

Osnovna podmena te notice je, da se prvi Duchampov readymade iz leta 1913 vede kot *acte gratuit*. Gre za vzporednico literarnemu "nemotiviranemu dejanju" (A. Gide, *Vatikanske ječe*, 1913), ki pa je v Duchampovem primeru anti-estetsko motivirano in tudi brez vsakršnih subjektivnih psiholoških konotacij: readymade kot *corpus delicti*, ki zamaje utečeno predstavo o tem, kaj je umetniški predmet in kako nastane. Duchampa so očitno inspirirala literarna dejanja (G. Apollinaire, R. Roussel), vendar tako, da je posamično besedo, verz ali podobo reificiral v ekscentričnem "kiparskem" objektu in ga v povezavi s sintagmo "already made" poimenoval readymade.

Tomaž Brejc

## READYMADE IN ACTE GRATUIT

Notica o umetniških  
intencah v letu 1913

Norbert Lynton v *Zgodbi moderne umetnosti* na kratko povzame nastanek readymades in strne svoje ugotovitve takole:

"Namesto da bi umetnik zasnoval delo po takšnem ali drugačnem, notranjem ali zunanjem motivu, nato pa uporabil svojo domiselnost in veččino in ga oblikoval v predmet z nekim določenim pomenom, zdaj umetnik zgolj izbira — izbira pa, kot poudarja Duchamp, brezbrizno."<sup>1</sup>

Tak izbor, ki kljub nenavadnosti najbrž ne more biti popolnoma naključen, ima vse lastnosti nemotiviranega dejanja, ki mu ni mogoče določiti izvornega vzroka in ga podrediti kakršnemu koli linearnemu ali deduktivnemu ustvarjalnemu načelu. Vendar pa se readymade zgodi kot na videz povsem naključno, nepričakovano, z ničimer neposredno povzročeno dejanje izbora, ki že vsebuje notranje protislovje: ko hoče doseči videz popolne psihološke in estetske brezbriznosti, se readymade izkaže za reificirani *acte gratuit*. Pojavi se kot *corpus delicti* umetnikove odločitve, s katero je zanikana vsakršna tradicionalna vrednota umetniškega predmeta, čeprav se tako dejanje izvrši edinole in izključno v območju umetnosti. V življenju nemotiviranega dejanja ni. O tem je bil prepričan tudi André Gide. Terminus *technicus* je vse prej kot brezbrizno uporabil kot "l'action gratuite" že leta 1899 v *Slabo priklenjenem Prometeju* — Ocvirk upravičeno pravi, da se v tej paraboli vse "suče okrog nemotiviranega dejanja, pravzaprav dejanja brez vzroka in nagiba".<sup>2</sup> Gide se ga zaveda, ne da bi do konca zanikal, se mu vendarle upira:

"Un acte gratuit... Entendons-nous. Je n'y crois pas du tout moi-même, à l'acte gratuit, c'est-à-dire à un acte qui ne serait motivé par rien. Cela est essentiellement inadmissible. Il n'y a pas d'effets sans causes. Les mots 'acte gratuit' sont une étiquette provisoire qui m'a paru commode pour désigner les actes qui échappent aux explications psychologiques ordinaires, les gestes que ne détermine pas le simple intérêt personnel ...

Il y a toujours une motivation à toute chose; mais j'entends par 'acte gratuit' un acte dont la motivation n'est pas apparente, et qui présente les caractères du désintéressement. Un acte qui n'est pas accompli en vue de tel profit ou récompense, mais qui répond à une

impulsion secrète, dans lequel ce que l'individu a de plus particulier se révèle, se trahit."<sup>3</sup>

V *Vatikanskih ječah* (dokončanih avgusta 1913) Gide celo sam, kot poudarja Martin Raether, "kritizira" Lafcadijevo morilsko dejanje in ga prepusti sodbi. Toda ne glede na nemožnost dokončnega in popolnega nemotiviranega dejanja je pot, ki vodi Duchampa do njega in njegove "uporabe", na poseben način veljavna kot oblika estetske prakse, ki radikalno prelamlja z znanimi metodami umetniškega koncipiranja, načrtovanja, izvedbe ipd. V navidezno brezbrizni Duchampovi selekciji in Lafcadijevi "spontani" odločitvi je neko prikrito, tiho, a strašno nujno, neizbežno naključje tisto, ki na usoden način določa okoliščine in tudi potek dejanja ter z njimi povezane estetske in druge posledice. Te pa nikakor niso malenkostne. Readymades enkrat za vselej zamajejo utečeno predstavo o umetniškem predmetu v naši civilizaciji, acte gratuit pa sega vse do Sartra, Becketta in novega romana, morda bi ga izsledili tudi v intertekstualnosti postmodernizma.

