

## برخی از آخرین افکار مارسل دوشان<sup>۱</sup>

ترجمه: ساقی پرخیده

Siegel, Jeanne. Artwords (Discourse on the 60s and 70s). DA CAPO Press. New York.

برگرفته از کتاب:

1985

این مصاحبه که می‌توان آن را یکی از آخرین بیانه‌های منتشر شده‌ی مارسل دوشان دانست، همراه بود با چاپ مجدد و محدود «A l'infinifitif» - ۷۹ یادداشت چاپ نشده از وی بین سال‌های ۱۹۱۲ تا ۱۹۲۰- در سال ۱۹۶۷. مارسل دوشان در دوم اکتبر ۱۹۶۸ در سن هشتاد و یک سالگی در پاریس درگذشت. وی به‌عنوان یک شخصیت پیشرو در تاریخ مدرنیسم تأثیر بسزایی بر روی هنرمندان پس از جنگ جهانی دوم داشت؛ جاسپر جونز<sup>۲</sup>، رابرت راشنبرگ<sup>۳</sup>، جان کیچ<sup>۴</sup>، مرس کانینگهام<sup>۵</sup> و اندی وارهول<sup>۶</sup> همگی خلف بی‌واسطه‌ی میراث فکری این هنرمندند. موارد مورد بحث در این مصاحبه، یعنی استفاده‌ی دوشان از ریاضیات، و تأکید او بر «ایده»، پیشگام ظهور مینی‌مالیسم و کانسپچوال آرت در دهه‌های ۶۰ و ۷۰ بوده است.

کمی پیش از شروع این مصاحبه به دوشان گوشزد کردم که ممکن است این سؤالات برایش تکراری یا خسته‌کننده باشد؛ اما او با نفی این موضوع گفت: خواهی دید که من هر بار جواب جدیدی برای سؤال‌ها دارم.

Jeanne Siegel: آقای دوشان، آیا با این نظر موافقت می‌کنید که در اثر «برهنه از پلکان پایین می‌آید» شما، برخی از دغدغه‌های اصلی گرایش‌های هنر آوانگارد مثل کابنتیک‌ها و آپتیک‌ها وجود داشت؟

Marcel Duchamp: نه کاملاً. ولی با این‌که من دقیقاً نمی‌دانستم چه می‌کنم، این اثر به‌عنوان یک اثر تأثیر گذار باعث شد ذهن و افکار مردم برخلاف جهتی که بدان عادت داشت حرکت کند. گروهی از هنرمندان جوان هم که حالا هنرمندان سالخورده‌ای شده‌اند، مثل جورج بلوز<sup>۷</sup>، سمت و سویی دیگر گرفتند. فقط من عامل این حرکت نبودم. این جریان مثل یک نمایش جنگی بود که در آن همه‌ی کویست‌ها و فوتوریست‌ها کوشیدند مردم آمریکا را به تجدید نظر درباره‌ی هنر وادارند.

JS: درباره‌ی ایده‌ی حرکت چطور؟



MD: حرکت در هنر وجود داشت، همان‌طور که فوتوریست‌ها از آن استفاده می‌کردند. جیاکومو بالا<sup>۸</sup> اثر «سگ با قلاده» را خلق کرد و شما در آن بیست هزار قلاده و بیست هزار پای سگ می‌بینید، که فقط بر روی بوم نقاشی شده‌اند، یا به‌عبارت بهتر توصیف شده‌اند. کمی بعدتر بود که حرکت واقعی به هنر وارد شد، برای مثال در متحرک‌های کالدر<sup>۹</sup> و «چرخ دوچرخه» من.

