. 4), 47 (n. 45) in druge: »Zvok šelestenja žametnih hlač (med hojo) ob drgnjenjenju ene hlačnice ob drugo je / infratanka ločitev, ki jo naznani zvok« (n. 9 verso); »Ko tobačni dim diši tudi po ustih, ki ga izdihavajo, se oba vonja združita infratanko (vohalno infratanko)« (n. 11).

znanost, ki ji pripada, pa je manj fizika kot hipofizika: »Fizična možnost? Ja, vendar kakšna fizična možnost. Bolj hipofizična [*hypophysique*] možnost« (Duchamp 1980: 51, n. 82).

Hipofizika je neke vrste fizika, vendar jo predpona hipo-, ki pomensko označuje »pod«, poveže z besedami, kot so hipofiza (hipofizna možnost?), hipocenter, hipotalamus, s čimer vzpostavi direktno aluzijo na cerebralno-vegetativne centre našega zaznavanja. Infratanko, merilni inštrument te hipofizike opisuje izkušnje, ki so *pod* našimi cerebralnimi zavestnimi zaznavnimi možnostmi, vendar jih nekako zaznamo, z vegetativnim drobovnim živčevjem. Tu se znova odpre vprašanje kontakta: »*Kontakt in infratanko*, zapiše Duchamp na majhen košček papirja in ga skrbno loči od drugih. Ta izjava prevzame vrednost programa: gre za proizvodnjo infratankega ali za njegovo razkritje kot fizično subliminalno, skoraj nerazpoznavno možnost. Razmik v podobnem se mora izkazati tudi kot taktilen razmik ali skoraj. Nekaj podobnega avri, nežnosti, »hipofizični možnosti«, v vsakem primeru neke vrste »približevanje«, o katerem Duchamp pogosto govori« (Didi-Huberman 2008: 282).

V kontekst hipofizičnih »meritev« lahko postavimo tudi Duchampovo idejo o »transformatorju majhnih energij« [*le transformateur de petites energies*], ki je utemeljen na »hipofiziki« infratankega:

Transformator, namenjen uporabi malih zapravljenih energij [*les énergies gaspillées*] kot: eksces pritiska na električni gumb. / izdih tobačnega dima. / (po)rast las, dlak in nohtov. / curek urina in izločkov. / občutki strahu, začudenja, dolgočasje, jeze. / smeh. / izbruh solz. / demonstrativne geste rok, stopal, tiki. / težki pogledi [*regards dure*]. / roke, ki padajo ob telesu. / [...] / običajno pljuvanje in kri. / bruhanje. / ejakulacija. / [...] / omedlenje. / vzdihljaji ipd. (Duchamp 1994: 272).

Imaginaren stroj za zbiranje in recikliranje drobnih količin presežnih energij, ki jih ljudje izločimo, medtem ko se smejimo, jokamo, bruhamo, ejakuliramo, predlaga možnost merjenja, ki je ozko povezana z domeno infratankih podzaznavnih visceralnih odzivov. Ideja transformatorja ekskrementalnih ekscesov kot energijskega pretvornika se v drugačni obliki izrazi že v

Velikem steklu, ki je zasnovan kot prevodnik energijskih tokov za usklajevanje Nevestinih električnih vibracij magnetopoželenja in prevajanje, zgoščevanje in razpršitev erotičnega plina Samcev. Energetske transformacije in prevodnost so v *Velikem steklu* obravnavane na mehanski (strojna estetika *Stekla*) in vizualen (perspektivni) način; transformator malih energij je povsem telesen, organski in taktilen ter v tem smislu nakazuje obdobje Duchampovega ustvarjanja, ki se odločno usmeri na stran telesnega in erotičnega.¹⁰³

Transformator, ki zbira presežne izločke, vezane na vsakdanje življenje in vedenje ljudi, poudari pomen deficitnega, izvrženega, zapravljenega in nekoristnega, ki mu spremeni predznak. V tem smislu gre za neke vrste ekonomijo, ki pozitivira sicer negativne pojme izgube, potrate, minusa in regresa.¹⁰⁴ V tej ekonomiji »definitivne nedokončanosti« (Duchamp) pojmi, kot so necelostnost, nekavzalnost, dvoumnost in zmeda, izgublajo negativen predznak izgube, odsotnosti, opustitve, deficita, izčrpanja, neuspeha itd.

Infratanko kot indic liminalnih in ekskrementalnih situacij služi merilom hipofizike, ki je Duchampova znanost podznavnega, visceralnega, recimo žleznega in vegetativnega. V vsakem primeru stvar živčevja, čutnega, organskega in prav zato subtilnega. Infratanko je dimenzija vmesnosti, »hipofizična možnost«, nivo kaotične elementarne (atomalne) izmenjave,

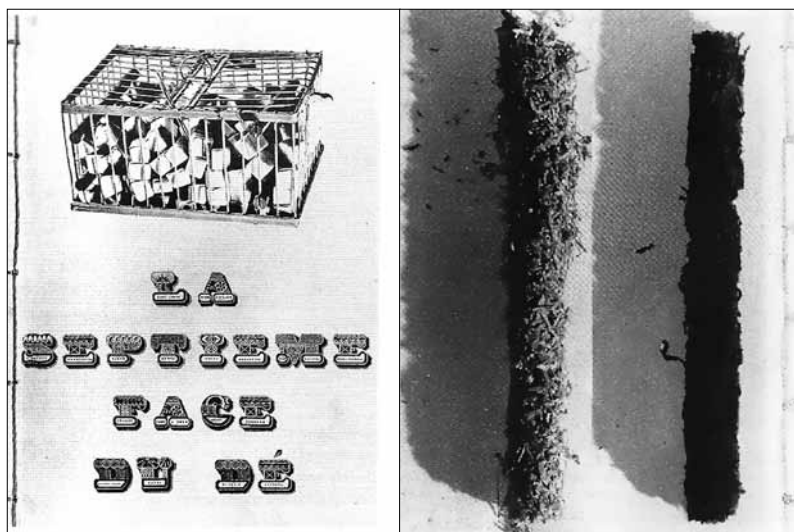
¹⁰³ V obdobju od 1946 do 1966 so Duchampova dela predvsem kiparska in taktilna: spomnimo na erotične kalupe (*Objet-dard, Feuille de vigne femelle, Coin de chastété*), na kiparske reliefe *Torture-morte, Sculpture-morte* in vrsto pripravljanih del za asemblaž *Dano*, katerega nastanek zgosti taktilno-vizualna prizadevanja v izrazito erotičnem prizorišču.

¹⁰⁴ V tem pogledu lahko najdemo analogije med Duchampovo in Bataillevo erotično »ekonomijo« solz in smeha. Primerjavo izpelje kratko besedilo Gavina Parkinsona *Le rire et les larmes d'Eros* (v: Décimo (ur.) 2008: 163–173). Georgea Batailla in Duchampa (sodobnika in neke vrste disidenta nadrealizma) družijo podoben odnos do erotizma, ki je neločljiv od solz in smeha. Oba se odvrneta od binarnih strategij (nadrealizem, ekonomija) in modelov hierarhične misli zato, da vstopita v prostor negacije; in vendar se ironično po ovinku vrneta k pojmom, ki so izposojeni iz splošne ekonomije, kot so manko, neuspeh, razsipnost, poraba, kjer se njuni interesi spet srečajo, vendar z različnim predznakom.

neizmerljivega in prehodnosti, mesto, kjer ena zaznava zlahka preide v drugo. V Duchampovi terminologiji se optični vidiki zlahka spremenijo v taktilne, kot da bi se moral infratanek vidik določenega optičnega pojava nujno situirati na rob taktilnega in na nivo fizičnih oziroma »hipofizičnih« procesov. »Zato nas ne more preveč čuditi, da Duchamp metodično pomnožuje hipoteze o infratankih objektih kot toliko raziskav, usmerjenih proti taktilnim mejam vidnosti: hipoteza slike, urejena na »principu težnosti«; hipoteza pastela, dobljenega iz »prhljaja, ki pade z las«; hipoteza »razlike med kontaktom vode in kontaktom litega svinca« na stenah posode, kjer lahko torej opazujemo infratanko igro med viskoznostjo materiala in hrapavostjo sten« (Didi-Huberman 2008: 283).

Duchampove hipoteze o infratankem (ki so po mnenju Didi-Hubermana resničen teoretičen nosilec v njegovem celotnem delu), so zavzele tudi vrsto vizualnih manifestacij v likovnih delih, ki raziskujejo domeno tobaka, prahu, zraka in malih energij. Infratanko navaja k uporabi besede v ustaljenih frazah: metaforo »tanek kot nit« zlahka projiciramo na delo *3 nitne enote* ali *Mrežo niti*, torej povežemo z idejo »zabavne fizike« in vidikom naključnosti. Primerjava »tanek kot listek cigaretnega papirja« odgovarja fotografiji na naslovnici zbirke pesmi *La Septième face du dé/ Sedma stranica kocke*, ki prikazuje dve cigaretii brez ovojnega papirja. »Olupljene« cigarete izražajo krhkost, minljivost in ranljivost teles, ki jih lahko najmanjši dih ali vetrič razpihne v prah. Predmeti, ki so povsem na robu lastne dekompozicije, disperzije, se na subtilen način dotikajo ideje »brezobličnega«¹⁰⁵ in metamorfoze organskega, še subtilneje pa lahko v njih zaznamo oblikovanje prahu v kalupu. Krhka snov tobaka, ki se izvije iz tankega kalupa cigaretnega papirja: le-ta nastopa v dvojni vlogi, kot praktični zgled tankosti – tanek kot cigaretni papir – in kot tehnični pripomoček za oblikovanje od-

105 Entropični in ireverzibilni vidik »brezobličnega« v obliki prahu govori o nepovratnosti časa: z Duchampovo kocko s sedmimi stranmi ne moremo igrati, zato označuje časovno zaustavitev merjenja časa, trenutek, ko cigaret ne moremo več pokaditi; v povezavi z idejo četrte dimenzije in naključja lahko domnevamo, da v Duchampovi »igri« met takšne kocke sproži le misel (Krauss in Bois 1996: 213).



- 57 Ovitek zbirke pesmi Georges Hugnet *La Septième face du dé/Sedma stranica kocke*, Éd. Jean Bucher, 1936, ročno barvana fotografija cigaret brez ovojnega papirja. 29,3 × 42,8 cm.

tisov. Finost kompozicije dodatno poudarijo sence z raztrganimi robovi (»padajoče sence, ki oplazijo – infratanko« (Duchamp 1999 (n. 21)), ki se projicirajo na svetlo podlago in ki nas ponovno spomnijo na idejo avratičnega sija, ki obdaja telesa.

Duchampova afiniteta do drobljivih, krhkih in poroznih snovi je pustila sled tudi na *Velikem steklu* s tehniko »vzreje prahu«, ki je omogočila obarvanje stožčastih cedil (*Les tamis*), ki kondenzirajo plin. Fotografija *Élevage de poussière/Gojenje prahu* (1920, New York), ki jo je posnel Man Ray, dokumentira počasno nabiranje oziroma »gojenje« prahu (od štiri do šest mesecev) na horizontalno ležeči površini *Stekla*. Prah je tu na neki način »ukalupljen«, saj se nabira kot pokrivna plast neznatno tankega reliefa, ki je oblikovan z vrvicami, ki prilepljene na stekleno ploščo zarisujejo posamezne elemente kompozicije. Obstojnost procesa površinskega nabiranja je omogočila utrditev z lakom, variacije debelin plasti, ki so se nabirale manj ali dlje časa, pa oblikujejo presevanja različnih stopenj in barv. Prah, oblikovan z reliefom – vrvično mrežo na *Steklu* – je v bistvu »odlitek«, saj ga oblikuje podlaga in proces odlaganja. Gojenje



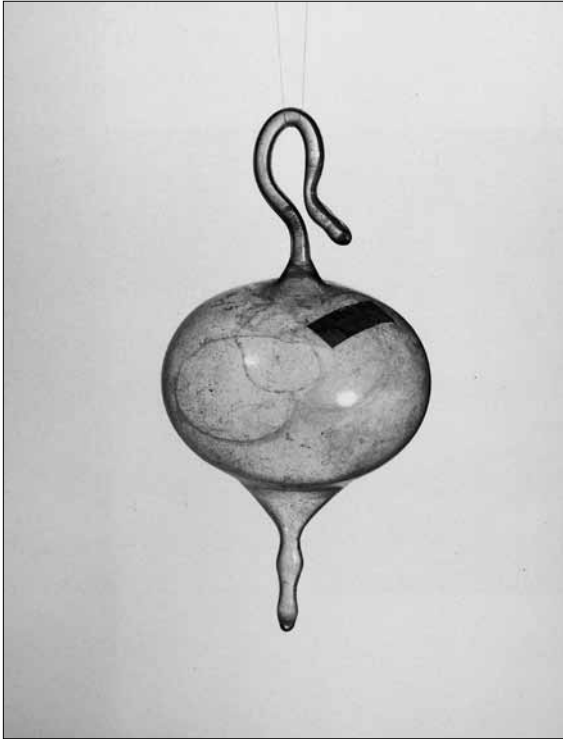
58 Marcel Duchamp in Man Ray. *Gojenje prahu/Élevage de poussière*, 1920/1964, New York, fotografija iz originalnega negativa v ediciji 10 izvodov. 24 × 30,5 cm.

prahu je »obrnjena podoba poroznosti« (Duchamp 1994: 77–78, *Zelena škatla*)¹⁰⁶, je še ena oblika odtisa, ki v snovnost poetično vnese dotik »zraka«, vidik časovnosti, minevanja in entropične nepovratnosti naravnih procesov.

V Duchampovem iskanju vizualnih in taktilnih ekvivalentov »infratanke delitvene razlike« (Duchamp 1999: 33, n. 35) imajo posebno mesto različne odsevne površine in transparentne folije, celofan oziroma prozorna celuloza (iznajdena okrog leta 1935), transluciden papir, fotosenzibilen fotografski papir in drugi materiali, predvsem pa steklo, ki ustrezajo ideji »lamele«, tanke ločitvene plasti ali površine, ki razmejuje telesa in prostore.

Emblematična podoba nevidnega optično-taktilnega stika je Duchampov ready-made *Air de Paris/Pariški zrak* (1919), ki ga lahko primerjamo z umetnikovim slikarsko zvenečim navodilom: »Vzeti kubični centimeter tobačnega dima in mu obarvati

¹⁰⁶ Besedilo *Prah* poda navodilo za gojenje prahu na *Steklu* z namenom obarvanja lijakastih sit; odlomek *Sita [les Tamies]* govori o »obrnjeni podobi poroznosti« [*une image renversé de la porosité*].



59 *Air de Paris/Pariški zrak*, 1919, ready-made, steklena ampula z nalepko. Višina 13,5 cm, obseg 20,5 cm.

zunanje in notranje površine z nepropustno barvo» (Duchamp 1994: 156). Rešitev, ki jo ponuja *Pariški zrak*, torej majhna, dobrih deset centimetrov velika steklena ampula, se zdi precej ustrezna. Duchamp je prinesel stekleničko zraka iz Pariza za darilo zbirateljema Arensberg v smislu stekleničke parfuma ali podobnega »spominka«.

Eteričen artefakt vendarle zgosti, »materializira« vrsto zelo pomembnih umetniških izjav: z materialnega vidika lahko opazujemo tanko stekleno steno v gibanju, ki artikulira notranjost in zunanost istega volumna (zraka), steno, ki infratanko razmeji in obenem določi dve podobni, vendar drugačni substanci. Notranjost se tako zlahka izmenja z zunanostjo in poetično znova poziva k premisleku o reverzibilnosti pojavov glede na zorni kot, gledišče opazovalca. Mala steklenička se bistveno

dotika problematike infratanskega diferencialnega razmika: steklena stena vzpostavi infratanko ločitveno razliko med zajetim zrakom iz Pariza in recimo zrakom iz New Yorka, kamor je Duchamp prinesel majhno stekleničko. Ta ready-made je tehnično mišljen kot odlitek zraka: dati obliko zraku iz Pariza ter s tem narediti prenosljivo umetniško delo. Steklena in zračna substanca *Pariškega zraka*, podobno kot steklena ploskev *Velikega stekla*, odpira interval razmika, ki obenem optično in taktilno sugerira podobo časovnosti in (ne)zaznavnega, kot je »pojav naših lastnih gub ali belih las v infratanskem intervalu dveh pogledov na naš odsev v zrcalu med včeraj zvečer in danes jutraj« (Didi-Huberman 2008: 290).

Duchampovo stekleničko zraka lahko opazujemo kot metaforo dihanja: kroženje zraka z vdihom in izdihom je nenehna izmenjava notranjega volumna z zunanjim, kroženje podobnega, ki vendar ni nikdar isto. Neznatno majhna razlika, ki jo vzpostavi transparentna stena ampule ali molekularna izmenjava v kapilarni membrani pljučnega mehurčka, zaradi katere je izdihnjen zrak nezaznavno (infratanko) spremenjen,¹⁰⁷ podoben in vendar ne isti, odpira vprašanje gledišča, ki ga »dihalec« in melanholik Duchamp evocira tudi »po smrti«: »Gledano drugače, so vedno drugi, ki umrejo.«¹⁰⁸

Nagrobni napis poslednjič spomni na infratanko razliko, ki govori o podobnosti: *d'ailleurs*, kar pomeni *vue d'ailleurs*, torej gledano z druge strani oziroma gledano drugače, z drugega mesta, smrt nima realnosti. Je le navideznost, kot jo vidimo ljudje, ki smo na tej strani; infratanka dimenzijska izmenjava, ki jo sprememba pogleda evocira ter razkrije realnost kot nenehen preplet zaznavnega prehajanja iz ene dimenzije v drugo. Realnost postane odvisna predvsem od kota, iz katerega zaznavamo in razumemo njene prostorsko-časovne določitve. Prav zato ne bomo nikdar opazovalci lastne smrti, od katere pa nas vendarle in nenehno loči le en sam izdih.

107 »Ko tobačni dim diši tudi po ustih, ki ga izdihavajo, se oba vonja združita infratanko (vohalno infratanko)« (Duchamp 1999: 24, n. 11v).

108 »*D'ailleurs, c'est toujours les autres qui meurent. Marcel Duchamp 1887–1968*«. Nagrobni epitaf, vgraviran v kamen Duchampovega groba v Rouenu.



- 60 Gledano drugače, so vedno drugi, ki umrejo/*D'ailleurs, c'est toujours les autres qui meurent*. Marcel Duchamp 1887–1968. Nagrobni epitaf, vgraviran v kamen Duchampovega groba v Rouenu.

Erotizem in četrta dimenzija: med vidom in dotikom

Ideja vizualizacije četrte dimenzije, ki je bila med 1910 in 1920 osrednje zanimanje Duchampa, sledi tistim tokovom modernistične umetnosti, ki so se napajali z znanstvenimi diskurzi in na tej osnovi poskušali narediti zaznavne tiste modele prostora-časa, ki jih običajno ne moremo videti ali se jih dotakniti. Umetnikov koncept infratanko ima to prednost, da zlahka zdrsne v vmesne zaznavne prostore, ki nam v običajni izkušnji uhajajo in jih odpre, ponazori ali vsaj nakaže na čutno-intelektualno dostopen način. Od nas je odvisno, koliko smo mu sposobni slediti in doumeti razsežnost drobnih, večinoma trivialnih pojavov, kot je »milo, ki zdrsne« ali pa kondenzacija sape na okenski šipi.

Domena »infratanke analogije« (Duchamp 1999: 21, *Infra-mince* n. 2) predpostavlja zaznavno oscilacijo med vidom, doti-



61 Marcel Duchamp s kolažem dveh src iz papirja, ki ga je izdelal za naslovnico *Cahier d'Art*. Barvno reprodukcijo kolaža v naravni velikosti vsebuje *Škatla v kovčku*.

kom, vonjem in miselnim, ki osvetli določeno čutnost v inteligibilnem. Prostor četrte dimenzije, kot ga doume Duchamp, je polje vmesnosti, ki se razpre kot razmik, kot vrzel med optičnim in taktilnim, organskim in mehanskim, med 2. in 3. dimenzijo, kot tudi med 3. in 4. dimenzijo. Te binarne opozicije dobijo v Duchampovem svetu drugačno artikulacijo, saj navidezna nasprotja zlahka izmenjajo svoje pozicije. Pojem infratanko Duchampu omogoči misliti in pristopiti k svetu na nebinaren in nereduktibilen način.

Duchampovo zanimanje za četrto dimenzijo se do sredine štiridesetih let izrazi predvsem v pojmihi optike, vida in ideje o ekstra-mrežničnem pogledu, ki je pogoj oziroma osnova nemrežnične umetnosti (od razširitve vizualnega v *Velikem steklu* do kinetično-optičnih eksperimentov »zabavne optike« v tridesetih

letih). V štiridesetih, ko je nastala večina zapiskov o infratankem, in kasneje, so njegova razmišljanja (tudi o četrti dimenziji) usmerjena v zelo taktilne in erotične fenomenološke izkušnje, umetniška dela iz tega obdobja pa so predvsem kiparska, ukvarjajo se z materiali in njihovo obdelavo, ki temelji na »vrnitvi k roki«. Ideja o »taktilni percepciji« se neposredno materializira v malih erotičnih skulpturah, v erotični dialektiki med materiali in postopki, ki so postali ključni nosilci njegovega umetniškega izraza. Sugestijo četrte dimenzije vzpostavi kontrast med odlitkom in kalupom oziroma med videzom [*l'apparence*] in pojavnostjo [*l'apparition*]. Monumentalno delo *Dano*, ki je nastajalo dve desetletji, praktično do umetnikove smrti, se v osnovi ukvarja z erotizirano vizualno izkušnjo, taktilno-vizualno zaznavo, torej s pogledom, ki v nezmožnosti dotika vzpostavi prostor oscilacije med vidnim in taktilnim ter je primerljiv z dimenzijskim med-prostorom *Velikega stekla*. V tem smislu lahko ugotovimo, da je problem četrte dimenzije v *Steklu* obravnavan skozi optiko, mehaniko in z ukvarjanji s perspektivo, medtem ko je v asemblažu *Dano* izražen taktilno, telesno in organsko.

Erotizem, ki ga povezujemo s četrto dimenzijo z vidika več-dimenzionalne izkušnje, ki združuje telesno z imaginarnim in čutno z inteligibilnim, dobi v Duchampovi umetnosti posebno artikulacijo: hkratna transcendenca in imanenca telesnega, značilna za seksualno dejanje se najvidneje izrazi kot oscilatorna, nestabilna, neoprijemljiva, a vendar zaznavna infratanka izkušnja, ki jo opisujejo zapiski in posredujejo njegova likovna dela na povsem taktilno-vizualen način.

Duchamp je o štiridimenzionalnosti erotične izkušnje izjavil nekaj protislovnih ali vsaj dvoumnih izjav. Robert Lebel (1959) piše, da mu je Duchamp v pogovoru pojasnil, da razume erotično dejanje kot bistveno štiridimenzionalno situacijo. Dve leti kasneje v nekem pismu izjavi, da je ljubezensko dejanje taktilna sublimacija, ki nam lahko daje neznatno, drobno zaznavo ali bolje droben dotik fizične interpretacije četrte dimenzije. Kot ugotavlja S. Stauffer, ki mu je bilo pismo namenjeno »ima samo dotik to, kar imenuje *štiridimenzionalna aplikacija*« (cit. po Duve 1991: 348). Vendar v tem obdobju Duchamp poda tudi ambivalentne izjave o četrti dimenziji, ki glede na njegov

interes, da se odmakne od metafizičnega, pozivajo k drugačni opredelitvi tega odnosa. Duchamp določi odnos erotizma in četrte dimenzije s sledečo izjavo:

Ne bi rekel, da je seks četrta dimenzija. [...] Seks je tridimenzionalen prav toliko kot štiridimenzionalen. Vendar gre tu za izraz, ki presega seks in ga lahko povežemo s četrto dimenzijo. Toda četrta dimenzija ni seks kot tak. Seks je le atribut, ki ga lahko prenesemo v četrto dimenzijo, ni pa definicija ali status četrte dimenzije. Seks je seks (cit. po Schwarz 2000: 35).

Navidezno protislovni izjavi lahko povežemo z natančnejšo opredelitvijo pojmov seksualnosti in erotizma. Erotizem je telesna izkušnja, ki obenem transcendirata fizičnost telesa in golo seksualnost; je hkratna imanenca in transcendenca telesnega. Erotizem lahko razumemo kot konceptualni vidik seksualne izkušnje, ki zahteva domišljijo oziroma umsko aktivnost.¹⁰⁹

Erotizem v kontekstu Duchampovih raziskav četrte dimenzije je, podobno kot pojem infratanko, medij in sredstvo doumetja trenutka, ko se sicer nevidna in nečutna prostorsko-časovna abstrakcija vendarle pojavi na konkreten, telesen način. Zanimanje za večdimenzionalnost je stalnica v umetnikovem življenju, izrazi pa se v različnih obdobjih na različne načine: z uporabo dimenzionalne analogije v snovanju *Velikega stekla*, ki sproža ekstra-mrežnično, nestalno in negotovo percepcijo ali z vizualno-taktilnim zaznavnim zamikom, ki ga gledalec doživi pred luknjicami vrat, ko opazuje prizorišče *Dano*. V obeh primerih je četrta dimenzija konceptualno dejstvo, ki se ne more dovršiti v realnosti; ostaja nevidna in nedotakljiva, čeprav jo lahko občutimo in si jo zamislimo. V obeh delih se pojavi tudi erotična zgodba in praktično vsi elementi z *Velikega stekla* so prenešeni v prizorišče *Dano*. Nekateri interpreti razumejo povezavo med instalacijo *Dano* in *Velikem steklom* tudi v kronološkem sosledju Nevestine zgodbe obeh. *Veliko steklo* reprezentira Nevesto pred spolnim užitkom, v *Dano* pa se zdi, da gre za

109 Erotizem je seksualno poželenje in vznburjenje, ki spolnost povezuje z mentalno zavestnimi procesi, z razliko od spolnega vedenja pri živalih, kjer ne moremo govoriti o erotičnem, ampak le seksualnem dejanju.

reprezentacijo »post-coitum«, ki jo iz njenega štiridimenzionalnega sveta utelesi v tridimenzionalno realnost.¹¹⁰

Ideja optično-taktilne percepcije, ki – čeprav izražena na drugačen način – povezuje obe deli, sovpada z idejo infratanke zaznave, ki jo vzpostavlja vmesnost: razmik med vonjem dima in vonjem ust, ki ga izdihnemo, med telesom in obleko, med erotizmom in seksualnostjo, med 2D in 3D, vidom in dotikom, dotikom in vonjem. Vmesnost, torej stanje med-obema, je kvaliteta erotizma, ki se izrazi kot neodločnost, nekonsistenca in omahljivost.¹¹¹ Poanta torej ni, da se poskusimo postaviti na to ali ono stran, ampak da vzpostavimo ravnotežje ravno v tem neravnotežju, v intervalu, v sami oscilaciji in mobilnosti.

V polje *med-obema* je stremela tudi koncepcija *Dano*: optično-taktilna zaznavna izkušnja, ki jo posreduje, je istočasno telesna, kiparska (3D) in vizualna, projekcijska (2D), konceptualna in čutna, domišljajska in stvarna, organska in mehanska. Duchamp je razširil pojem zaznavnega, s tem ko je ustvaril dispozitiv optične izkušnje, ki vključuje telesno in taktilno ter se ne omejuje le na vizualno. V asemblažu *Dano* imajo bistveno vlogo vzpostavljanja infratanke ločitve paradoksalno masivna težka lesena vrata, ki predstavljajo oviro za naše telo, ne pa tudi za naše oko. Pregrada, ki razmeji telesno izkušnjo od vizualne, je ključnega pomena: erotično privlačen prizor nas poziva, da bi se mu približali, se česa dotaknili, raziskali od blizu, vendar nas lesena stena, pred katero smo lahko le negibni, ozavešča našega telesa na povsem drugačen način. S poljem pogleda postanem del prizorišča, iz katerega sem hkrati tudi izločen. Telo se ob tem, čeprav nehote, zoperstavi pogledu in vizualna energija, usmerjena v prizorišče, je vrnjena nazaj v občutenje negibnega, vendar vznemirjenega telesa.

V oscilaciji med vidnim in taktilnim se vzpostavi večdimenzionalna kompleksna zaznava, ki nas postavi v podobno zaznavno izkušnjo, kot nas je *Veliko steklo* s povsem drugimi sredstvi

110 Clair 2000: 278-279. Podobno se zgodi tudi z nekaterimi skritimi elementi *Stekla*, kot sta Svetilni plin in Slap vode, ki postaneta materializirana v *Dano*.

111 Omahovanje in neodločnost so lahko obravnavane kot bistvene lastnosti erotizma (Bourg v: Décimo 2008: 79).

in na drugačen način. Ekstra-mrežnično izkušnjo, ki jo sproža *Veliko steklo*, določa mehanski in vizualen značaj, medtem ko je vizualno-taktilna zaznava v *Dano* bližje organskemu in telesnemu. Formalno in strojno estetiko elementov (aparatorov) *Velikega stekla* zamenja tehnični likovni hiperrealizem, ki govori o nenavadni odzivnosti Duchampa na spremenjeno percepcijo in duhovne potrebe gledalca, ki živi v povsem drugačnih pogojih vizualne kulture kot pred desetletji, ko je nastajalo *Steklo*.

Hiperrealističnost prizorišča v *Dano* ni konzervativna vrnitev k tradicionalnim načinom upodabljanja, kar so Duchampu prehitro očitali. Mimesis in klasičen koncept podobnosti v tem delu zamenja povsem drug režim podobnosti, videza in resnice kot v tradicionalnih modelih reprezentiranja. Realistično izdelano telo lutke, kjer vidimo vsako poro, sicer prašičje, a še zmeraj »prave«, organske kože, simulira živost na način, ki bi razveselil tudi kakšnega iluzionističnega mojstra posnemanja. Vendar je bistvena poteza hiperrealistične umetnosti ravno v proizvajanju razmika, ki ločuje motiv od na videz povsem identične kopije. Moč hiperrealistične podobe je v vzpostavitvi nevidne konceptualne razlike (med dvema identičnima), v kateri se manifestira tudi sama podobnost, podobnost razlike.¹¹²

112 Hiperrealistična umetnost v osnovi sprevrže status simulirane kopije in njene podobnosti saj utemelji dvosmerno izmenjavo med motivom in reprezentirano podobo. Nazoren primer je hiperrealistično slikarstvo, ki izhaja iz fotografije in njenega natančnega povečanja in kopiranja v sliki na platnu. Gibanje, ki se je oblikovalo v ZDA med letoma 1965 in 1975, označujejo tudi z imeni kot so fotorealizem, radikalni realizem, superrealizem ali tudi postpop. Slikarsko upodabljanje fotografiranih podob (motivi iz stripov, filmov, časopisov in drugih medijev) temelji na podvojevanju same reprezentacije, na ponavljanju simulakra.

Izjemen esej o infratanki dimenziji hiperrealistične slike je napisal Jean-Claude Lebensztejn, ki poda zanimivo interpretacijo koncepta infratanko kot minimalnega razmika med sliko in fotografijo, ki jo ta upodablja. V katalogu k razstavi *Hyperréalismes* (2003. *Hyperréalismes – USA, 1965-75*, Strasbourg: Musée d'Art Moderne et Contemporain) Lebensztejn vpelje Duchampov neologizem infratanko kot sredstvo, ki pomaga razmišljati o zapletenem odnosu in notranji razliki med fotorealistično sliko in njenim motivom – izhodiščno fotografijo, po kateri je slika nastala. Lebensztejn vidi hiperrealistično ukvarjanje z minimalno razliko med platnom in fotografijo v analogiji z Duchampovo infratanko razliko med dvema navidez podobnima

Živost prizora v *Dano* je le umetniška simulacija in prav v tem kar najbolj pristnem, organsko realnem, ki ga opazujemo na prizorišču, se najostreje izrazi tudi razlika do realnega kot njena presežna umetniška vsebina.

Hipperealistična simulacija, v širši in dobesedni perspektivi razmišlja B. M. Stafford,¹¹³ intenzivira realno v umetnosti na način, da odpira »nekaj več« kot realno; odkrije nepričakovano, presežno, ki je zato hiperrealno. Koncept hiperrealnosti vsebuje tendenco k preseganju, neke vrste transcendenco realnega, vendar v kar najtesnejši navezavi na resnična dejstva. Nadrobno preučevanje detajlov realnih predmetov, ljudi in poskusi njihovega natančnega kopiranja so le instrumentalno sredstvo preseganja vizualnosti, ki v reprodukciji ustvari presežek hiperrealnega. Tradicija umetnosti, ki poskuša naravnim dejstvom v umetniški reprezentaciji dodati neko naknadno silo, življenje, moč in ustvariti »več kot realnost« pretvarja mejo med živim objektom in umetniškim predmetom. Njeni postopki temeljijo v širjenju zaznavnih zmožnosti gledalca in intenziviranju percepcije, ki se zgodi ob videnju ali soočenju z dejstvom, ki preseneča in ni podobno ničemur poznanemu. Predmet, ki ga tako opazuješ, postane obdarjen s hiperrealnostjo, obenem je realen in hiperrealen. Horst Bredekamp meni, da je protislovnost hiperrealizma toliko očitnejša v sodobnem času, ki izrazito zanika eksistenco originalov; ukvarjanje z edinstvenostjo, posebnostjo izbranega motiva, preiskovanje detajlov posameznika ali predmeta izpostavi njegovo individualnost in originalnost.

predmetoma; kratki opisi infratankih zaznav predlagajo vzorce vzročnosti, prehajanj in izmenjave med zelo podobnimi, pa vendar drugačnimi stvarmi in situacijami. Lebensztejn ugotavlja, da »bolj ko se znak približa predmetu, ki ga označuje, večji je izziv slikarju, da izumi nove načine, ki osmislijo njegovo dejavnost.« Obenem izraža hiperrealistična slika neke vrste »okus po nevidnosti umetnosti«, oziroma nevidnosti slikarstva samega in v tem obstaja neka na videz protislovna podobnost s slikarstvom abstraktnega ekspresionizma: kot v abstrakciji, lahko tudi v hiperrealizmu zaznamo diskretno afiniteto za praznino, občutljivost za »privlačnost praznine«.

113 Bredekamp, H. in Stafford, B. M. 2006. (*On Hyperrealism: One Step Beyond*); v intervjuju avtorja razmišljata o hiperrealizmu z nanašanjem na genetsko umetnost.

Učinek, ki ga takšno opazovanje proizvede in natančno posnemanje realnosti, pa nasprotno ustvari občutek *več-kot-realnosti*.

Simbolna moč razlike, razmika v prizorišču *Dano* se izrazi v dvojnem smislu: najprej v sami hiperrealističnosti prizora, ki v učinku popolne simulacije realnega paradoksalno izpostavi prav razliko do realnega kot presežno umetniško vsebino. Simulaker v temelju potrdi svojo lastno razliko in smisel hiperrealistične podobe je prav v esencialni nevidni razliki, v kateri se manifestira tudi sama podobnost, podobnost razlike. Drugo »razliko« kot »infratanko ločitev« (Duchamp 1999: 33, n. 35rv) pa v *Dano* vzpostavijo vrata, ki fizično ločijo gledalca on gledanega, kar sproži večdimenzionalno gibanje zaznave in reprezentativni razmik, ki vpelje in preobrazi temeljno strukturo mimesis.

Pogled, ki ga *Dano* vrača nazaj, se ujame v negotovem osciliranju med zaznavo statičnega telesa in gibljivega pogleda in tu se odvija dialektična verzija visceralne podobnosti med optičnim in taktilnim. Živost »organske visceralne podobnosti« v *Dano* je povsem drugega reda kot »iluzionistična podobnost živega«, saj je drugačna tudi podoba, ki ji (podobnost) pripada: podoba ni mrežnična projekcija v očesu opazujočega subjekta, ampak je telesna, brezoblična podoba, ki jo ustvarja pulziranje in izmenjava nevronskih impulzov telesnega živčevja.

IV.

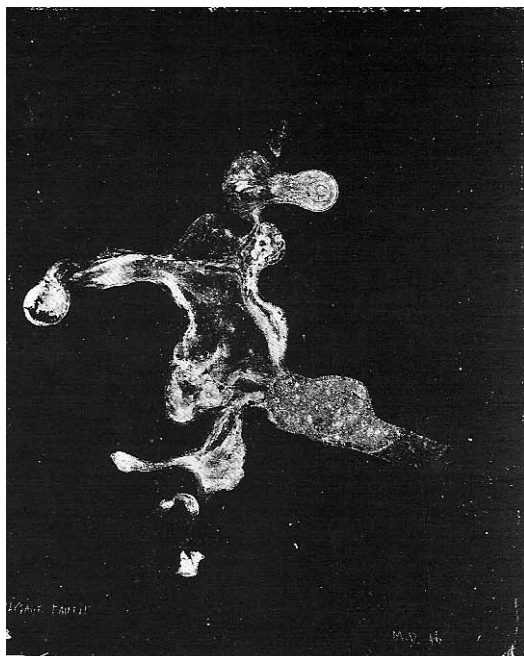
NAKLJUČJE, NARAVA IN RED KAOSA

Narava kot napačna pokrajina: *Paysage fautif*

Poleg krajinskih slik iz zgodnjega obdobja ustvarjanja se Duchamp že z naslovom dela nanaša na naravo tudi v primeru *Napačna pokrajina/Paysage fautif* (1946). Majhna abstraktna kompozicija organskih oblik razlitega madeža spominja na Pollockove kapljajoče strukture ali podobne pikturalne učinke v gestualnem slikarstvu abstraktnega ekspresionizma. Slika je nastala v letih pred formalnim nastopom ameriškega ekspresionizma in tudi s povsem drugačnim motivom: Duchamp jo je osebno podaril kot sestavni del deluxe verzije *Škatle v kovčku* (1946) svoji takratni ljubici Mariji Martins,¹¹⁴ ki je tudi inspirirala nastanek *Napačne pokrajine*.

»Slikarski« material tega »pejsaža«, kot so odkrili šele leta po njenem nastanku, je semenska tekočina na transparentnem

¹¹⁴ Maria Martins, dadaistična umetnica in žena brazilskega ambasadorja v New Yorku, je bila intimna prijateljica Duchampa od vrnitve v New York leta 1942 do njegove poroke z Alexino (Teeny) Matisse (rojena Sattler) leta 1954, ko se je dolgoletna in intenzivna zveza zaključila. Poleg *Napačne pokrajine* je bistveno inspirirala njegovo največje delo iz zadnjega obdobja ustvarjanja *Dano* (1946-1966); bila je model ženske figure na prizorišču, njeno ime pa se je v nekaterih zapisih iz tega obdobja pojavilo tudi v naslovu: *Dano: Maria, slap vode in svetilni plin*. Duchamp je *Škatlo v kovčku*, v kateri se nahaja *Napačna pokrajina*, umetnici podaril s posvetilom: »Za Mario, ki je končno prišla«; kar je navedlo interprete na misel, da je bila Maria Duchampova simbolna »nesojena nevesta«, Nevesta iz *Velikega stekla*, ki je končno vstopila v Duchampovo življenje in je predstavljala umetnikov obsesiven življenjski motiv od prve *Neveste* na platnu iz leta 1912 do zadnje v *Dano*. Umetnost Marie je erotična in feministična, znane so njene skulpture, predvsem pa pesmi s strastno, pogosto morbidno ljubezensko, seksualno vsebino (Glej: Francis M. Naumann, *Marcel & Maria – artist Marcel Duchamp's relationship with women*, Art in America, april 2001, New York 2001).



