

Uršula Berlot



Prostor infratanke razlike: gospod Marcel in gospa Sélavy

(Nepodobna podobnost pri Duchampu)

1. 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.

Jean 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 problem 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 1980: 22).¹

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 1975: 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 (cit. po Cabanne 1967/1987: 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. Aktivira vprašanje izgube absolutnega, nespremenljivega in trdnega, posebno v odnosu do

¹ V šestinštirideskih zapiskih o *infratankem* Duchamp opisuje subtilne senzorične izkušnje, ki čutno zaznavo prevesijo v inteligibilno (štiridimenzionalno) izkušnjo. Zapisi o *infratankem* se nanašajo obenem na razliko in podobnost. V navedenem primeru gre za ambivalentno *infratanko* razliko spolov, ki vsebuje tudi podobnost, vendar Duchamp uporabi isti pojem tudi za opis subtilne zaznave prisotnosti odsotnega ali, na primer, za opis neskončno majhne širine nečesa, kar je brez debeline, oziroma za to, da bi izmeril nekaj, kar je brez definicije, oblike ali fizične esence.

seksualne identitete, ter prisili vloge spola k transferencialni dinamiki analize. 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/afecteusement, 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 (Nabiranje prahu)* je bila objavljena leta 1922 v Bretonovem nadrealističnem časopisu *Litterature*. s pripisom *Voici le domaine de Rose Sélavy/Poglejte domeno Rose Sélavy*.

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

L.H.O.O.Q.

Biti moški, ženska ali androgin² je dilema, ki jo sproža tudi Duchampovo dodajanje brkov in brade reprodukciji Mona Lize imenovane *L.H.O.O.Q.*

² Clair vidi pojav nenavadnega androgina 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 anatomski deli moškega spolnega organa tudi pri ženski. Razlika je le v tem, da so ženski deli notranji, moški pa zunanji.

(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 obrite Mone Lize *L.H.O.O.Q. rasée* (1965). Restitucija Mona Lize v njeno prejšnje feminilno stanje, brez brkov in brade, ne uspe popolnoma obnoviti njene originalne vrednosti. Razvrednotenje Mone Lize je drobčen, skoraj nezaznaven dogodek, ki pripada logiki infratankega. 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 na prvotno stanje (Mona Liza pred poraščenostjo z brki) ni ponovitev, ampak razlika, proizvajanje infratanke drobne razlike skozi ponovitev.

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 POGLED³. Duchamp nam sporoča, da kontekst podobe oziroma njeno vrednost določa dejanje gledanja, ki vzpostavi možnost izmenjave med gledalcem in umetnino: "Izmenjava med tem, kar ponudimo na ogled [...] in zaledenelim pogledom občinstva (ki zazna in tudi takoj pozabi). Pogošto ima ta izmenjava vrednost infratanke delitve [*séparation inframince*]" (Duchamp 1980: 22).

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

³ 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.

pogled gledalcev, da zagledajo delo na nov način, v specifični infratanki perspektivi. Vrednost umetnine je izmenjalna in fluidna vrednost, ki je s pojmom infratanko ovrednotena kot "alegorija pozabe" (Duchamp 1980: 21). Ready-made reprodukcija Mona Lize z brki je manj gesta provokacije in ironije kot izraz Duchampove refleksije o pomenu umetniških konvencij v umetnosti in možnosti njihove mobilnosti, odprtosti in fleksibilnosti glede na zorni kot ali miselne projekcije gledalca.

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 eksplodiral, 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 narisano rahlo decentrirano spiralno 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 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.

Edini uspešno realiziran filmski projekt v vrsti nedokončanih umetniških intervencij teh dveh umetnikov je *Anemic Cinema* (1925), ki je bil dejansko optični in ne le filmski eksperiment,⁴ 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 pritrdjevala 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 optike, okularnega 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 sinkopičen 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 sugerirajo 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 ondulaciji napenjanja in pojemanja vrača k telesnosti ter visceralnosti.

Spirale krožnih diskov, pritrdjenih na optično napravo z vrtenjem, potegnejo gledalca v nekakšen vizualni ekvivalent spolne združitve. Pulziranje

⁴ *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 in avantgardnih gledaliških umetnostih.

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 prepletata in zlijeta v rotaciji spirale.