JS: آیا انتظار داشتید که مردم چرخ دوچرخه را به حرکت درآورند و بچرخانند؟

<sup>1</sup> Marcel Duchamp

<sup>2</sup> Jasper Johns

<sup>3</sup> Robert Rauschenberg

<sup>4</sup> John Cage

<sup>5</sup> Merce Cunningham

<sup>6</sup> Andy Warhol

<sup>7</sup> George Bellows

<sup>8</sup> Giacomo Balla

<sup>9</sup> Alexander Calder

MD: نه انتظار نداشتم. من آن چرخ را برای خودم ساختم. منظوم این است که چیزی در وجود این چرخ نمی‌دیدم غیر از این که فقط در استودیوی من وجود داشته باشد. هیچ وقت آن را حتی به‌عنوان یک شیء هم به مردم نمایش ندادم. یک قطعه‌ی مکانیکی بود، در استودیوی یک هنرمند، تا حرکت یک چرخ را ببیند؛ یک حرکت بسیار ساده که می‌تواند زیبایی‌شناسانه شود، اگر بخواهم صفتی بدان نسبت دهم. مثل حس لذت بخش آتش در شومینه؛ همیشه در حرکت است، و به هنگام کار به ایجاد یک حرکت در سکون استودیو کمک می‌کند. این اثر مدت‌ها بعد، وقتی اهمیت پیدا کرد که مردم آن را کشف کردند و فکر کردند باید درباره‌ی آن حرف بزنند و چیزی بگویند.

JS: و این تنها حاضرآماده‌ی متحرک است؟

MD: بله، فقط همین یکی.

JS: آیا به‌نظر شما شباهتی سبک‌شناختی بین تمام حاضرآماده‌ها وجود دارد؟

MD: اوه، البته. منظوم این است که، نه از نظر جنسیت یا از نظر بصری؛ بلکه از نظر انتخاب ایده‌ی بین آن‌ها. شما می‌توانید اشیاء زیادی را انتخاب کنید، اما دلیل شما برای انتخاب شیئی نباید جذابیت ظاهری آن باشد. من نسبت به ظاهر حاضرآماده‌هایی که انتخاب می‌کردم کاملاً بی‌تفاوت بودم. سخت بود؛ چون وقتی مدت طولانی به یک شیئی بنگرید به نظرتان زیبا خواهد آمد. بهتر بگویم، وقتی اثر «جا بطری»ها را انجام دادم، در ابتدا جذب شکل ظاهری آن نشده بودم. ولی امروزه این جابطری‌ها را به‌عنوان یک مجسمه، و آغازگر یک عصر نوین هنری می‌سازند، و مردم آن‌ها را می‌بینند و می‌پسندند. مردم می‌گویند جابطری‌ها زیبا هستند؛ ولی دلیل من برای انتخاب آن‌ها این زیبایی نبود. می‌دانید همیشه نوعی بی‌تفاوتی در زندگی وجود دارد. ما نسبت به بسیاری چیزها بی‌تفاوتیم، این‌طور نیست؟ مخصوصاً در هنر و نقاشی؛ و در کل این موضوع به سلیقه بستگی دارد. یک نقاش نقاشی می‌کند و سلیقه‌ی خود را در آن‌چه ترسیم می‌کند درج می‌کند. در مورد حاضرآماده هدف من خلاص شدن از دست این تمایلات و احساسات و به‌طور کل خلاص شدن از موضوع سلیقه بود؛ چه خوب، چه بد و چه بی‌تفاوت.

JS: چه تفاوتی بین «چرخ دوچرخه» خودتان و «قوطی‌های آبجو» جاسپر جونز<sup>10</sup> می‌بینید؟

MD: خوب در واقع اثر او نیز از همین ریشه سرچشمه گرفته، و ایده یکی است. او این ایده را با کارماده‌ای مثل قوطی انجام داده و کارش را خیلی خوب انجام داده است؛ راستش را بخواهید من آن کار را خیلی دوست دارم.