V nasprotju z izčrpnimi podatki o dolgotrajnem nastajanju *Vatikanskih ječ* okoliščine izbora prvega readymadea niso bile zadovoljivo pojasnjene, deloma tudi zato, ker Duchampu takrat še ni bilo jasno, ali je "Roue de Bicyclette" (prva verzija iz leta 1913 je izgubljena) že readymade.<sup>4</sup> Ime je nastalo leta 1915 v New Yorku in se nanaša na množično proizvodnjo blaga, denimo oblek, pohištva, osebnega pribora, kuhinjskih strojkov ipd., kar je "already made." Zato je imel Duchamp prav, ko je izjavil, da "Fontane" (1917), znamenitega pisoarja, ki je bil zavržen na razstavi Neodvisnih v New Yorku in ga je podpisal kot R. Mutt, ni ustvaril, temveč IZBRAL. Tako je leta 1913 vzel kolo, ga obrnjenega z vilicami navzgor pritrdil na stolico in ga signiral. Toda ta gesta, ki jo je razumel kot razpustitev težkih premišljevanj v sprostitvi naključja, ni izključevala besednih iger, ki so bile zanj prav tako posebni readymades, reificirani v tipkanem, zapisanem, korigiranem ali ilustriranem stavku in rokopisni strani. Ena izmed definicij readymadea — seznam opredelitev se je ustavil pri številki 108, vsi Duchampovi viri, zlasti pisma, pa še niso izčrpani — se glasi, da je to "tridimenzionalna besedna domislica". Torej velja tudi za "Kolo". "Roue" in "selle" se bere kot Roussel in njegove besedne igre in obrate, ekscentrične predmete in komaj razumljiva in razumna dejanja v *Impression d'Afrique* si je Duchamp v družbi Gabrielle Buffet in Francisca Picabia ter Apollinaira ogledal 10. junija 1912. Ta "filozofska komedija" z glasbo, cirkuškimi točkami, recitacijami in spevi, v kateri se evropejski brodolomci, znanstveniki in glumači znajdejo med eksotičnim ljudstvom in mimogrede v posamičnih dejanjih razvijajo posebne "likovne stroje", je neznansko navdušila Duchampa. Večine besed sploh ni bilo mogoče razumeti brez skrajno pozornega poslušanja — kar je bilo v splošnem trušču skoraj nemogoče — saj so bile bodisi obrnjene nazaj, ali pa so bile posamezne črke in glasovi med seboj zamešani do nespoznavnosti. Doživetje Rousselovih tekstov je bilo Duchampu pomembnejše od njegovega tedanjega

branja poezije, saj je priznal, da ceni le Mallarméja in Julesa Laforgua; njegovo pesem *Znova tej zvezdi* je tudi ilustriral. A tudi tu ga je motila metafizična občutljivost simbolizma, dejstvo, da so besede še vedno učinkovale kot svetinje in ne znaki v strogi, analitični in ironični, danes bi rekli lingvalni in protokolarni diskurzivnosti, v znakovnosti, ki jo je želel doseči. Roussel in kasneje Brisset sta ga navdušila zaradi popolnoma arbitrarne uporabe besednega pomena, zaradi neskončne in inventivne igre z anagrami in homofonijami. Od tod tudi njegove besedne in zvočne igre, besedni readymades (étrangler l'étranger, anémic cinéma, Marchand du Sel itd., itn.; prim. op. 4).

