

Timotej Prosen
**READYMADE
IN NEKATERI
PREMIKI
UMETNOSTI PO
DUCHAMPU**

1-19

VIŠKA CESTA 27
SI-1000 LJUBLJANA

IZVIRNI ZNANSTVENI ČLANEK

::POVZETEK

BESEDILO OBRAVNAVA DUCHAMPOVO IZNAJDBO *readymada* in poskuša skozi kontekst, v katerega se Duchampovo delo vpisuje, in s pomočjo Duchampovih lastnih komentarjev o svojem delu izluščiti nekatere ključne premike v razumevanju umetniškega dela in ustvarjanja, ki jih Duchampova iznajdba zahteva. Nato so izpostavljeni trije aspekti umetnosti, ki se temeljno predrugačijo, v kolikor sledimo Duchampovemu modelu. Ti so umetniški objekt, subjekt, (subjekt, ki delo proizvede, torej umetnik, prav tako pa tudi tisti subjekt, ki objekt prepozna kot delo, torej gledalec), in inštitucija, ki do neke mere določa možne pozicije tako objektov kot subjektov v režimu sodobne umetnosti.

Ključne besede: *readymade*, Duchamp, sodobna umetnost, inštitucija, smrt avtorja

ABSTRACT**READYMADE AND CERTAIN SHIFTS IN ART ACCORDING TO DUCHAMP**

This paper examines Duchamp's invention of the readymade, and tries to make intelligible some of the key shifts in conception of the artwork and the process of the creation of art, which this work exemplifies and demands of us. This is done by way of reference to Duchamp's own writings about his work, and through examination of the context, within which his work is situated. Then, three aspects of art most affected by the influence of Duchamp are put in question. These are the art object, the subject (by which we mean both the artist and the spectator), and the institution, which to some degree determines the possible configurations of objects and subjects within the regime of contemporary art.

Key words: readymade, Duchamp, contemporary art, artistic institution, the death of author

::UVOD

Pričujoče besedilo obravnava Duchampovo serijo del, ki jih sam poime- nuje z izrazom *readymade*. Danes bi težko zanikali, da so ta dela pustila eno najglobljih sledi v zgodovini moderne umetnosti. Pokazali bomo, da ta ne prinašajo le novosti znotraj določenega okvirja umetnosti, temveč zahtevajo

novo razumevanje umetnosti in njenih disciplin ter značilnosti, ki omogočajo prepoznanje umetniškega dela kot dela in vrednotenje njegove kvalitete. Ker prepoznavamo Duchampov premik, ki ga izvrši skozi ta dela, kot v veliki meri efektiven še danes, oziroma še posebej danes, razumemo interpretacijo *readymada*, ne le kot interpretacijo zanimivega historičnega dela, temveč tudi kot doprinos k razumevanju sodobne umetnosti.

Opazimo lahko, da obstaja dimenzija Duchapovih *readymadov*, ki jo lahko najdemo v številnih umetniških praksah 20. in 21. stoletja. Zato nas bo bolj kot izčrpna interpretacija posameznih *readymadov* zanimala interpretacija tistega v njegovih delih, za kar lahko rečemo, da odpre neko novo polje v umetnosti, v katerega lahko umestimo številne druge umetniške prakse. Interpretacijo tega premika nam olajša dejstvo, da je tudi Duchampa v zvezi z njegovim delom najbolj zanimala plat, po kateri odpira nek nov način razumevanja umetnosti, kot je razvidno iz njegovih lastnih zapisov. Ker Duchamp pokaže natančno razumevanje svoje lastne umetniške prakse, se bomo v veliki meri oprli na njegove lastne zapise in komentarje.

Dimenzijo *readymadov*, o kateri govorimo, lahko tukaj označimo kot gesto minimalizacije umetniške geste na akt odločitve oziroma izbire. Prvenstveno nas torej zanima, kaj pomeni ta obrat k odločitvi in katera vprašanja odpira za umetnost, ki sledi tej gesti.

Obravnavali bomo tri aspekte umetnosti, ki se transformirajo z nastopom *readymada*. Določili bomo tip objekta takšne umetnosti, torej tisto, kar na koncu umetniškega procesa smatramo kot umetniško delo. Drugič nas bo zanimal subjekt, udeležen v umetnosti *readymada*, tako subjekt kot avtor umetniškega dela, kot subjekt, ki objekt prepozna kot delo, torej gledalec. Zanimalo nas bo razmerje in nova delitev dela med tema dvema subjektivnima pozicijama, ki jo obravnavani tip umetnosti prinaša. Tretji aspekt, ki ga bomo preučili, pa je vloga, ki jo igrajo umetniške inštitucije v tovrstni umetnosti. Umetniške prakse te vrste so mnogokrat kritične do prostorov inštitucij, v katerih se pojavljajo, hkrati pa se zdi, da so na bistven način vezane na te prostore. Ta napetost med delom in umetniško inštitucijo je nekaj, kar pritiče sami strukturi umetnosti *readymada*, zato bomo nazadnje pozornost namenili tudi temu problemu.

::DUCHAMP IN *READYMADE*

Začeli bomo torej z interpretacijo Duchampovih *readymadov*. Pred tem pa moramo na kratko orisati čas in kontekst, v katerega se Duchampova umetnost vpisuje. Brez določenih materialnih in diskurzivnih pogojev Duchampova radikalna gesta preprosto ne bi mogla biti prepoznana v kontekstu umetnosti.

V začetku 20. stoletja je bila upodablajoča umetnost ena izmed disciplin, ki so se v tistem času transformirale skoraj do nerazpoznavnosti. Rojevalo se je to, čemur danes pravimo moderna umetnost. Grobo rečeno, šlo je za kolaps starega modela upodablajoče umetnosti, po katerem so likovno delo razumeli kot v takšnem ali drugačnem smislu podobno objektom v svetu in po katerem se je vrednost likovnega dela merila po natančnosti in živosti reprezentacije objektov v svetu. Temu modelu Jacques Rancière reče reprezentacijski režim umetnosti. Rancière trdi, da je premalo reči, da je v tem režimu poglavitni princip podobnost oziroma da gre le za reprezentacijo nekega obstoječega objekta. Pokaže, da pri reprezentaciji v umetnosti ne gre za podobnost kot tako, temveč za specifične postopke, ki jih diktirajo zakoni *mimesis*, ki urejajo razmerje med načinom proizvajanja *poesis* in čutno bitjo *aesthesis*. Garant razmerja med temi tremi členi pa se imenuje človeška narava. Umetnik kot mojster principov *mimesis* je pooblaščen za produkcijo podob (Rancière, 2012: 35). Tako ob zlomu režima reprezentacije ne gre toliko za konec figuracije in smrt podob, ampak prej za izgubo zaupanja v vnaprej dane postopke figuracije, že vzpostavljene principe *mimesis*, ki bi zagotavljali razmerje podobnosti med podobami in tistim, kar kažejo.