62 *Napačna pokrajina/Paysage Fautif*, 1946, New York, sperma na celofanu na podlagi iz črnega satena. 21 × 17 cm.

celuloidu na podlagi iz črnega satena,¹¹⁵ tehnika pa je Duchampov akt masturbacije. Francoska beseda *fautif*, ki se pojavi v naslovu pejzaža lahko izraža napačnost, zmotnost, pomoto v smislu »napačne reprezentacije« ali tudi krivdno dejanje, vezano na občutke krivde ob aktu samozadovoljevanja. Oblika oziroma kompozicija abstraktnega madeža se zdi v tem primeru manj pomembna od samega medija, ki združuje organskost materiala in performativno, telesno dejanje umetnika.

Preprosta kompozicija odpira manj preprosta estetska vprašanja, saj se ponovno in na poseben način dotakne nekaterih

¹¹⁵ *Paysage fautif/Napačna pokrajina* (1946), sperma na prozornem celuloidu (plastični sintetični material) na ozadju iz črnega satena, 21 × 17cm. Hrani jo Muzej moderne umetnosti v Toyami na Japonskem. Tehniko in material tega dela so odkrili šele triinštirideset let po njenem nastanku, ko je slika sodelovala na razstavi v Hustonu leta 1989 in so jo za pridobitev manjkajočih podatkov o njeni tehniki odnesli na analizo v FBI laboratorij za genske DNK raziskave čez cesto nasproti muzeja.

vidikov Duchampove umetnosti. Duchampovo zanimanje za energetske prenose, tekočine (telesne in naravne), agregatne transformacije in organska ali mehanska kroženja snovi je stalnica njegovega ustvarjanja: tokovi plina, slap vode ali svetlobne metamorfoze so konstitutivni v monumentalnih delih *Veliko Steklo* in *Dano*, prav tako so zanj značilne tudi tehnične inovacije neposredne uporabe naravnih procesov in materialov, kot so nabiranje prahu, zajetje zraka (*Gojenje prahu*, *Pariški zrak*) ali uporaba naravnih organskih materialov, kot so koža, dlake, insekti, marcipan ipd. (reliefna študija *Svetilni plin in slap vode*, *Torture-morte*, *Sculpture-morte*). V primeru dela *Napačna pokrajina* se zanimanje za energetske transformacije in organskost oziroma telesnost izrazi na zelo neposreden, prvinski način, ki ni značilen za Duchampovo cerebralne »tehnike natančnosti«, torej dolgotrajne, minuciozne in hevristične tehnike izdelovanja. Pejzaž je neposredna manifestacija Duchampove seksualnosti in telesnosti, ki je zapustila sled na ploskoviti površini transparentne podlage. Reliefni vtis organske polprosojne tekočine, ki je s časom oksidirala v rjavo rumenkaste tone, deluje na črni podlagi, ki preseva skozi sintetični material taktilno, mehko in kiparsko; izraža novo senzibiliteto umetnika do dotika in čutnosti, ki se izrazi tudi v kasneje nastalih erotičnih kiparskih delih (*Ženski figov list*, *Kotiček nedolžnosti*) in predvsem v *Dano*. Pejzaž kot odtis in sled dotika odpira čutno erotično dimenzijo na povsem formalen, abstrakten način v dvodimenzionalni slikarski figuraciji. Nevidna, erotična energija Duchampove ekstaze, ki se manifestira v zaznavni, vizualno-taktilni obliki, govori o infratankem: infratanka sled, kjer se subtilna, čutno-inteligibilna dimenzija pojavi na konkreten in zaznaven način.

Kljub navidezni preprostosti *Napačna pokrajina* zgosti vrsto pomembnih vprašanj v kontekstu razmišljanj o navidez protislovnem odnosu Duchampove konceptualne umetnosti do čutnega, narave in naključnosti ali o umetnikovi obravnavi reprodukcije in projekcije.

Formalni in procesualni vidik nastanka te abstraktne oblike se zdi nenavadno tuj sicer premišljenim in natančnim tehnikam umetnika. Razlita kompozicija v *Napačni pokrajini* ni nadzorovana abstraktna krajina, slikarska igra pikturalnih učinkov, kot

bi se lahko zdelo na prvi pogled, ampak dolguje svojo obliko vlogi naključja. O tem delu ni znanih zasnutkov, načrtovanj ali predhodnih priprav za izvedbo umetnine, ki so značilna za druga dela tega umetnika. Oblika izraža spontanost, saj ejakulacija ne more biti nadzorovana na način točnega oblikovanja ali usmerjanja njene disperzije. Oblika je abstraktna in hkrati asociativna, vizualna in hkrati tangibilna. Delež nenadzorovanega in spontanega, torej podvrženega naravnim fizikalnim silam, ki je prisoten v nastanku *Napačne pokrajine*, postavi to delo v primerjavo z asemblažem *3 nitne enote*. Krivulje niti, kot jih je oblikovala gravitacija v tem delu, so sled »konzerviranega naključja«, so neintencionalno dobljene figure linij, ki so se ukrivile neodvisno od Duchampove volje »po naravi«. Podobna spontana prepustitev oblikovanja forme naravnim okoliščinam, v katerih je delo nastalo oziroma nastaja še danes – če upoštevamo nevidne, a vendarle vztrajne kromatske spremembe pejsaža, ki neopazno (infratanko) oksidira v času – je prisotna tudi v *Napačni pokrajini*. Čeprav je izvedba krajine programirana, vsebuje določeno stopnjo naključja, zaradi katere je nastala oblika le ena izmed »neskončnih« možnosti.

Kompozicija »krajine« je simetrična, osrediščena in antropomorfna, kar je napeljalo nekatere teoretike na idejo, da oblika madeža spominja na ležečo pozo ženske figure v *Dano*. Oblika je dinamična, razporeditev goste snovi inducira imaginarno gibanje spermijev. Dve podolžni zlitni obliki, ki izhajata levo zgoraj in desno spodaj sta falično razpotegnjeni, barva v madežu pa se spreminja od rdečkastorjavih in rumenih odtenkov do redkejših hladno sivih in belih nians v sredini. Zaradi različne viskoznosti in koncentracije semenske tekočine presevanje črne podlage skozi material variira in v obliko vnese dimenzijo volumna in iluzijo plastičnosti (tridimenzionalnosti). Reliefnost, ki nastane zaradi viskozne gostote semena, daje celoti bolj kiparski učinek. Asociacije, ki jih barvna kompozicija spodbuja so obenem kozmične – svetle nepravilnosti na temnem ozadju poudarjajo občutek globine in spominjajo na zvezdno nočno nebo, konfiguracijo zvezd, mlečne ceste – in mikrokozmične, saj organskost materiala in fluidnost oblike aludira na celične procese, mikro-organske strukture in biološke molekularne oblike.

Fluidno obliko »pejsaža«, ki je v posušeni obliki ohranila mehek, organski karakter, določa napetost med aktivnostjo tekočinam podobne oblike in pasivnostjo materije v posušenem stanju. Bistveno je, da gledalec, ki ve, kako je slika nastala, ne more mimo aluzij na erotično dejanje umetnika, ko ta delo »realizira«. Madež mentalno usmerja k organu in orgazmu Duchampa, občutek krivde [*fautif*] ni toliko na strani umetnika kot na strani gledalca, ki nehoti vdre v intimnost drugega. Asociacije na dotik, gibanje, telo in ekstazo zbujaajo senzibilnost, ki je bistveno taktilna in organska. Videnje vizualno-taktilne ali visceralne podobnosti, ki jo delo sproža na ravni zaznave gledalca, postavi infratanko med organsko in mehansko, med vid in dotik, gibanje in mirovanje. Zaznava vmesnosti, razmik med tem, kar vidimo in tem, kar imaginarno in erotično zaznavamo, je infratanka razlika med dejanskim in možnim (preteklim ali hipotetično prihodnjim):

Možno je infratanko./ Možnost, da nekaj tub barve postane Seurat, je konkretna »razlaga« možnega kot infratanknega./ Možno implicira postajanje – prehod od enega k drugemu se zgodi v infratankem./ Alegorija o pozabi (Duchamp 1999: 21, n. 1).

Dilema, s katero se je soočil G. Seurat, ko je opustil naključnosti »viskoznega« slikarstva zato, da je zgradil nadzorovane, analitično natančne slikovne kompozicije iz barvnih točk, je na konceptualni ravni analogna z Duchampovo: Seuratove kompozicije »računajo« na to, da se podoba oblikuje šele z gledalcem, ko se projekcija barvnih točk v mrežnici očesa zlije v »možno« figuro; slikarstvo »možnega«, ki se z gledalcem aktualizira v »dejansko«. »Prehod od enega k drugemu se zgodi v infratankem.«¹¹⁶

Napačna pokrajina sugerira možnost, da razliti madež »po-

116 O primerjavi Duchampovega odnosa s Seuratom in Cezannom glej tudi Thierry de Duve, *Nominalisme pictural* (250–55). Podobnost med Duchampom in Seuratom je v ideji združitve dveh principov v umetnosti: umetnost je obenem konceptualno dejanje (siva snov) in obrtniška veščina, ki je odvisna od »roke«. V intervjujih Duchamp opisuje Seurata kot »največjega znanstvenega duha 19. stoletja« in kot »umetnika, ki nikoli ni pustil, da bi mu roka zmotila duha« (Duve 1984: 251).

stane Duchamp« (ki masturbira), kolikor vsebuje »prehod«, imaginarno predstavljanje tega dejanja pri gledalcu. Imaginarni učinek zmanjšuje materialno pomembnost barve v sliki s privilegiranjem mentalne dejavnosti: reprodukcija tu ni na strani avtorja, ampak gledalca, pojavi se v dejanju cerebralne produkcije, ki vzame slikarstvo za svoj lasten konceptualni material.

Tu smo pri vprašanju projekcije in reprodukcije: *Napačna pokrajina* je »alegorija o pozabi« kot alegorija o ekstazi. Motiv slike je stvar projekcije – sugestija »pejsaža« ni videnje madeža, ampak Duchampa v trenutku telesnega in mentalnega uživanja; pejsaž je dobesedna sled »lepljivega užitka«, (če si sposodimo izraz S. Žižka), sublimacije dejanja v umetniškem delu. Erotizem tega dela ni senzualen (tekstura ali oblika madeža ni erotična, prej nasprotno) ampak mentalen, stvar projekcije in imaginacije.

Koncept projekcije se v tem »pejsažu« izrazi na telesen in erotičen način: kot projekcija energetskega prenosa telesnega dejanja umetnika v performansu ustvarjanja dela; nato kot anamorfoza brezobličnega madeža v imaginarne mentalno-visceralne vzorce gledalca; in kot metaforična transformacija, ki nastane, ko pomene tega dela projiciramo v odnose do drugih del. Metaforično projekcijo najdemo na primer v figuri Neveste: *Napačna krajina* je ustvarjena za Mario, ki je končno utelešena Nevesta iz *Velikega stekla* in obenem razgaljeno telo v prizorišču *Dano*. Analogijo (erotične) energijske transformacije »slike iz kapljic« semenske tekočine lahko predstavlja »skulptura iz kapljic«, ki je element *Velikega stekla*: kot piše v *Zeleni škatli* so Okulistične priče v *Velikem steklu* oborožene s svojo virtualno lečo (manjkajoč element, ki se sicer pojavi v *Malem steklu*) zadolžene, da odpošljejo zrcalno navzgor v prostor Neveste kapljice kondenziranega plina Samcev, njihov erotični fluid. Gre za evokacijo eteričnega volumna, ki nastane s projekcijo neskončnega števila drobnih kapljic tekočine. Tu vidi Clair tudi subtilno metaforo »poroke v infratankem.«¹¹⁷

117 Clair 2000: 235-36. Clair primerja oblike »skulpture iz kapljic« s fotografijami Harolda Edgertona, *Pljuski/Splashes* (nastalimi sicer 12 let po *Steklu*) in A. M. Worthingtonovi posnetki iz leta 1900, ko je fotografiral kapljice vode, ki padejo v mleko na način

Napačna pokrajina na svojstven način zastavlja tudi vprašanje o statusu reprodukcije: ob delu se lahko vprašamo ali ni Duchamp ponovno vzel stvari dobesedno in »zares« ter je na vprašanje umetniške reprodukcije odgovoril dosledno materialistično, torej z aplikacijo lastnega genetskega materiala v obliki spermalnega izločka, telesnega »reproduktivnega« materiala *par excellence*. V tem primeru je na delu tipična duchampovska ironija dobesednosti, šala o ideji nesmrtnosti umetnika skozi umetnino, originalnosti in avtorstvu umetnine, o umetniku, ki je v *Napačni pokrajini* vpisan za vedno v obliki donacije lastnega DNA materiala. Nihče ne bo nikdar uspel reproducirati in posnemati tega male *Napačne pokrajine* dosledno: Duchampova sperma bo kot jamstvo originalnosti in edinstvenosti umetnine za vselej ohranjala njeno simbolno ali ekonomsko vrednost.

Napačna pokrajina spada med dela, ki postavijo vprašanje podobnosti v domeno visceralno-cerebralnega (telesnega) in ne le vizualnega. Duchampovo navdušenje nad optičnim in mehanskim se sredi štiridesetih prevesi na stran haptičnega¹¹⁸ in organskega, kiparska dela iz tega obdobja pa povezujejo konceptualno s telesnim in na različne, včasih zelo subtilne načine evocirajo erotizem. *Pokrajina* odpre novo obdobje ustvarjanja, ko umetnik izostri odnos do dotika, vizualne taktilnosti in erotizma.¹¹⁹ Duchampove zgodnejše ideje o »taktilnem prepoznavanju«, »taktilni zaznavi« (Duchamp 1994: 125) ali »infratanki delitvi« se v tem ustvarjalnem obdobju izrazijo na bolj kiparski

posebnih električnih žarčenj (osvetlitev). Spektakularne podobe je ustvarila narava sama, fotografija je bila v tem kontekstu le sredstvo reprodukcije, zamrznitve naravnega gibanja v trenutku. Duchampa so navdihnili tudi razmišljanja in fotografski eksperimenti E. J. Mareya o gibanju in trenutni negibnosti teles.

118 Vpeljavo dotika v samo dejanje gledanja (dotikanje z očmi, s pogledom) opiše Deleuze z besedo haptično, ki je po njegovem mnenju primernejša od besede taktilno: »*Haptično* je boljša beseda od *taktilno*, saj ne zoperstavi dveh čutilnih organov, ampak dopušča predpostavko, da ima samo oko lahko funkcijo, ki ni optična« (Deleuze in Guattari 1980: 614).

119 Moure 1988: študija vizualne-taktilnosti, erotizma in koncepta infratanko pri Duchampu. Vizualna taktilnost postavi telesnost v domeno optičnega, ki se ne omejuje le na vizualno.

in fizičen način kot v *Velikem steklu* ali optično-kinetičnih eksperimentih z vizualno zaznavo.¹²⁰

Naključje, naturalizem in fizika neskončnosti

Duchampovo opustitev slikarstva¹²¹ in ročnega ateljejskega dela zaznamujeta dve deli, obe nastali v istem letu in inspirirani z idejo naključja: glasbena partitura *Erratum musical* (1913) in delo *3 nitne enote* (1913-1914). Prepustitev nastanka dela »naravi« oziroma fizikalnim silam narave je sledila umetnikovim razmišljanjem o reprezentaciji večdimenzionalnega univerzuma, kjer vladajajo zakoni »zabavne fizike«, naključja, negotovosti in nedoločenosti. »Recept« za »konzerviranje naključja« oziroma izdelavo *3 nitnih enot* je zapisan v *Škatli iz leta 1914*:

Ideja izdelovanja: če spustimo ravno horizontalno vrstico dolžino enega metra z višine enega metra na vodoravno površino in pustimo da se svobodno ukrivi, ustvari novo podobo dolžinske enote./ 3 primeri nastali v približno istih pogojih: če obravnavamo enega v odnosu do drugega, dobimo približno rekonstitucijo dolžinske mere./ *3 nitne enote* so pomanjšan meter (Duchamp 1994: 36).¹²²

120 Duchampova razmišljanja o večdimenzionalnosti se v *Velikem steklu* nanašajo na vizualno, v skulpturah iz obdobja po vojni pa na taktilno. »To kar omogoča transparenca optično, omogoča odtis taktilno« (Didi-Huberman 2008: 231).

121 Najpogostejše datiranje Duchampove opustitve slikarstva je leto 1912, po sliki *Nevesta* oziroma po zadnji kubistično narejeni sliki. Duve navaja, da je ta določitev problematična, saj bi lahko prelomnico predstavljali tudi *Čokoladni mlinček* (1914), slika *Ti me ...* (1918), *Veliko steklo* (1923) in se sprašuje, če morda prelomnice ali opustitve sploh nikdar ni bilo (Duve 1984: 255).

122 Napis na hrbtni strani škatle *3 nitne enote* potrjuje, da so krivulje vrvic nastale z opisanim postopkom, kar potrdi tudi sam umetnik kasneje v intervjuju z R. Hamiltonom in na konferenci *A propos of myself* (objavljeno v: Duchamp 1994). Lesena ravnila po krivuljah vrvic so bila verjetno izrezana leta 1918 in služila izdelavi elementov v *Ti me...* in *Velikem steklu*. Leta 1936 so bila platna z vrvicami pritrjena na steklo in z lesenimi ravnili vstavljena v zaboj za kriket.

Valujoče linearne oblike vrvic so nastale z neposredno vključitvijo naravnih sil in ne z umetnikovo ročno spretnostjo ali estetsko-formalno tehničnimi dejavnostmi avtorja; narava ni prisotna le kot naključje, ampak tudi v alegoričnih in asociativnih povezavah: ukrivljeno linijo povezujemo z naravno harmonijo, fluidnostjo, energetskimi tokovi in nevidnimi fizikalnimi silnicami, valovanjem vode, rastlin v vetru, zaobljenimi cvetličnimi oblikami vegetacije in z nekaterimi oblikami živalskih vrst (kače, plazilci). V Duchampovi ikonografiji se mehke linije povezujejo z erotizmom: v *Velikem steklu* prevajajo erotično energijo v obliki plina Samcev do Sit, krivulje so torej bistven del aparata za energetsko transformacijo in prenos erotičnega fluida. Linije 3 *nitnih enot* v sliki *Ti me...* zarisujejo valujoče oblike Nevestinega oblačila in so kot take feminilen element slike. Ukrivljeno linijo se na splošno povezuje z mehkobo, prilagodljivostjo, čustvi in ženstvenostjo, nasproti ravni črti (ki v naravi ne obstaja), ki je racionalna oblika, črta konstrukcije, geometrije in se povezuje z moškimi atributi.¹²³

O »pravi« naključnosti dobljenih linearnih oblik lahko morada podvomimo, saj obstaja verjetna hipoteza, da je Duchamp obliko padle vrvice narahlo priredil glede na svoje potrebe oziroma pričakovanja.¹²⁴ In vendar, če je Duchamp v praksi malo pogoljufal pri dosledni izpeljavi konceptualnega navodila za izdelavo dela, ali ni tudi to v skladu z njegovo življenjsko izbiro principa »lepote ravnodušnosti«, ki umetnika vendarle usmerja, da se ogiba preveč sugestivnih ali ekspresivnih oblik. Naključno

123 Clair predlaga, da v linijah 3 *nitnih enot* vidimo zanimanje za »pisavo žive narave«, ki jo je poskušal s fotografskimi eksperimenti ujeti tudi Marey. Duchamp je iskal določitev nove dolžinske enote, ki bi ustrezala opisovanju dejstev »zabavne fizike«. Njegove krivulje so »posnetki« naravnih linij, »te vijuge so govorica žive narave«, tako kot so Mareye fotografije gibajočih teles posnetki virtualnih volumnov, ki so naravni, vendar nezaznani brez ustreznih instrumentov: »pojav ni dobro poznan, dokler ga ne moremo reproducirati shematsko« (Clair 2000: 226).

124 Shearer R. (1979) meni, da niti 3 *nitnih enot* niso čisto enake dolžine: pritrjene niso le z lakom, ampak na vsakem koncu tudi predirajo v podlago; merijo torej več kot en meter in obliko lahko tudi zlahka manipuliramo; prav tako se v praktičnih poskusih istega postopka oblik ni dalo ponoviti (cit. po Semin 2004: 217-18, 238).

oblikovane forme so namreč od nekdaj umetniki uporabljali predvsem zaradi njihove asociativne podobnosti in ne z namenom, da bi odkrivali še nevidene in nepoznane oblike.

Kakorkoli, bolj kot ukvarjanje s tem ali je umetnik za malenkost premaknil lego padlih vrvic ali ne, je pomembneje izpostaviti konsekvence Duchampove konceptulane odločitve o uporabi naključja. Vloga spontanosti in naključja (pravega ali malo popravljenega) v delu 3 *nitne enote* izraža umetnikovo izbiro neintencionalnosti in ravnodušnosti glede rezultata, cilja ali osebnih izraznih namenov. Duchampovo odklanjanje ambicije in želje po vmešavanju ali spreminjanju naravnega toka dejstev oblikuje umetnost »odprtih možnosti« v smislu zapisa: »Možno je infratanko« (Duchamp 1999: 21, n.1). Ta odprtost sugerira princip nedoločenosti in neizmerljivosti:

Vse, kar se lahko zgodi, je infratanko, kar pomeni neizmerljivo; v vsakdanjem jeziku, ki preferira težnostno merjenje, bi rekli, kar ni možno pretehtati. Upodobiti komaj zaznavne ali zgolj inteligibilne dogodke (Semin 2004: 221).

Duchamp povezuje misel o neizmerljivih kvalitetah z idejo o četrti dimenziji, ki so jo njegovi sodobniki opredelili kot neizmerljivo kvaliteto glede na izmerljive kvantitete, torej z definicijo, ki bi lahko opisala tudi pojem infratanko. Teh neizmerljivih kvalit, neke vrste »infratankih nežnosti«, se lahko dotaknemo z lečo (»lupa za dotikanje infratankega«), jih doživimo, ko »poskušamo postaviti eno ravno površino v isto višino z drugo ravno površino« (Duchamp 1999: 22, 27, 36, *Inframince* n. 11r, 28, 45) ali ko opazujemo minimalne razlike, odklone znotraj istega, kot nam pokažejo tri variacije vrvice dolžine enega metra.

Trikratna izvedba postopka v delu 3 *nitne enote* je bistvena, ne zaradi misticizma ampak zaradi naturalizma: eden je enota, dva oblikujeta par (in možnost prokreacije), »trojina« je množina, se pravi neskončnost: ponavljati izkušnjo trikrat, sproži gibanje neskončne ponovitve, ki blokira dialektiko dualističnega mišljenja (antinomije med da ali ne, pozitivnim ali negativnim, pravilnim ali napačnim), značilno za antropocentrizem;

mnoštvo, neizmerljivo in neskončno vzpostavijo mišljenje naturalizma. Trojina vsebuje »ko-inteligenco nasprotij«, mišljenje, ki presega »princip protislovja« (Duchamp 1999: 112, n. 185rv). Uporaba trojine in razmišljanja o številu tri so pri Duchampu osrednjega pomena:

Zame je število tri pomembno, vendar sploh ne z vidika ezoterike, ampak preprosto z vidika numerizacije: ena, je enotnost, dve je dvojnost, dvojina in tri je ostalo. Takoj, ko se približate številu tri, boste imeli tri milijone, to je ista stvar kot tri. Da bi dosegel to, kar sem želel, sem se odločil da izdelam stvari po trikrat. Moje 3 *nitne enote* so izpeljane v treh izkušnjah in oblika je vsakič malo drugačna (cit. po Cabanne 1987: 47).

249

Mišljenje »trojine« in z njo mnogoterosti gre dejansko v dve smeri, proti neskončno mnogemu in proti neskončno majhnemu, minimalnemu: »Pomnoženost virtualnih podob v neskončnost [...]. Te podobe so najmanjše v neskončnost in največje v neskončnost« (Duchamp 1994: 140). Modaliteti neskončnega in neizmerljivega (minimum in mnogoterost) sta poleg principa naključja in nedoločenosti bistvena parametra Duchampove »zabavne fizike«, ki jo lahko imenujemo tudi »fizika neskončnega«.¹²⁵

Minimalna variacija istega – tri različne oblike vrvice enake dolžine – je kvaliteta neskončno majhnega in minimuma, ki spada v domeno infratankega: ideja o neizmerljivem, torej neskončnem v merilu minimuma vsebuje operacijo razlike, konceptijo minimalnega razmika. V Duchampovih razmišljanjih

¹²⁵ Izraz »fizika neskončnega« povzemam po Alenki Zupančič, *Poetika, druga knjiga* (2005: 65-69). Izraz se zdi ustrezen, čeprav ga avtorica uporablja v kontekstu razmišljanj o komediji. Ideja »zabavne fizike« morda ni daleč od nekaterih »razsežnosti komičnega«, ki so opisana v tem delu. »Komedijska nikakor ni zvedljiva na takšno metafiziko končnega, temveč je vse prej neka »fizika neskončnega« (ali celo »telesnost neskončnega«). Še več, prav ta fizika neskončnega postavlja komedijo na tla pravega materializma, jo iztrga vsem oblikam spiritualizma in ji da tudi njen proti-religiozni domet. Ne v enostavnem imenu statične opozicije ali norčevanja iz neskončnega Drugega, [...] marveč v smislu, da komedija razvija tega neskončnega Drugega kot samo materialno realno človeškega življenja kot takega« (Zupančič 2005: 68).

o infratanki minimalni razliki lahko najdemo določeno podobnost z epikurejskim atomizmom in naturalizmom, o katerem piše Deleuze v zvezi z Lukrecijem¹²⁶ in idejo simulakra:

Naturalizem potrebuje neko močno strukturirano vzročno počelo, ki pojasnjuje porajanje raznolikega, in sicer ga pojasnjuje kot sestave in kombinacije med elementi Narave, ki so raznoliki in jih ni mogoče spraviti v celoto. Atom je nekaj, kar je treba misliti in kar je lahko zgolj mišljeno. Atom je za misel to, kar je čutni predmet za čutila, se pravi nek predmet, ki se v bistvu naslavlja samo nanjo, predmet, ki daje misliti, kakor je tudi čutni predmet nek predmet, ki se daje samo čutilom. Atom je absolutna dejanskost tega, kar mislimo, kakor je čutni predmet absolutna dejanskost tega, kar čutimo (Deleuze 1998: 251, *Lukrecij in simulaker*).

Duchampovo mišljenje infratanke dimenzije usmerja atomalna logika, ki se giblje v inteligibilni, neznatno majhni dejanskosti mišljenega in obenem na robu čutno-zaznavnih kvalitete pojavov, ki so neizmerljivi, brez oblike ali fizične razsežnosti, a vendar prisotni. Zapisi o infratankem opisujejo subtilno zaznavo prisotnosti odsotnega (»Toplota sedeža, (ki ga je ravno nekdo zapustil), je infratanka« (Duchamp 1999: 21, n. 4)) ali zaznavo, ki zahteva mentalno pozornost, da jo sploh doumemo, kot je na primer doumetje razlike v kontaktu dveh različno viskoznih tekočin s steno posode (ibid.: 24, n. 14). Tu gre za mišljenje in zaznavo minimuma, sorodno epikurejski filozofiji naturalizma: obstaja minimum materije ali atoma in prav tako obstaja tudi minimum časa. Atom in najmanjši zvezni čas napotujeta na miselno dožemanje, saj atom potuje »tako hitro kot misel«.

Duchampova logika in mišljenje minimuma je primerljiva z epikurejskim načinom analoškega mišljenja diferenciala materi-

126 Lukrecij (1.st.pr.n.št), rimski filozof, pripadnik epikurejskega naturalizma in zagovornik Demokritovega atomizma. Naturalizem je za Lukrecija mišljenje neke neskončne vsote elementov, ki ni celota, ampak ostaja kot vsota notranje heterogena, odprta, necelostna in nezaključena. Njegova filozofija narave je postavila temelje naturalizma, ki verjame v pozitivnost Narave, pluralizem, čutnost in mnogoterost nasproti redukcionizmu, poenotenju in misticizmu.

je, ki je tudi diferencial mišljenja; infratanka analogija je pojem, ki umetniku omogoča, da prehaja od zaznavnega k mišljenemu in nazaj:

Epikurejska metoda je v prvi vrsti analoška metoda: čutni predmet sestavljajo čutni deli, toda pri tem obstaja nek čutno-zaznavni minimum, ki reprezentira najmanjši delec predmeta; na enak način je tudi atom sestavljen iz mišljenih delov, obstaja pa tudi nek minimum mišljenja, ki reprezentira najmanjši del atoma. Nadalje pa je epikurejska metoda tudi metoda prehoda ali prehajanja: opiraje se na analogijo bo prek prehodov od čutnega prešla k mišljenemu in od mišljenega k čutnemu... (Deleuze 1998: 251).

251

Deleuze poudari, da epikurejska metoda združuje orodji analogije in stopnjevanja, ki ju povezuje tudi obravnava časa: »Obstaja namreč najmanjši zaznavni čas, kakor obstaja najmanjši zamišljivi čas, in nek čas, ki je v obeh primerih manjši od tega najmanjšega časa. Toda posledica tega je, da se oba analogna časa oziroma analogna določila časa urejujejo v neko stopnjevanje, s pomočjo katerega lahko prehajamo od zaznavnega k mišljenemu in nazaj« (ibid.: 257).

Med zapiski o infratanki dimenziji najdemo Duchampova razmišljanja o času »zadnjega trenutka«, o skoku potnikov skozi vhod metroja v zadnjem trenutku (Duchamp 1999: 22, n. 9r), ki dejansko ustrezajo poskusu določitve časa, ki je hkrati najmanjši zaznavni in obenem najmanjši zamisljiv čas. Podoben zaznavno-miselni napor predpostavlja zaznava časovnega intervala kot »infratanka delitev med pokom izstrelka orožja (zelo blizu) in pojavitvijo znaka krogle na tarči (razdalja izstrelka je maksimum 3 do 4 metre) (ibid.: 24, n.12).

Duchampovo ukvarjanje z najmanjšim zaznavnim časom, ki na neki stopnji sovpadе z najmanjšim miselnim časom lahko razumemo skozi epikurejsko teorijo časa in zaznave: epikurejska poetična teorija zaznave, katere pristaš je bil tudi Lukrecij, opisuje posebne elemente atomarnih sestavov, nekakšne »pre-tanjene, tekoče in drobne elemente«, ki iztekajo iz globin teles ali pa se odluščijo od samih površin. Drobni elementi, ki se odluščijo od površin, se imenujejo simulakri, tisti, ki izhajajo iz

globin, pa so emanacije.¹²⁷ Simulakri niso dojeti kot sestavi atomov, ampak kot čutne kvalitete, ki jih dojemamo z razdalje od predmeta, zaznava pa je odvisna od stanja oddanih elementov in simulakrov, predvsem pa od razdalje, njihovih trkov in odklonov smeri zaradi ovir, na katere naletijo na poti. Simulaker sam po sebi je nezaznaven, zaznamo lahko le podobo, ki nosi neko lastnost, lastnost pa nastane kot informacija v izjemno hitrem sledenju, zgoščevanju in zbiranju številnih identičnih simulakrov. Bistvena značilnost simulakrov in elementov, ki se odluščijo od predmeta, je torej hitrost, s katero prečkajo prostor. »Zato Epikur za simulaker uporablja enak izrek kot za atom (čeprav je res, da ne gre za enak pomen): tudi simulaker gre tako hitro kot misel« (Deleuze 1998: 257).

V osnovi gre za mišljenje ali zaznavo minimuma: obstaja minimum materije ali atoma in prav tako obstaja tudi minimum časa. Ustrezno naravi atoma napotuje ta najmanjši zvezni čas na miselno dojetje, saj izraža tudi najhitrejšo in najkrajšo misel: atom se giblje »tako hitro kot misel«. Duchampova epikurejska logika in mišljenje minimuma se giblje v dimenziji analoškega mišljenja diferenciala materije, ki je tudi diferencial mišljenja.

Uporaba naključja in implikacija trojine (v delu *3 nitne enote*) nas ne postavi le v prostor neskončno majhnega (minimuma), ampak tudi obratno, v perspektivo »neskočnih možnosti«, mnogoterost, raznolikost in neizmerljivo neskončnost, ki je lastna naravi. Duchampovo iskanje variacije znotraj istega (razlike v dolžinski enoti, razlike med dvema serijsko nastalima predme-

127 Elementi, ki iztekajo iz telesa so dveh vrst: emanacije izhajajo iz globin teles, simulakri (kot jih imenuje Lukrecij oziroma idoli pri Epikurju) pa se odluščijo od njihove površine (kože, oblačil, ovojnic, lupine). Simulakri in emanacije, ki zadevajo animus in animo, pojasnjujejo čutne kvalitete. »Zvoki, vonji, okusi, spremembe toplote napotujejo v prvi vrsti na to, kar izhaja iz globin, medtem ko vidna določila, oblike in barve napotujejo na površinske simulakre. Zadeva pa je še bolj zapletena, kajti videti je, da vsako čutilo kombinira podatke iz globin in iz površine; kar izhaja iz globine, gre prek površine, ko pa se površinski ovoj odluščijo od predmeta, jih nadomestijo dotlejši zakopane plasti. Hrup iz globin na primer postane glas, ko v določenih luknjastih površinah (usta) naleti na pogoje svoje artikulacije. In narobe, površinski simulakri lahko podajajo barve in oblike le, če jih spremlja svetloba, ta pa prihaja iz globin« (ibid.: 256).

toma, med dvema reprodukcijama ali med kopijo in originalom) je problem naturalizma, kot ga definira Lukrecij. Deleuze poudari, da misel antičnega filozofa temelji v prepoznavanju naravne raznolikosti, torej v uvidu, da so vsi proizvodi narave bistveno specifični, individualni in heterogeni.¹²⁸

Duchamp se v poudarjanju infratanke razlike¹²⁹ ki onemogoči identitetno mišljenje in posploševanje, podpiše pod Lukrecijevo zahtevo, ki neprestano terjа pravico za raznoliko. Narava, kot jo misli Lukrecij, je počelo raznolikega in njegovega porajanja, ki pa je smiselno le, če svojih elementov ne zaobjema v neko celoto (počelo raznolikega ni samo raznoliko): »Narava ni zbir, ampak porazdelitev; zakoni Narave porazdeljujejo dele, ki ne tvorijo celote. Narava tudi ni atributivna, ampak konjunktivna: izraža se namreč z »in«, ne pa z »je«. To in ono: izmenjave in prepletanja, podobnosti in razlike, privlačenje in izločitev, odtenki in preskoki [...] Narava je v resnici neka vsota, ni pa neka celota« (Deleuze 1994: 249-250).

Pojem raznolikosti onemogoči mišljenje identitet in protislovja in vzpostavi nenehno oscilacijo »podobnosti in razlike, sestavi in razgradnje, teže, gibanja in trka pa sunkov in raznih prepletov: kajti samo po teh se vse razvija v naravi. Koordinacije in disjunkcije, taka je Narava reči« (ibid.). Tu smo v jedru »fizike neskončnega« in smisel naturalizma je dojetje razlike med pravo in lažno neskončnostjo: vsaka kombinacija elementov (atomov) je končna, število kombinacij pa je neskončno. Na ta način se vzpostavi notranja heterogenost v raznolikem, ki je obenem nje-

128 »Ni individua, ki bi bil popolnoma enak nekemu drugemu individuumu; ni teleta, ki ga njegova mati ne bi spoznala, ni dveh školjk ali pšeničnih zrn, ki se ju ne bi dalo razločevati. Ni telesa, ki bi bilo sestavljeno iz homogenih delov; ni rastline niti potočka, ki ne bi s seboj prinašala neke raznolikosti materije, neke heterogenosti svojih elementov, v kateri lahko vsaka živalska vrsta črpa hrano, ki ji odgovarja. Iz teh treh oblik lahko izpeljemo raznolikost samih svetov: svetov je brez števila, pogosto vsebujejo različne vrste, včasih celo podobne, vselej pa so sestavljeni iz heterogenih elementov« (Deleuze 1998: 249).

129 »Izgubiti sposobnost razpoznavanja dveh podobnih stvari – 2 barv, 2 čipk, 2 klobukov, 2 katerikoli oblik. Doseči nezadostnost vizualnega spomina, da prenese eno podobnost v drug vtis spomina./ Ista možnost z zvoki. Možganske dejavnosti/snovi [*des cervellités*]« (Duchamp 1994: 47).

gova notranja podobnost: »Naš svet porazdeljuje svoje elemente tako, da so zemeljski elementi v središču, pri čemer pa izven sebe »izražajo« druge elemente, ki tvorijo morja, zrak, eter. Filozofija Narave nam pravi: notranja heterogenost raznolikega, pa tudi notranja podobnost raznolikega [...] Fizika je Naturalizem s spekulativnega vidika. Bistvo fizike je v teoriji neskončnega in teoriji časovnih in prostorskih minima.«¹³⁰

Duchampova »zabavna fizika« je »fizika neskončnega«, ki s konceptom infratanko postane »hipofizika neskončnega«, utemeljena na podzaznavni, neskončno subtilni zaznavi inteligibilnega v čutnem. Navdih za razmišljanja o večdimenzionalnem, neskončno majhnem ali neskončno mnogem, je Duchamp odkrival v znanju o neevklidskih geometrijah svojega časa in idejah o neevklidskem univerzumu, katerega fizikalni zakoni so ohlapnejši in merski sistemi spremenljivi, v katerem je na primer dolžinska enota lahko določena z naključno obliko vrvice ali kvadratna oblika spremenljiva, odvisna od prepaha, gibanja zračnih tokov (Bati prepaha v *Velikem steklu*). Narava se v Duchampovo umetnost vpleta kot naključje, naravna sila gravitacije, nevidnih zračnih ali energetskih krogotokov. Narava se izrazi v parametrih raznolikega, heterogenega, nestalnega in entropije (prah in procesi razpršitve, dematerializacije) ali kot transformacijski dispozitiv (transformator malih energij, spremembe spolnih identitet), kot »motor« konceptualnih in vizualnih preoblikovanj v njegovi umetnosti. Naravni so organski materiali, ki se pojavijo v njegovih delih (koža, dlake, sperma,

130 Ibid.: 253, 255. »Prvi dve Lukrecijevi knjigi se popolnoma ujemata s tem temeljnim predmetom fizike: določiti to, kar je zares neskončno in kar ni, se pravi razločiti pravo neskončnost od lažne.« Lukrecijev naturalizem je delo radikalne demisitifikacije tako Narave kot Mita, prepoznanje lažne neskončnosti, smisel tega naturalizma pa je etičen: »Smoter oziroma predmet etike je ugodje. Delovanje nam torej v tem pomenu zgolj svetuje, s katerimi sredstvi lahko odpravimo bolečino in se ji izognemo. Prav nemir duše je tisti, ki pomnoži bolečino [...]. Nemir duše torej povzroča strah pred smrtjo, ko še nismo mrtvi, pa tudi strah, da še nismo mrtvi, potem ko bomo že mrtvi« (ibid.: 256). Idejo, ki se zaveda nesmiselnosti strahu pred smrtjo (vir trpljenja in bolečine), izraža tudi naslednja Duchampova misel: »Ko bom mrtev, tega ne bom vedel« (cit. po Jouffroy 1974: 62).

muhe) ali fizikalno-kemični procesi, ki sodelujejo pri njihovem nastanku (oksidacija, izhlapevanje, kristalizacija).

