



ΑΝΩΤΑΤΗ ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΘΕΩΡΙΑΣ ΚΑΙ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ
ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΘΕΩΡΙΑΣ ΚΑΙ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

Étant Donnés

**Η αντίπαλη παράταξη και τα σύστοιχα τετράγωνα
συμφιλιώνονται: Η δημιουργική πράξη στο τελευταίο έργο του
Marcel Duchamp**

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Κρυστάλλη Ε. Δαμηλάτη

Αθήνα 2022

Τριμελής επιτροπή:

Παναγιώτης Πούλος, καθηγητής Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών (επιβλέπων)

Ανδρέας Γιακουμακάτος, καθηγητής Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών

Φωτεινή Ζήκα, αναπληρώτρια καθηγήτρια Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών

Copyright © Κρυστάλλη Δαμηλάτη

All rights reserved. Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος.

Απαγορεύεται η αντιγραφή, αναδημοσίευση, μετάφραση, τροποποίηση με οποιονδήποτε τρόπο, τμηματικά ή περιληπτικά της παρούσας εργασίας χωρίς τη ρητή προηγούμενη έγγραφη άδεια της συγγραφέως. Κατ' εξαίρεση, επιτρέπεται η μεμονωμένη αντιγραφή τμημάτων του περιεχομένου για εκπαιδευτικό σκοπό, χωρίς πρόθεση εμπορικής ή άλλης εκμετάλλευσης, και πάντα υπό την προϋπόθεση της αναγραφής της πηγής προέλευσής του, χωρίς αυτό να σημαίνει καθ' οποιονδήποτε τρόπο παραχώρηση δικαιωμάτων πνευματικής ιδιοκτησίας.

Η έγκριση της μεταπτυχιακής διπλωματικής εργασίας από την Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών δεν υποδηλώνει απαραίτητως και αποδοχή των απόψεων της συγγραφέως.

Στη μνήμη της μητέρας μου

*How very much Marcel Duchamp
makes others creative!*

John Cage

Étant Donnés

Η αντίπαλη παράταξη και τα σύστοιχα τετράγωνα συμφιλιώνονται: Η δημιουργική πράξη στο τελευταίο έργο του Marcel Duchamp

Περίληψη

Το 1969, ακριβώς ένα χρόνο μετά τον θάνατο του Marcel Duchamp και όπως ο ίδιος είχε ζητήσει, το Μουσείο Τέχνης της Φιλαδέλφειας θα παρουσιάσει στο κοινό το έργο *Δεδομένα: 1^{ον} Ο καταρράχτης· 2^{ον} Το φωταέριο* (*Étant Donnés: 1^o la chute d'eau, 2^o le gaz d'éclairage*), το οποίο ο Duchamp δούλεψε με άκρα μυστικότητα για δύο δεκαετίες (1946-1966). Η εγκατάσταση μικτής τεχνικής αποτελείται από ένα μικρό δωμάτιο με μια κλειδωμένη ξύλινη πόρτα με δύο μικρές τρύπες για τα μάτια. Μέσα από τις τρύπες φαίνεται ένα φωτισμένο τοπίο με μια γυμνή γυναίκα-ανδρείκελο η οποία κρατά στο αριστερό χέρι μια λάμπα φωταερίου και είναι ξαπλωμένη με ανοιχτά τα πόδια σ' ένα στρώμα από ξερά κλαδιά.

Δεδομένου ότι από το 1923 ο Duchamp καλλιεργούσε τον μύθο ότι εγκατέλειψε την τέχνη για το σκάκι, η αποκάλυψη του έργου θα αναστατώσει τους καλλιτεχνικούς κύκλους. Ο Duchamp δεν είχε λοιπόν εγκαταλείψει ποτέ την τέχνη ενώ ο αναμφισβήτητος οπτικός χαρακτήρας των *Δεδομένων* ερχόταν σε αντίφαση με τη γνωστή αντι-οφθαλμοκεντρική στάση του εκκεντρικού δημιουργού της *Κρήνης* (*Fountain*) και πατέρα της εννοιολογικής τέχνης. Συνεπώς, η προοπτική του Duchamp όσον αφορά τη δημιουργική διαδικασία χρειάζεται επανεκτίμηση καθώς δεν εξαντλείται στο αντι-καλλιτεχνικό, αντι-οφθαλμοκεντρικό μανιφέστο των ready-made(s). Με αφετηρία τα ready-made(s), η παρούσα εργασία επανεξετάζει την έννοια της δημιουργικής διαδικασίας στο έργο του Marcel Duchamp και στη συνέχεια με σημείο αναφοράς τα *Δεδομένα* επιχειρεί ν' αντιληφθεί το πώς αυτή συναρθρώνεται στον χώρο του μουσείου, τον κατεξοχόν χώρο συνάντησης του παρατηρητή με το έργο τέχνης προτείνοντας μας μια νέα φιλοσοφία παρουσίασης και πρόσληψης της τέχνης.

Η εργασία διαρθρώνεται σε έξι ενότητες. Στην πρώτη ενότητα παρακολουθούμε τη διαμόρφωση της καλλιτεχνικής φυσιολογίας του Duchamp μέσα στον χρόνο. Στη δεύτερη με αφορμή την *Κρήνη* επανεξετάζουμε το ready-made, το έμβλημα του εικονοκλάστη Duchamp. Διαπιστώνουμε ότι ο χρόνος αποτελεί σημαντικό στοιχείο για την κατανόηση του ready-made και των ζητημάτων που θέτει.

Στην τρίτη ενότητα παρουσιάζονται τα *Δεδομένα*, το τελευταίο έργο του καλλιτέχνη με το οποίο απευθύνεται στο ιδανικό κοινό του, τις επερχόμενες γενιές. Η εγκατάσταση φαίνεται πως ήταν στρατηγικά σχεδιασμένη από τον ίδιο να ανατρέψει μετά τον θάνατό του τις μέχρι τότε θεωρίες για το σύνολο της καλλιτεχνικής του παραγωγής και φυσιογνωμίας. Στην τέταρτη ενότητα επιχειρούμε να διεισδύσουμε στη φιλοσοφία της τέχνης του Duchamp μέσω του σύντομου κειμένου του «Η Δημιουργική Πράξη» («The Creative Act») αντλώντας παράλληλα από διάφορα άλλα κείμενα που περιέχουν απόψεις του για την καλλιτεχνική δημιουργία ως μια πράξη που απαιτεί οπωσδήποτε τη συμμετοχή του παρατηρητή για την ολοκλήρωσή της. Στο πέμπτο κεφάλαιο εξετάζεται η σχέση του Duchamp με τον θεσμό του μουσείου, τον χώρο δηλαδή όπου συνήθως ολοκληρώνεται η δημιουργική πράξη από τον παρατηρητή. Το έκτο και τελευταίο κεφάλαιο επιχειρεί να αναδείξει το νέο καθεστώς ορατότητας που εγκαθιδρύουν με στρατηγικό τρόπο τα *Δεδομένα* στον χώρο του μουσείου. Στη θέση του μουσείου ως χώρου παθητικής θέασης της τέχνης, ο Duchamp προτείνει με τα *Δεδομένα* ένα περιβάλλον διάδρασης όπου το ίδιο το κοινό γίνεται ταυτόχρονα δημιουργός του έργου τέχνης αλλά και οργανικό κομμάτι του το οποίο υπόκειται στο ίδιο μέγεθος εξουχιστικής παρατήρησης με το γυμνό της εγκατάστασης. Με αυτόν τον τρόπο, ο καλλιτέχνης εκθέτει αλλά και ανατρέπει μοναδικά τις παραδοσιακές μουσειακές τακτικές και συνήθειες.

Λέξεις κλειδιά

Ντυσάν, ready-made, *Δεδομένα* (*Étant Donnés*), Δημιουργική Πράξη, μουσείο

Étant Donnés

The opposition and sister squares are reconciled: The creative act in Marcel Duchamp's final piece

Abstract

In 1969, a year after Duchamp's death and in accordance with his wish, the Philadelphia Museum of Art unveiled a major artwork on which he had been working in total secrecy for two decades, from 1946 to 1966: *Given: 1. The Waterfall 2. The Illuminating Gas (Étant Donnés: 1^o la chute d'eau, 2^o le gaz d'éclairage)*. The mixed-media installation consists of a small room with a locked wooden door; through a pair of peepholes in this door one can see a brightly illuminated landscape within which a naked woman-mannequin reclines on a bed of twigs with her legs spread, left arm outstretched, holding a gas lamb.

Bearing in mind that since 1923 Duchamp had begun to create the myth that he had given up art for chess, the unexpected release of the previously unknown installation came as a great shock to the art community. In spite of all appearances, Duchamp had never abandoned art. Moreover, the unquestionably visual character of his final artwork contradicted the famous anti-retinal attitude of the eccentric creator of *Fountain*, as well as his portrayal as the father of conceptual art. Therefore, Duchamp's perspective on the creative process needs re-evaluation as it is not confined to the anti-artistic, anti-retinal manifesto of the ready-made. Taking the ready-made as a starting point, we re-examine the concept of the creative process in Marcel Duchamp's work and then through the lens of *Given* we attempt to understand its articulation in the museum space as well as the broader implications it bears for art reception and presentation.

The dissertation is divided into six chapters. The first chapter follows the formation of Duchamp's artistic physiognomy through time, his metamorphosis from a young painter to an art pioneer who questioned long-held assumptions about what art should be, and how it should be made. The second chapter takes a closer look at *Fountain* in order to re-examine the idea of the ready-made, the emblem of the iconoclast Duchamp. It is argued that time plays a significant role in our understanding of the ready-made and the issues it raises. The third chapter presents

Given, the final piece of Duchamp with which he addresses his ideal audience, the posterity. The work seems strategically designed to posthumously upset previously accepted understandings of his oeuvre. The fourth chapter attempts to penetrate into Duchamp's philosophy of art through his short text «The Creative Act» where he expresses his notion of artistic creation as an act that definitely requires spectator's participation for its completion, an idea that Duchamp puts forward in various occasions. The fifth chapter explores Duchamp's relationship to the institution of the museum, namely the space where the creative act is usually completed by the spectator. The sixth and final chapter seeks to highlight the new visibility regime that Duchamp establishes in the museum space with his final piece. In fact, with *Given* Duchamp engages in a strategic game of chess. In place of the museum as a space of passive encounters with art, Duchamp proposes an environment of interaction where the spectator becomes both creator of the artwork and an organic part of it exposed to the same level of visual scrutiny as the nude of the installation. In this way, Duchamp uniquely exposes and subverts the traditional museum tactics and customs.

Keywords

Duchamp, ready-made, *Given (Étant Donnés)*, Creative Act, museum

Περιεχόμενα

Εισαγωγή	1
1. Duchamp αναδυόμενος: Το είναι και το μηδέν	4
2. Τους πέταξα προκλητικά τον ουρητήρα στα μούτρα και τώρα εκείνοι τον θαυμάζουν για την ομορφιά του	15
3. Ένας πίνακας που δεν σοκάρει δεν αξίζει να γίνει	29
4. Δεν νομίζετε ότι ο ρόλος του θεατή έχει κάποια σημασία;	37
5. Όταν πάω σε ένα μουσείο, δεν νιώθω αυτό το είδος κατάπληξης, έκπληξης ή περιέργειας.....	46
6. Στο κάτω κάτω, το κοινό αντιπροσωπεύει το μισό της υπόθεσης.....	56
Καταληκτικές σκέψεις	65
Πηγές εικόνων	68
Βιβλιογραφία	70

Εισαγωγή

Το 1968 αμέσως μετά τον θάνατο του Marcel Duchamp και σύμφωνα με την επιθυμία του, το Ίδρυμα Cassandra θα δωρίσει στο Philadelphia Museum of Art (Μουσείο Τέχνης της Φιλαδέλφειας) το έργο του καλλιτέχνη *Δεδομένα: 1^{ον} Ο καταρράχτης· 2^{ον} Το φωταέριο (Étant Donnés: 1^o la chute d'eau, 2^o le gaz d'éclairage)*¹. Το έργο έφερε την υπογραφή του Duchamp και χρονολόγηση 1946-66. Δεδομένης της γνωστής – για πάνω από 40 χρόνια – αποχής του από την καλλιτεχνική πράξη και συνακόλουθης εντατικής ενασχόλησής του με το σκάκι, η είδηση θα αναστατώσει τους καλλιτεχνικούς κύκλους της εποχής και τους μελετητές του έργου του. Ο κόσμος της τέχνης θα αναρωτηθεί, άλλοτε με ειλικρινή έκπληξη, άλλοτε με σαρκασμό, τι να είχε στο μυαλό του ο Duchamp; Την αρχική έκπληξη θα ακολουθήσει η αμηχανία και σε μεγάλο βαθμό το έργο θα αγνοηθεί τόσο από τους συγχρόνους του όσο και από μεταγενέστερους θεωρητικούς και ιστορικούς της τέχνης. Δεν ήταν μόνο η αναπάντεχη απόδειξη ότι ο Duchamp δεν είχε εγκαταλείψει ποτέ την τέχνη αλλά κυρίως ο αναμφισβήτητα οπτικός χαρακτήρας των *Δεδομένων* που αφενός ερχόταν σε αντίφαση με τη γνωστή αντι-οφθαλμοκεντρική στάση του δημιουργού τους, αφετέρου δεν ανταποκρινόταν στην εδραιωμένη, από τη δεκαετία του 1960 και εξής, περιγραφή του Duchamp ως γκουρού της εννοιολογικής τέχνης.

Περισσότερα από σαράντα χρόνια αργότερα, εντελώς τυχαία, η γράφουσα θα συναντηθεί για πρώτη φορά με τα *Δεδομένα* στις σελίδες του *Εμπειρία ή Ερμηνεία: Το Δίλημμα των Μουσείων Μοντέρνας Τέχνης* όπου ο Nicholas Serota² επιχειρεί να εξετάσει τις σχέσεις μεταξύ καλλιτέχνη, κοινού και επιμελητή του μουσείου. Το βιβλίο παρουσιάζει εξαιρετικό ενδιαφέρον για όσους επιθυμούν να εστιάσουν στην πρόσληψη της τέχνης στα σύγχρονα μουσεία ερχόμενοι αντιμέτωποι ως επιμελητές, σχεδιαστές ή θεωρητικοί εκθέσεων με το δίλημμα της παρουσίασης της τέχνης ως αυτόνομο αισθητικό φαινόμενο ή ως αντικείμενο διανοητικής εμπλοκής και ερμηνείας. Brancusi, Lissitzky, Schwitters, Duchamp, Serra, και άλλα σπουδαία ονόματα της τέχνης του 20ού αιώνα σταχυολογούνται μεταξύ των καλλιτεχνών που δεν αρκέστηκαν απλά στην καλλιτεχνική δημιουργία αλλά ενεπλάκησαν ενεργά με τον τρόπο παρουσίασης της τέχνης τους με αρκετά γοητευτικά αποτελέσματα. Ωστόσο, η περισσότερο αποκαλυπτική συνάντηση για τη γράφουσα θα είναι μια

¹ d'Harnoncourt & Hopps (1969), σ. 7.

² Serota (1999).

ασπρόμαυρη αναπαραγωγή των *Δεδομένων* με τη σύντομη περιγραφή τους. Γνωρίζοντας έως τότε τον Duchamp κυρίως ως τον εκκεντρικό εμπνευστή και δημιουργό προκλητικών ready-made, το τελευταίο έργο του θα αποκαλυφθεί ως ένα συναρπαστικό αίνιγμα στο οποίο υποσχέθηκα στον εαυτό μου να επιστρέψω κάποια στιγμή.

Με την εκπόνηση της παρούσας εργασίας, της οποίας η αρχική σύλληψη και συγγραφή ξεκίνησε στο πλαίσιο του σεμιναρίου *Ζητήματα Φιλοσοφικής Αισθητικής* του μεταπτυχιακού προγράμματος σπουδών Θεωρία και Ιστορία της Τέχνης του Τμήματος Θεωρίας και Ιστορίας της Τέχνης της ΑΣΚΤ, μου δίνεται η ευκαιρία να ξανασυναντηθώ με τα *Δεδομένα* 10 χρόνια μετά την πρώτη μας συνάντηση και 50 και πλέον χρόνια μετά την αποκάλυψή τους στο κοινό. Πρόκειται για μια συνάντηση που χρονολογικά μας εντάσσει στο λεγόμενο «μεταθανάτιο»³ κοινό που ενδιέφερε τον Duchamp, δηλαδή στον «όμιλο των παρατηρητών»⁴ που θα έλθει 50 ή και περισσότερα χρόνια από το θάνατο του καλλιτέχνη⁵. Στόχος μου είναι να εξετάσω την έννοια της δημιουργικής διαδικασίας στο έργο του Marcel Duchamp με αφετηρία τα ready-made και στη συνέχεια με σημείο αναφοράς τα *Δεδομένα* να αντιληφθώ το πώς αυτή συναρθρώνεται στο χώρο του μουσείου, τον κατεξοχήν χώρο συνάντησης του παρατηρητή με το έργο τέχνης προτείνοντας μας μια νέα φιλοσοφία παρουσίασης και πρόσληψης της τέχνης.

Η εργασία διαρθρώνεται σε έξι ενότητες οι οποίες, με εξαίρεση την πρώτη ενότητα που οφείλει μέρος του τίτλου της στην πραγματεία του Jean-Paul Sartre *Το Είναι και το Μηδέν (L'Être et le Néant)*⁶, φέρουν τίτλους που προέρχονται από τον ίδιο τον Duchamp. Ο τίτλος της δεύτερης ενότητας προέρχεται από ένα γράμμα του καλλιτέχνη στον Hans Richter⁷ ενώ οι επόμενες ενότητες οφείλουν τους τίτλους τους σε ρήσεις του Duchamp στις συζητήσεις του με τον Pierre Cabanne⁸. Στην πρώτη ενότητα θα προσπαθήσουμε να παρακολουθήσουμε την πορεία της διαμόρφωσης της καλλιτεχνικής φυσιογνωμίας του Duchamp από τα πρώτα νεανικά του χρόνια έως τον θάνατό του. Στη δεύτερη ενότητα με αφορμή την *Κρήνη (Fountain)* θα μας

³ Συνέντευξη του Duchamp στον Cabanne (2016), σ. 144.

⁴ Συνέντευξη του Duchamp στον Cabanne (2016), σ. 134.

⁵ Συνέντευξη του Duchamp στον Sweeney (1958 [1955]), σ. 94.

⁶ Sartre, (1966 [1943]).

⁷ Richter (1965), σσ. 207-208.

⁸ Οι συζητήσεις διεξήχθησαν στο ατελιέ του καλλιτέχνη στο Neuilly το 1966. Βλ. Cabanne (2016 [1967]), σσ. 7 & 23.

απασχολήσει το ready-made⁹, το διάσημο έμβλημα του εικονοκλάστη Duchamp, η ιδέα του οποίου κατά παραδοχή του ίδιου ήταν ίσως η πιο σημαντική σε όλο του το έργο¹⁰. Στην τρίτη ενότητα θα παρουσιαστεί το τελευταίο έργο του καλλιτέχνη, τα *Δεδομένα*, το οποίο θα αναστατώσει τις μέχρι τότε θεωρίες για το σύνολο της καλλιτεχνικής του παραγωγής και φυσιογνωμίας. Στην τέταρτη ενότητα θα επιχειρήσουμε να διεισδύσουμε στη φιλοσοφία της τέχνης του Duchamp μέσω του σύντομου κειμένου του «Η Δημιουργική Πράξη» («The Creative Act») αντλώντας παράλληλα από διάφορα άλλα κείμενα που περιέχουν απόψεις του για την καλλιτεχνική δημιουργία ως μια πράξη που απαιτεί οπωσδήποτε τη συμμετοχή του παρατηρητή για την ολοκλήρωσή της. Στο πέμπτο κεφάλαιο θα εξεταστεί η σχέση του Duchamp με τον θεσμό του μουσείου, τον χώρο δηλαδή όπου συνήθως ολοκληρώνεται η δημιουργική πράξη από τον παρατηρητή. Το έκτο και τελευταίο κεφάλαιο θα προσπαθήσει να αναδείξει το νέο καθεστώς ορατότητας που εγκαθιδρύουν με στρατηγικό τρόπο τα *Δεδομένα* στο χώρο του μουσείου επιστρέφοντας έτσι στο αίνιγμα της πρώτης συνάντησης της γράφουσας με το έργο.

⁹ Η χρήση του ενικού ready-made μέσω της οποίας αποφεύγεται η ατομική αναφορά σε συγκεκριμένα παραδείγματα επιλέχθηκε σκόπιμα καθώς στη συγκεκριμένη μελέτη δεν θα επιμείνουμε στα μεμονωμένα ιστορικά αντικείμενα αλλά στο σύνολο και την «οικογενειακή ομοιότητα» τους, για να χρησιμοποιήσουμε έναν όρο του Ludwig Wittgenstein, τα οποία αναφέρονται στην αρχή που είναι κοινή σε όλα. Πρβλ. Daniels (2002), σ. 8. Ο ίδιος ο Duchamp όταν χρησιμοποιεί τον ενικό εκφράζει την αδιαφορία του για τις παραλλαγές της φόρμας υπαινισσόμενος μια σταθερά ανεξάρτητη από αυτές.

¹⁰ Viguier (2019), σ. 9.

1. Duchamp αναδυόμενος: Το είναι και το μηδέν

Ο Paul Valéry είπε κάποτε δια στόματος Σωκράτη: «γεννήθηκα πολλοί και θα πεθάνω ένας¹¹». Με απλά λόγια, με τη γέννησή μας καθέννας από εμάς, μπορεί δυνητικά να γίνει χίλια δύο πράγματα: ένας σπουδαίος ή μέτριος επιστήμονας ή τεχνίτης, ένας καλός ή αδιάφορος γονιός, ένας τίμιος ή ένας διεφθαρμένος πολιτικός, ένας κορυφαίος ή μέτριος καλλιτέχνης και πολλά άλλα. Ωστόσο, αν πιστέψουμε τους υπαρξιστές και ειδικότερα τον Sartre¹², από το πλήθος των δυνατοτήτων που μας ανοίγονται από τη στιγμή που γεννιόμαστε, στο τέλος πεθαίνοντας, ο καθέννας μας θα έχει γίνει κάτι συγκεκριμένο. Η πορεία αυτή, μας λένε ο Sartre¹³ και άλλοι μεταγενέστεροι θεωρητικοί, δεν είναι προδιαγεγραμμένη καθώς σε αντίθεση με τα υπόλοιπα όντα, οι άνθρωποι είμαστε ημιτελή έργα¹⁴, ανοικτές και διαρκώς μεταβαλλόμενες δυνατότητες που κατευθύνονται σε ένα απροσδιόριστο μέλλον. Αυτό που είμαστε σήμερα δεν είναι αυτό που ήταν στο παρελθόν και δεν θα είναι το ίδιο με αυτό που τώρα είναι. Τι σχέση μπορεί να έχει ένας εξέχων καλλιτέχνης, όπως ο Duchamp, με το παιδί που ήταν κάποτε και αυτό με τον έφηβο που αποφάσιζε να γίνει καλλιτέχνης, και ο τελευταίος με τον νεαρό ζωγράφο στον οποίο εξελίχθηκε, τον εικονοκλάστη Duchamp ή τον ώριμο αποστασιοποιημένο καλλιτέχνη και όσα άλλα «γινόταν» ο Duchamp μέχρι το θάνατό του; Με έναυσμα και αφετηρία μαζί τις σκέψεις αυτές, θα προσπαθήσουμε παρακάτω να παρακολουθήσουμε την διαμόρφωση της καλλιτεχνικής οντότητας του Duchamp.

Ο Henri-Robert-Marcel Duchamp, γόνος ευκατάστατης αστικής οικογένειας, γεννήθηκε στην Blainville της βόρειας Γαλλίας τον Ιούλιο του 1887¹⁵ ένα χρόνο μετά την τελευταία έκθεση των ιμπρεσιονιστών¹⁶ στο Παρίσι με την οποία γίνεται πλέον φανερό ότι νέες τάσεις κάνουν την εμφάνισή τους την εποχή αυτή στη γαλλική τέχνη. Στο 1886, τη χρονιά της έκθεσης, τοποθετείται από τους ιστορικούς της τέχνης η έναρξη της λεγόμενης «Μεταϊμπρεσιονιστικής» περιόδου η οποία θα διαρκέσει έως την εμφάνιση του κυβισμού το 1907 και θα ανοίξει νέους δρόμους έκφρασης για την ζωγραφική τέχνη¹⁷. Ο Duchamp λοιπόν θα μεγαλώσει και θα ενηλικιωθεί σε μια περίοδο εξαιρετικά σημαντικών ζυμώσεων στο πεδίο της τέχνης. Ειδικότερα,

¹¹ Valéry (1956 [1923]), σ. 109.

¹² Sartre (1966 [1943]).

¹³ Sartre (2011 [1946]), σσ. 22-24.

¹⁴ Shilling (1993).

¹⁵ Cabanne (2016), σ. 207.

¹⁶ Read (1986), σ. 93.

¹⁷ Χαραλαμπίδης (1990), σ. 29.

διαπιστώνεται τώρα όχι μόνο μια νέα και συχνά υποκειμενική ερμηνεία της οπτικής πραγματικότητας αλλά και μια επίθεση στην έως τότε γνωστή εικόνα του κόσμου η οποία εκπορεύεται από ποικίλες κατευθύνσεις τόσο καλλιτεχνικές όσο και επιστημονικές¹⁸.

Στα τέλη του 19ου αιώνα και όταν ο νεαρός Duchamp ετοιμάζεται να ξεκινήσει τις περιπλανήσεις του στους καμβάδες, τον τόνο στην τέχνη δίνει η συνομιλία και η σύγκρουση ποικίλων καλλιτεχνικών κινημάτων, παλαιών και νέων: ο ρεαλισμός που επιθυμούσε να αποδώσει την τραχιά καθημερινότητα της εργατικής τάξης φαίνεται να έχει κάνει πια τον κύκλο του, ο ιμπρεσιονισμός ο οποίος επίσης ενδιαφερόταν για τον ορατό κόσμο αναλύοντας τα οπτικά φαινόμενα της φύσης δεν ικανοποιεί πλέον τους ίδιους τους εκπροσώπους του, ο συμβολισμός, οι εκπρόσωποι του οποίου εισέρχονταν σε μυστηριώδεις κόσμους, θα διαδώσει στις πλαστικές τέχνες την ιδέα ότι η τέχνη δεν αναπαριστά αλλά αποκαλύπτει μέσα από σημεία μια πραγματικότητα πέρα από τη συνείδηση. Παράλληλα παρατηρείται μια διάσπαση καλλιτεχνικών ομάδων και ρευμάτων με την εμφάνιση μεμονωμένων δημιουργών όπως ο Seurat, ο Gauguin, ο Van Gogh, ο Cézanne, που δεν μπορούν να ενταχθούν σε ομοιογενείς ομάδες λόγω του εξαιρετικά προσωπικού ύφους των επιτευγμάτων τους. Οι λεγόμενοι αυτοί πατέρες της τέχνης του 20ού αιώνα θα αντιδράσουν στην έμμονη ενασχόληση του ιμπρεσιονισμού με τα οπτικά φαινόμενα και θα διαμορφώσουν τώρα τους μορφοπλαστικούς όρους μιας νέας αντίληψης του κόσμου¹⁹. Το κέντρο βάρους των καλλιτεχνικών αναζητήσεων μετατοπίζεται ολοένα και περισσότερο από την απεικόνιση στην ανακάλυψη, από το τι θα απεικονιστεί στο πώς αυτό θα απεικονιστεί, από την εξωτερική πραγματικότητα στην υποκειμενικότητα των ιδιαίτερων αντιλήψεων του καλλιτέχνη²⁰.

Πίσω στην Blainville, ο δεκαπεντάχρονος Duchamp θα φιλοτεχνήσει τα πρώτα του έργα με φανερές τις ιμπρεσιονιστικές επιδράσεις – ο ίδιος αργότερα θα τα χαρακτηρίσει «ψευτοϊμπρεσιονιστικά πράγματα»²¹ – και μέχρι τα δεκαεπτά του θα αποφασίσει ότι θέλει να γίνει ζωγράφος. Η επιλογή καλλιτεχνικής καριέρας ήταν ίσως μια από τις λιγότερο επαναστατικές επιλογές του, δεδομένου ότι και οι δύο μεγαλύτεροι αδελφοί του είχαν προτιμήσει να γίνουν καλλιτέχνες όπως και ο παππούς τους παρά να ακολουθήσουν έναν επαγγελματικό προσανατολισμό πιο

¹⁸ Χρήστου (1994), σ. 10.

¹⁹ Χαραλαμπίδης (1990), σ. 9.

²⁰ Χρήστου (1994), σ. 16.

²¹ Συνέντευξη του Duchamp στον Cabanne (2016), σ. 37.

κοντά σε αυτόν του συμβολαιογράφου πατέρα τους²². Το 1904 ο Duchamp θα ακολουθήσει τους αδελφούς του στο Παρίσι και θα σπουδάσει²³ για ένα πολύ σύντομο διάστημα στην Ακαδημία Τέχνης Julian ενώ για βιοποριστικούς λόγους ξεκινά να εκτελεί γελοιογραφίες²⁴. Την επόμενη χρονιά ψάχνοντας να βρει τρόπους μείωσης της στρατιωτικής του θητείας θα εκπαιδευτεί ως τεχνίτης τυπογράφος στον όμιλο μαθητευόμενων αξιωματικών²⁵. Όπως θα δούμε παρακάτω²⁶, η μαθητεία αυτή, μέσω της οποίας θα έρθει σε επαφή με την έννοια της αναπαραγωγής στην τέχνη, φαίνεται να υπήρξε καθοριστική όσον αφορά τη διαμόρφωση της μετέπειτα καλλιτεχνικής φυσιογνωμίας του αλλά και την αντίληψη του για τον ρόλο του καλλιτέχνη στην καλλιτεχνική πράξη.

