

Marcel Duchamp; Art and society

Pedram Pourhasan*

Ghasem Pourhasan**

Abstract

Marcel Duchamp, with his profound presence in the realm of modern art, is often celebrated for his significant influence on the Dada and Surrealist movements, as well as for embodying the multifaceted persona of a "social artist." This study explores how his astonishing creativity and enigmatic character pushed the boundaries of conventional art and social norms, leading to a compelling reevaluation of artistic expression. Duchamp's pioneering approach to artmaking—most notably through his ready-mades such as *Fountain*—not only transformed the nature of artistic expression but also challenged traditional conceptions of art.

Furthermore, the discourse regarding to Duchamp's engagement with social concerns through his artwork extends to illustrate how his pieces serve as reflective surfaces, capturing the complexities and absurdities of early twentieth-century life. This analysis also considers Duchamp's enduring impact as a source of inspiration for contemporary artists, sparking enlightening debates on the intricate interplay between art and society. By meticulously examining Duchamp's collection of works and its social implications, this paper constructs a vivid and comprehensive portrait of an artist whose influence remains as powerful today as it was a century ago.

Duchamp's artistic approach should be contextualized within Dadaism and a rejection of Abstract Expressionism. His intention was to pioneer a new form of art—Conceptual Art—that laid the foundation for the Postmodern art movement. Conceptual Art prioritizes the idea and the artist's creative intellect over aesthetic conventions, directly opposing established artistic principles. The artistic realm that Duchamp advocated in his major works represented a rebellion against traditional aesthetic norms. By challenging conventional perceptions of art and artistic production through deconstructive acts—such as presenting *Fountain* as a work of art—Duchamp introduced an entirely new way of thinking within the artistic sphere.

Keywords: Duchamp, Dadaism, Conceptual art, Social concepts, Artistic interaction

Introduction

Marcel Duchamp, a pivotal figure in the evolution of modern art, is widely celebrated not only for his aesthetic innovations but also for his revolutionary critique of artistic and societal norms. By defying the conventions of traditional craftsmanship through his concept of the "readymade," Duchamp challenged the very essence of what could be considered art. His infamous piece *Fountain* (1917), a urinal signed "R. Mutt," acted as a provocation that continues to reverberate through the canons of conceptual and postmodern art. Duchamp's legacy is not limited to form and technique but extends deeply into the philosophical and social realms of artistic discourse. This study aims to explore how Duchamp's radical approaches redefined the relationship between art and society, turning artistic practice into a space for intellectual engagement, subversive commentary, and cultural transformation.

* M.A in Philosophy of Art, Isfahan University of Art, Tehran, Iran. (Corresponding Author).
pedrampourhasanpedrampourhasan@gmail.com.

** Associate Professor of Philosophy, Allameh Tabataba'i University/ Philosophy Department, Tehran, Iran. pourhasan.ghasem@gmail.com.

Received: 24/02/ 2025, Accepted: 14/ 04/ 2025

Materials & Methods

This study employs a qualitative, interpretive methodology rooted in interdisciplinary analysis, combining perspectives from art history, aesthetics, philosophy, and cultural sociology. The primary materials include selected artworks by Marcel Duchamp—*Fountain*, *L.H.O.O.Q.*, *The Large Glass*, and *Why Not Sneeze, Rose Sélavy?*—alongside Duchamp's own writings, correspondence, and critical essays.

Secondary sources consist of academic texts, exhibition reviews, and theoretical works by scholars such as Gilles Deleuze, Félix Guattari, and contemporary Duchamp commentators. Content analysis was conducted to decode symbolic, conceptual, and sociocultural elements within the artworks. Contextual reading also incorporated historical and biographical background to interpret Duchamp's artistic choices within broader cultural and intellectual movements, including Dadaism, Surrealism, and postmodern theory.

This methodological framework allows for a deep exploration of how Duchamp's art functions not only as visual expression but as a critical commentary on modernity, perception, and institutionalized culture.

Discussion & Result

Marcel Duchamp's body of work represents more than a series of artistic provocations; it is a sustained philosophical interrogation into the nature of art, authorship, and the socio-political function of creativity. Through his radical experimentation with the readymade, Duchamp broke the aesthetic and conceptual boundaries that had long governed the Western art tradition. His interventions—particularly *Fountain* and *L.H.O.O.Q.*—did not merely ridicule classical ideals; rather, they offered an entirely new paradigm in which the idea, rather than the object, became the essence of art. This shift from aesthetics to concept catalyzed the emergence of conceptual art and, later, postmodern critical practices.

The results of this research confirm that Duchamp's influence transcended visual art, extending into realms such as literature, performance, philosophy, and socio-political discourse. His incorporation of irony, ambiguity, and indeterminacy allowed for multiple layers of meaning to emerge—inviting critical dialogue rather than passive consumption. Duchamp's engagement with gender, identity, and the institution of art challenged established power structures and invited reinterpretation of both the role of the artist and the viewer. In *The Large Glass*, for instance, we observe a multidimensional narrative that integrates psychoanalytic, sexual, and mechanical metaphors—revealing art as a matrix of desire and social critique.

Moreover, Duchamp's late fascination with chess functioned as an extension of his conceptual inquiries—where strategic decision-making paralleled the intellectual rigor of his artistic practices. The 1968 *Reunion* performance with John Cage demonstrated how art, chance, and human interaction could be merged into a unified, experiential aesthetic event. Chess, in this sense, became a metaphor for the artist's navigation of cultural systems—where every move carries philosophical weight, and every outcome emerges from tension between control and uncertainty.

In conclusion, the analysis affirms that Duchamp was not merely a disruptor of form but a pioneer of meaning. His work dismantled the notion of a fixed artistic canon and replaced it with a dynamic, open-ended model of interpretation and social engagement. The legacy of Duchamp continues to inform contemporary artistic strategies, especially those that emphasize the political, conceptual, and relational dimensions of art. His innovations laid the groundwork for viewing art not as an object to be admired, but as an active site of questioning, resistance, and transformation.

Conclusion

Marcel Duchamp redefined the boundaries of art by shifting its locus from material object to conceptual engagement. Through his use of found objects, irreverent humor, and philosophical depth, Duchamp questioned the sanctity of artistic tradition and provoked a reconsideration of the artist's role in society. His works do not merely exist as static artifacts but function as discursive tools that challenge viewers to think critically about authorship, meaning, and cultural norms. Whether through the mechanical metaphors of *The Large Glass* or the strategic implications of *Fountain*, Duchamp's influence remains deeply embedded in contemporary practices. His integration of art, thought, and society forged a path for future generations to see creativity not just as production, but as resistance, reflection, and intellectual

inquiry. Duchamp's art is, at its core, a philosophy in action—one that continues to inspire the reimagining of art in an ever-evolving social world.

Bibliography

- Archer, Michael. (2008). *Art Since 1960*. Translated by Katayoun Yousefi. Tehran: Honarmand Publication. pp. 116–119.
- Aryavij, Alesh. (2002). *The End of Art*. *Tavoos Quarterly*, No. 11, pp. 3–6.
- Avakian, Betty. (2001). *Conceptual Art*. *Honar Quarterly*, No. 50, pp. 92–106.
- Smagula, Howard J. (2002). *Contemporary Trends in Visual Arts*. Translated by Farhad Ghabraei. Tehran: Daftar-e Pazhuheshha-ye Farhangi. pp. 65–66.
- Boccolla, Sandro. (2010). *Modernism in Art*. Translated by Translation Group. Tehran: Farhang-e Mo'aser Publications. pp. 258–259.
- Freeland, Cynthia. (2009). *But Is It Art?*. Translated by Kamran Sepehran. Tehran: Nashr Markaz. pp. 54–58.
- Cabanne, Pierre. (2000). *A Window Opened to Another Thing: Dialogues with Marcel Duchamp*. Translated by Leili Golestan. Tehran: Forouzan Rooz Publications. pp. 5–7.
- Kuspit, Donald. (2007). *The Desecration of the Beautiful: Duchamp and Newman*. Translated by Ahmadrza Tagha. *Zibashenakht Journal*, No. 16, pp. 123–140.
- BAYIR, Tuba. (2023). The Aesthetic Philosophy of John Cage and the Visual Arts of the Twentieth. Dominican University of California; II. The Influence of Marcel Duchamp, Pp: 14-15.
- Cabanne, P. (1971). *Marcel Duchamp: Dialogues with Pierre Cabanne*. New York: Da Capo Press, p: 102.
- Cage, John. (1996). *Musicage: Cage Muses on Art and Music*. Ed. Joan Retallack. Hanover, NH: Wesleyan University Press; p: 109.
- Camfield, W. A. (1989). *Marcel Duchamp's Fountain: Its History and Aesthetics in the Context of 1917*. Cambridge, MA: MIT Press, Pp: 45-47.
- Carmen, A. (2010). *Marcel Duchamp and the Challenges of Modern Art*. New York: Art Criticism Press, Pp: 53-56.
- Damisch, H., & Krauss, R. (1979). The Duchamp Defense. *October*, vol 10; p: 5.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1983). *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis: University of Minnesota Press, Pp: 62-65.
- Duchamp, M. (1917). *Fountain*. In *The Blind Man*, Vol. 2, No. 1, Pp: 1-3.
- Fine, R. (1956). *The Endgame in Chess: Principles and Strategies*. New York: Dover Publications, p: 88.
- Franco Taboada, Manuel. (2017). Critique of ulf linde's geometric analysis of the work of marcel duchamp. *Universidade da Coruña*, Pp: 209-212.
- Franco, M. (2011). *Duchamp's Theories and Surrealism in Art History*. London: Routledge, Pp: 75-80.
- Girst, T. (2014). *The Duchamp Dictionary*. London: Thames & Hudson, Pp: 78-79.
- Ibarlucia, R. (2022). The The Bride Machine: Duchamp's Theory of Art Revisited. *CLOCKSS Archive*, Vol. 14, Iss: 2, Pp: 140,142.
- Jones, C. A. (2006). *Machine in the Studio: Constructing the Postwar American Artist*. Chicago: University of Chicago Press, Pp: 134-136.
- Klein, R. (2019). *The Evolution of the Ready-made: Duchamp and Beyond*. Los Angeles: Museum Press, Pp: 112-118.
- Schwarz, A. (1997). *The Complete Works of Marcel Duchamp*. Thames & Hudson, p: 204.
- Smith, R. (2018). *Duchamp: Art and the Limits of Reason*. Chicago: Art History Press, Pp: 102-106.
- Taylor, L. (2017). *Subversion in Art: The Legacy of Duchamp's Readymades*. Cambridge: Art Theory Press, Pp: 84-89.
- Tomkins, C. (1996). *Duchamp: A Biography*. New York: Henry Holt and Company, Vol. 1, Pp: 123-125.
- Troche, P. (2012). *Music, Art, and Randomness: The Influence of Duchamp on Avant-Garde Composers*. Oxford: Oxford University Press, p: 141.
- Troche, S. (2012). *Marcel Duchamp : trois méthodes pour mettre le hasard en conserve*. Vol. 131, Iss: 4, Pp:30-31.