Obe kinetično-optični napravi (*Rotative plaques verres* in *Rotative démi-sphere*) sta podnaslovljeni z istim znanstveno zvenečim naslovom *Optique de précision/Natančna optika*. Ta določitev ne meri na površno identifikacijo teh kinetičnih konstrukcij s tehnično inovacijo ali znanstvenim eksperimentom, ampak v neko drugo natančnost, ki presega znanstvenotehnično dojetje. Tridimenzionalna spiralna oblika z naraščanjem hitrosti gibanja ustvari dimenzijsko prostorsko pomnoženost oziroma enoto $3 + 1$ dimenzij. Z zmanjšanjem hitrosti se obratnosorazmerno vnovič izostri tridimenzijska razsežnost sestavnih elementov/oblik, konveksna ali konkavna oblika se razlomi in demultiplicira 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 percepcijo 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.

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 percepcija 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, slišnosti 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 podobost⁵, ki daje iluzijo debeline, ne da bi lahko jasno ugotovili, kaj je njena površina ali globina, kaj zunanost in kaj notranjost. 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 polarnega pomena. "Zunanost in notranjost," piše Duchamp, "lahko v štiridimenzijski razsežnosti prejmejo podobno identifikacijo" (Duchamp 1975: 45).

Infratanek prehod iz ene dimenzije v drugo je, kot smo videli, združen s transformacijo vidnega dispozitiva: pogled ni več gledanje z enim očesom ali dvema, torej ali ploskovita, bidimenzijska oziroma monokularna vizija ali pa binokularna vizija tridimenzijskih teles in prostora. "Pod določenim kotom se premica reducira na točko, kvadrat na linijo, kocka na kvadrat in hiperkocka se po analogiji zreducira na kocko." Obstaja torej infratanko, štiridimenzijski pogled v "perspektivi" oziroma zorni kot, v katerem se objekt in njegova projekcija, predmet in njegova senca večdimenzijsko prepleteta.

Kot indicirajo 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 dominacije. Vizualna protislovja in nejasnosti, v

⁵ 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.

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 neposredno vključuje telo. Duchampova dela krožno povezujejo optično z libidinalnim in visceralnim ter sprožajo gledanje, ki postane erotizirana večdimenzijska 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 kontinuirano energetske valovanje in povzroči, da vidimo s telesom.

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

2. Taktilna podobnost

Podvojitve, razdvojitve 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 – ki je simetrično nasproten svojemu podobniku –, vendar streži 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 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." 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, primeri odtisa *par excellence* (*Feuille de vigne femelle*/Ženski figov list, *Objet-dard*/Objekt-kopje) in reliefni odtisi iz kavčuka, usnja (študija *Étant donnés le gaz d'éclaraige et la chute d'eau*/Dano, svetilni plin in slap vode, *Prière de toucher*/Prosimo, dotikajte); 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 razdvojitvev, 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 [*de pliure*] 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 transverzala, ki je trojna, deluje kot zglob (stičišče) dveh entitet, ki se zrcalita v svoji nepodobni podobnosti. "Princip stikališča/šarnirja" deluje kot dimenzionalni prag med dvema podobnima, a neustreznima prostoroma. Ta razdvojitev 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.

Eksemplaren element *Stekla*, ki ustreza tej vrsti nepodobne simetrije zgornjega in spodnjega dela, so razpoke, ki so nastale v nesreči med transportom dela.⁶ 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.

Duchamp je pogosto raziskoval izmenično optične in taktilne dimenzije istega pojava izrazito z izmenjujočimi se učinki konkavnega in konveksnega volumna v optičnih eksperimentih (*Rotative demi-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

⁶ Leta 1927, med transportom iz 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).

likovnih delih, eksplicitno v slikah ali risbah in manj očitno, vendar včasih z močnejšim učinkom v kiparskih delih.

Odtis kot avratični sij, ki nesnovno podvojuje snovno, je Duchamp vizualiziral 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* materializira 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 indeks, ki implicira 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 ...*, 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 bicyclette/Kolo*, zelo povečani pa sta senci *Tire-bouchon/Odpirača* in *Porte-chapeaux/Stojala za klobke*) umetnik realiziral s pomočjo projekcije in frotaže s svinčnikom, govori o pomenu povezanosti snovnega z nesnovnim, o kontaktu in taktilnosti nesnovnega v Duchampovi umetnosti.

Pomen liminalne plasti, ki obdaja neki predmet, ga ščiti in ločuje notranjost od zunanosti, je v Duchampovem delu ključen. Realizira se na hiperrealistične načine v oblikah in reliefih iz kože ali pa na bolj metaforičen in subtilen način z uporabo stekla, tankih prevlek iz blaga, celofana in drugih materialov, s katerimi umetnik dialektizira pomene notranjosti, zunanosti in čutne površine v nekem likovnem delu.