Το 1905 είναι το έτος που ο φωβισμός θα γοητεύσει τους καλλιτεχνικούς κύκλους του Παρισιού ενώ δύο χρόνια αργότερα θα κάνει την εμφάνισή του ο κυβισμός εξερευνώντας με την επιβολή του γεωμετρικού του λεξιλογίου νέους τρόπους θέασης των πραγμάτων και αναστατώνοντας την καθιερωμένη έννοια της αναπαράστασης στην τέχνη²⁷. Από το 1906 έως το 1911, ο Duchamp θα πειραματιστεί στα ζωγραφικά του έργα με διαφορετικές ιδέες, άλλοτε εμπνεόμενος από τον φωβισμό, άλλοτε από τον συμβολισμό και άλλοτε επανερχόμενος σε ιδέες πιο κλασικές ιμπρεσιονιστικές, ενώ τελικά θα οδηγηθεί στον κυβισμό όταν θα έρθει σε επαφή με την ομάδα των κυβιστών του Puteaux²⁸. Από το 1909 έχει ξεκινήσει να εκθέτει στην Έκθεση των Ανεξαρτήτων (Salon des Indépendants) και την Φθινοπωρινή Έκθεση (Salon d'Automne) ενώ λίγο αργότερα θα ξεκινήσει να πειραματίζεται με τη επίδραση του φωτισμού²⁹ στη ζωγραφική και θα συσχετιστεί με τον ομότεχνό του Francis Picabia αλλά και τον σπουδαίο ποιητή και κριτικό της τέχνης Guillaume Apollinaire³⁰.

Ο πρώτος, ωστόσο, σημαντικός σταθμός της καλλιτεχνικής πορείας του Duchamp εντοπίζεται το 1912 όταν η Έκθεση των Ανεξαρτήτων αρνείται να εκθέσει το έργο του *Γυμνό που κατεβαίνει σκάλα αρ. 2 (Nu descendant un escalier No 2)*³¹.

²² Συνέντευξη του Duchamp στον Cabanne (2016), σ. 30.

²³ Αυτή θα είναι όλη και όλη η ακαδημαϊκή καλλιτεχνική εκπαίδευση που θα λάβει στη ζωή του.

²⁴ Cabanne (2016), σ. 207.

²⁵ Συνέντευξη του Duchamp στον Cabanne (2016), σ. 31.

²⁶ Βλ. κεφ. 4.

²⁷ Hamilton (1967), σσ. 42 & 56.

²⁸ Συνέντευξη του Duchamp στον Cabanne (2016), σ. 39.

²⁹ Συνέντευξη του Duchamp στον Cabanne (2016), σσ. 44-45.

³⁰ Cabanne (2016), σ. 208.

³¹ Συνέντευξη του Duchamp στον Cabanne (2016), σσ. 54-55.

Στο έργο αυτό (**εικ. 1**) ο Duchamp επιχείρησε να απεικονίσει την κίνηση προσφέροντας ένα αντίδοτο στην αδυναμία των στατικών έργων του κυβισμού, προσεγγίζοντας συμπτωματικά τον νεόκοπο φουτουρισμό³². Αντί να αναπαραστήσει το θέμα του από πολλαπλές πλευρές σε μια στιγμή όπως υπαγόρευε η κυβιστική θεωρία, ο Duchamp το αναπαριστά από μια πλευρά σε πολλαπλές στιγμές εμπνεόμενος από το νεογέννητο σινεμά και τη χρονοφωτογραφία της εποχής³³.



Εικ. 1. *Γυμνό που κατεβαίνει σκάλα αρ. 2* (1912), λάδι σε καμβά, 89 x 146 εκ., Philadelphia Museum of Art (Μουσείο Τέχνης της Φιλαδέλφειας), Φιλαδέλφεια

³² Αν και ο Duchamp πρέπει να είχε ακούσει για τον φουτουρισμό, φουτουριστικά έργα είδε μόνον μετά το ζωγράφημα του *Γυμνού*, ενώ αργότερα στις συζητήσεις του με τον Cabanne θα χαρακτηρίσει τους φουτουριστές «μπρεσιονιστές του άστεως» διαχωρίζοντας τις καλλιτεχνικές του αναζητήσεις την εποχή του *Γυμνού* από τις αντίστοιχες των φουτουριστών. Βλ. Συνέντευξη του Duchamp στον Cabanne (2016), σ. 61.

³³ Συνέντευξη του Duchamp στον Cabanne (2016), σ. 60.

Οι κυβιστές θα βρουν το έργο του Duchamp δυσάρεστα κοντά στον φουτουρισμό και θα προσπαθήσουν να τον πείσουν να αλλάξει τουλάχιστον τον τίτλο. Εκείνος θα το αποσύρει εντελώς, επιβεβαιώνοντας την απόκλισή του από τον κυβισμό. Χρόνια αργότερα στις συζητήσεις του με τον Cabanne θα αποκαλύψει ότι το γεγονός αυτό θα αποτελέσει αποφασιστική καμπή στη ζωή του επισημαίνοντας, ωστόσο, ότι γι' αυτόν ο κυβισμός θα υπάρξει μια μορφή πειραματισμού που θα τραβήξει το ενδιαφέρον του για μερικούς μόνο μήνες και ότι από το 1912 η σκέψη του θα μετατοπιστεί σε άλλα πράγματα³⁴. Ήδη από αυτό το σημείο μπορούμε να διακρίνουμε ένα από τα πιο γνωστά πλέον χαρακτηριστικά στοιχεία της καλλιτεχνικής πορείας του Duchamp: την απέχθειά του για την επανάληψη ακόμη και του ίδιου του εαυτού του.

Οι μήνες που ακολούθησαν την απόρριψη του *Γυμνού* ήταν από τους πιο παραγωγικούς στη σταδιοδρομία του Duchamp³⁵. Θα πειραματιστεί λίγο ακόμα με το θέμα της κίνησης αλλά πλέον αυτό που φαίνεται να τον απασχολεί περισσότερο είναι το θέμα της οπτικότητας και ειδικότερα η απεικόνιση του μη απτού. Προς την κατεύθυνση αυτή, βουτάει όλο και περισσότερο στην αφαίρεση δημιουργώντας εικόνες με κανένα αντίστοιχο στον ορατό κόσμο. Την ίδια εποχή και λίγο πριν εξαντλήσει το ενδιαφέρον του και για την «κινητική» ζωγραφική προσπαθεί να αποδώσει την κίνηση άυλων διανοητικών διεργασιών όπως της σκέψης ή της φαντασίας³⁶. Παράλληλα θα εντυπωσιαστεί βαθιά με τη θεατρική παράσταση *Εντυπώσεις από την Αφρική* που βασιζόταν στο ομώνυμο βιβλίο του Raymond Roussel και την οποία ο Duchamp θα χαρακτηρίσει «τρέλα του απροσδόκητου»³⁷. Τα αλληπάλληλα λογοπαίγνια του Roussel θα χρησιμοποιηθούν αργότερα από τον Duchamp ως τίτλοι έργων του³⁸. Στον Roussel και τον Jules Laforgue³⁹ – οι οποίοι χρησιμοποίησαν διάφορα μέσα για να επιτεθούν στη συμβατική κοινωνία – φαίνεται ότι ο Duchamp θα βρει δύο από τους περιθωριακούς και εκκεντρικούς συγγραφείς με

³⁴ Συνέντευξη του Duchamp στον Cabanne (2016), σ. 45.

³⁵ Συνέντευξη του Duchamp στον Cabanne (2016), σ. 63.

³⁶ Βλ. για παράδειγμα έργα όπως το *Πορτρέτο σκακιστών* (1911) και *Ο βασιλιάς και η βασίλισσα περιστοιχισμένοι από ταχεία γυμνά* (1912).

³⁷ Συνέντευξη του Duchamp στον Cabanne (2016), σ. 59.

³⁸ Gale (1999), σ. 84

³⁹ Συνέντευξη του Duchamp στον Cabanne (2016), σ. 52.

τους οποίους μοιραζόταν την ίδια περιφρόνηση για τους παραδοσιακούς ρόλους που απέδιδε η εποχή του στους συγγραφείς και καλλιτέχνες⁴⁰.

Επιστρέφοντας στο *Γυμνό*, οι εξελίξεις θα είναι ραγδαίες. Μετά από πρόσκληση του Αμερικανού καλλιτέχνη και τεχνοκριτικού Walter Pach, το έργο θα εκτεθεί στην Έκθεση του Οπλοστασίου (Armory Show)⁴¹ στη Νέα Υόρκη τον Φεβρουάριο του 1913 προκαλώντας μεγάλη αίσθηση, ένα αληθινό σκάνδαλο⁴². Το μέγεθος του σκανδάλου γίνεται κατανοητό εάν αναλογιστούμε ότι εκείνη την εποχή, η τέχνη στις Η.Π.Α κυριαρχείτο ακόμη από τον ιμπρεσιονισμό του Prendergast και του Homer αλλά και τον τρομερό ρεαλισμό της Σχολής Ash Can⁴³. Η δημοσιότητα θα κάνει ξαφνικά τον Duchamp πολύ πιο γνωστό στην άλλη πλευρά του Ατλαντικού από ό,τι ήταν στη Γαλλία⁴⁴. Ο ίδιος βρίσκεται στο Παρίσι, βρίσκει δουλειά ως βοηθός-βιβλιοθηκάριος στη Βιβλιοθήκη Sainte-Genève, αποφασίζει να εγκαταλείψει την τέχνη του χρωστήρα⁴⁵ και αναρωτιέται «Μπορεί κάποιος να κάνει έργα που δεν είναι τέχνης;»⁴⁶. Η σκέψη του για άλλη μια φορά βρίσκεται αλλού, σε νέους πειραματισμούς με στόχο την πρόκληση και τη δημιουργία μιας νέας τέχνης που απευθύνεται στη νόηση αντί στο μάτι με τρόπους που προκαλούν το παρατηρητή να σκεφτεί και να συμμετάσχει στη δημιουργική πράξη.

Την ίδια χρονιά, προς την κατεύθυνση της δημιουργίας νέων οπτικών συλλήψεων του κόσμου, ο Duchamp θα εκτελέσει το πρώτο του ready-made, – τη *Ρόδα ποδηλάτου (Roue de bicyclette, εικ. 2)* – θα ξεκινήσει τις πρώτες σπουδές για το *Η νύφη που τη γδύνουν οι μνηστήρες της, ακόμα* ή το *Μεγάλο γυαλί (La Mariée mise à nu par ses célibataires, même-Le Grand Verre)* και θα πραγματοποιήσει τις *Τρεις πρότυπες πεδήσεις (Trois stoppages-étalon)*⁴⁷. Με το τελευταίο, το οποίο ο ίδιος αποκαλεί «κονσερβαραρισμένη τυχαιότης»⁴⁸, αμφισβητεί τον ρόλο του καλλιτέχνη στην καλλιτεχνική πράξη και πειραματίζεται με την ιδέα του τυχαίου ως παράγοντα που καθορίζει τον χαρακτήρα του έργου. Θα έχουμε την ευκαιρία να επιστρέψουμε στο συγκεκριμένο έργο παρακάτω, όταν θα επιχειρήσουμε να αποκωδικοποιήσουμε την

⁴⁰ Nelson (1994), σ. 90.

⁴¹ Η Έκθεση του Οπλοστασίου ήταν η πρώτη μεγάλη παρουσίαση ευρωπαϊκής ζωγραφικής τέχνης στις ΗΠΑ Βλ. Συνέντευξη του Duchamp στον Cabanne (2016), σ. 77.

⁴² Συνέντευξη του Duchamp στον Cabanne (2016), σσ. 78-79.

⁴³ Gale (1999), σ. 87.

⁴⁴ Chilvers & Glaves-Smith (2009), σ. 570.

⁴⁵ Cabanne (2016), σσ. 208-209.

⁴⁶ Συνέντευξη του Duchamp στον Cabanne (2016), σ. 85.

⁴⁷ Συνέντευξη του Duchamp στον Cabanne (2016), σσ. 64 & 82-85.

⁴⁸ Συνέντευξη του Duchamp στον Cabanne (2016), σσ. 82-83.

αντίληψη του Duchamp για τη δημιουργική πράξη διαβάζοντας το ομώνυμο κείμενό του.



Εικ. 2. *Ρόδα ποδηλάτου*, 1913, Philadelphia Museum of Art (Μουσείο Τέχνης της Φιλαδέλφειας), Φιλαδέλφεια

Τα καλλιτεχνικά παιχνίδια του Duchamp τα οποία φαίνεται πλέον καθαρά να μας οδηγούν από εδώ και πέρα όλο και περισσότερο έξω από τα παραδοσιακά όρια της τέχνης σε νέα αχαρτογράφητα πεδία θα συνεχιστούν στην Αμερική για την οποία θα σαλπάρει το 1915⁴⁹ ξεφεύγοντας τη δίνη του Α' Παγκοσμίου πολέμου, την ώρα που άλλοι ομότεχοί του βρίσκονται στα χαρακώματα ενώ κάποιοι καλλιτέχνες που έχουν καταφύγει σε ουδέτερα εδάφη μετουσιώνουν την αντίδρασή τους στον όλεθρο του πολέμου σε ένα νέο αναρχικό και αντι-καλλιτεχνικό ρεύμα, το οποίο το 1916 θα βαπτιστεί, σε ένα καμπαρέ της Ζυρίχης, νταντά⁵⁰. Στη Νέα Υόρκη η φήμη του Duchamp από την Έκθεση του Οπλοστασίου δεν είχε ξεχαστεί, και θα γίνει δεκτός με μεγάλο ενθουσιασμό από τους πνευματικούς κύκλους της πόλης⁵¹. Οι συλλέκτες τέχνης Walter και Louise Arensberg θα γίνουν οι πιο φανατικοί πάτρωνές του και στο σαλόνι τους ο Duchamp θα επανενωθεί με τον Picabia και θα γνωρίσει τον Man Ray. Οι δραστηριότητες τους εκεί θα είναι ανάλογες προς το ντανταϊστικό πνεύμα

⁴⁹ Συνέντευξη του Duchamp στον Cabanne (2016), σ. 87.

⁵⁰ Για την ιστορία του Νταντά βλ. Gale (1999).

⁵¹ Συνέντευξη του Duchamp στον Cabanne (2016), σσ. 80-82 & 94-98.

συμβάλλοντας αποφασιστικά στις εξελίξεις που έλαβαν χώρα έξω από την τροχιά του νταντά της Ζυρίχης⁵².

Μια σημαντική πτυχή του έργου του Duchamp που τον συνδέει με το νταντά είναι τα λεγόμενα ready-made τα οποία θα εξετάσουμε πιο αναλυτικά στο επόμενο κεφάλαιο. Ως ready-made, όπως έχει επικρατήσει σήμερα, ορίζεται κάθε καθημερινής χρήσης, συνήθως μαζικής παραγωγής αντικείμενο που «αναγορεύεται» σε έργο τέχνης από τον καλλιτέχνη⁵³. Όπως ήδη αναφέραμε, ο Duchamp έφτιαξε το πρώτο ready-made, τη *Ρόδα ποδηλάτου*, πίσω στο Παρίσι όταν αφενός πειραματιζόταν με την έννοια του τυχαίου και αφετέρου αναρωτιόταν εάν μπορεί να κάνει έργα που να μην είναι τέχνης με τη συμβατική έννοια της λέξης. Ως μια χειρονομία αντιτέχνης και πειραματισμού με το τυχαίο, το συγκεκριμένο έργο λοιπόν εκφράζει δύο χαρακτηριστικές πτυχές με τις οποίες έχει συνδεθεί το νταντά πριν την ίδια την εμφάνισή του ως κινήματος.

Μετά τον πόλεμο ο Duchamp θα επιστρέψει για ένα διάστημα στο Παρίσι όπου θα κάνει τη γνωριμία της ομάδας του νταντά και θα αναπτύξει φιλία με τους Tristan Tzara, André Breton, Georges Ribemont-Dessaignes και Pierre de Massot⁵⁴. Πριν ξαναφύγει για τη Νέα Υόρκη θα εκτελέσει το 1919⁵⁵ ένα από τα πιο προκλητικά του έργα με το να προσθέσει γένη, μουστάκι και ένα νέο τίτλο σε μια αναπαραγωγή της Μόνα Λίζα του Leonardo Da Vinci. Ο ασυνήθιστος τίτλος του έργου *L.H.O.O.Q* συνθέτει ένα πολύ τολμηρό χωρατό για την Τζοκόντα, «Elle a chaud au cul» (την τρώει ο κόλος της)⁵⁶. Με το «διορθωμένο» αυτό ready-made, ο Duchamp θα υποβιβάσει σκανδαλωδώς ένα παγκόσμια αναγνωρισμένο έργο του Leonardo⁵⁷ επιβεβαιώνοντας εμφaticά την απόκλισή του από την κανονιστική τέχνη και το θεσμικό σύστημα στο οποίο αυτή εντάσσεται και ανατροφοδοτεί.

Πίσω στη μεταπολεμική Νέα Υόρκη ο Duchamp θα δουλέψει με τον Man Ray πάνω σε είδη οπτικής ακρίβειας κατασκευάζοντας έργα που προκαλούσαν την οπτική απάτη ομόκεντρων κύκλων όταν γυρνούσαν⁵⁸ ενώ σε συνεργασία με τη συλλέκτρια Katherine Dreier θα στήσουν την Ανώνυμη Εταιρεία Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης,

⁵² Gale (1999), σ. 83.

⁵³ Read (1986), σσ. 283-284.

⁵⁴ Cabanne (2016), σ. 210.

⁵⁵ Συνέντευξη του Duchamp στον Cabanne (2016), σσ. 116-117.

⁵⁶ Gale (1999), σ. 106.

⁵⁷ Χαραλαμπίδης (1990), σ. 205.

⁵⁸ Gale (1999), σ. 106.

έναν οργανισμό για την προώθηση των τεχνών⁵⁹. Παράλληλα ο Duchamp παραδίδει γαλλικά για να ζήσει ενώ εξακολουθεί να δουλεύει το *Μεγάλο γυαλί* (**εικ. 3**), μια σύνθεση από λάδι και μολυβένιο σύρμα σε γυαλί με την οποία επιχειρεί να υλοποιήσει την πεποίθησή του ότι η τέχνη οφείλει να ασκεί τη νοημοσύνη παρά να ευχαριστεί την όραση και μόνο.



Εικ. 3. Το *Μεγάλο γυαλί*, λάδι, μολυβδος, σύρμα και σκόνη σε δύο γυάλινα πάνελ 1915-1923, 277,5 x 175,9 εκ., Philadelphia Museum of Art (Μουσείο Τέχνης της Φιλαδέλφειας), Φιλαδέλφεια

Οι περίτεχνες τεχνικές του έργου βασισμένες σε μαθηματικές διαγραμματικές μελέτες αλλά και στο τυχαίο εναρμονίζονται με μια εννοιακή περιπλοκότητα καθώς ο Duchamp επιχειρεί να αποδώσει σε εκμηχανισμένη μορφή το ανώφελο του ανθρώπινου πάθους⁶⁰. Όπως ο ίδιος θα παραδεχτεί, καθοριστική για τη σύλληψη του *Μεγάλου γυαλιού* θα σταθεί η συνάντησή του με το έργο του Roussel και ειδικότερα η παράσταση *Εντυπώσεις από την Αφρική* που θα επιταχύνει την απομάκρυνση του από το φυσικοπλαστικό καλλιτεχνικό παρελθόν του⁶¹. Προς την κατεύθυνση αυτή, θα

⁵⁹ Cabanne (2016), σ. 210.

⁶⁰ Gale (1999), σ. 87.

⁶¹ Συνέντευξη του Duchamp στον Cabanne (2016), σ. 72.

αναζητήσει να αποτυπώσει μια λεγόμενη τέταρτη διάσταση⁶² την οποία δεν είναι δυνατόν να συλλάβει ο αμφιβληστροειδής. Το έργο θα μείνει non finito καθώς το 1923 ο Duchamp επιστρέφει στο Παρίσι όπου θα διαμείνει κανονικά για τα επόμενα χρόνια⁶³. Από την εποχή αυτή και ενώ ο σουρεαλισμός αναδύεται από τις στάχτες του νταντά, ο Duchamp ασχολείται επαγγελματικά με το σκάκι ενώ ξεκινά να διαδίδεται η φήμη ότι έχει σταματήσει κάθε εικαστική δραστηριότητα. Την περίοδο του Β' Παγκοσμίου Πολέμου και συγκεκριμένα το 1942 θα εγκατασταθεί μόνιμα πλέον στη Νέα Υόρκη, όμως θα επισκέπτεται συχνά τη Γαλλία⁶⁴.

Στις επόμενες δεκαετίες, ο Duchamp εξακολουθεί να υποθάλπει σταθερά τη φήμη ότι έχει εγκαταλείψει παντελώς την καλλιτεχνική δημιουργία για τη σκακιέρα, ωστόσο, δεν θα σταματήσει να προωθεί την πρωτοποριακή τέχνη τόσο στις ΗΠΑ όσο και στη Γαλλία ιδίως μέσω των δραστηριοτήτων της Ανώνυμης Εταιρείας στην οποία συμμετέχει. Τα τελευταία χρόνια της ζωής του είναι κάτι σαν «πολιούχος άγιος»⁶⁵ της σύγχρονης τέχνης, δίνει πλήθος συνεντεύξεων και αυτοχαρακτηρίζεται ως απλώς ένας καλλιτέχνης⁶⁶. Παράλληλα αποτελεί σημείο αναφοράς πολλών νεώτερων καλλιτεχνών και ειδικότερα της αμερικανικής γενιάς που θα εμφανιστεί μετά την περίοδο ακμής του αφηρημένου εξπρεσιονισμού⁶⁷.

Μετά από ένα ευχάριστο δείπνο με φίλους, ο Duchamp πεθαίνει στο διαμέρισμά του στο Neuilly από καρδιακή προσβολή στις δύο Οκτωβρίου του 1968⁶⁸. Ήταν ογδόντα ενός ετών και στο αποκορύφωμα της φήμης του. Οι *New York Times* του αφιερώνουν δύο νεκρολογίες, η μία τον χαρακτηρίζει «τον πιο ισοπεδωτικό καλλιτέχνη της ιστορίας», η άλλη «έναν από τους πιο επιδραστικούς καλλιτέχνες του αιώνα»⁶⁹. Κανείς όμως δεν περίμενε την τελευταία του έκπληξη, την αποκάλυψη ενός τελευταίου και αινιγματικού έργου το οποίο ο Duchamp δούλευε με άκρα μυστικότητα για είκοσι χρόνια. Το «μηδέν» των υπαρξιστών είχε αρνηθεί να γίνει «είναι» προειδοποιώντας μας μέχρι την ύστατη στιγμή ότι τα πάντα στη ζωή είναι παιχνίδι το οποίο ο θάνατος δεν σταματά αλλά αντίθετως του δίνει τη δυνατότητα για

⁶² Συνέντευξη του Duchamp στον Cabanne (2016), σσ. 69-70.

⁶³ Cabanne (2016), σ. 211.

⁶⁴ Cabanne (2016), σ. 214.

⁶⁵ Tomkins (1966), σ. 7.

⁶⁶ Για παράδειγμα το 1957 στο πάνελ του συνεδρίου της American Federation of the Arts στο Χιούστον όπου θα εκφωνήσει την ομιλία του «Η Δημιουργική Πράξη» συστήνεται ως “a mere artist”, βλ. Duchamp (1975 [1957]), σ. 138.

⁶⁷ Read (1986), σ. 243.

⁶⁸ Cabanne (2016), σ. 220.

⁶⁹ Daniels (2002), σ. 2.

αλλαγή κατεύθυνσης, διάστασης και προθέσεων⁷⁰. Εξάλλου δεν πίστευε στη λέξη «είναι», την οποία θεωρούσε μια ανθρώπινη επινόηση: «Δεν έρχεται σε κανενός το μυαλό να μην πιστεύει στη λέξη “είμαι”, έτσι δεν είναι;»⁷¹ Άλλωστε όπως χαρακτήριζε σύμφωνα με τη θέλησή του στον τάφο του στο κοιμητήριο της Rouen, «Εξάλλου, εκείνοι που πεθαίνουν είναι πάντα οι άλλοι»⁷².

⁷⁰ Cabanne (2016), σ. 16.

⁷¹ Συνέντευξη του Duchamp στον Cabanne (2016), σ. 169.

⁷² Cabanne (2016), σ. 220.

2. Τους πέταξα προκλητικά τον ουρητήρα στα μούτρα και τώρα εκείνοι τον θαυμάζουν για την ομορφιά του

Το πιο γνωστό ready-made του Duchamp είναι η λεγόμενη *Κρήνη* (*Fountain*, **εικ. 4**), μια λεκάνη από ανδρικά ουρητήρια την οποία αναποδογύρισε ακυρώνοντας την χρηστική της λειτουργία και υπέγραψε με το όνομα «R. Mutt»⁷³. Το έργο θα προκαλέσει ένα πραγματικό σκάνδαλο στην πρώτη Έκθεση της Εταιρείας Ανεξάρτητων Καλλιτεχνών που πραγματοποιήθηκε στη Νέα Υόρκη τον Απρίλιο του 1917⁷⁴. Τα μέλη της επιτροπής θα διαφωνήσουν έντονα μεταξύ τους, θα το αντιμετωπίσουν με αμηχανία και τελικά, όπως θα πει αργότερα ο Duchamp, θα το «καταργήσουν» τοποθετώντας το για το υπόλοιπο της Έκθεσης πίσω από ένα παραβάν⁷⁵. Το 2004, σχεδόν εννέα δεκαετίες αργότερα, η αναποδογυρισμένη λεκάνη ψηφίστηκε ως το πιο επιδραστικό έργο τέχνης του 20ού αιώνα και παραμένει μέχρι σήμερα ένα από τα πιο πολυσυζητημένα και μελετημένα αντικείμενα της ιστορίας της τέχνης⁷⁶.



Εικ. 4. *Κρήνη*, 1964, αντίγραφο του πρωτοτύπου του 1917, πορσελάνη, 36× 48 × 61εκ., Tate Modern, Λονδίνο

⁷³ Συνέντευξη του Duchamp στον Cabanne (2016), σ. 100.

⁷⁴ Στην πρώτη επίσημη ανακοίνωση των διοργανωτών τον Ιανουάριο του 1917 διαβάζουμε ότι «οτιδήποτε σταλεί θα κρεμαστεί» και ότι κύριος στόχος της Έκθεσης είναι να συστήσει στο κοινό τη σύγχρονη τέχνη Βλ. Camfield (1987), σ. 66.

⁷⁵ Συνέντευξη του Duchamp στον Cabanne (2016), σσ. 100-101.

⁷⁶ Kilroy (2018), σ. 1 και σ. 9, σημ. 1.

Η ιστορία της *Κρήνης* αποτελεί ένα θρύλο της ιστορίας της τέχνης ενισχύοντας τη μυθική φήμη του αντικειμένου που αναπόφευκτα θα εγείρει ερωτήματα όπως «Μα είναι αυτό τέχνη;» «Έχει καμία αξία η θέασή του;», «Έχουν θέση τέτοιου είδους αντικείμενα στο μουσείο και την γκαλερί;», «Δημιουργεί ο καλλιτέχνης κάτι καινούργιο απλώς επιλέγοντας και εκθέτοντας ένα ήδη φτιαγμένο αντικείμενο;» «Μήπως ο καλλιτέχνης κοροϊδεύει το κοινό;» Και έχει ενδιαφέρον, ότι – έναν αιώνα μετά τη σύλληψη του έργου – παραμένει ακόμα κάποια μικρή αμφιβολία⁷⁷ μεταξύ των ειδικών για την πατρότητά του αφού ο ίδιος ο Duchamp σε μια τουλάχιστον περίπτωση το απέδωσε σε κάποια μυστηριώδη φίλη⁷⁸ ενώ τα αντιφατικά του σχόλια για τις προθέσεις του κλονίζουν κάθε βεβαιότητα.

Οι ερμηνείες της *Κρήνης* ποικίλλουν: έργο αισθητικής αξίας, έργο εννοιολογικής τέχνης, αντικαλλιτεχνική χειρονομία. Κάποιοι αρνούνται ότι είναι τέχνη όμως πιστεύουν ότι είναι σημαντική για την ιστορία της τέχνης και της αισθητικής, άλλοι δέχονται όχι χωρίς επιφυλάξεις ότι είναι τέχνη αλλά αρνούνται τη σημασία της ενώ υπάρχουν και εκείνοι που επιμένουν ότι η *Κρήνη* δεν είναι ούτε τέχνη ούτε και αντικείμενο ιστορικής σημασίας⁷⁹.

Οπωσδήποτε, το 1917, η *Κρήνη* επιλέχθηκε από τον Duchamp με στόχο να δοκιμάσει κατά κάποιον τρόπο την αξιοπιστία της Επιτροπής των Ανεξαρτήτων όσον αφορά τις βασικές ιδρυτικές αρχές της, μια δοκιμασία στην οποία η επιτροπή σίγουρα απέτυχε⁸⁰. Λιγότερο ξεκάθαρες είναι όμως η καλλιτεχνική και η φιλοσοφική ερμηνεία του ίδιου του αντικειμένου καθώς και η στάση του καλλιτέχνη ο οποίος αν και πρόθυμος εξ' αρχής να υπερασπιστεί το έργο, δεν θέλησε για πολλά χρόνια να φανερωθεί ως ο δημιουργός του.

Μεταξύ των βασικών μελών της κριτικής επιτροπής της Έκθεσης, ο Duchamp υποβάλλει την παραίτησή του από τη διοργάνωση μετά την απόρριψη της *Κρήνης* όμως θα συμμετέχει στη συντακτική ομάδα του περιοδικού *Ο Τυφλός (The Blind Man)* το οποίο θα αποτελούσε το επίσημο forum του θεσμού⁸¹. Στο δεύτερο τεύχος, ένα μήνα μετά το σούσουρο, η συντακτική ομάδα θα αναλάβει να δικαιώσει το

⁷⁷ Daniels (2002), σ. 6.

⁷⁸ Η συγκεκριμένη πληροφορία προέρχεται από την παλαιότερη γνωστή δήλωση του Duchamp για την *Κρήνη* η οποία εντοπίζεται σε επιστολή του καλλιτέχνη στην αδελφή του στο Παρίσι με ημερομηνία 11 Απριλίου του 1917. Βλ. Camfield (1987), σσ. 71-72.

⁷⁹ Camfield (1987), σ. 64. Πρβλ. επίσης Judovitz (1995), σ. 96.

⁸⁰ Karmel (2001), σ. 222.

⁸¹ Camfield (1987), σ. 67; Συνέντευξη του Duchamp στον Cabanne (2016), σ. 101.

