

Dušan Pajin

DRUGI SU TI KOJI UMIRU - DIŠAN MEĐU BESMRTNICIMA Povodom 40. godišnjice smrti MARSELA DIŠANA (1887-1968)

Oktobra 2008. godine biće četrdeset godina od smrti Marsela Dišana (*Marc Duchamp*), jednog od najznačajnijih inicijatora umetnosti novih medija, koja će doživeti ekspanziju u drugoj polovini 20. veka i postati globalni fenomen poslednjih decenija. Osim toga, Dišan je imao i važnu ulogu u prenosu likovnih stremljenja između Evrope i SAD, jer je bio aktivan na oba kontinenta, krećući se između Pariza i Njujorka. Tokom 70 godina svoje karijere (1902-1968) Marsel Dišan je prešao dug put od impresionizma do perforansa i bitno obeležio istoriju novih medija u likovnoj umetnosti 20. veka. Stoga ovaj tekst nije samo omaž, nego i obrazloženje predloga koji ću uputiti Ministarstvu kulture Francuske - da ga prenesu među francuske besmrtnike u Panteon, na 40. godišnjicu smrti (2. oktobra 2008), kao što je to učinjeno i sa Andre Marloom, 1996. (na 30. godišnjicu njegove smrti). Dišan je rođen blizu Ruana, u Francuskoj, gde se i školovao. U 15. g. (1902) počeo da slika pejzaže u duhu impresionizma. Ubrzo se ispoljio njegov talenat - slikama u duhu dominantnih trendova tog vremena – fovizma i kubizma.

SKANDALOZNI AKT

Deset godina kasnije (1912) je nastala njegova prva likovna provokacija (Akt silazi niz stepenice), da bi se to nastavilo i posle 1918. kad napušta slikarstvo i bavi se novim medijima, od kojih se neki smatraju njegovim "izumima" - kao redi-mejd. U poslednjem periodu (posle 1960) je nastupao i u performansima, spajajući ljubav prema šahu i novim medijima. Slika Akt silazi niz stepenice predstavlja kombinaciju kubističkih formi i futurističke dinamike (zbog sukcesije planova, koja sugerise dinamiku na tipično futuristički način). Kad je "Akt" konkurisao da bude izložen na 28. Salonu nezavisnih, u Parizu 1912., bio je odbijen, iako je odboru bio blizak kubizam. Godinu dana kasnije (1913) na velikoj izložbi evropske umetnosti Armory Show u Njujorku (koja je obuhvatila oko 1100 dela savremene umetnosti) delo je izloženo, ali uz negodovanje i bilo je šok za publiku.

Kad danas gledamo ovu sliku nije nam sasvim jasno zašto je ona odbijena u Parizu 1912., a prihvaćena na izložbi Armory Show, iako i tamo uz proteste - koji nam sad izgledaju bezrazložni. Naime, neki su smatrali da je Dišan uneo u delo ironiju i ruganje sa slikom i slikanjem, što je mnogima bilo odbojno, odnosno nedolično za standarde visoke umetnosti. Dok je Mane na jedan način provocirao publiku svojim aktom među odevenom gospodom, u Doručku na travi (davne 1863), Dišan je sada (namerno ili nenamerno) provocirao silaženjem akta niz stepenice, možda stoga što su aktovi do tada bili uvek vezani za neke mitske kontekste (Venere), ili tradicionalne likovne ambijente.