V Duchampovem času so se problemi priličenja umetniškega dela tako ali drugače razumljeni realnosti počasi pomikali v ozadje, zakoni posnemanja pa so postali vse prej kot samoumevni. Avantgardistični umetniki so se ukvarjali s problemi, kot so problem zaznave, upodobitve gibanja, multiperspektivnosti, četrte dimenzije, slikarstva kot jezika, čistega slikarstva itn. V Rusiji Malevič govori o koncu slikarstva, Rodchenko pa naslika zadnjo sliko, kot jo sam imenuje. Boccioni in drugi italijanski futuristi leta 1910 v manifestu *Futuristično slikarstvo: tehnični manifest* od slikarjev zahtevajo popolno opustitev upodabljanja golega akta za naslednjih deset let (Boccioni, 1910: 14). Nemožnost ustvarjanja umetnosti po tradicionalnih vzorcih je prevečala prostor Evrope.

Duchamp v to situacijo vstopi kot slikar. Njegove zgodnje poskuse v slikarstvu lahko brez težave umestimo v problemsko polje, ki ga v njegovem času raziskujejo avantgardistični slikarji. Leta 1913 pa se Duchamp z iznajdbo *readymada* odvrne od problemov, ki jih lahko razumemo v kontekstu slikarstva. S temi deli proizvede nekaj, česar ne moremo umestiti v nobeno od posebnih umetniških disciplin. Ta dela niso niti slike niti kipi v pravem pomenu besede, niti ne spadajo v katero koli drugo kategorijo, s katero razločujemo med posameznimi umetniškimi disciplinami. *Readymade* je oznaka za objekte, ki so transformirani v umetniško delo tako, da jih avtor izbere in postavi na ustrezno mesto, kjer so vidni potencialnemu gledalcu. Lahko jih tudi podpiše, jim da poljuben naslov, jih kombinira ali obdeluje s tradicionalnimi umetni-

škimi postopki. Vedno pa je njihova bistvena značilnost v tem, da postanejo umetniška dela z umetnikovim dejanjem apropiacije.

Tisto, kar Duchampa samega najbolj zanima v zvezi z njegovimi *readymadi*, je prav postopek njihove produkcije, torej dimenzija odločitve, kar je razvidno iz njegovih zapisov. V intervjuju iz leta 1966 predstavi svoje razumevanje razmerja med umetnikovo odločitvijo in produkcijo umetniškega dela:

/K/o umetnik slika s paleto barv, se mora odločiti, katere barve bo uporabil. Torej je odločitev ključni faktor v umetniškem delu. Slike, barve, oblike, celo ideje so izraz umetnikove odločitve. Če hočemo, gremo lahko še korak dlje in se vprašamo: Zakaj bi se sploh trudili z ročnim delom?¹

Pri *readymadu* gre torej prvenstveno za eksplikacijo odločitve, ki je na delu tudi pri vsakem tradicionalnem umetniškem delu. Po Duchampu je tisto, kar delo naredi za umetniško, prav odločitev, kar vsak od njegovih *readymadov* adekvatno demonstrira. Kot pravi Duchamp: "Ker so tube barve, ki jih umetniki uporabljajo industrijsko proizvedene in vnaprej pripravljeno (*ready made*) blago, moramo iz tega sklepati, da so vse slike na svetu modificirani *readymadi* in tudi asemblaži" (Duchamp, 1951: 819).

Če je *readymade* produkt umetnikove odločitve, je naslednje vprašanje, ki se nam lahko zastavi, po kakšnem ključu se vrši odločitev. Lahko bi si predstavljali, da gre pri tovrstni praksi za odmik od dela roke zato, da bi lahko očesu prepustili delo estetskega razsojanja. Umetnik bi bil v tem primeru pooblaščen za ustvarjanje umetniških del ne zaradi svoje slikarske veščine, temveč zaradi svojega prefinjenega okusa, ki bi svojo suverenost manifestiral v aktu izbire tega ali onega predmeta. Vendar se Duchamp jasno izreče proti takšnemu branju: "izbira teh *readymadov* ni bila nikoli usmerjena s strani estetskega ugodja. Izbira je bazirala na reakciji vizualne indifferene in ob istem času popolne odsotnosti dobrega ali slabega okusa" (Duchamp, 1951: 819). Gre torej prej za anestezijo estetskega čuta. Duchamp vprašanje "ali je umetniško delo?" razloči od vprašanja "ali je lepo?" oziroma "ali aficira naš estetski čut na kakršen koli način?", da bi pokazal na dimenzijo umetnosti, ki nima opraviti nič z estetskim izkustvom.

Še vedno pa nismo odgovorili na vprašanje, kako sama odločitev oziroma izbira poteka in na kateri ravni se giblje. V intervjuju s Francisom Robertom, ki ga vpraša o poteku odločitve, ki izbere določen objekt, Duchamp poda nekoliko enigmatičen odgovor: "Ono izbere tebe, če naj se tako izrazim. Če

¹Antonie, J. (1993): "An interview with Marcel Duchamp" V: *The Art Newspaper*, Povzeto 4. maja 2015 s <http://old.theartnewspaper.com/articles/An-interview-with-Marcel-Duchamp/29278>

tvoja odločitev vstopi v proces, je takoj udeležen tudi okus, slab okus, dober okus, nezanimiv okus" (Judovitz, 1995: 109). Kako razumeti Duchampovo formulo, ki se pojavlja na več mestih v njegovih zapisih in intervjujih, namreč, "readymade izbere tebe"? Stava pričujočega besedila je v tem, da gre za dobro premišljeno formulo, ki bo predstavljala nekakšen ključ za naše nadaljnje razumevanje *readymadov*.

Še ena Duchampova formulacija tega istega problema o *readymadu* govori kot o nekakšnem *rendez-vous*, kot kraju srečanja med avtorjem in predmetom njegove izbire, med subjektom in objektom. Je funkcija z dvema spremenljivkama in zdi se, da ni avtor nič manj arbitraren in heteronomen kot objekt. Delo, ki bi ga bilo mogoče brati kot manifestacijo te linije misli, je Duchampov *readymade Past (Trebuchet)* iz leta 1917. Gre za obešalnik za plašče, pribit na tla razstavnega prostora, tako da ga gledalec zlahka spregleda in se spotakne obenj. Tisti, ki se dejansko lahko spotakne, je sicer gledalec, a ta le ponovi gesto umetnika, tistega, ki je se prvi tako rekoč spotaknil ob nekaj, kar je ob tem spotiku vzniknilo kot delo. Gre torej ne samo za eleganten prikaz te funkcije *rendez-vous*, ampak tudi vzpostavlja neko zanimivo novo homologijo med umetnikom in gledalcem, h kateri se še vrnemo v nadaljevanju.

Formulo "readymade izbere tebe" lahko bolje razumemo, če jo navežemo na problem razmerja med Duchampovo umetniško prakso in slikarstvom njegovega časa. Duchampovo razumevanje umetnosti vendarle izhaja iz slikarske prakse. Njegove *readymade* sicer lahko razumemo kot opustitev prakse slikanja, a ravno zato lahko ta "ne" slikarstvu določimo šele v kontekstu samega slikarstva tistega časa.