έργο⁸². Την *Κρήνη* θα υπερασπιστούν το ανυπόγραφο editorial του περιοδικού με τον τίτλο «Η περίπτωση Richard Mutt», ένα κείμενο της Louise Norton με τον τίτλο «Ο Βούδας του λουτρού» και το ποίημα «Για τον Richard Mutt» του ζωγράφου Charles Demuth χωρίς, ωστόσο, να αποκαλύψουν την ταυτότητα του καλλιτέχνη⁸³. Μέχρι τότε οπότε και δημοσιεύτηκε φωτογραφία⁸⁴ (εικ. 5) του έργου που είχε τραβήξει ο Alfred Stieglitz, το κοινό – παρά το ενδιαφέρον του τύπου – είναι σε θέση να γνωρίζει ελάχιστα για την *Κρήνη*. Για παράδειγμα, δεν μπορεί να γνωρίζει την αληθινή ταυτότητα του δημιουργού ή ότι πρόκειται για ουρητήρα καθώς τα δελτία τύπου είχαν χρησιμοποιήσει τον αθώο χαρακτηρισμό «υδραυλική εγκατάσταση» και το έργο ούτε εκτέθηκε ούτε καταχωρήθηκε στον κατάλογο της Έκθεσης⁸⁵.



Εικ. 5. Alfred Stieglitz, Φωτογραφία της πρωτότυπης *Κρήνης*, 1917, όπως δημοσιεύτηκε στον *Τυφλό* (*The Blind Man*), τεύχος 2, Μάιος 1917

⁸² Συνέντευξη του Duchamp στον Cabanne (2016), σ. 103.

⁸³ Karmel (2001), σ. 222.

⁸⁴ Η φωτογραφία του Stieglitz μας είναι γνωστή πρωτίστως από την αναπαραγωγή της στο *The Blind Man*. Όπως και η πρωτότυπη *Κρήνη*, η φωτογραφία χάθηκε ενώ ούτε κάποιο αρνητικό της σώζεται. Μια κομμένη φωτογραφία, η οποία βρέθηκε τη δεκαετία του '50 στο αρχείο των Arensberg και σήμερα βρίσκεται στο Μουσείο Τέχνης της Φιλαδέλφειας, δεν αποκλείεται να προέρχεται από το πρωτότυπο αρνητικό της φωτογραφίας που τράβηξε στο 291 ο Stieglitz. Βλ. Camfield (1987), σ. 80 και σ. 92, σημ. 50.

⁸⁵ Camfield (1987), σ. 68. Η πρωτότυπη *Κρήνη* μετά τα γεγονότα της Έκθεσης αγοράστηκε από τον Arensberg και στη συνέχεια χάθηκε. Βλ. Συνέντευξη του Duchamp στον Cabanne (2016), σ. 102.

Στο editorial του τεύχους ο ανώνυμος συντάκτης, τον οποίο κάποιιο ταυτίζουν⁸⁶ με τον Duchamp, θα γράψει:

«Το αν ο κύριος Mutt έφτιαξε την *Κρήνη* με τα ίδια του τα χέρια ή όχι, δεν έχει καμία σημασία. Την ΕΠΕΛΕΞΕ. Πήρε ένα συνηθισμένο αντικείμενο και το τοποθέτησε με τρόπο ώστε η συνήθης χρησιμότητα και σημασία του εξαφανίστηκε κάτω από τον νέο τίτλο και τη νέα οπτική γωνία – κι έτσι δημιούργησε μια νέα σκέψη για το αντικείμενο αυτό»⁸⁷.

Η παραπάνω θρυλική πλέον εξήγηση θα ενθαρρύνει την παγιωμένη σήμερα αντίληψη των ready-made ως αντικειμένων που απορρίπτουν τα καθιερωμένα αισθητικά κριτήρια προβάλλοντας την ιδέα ότι το έργο τέχνης μπορεί να ξεκινά από κοινότυπα αντικείμενα τα οποία μολονότι έχουν μια συγκεκριμένη εργαλειακή χρήση μπορούν να γίνουν αντικείμενα αισθητικής αξίας και απόλαυσης, αρκεί ο καλλιτέχνης να μπορεί να αξιοποιεί τις ιδέες του έτσι ώστε να προσδίδει ένα βάθος ακόμα και στα πιο ευτελή υλικά. Ο συγκεκριμένος ορισμός ο οποίος δίνει έμφαση στη μεταμορφωτική, σχεδόν μαγική, δύναμη του καλλιτέχνη όχι μόνο αποτελεί σήμερα τη βάση μιας ισχυρής θεωρίας στη φιλοσοφική προσέγγιση των ready-made αλλά έχει, επιπλέον, αποκτήσει ένα είδος εξουσίας στο πώς κατανοούμε και αξιολογούμε πολλά έργα τέχνης γενικότερα⁸⁸.

Εντούτοις, αν και η εν λόγω αντίληψη των ready-made απαντά ήδη από το 1917 και θα επανεμφανιστεί⁸⁹ σε μια περίπτωση 20 χρόνια αργότερα στο *Σύντομο Λεξικό του Σουρεαλισμού (Dictionnaire Abrégé du Surréalisme)*⁹⁰, ουσιαστικά καλλιεργήθηκε από τη δεκαετία του 1960 και κυρίως, όπως υπογραμμίζει ο Jeff Wall, μετά την εμφάνιση των *Δεδομένων*⁹¹. Για αρκετούς, μάλιστα, ο συγκεκριμένος ορισμός δεν ανήκει στον ίδιο τον Duchamp, αν και πιθανότατα είχε την έγκρισή του, αλλά σε άτομο του φιλικού του περιβάλλοντος⁹².

⁸⁶ Κάποιοι μελετητές όπως ο Gale (1999), σ. 103 αποδίδουν το συγκεκριμένο απόσπασμα στον Duchamp, ενώ άλλοι όπως ο Camfield (1987) που αποδίδει τη συγγραφή του κειμένου στην στενή φίλη του Duchamp, Beatrice Wood, και ο Karmel (2001) δέχονται ότι ακόμα και αν αυτό δεν είχε γραφτεί από τον ίδιο τον καλλιτέχνη, είχε πάντως την έγκρισή του.

⁸⁷ Duchamp (1917) όπ. αναφ. στο Gale (1999), σ. 103.

⁸⁸ Envine (2013), σ. 411.

⁸⁹ Envine (2013), σ. 407.

⁹⁰ Το *Λεξικό* δημοσιεύτηκε το 1938 από τους André Breton και Paul Éluard με αφορμή τη *Διεθνή Έκθεση του Σουρεαλισμού (Exposition Internationale du Surréalisme)* στο Παρίσι και περιείχε ορισμούς και βιογραφίες των συμμετεχόντων. Βλ. Gale (1999), σ. 349.

⁹¹ Wall (2013), σσ. 23-26. Πρβλ. επίσης Δασκαλοθανάσης (2004), σ. 211.

⁹² Όπως είδαμε παραπάνω, είναι αμφίβολο κατά πόσο ο συντάκτης του ανυπόγραφου editorial του 1917 είναι ο ίδιος ο Duchamp.

Η ιστορική προοπτική μας βοηθά να αναγνωρίσουμε ότι ειδικότερα η έμφαση στη μεταμορφωτική δύναμη του καλλιτέχνη ήταν στην πραγματικότητα μια μεταγενέστερη συνεισφορά του Breton⁹³ και της εποχής του σουρεαλισμού και θα πρέπει σαφώς να τη διακρίνουμε από την έμφαση που δόθηκε στους αισθητικούς συσχετισμούς του αντικειμένου το 1917. Αυτό προκύπτει τόσο από τις μαρτυρίες των φίλων του καλλιτέχνη την εποχή που πρωτοεμφανίστηκε η *Κρήνη* όσο και από την κύρια αίσθηση που αποκομίζουμε από τα κείμενα⁹⁴ στον *Τυφλό*⁹⁵.

Ο χρόνος, συνεπώς, φαίνεται να είναι ζωτικής σημασίας στοιχείο για την κατανόηση του έργου και των ζητημάτων που θέτει και κατ' επέκταση όλων των ready-made του Duchamp. Όσον αφορά την *Κρήνη* ιδιαίτερα, έχει σημασία ότι, εκτός από τις λίγες ημέρες τον Απρίλιο του 1917 που ήταν διαθέσιμη για θέαση στην γκαλερί 291 του Stieglitz⁹⁶, το έργο δεν εκτέθηκε ποτέ στο κοινό και με εξαίρεση το τεύχος του *Τυφλού* πέρασαν 30 χρόνια χωρίς καμία δημοσίευση ή σχόλιο για εκείνο⁹⁷. Γενικότερα, τα ready-made σπανίως παρουσιάζονται σε εκθεσιακά περιβάλλοντα μέχρι που ο Duchamp άρχισε να γίνεται διάσημος και αποκτούν δημόσια υπόσταση περίπου στα μέσα της δεκαετίας του '50⁹⁸. Από την εποχή εκείνη θα ζήσουν μια δεύτερη ζωή.

Είναι άλλο πράγμα, λοιπόν, τα ready-made της δεύτερης δεκαετίας του 20ού αιώνα και άλλο τα ready-made των αρχών της δεκαετίας του '60, όταν άρχισαν –μετά από δεκαετίες αφάνειας– να γίνονται γνωστά στο ευρύτερο κοινό κυρίως μέσω των αναπαραγωγών τους. Η υπόθεση περιπλέκεται όταν μεταξύ των δεδομένων μας ληφθούν επιπλέον υπόψη, η καθυστερημένη αναγνώριση της πατρότητας της *Κρήνης* από τον καλλιτέχνη και κυρίως η ασυμφωνία των μεταγενέστερων σχολίων του – από τη δεκαετία του '60 και έπειτα – με τα όσα δήλωνε και έπραττε το μακρινό 1917. Αρκεί να αναλογιστεί κανείς ότι για πολλές δεκαετίες, η ταυτότητα του καλλιτέχνη της *Κρήνης* παρέμενε μυστήριο και ότι ο Duchamp δεν την αναγνώρισε ανοιχτά ως

⁹³ Στην περίπτωση του *Λεξικού* υπάρχουν στοιχεία που υποδηλώνουν ότι στην πραγματικότητα ο ορισμός δεν ανήκει στον Duchamp, όπως υπονοεί η υπογραφή με τα αρχικά M. D., αλλά στον Breton καθώς ένας σχεδόν ταυτόσημος ορισμός του ready-made εμφανίστηκε τρία χρόνια αργότερα σε άρθρο του τελευταίου. Βλ. Envine (2013), σ. 408. Ο Gale (1999), σ. 349 πάλι, χαρακτηρίζει τους ορισμούς που περιέχονται στο *Λεξικό* «πλαστούς».

⁹⁴ Εύγλωττος είναι ο τίτλος του κειμένου της Norton «Ο Βούδας του λουτρού».

⁹⁵ Camfield (1989), σ. 66.

⁹⁶ Μετά τα γεγονότα της Έκθεσης με πρωτοβουλία του Duchamp ανατέθηκε η φωτογράφιση της *Κρήνης* στον Stieglitz και για τον σκοπό αυτό το έργο μεταφέρθηκε στην γκαλερί που διατηρούσε ο τελευταίος. Βλ. Camfield (1987), σσ. 66 και 74-75.

⁹⁷ Camfield (1987), σ. 86.

⁹⁸ Viguier (2019), σσ. 14-17.

δική του μέχρι τουλάχιστον το 1950 όταν παρήγγειλε στον Sydney Janis να «ξαναφτιάξει» το έργο διαλέγοντας ένα νέο ουρητήρα με αφορμή κάποια έκθεση. Επιπλέον, μόνο από το 1966 και μετά θα δώσει ο ίδιος κάποιες εξηγήσεις για την *Κρήνη*⁹⁹ ενώ η αμφιθυμία και οι αντιφάσεις του θα έχουν επιπτώσεις στα γραπτά των θεωρητικών και ιστορικών της τέχνης που θα ασχοληθούν αργότερα με το έργο του¹⁰⁰. Ως γνωστόν, ο Duchamp προσάρμοξε τις ιδέες του μέσα στον χρόνο και είναι πολύ πιθανόν, στην αρχή τουλάχιστον, να μην είχε κάποιο ξεκάθαρο αισθητικό πρόγραμμα για τα ready-made. Παρόλο που θα είχε διαισθανθεί ότι υπήρχε κάτι στο ready-made, ένα είδος πλεονεκτήματος, ίσως και ο ίδιος δεν μπορούσε να γνωρίζει από την πρώτη στιγμή ποιο μπορεί να ήταν αυτό ή να προβλέψει επακριβώς τη σημασία του¹⁰¹.

Εξίσου αν όχι περισσότερο πιθανό μπορεί να είναι το ενδεχόμενο ο καλλιτέχνης να μην ήθελε να δώσει ή να καταλήξει σε μια οριστική απάντηση για τα ready-made αντιλαμβανόμενος τα συγκεκριμένα έργα ως υπό συνεχή κατασκευή και επιτέλεση μεταβαλλόμενες καλλιτεχνικές οντότητες. Η ιστορία της υποδοχής τους, όπως την καταγράφει ο Dieter Daniels¹⁰², είναι ιδιαίτερα κατατοπιστική προς την κατεύθυνση αυτή. Οι πρώτες, κάπως πιο λεπτομερείς, τεχνοκριτικές των ready-made εμφανίζονται τη δεκαετία του '30 στο πλαίσιο του σουρεαλισμού με αφορμή που δόθηκε από τον ίδιο τον Duchamp όταν το 1934 δημοσίευσε κάποιες σημειώσεις του για τα ready-made από το *Πράσινο κουτί* (*La Boite verte* -1934) χωρίς όμως να δίνει ακριβείς πληροφορίες για τον αριθμό και το είδος των έργων που είχε έως τότε πραγματοποιήσει. Στη συνέχεια, μεταξύ 1936-1941, λειτουργώντας ξανά ως ιστορικός του εαυτού του, ο Duchamp συγκεντρώνει στο *Κουτί σε βαλιτσάκι* (*Boîte-en-valise*) φωτογραφίες και μινιατούρες όλων των γνωστών σήμερα ready-made.

Κοντολογίς, σχεδόν ό,τι γνωρίζουμε για τα ready-made προέρχεται από τον ίδιο τον Duchamp. Ακόμη, ωστόσο, και με τη συμβολή αυτής της ολοκληρωμένης τεκμηρίωσης που σε κάποιο βαθμό ανύψωσε τα αντίγραφα στο *status* της τέχνης, τα ready-made δεν είχαν ούτε τότε φτάσει να γίνουν κατανοητά με τον τρόπο που είναι σήμερα: βιομηχανικά κατασκευασμένα και εμπορικά διαθέσιμα αντικείμενα που εκτίθενται ως έργα τέχνης. Το περαιτέρω βήμα που ήταν απαραίτητο προκειμένου αυτά να μπορούν να εκτεθούν σε πολύ μεγαλύτερη κλίμακα ήταν η μετατροπή των

⁹⁹ Karmel (2001), σ. 222.

¹⁰⁰ Daniels (2002), σ. 4.

¹⁰¹ Viguier (2019), σ. 17.

¹⁰² Daniels (2002), σσ. 7-8.

βιομηχανικών ready-made σε τεχνητά αντίγραφα. Αφού ήδη από τις αρχές της δεκαετίας του '60 είχαν χρησιμοποιηθεί αντίγραφα για τις ανάγκες εκθέσεων, ενίοτε με την υπογραφή του, το 1964 ο Duchamp συμφώνησε στην παραγωγή 14 ready-made σε σειρές περιορισμένης έκδοσης των οκτώ από την Gallery Schwarz στο Μιλάνο. Μέσω αυτών των 112 αντιγράφων που σήμερα βρίσκονται σε μουσεία σε όλο τον κόσμο έγινε το ready-made, 50 χρόνια μετά την αρχική σύλληψή του, αυτό που περιγράφει ο ορισμός που συναντάμε σε ένα οποιοδήποτε λεξικό της Ιστορίας της Τέχνης. Με το βήμα αυτό τα ready-made του Duchamp αναδύθηκαν ως *ριμέικ* του ίδιου του δικού τους ξεχασμένου παρελθόντος στο κατώφλι μιας νέας ζωής η οποία τοποθέτησε το «πρώην προσωπικό πείραμα»¹⁰³ στο προσκήνιο του κόσμου της τέχνης¹⁰⁴. Από εκεί και πέρα σαν ένα «ωστικό κύμα» θα εξαπλωθεί προς όλες τις κατευθύνσεις της τέχνης και πέρα από το περιβάλλον των μουσείων και των γκαλερί επηρεάζοντας όχι μόνο τα κριτήρια υποδοχής της τέχνης, τις συμβάσεις των επιμελητικών πρακτικών της συντήρησης, της αποκατάστασης, της έκθεσης, της αναπαραγωγής κλπ. αλλά και τις πρακτικές άλλων καλλιτεχνών¹⁰⁵.

Υπό τις συνθήκες αυτές, δεν θα ήταν υπερβολική η αναφορά στα ready-made ως ένα είδος *rendez-vous* ή και αργοπορίας, έννοιες τις οποίες είχε χρησιμοποιήσει ο ίδιος ο Duchamp. «Με απασχολούσε η ιδέα να κάνω πράγματα εκ των προτέρων [...] Δεν το κατάφερα ποτέ»¹⁰⁶ απαντά στην ερώτηση του Pierre Cabanne για τη σύγκριση του ready-made με ένα είδος *rendez-vous* στην οποία είχε αναφερθεί κάποτε. Ο Duchamp συνήθιζε επιπλέον να χαρακτηρίζει τα έργα του «αργοπορίες»¹⁰⁷ (“retards”, “delays”), επανεκτιμήσεις δηλαδή του αναλυτικού προγράμματος του καλλιτέχνη¹⁰⁸. Η εκδοχή αυτή ενισχύεται από τον ισχυρισμό της Norton στο κείμενό της στον *Τυφλό* ότι αυτός που αποφασίζει για το έργο είναι ο θεατής¹⁰⁹, μια ιδέα την οποία θα αναπτύξει όπως θα δούμε παρακάτω ο Duchamp στην ιστορική διάλεξή του «Η Δημιουργική Πράξη» («The Creative Act») αρκετές δεκαετίες αργότερα

¹⁰³ Το 1965, στο απόγειο της δημοτικότητας τους, ο Duchamp όπ. αναφ. στο Daniels (2002), σ. 6 είχε χαρακτηρίσει τα ready-made «ένα πολύ προσωπικό πείραμα το οποίο δεν περιμέν[ε] να δείξ[ει] ποτέ στο κοινό».

¹⁰⁴ Daniels (2002), σ. 8.

¹⁰⁵ Viguier (2019), σ. 17.

¹⁰⁶ Συνέντευξη του Duchamp στον Cabanne (2016), σ. 87.

¹⁰⁷ Για παράδειγμα, όπως του υπενθυμίζει ο Cabanne, είχε αποκαλέσει τη Νύφη στο *Μεγάλο γυαλί* «αργοπορία σε γυαλί» (retard en verre). Βλ. Συνέντευξη του Duchamp στον Cabanne (2016), σ. 71.

¹⁰⁸ Imbert (2016), σ. 50.

¹⁰⁹ Camfield (1987), σ. 78.

κατονομάζοντας μάλιστα τις μελλοντικές γενιές ως τον ιδανικό, κατά τη γνώμη του, παρατηρητή και κριτή των έργων τέχνης.

Η περίπτωση Richard Mutt κατέδειξε εμφαντικά ότι δεν θα μπορούσε να περιμένει κανείς από το κοινό της εποχής των αρχών του 20ού αιώνα κάτι περισσότερο από αμηχανία και σύγχυση ως αντίδραση στη θέα της έκθεσης μαζικά παραγόμενων αντικειμένων. Για δεκαετίες το ready-made θα φάνταζε ως κάτι παράλογο και εξωπραγματικό για τις κυρίαρχες αξίες και κριτήρια του κόσμου της τέχνης. Η διάκριση εφεύρεσης και καινοτομίας που μας υπενθυμίζει ο Viguiet¹¹⁰, μολοντί συνήθως δεν αποτελεί μέρος του λεξιλογίου της τέχνης, είναι καίρια στην περίπτωση του ready-made: ενώ η καινοτομία είναι η κοινωνική εμφάνιση μιας εφεύρεσης, η εφεύρεση είναι ανεξάρτητη από οποιαδήποτε πρακτική χρήση. Η προσδοκία της δημόσιας εμφάνισής του ready-made μπορούσε να έχει αποδέκτη μόνο μια μελλοντική συγκυρία και ένα κοινό που να κάνει μια τέτοια εκδήλωση πιθανή. Έτσι λοιπόν ο Duchamp θα αναζητήσει τα επόμενα χρόνια ένα ιδανικό κοινό για μια ανανέωση των όρων υποδοχής του έργου του.

Την ίδια στιγμή, καθώς, όπως είδαμε, τόσο η υλική υπόσταση των ready-made έργων όσο και το πλαίσιο υποδοχής τους συνεχώς αλλάζουν, παρομοίως και η σημασία του όρου ready-made παραμένει σε μια ρευστή κατάσταση. Για παράδειγμα, κάθε φορά που άλλοι καλλιτέχνες εμπνέονται από το ready-made, η ιδέα αποσυνδέεται εντελώς από τα ιστορικά αντικείμενα και ξεκινά τη δική της ζωή. Κάπως έτσι επαληθεύει με τον καλύτερο τρόπο την πεποίθηση του Duchamp ότι ο θεατής είναι εκείνος που φτιάχνει τις εικόνες. Επομένως, η συνεχόμενη καλλιτεχνική επιρροή του ready-made από τον Man Ray, τα *object trouvés* του σουρεαλισμού, την Pop Art, τον Nouveau Réalisme και μέχρι σήμερα μπορεί να γίνει κατανοητή μόνο ως ο μόνιμος επαναπροσδιορισμός της σημασίας του¹¹¹. Με άλλα λόγια, το αντικείμενο και το πλαίσιο συνδημιουργούνται με την μελλοντική προοπτική να έχει ήδη την προέλευσή της στο πεδίο στο οποίο ενδέχεται να πραγματοποιηθεί¹¹².

Όπως και να έχει, με τον Duchamp και τη χειρονομία των ready-made φαίνεται να ανοίγεται για πρώτη φορά η απόλυτη αναθεώρηση όχι μόνο της σημασίας και του περιεχομένου του αντικειμένου αλλά και της στάσης του δημιουργού απέναντί του. Παράλληλα, παρά την απόλυτη αφομοίωση της πρόκλησης

¹¹⁰ Viguiet (2019), σ. 17.

¹¹¹ Daniels (2002), σ. 9.

¹¹² Viguiet (2019), σ. 16.

των ready-made από το σύστημα της σύγχρονης τέχνης και όσο αντιφατικός, παράδοξος και κατεργάρας συχνά εμφανίζεται ο Duchamp στα λεγόμενά του, έχουμε καλούς λόγους να θεωρήσουμε ότι η πραγματική πρόθεση πίσω από τη χειρονομία των ready-made δεν ήταν απλά και μόνο η ανύψωση των καθημερινών και μαζικής παραγωγής αντικειμένων σε έργα τέχνης¹¹³, σε έργα αισθητικής απόλαυσης, παρότι κάποιοι προσπάθησαν να εντοπίσουν αισθητικές αρετές ακόμα και στην πορσελάνινη επιφάνεια του ουρητήρα της *Κρήνης*¹¹⁴. Η αντίδραση του Duchamp στο τελευταίο είναι ξεκαρδιστικά αφοπλιστική, αν και όπως θα δούμε στη συνέχεια όψιμη, όταν θα σχολιάσει την υποδοχή των ready-made από τους νεοντανταϊστές καλλιτέχνες: «Τους πέταξα τον στεγνωτήρα μπουκαλιών και τον ουρητήρα στα μούτρα και τώρα τα θαυμάζουν για τις αισθητικές αρετές τους»¹¹⁵.

Ίσως, όπως έχει υποστηριχτεί, η σύλληψη του ready-made από τον Duchamp είναι ορθότερο να ειπωθεί κατ' αρχήν ως μια αρνητική-αφαιρετική χειρονομία που στόχευε στην άρνηση της αυτόνομης τέχνης και του έργου τέχνης ως ατομικής δημιουργίας¹¹⁶, ως ένα ειρωνικό σχόλιο στην έννοια του καλλιτέχνη-Προμηθέα που διαμόρφωσε η εποχή της νεωτερικότητας από την Αναγέννηση και μετά¹¹⁷, αλλά και στον κατεξοχήν θεσμοποιημένο χώρο θέασης της τέχνης, το μουσείο, που επίσης ανάγει τις ρίζες του και τη διαμόρφωσή του στη μακρά αυτή περίοδο. Σε θετική-προσθετική χειρονομία το ready-made θα μετατραπεί από μεταγενέστερες γενιές καλλιτεχνών μόνο από τα τέλη της δεκαετίας του 1960, οπότε θα γίνει ο καταλύτης για την συμπερίληψη οποιουδήποτε αντικειμένου στην κατηγορία «τέχνη»¹¹⁸.

Από την άλλη πλευρά, δεν μπορούμε να αγνοήσουμε το γεγονός ότι απόψεις που ερμηνεύουν τα ready-made μονοσήμαντα είτε ως έργα εννοιολογικής τέχνης είτε ως αντικείμενα αντιτέχνης ή/και αισθητικής αδιαφορίας και έχουν επικρατήσει στην κριτική γνώμη απέκρυσαν και εκτόπισαν ακούσια ή εκούσια τις ιστορικές συνθήκες του 1917 οι οποίες προτείνουν να τα επανεκτιμήσουμε λαμβάνοντας επίσης υπόψη την οπτική τους διάσταση. Είναι αλήθεια, όπως έχει επισημάνει ο Camfield, πως για

¹¹³ Σχετικά με τη χειρονομία των ready-made ο ίδιος ο Duchamp θα πει πολύ αργότερα από την περιπέτεια της *Κρήνης* ότι «Δεν ήθελα να κάνω έργο τέχνης, πρέπει να το λάβετε υπ' όψη σας αυτό» Βλ. Συνέντευξη του Duchamp στον Cabanne (2016), σ. 83.

¹¹⁴ Δασκαλοθανάσης (2004), σ. 296, σημ. 2.

¹¹⁵ Το σχόλιο, το οποίο έχει χρησιμοποιηθεί σε κάπως παραλλαγμένη μετάφραση και σε πιο σύντομη μορφή ως τίτλος του κεφαλαίου μας, προέρχεται από επιστολή που έγραψε ο Duchamp στον Hans Richter στις 10 Νοεμβρίου του 1962. Βλ. Richter (1965), σσ. 207-208. Μετάφραση της γράφουσας.

¹¹⁶ Wall (2013), σσ. 23-26.

¹¹⁷ Δασκαλοθανάσης (2004), σσ. 126-131.

¹¹⁸ Wall (2013), σσ. 23-26.

δεκαετίες κοιτάμε και αντιλαμβανόμαστε την *Κρήνη* με μάτια και μυαλά που διαμορφώθηκαν από τις συνθήκες των δεκαετιών του '60 και του '70 χωρίς να εξετάζουμε το πλαίσιο στο οποίο δημιουργήθηκε¹¹⁹. Και είναι ενδιαφέρον ότι σε αυτό το πλαίσιο, ούτε ο Duchamp ο οποίος στη δεκαετία του '60 έδινε έμφαση στη μη-αισθητική φύση των ready-made ούτε οι φίλοι του έλεγαν οτιδήποτε για αντιτέχνη ή αισθητική αδιαφορία. Ο μιν χρησιμοποιούσε τον όρο «γλυπτική¹²⁰» αναφερόμενος στην *Κρήνη* και τα υπόλοιπα ready-made, οι δε που πιθανότατα αντανάκλουν τη στάση του, μιλούσαν για ευχάριστες φόρμες με ανθρωπομορφικούς συσχετισμούς. Για παράδειγμα, δύο μέρες μόνο πριν τα εγκαίνια της Έκθεσης της Εταιρείας Ανεξάρτητων Καλλιτεχνών και την άρνηση της επιτροπής να εκθέσει την *Κρήνη*, ο Walter Arensberg χαϊδεύοντας τη γυαλιστερή επιφάνεια του αντικειμένου θα κάνει λόγο για μια υπέροχη μορφή απελευθερωμένη από τη χρηστική της διάσταση καταλήγοντας στο συμπέρασμα ότι ο υπογράφων το έργο σαφώς και έχει συμβάλλει αισθητικά¹²¹. Παρομοίως, στη Louise Norton¹²² η *Κρήνη* θύμιζε έναν όμορφο Βούδα ή ένα γυμνό του Cézanne. Στο άρθρο της «Ο Βούδας του λουτρού» έκανε λόγο για την ευχαρίστηση που προκαλεί στο αθώο μάτι η απλότητα της γραμμής και του χρώματός της.

Στο σημείο αυτό είναι απαραίτητο να αναγνωρίσουμε την καθοριστική σημασία του τρόπου έκθεσης του αντικειμένου ο οποίος, όπως προκύπτει από τη φωτογραφία του Stieglitz, προσφέρει απροσδόκητη στήριξη στην αισθητική αντίληψη της *Κρήνης*. Η φωτογραφία, όπως μπορούμε να δούμε στην **εικ. 5**, απεικονίζει τον ουρητήρα πάνω σε βάθρο, στηριγμένο στην πλάτη και στραμμένο 90° από την κανονική του θέση όταν στερεώνεται στον τοίχο¹²³. Επιπλέον, φαίνεται ότι ο φωτογράφος επέλεξε ως φόντο τον πίνακα *The Warriors* (1913) του Marsden Hartley ακριβώς επειδή το σχήμα του κεντρικού μοτίβου του έργου (**εικ. 6**) επαναλάμβανε και τόνιζε το περίγραμμα της *Κρήνης* το οποίο θύμιζε Βούδα¹²⁴. Το ανυπόγραφο editorial του 1917 δίνει έμφαση, όπως ήδη παρατηρήσαμε, στο γεγονός ότι ο

¹¹⁹ Camfield (1987), σ. 86.

¹²⁰ Στο γράμμα στην αδελφή του, το 1917, ο Duchamp χρησιμοποιεί τον όρο γλυπτό για να περιγράψει την *Κρήνη*. Βλ. Camfield (1987), σσ. 71-72.

¹²¹ Η συγκεκριμένη μαρτυρία προέρχεται από το ημερολόγιο της Beatrice Wood, στενής φίλης του Duchamp και ιδρυτικού μέλους του *Τυφλού*. Βλ. Camfield (1987), σσ. 69-70.

¹²² Camfield (1987), σ. 79.

¹²³ Karmel (2001), σ. 224.

¹²⁴ Camfield (1987), σ. 76.

καλλιτέχνης πήρε ένα καθημερινό αντικείμενο και το τοποθέτησε με τρόπο που η χρηστική του σημασία καταργήθηκε υπό τον νέο τίτλο και τη νέα οπτική γωνία.