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 razločevanja posledice in vzroka; ena oblika inducira 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) realizira kot razmik.

“Razmik je operacija,” piše v prvem zapisu iz *Zelene škatle*; in to je tudi misel, s katero definira konceptualni princip izdelave *Velikega Stekla* in za njim nastanka vrste heterogenih, enigmatičnih in erotičnih del.

Reverzibilnost in erotizem kot referenci

“*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 eksperimentov 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 1980: 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 vsebinsko in formalno problematizira erotizem. Predpostavka seksualnosti kot ključne reference razloži mnoge na videz 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. [...]

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 Tenny; to je bilo moje poročno darilo. Še zmeraj ga imava na mizi. Po navadi 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 osebne 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 pozitivira 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 inverzijo 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 tridimenzionalnost. Reprezentacija četrte dimenzije, kjer pomeni moškega in ženskega, polnega in praznega, pozitivnega in negativnega nimajo polarnega 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.

Duchampovo poročno darilo ženi Teeny, skulptura *Coin de chasteté/Kotiček nedolžnosti* (1954) prikazuje združitev moške in ženske pozicije eksplicitno z dvema oblikama, ki sta zatakneni ena v drugo. Spojenost oblik aludira na koitus, obenem pa se obliki pojavita kot reverzibilna kalupa drug drugemu. Oblika "kotička" je nastala po predhodno nastalem delu *Not a shoe/Ni čevljev* (1950); ostrina te forme je poudarjena z obdelavo, torej glajenjem in barvanjem samega materiala, mehko "nedolžne" oblike pa z barvo in konkavnostjo. Spojenost ženstvene konkavnosti in moške konveksnosti znova vzpostavi liminalen karakter spolnosti oziroma njeno temeljno reverzibilnost.

Skulptura *Feuille de vigne femelle/Ženski figov list*⁷ (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 spolovilo⁸). Vrednost skulpture kot obrnjenega detajla

⁷ 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*).

⁸ 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*]).

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. Obravnavane erotične skulpture (*Ženski figov list*, *Objet-dard* in *Kotiček nedolžnosti*) lahko uvrstimo med tista Duchampova dela, pri katerih umetnik raziskuje problemsko polje, ki ga odpira pojem infratanko. Infratanka dimenzija je povezana s "tehničnim erotizmom" teh del, ki je manj strojen kot operativen:

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 1980: 26).

Tehnične in taktilne besede, ki govorijo o liminalnih razmikih (infratankih razlikah) texture, so povsem erotične narave. Duchampovo infratanko nežnost gotovo najdemo v izpiljenosti 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 obrbite površine v pripravljalnih delih in lutki v *Dano* nas situirajo v taktilno-optično, erotično situacijo kontakta in čutne percepcije.

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 neza-znavne, 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 problematizira vprašanje kopije brez originala in predvsem funkcijo 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 implicira; kot zbirna posoda človeških izločkov pisoar potencialno aktivira asociacijo na izločanje, pa čeprav je ta prisotna le kot imaginaren, bežen vonj, kot nevidna sled osebe, ki urinira. Neviden vtis olfaktorne dimenzije je domena infratankega, ki jo evoicira tudi Duchampova preferenca: "Vonji so bolj infratanki kot barve" (Duchamp 1980: 34). Infratankost vonja je zvezana z različnostjo zaznav, ki jih lahko simultano povezuje, in prav to je njegova prednost pred barvo. Tekoča snov, ki vaporizira, se transformira 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 povežemo s podobno evokacijo vonjalnega čuta v diskusiji o izgubi "originalnega parfuma" moderne umetnosti oziroma njeni banalizaciji, ko jo zreduciramo na zlahka razumljive aksiome in umetne "kemične formule":

Verjamem v originalni parfum, vendar kot vsi parfumi izhlapeva zelo hitro (v nekaj tednih ali v največ nekaj letih); kar ostane, je trd oreh/posušeno jedro [*noix séchée*], klasifikacija umetnostnih zgodovinarjev v poglavju "zgodovina umetnosti" (cit. po Judovitz 1998: 131).

V obeh Duchampovih izjavah 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) nas navaja k definiciji "težavnega odtenka", ki loči dobre in slabe "imitacije", o katerem piše Derrida:

Prehajanje *mimesis* ne more izhajati iz konceptov, ampak samo [...] iz kvazaravnih produkcij, ki bodo vzpostavile nekonceptualna pravila umetnosti. [...] Nekonceptualno pravilo [...] ne izhaja iz imitacije (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 postavi

v odnos dobro imitacijo s slabo, dobro repeticijo s slabo, se skratka strdi v nasprotju med imitacijo in ponarejanjem (Derrida 1975: 69–70).