Vendar Apollinairovega vpliva ne gre zanikati. Če je Duchamp pri Mallarméju cenil njegov verz *Un coup de des jamais n'abolira le hazard* (1879), kot ga je videl v začetni formi nekakšne topografske poezije leta 1914, je Apollinairova odločitev, da v pesmi *Cone* opusti vejice in pike (kar je storil pod vplivom Marinettijevih parole in libertà med oktobrom in novembrom 1912 na korekturnih stolpcih zbirke *Alkoholi*), v njem pobudila soroden interes. Opustil je tradicionalno likovno sintakso "štafelajne slike" in se pod vplivom kolaža (Picasso in Braque v letu 1912) odločil za radikalen rez: tisto, kar je kot element zunanjega sveta prilepljeno na platno in tvori s kubiistično risbo poseben objekt d'art, je treba povsem izpostaviti — ločiti od slikarstva, ponovno izbrati, izbrati drugače, kot sta počela slikarja, ne misliti likovno, in iz teh nastavkov ustvariti samostojen ready-made.

Splošno priznana teza in ena redkih, s katero se strinja večina interpretov, je, da so readymades "razvojno" izšli iz slikarskih (in ne kiparskih) projekcij sintetičnega kubizma. Toda Duchamp se ni zastavil pri transformaciji kolaža, temveč je ustvaril poseben "patafizični predmet". Jarry si je zamislil patafiziko kot znanost imaginarnih rešitev, onkraj metafizike, ki na simbolni način pridaja povsem virtualno označenim predmetom lastnosti in jih potem skrbno obriše, definira, ne glede na stopnjo njihove izmišljenosti. *Gestes et opinions du docteur Faustroll*, zapisane 1898 in objavljene 1911, so bile izziv za Duchampa. Faustroll je pač sestavljenka iz Fausta in skandinavskih trollov.<sup>5</sup> Bistven za oblikovanje fizično nesmiselnega, a konceptualno možnega patafizičnega predmeta je postopek, v katerem se verbalna domislica reificira v domišljijem, brez razvidne vzročnosti in smotrnosti vzpostavljenem "predmetu-prikazni". Izguba orodnosti in smotrne intencionalnosti predmeta, ki je postal readymade, je zavezana patafizičnim ustvarjalnim strategijam.

Kolaži, kaligrami, patafizika, spisi ekscentričnega filologa Brisseta, vse to so umetniške tehnike, ki se ob Laforguovem ciničnem, skeptičnem umu in grotesknem humorju ter smrtno resni ironiji Jarrya in Roussela pojavljajo kot inspiracije v Duchampovem izumljanju readymades.

Ko je Apollinaire za katalog berlinske razstave Roberta Delaunaya v naglici pisal pesem *Okna* (1913), je vanjo enostavno vključil domislico Andréja Billyja "poslali jo bomo po telefonu"; tekst je v

resnici kolaž verzov, ki so jih sestavili Apollinaire, André Billy in Robert Dalize, medtem ko so pili vermut v kavarni Crucifix na ulici Daunou.<sup>6</sup>

Tudi readymade je bilo mogoče uresničiti posredno, po pošti, čeprav na skrajno oseben način. Šele pred nekaj leti so našli del pisma, v katerem Duchamp iz New Yorka naroča svoji sestri Suzanne ("Cézanne"), naj gre v atelje na ulici Sainte-Hyppolite, kjer bo našla "Kolo" in "Stojalo za steklenice", ki je nastalo leta 1914 in je v resnici prvi pravi readymade ("Kolo" je po vseh kriterijih prej nekakšen "asistirani" readymade); kajti tudi prvi readymade še ni bil dokončan: nanj je morala sestra napisati neke besede in ga signirati — za kaj je pravzaprav šlo, ne vemo, ker je zadnji del pisma izgubljen; skratka, prvi readymade je bil do tistega trenutka nedonošeno, nedokončano dokončano delo, ki ga je dovršila druga oseba. V estetskem smislu je bil takšen readymade res *acte gratuit*. V življenjskem pa nikakor: Suzanne je po vsej verjetnosti doživela incestuozno razmerje z Marcelom in *Stojalo za steklenice* naj bi si izbrala za darilo. Navsezadnje je imel André Gide kar prav.