Εικ. 6. Marsden Hartley, *The Warriors*, 1913, λάδι σε χαλκό, 121,29 x 120,65 εκ., Ιδιωτική Συλλογή

Ομολογουμένως, η αισθητική στρατηγική του Duchamp είναι ταυτόχρονα εντελώς νέα και εκπληκτικά οικεία. Η ιδέα να κάνει ανοίκειο και έτσι να αισθητικοποιήσει ένα αντικείμενο κοιτώντας το από μια ασυνήθιστη οπτική είχε ήδη μακρά ιστορική πορεία στην τέχνη¹²⁵. Από τον 19ο αιώνα επιστήμονες, όπως ο Jan Evangelista Purkinje, ο Heinrich Helmholtz, ο Ogden Rood, ο Michel Eugène Chevreul, ο Étienne-Jules Marey, εμπλούτισαν τα διδάγματα των καλλιτεχνικών ακαδημιών απελευθερώνοντας τις οπτικές τέχνες από τα παραπλανητικά άλλοθι του νατουραλισμού¹²⁶. Είναι η εποχή κατά την οποία ο Μπικοντλαίρ διατείνεται «ότι τίποτε δεν είναι δεδομένο» και ο Manet εξομολογείται στον φίλο του Antonin Proust ότι οι επερχόμενες γενιές θα απολαύσουν νέες οπτικές δυνατότητες, γεγονός που από την σκοπιά της νέας φυσιολογίας της όρασης δεν σήμαινε κάτι ασύλληπτο παρά κάποιες οπτικά εμπλουτισμένες ετεροτοπίες, όπως τα σύγχρονα ασυνήθιστα οπτικά

¹²⁵ Karmel (2001), σ. 225.

¹²⁶ Imbert (2016), σ. 67. Πρβλ. επίσης Karmel (2001), σ. 225.

γραφικά¹²⁷. Υποστηρίχτηκε, μεταξύ άλλων, ότι μια αμιγώς οπτική εντύπωση του τοπίου μπορεί να αποκομιστεί εάν το κοιτάξουμε ανάποδα έτσι ώστε οι τρισδιάστατες όψεις του να γίνουν αγνώριστες με παραλλαγές του ίδιου θέματος να συναντάμε στους ιμπρεσιονιστές, όπως ο Claude Monet, αλλά και σε μεταγενέστερους ζωγράφους, όπως ο Wassily Kandinsky¹²⁸. Σε παρόμοια κατεύθυνση κινείται το διάσημο απόσπασμα του John Ruskin στο οποίο φαίνεται να κάνει έμμεση αναφορά το σχόλιο της Norton για το αθώο μάτι του παρατηρητή:

«[...] όλη η τεχνική δύναμη στη ζωγραφική βασίζεται στο να ανακτήσουμε αυτό που θα μπορούσε να ονομαστεί “η αθωότητα της όρασης”, ένα είδος δηλαδή παιδικής αντίληψης επίπεδων χρωματικών κηλίδων, χωρίς συνακόλουθη αντίληψη του τι αυτές αντιπροσωπεύουν, όπως θα τις έβλεπε ένας τυφλός που απέκτησε το φως του ξαφνικά»¹²⁹.

Λαμβάνοντας υπόψη την περιφρόνηση του Duchamp για την τέχνη του αμφιβληστροειδούς, προκαλεί τουλάχιστον έκπληξη να τον συλλαμβάνουμε να στηρίζεται σε μια στρατηγική που αναπτύχθηκε για την εξυπηρέτηση του ιδανικού της καθαρής οπτικότητας. Στην επανεξέταση, ωστόσο, της οπτικής αναπαράστασης από τον Duchamp, τα ready-made ενσαρκώνουν τις προσπάθειες του να προχωρήσει πέρα από τα παραδοσιακά μέσα καλλιτεχνικής παραγωγής επαναπροσδιορίζοντας ταυτόχρονα την έννοια της καλλιτεχνικής δημιουργικότητας¹³⁰. Στην περίπτωση, λοιπόν, της *Κρήνης* και των υπολοίπων ready-made έχουμε μια σημαντική μετατόπιση του ιμπρεσιονιστικού ιδεώδους της ανοικειοποίησης από το μέσο της ζωγραφικής σε αντικείμενα της καθημερινής ζωής¹³¹. Τούτο επιτυγχάνεται μέσω μιας χειρονομίας αποσυγκειμενοποίησης στην οποία συμμετέχουν η αλλαγή της θέσης του αντικειμένου, η αποσύνδεσή του από το αρχικό πρακτικό όφελός του και η

¹²⁷ Imbert (2016), σ. 67.

¹²⁸ Ο Monet, για παράδειγμα, είπε κάποτε σε έναν Αμερικανό ζωγράφο «Προσπάθησε να ξεχάσεις τι αντικείμενα έχεις μπροστά σου, ένα δέντρο, ένα σπίτι, έναν αγρό ή κάτι άλλο. Απλά σκέψου ένα μικρό μπλε τετράγωνο εδώ, ένα ροζ παραλληλόγραμμο εκεί, μια κίτρινη ρίγα παραπέρα και να τα ζωγραφίζεις όπως τα βλέπεις, ακριβώς με το χρώμα και σχήμα που έχουν έως ότου να φτάσεις στη δική σου ναΐφ εντύπωση του τοπίου που βλέπεις». Μετάφραση της γράφουσας. Παρομοίως, ο Kandinsky περιγράφει πως ανακάλυψε την αφαίρεση όταν μια αυγή καθώς επέστρεφε στο εργαστήριό του πρόσεξε μια απερίγραπτα όμορφη εικόνα που ακτινοβολούσε. Στην πραγματικότητα, όπως λέει ο καλλιτέχνης, επρόκειτο για έναν πίνακα που είχε ζωγραφίσει και έγερνε στον τοίχο έτσι που ο ίδιος μπορούσε να διακρίνει μόνο σχήματα και χρώματα και όχι το περιεχόμενό του. Βλ. Karmel (2001), σ. 225.

¹²⁹ Ruskin (1903) τ. 15, σ. 27 όπ. αναφ. στο Crary (1990), σ. 90. Μετάφραση της γράφουσας.

¹³⁰ Judovitz (1995), σ. 77.

¹³¹ Karmel (2001), σ. 225.

τιτλοφόρησή του¹³². Αποκόπτοντας τα αντικείμενα από το συνηθισμένο περιβάλλον τους, δίνοντάς τους έναν νέο τίτλο και ενίοτε αλλάζοντας τον προσανατολισμό τους, ο Duchamp τα καθιστά δυσλειτουργικά και έτσι κατευθύνει την προσοχή του θεατή μακριά από την καθημερινή τους λειτουργία στη συμβολική προοπτική τους¹³³. Η κύρια αλλαγή δεν έγκειται τόσο στην παρουσίαση βιομηχανικών προϊόντων ως έργων τέχνης όσο στη νέα δυνατότητα που ανοίγεται στους καλλιτέχνες να «δημιουργήσουν» έργα χωρίς να τα «φτιάξουν» με τα ίδια τα χέρια τους, κατά έναν αλλοτριωμένο, σχεδόν βιομηχανοποιημένο τρόπο, επιτρέποντάς τους, εντούτοις, να διατηρήσουν την εμφάνιση της βιομηχανικής τους παραγωγής, όχι όμως τη χρηστικότητα τους¹³⁴. Πρόκειται για μια σύλληψη πολύ διαφορετική από την επέκταση του αστικού καλλιτεχνικού γούστου σε βιομηχανικά αντικείμενα και την ενσωμάτωση των νέων υλικών όπως το ατσάλι ή το μπετόν στην τέχνη που περιέγραψε ο Walter Benjamin στο «Παρίσι, πρωτεύουσα του 19ου αιώνα» («Paris, capitale du XIXe siècle»)¹³⁵, ή τη σύζευξη εικαστικών τεχνών και καθημερινότητας που οραματίστηκε το Bauhaus και που στις ημέρες μας είναι κάτι πολύ συνηθισμένο.

Την ίδια στιγμή, ο Duchamp αναγνωρίζει τον επιδεικτικό χαρακτήρα του αντικείμενου ως προϋπόθεση της τέχνης. Μολαταύτα, η σημασία του ready-made φαίνεται να εδράζεται λιγότερο στην αντικειμενική του κατάσταση από όσο στις μετατοπίσεις στη θέση του οι οποίες χαρακτηρίζουν τις δυνατότητές του ως έργο τέχνης ή μη τέχνης. Με άλλα λόγια, το ready-made δεν είναι απλά ένα αντικείμενο που εκτίθεται αλλά ένα αντικείμενο που φέρνει στο φως τη συγκρότηση του αντικειμενικού χαρακτήρα της τέχνης¹³⁶. Όπως το θέτει ο Viguier¹³⁷, η τέχνη «ξεβρακώνεται» στη βασική της προϋπόθεση ως ένα επιδεικτικό αυτοανακλαστικό αντικείμενο το οποίο εκτίθεται να εκθέτει τον εαυτό του. Υπό την έννοια αυτή, η ριζοσπαστική χειρονομία των ready-made από τον Duchamp φαίνεται να στόχευε μέσα από την κριτική της έννοιας του έργου τέχνης, της λειτουργίας του καλλιτέχνη και της δημόσιας περιχαράκωσης και ιεροποίησης του εκθεσιακού χώρου του μουσείου, στην ανάδειξη των αντιφάσεων του θεσμικού καλλιτεχνικού συστήματος. Εν προκειμένω, το αντικείμενο γίνεται –θα τολμούσαμε να πούμε– τόπος

¹³² Viguier (2019), σ. 9.

¹³³ Karmel (2001), σ. 225.

¹³⁴ Groys (2010), σ. 1.

¹³⁵ Πρόκειται για σύνοψη που δημοσιεύτηκε το 1939 στα γαλλικά του μεγάλου ανολοκλήρωτου έργου του Benjamin *Passagenwerk* (*Έργο για τις Στοιές*). Βλ. Μπένγιαμιν (2020 [1939]).

¹³⁶ Judovitz (1995), σ. 99.

¹³⁷ Viguier (2019), σ. 9.

αποκάλυψης μιας αλήθειας αλλά Heidegger όπου αποκαλύπτεται η μεταμόρφωση των αντικειμένων σε έργα τέχνης όταν εκτεθούν στο μουσείο ή την γκαλερί, ο «φανακιστικός ρόλος του δημιουργού»¹³⁸ και μέσω αυτού, η εμπορευματοποίηση στην οποία έχει υπεισέλθει η τέχνη της σύγχρονης εποχής. Πίσω από το παραπέτασμα της δημιουργικής πράξης ως χώρου άσκησης μιας απεριόριστης ελευθερίας που ασκεί ο καλλιτέχνης, κρύβεται μια άκρως ανελεύθερη πραγματικότητα, η πραγματικότητα της εμπορευματοποίησης¹³⁹. Ο Duchamp με τη σύλληψη των ready-made επιχείρησε πρωτίστως να αναδείξει και να καταγγείλει την καθεστηκία τάξη της τέχνης σύμφωνα με την οποία οτιδήποτε προτείνει ο δημιουργικός οίστρος του καλλιτέχνη-αυθεντία και εκτεθεί στον ιεροποιημένο χώρο του μουσείου εισάγεται στο πεδίο της τέχνης και αποκτά καλλιτεχνική και εμπορική υπεραξία¹⁴⁰. Και αναμφισβήτητα, δεν υπάρχει καλύτερη απόδειξη του γεγονότος αυτού από τη μετέπειτα πορεία των ίδιων των ready-made του Duchamp στο αξιολογικό καλλιτεχνικό σύστημα της σύγχρονης εποχής.

Κλείνοντας αυτή την περισσότερο υπαινικτική παρά ενδελεχή εξέταση των ready-made, αξίζει να σημειώσουμε ότι η χειρονομία άρνησης και κριτικής της κανονιστικής τέχνης με την οποία η σύλληψή τους συνδέθηκε, σε συνδυασμό με την απέχθεια του Duchamp προς την επανάληψη του ίδιου του εαυτού, φαίνεται να τον εγκλώβισαν, όπως επισημαίνει ο Wall, σε μια περίοδο καλλιτεχνικής αδράνειας που καλλιέργησε από το 1923 και εξής τον μύθο του καλλιτέχνη που εγκατέλειψε την τέχνη του¹⁴¹. Ουσιαστικά, ωστόσο, όπως αποδεικνύεται με την αποκάλυψη των *Δεδομένων*, μάλλον πρόκειται για μια περίοδο αμηχανίας αρχικά και στη συνέχεια εσωτερικής πάλης και προσπάθειας αποδοχής της αμφιθυμίας του όσον αφορά αφενός την αποξένωση του από την κανονιστική παράδοση της τέχνης και αφετέρου την ανάκληση ή και αποκήρυξη αυτής της αποξένωσης. Υπό το πρίσμα αυτό, αν και η σύλληψη του ready-made θα ανοίξει το δρόμο σε πολλούς καλλιτέχνες να επιχειρήσουν κάτι διαφορετικό, παραδόξως θα φέρει σε αδιέξοδο τον ίδιο τον Duchamp που το επινόησε¹⁴². Όταν ο ουρητήρας γίνει δεκτός στο μουσείο, είναι φανερό ότι η πρόκληση παύει πλέον να υπάρχει.

¹³⁸ Δασκαλοθανάσης (2004), σ. 130.

¹³⁹ Δασκαλοθανάσης (2004), σ. 127.

¹⁴⁰ Πρβλ. Δασκαλοθανάσης (2004), σ. 129.

¹⁴¹ Wall (2013), σσ. 30-31.

¹⁴² Wall (2013), σ. 30.

3. Ένας πίνακας που δεν σοκάρει δεν αξίζει να γίνει

Ο Duchamp θαύμαζε βαθιά τον Matisse, εξέφραζε ανοιχτά την εκτίμησή του στο έργο του¹⁴³, μάλιστα είχαν γίνει κατά κάποιον τρόπο συγγενείς λίγους μήνες μετά τον θάνατο του μεγάλου δασκάλου, όταν ο Duchamp παντρεύτηκε σε δεύτερο γάμο τη νύφη του Matisse, Alexina ‘Teeny’ Sattler, πρώην σύζυγο του γιου του Pierre. Ωστόσο, οι στόχοι των δύο καλλιτεχνών σχετικά με την καλλιτεχνική τους παραγωγή ήταν αντιδιαμετρικά αντίθετοι. Ο Matisse ονειρεύεται:

« [...] μια ισορροπημένη, καθαρή, ήρεμη τέχνη, χωρίς ανησυχητικό ή βασανιστικό θέμα, για [...] τον επιχειρηματία αλλά και για τον λογοτέχνη, ένα καταπραϊντικό, ένα ηρεμιστικό [...] κάτι ανάλογο με μια καλή πολυθρόνα»¹⁴⁴.

Και ο Duchamp θα πει στις συζητήσεις του με τον Cabanne: «ένας πίνακας που δεν σοκάρει δεν αξίζει να γίνει»¹⁴⁵. Επιπλέον υπογραμμίζει το γεγονός ότι η καθιέρωση ή με απλά λόγια το «όνομα» ενός καλλιτέχνη δεν συνεπάγεται απαραίτητα την καλλιτεχνική αξία ενός έργου. Ο καλλιτέχνης μπορεί να δουλεύει καθημερινά για σαράντα ή πενήντα χρόνια, αλλά ελάχιστα από τα έργα του είναι εκείνα που αξίζουν πράγματι τον θαυμασμό του κοινού αν και η δυτική παράδοση της τέχνης μας έχει εκπαιδεύσει έτσι ώστε ακόμα «και μια αηδία του Cimabue να θαυμάζεται [...] στις μέρες μας»¹⁴⁶. Παρομοίως, σήμερα, εάν δεν γνωρίζαμε ότι η *Κρήνη* ή η *Ρόδα ποδηλάτου* έγιναν από τον αγιοποιημένο πλέον καλλιτέχνη Duchamp, πιθανόν να τα αγνοούσαμε. Από την άλλη, αξίζει να σταθούμε στο γεγονός ότι το κοινό που ενδιαφέρει τον Duchamp δεν έχει να κάνει με τις κοινωνικές τάξεις ή το συμβολικό κεφάλαιό τους. Σε αντίθεση με τον Matisse, ο Duchamp, όπως ο ίδιος έλεγε, ενδιαφερόταν για τις επερχόμενες γενιές κοινού¹⁴⁷.

Το βέβαιο είναι πάντως ότι με την αποκάλυψη των *Δεδομένων (εικ. 7)* περισσότερα από 45 χρόνια αφότου εγκατέλειψε επίσημα την καλλιτεχνική δημιουργία, ο Duchamp θα προκαλέσει λίγο μετά τον θάνατό του ένα ακόμη σοκ στον κόσμο της τέχνης.

¹⁴³ Συνέντευξη του Duchamp στον Cabanne (2016), σ. 177.

¹⁴⁴ Matisse (1908), σ. 48 όπ. αναφ. στο Δασκαλοθανάσης (2004), σσ. 133-134.

¹⁴⁵ Συνέντευξη του Duchamp στον Cabanne (2016), σ. 131.

¹⁴⁶ Συνέντευξη του Duchamp στον Cabanne (2016), σ. 131.

¹⁴⁷ Συνέντευξη του Duchamp στον Sweeney (1958), σ. 94. Πρβλ επίσης Συνέντευξη του Duchamp στον Cabanne (2016), σ. 144.



Εικ. 7. Δεδομένα: 1^{ον} Ο καταρράχτης· 2^{ον} Το φωταέριο, 1946-1966, Philadelphia Museum of Art (Μουσείο Τέχνης της Φιλαδέλφειας), Φιλαδέλφεια

Το έργο, ένα ασαμπλάζ μικτής τεχνικής, το οποίο δούλεψε με μεγάλη μυστικότητα για δύο δεκαετίες, αποτελείται από μια παλιά, πλαισιωμένη από τούβλα που σχηματίζουν αψίδα, δίφυλλη δρύινη πόρτα με δυο μικρές τρύπες για τα μάτια. Μέσα από τις τρύπες φαίνεται, πίσω από έναν γκρεμισμένο τοίχο ένα ζωηρά φωτισμένο τοπίο αλά Courbet¹⁴⁸ με χαμηλούς λόφους, στο βάθος του οποίου υπάρχει ένας καταρράκτης, οπτικό εφέ που δημιουργεί η περιστροφή ενός τσίγκινου κουτιού από ένα μοτέρ¹⁴⁹. Μια γυμνή γυναίκα-ανδρείκελο σε φυσικό μέγεθος, ξαπλωμένη με διάπλατα ανοιχτά τα πόδια σ' ένα στρώμα από ξερά κλαδιά κρατά στο αριστερό χέρι μια λάμπα φωταερίου που σιγοκαίει ενώ το πρόσωπο της είναι κρυμμένο από τα ξανθά μαλλιά μιας περούκας. Ανάμεσα στον καλλιτέχνη και τον μοναδικό θεατή που μπορεί κάθε φορά να δει μέσα από τις τρύπες της πόρτας το «ερωτικό αυτό γλυπτικό περιβάλλον»¹⁵⁰ δημιουργείται μια αίσθηση συνενοχής και συμπαιγνίας¹⁵¹. Ίσως πρόκειται για το πλέον σκανδαλιστικό έργο του καλλιτέχνη, καθώς η αίσθηση ηδονοβλεπτικής παραβίασης είναι σαφέστατη, γεγονός που έχει σχολιαστεί από όλους τους μελετητές της τρισδιάστατης σύνθεσης.

Όμως πιο θεμελιωδώς, όπως εύστοχα έχει σχολιάσει ο Cabanne, με τα Δεδομένα θα καταρρεύσει ένα ουσιαστικό κομμάτι του μύθου του καλλιτέχνη που εγκατέλειψε κάθε μορφή καλλιτεχνικής έκφρασης και του οποίου η αντίθεση στο

¹⁴⁸ Lebel (2016 [1970]), σ. 345.

¹⁴⁹ Calas (2016 [1973]), σ. 338.

¹⁵⁰ Calas (2016 [1973]), σ. 337.

¹⁵¹ Serota (1999), σ. 30.

«αμφιβληστροειδικό ρίγος» και η αντιζωγραφική στάση είχαν μέχρι αυτό το σημείο φανεί ειλικρινείς¹⁵². Ξαφνικά οι ερευνητές του έργου του Duchamp βρέθηκαν με μια απτή μαρτυρία δουλειάς δεκαετιών η οποία όχι μόνο ακύρωνε τη φήμη της καλλιτεχνικής του αδράνειας αλλά επιπλέον φαίνεται να αναδεικνύει το αμφιβληστροειδικό ρίγος σε κεντρικό θέμα της. Παρά την πολλαπλότητα των τεχνικών που έχουν χρησιμοποιηθεί στην κατασκευή των *Δεδομένων*, η απομάκρυνση του Duchamp από το αντι-αισθητικό μανιφέστο των ready-made και η επιστροφή του σε μια παραστατική, σχεδόν ζωγραφική, προσέγγιση είναι πρόδηλη.



Εικ. 8. Gustave Courbet, *Η προέλευση του κόσμου*, περ. 1870, λάδι σε καμβά, 46 εκ. x 55 εκ., Musée d'Orsay (Μουσείο Ορσέ), Παρίσι

Το τοπίο που απεικονίζεται αλλά και το γυμνό γυναικείο κορμί με το χαίνον αιδοίο βρίσκονται τρομακτικά κοντά στην αληθοφάνειά τους στην τέχνη του αμφιβληστροειδούς του Courbet¹⁵³ (**εικ. 8**) την οποία ο Duchamp διατεινόταν σε όλη του τη ζωή πως ήθελε να ξεπεράσει¹⁵⁴. Αλλά και η παλιά δρύινη πόρτα της εγκατάστασης είναι πέρα για πέρα αληθινή και μεταφέρθηκε στο ατελιέ του Duchamp από την Ισπανία στις αρχές τις δεκαετίας του 1960¹⁵⁵.

Αρκετοί μελετητές, κυρίως την τελευταία δεκαετία, έχουν αναρωτηθεί για τις προθέσεις του Duchamp πίσω από το έργο και συχνά το θεωρούν ως το τελευταίο και αποχαιρετιστήριο αστείο ενός εκκεντρικού καλλιτέχνη¹⁵⁶. Το αίνιγμα των προθέσεών του γίνεται όμως ακόμα πιο αδιαπέραστο αφού ο Duchamp δεν έκανε ποτέ κανένα δημόσιο σχόλιο για το τελευταίο έργο του και δεν άφησε καμία σημείωση γι' αυτό όπως είχε κάνει με άλλα έργα του, πέρα από κάποιες οδηγίες για τη συναρμολόγηση

¹⁵² Cabanne (2016), σσ. 15-16.

¹⁵³ Το πρότυπο της γυμνής γυναικείας μορφής των *Δεδομένων* μπορεί να αναζητηθεί σύμφωνα με τους ειδικούς στο έργο του Courbet *Η προέλευση του κόσμου* (*L'origine du monde* -1866). Βλ. Banz (2013), σ. 45.

¹⁵⁴ Συνέντευξη του Duchamp στον Cabanne (2016), σ. 76.

¹⁵⁵ d'Harnoncourt & Hopps (1969), σσ. 10-11.

¹⁵⁶ Haladyn (2010), σ. 4.

του στο χώρο του μουσείου¹⁵⁷. Η δωρεά του έργου στο Μουσείο Τέχνης της Φιλαδέλφειας μετά τον θάνατό του τον απάλλαξε από κάθε υποχρέωση να δώσει εξηγήσεις. Ένα πρότυπο για την απόφαση του Duchamp να εκτεθεί το έργο μετά τον θάνατό του μπορεί να αναζητηθεί στο βιβλίο του Raymond Roussel *Πώς έγραψα ορισμένα από τα βιβλία μου (Comment, j' ai écrit certains de mes livres)*¹⁵⁸, το οποίο ο Roussel φρόντισε να δημοσιευτεί μετά τον θάνατό του θέλοντας να αποκομίσει μεταθανάτια αναγνώριση¹⁵⁹. Από την άλλη, ο Duchamp είχε αποκτήσει μεγάλη φήμη και αναγνώριση ιδίως την τελευταία δεκαετία της ζωής του και ίσως θα πρέπει να αναζητήσουμε την αιτία της απόφασής του για τη μεταθανάτια αποκάλυψη του δώρου του στην πεποίθησή του ότι το ιδανικό κοινό είναι οι μελλοντικές γενιές. Ωστόσο, ακόμα κι αν ο Duchamp βρισκόταν τώρα εδώ μαζί μας, είναι αμφίβολο αν θα μας έτεινε κάποια χείρα βοήθειας, αν θα έμπαινε καν στον κόπο να μας προειδοποιήσει πώς κάνουμε λάθος στις ερμηνείες μας και ευχαρίστως θα μας οδηγούσε σε λάθος μονοπάτια¹⁶⁰. Η αδιαφορία του στα ερμηνευτικά παραληρήματα των σχολιαστών του έχει μείνει παροιμιώδης.

Θα περιμέναμε ότι το μυστήριο με το οποίο ο Duchamp περιέβαλλε το τελευταίο έργο του, θα το έκανε ακόμη πιο σαγηνευτικό για τους ερμηνευτές του. Μολαταύτα, η αντίφαση των *Δεδομένων* με το σύνολο των εννοιολογικών-αντιοφθαλμικών αρχών που μέχρι τότε εξυπηρετούσε την ομαλή ανάγνωση ολόκληρης της καλλιτεχνικής του παραγωγής φαίνεται να ενόχλησε ακόμη και τους πιο αφοσιωμένους ερευνητές του Duchamp με αποτέλεσμα η βιβλιογραφία για το συγκεκριμένο έργο να παραμείνει για πολλά χρόνια περιορισμένη. Οι συζητήσεις στρέφονται, συνήθως, κυρίως γύρω από δύο βασικούς άξονες. Ο ένας αφορά την ενσωμάτωση των *Δεδομένων* στο *corpus* των παραδεδεγμένων θεωριών που έχουν διαμορφωθεί από τους ειδικούς της τέχνης για το σύνολο του έργου του Duchamp. Ο δεύτερος άξονας της συζήτησης έχει ένα πιο προσωπικό περιεχόμενο και αφορά τον ερωτικό δεσμό του καλλιτέχνη με τη γλύπτρια του σουρεαλιστικού κινήματος Maria Martins από το 1943 έως το 1951 οπότε εκείνη θα επιστρέψει με το σύζυγό της στη Βραζιλία¹⁶¹.

¹⁵⁷ Lebel (2016 [1970]), σ. 344.

¹⁵⁸ Ο Duchamp φαίνεται να είχε διαβάσει το συγκεκριμένο βιβλίο. Βλ. Συνέντευξη του Duchamp στον Cabanne (2016), σ. 72.

¹⁵⁹ Haladyn (2010), σ. 15.

¹⁶⁰ Lebel (2016 [1970]), σ. 353.

¹⁶¹ Haladyn (2010), σσ. 6-8.

Έτσι από την πρώτη κιόλας δημοσίευση του έργου από τους d' Harnoncourt & Horpps το 1969 έως και σήμερα κάποιιοι είδαν στα *Δεδομένα* το «alter ego»¹⁶² του *Μεγάλου γυαλιού* – του σπουδαιότερου, για κάποιους μελετητές, έργου του Duchamp – και επιχειρήσαν να αναδείξουν τις μεταξύ τους σχέσεις και κυρίως τα κοινά στοιχεία που τα δύο έργα μοιράζονται. Η αλήθεια είναι ότι υπάρχουν κάποια μάλλον πειστικά επιχειρήματα προς την κατεύθυνση αυτή. Όπως είναι γνωστό, ο Duchamp σε όλη τη διάρκεια της εκτέλεσης του *Μεγάλου γυαλιού* κρατούσε κάποιες σημειώσεις ώστε αυτές να συμπληρώσουν την οπτική¹⁶³ εμπειρία ως ένα είδος οδηγού¹⁶⁴. Οι σημειώσεις αυτές οι οποίες εμπεριέχονται στο *Πράσινο κουτί* (*La Boite verte*) μας βοηθούν όχι μόνο να ανιχνεύσουμε τη διανοητική πορεία της σύλληψης του *Μεγάλου γυαλιού* από τον Duchamp αλλά και να διαπιστώσουμε με έκπληξη ότι η σύλληψη των *Δεδομένων* ξεκίνησε αρκετά νωρίς την ίδια περίοδο που ο καλλιτέχνης μας εργαζόταν για το *Μεγάλο γυαλί*. Το γεγονός αυτό προκύπτει από ένα σύντομο σημείωμα που περιέχεται στο *Πράσινο κουτί* όπου διαβάζουμε τον τίτλο του τελευταίου δημιουργήματος του Duchamp¹⁶⁵:

Étant Donnés: 1° la chute d'eau,

2° le gaz d'éclairage

Το συγκεκριμένο σημείωμα, όπως επισημαίνει ο Julian Jason Haladyn, έχει σταθεί ως αφετηρία για την ανάλυση της συζήτησης στις ομοιότητες¹⁶⁶ των δύο έργων παραβλέποντας τις σημαντικές διαφορές των *Δεδομένων* από όλα τα υπόλοιπα έργα του Duchamp¹⁶⁷. Ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα, από την άλλη, είναι η ανάγνωση του Robert Kilroy¹⁶⁸ ο οποίος θεωρεί ότι με τα *Δεδομένα* επανέρχεται με ανανεωμένη δύναμη στην ερευνητική συνείδηση το ερώτημα που έθεσε για πρώτη φορά το 1917 η «Περίπτωση Richard Mutt»: πρόκειται πράγματι για έργο τέχνης, για ένα αντικείμενο

¹⁶² d'Harnoncourt & Horpps (1969), σ. 8. Πρβλ. επίσης Calas (2016 [1973]); Lebel (2016 [1970]).

¹⁶³ Όπως μας λέει ο ίδιος ο Duchamp, οι σημειώσεις αυτές ως βοηθητικές της οπτικής εμπειρίας του έργου είχαν στόχο να καταργήσουν τον πρωτεύοντα ρόλο που παίζει ο αμφιβληστροειδής. Βλ. Συνέντευξη του Duchamp στον Cabanne (2016), σ. 76.

¹⁶⁴ Συνέντευξη του Duchamp στον Cabanne (2016), σσ. 75-76.

¹⁶⁵ d'Harnoncourt & Horpps (1969), σ. 19.