Ko je Duchamp razvijal svoje eksperimentalne slikarske postopke, so se po Evropi v istem času širile ideje abstraktnega slikarstva. Osebo je poznal Delanuaia in Kupko, zagotovo pa je bil seznanjen tudi z delom nekaterih drugih prominentnih pionirjev abstraktnega slikarstva. Tu merimo predvsem na Kandinskega, ki je raziskoval lastnosti oblik in barv ter njihovih kompozicij. Projekt, ki si ga je zadal, je bila nekakšna redukcija slikarstva na njegove bistvene elemente, torej raziskati njihove lastnosti in preizkusiti njihove izrazne zmožnosti, tako da bi lahko ustvaril nekakšen univerzalen jezik, bolj primeren za posredovanje izkustva kot naša vsakdanja govorica.

Vprašanje, ki se tedaj vedno znova postavlja, je: "kaj je slikarstvo?", Duchamp pa izstopi iz slikarstva tako da postavi novo: "kaj je umetnost?". Pojem odločitve oziroma izbire pa Duchampovi misli omogoči prehod od enega k drugemu vprašanju. Odločitev, kot pravi Duchamp, pripada tudi praksi slikanja. Vendar, če se moderno slikarstvo osredotoča na določitev polja, znotraj katerega se slikarske odločitve dogajajo, pa se Duchampova umetnost osredotoči na samo odločitev. Razmerje med slikarstvom kot par-

tikularno disciplino in umetnostjo kot tako de Duve ponazori z naslednjo analogijo: "Kar je izbira med rdečo in modro barvo za slikarstvo, je izbira med stojalom za steklenice in lopato za sneg za umetnost kot tako" (De Duve, 1996: 164).

Vendar pa mislim, da je ta primerjava lahko zavajajoča. Ali je odločitev za neko določeno barvo v resnici podobna odločitvi, ki mora objekt svoje izbire šele srečati, ga konstituirati kot element potencialnega umetniškega dela? Če v slikarskem postopku izbiramo med to in ono barvo, imamo pred seboj neko zaprto polje možnosti, ki so pred nas postavljene kot samoumevni elementi slikarskega procesa. Našo izbiro pa vodi takšna ali drugačna umetniška veščina in cilj končnega produkta. Odločitev, ki je na delu pri izbiri *readymada*, pa očitno ne izbira znotraj nekega zaprtega polja, prav tako pa ni diktirana s strani veščine in tradicije. Je odločitev, ki poskuša ubežati vsakršnemu polju, znotraj katerega umetniške odločitve prejmejo svojo utemeljitev.

Tudi delo slikarja ne sestoji le iz izbir, ki bi jih vnaprej pogojevala takšna ali drugačna slikarska pravila. Kot smo rekli, je zanimanje modernističnih slikarjev v prvi vrsti v določitvi, ali bolje, v iznajdbi bistva slikarstva, ki bi določalo to polje možnih slikarskih odločitev. Vendar pa njihova umetniška dela še vedno predstavljajo primer neke umetniške prakse, torej primer, ki sledi določenim predhodno izoblikovanim pravilom določene umetniške discipline. Duchamp pa z *readymadom* poskuša udejaniti neko odločitev, ki bi se vršila onkraj kakršnih koli pravil umetniškega ustvarjanja, a bi se paradoksalno vendarle vpisala v register umetnosti. Zakaj platno in ne raje pisoar? Zakaj golo telo in ne raje sušilnik za steklenice? Ta vprašanja znotraj Duchampove prakse postanejo možna, hkrati pa ostanejo brez zadovoljivega odgovora. Na tej točki lahko rečemo, da formula "*readymade* izbere tebe" preprosto pomeni absolutno odsotnost pravila, po katerem bi umetnik lahko vršil svoje dejanje izbire tega, kar naj postane umetniško delo.

Duchampovo delo *Tri nitne enote (3 stoppages étalon)* nam lahko osvetli obravnavani problem še z nekoliko drugačnega zornega kota. Čeprav nam govori z drugimi sredstvi in naslavlja nekoliko drugačna vprašanja, ni naključje, da je delo nastalo v istem letu kot prvi *readymade*. Tri nitne enote sestavljajo tri različno ukrivljene vrvce prilepljene na platno, vsaka izmed njih pa je dolga natančno en meter. Obliki vsake od vrvic pa ustreza po eno leseno ravnilo. Duchamp jih je izdelal tako, da je odmeril en meter vrvic, ki jo je nato trikrat spustil na tla z višine enega metra, in ob vsakem poizkusu izrisal krivuljo, ki jo je vrvica oblikovala na tleh, ter po tej obliki izžagal leseno desko. Tri nastala lesena ravnila so torej nekakšne merske enote, proizvedene pa so z natančno definirano metodo, ki v proces izdelave vnese naključje, hkrati pa se skozi transformacijo ohrani dolžina enega metra.

Interpretacije dela se, sledeč Duchampovim lastnim komentarjem, po navadi gibljejo okoli vprašanja naključja v dobi triumfa matematizirane znanosti in determinističnega pogleda na svet. Delo naj bi znanstveno rigidnost ironiziralo tako, da utelesi naključje, arbitrarnost in napako, torej pojme, domnevno tuje dobro zastavljenemu znanstvenemu raziskovalnemu procesu. Herbert Molderings o Duchampovem odnosu do znanosti zapiše: “/.../ postavil si je za estetski cilj, spodjedati vero v znanstveno misel” (Molderings, 1991: 245).

Obstaja možnost drugačnega branja tega dela. Ni nujno namreč, da delo obravnavamo kot izraz nezaupanja do znanstvene metode (če kaj takega obstaja). Naključje je sicer res centralna tema tega dela, a za tukajšnjo interpretacijo dela in njegove relacije do *readymadov* moramo najprej določiti mesto, na katerem se to naključje pojavlja, in učinke, ki jih proizvede.

Da pa lahko naredimo ta korak, bomo domnevali, da je Duchamp za smer razmisleka, ki je obrodil to delo, v veliki meri dolžen francoskemu matematiku Henriju Poincaréju, katerega dela je najverjetneje bral prav v obdobju, v katerem so nastali prvi *readymadi* in *Tri nitne enote*. Poincaré je Duchampa gotovo zanimal predvsem zaradi svojih raziskovanj neevklidske geometrije in svoje konvencionalistične epistemologije. Napisal je tudi nekaj filozofskih del, ki se ukvarjajo z epistemologijo znanosti in njeno metodologijo. Zagovarjal je konvencionalistično stališče, torej skepso do naravnih zakonov, pa tudi do geometrijskih postulatov kot nečesa, kar bi lahko prejelo dokončno utemeljitev v objektivnem svetu. Razumel jih je prej kot znanstveno hevristiko, kot naša bolj ali manj uspešna orodja za razumevanje sveta (Poincare, 1905: xxi). Po Poincaréju matematika kot katera koli druga znanost ne temelji izključno na deduktivnem tipu mišljenja. Vsak matematični sistem zahteva od nas, da na začetku sprejmemo določene aksiome, da lahko nadaljujemo z dedukcijo. In ti aksiomi zanj nikoli niso absolutno veljavni. Pravzaprav ne moremo po Poincareju za same aksiome niti reči, da so resnični ali napačni.