Tokom 1912, posle "Akta" Dišan je napravio još nekoliko slika, kao što su Prelaz od device do neveste i Nevesta. I tu ima provokacije, pošto prvi naslov direktno aludira na defloraciju, koja je bila osetljiva tema u tadašnjim standardima razne vrste. I ta dela imaju elemente kubizma, futurizma i apstrakcije, ali - strogo uzev - ne spadaju ni u jedan od tih pravaca posebno. Pa ipak, ove slike mogle bi se i smatrati

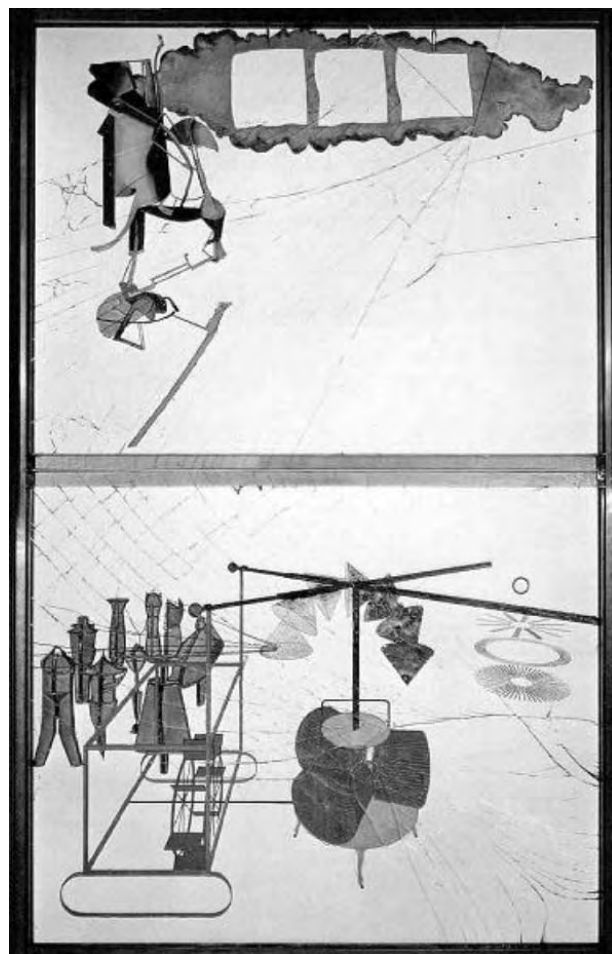
nekim od prvih apstraktnih slika, kao i neki akvareli Kandinskog, koji inače imaju taj status. Posle ovih radova, on kao da je izgubio veru u slikarstvo i nastojao je da to nadoknadi ironijom, u opoziciji spram likovnog ukusa.

APSTRAKCIJA I IRONIJA

Dok su drugi likovni umetnici koji su krenuli ka «čistoj likovnosti» (kao Kandinski ili Mondrijan) svoje apstraktne slike nazivali «kompozicija 1, 2, itd.» - Dišan je imao potrebu da i ovakvim slikama pridaje literarni (figurativni) predložak. Istina, i kod Fernana Ležea (nešto pre Dišana) nalazimo tendenciju da se apstraktna slika (u koju su uključeni neki asocijativni tragovi – u kompoziciji, ili formama) još uvek imenuje na tradicionalan način, a kod njega nalazimo i slične forme kao na ovim Dišanovim slikama. U sličnom duhu su i neke slike Francisa Pikabije (1879-1953), koji se družio u Parizu sa Dišanom (1913-14), a kasnije i u Njujorku. Ali, kod Pikabije su i slika i naziv (Udnie, 1913.) apstraktni (u duhu dadaističke poezije sastavljene od besmislenih reči, i ovi nazivi su neologizmi). Tih godina i Kazimir Maljevič stvara slike u sličnom duhu, pa slike koje imaju samo u tragovima neku asocijaciju na figurativni kontekst, još nose nazive koji sugerisu figuraciju. Vidimo da će i Maljevič zadržati još neko vreme asocijativnost (literarni naziv) i kad pređe na čisto apstraktne forme, kao što je kompozicija Gradnja kuće, iz 1914.