مارسل دوشان؛ هنر و جامعه

پدرام پورحسن*

قاسم پورحسن**

چکیده:

مارسل دوشان یکی از تأثیرگذارترین چهره‌های هنر مدرن است که با حضور پررنگ خود در جنبش‌های دادا و سوررئالیسم، نقش کلیدی در دگرگون‌سازی نگاه به هنر ایفا کرد. او نه تنها هنرمندی خلاق، بلکه اندیشمندی رادیکال بود که با آثار مفهومی و ساختارشکنانه‌اش، مفاهیم تثبیت‌شده زیبایی‌شناسی را به چالش کشید. دوشان با خلق آثاری چون «چشمه»، هنر را از قالب‌های سنتی خارج کرد و آن را به عرصه اندیشه، نقد و گفت‌وگو وارد ساخت. نگاه او به هنر، ناظر بر این بود که خلاقیت نباید محدود به فرم یا ماده باشد، بلکه باید ایده و ذهنیت هنرمند در کانون آن قرار گیرد.

او در تقابل با اصول زیبایی‌شناسی مرسوم، بنیان‌های هنر مفهومی را پایه‌گذاری کرد؛ هنری که بعداً زمینه‌ساز شکل‌گیری جریان‌های پست‌مدرن شد. آثار دوشان، اغلب با طنز، کنایه و نقد اجتماعی همراه بودند و سعی داشتند پوچی، پیچیدگی و بی‌ثباتی زندگی مدرن را به تصویر بکشند. مشارکت او در گسترش گفتمان هنری، نه تنها به‌عنوان یک هنرمند، بلکه به‌عنوان «هنرمند جامعه» شناخته می‌شود؛ کسی که با جسارت، مسیر تازه‌ای برای بازاندیشی رابطه میان هنر و جامعه گشود.

کلیدواژه‌ها: دوشان، دادائیسم، هنر مفهومی، مفاهیم اجتماعی، تعامل هنری

*کارشناسی ارشد فلسفه هنر، دانشگاه هنر اصفهان، تهران، ایران. (نویسنده مسئول). pedrampourhasanpedrampourhasan@gmail.com.

**دانشیار فلسفه، دانشگاه علامه طباطبائی، گروه فلسفه، تهران، ایران. pourhasan.ghasem@gmail.com.

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۱۲/۰۶، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۱/۲۵

۱. مقدمه

مارسل دوشان، یک چهره رازآلود در قلمرو هنر که تأثیر آن در سراسر راهروهای پیچیده صحنه های هنرمردن و معاصر طنین انداز می شود و اثری پاک نشدنی بر چشم انداز خلاق بر جای می گذارد؛ مجموعه آثار او به عنوان شهادی عمیق بر قدرت دگرگون کننده ذاتی در سرپیچی از هنجارهای مرسوم هنری و اجتماعی است و برای به چالش کشیدن وضعیت موجود و نقطه عطف انقلابی در هنر معاصر می باشد (آواکیان، ۱۳۸۰: ۱۰۰-۱۰۳)؛ او را نه تنها به عنوان یک هنرمند، بلکه به عنوان یک مفسر عمیق در ساختارهای اجتماعی جایگاهی برجسته می دهند. رویکرد غیرمتعارف و انقلابی دوشان به بیان هنری، که مظهر استفاده نوآورانه او از حاضرآماده ها مانند «چشمه» است، اساساً ماهیت خود هنر را زیر سؤال می برد و مرزهای تعاریف و ادراکات هنری سستی را به قلمروهای جدید و ناشناخته ای پیش می برد. این مقاله تلاش می کند تا عمیقاً در زیربنای فلسفی اخلاق هنری دوشان و پیامدهای گسترده ای که بر فرهنگ و هنر جامعه داشته است را غوطه ور کند و هدف، بررسی راههایی است که در آن ایده های رادیکال او از محدودیت های هنرهای تجسمی فراتر رفتند و به قلمروهایی مانند ادبیات، موسیقی و حتی سیاست نفوذ کردند و الگوهای رایج اجتماعی را در مورد خلاقیت و بیان جسورانه ایده ها تغییر شکل دادند. تلاش های خلاقانه دوشان بسیار فراتر از قلمروهای نقاشی یا مجسمه سازی صرف بود؛ او سفری را آغاز کرد تا روایت فراگیر خود هنر را بازنویسی کند و آن را به گفتمانی دقیق درباره نقش و ارزش ذاتی هنرمندان در بافت جامعه تبدیل کند. میراث ماندگار او به عنوان یک ظرافت چندوجهی درهم آمیخته با رشته های هرج و مرج از پیش تعیین شده و تیزبینی فکری و تعهدی ترلزول ناپذیر برای پیشروی در مرز آوانگارد کاوش هنری آشکار می شود. این مقاله از طریق کالبدشکافی دقیق ترین آثار هنری، خاطرات شخصی، و نقدهای دقیق، تلاش می کند تصویری واضح از مارسل دوشان به عنوان تجسم اصلی هنرمندی که عمیقاً با گفتمان اجتماعی در هم آمیخته است را ارائه دهد؛ فردی رویایی فراتر از همتایان.

۲. جوش چشمه

مارسل دوشان^۱ هنرمند فرانسوی بود که آثارش با کوبیسم، هنر مفهومی و دادا مرتبط است. او تفکر متعارف در مورد فرآیندهای هنری و بازاریابی هنری را به چالش کشید، به ویژه با ارسال یک فوتتین^۲ به عنوان یک اثر هنری با عنوان «چشمه/فواره» در سال ۱۹۱۷؛ آثار دوشان طیف وسیعی از رسانه ها، از جمله نقاشی، مجسمه سازی، و آثار حاضرآماده^۳ را در بر می گیرد؛ از معروف ترین آثار او می توان به «بازی شطرنج»^۴ (۱۹۱۰)؛ «برهنه، مرد جوان غمگین در قطار»^۵ (۱۹۱۲-۱۹۱۱)؛ «برهنه در حال پایین آمدن از پله، شماره ۲»^۶ (۱۹۱۲)؛ «پادشاه و ملکه احاطه شده توسط برهنه های چابک»^۷ (۱۹۱۲) و «شیشه بزرگ»^۸ (۱۹۲۳-۱۹۱۵) اشاره کرد (Tomkins, 1996: 123). میراث او شامل تأثیرگذاری بر