JS: آیا برای این مورد که او از رنگ بر روی قوطی‌ها استفاده کرده، امتیازی قایل می‌شوید؟

MD: نه. چون او رنگ را به‌طور کاملاً مکانیکی و خیلی نزدیک به چاپ روی قوطی‌ها به‌کار گرفت. این که او رنگ بر روی قوطی‌ها به‌کار گرفته یک اتفاق نقاشانه نبوده بلکه نوعی چاپ بوده که فقط با دست انجام شده. این کار چیزی به‌عنوان اضافه نمی‌کند، بلکه فقط ایده‌ی تقلید قوطی‌های آبجوست که اهمیت دارد.

JS: چه فرقی بین اثر «مونالیزا با سبیل» خودتان، و «پاک کردن طراحی دکونینگ» اثر راثوشنبرگ می‌گذارید؟

MD: این دو اثر بسیار به هم نزدیکند و ایده‌ی آن‌ها پس‌زمینه‌ای یکسان دارد. همه‌ی این ایده‌ها پس‌زمینه‌ی نامرئی یکسانی دارند. شما فکر می‌کنید، و این ایده‌ها از ذهن شما خلق می‌شوند.

JS: به نظرتان سبیل گذاشتن روی صورت مونالیزا بیشتر از اثر راثوشنبرگ واجد خصلت شوخ‌طبعی نیست؟

MD: بله، ولی این همان درک مفهومی از یک شیئی و یک حرکت است. حرف شما درست است، البته که شوخ‌طبعی نقش مهمی در زندگی من دارد. در حقیقت این تنها دلیل زندگی است.

<sup>10</sup> Jasper Johns

JS: اهمیت مجموعه دست‌نوشته‌هایتان که به تازگی با عنوان «A l'infinitif» منتشر شده است در چیست؟

MD: این‌ها یادداشت‌هایی از همان سال‌ها، حدود ۱۹۱۲، است؛ زمانی که من به عبارتی زندگی‌ام را در ارتباط با هنر کاملاً تغییر دادم، و تصمیم گرفتم که ایده‌هایی مثل پیکر برهنه، یا کارهای فوتوریست‌ها و غیره را کاملاً فراموش کنم. زمانی که در تب و تاب شروع کارهایی جدید بودم، ولی دقیقاً نمی‌دانستم که این ایده‌های جدید قرار است به‌طور طبیعی به کجا برسند. این‌ها یادداشت‌هایی سریع روی یک تکه کاغذ بودند؛ هر کاغذی. آن‌ها ایده‌هایی عمومی بودند، ایده‌هایی که موضوع مشخصی ندارند و فقط وقتی در حال خواب دیدن یا در حال مطالعه هستید به ذهن شما می‌آیند؛ من آن‌ها را یادداشت می‌کردم تا شاید روزی به‌کارم بیایند.

JS: آیا به برخی از این ایده‌ها مثل «ساخت یک نقاشی یا یک مجسمه با چرخاندن حلقه‌ی یک فیلم»، یا «خریدن یک فرهنگ لغت و خط کشیدن روی لغاتش، برای این که خط خورده باشند» عمل کردید؟

MD: در واقع نه. اما می‌بینید که تمام این یادداشت‌ها یک وجه مشترک دارند. در همه‌ی آن‌ها افعال به‌صورت مصدر نوشته شده‌اند؛ «A l'infinitif» در فرانسه به معنای انجام دادن کار است، سرانجام انجام دادن آن؛ که البته من هرگز انجام ندادم.

JS: برخی از دشوارترین این یادداشت‌ها در درک، درباره‌ی بعد چهارم‌اند. به کاوش در این مفهوم ادامه ندادید؟

MD: بله، این هم یکی از گناهان کوچک من است، و آنقدر درباره‌ی بعد چهارم بی‌اطلاعم که سریع از روی این یادداشت‌ها رد شدم، با این تصور که بعدها چیزی بدان می‌افزایم. اما حالا می‌دانم که واقعاً برای این قبیل کارها بی‌تجربه‌ام.