“Infratanka analogija” s “težavno nianso, ki jo težko obrazložimo”, a jo vseeno zaznamo, opozori, kako pomembna je subtilna “nekonceptualna” pozornost (primerljiva z zaznavo organskega vonja, ki obdaja *Fontano* le imaginarno) v definiranju in percepciji umetniškega dela. Prav ta niansa, minimalna (eterična) razlika, je mesto, ki reproduktivno “dejanje mimesis” loči od slabe imitacije ali serialno, industrijsko reprodukcijo od umetniške. Originalnost je kvaliteta, ki evapoiri, 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 generira množstvo analognih 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 adaptacija 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)⁹ ironično vtisne attribute 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 1980: 22).

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 raztelešena, idejna ali popolnoma psihčna, 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.

⁹ Avtor predlaga, da *Fontano* beremo kot “manko urina”, in v tem je podobna drugim ready-made objektom, ki zbirajo odsotnost objekta. To so “negativni kalupi, v katere se zlija manko, ki tako postane pozitivna forma, odliti objekt. Od tod tudi ideja, da bi imeli *Fontano* za prvo verzijo ali vsaj logični predhodnik *Ženskega figovega lista* (odlitek, ki naredi iz votline grebenast relief, pozitiv, narejen iz špranje.”

3. 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 spontanih, včasih trivialnih opažanj, 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", preciziral 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 beseda, afektivna 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.¹⁰

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, implicira tudi neki deficit, spodletelost in omejenost človeške empirije. V tem pogledu infratanko "izmeri" to umanjkanje, nevidni in netaktilni deficit, spodletelost naše percepcije, znanost, ki ji pripada, pa je manj fizika kot hipofizika: "Fizična možnost? Ja, vendar katera fizična možnost? Bolj hipofizična [*hypophysique*] možnost" (Duchamp 1980: 51).

Hipofizika je obenem 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

¹⁰ 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).

na cerebralno-vegetativne centre našega zaznavanja. Infratanko, merilni instrument 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 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 énergies*), 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 1975: 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 disperzijo erotičnega “plina” Samcev. Energetske transformacije in prevodnost so v *Velikem steklu* obravnavane na mehanški (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 odločilno usmeri na stran telesnega in erotičnega.

Transformator, ki zbira ekskrementalne ekscese, 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.¹¹ V tej ekonomiji “definitivne nedokončanosti” (Duchamp) pojmi, kot so necelostnost, nekavzalnost, dvoumnost in zmeda, izgubljajo negativen predznak izgube, odsotnosti, opustitve, deficita, izčrpanja, neuspeha itd.

Infratanko kot indic liminalnih in ekskrementalnih situacij služi merilom hipofizike, ki je Duchampova znanost podzaznavnega, 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, neizmerljivega in prehodnosti, mesto, kjer ena zaznava zlahka preide v drugo.

V Duchampovi terminologiji optični vidiki zlahka konvertirajo v taktilne, kot da bi se moral “infratank razmik” določenega optičnega pojava nujno situirati na rob taktilnega in na nivo fizičnih procesov 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 aludira k uporabi besede v ustaljenih frazah: metaforo “tanek kot nit” zlahka projiciramo na delo *3 nitne enote* ali *Mrežo niti*, torej z idejo “zabavne fizike” in vidikom naključnosti. Primerjava “tanek kot listek cigaretnega papirja” ustreza problematiki fotografije na naslovnici zbirke pesmi *La Septième face du dé/Sedma stranica kocke*, ki prikazuje dve cigareti brez ovojnega papirja. “Olupljene” cigarete izražajo krhkost, minljivost in ranljivost teles, ki jih

¹¹ 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* (Marcel Duchamp et l'érotisme, éd. Marc Décimo, Les presses du réel, Dijon 2008, str. 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. Duchampov “ekonomični” transformator in ekskrementalni seznam njegovih dejavnosti je soroden Bataillevi ekonomiji: “presežne energije (bogastvo), ki je lahko uporabljena za rast nekega sistema (na primer organizma)” (Bataille, *La part maudite*, Gallimard, Pariz, 1976, str. 29).