توسعه هنر مدرن غربی (کابان، ۱۳۷۹: ۵-۷) پس از جنگ جهانی اول و در نظر گرفتن یکی از سه هنرمندی است که در کنار پابلو پیکاسو^۹ و آنری ماتیس^{۱۰} به تعریف تحولات انقلابی در هنرهای نوگرا^{۱۱} در اوایل قرن بیستم کمک کردند؛ کار دوشان هم مورد تحسین و هم بحث برانگیز بوده است و او همچنان در تئوری های هنرمدرن و پسامدرن نقشی اساسی دارد (Girst, 2014: 78)؛ «چشمه» مارسل دوشان به دلیل چالش جسورانه اش با درک متعارف هنر و نقش هنرمند در دنیای هنر از اهمیت بالایی برخوردار است. این اثر هنری خاص، ساخته شده از جنس سرامیک با امضای «آر. موت»^{۱۲} در یک نمایشگاه هنری در سال ۱۹۱۷ ارائه شد و بحث ها و مناقشات شدیدی را در مورد تعریف خود هنر به راه انداخت. «فواره» که به عنوان یک قطعه محوری در قلمرو هنر مفهومی در نظر گرفته می شود، بر اولویت چارچوب مفهومی پشت یک اثر هنری به جای جذابیت بصری یا ترکیب مادی آن تاکید داشت. دوشان با نمایش آن به طرز تحریک آمیزی اهمیت صنایع دستی سنتی در هنر را زیر سوال برد و پیشنهاد کرد که صرف انتخاب و ارائه یک شی می تواند اهمیت بیشتری نسبت به عمل فیزیکی ایجاد آن داشته باشد (Jones, 2006: 134). بحث هایی که توسط «فواره» برانگیخته شد، بر جوهر ذهنی هنر تأکید می کرد که چگونه زمینه و نحوه ارائه می تواند تأثیر قابل توجهی بر تفسیر بیننده داشته باشد. در نهایت، تأثیر ماندگار «چشمه» دوشان در سراسر دنیای هنر طنین انداز شد و تأثیری ماندگار بر نسل های بعدی هنرمندان برجای گذاشت و مسیر تاریخ هنر را با فشار دادن مرزهای آنچه می توان هنر تلقی کرد به قلمروهای جدید و ناشناخته تغییر داد (Camfield, 1989: 46). واکنش اولیه جامعه هنری به «چشمه» مارسل دوشان ترکیبی از حیرت و برانگیختگی بود که موجی از شوک و سردرگمی را در محافل هنری طنین انداز کرد؛ اما این اثر هنری نتوانست فوراً به عنوان یک اثر هنری مشروع در چشم بسیاری از بینندگان به رسمیت شناخته شود و به محض ارائه به نمایشگاه انجمن هنرمندان مستقل^{۱۳} در سال ۱۹۱۷ با رد مواجه شد. پس از اخراج این اثر توسط انجمن، یک عکاس مشهور به نام آلفرد استیگلیتز^{۱۴} تصویری از این قطعه را ثبت کرد که بعداً به صفحات نشریه دادا موسوم به «مرد کور»^{۱۵} راه یافت و در عین حال تجلی فیزیکی اثر هنری بود (Duchamp, 1917: 1-3). این اثر که به طور مرموزی ناپدید شد، حدس های متعددی در مورد سرنوشت «فواره» اصلی به وجود آمده اند، برخی معتقدند که به عنوان زباله های دور ریخته شده با پایانی شرم آور مواجه شده است، در حالی که برخی دیگر احتمال می دهند که هدیه داده شده باشد؛ علیرغم از دست دادن تاسف بار خلق اولیه، میراث «چشمه» به عنوان یک شاهکار محوری در سالنامه هنر معاصر باقی ماند و دوشان اجازه ساخت شانزده ماکت را در طول دهه های ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰ صادر کرد که اکنون با افتخار در موزه های معتبر در سراسر جهان به نمایش گذاشته می شود (Tomkins, 1996: 124) که تأثیر بی انتهای آنان همچنان مخاطبان را مجذوب خود می کند و تفکر را برمی انگیزند. یکی از این کپی ها را می توان در موزه هنر فیلادلفیا^{۱۶} پیدا کرد؛ علاوه بر این، موزه هنر مدرن استکهلم^{۱۷} با افتخار یک ماکت ساخته شده در سال ۱۹۶۳ را به نمایش می گذارد و به بازدیدکنندگان فرصتی برای تجربه این اثر نمادین ارائه می دهد؛ موزه هنرهای معاصر سان فرانسيسکو^{۱۸} نیز اولین ماکت از مجموعه ای هشت تایی تولید شده در سال ۱۹۶۴ را در خود جای داده است (Jones, 2006: 135-136)؛ یکی

دیگر از مکان‌های قابل توجهی که می‌توان نسخه‌ای از «فواره» را تحسین کرد، تیت مدرن در لندن^۹ است، جایی که این قطعه در سال ۱۹۹۹ با حمایت سخاوتمندانه گالری دوستان تیت به دست آمد و بر روحیه همکاری جامعه هنری تأکید کرد. علاوه بر این، گالری ملی کانادا در اتاوا^{۱۰} در سال ۱۹۷۱ یک ماکت به دست آورد که تأثیر و قدردانی گسترده از کار پیشگامانه دوشان را بیشتر تقویت کرد (Camfield, 1989: 47)؛ لذا عدم تایید «چشمه» به عنوان کاتالیزور برای گفتمانی عمیق و گسترده در مورد ماهیت هنر و نقش در حال تکامل هنرمند عمل کرد و باعث درون نگری در ارزش ماندگار مهارت های سنتی صنایع دستی در قلمرو آفرینش هنری شد. گروه‌های مختلف در جامعه هنری، خلقت دوشان را به گونه‌ای متفاوت تفسیر کردند، برخی آن را به عنوان تمسخر کوبنده هنجارها و نهادهای هنری تثبیت شده می‌دانستند، در حالی که برخی دیگر آن را به عنوان حرکتی پیشگامانه که آماده تعریف مجدد چشم‌انداز هنر مدرن است، تحسین کردند (Girst, 2014: 79). بحث‌ها و مناقشات بعدی که توسط «فواره» برانگیخته شد، برای مدتی طولانی ادامه یافت، هفته‌ها طول کشید و اثری پاک‌نشدنی بر نحوه درک هنر بر جای گذاشت و مسیر حرکت‌های هنری بعدی و تلاش‌های هنری خلاقان آینده را شکل داد. «چشمه» مارسل دوشان به عنوان چراغی از نوآوری هنری در قرن بیستم است، کاوشی عمیق در خلاقیت که هنجارها و ادراکات مرسوم را به چالش می‌کشد. در درون این قطعه نمادین، عمقی از قصد و هدف نهفته است که فراتر از زیبایی‌شناسی صرف است و در جوهر خود هنر غوطه‌ور می‌شود (آرچر، ۱۳۸۷: ۱۱۶-۱۱۹). ادعای دوشان مبنی بر اینکه «چشمه» یک شیء دنیوی را از طریق انتخاب عمدی به قلمرو هنر ارتقا می‌دهد، گویای قدرت انتخاب در شکل دادن به درک ما از آنچه بیان هنری است می‌باشد. هدف او برای درگیر کردن عقل، صرفاً تأمین حظ بصر نیست بلکه نشان دهنده انحراف جسورانه از مفهوم سنتی هنر به عنوان یک رویکرد نو برای ترغیب بینندگان به سمت و سوی معانی و مفاهیم عمیق‌تری است که نهفته مانده و از نظر افتاده. نام مستعار رمزآلود «آر. موت» که «فواره» را زینت می‌دهد لایه‌هایی از پیچیدگی را به تفسیر آن اضافه می‌کند و اشاره‌ای به ارجاع تولید صنعتی، تفسیر اجتماعی در مورد ثروت و فقر و بازی‌های زبانی دارد که اهمیت قطعه را بیشتر می‌کند. تغییر عمدی دوشان از تأکید بر صنعتگری به اولویت دادن به مشارکت فکری، جوهر هنر را متحول می‌کند و آن را از یک شیء ملموس به قلمروی ایده‌ها و مفاهیم انتزاعی تبدیل می‌کند. این بینش عمیق در مورد مقاصد دوشان در کنار «چشمه» یک استراتژی عمدی برای به چالش کشیدن و برانگیختن گفتمان در مورد ماهیت و مرزهای هنر را آشکار می‌کند، میراثی که همچنان از طریق شیوه‌های هنری معاصر بازتاب می‌یابد. دوشان با ترغیب تماشاگران به زیر سوال بردن هنجارها و قراردادهای تثبیت شده، جرقه‌ای از تفکر انتقادی را روشن می‌کند که فراتر از زمان و مکان است و ما را به بازنگری در اصول اساسی حاکم بر آفرینش هنری دعوت می‌کند.

