

Le Musée d'Art Contemporain Villa Croce de Gênes présente, du 11 Mai au 16 Juillet, une formidable exposition de Marcel Duchamp, appartenant à Mme Luisella Zingone dont une série de 7 pièces de 'ready-made' et, en plus, la célèbre porte de l'appartement parisien de l'artiste "Door, 11 Rue Larrey".

Marcel Duchamp a fait exploser l'apparence de l'art en substituant l'idée à l'œuvre. Pour lui, l'œuvre n'est plus la chose essentielle. L'idée devient le vrai moteur de sa recherche artistique, tandis que le document esthétique et artistique se change en objet, en trace. Avec son œuvre, le processus créatif devient central dans son faire artistique, donc supérieur et dépassant tout processus formatif.

Après la présentation du "Nu descendant l'escalier", en 1913, à l'Armory Show a New York, Duchamp estime que son intérêt pour la peinture est désormais épuisé. La même année, il accomplit le geste le plus important de toute sa carrière d'artiste : Il présente son premier "ready-made" (un objet déjà produit, que l'artiste se limite à signer), l'élevant au rang d'œuvre d'art en le présentant et en l'exposant en un lieu dévolu à l'art. Il s'agit de la fameuse roue de bicyclette, fixée par sa fourche à un tabouret, de manière qu'elle puisse tourner librement. Duchamp achève par son geste un processus de déplacement et de dépaysement de l'objet, pris dans le quotidien, choisi à dessein à cause de sa moindre valeur esthétique, voulant décourager le spectateur d'en apprécier la moindre valeur visuelle. Ce qui frappe vraiment c'est que l'objet, devenu ready-made par choix de l'artiste qui le met en prise directe avec la réalité de la structure du langage de l'art, non seulement change la notion même de l'art, mais, une fois perdu son statut d'outil, est à son tour transformé par le système de l'art, en "objet artistique". L'objet devient "provocation", en tant "qu'objet usuel déjà fait", soustrait à l'espace d'un tableau et aux paramètres de l'esthétique.

En tout cas, l'exhibition de cet "objet inutile" dans l'espace d'un musée est l'accomplissement d'un "geste", par lequel l'artiste "parvient au seuil limite d'une radicalisation extrême", une fin infranchissable pour le système de l'art. Mais là encore il y a de la place ! Cette fermeture extrême laisse à son tour entrevoir une ouverture nouvelle, une ligne de frontière entre deux mondes opposés et complémentaires. Ainsi que G. Frank déclare : "le ready-made représente une zone de "transition", mais aussi de "coexistence" et «d'intégration des contraires»". Effectivement l'objet duchampien nous invite à abandonner le système d'alternatives, sur lequel nous élaborons d'habitude notre expérience, pour nous conduire vers le "lieu" à l'intérieur duquel les opposés paraissent "jointes". En synthèse nous pouvons voir représentés dans l'objet de Duchamp, deux instants successifs, mais tout à fait complémentaires, d'un processus

identique : l'union des deux principes opposés et la naissance qui en suit de l'être double comme "coincidentia oppositorum". Toute l'expérimentation de Duchamp est sans doute orientée vers l'individuation de ce "lieux" dévolu à la "chose", où s'accomplit la résolution des contraires.