Temeljne propozicije geometrije, na primer, Evklidovi postulati, so le konvencije in bilo bi nerazumno, če bi se hoteli vprašati, ali so resnični ali ne, tako kot če bi se vprašali, ali je naš merski sistem resničen ali ne. Le da so te konvencije uporabne in obstajajo eksperimenti, ki nam lahko to potrdijo.²

V geometriji pokaže, da obstajajo konsistentni geometrijski sistemi, katerih osnovni aksiomi se razlikujejo od Evklidovih. Trdi, da postulati nekega aksiomskega sistema ne morejo biti resnični ali napačni, ampak le bolj ali manj primerni za opis določenega pojava. In njegovi teoretski rezultati vzbujajo

²Poincare, H. (1905): *Science and Hypothesis*, New York, The Walter Scott Publishing Co., str. 136.

jajo dvom, da je evklidska geometrija v resnici najbolj primerna za opisovanje prostora, v katerem živimo.

Poincare Duchampa nauči, da je na začetku vsake znanosti določena odločitev brez opore, odločitev za nek set postulatov ali za merilni postopek, za katere se šele za nazaj izkaže, ali so bile plodne ali ne. In to je raven, na kateri Duchamp s svojim delom pokaže na naključje. Res je, da gre za naravno naključje takšne ali drugačne ukrivitve vrvice ob padcu. A to naključje znotraj Duchampovega dela konstituira tisto, s čimer sploh šele pridemo v stik s svetom, na podlagi česar se nam nekaj šele lahko kaže kot naključje in nekaj kot nujnost, namreč merilo. Duchamp potegne logični sklep: če smo pred samim empiričnim spoznavanjem vedno najprej pred odločitvijo, glede na kaj oziroma s katerim merilom bomo svet preučevali, potem je ta odločitev vsaj v logičnem smislu nujno naključna, saj je ne določa nobena predhodna propozicija.

Sedaj lahko tudi jasno razločimo dva tipa naključij, ki se dogajata na popolnoma različnih ravneh. Naključje prvega tipa je tisto, ki znotraj zaprtega polja danih možnosti aktualizira neko določeno stanje. Drugi tip naključja pa konstituira samo to polje možnosti, med katerimi lahko izbiramo. Analogija z metom kocke dobro ponazori to razločitev. Lahko bi rekli, da prvi tip določi, katera številka na kocki bo padla, drugi tip pa to, katero kocko sploh mečemo. In vidimo lahko, da se *Tri merske enote* umeščajo na raven drugega tipa, saj raziskujejo naključje, ki odpre neko novo polje možnosti. Od merila je namreč odvisen način, kako se realno manifestira za nas.

Naključje, ki ga udejanja Duchamp, torej ni tuje procesom znanstvenega raziskovanja. Duchampova namera ni, kot trdi Molderings, radikalna kritika znanstvene misli. Obravnavano delo nam prej kaže neko nepričakovano bližino umetnosti in znanosti. Tisto, kar ju družijo, pa ni zvesto upodabljanje realnosti po vnaprej začrtanih parametrih, temveč ravno izumljanje postopkov, ki določajo horizont čutnosti in inteligibilnosti realnega. Pri tem pa naključje ne predstavlja napake, temveč strukturni moment tako umetniškega kot znanstvenega delovanja.

V kakšnem razmerju sta serija *readymadov* in delo *Tri merske enote*? *Ready-made* kaže na tisto točko v umetniškem procesu, ki pride pred kakršno koli obdelavo umetniškega materiala. Točko, ki je analogna točki, na kateri mora znanstvenik postaviti postulate, enote merjenja in hipoteze, zato da sploh lahko začne raziskovati. Tri merske enote udejanjajo naključje tam, kamor *readymade* postavi odločitev, toda ta odločitev je bolj podobna naključju kot pa suvereni odločitvi na podlagi določenih razlogov, je odločitev brez temelja, odločitev, ki izbere tistega, ki se odloča.

„NOVE KONFIGURACIJE V UMETNOSTI, KI JIH PRINESE *READYMADE*“

Pri *readymadu* imamo torej opraviti z novim tipom umetniškega objekta, tipom, ki svoj status umetniškega dela prejme v minimalni gesti odločitve umetnika. Ta odločitev pa je, kot smo videli, vse prej od premišljene geste jasno določljivega avtorja, ki že deluje znotraj vnaprej načrtanega umetniškega polja. S tem pa odpade tudi razdelitev umetnosti na posamezne discipline. Dejstvo, da Duchampove *readymade* po navadi obravnavamo v kontekstu vizualne umetnosti, je posledica tega, da je bil kontekst slikarstva zaradi številnih razlogov dovtetnejši za pojavitev takšnega dela. Vendar pa *readymade* v svojem bistvu ni delo vizualne umetnosti, saj odpre prostor, ki ne priznava več umetnikove veščine ali različnih tipov umetniških objektov. Gre za prostor, kjer se pojavi objekt kot izbrani objekt.

S tem pa naletimo na problem, o katerem sam Duchamp ni veliko govoril, je pa zagotovo ena najbolj predebatiranih tem umetnosti od sredine 20. stoletja do danes (predvsem v t. i. vizualni umetnosti). To je problem pripoznanja umetnika kot umetnika. Če je gesta umetnika zreducirana na dejanje izbire, pa mora biti ta izbira ravno izbira umetnika. Klasična upodablajoča umetnost razume umetnika kot mojstra veščine upodabljanja in v kolikor je mojster proizvajal podobe, je lahko brez dvoumnosti užival status umetnika. *Readymade*, ki opravi z veščino, pa takšnega kriterija nima, zato se zastavi resno vprašanje, kako naj umetnik postane umetnik. Zdi se, da je tovrstna umetnost v resnici bolj odvisna od umetniških inštitucij kot poprejšnje umetniške prakse, saj razrešitev problema umetnikovega vstopa v polje umetnosti po navadi zahteva drugega subjekta, ki izvrši pripoznanje, katerega funkcijo dandanes najbolje poznamo v obliki kustosa. Kar je spet nekoliko paradoksalno glede na dejstvo, da so prav prakse, sorodne Duchamovi, največkrat kritične do umetniških inštitucij.

Nazadnje se zastavlja vprašanje vrednosti in funkcije takšnega objekta v umetniškem kontekstu. Mnogi so se vprašali, ali so *readymadi* in umetniški objekti, ki jih lahko imamo za dediče Duchampove umetnosti, v prvi vrsti dela konceptualne umetnosti, sploh še treba opazovati oziroma ali gre za popolnoma intelektualistično umetnost, ki ji zadostuje, da se o njej razmišlja.

