



Universiteit
Leiden
The Netherlands

“Chacun son Marcel”? Meerduidigheid in het werk van Marcel Duchamp

Jansen, H.M.L.

Citation

Jansen, H. M. L. (2015, March 31). *“Chacun son Marcel”? Meerduidigheid in het werk van Marcel Duchamp*. Retrieved from <https://hdl.handle.net/1887/32657>

Version: Corrected Publisher's Version

License: [Licence agreement concerning inclusion of doctoral thesis in the Institutional Repository of the University of Leiden](#)

Downloaded from: <https://hdl.handle.net/1887/32657>

Note: To cite this publication please use the final published version (if applicable).

Cover Page



Universiteit Leiden



The handle <http://hdl.handle.net/1887/32657> holds various files of this Leiden University dissertation.

Author: Jansen, Hubert Marie Lambert (Bert)

Title: "Chacun son Marcel"? Meerduidigheid in het werk van Marcel Duchamp

Issue Date: 2015-03-31



“Chacun son Marcel”?

Meerduidigheid in het werk van
Marcel Duchamp

Bert Jansen

Printing of this book was financially supported by the Leiden University Centre for the Arts in Society (LUCAS).

Copyright tekst © 2015 Bert Jansen

"Chacun son Marcel"?
Meerduidigheid in het werk van Marcel Duchamp
Proefschrift Universiteit Leiden

ISBN 978-94-92110-09-1 / NUR 654

Grafisch ontwerp: Van Rosmalen & Schenk, Amsterdam
Druk: ScanLaser, Zaandam
Illustratie voorzijde omslag: *Portrait No. 29*, 1953, Victor Obatz
Illustratie achterzijde omslag: 2007, Madeline Maus

“Chacun son Marcel”?

Meerduidigheid in het werk van Marcel Duchamp

Proefschrift

ter verkrijging van de graad van Doctor aan de
Universiteit Leiden, op gezag van Rector Magnificus
prof. mr. C.J.J.M. Stolker volgens besluit van het
College voor Promoties te verdedigen op
31 maart 2015 klokke 15.00 uur

door

Hubert Marie Lambert Jansen
geboren te Beek (L)
in 1946

Promotor:

Prof. dr. Kitty Zijlmans

Overige leden van de promotiecommissie:

Prof. dr. Yra van Dijk

Prof. dr. Frans-Willem Korsten

Dr. Sjef Houppermans

Dr. Frank Reijnders (Universiteit van Amsterdam)

Dit proefschrift kwam tot stand in etappes. Door de jaren heen hebben meerdere mensen en instanties mij ondersteund, inhoudelijk en financieel.

Ik dank allereerst de redactieleden van Metropolis M, Jong Holland en Kunstbeeld die mij tussen 1995 en 2005 in staat hebben gesteld om opeenvolgende stadia van mijn Duchamponderzoek te publiceren. Het idee om mijn bevindingen tot een proefschrift uit te werken werd geopperd door Dario Gamboni toen ik zijn advies vroeg over de wenselijkheid een Engelse vertaling van mijn laatste artikel te publiceren. Dit idee van een proefschrift werd enthousiast overgenomen door mijn promotor Kitty Zijlmans.

De toekenning van een beurs van het Mobiliteitsfonds, de stimuleringsregeling Promoveren in het Hoger Beroeps Onderwijs, voor mij aangevraagd door mijn toenmalige werkgever de Koninklijke Academie voor Beeldende Kunsten in Den Haag, maakte dat het project van start kon gaan. Kitty Zijlmans overtuigde me van de noodzaak een samenhangend historisch overzicht van de Duchampreceptie samen te stellen teneinde mijn eigen positionering duidelijk te kunnen maken. Verder was haar advies onmisbaar bij het denken over een theoretisch kader waarin de meerduidigheid van Duchamp als betekenisvol wordt gezien en ik mijn eigen methode van interpretatie kon formuleren.

Tijdens de eindfase van mijn proefschrift kreeg ik financiële ondersteuning van de Triton Foundation. Toen ontstond ook het verlangen om de documentatie achter mijn tekst niet alleen als een verwijzende noot maar ook in natura te exposeren. Sjarel Ex ging daarin mee en stelde voor zo'n tentoonstelling te houden in het museum Boijmans Van Beuningen. Mede dank zij de praktische adviezen van de betrokken conservators kon ik een selectie maken uit het beschikbare materiaal en het ordenen tot een overzichtelijk geheel, hetgeen tevens de opmaat vormde voor de definitieve versie van het slothoofdstuk in mijn proefschrift. Met een geldelijke bijdrage van de eigen faculteit kon die documentatie voor een deel ook in het proefschrift worden afgebeeld, mede dank zij de belangeloze inzet van het bureau Van Rosmalen & Schenk Ontwerpers.