NAPUŠTANJE SLIKARSTVA

Forme (koje nalazimo na Dišanovoj slici Nevesta) će par godina kasnije Vladimir Tatlin (1885-1953) - recimo u Spomeniku III internacionali (1919) i neki drugi konstruktivisti uobličiti u 3d - kao nove skulpture-asamblaže, sastavljene od različitih materijala (drvo, metal itd.). Oko 1913. nastaju asamblaži (sklopovi) od predmeta ili delova predmeta. Otprilike u isto vreme (1913.) Pikaso i Dišan prave prve asamblaže – Pikaso (1881-1973.) *Konstrukciju*, a Dišan *Točak bicikla*



Veliko staklo - Nevesta koju su svukli njeni udvarači, 1915/23

Strogo uzev Dišanov Točak bicikla spada u asamblaže (jer kombinuje dva predmeta), ali nekad ga istoričari priključuju kategoriji redi-mejd (*ready-made*), iako se ovi drugi sastoje od jednog predmeta, a ne od kombinacije, dva ili više predmeta. Dišan 1913. prelazi u Pariz, a radio je tamo najpre kao bibliotekar. U to vreme lansira prve redi-mejde. Tada – navodno - izriče i misao da likovna umetnost ne bi trebalo da bude samo stvar vida, ili mrežnjače, nego u vezi sa sivom masom uma (A.B.O.M.D. - A. B. Oliva: M. Dišan, Svetovi, N. Sad, 1999. - str. 214), a to se danas smatra začetkom konceptualne umetnosti.

Dišan slovi kao otac redi-meda (*ready-made*). Poznati su (u periodu 1913-19): Točak bicikla, 1913; Sušač za flaše, 1914; Najava polomljene ruke, 1915; Češalj, 1916. Vešalice (1917 i 1918), Fontana, 1917. i Đokonda iz 1919.

Komentatori smatraju da su ovi radovi Dišanov dadaistički protest «besmislom na besmisao» - protiv razaranja tokom I sv. rata. Tako na Češlju (iz 1916.) na ivici češlja piše: Tri ili četiri kapi iz visine nemaju nikakve veze sa divljaštvom. Divljaštvo o kome je ovde reč je očito divljaštvo koje je dolazilo do izražaja u ratnim razaranja. Pojedini komentatori kažu da se Dišanu dopadalo što ova rečenica izmiče racionalnom tumačenju i izaziva idiosinkratičke (tj. odbojne) asocijacije, upošljavajući posmatračevu maštu. Ali, upošljavanje mašte, je nešto što će možda više doći do izražaja u nadrealizmu. Kad je počeo I. sv. rat, 1914, Dišan je bio oslobođen vojne obaveze. Krenuo je u SAD i stigao u Njujork, juna 1915. Imućni kolekcionar Valter Arensberg mu je napravio studio u svojoj kući, gde je Dišan – između ostalog - počeo da radi na Velikom staklu - nevesti... na kojoj će sa prekidima raditi do 1923. Pošto je od 1913. postao poznat po Aktu na *Armory Show* izložbi, pojedine galerije su mu ponudile saradnju, ali je on to odbijao, ne želeći da krene u slikarsku karijeru i izdržavao se časovima francuskog. Ono što bi napravio, ili je poklanjao, ili prodavao za male sume. Arensberg je

kupovao njegova dela i stvarao kolekciju koja će kasnije biti poklonjena Muzeju umetnosti u Filadelfiji. Dve godine posle dolaska u Njujork (1917) Dišan je poslao pisoar pod naslovom "Fontana" na izložbu Društva nezavisnih umetnika, koje je osnovano 1916. u Njujorku. On je bio član i direktor, ali je rad odbijen, jer ga je (da se ne bi znalo čiji je) potpisao sa "R. Mutt". Kad se saznalo da je rad njegov, vraćen je na izložbu, ali je on dao ostavku. To je bio jači udar (od drugih redi-mejda) na ukus i predstavu o tome šta može biti umetnost.