Predlagali bomo, da *readymade* od nas zahteva ponoven razmislek o objektu, subjektu in inštituciji umetniških praks. To so tudi področja, v razumevanju katerih sodobna umetnost še vedno v veliki meri sledi Duchampu. Razdelava teh premikov torej ne služi le interpretaciji Duchampovih del, temveč želi izpostaviti točke, v katerih je Duchampova umetnost paradigatska za razumevanje sodobnih umetniških praks.

::OBJEKT

Readymade objekt moramo razumeti drugače od objektov, ki smo jih pred tem srečevali v umetniških muzejih in galerijah. Ni podoba, torej vezan na neki pojav, kateremu je na tak ali drugačen način podoben. Niti ni objekt, ki, postavljen nasproti objektom sveta, prikazuje avtonomne forme, namenjene estetski kontemplaciji. *Readymade* nam pokaže način, kako se v muzej vtihotapijo objekti sveta, ne da bi pri tem morali privzeti status podobe.

Vendar pa ti objekti ob vstopu v umetniški kontekst ne ostanejo isti, kot so bili pred vstopom. Tudi če je objekt kot nekateri izmed Duchampovih *readymadov* le premaknjen v prostor, namenjen umetniškemu delu, brez kakršne koli modifikacije ali vzpostavljanja relacij z drugimi objekti, se z objektom skozi transformacijo v umetniško delo zagotovo nekaj zgodi. Kako potem razumeti takšne objekte, kaj lahko z njimi počnemo, ko so enkrat v muzeju?

Vsak objekt lahko postane umetniško delo, to je ena izmed predpostavk obravnavane umetnosti. *Readymade* demonstrira sposobnost polja umetnosti, da prežveči in prebavi vsak objekt. Kadar gre za objekt, ki je le fizično premaknjen v razstavni prostor, se ta dimenzija najbolj čuti. Takšna dela nas lahko privedejo do zaključka, da vsako partikularno dejanje izbire in vsak takšen objekt govorita isto zgodbo, namreč o prehodu iz partikularne določenosti nekega predmeta v svetu v univerzalno določilo umetniško delo. Bistvo vsakega *readymade* objekta imamo lahko za identično vsakemu drugemu objektu te vrste, skupna jim je namreč izjava "tudi to je umetniško delo", ki se ponavlja skozi serijo objektov takšne umetnosti. Dejanje umetnikovega ustvarjanja bi lahko pojmovali kot govorno dejanje, dejanje imenovanja, in v tej luči se objekt pred nami kaže kot znak, entiteta govorice, indiferentna do svojega materialnega nosilca.

Ali ima potem *readymade* sploh še korenine v *aisthesis*, ali je čutni stik z delom še bistven zanj? Ali ne gre le za to, da ga razumemo, prepoznamo kot takega? Gerard Wajcman v polemiki s takšnim razumevanjem *readymada* pravi ne, objekt je treba videti in se posvetiti vsakemu posebej, umetnine je treba vzeti "doobjektno". "Tisto, kar je ravno treba zapopasti, če hočemo priti na pravo pot, je, da ni zavržen, ampak da je objekt tu izpraznjen" (Wajcman, 2007: 53). Po Wajcmanu gre za izpraznitev objekta njegove substance. To izpraznitev razume kot simbolno dejanje, ki pusti videz in ime objekta nedotaknjena, zadane pa njegovo realno identiteto, tisto, "zaradi katere je kolo na kolesu identično kolesu na nekem drugem kolesu" (Wajcman, 2007: 54). Ključna razlika med navadnim objektom v svetu in *readymadom* je po njegovem v tem, da *readymade* ničemur več ne služi.

Wajcman nadalje pokaže, da Duchampove *readymade* lahko razumemo kot objekte, poročene z odsotnostjo, kot "objekte brez", vendar pa je ta odso-

tnost pri vsakem objektu neka druga, specifično določena odsotnost. "Dela brez. Kolo brez pnevmatike, toda tudi lopata za sneg brez snega, sušilnik za steklenice brez steklenic, glavnik brez las /.../" (Wajcman, 2007: 72).

Tisto, kar nam *readymade* kaže, ni le on sam, ampak celotni kontekst, iz katerega je bil vzet. Vsi tisti objekti, ki ga sicer določajo, se ob objektu, prisotnemu pred nami v muzeju, pokažejo kot odsotni. *Readymade* postane prst, ki kaže na mesto, od koder je bil vzet, na vsa določila, ki sicer pogojujejo naše srečanje z njim izven muzeja. Če rečemo, da je izprazen, potem s tem ne mislimo popolnega izbrisa tistega, kar ga je pred dejanjem krsta v umetniško delo določalo, ampak amputacijo, ki odsotno mrežo odnosov, ki so pred tem določali objekt, naredi vidno prav kot odsotno.

V tem pogledu je *readymade* bistveno drugačen od kolaža, ki se po navadi smatra za nekoliko manj radikalni predhodnik *readymada*. To razliko lahko ponazorimo ob primeru Picassove *Bikove glave* (*Tête de taureau*). Delo je za površni pogled podobno Duchampovemu *Kolesu*, sestavljeno je namreč iz dveh nemodificiranih delov kolesa, krmila in sedeža. Vendar pa obstaja ključna razlika med delom Duchampa in Picassa. Picasso ta dva dela poveže tako, da ustvari podobo, izvede transformacijo iz delov kolesa v bikovo glavo. Skozi ta proces objekt, ki ga uporabi, resnično izprazni, dela kolesa nas ob njegovem delu ne zanimata v drugih pogledih kot v njuni sposobnosti imitacije forme bika. Postaneta transparentna na podoben način, kot postane transparentna barva na paleti, ko jo umetnik nanese na platno tako, da postane del enotne podobe. Za razliko od kolaža ravno *readymade* ne izprazni popolnoma svojega objekta. Kolaž, tako kot *readymade*, v izhodišče postavi že obstoječe premete, a jih v naslednjem koraku podvrže neki novi formi, njihova identiteta je izničena v identiteti upodobljenega objekta. Slednji pa nasprotno identiteto svojega objekta do neke mere ohrani. Elementi dela, kljub temu da izgubijo svojo uporabno vrednost, ostanejo zavezani svoji predhodni funkciji, gledalčevo pozornost usmerijo ravno na mesto, od koder so bili vzeti.

::SUBJEKT

Readymade od nas ne zahteva le drugačnega pojmovanja objekta, temveč tudi novo pojmovanje subjekta – kot avtorja in kot gledalca umetniškega objekta. Na prvi pogled se lahko zdi, da *readymade* odpira prostor za umetnost, ki je osvobodjena vsake tehnike in zato popolnoma podrejena volji umetnika ter tako vzpostavlja figuro avtorja kot subjekta tovrstne prakse še toliko močnejše kot na primer klasično slikarstvo. Umetnik ni več umetnik, ker ustvarja umetniška dela, temveč obratno, dela sama svojo vrednost prejmejo od dejstva, da jih je ustvaril umetnik.