JS: آیا آثاری از این‌ها دارید که قرار بود با یک چشم به آن‌ها نگاه شود؟

MD: بله، یک نقاشی در موزه‌ی هنرهای مدرن نیویورک دارم با نام: «با یک چشم، به مدت یک ساعت نگاه شود»، و خوب البته مردم گاهی سعی می‌کنند این کار را انجام دهند. من فقط به آن‌ها می‌گویم این کار را نکنند، چون چیزی جز خستگی عایدشان نمی‌شود.

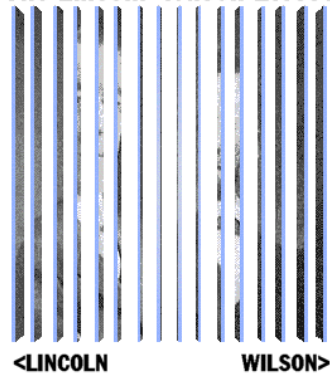
JS: تجربه‌ی شما با «آپتیک»‌ها تا چه حد بود؟

MD: حدود سال‌های ۱۹۲۰ بود که طرح‌هایی مثل اسپیرال می‌کشیدم، با ایده‌ی یک چوب‌پنبه‌کش بطری در حال پیچش. منظورم دادن بعد سوم به این طرح‌ها بود. در واقع روی یک سطح تخت، چرخاندن طرح باعث بالا آمدن آن به سمت بیننده شده، و در نتیجه به‌طور دیداری بعد سوم ایجاد می‌شود، که خیلی برای من جالب بود. بعداً در سال ۱۹۳۴ از نقاشی‌های آبستره با ترکیب‌بندی‌های اسپیرال‌شکل به‌سمت ترکیب مجدد اشیایی مثل ماهی در حال چرخش در تُنگ رفتیم. اسم این آثار را «روتورلیف»<sup>۱۱</sup> گذاشتم، به معنای تصویر برجسته‌ای که از چرخش حاصل می‌شود. در آن زمان دوازده طراحی انجام دادم و همه را منتشر کردم. حتی با شجاعت آن‌ها را در یک نمایشگاه بین‌المللی ابزارآلات فنی در پاریس به‌نمایش گذاشتم. من یک غرفه‌ی کامل داشتم از اشیایی که با موتور مکانیکی می‌چرخیدند؛ و امیدوار بودم که مردم آن‌ها را بخرند. ارزان قیمت هم بودند! در طی یک ماه یکی از کارهایم به‌فروش رسید. البته یک منشی برای این کار استخدام کرده بودم، چون نمی‌توانستم تمام مدت آن‌جا بایستم؛ کلاً وقت تلف کردن بود.

JS: هیچ وقت به تأثیرات نور یا موآر<sup>۱۲</sup> علاقه داشتید؟

<sup>۱۱</sup> Rotorelief  
<sup>۱۲</sup> moiré

## The Lincoln-Wilson Effect



تصویر: افکت لینکلن-ویلسون. اشکال عمودی بالا تصویر تیغه‌های مسطحی هستند که از لبه کناری دیده می‌شوند. نقش صورت آبراهام لینکلن در یک سمت، و صورت وودرو ویلسون در سمت دیگر روی آن‌ها تصویر شده است. وقتی از پهلو راست یا چپ به این تصویر نگاه شود، صورت لینکلن یا ویلسون ظاهر می‌شود.

MD: فقط یک بار. در این باره در یادداشت‌هایم در Green Boy از سیستم لینکلن-ویلسون یاد کرده‌ام. من جایی در یک مغازه تبلیغی دیده بودم با نقش دو صورت، که در یک طرف آن صورت لینکلن و در طرف دیگر آن صورت ویلسون بود. وقتی به سمت چپ نگاه می‌کردید لینکلن را می‌دیدید و وقتی به سمت راست نگاه می‌کردید ویلسون را می‌دیدید. من اسم این سیستم را لینکلن-ویلسون گذاشتم که با ایده‌ی موآر یکی است. چون در بین خط‌های آن شیارهایی وجود دارد که وقتی به آن‌ها نگاه می‌کنیم هر بار تصویر متفاوتی می‌بینیم.