Točak bicikla, 1913

Pisoar (ironično nazvan: Fontana) i nije bio u nekoj posebnoj vezi sa "sivom masom" na koju se Dišan pozivao, nego pre želja da se "malograđani" isprovociraju. Njegovi redi-mejdi su bili samo predmeti za koje je bilo (krajnje) neuobičajeno da budu u ulozi "dela likovnih umetnosti" koja će se pojaviti u galerijskom prostoru (što je u to vreme bilo dovoljno provokativno). Pri tome, Fontana je bila izrazito provokativna, jer

je - između ostalog - parodirala fontane koje su vekovima imale istaknuto mesto u dvorskim, ili vrtnim kompleksima, kao i na važnim gradskim trgovima.

Smatra se da je Tu m' (*Ti me...*), iz 1918., Dišanovo poslednje platno (radovi na staklu koji su usledili se povezuju i sa jednom njegovom opaskom, da platno na poleđini skuplja prašinu). Dva sugerisana značenja naslova ove slike-asamblaža su: ti me gušiš (*tu m'ennuies*), ili: ti me «govnariš» (*tu m'emmerdes*).



Tonzura, 1919, Dišan sa lulom, tonzurom i petolrakom, foto: Man Rej

Ali, kod Dišana dolazi do zamora i odbojnosti spram slikanja na platnu i iz drugih razloga (osim prašine), koje je on pokušao na različite načine racionalizuje. Dišan radi i svojevrstne performanse, koje prezentira preko fotosa koje radi Men Rej. Jedan od tih je sa lulom i obrijanim potiljkom u formi petokrake, iz 1919. S obzirom da je od 1917. stvaran SSSR i socijalizam, čiji je simbol bila petokraka, moglo se pomisliti i da je u pitanju politički obojen performans. Inače, ne zna se da li je Dišan kasnije napravio tonzuru u formi svastike (posle 1933. - kad je počeo uspon nacizma, a fašizam u Italiji je počeo 1922). Ova akcija (sa obrijanim potiljkom) uključuje neku vrstu stigmatizacije, u formi petokrake, koja će (u raznim vidovima) kasnije biti karakteristična za pojedine performanse i body-art. Mnogo kasnije - u jednom performansu iz 1975. - Marina Abramović će urezati sebi petokraku oko pupka.

PARIZ - NJUJORK (RAZLIČIT VAZDUH)

Dišan se 1919. vratio u Pariz, a zatim 1920. ponovo otišao u Njujork, da bi se 1923. vratio u Pariz. Od 1923. do 1942. često je putovao između Pariza i Njujorka, a 1942. je otišao u Njujork gde je proveo rat i praktično (s manjim prekidima) tamo ostao do kraja života, tj. do 1968. Pariski vazduh u jednoj ampuli Dišan je doneo u Njujork prilikom svog drugog dolaska, 1920. kao poklon Valteru Arensbergu i njegovoj supruzi (Louise & Walter Arensberg), koji su mu pružili podršku kad je došao prvi put, 1915. Inače, u opticaju

je nekoliko sličnih ampula sa "pariskim vazduhom" tako da i dela koja je trebalo da budu negacija tradicije genijalnih originala, kao da su i sama podložna "falsifikovanju". Jedna od priča je da kad je Dišan 1949. posetio porodicu Arens-



Ti me..., 1918, slika asamblaž, 3 m

berg, ustanovio je da oni više nemaju ampulu iz 1919, pa je preko prijatelja Rošea (Henri Pierre Roché) naručio novu iz Pariza, da bi je ovi ponovo imali.

Pikabia je predstavio dadaizam u Njujorku 1917, (dakle, godnu dana pošto su ga dadaisti lansirali u Cirihi, 1916) - u časopisu 291 (po galeriji «291» koju je vodio Alfred Štiglic, 1864-1946). Pikabia, Rej i Dišan su imali važnu ulogu u prenošenju dadaizma u Njujork, a nešto kasnije (posle 1924) i nadrealizma. Dišan je 1917. pomogao Arensbergu i Pošeu (H.P. Roché) da pokrenu-objave dva dadaistička časopisa (RONGWRONG jedan broj - THE BLINDMAN dva broja), u Njujorku. Nešto kasnije, 1921., sa Men Rejem i Štiglicom, uspeo da objavi jedan broj časopisa New York Dada.