Mimesis in naključje

Čeprav se narava v obliki naključja, organskega, energetskega pojavlja v Duchampovem delu, umetnik pravi, da umetnost nima biološkega opravičila in s tem izrazi stališče, ki postavi umetnost na eno in naravo na drugo stran. Umetniško dejanje ali umetniško delo ni prav nič naravno, nasprotno, umetniško ustvarjanje je nujno kvalificirano z razliko, ki človeške proizvode loči od naravnih stvaritev. Razmik je pogoj, ki zagotovi smisel umetniškemu dejanju, strukturna nujnost umetniške reprezentacije oziroma reprodukcije kot produkcije, ki je utemeljena na razliki med *physis* in *mimesis*.

V grškem kontekstu (Aristotel) je mimesis povezana s *physis*, ki je naravna zmožnost proizvajanja in *techne*, ki pomeni ročno izdelovanje, veščino (tehnično znanje). Mimesis je ontološki koncept, ki postavi *techne* znotraj *physis* in označuje reprezentacijo v smislu produkcije, ki »naredi vidno« in ne le reproducira. Obstajata dve mimesis: mimesis v ožjem smislu je reprodukcija, kopija, podvojitev tega, kar je že dano, že izdelano ali ponujeno v naravi; in »splošna mimesis, ki ne reproducira nič danega (sploh ničesar ne reproducira), ampak dopolni (nadomesti) določeno pomanjkljivost narave [...]. To je produktivna mimesis, torej imitacija *physis* kot ustvarjalne sile, ali če želimo, *poiesis*.«¹³¹ Umetnost, ki nadomesti naravo, oblikuje poetski proces, ustvari »razliko« do narave in prav razmik je v kasnejših teorijah (klasicizem) mesto »Ideala«. ¹³²

131 Lacoue-Labarthe 1986: 24. Aristoteljanska določitev mimesis, ki »naredi vidno« v smislu analogije z ustvarjalno silo narave, je po avtorju značilna za moderno umetnost (z razliko od mimesis kot reprodukcije, kopije narave).

132 Paradigmatsko neoklasicistično besedilo o imitaciji je napisal Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy (1755-1849), *Essai sur la nature, le but et les moyens de l'imitation dans les beaux-arts*. 1823. Pariz: Treuttel & Wurtz/ 1980. Bruselj: Éditions des Archives d'architecture moderne. Glej tudi interpretacijo Jean-Clauda Lebensztejna, *De l'imitation dans*

Mimesis, ki ni reprodukcija vidnega, ampak avtonomna produkcija, je analogna ustvarjalnosti narave kot *physis* z uporabo *techne*. Umetnost je posnemanje narave v smislu posnemanja njene ustvarjalne moči, ki »naredi vidno.«

Čisto in svobodno ustvarjanje mora biti podobno naravnemu ustvarjanju. In to prav zato, ker čisto in svobodno ni odvisno od zakonov narave. Manj je odvisno od narave, bolj ji je podobno. Mimesis tukaj ni reprezentacija ene stvari z drugo, odnos podobnosti ali identifikacije med dvema stanjema ni reprodukcija enega proizvoda narave z umetniškim izdelkom. Ni odnos med dvema proizvodoma [*produits*], ampak med dvema proizvajanjema [*productions*]. [...] Umetnik ne posnema stvari v

les beaux-arts. 1996. Pariz: Arts et Esthétiques, Éditions Carré.

Poleg koncepta podobe in določitve njene podobnosti je ključna ideja Quatremèrove hipoteze predpostavka razmika: prvi pogoj imitacije je *podoba* in njena podobnost, ki ločuje umetniško imitacijo od drugih vrst imitacij. Umetniška podobnost ni kakršnakoli podobnost, kar Quatremère argumentira z idejo, da organske podobnosti (dve zrni žita) ali mehanske (dve vazi na mizi) niso imitacije, saj tu manjka primarni pogoj posnemanja, torej (mentalna) podoba. Z drugimi besedami: naravne podobnosti so podobnosti brez podobe, umetniške podobnosti, ki si zaslužijo, da jih imenujemo imitacije, pa vzpostavijo podobo kot nujen posredni element med umetnino in modelom. Lebensztejn opiše bistvo razlike med podobo in motivom (naravo) v strukturalistično zveneči formuli: »Narava (bistvo) imitacije je razmik med posnemajočim [*l'imitant*] in posnemanim [*l'imité*]: njen cilj je dopolnitev tega razmika z idealom; njena sredstva so poetske konvencije: posploševanje in transpozicija. [...] To kar (Quatremère) obsoja ni posnemajoča podvojitev, ampak ukinitiv razdalje med podobo in modelom, ki tvori bistvo umetniške imitacije« (Lebensztejn 1996: 11, 20). Umetnost vzpostavi razdaljo med modelom in podobo, saj ne le posreduje anmpak dopolnjuje realnost. Večji kot je odmik umetnine od narave oziroma modela, več je potrebno dodati popolnosti in večji je užitek v posnemanju: »Popolnost je vsebovana v idealu, ki je končni cilj lepih umetnosti [...]. Ideal je izvorno empiričen: beseda ideja [*idée*], ki izhaja iz latinske *idea* in grške *eidos*, pomeni 'podoba'. Ti dve besedi izražata ena drugo in pogosto se nerazločno pomeni stvari stapljajo v našem duhu. [...] Ideal pripada podobi, ki je pravo bistvo umetnosti: njen razmik in dopolnilo, njen deficit in odškodnina; pomanjkljivost podobe in njena idealizacija« (ibid.: 22).

naravi oziroma v *naturi naturata*, ampak dejanja *nature naturans*, operacije *physis*.¹³³

Moderna mimesis, kot jo opišeta Derrida ali Lacoue-Labarthe, se izrazi kot »notranja« podobnost naravi v njeni moči proizvajanja. Umetniško ustvarjanje ni odvisno od naravnih zakonov, je svobodno in prav v tem je podobno naravnemu. Bistveno je, da mimesis ni odnos med dvema stvarima, reprezentacija ene stvari z drugo (podobnost med umetnino in modelom), ampak je odnos med dvema dejanjema. Mimesis v moderni umetnosti vzpostavlja pravilo aristoteljanske podobnosti s *physis*, izrazi se, kot meni Perret, v umetnosti, ki temelji na odnosih, kompleksnem sestavljanju dejanj, ponavljanju in operacijah razmika (dejanje razdvojitve in podvojitve v reprezentaciji).¹³⁴ Mimetični impulz, ki se izrazi v praksah mo-

133 Derrida 1975: 67; (avtor se sklicuje na Kantovo interpretacijo Aristotelove mimesis). Derridajev neologizem »*economimesis*« poudari menjalno vrednost mimesis: »In vendar ta čista produktivnost neizmenljivega osvobaja neke vrste trgovino (izmenjavo). Premišljena izmenjava, univerzalna sporočljivost [*communicabilité*] med svobodnimi subjekti odpira prostor igre Lepih umetnosti. Tu je neke vrste čista ekonomija ali *oikos*, lastnost človeka, ki se odseva v njegovi svobodi in čisti ustvarjalnosti [...]. In prav ta trgovina je mimesis v strogem smislu besede, scena, maska, identifikacija z drugim na sceni in ne imitacija nekega objekta z njegovo kopijo. Prava mimesis: med dvema ustvarjalnima subjektoma in ne med dvema ustvarjenima stvarima. Takšna mimesis [...] povzame obsodbo imitacije, ki je vedno kvalificirana kot servilna« (ibid.: 67, 68.)

134 Perret 2001: 258. Catherine Perret preučuje mimesis v praksah moderne umetnosti (v konceptualni, abstraktni in minimalistični umetnosti) na podlagi analize Aristotelove teorije *mimesis* in *katarzis* v grški tragediji in izpostavi tri osnovne parametre mimesis:

- mimesis ni imitacija. Tudi slika, ki prikazuje košuto z rogovi, čeprav jih ta v resnici nima, je lahko avtentična reprezentacija te živali: »Manj pomembno je, če ne vemo, da košuta nima rogov, kot da sliki, ki jo prikazuje, manjka (spretnost) umetniškega reprezentiranja« (Aristotel, Poetika). Aristotel loči mimesis in imitacijo, mimesis in reprodukcijo: objekt mimesis je interen, notranji mimesis. Mimesis ni modaliteta reference;

- mimesis izključuje izraz (neposreden izraz namena, misli ali čustev avtorja). »Poet naj ne govori osebno, v svojem imenu, saj potem ne reprezentira.« Mimesis predpostavlja vzpostavitev vmesne sfere, medij (gestualno dejanje igralca, likovni medij), v primeru tragedije gre za

derne umetnosti, lahko razumemo skozi koncept ponovitve in razmika v strukturi *mimesis*, ki izrazi modele podobnosti v premikih (minimalne) razlike.

Če postavimo Duchampove 3 *nitne enote* v perspektivo odnosu *mimesis* in *physis* v kontekst vprašanja podobnosti naravi skozi moč proizvodjanja, se nam potrdi analogija, o kateri piše Derrida: *mimesis* »ni odnos med dvema proizvodoma, predmetoma, ampak med dvema proizvodnjama (dejanjema).« Umetniško dejanje, s katerim so nastale 3 *nitne enote*, je dejanje naravne sile gravitacije, pri čemer je nastala kompozicija formalizacija naravnega naključja. Na mestu »Ideala« se pojavi naključje, ki v osnovi odpre neskončno možnost variacij, prostor minimalnih razlik, ki onemogočajo misliti Eno, Celoto in podobne kategorije klasične estetike. Ker gre v tem primeru za (neskončno) variacijo merske enote, merskega standarda, ki je osnova znanstvenim merilom točnosti, se vzpostavi analogija med naključjem in napako. Naključje kot motiv 3 *nitnih enot* ne govori o mistični, skriti naravni urejenosti, ampak o napaki, pomanjkljivosti, kaotičnosti, če smo na strani reda in režima znanosti oziroma mnogoterosti, raznolikosti in neskončnega, če smo na strani narave.

Duchampova *mimesis*, ki se izrazi kot moč proizvodjanja v obliki intervencije naključja, je torej *mimesis* napake, zmote

dejanje razosebljanja igralca;

– Tretja (negativna ali restriktivna) določitev *mimesis* je utemeljena v aktivnem namenu reprezentacije, ki ni lastnost, kvaliteta, ampak dejanje. *Mimesis* posnema dejanja: »Tragedija je reprezentacija plemenitega dejanja.« *Poesis* je realizacija objekta, ki je zunanji njenemu agentu; vendar ta objekt ne označuje drugega objekta (bitje, stanje, kvaliteto), ampak reprezentira skupino dejanj, ustvarja sistem teh dejanj. »V tragediji je *mimesis* ta, ki izvede osvoboditev tragičnih občutkov. *Mimesis* sproži katarzo in ne tragedija, kot trdi tradicija. *Mimesis* ni niti imitacija, niti izraz, ampak simbolizacija, ki ustvari katarzo kot sublimacijo občutkov. *Mimesis* in katarza sta tako dva obraza iste operacije.« Aristotel osvetli bistvene značilnosti *mimesis*, po katerih se ta v temelju loči od logosa in v tem, kar ima najbolj avtonomnega. Moderna umetnost sproča transgresijo govornice, ki se izrazi ali s sprevračanjem pomenov (na nivoju koncepta) ali z vrnitvijo k gesti (performans), in določi umetnost kot dejanje dvojnosti (razmik, razdvojeitev ali ponovitev).

in deviacije, ki je zaznamovana z negativni prizvokom, dokler ostajamo v redu tradicionalnih estetskih ali znanstvenih kategorij. Podobnost, ki se ponavlja v ponovitvah izvedbe postopka za »konzerviranje naključja«, je podobnost razlike, disimilacije, torej napake, ki se skozi reprodukcijo (ponavljanje) v umetnosti pozitivira. Mimesis in reprodukcija sta ironizirani na podoben način kot v delih *Torture-morte*, *Sculpture-morte* ali *Paysage fautif*, kar poziva k novi opredelitvi konceptov podobnosti v prid razmiku, artikulaciji vmesnosti oziroma drobni »odtegovalni razliki«, o kateri piše Badiou.

Razmislek o mimesis, torej strukturi reprezentacije, ki je na delu v 3 *nitnih enotah* in pomenu naključja, ki je obenem so-avtor in motiv tega dela v odnosu do tradicionalne umetnosti, odkrije Duchampovo specifično interpretiranje teh konceptov, ki združuje »lepoto ravnodušnosti« in »ironijo afirmacije«. Semin meni, da je v tem obdobju Duchamp razmišljal o naključju in četrti dimenziji kot možnih slikarskih motivih, ki bi nadomestili ne več kredibilen »Ideal« simbolistov; naključje bi bilo s tega vidika motiv 3 *nitnih enot* in ne njihov avtor. V tem pogledu se tudi hipoteza o možnem posegu Duchampa v ureditvi 3 *nitnih enot* izkaže za irelevantno. Duchampova pozicija, ki je obenem dandyjevska in razsvetljenska, vpelje naključje v obliki motiva: »Ko posnemamo naključje, ga ne razvrednotimo, ampak mu nasprotno izkažemo spoštovanje. 3 *nitne enote* so morda alegorija naključja ali bolje rečeno njegov portret, še bolj gotovo njegova karikatura, v kolikor velja, da se Duchampova inteligenca sveta ne zasnuje drugače kot na način »ironizma afirmacije« (Shearer v: Semin 2004: 234, 235).

Dejansko naključje tukaj ni zgolj najdeno [*tout trouvé*] v enakem smislu kot tudi ready-madi niso le izdelani predmeti [*tout-faits*], saj jih odlikuje minimalna, včasih povsem nematerialna in nevidna razlika (ime, podpis, kontekst). Duchampova drža, tako do narave kot tehnike je ambivalenta, kritična, vendar ne do samih pojmov, ampak do označevalnih konvencij, s katerimi jih obravnavamo. Kot ugotavlja Paz je moderna drža do narave in tehnologije problematična:

Kamen je enak kamnu in odpirač steklenic drugemu odpiraču. Podobnost med kamni je naravna in nehote-na; med izdelanimi predmeti je umetna in premišljena. Identiteta odpirača za steklenice je posledica tega, kar označuje: to so predmeti, narejeni z namenom, da iz-vlečejo zamaške; identiteta med kamni nima pomena sama zase. Takšna je vsaj moderna drža do narave (Paz 1990: 31).

Paz najde alternativo takšnemu odnosu v azijski (kitajski in japonski) kulturni tradiciji, kjer so umetniki pogosto zbirali kamne, ki so se jim zdeli primerni (raje so imeli nezanimive, ne preveč lepe, nevznemirljive kamne, kot je navadno belo okroglo kamenje) in jih spremenili v umetnine z dejanjem imenovanja, tako da so nanje napisali ali gravirali ime ali podpis in jih na ta način subjektivirali. S tem so naravi in njeni ustvarjalni sili izkazali spoštovanje, umetnost pa so postavili v neposreden, no-tranji odnos do njene ustvarjalne moči. Dejanje poimenovanja vzhodnjaških umetnikov lahko vzporejamo z aristoteljanskim konceptom mimesis: umetnik posnema ustvarjalno dejanje na-rave do njene zadnje točke, tako da prepusti izdelavo njej, sam pa (»ready-made«) kamen le izbere in ga podpiše. Vpis njego-vega imena na ustvarjeno entiteto je umetniška gesta, analogna Duchampovi »izdelavi« ready-mada: Duchamp izbere izdelan predmet, mu spremeni namenskost in uporabnost ter z de-ja-njem poimenovanja in podpisa pripiše simbol ter označevalen pomen skozi negacijo primarnega.¹³⁵

Duchamp vztrajno in perfidno izmika možnost udobne uporabe klišejev v razumevanju narave in tehnike; *Veliko ste-klo* vzpostavlja zanimiv in zapleten prostor disimilativnih po-dobnosti med njima, saj v svojem mehanskem ustroju poganja energetski prenos, kroženje tekočin, pare, električnih impulzov,

135 Paz tudi ugotavlja, da je tehnika sama po sebi nihilistična, sterilna in nevtralna: narava ustvarja živa bitja, ki ustvarjajo življenje naprej, tehnika pa je nespolna in ne umira, postane nekoristna in konča na smetišču: »Tehnika je narava modernega človeka: naše okolje in naš horizont. Gotovo, vsako človeško delo zanika naravo, obenem pa je most med nami in naravo. Tehnika preoblikuje naravo na bolj radikalen in odločen način: lovi jo. Znana vrnitev k naravi je dokaz, da med njo in nami posreduje svet tehnike: to ni most, ampak zid« (ibid: 33).

plina in s tem ustvarja energetske transformacije, ki je povsem analogna naravnim, organskim metamorfozam.

Strojna estetika elementov v *Steklu* (značilna za večino del iz tega obdobja)¹³⁶ je antropomorfna, saj se figure pojavljajo v obliki človeških strojev: Nevesta je stroj, tudi skelet, kovinska konstrukcija podobna insektu, ki oscilira v svojem štiridimenzionalnem prostoru; njen najpomembnejši organ je »Motor-poželenja« (dopolnjuje ga Hladilec na vodo), ki pošilja s sredstvom Inskripcije magnetsko-električen fluid proti Samcem. Skupina devetih Samcev (Samska mašina, imenovana tudi Stroj Erosa, Devet moških kalupova ali Odlagališče/pokopališče uniform in livrej) se s tem gorivom aktivira, napihnejo se s plinom in ga oddajo. Plin se skozi različne aparate preobrazi: steče skozi kapilarni sistem cevok, do sedmih stožcev Sit, tu se utekočini in prikaplja v Škarje, medtem ko Voziček »recitira svoje litanije« (Duchamp 1994: 82) in Čokoladni mlinček melje rjavi prah, Škarje strižejo in razpršijo plin; ta se razdeli, del oblikuje »skulpturo iz kapljic«, eksplozivni del pa se zmuzne navzgor in preluknja *Steklo* (9 Strelkov), medtem se Nevesta sleče in odloži svoje oblačilo. S Samci je v stiku le na daljavo, odnos je torej imaginaren, miselni in energetski. Figure na *Velikem steklu* so stroji, sklop tehničnih aparatov, ki poganjajo in transformirajo mehansko-erotično gibanje energij. Duchampovi stroji imajo lastnosti organizmov, so pretvorniki energije in erotičnih impulzov, delujejo kot naravni sistem kroženja energij, plinov in tekočin. Lyotard razlaga to nenavadno zasnovo »naravnih« strojev s pomočjo definicije, po kateri je stroj »kombinacija trdnih delov, ki so združeni tako, da na svoj način in z določenimi gibanji prisilijo mehanske sile narave, da opravijo svoje delo« (Lyotard 1977: 43).

¹³⁶ Duchampov odnos do strojev je povsem drugačen od navdušenja futuristov nad njimi (kot tudi futuristični ideji gibanja nasprotuje z idejo zamude). Stroji so za Duchampa v osnovi uničevalni in edino navdušenje je izkazal nad tistimi, ki delujejo nepredvidljivo, »napačno«, ki so neke vrste »antimehanizmi«. Njegova Nevesta je na primer upodobljena v »počasnem padcu« in ne v »polnem letu«, kot so bile pogosto futuristične mehanske figure (Paz 1990: 15-17).

Ta določitev stroja je alternativa splošno priznani definiciji, po kateri je strojni mehanizem sklop delov, ki se giblje s periodičnim vzpostavljanjem istih odnosov med deli; sugerira idejo, da strojni mehanizem sprevača odnose med naravnimi in človeškim silami, da je stroj majhna past, ki jo človek nastavi naravi:

Stroj torej ni niti instrument niti roka, ampak zvijača [*l'artifice*], ki je in ni združena z naravo: je, ker ne more delovati, ne da bi ujela in izkoristila naravne sile; ni, ker spreobrne njene sile, ob tem, da je sama šibkejša in na ta način ustvarja monstrozno: šibkejši postane močnejši od najmočnejšega (ibid.: 43-44).

262

Lyotard ugotavlja, da se v ideji Samskih strojev pojavi »nezavedno zvijače«, ki je značilno za mehanizme in ga je moderni odnos do tehnike potlačil v korist projekta izkoriščanja in podrejanja narave. V mehaniki se pojavi nekaj, »kar nima mesta in preseneča. Obrat sil (majhno dominira večje) odpre prehod v slepi ulici odnosa sil, ki so zelo nenaklonjene človeku in zelo naklonjene naravi. Ena past ne more služiti dvakrat. Stroj odpira kapriciozno časovnost, ki je sestavljena iz priložnosti, diskontinuiranosti, minljivega« (ibid.: 44). Dejanje, ki v urejeno okolje vnese poseben red neurejenega, ima v Duchampovi umetnosti posebno vrednost, saj vzpostavi logiko »netočne natančnosti«. Prav zato se v navidez urejeno delovanje strojev v *Steklu* nenehno vpletajo intervencije naključja. *Steklo* je »past«, o kateri govori Lyotard, naključje pa je element »ujete« narave, ki destabilizira, dezorientira in vnese stopnjo kaotičnosti, nedoločnosti v prostorski sistem elementov.

Duchamp je »ujel« veter v kvadratni kos zavese, ki ga je zganel zračni prepil in z variacijami te oblike izdelal Bate prepilha/ *Pistons de courant d'air* – tri odprtine nepravilnih kvadratnih oblik, ki perforirajo Mlečno cesto in prevajajo energetsko-magnetno gibanje Nevestinega poželenja v obliki Inskripcije. Navodilo za posnetek teh naključnih oblik vsebuje Zelena škatla: »Tri fotografije belega kosa blaga – bat prepilha (podpora zračnega toka) – se pravi blago, ki ga zgani tok zraka« (Duchamp 1994: 57). Prvi zapis te ideje se glasi: »Uporabiti radiator in papir (ali

kakšno drugo stvar), ki se zgane s toploto, ki prihaja od spodaj. Fotografiranje treh dejanj – verjetno z okvirjem v ozadju – poda najboljši vtis premikov in deformacij» (ibid.: 51). Postopek prenosa fotografskega posnetka na *Steklo* je utemeljen na tehniki odtisa; sledi v obliki treh nepravilnih kvadratov so tri mrežice, ki jih obdaja, podpira in ščiti Mlečna pot, ki posreduje Nevestine »zahteve«.

Naključje igra pomembno vlogo v izdelovanju teh »svo-bodnih principalnih oblik« [...] Če tukaj je projekcija in tu je projekcija, ni mišljena po kanonih *costruzione legittima*. Njen princip vsebuje igro neke nenadzorovane spremenljivke v osrčju skupine določenih omejitev: naključje in natančnost (Lyotard 1977: 118).

263

Postopek nastanka Batov prepiha vsebuje trojnost in s tem virtualno neskončnost variacij znotraj enega. Konceptualno soroden postopek izdelave najdemo v 3 *nitnih enotah*, ki se prav tako pojavijo v *Steklu* v obliki Kapilarnih cev, ki izhajajo iz vrha glave vsakega od Samcev in prevajajo plin. Tretji element, ki procesualno vključuje naključje, pa je kompozicija Devetih strelov/9 *tirés*, ki jih je dobil z izstreljenimi vžigalicami, pomočnimi v barvo:

Od blizu ali bolj od daleč: v skupen cilj, ki ustreza bežišču (v perspektivi). Dobljena figura je projekcija glavnih točk tridimenzionalnega telesa. Z največjim pritiskom se bo ta projekcija skrčila na točko. Z navadnim pritiskom bo ta projekcija demultiplikacija ciljne točke. [...] Na splošno, dobljena figura je vidno sploščenje poenostavljenega telesa [*corps demultipliée*]. Pravilo: sveža barva na konici vžigalice (Duchamp 1994: 54).

Izhodiščni konceptualni okvir opisanih postopkov Duchampu omogoči, da ohranja trdnost ideje in hkrati odprtost do naključnega in nepredvidenega. Naključje v teh postopkih sproži princip disimilacije in anamorfoze v dolžinski enoti, geometrijski obliki kvadrata in bežišču, in skupaj z anamorfozno projekcijo ustvari prostor, ki je podrejen povsem drugim zakonom kot prostor, v katerem bivamo. Duchamp uporabi naravo in naključje: »Veter – za bate prepiha./ Pritisk – za luknje./ Težo

– za nitne enote« (ibid.: 55) zato, da bi se oddaljil od realističnih teženj iskanja podobnosti, reprodukcije in posnemanja. Transparentnost *Stekla* vključi naravne elemente iz okolja, atmosferske učinke in spremembe svetlobe v notranjost dela, možnost fizičnega gibanja gledalca okoli dela pa omogoči vsakokratno drugačno zaznavno izkušnjo.

Postopki naključja, s katerimi smo lahko natančni, vendar netočni, in uporaba transparentnega nosilca, destabilizirajo gotovost očesa in zavesti, ki išče enotnost, poenostavitve, podobnosti in asimilacije. Prostor v *Velikem steklu* beži pred učinki nadzora in urejenosti, učinek ponavljanja pa zamenjata transformacija in disimilacija. Duchamp izumi lastno perspektivo (ki je alternativna perspektivi starih mojstrov) in sproža metamorfoze mirujočih stanj v gibanja, ploskovitosti v tridimenzionalnost ali te v štiridimenzionalnost. Figure v *Steklu* so magično metamorfozne, »vendar se lahko prepustimo tudi njihovemu mimetizmu: ne morejo ustvariti drugega kot simulakre, njihova logika je logika replikacije, njihova metafizika je »vračanje istega«; ponavljajo reprezentirane predmete, vendar razlika med njimi ne sme nikdar onemogočiti, razpoznavanje njihove pripadnosti isti optični podobnosti. Malo je torej pomembno, da ti perspektivični stroji lahko prenesejo dvodimenzionalnost v tridimenzionalnost, saj ni ta zmožnost nič v primerjavi s strašno močjo [...], da se ponavljajo« (Lyotard 1977: 73).¹³⁷

Veliko steklo, na katerem Duchamp ni uspel dokončati nekaterih elementov in ga je leta 1923, ko se je prenehal ukvarjati z njim, podpisal s pripisom »definitivno nedokončano«, ni ostalo nespremenjeno. Vemo, da je bilo *Steklo* kmalu za tem med malomarnim transportom poškodovano, obe polovici *Stekla*, ki sta ležali ena na drugi, sta počili na način, da se razpoke simetrično ujemajo, saj so nastale kot odtis istega udarca težnostne sile. Oblika razpok, ki je nastala z naključjem, se je zlahka vključila v izhodiščni koncept dela (nedoločenost, naključnost, večdimenzionalnost) in narava je poskrbela, da *Steklo* vendarle

137 Duchamp leta 1958 o ponavljanju pravi: »Ideja ponavljanja me navdaja z grozo«; in leta 1915: »Moje metode se konstantno spreminjajo. Moje zadnje delo je radikalno drugačno od vsega, kar mu je predhodilo« (ibid.).

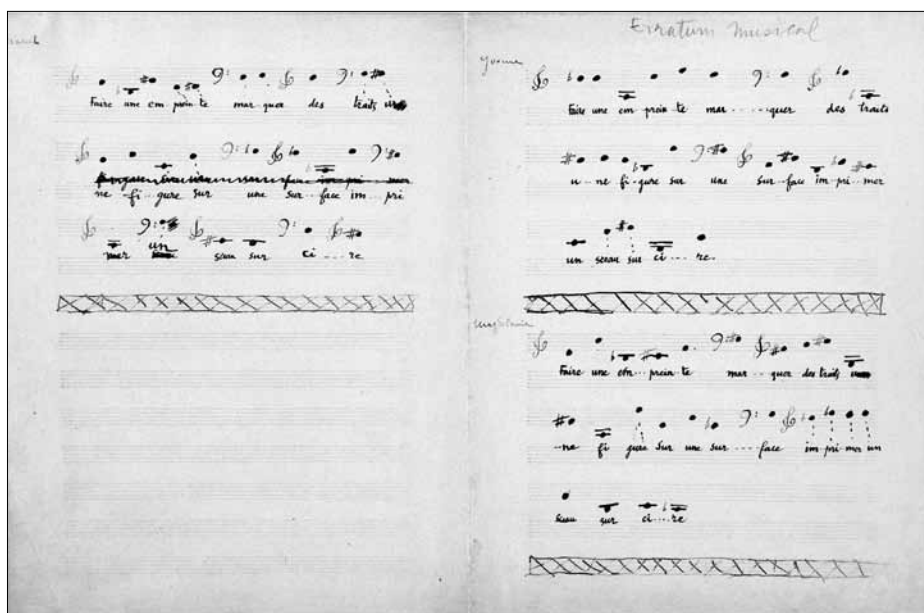
ni ostalo nedokončano. Simetričnih sledi razpok (ki se ujemajo tudi z oblikami linij Kapilarnih cevok) na *Steklu* je bil Duchamp odkrito vesel, saj je na ta način naključje zaključilo delo, za katerega je želel, da ostaja odprto do napak in nepredvidenega.

Erratum musical (Duchamp in Cage)

Glasbena napaka/Erratum musical ali *Nevesta, ki jo njeni samski moški slečejo, celo* (1913) je prvo delo, ki ga je Duchamp zasnoval na podlagi razmišljanj o naključju, in označuje prelomno izkušnjo v njegovem ustvarjanju. Ponovitev naslova te glasbene kompozicije v naslovu drugega dela, znanega kot *Veliko steklo* govori o tem, da sta formalno sicer povsem različni deli konceptualno povezani.

Glasbena partitura je nastala na podlagi naključno izvlečenih not, zapisanih na papirčkih iz klobuka, besedilo pa povzema slovarsko definicijo besede odtis: »Narediti odtis, označiti poteze figure na površini, odtisniti pečat na vosku« (Duchamp 1994: 53). Navodilo za izvajanje poudari pomen števila tri: kompozicija nastane s trikratnim postopkom »žrebanja« not,¹³⁸ skladbo

¹³⁸ Nedokončano delo za časa Duchampovega življenja ni bilo objavljeno. Poleg tega notnega zapisa z besedilom, obstajata še dva rokopisa, ki sta nastala s podobnimi postopki naključja; objavljena sta bila v letih 1973-74. Prvi vsebuje neizvedeno delo za mehanski (analogni) inštrument. Zapisan je v številkah in ne v notah, vendar Duchamp poda natančna navodila možnega prevoda teh števil v glasbeni zapis. Glasba se izvaja s klavirjem, mehanskimi orglami ali »kakšnim drugim novim inštrumentom«. Drug zapis daje opis sistema kompozicije z uporabo »naprave, ki avtomatično snema razdrobljene glasbene sekvence« (Duchamp 1994: 53). Aparat je sestavljen iz treh delov: vaze oziroma tulca, nekaj odprtih »vagončkov« [*wagonnets*] in približno 89 oštevilčenih kroglic, ki ustrezajo številu not za klavir. Kroglice z različnimi hitrostmi padajo skozi posodo in se porazdelijo v vagončke, ko je posoda prazna, je kompozicije konec. Skladbo je izvedel P. Kotik (prvič leta 1974 in drugič 1987 s kompleksnejšim številom inštrumentov). John Cage je ustvaril glasbeni performans na podlagi teh navodil in inspiracije z Duchampovim zapisom: »Glasbena skulptura: neprekinjeni zvoki, ki izhajajo iz različnih mest in oblikujejo glasbeno skulpturo, ki traja v času« (Duchamp 1994: 47). Tretja izvedba pa je bila leta 1980 na Japonskem (Schwarz 2000: 593).



- 63 *Nevesta, ki jo njeni samski moški slečejo, celo: Glasbena napaka/ La mariée mise à nu par ses célibataires, même: Erratum musical, 1913, črnilo, barvice in svinčnik na notnem papirju. 35 × 54 cm.*

pa izvajajo tri osebe (originalno Marcel in njegovi sestri Yvonne in Magdeleine), ki ponavljajo isto besedilo trikrat ob spremljavi glasbe zapisane na treh različnih partiturah. Tako nastala glasbena struktura ni urejena po pravilih kompozicije in v skladu z avtorjevimi nameni, ampak je vsaka nota neodvisna od tiste, ki ji predhodi, in ni zvezana s tisto, ki ji sledi. Kompozicija *Glasbene napake* nima več harmonije v tradicionalnem smislu te besede, niti določitve časa ali mere; glasba, ki nastane na ta način, je razdrobljena vsota zvokov, kot jo je uredilo naključje.

Duchamp ni nič bolj šahist kot slikar, ampak stroj atomizacije na vseh podlagah, ki preseje [cribler] čas projektov in prostor perspektiv in pušča povezovanje zrn. Dediščina zrn, ki nikoli niso shranjena [engrangés], je pripadala Cageu, Feldmanu. Ista možnost s cerebralnimi snovmi [cervellites], z zvoki (Lyotard 1977: 71-72).

Lyotard opisuje Duchampov način mišljenja skozi transformacije: atomizacija je dematerializacija, ki v predmetih, pojavih ali pojmih privede (infratanko) razločevanje in fragmentacijo do stopnje, ko se njihova materialnost ali pomenska trdnost raztopi, ko postanejo čista misel, energija in gibanje. Atomizacija omogoči, da je kompleksnost pojavov skrčena na nekaj osnovnih elementov in s tem vzpostavi pogoje za možne igre ujemanj in postopke strukturiranja projekcij iz ene umetniške oblike, jezika ali medija v drugo. Duchampova dediščina »atomizacije« se izrazi v poetiki Johna Cagea, ki v strategijah naključja, umikanja avtorja in osebnih intenc v umetniškem delu ali v iskanju univerzalnega jezika in komunikacije nadaljuje konceptualno estetiko »lepote ravnodušnosti«, nedoločenosti in strukturne odprtosti umetnine.

267

Cageovi koncepti imajo lastno identiteto in izvirajo iz neke druge misli, navdahnjene z vzhodno filozofijo zena in zahodnim misticizmom. Njegovo vključevanje tišine, ne-zvokov, šumov in hrupa profanega okolja v glasbene kompozicije je analogno ready-made umetniški obliki, torej konceptualni preobrazbi »danega« materiala skozi nove kontekste umetniške vsebine. Cagevi »ne-zvoki« niso le glasbene narave, ampak se izrazijo tudi v prostorski zasnovi vizualnih del in v performativnih oblikah umetnosti. Glasbenik je, podobno kot Duchamp v nekaterih delih (*3 nitne enote*), poskušal naravo »ujeti v zanko« z vključevanjem neposrednih danosti okolja v določene zvočne kompozicije. Umetnika povezuje način razumevanja prostora in časa ne glede na to ali gre za glasbeno, kiparsko, performativno ali vizualno artikulacijo te prostorske časovnosti.

Struktura Cagevih glasbenih del je v skladu s principi »odprte umetnine« v glasbi, v smislu odnosa besedila (partiture, zapisa) umetniškega dela in možnih načinov njegove izvedbe; gre za obliko umetnine, ki izpostavi razmik med znakom in njegovo zvočno ali vizualno interpretacijo oziroma izvedbo.¹³⁹

¹³⁹ Medtem ko je interpretacija (glasbena, igralska) v romantični tradiciji predvidevala popolno vživetje interpreta/umetnika in njegovo »pozabo« not zato, da jih bolje interpretira, princip moderne interpretacije sloni na ideji odprte strukture umetnine. Interpret se ne more več predati avtomatizmu branja in gestualnega izražanja

Duchampov konceptualni pristop v ustvarjanju dela, o katerem pričajo škatle z zapiski, skicami in načrti, so ključna referenca J. Cagea. V intervjuju z A. Jouffroyem poudari, da imajo zapiski kot neke vrste navodila za izvedbo ali nastanek dela podobno vlogo kot notne partiture v glasbi:

To zelo spominja na moderno glasbo. Saj gre za navodila dekonstrukcije nečesa in za ponovno postavitev (konstrukcijo) te stvari. In velik del avantgardne glasbe predstavljajo prav navodila, kako nekaj narediti. To je princip, ki je skrito vsebovan v glasbi: reči nekemu z zapisom, naj nekaj naredi (Cage v Jouffroy 1974: 62).

Duchampova odprtost do izbire umetniškega medija, eksperimentiranja z materiali, postopki, motivi in popolna neobremenjenost z iskanjem stilnega izraza je vplivala na razvoj Cageove umetnosti v smeri interdisciplinarnosti; umetnik je poleg glasbenih del ustvaril vrsto vizualnih in performativnih del, »happeninge«, v katerih je sodeloval, danes štejemo za pionirska dela na tem področju.¹⁴⁰ Prepletanje vizualnega z glas-

pomenov izven prostorsko-časovnih danosti njegovega telesa. Med napisanim znakom in njegovo zvočno, gestualno ali likovno realizacijo umetnik nasprotno vpelje večdimenzionalno razvezo, ki omogoči mnoštvo interpretacij in zahteva zbranost, zaznavno intenzivnost ter ustvarjalnost interpreta v različnih pogojih izvedbe dela.

- 140 Cageovo raziskovanje možnih povezav med različnimi umetniškimi področji se izrazi že konec štiridesetih, ko se pridruži plesalcu Mercuri Cunninghamu in njegovi plesni skupini, za katero je delal celo življenje kot glasbeni direktor. Čeprav gre tu za interdisciplinarna dela, sta oba umetnika poudarjala, da sta v performativnih oblikah umetnosti glasba in ples neodvisna drug od drugega; poudarjala sta časovnost, saj vsaka enota kompozicije predstavlja mikrokozmos, ki odseva makrokozmos. V tem pogledu so pomembni Cageovi performansi, koncerti in poučevanje na šoli Black Mountain, kjer je 1948 vodil poletni program za glasbo in poučeval od leta 1952 dalje. Tu so sodelovali ključni konceptualno in eksperimentalno usmerjeni vizualni umetniki (R. Rauschenberg, J. Albers, W. de Kooning, J. Johns, C. Twombly), spoznal je arhitekta R. Buckminsterja Fullerja in druge pomembne umetnike. Interdisciplinarne spektakle, ki so sočasno povezovali vizualne in zvočne dogodke – gledališče, ples, koncerte, branja in slikanja – v želji, da bi ustvarili novo polje izkušnje za gledalca, danes razumemo kot prve happeninge v zgodovini umetnosti. Principe, ki so jih razvili in idejo brisanja mej med umetnostjo in

benim najdemo že v njegovih grafičnih zapisih, predvsem pa v številnih vizualnih delih, ki jih je ustvaril po letu 1970 (pleksi-grami, slike, grafike, akvarele in risbe), v katerih podobno kot v glasbi raziskuje in izumi vrsto nepoznanih in presenetljivih likovnih tehnik.¹⁴¹

Cageova uporaba naključja je drugačna od Duchampove in v času, ko je glasbenik pričel s sistematizirano uporabo naključja v umetniških oblikah, ni imel v mislih načina nastanka *Erratum musical*.¹⁴² Njegova sistematična uporaba naključja od leta 1951 dalje je temeljila na uporabi heksagramov in tabel kitajske metode prerokovanj Ji-Čing.¹⁴³ Metoda naključja mu je omogočila način desubjektiviranega in neintencionalnega strukturiranja glasbenih ali likovnih del in predvsem možnost soočenja s kombinacijami elementov, na katere sam sicer ne bi

življenjem, so nadaljevali performansi Fluxusa v šestdestih, saj so bili umetniki te skupine – Allan Kaprow, Nam June Paik, Dick Higgins, Georges Brecht – vsi učenci Johna Cagea.

¹⁴¹ O vizualnem delu Johna Cagea glej: Kasper 2005.

¹⁴² V intervjuju z A. Jouffroyem Cage pove, da se je spomnil na Duchampovo »skladanje« z naključno izvlečenimi notami leta 1958 po tem, ko je že šest let sistematično uporabljal naključje v svojem delu: »Njegov klobuk z notami [...]. To je bilo tako drugačno kot delo z Ji-Čing, da nisem pomislil na to.« Jouffroy pripomni, da si je Duchamp sam naredil svoj Ji-Čing. Cage se spominja, da je njegovo ugotovitev o podobnosti pomena naključja v njunem delu Duchamp komentiral z izjavo, da je bil očitno petdeset let pred svojim časom (Jouffroy 1974: 65).