Prvotni readymades se od kakršnegakoli nadrealističnega objet *trouvée* bistveno razlikujejo. V njih so estetske in psihološke lastnosti — čeprav stvari same po sebi niso nujno grde ali nezanimive, Duchamp govori o popolni estetski indiferenci — odločno reducirane: eidetska redukcija (Duchamp seveda ni ničesar vedel o Husserlu) bi morala iti še dlje; celo signatura, zadnja ostalina *métiera*, dokaz dokončanega dela, umetniškega originala in avtentičnosti, je lahko delo nekoga drugega. A spet samo tistega, ki ga je umetnik izbral in zanj zadolžil. Zdaj ni izničena samo umetniška substanca podobe, redukcija načena njen ontološki status in ji spreminja avro. V skrajni posledici bi bilo morebiti bolje, če se Duchamp na pisoar sploh ne bi podpisal kot "R. Mutt" (od imena tvrdke J. L. Mott Iron Works, New York), temveč bi izkoristil samo atelje oziroma galerijski prostor za plemenitenje predmeta v status readymadea, ki je za nas navsezadnje le nekakšna "podoba", ker so se ohranile samo fotografije. Kasnejše kopije, četudi jih je napravil sam umetnik, ne štejejo več.

Ostala je samo še stvar, v katero se je s pomočjo besednih domislic spremenil vsakdanji, čisto uporaben, čeprav nekoliko arhaičen izdelek: stojalo za steklenice (*sèche-bouteille*) se v francoščini imenuje tudi *égouttoir*. To pa je imel Duchamp v mislih, ko je za readymades trdil, da veljajo samo, če so posledica popolne odsotnosti dobrega ali slabega okusa. V tehnični risbi takšna ločitev ni smiselna, zato jo je sam izbrusil do perfekcije. Toda *égouttoir* kot readymade 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*).<sup>7</sup> Lafcadio v Gidovih *Vatikanskih ječah* sedi na nočnem vlaku za Neapelj in uprizori "zločin brez vzroka". Fleurissoire se sploh ni zavedal, kaj se bo/je zgodilo. Lafcadio je opazoval temo ob progi. Če se ne bo pojavila luč, medtem ko bo štel do dvanajst, je "tapir" rešen. Ob desetici je stvar opravljena. Naslednje jutro najdejo Fleurissoirjevo truplo ob progi.

Za nekoga, ki si je želel narediti "sliko srečnega ali nesrečnega naključja" in pri tem uporabljal najbolj banalne popularne barvne tiske ter jih opremil z epistolarnimi vpisi, da bi zaradi njih postali readymades (Farmacija, 1914), *acte gratuit* sam po sebi zadošča ne glede na druge vsebine in intence. Duchamp si je zamisli readymade kot "rendez-vous" in je načrtoval readymade na določen dan, uro, minuto — toda, kot bi se bal morilskih posledic, tega projekta ni nikdar izvršil. Že tako so se njegova "možganska dejanja" preveč približala resničnosti. Še več. Readymades so se začeli v umetnosti po letu 1913, zlasti v zadnjih štiridesetih letih, nevarno množiti. Zdaj jih imamo več, kot bi si jih umetnik želel. Na razpolago so nam kopije njegovih lastnih readymades, rekonstrukcije tistih, ki jih ni izvršil, potem so takšni, ki jih je bilo mogoče razviti iz njegovih domislic, takšni, ki so njegovim konceptom popolnoma tuji, a ne bi nastali brez njih; skratka, estetski zločin, ki ga predstavljajo readymades, določa status in radikalnost destrukcije estetske predmetnosti tega stoletja. Toda tam, kjer zmanjkajo taktilni predmeti, vskočijo (če parafraziram Goetheja) nič manj učinkoviti in dejavni virtualni predmeti. Wittgensteinova propozicija 3.203 v *Logično-filozofskem traktatu* sponirira naslednjo (duchampovsko) enačbo: "Ime pomeni predmet. Predmet je njegov pomen."