¹⁶⁶ Για παράδειγμα κάποιοι ερμηνευτές όπως οι d'Harnoncourt & Horpps (1969) προσπαθούν να εντοπίσουν στα *Δεδομένα* την λεγόμενη τέταρτη διάσταση που αναφέρει ο Duchamp σε σχέση με το *Μεγάλο γυαλί* και άλλοι όπως ο Karoor (1990, σ. 20, όπ. αναφ. στο Χαραλαμπίδης 1995, σσ. 316-318) αναγνωρίζουν στον παρατηρητή-ηδονοβλεψία των *Δεδομένων* τους μνηστήρες στο επάνω μέρος του *Μεγάλου Γυαλιού*. Για επιπλέον συσχετισμούς Βλ. Calas (2016 [1973]).

¹⁶⁷ Haladyn (2010), σ. 6.

¹⁶⁸ Kilroy (2018), σ. 3.

άξιο επιστημονικής προσοχής και εξέτασης μαζί με τα υπόλοιπα έργα του Duchamp ή απλά για μια χυδαία άσκηση πορνογραφικού σκανδαλισμού;

Το άλλο βασικό θέμα της συζήτησης για τα *Δεδομένα*, όπως αναφέραμε παραπάνω, στρέφεται γύρω από τον δεσμό του καλλιτέχνη με την Martins, τον οποίο αρκετοί ερμηνευτές έχουν επιχειρήσει να αναδείξουν ως τον καταλύτη εκκίνησης του έργου, παρότι όπως είδαμε η σύλληψη των *Δεδομένων* πάει χρονικά πιο πίσω, στην εποχή των σημειώσεων του *Πράσινου κουτιού*. Ο ερωτικός αυτός δεσμός φωτίζεται μέσα από 35 επιστολές που έγραψε ο Duchamp στην ερωμένη του από το 1946 έως το 1952 όπου επιπλέον διηγείται τη μορφοποίηση της κεντρικής μορφής των *Δεδομένων*, η οποία βασίζεται στην Martins και την οποία μορφή αποκαλεί «Our Lady of Desire»¹⁶⁹. Ως εκ τούτου, είναι παραπάνω από πιθανό το ενδεχόμενο, η ερωτική σχέση του Duchamp να έπαιξε πράγματι αποφασιστικό ρόλο στην μετάβαση από την σύλληψη του έργου στην έναρξη της υλοποίησής του. Προς την κατεύθυνσή αυτή συνηγορεί και ένα μικρό σχέδιο με μολύβι που φέρει τον τίτλο *Δεδομένα: Maria, ο καταρράκτης, το φωταέριο*¹⁷⁰. Το σχέδιο, στο οποίο η Martins αποδίδεται γυμνή, ακέφαλη και με τα πόδια ανοικτά, θεωρείται η πρώτη σπουδή των *Δεδομένων* μεταξύ άλλων έργων¹⁷¹ που έγιναν με διαφορετικά μέσα και απεικονίζουν μια γυμνή γυναικεία μορφή παρόμοια με αυτή της εγκατάστασης των *Δεδομένων*. Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι οι παραπάνω πληροφορίες είναι πολύ χρήσιμες για την ανίχνευση της προέλευσης του έργου και την αναζήτηση παραλλήλων του στο σύνολο του έργου του καλλιτέχνη, εντούτοις, η έμφαση στην προσωπική ζωή και ειδικότερα στον εν λόγω ερωτικό δεσμό του Duchamp ως σημείου εκκίνησης για την εννοιολογική ερμηνεία του έργου δεν μπορεί να είναι παρά μια απλοϊκή και μονομερής προσέγγιση.

Έτσι με τον ένα ή άλλον τρόπο, τα *Δεδομένα* αποτελούν έως τις ημέρες μας αντικείμενο συζήτησης κυρίως στο βαθμό που ενθαρρύνουν την απόδειξη μιας θέσης που ενώνει σε ένα συνεκτικό όλον ή αποκρυπτογραφεί το σύνολο του έργου του Duchamp. Μια διαφορετική προσέγγιση προτείνει ο Haladyn στρέφοντας την προσοχή μας στη ριζική διαφοροποίηση των *Δεδομένων* από τα προηγούμενα έργα του Duchamp ως προς τη φύση τους, την κλίμακα και το περιεχόμενο¹⁷². Ειδικότερα, εάν τα ready-made, για παράδειγμα, αποτελούν την αυστηρότερη οικονομία των

¹⁶⁹ Haladyn (2010), σ. 8.

¹⁷⁰ d'Harnoncourt & Hopps (1969), σ. 11. Πρβλ. επίσης Haladyn (2010), σ. 8.

¹⁷¹ Βλ. Για παράδειγμα d'Harnoncourt & Hopps (1969).

¹⁷² Haladyn (2010), σ. 1.

μέσων και υλικών καθώς παρουσιάζουν κάτι που έχει ήδη φτιαχτεί, τα *Δεδομένα* χαρακτηρίζονται από μια υπερβολή τόσο με όρους υλικούς όσο και εννοιολογικούς. Επιπλέον, πέρα από τα πολλαπλά μέσα που έχουν χρησιμοποιηθεί στη μορφοποίησή του, το τελευταίο έργο του Duchamp, ξεκινώντας από τον ίδιο τον τίτλο του, παρουσιάζεται διαιρεμένο ενώ το γεγονός της ατομικής θέασης που επιβάλλει οδηγεί σε μια πολλαπλότητα διαφορετικών ερμηνειών και νοηματοδοτήσεων.

Εντούτοις, από όλα όσα έχουν γραφτεί για τα *Δεδομένα* ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει για την παρούσα εργασία, η ανάγνωση του διάσημου Καναδού φωτογράφου Jeff Wall¹⁷³. Καλλιτέχνης και ο ίδιος, ο Wall φαίνεται να είναι από τους πρώτους που ξεχώρισαν τον Duchamp των ready-made από τον Duchamp των *Δεδομένων*. Σε αντίθεση με άλλους καλλιτέχνες της γενιάς του που είχαν ως αφετηρία τον Duchamp των ready-made για να οδηγηθούν στην εννοιολογική τέχνη και στην απόλυτη απόρριψη των κανονιστικών μορφών τέχνης, ο Wall θα πραγματοποιήσει μια σημαντική μεταστροφή στην καριέρα του εκκινώντας από το τελευταίο έργο του Duchamp για να απομακρυνθεί ο ίδιος από τις ακραίες αναζητήσεις της εννοιολογικής τέχνης και να επιχειρήσει μια επαναδιαπραγμάτευση της κανονιστικής παράδοσης της τέχνης στο έργο του¹⁷⁴.

Για τον Wall, τα *Δεδομένα* υποδηλώνουν την επιστροφή του Duchamp στην κανονιστική παράδοση της ιστορίας της τέχνης και ταυτόχρονα μια χειρονομία επανένωσης του αμφιβληστροειδούς με τα φαιά κύτταρα η οποία ωστόσο θα φθάσει σε εντελώς νέα αποτελέσματα¹⁷⁵. Όπως διαπιστώνει ο Wall, η δημιουργία ενός έργου παραστατικού και τόσο διαφορετικού από τα ready-made, ενός ακόμη –μετά το *Μεγάλο γυαλί* – «αριστουργήματος», σύμφωνα με την παραδοσιακή έννοια της λέξης, σηματοδοτεί την υπέρβαση των αρνητικών υπαινιγμών της χειρονομίας των ready-made η οποία, όπως είδαμε παραπάνω, είχε εγκλωβίσει τον Duchamp σε μια κατάσταση φαινομενικής καλλιτεχνικής αδράνειας. Με τα *Δεδομένα*, ο Duchamp θα κλείσει την αυλαία της εποχής των ready-made κατά την οποία το αρχικό εγχείρημα της άρνησης των κανονιστικών μορφών τέχνης όχι μόνο φαινόταν εφικτό αλλά ήταν και επιθυμητό¹⁷⁶. Σύμφωνα με τον Wall, αν τα ready-made εκφράζουν, ένα είδος αντιτέχνης μέσω της άρνησης της έννοιας του έργου τέχνης, τα *Δεδομένα* αποτελούν

¹⁷³ Wall (2013).

¹⁷⁴ Newman (2007), σ. 85. Πρβλ. επίσης Taylor (2013), σσ. 14-15.

¹⁷⁵ Wall (2013), σσ. 36-38.

¹⁷⁶ Wall (2013), σ. 38.

προϊόν αυτής ακριβώς της καλλιτεχνικής μορφής¹⁷⁷. Υπό το πρίσμα αυτό, αναδεικνύονται ανάγλυφα δύο αντικρουόμενα στοιχεία στο έργο του Duchamp, ο οποίος από τη μια ακυρώνει την έννοια του αριστουργήματος και από την άλλη παράγει ακόμα τέτοια σημαντικά παραδείγματα της ίδιας αυτής μορφής. Εν τέλει, η αίσθηση του Benjamin Buchloh¹⁷⁸ ότι τα *Δεδομένα* μπορούν να αποτελέσουν μια αφετηρία για ένα νέο κύκλο μελέτης για τον Duchamp φαίνεται πράγματι να επιβεβαιώνεται.

¹⁷⁷ Wall (2013), σ. 19.

¹⁷⁸ Buchloh (1996), σ. 4.

4. Δεν νομίζετε ότι ο ρόλος του θεατή έχει κάποια σημασία;¹⁷⁹

Ο Duchamp συνέλαβε τα *Δεδομένα* ως ένα έργο που θα παρουσιαστεί στον επίσημο και θεσμικό χώρο του μουσείου, γεγονός που μας οδηγεί στην έννοια της πρόσληψης της τέχνης από το κοινό, τον «όμιλο των παρατηρητών»¹⁸⁰ όπως ο ίδιος το ονομάζει. Ως προς την κατεύθυνση αυτή, είναι χρήσιμο να εξετάσουμε το κείμενο «Η Δημιουργική Πράξη» («The Creative Act») το οποίο εμπεριέχει αρκετές αιχμές για τη σχέση καλλιτέχνη, έργου τέχνης και θεατή-παρατηρητή. Πρόκειται ουσιαστικά για μια σύντομη ομιλία του Duchamp, διάρκειας μόλις οκτώ λεπτών, στο συνέδριο της American Federation of Arts στο Χιούστον του Τέξας στις 5 Απριλίου του 1957, η οποία δημοσιεύτηκε στο *Art News* την ίδια χρονιά¹⁸¹.

Θα μπορούσαμε να πούμε ότι πρόκειται για ένα από τα λίγα κείμενα του Duchamp που αποτυπώνουν με σαφήνεια την αντίληψή του για τη διαδικασία της καλλιτεχνικής δημιουργίας και κατ' επέκταση τη φιλοσοφία του για την τέχνη. Μια από τις βασικές θέσεις του κειμένου είναι η άποψη που εκφράζει ο Duchamp ότι η θέαση δεν συνιστά μια διαδικασία ξεκομμένη από τη δημιουργική πράξη αλλά αναπόσπαστο κομμάτι της δημιουργίας ενός έργου¹⁸². Με άλλα λόγια, η θέαση του έργου συμβάλλει στην ολοκλήρωσή του, γεγονός που σημαίνει ότι το έργο παραμένει ατελές χωρίς τη ματιά του κοινού. Το καλλιτεχνικό όραμα του Duchamp δεν σταματά λοιπόν με την ολοκλήρωση ενός αντικειμένου τέχνης αλλά επεκτείνεται και στο πεδίο πρόσληψης και κατανόησης του έργου από τον παρατηρητή. Εξίσου σημαντική με την καλλιτεχνική δημιουργία είναι η πρόσληψη του έργου. Συνεπώς, όταν ο Duchamp απαντούσε αρνητικά στην ερώτηση του Cabanne για την ύπαρξη κάποιου άγνωστου έργου αποκρύπτοντας τα *Δεδομένα*, κατά κάποιον τρόπο δεν έλεγε ψέματα αφού για εκείνον έργο υπάρχει μόνο όταν αυτό συναντηθεί με το κοινό.

Η βασική θέση του Duchamp διατυπώνεται ευθύς εξαρχής στις πρώτες γραμμές του κειμένου όπου διαβάζουμε ότι η καλλιτεχνική δημιουργική πράξη συνιστά ένα διάλογο ανάμεσα σε δύο πόλους: τον καλλιτέχνη από την μια πλευρά και τον παρατηρητή που περιλαμβάνει και τις επερχόμενες γενιές κοινού από την άλλη¹⁸³. Η

¹⁷⁹ Συνέντευξη του Duchamp στον Cabanne (2016), σ. 133.

¹⁸⁰ Συνέντευξη του Duchamp στον Cabanne (2016), σ. 134.

¹⁸¹ Nelson (1994), σσ. 6 & 19.

¹⁸² Duchamp (1975 [1957]), σσ. 138-140.

¹⁸³ Είναι ενδιαφέρον ότι η συγκεκριμένη θέση επαναλαμβάνεται με συνέπεια από τον συνήθως αντιφατικό Duchamp σε πολλές περιπτώσεις όπως μεταξύ άλλων στις συζητήσεις του με τον Cabanne (2016), σσ. 131-133.

εν λόγω σχέση περιγράφεται με ακόμη μεγαλύτερη σαφήνεια στην κατακλείδα του κειμένου όπου ο Duchamp καταλήγει:

«[...] η δημιουργική πράξη δεν επιτελείται αποκλειστικά από τον καλλιτέχνη· ο παρατηρητής φέρνει σε επαφή το έργο με τον εξωτερικό κόσμο αποκωδικοποιώντας και ερμηνεύοντας τις βαθύτερες αρετές του και με αυτόν τον τρόπο συμβάλλει στη δημιουργική πράξη. Το γεγονός αυτό γίνεται ακόμη πιο προφανές όταν οι επερχόμενες γενιές [...] αποκαθιστούν ξεχασμένους καλλιτέχνες»¹⁸⁴.

Μέχρι εδώ, το κείμενο του Duchamp φαίνεται να υποσκάπτει την προνομιακή θέση που είχε αποδώσει στον δημιουργό συγγραφέα-καλλιτέχνη η νεωτερικότητα με την ανακάλυψη της λεγόμενης «γοητείας του ατόμου»¹⁸⁵ και ως εκ τούτου να προαναγγέλλει τη μεταστρουκτουραλιστική κριτική του δημιουργού και της αυθεντίας του συγγραφέα όπως εκφράστηκε από τους Roland Barthes («Ο Θάνατος του Συγγραφέα» – 1967)¹⁸⁶ και Michel Foucault («Τι είναι ο Συγγραφέας;» – 1969)¹⁸⁷. Υποστηρίζοντας ότι ο καλλιτέχνης εξαρτάται από την συμβολή των παρατηρητών για την ολοκλήρωση των έργων του, ο Duchamp αμφισβητεί ανοιχτά την εξουσία των καλλιτεχνών πάνω στην τέχνη τους και κατ' επέκταση τη νεωτερική σύλληψη της τέχνης η οποία στηρίχθηκε στην επαναανακάλυψη την εποχή της Αναγέννησης της αντίληψης του καλλιτέχνη- μεγαλοφυΐα.

Υπό το φως αυτό, γίνονται περισσότερο κατανοητές χειρονομίες όπως το ready-made ή η ενσωμάτωση του τυχαίου στην καλλιτεχνική παραγωγή του Duchamp. Στην περίπτωση του ready-made, ειδικότερα, όταν ο Duchamp υπογράφει μαζικής παραγωγής αντικείμενα (όπως τον ουρητήρα, ή τον στεγνωτήρα μπουκαλιών) και τα στέλνει να εκτεθούν, ουσιαστικά ακυρώνει την έννοια της ατομικής δημιουργίας. Η υπογραφή, στόχος της οποίας είναι να υπογραμμίσει τη μοναδικότητα ενός έργου και σε ποιον αυτό οφείλει την προέλευσή του, τίθεται σε ένα αυθαίρετα επιλεγμένο καθημερινό αντικείμενο με στόχο να χλευαστούν όλοι οι ισχυρισμοί περί ατομικής δημιουργικότητας. Πρόκειται αναμφίβολα για μια πρόκληση που όχι μόνο ξεσκεπάζει την εμπορευματοποίηση της τέχνης όπου η υπογραφή αξίζει περισσότερο από την ποιότητα του έργου αλλά και αμφισβητεί με δραματικό τρόπο την έννοια της τέχνης

¹⁸⁴ Duchamp (1975 [1957]), σ. 140. Μετάφραση της γράφουσας.

¹⁸⁵ Barthes (1988 [1967]), σ. 138

¹⁸⁶ Barthes (1988 [1967]), σσ. 137-143. Για τον Barthes, το κείμενο έχει τη δική του ζωή και ο αναγνώστης είναι εκείνος που σε τελική ανάλυση δίνει το νόημα. Υπό την έννοια αυτή, ο μεταφορικός θάνατος του συγγραφέα απελευθερώνει, κατά τον Barthes, την ερμηνεία από τους περιορισμούς που θα συνεπαγόταν μια ανάγνωση βασισμένη στη βιογραφία και τις εμπειρίες του συγγραφέα.

¹⁸⁷ Foucault (1998 [1969]), σσ. 205-222.

στην αστική κοινωνία σύμφωνα με την οποία το άτομο θεωρείται ο δημιουργός του έργου τέχνης¹⁸⁸. Επιπροσθέτως, η αποπροσωποποίηση της θέσης του συγγραφέα-καλλιτέχνη επαναφέρει την προέλευση του ready-made έργου στο μελλοντικό πλαίσιο της εμφάνισής του, ένα πλαίσιο που θα μπορούσε να αντέξει ενδεχομένως τις συνέπειές του¹⁸⁹. Όπως είδαμε παραπάνω, η διαδικασία της ανάδυσης του ready-made είναι συλλογική και απρόσωπη, εξαρτάται πάντα από το εκάστοτε πλαίσιο. Η λήψη αποφάσεων για την αναγνώριση του ready-made μετατοπίζεται στο μέλλον και ο Duchamp αποφεύγει να πάρει αποφάσεις για άλλους. Μόνο οι μελλοντικοί θεατές μπορούν να αποφασίσουν. Παράλληλα, με έργα όπως οι *Τρεις πρότυπες πεδήσεις* (εικ. 9), ο Duchamp παραδίδει τον έλεγχο της καλλιτεχνικής δημιουργίας στο τυχαίο το οποίο καταργεί κάθε προετοιμασία στο μυαλό του καλλιτέχνη ακυρώνοντας ουσιαστικά την έννοια της δεξιότητας που παραδοσιακά συνδέεται με τον ορισμό του καλλιτέχνη.



Εικ. 9. *Τρεις πρότυπες πεδήσεις*, 1913-1914, Philadelphia Museum of Art (Μουσείο Τέχνης της Φιλαδέλφειας), Φιλαδέλφεια

Επιστρέφοντας στο κείμενό μας, για τον Duchamp, η συμμετοχή του καλλιτέχνη στη δημιουργική πράξη είναι ανάλογη με αυτή ενός διαμεσολαβητή, ενός πνευματιστικού διάμεσου («mediumistic being») και επομένως ο καλλιτέχνης

¹⁸⁸Bürger (1984), σ. 46.

¹⁸⁹Viguiet (2019), σ. 15.

στερείται επίγνωσης στο αισθητικό πεδίο σχετικά με το τι κάνει και γιατί το κάνει¹⁹⁰. Για παράδειγμα, η αναγνώριση ενός έργου τέχνης, όπως αποδεικνύει η ιστορία της τέχνης, επέρχεται μέσω θεωρήσεων και απόψεων πλήρως αποκομμένων από τις εκλογικευμένες εξηγήσεις του ίδιου του καλλιτέχνη¹⁹¹. Στο σημείο αυτό, ο Duchamp στρέφει την προσοχή μας στην απόκλιση που μπορεί να υπάρχει ανάμεσα στις προθέσεις του καλλιτέχνη και το τελικό αποτέλεσμα της πρόσληψης του έργου από το κοινό. Στη συνέχεια χρησιμοποιεί την έννοια του «συντελεστή τέχνης»¹⁹² («art-coefficient») για να ορίσει την παραπάνω απόκλιση. Ο προσωπικός συντελεστής τέχνης που περιέχεται σε ένα έργο αναφέρεται στο χάσμα ή πιο σωστά στην απόκλιση ανάμεσα στην πρόθεση του καλλιτέχνη και το αποτέλεσμα της δημιουργικής πράξης του. Ο Duchamp τον παρομοιάζει με μια αριθμητική σχέση ανάμεσα στο εμπρόθετο αλλά μη εκφρασμένο και στο απρόθετα εκφρασμένο. Πρόκειται, όπως επισημαίνει, για μια προσωπική έκφραση της τέχνης σε ακατέργαστη ακόμη μορφή που πρέπει να υποστεί επεξεργασία όπως η καθαρή ζάχαρη. Η επεξεργασία, όπως μας λέει ο Duchamp, εναπόκειται στον παρατηρητή¹⁹³.

Η ιδέα αυτή φαίνεται να προέκυψε από την προσωπική εμπειρία του Duchamp ως καλλιτέχνη που βίωσε από πρώτο χέρι το «ανεύθυνο» των προθέσεων του δημιουργού στην πρόσληψη του έργου του ή των πειραματισμών του. Η απόρριψη του *Γυμνού* στην Έκθεση των Ανεξαρτήτων αποτελεί ένα ενδεικτικό παράδειγμα. Παρομοίως, η πρόσληψη των ready-made από τη δεκαετία ιδίως του 1960 και μετά, για παράδειγμα, καταδεικνύει το χάσμα ανάμεσα στο απρόθετο εκφρασμένο και το εμπρόθετο μη εκφρασμένο. Η αρνητική-αφαιρετική χειρονομία με την οποία συνδέεται η αρχική σύλληψη τους αφομοιώθηκε μέσω των επιγόνων του Duchamp και του μουσείου σε μια θετική προσθετική χειρονομία η οποία τα μετέτρεψε σε έργα τέχνης παρά την αρχική, σύμφωνα με την κρατούσα εκδοχή, πρόθεση του δημιουργού τους, γεγονός που επιβεβαιώνει τη βασική θέση της «Δημιουργικής Πράξης».

Για να υποστηρίξει την έλλειψη συνείδησης του καλλιτέχνη ακόμα και ως προς την αξία των προσπαθειών του, ο Duchamp επικαλείται τον T. S. Eliot ο οποίος το 1919 στο δοκίμιο «Παράδοση και Προσωπικό Ταλέντο» («Tradition and the

¹⁹⁰ Duchamp (1975 [1957]), σ. 138.

¹⁹¹ Duchamp (1975 [1957]), σ. 139.

¹⁹² Duchamp (1975 [1957]), σ. 139.

¹⁹³ Duchamp (1975 [1957]), σ. 139.

Individual Talent») ¹⁹⁴, διαχωρίζει τον πάσχοντα άνθρωπο από τη δημιουργική διάνοια, τον άνθρωπο που υποφέρει από τον νου που δημιουργεί: «Όσο ικανότερος είναι ο καλλιτέχνης τόσο πιο απόλυτα θα διαχωρίζονται μέσα του ο άνθρωπος που πάσχει και η διάνοια που δημιουργεί· τόσο τελειότερα η διάνοια θα αφομοιώσει και θα μεταστοιχειώσει το υλικό της, δηλαδή τα πάθη» ¹⁹⁵. Με απλά λόγια, ο ποιητής για τον Eliot, και κατ' επέκταση, ο καλλιτέχνης γενικότερα για τον Duchamp, δεν έχει προσωπικότητα για να εκφράσει αλλά είναι μόνον το μέσο για να συνδυαστούν οι εμπειρίες του με μοναδικό τρόπο ώστε να οδηγηθεί στην παραγωγή της τέχνης ¹⁹⁶. Όπως χαρακτηριστικά γράφει ο Eliot, «Αυτό που συμβαίνει είναι μια αδιάκοπη παράδοση του εγώ σε κάτι που είναι πιο πολύτιμο. Η εξέλιξη του καλλιτέχνη είναι μια αδιάκοπη αυτοθυσία, μια συνεχής απόσβεση της προσωπικότητας» ¹⁹⁷. Είναι ενδιαφέρον ότι το συγκεκριμένο δοκίμιο του Eliot αναφέρεται συχνά ως μια πρόιμη υποστήριξη της Νέας Κριτικής ¹⁹⁸ που τοποθετεί την ύπαρξη του αντικειμένου τέχνης πάνω από τις χυδαιότητες της ερμηνείας ή της ιστορίας και ο Duchamp το χρησιμοποιεί για να αρνηθεί την επίδραση του έξω κόσμου στη δημιουργία του έργου από τον καλλιτέχνη εκφράζοντας ταυτόχρονα τη μοντερνιστική, σουρεαλιστικής έμπνευσης, πίστη στις αυθόρμητες, αυτόματες και αυτοσχεδιαστικές δημιουργικές διαδικασίες ¹⁹⁹.

Το ερώτημα που αναπόδραστα προκύπτει και που ο ίδιος ο Duchamp θέτει παρακάτω στη «Δημιουργική Πράξη» είναι το εξής ²⁰⁰: εάν ο καλλιτέχνης δεν παίζει ρόλο στην αξιολόγηση του έργου του, πώς μπορούμε να περιγράψουμε το φαινόμενο που υποκινεί το κοινό να αντιδράσει με κριτικό τρόπο απέναντι στο έργο και πώς προκύπτει η εν λόγω αντίδραση; Κεντρική εδώ είναι η έννοια της μεταβίβασης («transference») από τον καλλιτέχνη στον παρατηρητή υπό τη μορφή μιας

¹⁹⁴ Για την ακριβή χρονολογία έκδοσης του δοκιμίου βλ. Kermode (1983), σ. 66, σημ. 2. Η καθιερωμένη ελληνική μετάφραση του τίτλου του δοκιμίου «Παράδοση και Προσωπικό Ταλέντο» διατηρήθηκε στο κείμενό μας μολονότι το «Παράδοση και Ατομικό ταλέντο» κατά τη γνώμη μας πλησιάζει περισσότερο την κύρια ιδέα που ήθελε να εκφράσει ο Eliot μέσα στο δοκίμιό του, καθώς δείχνει πως η έννοια του ατομικού (individual) έρχεται σε αντίθεση με την έννοια της συλλογικής παράδοσης (tradition), που εν τέλει οδηγεί στην εξάλειψη και αφομοίωση του στο συλλογικό.

¹⁹⁵ Eliot όπ. αναφ. στο Duchamp (1975 [1957]), σ. 138. Μετάφραση στα ελληνικά, Στέφανος Μπεκατώρος, βλ. Eliot (1983), σ. 102.

¹⁹⁶ Για τον Duchamp, όπως είδαμε, σε ακατέργαστη κατάσταση.

¹⁹⁷ Eliot (1983), σ. 101.

¹⁹⁸ Θεωρία της λογοτεχνίας η οποία αναπτύχθηκε στις Η.Π.Α μετά την δεκαετία του 1930. Σύμφωνα με τη Νέα Κριτική, το κείμενο αποτελεί μια αυτόνομη οντότητα η ερμηνεία του οποίου δεν επιδέχεται εξωτερικές παρεμβάσεις όπως συνεξέταση των κοινωνικών και ιστορικών συνθηκών της εποχής παραγωγής του έργου ή της βιογραφίας του δημιουργού. Βλ. Graff (1987).

¹⁹⁹ Nelson (1994), σ. 99.

²⁰⁰ Duchamp (1975 [1957]), σ. 139.

αισθητικής όσμωσης μέσω της μετατροπής του υλικού, όπως του χρώματος, του μαρμάρου κλπ. Το σημείο ωστόσο δεν αναλύεται περισσότερο, με τον Duchamp να καταλήγει λακωνικά ότι με την μετατροπή του παθητικού υλικού σε έργο τέχνης πραγματοποιείται μια αληθινή μετουσίωση και ο ρόλος του παρατηρητή είναι να ζυγίσει το έργο στην αισθητική ζυγαριά²⁰¹.

Από την άλλη, ο Duchamp φαίνεται απρόθυμος να ορίσει την τέχνη πέρα από την ακατέργαστη κατάστασή της, γεγονός που ανιχνεύεται όχι μόνο στη «Δημιουργική Πράξη» αλλά και σε άλλες περιπτώσεις όπως για παράδειγμα στις συζητήσεις του με τον Cabanne. Αρκείται μόνο να μας πει ότι η τέχνη μπορεί να είναι κακή, καλή, αδιάφορη, ωστόσο όποιο επίθετο κι αν χρησιμοποιήσουμε παραμένει τέχνη κατά τον ίδιο τρόπο με τον οποίο ένα κακό συναίσθημα παραμένει συναίσθημα²⁰². Ο ορισμός αυτός της τέχνης ως ένα ανθρώπινο δημιούργημα το οποίο ολοκληρώνεται μέσω μιας γκάμας πιθανών αξιολογήσεων φαίνεται να εναρμονίζεται με τις συνηθισμένες αντιλήψεις για τον Duchamp ως δημιουργού των ready-made και καλλιτέχνη που αμφισβήτησε τους υφιστάμενους παραδοσιακούς ειδολογικούς ορισμούς της τέχνης. Ακόμη περισσότερο φαίνεται να συμφωνεί με το προφίλ του αδιάφορου καλλιτέχνη που ο ίδιος καλλιέργησε όσον αφορά την ερμηνεία των έργων του από τους κριτικούς και το κοινό της εποχής του²⁰³. Εντούτοις, όπως θα επιχειρήσουμε να καταδείξουμε παρακάτω στην επόμενη ενότητα, ο Duchamp στην πραγματικότητα δεν ήταν καθόλου αδιάφορος για τα σχόλια του κοινού και των κριτικών. Επιπλέον, όταν περιγράφει ένα έργο τέχνης ως καλό, κακό ή αδιάφορο, δεν εννοεί κατά την άποψή μας, ότι ο ίδιος δεν έχει συγκεκριμένα κριτήρια για το περιεχόμενο των παραπάνω αξιολογικών προσδιορισμών παρά μόνο ότι αυτό που στο τέλος θα μετρήσει είναι η άποψη του παρατηρητή.

Στην πραγματικότητα, είναι δυνατόν να αναζητήσουμε σε τι συνίσταται η «καλή» τέχνη για τον Duchamp εάν στραφούμε σε μια παλαιότερη ομιλία του²⁰⁴ όπου κάνει τη διάκριση ανάμεσα στο «γούστο» («taste») και την «αισθητική ηχώ» («esthetic echo») συνδέοντας έμμεσα το πρώτο με έργα που ανταποκρίνονται στις προκαθορισμένες προτιμήσεις του θεατή και τη δεύτερη με έργα η συνάντηση με τα οποία μπορεί να συγκριθεί με ένα είδος αισθητικού σοκ καθώς ο θεατής εγκαταλείπει

²⁰¹ Duchamp (1975 [1957]), σ. 140.