Toda mnogi umetniki vključno z Duchampom so se tej konsekvenci utrditve avtorja v svoji poziciji skušali izogniti. Vsekakor novi dispozitiv umetnosti ni le pristanek na absolutizacijo vloge avtorja, temveč tudi nekakšna subverzija te pozicije. Ko Duchamp s svojimi *readymadi* zamaje našo koncepcijo procesa umetniške produkcije, s tem hkrati tudi subvertira figuro avtorja, ki spremlja umetnost vsaj od renesanse naprej. Takrat se rodi določena podoba avtorja, ki ni le obrtnik, ki bi sledil načrtanim postopkom produkcije, ampak posameznik, ki v svoji praksi izraža svoj individualni slog, virtuoz, ki tehnično znanje neke discipline povzdigne na raven neponovljivega.

Tovrstno razumevanje avtorstva vztraja vse do danes, celo velika večina avantgardnih umetnikov ostaja zavezana dispozitivu *umetnik – delo – gledalec* ter specifični delitvi dela, ki uokvirja mesto umetnika in mesto gledalca skozi celotno moderno zgodovino. Roland Barthes, ki v svojem eseju *Smrt avtorja* sicer govori specifično o literarni umetnosti, nam lahko pomaga razumeti klasični model avtorstva, ki se razteza tudi čez druge umetniške discipline, med drugim čez slikarstvo in deloma tudi sodobno umetnost.

Avtor je oseba moderne dobe, nedvomno produkt naše družbe, ki je na prehodu iz srednjega veka z angleškim empirizmom, francoskim racionalizmom in osebno vero protestantizma odkrila čar individuum ali – z bolj vzvišenimi besedami – “človeške osebe”. /.../ *razlaga* dela se vedno išče pri tistem, ki ga je ustvaril, kot da bi se navsezadnje skozi bolj ali manj prozorno alegorijo fikcije vedno izpovedoval glas ene in iste osebe, *avtorja*.³

Barthes se postavi proti takšni koncepciji avtorstva in v ospredje postavi do tedaj zapostavljeno pozicijo v polju literature, pozicijo bralca: “/.../ tekst sestavljajo mnogotera pisanja, ki izhajajo iz številnih kultur in vstopajo v medsebojni dialog, parodijo, oporekanje. Toda obstaja neko mesto, na katerem je ta mnogoterost združena, in to mesto ni avtor, kakor se je govorilo doslej, to mesto je bralec” (Barthes, 1967: 23). Opazimo lahko določeno analogijo med razmerjem avtor–bralec, ki ga izpostavi Barthes, in razmerjem umetnik–gledalec. To analogijo izpostavi Sherrie Levine (Levine, 1982: 81), ko parafrazira Barthesovo slavno formulacijo: “/.../ rojstvo bralca je treba plačati s smrtjo avtorja” (Barthes, 1967: 23).

Ne gre za odvrnitev pozornosti od umetnika zato, da bi se lahko posvetili delu gledalca, temveč zato, da se umetnik sam v prvi vrsti razume kot gledalec. Duchampova aprorpiacija *readymade* objektov pokaže na ta aspekt umetnosti, namreč da delo umetnika ni delo kreacije, temveč prej delo sinteze tistega,

³Barthes, R. (1967): “Smrt avtorja” V: Pogačnik, A. (ur.): *Sodobna literarna teorija*, Ljubljana, str. 19.

kar mu je dano in posredovano preko situacije, v kateri se znajde. Umetnik in gledalec sta torej postavljena na isto raven, ne razlikujeta se več glede na svoje sposobnosti, vedenje ali doživljanje, temveč le po mestih, v katerih se najdeta znotraj dispozitiva umetnosti.

Toda ali se s takšnim obratom tudi dejansko znebimo figure umetnika? Je odslej odveč razlikovati med pozicijama umetnika in gledalca? Zdi se, da ne, le izpraznimo ju njune substance. Podobno kot smo pred tem izpraznili objekt. Dokler ostajamo zavezani moderni umetnosti, imamo opravka z umetniškimi deli. In kadar govorimo o umetniških delih, vedno impliciramo tudi nekega avtorja. Michel Foucault izrazi skepso do prehitrega odpisa pojma avtorstva prav v navezavi na pojem dela: "Ali ni delo to, kar je napisal tisti, ki se imenuje avtor?" (Foucault, 1969: 27). Spet lahko potegnemo analogijo in rečemo: "Ali ni umetniško delo to, kar je ustvaril tisti, ki se imenuje umetnik?" Ali kot to formulira Wajcman: "Delo je objekt + znamenje subjekta" (Wajcman, 2007: 60). Če nam umetniška dela nekaj kažejo, potem imajo za seboj vedno nek subjekt, ki kaže nanje, kazanje je konec koncev subjektivna funkcija.

Ta funkcija kazanja je tudi tisto, kar ločuje umetnika od gledalca. Če sta oba v prvi vrsti gledalca, pa njuno gledanje nima povsem iste strukture. Da ima tudi pogled lahko funkcijo prsta, ki kaže, se lahko prepričamo, ko srečamo osebo, zazrto v predmet, ki ga sami ne vidimo. Zagotovo se bomo tudi sami ozrli po objektu njenega pogleda. Sledeč tej metafori, si lahko predstavljamo umetnikovo funkcijo kot sled pogleda, toda pogleda, ki kaže. Oba gledata, le da gledalec najprej vidi ne objekt, temveč umetnikov pogled na objektu, šele ta pa ga pripravi na to, da mu objekt spregovori kot delo. Sled umetnikovega pogleda je tisto, kar nadomesti sled roke v moderni umetnosti in tudi tisto, zaradi česar dela obdržijo svojo avro, tudi če gre za serijsko proizvedene objekte, kakršni so na primer Duchampovi *readymadi*.

Avtor se torej ohrani kot funkcija, ki za gledalca poljubni objekt pretvori v umetniško delo. Obstaja veliko primerov umetniških praks, ki so poskušale z različnimi strategijami to nominalno funkcijo čim bolj jasno razločiti od individuuma, ki mu rečemo umetnik.

Ena izmed teh strategij je uporaba psevdonima. Psevdonimi so že dolgo del umetniške tradicije, s posluževanjem psevdonima so umetniki lahko ostali anonimni, občinstvo zavajali glede svoje identitete ali pa so preprosto želeli biti znani pod bolj zvanečim imenom od njihovega lastnega. Marcel Duchamp je uporabo psevdonima vključil v samo umetniško delo. Psevdonim uporabi ne le kot način zabrisa svoje identitete, temveč kot strategijo subverzije pozicije avtorstva. Pomenljivo je, da je delo *Fontana*, prvi *readymade*, ki ga je javno razstavil oziroma vsaj nameraval razstaviti, podpisal z izmišljenim imenom. Ko je leta 1917 delo oddal na razpis za razstavo, ki jo je priredila skupina

umetnikov Society of Independent Artists, katere član je bil tudi sam, je delo oddal pod psevdonimom Richard Mutt, ne da bi kdorkoli vedel, da je on sam v resnici pravi avtor. Gre za potezo, ki jasno demonstrira Duchampovo pozicijo glede problema avtorstva. O umetniku kot individuumu nam ni treba vedeti nič več kot to, da je zavestno nekaj postavil pred gledalca. Vse ostalo lahko izpeljemo iz objekta, ki ga imamo za umetniško delo. Tako način, kako je delo proizvedeno, kot način, na katerega mu je pripisan avtor, nam v tem pogledu govorita o isti stvari: avtor ni več suvereni ustvarjalec, ostane pa vsaj kot anonimna figura nujen za gledalčevo prepoznanje dela kot dela.