¹⁴³ *Ji-Čing* ali *Knjiga premen* je kitajska knjiga modrosti in čudežev. Prerokovanja tu ne temeljijo na napovedovanju prihodnosti, ampak razkrivajo možnosti delovanja. V Ji-Čing je vsak od 64 heksagramov združen z določenim simbolom. Vsak simbol ali število opiše določeno situacijo, oriše njen razvoj v času in posledično daje navodila za dejanja. Od leta 1952 je Cage redno uporabljal operacije naključja v svojem glasbenem in vizualnem delu. Sam je vnaprej izbral materiale in pripomočke, nato pa je pustil, da se je proces realizacije določil skozi heksagrame. Zaradi večje objektivnosti se je posluževal samo števil, ki so spremljala heksagrame in je zanemarjal njihov simbolni vidik. Izžrebane številke je razporedil po neke vrste šahovnici (tabela Ji-Čing), ki je določila mesto elementov v vizualnem polju. Tako urejena skladba not ali pogosto kamnov v likovnih delih ni razporedila elementov v predvidljivih odnosih med seboj: vsak element je postavil svoje središče brez prostorske orientacije do sosednjih.

pomislil.¹⁴⁴ Cageova prepustitev naključju vsebuje spiritualnost, misticizem in eksperimentalnost, sprejetje rezultata procesu- alnosti in trenutnosti, ki je možno le na predpostavki nekega univerzalnega notranjega reda pojavov in dogodkov. Prav zato so pojmi, kot so tišina, praznina, nič, nedoločnost in minljivost, tako pomemben del njegove poetike: prepustitev naključju in trenutku pomeni odsotnost in zanikanje avtorjeve subjektiv- nosti (čustev in razuma), njegove volje in intencionalnosti; po- meni tudi možnost ustvarjanja časovnega preloma s tradicijo in kreacije ex-nihilo, kar je značilen avantgardni imperativ. Eksperimentalnost, duhovnost, prepustitev toku dogodkov in stvarjem, da so kakršne so, odpre trenutno možnost zajetja še nevidenega v umetnini, torej možnost inovacije.

Vsega tega pri Duchampu ne najdemo. Duchampova gesta je ironična, vendar zavezana tradiciji oziroma ciničnemu prei- gravanju sprejetih pojmovanj umetnika, umetnine, razstavne- ga konteksta, gledalca. Duchampove ideje o neintencionalnem ustvarjanju in vključevanju naključja v umetniško ustvarja- nje, opustitev slikanja in izdelovanje ready-made umetnin, so odmevale tudi v Cageovem delu, vendar na drugačen način. Cageva opustitev tradicionalnih načinov skladanja, uporaba operacij naključja v ustvarjanju, neodvisno od estetske presoje, je v osnovi vezana na naravo. Narava se v Cagevem delu izrazi kot nasprotje družbi in kulturi, instanca ustvarjalnosti in svo- bode; narava se uveljavi kot material (naravni zvoki, kamni) in kot koncept univerzalnega, primarnega, izvirnega, kaotičnega, vendar urejenega sistema. V glasbenih delih najdemo naravne »materiale« v obliki »ready-made« zvokov vode, šuma vetra, naključnega hrupa,¹⁴⁵ v likovnih delih pa se »naravno« ali »or- gansko« pojavi v uporabi oziroma obrisovanju oblik kamenja,

144 *Music of Changes* (1951) je prva glasbena skladba nastala z metodo sistematične uporabe naključja Ji-Čing; note so izbrane po pravilih naključja in v nobenem primeru niso odvisne od avtorjevih namenov, želja ali okusa.

145 Skladba *Water Music* (1952) na primer vključuje klavir, hrup radia, vode in žvižganja: naravni zvoki in »kulturni« zvoki (tehnološki zvoki civilizacije) se nemoteče prepletajo; pretakanje vode na naraven način spominja na minevanje, fluidnost časa; trajanje se na nek način izrazi kot utekočinjen zvok.

ročnem izdelovanju naravnega papirja iz banan, listov hibiskusa, robidnic, kopriv in drugih rastlin ali z neposredno uporabo ognja, dima, vode in gravitacije.

Cage je navdih za uporabo kamnov pri ustvarjanju akvarelov črpal iz zenovske umetnosti urejanja vrtov.¹⁴⁶ Kamni, ki zenovskim menihom služijo kot vodiči v meditaciji, so bili Cageu zadnjih deset let njegovega življenja vodiči v meditacijo o praznini in tišini ter mediji tisočletne energije, ki jo kamenje akumulira in izžareva. Koncept tišine in praznine pri Cageu ne manifestira »nič«, ampak polnost in izvor. Poslušanje tišine je bistveno za nastanek in doživetje njegovih najpomembnejših del, izrazi se v »neslišni« skladbi 4'33 (1952) ali v monumentalnem delu *Ocean* (1992). Tišina vsebuje povratek h kaosu in izvoru, v trenutek, ko sta zvok in tišina še nerazdružena, v izvornost in enotnost, ki urejuje naključnost in od koder izvirajo vse možnosti. Cageova poetika se navdihuje v univerzalni enosti in sovpadanju nasprotij, v inteligibilnem prostoru, kjer se glasba in podoba, zvok in tišina, prisotnost in odsotnost nerazdružljivo prepletajo.

Cage ni spoštoval Duchampa le zaradi lucidnih idej in izjemnih umetniških del, ampak je glasbenik videl v Duchampovi mirni in distancirani življenjski drži podobnost z duhovnim mirom, ki ga izžarevajo budistični mojstri.¹⁴⁷ Cage je črpal svoj

146 Cage je redno obiskoval Japonsko, kjer se je učil zenovske filozofije pri mojstru Suzukiju in izvajal koncerte eksperimentalne glasbe. Inspiriral se je v umetnosti urejanja zenovskih vrtov, predvsem z vrtom *Ryoanji* (*Vrt kamnov*) v Kyotu, ki je bil v določenem obdobju tudi osrednji motiv njegovega dela (glasbena kompozicija *Ryoanji* in grafično risarsko delo *Where R = Ryoanji*). Obrisovanje kamnov v realizaciji akvarelov, ki izraža njegovo zenovsko pojmovanje narave, je kasneje nadaljeval tudi med ustvarjanjem v pokrajini New River v ZDA.

147 Cage se spominja dogodka na večerji pri Peggy Guggenheim malo po svojem prihodu v New York. Na tej večerji je Peggy odpovedala Cageov koncert in plačilo prevoza njegovih inštrumentov iz Chicaga; Cage je vstal od mize, ker mu je šlo na jok, in se umaknil v drugo sobo, kjer se je v gugalniku pozibal Duchamp. Čeprav ni Duchamp rekel skoraj nič, se Cage spominja, da se je kmalu umiril: »Ne vem kako bi to opisal, pomemben je bil pomirjujoč učinek njegove prisotnosti. [...] To držo je ohranjal do vseh reči, [...] neko ravnodušnost. Kot ravnodušnost jogija. Izredna moč, zelo disciplinirana« (Cage v Jouffroy 1974: 59). Cage je prepoznal zenovsko držo v Duchampovem življenjskem stilu, v načinu

navdih iz filozofije zen budizma in branja srednjeveških mistikov (Mojster Eckhart), Duchamp se je inspiriral predvsem z branjem znanstvenih knjig o večdimenzionalnih svetovih in njihovi geometrijski vizualizaciji. Cage se je navdihoval tudi v zahodnjaškem mysticismu, kar je bila skupna poteza umetnikov takratne ameriške avantgarde; zanimanje za mistiko najdemo v slikarstvu abstraktnega ekspresionizma pri Rothku, Newmanu, Motherwellu, Pollocku ali de Kooningu. Med temi umetniki je Cageov koncept narave najbližji Pollockovemu stališču, ki je izjavo »Jaz sem narava« udejanil v slikarstvu ritualnega avtomatizma, »gestualnosti« in kapljajočih barvnih struktur, ki jih je izdelala naravna sila gravitacije in ne njegova volja, estetika ali tehnična veščina. Cage odklanja klasično posnemanje narave, vendar na način vračanja k izvorni ideji mimesis, kjer umetnost posnema naravo v načinu njenega delovanja; umetnik sprejema ustvarjalno in delujočo naravo kot *physis*, ki se izrazi v produktivni *mimesis*.

Uporaba naključja je Cageu omogočila, da je izrazil prostorsko in časovno nelinearnost. Čas, ki ga je obravnaval kot omejitev v glasbi, ki je v preteklosti služila glasbenikom predvsem kot orodje nadzora, je v njegovih kompozicijah strukturiran kot čas trenutka, ki se izrazi skozi diskontinuiranost in poljubnost. Cageovi zvoki so izvzeti iz običajnega konteksta s sredstvi operacij naključja tako, da zrahljajo vzpostavljene kognitivne strukture gledalca, ki so utemeljene na kulturno določenem pojmovanju prostora in časa. Cage poskuša destabilizirati trdnost kognitivnih in zaznavnih mentalnih struktur pri gledalcu, skozi katere pristopamo k svetu in ki so nastali na podlagi sociološko kulturnih izkušenj bivanja.

Cage uporablja operacije naključja zato, da vzpostavi razmik med umetnikom in umetnino; na ta način umetnina nastane neodvisno od volje, okusa ali idej umetnika, saj ta določi le začetne pogoje z izborom tehnike in materialov, ne posega pa v

razmišljanja, humorju, sproščenosti, in nenavezanosti v odnosu do stvari, ne da bi se ta kadarkoli zanimal za ali prakticiral budizem. V tistem času Cage Duchampa ni hotel »utrujati s svojim prijateljstvom«; kasneje ga je prosil, da bi ga učil šah in na ta način je dobil možnost druženja z njim (Roth in Katz 1998: 71-83).

samo izvedbo. Naključje pri Cageu, podobno kot pri Duchampu, ni prepuščenost poljubnosti, ampak je pravilo narave, ki ima svoje zakone, pravilo, ki preprečuje improvizacijo. Nasprotno od improvizacije, ki postavi nastanek dela v odvisnost od trenutnega razporeditve izvajalca, pa uporaba naključja preprečuje spontanost izvedbe. Naključje v Cageovem delu označuje neintencionalnost in nedoločenost in nikakor ne improvizacije, ki bi izrazila subjektivnost. Prav zato je procesualnost nastanka dela pri Cageu natančno določena (z metodo Ji-Čing), tehnična natančnost pa vzpostavi dialektičen odnos s svobodo rezultata, ki se odpira v nepredvidljive pojave, ki presenečajo in odpirajo nove zaznavne izkušnje.

Nadzorovano naključje pri Cageu izraža isto protislovje kot Duchampovo »naključje v konzervi«, ki ga umetnik imenuje tudi »ko-inteligenca nasprotij«. Gre za protislovje sovpadanja želje po neobvladovanju in odsotnosti volje, ki je združena z zahtevo po prisotnosti discipline. Prav disciplina omogoči, da umanjkanje pravil ne povzroči razpada v nered in praznino, saj vzpostavi okvir za ustvarjalno odprtost in prepustitev naključju, znotraj katerega se glasba svobodno razvija. Disciplinirana uporaba naključja zanika poljubnost in arbitrarnost, saj delo ustvarjeno na ta način odseva nevidno urejenost narave in kozmosa. Naključje pri Cage torej ni niti arbitrarnost niti padec ali skok v praznino, saj je utemeljeno v ideji, da je naključnost v naravi usmerjena proti nedoločenosti in utemeljena na neskončni, vendar urejeni variabilnosti narave. Ideja naključja temelji na uvidu, da ima vsaka stvar in dogodek v naravi svoje lastne zakone. Cage pravi da »vzdržuje prijateljstvo s kaosom«, s čimer potrди zaupanje v nevidno urejenost narave in razumevanje njene kompleksnosti; umetnik ujame nestalnost, nepredvidljivost narave in si jo z uporabo naključja prilasti, jo usmeri, da deluje zanj, podobno kot zen slikarji, ki iz madeža razlitega tuša izrišejo podobo pokrajine, figure).

Duchamp in Cage seveda nista bila ne prva ne edina umetnika, ki sta se zavestno posluževala naključja v svojem delu.¹⁴⁸

¹⁴⁸ Tradicija uporabe naključja je zelo stara v pesništvu, glasbi in slikarstvu. Znana je uporaba igralnih kock pri Mozartu, Haydnu; v literaturi V. Hugoja; v poeziji S. Mallarmé izrazi idejo nekončnosti

Za razliko od nadrealistov, kjer je naključje razkrivalo nezavedno ali dadaistov, ki so vpeljevali naključne, nepričakovane in nenavadne elemente v svoja dela zaradi provokacije in zbujanja presenečenja, vpelje naključje pri Cageu princip »pustiti, da se zgodi« [laissez-faire], ki je utemeljen na zaupanju v ustvarjalno moč narave. To zaupanje v naravo najdemo tudi pri nekaterih dadaistih: H. Arp je na primer govoril o zakonih naključja, torej o notranjem redu, ki določa naravne dogodke.¹⁴⁹ Kasneje je bila ideja o »zakonih naključja« potrjena s teorijo kaosa in znanstveno dokazanim dejstvom, da kompleksni sistemi delujejo nelinearno, vendar povezano in na visoki stopnji urejenosti, ki omogoča razvoj stvari v smeri nedoločenosti in neskončnosti. Brez principa naključja bi bilo naše vesolje predvidljivo, omogočilo bi koncept lastnega konca.

Cageov in Duchampov pogled na naravo sovпада predvsem v njunem sprejetju naravne heterogenosti, raznolikosti, naključja in v konceptu narave kot urejenega kaosa. Sprejetje kaosa je morda ključnega pomena in nas približa k misli o umetnosti, kot jo vidi Deleuze: ljudje si ustvarjamo mnenja, klišeje, ki nas kot nekakšen dežnik ščitijo pred kaosom, umetnik pa »išče špranjo v dežniku [...], da bi tako odprl pot žarku svobodnega in prepisnega kaosa, v tem hipnem preblisku pa okviru vizijo, ki se pojavi skozi špranjo« (Deleuze 1999: 209). Umetnik, ki se

in urejenosti med stvarmi v pesmi *Met kock ne bo nikoli odpravil naključja/Un coup de dés n'abolira jamais le hasard*; v slikarstvu Cozens, Tizian, Leonardo da Vinci, kasneje Picasso, nadrealisti (H. Arp, M. Ernst, J. Miro), dadaisti, nato Pollock, Spoorri, Warhol. Pri nas je uporabljal naključje z metanjem kock in vnaprej določenim sistemom odprte plesne strukture avantgardni koreograf I. Kovač.

- ¹⁴⁹ Naključje, ki je pri Cageu povezano s konceptom notranjega reda narave in odločitvijo umetnika, da mu bo sledil in mu zaupal svojo ustvarjalnost, najdemo pri I. Noguchiju ali R. Filliouju: kipar Isamu Noguchi razume uporabo naključja v ustvarjalnosti kot nujnost, saj obstaja v naravi neke vrste univerzalni, vnaprej določeni obstoječi red. Robert Filliou je ustvaril instalacijo z naslovom *Eins/Eno* (1984), v kateri je razporedil pet tisoč kock, kot da so vržene po naključju na mizo, vendar so vse strani kock vsebovale število 1. S kontrastom med redom in neredom je izrazil misel, da se vse vrača k univerzalni enotnosti, k svojemu skupnemu izvoru v kaosu: Vse je Eno in Eno je vsem.

potaplja v kaos, se vrača z »raznolikostmi, ki niso več reprodukcija čutnega v organih, temveč zarisujejo neko čutno bitje, bitje občutja, na ravnini anorganske kompozicije, ki je sposobna znova ponuditi neskončnost« (ibid.: 208).

Deleuze govori o viziji, ki vznikne iz kaosa v trenutku, ko smo pripravljeni opustiti mnenja in vzpostavljene estetske sodbe; govori o občutju in umetniškem delu kot bitju občutja. Umetnost naj briše klišeje zato, da naredi »pot toku zraka, ki pride iz kaosa in ki nam prinaša vizijo. [...] Umetnost se dejansko bori s kaosom, toda to počne zato, da iz njega vznikne videnje, ki ga za hip osvetli. Občutje« (ibid.: 210).

Umetnik se bori z mnenji in ne s kaosom; z njim se sooča in ga oblikuje v red, v urejenost umetniške kompozicije. Vendar mora umetnik najprej pospešiti razkroj vnaprejšnjih mnenj, saj je njegov namen ustvariti občutje, ki bo izzvalo že obstoječa mnenja. Umetnik urejuje kaos, ki skozi njegovo umetnost postane čuten; vendar umetnost sama ni kaos: je oblikovana kompozicija kaosa, ki posreduje »kaoidno« občutje.

Deleuzeva misel zarisuje razlike med filozofijo, znanostjo in umetnostjo v obliki treh ravnin, ki zarežejo kaos na način njegove pozitivacije. Te tri velike oblike mišljenja zarisujejo ravnine skozi kaos. Deleuze razvije čudovit filozofski razmislek o vseh treh področjih vedenja, ki delujejo »kot bi si delile isto senco, ki se razteza vzdolž njihove različne narave in jih nenehno spremlja« (ibid.: 226). In ta senca, nekakšen zglob (in ne enotnost) vseh treh ravnin, so možgani: »Filozofija, umetnost in znanost niso mentalni objekti objektiviranih možganov, temveč so trije vidiki, po katerih možgani postanejo subjekt. Misel-možgani, tri ravnine, splavi, na katerih se spusti v kaos in se z njim spopade. [...] Možgani so duh« (ibid.: 215-218).

V vseh treh ravninah ždi »ne-misleča misel«, kot Klejev nepojmovni pojem ali notranja tišina Kandinskega, kot Cageva tišina, potopljena v izvorno nerazločljivost podobe in zvoka, misli in besede; ali Duchampova infratanka minima, kjer se zaznave ali nasprotja stapljajo in prehajajo ena v drugo. Duchampova toleranca do raznolikega, ukvarjanje s »fiziko neskončnega« in tankimi robovi zaznavnega minimuma odzvanja Deleuzevo idejo umetnosti, ki »hoče ustvariti končno, ki bi povrnilo ne-

skončno: trasira ravnino kompozicije, ki nato nosi spomenike oziroma komponirana občutja s pomočjo delovanja estetskih figur« (ibid.: 204).

Cage in Duchamp sta v naravi videla pojave naključja, heterogenosti in raznolikosti, ki sta jih spoštovala z neintencionalno umetniško procesualnostjo in desubjektivacijo umetnika v odnosu do umetnine, ki je v različnih oblikah podvržena naravnim silam in okoliščinam, v katerih nastaja. Odprta struktura umetniškega dela pušča mesto gledalcu in njegovi zaznavno kognitivni investiciji v vzpostavitvi umetniške vsebine. Predpostavlja zaznavno odprtost gledalca in možnost izmenjave vizualnih informacij s slišnimi ali obratno:

Tisti, ki sliši [*entend*], je tisti, ki vidi, saj posluša skozi vizualno. Lahko gledamo, kako vidimo; ne moremo slišati, kako poslušamo (Duchamp 1994: 37).

Umetnost obeh umetnikov je utemeljena v uvidu, da slišati ali videti pomeni tudi razumeti; zaznavna izkušnja je temeljna za konstitucijo zavesti:

Dvojni pomen francoskega »*entendre*«, ki pomeni slišati in razumeti, obenem kaže na direktni spoj med slišanjem glasu in začetkom pojmovnosti [...]. »*S'entendre parler*«, slišati se govoriti, je tako minimalna definicija zavesti (Dolar 2003: 69-70).

Na robu slišnega ali vidnega, v infratanki dimenziji zaznavne ali miselne nerazločljivosti, vizualne zaznave zlahka zdrsnejo v slišne ali tipne v zvočne percpecije; v poslušanju lastnih besed ali opazovanju lastnega videnja se vzpostavi minimalni vzgib zavesti; tu je ne-misleča misel, ki vidi, podoba-misel, ki se izrazi na viden ali slišen način v danem materialu, kontekstu, strukturi umetnine.

Princip Cageovih kompozicij, ki ujame nepredvidljivo zaporedje zvokov in ustvari glasbo, ki je v sozvočju z okoljem, v katerem je nastala, predvideva, da lahko nekaj, kar ni dostopno sluhu, ujame pogled. Cage je ugotovil, da smo pred prihodom Duchampa morali umetnost obravnavati na nefizičen način, nasprotno pa moramo po prihodu Duchampa glasbo

poslušati na fizičen način. Duchampova ideja o glasbeni ne-materialni večdimenzionalni skulpturi (Duchamp 1994: 47), o trajajočih zvokih, ki izhajajo iz različnih točk v prostoru in ustvarijo zvočno telo, vizualizira zvok na fizičen, čeprav ne-materialen način, saj se v osnovi ukvarja s parametri časa in prostora; obenem ideja večdimenzionalne (zvočno-vizualne) umetnine razkriva Duchampovo zanimanje za povezovanja različnih umetniških področij, ki bi interdisciplinarno združevala glasbo, sliko, gibanje in prostor, ter tako prispevala k razširitvi umetniških načinov izražanja.¹⁵⁰ Razkritje tehnike in vidnost procesualnosti nastanka dela sta pri Cageu ali Duchampu enostavna in razumljiva. Vendar metoda, ki »konzervira naključje« ohrani tudi moment nepričakovanega in presegnetljivega, gledalca usmeri v zaznavno pozornost in opustitev vidnih in slušnih navad, s katerimi si poenostavlja življenje v svetu. Gledalec je soočen z razmikom med razumevanjem in videnjem, gledanjem in poslušanjem, z razmikom med poznanim in nepredvidljivim, ki ga ustvari umetnik. Cageovo skladanje bistveno temelji na ideji predrefleksivne zaznave v nedoločljivem razmiku med vidnim in slišnim. V ta namen je iskal nove metode skladanja, ki so vključevale prav možnosti vizualno-slušnega prevoda.

Notni zapisi Cagevih skladb so izrazito grafični, vizualni; note se po sistemu naključja Ji-Čing pojavijo nepravilno razporejene po glasbeni partituri, njihova kompozicija včasih izhaja iz nepravilnosti papirja ali drugih naključnih vizual-

¹⁵⁰ Zamisel o interdisciplinarnem povezovanju različnih umetnosti je Duchamp najbližje realiziral v sodelovanju s koreografom M. Cunninghamom in slikarjem J. Johnsom, s predstavo *Walkaround Time* (1968). Prijatelji, ki so preživeli veliko časa skupaj ob igranju šaha, so nekega večera med razpravljanjem o *Velikem steklu* prišli na idejo, da bi uporabili ikonografijo *Stekla* za izdelavo scenografije plesne predstave. Johns je s privoljenjem Duchampa izdelal odrske elemente iz kovinske konstrukcije in plastičnih podlag, na katerih so bili natisnjeni posamezni elementi *Velikega stekla*. Cunningham pa je koncept za koreografijo povezal z Duchampovimi idejami o transparentnosti, ki jih lahko povezujemo z nelinearnim gibanjem in sestavljanjem pozicij plesalcev pred in za transparentnimi kubusi. Duchamp se je udeležil premiere 10. marca 1968 v Buffalu (New York).

nih elementov.¹⁵¹ Cage pristopi h glasbeni kompoziciji najprej vizualno. Vidno je dopolnjeno z zvočnim in obratno, zvok se staplja s podobo in postane njen slišni izraz. Cageova metoda ustvarjanja se duchampovsko nanaša na realne predmete in pri tem ne gradi na simbolizaciji ampak prezentaciji: ne spreminja ene realnosti v drugo realnost, ampak poudari, osvetli nekaj, kar je že prisotno na način, da spremeni percepcijo gledalca.

Ready-made zvok ali predmet, ki je v umetniškem kontekstu razbremenjen sociološko-kulturnih določil, prekine razumevanje običajnega konteksta s katerim ga sicer povezujemo. Ob tem se fizično ne spremeni, izgubi le svojo uporabnost, naravno referenco in status označevalca; postane »čisti objekt« v domeni estetike, prisotnost, ki sproža intenzivirano zaznavo pri gledalcu. Naravni zvoki v Cagevi glasbi niso denaturirani, ampak razkrivajo identiteto in naravo materiala, iz katerega izhajajo. Zvok kot naravni material je razbremenjen osebnega ali kulturnega spomina in njegova glasba se prav zato približuje hrupu, ki je po Cageu definicija čistega zvoka, osvobojenega vsakršne estetske sodbe.

Duchamp je »skladal« *Erratum musical* kot ready-made glasbo z naključno izbranimi toni; podobno tudi Cage izhaja iz naključnih nepravilnosti papirja, nepredvidljivih zvokov iz okolja ali komponiranja po sistemu Ji-Čing in ne iz subjektivnega čustvenega ali miselnega navdiha: naključnost, vpeljana v vizualnost grafične podobe, potrdi nekakšno pred-eksistenco dela, protisloven obstoj umetnine preden je ta ustvarjena, preden jo je umetnik zaznal in vpeljal v nov kontekst. Cage preoblikuje vidni znak v zvočno dejanje; ne spreminja izhodiščnih dejstev, ampak jih naredi slišne tako, da jim spremeni kontekst in jih postavi v novo situacijo. Na ta način dosledno udejani Duchampove ideje o odsotnosti estetske sodbe in ravnodušnem ustvarjanju: izbira ready-mada je utemeljena na »vizualni indiferenci in istočasno na popolni odsotnosti dobrega ali slabega okusa« (cit po Cabanne 1987: 48). Ustvarjalni postopek obeh umetnikov temelji v zasnovi pravil za nastanek dela in na pred-

151 Cageova skladba, ki izrablja naključne nepravilnosti papirja, je na primer *Concert for Piano and Orchestra* (1958).

postavki možne intervencije nepredvidljivega, spontanega in »naravnega« v obliki naključja.

Leto po Duchampovi smrti je Cage ustvaril likovno delo, ki ga je v znak spoštovanja posvetil svojemu vzorniku in učitelju z naslovom *Ničesar ne želim povedati o Marcelu/Not wanting to say anything about Marcel* (1969). Delo sestavlja serija litografij na pleksi steklu, vsak element je sestavljen iz osmih potiskanih transparentnih, vzporedno postavljenih plošč, ki so pritrjene na lesen podstavek. Likovna kompozicija je sestavljena iz črk in delcev besed v različnih jezikih (angleške, egipčanske, kitajske besede in pismenke), ki jih je našel z naključnim odpiranjem slovarjev¹⁵² in jih razporedil po metodi Ji-Čing. Transparentnost podlage dematerializira besede, ki so deloma izbrisane, kot bi se raztapljale v času, ki mineva. Besede so razdrobljene in nerazumljive, na ta način izgubijo moč posredovanja smisla in delujejo kot vizualni znaki, ki se dajejo na razpolago gledalčevi domišljiji. Kompozicija znakov in črk je kaotična na nivoju pomenskega označevanja, saj se spreminja z vsakim telesnim premikom gledalca okoli dela.¹⁵³

Z drobljenjem kompozicijske in semantične dimenzije dela, z učinki transparence in dematerializacije, je Cage na poetičen način izrazil smrt in izgubo prijatelja. Vizualna estetika

152 Metoda naključno vzetih besed iz slovarja je podobna iznajdbi besede dada v dadaizmu. Ideja uporabe različnih svetovnih jezikov temelji v Cageovi želji po univerzalni povezanosti in komunikaciji med ljudmi. Skupni, univerzalni jezik, ki bi odprl možnost sporazumevanja med ljudmi ne glede na njihovo nacionalno, etnično ali religiozno pripadnost, je vizualni jezik podob ali glasbe in ne verbalno izražanje. Na podlagi te preference vizualnega pred lingvističnim je opustil tudi tradicionalen način notacije v prid grafičnim in likovno strukturiranim glasbenim zapisom. Podobno pleksigramom je nastalo tudi glasbeno delo *Cartridge Music* (1960) z uporabo prekrivanja transparentnih listov z notnimi zapisi, kjer se note prepletajo in ustvarijo prostorsko sočasnost, nelinearnost in fragmentiranost.

153 Po vsej verjetnosti je Cagea navdihnilo delo *Shades* (1964) R. Rauschenberga: slika-objekt je sestavljena iz šestih pleksigramov, podobe na njej so natisnjene v tehniki fotogravure na pleksi steklo, plošče pa so vertikalno in vzporedno ena ob drugi postavljene na kovinskem podstavku; podobe se medsebojno prepletajo, povezujejo in prekrivajo, tako kot besede in črke v pleksigramu J. Cagea.



64 John Cage. *Ničesar ne želim povedati o Marcelu/Not wanting to say anything about Marcel*, 1969, pleksigram. 36 × 51 × 3 cm.

tega dela govori o življenju in smrti, prisotnosti in odsotnosti, minevanju in porajanju. Dekompozicija besed in razpršenih črk označuje izginjevanje jezika, saj umetnik meni, da o smrti prijatelja ni kaj reči; dematerializacija fizičnosti in konkretnosti vizualnih elementov na prosojni podlagi metaforično izrazi Duchampovo odsotnost in bledenje, »umiranje« spominov na bližnjo osebo v času.

Pri tem je pomembno, da je Marcel mrtev. In da je bil način, ki sem ga izbral, da o tem ne bom nič povedal [...] uporaba slovarja; podvrgel sem ga operaciji naključja in potem sem pustil besede umreti [...] in koliko so mrtve, je naslednje vprašanje. Torej ta beseda, ki ni popolnoma prisotna, saj umira, je po operaciji naključja recimo tretjino mrtva ali dve tretjini mrtva (cit. po Kasper 2005: 49).

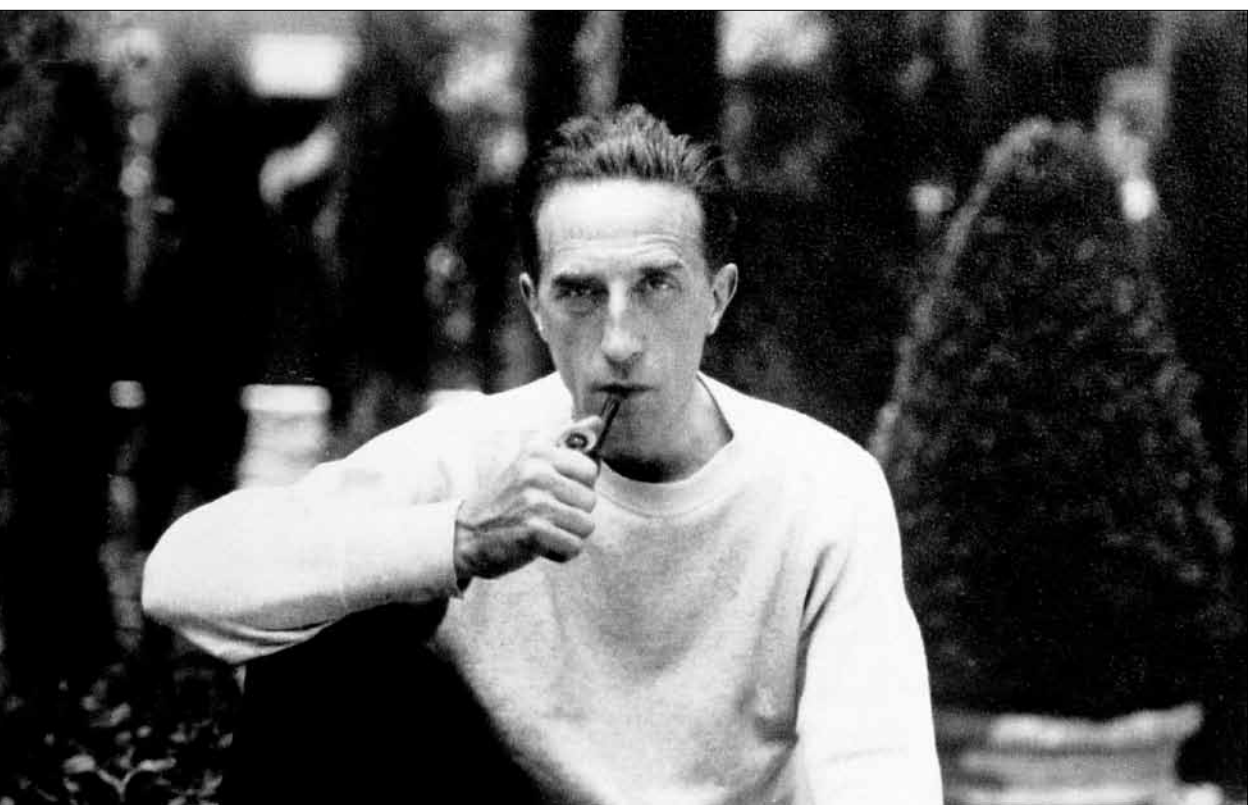
Fragmenti besed in podob na robu izginotja v nesnovnost in nesmisel ustvarijo poetiko, ki ima »mesto kar najgloblje v sinaptičnih špranjah, v vrzelih, intervalih in vmesnih časih nekih možganov«; delci podob delujejo kot celice cerebralnega stanja, o katerih piše Deleuze, celice, ki »ne nehajo umirati, ne



- 65 Fotografija prve predstave Mercea Cunninghama *Walkaraound Time*, Buffalo, 1968. Scenografija Jasperja Johnsa je inspirirana z Duchampovim *Velikim steklom*.

da bi se hkrati že tudi obnavljale in iz možganov delajo množico majhnih smrti, ki v nas vpeljujejo nenehno umiranje» (Deleuze 1999: 216, 223).

Transparenca v tem delu, tako kot v *Velikem steklu*, vključi atmosferske učinke svetlobe, odseve gledalca in predmetov v prostoru, ki delo obdajajo. Nenehno gibanje, ki ga vnašajo ti prostorski dejavniki v razdrobljeno kompozicijo vizualnih znakov in podob, govori o minevanju, prehodnosti in metamorfozi. Prostorsko-časovna dimenzija, ki jo obe umetnini odpirata v subtilnih, vendar nenehnih spremembah zaznave gledalca, govori o večdimenzionalnem kontinuumu, kaotičnem, vendar urejenem vesolju; tako zasnovano delo pa zgolj odpira »pot toku zraka, ki prihaja iz kaosa in nam prinaša vizijo« (ibid.: 210).



SKLEP: MAGIJA MIMESIS IN ANALOGIJA

Mimesis je eden temeljnih pojmov teorije umetnosti, ki opisuje odnos med podobo in njenim originalom, torej umetniško reprezentacijo in realnostjo. Pogosto, vendar neustrezno, je preveden iz grščine kot imitacija, ki določa umetnost kot posnemanje realnega. Ta definicija ne zaobjame širine koncepta, ki je že v antičnih teorijah umetnosti označeval vsaj dva različna vidika umetniškega dejanja: umetnost kot produkcijo ali kot reprodukcijo vidnega oziroma realnega.

Mimesis se tradicionalno povezuje z idejo narave, vendar ta vez nikakor ni samoumevna. Narava je le ena od možnih oblik referencialnega, na katerega se lahko navezuje mimetično dejanje; zgodovina mimesis ponuja vrsto »originalov« povsem druge »narave«: ideje, resnica, subjektivnost avtorja, notranja ali idealizirana klasična lepota, stilni manierizmi, heroična dejanja ali mitologije. Težavnost v opredelitvi pojma mimesis povzroča tudi terminološka raznolikost prevodov, ki v različnih historičnih kontekstih enačijo mimesis s pojmi, kot so identifikacija, mimikrija, disimulacija, posnemanje, ustreznost, upodobitev, verjetnost, podobnost, realizem.

Paradoksalna združitev trdnosti in nenadomestljivosti pojma mimesis ter obenem skrajne zmuzljivosti, prilagodljivosti in fluidnosti samega koncepta v historičnem kontekstu estetike morda leži v dejstvu specifične dvojnosti, ki jo pojem vsebuje. Izvorno dejanje mimesis je vedno dvojno, reproduktivno in hkrati produktivno, v smislu sočasnega posnemanja in ustvarjanja realnega. Mimesis ni le modaliteta reference, kopija ali

ekspresija. Je funkcija reprezentacije, ne le kot reprodukcija, ampak kot produkcija vidnega. Produktivni vidik mimesis, ki se bolj kot s podvojevanjem realnosti ali posnemanjem povezuje z ustvarjanjem in *genesis*, je utemeljila že grška klasična filozofija (Aristotel), v različnih interpretacijah pa se ponavlja do danes. Pogosta analogija in povezovanje mimesis z naravo zato vendarle ni naključna; utemeljena je v temeljnem uvidu, ki spremlja razlage mimesis od njenih začetkov in ki jo določa procesualna dvojnost ter ambivalenost umetniškega upodabljanja: že klasične antične razlage umetnosti razlikujejo med umetniško reprezentacijo kot reprodukcijo z dejanjem posnemanja oziroma imitacijo narave kot predmeta, pojava ali fizikalnega procesa in idejo umetniškega ustvarjanja kot produkcije, ki je enakovredna genezi naravnih oblik in pojavov.

Zgodovina mimesis v teorijah podobe ponavlja in interpretira ti dve modaliteti umetniškega ustvarjanja ob nenehnem vračanju h grškemu kontekstu. »Tematski kompleks«¹⁵⁴ mimesis obsega konstelacijo filozofskih problemov, podob, metafor in konceptualnih opozicij, ki se nanašajo na mimetične odnose v umetnosti in kulturi. Polje tematskega kompleksa mimesis v okviru analize principov likovnega upodabljanja zajema vrsto problematik, ki se nanašajo na strukturna delovanja mimesis: vprašanje figure in z njo povezanega razlikovanja med figuralnimi in figurativnimi, pomen zrcala oziroma transparence reprezentacije v metaforičnem in mimetičnem smislu, funkcija znaka in reference oziroma odnosa med kopijo in originalom.

Ni vsa umetnost strogo rečeno mimetična, vendar si brez teorije mimesis ne moremo zamisliti zahodnoevropskega koncepta umetnosti. Kot je zapisal Jacques Derrida (1981) se je vsa zgodovina interpretacije umetnosti gibala in transformirala znotraj različnih pomenskih možnosti koncepta mimesis. Poznavanje

154 Pojem »tematski kompleks« mimesis (Gebauer in Wulf 1995: 309) opisuje metodološki pristop, ki teorije mimesis ne podaja v obliki samostojnega, koherentnega in enoznačnega znanstvenega stališča, ki se organizirano osredotoča na omejeno argumentacijo izbrane hipoteze in določanje nespremenljivega enotnega pomena, ampak usklajuje in sooča različne interpretacije in miselne vidike obravnavanega problema na pluralističen in neredukcionističen način.

teorije mimesis je bistvenega pomena za razumevanje teorij o statusu in funkciji umetniške reprezentacije. V tradiciji zahodne estetske misli in njenih poskusih opredelitve bistva umetniškega izražanja in načinov naše izkušnje umetnosti zaseda pojem mimesis osrednje mesto opazovanja pogojev, ki zadevajo produkcijo ali percepcijo umetnosti v določeni kulturi. Mimesis je mesto soočenja različnih, včasih paradoksalnih elementov v povezavah med umetnostjo in življenjem, umetnino in njenim občinstvom, materialnim svetom in racionalno domeno idej.

Teorije mimesis ne moremo omejevati na pojem posnemanja ali reprezentacije realnosti, ampak na koncept formulacije neke dvojnosti, operacije razmika v igrah razlik in podobnosti na ravni umetniške prezentacije. Mimesis opredeljuje bistvena vprašanja umetniškega reprezentiranja, ki se nanašajo na oblike dvojnosti narave in njene umetniške upodobitve, modela in njegove podobe, realnosti in dozdevka, originala in kopije, celote in detajla ter variacije teh in podobnih dihotomij, kot se izrazijo v procesih umetniške reprodukcije, ponovitve, simulacije, imitacije ali projekcije.