²⁰² Duchamp (1975 [1957]), σ. 139.

²⁰³ Βλ. για παράδειγμα Συνέντευξη του Duchamp στον Cabanne (2016), σσ. 74-75.

²⁰⁴ Συμμετοχή του Duchamp στο Western Round Table on Modern Art που πραγματοποιήθηκε στο Μουσείο Τέχνης του Σαν Φρανσίσκο το 1949. Στόχος του Round Table ήταν η εξέταση της κατάστασης της τέχνης στα μέσα του 20ού αιώνα. Βλ. Genter (2010), σ. 1.

την λίγο πολύ προκαθορισμένη συμπεριφορά του απέναντι στα έργα τέχνης και μετέρχεται σε παρόμοια θέση με εκείνη ενός ερωτευμένου»²⁰⁵. Βέβαια, σε αυτό το σημείο κρίνεται αναγκαίο να διευκρινισθεί ότι, σύμφωνα με τον Duchamp, οι άνθρωποι που έχουν την ικανότητα να αισθανθούν την αισθητική ηχώ και τις συγκινήσεις της είναι λίγοι και ειδικότερα μόνον όσοι διαθέτουν αισθητική δεκτικότητα. Η συγκεκριμένη άποψη μας οδηγεί για άλλη μια φορά στην ολοκλήρωση του έργου από τον παρατηρητή. Ωστόσο, αν, όπως μας λέει ο Duchamp, ο παρατηρητής θα ζυγίσει το έργο στην αισθητική ζυγαριά αποκωδικοποιώντας τις βαθύτερες ποιότητές του, δεν μπορούμε παρά να συμπεράνουμε ότι το ίδιο το έργο τέχνης παίζει κομβικό ρόλο στην ενεργοποίηση της αισθητικής συγκίνησης με την οποία συνδέεται η αισθητική ηχώ. Και δεν χωράει αμφιβολία, τι είδους έργα έχει κατά νου ο Duchamp όταν λέει στον Cabanne, «Ονειρεύομαι τη σπανιότητα, μ' άλλα λόγια αυτό που θα μπορούσαμε να αποκαλέσουμε ανώτερη αισθητική»²⁰⁶ ή «Όταν ένας άγνωστος καλλιτέχνης μου φέρνει κάτι καινούργιο, τότε μου 'ρχεται να εκραγώ από ευγνωμοσύνη»²⁰⁷. Όσο πιο ξεχωριστό και διαφορετικό ένα έργο από τα μέχρι τώρα γνώριμα αισθητικά σχήματα του παρατηρητή (τις συμπάθειες ή αντιπάθειες του με τα λόγια του Duchamp), τόσο πιο πιθανή είναι η αισθητική ηχώ, τουλάχιστον για τους εφοδιασμένους με αισθητική δεκτικότητα παρατηρητές. Ο συλλογισμός μας φαίνεται να επιβεβαιώνεται από τον τρόπο επιλογής των ready-made από τον Duchamp. Όπως ξεκαθαρίζει ο ίδιος το 1961 σε μια ομιλία του στο Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης της Νέας Υόρκης, «Η επιλογή βασιζόταν σε μια αντίδραση οπτικής αδιαφορίας συνδυασμένη ταυτόχρονα με την πλήρη απουσία καλού ή κακού γούστου...»²⁰⁸.

Επιστρέφοντας και πάλι στη «Δημιουργική Πράξη», αξίζει να συγκρατήσουμε τη σημαντική διάκριση που κάνει ο Duchamp ανάμεσα στο «φτιάξιμο» ενός έργου τέχνης που συμβαίνει στη μακρινή σφαίρα του ασυνειδήτου και την ερμηνεία και την αξιολόγηση του έργου που πραγματοποιούνται στον καθημερινό κόσμο για να διαπιστώσει ότι ο καλλιτέχνης ελάχιστα μπορεί να κάνει για να επηρεάσει τις ερμηνευτικές και αξιολογικές κρίσεις του κοινού. Μολονότι το 1957 στη «Δημιουργική Πράξη» η παραπάνω διαπίστωση διατυπώνεται με έναν ουδέτερο ή

²⁰⁵ Duchamp, M. et al. 1949. *The Western Round Table on Modern Art* (Transcript of proceedings). Ed. Douglas MacAgy, 44c. UbuWeb. Ημερομηνία τελευταίας πρόσβασης 10/02/2018 http://www.ubu.com/historical/wrtma/transcript_c/pages/44.htm

²⁰⁶ Συνέντευξη του Duchamp στον Cabanne (2016), σ. 131.

²⁰⁷ Συνέντευξη του Duchamp στον Cabanne (2016), σ. 179.

²⁰⁸ Duchamp (1975 [1961]), σ. 141.

μάλλον στωικό και χωρίς συναισθηματικούς υπαινιγμούς τρόπο, μια επιστολή²⁰⁹ του καλλιτέχνη στην Helen Freeman²¹⁰, οκτώ χρόνια νωρίτερα, αποκαλύπτει ότι για τον Duchamp η συνειδητοποίηση της έλλειψης συνείδησης του καλλιτέχνη στη δημιουργική πράξη και κατ' επέκταση η συνθήκη του ρόλου του σε αυτή ως ένα ανεύθυνο διάμεσο, είναι κάτι το πολύ λυπηρό²¹¹. Ως εκ τούτου, αν και ο Duchamp φαίνεται υπό μια έννοια να βρίσκει δύσκολο να συζητήσει τη δημιουργική διαδικασία χωρίς τον πόλο του παρατηρητή, από την άλλη ούτε κατά διάνοια δεν «εξοντώνει» ούτε επιθυμεί να εξοντώσει τον καλλιτέχνη στον οποίο εναπόκειται, όπως μας λέει, η δημιουργία της τέχνης σε ακατέργαστη μορφή. Στην περίπτωση των ready-made τουλάχιστον, σύμφωνα με την παράδοση που μας κληρονόμησε ο Duchamp, ο καλλιτέχνης-συγγραφέας πεθαίνει μόνο για να αναστηθεί ως δανδής²¹², ως εκείνος που γοητεύει τους πάντες αλλά ποτέ δεν γοητεύεται²¹³. Για τον καλλιτέχνη Robert Smithson, ο δανδισμός του Duchamp έγκειται στην περιφρόνησή του για τη διαδικασία της χειρωνακτικής εργασίας και στη διάθεσή του να καμώνεται κατά κάποιο τρόπο τον αριστοκράτη²¹⁴. Όμως, ακόμη και αν δεν φτιάχνει ο ίδιος την υλική μορφή του έργου, ωστόσο, το δημιουργεί υπό την έννοια ότι το επιλέγει, το προτείνει, το εκθέτει, εγκρίνει την αναπαραγωγή και αντιγραφή του, λειτουργώντας ως ο πρώτος επιμελητής της τέχνης του²¹⁵.

Πιο θεμελιωδώς, το τελευταίο έργο του Duchamp, προϊόν πολύχρονης εργασίας και στρατηγικά σχεδιασμένης σύλληψης, μορφοποίησης και παρουσίασης, αποδεικνύει ότι ο Duchamp θα επιχειρήσει να ακυρώσει την έννοια του καλλιτέχνη ως απλού μεσάζοντα και ανεύθυνου διαμέσου στη δημιουργική διαδικασία. Και καθώς η δημιουργική διαδικασία ολοκληρώνεται από το κοινό στον χώρο παρουσίασης της τέχνης, ο Duchamp θα προσπαθήσει να ελέγξει το πλαίσιο πρόσληψης της τέχνης εγκαθιστώντας ένα νέο καθεστώς ορατότητας της τέχνης στο μουσείο, σχεδιάζοντας και μορφοποιώντας για δύο δεκαετίες ένα ξεχωριστό έργο το

²⁰⁹ 20/12/1949, επιστολή του Duchamp στην Helen Freeman, βλ. Nelson (1994), σ. 100.

²¹⁰ Αν και η Nelson (1994), σ. 100, αναφέρει τη Helen Freeman ως «μια συγγραφέα», πρόκειται για την ηθοποιό Helen Freeman.

²¹¹ “[...] I can tell you that it is very sad for the artist in general, not to be conscious of what his work carries or implies and not to be able to realize that what he wants to express has nothing and can't have anything to do with the inner significance. This complete divorce [...] makes me think of the unimportance, of the nonsensical entity of the artist as opposed to the all mighty position of the work, in relation to which the artist is only a blind medium”. Duchamp (1949), όπ. αναφ. στο Nelson (1994), σ. 100.

²¹² Hopkins (2006), σ. 152.

²¹³ Imbert (2016), σ. 51.

²¹⁴ Hopkins (2006), σ. 153.

²¹⁵ Viguier (2019), σ. 10.

οποίο μη ανταποκρινόμενο στις συνήθειες συμπάθειες ή αντιπάθειες του κοινού, θα μπορούσε να ενεργοποιήσει την αισθητική ηχώ στον δεκτικό παρατηρητή. Οι παραπάνω επισημάνσεις μας οδηγούν στον χώρο του μουσείου όπου συνήθως πραγματώνονται οι αισθητικές κρίσεις από τις επερχόμενες γενιές, αυτή η διαδικασία διύλισης της τέχνης που περιγράφεται στο κείμενο που αναλύσαμε. Συνεπώς, η σχέση του Duchamp με τον εκθεσιακό χώρο του μουσείου και οι αντιλήψεις του γι' αυτόν, αποτελούν ενδιαφέροντα ζητήματα προς διερεύνηση στην οποία θα προχωρήσουμε αμέσως παρακάτω.

5. Όταν πάω σε ένα μουσείο, δεν νιώθω αυτό το είδος κατάπληξης, έκπληξης ή περιέργειας²¹⁶

Είδαμε έως τώρα ότι η τέχνη του Duchamp μας προσκαλεί να την μετέλθουμε με τη φαντασία και τη νόησή μας και όχι αποκλειστικά με τα μάτια, ότι το παιγνιώδες πνεύμα και το τυχαίο ανάγονται σε έγκυρα συστατικά της τέχνης η οποία, όπως ο ίδιος υποστήριζε, οφείλει να αναπαριστά άορατους κόσμους αντί απλά και μόνον το ορατό. Από την άλλη, ο θεσμός του δημόσιου μουσείου από τα μέσα τουλάχιστον του 19ου αιώνα αποτελεί τον κατεξοχήν πειθαρχημένο και υποδειγματικό χώρο θέασης της τέχνης όπου οι «θορυβώδεις» και οι «άξεστοι» μπορούν να εκπολιτίσουν τον εαυτό τους μιμούμενοι τους κώδικες συμπεριφοράς με τους οποίους θα έρχονται σε επαφή στις αίθουσές του²¹⁷. Στη συνέχεια, ο μοντερνισμός στην ορθόδοξη έκφρασή του αποθεώνοντας την καθαρότητα και ουδετερότητα του μουσειακού-εκθεσιακού χώρου θα καθιερώσει την αισθητική του λευκού κύβου (**εικ. 10, 11**) και θα πριμοδοτήσει ακόμη περισσότερο την όραση ως την κυρίαρχη και μόνη αίσθηση στους εκθεσιακούς χώρους του μουσείου²¹⁸. Το μουσείο του μοντερνισμού θα μεταβληθεί σε έναν ιεροποιημένο χώρο αμιγούς παρατήρησης, κάτι ανάμεσα σε παρεκκλήσι και αρχαίο ναό, όπου τα λογής αντικείμενα και έργα τέχνης αντιμετωπίζονται αποκλειστικά ως οπτικές οντότητες και αυτόνομα αισθητικά φαινόμενα.



Εικ. 10 & 11. Εκθέσεις εμπνευσμένες από την αισθητική του λευκού κύβου

²¹⁶ Συνέντευξη του Duchamp στον Cabanne (2016), σ. 125.

²¹⁷ Bennett (1995), σ. 6.

²¹⁸ O'Doherty (1986).

Υπό το πρίσμα αυτό, δεν μπορούμε παρά να μην αναρωτηθούμε για τη σχέση του Duchamp, του πιο γνωστού ίσως πολέμιου της τέχνης του αμφιβληστροειδούς, με τον θεσμό του μουσείου. Στην πραγματικότητα το ερώτημα είχε τεθεί στον ίδιο τον καλλιτέχνη σε συνεντεύξεις που έδωσε τη δεκαετία του 1960. Για παράδειγμα, με αφορμή την συμμετοχή του Duchamp στην Ανώνυμη Εταιρεία, ένας από τους βασικούς στόχους της οποίας ήταν η συγκρότηση μιας μόνιμης παγκόσμιας συλλογής που θα κληροδοτούταν σε ένα μουσείο, ο Pierre Cabanne θα ρωτήσει τον Duchamp: «Αυτή η ιδέα της συγκέντρωσης έργων τέχνης σε ένα μουσείο είναι, παρόλα αυτά, μια ιδέα αντι-Duchamp. Δεν είχατε την εντύπωση ότι αποκηρύσσατε τις ιδέες σας;»²¹⁹ Και ο Duchamp θα απαντήσει με τον γνώριμο αποστασιοποιημένο τρόπο του: «Το έκανα από φιλία, δεν ήταν οι προσωπικές μου ιδέες»²²⁰. Η απάντηση αυτή, ωστόσο, δεν συνάδει με ιδέες που εκφράζει ο ίδιος σε διαφορετικά σημεία των συνεντεύξεων με τον Cabanne όπου ο Duchamp εμφανίζεται πραγματικά ανακόλουθος όταν για παράδειγμα ομολογεί ότι η συγκέντρωση του μεγαλύτερου μέρους του έργου του στο Μουσείο Τέχνης της Φιλαδέλφειας ήταν μια κίνηση την οποία θα ήταν ανόητο και γελοίο να μην αποδεχτεί «γιατί στη ζωή υπάρχουν πρακτικά πράγματα που δεν μπορεί να τα εμποδίσει κανείς»²²¹.

Βέβαια εδώ θα πρέπει να διακρίνουμε ανάμεσα στον Duchamp καλλιτέχνη και τον Duchamp παρατηρητή, επισκέπτη των μουσείων. Ο πρώτος, μπροστά στη συλλογή των έργων του στο Μουσείο της Φιλαδέλφειας αναφωνεί:

«Υπέροχα! Πάντα ένιωθα ότι η έκθεση ενός έργου εδώ, ενός άλλου εκεί, μοιάζει κάθε φορά με ακρωτηριασμό, ενός δακτύλου τη μία, ενός ποδιού την άλλη. Εδώ αισθάνομαι σαν το σπίτι μου. Αυτό είναι το σπίτι μου. Ποτέ δεν ένιωσα τόσο μεγάλη ικανοποίηση»²²².

Ο δεύτερος, ο Duchamp παρατηρητής, διατείνεται αντίθετα, την απαξίωσή του προς τον μουσειακό θεσμό αποκαλύπτοντας ότι ο ίδιος σπάνια επισκέπτεται τα μουσεία²²³ αλλά και όταν το κάνει δεν νιώθει «αυτό το είδος κατάπληξης, έκπληξης ή

²¹⁹ Συνέντευξη του Duchamp στον Cabanne (2016), σ. 107.

²²⁰ Συνέντευξη του Duchamp στον Cabanne (2016), σ. 107.

²²¹ Συνέντευξη του Duchamp στον Cabanne (2016), σ. 134.

²²² Συνέντευξη του Duchamp στον Sweeney (1958 [1955]), σσ. 90-91. Η συνέντευξη πραγματοποιήθηκε τέλη του 1955 στο Μουσείο Τέχνης της Φιλαδέλφειας. Μετάφραση της γράφουσας.

²²³ Συνέντευξη του Duchamp στον Cabanne (2016), σ. 134.

περιέργειας μπροστά σ' έναν πίνακα»²²⁴. Άλλωστε, όπως υποστηρίζει, ό,τι μένει από μια εποχή σε ένα μουσείο είναι ιστορία της τέχνης, κάτι πολύ διαφορετικό από την αισθητική, καθώς η ένταξη των έργων σε ένα μουσείο δεν συνεπάγεται αναγκαστικά ότι αυτά είναι ό,τι καλύτερο έχει να επιδείξει η εποχή αυτή, δεν αποκλείεται μάλιστα να εκφράζουν τη μετριότητα του καιρού τους, «[...] γιατί τα ωραία πράγματα εξαφανίστηκαν, μια και το κοινό δεν θέλησε να τα κρατήσει»²²⁵. Τα υποτιθέμενα αριστουργήματα, μας λέει ο Duchamp, ορίζονται σε τελική ανάλυση ως αριστουργήματα από τον παρατηρητή, ο οποίος «είναι αυτός που φτιάχνει το μουσείο, που δίνει τα στοιχεία του μουσείου»²²⁶. Το σύγχρονο κοινό όμως, παρατηρεί ο Duchamp, είναι συνήθως έρμαιο ενός είδους περαστικού ξεμυαλισματος, μιας μόδας που στηρίζεται σε ένα στιγμιαίο γούστο²²⁷.

Αναμφίβολα, η αμφιθυμία που χαρακτηρίζει τη στάση του Duchamp απέναντι στο μουσείο, εκ πρώτης όψεως, μας σαστίζει. Ωστόσο, εάν λάβουμε υπόψη μας την καλλιτεχνική του πορεία, η στάση αυτή δεν είναι τελικά τόσο ακατανόητη ή γριφώδης. Η καταλυτική επίδραση του έργου του Duchamp στην μεταπολεμική γενιά καλλιτεχνών έχει αποτελέσει αντικείμενο εκτεταμένων συζητήσεων²²⁸ και δεν χρειάζεται εδώ να αναλωθούμε στις λεπτομέρειές της. Θα πρέπει όμως να επισημάνουμε ότι υπήρξε μια αλληλεπίδραση που ωφέλησε αναμφίβολα όχι μόνο τη νέα γενιά καλλιτεχνών αλλά και τον ίδιο τον Duchamp το έργο του οποίου ήρθε στο προσκήνιο χάρη στους πρώτους, αρκετά πριν το προσέξουν ιστορικοί τέχνης και μουσεία²²⁹. Ξεκάθαρα, το μουσείο της εποχής του δεν έδειξε το ίδιο ενδιαφέρον για το έργο του²³⁰. Αξίζει να σημειωθεί ότι η πρώτη απόκτηση έργου του Duchamp από γαλλικό δημόσιο μουσείο εντοπίζεται μόλις το 1954, ενώ η πρώτη μεγάλη αναδρομική έκθεση του έργου του θα πραγματοποιηθεί στο Μουσείο Τέχνης της Πασαντίνα (Pasadena Art Museum) μόνο το 1963 για να ακολουθήσει το 1966 η πρώτη μεγάλη αναδρομική του έκθεση σε ευρωπαϊκό έδαφος στην Τέιτ (Tate

²²⁴ Συνέντευξη του Duchamp στον Cabanne (2016), σ. 125.

²²⁵ Συνέντευξη του Duchamp στον Cabanne (2016), σ. 126.

²²⁶ Συνέντευξη του Duchamp στον Cabanne (2016), σ. 133.

²²⁷ Συνέντευξη του Duchamp στον Cabanne (2016), σ. 134.

²²⁸ Βλ. ενδεικτικά για παράδειγμα d'Harnoncourt & Hopps (1969), σσ. 44-54; Kuenzli (1989), σσ. 2-3; Lebel (2016 [1970]), σ. 349.

²²⁹ Daniels (2002), σ. 3.

²³⁰ Αποκαλυπτική ως προς αυτό είναι μια συζήτηση του Duchamp με τον Cabanne σχετικά με την απουσία εκθέσεων έργων του στη Γαλλία. Βλ. Συνέντευξη του Duchamp στον Cabanne (2016), σσ. 184-185.

Gallery)²³¹. Άλλες μεγάλες εκθέσεις αφιερωμένες στον Duchamp θα οργανωθούν μόνο μετά τον θάνατό του.

Δεν αποκλείεται λοιπόν ο ίδιος ο Duchamp μετά την απόρριψη του *Γυμνού* στην Έκθεση των Ανεξαρτήτων και τα όσα ακολούθησαν την Έκθεση της Εταιρείας Ανεξάρτητων Καλλιτεχνών με αφορμή την *Κρήνη*, να πίστευε αφενός ότι το έργο του δεν ήταν κατανοητό στους συγχρόνους του και αφετέρου ότι θα έπρεπε να περιμένει τις μελλοντικές γενιές να το εκτιμήσουν²³². Άλλωστε όπως συχνά έλεγε, ο θεατής που τον ενδιέφερε, το ιδανικό κοινό ήταν το «μεταθανάτιο»²³³, αυτό που θα ερχόταν σαράντα-πενήντα χρόνια μετά τον θάνατό του²³⁴ καθώς «ο σύγχρονος θεατής [...] έχει μια ελάχιστη αξία σε σύγκριση μ' αυτό που επιβάλλουν οι μεταγενέστεροι [...]»²³⁵. Προς την κατεύθυνση αυτή, ο Duchamp θα αφιερώσει τις δύο τελευταίες δεκαετίες της ζωής του στην οργάνωση της συλλογής του ώστε να βεβαιωθεί ότι το έργο του θα ήταν διαθέσιμο για τις επερχόμενες γενιές²³⁶. Έτσι θα συλλάβει αρκετά νωρίς ένα σχέδιο για την μελλοντική δημόσια έκθεση των έργων του σε ένα συγκεκριμένο μουσείο, το Μουσείο Τέχνης της Φιλαδέλφειας²³⁷. Επιπλέον, φροντίζοντας²³⁸ τα έργα του να περιέλθουν στην κατοχή ενός στενού κύκλου συλλεκτών τον οποίο θα μπορούσε εύκολα να ελέγξει, ο Duchamp ήλπιζε πως, με τον τρόπο αυτό, τα έργα μέσω της δωρεάς θα κατέληγαν στο ίδιο μουσείο²³⁹. Και έχει ενδιαφέρον ότι, σε αντίθεση με τον Matisse που απευθυνόταν στον ιδιώτη ευκατάστατο συλλέκτη, ο Duchamp έπεισε τους πλούσιους συλλέκτες του να δωρίσουν τις συλλογές τους σε ένα δημόσιο μουσείο τέχνης. Θα ήταν ματαιόδοξο, όπως μας λέει, να περιορίσει τα έργα του σε έναν ιδιωτικό χώρο θέασης²⁴⁰.

Αλλά και αρκετό καιρό πριν την τοποθέτηση, το 1954, της σπουδαιότερης συλλογής έργων του Duchamp στο Μουσείο Τέχνης της Φιλαδέλφειας²⁴¹, οι εγκαταστάσεις του για τις εκθέσεις του σουρεαλισμού²⁴² αλλά και οι σημειώσεις του για τον κατάλογο της συλλογής που δωρίθηκε από την Ανώνυμη Εταιρεία στο

²³¹ Συνέντευξη του Duchamp στον Cabanne (2016), σ. 66.

²³² Kuenzli (1989), 3.

²³³ Συνέντευξη του Duchamp στον Cabanne (2016), σ. 144.

²³⁴ Συνέντευξη του Duchamp στον Sweeney (1958 [1955]), σ. 94.

²³⁵ Συνέντευξη του Duchamp στον Cabanne (2016), σ. 144.

²³⁶ Haladyn (2010), σ. 20.

²³⁷ Συνέντευξη του Duchamp στον Cabanne (2016), σ. 140.

²³⁸ Συνέντευξη του Duchamp στον Cabanne (2016), σ. 141.

²³⁹ Kuenzli (1989), σσ. 3-4.

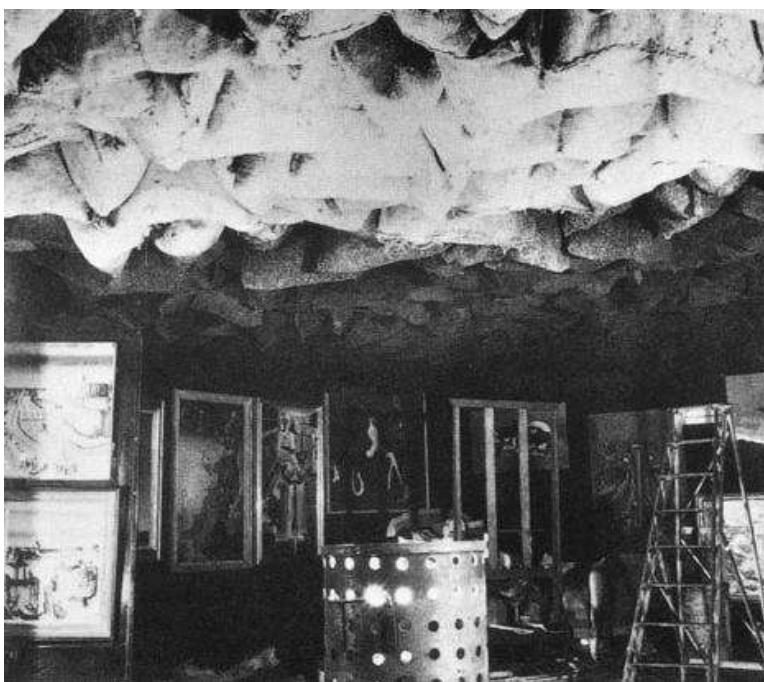
²⁴⁰ Συνέντευξη του Duchamp στον Cabanne (2016), σ. 134.

²⁴¹ Haladyn (2010), σ. 41.

²⁴² Συνέντευξη του Duchamp στον Cabanne (2016), σσ. 153-154 & 162-163.

πανεπιστήμιο του Yale²⁴³ αποδεικνύουν ότι ο Duchamp δεν απέρριπτε ακριβώς το θεσμό του μουσείου και των εκθέσεων. Αποκαλυπτική μάλιστα για την εκθεσιακή του φιλοσοφία είναι η προσέγγιση του Duchamp στις εκθέσεις των σουρεαλιστών στις οποίες είχε ενεργητικό ρόλο ως σχεδιαστής. Τα πολύπλοκα και προκλητικά εκθεσιακά περιβάλλοντα που θα δημιουργήσει ο Duchamp, ανατρέπουν την παραδοσιακή έννοια της αίθουσας τέχνης επιδεικνύοντας μια σαφή περιφρόνηση για την αποστειρωμένη προσέγγιση του λευκού κύβου του ορθόδοξου μοντερνισμού.

Στη Διεθνή Έκθεση του Σουρεαλισμού (Exposition Internationale du Surréalisme, 1938) στην Galerie des Beaux Arts στο Παρίσι, ο εκθεσιακός χώρος, υπό την εποπτεία του Duchamp, θα μεταμορφωθεί σε ένα αποπροσανατολιστικό περιβάλλον²⁴⁴. Τσουβάλια με κάρβουνα²⁴⁵ ήταν στερεωμένα στο ταβάνι, αφήνοντας μια λεπτή σκόνη άνθρακα. Σε ένα μαγκάλι ψήνονταν κόκκοι καφέ, από ένα γραμμόφωνο ακούγονταν ηχογραφημένα εμβατήρια, ενώ σε ορισμένα σημεία του εκθεσιακού χώρου το δάπεδο ήταν στρωμένο με κλαδιά και φύλλα²⁴⁶ (εικ. 12).



Εικ. 12. Η εγκατάσταση *1200 τσουβάλια κάρβουνο* στη Διεθνή Έκθεση του Σουρεαλισμού, Παρίσι 1938

²⁴³ Συνέντευξη του Duchamp στον Cabanne (2016), σ. 159.

²⁴⁴ Gale (1999), σσ. 349-350.

²⁴⁵ Στην πραγματικότητα, όπως μας λέει ο ίδιος ο Duchamp, τα τσουβάλια δεν περιείχαν κάρβουνο αλλά καρβουνόσκηνη και ήταν γεμισμένα με εφημερίδες και χαρτιά. Βλ. Συνέντευξη του Duchamp στον Cabanne (2016), σ. 153.

²⁴⁶ Rubin (1968), σ. 154; Tomkins (1969), σ. 161.

Αυτές οι επιθέσεις σε όλες τις αισθήσεις γίνονταν ακόμα πιο υπερβολικές λόγω του σκοταδιού που επικρατούσε και στο οποίο οι επισκέπτες κυκλοφορούσαν με φακούς ενώ η μόνη άλλη πηγή φωτός ήταν το μαγκάλι. Στις τέσσερις γωνίες του εκθεσιακού χώρου τοποθετήθηκαν τέσσερα μεγάλα διπλά κρεβάτια, ως μια άμεση υποκίνηση των επισκεπτών να εγκαταλείψουν το θέαμα και να αρχίσουν να ονειρεύονται τον εαυτό τους. Πολλά από τα στοιχεία αυτά σχεδιάστηκαν σαφώς για να παρεμποδίσουν την απρόσκοπτη εμπειρία της θέασης των έργων ως αυτόνομων αισθητικών οντοτήτων αλλά και να αποδομήσουν τον κατά κανόνα αόρατο, αισθητό μόνο ως διαφανές μέσο, εκθεσιακό χώρο του μοντερνισμού, δια του οποίου οι θεατές μπορούν να δουν την τέχνη απερίσπαστα και αντικειμενικά. Οι θεατές βρέθηκαν να περπατούν σε ένα χαλί από άμμο και νεκρά φύλλα και, εκτός από την τοποθέτηση τους στους τοίχους, κάποια από τα σουρεαλιστικά έργα τέχνης τοποθετήθηκαν σε περιστρεφόμενες πόρτες²⁴⁷.

Κάτι ανάλογο παρατηρούμε και στα Πρώτα Χαρτιά του Σουρεαλισμού (First Papers of Surrealism, 1942), την πρώτη μεγάλη έκθεση σουρεαλιστικής τέχνης στις Η.Π.Α, την οποία θα σχεδιάσει ο Duchamp ανταποκρινόμενος στη φήμη του εικονοκλάστη που είχε καλλιιεργήσει²⁴⁸. Η εγκατάσταση *Δεκαέξι μίλια σπάγκου*, ένας διασταυρούμενος ανάμεσα στα έργα σπάγκος που εμπόδιζε την άμεση εμπλοκή με την τέχνη (εικ. 13), αλλά και η παρουσία μιας ομάδας παιδιών που με πρωτοβουλία του Duchamp αναπηδούσαν μπάλες και έπαιζαν κουτσό, προκάλεσαν μεγάλη αίσθηση.



Εικ. 13. Η εγκατάσταση *Δεκαέξι μίλια σπάγκου* στα Πρώτα Χαρτιά του Σουρεαλισμού, Νέα Υόρκη 1942

²⁴⁷ Συνέντευξη του Duchamp στον Cabanne (2016), σ. 154.

²⁴⁸ Gale (1999), σ. 391.