Drugi način subverzije figure umetnika kot izjemnega in neponovljivega individuuma nam pokažejo številni umetniški kolektivi, ki se pojavijo v 20. stoletju, ki svoja umetniška dela ne avtorizirajo kot posamezniki, temveč kot kolektiv. Primeri takšnih skupin so Art and language, Group material, Neue Slowenische Kunst itn.

Proces umetniške produkcije pri umetniških skupinah, ki se združujejo pod imenom Neue Slowenische Kunst (NSK), mnogokrat poteka kolektivno. Izjava Laibach Kunst, ene izmed podskupin NSK, jasno opredeli to pozicijo kolektivismu: "Laibach Kunst je princip zavestnega odrekanja osebnemu okusu, razsojanju, prepričanju, svobodno razosebljanje, dobrovoljno prevzemanje vloge ideologije, demaskiranje in reartikulacija režimskega ultramodernizma" (Brejc, 2008: 6). Tomaž Brejc ob analizi dela *Rdeči revirji* skupine Irwin, podskupine NSK, ki se ukvarja z upodabljanjem umetnosti, o procesu dela tega umetniškega dela zapiše takole: "Nimam individualnega vstopa v to sliko, ne morem vzdrževati privida, da lahko vstopim vanjo skozi subjekt avtorja, ker tega ni, tam je pet slikarjev, ki jo delajo. Slika je v tem smislu nekakšno kolektivno brikolerstvo petih izdelovalcev" (Brejc, 2008: 7).

Tovrstni kolektivi torej že v svoji strukturi onemogočijo interpretacijo dela, ki bi izhajala iz umetnikovega življenja, njegovih partikularnih značilnosti, zavestnih namenov ali nezavednih simptomov. Dela, proizvedena kolektivno, moramo interpretirati na ravni družbenosti, diskurza in drugih pojavov, katerih pomena ne določa noben posameznik. Seveda se zopet vzpostavi subjekt v funkciji kazanja na nekaj, vendar pa je to kolektivni subjekt, zavestno konstruiran, včasih tudi strateško nekonsistenten.

Ti dve omenjeni strategiji subverzije našega razumevanja avtorstva sicer nista kot taki vezani na *readymade*. Lahko bi si predstavljali tudi abstraktno sliko visokega modernizma, proizvedeno in avtorizirano kolektivno, ali pa klasičnega slikarja, ki bi se gledalcem predstavljal z množstvom psevdonimov. Vendar pa ni naključje, da se tovrstne strategije množično pojavijo prav ob nastopu umetnosti, ki izhaja iz *readymada*, in ne ob klasičnem ali modernističnem dispozitivu umetniške produkcije.

Gre namreč za afiniteto med načinom razumevanja umetniškega objekta in subjekta umetniške prakse, ki izvira iz načina produkcije umetniških del. Tako objekt kot subjekt sta izpraznjena, ne pa tudi odpravljena. Na njuno mesto lahko stopi, vsaj v principu, karkoli ali kdorkoli. Umetnost *readymada* posameznega umetnika ne more obravnavati kot izvor in vzrok umetniških del, saj umetnik kot funkcija vznikne skupaj z umetniškim delom.

INŠTITUCIJA

Umetniško delo lahko razumemo kot proizvod srečanja med subjektom, ki postane umetnik, in objektom, ki postane umetniško delo. Toda poraja se vprašanje, kaj nam pri takšnem modelu umetniškega ustvarjanja omogoči, da to srečanje obravnavamo kot umetniški proces in subjekta udeleženega v njem kot umetnika. Kot smo omenili zgoraj, Duchampovo delo *Past* pokaže ne le na srečanje umetnika in njegovega objekta, ampak tudi na srečanje umetniškega dela in gledalca. *Readymade* nas poleg vprašanja umetniške produkcije postavlja pred še en problem, namreč problem možnosti srečanja umetniškega dela in gledalca.

Dokler ima umetnost opraviti s specifičnimi tehnikami in mediji, lahko gledalec iz objekta samega razbere, da gre za umetniško delo. Družbeni kontekst in inštitucije sicer določajo, kje in kako se ti objekti pojavijo, vendar pa jih gledalec lahko identificira kot umetnine tudi izven konteksta, v katerem se umetniško delo pojavi. *Readymade* pa s seboj prinese problem, kako objekt prepoznati kot delo. Na teh objektih umetnik ne pusti nikakršne sledi svojega dela. Zato se mora takšen objekt za vpis v kontekst umetnosti zanašati na nekaj drugega.

Kateri so potem novi pogoji srečanja gledalca in dela? Wajcman (2007: 54) predlaga v kontekstu *readymada* podpis kot ključni operator transformacije v umetniško delo. Podpis je zagotovo pomembna poteza, ki Duchampove *readymade* vzpostavlja kot umetniške objekte, vendar pa ni edina in tudi ne najpomembnejša. Če bi videli podpisani pisoar ležati na ulici, bi se morda nekoliko začudili, gotovo pa ga ne bi obravnavali kot delo, kot nekaj, kar bi nas vabilo h kontemplaciji ali razmisleku. Tisto, kar lahko kateri koli objekt pretvori v umetniško delo in mu pripiše avtorja, ni niti podpis niti ni naslov, temveč v prvi vrsti topologija tega objekta. Nahajati se mora v prostoru, ki anticipira umetniški objekt in ki posameznika, ki vstopi, pretvori v gledalca. *Readymade* torej nujno potrebuje prostor določene umetniške inštitucije. Boris Groys potegne konsekvence takšnega razumevanja zelo daleč, ko zapiše: "Umetnost danes ni množica posameznih stvari, temveč topologija posameznih prostorov" (Groys, 2008: 94).