Mimesis ni homogen pojem in kot ponovitev posreduje dualno strukturo mišljenja in ustvarjanja, ki se v primarni obliki izrazi kot gibanje usmerjeno proti podobnosti in hkrati k nasprotnemu, proti razliki. Prav zato, ker mimesis združuje nasprotja, podobnost in razliko, lahko tudi v verzijah mimesis, ki se ukvarjajo s podobnostjo in posnemanjem (klasična mimesis), odkrivamo gibanja razlik in ponovitev. Mimesis je ponovitev, podvojitev realnega, ki obenem ustvarja razmik, določeno vmesnost. Mimetične igre podobnosti in razlike oblikujejo premike konceptualnih razlikovanj, ki se v umetnosti različnih zgodovinskih obdobjih izrazijo na specifične in različne načine.

Raznolikost pomenov, ki jih ponuja zgodovina koncepta mimesis priča o dvoumni in heterogeni naravi pojma mimesis. Mimesis je operacija posredovanja, ki uravnava odnose med modelom in njegovo kopijo, med interpretacijo in reprezentacijo, smisel in struktura teh regulativnih procesov pa se je v tradiciji teorije umetnosti močno spreminjala. Kljub temu, da se mimesis pogosto uporablja kot sinonim za imitacijo (klasična tradicija), iluzijo (gledališče), reprezentacijo in reprodukcijo (li-

terarna in umetnostna zgodovina), fikcijo in simulacijo (sodobna literarna teorija) ipd., besede mimesis ne moremo enostavno prevesti z nobeno od naštetih kategorij. Konceptualni temelj teorije mimesis zadeva predvsem vprašanje podobnosti in razlike, saj je mimesis simbolna operacija, ki aktivira ponovitev in z njo razmik, ki je notranji objekt umetnosti, onkraj reprezentiranja stvarnega ali upodabljanja nekega smisla.

Mimesis kot koncept prakse in dispozitiv razmika oblikuje figure dvojine – fikcije, posnetke, modele duplikacij in reprodukcij, zrcala in njegovih odsevov, senc in ekranov projekcij – ki niso posnetki. Bistveno je, da mimesis ni sinonim za imitacijo. Imitacija je dejanje posnemanja, ki ohranja režim referencialnosti na način upodabljanja in predstavljanja referenta. Mimesis, tudi v modelu referencialne mimesis (obstajajo referencialni in nereferencialni mimetični modeli)¹⁵⁵ nasprotno ukinja oziroma

¹⁵⁵ Referencialni mimetični modeli se v osnovi ločijo po izvoru svojih reprezentacij, temeljijo pa na posnemanju (imitaciji) originala in različnih postopkih njegove interpretacije v podobi. Najočitnejša razlika obstaja med modeli, ki se nanašajo na realne, stvarne referente, in tistimi, ki se nanašajo na svet idej, nematerialnih (mentalnih) podob ali fikcij. Celostno analizo prvih, torej mimetičnih realizmov v zgodovini literarne mimesis, je podal Erich Auerbach v delu *Mimesis* (1946). Auerbach analizira različne stilistične stopnje mimesis v zgodovini literature skozi preučevanje razumevanja realnosti realnega. Antičnemu realizmu, ki je omejen na empirično opazovanje realnega v žanru komedije, Auerbach zoperstavi naprej krščanski realizem, ki poskuša razumeti vse vidike človeške realnosti z njihovim nanašanjem na red najvišje resnice, potem renesanso, ki individualizira izjemne in posamične usode, s katerimi se lahko bralec poistoveti, in nazadnje realistični tok, ki se ukvarja s situacijo človeštva v njegovi zgodovinski določenosti.

Zgodovinsko oblikovanje nereferencialnih modelov mimesis je povezano z dobo formalističnih poetik, ki »reprezentacijam odvzemajo vsako zmožnost indeksiranja in označevanja, se pravi ne le pravice, da se vzpostavijo namesto stvari samih, ampak že samo zmožnost, da bi lahko nakazovali proti realnemu« (Gefen 2002: 34). Reprezentacija izraža nezmožnost govornice (likovne ali verbalne), da bi nadomestila ali predstavila realnost, za katero ne ve, če sploh obstaja. Prav zato se moderna mimesis poda na lov za neznanim, nevidnim, neizrekljivim in nepredstavljljivim. Umetnost, ki predstavlja le samo sebe in to, kar v njej presega poznano ali verjetno, se vzpostavi na osnovi urejanja praznin, sugestij prekinitev in prelomov, v iskanju odprtih prostorov, ki

abstrahira mesto referenta. »Posnetek poskuša predstaviti svoj predmet, mimesis pa ga nasprotno derealizira in ustvarja praznino« (Perret 2001: 70).

Mimesis je bila od nekdaj več kot teorija umetnosti in podob. Že v grški filozofiji je izvorno povezovala ideje o umetniški reprezentaciji z najbolj splošnimi razmišljanji o človeškem socialnem in kognitivnem vedenju, načinih medčloveške komunikacije in izmenjave idej, znanj ali dobrin. Beseda mimesis se je prvotno nanašala na fizično dejanje posnemanja nečesa in tako Platonova kot Aristotelova teorija sta temeljili na analogiji prenosa te splošne poteze človeškega vedenja v območje umetniškega ustvarjanja: kot ljudje posnemajo drug drugega tudi umetnost posnema svet. Antične ideje so mimetično sposobnost ustvarjanja in doživljanja umetnosti razumele kot temelj človeške humanosti in kulture.

Moderne teorije razširijo obravnavo mimesis iz območja teorije umetnosti na razlage mimetičnih procesov v medčloveških odnosih, družbenih običajih ali v oblikovanju identitete pri posamezniku. Zlasti sodobne raziskave v antropologiji, kulturnih študijah in drugih humanističnih vedah (psihologija, izobraževanje, socialne in politične doktrine) kot tudi v nekaterih naravoslovnih ali bioloških sistemskih teorijah, obravnavajo problematiko mimesis v različnih domenah človeškega ustvarjanja, torej v širše zastavljeni perspektivi, ki presega problematiko estetike ali teorije reprezentiranja v umetnosti. V tem kontekstu se pojavi kritika Platonove omejitve pojma mimesis na estetsko kategorijo, ki se v antropoloških, psiholoških in socioloških teorijah 20. stoletja razširi na preučevanje vloge mimetičnega delovanja v učenju, posnemanju in prenašanju kulturnih bivanjskih vzorcev.

Moderne teorije razlagajo mimesis kot primarni vidik človeškega življenja in ne le kot posnemanje, vezano na procese umetniškega upodabljanja; razkrivajo mimetične izvore identitete in mimesis kolektivnih družbenih praks. Psihološke teorije mimesis razširjajo uporabo pojma na vprašanja narave identitete

se polnijo z domišljijo gledalca. Pomeni tišine (Cage), »ničelne« stopnje pisanja (Barthes), črnine (Reinhardt) ali beline (Ryman) vzpostavijo nedokončanost in odprtost dela, ki ga dopolnijo interpretacije gledalca.

(S. Freud, J. Lacan), z antropološkimi in sociološkimi pristopi pa tudi na širše območje vzpostavljanja in oblikovanja kulture in družbe (W. Benjamin, R. Girard, R. Caillois, M. Taussig). V optiki razmišljanj teh mislecev dobijo sodobne teorije o umetniškem izražanju in statusu podob povsem nove problemske dimenzije.

Psihološke teorije obravnavajo vlogo mimesis v odnosu do konstitucije identitete na osnovi Freudovih spoznanj o identifikaciji kot nezavednem posnemanju drugih ljudi, ki oblikuje človeško identiteto.¹⁵⁶ Sigmund Freud sicer redko uporablja terminologijo mimesis, vendar je koncept nezavednega posnemanja temeljna predpostavka psihoanalize. Posnemanje je prisotno na vseh ravneh človeške psihologije. V vsakdanjem življenju ne reproduciramo le vedenjskih vzorcev drugih ljudi, ampak pogosto projiciramo situacije iz preteklosti v samo sedanjost. Psihoanaliza pacientu odpre perspektivo uvida v načine nehotenega posnemanja potlačene preteklosti v sedanjih situacijah in mu omogoči vpogled v razumevanje nezavednih sil, ki usmerjajo njegovo obnašanje. Freudova razlaga identifikacije je vplivala na psihoanalitske teorije mimesis in koncept »zrcalnega stadija« pri Lacanu, ki bistveno sprevrne tradicionalen odnos med kopijo in originalom; v sedemdesetih in osemdesetih letih prejšnjega stoletja razvijajo interpretacije koncepta identifikacije diskusije o rasnih in spolnih identitetah. Družbene teorije spolnih in rasnih razlik se v debatah o mimetičnih temeljih različnih vrst identitet naslanjajo na ugotovitve Lacana, Freuda in pogosto Althusserja.¹⁵⁷

¹⁵⁶ Freudov koncept identifikacije, ki je eden od temeljnih konceptov psihoanalize, je odločilno vplival na sodobne teorije mimesis: osebnost se vzpostavi prav skozi identifikacijo oziroma nezavedna posnemanja drugih. Samozavedanje in identiteta nista dana z rojstvom, ampak se oblikujeta kot mimetični spoj lastnosti tistih, ki so vplivali na razvoj osebe v mladosti. Identifikacija je najzgodnejši izraz čustvene zveze z neko osebo; na nek način smo podobni osebam, ki smo jih posnemali v otroštvu. Freud poudarja, da je identifikacija nezavedna in da se prav zaradi te nezavedne kvalitete razlikuje od občudovanja, empatije, vplivanja in drugih zavestno prepoznavnih čustvenih vezi.

¹⁵⁷ Francoski marksistični teoretik Louis Althusser je v eseju *Ideologija in ideološki državni aparati* (1970) prenesel Lacanovo teorijo o

V referenci na Platonove ideje o človeški naravi, ki jih obravnava v Državi, tudi Phillippe Lacoue-Labarthe (1986) razvija hipotezo, da človeška eksistenca ni drugega kot serija kopij, brez resničnega originala. Ugotavlja, da Platon sicer pričenja razpravo o mimesis z opazanjem vzorcev posnemanja pri otroku, vendar potem zoži razpravo o mimesis na območje umetnosti in pesništva. Lacoue-Labarthe prepozna linijo teoretikov (Platon, Diderot in Freud), ki raziskujejo »temeljno mimetologijo«, torej mimetične temelje človeških misli in dejanj. Zato Lacoue-Labarthe meni, da je povezovanje psihologije in antropologije v teorijah mimesis 20. stoletja v temelju konsistentno s platonsko tradicijo; te teorije izhajajo iz znanstvenih in socioloških teorij posnemanja v 19. stoletju in ne neposredno iz estetskih teorij umetniške reprezentacije.

Feministično usmerjene filozofinje so obravnavale spolne in rasne identitete kot konvencionalno mimetično privzete identitete. Znana izjava Simone de Beauvoir (2000), da se nekdo ne rodi kot ženska, ampak to postane, vsebuje misel o konstruiranosti spolnih, rasnih in drugih družbenih identitet. Ljudje posnemamo anonimen kulturni repertoar (vedenjske vzorce, oblačenje, idejne konvencije), ki obstaja v družbeni realnosti tako samoumevno, neproblematično in vplivno, da ga posnemamo kot temeljno biološko resnico. Tako se tudi najbolj naravna družbena dejstva izkažejo kot v temelju konvencionalna in dogovorjena. Ena od prvih teoretičark na tem področju je bila Joan Riviere, kasneje v sedemdestih letih Luce Irigaray, ki sta spodbujali ženske naj se »igrajo z mimesis« in sprejmejo vlogo ženske kot igro, performans in ne kot usodno določeno identifikacijo. Njenim idejam sledi Judith Butler, ki v spisu *Imitation and Gender Insubordination*, predlaga, da so spol in seksualna identiteta oblike posnemanja brez izvirnika.¹⁵⁸

Socialne in antropološke teorije so v tridesetih letih prej-

identifikaciji kot obliki mimesis na raven oblikovanja družbenega reda: kot človeka psihološko oblikuje zrcalni stadij, tako ideologija konstituira družbeno in politično »telo«.

158 Riviere, Joan, *Womanliness as a Masquerade*, 1929; Irigaray, Luce, *Ce sexe qui n'en est pas un*, 1977; Butler, Judith, *Imitation and Gender Insubordination*, 1991.

šnjega stoletja preučevale mimesis kot kulturni koncept glede na predmoderne mimetične prakse, ki povezujejo mimesis z magijo in obrednimi rituali.¹⁵⁹ R. Caillois je primerjal kolektivno življenje ljudi z instinktivnim mimetičnim obnašanjem insektov in živali, W. Benjamin pa je razmišljal o konceptu nečutne podobnosti, ki določa mimesis v polju jezika ali v ideji nesimpatetične magije, ki vzpostavi mimetične analogije na ravni nevidne podobnosti in stika na razdaljo.

Problematika mimesis v modernih teorijah ni omejena le na vprašanja estetike in polje umetniške reprezentacije. Mimesis je pojem, s katerim opisujemo umetniška dela in tudi performativna in teatralna dejanja, tako v kontekstu umetniške reprezentacije kot v navezavi na vsakdanje pomene posnemanja oziroma oponašanja druge osebe. Mimesis v tem smislu označuje figuro izražanja, kjer se posnemajo besede ali dejanja drugega, najsi bo to med posamezniki ali med skupinami ljudi. Oponašanje vedenjskih vzorcev, ki ni le na ravni posameznika, ampak združuje skupinsko posnemanje ljudi, lahko postane tudi dejavnik družbene spremembe. Etimološko se mimesis povezuje z besedo mimikrija, ki označuje dejanje, prakso ali umetnost oponašanja gest, dejanj ali načina govora drugih ljudi oziroma kot posnemanje površinskih, zunanjih značilnosti stvari. Walter Benjamin poveže mimesis s človeškim dejanji oponašanja, izražanja in komunikacije. Kljub temu da je ustvarjanje podobnosti lastno naravi (mimikrija), pa ima »najvišjo zmožnost ustvarjanja

159 Moderne antropološke in sociološke teorije o predmoderni mimesis in »simpatetični magiji« oblikujejo tri pomembne razprave o mimesis v tridesetih in štiridesetih letih 20. stoletja: nemški literarni in družbeni kritik Walter Benjamin poda teorijo o mimetični zmožnosti (*On the Mimetic Faculty*, 1933); francoski družbeni teoretik Roger Caillois razvija razpravo o mimikriji insektov, ki je odločilno vplivala na Lacanovo teorijo zrcalnega stadija (*Mimétisme et psychasthénie légendaire*, prva objava v reviji *Minotaure* 7, 1935); teorija nemških filozofov Theodorja Adorna in Maxa Horkheimerja v kritiki razsvetljenstva opozarja na odklon in degradacijo mimesis pod vplivom zahodnega razuma; mimesis se manifestira kot potlačena stran razsvetljenstva oziroma kot »biološka predzgodovina« humanosti (*Dialektika razsvetljenstva*, 1946). Pomembno sodobno antropološko teorijo mimesis poda Michael Taussig v delu *Mimesis and Alterity. A Particular History of the Senses*, 1993.

podobnosti vendarle človek. Njegova sposobnost videnja podobnosti ni nič drugega, kot ostanek močne nuje v preteklosti, postati ali se obnašati kot nekdo drug. Morda ni nobene od njegovih višjih funkcij, kjer mimetična sposobnost ne bi igrala odločilne vloge» (Benjamin 1986: 333).

V kontekstu medčloveških odnosov mimesis izraža identifikacijo ene osebe z drugo in se razlikuje od mimikrije, ki se nanaša le na fizični in ne na mentalni odnos. Obenem »gre za komplementarnost perspektiv v mimesis: oseba gleda na Drugega kot enakovrednega in predvideva, da Drugi v zameno počne ravno tako. Takšno dejanje komplementarnega gledanja ustvarja ujemanje med ljudmi« (Gebauer in Wulf 1995: 5). Kulturne študije mimetičnosti se osredotočajo predvsem na antropološke dimenzije mimesis in njeno vlogo v socialnih odnosih in pragmatičnih domenah človeških dejanj, pri oblikovanju posameznikove identitete in njegovega vključevanja v svet, oblikovanju vedenjskih vzorcev, prezentiranja in izražanja individualnosti ali pripadnosti skupnosti. V tem smislu se mimesis vzpostavlja kot temeljni element in pogoj humanosti, komunikacije in družbene organizacije.

Mimesis je izvorno povezana s telesom, zaznavo, gibom in ritualom. Prvotno je označevala fizično dejanje in se je razvila najprej v oralnih kulturah. Pojem, ki se je oblikoval že v zgodnjem, arhaičnem obdobju Grčije, ima nejasno etimologijo. Vemo, da je nastal skupaj z obredi in misteriji dionizičnega kulta. Prvotni pomen mimesis, ki se razlikuje od današnjega, se je povezoval s kulturnimi rituali in se je izvorno nanašal na ples, mimiko in glasbo. Označeval je izražanje notranjega sveta in se je šele pozneje uporabljal za opise reprezentacije realnosti v likovnih ali gledaliških reprezentacijah. Performativni vidik prezentiranega oziroma gestualnost mimesis se je ohranila v indikativnem karakterju pojma.

Mimesis kot dejanje ustvarjanja simboličnega sveta vsebuje tako praktične kot teoretične prvine in se v tem pogledu upira navajenim razdvojevanjem človeške izkušnje v sfero praktičnega dejanja in domeno teoretične simbolne produkcije; dejansko vzpostavlja mediacijo, vzajemno interpretacijo in povezovanje med naravnimi in simbolno konstituirani svetovi. Prav tako

mimesis izmika možnost umestitve jasnega razcepa med objektom in subjektom; določena iracionalnost samega koncepta onemogoča zgolj instrumentalno znanstveno uporabo pojma v odnosu subjekta do obdajajočega sveta.

Heterogena in iracionalna narava mimesis je bila povod tudi dejstvu, da je koncept mimesis nujno izgubil svojo intelektualno veljavo z vzponom racionalne misli. »[...] medtem ko se moderna racionalna misel nanaša na posamezni izolirani kognitivni subjekt, je mimesis vedno vzpostavljena z mrežo odnosov med večimi ljudmi; mimetično ustvarjanje simbolnega sveta se nanaša na druge svetove in njihove stvarnike ter vpeljuje druge osebe v svet posameznika« (ibid.: 3). Mimesis v funkciji mediacije, komunikacije in izmenjave med simbolnimi svetovi in ljudmi deluje primarno povezovalno in progresivno; kot relacijski princip, pozunanjenje individualnosti in navezovanje na drugega (ljudi, naravo ali pojme) nakazuje preseganje modernosti in zaseda vidno mesto v postmodernih in sodobnih teorijah umetnosti in družbe.

Pojem mimesis je označen kot »nečist« koncept glede na pogoje racionalne teoretične misli, saj ga ne moremo ločiti od »kontaminacije« praktičnega in fizičnega, vpleten pa je tudi v družbene in komunikacijske izmenjave med ljudmi in področji vedenja. Zato ne preseneča, da oživitev tega pojma sovpada s časom, v katerem ostro razločevanje med teorijo in prakso, idealistična vera v možnost subjektivnega spoznanja ter ideologija kreativnega ega, izgubljajo veljavo, trdnost in smiselnost v oblikovanju tako znanstvene kot umetniške misli. Prav ta vidik daje mimesis posebno aktualnost v dobi, ko se na mnogih področjih umetniškega, znanstvenega ali filozofskega raziskovanja uveljavlja poudarjena interdisciplinarnost, težnja po preseganju mej oziroma razlikovanj med različnimi področji vedenja.

V nasprotju s socialnimi teorijami mimesis, ki izpostavljajo družbeno vlogo in posredniški značaj mimes ter z antropološkimi kulturnimi teorijami, ki poudarjajo arhaični predplatonski koncept mimesis, se nekateri francoski teoretiki v šestdesetih in sedemdesetih vrnejo k platonistični paradigmi z idejo, da je edina možna pot iz platonizma prav skozi reinterpretacijo samega Platona. Tako Deleuze kot Derrida najdeta razpoke v Platonovi

mimesis kot teoriji »odsevanja« v umetniški reprezentaciji; Platonove ideje o umetnosti kot ontološko degradirani realnosti privida, sence in fantazmatskega videza uporabita za paradoksalno hipotezo o možnosti obstoja kopije, ki sploh ni povezana z resnico ali posamičnim originalom v teoriji simulacije.

Ko se je konec šestdesetih let prejšnjega stoletja Gilles Deleuze vprašal po konceptih, ki bistveno razkrivajo ali določajo stanje duha tedanje kulture, umetnosti in družbene realnosti v širšem smislu, in o katerih bi bilo vredno napisati obsežno filozofsko refleksijo, se je osredotočil na zapleten in medsebojno določujoč odnos ponovitve in razlike. V predgovoru dela *Razlika in ponovitev* (1968) nam pojasni, da je nastopil čas filozofije ontološke razlike, splošnega antihegeljanstva in strukturalističnih distribucij diferencialnih nasprotij. Mesto identičnega in negativnega zavzameta razlika in ponovitev, saj razlika »ne implicira negativnega in se ne usmeri v protislovje, razen v primeru, ko jo podrejamo identičnemu. Primat identitete [...] določa svet reprezentacije. Vendar se moderna misel rodi iz padca reprezentacije, kot tudi iz izgube identitet in iz razkritja vseh sil, ki delujejo pod reprezentacijo identičnega. Moderni svet je svet simulakrov« (Deleuze 1981: 1).

Deleuzev projekt se osredotoča na osvobajanje razlike iz okov reprezentacije in njenih temeljnih vidikov, ki so identiteta, analogija, nasprotje in podobnost, s katerimi je bila razlika tradicionalno posredovana. Deleuze poudari, da je projekt filozofije razlike »iztrgati razliko iz njenega prekletstva« in da 'mora razlika priti ven iz svoje votline in prenehati biti pošast' (ibid.: 44, 45). Šele, ko razliko prenehamo podrežati Identičnemu, Istemu in Podobnemu, se ta ne sprevrže v nasprotje in protislovje. Druga smer Deleuzeve raziskave se nanaša na koncept ponovitve, ki ni nikdar ponovitev Istega, ampak v osnovi razpira razmik in ponavlja razliko, saj »razlika naseljuje ponovitev« (ibid.: 103). Potrebno je odkriti globlje strukture ponovitve, kjer se prikriva in giblje diferencialno. Oba koncepta se medsebojno prepletata, igra razlik je vsebovana v ponovitvi, zato so tudi najbolj mehan-

ske in stereotipne ponovitve določene z razlikami, variantami in modifikacijami.

Razlika je vmesnost, nahaja se med dvema ponovitvama in obratno, ponovitev je med dvema razlikama. Ponovitev ni reprodukcija identičnega, ampak predvsem konstitucija razlike: »Izvleči iz ponovitve nekaj novega, izvabiti iz nje razliko, to je vloga domišljije ali duha« (ibid.). Vzpostavitev razlike je stvar duha, ki opazuje in je v svojem bistvu imaginarna, prav tako kot je domišljajska tudi ponovitev, o kateri paradoksalno ne moremo govoriti drugače kot skozi razliko. Razlika ni narejena v duhu, ampak se naredi v duhu, ki opazuje; nastane pasivno, predhodno spominu ali refleksiji. Pasivna sinteza ali kontrakcija nastane spontano, na osnovi te pa se s pomočjo aktivnih sintez spomina in razumevanja ustvari ponovitev, premišljena reprezentacija. Vendar ponovitev ni reprezentacija. Duh v ponovitvi vidi razliko in nekaj novega, tako razlika kot ponovitev sta imaginarni dejanji duha, ki kontemplira. Bistveno je, da razlika ne poganja modela prepoznavanja, ki pravi: to je isto kot tisto, ono je podobno temu, to kar vidim, ustreza temu, kar si predstavljam. Vsaka mentalna zmožnost – čutna, spominska, domišljajska, inteligibilna – sicer ima svoje posebne lastnosti, vendar je aktivnost duha, ki zaznava razliko, določena z dejstvom, da »to kar se vzpostavi v novem, pravzaprav ni novo. Kajti posebnost novega, se pravi razlike, je, da v misli vzbudi sile, ki niso sile prepoznavanja [...]« (ibid.: 177).

Deleuze opredeli ponovitev kot razliko brez koncepta in poudari, da moramo podobno, kot ločujemo ponavljano in ponavljalca, objekt in subjekt, ločevati tudi dve obliki ponovitve. Kadar opazujemo identične elemente, ki imajo absolutno isti koncept, imamo vso pravico, da vidimo v tem ponovitev. Vendar moramo od teh razločnih ponavljajočih elementov ločiti tudi skrivni, notranji subjekt, ki se skozi njih ponavlja, in to je resnični subjekt reprezentacije – misliti je treba samo ponovitev kot subjekt, ki se ponavlja (ibid.: 36).¹⁶⁰ Obe obliki ponovitve sta

¹⁶⁰ Deleuze poudari, da obstajata dve obliki ponovitve, obema pa je skupno to, da je v vsakem primeru ponovitev izražena kot razlika brez koncepta. V prvem primeru je razlika le postavljena kot zunanja konceptu, razlika med predmeti, ki so reprezentirani pod istim

medsebojno odvisni, ena je kot srce, notranjost, globina druge ponovitve, ki prvo ovija kot zunanji abstraktni učinek.

Tako kot je potrebno misliti ponovitev samo zase je potrebno misliti tudi razliko samo zase, neodvisno od oblik reprezentacije, ki jo zvaja na Isto ali Identično. Prava substanca reprezentacije je prikrita igra razlik in ponovitve, ki ni oblika identitete, saj so vsi identični že v osnovi simulirani. Ponovitev je simbolna v svojem bistvu in se »po naravi razlikuje od reprezentacije, ker ponavljano [*le répété*] ne more biti reprezentirano, ampak mora biti vedno označeno, zamaskirano s tem, kar ga označuje, obenem pa tudi sam maskira to, kar označuje« (ibid.: 28, 29). Bistveno je, da red razlike in ponovitve ne spada v režim identitete in reprezentacije. Nasprotno, misliti razliko pomeni pritrditi mnogemu, različnemu in naključnemu ter zanikati vsakršno enotnost in podobnost, ki določata reprezentacijo. V nasprotju z linearnostjo je red razlike in ponovitev simuliranih podob ciklični, razvija se v serijah brez konca in začetka.

Vendar ideja simulacije ni nova, opozarja Deleuze, diferencialni sistemi, ki se razvijajo v ločenih serijah imajo »mračnega predhodnika« v ideji simulakra ali fantazme, proti kateri se je boril Platon. Platonova misel se je vzpostavila na osnovni razliki med originalom in podobo, modelom in kopijo. Vendar se pravo platonistično razlikovanje nahaja globlje in ne razkriva le razlik in podobnosti med originalom in podobo, ampak raziskuje veliko pomembnejšo razliko med dvema vrstama podob (idolov), med katerimi so ene kopije (ikone), druge pa simulakri (fantazme). Kopije so »dobre« podobe, saj temeljijo na notranji podobnosti ali identiteti z idealnim modelom, simulakri pa so »slabe« podobe, napačni pretendenti, ki podobnost le simulirajo, v resnici pa so povsem ločeni od Ideje, modela ali Izvora. Razlika model-kopija je v platonizmu osnova, na kateri se vzpostavi razlika kopija-simulaker. Ves platonizem je utemeljen na tem

konceptom in pada v nerazlikovanje prostora in časa. V drugem primeru je razlika notranja ideji; razvija se kot čisto ustvarjalno gibanje nekega dinamičnega prostora in časa, ki ustreza Ideji. Prva ponovitev je ponovitev *Istega*, ki se razlaga z identiteto koncepta ali reprezentacije; druga je tista, ki vsebuje *Razliko* in se razume kot spremenljivost [*l'alterité*] Ideje v heterogenosti reprezentacije.

naporu izslediti simulakre, identificirane s samim sofistom, »s tem zlomkom, insinuatorjem ali simulantom, tem napačnim pretendentom, ki se vedno pretvarja in izmika« (ibid.: 166).¹⁶¹

Izjemno daljnosežna posledica platonizma z vzpostavitvijo vrednostnega kriterija med dobrimi posnetki in slabimi simulakri zadeva predvsem koncept razlike v njenem bistvu: razlika je odslej podrejena superiorni moči Istega in Podobnega, ki izjavlja, da razlike ne moremo misliti same zase in želi potopiti, »vrniti razliko in simulakre v brezdANJI ocean« (ibid.).¹⁶² Vendar platonizem ni izničil razlike, ampak jo je zares šele vzpostavil, čeprav v poosebljeni in negativni figuri simulakra; razlika vztraja, vrača se kot čudni Sokratov dvojnik, straši iz votline, kamor smo jo izgnali.

Platonova filozofija je misel vrednotenja in ne zanikanja razlike, torej videnja razlike kot negativne in podobnosti kot pozitivne; ne le, da ni zanikala razlike in simulakra, nasprotno, vzpostavila je nujnost in gotovost obstoja drugega modela, ki je model same razlike kot ponotranjene nepodobnosti. Anti-platonizem se nahaja v osrčju platonizma in sugerira, da različni, nepodobni, neenaki niso le pomanjkljive kopije, ampak so po-

161 Deleuze razlaga Platonovo ontološko filozofijo modela, kopije in simulakra v delu *Razlika in ponovitev* (1968: 165-168) in v leto za tem izdani *Logiki smisla* v poglavju Platon in simulaker. Model je obdarjen z izvorno superiorno identiteto, ki pripada le Ideji (le Pogum je pogumen, le Usmiljenost usmiljena), medtem ko se kopija presoja po izpeljani notranji podobnosti. Pojem modela ni instanca, ki stoji nasproti svetu podob v celoti, ampak deluje kot kriterij za razlikovanje med posnetki, dobrimi podobami ali ikonami in slabimi simuliranimi podobami ali fantazmami. Simulaker oziroma fantazma ni le preprosto kopija kopije ali skrajno ohlapna podobnost, degradirana ikona oz. podoba. Simulaker je demonska podoba, ki nasprotno od ikone izkazuje le podobnost navzven, živi pa razliko. Če ustvarja zunanji učinek podobnosti, je to le iluzija in ne notranji princip podobe.

162 Deleuze poudari, da je vrednotenje pozitivne podobnosti in negativne razlike utemeljeno na dejstvu, da Platon še ne razpolaga s kategorijami, ki jih ponuja reprezentacija – te se pojavijo šele pri Aristotelu – in mora zato svojo odločitev utemeljiti na teoriji Idej. To, kar se pojavlja v najbolj čisti obliki, je moralna vizija sveta, preden se razvije logika reprezentacije. Zmaga podobnega in istega je pridobljena šele z reprezentacijo, v Platonovem svetu pa sovražnik – razlika še kljubuje kot čudni, preganjani dvojnik.

dobe, ki izkazujejo obstoj lažnega in napačnega. Simulacija je dediščina platonizma, vladavina Podobnosti in Identitete pa se zamaje šele z modernim padcem reprezentacije v prid radikalni izkušnji razlike in ponovitve, ki je bistveno zaznamovala kulturno zgodovino in misel dvajsetega stoletja. Senzibiliteta razmika v osnovi določa oblike nereprezentativnih umetnosti formalizma, minimalizma, konceptualizma in abstrakcije ter se izrazi v nekaterih ključnih delih filozofije razlike v drugi polovici dvajsetega stoletja pri Derridaju, de Manu, Klossowskemu in v Deleuzovih delih iz zgodnjega obdobja. Izkušnja razlike je osrednja izkušnja modernega čutenja, izražena kot neistovetnost in nepodobnost, globlja od neenakosti ali dialektične drugačnosti.¹⁶³ Razlika kot potlačeni drugi oziroma simulaker doživi zmagoslavje v postmodernih kulturah simulacije in hiperrealnosti (J. Baudrillard, F. Jameson), postmoderne teorije pa v tem pogledu predstavljajo manj prelom z modernizmom kot njegovo skrajno konsekvenco.¹⁶⁴

297

Postmodernizem, kot piše Jameson, označuje diskontinuirana prostorska izkušnja, fascinacija s konceptom kode, patos entropije, filozofija dekonstrukcije, relacijskost in mobilnost, predvsem pa ga določa »splošna občutljivost našega časa za prelome in diskontinuitete, za heterogeno (ne le v umetnosti), za Razliko bolj kot Identiteto, za vrzeli in luknje bolj kot navidezne mreže in zmagovalne pripovedne progresije, za družbeno diferenciacijo bolj kot za družbo kot tako, v njeni totalnosti« (Jameson 1988: 23).

V postmoderni kulturi doseže kriza reprezentacije svoj vrhunec, saj ni ne modela niti kopije, le serije razlik v redu simulakrov, ponovitev in dozdevkov. Problem avtentičnosti, možnost razkrivanja domnevne globine, skrite pod videzi pojavov, postane v temelju brezpredmetno, kot postane nemogoče tudi

163 Perniola 2000: 123-125. Mario Perniola meni, da je prelomno obdobje šestdesetih let zaključilo dobo modernizma (od sredine 19. stoletja – pomlad narodov – do študentske revolucije leta 1968) in v območju estetike opozori na obrat čutenja, ki ga imenuje fiziološki obrat (glej uvodno besedo in zadnje poglavje: Estetika in čutenje).

164 O dveh pojmovanjih postmodernizma glej intervju s S. Žižkom (1996): Postmodernizem lahko vidimo kot korak iz modernizma (Jameson) ali pa kot do skrajnosti priveden modernizem (Lyotard).

prevajanje enega sistema znakov v drugega ali transkripcija same realnosti v reprezentirano. Umetnost se ne vzpostavlja kot reprezentacija ali podoba, ampak se umetniško delo razume kot odprta, neskljenjena celota, ki pogosto združuje različne medije, stile in tehnike in se nadaljuje v imaginarnih zamislih gledalca.

Jameson ugotavlja, da je postmoderno slikarstvo v osnovi dekonstrukcijsko in ga definira kot »nadrealizem brez nezavednega« (ibid.: 27). Postmoderno slikarstvo izumi referent, s katerim je moderna sicer že opravila: mesto reference v klasičnih medijih zasede izumljen referent v obliki kolektivnih kulturnih fantazij, stereotipov in medijskih kolektivnih podob, ki jih množi sodobna medijska realnost. Nasprotno pa se postmoderna fotografija odreče referenci z namenom razvijanja avtonomne vizije, ki ne ustreza zunanjim ekvivalencam. Namesto odnosa podobe do zunanjega referenta se vzpostavi kompleksna notranja diferenciacija podobe, ki proizvede vsebino v sopostavitvi in dialektiki notranjih odnosov med njenimi elementi. Tradicionalen odnos podobe do referenta nadomesti notranja (interiorizirana) podoba:

Pozornost gledalca se zdaj ukvarja z diferencialnimi nasprotji znotraj same podobe, tako da ji ne ostane veliko energije za izvajanje starih operacij »podobnosti« ali »ujemanj«, ki primerjajo podobo z neko domnevno stvarjo zunaj nje (ibid.: 31).

Postmodernizem se ukvarja z razliko, ne z identiteto ali podobnostjo; gradi in ustvarja serijske ponovitve in ne reprezentacije. Vendar serijskost in pomnoženost v temelju zaničata edinstvenost, posebnost, torej tudi različnost. Ponovitev vzpostavlja razliko, ki jo obenem v pomnoževanjih tudi negira. Ponovitve razlik protislovno vzpostavijo fragmentirano, mozaično, a homogeno polje nerazlikovanj, zabrisanih mej med tradicionalnimi dialektičnimi dihotomijami. Prav serijskost in tehnike ponavljanja vzpostavijo pogoje za razmerja novih povezovanj, možnih ustrežanj in podobnosti, ki zabrisujejo meje posamičnega.

Sodobna tehnološko modificirana realnost je v poplavi pomnoženih in mediatiziranih podob določena z vsesplošnim

pojavom izginjanja razlik in stapljanja najbolj tradicionalnih nasprotij med umetnim in naravnim, duhom in telesom, notranjostjo in zunanostjo, strojem in človekom, organskim in tehnološkim.¹⁶⁵ Določitev realnosti postaja izredno negotova in zmuzljiva, izginjanje mej zanika običajne hierarhije med estetskimi kategorijami tradicionalne reprezentacije, saj se razlike med realnostjo in njeno podobo, modelom in posnetkom, referentom in umetniško vsebino, subjektom in objektom pogosto razblinijo. V polju vsesplošnih povezovanj in interdisciplinarnosti, se tudi ustaljeni pomeni konceptov razlike in podobnosti spreminjajo in zahtevajo povsem nove načine umetniške, estetske in konceptualne obravnave.

Kulturne parametre preteklega stoletja v temelju zaznamujejo izkušnja razlike, diskontinuiteta, imperativ inovativnosti in prekinitve s tradicijo. Moderna umetnost zanika možnost reprezentacije in vzpostavlja nerefencialne in nereprezentativne modele izražanja realnega v umetnosti. Koncepta mimesis, ki se je tradicionalno povezoval z raziskovanjem odnosa med umetnostjo in realnostjo, v tem kontekstu ne moremo obravnavati v smislu reprezentacije realnosti v umetniškem mediju, ampak je potrebno raziskati gibanja podobnosti in razlike, predvsem minimalnih diferenc, ki jih vzpostavlja ponovitev. Razumevanje moderne mimesis zahteva premislek o funkciji diferencialnega razmika in izkušnje razlike, ki je bistveno spremenila odnose med originalom in njegovo podobo, umetniškim objektom in zaznavajočim subjektom, umetniškim artefaktom in širšo kulturno realnostjo.

Transformacije mimesis od antičnih ali renesančnih konceptov reprezentacije kot posnemanja narave do modernih teorij diferencialne mimesis kot ponovitve in simulacije v osnovi ohranjajo strukturo podvojevanja realnega (imaginarne ali stvarne dimenzije) v sistemih artikulacije podobnosti ali razlike. A vendar je potrebno poudariti, da se je gibanje mimesis od prvotnega zanimanja za vidike podobnosti z moderno umetnostjo bistveno usmerilo v artikulacije razlike na način radikalnega zanikanja realnosti modela, resnice in ideala (simulacija) ali

165 O implikacijah postmodernih povezav v kulturi in umetnosti glej: Kunst 2004: 135-200.

subtilnejše, a vendar nič manj učinkujoče, ponazoritve minimalne razlike. Razlikovalna strast, kot jo imenuje Badiou, se je v umetnosti dvajsetega stoletja bistveno izrazila v konceptualizaciji minimalne razlike, ki izumlja vsebino na mestu, kjer ne najdemo skoraj ničesar. V tej potezi se realno v izhodišču ne obravnava kot identiteto, ampak kot razmik. Umetnost v konstituciji minimalne razlike izrazi realno kot razmik, ki je drobn, izginevajoči člen, mali odtenek, nek »komaj« ali »skoraj« mišljenega ali zaznavnega.

Diferencialno mimesis moderne umetnosti določa izkušnja razmika, ki se izrazi v ponovitvah razlike in ne podobnosti. Vendar je mimesis pojem, ki združuje v sebi nasprotje, tako podobnost kot razliko in prav zato je pomembno, da tudi v gibanju razlikovalne mimesis razumemo in raziščemo koncept podobnosti, ki ga ta vsebuje.