۳. حاضرآماده‌ها

به طور کلی، دوشان بر این باور بود که انتخاب یک شی به منزله تلاشی خلاقانه است که یک شی معمولی را به یک اثر هنری تبدیل می‌کند، همانطور که آماده‌سازی‌های نوآورانه او نشان می‌دهد. او تصمیم گرفت که هم نقش متعارف هنرمند و هم تعریف تثبیت شده از هنر را به چالش بکشد، همانطور که با خلاقیت پیشگامانه‌اش «چرخ دوچرخه»^{۲۱} را که به‌عنوان حاضرآماده‌ی افتتاحیه در دنیای هنر ایستاده بود، نمونه‌ای از آن را به چالش کشید. دوشان با استفاده از کنایه و طنز به عنوان ابزار خود، پیوسته به دنبال تضعیف روش‌های سنتی آفرینش هنری بود، احساسی که در مجموعه‌ای از آثار او مانند «L.H.O.O.Q» منعکس شده است (کازپیت، ۱۳۸۶: ۱۲۳-۱۲۶)؛ دوشان با ابراز عدم علاقه به آنچه که «هنر شبکیه» نامیده می‌شود، که او آن را هنری که صرفاً برای لذت بصری در نظر گرفته شده است، در عوض هدفش برانگیختن تعامل فکری بود (Carmen, 2010: 53). اثر هنری مارسل دوشان «L.H.O.O.Q» به دلایل قانع‌کننده زیادی اهمیت فراوانی دارد، چرا که به طرز درخشانی مشارکت عمیق دوشان با جنبش انقلابی دادا را نشان می‌دهد، گروهی که پوچی غیرمنطقی معنادار و آناش‌ی علیه هنجارهای بورژوازی را گرامی می‌داشت. این قطعه خاص به‌عنوان یک شاهکار آماده‌ی برجسته است، مفهومی نوآورانه که در آن دوشان به طرز هوشمندانه‌ای یک شیء روزمره _در این مثال، کارت پستال ساده‌ای که مونالیزای مشهور را نشان می‌دهد_ برداشت و آن را به طرزی هوشمندانه تغییر داد تا تعاریف مرسوم هنر را به چالش بکشد. دوشان با اضافه کردن سبیل بازیگوشی و ریش بزی به چهره مونالیزا، جسورانه یکی از نمادینه‌ترین آثار هنری را زیر و رو کرد و جذابیت زنانه آنرا دگر تعریف کرد و بدین وسیله به طرز ماهرانه‌ای کلیشه‌های جنسیتی اجتماعی و قداست درک شده سنت‌های هنری کلاسیک را مورد نقد قرار داد (Carmen, 2010: 53-54). عنوان «L.H.O.O.Q» خود یک جناس هوشمندانه فرانسوی و یک نوع گراموگرافی^{۲۲} است که از نظر آوایی شبیه «Elle a chaud au cul» است، که به عبارت گستاخانه «آن زن داغ الاغی را دارد» ترجمه می‌شود، که به معنای احساس بی‌قراری جنسی با حسی از ابتذال است (Klein, 2019: 114-117). این بازی با کلمات به زیبایی محبت عمیق دوشان به طنز در بر می‌گیرد و لایه‌هایی از پیچیدگی را به بیان هنری او می‌افزاید. علاوه بر این، «L.H.O.O.Q» به عنوان نمونه بارز استفاده ماهرانه دوشان از کنایه و سرپیچی بی‌باکانه او از دنیای هنر مستقر است، زیرا او بدون ترس یک شاهکار محترم را به یک شوخی جسورانه و قابل تأمل تبدیل کرد (Carmen, 2010: 54). ماهیت بی‌احترامی این اثر هنری نسبت به مونالیزا و کنوانسیون‌های هنری سنتی، ضربه‌ای از سمت «épater le bourgeois»^{۲۳} بود و حرکتی جسورانه که عملاً از آرمان‌های دادائیستی سرکش دفاع می‌کرد و ماهیت آنچه هنر نشان‌دهنده آن است را به چالش می‌کشید (Smith, 2018: 105-106). دوشان «L.H.O.O.Q» را به عنوان یک لحظه محوری در تاریخ هنر، تجسم روحیات سرکش دادا و جرعه‌ی یک تغییر پارادایم می‌داند که اساساً ماهیت خود آفرینش هنری را زیر سؤال می‌برد. «چرا عطسه نکنی، رز سلاوی؟»^{۲۴} اثر جذاب دیگری از مارسل دوشان است که در سال ۱۹۲۱ خلق شد و به عنوان مجسمه‌ای «حاضرآماده»

در نظر گرفته شد. این قطعه شامل یک قفس پرنده است که شامل ۱۵۲ حبه سنگ مرمر شبیه حبه قند، یک دماسنج و یک تکه استخوان دهنه ماهی است. کار دوشان بازی با انتظارات و واقعیت می‌باشد؛ مکعب‌های مرمر، که بر خلاف حبه‌های قند واقعی سنگین هستند، فرضیات ناظر را در مورد آنچه می‌بینند در مقابل آنچه که درست است، به چالش می‌کشند (Carmen, 2010: 55). گنجاندن یک دماسنج، که می‌تواند به عنوان اشاره‌ای به سردی سنگ مرمر در نظر گرفته شود، لایه دیگری از معنی را اضافه می‌کند، زیرا با خواص «گرما دادن» که حبه‌های شکر واقعی نماد آن هستند، در تضاد است. دوشان مخاطب را به چالش می‌کشد تا ارتباط‌هایی را پیدا کند که ظاهراً هیچ ارتباطی وجود ندارد، مانند بین حبه‌های قند و عطسه کردن؛ البته عنوان اثر نیز، خود یک استفهام انکاری یا یک پرسش بلاغی^۸ است که به جای جستجوی پاسخ مستقیم، تفکر را برمی‌انگیزد (Taylor, 2017: 84-89). اشاره دوشان به عمل غیرارادی عطسه بیانگر تفسیری در مورد عدم کنترل فرد بر برخی عملکردهای بدن است که به موازات غیرقابل پیش‌بینی بودن و ماهیت غیرقابل کنترل خود زندگی است. ذکر سردی سنگ مرمر به احساس فیزیکی سرما مربوط می‌شود که می‌تواند باعث ایجاد عطسه شود و بیشتر با ایده واکنش‌های غیرارادی بازی کند. استفاده دوشان از اشیا و مفاهیم به ظاهر نامرتبط، مخاطب را وادار می‌کند تا در سطح عمیق‌تری با هنر درگیر شود، تا تداعی‌هایی را که از تجربیات شخصی و زمینه‌های فرهنگی آنها ناشی می‌شود را کشف کند. نادیده گرفتن اصطلاح «ادبی» به عنوان بی‌معنی، شاید بر دیدگاه او تأکید می‌کند که هنر از زبان و تعاریف متعارف فراتر می‌رود و در قلمرویی وجود دارد که قواعد معمول منطق در آن اعمال نمی‌شوند و بدین ترتیب، کار دوشان فقط یک شیء فیزیکی نیست، بلکه یک کاتالیزور برای کاوش فکری است که مرزهای بین هنر و زندگی اجتماعی، شانس و کنترل، حس و ابتذال را زیر سوال می‌برد؛ انتخاب عنوان توسط دوشان و استفاده از نام آلترا ایگوی زنانه‌اش، رز سلووی، جذابیت قطعه را بیشتر می‌کند و مضامین هویت و دگرگونی را نشان می‌دهد (آریاوایچ، ۱۳۸۱: ۳-۶)؛ این اثر در موزه هنر فیلادلفیا به عنوان بخشی از مجموعه لوئیز و والتر آرنسبرگ^۹ نگهداری می‌شود. خلقت دوشان گواهی بر روحیه نوآورانه او و تمایل او به پیش بردن مرزهای هنر است و نقش هنرمند و ماهیت خود هنر را زیر سوال می‌برد. این به عنوان یک قطعه مهم در تاریخ هنر مدرن است که جوهر رویکرد انقلابی دوشان به هنرسازی را در بر گرفته است. اما یکی دیگر از آثار برجسته دوشان «شیشه بزرگ»، که به کارکردهای پیچیده میل و تمایلات جنسی انسانی پرداخت و کاوش عمیق او را در این مضامین به نمایش گذاشت؛ این اثر در برابر تفسیر مستقیم مقاومت می‌کند و بینندگان را دعوت می‌کند تا با حضور خود تکاپوی اثر را نظاره‌گر شوند (Deleuze & Guattari, 1983: 63). یادداشت‌های همراه دوشان، که به عنوان «جعبه سبز»^{۱۰} شناخته می‌شوند، تفسیر گیج‌کننده‌ای را ارائه می‌کنند که شامل عناصری است که در اثر هنری واقعی وجود ندارد و لایه‌هایی از پیچیدگی را اضافه می‌کند (Franco, 2011: 76)؛ این یادداشت‌ها به عنوان شکلی از «فیزیک بازیگوش»^{۱۱} تعبیر شده‌اند، یک اختراع دوشانی که هنر را با عناصر فیزیک ویکتوریا و ایده‌های مختلف ریاضی و فلسفی در هم می‌آمیزد. منتقدان اغلب این اثر را به عنوان روایتی از تمایلات مردانه و زنانه می‌بینند که به طور نمادین از طریق قلمروهای جدا شده از عروس