Duchamp definira svoj proces ustvarjanja umetniškega dela kot dejanje izbire, zdi pa se, da je spregledal pomemben korak. Ta izbira se mora namreč vpisati v že obstoječi umetniški kontekst, če naj rezultira v umetniškem delu. Težavnost takšnega vpisa pa je doživel tudi sam. Ko je nameraval razstaviti enega izmed svojih danes najodmevnejših *readymadov*, je naletel na nepričakovan odpor. Pod psevdonimom Richard Mutt je oddal pisoar, imenovan *Fontana*, na razstavo, ki jo je priredilo združenje naprednih newyorških umetnikov, Society of Independent Artists. Društvo naj bi razstavilo vsa prijavljena dela, pod edinim pogojem, da je avtor dela plačal 6 dolarjev kot razstavnino. Kljub temu da je bila razstavnina za *Fontano* plačana, delo na tej razstavi ni bilo prisotno. Organizatorji razstave so delo razumeli kot parodijo moderne umetnosti in ga celo označili za nemoralno ter ga zato zavrnilo kljub svoji odprti razstavni politiki. Duchamp se je kot član društva postavil delu v bran, a večine kolegov ni prepričal. *Fontana* je bila iz razstave izključena in Duchamp je iz tega razloga protestno zapustil društvo. Delo je zaslovelo kasneje po zaslugi prispevka v dadaistični publikaciji *The Blind Man*, med ustanoviteljki katere je bil tudi Duchamp. Poleg prispevka, ki govori o nepošteni obravnavi dela Richarda Mutt, je bila v reviji objavljena tudi fotografija *Fontane*, ki jo je posnel Alfred Stieglitz v svojem ateljeju. Ta fotografija je kasneje zaslovela, saj predstavlja edino dokumentacijo Duchampovega slavnega dela – sam pisoar se je namreč kmalu po omenjenih dogodkih izgubil. Tako prispevek kot fotografija sta bila ustvarjena in objavljena na Duchampovo pobudo in sta verjetno igrala vlogo v njegovi zavestni strategiji vzpostavitve pogojev za vpis tega dela v kontekst umetnosti.

Nepogrešljiva dimenzija procesa metamorfoze iz pisoarja v *Fontano* se skriva v Duchampovi strategiji in nekaterih naključnih dogodkih, ki so vodili do tega, da je bil pisoar na podstavku prepoznan kot umetniško delo. Če se umetnikovo delo zvede na dejanje izbora določenega objekta, potem moramo temu dodati tudi vzpostavitev pogojev, znotraj katerih ta objekt lahko nastopi kot umetniško delo.

Toda zdi se, da umetnik v vlogi vzpostavitve pogojev vidnosti in inteligibilnosti umetniškega dela nikoli ni povsem avtonomen. Danes ta vloga praviloma pripada funkciji kustosa. Boris Groys izpostavi Duchampove *readymade* prav kot tisto prelomno točko, od katere naprej kuratorji nimajo več moči pretvoriti objekt v umetniško delo, tako da ga umestijo v prostor in kontekst razstave (Groys, 2008: 44). Ta moč sedaj pripada le umetnikom. Njim od Duchampa naprej pripade delo selekcije, prav tako pa tudi določena umestitev izbranih elementov tako, da postanejo vidni kot umetniška dela.

Če pa kustos z *readymadom* izgubi moč pretvorbe objekta v umetniško delo z njegovo umestitvijo v razstavni prostor, s tem pridobi novo funkcijo. Ne

več krstiti delo za umetniško, temveč krstiti umetnika za umetnika. Ravno umetnost *readymada* s svojo paradoksalno samovzpostavitvijo umetnika v dejanju izbire umetniškega dela prinese s seboj možnost še večje heteronomije umetnika kot prej. Če je umetniku prepuščena nominalna določitev objekta kot umetniška dela, pa mora biti delo oziroma on sam izbran še enkrat, da se delo lahko vpiše v režim vidnosti, ki mu rečemo sodobna umetnost. To trdi tudi Groys, ko pravi, da je z *readymadom*, ki predstavlja popolno razločitev umetnikovega telesa in umetniškega dela, umetnikovo telo samo pretvorjeno v *readymade* (Groys, 2010: 129).

Popolna svoboda izbire umetnika se izkaže za lažno na nivoju inštitucije, saj umetnik, odrezan od materialnih pogojev vidnosti dela in od konteksta, ki delo vzpostavlja kot delo in ga sooči s potencialnim gledalcem, sploh ni umetnik. Wajcman umetnost razume kot funkcijo srečanja med umetniškim delom, umetnikom in gledalcem (Wajcman, 2007: 61). Na tem mestu pa lahko opozorimo na dodatni tip srečanja, ki je prav tako bistven za konstitucijo umetniškega dela. Govorimo o srečanju med dvema subjektoma, med umetnikom in določeno inštitucijo. Umetnik plača ceno za svojo svobodo v izbiri objekta ki naj postane umetniško delo, tako da njegova identiteta kot umetnika postane odvisna od umetniške inštitucije. Umetnik sicer lahko dela na pogojih vidnosti njegovega umetniškega dela, vendar pa mora to početi nujno v razmerju do umetniške inštitucije, saj je ta tista, ki lahko edina posreduje med gledalcem in *readymade* objektom.

::LITERATURA

- Antonie, J. (1993):** "An interview with Marcel Duchamp" V: *The Art Newspaper*, Povzeto 4. maja 2015 s <http://old.theartnewspaper.com/articles/An-interview-with-Marcel-Duchamp/29278>
- Barthes, R. (1967):** "Smrt avtorja" V: **Pogačnik, A. (ur.):** *Sodobna literarna teorija*, Ljubljana: Krtina, str. 19 - 24.
- Brejc, T. (2008):** Rdeči revirji Irwin. Ljubljana: Galerija Škuc.
- Boccioni, U., and others. (1910):** "Futurist painting: Technical manifesto" V: **Dancev, A. (ur.):** *100 Artists' Manifestos From the Futurists to the Stuckists*, London: Penguin Books.
- Molderlings, H. (1991):** "Objects of modern scepticism" V: **De Duve, T. (ur.):** *The Definitively Unfinished Marcel Duchamp*, London: Nova Scotia College of Art and Design, str. 243-267.
- Crimp, D. (1993):** "Appropriating Appropriation" V: **Evans, D. (ur.):** *Appropriation*, London: The MIT Press, str. 189 - 193.
- Duchamp, M. (1951):** "Apropos of 'Readymades'" V: **Stiles, K. in Selz, P. (ur.):** *Contemporary Art, A Sourcebook of Artists' Writings*, Berkeley: University of California Press, str. 819 - 820.
- de Duve, T. (1991):** Pictorial nominalism. Mineapolis: University of Minnesota Press.
- de Duve, T. (1996):** Kant after Duchamp. Massachusetts: The MIT Press.
- Foucault, M. (1969):** "Kaj je avtor?" V: **Pogačnik, A. (ur.):** *Sodobna literarna teorija*, Ljubljana: Krtina, str. 25 - 40.
- Groys, B. (2008):** Art power. London: The MIT Press.
- Judovitz, D. (1995):** Unpacking Duchamp. Berkeley: University of California Press.

- Levine, S. (1982):** "Statement" V: **Evans, D. (ur.):** *Appropriation*, London: The MIT Press, str. 81.
- Molderlings, H. (1991):** "Objects of modern scepticism" V: **De Duve, T. (ur.):** *The Definitively Unfinished Marcel Duchamp*, London: Nova Scotia College of Art and Design, str. 243-267.
- Poincare, H. (1905):** Science and hypothesis. New York: The Walter Scott Publishing Co.
- Rancière, J. (2012):** Nelagodje v estetiki. Ljubljana: Prizma.
- Wajcman, G. (2007):** Objekt stoletja. Ljubljana: Analecta.