Mimesis se je tradicionalno povezovala z idejo posnemanja ali reproduciranja narave v umetnosti. Čeprav se to razumevanje nanaša le na del problematike mimesis, saj se je ta že v preteklosti, predvsem pa v sodobni družbeno-kulturni produkciji navezovala na različne pomenske vsebine (oponašanje dejanj, gest, posnemanje zunanjih znakov stvari ali vrednot, idej in drugih simbolnih vsebin), pa mnoge sodobne teorije mimesis ali oblike mimetične produkcije v sodobni umetnosti ohranjajo tradicionalno nanašanje mimesis na naravo. Razumevanje mimesis se je v odnosu do narave v preteklosti izrazilo v dveh bistvenih oblikah: kot posnemanje naravnih pojavov in procesov ali kot posnemanje naravne zmožnosti ustvarjanja, torej naravne sile proizvajanja novih oblik in vsebin. Interpretacije narave v moderni umetnosti se bolj kot v naravnih oblikah ali krajini navdihujejo v naravnih procesih in fizikalnih zakonih, kot so entropija, kavzalnost, gravitacija in naključje, ter uporabljajo naravne materiale (voda, rastline, zemlja) kot elemente umetnine. V perspektivi mimesis in narave kot sistema naravnih zakonov gravitacije, variabilnosti, predvsem pa naključja tudi nekatera Duchampova dela (3 *nitne enote*, določeni elementi *Velikega stekla*, ki so nastali z naključjem) oblikujejo konceptualno in likovno izvirne oblike formulacije teh problematik. Reproduktivne in produktivne oblike mimesis se na povsem nove načine

uveljavijo tudi v sodobni umetniški produkciji, vendar se prakse biomimetične, genetske, biotehnološke ali umetnosti umetnega življenja danes soočajo z veliko delikatnejšo situacijo težavnega določanja razlik med naravnim in umetnim, organskim in mehanskim, med živim in neživim.

Moderna mimesis je v osnovi nereferencialnega značaja in se v različnih oblikah abstraktne in konceptualne umetnosti izrazi predvsem v reinterpretaciji aristoteljansko pojmovane mimesis kot *genesis*, v oblikah »notranje« podobnosti med umetniško kreativnostjo in naravno močjo ustvarjanja oziroma proizvodnje. (Lacoue-Labarthe, Somville). Derrida poudari, da mimesis »ni odnos med dvema proizvodoma, predmetoma, ampak med dvema proizvajanjema (dejanjema)« (Derrida 1975: 67). Mimesis moderne umetnosti ne ureja odnosa med naravo in njeno reprezentirano podobo (podobnost med modelom in umetnino), ampak določa umetnino kot montažo postopkov in odnosov, kot sistem sestavljanja dejanj. Mimetični impulz se v praksah moderne umetnosti ohranja v konceptu ponovitve, projekcije in operacijah razmika, v strukturi mimesis, ki vzpostavlja modele podobnosti v konceptualizacijah in vizualizacijah minimalne razlike.

Moderne teorije mimesis v referenci na idejo narave izpostavijo predvsem dva vidika posnemanja: koncept taktilne podobnosti oziroma optične taktilnosti v ustvarjanju »druge narave«, in problem sprevrnjene odnosa kopije in originala (Benjamin, Lacan) oziroma obstoja magične kopije, ki prevzame moč originala do te mere, da postane njegova vloga povratno nepomembna (Taussig). Taktilna podobnost, ki je temeljna za razumevanje strukture mimesis pri Duchampu¹⁶⁶, postane osrednji koncept v sodobnih teorijah mimesis, ki obravnavajo spremenjena razmerja med kopijo in originalom ali koncept podobnosti in razlike tako na ravni umetniških reprezentacij kot v širši domeni psiholoških in družbenih odnosov.

Mnoge sodobne teorije mimesis osvetlijo vlogo mimetične zaznave in mimikrije v vzpostavitvi specifične haptične izku-

¹⁶⁶ Taktilna podobnost kot infratanka analogija v Duchampovih delih deluje na senzorični ravni (vizualna taktilnost), konceptualni ravni (mimetična podvojitev, razdvojitev in razmik) in proceduralni ravni (tehnike odtisa).

šnje sveta: optična taktilnost ne temelji na prevladi nad naravo, ampak omogoči razpustitev kartezijanske kognitivne sheme subjekta in njegove reprezentacije. Taktilna optična zaznava povzroči, da se kategoriji subjekta in objekta ne vzpostavita kot trdni, zaprti in ločeni entiteti, ampak izrazito zamenljivi, nedoločljivi in fluidni poziciji. V mimikriji (telesnem oponašanju) je na primer razlika paradoksalno ustvarjena na ta način, da postane nekdo z mimetičnim posnemanjem podoben nečemu ali nekomu drugemu. V tem procesu je koncept projekcije dvosmeren: ne gre za vzpostavitev razdalje in vtisnenje subjektive mentalne sheme v razpoznavanju zunanjih podobnosti v sicer nediferencirano realnost, ampak za asimilacijo opazujočega subjekta z objektivnim svetom v procesu povratnega učinkovanja: bolj kot, da bi svet antropomorfirali po svoji lastni podobi, svet povratno vpliva na nas skozi dinamično in interaktivno čutno izkušnjo.

Antropološke teorije mimesis ponovno opozorijo na povezovalno med naravo in mimesis, vendar ne glede na grški kontekst, ampak v povezavi mimesis z magičnimi obredi v predmodernih arhaičnih kulturah. Benjamin s pojmom »nečutne podobnosti« in kasneje Taussig z idejo simpatetične magije izpostavi mimesis v spoznavnih procesih vzpostavljanja in videnja magičnih ujemanj in analogij. Benjamin izhaja iz izvirne povezave mimesis in narave: »Narava ustvarja podobnosti. Pomislimo le na mimikrijo. Najvišjo zmožnost ustvarjanja podobnosti ima vendarle človek« (Benjamin 1986: 333). Ob tem ugotavlja, da videnje podobnosti in mimetični spoznavni procesi v sodobnem, tehnološko spremenjenem svetu niso preprosto izginili, ampak se je mimesis preobrazila v novih oblikah nečutne podobnosti. Mimesis kot nečutna podobnost je sorodna magičnim načinom razumevanja sveta, saj prenese poudarek z vidnega in zaznavnega v domeno nevidnega in inteligibilnega. Nečutna podobnost je utemeljena na ideji nevidnega »stika« in je v tem sorodna konceptu taktilne podobnosti in magičnemu mišljenju, ki temelji v veri nevidne povezanosti in magičnih učinkovanj med posameznimi pojavi čutnega in nematerialnega sveta.

Benjamin povezuje razmišljanja o razširitvi zaznavnega pod vplivom takratnih tehnologij mehanske reprodukcije, ki

so vplivale na spremembe v zaznavanju realnosti in oblikovanju podob pri ljudeh. »Optično nezavedno« in specifična taktilnost, ki jo omogoča uporaba filmske kamere, razkriva nezaznane fiziognomske vidike vizualnih svetov. Odkritja novih optičnih tehnologij so povzročile spremembe človeške zaznave v smeri stapljanja opazovanega predmeta s telesom zaznavajočega: fiziognomski videzi vizualnih pojavov postanejo v ljudeh taktilno realni in na ravni zaznavnih procesov obstajajo kot taktilna stvarnost.¹⁶⁷

Taussigova teorija mimesis razširi Benjaminove ideje o nevidnih mimetičnih podobnostih in analogijah s konceptom »simpatetične magije« kot temeljne biološke tendence, ki deluje na povsem drugi ravni kot imitacija videzov. Utemeljena je na zakonu podobnosti, saj vidi kavzalno podobnost med posledico in vzrokom, ter na zakonu konakta, ki predpostavlja, da stvari, ki so bile enkrat v stiku, delujejo medsebojno potem tudi na razdaljo.

Mimetična zmožnost je narava, ki jo uporablja kultura, da ustvarja drugo naravo, zmožnost kopiranja, posnemanja, ustvarjanja modelov, raziskovanja razlik [...]. Čudežnost mimesis leži v posnemanju lastnosti in moči originala do mere, ko lahko reprezentacija celo povzame to lastnost in moč. [...] To je simpatetična magija (Taussig 1993: xiii).

Magična mimesis temelji na dveh pomembnih izhodiščih: prva predpostavka je utemeljena na nevidni podobnosti kopije in njeni sugestivni moči, ki jo ta izvleče iz izvirnika. Magična kopija je sredstvo, ki prevzame lastnosti originala in obenem lahko povratno učinkuje na sam izvirnik; ima lastnosti realnega in nadnaravno sposobnost vplivanja na samo realnost. V povezavi z drugimi podobami ali situacijami tvori mrežo recipročnih simpatij in ustrežanj. Druga teoretična premisa je

167 Benjamin 1986: 192. »Samo v tehnologiji se telo in podoba tako prepleteta [...], da realnost transcendirata.« Benjamin sicer piše o optičnem nezavednem in prikritih fiziognomskih vidikih vizualnih svetov, ki jih razkrije optika kamere v eseju *A Small History of Photography, One-way Street and Other Writings*. 1979. London: New Left Books. 243-244.

nujnost preloma s tiranijo vizualnega pomena podobe. Taussig navaja primer nevizualnega nastajanja podob z uporabo halucinogenih drog v magičnih ritualih. Razširjena stanja zavesti povzročijo, da se »čuti prepletajo in prevajajo drug v drugega. Čutiš rdečino. Vidiš glasbo. Tako lahko nevizualni imaginarij prikličje vizualna sredstva.« V takšnih stanjih zavesti je »gledanje zaznano na nevizualen način. Pomikaš se v notranjost podob, prav tako kot se podobe premaknejo vate [...] Poudariti nevizualno pomeni poudariti telesen vpliv na oblikovanje podob« (ibid.: 57, 58).¹⁶⁸ Čeprav gre za spremenjena stanja zavesti z drogami, je pomembno, da magična manipulacija spreverne oko v optično sredstvo kontakta (dotika), torej optično zaznavo v vrsto nečutne taktilnosti, ki zmore prodreti v neznane, vendar optično-taktilno dostopne realnosti.

Taussig poudarja pomen optične taktilnosti v zaznavanju podob in poudarja, da novih oblik razširjene realnosti ne moremo obvladati s preprosto kontemplacijo in vizualno zaznavo, ampak z novo vrsto optične taktilnosti, »ki nas zapelje v ravino, kjer se objektivni svet in vizualna kopija stapljata« (ibid.: 35). Mimesis se v sodobni kulturi povezuje z vero, da se lahko polastimo nečesa s tem, ko postanemo temu podobni. Gre za princip, na katerem so temeljile magične prakse in prav zato govori o »magični mimesis«. Taussig izpostavi »dvoplastni značaj mimesis: kopiranje in visceralna kvaliteta zaznave združi gledalca z gledanim«, pri čemer gre za »otipljivo, čutno povezavo med telesom gledalca in opazovanim« (ibid.: 24, 21). V stapljanju objekta percepcije s telesom zaznavajočega postanejo fiziognomski videzi vizualnih pojavov v ljudeh taktilno realni, na ravni zaznavnih procesov obstajajo kot taktilna stvarnost.¹⁶⁹

¹⁶⁸ Kemično povzročene vizije ne učinkujejo le na podlagi vizualnega imaginarija, ampak tudi na podlagi podob, ki jih povzročijo nevizualne telesne zaznave, kot so slabost, zvok, vonj, petje ali na osnovi še subtilno zaznavnih kvalitet prisotnosti, atmosfere in gibanja. Umetne substance, ki vplivajo na spremembe telesnih zaznav, povzročijo tudi spremembe zavesti. Droge lahko povzročajo slabost, medsebojno izmenjavo zaznav, občutek, da zapuščas telo, zaznavo, da se vidiš kako gledaš.

¹⁶⁹ Taktilnost je vpletena v samo delovanje vizualnega zaznavnega sistema: podoba, ki se oblikuje na mrežnici našega očesa nastane

Taussig poudari vlogo telesnega in ne le vizualnega nastajanja podob v zaznavnih sinestezijah, torej pomen gledanja na nevizualen način, ko lahko nevizualni imaginariji evocirajo vizualne pojave. Magična manipulacija sprevrne oko v optično sredstvo kontakta, torej optično zaznavo v vrsto nečutne taktilnosti, ki zmore prodreti v nepoznane, vendar optično-taktilno dostopne realnosti. Mimesis na nivoju telesnega združi vizualno podobo z visceralno zaznavo in povzroči stapljanje gledalca z gledanim, objekta percepcije s telesom zaznavajočega. V sodobni tehnološko in medijsko modificirani kulturi, v razteženi realnosti poplave vizualnega, nam magična mimesis omogoči, da podoba ponovno pridobi magično moč vplivanja na realnost in da jo razumemo kot sredstvo za razkrivanje nevidnih povezav, ki nam povrne zmožnost videnja ustrežanj in analogij med navidez različnimi pojavi.

Razvoj novih tehnologij predvsem različnih sredstev tehnične reprodukcije (kamera, fotoaparati) je z razvojem filma in drugih vizualnih medijev v sodobni vizualni kulturi sprožil splošno oživitev mimetičnih sposobnosti. Mimetično se pojavi v poplavi reprodukcij, duplikatov in posnetkov brez originala, v kulturnem ustvarjanju »druge narave« iz narave. Moderne tehnologije so sprožile spremembe tako na ravni zaznavno kognitivnih procesov človeka, kot tudi na strani realnosti, saj je to, kar danes doživljamo kot realnost, pogosto le reprodukcija ali virtualna simulacija dejanskosti. Fizično otipljiv predmet nadomesti njegova virtualna, medijska podoba kot posnetek realnega

v stiku elektromagnetnega valovanja svetlobe s čutnimi celicami (receptorji) očesne mrežnice; tako se oblikuje podoba opazovanega kot kopija, ki se kot živčni impulz prenaša preko živčnega sistema do možganov. Na tem nivoju sta telo in podoba (kopija) nerazločljiva. Optična zaznava združuje obe zaznavni dimenziji, tako vizualnost kot subtilno svetlobno taktilnost. Videti ali slišati nekaj predpostavlja, da smo z nečim v stiku: podoba ali posnetek nujno vsebuje telesno vpletenost, prisotnost zaznavajočega v podobi. Zaznava torej nikdar ni objektivna, ampak strukturirana s čutnim živčno-možganskim telesnim sistemom opazujočega posameznika. Mimesis združuje dve ravni v procesu gledanja: percepcijo in reprezentacijo, torej stik in oblikovanje kopije, posnetka v cerebralni podobi.

objekta. V kontekstu umetniškega dela se spremeni in zmanjša avratična dimenzija umetnine, pogojena s prisotnostjo »tukaj in zdaj« umetniškega dela, ki v raztelesen reprodukciji umanjka.

Tehnologija in znanost sta omogočili tako razkritje optično nezavednega kot magičnega: vizualizacija dimenzij realnosti, ki so bile sicer prikrite, nezaznane, nevidne in »magične« je povzročila zlitje tehnologije in magije (ki postane zdaj odvisna in pogojena s tehnološkim) in možnost novih povezav umetnosti in znanosti. Moderne optične in reprodukcijske tehnologije so bistveno spremenile utečene senzorične povezave med vidom, sluhom in dotikom. Mnogi avantgardni umetniki so se zavedali izjemnega izraznega potenciala novih tehnologij in predvsem pomembnosti raziskovanja zaznavno-čutnih dimenzij v ustvarjanju umetniškega dela.

Slovite Duchampove izjave: »Rad bi ukinil superiornost principa mrežnice (očesa) v umetnosti [...]. Slikarstvo ne sme biti ekskluzivno vizualno ali retinalno« (Duchamp 1994: 183), si ne moremo razlagati le v smislu izpostavljanja idejnega oziroma konceptualnega vidika v umetniškem delu. Poudarjanje nevizualnega (nemrežničnega) doživljanja umetnosti lahko razumemo kot pobudo v smeri raziskovanja novih oblik zaznavno-čutnih dimenzij v konstituciji umetniškega dela, v smeri prizadevanj, kako v vizualnem odpreti interval vmesnosti kot možnost zaznavnih prehodov med vidnim in nevidnim, čutnim in inteligibilnim.

Perspektiva optično-taktilne podobnosti in pomen telesno-visceralnega zaznavanja podob v teoriji simpatetične in magične mimesis (Taussig) je primerljiva z Duchampovimi konceptijami taktilne podobnosti, predvsem v njegovih delih iz drugega obdobja ustvarjanja. Kot plod tovrstnih raziskovanj lahko razumemo opise infratankih zaznavnih kvalit, ki v mnogih primerih označujejo subtilne prehode med zaznavami (od zvočne k vidni, od vidne k taktilni ipd.). Tudi iz zapiskov, s katerimi je Duchamp pospremil nastanek *Velikega stekla*, je razvidno, da je umetnik obravnaval prostor projekcije imaginarne štiridimenzionalne entitete v naš tridimenzionalen svet v optičnih in taktilnih terminih, saj umetnik sam izpostavi taktilnost vizualnega:

Oko² bo imelo le taktilno percepcijo perspektive³. Sprehoditi se bo moralo od ene točke k drugi in meriti razdalje. Ne bo videlo celote kot oko³. Po analogiji, sprehajajoča-percepcija z očesom³ skozi perspektivo⁴ (Duchamp 1994: 125).

Le oko, ki se bo sprehodilo na »taktilen« način po površini stekla, bo doumelo perspektivo večdimenzionalnega prostora in zaznalo »vmesni« prostor. Za doumetje celote je potrebna razširjena zaznavna izkušnja, neke vrste taktilnost vizualnega in intuitivni »šesti« čut, ki zazna polnost praznega prostora med posameznimi elementi kot časovno-prostorski kontinuum.

Čeprav se Duchampovo zadnje veliko delo instalacija *Dano*: 1. *Slap*, 2. *Svetilni plin* v formalnem smislu močno razlikuje od *Velikega stekla*, lahko rečemo, da se tudi to delo na specifičen način ukvarja z možnostmi razširitve zaznavanja. Če *Veliko steklo* spodbuja ekstra-mrežnično, nestalno in negotovo percepcijo z uporabo optičnih učinkov stekla in dimenzionalno analogijo, pa prizorišče *Dano* vzpostavlja vizualno-taktilni zamik z razdaljo, ki fizično ločuje gledalca od opazovanega, ko ta stoji pred luknjicami vrat, zaradi katere pogled prevzame erotično taktilno čutno kvaliteto. Vizualno-taktilna zaznavna izkušnja, ki jo posreduje *Dano*, je telesna (kiparska) in vizualna (projekcijska), hkrati pa konceptualna in čutna.

Pomen Duchampovih opisov infratankih zaznavnih oscilacij in območje nevidnega, nezaznavnega, a realno prisotnega, ki jo razpira njegova umetnost, se zrcali v določenih vidikih sodobne umetnosti, zlasti v umetnosti tistih praks, ki se posredno v zanimanju za nevidne naravne zakonitosti ukvarjajo tudi s pojavi zaznavanja in zavesti. Sodobna umetniška produkcija, ki deluje v smeri »hipofizičnega« zanimanja za subsenzorično, podpojavnost in za vidike inteligibilnega v čutnem, širi meje obstoječega v ustvarjanju novih dimenzij realnega in zaznavnega. Umetniške prakse, ki se usmerjajo v podzaznavno in inteligibilno sfero, ponovno ovrednotijo mimetično sposobnost videnja in ustvarjanja magičnih ustrežanj, ujemanj in analogij. Mimesis v teh umetniških dejanjih ni imitacija ali simulacija realnega, ampak se, prevedena v telesno, senzorično izkušnjo, izrazi kot analogija, ki v fiziološkem smislu pomeni skladnost, ustreznost

v delovanju (funkciji) in ne v videzu ali ustroju pojavnega. Analogna mimesis vzpostavi podobnost med pojavi na ravni nevidnega delovanja in v abstraktni ravnini povezuje sisteme, ki so lahko različnega izvora, zgradbe in videza, vendar so si po funkciji podobni. Mimetična analogija se giblje v subsenzorični fiziološki ravnini sovpadanj podobnosti v na videz nepodobnem. Opažanje infratankih analogij in ustrežanj v umetnini predpostavlja specifično zaznavno senzibilnost in kognitivno investicijo s strani gledalca.

Videnje analogij, kot meni Barbara Maria Stafford, odpira nove načine umetniške produkcije in možnosti njene interpretacije. Preučevanje analogije v povezavi z novimi znanostmi o zavesti bi, po njenem mnenju, lahko razjasnilo, zakaj so ljudje sposobni subtilnega opazovanja razlik in obenem tudi kompleksnega združevanja percepcij v čvrste senzorične mreže. Staffordova razmišlja o epistemologiji, ki bi združila predmoderni model magičnih analoških korespondenc in odkritja sodobnih nevroznanosti in predlaga »raziskovanje spodbudne moči kreativne asociacije, njene empatične težnje, da najde in združi – brez popačenja – podobnost v nepodobnih stvareh« (Stafford 1996: 203).

Analogije ne smemo mešati s pojmom identitete ali izomorfizmom, saj v osnovi temelji na odkrivanju povezav in iskanju ravnotežja med očitnimi ali navideznimi protislovji. Staffordova meni, da je analogija umetnost odkritja in ne rigorozna metoda demonstracije, saj z vzpostavljanjem povezav omogoči bolj intuitivne kot pa racionalne cerebralne reakcije. Zato predlaga, da umetniška dela razumemo ali ustvarjamo kot materialne hipoteze, ki vabijo gledalca, da raziskuje, vzpostavlja povezave med notranjimi elementi, ki jih inovativno ali vizionarsko razporeja po načelih analogije. Analogija predvideva imaginarno in predstavno zmožnost povezovanja in korelacij med različnimi zaznavami, občutji, asociacijami in koncepti.

Analoška misel – kot moč ustvarjanja podobnosti – je globoko prepletena z visoko ravniyo zaznave, ki proizvaja pomen. Kot iznajdljiv predstavniki vpogled prepozna v nečem nedomačem odtujenem nekaj znanega; korespondenca, ne primerjava (ibid.: 208).

Analogna mimesis je zmožnost ustvarjanja podobnosti in obenem prepoznavanja razlik v procesih zaznave in kognitivnega mišljenja; na ta način presega tradicionalne dihotomije različnega in podobnega ter ustaljene klasifikacije mentalnih operacij razločevanja ali povezovanja. Mimetično primerjanje, tako prepoznavanje razlik kot odkrivanje analognih podobnosti, vsebuje potencial, ki usmerja k razmisleku o inteligibilni, strukturno odprti, obenem abstraktni in čutni umetnosti, v kateri je bistveno mesto namenjeno imaginarnim, intuitivnim ali konceptualnim analogijam in projekcijam, ki jih ustvari gledalec.

Univerza v Ljubljani
Akademija za likovno umetnost in oblikovanje

act:A

6

Bibliografske reference o Duchampu

Kratek oris bibliografskih referenc o delu Marcela Duchampa predstavlja sistematizacijo različnih interpretativnih pristopov s poudarkom na tistih, ki so bili navdih za pričujočo analizo. V ta namen navajam le bistvena dela umetnostno zgodovinskih in teoretičnih študij, monografskih del, katalogov in člankov; podrobnejši in celovitejši seznam bibliografskih podatkov so navedeni v vseh večjih preglednih katalogih ali monografijah, ki se sicer v večini sklicujejo na bibliografske podatke, ki jih navaja Arturo Schwarz (1969/1970. *The complete works of Marcel Duchamp*. New York: Abrams (1. in 2. Izdaja)/ 1997. New York: Delano Greenidge Editions (3. izdaja). Prvo in še zmeraj nepogrešljivo biografijo o Duchampu je napisal njegov osebni prijatelj Robert Lebel (1959. *Marcel Duchamp*. Pariz: Trianon/ 1985. Pariz: Éditions Belfond), zanimivo branje predstavlja tudi novejša biografija Calvina Tomkinsa (1996. *Duchamp: A Biography*. New York: Henry Holt & Co.).

311

Zapiski

Pregledno izdajo Duchampovih zapiskov iz *Bele škatle* (1966), *Zelene škatle* (1934), *Škatle iz leta 1914* in *Škatle v kovčku* (1941), krajših besedil, intervjujev in predavanj vsebujeta deli:

Duchamp, Marcel. 1980/1999. *Notes*. Pariz: Champs, Flammarion.

Duchamp, Marcel. 1975/1994. *Duchamp du signe*. Pariz: Champs, Flammarion.

Krajša verzija zapiskov v angleščini: Sanouillet, Michel in Peterson, Elmer. 1989. *The Writings of Marcel Duchamp*. New York: Da Capo Press/ 1973. Cambridge, New York: Oxford University Press.

Intervjuji z Duchampom:

Cabanne, Pierre. 1967. *Entretiens avec Marcel Duchamp*. Pariz: Pierre Belfond/ 1995. Pariz: Éditions Somogy/ Ang. Prevod: 1987. *Dialogues with Marcel Duchamp*. London: Da Capo Press.

- Charbonnier, Georges. 1994. *Entretiens avec Marcel Duchamp*. Pariz: André Dimanche. Vsebuje tudi CD posnetek.
- Hamilton, Richard in Hamilton, George Heard. 1959. New York: radijski intervju BBC (Third Programme); objavljeno v: Hill, Anthony. 1994. *Duchamp: Passim, A Marchel Duchamp Anthology*. Newark: Gordon & Breach Publishing.
- Jouffroy, Alain. 1964. »Conversations avec Marcel Duchamp«. V: *Une revolution du regard: A propos de quelques peintres et sculpteurs contemporains*. Pariz: Jouffroy, Gallimard. Str. 107-124.
- Lebel, Robert. 1967. »Marcel Duchamp, maintenant et ici«. V: *L'Oeil* št.149, maj. Str. 18-23; 1915 »Marcel Duchamp Visits New York«. V: *Vanity Fair* 5, sept. Str. 57.
- Sanouillet, Michel. 1954. *Dans l'atelier de Marcel Duchamp*. Pariz: Les Nouvelles Litteraires.
- Sweeney, James Johnson. 1956. *A Conversation with Marcel Duchamp* (televizijski intervju sneman v Philadelphia Museum of Modern Art, NBC, Philadelphia); objavljen v: Duchamp, M. 1975/1994. *Duchamp du signe* in v Sanouillet M. in Peterson, E. 1973/1989. *The writings of Marcel Duchamp*.
- Roberts, Francis. 1968. »I Propose to Strain the Laws of Physics«. *Art News* 67, dec. Str. 46-47, 62-64.
- Zanimiv dokument predstavljajo tudi intervjuji Moire Roth z umetniki J. Cageom, R. Smithsonom, V. Acconcijem, G. Segalom o Duchampu. Roth, Moira. 1998. *Difference/ Indifference. Musings on Postmodernism, Marcel Duchamp and John Cage*. Amsterdam, Singapore: Critical Voices in Art, Theory and Culture, G+B Arts International Imprint.

Katalogi in pregledne razstave:

- Pasadena Art Museum, *Marcel Duchamp. A Retrospective Exhibition*. Intervju: Hamilton R., Pasadena 1963/prva retrospektiva.
- Musée National d'Art Moderne, Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou, *L'Oeuvre de Marcel Duchamp*, Éd. Jean Clair, vol. 4., Pariz 1977.
- Galleria Schwarz, Milano, *Marcel Duchamp: Ready-mades, etc.* (1913-1964), Le Terrain Vague, Pariz 1964. Besedila: Walter Hopps, Ulf Linde, Arturo Schwarz; *Marcel Duchamp: 66 Creative Years*, Milano 1973.
- Palazzo Grassi, Benetke, *Marcel Duchamp*, Ed. Pontus Hulten, 1993. Bompiani, Milano 1983, besedila: Jennifer Gough-Cooper and Jacques Caumont, *Ephemerides on and about*

- Marcel Duchamp and Rose Sélavy, 1887-1968, (kronologija)/* ponatis: MIT Press, Cambridge 1993.
- Philadelphia Museum of Art and Museum of Modern Art, New York. *Marcel Duchamp*, Ed. Anne d'Harnoncourt and Kynaston McShine. New York 1973/ Prestel, Munchen 1989.
- Tate Gallery, London, *The Almost Complete Works of Marcel Duchamp*, Ed. Richard Hamilton, Arts Council of Great Britain, London 1966.
- Zabriskie Gallery, New York, *Conspiratorial Laughter, A Friendship: Marcel Duchamp and Man Ray*, besedilo: Mason Klein, New York 1995.
- L. & R. Entwistle and Co., London, *The Portable Museums of Marcel Duchamp: De ou par Marcel Duchamp ou Rose Sélavy*, kuratorja: Ronny and Jessy Van de Velde, besedilo: Francis M. Naumann, London 1996.

Monografske publikacije:

- Schwarz, Arturo. 2000. *The Complete Works of Marcel Duchamp*. New York: Delano Greenidge Editions.
- Lebel, Robert. 1959/1985. *Marcel Duchamp*. Pariz: Belfond. (prva Duchampova biografija).
- Dreier, Katherine S. in Matta Echaurren, Roberto. 1944. *Duchamp's Glass: La Mariee mise à nu par ses célibataires, même*. An Analytical Reflection. New York: Société Anonyme/ 1972. New York: Société Anonyme, Volume III. Monographs & Brochure, Arno Press.
- Golding, John. 1972. *Duchamp: The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even*. London: Penguin/ 1973. New York: Viking Press.
- Cabanne, Pierre. 1997. *Duchamp & Cie*. Pariz: Pierre Terrail.
- Judovitz, Dalia. 1998. *Unpacking Duchamp. Art in Transit*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press.
- Tomkins, Calvin. 1996. *Duchamp. A Biography*. New York: Henry Holt & Co.
- Naumann, Francis M. 1999. *Marcel Duchamp. The Art of Making Art in the Age of Mechanical Reproduction*. New York: Harry N. Abrams.
- Paz, Octavio. 1990. »Marcel Duchamp ou le château de purété« (1967). V: *Deux transparents: Marcel Duchamp et Claude Lévi-Strauss*, Pariz: nrf essays, Gallimard.
- Naumann Francis M. in Kuenzli Rudolf E. 1989. *Marcel Duchamp: Artist of the Century*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.

Posebne publikacije posvečene Duchampu:

- The Duchamp Effect, *October* 70 (September 1994), posebna številka.
Duchamp et après, *Opus International* 49 (March 1974), posebna številka.
Marcel Duchamp, *L'Arc* 59 (1974), posebna številka, ponatis: Librairie Duponchelle, Pariz 1990.
Marcel Duchamp, *Avant garde* 2 (1989), posebna številka.
Marcel Duchamp 1887-1968, *Art in America* 57, no. 4 (julij-avgust 1969), posebna številka.

Tematski pregled interpretativnih pristopov:

Primarne reference pričujočega besedila (filozofija, teorija umetnosti, umetnostna zgodovina) so: Thierry de Duve, George Didi-Huberman, Jean Clair, Jean-François Lyotard, Dalia Judovitz in Christine Perret.

Filozofske in kritično-analitične interpretacije ready-mada, koncepta reprodukcije, problem avtorstva in nominalizma:

- Duve, Thierry de. 1984. *Nominalisme pictural. Marcel Duchamp, la peinture et la modernité*. Pariz: Minuit.
Duve, Thierry de. 1989. *Resonances du readymade*. Nîmes: Jacqueline Chambon.
Duve, Thierry de. 1998. *Kant After Duchamp*. Cambridge, Mass., London: The MIT Press.
Duve, Thierry de (ur.). 1993. *The Definitively Unfinished Marcel Duchamp*. Cambridge, Mass., London: The MIT Press.
Wajcman, Gerard. 2007. *L'Objet du siècle*. Pariz: Philia, Verdier/1998. *Objekt stoletja*. Ljubljana: Analecta, Društvo za teoretsko psihoanalizo.
Judovitz, Dalia. 1998. *Unpacking Duchamp. Art in Transit*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press.

Analiza koncepta **projekcije**, disimilantne mehanike in prostorske večdimenzionalnosti *Velikega stekla*:

- Lyotard, Jean-François. 1977. *Les transformateurs Duchamp*. Pariz: Galilée.
Clair, Jean. 2000. *Sur Marcel Duchamp et la fin de l'art*. Pariz: Arts et Artistes, Gallimard.

Perret, Catherine. 2001. *Les porteurs d'ombres. Mimésis et modernité*. Pariz: L'extrême contemporain, Belin.

Raziskave o vplivu **znanosti**, neevklidskih geometrij na Duchampovo umetnost:

Clair, Jean. 2000. *Sur Marcel Duchamp et la fin de l'art*. Pariz: Arts et Artistes, Gallimard.

Clair, Jean. 1975. *Marcel Duchamp ou le grand fictif*. Pariz: Gallilée.

Henderson, Lynda Dalrymple. 1998. *Duchamp in Context: Science and Technology in the Large Glass and Related Works*. Princeton: Princeton University Press.

Henderson, Linda Dalrymple. 1983. *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.

Shearer, Rhonda. 1998. *Marcel Duchamp's Impossible Bed and Other 'Not' Readymade Objects: A Possible Route of Influence from Art to Science*, Art & Academe, 1. del: vol. 10, no. 1, 1997: 26-62; 2. del: vol. 10, no. 2, 1998: 76-95. New York: Visual Art Press, dostopno na: <http://www.duchamp.org/ImpossibleBed/PartI/>

Interpretacija Jeana Claira (1975) je ena prvih študij, ki je problematiko *Stekla* povezala z Duchampovimi zanimanji za znanstvene razlage neevklidske geometrije, četrte dimenzije, ekstra-mrežnične realnosti in vizualizacije nevidnega. Opozoril je predvsem na znanstvene vplive odkritja nevidnih sevanj in razvoja večdimenzionalnih geometrij, na vpliv pisanja G. Pawłowskega in E. Abotta o četrthi dimenziji, predvsem pa na dela matematikov H. Poincaréja in E. Jouffreta. Šele kasneje, ko so bili objavljeni Duchampovi zapiski v *Notes* (v Matissovi izdaji) s številnimi referencami na četrto dimenzijo, se je ta pristop izkazal za pravilnega. Pri Jouffretu je Duchamp našel tudi navdih za koncept infratanko. Duchampovo zanimanje za renesančne perspektivne konstrukcije prostora je vodila želja po zrahljanju perspektivnega sveta in izumu nove perspektive, ki ji vladajo drugačni zakoni »zabavne fizike« ter naključja (Clair 1975/2000). V Franciji in drugod ta pristop ni bil resno povzet do Jeana Suqueta, saj so umetnostni zgodovinarji Duchampa še naprej obravnavali kot dadaista, provokatorja, predhodnika novega

realizma, kinetične umetnosti, konceptualizma, akcionizma ali bolj splošno nihilizma v umetnosti.

Interpretativni pristop o vplivu znanstvenih odkritij na Duchampovo delo (posebej formalne analize *Stekla*) je povzela šola anglosaksonskih zgodovinarjev: John Dee in Susan Compton v Angliji, nato leta 1983 Linda Henderson v delu *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*. Istega leta je tudi Craig Adcock izdal delo *Marcel Duchamp's Notes From the Large Glass: A N-dimensional Analysis*, kjer je izhajal iz Clair-ovih analiz. Rhonda Roland Shearer poda zanimive, znanstveno natančne in empiristične analize z novimi hipotezami, tako o Duchampovem delu *Tri nitne enote* kot o ready-madih, ki so bili po njenem mnenju zamišljeni kot štiridimenzionalne projekcije tridimenzionalnih entitet in sodijo v okvir Duchampovih študij projekcij in zanimanja za neevklidske znanosti.

Paradigmo **fotografije** in analizo Duchampovih razmišljanj o »novi« perspektivi v zvezi z nastankom *Velikega stekla* podata Jean Clair in Rosalind Krauss:

Clair, Jean. 1977. »Duchamp et la photographie, Essai sur le primat technique dans l'évolution d'une oeuvre«. Pariz: La Chêne/ ponatis v: Clair, J. 2000. *Sur Marcel Duchamp et la fin de l'art (La boîte magique)*. Pariz: Arts et Artistes, Gallimard.

Clair, Jean. 1977. »Duchamp et la tradition des perspectiveurs, L'Oeuvre de Marcel Duchamp« t. III, Abécédaire, Pariz: Centre Pompidou/ ponatis v: Clair, J. 2000. *Sur Marcel Duchamp et la fin de l'art (Thaumaturgus opticus)*. Pariz: Arts et Artistes, Gallimard.

Clair, Jean. 2000. *Sur Marcel Duchamp et la fin de l'art*. Pariz: Arts et Artistes, Gallimard.

Krauss, Rosalind. 1993. »Note sur l'index«. V: *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernists*. Pariz: Macula.

Krauss, Rosalind. 1981. »Marcel Duchamp ou le champ imaginaire«. V: *Le Photographique: pour une théorie des écarts*. Pariz: Macula.

Clair je leto dni po veliki Duchampovi retrospektivni razstavi v Centre G. Pompidou v Parizu 1977, za katero je pripravil obsežen katalog, izdal delo *Duchamp et la photographie, Essai sur le primat technique dans l'évolution d'une oeuvre* (1977), kjer

je postavil fotografijo kot tehnično osnovo Duchampovega dela; reference na fotografsko tehniko najdemo v Duchampovi obravnavi padajočih senc in silhuet, ki obujajo predzgodovino fotografije v motivih telesnih sijev v obdobju 1910-11, ki sovpadajo s spiritualističnimi fotografskimi eksperimenti. Primerjave s fotografijo najdemo v podobnosti kronofotografskih posnetkov z Duchampovimi figurami v gibanju iz leta 1912 (*Akt, Nevesta*); v *Velikem steklu* gre za obravnavo stekla kot občutljivo fotografsko površino, ki zazna svetlobne spremembe; v uporabi fotografskih posnetkov pri avtoportretih, kolažih, optičnih delih, raziskavah stereoskopije in analgiptične vizije; v hiperrealnosti *Dano*, ki predstavlja fotografijo v treh dimenzijah ali celo v ready-madih, ki lahko v svoji nevtralnosti in objektivnosti izražajo fotografske paradigme.

317

Podobno tudi R. Krauss (»Note sur l'index«, 1977) izhaja iz Benjaminove teze o vplivu novih tehnik mehanične reprodukcije, predvsem fotografije na Duchampovo umetnost, vendar zaključí s **semiološko** interpretacijo in antitezo Clairovega modela: medtem ko je Clair usmerjen predvsem v študije zgodovine perspektivnega slikarstva v 16. in 17. stoletju, analize optičnih iger v 18. stoletju in fotografije v 19. stoletju, pa Kraussova z Duchampovo paradigmo razlaga ameriško umetnost v sedemdesetih letih. Duchampovo delo ne osvetli referenca na klasično umetnost (Kircher, Newton ali Marey) in razvoj modernih idej v antimodernistične težnje, ampak postmodernistična referenca (Oppenheim, Vito Acconci, Gordon Matta-Clark). Razlika med Clairovo in Kraussino interpretacijo je tudi v tem, da vidi Clair v Duchampovih tehničnih eksperimentih povezovanje umetnosti in znanosti, Kraussova pa (navdahnjena z Barthesovo teorijo podobe) semiološke modifikacije označevalnih dispozitivov: v ready-madu namreč vidi dispozitiv praznega označevalca, katerega pomen vznikne iz dane situacije (označevanje brez označevanja vzpostavljeno skozi pojem indeksa) oziroma ustvarjalni proces, ki temelji na transpoziciji objekta iz kontinuuma realnosti, ki ustreza določenim pogojem izolacije in selekcije.