و مجردان نمایش داده می‌شود. قسمت بالایی عروس را در انزوا به تصویر می‌کشد، در حالی که قسمت پایین، مجردها را در حسرت و سرخوردگی ابدی نشان می‌دهد (Franco, 2011: 77). تفسیر ژیل دلوز در «ضد ادیپ»^۹ اثر هنری را در چارچوب مراحل روانکاوی قرار می‌دهد که دستگاه مجرد متشکل از خوداروتیک آلست و فقط حس آمیزی متمرکز را تولید می‌کند؛ لذا ماشین تبیل‌آذر این فرآیند با بدن بدون اندام^{۳۲} متحد می‌شود (Ibarlucía, 2022: 140-142)؛ در «ضد ادیپ»، ژیل دلوز، همراه با فلیکس گواتاری،^{۳۳} برداشت سنتی فرویدی از مراحل روانکاوی را به چالش می‌کشد، به ویژه عقده «ادیپ/الکترا»^{۳۴} و پیامدهای آن برای میل فردی و شکل‌گیری اجتماعی را نقد می‌کنند. آنها پیشنهاد می‌کنند که ناخودآگاه، صرفاً تأثیری نیست که درام‌های خانوادگی در آن اجرا می‌شود، بلکه در عوض کارخانه امیال است که فراتر از ساختار خانواده، عمل می‌کنند (Deleuze & Guattari, 1983: 64-65). دلوز و گاتاری استدلال می‌کنند که مراحل روان‌کاوی که فروید آن‌ها را جهانی معرفی می‌کند، در عوض محصول یک ساختار اجتماعی و اقتصادی خاص، یعنی سرمایه‌داری است. «دستگاه مجرد» و «نیروی خوداروتیک» نه به عنوان مرحله‌ای از رشد خطی تمایلات جنسی، بلکه به عنوان تجلی یک جریان اساسی‌تر و سازنده‌تر میل که در برابر طبقه‌بندی روانکاوانه تقلیل‌کننده مقاومت می‌کند، دیده می‌شوند. این جریان میل ذاتاً انقلابی است، زیرا به دنبال ارتباطات و تولیداتی است که فراتر از نظم اجتماعی تعیین شده است. در این دیدگاه، مجرد، فقدان یا نفی روابط جنسی نیست، بلکه شیوه‌ای متفاوت از درگیری با بدن خود و دیگران است، راهی برای تجربه لذت و میل که در روایت ادیپی قرار نمی‌گیرند. بنابراین، نیروی خوداروتیک تأییدی است بر ظرفیت بدن برای ایجاد شدت و لذت، مستقل از ساختارهای اجتماعی که به دنبال تنظیم و تعریف آنها هستند. بنابراین، کار دلوز و گاتاری فراخوانی است برای رهایی میل از محدوده روانکاوی ادیپی و شناخت کثرت و توانمندی امیال در جریان و ایجاد میدان اجتماعی؛ لذا شیشه بزرگ دوشان مورد خوانش‌های مختلفی قرار گرفته که نشان دهنده قصد دوشان برای خلق اثری هنری بوده برای اینکه ادراک بصری را به چالش بکشد (بکولا، ۱۳۸۷: ۲۵۸-۲۵۹) و مشارکت فکری را نیز تشویق کرده باشد؛ حالت شکسته اثر هنری نیز ناشی از تصادف در حین حمل و نقل، مورد استقبال دوشان قرار گرفت و وی تصمیم گرفت که آن را به شکل تکه تکه‌اش رها کند و بیشتر به رمزینگی آن کمک کرد و مشخصه اصلی این اثر فراکنایه‌ای است، جایی که دوشان ماهیت هنر و بازنمایی آن را نقد می‌کند و البته متنی است که نیاز به رمزگشایی دارد و بیننده را در نقشی بازتابی قرار می‌دهد که جوهر ادراک بصری و هدف هنری را زیر سوال می‌برد (Carmen, 2010: 55-56)؛ امروزه شیشه بزرگ در موزه هنر فیلادلفیا نگهداری می‌شود، جایی که همچنان به جذابیت و الهام بخشیدن به تفسیر بینندگان و محققان ادامه می‌دهد؛ به عنوان مثال در مقاله‌ای تحت عنوان «نقد تحلیل هندسی اولف لینده از کار مارسل دوشان»^{۳۵} نوشته مانوئل فرانکو^{۳۶} تحلیل هندسی اولف لینده از «شیشه بزرگ»، دوشان را نقد می‌کند و استدلال می‌کند که تفسیرهای لینده ممکن است حاوی نادرستی باشند؛ ادعای لینده مبنی بر همسویی ابعاد آثار دوشان با نسبت طلایی به چالش کشیده می‌شوند و اختلاف‌ها در اندازه‌گیری‌ها را بنابه سهم خویش آشکار می‌کند و نشان می‌دهد که فرآیند هنری دوشان تحت تأثیر اصول ریاضی

بوده، اما تحلیل لینده ممکن است دقت این نسبت‌ها را بیش از حد بیان کرده باشد؛ لینده به اشتباه ادعا میکند که با تقسیم بخش کوتاه‌تر خط مستقیم طلایی بر بخش بلندتر، نسبت طلایی به دست می‌آید. وی بیان میکند که عدد ۰,۶۱۸ تقریب خوبی از عدد طلایی است، اما این مقدار در واقع تقریب معکوس آن است به صورت فی بزرگ (Φ) نمایش داده میشود و عبارت جبری صحیح برای نسبت طلایی $\phi = (1 + \sqrt{5})/2 = 1.6180$ می‌باشد، که نشان دهنده درک نادرست خصوصیات ریاضی مربوطه است. خطای دومی که فرانکو به نقد لینده وارد میکند این است که لینده در تحلیل خود از «شیشه بزرگ» ابعادی را ارائه می‌دهد که با نسبت طلایی مطابقت ندارد. مستطیل‌هایی که او شناسایی می‌کند به نسبت‌های طلایی پایبند نیستند و تحلیل کلی فاقد دقت است، زیرا او اندازه‌گیری‌های اولیه را ارائه نمی‌کند که محاسبات خود را بر اساس آن‌ها انجام داده است و مورد سوم این است که لینده از اندازه‌گیری‌ها و نسبت‌های آن بحث می‌کند (Franco, 2017: 209-211) اما توضیحی از چگونگی استفاده از هندسه طلایی در ترکیب‌بندی نقاشی دوشان و عمق تأثیرگذاری آن بر مفاهیمی همچون مکانیک میل و قراردادهای اجتماعی پیرامون مسئله ازدواج غافل می‌شود؛ این حذف حاکی از فقدان نگرش عمیق در تحلیل او می‌باشد. اما به طور کلی یافته‌ها از پژوهش لینده چنین نشان میدهند که فارغ از برخی خطاهای ساختاری وی، تحلیل هندسی لینده ممکن بوده که بیش از حد دقیق باشد و پیامدهای مهمی برای درک روش‌شناسی هنری دوشان نیز داشته باشد؛ لذا با بررسی بیشتر هدف پژوهش وی، مشخص میشود که لینده خواستار ارزیابی مجدد رابطه بین ریاضیات و هنر، با تأکید بر نیاز به منابع قابل اعتماد و طرح‌های اصلی برای به تصویر کشیدن نیات واقعی هنرمندانی مانند دوشان نیز بوده که آنرا به بیان آورده است.

۴. پایان بازی:

در سال‌های آخر عمر، دوشان توجه خود را به شطرنج معطوف کرد، شغلی که او آن را نوعی هنر تازه‌تر، عاری از تجاری‌سازی و ارائه انگیزه‌های فکری می‌دانست. او اغلب مضامین شطرنج را در هنر خود به تصویر می‌کشد که نشان دهنده پیچیدگی استراتژیک بازی و مشابهت آن با روند هنری است. در سال ۱۹۱۰، او «بازی شطرنج» را نقاشی کرد و برادرانش را در میانه بازی اسیر کرد و بعداً چندین طرح و نقاشی با محوریت شطرنج از جمله «پرتره پنج طرفه مارسل دوشان»^{۳۷} نیز خلق کرد (Damisch & Krauss, 1979: 5). درگیری او با شطرنج صرفاً به عنوان یک ناظر نبود وی با شرکت در مسابقات و کسب عنوان استاد شطرنج تبدیل به یک بازیکن جدی شد. در سال ۱۹۱۸، زمانی که دوشان به بوئنوس آیرس رفت و در صحنه شطرنج محلی غوطه‌ور شد و حتی مجموعه‌ای از مهرهای لاستیکی برای ثبت موقعیت‌های شطرنج طراحی کرد، تعهد دوشان به شطرنج شدت گرفت (Cabanne, 1971: 102). تعهد او به این بازی به حدی بود که او به قول معروف گفت: «توجه من کاملاً جذب شطرنج شده است»؛ این جذب منجر به دوره‌ای شد که در آن بازده هنری دوشان کاهش یافت، زیرا او بر شطرنج تمرکز کرد، حتی به ادبیات و استراتژی شطرنج نیز