Pariski vazduh

TRANS-SEKSUALNOST I NOVE PROVOKACIJE

Kad se vratio u Pariz 1919., Dišan je obnovio veze sa dadaistima i tada je nastala i njegova Đokonda - prilog dadaističkom ruganju i gnevu protiv kulture koja je, po njima, bila kriva jer nije sprečila užase I sv. rata.

U *ready-made* tvorevine spada i L.H.O.O.Q. koja je usledila 1919. - dve godine posle Fontane. To je reprodukcija Đokonde kojoj je Dišan docrtao brčiće i bradicu, koji su mogli sugerisati i trans-seksualnost, ali veća provokacija je bila u skraćenici-naslovu rada: L.H.O.O.Q. - što je bilo u duhu onovremenog argoa (*elle a chaud au cul* - bulja joj je napaljena). Inače, godinu dana kasnije Dišan se preobukao u ženske halje i nadenuo sebi ime Rrose Sélavy - a Man Rej ga je tako fotografisao. Sa pisoarom je bila na delu jedna vrsta provokacije, a ovde (sa Đokondinom reprodukcijom) je provokacija bila veća. U pitanju je dvostruko ruganje - sa Da Vinčijem (tj. sa idejom genija) i kultnom slikom visoke umetnosti, kao i sa ukusom i "uzvišenim porukama" umetnosti i umetnika. Kad je reč o ruganju kulturi i umetnosti, to je već bilo poznato iz nastupa dadaista, u kabareu "Volter" (1916-17) u Cirihi, a ovi radovi (*ready-made*) Dišana se vezuju za duh dade i po podrugljivosti i po uključivanju "novih medija" i koncepata u sferu likovne umetnosti. 1920. - tj. godinu

dana posle Đokonde s brčićima - Dišan kao da je hteo da potvrdi svoja trans-seksualna poigravanja - preobukao se i nadenuo sebi žensko ime, a Man Ray ga je fotografisao u nekoliko poza. Ime Rrose Sélavy je smišljeno kao anagram

francuskog: *Erose c'est la vie* - eros je život - ili: takav je život (*c'est la vie*). On je uradio i lutku Rrose Selavy - žensku lutku u Dišanovoj odeći - koja predstavlja autorov alter-ego - izložena je na Međunarodnoj izložbi nadrealizma, u Parizu, 1938. U odnosu na svoju

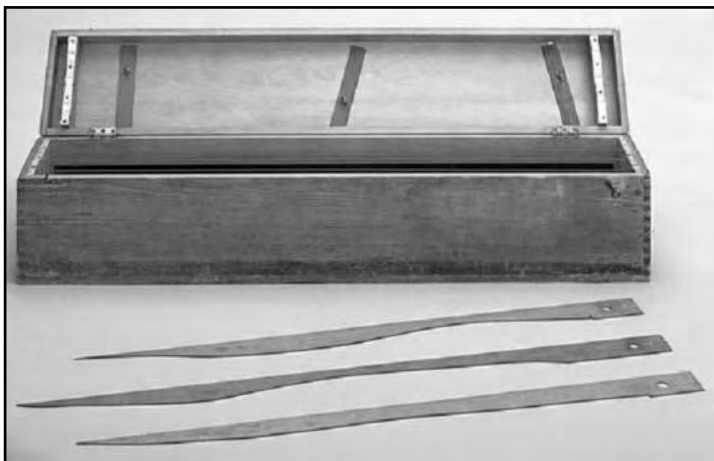
fotografiju iz 1920. (gde je u pitanju muškarac u odeći žene) ovde se Selavy pojavljuje u obrnutoj kombinaciji (lutka žene u odeći muškarca).