Αν και ο Duchamp δημιούργησε το σκάνδαλο το οποίο επιζητούσαν οι σουρεαλιστές, οι περισσότεροι καλλιτέχνες και ειδικοί της τέχνης συμφώνησαν ότι η εκθεσιακή του σύλληψη κατέστρεφε την οπτικότητα των έργων τα οποία έπρεπε να είναι το επίκεντρο της προσοχής²⁴⁹. Πλούσιοι πάτρωνες της τέχνης και μέλη της πολιτιστικής ελίτ της Νέας Υόρκης μπερδεύονταν και πιάνονταν από το δίκτυο στην προσπάθειά τους να κάνουν ό,τι μπορούσαν με αυτό τον περίεργο ιστό ώστε να καταφέρουν να «δουν» τα έργα. Παράλληλα, υπό τις αυστηρές εντολές του Duchamp τα παιδιά συνέχιζαν να παίζουν ανάμεσα στο κοινό καθ' όλη τη διάρκεια της εκδήλωσης και να εξηγούν, εφόσον τα ρωτούσαν, ότι έπαιζαν υπό τις οδηγίες του απόντος Duchamp. Φαίνεται μάλιστα, σύμφωνα με ορισμένους μελετητές²⁵⁰, ο Duchamp να πλήττει εδώ το μοντέλο της δημιουργικής πράξης που εξετάσαμε στο ομώνυμο κείμενο καθώς κατασκευάζει ένα αποπροσανατολιστικό περιβάλλον που θυμίζει «λαβύρινθο»²⁵¹ επιτρέποντας παράλληλα τη δραματική εισβολή του παιχνιδιού στην γκαλερί. Ωστόσο, όλη αυτή η φαινομενικά μικρή παρέμβαση είναι μάλλον ορθότερο να ειδωθεί ως μια προσπάθεια ακύρωσης του καθιερωμένου τρόπου όρασης και της ντετερμινιστικής αντίληψης των οπτικών πληροφοριών ως δεδομένων ή της καθαρής θέασης στον εκθεσιακό χώρο και όξυνσης άλλων αισθήσεων. Ειδικότερα, ο Duchamp επιχειρεί ελέγχοντας το πλαίσιο παρουσίασης της τέχνης και τις συνθήκες θέασής της, να δημιουργήσει τις προϋποθέσεις για μια πιο ενεργητική συνάντηση του παρατηρητή με τα έργα²⁵² και όχι να εμποδίσει καθεαυτή την ολοκλήρωση της δημιουργικής πράξης. Από την άλλη, ο καλλιτέχνης δεν φαίνεται να είναι τόσο ανεύθυνο και χωρίς συνείδηση διάμεσο που ψάχνει να βρει ένα ξέφωτο πέρα από το λαβύρινθο του χρόνου και του χώρου, όπως ο Duchamp²⁵³ υποστηρίζει στη «Δημιουργική Πράξη». Αξιοσημείωτο είναι το γεγονός, ότι εκείνος που προσπαθεί να προσανατολιστεί στο περιβάλλον λαβυρίνθου που στρατηγικά έχει σχεδιάσει ο Duchamp, δεν είναι άλλος από τον παρατηρητή.

Επιπλέον, την ίδια εποχή κατά την οποία ο Duchamp ασχολείται με τον σχεδιασμό της παρουσίασης των έργων των φίλων του σουρεαλιστών, θα

²⁴⁹ Demos (2007), σ. 222

²⁵⁰ Βλ. για παράδειγμα Rubin (1968), 160.

²⁵¹ Rubin (1968), σ. 160. Πρβλ. επίσης Gale (1999), σ. 391.

²⁵² Μια παρόμοια άποψη με τη δική μας εκφράζει ο Haladyn (2010), σσ. 47-50.

²⁵³ Duchamp (1975 [1957]), σ. 138.

πειραματιστεί με την παρουσίαση και της δικής του τέχνης²⁵⁴. Το *Κουτί σε βαλιτσάκι* (*Boîte-en-valise*, 1937-1942) αποτελεί ένα από τα πρώτα παραδείγματα παρουσίασης του έργου του Duchamp στο οποίο ο καλλιτέχνης εισάγει το στοιχείο της ενεργητικής συμμετοχής του «θεατή» αλλά και μια παιχνιδιάρικη διάθεση. Το έργο (εικ. 14), το οποίο ο ίδιος χαρακτηρίζει ως ένα «φορητό μουσείο»²⁵⁵, αποτελείται από ένα κουτί το οποίο περιέχει μικρογραφικές αναπαραγωγές έργων του καλλιτέχνη και κυκλοφόρησε σε 300 αντίτυπα.



Εικ. 14. *Κουτί σε βαλιτσάκι*, 1937-1942, Philadelphia Museum of Art (Μουσείο Τέχνης της Φιλαδέλφειας), Φιλαδέλφεια

Για να «δούμε» τα έργα, πρέπει να ανοίξουμε το κουτί, να τα τραβήξουμε έξω, να τα πάρουμε στα χέρια μας, να τα ξεδιπλώσουμε. Όπως σημειώνει η Kosinski, ο Duchamp ενθαρρύνει την ενεργητική συμμετοχή του παρατηρητή ανοίγοντας το έργο τέχνης στην αλλαγή, το τυχαίο και το παιχνίδι²⁵⁶. Η διάδραση και ο διάλογος ανάγονται σε απαραίτητες προϋποθέσεις της θέασης του έργου. Ως εκ τούτου, η απόφαση του Duchamp να αναπαραστήσει τη συλλογή του υπό τη μορφή μικρογραφικών αναπαραγωγών, τις οποίες τοποθετεί σε ένα κουτί, μπορεί να ειδωθεί σαν ένα αντίδοτο στη θεσμική λογική των μουσείων δημιουργώντας ένα εναλλακτικό

²⁵⁴ Kuenzli (1989), σ. 4.

²⁵⁵ Συνέντευξη του Duchamp στον Cabanne (2016), σ. 150.

²⁵⁶ Kosinski (2005), σ. 84.

εκθεσιακό πλαίσιο όπου η κυρίαρχη οπτική κατανάλωση της τέχνης υποσκάπτεται μέσω του παιχνιδιού και της διάδρασης.

Ταυτόχρονα ο Duchamp, παρά την περιορισμένη παραγωγή του, εργάστηκε με υπομονή για την επαναπραγματοποίηση παλιών έργων παίζοντας με την ιδέα της αναπαραγωγής και της πολλαπλότητας ως τρόπους επαναπροσδιορισμού της έννοιας της τέχνης. Η κυκλοφορία του *Κουτιού* σε 300 αντίτυπα φαίνεται αφενός να αμφισβητεί την έννοια της μοναδικότητας ως αναπόσπαστο χαρακτηριστικό ενός έργου τέχνης και αφετέρου να αναδεικνύει την ιδέα ότι η καλλιτεχνική δημιουργία δεν περιορίζεται αποκλειστικά στην παραγωγή ενός έργου από τον καλλιτέχνη αλλά επεκτείνεται σε χειρονομίες όπως η εσκεμμένη αναπαραγωγή όχι ως μίμηση αλλά ως επαναπαρουσίαση και ανακατασκευή προηγούμενων έργων καθώς και των καλλιτεχνικών συμβάσεων που τα καθορίζουν²⁵⁷. Τούτο ισχύει ιδιαίτερα, όπως είδαμε, στην περίπτωση των ready-made τα οποία, μέσω της αναπαραγωγής τους τις επόμενες δεκαετίες, αποκτούν μια νέα ζωή που αμφισβητεί το *status* των πρωτοτύπων²⁵⁸.

Πριν φύγει από τη ζωή, ο Duchamp φρόντισε να εξασφαλίσει στο τελευταίο άγνωστο έργο του μια θέση στο Μουσείο Τέχνης της Φιλαδέλφειας, κοντά στην αίθουσα που είναι αφιερωμένη σε άλλα έργα του²⁵⁹. Φαίνεται λοιπόν ότι η υστεροφημία του καλλιτέχνη την οποία θεωρούσε μια πλευρά του θεατή²⁶⁰ δεν τον άφηνε εν τέλει καθόλου αδιάφορο. Όπως είδαμε παραπάνω με το *Κουτί σε βαλιτσάκι* και την οργάνωση της συλλογής Arensberg στο Μουσείο Τέχνης της Φιλαδέλφεια, ο Duchamp ένιωθε την ανάγκη να συγκεντρώνει τα διάφορα έργα του ώστε να τα διατηρήσει για ένα μελλοντικό κοινό ενώ πριν τον θάνατό του διευκρίνισε την ακριβή θέση του δώρου του (*Δεδομένα*) στη συλλογή του στη Φιλαδέλφεια. Και στην περίπτωση των *Δεδομένων*, κάθε άλλο παρά ανεύθυνο διάμεσο θα αποδειχτεί ο καλλιτέχνης Duchamp. Από τον τρόπο που θα φτάσει το έργο στο μουσείο, την εγκατάστασή του στο χώρο, τη σχέση του με τα υπόλοιπα έργα της συλλογής του, την αποκάλυψη του στο κοινό μετά τον θάνατο του καλλιτέχνη, μέχρι και το καθεστώς ορατότητας στο οποίο υποβάλλει τον θεατή, όλα υποδηλώνουν τις προμελετημένες κινήσεις ενός εξαιρετού σκακιστή ο οποίος συνέλαβε το τελευταίο του έργο ως ένα αντικείμενο που θα παρουσιαστεί στον επίσημο και θεσμικό χώρο του μουσείου.

²⁵⁷ Judovitz (1995), σ. 2.

²⁵⁸ Viguier (2019), σ. 14.

²⁵⁹ Lebel (2016 [1970]), σ. 350

²⁶⁰ Συνέντευξη του Duchamp στον Cabanne (2016), σ. 144.

Εντούτοις, θα δούμε παρακάτω, ότι η πρόθεση του Duchamp με τα *Δεδομένα* δεν ήταν, όπως πολλοί πιστεύουν, να προσφέρει μια κομψή σύνοψη της καριέρας του αλλά το ακριβώς αντίθετο, να υποσκάψει και να αμφισβητήσει οριστικές αναγνώσεις του έργου του²⁶¹. Εξίσου σημαντικό είναι το γεγονός ότι η ενασχόλησή του με την κληρονομιά του θα αποτελέσει μια σημαντική ιστορική εξέλιξη όσον αφορά την σχέση καλλιτεχνών και του κατεξοχήν θεσμού της τέχνης, του μουσείου, μια σχέση που θα αποτελέσει αντικείμενο διερεύνησης και πειραματισμού από πολλούς μεταγενέστερους καλλιτέχνες. Πιο θεμελιωδώς, με τα *Δεδομένα*, ο Duchamp φαίνεται να επιχειρεί να συμφιλιώσει την πρακτική του απόφαση να τοποθετήσει τα έργα του στο μουσείο, τον κατεξοχήν θεσμικό χώρο της ιστορίας της τέχνης με την επιθυμία του να υπονομεύσει τη θεσμική λογική παρουσίασης της τέχνης.

²⁶¹ Haladyn (2010), σ. 1.

6. Στο κάτω κάτω, το κοινό αντιπροσωπεύει το μισό της υπόθεσης²⁶²

Για τους περισσότερους από εμάς που δεν μας έχει δοθεί μέχρι σήμερα η ευκαιρία να επισκεφτούμε το Μουσείο Τέχνης της Φιλαδέλφειας, ο μόνος τρόπος να γνωρίσουμε τα *Δεδομένα* είναι μέσω δύο φωτογραφικών αναπαραγωγών τους ή κάποια σύντομα video στο διαδίκτυο. Εντούτοις, σχεδόν σε κάθε περιγραφή του έργου γίνεται λόγος για την αδυναμία των παραπάνω αναπαραγωγών και των περιγραφών τους να μεταφέρουν την ένταση της οπτικής εντύπωσης αλλά και την ιδιοδεκτική αίσθηση που αυτό ενεργοποιεί όταν κάποιος συναντηθεί μαζί του από κοντά. Όμως αν και δεν μπορεί να μεταφερθεί με τα λόγια, η αρχική εντύπωση που σχηματίζει κανείς για το έργο αποτελεί την πιο κρίσιμη πτυχή του²⁶³. Πιο συχνά, η εμπειρία αυτή συνδέεται στη βιβλιογραφία με το σοκ και την αναστάτωση που προκαλεί η αναπάντεχη θέαση του γυμνού γυναικείου σώματος στον ανυποψίαστο επισκέπτη του εκθεσιακού χώρου.

Στην ενότητα αυτή θα διατυπώσουμε την άποψη ότι το τελευταίο έργο του Duchamp εγκαθιστά ένα νέο καθεστώς ορατότητας στον χώρο του μουσείου το οποίο όχι μόνο επανενώνει τον αμφιβληστροειδή με τα φαιά κύτταρα αλλά επιπλέον παλινορθώνει τον ρόλο του καλλιτέχνη στη δημιουργική διαδικασία ο οποίος στο κείμενο που εξετάσαμε φαίνεται να επισκιάζεται κατά κάποιο τρόπο από αυτόν του κοινού. Προς την κατεύθυνση αυτή, θα επιχειρήσουμε να αποδείξουμε ότι τα *Δεδομένα* δεν αναστάτωσαν απλά τις προηγούμενες θεωρίες για τον Duchamp αλλά σχεδιάστηκαν στρατηγικά από τον ίδιο ώστε να τις αναστατώσουν. Το γεγονός αυτό φαίνεται να ακυρώνει μια από τις βασικές θέσεις της «Δημιουργικής πράξης» σύμφωνα με την οποία, ο καλλιτέχνης είναι ένα ανεύθυνο διάμεσο και ότι η μορφοποίηση του έργου τέχνης πραγματοποιείται από τον καλλιτέχνη σε μια μακρινή σφαίρα του ασυνειδήτου. Παράλληλα, με τα *Δεδομένα* ο Duchamp απευθύνεται στο «ιδανικό»²⁶⁴ κοινό του, τις μεταγενέστερες γενιές παρατηρητών επιχειρώντας να προσφέρει μια μοναδική και έξω από τα συνήθη και γνώριμα αισθητικά σχήματα αισθητική εμπειρία.

Ξεκινώντας με τον τρόπο που θα φτάσουν *Δεδομένα* στο μουσείο, έχει ενδιαφέρον ότι ο Duchamp θα φροντίσει το έργο να αγοραστεί από το Ίδρυμα William and Norma Copley με την προϋπόθεση να δωριθεί μετά τον θάνατο του στο

²⁶² Συνέντευξη του Duchamp στον Cabanne (2016), σ. 43

²⁶³ d' Harnoncourt & Hopps (1973), σ. 8.

²⁶⁴ Συνέντευξη του Duchamp στον Sweeney (1958 [1955]), σ. 94

Μουσείο Τέχνης της Φιλαδέλφειας πείθοντας μάλιστα το ζεύγος Copley να μετονομάσει το ίδρυμα σε Ίδρυμα Cassandra. Στην τελευταία αυτή κίνηση, ο Haladyn διαπιστώνει μια ειρωνική αλληγορία ανάμεσα στον ρόλο του Απόλλωνα στον μύθο της Κασσάνδρας και τον ρόλο του Duchamp όσον αφορά τη συλλογή του στο συγκεκριμένο μουσείο²⁶⁵. Ο θεός Απόλλων έδωσε στην Κασσάνδρα το χάρισμα της μαντικής και ζήτησε τον έρωτά της ως αντάλλαγμα. Ωστόσο, αν και η Κασσάνδρα δέχθηκε το δώρο, στη συνέχεια αρνήθηκε το κάλεσμα του θεού. Ο Απόλλων εξοργίστηκε και αποφάσισε να την τιμωρήσει. Έτσι έπεισε την Κασσάνδρα να του δώσει ένα μόνο φιλί, κατά το οποίο μετέδωσε μια κατάρα στο στόμα της νεαρής γυναίκας. Αν και η Κασσάνδρα ήταν σε θέση να προβλέψει το μέλλον, κανείς δεν θα πίστευε ποτέ τις προφητείες της. Αυτή την αντίληψη του δώρου ως κατάρα πιθανόν να ενσαρκώνουν τα *Δεδομένα*, μια εγκατάσταση με την οποία ο Duchamp φαίνεται να επιχειρεί προκλητικά να υπονομεύσει το μουσείο ως χώρο ιδρυματοποίησης και θεσμοθέτησης της τέχνης όπου οτιδήποτε εκτεθεί μεταμορφώνεται υπόρρητα σε έργο τέχνης και αντικείμενο αισθητικής λατρείας.

Υπό αυτή την έννοια, ο ευρύτερος χώρος του μουσειακού θεσμού στον οποίο το έργο τοποθετείται μπορεί να θεωρηθεί ως μια από τις βασικές θεματικές του καθώς με τα *Δεδομένα*, ο Duchamp επιχειρεί να θέσει νέα όρια στη διευθέτηση του εικαστικού και εκθεσιακού χώρου και νέες παραμέτρους στη σχέση θεατή, έργου τέχνης και μουσείου. Δεν θα ήταν ακραίο να υποθέσουμε ότι η εμπειρία που ενορχηστρώνει ξεκινάει ήδη με την είσοδο του επισκέπτη στους εκθεσιακούς χώρους του μουσείου. Ο ίδιος γνωρίζει πολύ καλά ότι ακόμα και εάν ένας οποιοσδήποτε επισκέπτης εισέλθει σε ένα οποιοδήποτε δημόσιο μουσείο τέχνης με στόχο να δει επιλεκτικά κάποια έργα, το ευρύτερο αφήγημα του μουσείου λειτουργεί ως ένα πλαίσιο νοηματοδότησης όλων των αντικειμένων που παρουσιάζει.

Ο πρωταρχικός ρόλος του μουσείου είναι ιδεολογικός και τα μουσεία τέχνης τείνουν να επιβεβαιώνουν οικείες, ευρέως διαδεδομένες αντιλήψεις για την τέχνη και την ιστορία της τέχνης. Οι εγκαταστάσεις, η διάταξη των δωματίων, η ακολουθία των συλλογών δημιουργούν μια εμπειρία που μοιάζει με ένα είδος παραδοσιακής θρησκευτικής εμπειρίας και «τελετουργικού»²⁶⁶. Εκτελώντας το τελετουργικό του περπατήματος στο μουσείο, ο επισκέπτης ενθαρρύνεται να θεσπίσει και να επιτύχει να ενσωματώσει τις παραδεδεγμένες αξίες και πεποιθήσεις για την τέχνη. Ειδικότερα

²⁶⁵ Haladyn (2010), σ. 12.

²⁶⁶ Duncan & Wallach (1980), σ. 450,

το μουσείο τέχνης του μοντερνισμού επικύρωσε την ιδέα της αυτόνομης ενατένισης της τέχνης σύμφωνα με την οποία ο ιδανικός μουσειακός χώρος πέρα από τα λογής αντικείμενα είναι κενός. Όλα αυτά τα γνωρίζει και τα έχει υπολογίσει πολύ καλά ο Duchamp όπως και το σοκ στην παραδεδεγμένη εκθεσιακή λογική των μουσείου που θα προκαλέσει η αναπάντεχη συνάντηση με το τελευταίο έργο του. Το σοκ είναι προμελετημένο και θα είναι ακόμη πιο έντονο αφού ο ανυποψίαστος επισκέπτης – ενατενίζοντας τους κρεμασμένους στους τοίχους πίνακες και τα τοποθετημένα σε βάσεις γλυπτά – θα έχει βιώσει μέχρι να φτάσει στο χώρο έκθεσης του τελευταίου αριστουργήματός του Duchamp μια συνηθισμένη περιήγηση στον ιδανικό εκθεσιακό χώρο που ενσαρκώνει το μουσείο και είναι απροετοίμαστος για το τι θα ακολουθήσει.

Ο Duchamp έχει επιλέξει ο ίδιος με προσοχή και μυστικότητα την ακριβή θέση που θα καταλάμβανε το τελευταίο έργο του αρκετά χρόνια νωρίτερα, το 1954, όταν συμμετείχε ενεργά στην οργάνωση της παρουσίασης της υπόλοιπης συλλογής του στο Μουσείο Τέχνης της Φιλαδέλφειας²⁶⁷. Γνωρίζει λοιπόν καλά τους χώρους του μουσείου και έχει την ευκαιρία να αποτυπώσει τις κατόψεις των αιθουσών που τον ενδιαφέρουν και να υπολογίσει τις ακριβείς διαστάσεις του τελευταίου έργου του για το οποίο θα επιλέξει ένα μακρόστενο δωμάτιο (την Gallery 1759) στο τέρμα της ανατολικής πτέρυγας του μουσείου²⁶⁸. Συνεπώς, ο Duchamp είναι σε θέση να ελέγξει όλες τις παραμέτρους όχι μόνο της δημιουργίας των *Δεδομένων* όσο και της πρόσληψής τους κρατώντας παράλληλα μυστικό το τελευταίο καλλιτεχνικό του εγχείρημα.

Τα *Δεδομένα* παρουσιάστηκαν στο κοινό στις δύο Οκτωβρίου του 1969, ακριβώς ένα χρόνο μετά το θάνατο του καλλιτέχνη, αθόρυβα και χωρίς τυμπανοκρουσίες και επισημότητες, ακριβώς όπως ο ίδιος είχε ζητήσει²⁶⁹. Η σχεδόν «μυστική» ένωση του έργου με την υπόλοιπη συλλογή του Duchamp, μας επιτρέπει να διεισδύσουμε ακόμη περισσότερο στη στρατηγική του καλλιτέχνη. Η αθόρυβη ένωση του έργου με την υπόλοιπη συλλογή του, σε συνδυασμό με την άκρα μυστικότητα με την οποία είχε δουλέψει για είκοσι χρόνια τα *Δεδομένα* και την μετά θάνατον παρουσιάσή τους υποδηλώνουν την πρόθεση του Duchamp να μεταμορφώσει την εμπειρία της θέασης σε μια άσκηση αποκρυπτογράφησης, σε ένα παιχνίδι και την ίδια στιγμή σε ένα δύσκολο εγχείρημα για τον παρατηρητή, τον

²⁶⁷ Lüthy (2010), σ. 132.

²⁶⁸ Haladyn (2010), σ. 12. Πρβλ. επίσης Lüthy (2010), σ. 132.

²⁶⁹ Haladyn (2010), σ. 5.

εκπαιδευμένο επισκέπτη μουσείων τέχνης, που έχει συνηθίσει να βλέπει ένα έργο απλά και μόνο για να αποκομίσει αισθητική απόλαυση²⁷⁰.

Οι επιλογές αυτές είναι ιδιαίτερα σημαντικές για την κατανόηση του τελευταίου έργου του Duchamp το οποίο συνήθως αντιμετωπίζεται από τους ειδικούς ως μια αισθητική οντότητα περιορισμένη στα φυσικά όρια της εγκατάστασης που έφτιαξε ο καλλιτέχνης. Στην πραγματικότητα το έργο δεν ξεκινάει με την δρύινη πόρτα αν και οι περισσότεροι κριτικοί το προσεγγίζουν όπως θα προσέγγιζαν έναν πίνακα²⁷¹. Αντίθετα θα πρέπει να ειπωθεί ως μια δίχωρη κατασκευή η οποία περιλαμβάνει όχι μόνο ό,τι βρίσκεται πίσω από την παλιά ξύλινη πόρτα αλλά και το χώρο του δωματίου έξω από αυτή. Από πρακτική σκοπιά, το χωρίς φωτισμό δωμάτιο στο οποίο περνάει ο επισκέπτης από την αίθουσα της υπόλοιπης συλλογής του Duchamp (εικ. 15), όπου έχει προηγουμένως μνηθεί στην καλλιτεχνική νομιμοποίηση παλαιότερων έργων του καλλιτέχνη όπως τα ready-made(s), παρέχει ένα ιδανικό περιβάλλον για τη θέαση των *Δεδομένων* ειδικά λόγω του σκοταδιού που αναδεικνύει ακόμα περισσότερο το φωτισμένο εσωτερικό της εγκατάστασης²⁷².



Εικ. 15. Η κύρια αίθουσα της συλλογής Duchamp και στο βάθος η είσοδος στο δωμάτιο των *Δεδομένων*, Μουσείο Τέχνης της Φιλαδέλφειας

Πέραν τούτου, το σκοτεινό και κατά τα άλλα κενό δωμάτιο με τους λευκούς τοίχους στην αριστερή πλευρά του οποίου είναι εντοιχισμένη η ξύλινη πόρτα των *Δεδομένων* αποτελεί μια από τις πλέον κρίσιμες πτυχές του έργου ως ένας σημαντικός σταθμός στο παιχνίδι που έχει ενορχηστρώσει ο Duchamp με τον θεατή.

²⁷⁰ Haladyn (2010), σ. 14.

²⁷¹ Judovitz (1995), σ. 199; Lüthy (2010), σ. 132.

²⁷² Πρβλ. Haladyn (2010), σ. 45.

Στην είσοδο του δωματίου μια πλακέτα παρέχει βασικές πληροφορίες για τον καλλιτέχνη και το έργο: ονοματεπώνυμο, υπηκοότητα, χρονολογίες γεννήσεως και θανάτου, τίτλο, χρονολογία και υλικά κατασκευής του έργου και τέλος τον δωρητή²⁷³. Πρόκειται για μια από τις συνηθισμένες πλάκες που χρησιμοποιούν τα μουσεία για να διευκολύνουν την εμπειρία της θέασης. Τοποθετημένες στον τοίχο ή κοντά στα έργα οι πλάκες αυτές λειτουργούν ως σαφείς μαρτυρίες του τι είναι τέχνη στον χώρο. Στην περίπτωση των *Δεδομένων*, η πλάκα μας πληροφορεί ότι βλέπουμε ένα μικτής τεχνικής έργο που αποτελείται από τουλάχιστον 16 διαφορετικά υλικά, ωστόσο μόνο η ξύλινη πόρτα της εγκατάστασης είναι ορατή στο δωμάτιο. Χωρίς να υπάρχει κάτι άλλο στον χώρο εκτός από την πόρτα να μαρτυρά την παρουσία του έργου τέχνης που αναφέρει η πλάκα, ο ανυποψίαστος επισκέπτης έρχεται αντιμέτωπος με το δίλημμα για το εάν θα πρέπει να πιστέψει τις πληροφορίες που πριν λίγο διάβασε ή τα ίδια του τα μάτια²⁷⁴. Αναμφίβολα, ένα αφώτιστο δωμάτιο δεν μπορεί να αποτελεί εκθεσιακό χώρο μουσείου και εύλογα ο επισκέπτης θα αναρωτηθεί εάν όντως υπάρχει κάτι προς θέαση και αισθητική απόλαυση στο σκοτεινό δωμάτιο ή μήπως έχει βρεθεί σε ένα αδιέξοδο και πρέπει να επιστρέψει πίσω στη μεγάλη αίθουσα με τα υπόλοιπα έργα του Duchamp. Και είναι συχνό το φαινόμενο, όπως σημειώνει η Judovitz, ο θεατής να αποχωρεί τελικά από το δωμάτιο²⁷⁵.

Εάν, ωστόσο, ο επισκέπτης αποδεχτεί την καλλιτεχνική πρόκληση του Duchamp και δεν προσπεράσει αδιάφορος ή αφηρημένος την παλιά ξύλινη πόρτα το παιχνίδι ξεκινάει. Ανακαλύπτοντας και κοιτάζοντας μέσα από τις τρύπες ανακαλύπτει το φωτισμένο εσωτερικό της εγκατάστασης (**εικ. 16**). Από εκεί και πέρα, ο θεατής



Εικ. 16. Η θέα από την τρύπα της πόρτας

²⁷³ Haladyn (2010), σ. 44.

²⁷⁴ Judovitz (1995), σ. 200; Haladyn (2010), σ. 44.

²⁷⁵ Judovitz (1995), σ. 200.

δεν μετέρχεται απλά μια εικόνα κατάφορης γυναικείας σεξουαλικότητας – ένα θέμα όχι ασυνήθιστο σε ένα μουσείο ή μια γκαλερί – αλλά συλλαμβάνει τον ίδιο του τον εαυτό να κρυφοκοιτάζει ένα γυμνό το οποίο η ξύλινη πόρτα κρύβει από την κοινή θέα. Σε αντίθεση με το γυμνό ενός ζωγραφικού πίνακα ή ενός γλυπτού τα οποία στο χώρο του μουσείου μπορούν να ειπωθούν από διαφορετικές οπτικές γωνίες, το ενοχλητικά ρεαλιστικό γυμνό του Duchamp «με το χαίνον, άτριχο και, επιπλέον, ερμαφρόδιτο αιδού»²⁷⁶ είναι ορατό από ένα και μόνο σημείο από μια συγκεκριμένη θέση επιβάλλοντας την ατομική θέαση του έργου. Η ατομική όμως θέαση (εικ. 17, 18) ενός γυμνού γυναικείου σώματος μέσα από την κλειδαρότρυπα φέρνει αναπόδραστα στο νου υπαινιγμούς ερωτικού περιεχομένου και παραπέμπει σε αντίστοιχα θεάματα όπως τα peepshows.



Εικ. 17. Η ατομική θέαση του έργου



Εικ. 18. Απόκομμα εφημερίδας που παρομοιάζει τα Δεδομένα με peepshow.
Philadelphia Inquirer, 8/07/1969

Αντιστρέφοντας τη συνηθισμένη εκθεσιακή πρακτική των μουσείων όπου οι θεατές αποτελούν μέλη μιας ανώνυμης ομάδας η οποία προσφέρει συλλογικό άλλοθι

²⁷⁶Lebel (2016 [1970]), σ. 346.

στη θέαση του γυμνού γυναικείου σώματος υπό το πρόσχημα της τέχνης, ο Duchamp εξαναγκάζει τους θεατές να αποκαλυφθούν ως ατομικότητες. Εγκαταλείποντας το τυχαίο στο οποίο παρέδιδε άλλοτε τον έλεγχο της καλλιτεχνικής δημιουργίας, ο Duchamp έχει προμελετήσει και είναι σίγουρος ότι στο χώρο του μουσείου οι πιθανότητες να βρεθεί ένας θεατής μόνος του στο δωμάτιο με τα *Δεδομένα* θα είναι ελάχιστες. Επιπλέον, το άδειο δωμάτιο εκτός της ξύλινης πόρτας δεν έχει να προσφέρει απολύτως κανένα άλλο ερέθισμα που θα μπορούσε να αποσπάσει τους υπόλοιπους επισκέπτες από τον παρατηρητή που πιέζει το σώμα του πάνω στην πόρτα πασχίζοντας να δει περισσότερα από όσα του επιτρέπει ο Duchamp.