Veel van het afgebeelde materiaal is nieuw. Meestal is het gevonden op brocantes die zomers overal in Frankrijk worden gehouden. Ik dank Jan en Cornelia voor hun geduld als ik weer zo'n stapel *vieux papiers* had aangetroffen en het nodig vond die door te snuffelen op zoek naar bruikbare informatie.

Mijn grootste dank gaat uit naar mijn vrouw Madeline die vanaf het begin mijn Duchamponderzoek heeft meegemaakt en ondersteund. Omdat zij zowel als wetenschapper en als kunstenaar is onderlegd, wist zij mij op beslissende momenten ervan te overtuigen dat speculatieve hypothesen en (kunst)historische feiten elkaar heel mooi kunnen completeren.

9 **Inleiding**

- 11 - Typering van mijn onderzoek
- 12 - Indeling

Hoofdstuk 1

15 **De receptie van Duchamp**

Van kunstenaar aan de zijlijn tot een apart genre

- 15 - 1958 Duchamp op de Expo in Brussel
- 17 - 1951-1959 De herontdekking van dada en Duchamp
- 24 - Duchamp Senior adviser vanaf 1926
- 28 - 1958-1962 Duchamp Papa van neo-dada en nouveau réalisme
- 35 - 1962-1968 Duchamp popster
- 40 - 1968-1977 Het oeuvre compleet
- 45 - 1978-1993 Duchamp definitief voltooid
- 51 - 1993-2000 Duchamp, kunstenaar van de eeuw
- 59 - The once and future Marcel Duchamp

Hoofdstuk 2

65 **De Nederlandse receptie van Duchamp**

Het zout in de pap of roet in het eten

- 65 - Inleiding
- 66 - Kennismaking via dada
- 67 - Kennismaking via de jonge kunst
- 72 - Kennismaking via de literaire invalshoek
- 73 - Duchamp in de onvoltooid verleden tijd
- 76 - Duchamp een literair fenomeen
- 78 - Duchamp postmodern of uitgerangeerd
- 82 - Aansluiting bij het internationale onderzoek, tweespalt blijft
- 87 - Speculeren, wel of niet
- 89 - Duchamp blijft controversieel
- 93 - Duchamp: een perpetuum mobile

Hoofdstuk 3

97 **Duchamp ambigue**

Is het mogelijk werken te maken die geen "kunst" zijn?

- 97 - Inleiding
- 98 - Duchamp als passe-partout en als genre
- 103 - Elk vogeltje zingt zoals het gebekt is
- 104 - Kan men werken maken die geen "kunst" zijn?
- 111 - Marcel Duchamp, kunstenaar
- 116 - De readymade als *potential image*