lahko najmanjši dih ali vetrič razpihne v prah. Telesa, ki so povsem na robu lastne dekompozicije, disperzije, se na subtilen način dotikajo ideje "brezobličnega"¹² 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 form oziroma odtisov. Finost kompozicije dodatno poudarijo sence z raztrganimi robovi ("padajoče sence, ki oplazijo / infratanko" (Duchamp 1980 (n. 21)), ki se projicirajo na svetlo podlago in ki nas še enkrat 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 fiksacija z lakom, variacija debelin plasti, ki so se nabirale manj ali dlje časa, pa po fiksaciji oblikujejo transparence različnih stopenj in barv. Prah, oblikovan z reliefom – vrvično mrežo na *Steklu* – je v bistvu "odlitek", saj ga oblikuje podlaga in proces odlaganja. Gojenje prahu je "obrnjena podoba poroznosti" (Duchamp 1975: 77–78), 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 1980: 33) 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.

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

¹² 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, Bois 1996: 213).

kontakt, približevanje, ki nas pusti na distanci in ki ustvari prehodnost [...], “nerazločen dih podobe” (Didi-Huberman 2008: 286).¹³

Emblematična podoba nevidnega optično-taktilnega stika je Duchampov ready-made *Air de Paris/Pariški zrak* (1919), ki ga lahko primerjamo z umetnikovim slikarsko zvanečim navodilom: “Vzeti kubični centimeter tobačnega dima in mu obarvati zunanje in notranje površine z nepropustno barvo” (Duchamp 1975: 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 infratankega 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 infratankem intervalu dveh pogledov na naš odsev v zrcalu med včeraj zvečer in danes zjutraj” (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,¹⁴ podoben in vendar ne isti, odpira vprašanje gledišča, ki ga “dihalec” in melanholik

¹³ “Vitraži, fotografski filmi in lamele niso drugega kot optični pripomočki, njihova transparentca in hladnost jim dajeta vtis zamrznjenosti, vsaj trdnosti. Pri Duchampu je torej potrebno, da ne ločujemo moči stekla od njegovih taktilnih konsekvenc in te moči zraka – hipofizične možnosti *par excellence* –, ki jih ta dela tako pogosto priklicujejo.”

¹⁴ “Ko dim tobaka diši tudi po ustih, ki ga izdihavajo, se oba vonja združita infratanko (vohalno infratanko)” (Duchamp 1980: 24).

Duchamp evocira tudi "po smrti": "Gledano drugače, so vedno drugi, ki umrejo."¹⁵

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 meddimenzijska 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.

Literatura in viri

Duchamp, Marcel, *Duchamp du signe*, Champs – Flammarion, Pariz, 1975.

Duchamp, Marcel, *Notes*, (ur. Paul Matisse), Champs – Flammarion, Pariz, 1980.

Liotard, Jean-François, *Les transformateurs Duchamp*, Éditions Galilée, Pariz, 1977.

Clair, Jean, *Sur Marcel Duchamp et la fin de l'art*, Arts et Artistes, Gallimard, Pariz, 2000.

Cabanne, Pierre, *Dialogues with Marcel Duchamp*, Da Capo Press, London, 1967/1987.

Schwarz, Arturo, *The Complete works of Marcel Duchamp*, Delano Greenidge Editions, New York, 2000.

Didi-Huberman, Georges, *La ressemblance par contact; archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Les Éditions de Minuit, collection Paradoxe, Pariz, 2008; ponatis istoimenskega besedila iz kataloga *L'Empreinte*, Éditions du Centre Georges Pompidou, Pariz, 1997.

Krauss, Rosalind in Bois, Yves-Alain, *L'informe – mode d'emploi*, Éditions Centre Georges Pompidou, Pariz, 1996.

Judovitz, Dalia, *Unpacking Duchamp: Art in Transit*, University of California Press, Berkley, Los Angeles, 1998.

¹⁵ *D'ailleurs, c'est toujours les autres qui meurent. Marcel Duchamp 1887–1968*. Nagrobni epitaph, vgraviran v kamen Duchampovega groba v Rouenu.

Derrida, Jacques, *Economimesis, Mimesis des articulations*, Flammarion, La philosophie en effet, Pariz, 1975.

Wajcman, Gerard, *Objekt stoletja*, Društvo za teoretsko psihoanalizo, Analecta, Ljubljana, 2007.

Rougemont, Denis de, *Marcel Duchamp mine de rien*, Preuves n° 204 (februar 1968), str. 43–47.

Décimo, Marc (ur.), *Marcel Duchamp et l'érotisme*, Les presses du réel, Dijon, 2008.