Nekateri teoretiki povezujejo Duchampovo delo z **okultizmom**, alkimizmom in spiritualizmom (Jack Burnham, Arturo

Schwarz, ki je sicer razvijal tudi psihoanalitični pristop). Duchamp je o vplivih okultizma na lastno delo dajal dvoumne odgovore. R. Smithson navaja, da je na otvoritvi neke razstave v New Yorku leta 1963 na njegovo vprašanje, če se zdaj ukvarja z alkemijo, Duchamp odgovoril pritrdilno (R. Smithson v intervjuju z Moiro Roth v: Roth, Moira. 1998. *Difference/Indifference. Musings on Postmodernism, Marcel Duchamp and John Cage*. Amsterdam, Singapore: Critical Voices in Art, Theory and Culture, G+B Arts International Imprint. Str. 88). Po vsej verjetnosti je šlo za cinizem, kljub temu najdemo nekaj izčrpnih študij Duchampovega dela v povezavi z alkemizmom, med drugimi: Moffitt, John F. 2003. *The Case of Marcel Duchamp. Alchemist of the Avant-Garde*. New York: Series in Western Esoteric Traditions, State University of New York Press.

Zanimivo **psihoanalitično** in postmodernistično interpretacijo poda Jones, Amelia. 1994/2000. *Postmodernism and the En-gendering of Marcel Duchamp*. Cambridge: Cambridge University Press. Jonesova v okviru kritične analize ameriške postmoderne umetnosti po letu 1960 ne razlaga Duchampa skozi običajno interpretacijo kritičnosti umetniških institucij in pravil, kot začetnika konceptualizma in pop arta, ampak ga v luči feminizma, psihoanalize in Derridajeve dekonstrukcije pojmuje kot začetnika postmodernizma. V interpretaciji se osredotoča na erotizem Duchampovih del, predvsem na pomen izmenjave seksualnih identitet in dekonstrukcijo protislovnih pojmov seksualne razlike in subjektivnosti.

Študije, ki se osredotočajo na **seksualne** vidike in problem spolne identitete v delu Duchampa, so obsežne; zanimiva je »metafizična« interpretacija: Graham, Lanier. 2003. *Duchamp & Androgyny: Art, Gender, and Metaphysics*. Berkeley: No-Thing Press. Graham razlaga koncept androgenosti pri Duchampu s psihološkega, metafizičnega vidika, kjer se erotizem pojavi izključno na simbolni ravni.

Zbirko esejev o erotizmu pri Duchampu najdemo v delu: Décimo, Marc (ur). 2008. *Marcel Duchamp et l'érotisme*. Dijon: L'écart absolu, Les presses du réel.

Glej tudi: Adcock, Craig. 1990. »Duchamp's Eroticism: A

Mathematical Analysis». V: *Marcel Duchamp: Artist of the Century*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press. Str. 149-167.

Izhodišče za analizo Duchampovega koncepta **infratanko** so Duchampovi zapiski zbrani v *Notes*, poglavje *Inframince*. Analizo tega koncepta sem v izhodišču naslonila na interpretacijo G. Didi-Hubermana (*L'Empreinte*, 1997/*La ressemblance par contact*, 2008), ki analizira paradigmo odtisa v Duchampovem delu v perspektivi koncepta infratanko. Študija poveže Duchampova konceptualna razmišljanja o infratankem s konkretnimi primeri in vidiki njegovih umetniških del. Pomembno branje predstavljajo tudi:

Duve, Thierry de. 1984. *Nominalisme pictural. Marcel Duchamp, la peinture et la modernité*. Pariz: Minuit. Str. 234-240. (Infra-tanko kot subtilna, čutno-konceptualna zaznavna izkušnja).

Clair, Jean. 2000. *Sur Marcel Duchamp et la fin de l'art*. Pariz: Gallimard. (Infra-tanko kot sovpadanje nasprotij: konveksno-konkavno, moško-žensko, polno-prazno ipd.)

Semin, Didier. 2004. »Note sur l'inframince duchampien, affleurement de l'intelligible dans le sensible«. V: *La piste du hérisson*. Nîmes: Critiques d'art, Éditions Jacqueline Chambon. Str. 242-247.

Tudi v delih Dalie Judovitz, Amelie Jones, Marjorie Perloff najdemo zanimive interpretacije tega pojma. Čeprav so koncept infratanko nekateri teoretiki obravnavali kot ključno referenco, ki utemeljuje Duchampovo delo, o tem ne obstaja sistematična teorija. F. Naumann meni, da bi bil lahko koncept infratanko pomembno ideološko izhodišče in metafora za njegovo likovno delo (Naumann, Francis M. 1991. »Marcel Duchamp: A Reconciliation of Opposites«. V: *The Definitively Unfinished Marcel Duchamp* (ur. Duve, Thierry de). London, Cambridge: The MIT Press. Tudi: Naumann Francis M. in Kuenzli Rudolf E. 1989. *Marcel Duchamp: Artist of the Century*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.

Yoshiaki Tono predlaga, da infratanko lahko odpre radikalno drugačen pogled na Duchampovo delo (Tono, Yoshiaki. 1984. *Duchamp i inframince/Duchamp and inframince*. Barcelona: Fondation Miro). Podobno tudi J. A. Ramirez predlaga

sistematično reorganizacijo Duchampovega dela glede na ta koncept: Ramirez, Juan Antonio. 1993. *Marcel Duchamp: El Amor y la muerte, incluso/ Marcel Duchamp: Love and Death, Even*. Madrid: Siruela).

Koncept infratanko je služil kot konceptualna osnova tudi nekaterim sodobnim razstavam, med drugim razstavi *Densité ± 0*, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris, 2004 ali razstavi *Infra-Thin*, kurator: Dan Devening, The Gahlberg Gallery, McAninch Arts Center, College of DuPage, Chicago, 2004. Perspektiva infratanke dimenzije je bila pogosto neeksplicitno prisotna v različnih konceptualno usmerjenih umetniških razstavah ali projektih, na primer, *Les immatériaux*, kurator: J.-F. Lyotard, Centre Georges Pompidou, Pariz, 1985. J. C. Lebensztejn se referira na pojem infratanko ob razstavi *Hyperrealismes*, Strasbourg, 2003.

Ob vsej pestrosti interpretativnih pristopov postane tudi sam diskurzivni status in vrednost kritične analize vprašljiv. Na ta vidik opozori Dominique Chateau, ki v delu *Duchamp et Duchamp* (1999. Pariz: L'Art en bref, L'Harmattan) predlaga, da obstajata dva Duchampa, dekonstruiran Duchamp mnoštva interpretacij in umetnik Duchamp, ki pa se vedno znova zdi, ostaja nepojasnjena enigmatična figura v polju umetnosti.

Bibliografija

- ARISTOTELES. 1982. *Poetika*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- AUERBACH, Erich. 1998. *Mimesis*. Ljubljana: Labirinti, Literatura.
- BADIOU, Alain. 2005. 20. *Stoletje*. Ljubljana: Analecta, Društvo za teoretsko psihoanalizo.
- BATAILLE, Georges. 1976. *La part maudite*. Pariz: Oeuvres complètes, Gallimard.
- BAUDRILLARD, Jean. 1999. *Simulaker in simulacija. Popoln zločin*. Ljubljana: Koda, Študentska založba.
- BEAUVOIR, Simone de. 2000. *Drugi spol*. Ljubljana: Delta.
- BELTING, Hans. 2004. *Antropologija podobe*. Ljubljana: Studia humanitatis.
- BENJAMIN, Andrew. 1991. *Art, Mimesis and the Avant-garde*. London, New York: Routledge.
- BENJAMIN, Walter. 1986. »On the Mimetic Faculty« (1933). V: *Reflections. Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings*. New York: Schocken Books.
- BLUME, Eugen in Gillen, Eckhart. 2001. *Introduction to the Exhibition »Art as Science – Science as Art«*. Berlin: National Gallery Hamburger Bahnhof. Dostopno na: www.kunst-als-wissenschaft.de/multimedia/EinfuehrungEn.pdf.
- BREDEKAMP, Horst in Stafford, Barbara Maria. 2006. *On Hyperrealism: One Step Beyond*, Tate Etc Europe's Largest Art Magazine, Issue 6, spring 2006. Dostopno na: <http://www.tate.org.uk/tate-etc/issue6/hyperrealism.htm>.
- BREJC, Tomaž. 2000. *Iz modernizma v postmodernizem*. Piran: Artes, Obalne galerije.
- BREJC, Tomaž. 1994. »Readymade in Acte gratuit«. Ljubljana: *Primerjalna književnost* 17/2.
- CABANNE, Pierre. 1987. *Dialogues with Marcel Duchamp*. London: Da Capo Press/ 1967. *Entretiens avec Marcel Duchamp*. Pariz: Pierre Belfond.
- CABANNE, Pierre. 1997. *Duchamp & Cie*. Pariz: Pierre Terrail.
- CAGE, John. 1973. *Silence, Lectures and Writings by John Cage*. Connecticut, Middletown: Wesleyan University Press.
- CHATEAU, Dominique in Darras, Bernard. 1999. *Arts et multimedia. L'oeuvre d'art et sa reproduction à l'ère des médias interactifs*. Pariz: Esthétique 2, Publications de la Sorbonne.
- CHATEAU, Dominique. 1999. *Duchamp et Duchamp*. Pariz: L'Art en bref, L'Harmattan.

- CHATEAU, Dominique. 2007. »O podobnosti: dialog Foucault – Magritte«. V: *Michel Foucault, To ni pipa*. Ljubljana: Analecta, Društvo za teoretsko psihoanalizo/ 1997. De la ressemblance: un dialogue Foucault – Magritte. V: *L'image. Deleuze, Foucault, Lyotard*. Pariz: Vrin.
- CLAIR, Jean. 2000. *Sur Marcel Duchamp et la fin de l'art*. Pariz: Arts et Artistes, Gallimard.
- CLAIR, Jean. 1975. *Marcel Duchamp ou le grand fictif*. Pariz: Galilée.
- CLAIR, Jean. 1978. *Duchamp et la photographie*. Pariz: La Chêne.
- CRARY, Jonathan. 1992. *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the 19th Century*. Cambridge, Mass.: October Books, The MIT Press.
- CRQUI, Jean-Pierre. 2011 (26. 11.). *Locus focus: Jean-Pierre Criqui talks with Jean-Claude Lebensztejn – Interview*. ArtForum. FindArticles.com. Dostopno na: http://findarticles.com/p/articles/mi_m0268/is_10_41/ai_103989790/
- CVEJIĆ, Bojana. 2004. *Otvoreno delo u muzici: Boulez, Stockhausen, Cage*. Beograd: Muzika, SKC.
- DAMISCH, Hubert. 1995. *The Origin of the Perspective*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
- DANTO, Arthur. 1996. *Après la fin de l'Art*. Pariz: Poétique. Editions du Seuil.
- DÉCIMO, Marc (ur). 2008. *Marcel Duchamp et l'érotisme*. Dijon: L'écart absolu, Les presses du réel.
- DELEUZE, Gilles. 1998. *Logika smisla*. Ljubljana: Temeljna dela, Kratina.
- DELEUZE, Gilles in Guattari, Félix. 1999. *Kaj je filozofija..* Ljubljana: Koda, Študentska založba.
- DELEUZE, Gilles. 1968/1981. *Différence et répétition*. Pariz: Presses Universitaires de France (Puf).
- DELEUZE, Gilles. 1980. *Francis Bacon: Logique de la sensation*. Pariz: Éditions de la Difference.
- DELEUZE, Gilles. 1980. *Mille Plateaux*. Pariz: Minuit.
- DENSITÉ ± 0. 2004. Pariz: École nationale supérieure des beaux-arts.
- DERRIDA, Jacques. 1981/2004. *Dissemination, Continuum*. London, Chicago: University of Chicago/ 1972. *La dissemination*. Pariz: Seuil.
- DERRIDA, Jacques. 1975. *Economimesis. V: Mimesis. Des articulations*. Pariz: La philosophie en effet, Flammarion.
- DIDI-HUBERMAN, George. 1997. *L'Empreinte*, Pariz: Éditions du Centre Georges Pompidou/ 2008. *La ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Pariz: Paradoxe, Minuit.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. 1995. *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*. Pariz: Macula.

- Didi-Huberman, Georges. 2000. *L'image survivante*, Pariz: Paradoxe, Minuit.
- Didi-Huberman, Georges. 1990. *Devant l'image*. Pariz: Minuit.
- Didi-Huberman, Georges. 1992. *Ce que nous voyons, ce que nous regard*. Pariz: Minuit.
- Dolar, Mladen. 2003. *O glasu*. Ljubljana: Analecta, Društvo za teoretsko psihoanalizo.
- Dolar, Mladen. 2001. »Arheologija vednosti«. V: Foucault, Michel. *Arheologija vednosti*. Ljubljana: Studia Humanitatis.
- Dolar, Mladen. 1995. »Strah hodi po Evropi«. V: Sigmund Freud. *Das Unheimliche*, 71-116. Ljubljana: Analecta. Društvo za teoretsko psihoanalizo.
- DOLAR, Mladen. 1997. »Interpasivnost«. V: *Filozofski vestnik* 3. Ljubljana: ZRC, SAZU.
- DUCHAMP, Marcel. 1980/1999. *Notes*. Pariz: Champs, Flammarion.
- DUCHAMP, Marcel. 1975/1994. *Duchamp du signe*. Pariz: Champs, Flammarion.
- DUVE, Thierry de. 1984. *Nominalisme pictural. Marcel Duchamp, la peinture et la modernité*. Pariz: Minuit.
- DUVE, Thierry de. 1989. *Resonances du readymade*. Nîmes: Jacqueline Chambon.
- DUVE, Thierry de. 1998. *Kant After Duchamp*. Cambridge, Mass., London: The MIT Press.
- DUVE, Thierry de (ur.). 1993. *The Definitively Unfinished Marcel Duchamp*. Cambridge, Mass., London: The MIT Press.
- ECO, Umberto. 1965. *L'oeuvre ouverte*. Pariz: Seuil.
- ERZAR, Tomaž. 1997. *Obrat Gillesa Deleuza*. Ljubljana: ZRC, SAZU.
- FOUCAULT, Michel. 2001. *Dits et écrits I, II*. Pariz: Quarto-Gallimard.
- FOUCAULT, Michel. 2007. *To ni pipa*. Ljubljana: Analecta, Društvo za teoretsko psihoanalizo/ 1973. *Ceci n'est pas une pipe*. Pariz: Éditions Fata Morgana.
- FOUCAULT, Michel. 1963. *Les mots et les choses*. Pariz: Gallimard.
- FOUCAULT, Michel. 2001. *Arheologija vednosti*. Ljubljana: Studia Humanitatis.
- FREUD, Sigmund. 2000. *Spisi o umetnosti*. Ljubljana: Založba *cf.
- FRY, Edward. 1966. *Cubism*. New York: McGraw-Hill.
- GARRAUD, Colette. 1994. *L'idée de nature dans l'art contemporain*. Pariz: Flammarion.
- GEBAUER, Gunter in Wulf, Christoph. 1995. *Mimesis: Culture-Art-Society*. Los Angeles, Berkley, London: University of California Press.
- GEFEN, Alexandre. 2002. *La mimèsis*. Pariz: Corpus, GF Flammarion.
- GENETTE, Gerard. 1976. *Mimologiques, voyage en Cratylie*. Pariz: Poétique, Seuil.
- GODDARD, Jean-Christophe. 1991. *La nature*. Pariz: Integrale, Vrin.

- GRAHAM, Lanier. 2003. *Duchamp & Androgyny: Art, Gender, and Metaphysics*, Berkeley: No-Thing Press.
- GRAU, Oliver. 2003. *From Illusion to Immersion*. Cambridge, Massachusetts, London: The MIT Press.
- HALLIWELL, Stephen. 2002. *The Aesthetics of Mimesis. Ancient Texts and Modern Problems*. Princeton, Oxford: Princeton University Press.
- HAMILTON, Richard. 1966. *The Almost Complete Work of Marcel Duchamp*. London: The Tate Gallery.
- HARNONCOURT, Anne in McShine, Kynaston. 1989. *Marcel Duchamp*. New York: Museum of Modern Art & Philadelphia Museum of Art/ 1973. Munchen: Prestel-Verlag.
- HENDERSON, Lynda Dalrymple. 1998. *Duchamp in Context: Science and Technology in the Large Glass and Related Works*. Princeton: Princeton University Press.
- HENDERSON, Linda Dalrymple. 1983. *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- JAMESON, Fredric. 1988. »Postmodernism and Utopia«. V: *Utopia Post Utopia: Configurations of Nature and Culture in Recent Sculpture and Photography*. Cambridge, Mass., London: The Institute of Contemporary Art Boston, The MIT Press.
- JAMESON, Fredric. 1993. *Postmodernizem*. Ljubljana: Analecta, Problemi - Razprave.
- JAY, Martin. 1993. *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*. Berkley: University of California Press.
- JONES, Amelia. 1994/2000. *Postmodernism and the En-gendering of Marcel Duchamp*, Cambridge Studies in New Art history and Criticism. Cambridge: Cambridge University Press.
- JONES, Caroline A. (ur.) 2006: *Sensorium. Embodied Experience, Technology and Contemporary Art*. Cambridge, Mass., London: The MIT Press.
- JOUFFROY, Alain. 1974. *Entendre John Cage, entendre Duchamp* (intervju z Johnom Cagom (1973). V: *Opus International* n°49, marec 1974.
- JUDOVITZ, Dalia. 1998. *Unpacking Duchamp. Art in Transit*. Berkley, Los Angeles: University of California Press.
- KASPER, Ulrike. 2005. *Écrire sur l'eau, L'esthétique de John Cage*. Pariz: Hermann éditeurs des sciences et des arts.
- KEMP, Martin. 2000. *The Nature Book of Art and Science*. Oxford, London: Oxford University Press.
- KRAUSS, Rosalind in Bois, Yve-Alain. 1996. *L'informe – mode d'emploi*. Pariz: Éditions Centre Georges Pompidou.
- KRAUSS, Rosalind. 1994. *The Optical Unconscious*. Cambridge, Mass.,

- London: October Books, The MIT Press.
- KRAUSS, Rosalind E. 1993. »Note sur l'index«. V: *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernists*. Pariz: Macula.
- KRAUSS, Rosalind. 1981. »Marcel Duchamp ou le champ imaginaire«. V: *Le Photographique: pour une théorie des écarts*. Pariz: Macula.
- KUNST, Bojana. 2004. *Nevarne povezave. Telo, filozofija in razmerje do umetnega*. Ljubljana: Maska.
- LACAN, Jacques. 1996. *Štirje temeljni koncepti psihoanalize*. Ljubljana: Analecta, Društvo za teoretsko psihoanalizo.
- LACAN, Jacques. 1994. *Spisi*. Ljubljana: Analecta, Društvo za teoretsko psihoanalizo.
- LACQUE-LABARTHE, Philippe. 1986. *L'imitation des Modernes. Typographies II*. Pariz: La philosophie en effet, Galilée.
- LEBEL, Robert. 1959/1985. *Marcel Duchamp*. Pariz: Belfond.
- LEBENSZTEJN, Jean-Claude. 1996. *De l'imitation dans les beaux-arts*. Pariz: Arts et Esthétiques, Éditions Carré.
- LEBENSZTEJN, Jean-Claude. 2003. *Hyperréalismes – USA 1965–75*. Strasbourg: Musée d'Art Moderne et Contemporain.
- LYOTARD, J.-F. 1971. *Discours Figure*. Pariz: Klincksieck.
- LYOTARD, Jean-François. 1977. *Les transformateurs Duchamp*. Pariz: Galilée.
- MALLARMÉ, Stéphane. 1998. *Écrits sur l'art*. Pariz: GF, Flammarion.
- MARIN, Louis. 1994. *De la représentation*. Pariz: Hautes Etudes, Gallimard/Seuil.
- MARIN, Louis. 1993. *Des pouvoirs de l'image. L'ordre philosophique*. Pariz: Seuil.
- MASSUMI, Brian. 2002. *Parables For the Virtual. Movement, Affect, Sensation*. Durham, London: Duke University Press.
- MASSUMI, Brian. 1987. *Realer Than Real. The Simulacrum According to Deleuze and Guattari*. Copyright no. 1. Dostopno na: [http://www.anu.edu/HRC/first and last/works/realer.htm](http://www.anu.edu/HRC/first%20and%20last/works/realer.htm).
- MELBERG, Arne. 1995. *Theories of Mimesis*. Cambridge: Cambridge University Press.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. 1969. *La prose du monde*. Pariz: Gallimard.
- MIKUŽ, Jure. 1997. *Zrcaljena podoba*. Ljubljana: Nova revija.
- MITCHELL, W.Y.T. 1994. *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago and London: University of Chicago Press.
- MOFFITT, John F. 2003. *The Case of Marcel Duchamp. Alchemist of the Avant-Garde*. New York: Series in Western Esoteric Traditions, State University of New York Press.
- MOURE, Gloria. 1988. *Marcel Duchamp*. New York: Rizzoli.
- NANCY, Jean-Luc. 1975. »Le ventriloque«. V: *Mimesis des articulations*. Pariz: La philosophie en effet, Flammarion.

- NANCY, Jean-Luc. 2003. *Au fond des images*. Pariz: Galilée.
- NAUMANN, Francis M. 1999. *Marcel Duchamp. The Art of Making Art in the Age of Mechanical Reproduction*. New York: Harry N. Abrams.
- NAUMANN, Francis M. 1991. »Marcel Duchamp: A Reconciliation of Opposites«. V: *The Definitively Unfinished Marcel Duchamp* (ur. Duve, Thierry de). London, Cambridge: The MIT Press.
- NAUMANN Francis M. in Kuenzli Rudolf E. 1989. *Marcel Duchamp: Artist of the Century*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
- OLKOWSKI, Dorothea. 1998. *Gilles Deleuze and the Ruin of Representation*. Los Angeles, Berkeley: University of California Press.
- OSSMAN, Susan. 1998. »Mimesis. Introduction«. V: *Mimesis: Imiter, représenter, circuler*, Hermès 22. Pariz: CNRS Éditions.
- PAZ, Octavio. 1990. »Marcel Duchamp ou le château de purété« (1967). V: *Deux transparents: Marcel Duchamp et Claude Lévi-Strauss*, Pariz: nrf essays, Gallimard.
- PELKO, Stojan. 2006. *Podoba misli*. Ljubljana: Koda, Študentska založba.
- PERLOFF, Marjorie. 2002. *21st Century - the New Poetics*. Oxford: Blackwell Publishers.
- PERNIOLA, Mario. 2000. *Estetika 20. stoletja*. Ljubljana: Sophia, Znanstveno in publicistično središče.
- PERRET, Catherine in Rubinstein, Raphael. 2000. »Passage de la ligne/ The Line's Journey«. V: *Bernard Piffaretti, Va-et-vient, Come And Go*. Pariz: Actes Sud, Fondation Cartier pour l'art contemporain.
- PERRET, Catherine. 2001. *Les porteurs d'ombres. Mimésis et modernité*. Pariz: L'extrême contemporain, Belin.
- PERRET, Catherine. 1999. *Marcel Duchamp, le manieur de gravité*. Pariz: Actualité des Arts Plastiques, CNDP.
- PLATON. 1976. *Kratil*. Zagreb: Biblioteka.
- PLATON. 1980. *Sofist*. Maribor: Založba obzorja.
- PLATON. 2003. *Izbrani dialogi in odlomki*. Ljubljana: Klasiki Kondorja 39, Mladinska knjiga.
- POTOLSKY, Matthew. 2006. *Mimesis*. New York, London: The New Critical Idiom, Routledge, Taylor & Francis Group.
- QUATREMÈRE DE QUINCY, M. A. C. 1823. *Essai sur la nature, le but et les moyens de l'imitation dans les beaux-arts*. Pariz: Treuttel & Wurtz/ 1980. Bruselj: Éditions des Archives d'architecture moderne.
- RAJCHMAN, John. 2000. *The Deleuze Connections*. Cambridge, Mass., London: The MIT Press.
- RANCIÈRE, Jacques. 2003. *Le destin des images*. Pariz: La fabrique.
- RANCIÈRE, Jacques. 2001. *L'inconscient esthétique*. Pariz: La Philosophie en effet, Galilée.
- ROBBIN, Tony. 2006. *Shadows of Reality: The Fourth Dimension in*

- Relativity, Cubism, and Modern Thought*. New Haven, London: Yale University Press.
- ROTH, Moira. 1998. *Difference/Indifference. Musings on Postmodernism, Marcel Duchamp and John Cage*. Amsterdam, Singapore: Critical Voices in Art, Theory and Culture, G+B Arts International Imprint.
- ROUGEMONT, Denis de. 1968. »Marcel Duchamp mine de rien«. V: *Preuves* 18, no. 204, februar.
- RUCKER, Rudolf B. 1977. *Geometry, Relativity And the Fourth Dimension*. New York: Dover Publications Inc.
- RUCKER, Rudy. 1984. *The Fourth Dimension. A Guided Tour of the Higher Universe*, Boston: Houghton Mifflin Company.
- RUCKER, Rudy. 1995/2005. *Infinity and the Mind, the Science and Philosophy of the Infinite*. Oxford and Princeton: Princeton Science Library, Princeton University Press.
- SANOUILLET, Michel in Peterson, Elmer. 1989. *The Writings of Marcel Duchamp*. New York: Da Capo Press/ 1973. Cambridge, New York: Oxford University Press.
- SAUVAGNARGUES, Anne. 2006. *Deleuze et l'art, Lignes d'art*. Pariz: Puf.
- SCHAPIRO, Meyer. 2000. *Les mots et les images*. Pariz: Macula.
- SCHWARZ, Arturo. 2000. *The Complete Works of Marcel Duchamp*. New York: Delano Greenidge Editions.
- SEMIN, Didier. 2004. *La piste du hérisson*. Nîmes: Critiques d'art, Éditions Jacqueline Chambon.
- SHEARER, Rhonda. 1998. *Marcel Duchamp's Impossible Bed and Other 'Not' Readymade Objects: A Possible Route of Influence from Art to Science*, Art & Academe, 1. del: vol. 10, no. 1, 1997: 26-62; 2. del: vol. 10, no. 2, 1998: 76-95. New York: Visual Art Press, dostopno na: <http://www.duchamp.org/ImpossibleBed/PartI/>
- SHEARER, R. in Gould, S. J. 1979. *Hidden in Plain Sight: Duchamp's 3 Standard Stoppages, More Truly a »Stoppage« (an Invisible Mending) Than We Ever Realized*. Dostopno na <http://www.toutfait.com>.
- SOMVILLE, Pierre. 1979. *Mimesis et art contemporain*. Pariz: Vrin.
- STAFFORD, Barbara Maria. 1996. *Good Looking. Essays on the Virtue of Images*. Cambridge, Mass., London: The MIT Press.
- STAFFORD, Barbara Maria. 1999. *Visual Analogy. Consciousness as the Art of Connecting*. Cambridge, Massachusetts, London: The MIT Press.
- SUQUET, Jean. 1991. *Le Grand Verre rêvé*. Pariz: Aubier.
- TAUSSIG, Michael. 1993. *Mimesis and Alterity. A Particular History of the Senses*. New York, London: Routledge.
- THACKER, Eugene. 2004. *Biomedica*. London, Minnesota: Electronic Mediations, Volume 11. University of Minnesota Press.

- TOMKINS, Calvin. 1996. *Duchamp. A Biography*. New York: Henry Holt & Co.
- VIRILIO, Paul. 1996. *Hitrost osvoboditve*. Ljubljana: Koda, Študentska založba.
- WAJCMAN, Gerard. 2007. *L'Objet du siècle*. Pariz: Philia, Éditions Verdier. 1998. *Objekt stoletja*. Ljubljana: Analecta, Društvo za teoretsko psihoanalizo.
- WALTON, Kendall. 1990. *Mimesis as Make-believe. On the Foundations of the Representational Arts*. Cambridge, Mass., London: Cambridge, Harvard University Press.
- WILSON, Stephen. 2002. *Information Arts. Intersections of Art, Science and Technology*. Cambridge, Massachusetts, London: The MIT Press.
- ZUPANČIČ, Alenka. 2005. *Poetika (druga knjiga)*. Ljubljana: Analecta, Društvo za teoretsko psihoanalizo.
- ZUPANČIČ, Alenka. 2001. *Nietzsche: filozofija dvojega*. Ljubljana: Analecta, Društvo za teoretsko psihoanalizo.
- ZUPANČIČ, Alenka. 2000. »Passage à l'art ali umetnost kot dejanje. II. del, Sublimacija in ljubezen«. V: *Problemi* 38, 1/2. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo.
- ZUPANČIČ, Alenka. 1993. *Etika realnega. Kant, Lacan*. Ljubljana: Problemi-Razprave, Analecta, Društvo za teoretsko psihoanalizo.
- ŽIŽEK, Slavoj. 2001. *Strah pred pravimi solzami. Krzysztof Kieslowski in šiv*. Ljubljana: Analecta, Društvo za teoretsko psihoanalizo.
- ŽIŽEK, Slavoj. 2000. *Krhki absolut. Enajst tez o krščanstvu in marksizmu danes*. Ljubljana: Analecta, Društvo za teoretsko psihoanalizo.
- ŽIŽEK, Slavoj. 2005. *Kako biti nihče*. Ljubljana: Analecta, Društvo za teoretsko psihoanalizo.
- ŽIŽEK, Slavoj. 1992. »Rano zaceli le kopje, ki jo zada«. V *Razpol* 7. Ljubljana: Analecta, Društvo za teoretsko psihoanalizo.
- ŽIŽEK, Slavoj. 1996. »Privoliti v radikalno brezno subjektivnosti, to je edina rešitev« (intervju). V: *Literatura* VIII/56. Ljubljana: Literatura.

Seznam reprodukcij

Viri slikovnega gradiva:

- CABANNE, Pierre. 1997. *Duchamp & Cie*. Pariz: Pierre Terrail.
DUCHAMP, Marcel. 1980/1999. *Notes*. Pariz: Champs, Flammarion.
JUDOVITZ, Dalia. 1998. *Unpacking Duchamp. Art in Transit*. Berkley, Los Angeles: University of California Press.
KASPER, Ulrike. 2005. *Écrire sur l'eau, L'esthétique de John Cage*. Pariz: Hermann éditeurs des sciences et des arts.
SCHWARZ, Arturo. 2000. *The Complete Works of Marcel Duchamp*. New York: Delano Greenidge Editions.

- 01 *Marcel Duchamp*. Fotografija Marcela Duchampa pred visečim ogledalom, 10. oktober 1917, New York. Objavljena v: Lebel, Robert. 1959. *Marcel Duchamp*. New York: Grove (Judovitz 1998: 156).
- 02 Risba kolesarja s pripisom *Avoir l'apprenti dans le soleil*, 1914; fotografija risbe je element *Škatle iz leta 1914*. Zbirka Louise in Walter Arensberg, Philadelphia Museum of Art (Schwarz 2000: 337).
- 03 Zapiski in reprodukcija iz dela *Zelena škatla/ La Boîte verte*, 1934 ali *Nevesta, ki jo njeni samski moški slečejo, celo/La mariée mise à nu par ses célibataires, même*. Škatla iz kartona vsebuje: eno barvno reprodukcijo, 93 zapiskov, risbe, fotografije, faksimilije. 33,2 × 28 × 2,5 cm. V lasti: Philadelphia Museum of Modern Art, Louise in Walter Arensberg (Judovitz 1998: 58).
- 04 *Škatla iz leta 1914, št.2/La boîte de 1914, no.2* (pokrov), 1914, škatla iz kartona za shranjevanje fotografij, bela nalepka s pripisom 16 fotografij, 1913-14-15; vsebuje 16 fotografij in risbo kolesarja. 18,9 × 25,1 × 3,8 cm. The Art Institute of Chicago (Schwarz 2000: 337).
- 05 *Zelena škatla* (pokrov), 1934 (Schwarz 2000: 406).
- 06 *Bela škatla/La boîte blanche* imenovana tudi *À l'Infinitif/V nedoločniku*, 1967, New York, sitotisk na plastiki pritrjen na pleksi steklu. 33,3 × 29 cm, vsebuje 79 reprodukcij zapiskov, 150 izvodov (Schwarz 2000: 867).
- 07 *Akt, ki se spušča po stopnicah, št.2/Nu descendant un escalier, no.2*, 1912, olje na platnu. 146 × 89 cm. Zbirka Louise in Walter Arensberg, Philadelphia Museum of Art (Schwarz 2000: 318).
- 08 Reprodukcijski zapis o infratankem: »Dimenzionalna razlika med dvema serijsko izdelanima predmetoma (narejenima po istem modelu) je infratanka, ko je dosežena maksimalna natančnost« (Duchamp 1999: 25, *Inframince*, n. 18).
- 09 *Veliko steklo* ali *Nevesta, ki jo njeni samski moški slečejo, celo/Le*

- Grand verre ou La mariée mise à nu par ses célibataires, même*, 1915–1923, olje, lak, lističi svinca na dvodelni stekleni plošči pritrjeni na kovinski nosilec. 272,5 × 175,8 cm. Zbirka Louise in Walter Arensberg, Philadelphia Museum of Art (Schwarz 2000: 361).
- 10 Razporeditev elementov na *Velikem Steklu* in smeri gibanja plina ter elektromagnetnega poželenja Neveste (Cabanne 1997: 134).
 - 11 *Nevesta/La mariée*, avgust 1912, olje na platnu. 89,5 × 55 cm. Zbirka Louise in Walter Arensberg, Philadelphia Museum of Art (Schwarz 2000: 327).
 - 12 *Devet moških kalupov/Les Neuf Moules Mâlic*. 1914–1915, olje, svinčena žica, lističi svinca na steklu. 66 × 101,2 cm. Zbirka Alexina Duchamp, Francija (Schwarz 2000: 344).
 - 13 *Drsno okno z mlinom na vodo/La glissière contenant un moulin à eau (en métaux voisins)*, 1913–1915. Olje in polkrožno steklo, svinec, svinčena žica. 147 × 79 cm. Zbirka Louise in Walter Arensberg, Philadelphia Museum of Art (Cabanne 1997: 91).
 - 14 *Sveža vdova/Fresh Widow*, 1920, miniaturno francosko okno; prebarvan lessen okvir, 8 steklenih šip prekritih s črnim usnjem. 77,5 × 45 cm. The Museum of Modern Art, New York (Schwarz 2000: 381).
 - 15 *Vrata za Gradivo/Porte pour Gradiva*, 1937/1968, original izgubljen, dimenzije neznane, Pariz (Schwarz 2000: 743).
 - 16 *Porte: 11 rue Larrey*, 1927, lesena vrata. 220 × 62,7 cm. Zbirka Fabio Sargentini, Rim (Schwarz 2000: 389).
 - 17 Julian Wasser. *Marcel Duchamp in Eve Babitz pri igri šaha*. Fotografija posneta ob Duchampovi retrospektivi v Pasadena Museum of Art, 1963 (Cabanne 1997: 166).
 - 18 *Bat prepiha/Piston de courant d'air*, 1914, ena od treh fotografij tančice, ki jo je zganil zrak v obliki nepravilnega kvadrata. 58,8 × 50 cm. Zbirka Alexina Duchamp, Francija (Schwarz 2000: 340).
 - 19 *3 nitne enote/3 Stoppages-Étalon*, 1913–14/replika 1964, asemblaž. 28 × 129 × 23 cm. Musée national d'art moderne, Pariz (Cabanne 1997: 89).
 - 20 *3 nitne enote/3 Stoppages-Étalon*, 1913–14 (Schwarz 2000: 346).
 - 21 *Mreža niti/Réseaux des Stoppages*, 1914, olje in svinčnik na platnu. 147,7 × 197 cm. The Museum of Modern Art, New York (Schwarz 2000: 347).
 - 22 *Ti me.../Tu m'*, 1918, olje in svinčnik na platnu, ščetka, tri sponke, matica vijaka. 69,8 × 313 cm. Yale University Art Gallery, New Haven, Connecticut (Judovitz 1998: 222).
 - 23 *Malo Steklo/Le petit verre ali Gledati z enim očesom (z druge strani Stekla) od blizu, skoraj eno uro/À regarder (l'autre côté du Verre) d'un oeil, de près, pendant presque une heure*, 1918, olje, srebrni listič, svinčena žica in leča na steklu (počenem) na lesenem podstavku. 51,1 × 40,6 × 3,5 cm. The Museum of Modern

- Art, New York (Schwarz 2000: 352).
- 24 Revija *View*, 1945, fotomontaža na naslovnici in hrbtna stran, ki vsebuje aforizem o infratankem: »Ko dim tobaka diši tudi po ustih ki ga izdihujejo, se oba vonja združita (poročita) v infratankem.« 30,5 × 23 cm (Schwarz 2000: 412, 779).
 - 25 Marcel Duchamp in Man Ray. *Belle Haleine. Eau de Voilette*, 1921, fotokolaž in črnilo. 29,6 × 20 cm. Zasebna zbirka, Stockholm (Cabanne 1997: 128).
 - 26 *Dano*: 1. *Slap*. 2. *Svetilni plin/Étant donnés*: 1. *La chute d'eau*. 2. *Le gaz d'éclairage*, 1946-1966, asemblaž, ki ga sestavljajo: stara lesena vrata, črn žamet, opeke, lesena miza, svinjska koža, raztegnjena čez armaturo iz kovine in drugi materiali za figuro ženske lutke, človeški lasje, plinska svetilka (tip *Bec Auer*), suhe veje, aluminij, železo, steklo, linolej, bombaž, žarnica, fluorescentna luč, ozko-kotni projektor (spotlight), električni motor. 242,5 × 177,8 × 124,5 cm. Philadelphia Museum of Art (Cabanne 1997: 172).
 - 27 *Dano...*, prizor viden skozi luknjici v vratih (Cabanne 1997: 173).
 - 28 Richard Baquió. *Brez naslova. Dano*: 1. *Slap*. 2. *Svetilni plin/Sans titre. Étant donnés*: 1. *La chute d'eau*. 2. *Le gaz d'éclairage*, 1991, rekonstrukcija Duchampovega dela *Dano* v naravni velikosti, ki prikazuje, kako je podoba, ki je originalno videna le skozi dve luknjici v vratih, zgrajena v realnosti. Musée d'art contemporain de Lyon (Cabanne 1997: 170).
 - 29 *Past/Trébuchet*, 1917/1964, ready-made, obešalnik za plašče pribit na tla, original izgubljen, dimenzije neznane (Schwarz 2000: 374).
 - 30 *Kolo/Roue de bicyclette*, 1913/1964, original izgubljen, ready-made, kolo brez pnevmatike pritrjeno na stolček (taburet). 110 × 205 × 94 cm. Musée national d'art moderne, Pariz (Cabanne 1997: 87).
 - 31 *Lopata za sneg/In advance of the broken arm*, 1915/1964, original izgubljen/ replika, ready-made, les in kovinska lopata. 132 cm. Galerija Schwarz Milano, donirano v Israel Museum, Jeruzalem (Schwarz 2000: 367).
 - 32 *Sušilnik steklenic/Séche-bouteilles*, 1914/1961, ready-made, galvanizirano železo. 119 × 219 × 106 cm. Zbirka Louise in Walter Arensberg, Philadelphia Museum of Art (Cabanne 1997: 93).
 - 33 *Glavnik/ Le peigne*, 1916, ready-made, siv kovinski glavnik za pse. 16,6 × 3 × 0,3 cm. Zbirka Louise in Walter Arensberg, Philadelphia Museum of Art (Schwarz 2000: 369).
 - 34 *Obešalnik za klobuke/Porte-chapeaux*, 1917/1964 (edicija 8 replik), ready-made. 23 × 44 × 33 cm. Zbirka Arturo Schwarz, Milano (Schwarz 2000: 375).
 - 35 *Nevesta, ki jo slečejo.../La mariée, mise à nu...*, 1968, jedkanica. 50,5 × 32,5 cm. Zbirka Arturo Schwarz, Milano (Schwarz 2000: 433).
 - 36 Man Ray in Marcel Duchamp, Pariz, ok. 1920 (Cabanne 1997:

- 104).
- 37 *Nesrečni ready-made/Ready-made malheureux*, 1919, stran iz knjige o geometriji, original izgubljen, dimenzije neznane (Schwarz 2000: 380).
- 38 *Ček Tzanck/Cheque Tzanck*, 1919, črnilo na papir. 21 × 38,2 cm. Zbirka Arturo Schwarz, Milano (Schwarz 2000: 378).
- 39 *Škatla v kovčku/La boîte-en-valise*, 1936-1941, škatla iz kartona s ključavnico prevlečena z usnjem, ki vsebuje 63-83 (odvisno od izdaje) miniaturnih replik, fotografij in reprodukcij Duchampovih del. 40,7 × 38,1 × 10,2 cm. Musée national d'art moderne de la ville de Paris (Schwarz 2000: 407).
- 40 *Torture-morte*, 1959, pobarvan mavec in muhe na ozadju iz papirja in lesonita v škatli iz pleksi stekla. 29,5 × 13,5 × 5,5 cm. Musée national d'art moderne de la ville de Paris (Schwarz 2000: 427).
- 41 *Sculpture-morte*, 1959, marcipan in insekti na papirnati podlagi in lesonitu v škatli iz pleksi stekla. 33,5 × 22,5 × 5,5 cm. Musée national d'art moderne de la ville de Paris (Schwarz 2000: 428).
- 42 Man Ray. *Duchamp kot Rrose Sélavy*, 1921, fotografija s pripisom: *Lovingly Rose Sélavy alias Marcel Duchamp*. 21,9 × 17,4 cm. Philadelphia Museum of Art (Schwarz 2000: 212).
- 43 *L.H.O.O.Q.*, 1919, ready-made, reprodukcija Mone Lize, ki ji je Duchamp s tušem naslikal brke in kozjo bradico ter pripisal naslov. 19,7 × 12,4 cm. Privatna zbirka, Pariz (Schwarz 2000: 377).
- 44 *L.H.O.O.Q. obrita/L.H.O.O.Q. rasée*, 1965, New York, reprodukcija Mona Lize na igralni karti, pripeta na vabilo na večerjo, črnilo za napis. 100 izvodov. 8,8 × 6,2 cm (Schwarz 2000: 849).
- 45 *Rotirajoče steklene plošče/Rotative plaques verres*, 1920, New York, motorna optična naprava, 5 steklenih pobarvanih plošč pritrjenih na kovinski drog, konstrukcija iz kovine in lesa, motor. 120,6 × 184,1 cm. Yale University Art Gallery, New Haven, Connecticut (Schwarz 2000: 391).
- 46 *Marcel Duchamp stoječ za napravo »Rotirajoče steklene plošče«*, 1920, New York, fotografija. 23,3 × 18 cm. Zbirka Arturo Schwarz, Milano (Schwarz 2000: 683).
- 47 *Rotirajoča polkrogla/Rotative demi-sphere*, 1925, Pariz, motorna optična naprava, pobarvana lesena polkrogla pripeta na okroglo ploščo prekrito s črnim žametom, baker, pleksi steklo, kovinsko stojalo, motor. 148,6 × 64,2 × 60,9 cm. The museum of Modern Art, New York (Schwarz 2000: 392).
- 48 *Optični diski* uporabljeni za film *Anemic Cinema*, 1925-26, Pariz, bela barva na črno pobarvanem kartonu, ki je pripet na gramofonsko ploščo. Premer: 30 cm. Privatni zbirki, Nemčija, Los Angeles (Schwarz 2000: 396).
- 49 Marcel Duchamp slikan za Velikim steklom v: Philadelphia Museum of Art, 1950 (Cabanne 1997: 140).