کمک کرد (Schwarz, 1997: 204). آمیختگی هنر و شطرنج در زندگی دوشان نمادی از دیدگاه های فلسفی گسترده تر اوست؛ او شطرنج را شکلی از هنر ذهنی، ترکیبی کامل از دقت علمی و خلاقیت تخیلی می دانست. رویکرد دوشان به شطرنج بازتابی از رویکرد او به هنر بود، هر دوی اینها فعالیت های فکری بودند که فراتر از تجربیات بصری یا لمسی صرف بودند تا ذهن او را در سطح عمیق تری درگیر کنند. میراث دوشان هم در هنر و هم در شطرنج ماندگار است. رویکرد مفهومی او به هنر، هنرمندان بی شماری را تحت تأثیر قرار داده است، در حالی که تلاش های شطرنج او در جامعه شطرنج نیز شناخته شده است. زندگی او به عنوان گواهی بر این ایده است که هنر، عقل و اجتماع قلمروهای جداگانه ای نیستند، بلکه حوزه های به هم پیوسته ای هستند که خلاقیت و تفکر استراتژیک در کنار یکدیگر وجود دارند. داستان دوشان کاوشی جذاب از رابطه همزیستی بین دو دنیای به ظاهر متفاوت است که با تأکید مشترک بر نوآوری، استراتژی و تفکر عمیق متحد شده است؛ به عنوان نمونه مفهوم زوجروانگ^{۳۸} در شطرنج که یک اصطلاح آلمانی که به «اجبار به حرکت/تنگنا» ترجمه می شود و در آن بازیکن در وضعیت نامناسبی قرار می گیرد، زیرا آنها باید حرکتی را انجام دهند که ترجیح می دهند پاس بدهند و اصلاً حرکت نکنند، این وضعیت معمولاً در پایان بازی رخ می دهد، جایی که بازیکنان مهره های کمتری روی تخته دارند و هر حرکت تأثیر قابل توجهی بر نتیجه دارد و بازیکن در زوجروانگ متوجه خواهد شد که تمام حرکات ممکن، موقعیت را بدتر می کند و منجر به یک وضعیت از قبل نا امن یا حتی مستقیماً به باخت می شود (Fine, 1956: 88)؛ تفاسیر دوشان از استراتژی های شطرنج مانند موقعیت زوجروانگ نشان دهنده درک عمیقی از پیچیدگی های بازی و جنبه های روانی رقابت در زندگی اجتماعی را بازتاب می دهد و رویکرد دوشان به شطرنج شدیداً تحت تأثیر حساسیت های هنری او بود و صفحه شطرنج را به عنوان بوم نقاشی می نگریست که در آن نبرد عقلانی با هر حرکت شبیه به ضربه ای که به شاهکار کلی کمک می کند، انجام می شود و مفهوم زوجروانگ را می توان به تعادل ظریف در هنر نیز تشبیه کرد که در آن هر عنصر با دقت قرار می گیرند و یک اشتباه می تواند هماهنگی قطعه را به هم بزند و به اصطلاح هارمونی موقعیت را دچار اختلال می کند و البته این یک ابزار قدرتمند در دستان یک بازیکن ماهر است که می تواند حریف خود را در موقعیتی مانور دهد که هر اقدامی که انجام می دهد منجر به یک نقطه ضعف می شود، و عملاً آنها را درمانده می کند و باعث می شود خطاهایی که می توان از آنها استفاده کرد؛ به تعبیری دیگر، مفهوم زوجروانگ با مفهوم مقایسه اجتماعی^{۳۹} جامعه شناسی همسو می شود، جایی که افراد خود را بر اساس دیگران ارزیابی می کنند که منجر به رفتار رقابتی می شود و اقداماتی که تحت فشار جامعه انجام می شوند نیز می توانند به نتایج نامطلوب منجر شوند. این نشان دهنده ماهیت رقابت اجتماعی غالباً حاصل جمع صفر است، جایی که سود یک نفر می تواند به معنای ضرر دیگران باشد، پویایی که در جنبه های مختلف زندگی اجتماعی، از سیاست گرفته تا روابط شخصی، رایج است. بنابراین، قیاس شطرنج دوشان تفسیری کوبنده درباره پیچیدگی های استراتژیک و روان شناختی ذاتی در تعاملات اجتماعی و ساختارهای رقابتی جامعه را ارائه می کند و البته موقعیت های متضاد را برجسته می کند که در آن افراد ممکن است احساس کنند مجبور به انجام عملی خواهند

شد، حتی زمانی که به نفع آنها نیست، منعکس کننده انتخاب‌های دشوار یا هزینه فرصت‌هایی^۱ است که برای دستیابی به موفقیت یا پذیرش جامعه انجام می‌شود؛ لذا شیفتگی دوشان به زوج‌وانگ احتمالاً از همسویی آن با فلسفه هنری او ناشی می‌شود، جایی که زیبایی یک بازی شطرنج از تعامل پیچیده حرکات اجباری و محدود ظاهر می‌شود، دقیقاً مانند محدودیت‌هایی که او در هنر خود برای پرورش خلاقیت و نوآوری (اسماگولا، ۱۳۸۱: ۶۵-۶۶) پذیرفته است. تلاش‌های او در شطرنج، درست مانند هنرش، در مورد کاوش در مرزهای امکان‌پذیر در یک فضای تعریف‌شده، فشار بر محدودیت‌ها برای آشکار کردن دیدگاه‌های جدید بود. درک مفهوم زوج‌وانگ برای هر شطرنج‌بازی که هدفش برتری است، به ویژه در بازی‌های پایانی بسیار مهم است؛ این مفهومی است که بر اهمیت نظم حرکت و عمق استراتژیک نیز تاکید می‌کند، جایی که گاهی اوقات بهترین حرکت همان حرکتی است که بازی نمی‌شود. برای دوشان، زوج‌وانگ چیزی بیش از یک استراتژی شطرنج بود، این انعکاس شرایط گسترده‌تر انسانی بود، جایی که افراد اغلب مجبورند علی‌رغم پیامدهای آن اقدام کنند، موضوعی که هم در فعالیت‌های هنری و هم در شطرنج او طنین انداز می‌شود و این تکنیک که در پایان بازی رخ می‌دهد، نیاز به آینده‌نگری و توانایی محاسبه چندین حرکت جلوتر، پیش‌بینی پاسخ‌های حریف و هدایت بازی به سمت موقعیتی دارد که در آن زوج‌وانگ برای یکی از حریفان، نهایتاً اجتناب‌ناپذیر می‌شود. درگیر شدن دوشان با بازی‌های پایانی شطرنج، که مرحله نهایی بازی شطرنج است که در این نتیجه مشخص می‌شود که وی به شدت شیفته فرآیند تقلیل به موارد ضروری، وضوح فکر و حرکت‌های تعیین‌کننده و حساب شده است که پایان یک امر پیچیده را مشخص می‌کند و سیستم، بسیار شبیه به نقطه اوج یک تلاش هنری است که این مفهوم را می‌توان به عنوان استعاره‌ای از سفر هنری خود دوشان نیز نگریست، جایی که او از فرم‌های هنری سنتی فاصله گرفت تا آثار مفهومی بیشتری را در آغوش بگیرد، که به معنای یک «پایان بازی» استراتژیک در زندگی خویش است. ساموئل بکت،^۲ نمایشنامه نویس ایرلندی که یکی از همکاران و دوستان نزدیک دوشان بود؛ از این موضوع و مفهوم «پایان بازی»^۳ به عنوان وسیله‌ای برای نمایشنامه ۱۹۵۷ با همین نام، استفاده کرد و در سال ۱۹۶۸، دوشان یک مسابقه شطرنج مهم هنری را با آهنگساز آوانگارد جان کیج^۴ در کنسرتی با عنوان «Reunion» انجام داد (Troche, S. 2012: 30-31)؛ نمایشنامه «پایان بازی» ساموئل بکت این مضمون نهایی بودن و تقلیل به ضروریات را منعکس میکرد و این نمایشنامه شخصیت‌هایی را در دنیایی پساآخرالزمانی^۵ نشان می‌دهد که همه از اساسی‌ترین عناصر وجودی خالی شده‌اند، دقیقاً مانند مهره‌هایی که در یک بازی آخر روی صفحه شطرنج رها می‌شوند؛ شخصیت‌ها در حلقه‌ای از کنش‌ها و دیالوگ‌های تکراری گرفتار شده‌اند که نمادی از ماهیت چرخه‌ای هستی و اجتناب‌ناپذیر بودن مفهوم «پایان» است. بکت، از طریق این ابزار روایی، مضامین اگزیستانسیالیسم، شرایط انسانی و آبرورد بودن زندگی را بررسی کرد که بازتاب همان ظرافت و دقت یک بازی آخر در شطرنج می‌باشد و فضای نمایشنامه در اتفاقی متروک با دو پنجره، شخصیت‌هایی با تحرک محدود و حس فراگیر انتظار برای یک «پایان» نامشخص، همگی به فضای مرحله پایانی، هم در بازی و هم در زندگی اجتماعی کمک می‌کنند؛ اما مسابقه شطرنج ۱۹۶۸ بین دوشان و