JS: افکت‌های اُپتیکالِ فیلمتان «Anemic Cinema» را چگونه توصیف می‌کنید؟

MD: در واقع این هم مثل مورد قبلی است. من این کار را در سال ۱۹۲۵، قبل از رتوریلیف‌ها انجام دادم، ولی می‌توان گفت هر دو در یک شاخه قرار می‌گیرند. در واقع از همان سلسله ایده هستند. آن کار عبارت بود از یک اسپیرال و یک جمله. یک جمله در حال چرخش مارپیچی که از جناس‌های خیلی جالب تشکیل شده بود. بدین صورت که یک جناس بود و بعد یک تصویر، بعد یک جناس و یک تصویر دیگر تا دوازده بار.

JS: عنوان این اثر به چه معنا بود؟

MD: Anemic Cinema یک آن‌گرام<sup>۱۳</sup> است؛ نوعی

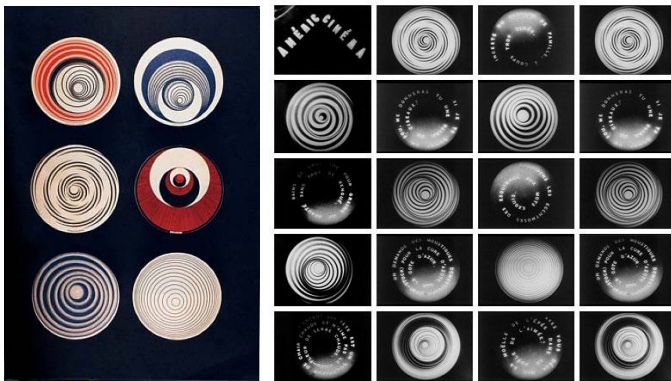
کشف پیام با استفاده از رمزهای مرکب.

JS: این تنها فیلم شما بود؟

MD: بله، فقط همین یکی؛ ولی من حتی اسم آن را فیلم

نمی‌گذارم، چون مقصود اصلی در آن ایده بود نه خود

فیلم. فیلم فقط ابزاری بود برای بیان ایده.



JS: به نظر شما هیچ ارتباطی بین رخدادهای دادا و گرایش هپنینگ وجود دارد؟

MD: قطعاً، یک رابطه‌ای قوی بین آن‌ها وجود دارد. در سال‌های ۱۹۲۰ در بسیاری از مانیفست‌های دادا که در پاریس اجرا می‌شد، این جوانان روی سین می‌آمدند و فریاد می‌کشیدند، مردم به آن‌ها توهین می‌کردند، و همه‌ی این‌ها بسیار سرگرم‌کننده بود. دو سه سالی همه چیز خیلی خوش و لذت بخش بود؛ به‌نوعی تخریب همه چیز بود، البته نه تخریب فیزیکی؛ حتی بین تماشاچیان دعوا هم راه می‌افتاد. ایده‌ی هپنینگ‌های امروز متفاوت است، ولی نه خیلی متفاوت. این هم نوعی هیجان جوانان است که نیروی حیات را در آن‌ها نشان می‌دهد. نوعی دعوت مخاطب برای شرکت در نمایش است. هپنینگ‌ها نسبت به رخدادهای دادا کمی صلح‌جویانه‌ترند، آنقدر که گاه خسته‌کننده می‌شوند - مشخصه‌ای که مانیفست‌های دادا هیچ وقت نداشتند.