- 50 Študija za jedkanico *The Top Inscription*, 1965. Prikazuje perforiran oblak, ki izhaja iz Neveste na *Velikem steklu* in se imenuje tudi *Voie lactée/Mlečna cesta*, *Aureole/Avreola*, *Halo de la mariée/Sij neveste*, *Epanouissement cinématique/Kinematski razcvet*. 35 × 40,5 cm. BIGI Art Space, Kyoto (Schwarz 2000: 341).
- 51 *Po ljubljenu/Après l'amour*, december 1967, New York, jedkanica, 50,5 × 32,5 cm. Zbirka Arturo Schwarz, Milano (Schwarz 2000: 431).
- 52 *Objet-dard/Objekt-kopje*, 1951, mavec s svinčeno inkrustacijo, 7,5 × 20,1 × 6 cm. Zbirka Alexina Duchamp, Francija (Cabanne 1997: 162).
- 53 *Feuille de vigne femelle/Ženski figov list*, 1950, New York, pobarvan mavec. 9 × 14 × 12,5 cm. Zbirka Alexina Duchamp, Francija (Schwarz 2000: 797).
- 54 *Not a Shoe/Ni čevlji*, 1950, galvaniziran mavec. Študija za element iz brona v delu *Kotiček nedolžnosti*. 7 × 5,1 × 2,5 cm. Zasebna zbirka, N.A. (Schwarz 2000: 796).
- 55 *Coin de chasteté/Kotiček nedolžnosti*, 1954, mavec in plastika. 5,6 × 8,5 × 4,2 cm. Zbirka Alexina Duchamp, Francija (Cabanne 1997: 160).
- 56 *Fountain/Fontana*, 1917, pisoar z napisom R. Mutt, original izgubljen, dimenzije neznane (Schwarz 2000: 373).
- 57 Ovitek zbirke pesmi Georgesa Hugneta *La Septième face du dé/Sedma stranica kocke*, Éd. Jean Bucher, 1936, ročno barvana fotografija cigaret brez ovojnega papirja. 29,3 × 42,8 cm (Schwarz 2000: 733).
- 58 Marcel Duchamp in Man Ray. *Gojenje prahu/Élevage de poussière*, 1920/1964, New York, fotografija originalnega negativa v ediciji 10 izvodov, privatna zbirka, N.A. 24 × 30,5 cm (Schwarz 2000: 351).
- 59 *Air de Paris/Pariški zrak*, 1919, ready-made, steklena ampula z nalepko. Višina 13,5 cm, obseg 20,5 cm. Zbirka Louise in Walter Arensberg, Philadelphia Museum of Art (Schwarz 2000: 379).
- 60 Gledano drugače, so vedno drugi, ki umrejo/*D'ailleurs, c'est toujours les autres qui meurent*. Marcel Duchamp 1887–1968. Nagrobni epitaf, vgraviran v kamen Duchampovega groba v Rouenu (Cabanne 1997: 167).
- 61 Marcel Duchamp s kolažem dveh src iz papirja, ki ga je izdelal za naslovnico *Cahier d'Art*. Barvno reprodukcijo kolaža v naravni velikosti vsebuje *Škatla v kovčku* (Cabanne 1997: 181).
- 62 *Napačna pokrajina/Paysage Fautif*, 1946, New York, sperma na celofanu na podlagi iz črnega satena. 21 × 17 cm. Element *deluxe* verzije *Škatle v kovčku* namenjene Mariji Martens. The Museum of Modern Art, Toyama, Japonska (Schwarz 2000: 784).
- 63 *Nevesta, ki jo njeni samski moški slečejo, celo: Glasbena napaka/*

La mariée mise à nu par ses célibataires, même: Erratum musical, 1913, črnilo, barvice in svinčnik na notnem papirju. 35 × 54 cm. Foundation for Contemporary Performance Arts, New York (Schwarz 2000: 329).

- 64 John Cage. *Ničesar ne želim povedati o Marcelu/Not wanting to say anything about Marcel*, 1969, pleksigram. 36 × 51 × 3 cm (Kasper 2005: 47).
- 65 Fotografija prve predstave Mercea Cunninghama *Walkaraound Time*, Buffalo, 1968. Scenografija Jasperja Johnsa je inspirirana z Duchampovim *Velikim steklom* (Cabanne 1997: 168).
- 66 Beatrice Wood. *Marcel Duchamp v Hollywoodu*, ok. 1918 (Cabanne 1997: 102).

Indeks

- Abbott, Edwin A. 53
 Acconci, Vito 312, 317
 Adcock, Craig 316, 318
 Adorno, Theodor W. 290
 Albers, Josef 268
 Althusser, Louis 288
 Apollinaire, Guillaume 46
 Arcimboldo, Giuseppe 182
 Arensberg, Louise in Walter 229
 Aristoteles 19, 20, 21, 104, 255, 257,
 258, 260, 284, 287, 296, 301,
 340
 Arp, Jean/Hans 274
 Auerbach, Erich 286

 Bacon, Francis 83,
 Badiou, Alain 18, 32, 140, 259,
 300
 Barthes, Roland 287, 317
 Bataille, Georges 225
 Baudrillard, Jean 18, 32, 297
 Beauvoir, Simone de 289
 Benjamin, Andrew 80, 82, 88
 Benjamin, Walter 20, 21, 34, 35,
 58, 97, 288, 290, 291, 301, 302,
 303, 317
 Blavatsky, Helena 170
 Blume, Eugen 47
 Bois, Yve-Alain 226
 Brecht, Georges 269
 Bredekamp, Horst 237
 Brejc, Tomaž 145, 220, 321, 343-
 347
 Breton, André 75, 191
 Breuil, Jean du 108
 Broodthaers, Marcel 156
 Bruijn, Nicolaas Govert de 51
 Butler, Judith 289

 Cabanne, Pierre 311, 313, 46, 48,
 50, 159, 168, 173, 190, 212, 213,
 249, 278, 289
 Cage, John 46, 135, 265-280, 287,
 312, 318
 Caillois, Roger 288, 290
 Cezanne, Paul 43, 243
 Chateau, Dominique 320
 Clair, Jean 43, 63, 66, 69-71, 75,
 92, 107, 108, 119, 120, 124, 170,
 189, 192, 195, 201, 205, 214,
 235, 244, 247, 312, 314-317, 319
 Cohn, Henry 22
 Compton, Susan 316
 Cozens, Alexander 274
 Crary, Jonathan 41
 Cunningham, Merce 268, 277, 281

 Descartes, René 85
 Décimo, Marc 225, 235, 318
 Delaunay, Robert 42, 153
 Deleuze, Gilles 17, 18, 31, 32, 51,
 55, 245, 250-254, 274, 275,
 280, 281, 292-297
 Derrida, Jacques 18, 220, 257,
 258, 284, 292, 297, 301, 318
 Devening, Dan 320
 Diderot, Denis 289
 Didi-Huberman, George 14, 15,
 28, 29, 92, 102, 110, 147, 159,
 160, 161, 163, 168, 172, 205,
 207, 209, 211, 216, 217, 224,
 230, 246, 314, 319
 Dolar, Mladen 276, 344-348
 Dreier, Katherine S. 116, 206, 313
 Duchamp, Magdeleine 266
 Duchamp-Sattler, Teeny 55, 137,
 213-214, 239,

- Duchamp, Suzanne 173
 Duchamp, Yvonne 266
 Dürer, Albrecht 63, 121
 Duve, Thierry de 55, 118, 141, 145, 154, 233, 243, 246, 314, 319
- Eckhart (Mojster) 272
 Eco, Umberto 61
 Edgerton, Harold 244
 Einstein, Albert 47, 51–52,
 Epikur 250–252
 Ernst, Max 274
- Fauconnier, Henri le 45
 Feldman, Morton 266
 Filliou, Robert 274
 Foucault, Michel 16, 30, 81, 82, 86, 164
 Freud, Sigmund 75, 288, 289
 Fry, Edward 43
 Fuller, Buckminster R. 268
- Gebauer, Gunter 284, 291
 Gefen, Alexandre 286
 Girard, René 288
 Gleizes, Albert 45
 Godard, Jean-Luc 156
 Golding, John 313
 Goya, Francisco 123
 Gourmont, Rémy de 192
 Graham, Lanier 318
 Guggenheim, Peggy 271
- Hamilton, Richard 217, 246, 312, 313
 Harnoncourt, Anne 217, 313
 Haydn, Joseph 273
 Henderson, Lynda Dalrymple 43, 315, 316
 Higgins, Dick 269
 Holbein, Hans 122, 124
 Horkheimer, Max 290
 Hugo, Victor 273
- Irigaray, Luce 289
- Jameson, Fredric 297, 298
 Jaubert, Alain 45
 Jay, Martin 41
 Jensen, Wilhelm H. 75,
 Jones, Amelia 318
 Johns, Jasper 268, 277, 281
 Jouffret, Esprit 43, 45, 47, 49, 315
 Jouffroy, Alain 254, 268, 269, 271, 312
 Judovitz, Dalia 178, 179, 183, 185, 220, 313, 314, 319
- Kandinsky, Wassily 11, 25, 153, 154, 257
 Kaprow, Allan 269
 Kasper, Ulrike 269, 280
 Kircher, Athanasius 108, 317
 Klossowski, Pierre 297
 Kooning, Willem de 83, 268, 272
 Kotik, Petr 265
 Kovač, Iztok 274
 Krauss, Rosalind 41, 208, 226, 316, 317
 Kumar, Abhinav 51
 Kunst, Bojana 299
 Kuenzli, Rudolf E. 313, 319
 Kupka, František 42, 154
- L
- Lacan, Jacques 120–124, 288, 290, 301
 Lacoue-Labarthe, Philippe 255, 257, 289, 301
 Laplace, Pierre-Simon 51
 Lebel, Robert 92, 217, 233, 311–313
 Lebensztejn, Jean-Claude 17, 31, 236, 237, 255, 256, 320
 Leonardo da Vinci 63, 192, 274
 Lévi-Strauss, Claude 99, 147, 313
 Lukrecij 250–254
 Lyotard, Jean-François 70, 77, 79, 80, 83, 87, 95, 103–108, 110, 114, 134, 178, 189, 261–264, 265–267, 297, 314, 320

- Magritte, René 16, 30, 156, 164
 Malevič, Kazimir 11, 25, 42, 86
 Mallarmé, Stephane 96, 97, 100
 Man, Paul de 297
 Marey, Etienne-Jules 52, 201, 245, 247, 317
 Martins, Maria 136, 239
 Massumi, Brian 140
 Matisse, Paul 55, 315
 Matta-Clark, Gordon 317
 Metzinger, Jean 43, 46
 Mikuž, Jure 81
 Miró, Joan 274
 Minkowski, Hermann 51
 Möbius, August Ferdinand 20, 34, 201
 Moffitt, John F. 318
 Moholy-Nagy, László 198
 Mondrian, Piet 11, 12, 25, 154
 Motherwell, Robert 272
 Moure, Gloria 245
 Mozart, Wolfgang Amadeus 273
 Naumann, Francis M. 137, 239, 313, 319
 Newman, Barnett 272
 Niceron, Jean-François 108
 Noguchi, Isamu 274
 Oppenheim, Dennis 317
 Paik, Nam June 269
 Painlevé, Jean 52
 Parhazij (Parrhasius) 138
 Parkinson, Gavin 225
 Paz, Octavio 70, 71, 99-101, 137, 259, 260, 261, 313
 Pawlowsky, Gaston 45, 77, 315
 Penrose, Roger 51
 Perloff, Marjorie 319
 Perniola, Mario 297
 Perret, Catherine 19, 33, 59, 73, 82, 85, 86, 96, 97, 151, 154, 164, 257, 287, 314, 315
 Peterson, Elmer 45, 311, 312
 Picabia, Francis 46, 191
 Picasso, Pablo 43, 70, 83, 274
 Platon 18, 20, 40, 90, 287, 289, 292, 293, 295, 297
 Poincaré, Henri 45, 47, 60, 108, 154, 315
 Pollock, Jackson 239, 272, 274
 Princet, Maurice 43
 Quatremère de Quincy, M. A. C 30, 255, 256
 Ramirez, Juan Antonio 319, 320
 Rancière, Jacques 12, 13, 26, 27
 Rauschenberg, Robert 268, 279
 Ray, Man 46, 69, 130, 135, 172, 188, 189, 191, 196, 197, 200, 227, 228, 313
 Riviere, Joan 289
 Reinhardt, Ad 287
 Robbin, Tony 43, 51
 Roth, Moira 272, 312, 318
 Rothko, Mark 272
 Rougemont, Denis de 54
 Ryman, Robert 287
 Sanouillet, Michel 45, 55, 311, 312
 Sartre, Jean-Paul 122, 123
 Schwarz, Arturo 53, 113, 117, 118, 124, 130, 137, 147, 176, 177, 198, 206, 234, 265, 311-313, 318,
 Segal, Georges 312
 Semin, Didier 49, 54, 56, 92, 247, 248, 259, 319
 Seurat, Georges 243
 Shearer, Rhonda 247, 259, 315-316
 Spoerri, Daniel 274
 Stafford, Barbara Maria 23, 37, 237, 308
 Steiner, Rudolf 170
 Suquet, Jean 315
 Suzuki, Daisetsu Teitaro 271
 Sweeney, James Johnson 312

- Taussig, Michael 20–22, 34–36, 58, 288, 290, 301–306
Tizian, Vecelli 274
Tomkins, Calvin 56, 311, 313
Tono, Yoshiaki 319
Twombly, Cy 268
Tzanck, Daniel 174
Velázquez, Diego 85, 87
Wajcman, Gerard 71, 72, 79, 148, 149, 156, 222, 314
Warhol, Andy 274
Worthington, Arthur Mason 244
Wulf, Christoph 284, 291
Zeuksis (Zeuxis) 138, 141
Zupančič, Alenka 187, 249
Žižek, Slavoj 18, 32, 86

POVZETEK

Pojem mimesis in z njim povezana vprašanja posnemanja, simulacije, reprodukcije in projekcije so v umetnosti tradicionalno povezovali z raziskovanjem odnosa med umetnostjo in realnostjo. Problemskega polja teorije mimesis danes ne moremo omejevati na relativno jasno definicijo umetniške »reprezentacije« realnosti; mimesis se tudi v nereprezentativni umetnosti izrazi v dialektiki podobnosti in razlike, ki določa tako kompleksne odnose med modelom in njegovo podobo, originalom in kopijo, kot tudi serije razlik, ki jih vzpostavijo simbolna dejanja ponovitve in simulacije v sistemih abstraktne ali konceptualne umetnosti. Mimesis je formulacija dvojnosti, ki v dejanjih razlikovanja ali podvojevanja vzpostavi tudi mesto razmika, določeno vmesnost v zasnovi umetniškega dela.

Mimesis v umetnosti Duchampa, ki razvija diferencialno mišljenje v dimenziji minimalnega razmika, obravnavam v okviru pojma infratanko, ki določi podobnost in razliko kot dva vidika iste operacije. Infratanko izraža nevidno, inteligibilno razliko v ponovitvi istega ali opiše podobnost v različnem. Izolirati infratanko razliko pomeni koncipirati diferencial identičnih, torej razločitveno vrednost med dvema oblikama, ki sta nastali po istem modelu. Nevidna minimalna razlika utemeljuje simbolno preobrazbo serijsko izdelanega predmeta v izvirno ready-made umetnino. Koncept infratanko Duchampu omogoči, da redefinira tradicionalne mimetične postopke reprodukcije in projekcije, saj konceptualna simbolna razlika iz dejanja reprodukcije ustvari diferencialno operacijo razmika. Obenem je infratanko tudi koncept specifične »nepodobne« podobnosti. Infratanka analogija kot dimenzionalna projekcija sproži prehodnost večdimenzionalnih prostorskih realnosti (*Veliko steklo*), odpira vidike sovpadanja nasprotij (paradoksalna podobnost) ali opisuje subtilna prehajanja na ravni različnih čutno-zaznavnih kvalit in oblikah optično-taktilne in visceralne, »hipofizične« zaznavne podobnosti (kinetični objekti, erotične skulpture, asemblaž *Dano*). Duchamp s konceptom infratanko odpira perspektivo, v kateri se mimesis giblje v zasnovi minimalne razlike in obenem v oblikah disimilantne podobnosti.

Razmerje mimesis in narave pri Duchampu obravnavam v okviru uporabe naključja ter v optiki sodobnih teorij mimesis, ki izpostavijo pomen optične taktilnosti in vlogo nevizualne, telesne zaznave podob. Magična mimesis osvetli delovanje subtilnih povezav med vidnim (podobo) in nevidnim ter vrne podobi-kopiji magično moč učinkovanja. Ta vidik Duchampove umetnosti, ki usmerja v podzaznavno, fiziološko in inteligibilno polje infratankih zaznavnih kvalitet, mimetičnih analogij in magičnih ustrežanj podobe, spodbuja specifično zaznavno senzibilnost in kognitivno investicijo s strani gledalca ter širi meje spoznanja in zavesti.

ABSTRACT

The notion of mimesis and the related questions of imitation, reproduction and projection had been traditionally associated with researching the relationship between art and reality. The theory of mimesis can no longer be restricted to a relatively clear definition describing artistic »representation« of reality; even in the nonrepresentational art mimesis is expressed through dialectics of similarity and difference, which defines not only the complex relations between a model and its image, an original and a copy, but also a series of differences, set up by symbolic acts of repetition and simulation in systems of abstract or conceptual artistic presentation. Mimesis is a formulation of duality, which in the act of differentiation or doubling constitutes a space of a divergence, an interval, a space »in-between« in the concept of a work of art.

The structure of mimesis in the art of Duchamp, who develops a differential thinking in the dimension of a minimal difference is concerned through the concept of infrathin, which determines similarity and difference as two aspects of the same operation. Infrathin expresses an invisible, intelligible difference in a repetition of the same thing or it describes similarity in the different. To isolate the infrathin means to conceive a differential of the identical therefore an amount of difference between two forms made on the basis of the same model. The nonvisible minimal difference establishes a rationale for a symbolic transformation of a serially produced object into an original ready-made work of art. The concept of the infrathin allows Duchamp to redefine traditional mimetic procedures of reproduction and projection, as the conceptual symbolic difference creatively transforms the act of reproduction into a differential operation of separation. In addition infrathin is a concept of a specific »unlike« similarity. The infrathin analogy as a dimensional projection triggers off a transition of multidimensional spatial realities (*Large glass*), opens up some aspects of convergent opposites (similarity of paradoxes) or describes a subtle transition at the level of different sensually perceptible qualities in the form of optical tactility and visceral, »hypo-physical« per-

ception of similarity (kinetic objects, erotic sculptures, assemblage *Given*). With the concept of the infrathin Duchamp opens up a perspective in which the mimesis is constituted through operations of a conceptual difference as well as in the form of dissimilar similarity.

The relationship of mimesis and nature is explored through Duchamp's use of coincidence and in the framework of contemporary theories of mimesis, which give prominence to the notion of optical tactility and the role of non visual, bodily perception of images. The theory of magical mimesis highlights the operation of insensible links between the visible (image) and the invisible and re-endows the image-copy with magical, effect-producing power. The aspect of Duchamp's art that is focused on the imperceptible, physiological and intelligible dimension of infrathin qualities, mimetic analogies and magical image reflection encourages a specific sensibility in perception and a cognitive investment by the viewer, thus broadening horizons of consciousness and expanding frontiers of comprehension.

RECENZIJA

I.

Prof. dr. Tomaž Brejc

V sodobni umetnostni teoriji se problem upodabljanja in predstavljanja na povsem nov način vede do aristotelovske zamisli idealnega, realnega in retoričnega posnemanja. Mimesis od modernizma naprej ni več ustvarjalni postopek, v katerem umetnik uporablja vidne in dojete reči, temveč je konceptualni vzorec, sivo vmesno polje, ki razlikuje različne ravni »posnemanja«: podobnost naravnemu predmetu in pojavu ali približek abstraktnemu prototipu je v tem pogledu še najmanj pomemben. Območje mimesis zajema sedaj vsa ustvarjalna dejanja, ki vzpostavljajo modele podobnosti, realne ali fiktivne sorodnosti, v katerih pa množično nastajajo različice, vmesniki, simulacije in genetske kopije realnega in predvsem teoretskega predmeta. Temelj posnemanja ni več analogen in tehničen postopek, temveč konceptualna metoda, ki omogoča projekcije »nepodobne podobnosti«, spremenjene pojavne vzporednosti izhodiščnemu modelu, kot se kažejo, na primer, v Duchampovem Velikem steklu.

343

Avtorica je v središče svoje raziskave postavila Duchampov pojem infratanknega, v katerem je razvila izredno pronicljive analize njegovih umetniških intenc. Infratanko je najmanjša možna in komaj predstavljiva ločnica oziroma zveza, komaj zaznaven »odtis« med realnim in konceptualnim časom in prostorom: je čas, ki pomeni trenutek pred nastopom trenutka in infinitezimalna distanca, zamik, po kateri ga sploh prepoznamo; je sled, ki prostor oblikuje tako da izginja, a ga ne zapušča in se nadaljuje v n-dimenzionalnih prostorih; je možgansko dejanje, ki hipostazira konceptualni model v surovi predmet (ready-made) ali v čisti miselni, teoretski predmet (Duchampove besedne igre, predlogi in aforizmi). Toda prav v Duchampovem infratankem modelu hipostatičnega (ne abstraktnega!) »posnemanja« se na videz protislovno, a povsem upravičeno, čutnonazorne vsebine in snovi ohranjajo tudi v miselnem okolju. To pa zanj ni nikakršna sterilna, čista eniteta. Nobena

Duchampova intelektualna igra ni brez svoje lastne čutnosti, seksualnosti. Prav infratanko polje je tista siva snov ali območje, ki v Duchampovem modelu posnemanja brez težav prepleta čutne in kognitivne podatke in pojave, jih beleži, analizira in projicira navzven. Samo v tem območju razmika se resnični predmeti vedejo kot konceptualne domislice (ready-mades) in so umetnikova »možganska dejanja« oblikovana kot prepoznavni teoretski predmeti.

Uršula Berlot je napisala izvirno in fascinantno analizo tega dogajanja, jo utemeljila v sodobni umetnostni teoriji in filozofiji in nam predstavila Duchampa kot radikalnega misleca, ki je močno vplival na kasnejše oblike minimalne in konceptualne umetnosti. Pokazala je, da je infratanka mimetična vmesnost reverzibilna strategija, v kateri v enaki meri učinkuje diskurzivna, znanstvena in konceptualna, umetniška misel in da je današnja tesna prepletenost estetskega učinka s teorijo v veliki meri Duchampova zgodovinska zasluga.

II.

Prof. dr. Mladen Dolar

Knjiga Uršule Berlot *Duchamp in mimesis* je v vsakem pogledu izjemno delo, ki v enem samem zamahu naveže tradicionalni problem mimesis na temeljna iskanja modernizma, ki je bil modernizem prav po tem, vsaj tako je videti, da se je napravil križ čez mimesis.

Pojem mimesis ima dolgo filozofsko in umetnostnoteoretsko zgodovino kot eden osrednjih pojmov, skozi katere se je historično poskušalo teoretsko osvetliti umetnostno početje. Kazal je na osrednje vprašanje razmerja med umetnostjo in realnostjo in je bil tako povezan s pojmi imitacije realnosti, posnemanja, reprodukcije in simulacije, torej nasploh načinov, kako umetnost reprezentira realnost. Z nastopom moderne umetnosti, ki je opustila vodilo posnemanja in reprezentacije, pa je ta pojem na prvi pogled izgubil svojo veljavo. Prav to pa predstavlja avtoričino izhodišče in njeno osrednjo tezo: s koncem mimetične umetnosti, nastopom abstrakcije, nefiguralne umetnosti, kon-

ceptualne umetnosti itd. je ta pojem ravno zadobil nov pomen in drugačen domet, potrebno ga je razširiti na premislek kodifikacij, razlik in ponavljanj, ki subtilno opredeljujejo nereprezentativno umetnost in tvorijo njeno tkivo. Če mimesis tako osredinimo na mrežo »razlik in ponavljanj«, če jo preoblikujemo v »diferencialno mimesis«, potem jo napotimo na premislek razmika, minimalne razlike in podvojitve samega umetniškega dela – prav na to pa meri sloviti pojem »infratanko«, ki ga je postavil Duchamp v srž svojega dela in ki lahko služi kot rdeča nit novim analizam.

Infratanko meri na notranji razmik same identitete, ki nek predmet ločuje od njega samega, in tako pogojuje slovito Duchampovo gesto, ki nek serijsko izdelani predmet pretvarja v originalno ready-made umetnino. Tako prav ta koncept Duchampu omogoči izstop iz tradicionalnih mimetičnih postopkov reprodukcije in s simbolno gesto ustvari diferencialno operacijo razmika. Pojem infratanko pa Duchampu omogoča tudi vrsto drugih operacij, ki jih avtorica natančno analizira ob nizu njegovih del, npr. prehodnost večdimenzionalnih prostorskih realnosti, vprašanja sovpadanja nasprotij in paradoksnih podobnosti, prehajanje ravni različnih čutnih kvalit, zaznavo »hipofizične« podobnosti itd. Avtorica prepričljivo pokaže, kako prav pojem infratanko omogoča razumevanje Duchampove nove perspektive, v kateri se mimesis »dekonstruira« v operacije konceptualnega razmika in »nepodobne podobnosti«.

Uršula Berlot nas suvereno in s široko erudicijo vodi skozi vse razsežnosti Duchampovega preloma, kjer pa je nenehno na tla sam status moderne umetnosti ob hkratnem premisleku tradicije.

REVIEWS

I.

Prof. Dr. Tomaž Brejc

346

In modern art theory the problem of creation and representation relates to the Aristotelian conception of the ideal, real and rhetoric imitation in an entirely new way. Since modernism mimesis is no longer a creative process through which an artist represents things seen and understood, but rather it is a conceptual pattern, a grey in-between zone, which distinguishes different levels of »imitation«. A similarity to the natural object and phenomenon or an approximation of an abstract prototype is, in this respect, of minimal importance. The scope of mimesis now comprises all creative acts which establishes models of resemblance, either real or fictitious relations, and within this framework there is a massive production of duplicates, interfaces, simulations and genetic copies of the real and in particular, of the theoretical object. The foundation of imitation is no longer an analogical and technical procedure but a conceptual method enabling projections of »dissimilar similarities«, modified appearance parallelisms to the original model, such as can be seen, for example, in Duchamp's Large Glass.

The author's research focuses on Duchamp's notion of *infrathin*, on his performing outstandingly profound analyses of his artistic intentions. The *infrathin* is the tiniest, barely discernible dividing line or connection, a scarcely perceptible »imprint« between the real and conceptual time and space: it is time which denotes a moment before the onset of a moment, it is an infinitesimal distance, a shift, which allows us to recognize it; it is a trace, which forms space so as to make it disappear without leaving it. Rather it continues in *n*-dimensional space; it is a cerebral activity which transforms the conceptual model into a raw product (ready-made) or into a pure mental theoretical object (Duchamp's puns, plays on words, aphorisms). But it is precisely in Duchamp's *infrathin* model of hypostatic (not abstract!) »imitation« that the sensorial contents and materials are retained in the realm of thought as well, seemingly contradictory though quite justifiable. For him this is not a clean, sterile entity. None of Duchamp's intellectual games are without their sensuality, their sexual nature. The *infrathin* dimension is the grey matter or zone which within Duchamp's model of imitation effortlessly kneads sensual and cognitive data, retaining, analyzing and projecting them on the outside. Only in this conceptual inter-zone do the real objects

behave as ideas (ready-mades) and the artist's »cerebral activities« can be shaped into recognizable theoretical objects.

Uršula Berlot has written a fascinating and highly engaging analysis of these activities, firmly grounded in contemporary art theory and philosophy, introducing Duchamp as a radical thinker, and as someone who had a profound impact on posterior forms of minimal and conceptual art. She has shown that the infrathin mimetic interface is a reversible strategy, within which discursive, scientific, conceptual and artistic thought are equally operational, and that the close links manifested today between theory and the esthetic effect are largely due to Duchamp.

II.

Prof. Dr. Mladen Dolar

347

Uršula Berlot's *Duchamp and Mimesis* is, in all respects, an outstanding work, which single-handedly ties the traditional problem of mimesis to the foundational issues of modernism, which happens to be modernism precisely by virtue of its breaking away from mimesis – or so it would seem. The notion of mimesis has a long history in philosophy and art theory as one of the key theoretical concepts used to shed light on artistic activity. It indicated the essential question of the relationship between art and reality and was therefore related to notions like the imitation of reality, copying, reproduction and simulation; in brief, artistic ways of representing reality in art. However, with the birth of modern art, which abandoned the norm of imitation and representation, this notion seemed to have lost much of its importance. And this is where the author sets off to formulate her primary thesis: with the demise of mimetic art and the onset of abstraction, non-figural art, conceptual art etc., this notion took on both new meaning and a different scope; it needed to be expanded to include the concepts of codifications, differences and repetitions, which subtly define non-representational art and form its very tissue. If mimesis is thus defined through a net of »differences and repetitions«, if it is transformed into a »differential mimesis«, then a thought is directed to a separation, a minimal difference and a doubling of the artistic work itself. And this is precisely what the famous notion of infrathin aims at, the notion which Duchamp identified as the central role in his work and which can serve as a connecting thread in new analyses.

The infrathin refers to the inner division of identity, which distinguishes an object from its very self, thus conditioning the notorious Duchampian move, which transforms a serially produced artifact into an original ready-made work of art. This concept also enables Duchamp to break away from the traditional mimetic procedures of reproduction to create, by way of a symbolic move, a differential operation of separation. The notion of infrathin allows Duchamp to conceive a number of other operations which are, here in this account of his work, painstakingly analyzed by the author, in terms of transparency of multidimensional spatial realities, issues concerning the affinities of opposites and paradoxical similarities, transfer of levels of various sensorial qualities, sensing of »hypophysical« similarity and more. The author convincingly demonstrates how the very notion of infrathin allows us to understand Duchamp's new perspective, in which mimesis is »deconstructed« into operations of conceptual differentiation and »dissimilar similarity«.

Uršula Berlot guides us with erudite scholarly authority through the many dimensions of Duchamp's break, within which the very status of modern art is being modified and the tradition reevaluated.

Biografija / Biography

Dr. Uršula Berlot, rojena 1973 v Ljubljani, deluje kot vizualna umetnica, umetnostna teoretičarka in predavateljica, posveča se povezovanjem umetnosti in znanosti. Študirala je filozofijo na Filozofski fakulteti v Ljubljani in nato slikarstvo na Akademiji za likovno umetnost in oblikovanje, Univerza v Ljubljani in na Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts v Parizu. Doktorirala je na Akademiji za likovno umetnost in oblikovanje, Univerza v Ljubljani, kjer je zaposlena kot predavateljica na katedri za teoretične vede.

Uršula Berlot je avtorica številnih objav s področja teorije umetnosti, za svoje umetniško delo pa je prejela mednarodno uveljavljena priznanja, med drugimi: Priznanje za pomembne umetniške dosežke Univerze v Ljubljani (2008); štipendijo Schering Stiftung in enoletno rezidenčno bivanje v Kunstlerhaus Bethanien, Berlin (2007); nagrado fundacije Pollock-Krasner, New York (2005); nagrado Henkel Art Award, KulturKontakt Austria, Dunaj (2004).

349

Dr. Uršula Berlot, born 1973 in Ljubljana, works as a visual artist, theorist of art and lecturer, with an interest in the intersections of art and science. She studied philosophy at the Philosophy Department, Faculty of Arts, University of Ljubljana before studying painting at the Academy of Fine Arts and Design, University of Ljubljana and at the Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts in Paris. She earned her PhD at the Academy of Fine Arts and Design, University of Ljubljana, where she is currently holding the position of an Assistant Professor teaching at the chair of theoretical studies.

Uršula Berlot is the author of numerous writings in theory of art and received internationally renown awards for her art practice, among others the Acknowledgment for the important attainments in art by the University of Ljubljana (2008); Schering Stiftung Fellowship and Artist-in-Residence at Kunstlerhaus Bethanien, Berlin, Germany (2007); Pollock-Krasner Grant, New York (2005) and Henkel Art Award given by KulturKontakt Austria, Vienna (2004).

Univerza v Ljubljani
Akademija za likovno umetnost in oblikovanje

act:A

6

Založniška dejavnost Raziskovalnega inštituta ALUO

Zbirka Acta

Acta 1

Nadja Zgonik, *60 let Akademije za likovno umetnost (in oblikovanje) 1945–2005*, Ljubljana 2006.

Acta 2

Pojmovnik slovenske umetnosti po letu 1945: pojmi, gibanja, skupine, težnje (ur. Nadja Zgonik), Ljubljana 2009 (sozaložnik Študentska založba).

Acta 3

Božidar Flajšman, *Vizualna ekologija: ekološki nagovori vidnih sporočil*, Ljubljana 2006 (sozaložnik Liberalna akademija).

Acta 4

Narvika Bovcon, *Umetnost v svetu pametnih strojev: novomedijska umetnost Sreča Dragana, Jake Železnikarja in Marka Peljhana*, Ljubljana 2009.

Acta 5

Nadja Zgonik, *Študije iz slovenskega modernizma po letu 1945*, Ljubljana, 2010.

Zbirka Scripta

Scripta 1

Marjan Pogačnik, *O litografiji* (ur. Lucijan Bratuš), Ljubljana 2010.

Scripta 2

Maja Kastelic, *Pravi umetnik: umetniški status v zahodni kulturni tradiciji*, Ljubljana 2010.

Univerza v Ljubljani
Akademija za likovno umetnost in oblikovanje

act:A

6

Uršula Berlot je napisala izvirno in fascinantno analizo moderne mimesis v navidez nezdržljivi konceptualni praksi Duchampove umetnosti. Pokazala je, da je infratanka mimetična vmesnost reverzibilna strategija, mesto sovpadanja nasprotij in razlik, v kateri v enaki meri učinkuje diskurzivna, znanstvena in konceptualna, umetniška misel in da je današnja tesna prepletenost estetskega učinka s teorijo v veliki meri Duchampova zgodovinska zasluga.

Uršula Berlot has written a fascinating and highly engaging analysis of modern mimesis in seemingly incompatible conceptual art practice of Duchamp. She has shown that the infrathin mimetic interface is a reversible strategy, within which discursive, scientific, conceptual and artistic thought are equally operational and that the close links manifested today between theory and the esthetic effect are largely due to Duchamp.

Prof. dr. Tomaž Brejc

Knjiga Uršule Berlot *Duchamp in mimesis* je v vsakem pogledu izjemno delo, ki v enem samem zamahu naveže tradicionalni problem mimesis na temeljna iskanja modernizma, ki je bil modernizem prav po tem, vsaj tako je videti, da se je napravil križ čez mimesis. Vendar, če mimesis ne razumemo v tradicionalnem smislu posnemanja ampak jo osredinimo na mrežo „razlik in ponavljanj“, če jo preoblikujemo v „diferencialno mimesis“, potem jo napotimo na premislek razmika, minimalne razlike in podvojitve samega umetniškega dela – prav na to pa meri sloviti pojem „infratanko“, ki ga je postavil Duchamp v srž svojega dela in ki lahko služi kot rdeča nit novim analizam.

Uršula Berlot's Duchamp and Mimesis is, in all respects, an outstanding work, which single-handedly ties the traditional problem of mimesis to the foundational issues of modernism, which happens to be modernism precisely by virtue of its breaking away from mimesis – or so it would seem. However, if mimesis is not understood in a traditional sense of imitation, but defined through a net of “differences and repetitions”, if it is transformed into a “differential mimesis”, then a thought is directed to a separation, a minimal difference and a doubling of the artistic work itself. And this is precisely what the famous notion of infrathin aims at, the notion which Duchamp identified as the central role in his work and which can serve as a connecting thread in new analyses.

Prof. dr. Mladen Dolar