جان کیچ، مفهوم پایان بازی دوشان را بیشتر نشان داد؛ ادغام موسیقی که توسط حرکات روی صفحه شطرنج ایجاد شد، یک اجرای هنری ایجاد کرد که در آن بازی شطرنج از مرزهای سنتی خود فراتر رفت و به یک اثر هنری تعاملی تبدیل شد. این رویداد تأثیر متقابل بین شانس و مهارت را برجسته کرد، یک جنبه کلیدی از هر دو بازی پایانی شطرنج و هنر دوشان، که در آن عناصر غیرقابل پیش‌بینی برخوردها و تصمیمات شانس منجر به یک نتیجه قطعی می‌شدند (BAYİR, 2023: 14) نقش شانس و رویداد در فلسفه زیبایی‌شناسی دوشان در درک تأثیر او بر فلسفه زیبایی‌شناسی جان کیچ و هنرهای تجسمی گسترده‌تر قرن بیستم بسیار مهم است؛ از این جهت که هم شانس به عنوان یک نیروی خلاق است (Troche, P. 2012: 141) و امر تصادفی می‌تواند نقش مهمی در خلق هنر نوین داشته باشد و این در استفاده او از حاضرآماده‌ها مشهود است، جایی که انتخاب اشیاء روزمره به عنوان آثار هنری اغلب به برخوردهای تصادفی یا تصمیمات خودسرانه واگذار می‌شد که این رویکرد مفاهیم سنتی قصد هنری و نویسندگی را به چالش می‌کشید و امکان تفسیر آزادانه‌تری از هنر را فراهم می‌کرد و البته هم رویداد به عنوان یک چارچوب متنی مطرح بود و این رویدادها، مانند نمایشگاه‌ها یا اجراها، زمینه‌ای را فراهم می‌کرد که هنر در آن تجربه و تفسیر شود، لذا آثار دوشان اغلب نیاز به حضور مخاطب برای تکمیل معنای خود داشتند و بر جنبه ارتباطی هنر تأکید داشتند. این رویداد به مکانی تبدیل می‌شد که در آن برخوردهای تصادفی می‌توانستند رخ دهند و خطوط بین هنرمند، آثار هنری و بیننده را بیشتر محو کنند (BAYİR, 2023: 15)؛ جان کیچ که تحت تأثیر دوشان، هم شانس و هم رویداد را در شیوه های هنری خود گنجانده، به موازات استفاده دوشان از تصادفی بودن در هنرهای تجسمی، اجراهای کیچ رویدادهایی بودند که مخاطب را به مشارکت دعوت می‌کردند و این ایده را تقویت می‌کردند که هنر یک شیء ایستا نیست، بلکه تجربه‌ای پویا است که توسط تعاملات تصادفی شکل می‌گیرد (فریلند، ۱۳۸۸: ۵۴-۵۸) و علاوه بر این جان کیچ در مورد تأثیر شگرف مارسل دوشان معتقد بود که: «وی این کار را واضح‌تر از هر کس دیگری برای من انجام می‌دهد و هنوز هم انجام ادامه دارد، بگوئید موزه مجموعه دائمی خود را ایجاد کند، همانطور که MOMA در حال حاضر انجام می‌دهد، وقتی با دوشان هستید می‌توانید کاملاً به خوبی بگوئید که دیگر اوقات حضور ندارند، تمامی آن دربرگرفتن رویدادها است، این یک دنیا نیست زیرا که واقعاً یا هنر است یا دوشان» (Cage, 1996: 109)؛ البته این پرفورمنس آرت که در ۵ مارس ۱۹۶۸ در تورنتو برگزار شد، زمانی که آخرین حضور عمومی دوشان قبل از مرگش در اواخر همان سال‌ها نیز بود. مسابقه فقط یک بازی نبود، بلکه تلفیقی تجربی از تجربیات شنیداری و دیداری بود؛ همانطور که هر مهره شطرنج جابجا می‌شد، یک سری سلول های فوتوالکتریک^۵ در زیر صفحه شطرنج فعال می‌شد که به نوبه خود ترکیب منحصر به فردی از موسیقی آلتاتوریک^۶ را فعال می‌کرد. این موسیقی بین هشت بلندگو در اطراف حضار پخش شد و صدایی فراگیر ایجاد کرد که با هر حرکت روی صفحه شطرنج تغییر می‌کرد. این رویداد تجلی فیزیکی فلسفه عدم تعیین جان کیچ در موسیقی بود؛ مفهومی که نقش شانس را در فرآیند خلاقیت ترویج کرد. میراث «Reunion» همچنان الهام بخش هنرمندان و نوازندگان است تا نقاط تلاقی صنایع دستی خود را کشف کنند و ادغام فناوری و هنر را در

دنیای امروزه تجربه کنند. بنابراین معنای پنهان در شناخت بازی پایانی زندگی، پذیرش محدودیت های آن و زیبایی موجود در بازی های استراتژیک اجتماعی است که در حال گذر هستند.

۵. نتیجه گیری

مارسل دوشان نه تنها یک هنرمند، بلکه یک انقلابی بی باک بود که حصارهای خشک و ایستا را درهم شکست و جوهره های تازه از آفرینش را به منصه ظهور رساند. او به هنر به عنوان یک واقعیت مطلق نمی نگریست، بلکه آن را یک جریان زنده و پویا می دانست که باید همواره در حال تغییر، پرسش و بازتعریف باشد. در جهانی که زیبایی شناسی سنتی همواره سعی در تثبیت و تقدیس اشکال مألوف داشت، دوشان با جسارتی کم نظیر، مفهوم هنر را از قید ماده رهانید و آن را به عرصه تفکر، نقد و گفتمان سوق داد. «چشمه» او نه صرفاً یک شیء، بلکه یک بیانیه بود؛ پژواکی از عصری که در آن، هنر دیگر تنها در بوم نقاشی یا دستان پیکرتراش خلاصه نمی شد، بلکه به امر ذهنی و گاه حتی سلبی تبدیل گشته بود. آثار او آینه ای بودند که بیهودگی و آشفتگی جهان مدرن را بازتاب می دادند، اما در عین حال، امکانی بی پایان برای رهایی و آفرینش نوین نیز فراهم می ساختند.

اکنون، پس از گذشت بیش از نیم قرن، پژواک اندیشه های او همچنان در هنر معاصر طنین انداز است. هر هنرمندی که بر ضد هنجارها قیام می کند، هر اندیشمندی که مفهوم خلاقیت را از نو تعریف می نماید و هر اثری که مخاطب را نه فقط به تماشا، بلکه به تفکر و چالش دعوت می کند، به نوعی از میراث دوشان بهره می برد. در نهایت، دوشان همانند یک کاشف جسور، در مسیر بی پایان آفرینش گام برداشت و این حقیقت را برای همیشه در ذهن ما حک کرد: هنر، نه در اشیاء، بلکه در اندیشه ای نهفته است که آن را معنا می بخشد. اکنون، میراث او همچنان زنده است؛ هر هنرمندی که هنجارها را می شکند، هر اثری که مخاطب را به تفکر وادار می دارد، و هر کنشی که بر اولویت مفهوم بر ماده تأکید دارد، بازتابی از آن اندیشه ی انقلابی است که دوشان در جهان هنر پراکند. او با «چشمه» نه تنها آب های راكد را به تلاطم درآورد، بلکه مسیرهای تازه ای را در دل هنر هموار کرد؛ مسیرهایی که همچنان در میان نسل های آینده جریان خواهند داشت. دوشان با به چالش کشیدن مفاهیم تثبیت شده ی هنر و نقش هنرمند، تأثیری انکارناپذیر بر مسیر هنر مدرن گذاشت. او با خلق «حاضرآماده ها»، مرزهای میان اشیای روزمره و اثر هنری را در هم شکست و مفهوم اصالت در هنر را مورد بازبینی قرار داد. این آثار نه تنها پرسشی بنیادین درباره ی ماهیت هنر مطرح کردند، بلکه با استفاده از طنز و کنایه، هنجارهای اجتماعی و فرهنگی را نیز به چالش کشیدند.

«شیشه بزرگ» دوشان نیز با رویکردی چندلایه و پیچیده، نشان دهنده ی تلاشی برای رمزگشایی از ماهیت میل و تمایلات انسانی بود. تحلیل های گوناگون، از جمله دیدگاه های ژیل دلوز و فلیکس گواتاری، این اثر را فراتر از یک

تجربه‌ی بصری دانسته و آن را در بستر نقد روانکاوانه و اجتماعی بررسی کرده‌اند. در عین حال، نقدهای ساختاری بر تحلیل‌های هندسی اولف لینده نشان می‌دهد که تأثیر اصول ریاضی در آثار دوشان نیازمند بررسی عمیق‌تری است و نباید بدون شواهد کافی پذیرفته شود؛ در مجموع، آثار دوشان با ایجاد تعامل فکری میان هنرمند و مخاطب، پارادایم هنر مدرن را تغییر دادند. بدین ترتیب، دوشان نه فقط به عنوان یک هنرمند، بلکه به عنوان اندیشمندی پیشرو شناخته می‌شود که مفاهیم زیباشناسی، خلاقیت و نقش هنر در جامعه را بازتعریف کرد. گرایش او به شطرنج در سال‌های پایانی زندگی، ادامه همان نگاه مفهومی او به خلاقیت بود. همان‌طور که در نمایشنامه «پایان بازی» بکت، شخصیت‌ها در تنگنای یک چرخه بی‌پایان از انتخاب‌های محدود گرفتارند، دوشان نیز با ورود به دنیای شطرنج، مرحله‌ای از زندگی خود را آغاز کرد که در آن، هر حرکت بر صفحه شطرنج نمایانگر یک انتخاب فلسفی و هنری بود. او با ادغام هنر و شطرنج، نشان داد که هر دو عرصه نیازمند تفکر عمیق، آینده‌نگری و درک الگوهای پنهان هستند. مسابقه نمادین او با جان کیچ در سال ۱۹۶۸، نمونه‌ای از تلفیق شانس، هنر و تعامل انسانی بود؛ جایی که حرکت‌های مهره‌ها نه تنها نتیجه یک بازی، بلکه عنصری از یک اثر هنری چندلایه بودند. دوشان در نهایت، با پذیرش محدودیت‌های تحمیل شده بر هنرمند و انسان، همان‌گونه که در شطرنج و هنر دیده می‌شود، توانست به نگرشی برسد که در آن، مفهوم «پایان بازی» نه به عنوان شکست، بلکه به عنوان یک ضرورت استراتژیک و بخشی اجتناب‌ناپذیر از فرآیند خلاقیت و زندگی تلقی می‌شود. میراث او همچنان در هنرمفهوم، فلسفه زیبایی‌شناسی و حتی در درک ما از رقابت و استراتژی در زندگی اجتماعی زنده و خلاق است.