JS: آیا داداییسم هنوز هم به‌عنوان یک جریان در اروپا وجود دارد؟

<sup>13</sup> Anagram

MD: من دقیقاً نمی‌توانم بگویم هنرمندان اروپایی در باره‌ی آن چگونه فکر می‌کنند. شکی نیست که اروپایی‌ها تا حد زیادی تحت تأثیر نگرش آمریکایی‌ها به هنر قرار دارند. ولی در عین حال هنوز هم بقایایی از سنت‌گرایی در اروپا مشاهده می‌شود که در اینجا وجود ندارد. مردم در فرانسه هیچ وقت نمی‌توانند فراموش کنند که نوادگان ویکتور هوگو هستند. این موضوع در آثارشان مشهود است که نمی‌توانند سنتشان را از یاد ببرند؛ ولی ما در آمریکا چنین وابستگی نداریم، و این تفاوتی بزرگ بین ماست.

JS: به نظر شما درک درستی از داداییسم در آمریکا وجود دارد؟

MD: بله، تا حد زیادی. چون با وجود آن‌که ما آنجا بوده‌ایم و آن را دیده‌ایم، همیشه در توصیف خاطرات یک تغییر شکل وجود دارد. همیشه وقتی داستانی از خاطرات خود تعریف می‌کنیم، تغییراتی در آن ایجاد می‌کنیم، چون یا جزئیات آن را به‌خاطر نداریم، یا آن را محض تفریح اندکی تغییر می‌دهیم. به‌همین دلیل تاریخ رخدادها سرآخر آنقدر تغییر می‌کند که دیگر نمی‌توانید تصویری واقعی از آن بیابید. معمولاً بازخوانی خاطرات بیش از آنچه به‌واقع در زمان خود بوده اهمیت می‌یابد.

JS: هنوز هم شطرنج‌باز فعالی هستید؟

MD: نه از آن دست کشیدم. همیشه می‌خواستم یک شطرنج‌باز حرفه‌ای باشم، ولی زمانی در زندگی می‌رسد که متوجه می‌شوید بهتر است روی بعضی چیزها خیلی اصرار نکنید.

JS: هنوز هم با داداییست‌های دیگر شطرنج بازی می‌کنید؟

MD: اوه، بله. هنوز هم گاهی اوقات برای تفریح بازی می‌کنیم و بسیار لذت‌بخش است.

JS: هیچ وقت هانس ریشر<sup>۱۴</sup> را می‌بینید؟

MD: او سال‌هاست که در سوییس زندگی می‌کند. هنرمند بسیار فعالی است. بسیار نقاشی می‌کند و نمایشگاه می‌گذارد. او دقیقاً هم سن من است. در واقع من و ریشر و آرپ<sup>۱۵</sup> همگی هم‌سنیم، با یک ماه تفاوت. آرپ بیچاره درگذشت، حالا نمی‌دانم کدام یک از ما زودتر می‌میرد، من یا ریشر.

JS: طوری صحبت می‌کنید که انگار رقابت ادامه دارد.

MD: بله، این هم یک مسابقه است. مثل بقیه‌ی چیزها.

JS: هیچ وقت دوست داشتید دوباره نقاشی کنید؟

MD: نه اصلاً، هیچ وقت. کنار گذاشتن نقاشی حتی یک تصمیم نبود، از دست دادن علاقه‌ام به آن بود.

JS: ولی شما با بسیاری از موزه‌های آمریکا همکاری کرده‌اید، این‌طور نیست؟

MD: اوه بله. گرچه هنرمند نیستم ولی مثل یک هنرمند رفتار می‌کنم.

این مصاحبه با مارسل دوشان در فوریه‌ی ۱۹۶۷، هم‌زمان با نمایشگاهی از وی در گالری (Cordier, Ekstrom) در نیویورک انجام شد، در ۱۵ آوریل در شبکه‌ی WBAI در برنامه‌ی «هنرمندان بزرگ امروز آمریکا» نمایش داده شد، و در تابستان ۱۹۶۹ در نشریه‌ی (Arts) به چاپ رسید.

<sup>14</sup> Hans Richter

<sup>15</sup> Jean (Hans) Arp