Do tog vremena u filmovima i visokoj modi već je ušao u optičaj lik žene u muškoj odeći. Dišanova travestija nije nužno značila ličnu trans-seksualnost, pošto je 20-tih to ušlo u modu na žurkama, u svetu filma i visoke mode, u Parizu i Njujorku. Dišanov alter-ego (*Rrose Selavy*) je mogao biti i vrsta performansa i ruganja izveštačenim manirima visoke mode, a i način da se uđe u određene krugove. U odnosu na ova poigravanja sa trans-seksualnošću - neki savremeni video radovi su otišli dalje: primeri su video radovi Marine Gržinić i Aine Šmid (iz Slovenije). Gržinić je doktorica filozofije; radi pri Institutu za filozofiju pri Akademiji nauka i umetnosti Slovenije. Ona je i gostujući nastavnik na Akademiji lepih umetnosti u Beču (predmet: konceptualna umetnost). Njena novija knjiga je *Avangarda i politika: istočnoevropska paradigma i rat na Balkanu, Beogradski krug*, 2005. Decembra 2005. je u Beogradu (na Univerzitetu umetnosti) prikazala retrospektivu videa (1982-2005) rađenih u saradnji za Šmidovom. U jednom od njih predstavljeno je lezbijsko partnerstvo Marine Gržinić i Aine Šmid - u 5 min. epizodi, jedna od njih nosi plastični penis... Dišan se na fotosima nikad ne smeje, ali on je imao smisao sa humor (na svoj i tuđ račun), nekad gorak. Njegova biografija sa promenama mesta stanovanja, neodređenim profesijama i izvorima prihoda, promenama sklonosti i identifikacija, bila je vrsta "neuhvatljivosti" koju je želeo i Đakometi, kako bi «utekao smrti» (jer je smatrao da onaj ko se "ustali" postaje laka "meta", pa je uvek živeo u hotelu - slično Tesli). Promene ili potvrde identiteta (devica-nevesta, muškarac-žena) bili su za Dišana tada izazovi.

VELIKO STAKLO I VELIKA TUMAČENJA T

Primer mešanja literarno-nadrealističkih preokupacija sa likovnim je njegov kolaž-asamblaž na staklu Veliko staklo - Nevesta koju su svukli njeni udvarači, rađen u periodu od 1915-1923. (smatra se da prve skice potiču iz 1913, iako je stvarni rad na ovome počeo 1915, kad je Dišan otišao u Njujork). Nevesta-verenica kao da je obešena o nebeski svod, sa "antenama", a u vezi je sa grupom od devet "udvarača", devet uniformi: sveštenika, oklopnika, žandarma, policijskog agenta, livrejisanog barmena, raznosaača iz velikih magazina, grobara, lakeja i šefa železničke stanice. Oni primaju od nje fluide, koji iz daljine započinju... dramatično-mehanički... balet o »ljudskoj ljubavi kako je vidi biće sa druge planete, koje ništa ne razume«, po rečima Andre Bretona (Rečnik modernog slikarstva, Beograd 1961., str. 84). Dišan je 1934. objavio Zelenu kutiju sa beleškama, koje su trebalo da tumače ovaj rad. Tu je rekao da one treba da posluže kao vodič, ali da im jasnoća nije vrlina. Zapravo, one su više igra reči i slobodnih asocijacija. Slično je i sa pokušajima drugih da ga tumače. Tako A. B. Oliva u svom tekstu iz 1977.,

kaže: M. D-ovi spisi tvore jedno sazvežđe znakova u kojem se dnevna i noćna klima ne razdvajaju, solidarnost smisla i tama označitelja zajedno učestvuju u osnivanju vanrednog stanja i u poniranju u jedno mesto u kojem čutnja uzima reč, a reč sebi obezbeđuje čutnju (A.B.O.D.M., Svetovi, N. Sad, 1999., str. 79). Dišan je u vezi sa ovim radom rekao: Ideje vezane za "Veliko staklo" su važnije od same realizacije. Sve je postalo konceptualno i zavisi od drugih stvari, a ne od retine. Ono što me je u to vreme zanimalo bila je četvrta