کتابنامه

آرچر، مایکل، ۱۳۸۷، هنر بعد از ۱۹۶۰، ترجمه کتیون یوسفی، تهران: نشریه حرفه هنرمند. صفحات ۱۱۹-۱۱۶.

آریاوایج، آتش، ۱۳۸۱، پایان هنر، فصلنامه طائوس، شماره ۱۱، صفحات ۳-۶.

آواکیان، بتی، ۱۳۸۰، هنر مفهومی، هنر کانسپچوال، فصلنامه هنر، شماره ۵۰، صفحات ۹۲-۱۰۶.

اسماگولا، هواردجی، ۱۳۸۱، گرایش‌های معاصر در هنرهای بصری، ترجمه فرهاد غبرایی، تهران: دفتر پژوهشهای فرهنگی. صفحات ۶۵-۶۶.

بکولا، ساندرو، ۱۳۸۹، هنرمدرنیسم، ترجمه گروه مترجمان، تهران: انتشارات فرهنگ معاصر. صفحات ۲۵۸-۲۵۹.

فریلند، سینتیا، ۱۳۸۸، اما آیا این هنر است، ترجمه کامران سپهران، تهران: نشر مرکز. صفحات ۵۴-۵۸.

کابان، پیر، ۱۳۷۹، پنجره‌ای گشود بر چیز دیگر، گفتگو با مارسل دوشان، ترجمه لیلی گلستان، تهران: انتشارات فروزان روز. صفحات ۵-۷.

کازپیت، دانلد، ۱۳۸۶، هتک حرمت امر زیبا دوشان و نیومن، ترجمه احمد رضا تقاء، مجله زیباشناخت، شماره ۱۶، صفحات ۱۲۳-۱۴۰.

BAYİR, Tuba. (2023). The Aesthetic Philosophy of John Cage and the Visual Arts of the Twentieth. Dominican University of California; II. The Influence of Marcel Duchamp, Pp: 14-15.

Cabanne, P. (1971). Marcel Duchamp: Dialogues with Pierre Cabanne. New York: Da Capo Press, p: 102.

Cage, John. (1996). Musicage: Cage Muses on Art and Music. Ed. Joan Retallack. Hanover, NH: Wesleyan University Press; p: 109.

Camfield, W. A. (1989). Marcel Duchamp's Fountain: Its History and Aesthetics in the Context of 1917.

Cambridge, MA: MIT Press, Pp: 45-47.

Carmen, A. (2010). Marcel Duchamp and the Challenges of Modern Art. New York: Art Criticism Press, Pp: 53-56.

Damisch, H., & Krauss, R. (1979). The Duchamp Defense. October, vol 10; p: 5.

Deleuze, G., & Guattari, F. (1983). Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia. Minneapolis: University of Minnesota Press, Pp: 62-65.

Duchamp, M. (1917). Fountain. In The Blind Man, Vol. 2, No. 1, Pp: 1-3.

Fine, R. (1956). The Endgame in Chess: Principles and Strategies. New York: Dover Publications, p: 88.

Franco Taboada, Manuel. (2017). Critique of ulf linde's geometric analysis of the work of marcel duchamp. Universidade da Coruña, Pp: 209-212.

Franco, M. (2011). Duchamp's Theories and Surrealism in Art History. London: Routledge, Pp: 75-80.

Girst, T. (2014). The Duchamp Dictionary. London: Thames & Hudson, Pp: 78-79.

Ibarlucia, R. (2022). The The Bride Machine: Duchamp's Theory of Art Revisited. CLOCKSS Archive, Vol. 14, Iss: 2, Pp: ۱۴۰, 142.

Jones, C. A. (2006). Machine in the Studio: Constructing the Postwar American Artist. Chicago: University of Chicago Press, Pp: 134-136.

Klein, R. (2019). The Evolution of the Ready-made: Duchamp and Beyond. Los Angeles: Museum Press, Pp: 112-118.

Schwarz, A. (1997). The Complete Works of Marcel Duchamp. Thames & Hudson, p: 204.

Smith, R. (2018). Duchamp: Art and the Limits of Reason. Chicago: Art History Press, Pp: 102-106.

Taylor, L. (2017). Subversion in Art: The Legacy of Duchamp's Readymades. Cambridge: Art Theory Press, Pp: 84-89.

Tomkins, C. (1996). Duchamp: A Biography. New York: Henry Holt and Company, Vol. 1, Pp: 123-125.

Troche, P. (2012). Music, Art, and Randomness: The Influence of Duchamp on Avant-Garde Composers. Oxford: Oxford University Press, p: 141.

Troche, S. (2012). Marcel Duchamp : trois méthodes pour mettre le hasard en conserve. Vol. 131, Iss: 4, Pp: 30-31.

- ¹ Henri-Robert-Marcel Duchamp
- ² Fountain
- ³ Readymades
- ⁴ Joueur d'échecs
- ⁵ Nu, jeune homme triste dans un train
- ⁶ Nu descendant un escalier n° 2
- ⁷ Le Roi et la Reine entourés de Nus vites
- ⁸ La mariée mise à nu par ses célibataires, même / El Gran Vidrio
- ⁹ Pablo Ruiz Picasso
- ¹ Henri Émile Benoît Matisse 0
- ¹ Contemporary art 1
- ¹ R. Mutt 2
- ¹ Society of Independent Artists³
- ¹ Alfred Stieglitz 4
- ¹ The Blind Man 5
- ¹ Philadelphia Museum of Art 6
- ¹ Moderna Museet 7
- ¹ San Francisco Museum of Modern Art⁸
- ¹ Tate Modern 9
- ² National Gallery of Canada 0
- ² Bicycle Wheel 1
- ² Gramogram 2

^۲ عبارت «épater le bourgeois» یک اصطلاح فرانسوی است که به «شوکه کردن طبقات متوسط / بورژوازی» ترجمه می‌شود. این شعار در اواخر قرن نوزدهم به شعار جنبش انحطاط فرانسه تبدیل شد که شامل شاعرانی مانند شارل بودلر و آرتور رمبو بود. این هنرمندان از طریق ادبیات آوانگارد و سبک زندگی اجتماعی خود به دنبال به چالش کشیدن ارزش‌ها و هنجارهای متعارف جامعه بورژوازی بودند. ویژگی این جنبش شیفتگی به چیزهای عجیب و غریب، منحرف و متجاوز بود که اغلب از طریق واسطه‌ای به نام هنر، به گونه‌ای افراطی بیان می‌شد. این مضمون فرهنگی با جنبش‌های بعدی مانند دادائیسم و سوررئالیسم که همچنین هدفشان برهم زدن وضع موجود و تحریک حساسیت‌های محافظه‌کارانه طبقه متوسط بود، ادامه یافت.

- ² Why Not Sneeze, Rose Sélavy?⁴
- ² Rhetorical question 5
- ² Walter Conrad Arensberg 6
- ² The Green Box 7
- ² Playful physics 8
- ² Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia⁸
- ³ Autoeroticism 0
- ³ Celibate machine 1
- ³ Body without organs 2
- ³ Félix Guattari 3
- ³ Oedipus/Electra complex 4
- ³ Critique of Ulf Linde's geometric analysis of the work of Marcel Duchamp
- ³ Manuel Franco Taboada 6
- ³ Five-Way Portrait of Marcel Duchamp
- ³ Zugzwang 8
- ³ Social comparison theory 9
- ⁴ Opportunity cost 0
- ⁴ Samuel Beckett 1
- ⁴ Endgame 2
- ⁴ John Cage 3
- ⁴ Post-apocalyptic 4

^{۴۵} سلول های فوتوالکتریک «Photoelectric cells» دستگاه های نیمه‌رسانایی هستند که نور را از طریق اثر فوتوالکتریک به الکتریسیته تبدیل می کنند مانند پنل های خورشیدی؛ این سلول‌ها بر اساس این اصل کار می‌کنند که مواد خاصی می‌توانند هنگام جذب فوتون، الکترون ساطع کنند که منجر به جریان الکتریکی می‌شوند.

^{۴۶} موسیقی آلتاتوریک «Aleatoric music» که از کلمه لاتین «alea» به معنای «تاس بازی» گرفته شده است، یک شکل آزمایشی از موسیقی است که در آن برخی از عناصر آهنگسازی به شانس و تصادف و اتفاق یا به صلاحدید اجراکننده واگذار می شود. این رویکرد به آهنگسازی و اجرای موسیقی در قرن بیستم رایج شد و چهره‌های برجسته‌ای مانند جان کیج از رویه‌های تصادفی برای تأثیرگذاری بر نتیجه ساخته‌های خود استفاده کردند. ویژگی این ژانر غیرقابل پیش بینی بودن و همکاری منحصر به فرد بین آهنگساز و اجراکننده است که در نتیجه اجرای هر بار متفاوت خواهد بود.