Naslov te notice ne obljublja nikakršnega iskanja virov, ne razkriva Duchampovih skritih inspiracij. Opozoriti skuša le na gosto mrežo umetniških intenc, ki ustvarjajo zgodovinsko lego usodnega dejanja, iz katerega sta izšli obe "kategoriji". Lokacije, ki jih v njej zasedata, so močno protislovne, vpete v različne epistemološke horizonte, čeprav jim je skupno, ne pa enako ali istosmerno, sovraštvo do naturalistične, mimetične psihologizacije estetskega dejanja, do surovih učinkov retinalne podobe. Toda še v medsebojni negaciji sta readymade in *acte gratuit* ne glede na stopnjo svoje fiktivnosti enako zgodovinska in ustvarjalno produktivna. Skupaj tvorita vzorec ali mrežo umetniških intenc, znotraj katere je edino smiselno določiti njuno posebnost, identiteto in homološko pozicijo. Šele potem postane razvidno, kaj vse je bilo mogoče izumiti in artikulirati — metonimično rečeno, kajti readymades so prototipi brez vzorca — v čudežnem letu 1913.

## OPOMBE

<sup>1</sup> N. Lynton: *Zgodba moderne umetnosti*, Ljubljana 1994, 131–132.

<sup>2</sup> A. Ocvirk: *André Gide ali odčarani Narcis*. Uvodna študija v A. Gide, *Vatikanske ječe*, Ljubljana 1965 (Sto romanov, 10), 41 sl.

<sup>3</sup> M. Raether: *Der Acte gratuit. Revolte und Literatur*, Heidelberg 1980, 121.

<sup>4</sup> Literatura o readymades je povsem nepregledna. Najbolj izčrpne in ažurirane bio- in bibliografske podatke navaja katalog razstave Marcel Duchamp, Palazzo Grassi, Benetke 1993, zbrala sta jih Jennifer Gough-Cooper in Jacques Caumont. — A. Schwarz: *The Complete Works of Marcel Duchamp*, London 1969, ostaja "klasično" delo kljub novejšim publikacijam,



med katerimi izstopa zbornik *The Definitively Unfinished Marcel Duchamp*, ur. Thierry de Duve, Cambridge (Mass.) 1991. — S. Stauffer: *Marcel Duchamp, Interviews and Statements*, Stuttgart 1992 (Graphische Sammlung Staatsgalerie). — Naj omenim, da so v devetdesetih letih končno ovrgli alkimistične interpretacije readymades, ki so jih pisali A. Schwarz, U. Linde, J. Burnham in drugi: J. Clair je odkril povezave s perspektivističnimi traktati, ki jih je Duchamp proučeval v Bibliothèque Ste-Geneviève, M. Nesbitt je našla zanimive vire v študijskih programih tehničnega risanja in likovne vzgoje, ki so izoblikovali njegovo "konceptualno" risbo, L. Darlymple-Henderson, C. Adcock, W. Camfield so zgledno razvijali teorijo n-dimenzionalnosti, H. Molderings je poudaril vlogo spektakelskih učinkov (fotografija, film) in skeptične filozofije v umetnikovem opusu, R. Krauss je sijajno umestila readymades v "vmesne prostore" kiparskega modernizma (*Passages in Modern Sculpture*, New York 1977), F. Nauman je detajlno proučil umetnikove njujorške readymades, skratka, aktualne interpretacije skušajo opredeliti "skopični režim", ki ga v modernizmu artikulirajo Duchampova dela.

<sup>5</sup> Prim. R. Shattuck: *The Banquet Years. The Origins of the Avantgarde in France, 1885 to World War I*, London 1969 (rev. ed.), 241. Čeprav je knjiga izšla že l. 1955, je še vedno koristna in inspirativna. Žal pa to ne velja za pri nas pogosto navajani zbornik (v treh zvezkih) *L'année 1913*, Paris 1971, ki ga je uredila L. Brion-Guerry.

<sup>6</sup> Ch. Poggi, *In Defiance of Painting: Cubism, Futurism and the Invention of Collage*, New Haven & London 1992, 196.

<sup>7</sup> Pontus Hulten v uvodu v beneški katalog (gl. op. 4) trdi, da se tega poprej ni še nihče domislil. Toda podobna vzporedna branja readymades je najti v poetičnih tekstih Jeana Suqueta in Andréja Gervaisa. Skoraj ni Duchampovega naslova, besede ali sintagme v povezavi z readymades (tu mislim na obdobje zgodovinskih avantgard, ne na prisvojitve in interpretacije po letu 1950), ki bi ne bili predmet najbolj neverjetnih interpretacij, denimo: Duchamp in Kafka, Duchamp in Robert Musil, itd. itn.