Standardne zakrpe, 1913.

dimenzija. Imao sam u vidu ideju projekcije, nešto što se ne može videti, nevidljiva četvrta dimenzija. Nevesta u tom delu je kao projekcija četvorodimenzionalnog objekta. "Četvrta dimenzija" je inače ušla u opticaj sa popularizacijom teorije relativiteta; za širu publiku to je neka skrivena realnost, koju će Gurđijev i drugi propagatori (kao P. D. Uspenski) mistifikovati, a potom će biti uvedena i peta dimenzija itd. Prilikom jednog transporta ovog rada, došlo je do pucanja staklene površine (otuda se vidi mreža linija, a rad dobija različite tonalitete u zavisnosti od svetla pod kojim je snimljen). Posle toga rad je stavljen između dve nova stakla, da ne bi došlo do raspada površine. Od Bretona (1896-1966), naovamo, različiti autori će dodavati svoje "označitelje" i tumačenja u vezi sa ovim radom. Inače, u donjoj polovini vidljiv je i objekat u kome se može poznati mlin za čokoladu (1914.) Reklo bi se da su Calderovi (Alexander Calder, 1898-1976) "mobili" (skulpture, konstrukcije od žice i drugih materijala) bili delom inspirisani formama u Dišanovom Velikom staklu. S tom razlikom, što on "mobile" ne vezuje za površinu stakla, nego ih smešta u slobodan prostor - otuda se one pokreću pod uticajem strujanja, koje izaziva kretanje posetioca-posmatrača.

ŠAH I PERFORMANS

Kad se 1923. vratio u Pariz Dišan se posvetio šahu, koji mu je bio glavna preokupacija do kraja života, iako je fascinacija šahom počela mnogo ranije, što se vidi iz ove slike. 1925. je napravio poster za Treće šahovsko prvenstvo Francuske, a i učestvovao je kao igrač kad je stekao titulu majstora. Njegova prva žena Lidija (Lydie Sarazin-Lavassor) (oženio se juna 1927, a razveo januara 1928) se nervirala i razvela, zbog te fascinacije. 1930.

on je postao novinar-specijista za šahovsku rubriku i tokom 30-tih bavio šahovskom teorijom (posebno problemima i završnicama). Dok su njegovi savremenici postizali sve

više cene za svoja dela kod kolekcionara, Dišan je stajao po strani i govori: Ja sam i dalje žrtva šaha. On ima lepotu umetnosti, a ne može da bude komercijalizovan, te je stoga njegov društveni položaj mnogo čistiji. Dišanova preokupacija završnicom u šahu se dopala Semjuelu Beketu, koji je 1957. napisao komad "Kraj partije".

1968. Dišan je sa Kejdžom (John Cage, 1912-92) napravio multimedijalni performans-koncert Reunion, u politehničkoj školi Ryerson, u Torontu. Oni su odigrali partiju šaha, ispod čije ploče su bile fotoelektrične ćelije, koje su se tako aktivirale i proizvodile zvuke. Dok su oni povlačili figure, partija šaha se pretvarala u elektronsku muziku, što je tih godina bio hit u avangardnoj muzici, kao i uključivanje elemenata performansa. Kejdž je u muzici koristio slučajnost (aleatorika) kao što su Dišan i autori kolaža koristili ("konzervisanu") slučajnost u likovnim delima.