Η αμηχανία η οποία δημιουργείται στον μέχρι πριν από λίγο ανυποψίαστο παρατηρητή επιτείνεται μόλις στρέψει το πρόσωπό του πίσω για να διαπιστώσει σαστισμένος ότι έχει ο ίδιος μεταβληθεί σε έκθεμα, σε αντικείμενο θέασης για τους υπόλοιπους επισκέπτες που βρίσκονται την ίδια στιγμή στο δωμάτιο περιμένοντας τη σειρά τους. Την αμηχανία του παρατηρητή γρήγορα διαδέχεται η ντροπή γιατί ο ίδιος έχει μετατραπεί σε ηδονοβλεψία-πορνολάγνο που τον έχουν πιάσει να «κοιτάει» το εσωτερικό της εγκατάστασης. Η αναστάτωση του ανυποψίαστου θεατή όταν βλέπει μέσα από τις χαραμάδες των *Δεδομένων* αποτυπώνεται με μοναδικό τρόπο στην **εικ. 19**.



Εικ. 19. Η αναστάτωση του ανυποψίαστου θεατή όταν βλέπει μέσα από τις χαραμάδες των *Δεδομένων*. Η γυναίκα ακουμπά με τα χέρια το πρόσωπο της σαν να αδυνατεί να πιστεψει αυτό που βλέπει ενώ το στόμα της έχει μείνει ανοιχτό από την έκπληξη

Η γυναίκα ακουμπά με τα χέρια το πρόσωπο της σαν να αδυνατεί να πιστέψει αυτό που βλέπει ενώ το στόμα της έχει μείνει ανοιχτό από την έκπληξη. Αλλά και η Amelia Jones περιγράφοντας την εμπειρία της συνάντησής της με το έργο μας λέει: «Έβαλα τα μάτια μου στις τρύπες και αμέσως έκανα πίσω τρομοκρατημένη. Η πρώτη μου αντίδραση ήταν να ελέγξω το δωμάτιο να βεβαιωθώ ότι δεν με είδε κανένας»²⁷⁷. Και όλο αυτό διαδραματίζεται στο περιβάλλον του μουσείου όπου η θέαση είναι κάτι το δεδομένο και απόλυτα φυσιολογικό. Ο Duchamp υπονομεύει την έννοια του μουσείου, του κατεξοχήν θεσμού θέασης της τέχνης, μέσα στους ίδιους τους τοίχους του εγκαθιδρύοντας ένα καθεστώς ορατότητας που προκαλεί αναστάτωση και αμηχανία.

Το να αποκαλυφθεί όμως κάποιος στην κλειδαρότρυπα είναι σαν να αποκαλύπτεται ως σώμα, παρατηρεί εύστοχα η Krauss²⁷⁸ η οποία παραλληλίζει την κλειδαρότρυπα των *Δεδομένων* με τη συζήτηση του βλέμματος από τον Sartre στο *Είναι και το Μηδέν* όπου ο Γάλλος φιλόσοφος παραθέτει το περίφημο παράδειγμα της κλειδαρότρυπας προκειμένου να μας οδηγήσει σε μια σειρά συλλογισμών για την συνειδητοποίηση της εαυτότητάς μας. Στο παράδειγμα²⁷⁹, ο Sartre κρυφοκοιτάζει μόνος μέσα από μια κλειδαρότρυπα. Ο φιλόσοφος είναι πλήρως απορροφημένος με το θέαμα ώσπου ακούει βήματα πίσω του και ξαφνικά διαπιστώνει ότι τον βλέπουν, ότι έχει πιαστεί επ' αυτοφώρω. Με αυτόν τον τρόπο, συνειδητοποιεί από τη μια στιγμή στην άλλη ότι έχει μεταβληθεί από ορόντα σε ορώμενο ενώ πιο θεμελιωδώς, ανακαλύπτει το εγώ του με την εμφάνιση του άλλου ο οποίος του προκαλεί ντροπή και η ντροπή είναι αναγνώριση: «Αναγνωρίζω ότι είμαι όπως με βλέπει ο άλλος» καταλήγει ο Sartre²⁸⁰. Η βεβαιότητα ότι υπάρχουμε πηγάζει λοιπόν από το βλέμμα του άλλου. Στο έργο του *Ο Υπαρξισμός είναι ένας Ανθρωπισμός*, ο γάλλος φιλόσοφος υπογραμμίζει με έμφαση ότι: «για να πετύχω μίαν οποιαδήποτε αλήθεια γύρω από τον εαυτό μου πρέπει να περάσω από την αλήθεια του άλλου. Ο άλλος είναι απαραίτητος για την ύπαρξή μου καθώς επίσης και για τη γνώση του εαυτού μου»²⁸¹.

Αυτή η συνειδητοποίηση της εαυτότητάς μας μέσω του άλλου αποτελεί ίσως την πιο σημαντική θεματική των *Δεδομένων*. Αξιοπρόσεκτο σημείο όσον αφορά τη σύλληψη του έργου θα μπορούσε λοιπόν να θεωρηθεί το γεγονός ότι ο Duchamp δεν

²⁷⁷ Jones (1994), σ. 191.

²⁷⁸ Krauss (1993), σσ. 112-113.

²⁷⁹ Sartre (1966 [1943]), σσ. 259-261.

²⁸⁰ Sartre (1966 [1943]), σσ. 260.

²⁸¹ Sartre (χ.χ [1946]), σσ. 62-63.

δημιούργησε απλά ένα ακόμη *αντικείμενο* το οποίο προόριζε ως έργο τέχνης. Όπως εύστοχα παρατηρεί ο Lüthy, τα *Δεδομένα* δεν αποτελούν ένα κινητό αντικείμενο τέχνης αλλά αντίθετα έναν τόπο προς τον οποίο ο επισκέπτης-παρατηρητής πρέπει να κατευθυνθεί ενώ η εμπειρία με την οποία συνδέονται είναι λιγότερο η εμπειρία ενός αντικειμένου τέχνης και περισσότερο η εμπειρία μιας κατάστασης καθώς ο επισκέπτης βιώνει τον ίδιο του τον εαυτό ως θεατή²⁸². Με άλλα λόγια, το υποκείμενο και το αντικείμενο της τέχνης αλληλεπικαλύπτονται υπό την έννοια ότι οι επισκέπτες δεν αποτελούν πλέον μόνο τα υποκείμενα της αισθητικής εμπειρίας κατά τη συνάντησή τους με το έργο αλλά ταυτόχρονα βιώνουν και αναγνωρίζουν τους εαυτούς τους ως αντικείμενα μιας καλλιτεχνικής κατάστασης μέσω του σώματος και της συνείδησής τους υπό το βλέμμα του άλλου.

Στη θέση του μουσείου ως χώρου παθητικής θέασης της τέχνης, ο Duchamp προτείνει με τα *Δεδομένα* ένα περιβάλλον διάδρασης όπου το ίδιο το κοινό γίνεται ταυτόχρονα δημιουργός του έργου τέχνης αλλά και οργανικό κομμάτι του το οποίο υπόκειται στο ίδιο μέγεθος εξουχιστικής παρατήρησης με το γυμνό της εγκατάστασης. Με αυτό τον τρόπο, ο καλλιτέχνης εκθέτει αλλά και ανατρέπει μοναδικά τις παραδοσιακές μουσειακές τακτικές και συνήθειες.

²⁸² Lüthy (2010), σ. 134.

Καταληκτικές σκέψεις

Από όσα εκτέθηκαν παραπάνω, υπαινικτικά περισσότερο παρά αναλυτικά, έγινε ίσως φανερό ότι η τέχνη του Duchamp είναι αδύνατο να συμπυκνωθεί σε οποιαδήποτε απλή φόρμουλα. Ο Duchamp είναι ένα εξαιρετικά περίπλοκο σχήμα. Οι πράξεις και η συμπεριφορά του, όπως παραστατικά θα περιγράψει ο Pierre Cabanne, «[...] συμπεριλαμβάνουν πολλαπλά επίπεδα όπως ένα έδαφος περιλαμβάνει πολλά γεωλογικά παρατιθέμενα ή αναμειγνύόμενα στρώματα»²⁸³. Υπάρχει ο Duchamp ο αυθόρμητος ζωγράφος και ο Duchamp ο σκεπτικός εγκεφαλικός δημιουργός των ready-made, ο Duchamp που κατασκευάζει αντικείμενα με ακρίβεια μηχανικού και ο Duchamp ο οποίος μειώνει τη δημιουργική πράξη στην επιλογή κοινών αντικειμένων και πειραματίζεται με το τυχαίο. Υπάρχει ο Duchamp ο στρατηγικός νους, ο προβοκάτορας, ο κυνικός και ο Duchamp το «mediumisting being», ο Duchamp των συνεντεύξεων και ο Duchamp της παρατεταμένης σιωπής, ο Duchamp των γρήγορων εναλλαγών και ο Duchamp της αναμονής και της αργοπορίας, ο Duchamp που αρνείται να εκθέσει έργα του ή να επισκεφτεί μουσεία, και ο Duchamp που συγκεντρώνει τα έργα του σε ένα μουσείο το οποίο νιώθει σπίτι του, ο Duchamp ο οποίος καταδικάζει την αισθητική πτυχή της τέχνης και το ρίγος του αμφιβληστροειδούς και ο Duchamp των οπτικών πειραματισμών και του θεατρικού διοράματος των *Δεδομένων*, ο Duchamp που είναι αποφασισμένος να μην είναι καλλιτέχνης και ο Duchamp που είναι, με τα δικά του λόγια, ένας απλός καλλιτέχνης. Και όλες αυτές οι πτυχές υπάρχουν στο ίδιο πρόσωπο, τόσο διαδοχικά όσο και ταυτόχρονα. Και ενώ λαμβάνοντας υπόψη μας την επίμονη άρνηση του Duchamp για κάθε είδους επανάληψη, η παραπάνω περιπλοκότητα δεν αποτελεί για τον ίδιο κάποιο πρόβλημα καθώς είναι το ζητούμενο της τέχνης του, δεν συμβαίνει το ίδιο με τους ερμηνευτές και κριτικούς του έργου του.

Όπως εύστοχα υπογραμμίζει ο Kuenzli, το πρόβλημα για τους ερμηνευτές πηγάζει από τον ορίζοντα των προσδοκιών τους ως θεατών²⁸⁴. Κοιτάζουν παθητικά τα έργα του Duchamp σαν να βλέπουν ζωγραφικά έργα του 19ου αιώνα και περιμένουν να αποκομίσουν μια συμβατική αισθητική εμπειρία. Εντούτοις, ο Duchamp απορρίπτει την ζωγραφική του αμφιβληστροειδούς ακριβώς με στόχο να αρνηθεί τη συμβατική παθητική εμπειρία της θέασης. Δεν φτιάχνει αντικείμενα αλλά ιδέες. Μέσω των έργων του προσπαθεί να ενεργοποιήσει την εμπλοκή των θεατών

²⁸³ Cabanne (2016), σ. 19.

²⁸⁴ Kuenzli (1989), σ. 8.

την οποία θεωρούσε το ίδιο σημαντική με αυτή του καλλιτέχνη: «Είναι οι παρατηρητές που κάνουν τις εικόνες»²⁸⁵ αποφαίνεται συχνά. Έργα τα οποία ανταποκρίνονται στις προσδοκίες των παρατηρητών δεν καταφέρνουν να τους κινητοποιήσουν. Μόνο τα έργα εκείνα που αντιτίθενται στις προκαθορισμένες συμβάσεις είναι ικανά να ενεργοποιήσουν την αισθητική ηχώ. Και υπό αυτή την έννοια, ο Duchamp επιμένει ότι ένα έργο που δεν σοκάρει δεν αξίζει. Τα σπουδαία έργα αναστατώνουν τις οικείες νόρμες και τις προσδοκίες των παρατηρητών.

Τα έργα του Duchamp αποτελούν κυρίως ένα σύνολο στρατηγικών που στόχο έχουν να ανατρέψουν κοινωνικά διαμορφωμένες αξίες και συμβάσεις. Είναι καταλύτες μεταμόρφωσης που ενεργοποιούν τους παρατηρητές να μετέλθουν δημιουργικά την τέχνη. Πουθενά αλλού, τα παραπάνω δεν αναδεικνύονται με τόσο ανάγλυφο τρόπο όσο στο τελευταίο έργο του καλλιτέχνη τον οποίο ο Breton²⁸⁶ χαρακτήρισε ως το πλέον ευφυές άτομο του 20ού αιώνα και ο De Kooning²⁸⁷ κίνημα από μόνο του, ανοικτό σε όλους. Για τον Wall²⁸⁸, ο Duchamp ήταν ένας μάλλον μέτριος καλλιτέχνης με την παραδοσιακή έννοια της τέχνης. Χωρίς να αποκλείεται κάτι τέτοιο με τους συμβατικούς ορισμούς της τέχνης, ο Duchamp ως επιδέξιος σκακιστής, με τα *Δεδομένα* όχι μόνο θα εμποδίσει την ανάγνωση του έργου του ως ένα συνεκτικό όλον αλλά πιο θεμελιωδώς, θα αλλάξει το παιχνίδι της ιστορίας της τέχνης, ανοίγοντας ένα μοναδικό δρόμο στην παρουσίαση της τέχνης ο οποίος θα αποτελέσει πηγή έμπνευσης για τους μελλοντικούς καλλιτέχνες και θα αγγίξει με την αισθητική ηχώ του τους δεκτικούς παρατηρητές του έργου του.

Επιπλέον, εάν όπως είδαμε έως τώρα, για τον Duchamp η κλιμάκωση της δημιουργικής πράξης πραγματοποιείται μόνο μέσω του παρατηρητή, τα *Δεδομένα* επιβεβαιώνουν τη θέση αυτή όσο κανένα προηγούμενο έργο του καθώς αν ο ανυποψίαστος επισκέπτης προσπεράσει την ξύλινη πόρτα, αποσύρεται από το παιχνίδι και η δημιουργική πράξη δεν είναι δυνατόν να ολοκληρωθεί. Από την άλλη πλευρά, ωστόσο, ο ρόλος του πνευματιστικού διάμεσου που αποδίδεται στον καλλιτέχνη στη «Δημιουργική πράξη» φαίνεται μάλλον να ακυρώνεται από το τελευταίο έργο του Duchamp καθώς ο καλλιτέχνης ενορχηστρώνει ένα πραγματικό

²⁸⁵ Duchamp όπ. αναφ. στο Kuenzli (1989), σ. 8. Πρβλ. Συνέντευξη του Duchamp στον Cabanne (2016), σ. 133.

²⁸⁶ Breton όπ αναφ. στο Cabanne (2016), σ. 14.

²⁸⁷ De Kooning όπ. αναφ. στο Hopkins (2006), σ. 147.

²⁸⁸ Wall (2013), σσ. 27-28.

παιχνίδι τακτικής για τη θέαση του έργου. Η εμπειρία του θεατή ελέγχεται και κατευθύνεται από τον ίδιο τον Duchamp.

Η αντίπαλη παράταξη και τα σύστοιχα τετράγωνα συμφιλιώνονται (L'opposition et les cases conjuguées sont reconciliées), ο τίτλος μιας πραγματείας που έγραψε ο Duchamp το 1932 για το σκάκι με σκοπό να καταργήσει την αντίθεση δύο διαφορετικών συστημάτων σκακιστικής τεχνικής στο τέλος μιας παρτίδας²⁸⁹, περιγράφει, νομίζουμε, θαυμάσια την διαδικασία ολοκλήρωσης της δημιουργικής πράξης όπως προβάλλεται με το τελευταίο έργο του όπου ο Duchamp ισορροπεί με μοναδικό τρόπο τη σχέση παρατηρητή και καλλιτέχνη εγκαθιστώντας ένα νέο καθεστώς ορατότητας της τέχνης στο μουσείο. Κι αν ήταν ακόμα μαζί μας και τον ρωτούσαμε, θα μας έλεγε, παρόλα αυτά, αδιάφορος «δεν είχα εγώ την ευθύνη. Είχε γίνει, δεν το είχα κάνει εγώ. Κρατάω μια άμυνα, αρνούμαι κάθε ευθύνη»²⁹⁰.

²⁸⁹ Συνέντευξη του Duchamp στον Cabanne (2016), σσ. 146-147.

²⁹⁰ Συνέντευξη του Duchamp στον Cabanne (2016), σ. 86.

Πηγές εικόνων

Εικ. 1

Cabanne, P. 1996. *Marcel Duchamp. Ο Μηχανικός του Χαμένου Χρόνου. Συζητήσεις με τον Pierre Cabanne*. Μτφρ. Λ. Stead-Δασκαλοπούλου. Αθήνα: Άγρα.

Εικ. 2

<http://www.beatmuseum.org/duchamp/bicycle.html>.

Ημερομηνία τελευταίας πρόσβασης 12/03/2018.

Εικ. 3

<https://www.khanacademy.org/humanities/art-1010/wwi-dada/dada1/a/duchamp-the-bride-stripped-bare-by-her-bachelors-even>.

Ημερομηνία τελευταίας πρόσβασης 12/03/2018.

Εικ. 4

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/duchamp-fountain-t07573>

Ημερομηνία τελευταίας πρόσβασης 09/07/2021.

Εικ. 5

<https://press.philamuseum.org/asset/346546/duchampimage2-stieglitz-fountain>

Ημερομηνία τελευταίας πρόσβασης 09/07/2021.

Εικ. 6

<https://www.metmuseum.org/blogs/now-at-the-met/2017/marsden-hartley-wilfred-owen-world-war-i>

Ημερομηνία τελευταίας πρόσβασης 09/07/2021.

Εικ. 7

Haladyn, J. J. 2010. *Marcel Duchamp. Étant Donnés*. London: Afterall Books.

Εικ. 8

Haladyn, J. J. 2010. *Marcel Duchamp. Étant Donnés*. London: Afterall Books.

Εικ. 9

<http://www.cabinetmagazine.org/issues/19/gamboni.php>.

Ημερομηνία τελευταίας πρόσβασης 12/03/2018.

Εικ. 10, 11

Προσωπικό αρχείο της γράφουσας

Εικ. 12

<http://www.worldofart.org/english/98/98ute2.htm>.

Ημερομηνία τελευταίας πρόσβασης 12/03/2018.

Εικ. 13

Cabanne, P. 1996. *Marcel Duchamp. Ο Μηχανικός του Χαμένου Χρόνου. Συζητήσεις με τον Pierre Cabanne*. Μτφρ. Λ. Stead-Δασκαλοπούλου. Αθήνα: Άγρα.

Εικ. 14

<https://www.famsf.org/blog/marcel-duchamp-s-world-box-fixing-famous-valise>
Ημερομηνία τελευταίας πρόσβασης 12/03/2018.

Εικ. 15

https://www.artspace.com/magazine/news_events/the_week_in_pictures/week_in_pictures_1_17_14-51978.
Ημερομηνία τελευταίας πρόσβασης 12/03/2018.

Εικ. 16

Cabanne, P. 1996. *Marcel Duchamp. Ο Μηχανικός του Χαμένου Χρόνου. Συζητήσεις με τον Pierre Cabanne*. Μτφρ. Λ. Stead-Δασκαλοπούλου. Αθήνα: Άγρα.

Εικ. 17

<http://artobserved.com/2009/09/go-see-philadelphia-marcel-duchamp-etant-donnes-at-philadelphia-museum-of-art-through-november-29-2009/>.
Ημερομηνία τελευταίας πρόσβασης 12/03/2018.

Εικ. 18

<https://gr.pinterest.com/pin/237001999121192942/?autologin=true>.
Ημερομηνία τελευταίας πρόσβασης 12/03/2018.

Εικ. 19

<https://gr.pinterest.com/pin/237001999121192942/?autologin=true>.
Ημερομηνία τελευταίας πρόσβασης 12/03/2018.

Βιβλιογραφία

- Banz, S. 2013. *Étant Donnés*. An afterward. Στο J. Wall (επιμ.) *Marcel Duchamp. Étant Donnés*. Nürnberg: Verlag für moderne Kunst Nürnberg GmbH, σσ. 42-49.
- Barthes, R. 1988 [1967]. Ο θάνατος του συγγραφέα. Στο Γ. Βέλτσος (επιμ.) *Rolan Barthes. Εικόνα, Μουσική, Κείμενο*. Μτφρ. Γ. Σπανός. Αθήνα: Πλέθρον, σσ. 137-143.
- Benjamin, W. 2020 [1939]. Παρίσι, Πρωτεύουσα του 19ου Αιώνα. Μτφρ. Ρ. Σινοπούλου. Αθήνα: ΟΥΑΠΠΙ.
- Bennett, T. 1995. *The Birth of the Museum. History, Theory, Politics*. London: Routledge.
- Buchloh, B. H. D. 1996. Introduction. Στο M. Buskirk και M. Nixon (επιμ.) *The Duchamp Effect: Essays, Interviews, Round Table*. Cambridge, MA: MIT Press, σσ. 3-4.
- Bürger, P. 1984. *Theory of the Avant-Garde*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Cabanne, P. 2016 [1967]. *Marcel Duchamp. Ο Μηχανικός του Χαμένου Χρόνου. Συζητήσεις με τον Pierre Cabanne*. Μτφρ. Λ. Stead-Δασκαλοπούλου. Αθήνα: Άγρα.
- Calas, N. 1996 [1973]. Το τελευταίο έργο του Duchamp. Στο *Marcel Duchamp. Ο Μηχανικός του Χαμένου Χρόνου. Συζητήσεις με τον Pierre Cabanne*. Μτφρ. Λ. Stead-Δασκαλοπούλου. Αθήνα: Άγρα, σσ. 337-341.
- Camfield, W. A. 1987. Marcel Duchamp's Fountain: Its history and aesthetics in the context of 1917. *Dadaism/Surrealism*, v. 16: 64-94.
- Camfield, W. A. 1989. *Marcel Duchamp: Fountain*. Houston: Menil Foundation & Houston Fine Art Press.
- Crary, J. 1990. *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- Chilvers, I. & Graves-Smith, J. 2009. *Oxford Dictionary of Modern and Contemporary Art*. New York: Oxford University Press.
- Daniels, D. 2002. Marcel Duchamp: The Most Influential Artist of the 20th century? Στο *Museum Jean Tinguely Basel (επιμ.) Marcel Duchamp*. Ostfildern: Hatje Cantz, [exh. cat.], σσ. 25-33.
- Δασκαλοθανάσης, Ν. 2004. *Ο Καλλιτέχνης ως Ιστορικό Υποκείμενο από τον 19^ο στον 21^ο αιώνα*. Αθήνα: Άγρα.
- Demos, T. J. 2007. *The Exiles of Marcel Duchamp*. Cambridge, MA: MIT Press.

Duchamp, M. 1975α [1957]. The Creative Act. Στο M. Sanuillet και E. Peterson (επιμ.) *The Writings of Marcel Duchamp*. New York: Da Capo Press, σσ. 138-140.

Duchamp, M. 1975β [1961]. Apropos of Readymades. Στο M. Sanuillet και E. Peterson (επιμ.) *The Writings of Marcel Duchamp*. New York: Da Capo Press, σσ. 141-142.

Duncan, C. & Wallach, A. 1980. The universal survey museum. *Art History*, v. 3 (4): 448-469.

Eliot, T. S. 1983. *Δοκίμια για την Ποίηση και την Κριτική (Επιλογή 1919-1961)*. Μτφρ. Σ. Μπεκατώρος. Αθήνα: Ηριδανός.

Foucault, M. 1998 [1969]. What is an author? Στο J. D. Faubion (επιμ.) *Aesthetics, Method, and Epistemology*. Transl. R. Hurley. New York: The New York Press, σσ. 205-222.

Gale, M. 1999. *Νταντά & Υπερρεαλισμός*. Μτφρ. Γ. Ι. Μπαμπασάκης. Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτη.

Genter, R. 2010. *Late Modernism. Art, Culture, and Politics in Cold War America*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Graff, G. 1987. *Professing Literature. An Institutional History*. Chicago: Chicago University Press.

Groys, B. 2010. Marx After Duchamp, or The Artist's Two Bodies. *e-flux Journal* 19 (October 2010): 1-7.

Haladyn, J. J. 2010. *Marcel Duchamp. Étant Donnés*. London: Afterall Books.

Hamilton, G. H. 1967. *Painting and Sculpture in Europe 1880 to 1940*. Harmondsworth: Penguin Books.

d' Harnoncourt & Hopps, W. 1969. Étant Donnés: 1o la chute d'eau, 2o le gaz d'éclairage: Reflections on a New York by Marcel Duchamp. *Philadelphia Museum of Art*, vol. 64: 5-58.

Hopkins, D. 2006. Re-thinking the Duchamp effect. Στο Jones, A. (επιμ.) *A Companion to Contemporary Art since 1945*. Malden: Blackwell Publishing Ltd, σσ. 145-163.

Imbert, C. 2016. Moving. Στο M. F. Zimmermann (επιμ.) *Vision in Motion. Streams of Sensation and Configurations of Time*. Zurich-Berlin: Diaphanes, σσ. 43-68.

Jones, A. 1994. Postmodernism and the En-gendering of Marcel Duchamp. Cambridge: Cambridge University Press.

Judovitz, D. 1995. *Unpacking Duchamp. Art in Transit*. Berkeley: University of California University Press.

- Karmel, P. 2001. Marcel Duchamp, 1917. The not so Innocent Eye. Στο Greenough, S. (επιμ.) *Modern Art and America, Exh. Cat.*, σσ. 221-227.
- Kermode, F. 1983. Εισαγωγή στο κριτικό έργο του Τ. Σ. Έλιοτ. Στο *Eliot, T. S. Δοκίμια για την Ποίηση και την Κριτική (Επιλογή 1919-1961)*. Μτφρ. Στέφανος Μπεκατώρος. Αθήνα: Ηριδανός, σσ. 46-71.
- Kilroy, R. 2018. *Marcel Duchamp's Fountain. One Hundred Years Later*. London: Palgrave Macmillan.
- Kosinski, D. 2005. *Dialogues: Duchamp, Cornell, Johns, Rauschenberg*. New Haven: Yale University Press.
- Krauss, R. 1993. *The Optical Unconscious*. Massachusetts: MIT Press.
- Kuenzli, R. E. 1989. Introduction. Στο R. E. Kuenzli και F. M. Naumann (επιμ.) *Marcel Duchamp. Artist of the Century*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, σσ. 1-11.
- Lebel, R. 1996 [1970]. Το άγνωστο αριστούργημα. Στο *Marcel Duchamp. Ο Μηχανικός του Χαμένου Χρόνου. Συζητήσεις με τον Pierre Cabanne*. Μτφρ. Α. Stead-Δασκαλοπούλου. Αθήνα: Άγρα, σσ. 342-350.
- Lüthy, M. 2010. Étant donné as a form of experience. Στο S. Banz (επιμ.) *Marcel Duchamp and the Forestay Waterfall*. Zurich: JRP Ringier, σσ. 312-145.
- Nelson, L. G. 1994. *This Kind of Circus, all in Cordiality: Marcel Duchamp's Speech 'The Creative Act'*. M.A. Thesis. Houston: Rice University.
- Newman, M. 2007. Towards the Reinvigoration of the 'Western Tableau': Some Notes on Jeff Wall and Duchamp. *Oxford Art Journal*, Vol. 30, No. 1: 83-100.
- O'Doherty, B. 1986. *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*. San Francisco: Lapis Press.
- Read, H. 1986. *Λεξικό Εικαστικών Τεχνών*. Μτφρ. Α. Παππάς. Αθήνα: Υποδομή.
- Richter, H. 1965. *Dada: Art and Anti-Art*. New York: McGraw Hill.
- Rubin, W. S. 1968. *Dada, Surrealism and their Heritage*. New York: Museum of Modern Art.
- Sartre, J. P. 1966 [1943]. *Being and Nothingness. A Phenomenological Essay on Ontology*. Transl. H. Barnes. New York: Washington Square Press.
- Sartre, J. P. χ.χ [1946]. *Ο Υπαρξισμός Είν' Ένας Ανθρωπισμός*. Μτφρ. Κ. Σταματίου. Αθήνα: Αρσενίδης.

Serota, N. 1999. *Εμπειρία ή Ερμηνεία. Το Δίλημμα των Μουσείων Μοντέρνας Τέχνης*. Μτφρ. Α. Παππάς. Αθήνα: Άγρα.

Shilling, C. 1993. *The Body and Social Theory*. London: Sage Publications.

Sweeny, J. J. 1958 [1955]. Marcel Duchamp. Στο J. Nelson (επιμ.) *Wisdom. Conversations with the Elder Wise Men of our Days*. New York: W.W. Norton Company, σσ. 89-99.

Taylor, M. R. 2013. Passing my ideas and feelings through the historical prism of another work: Jeff Wall's essay on Marcel Duchamp's *Étant Donnés*. Στο J. Wall (επιμ.) *Marcel Duchamp. Étant Donnés*. Nürnberg: Verlag für moderne Kunst Nürnberg GmbH, σσ. 5-17.

Tomkins, C. 1966. *The World of Marcel Duchamp*. New York: Time-Life Books.

Valéry, P. 1956 [1923]. Eupalinos, or The Architect. Στο J. Matthews (επιμ.) *Dialogues. The Collected Works of Paul Valéry*, vol. 4. New York: Pantheon, σσ. 65-152.

Viguiet, A. A. 2019. Marcel Duchamp's Readymade(s) and Ad Reinhardt's Ultimate Painting(s) in the Second Order. *Academia Edu*, σσ. 1-28.

Wall, J. 2013. *Étant Donnés*. Στο J. Wall (επιμ.) *Marcel Duchamp. Étant Donnés*. Nürnberg: Verlag für Moderne Kunst Nürnberg GmbH, σσ. 19-41.

Χαραλαμπίδης, Α. 1990. *Η Τέχνη του 20ού Αιώνα. Ζωγραφική, Πλαστική Αρχιτεκτονική 1880-1920*, τ. 1. Θεσσαλονίκη: University Studio Press.

Χαραλαμπίδης, Α. 1995. *Η Τέχνη του 20ού Αιώνα. Η Μεταπολεμική Περίοδος*, τ. 3. Θεσσαλονίκη: University Studio Press.

Χρήστου, Χ. 1994. *Η Ζωγραφική του 20ού Αιώνα*, τ. 1. Θεσσαλονίκη: Βάνιας.

Ηλεκτρονικές πηγές

Duchamp, M. et al. 1949. *The Western Round Table on Modern Art* (Transcript of proceedings), ed. Douglas MacAgy. UbuWeb. Ημερομηνία τελευταίας πρόσβασης 10/02/2018.

http://www.ubu.com/historical/wrtma/transcript_c/pages/44.htm