Ce topos est la réalité. Une réalité qui se situe au delà de ce qu'il nous paraît simplement. On peut la deviner uniquement à travers le "regard de l'esprit", car elle se soustrait à l'hypothèque d'une illusion de la rétine. Cette réalité que Duchamp recherche n'est rien d'autre que le lieu purement mathématique de la quatrième dimension, un espace de l'esprit qu'il est impossible de représenter visuellement. C'est dans cette direction que l'artiste veut "voyager", parce que c'est bien là que les contraires - l'espace et le temps - semblent unifiés. C'est le monde relativiste einsteinien, le monde du "chronotrope", où la spatialité se lie indissolublement à la temporalité. Mais l'espace et le temps non seulement influencent ce qui se passe dans l'univers, mais les deux ressentent à leur fois ce qui s'est passé dans l'univers même. Partout où il y a une masse, il y aura là aussi un champ gravitationnel et ce champ se manifestera par une courbure de l'espace qui entoure cette masse. Par conséquent, parlant en des termes relativistes, les objets matériels non seulement vont déterminer la structure de l'espace qui les entoure, mais ils sont à leur tour influencés d'une manière substantielle par le milieu. On peut mieux comprendre, à ce point, ce qu'on vient d'affirmer, c'est à dire que les objets, qu'un choix de l'artiste a fait 'ready-made', ont une tendance à changer et à modifier la structure de l'espace, en ce que une fois qu'ils se sont faits "neutres et indifférents", vidés tautologiquement, non seulement ils changent le statut de l'art, mais le système de l'art (galerie, musée) modifie leur statut d'objet en objet artistique.

Plus le symbole se perd et s'humilie sur le plan de l'aventure terrestre, plus il s'exalte en se projetant au delà de ce que l'œil peut enregistrer. Une fois perdu son statut symbolique et fonctionnel d'objet quotidien, le même objet se renouvelle en objet d'art.

La "complexio oppositorum" se visualise magistralement dans la Porte de Rue Larrey, que Duchamp avait réalisée en 1927 et nous envisageons ici une porte qui "se ferme quand elle s'ouvre et se ouvre pendant qu'elle se ferme". La porte marque une ligne de frontière entre deux mondes opposés et complémentaires, entre un "ouvert" et un "fermé", entre "un endroit éclairé" et "un lieu sombre" . . . Duchamp invente là un "objet" qui met en évidence "le dispositif symbolique" dans l'instant même où il se défait, non pas dans sa dynamique de fonctionnement, mais au contraire dans le processus de rupture et destruction. Nous nous trouvons à envisager un lieu de passage rendu impraticable, un symbole détourné, donc bloqué et barré.

Dans son oeuvre "The Large Glass" Duchamp veut dépasser le plan des phénomènes pour transcender, en son "étant double", la nouvelle dimension, vers ce que le sensible ne peut pas révéler. Il affirme en effet que "tout objet en trois dimensions que nous observons froidement est une chose en quatre dimensions que nous n'arrivons pas à connaître". Ce travail résulte surtout d'un "accès de communication" entre le monde de la quatrième dimension et celui que nous ressentons habituellement.

La théorie qui conduit l'expérimentation du Large Glass se trouve précisément dans la modalité selon laquelle un corps conçu comme invisible, en ce que part d'une entité en quatre dimensions, se projette lui-même dans un monde empiriquement perceptible en trois dimensions. La réalité est donc pour Duchamp un endroit placé au-delà de ce qui nous paraît tout simplement et que l'on comprend par l'intuition : Un espace mental qui ne peut pas être représenté visiblement, où l'espace est joint au temps. C'est le monde que Duchamp appelle de l'apparition. Toute forme se visualise donc comme "apparence", comme projection de soi dans le monde empiriquement perceptible, comme ombre réfléchie de cette réalité supérieure où les opposés se conjuguent et les conflits s'annulent. Le voyage que Duchamp entreprend dans le Grand Verre n'est qu'un "parcours initiatique" à l'intérieur du "mystère" de la contemplation pure, où nous, les observateurs, nous devenons les témoins d'une rencontre manquée, celle de la jeune mariée avec le célibataire. Par l'ambiguïté évanescence de cet objet fictif mais formateur de pensée, Duchamp soutient que l'art doit devenir de plus en plus intéressé à l'idée critique qui réfléchit sur elle-même et à la méthode, plutôt qu'aux produits visuels et aux processus matériels. Cet auteur délivre de cette manière au futur le but ultime de toute forme d'art: le maximum du discours idéal avec le moindre parcours formateur.

par Enrico Pedrini