Rani primer korišćenja slučajnosti je rad gde je u prethodnom postupku Dišan niti konca bacao na podlogu (platno) i zatim ih lepio ("konzervirao") onako kako su pale. Tri niti konca (od 100 cm.) prilepljena na tri trake platna, koje su na staklima u drvenom sanduku (28 x 129 x 23 cm.), a letve izvan sanduka (izvađene za prezentaciju) duž jedne ivice opisuju formu konca. Navodno je Dišan kasnije govorio da je ovim radom pobeo od tradicionalnih metoda izražavanja, vezanih za umetnost koju on naziva slikarstvo retine, tj. umetnost koja je uobličena da ugodi oku. Nasuprot tome, ovaj rad zasnivao se na slučajnosti koja je fiksirana, ili kako je Dišan rekao: «konzervisana slučajnost». Dišan je oko 1941. načinio Boîten-valise (Kutiju u tašni) u kojoj su se nalazile umanjene reprodukcije njegovih dela, kao portabl muzej.

TABLO – INSTALACIJA

Na svom delu Etant Donnés – Pošto je tako (1946-66) Dišan je radio oko 20 god. - samo je njegova žena Tini (kojom se oženio 1954.) znala za to. Iza vrata se nalazi prizor koji posmatrač može da vidi kroz dve (bifokalne) rupe na vratima: žena raširenih nogu, među granjem, sa lampom u ruci, a iza nje pejzaž sa malim vodopadom. Ovo je najintrigantnije delo umetnosti 20. veka, kažu autori Thames & Hudsonovog Rečnika Umetnosti i umetnika (Svetovi, N. Sad, 2006). Kurbea i njegovu sliku Izvor sveta, iz 1866., ni Dišan,

ni oni nisu naveli -kao mogući uzor-povod, iako je u pitanju stogodišnjica. Pošto je Dišan svoje delo Etant Donnés završio 1966, ispada da su se posle seksualne revolucije, Frojda i sto godina od Kurbeove slike, umetnik i publika vratili da vire kroz rupe na kapiji da bi videli ono što je Kurbe izložio bez zidova/kapija. Istina, 1866. to je bila narudžbina turskog ambasadora Kalil-beja, u privatnom posedu (tj. vidljiva malom broju ljudi), a u muzej je stigla mnogo kasnije (posle 130 godina - od 1995. je u Musée d'Orsay, Pariz).

SMRT BESMRTNIKA

Dišan nije mogao da se ustali u nekoj ulozi i društvenom položaju - nekad zbog vlastite odbojnosti prema ustaljenom i određenom, a nekad jer prilike nisu dopuštale (dva svetska rata itd.). On - koji se šalio i sa uzvišenim-ustaljenim načelima (umetnosti i društva) i sa podelom polnih uloga

(nevesta, obožavaoci), ili identiteta (muškarac – žena) - na kraju se našalio i sa vlastitom smrću - upotrebivši (artikulišući) i uobičajeno osećanje (zaslepljenost) ljudi za života: da se



Kejdž s leđa, Dišan i njegova supruga kao kibicer, Toronto, 1968.

smrt, nekako, ne odnosi na njih (lično) - nego samo na druge. Stoga je na nadgrobnu ploču porodice Dišan, na groblje u Ruanu (*Cimitière Monumental – Rouen*), naručio da se uz njegovo ime ureže opaska: *D’ailleurs, c’est toujours les autres qui meurent* - Osim toga, uvek su drugi ti koji umiru.

Inače, tih decenija tema “poricanja smrti” je zaokupljala različite autore, a najpoznatija knjiga na tu temu bila je Poricanje smrti (*Ernest Becker: The Denial of Death, New York: Free Press, 1973*). Autor ističe da je puna svest o vlastitoj

smrtnosti čoveku nepodnošljiva - stoga su ljudi posvećeni poricanju vlastite smrti (u različitim vidovima, ili kulturnim konstruktima) i heroizmu, koji će im dati smisao, svrhu života.

Bibliografija

Z. Gavrić i B. Belić: M. Duchamp, tumačenja, spisi - Bogovađa, 1995. - M. Sanouillet & E. Peterson (ed.): The Essential writings of M. Duchamp, - A.B.O.M.D. - A. B. Oliva: M. Dišan - Svetovi, Novi Sad