Hoofdstuk 4

123 **Marcel Duchamp, kunstenaar – knutselaar**

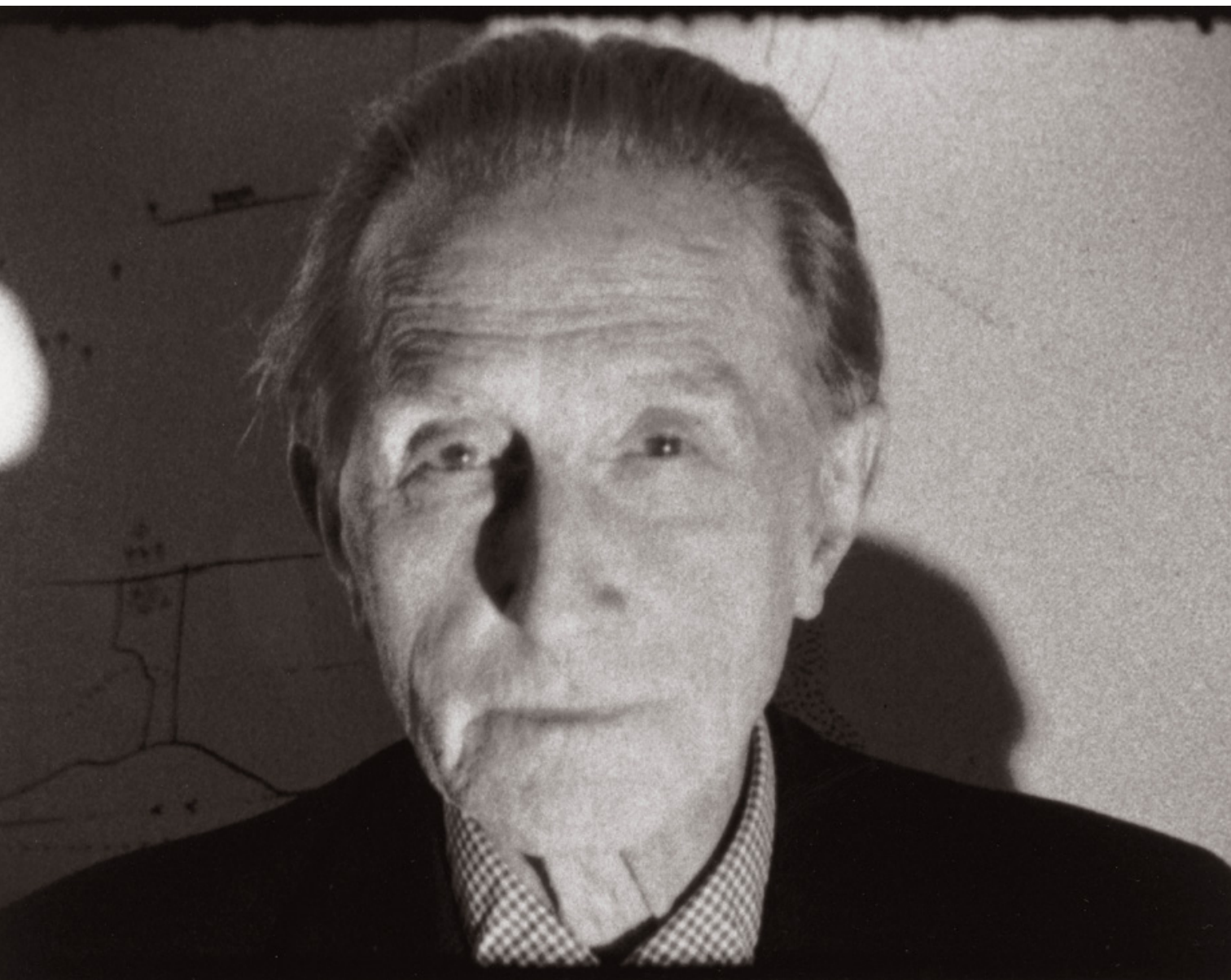
- 123 - Inleiding
- 135 - Marcel Duchamp kubist
- 138 - Duchamp in München
- 139 - Apollinaire
- 143 - Een week in de Jura
- 147 - Duchamp kunstenaar-knutselaar
- 163 - Duchamp in New York. Kunst "lezig gemaakt".
- 174 - Opticeries
- 189 - Conservator van zijn eigen oeuvre en ondergronds kunstenaar

191 **Samenvatting en conclusie**

197 **Summary and Conclusion**

203 **Bibliografie**

213 **Curriculum Vitae**



Screen Test: Marcel Duchamp
Andy Warhol, 1966.
Afb. uit *Inventing Marcel*
Duchamp, 2009.

Inleiding

Toen ik in 2007 overwoog dit proefschrift te gaan schrijven, verschenen in Frankrijk nagenoeg tegelijk twee vuistdikke boeken over Marcel Duchamp waarin zijn biografie wordt gekoppeld aan een overzicht van zijn oeuvre (Housez 2007, Marcadé 2007). Ondanks de bestaande reeks biografieën, ook in andere talen die wellicht vertaald hadden kunnen worden, vonden de beide Franse schrijvers en hun uitgevers het nodig om daar twee exemplaren aan toe te voegen. Dat in dezelfde taal tegelijkertijd plaats is voor twee vergelijkbare studies, kan alleen maar betekenen, dat naast het onderwerp ook de persoonlijke visie van de auteur belangrijk is. Inderdaad zijn er grote verschillen tussen de beide auteurs aan te wijzen. De 38-jarige Judith Housez, kunsthistorica en filosofe, wijdt in deze eerste publicatie van haar hand bijvoorbeeld meer dan tweemaal zoveel ruimte in voor een psychologiserende evaluatie van de jeugdijaren van de kunstenaar dan de twintig jaar oudere Bernard Marcadé, gerenommeerd kunstcriticus en tentoonstellingsmaker, die terughoudend is op het punt van persoonlijke interpretaties en meer het accent legt op een nauwgezette en uitvoerige weergave van het feitenmateriaal in samenhang met het ontstaan van een werk.

De verschijning tegelijk van de beide boeken is typisch voor de manier waarop de literatuur over de kunstenaar niet alleen een exponentiële groei vertoont maar ook hoe zijn oeuvre steeds meer verschillen uitlokt in interpretaties. Toen ik eind 2009 de eerste opzet van deze inleiding schreef, waren drie exposities over Duchamp te zien. De overdracht veertig jaar geleden van *Étant donnés ...*, de postume installatie van Duchamp, was voor het Philadelphia Museum of Art een aanleiding om alles wat met dit werk te maken heeft bijeen te brengen in een tentoonstelling en een fors boekwerk (Tent. cat. 2009c). Bij kunsthandel Naumann in New York stond het schaken van Duchamp centraal. Francis Naumann, die in 1999 een lijvige biografie van de kunstenaar publiceerde, deelde zijn leven als kunstenaar nu in als een schaakpartij, vanaf het leren van de spelregels en de openingszetten via een middenspel tot een eindspel (Tent. cat. 2009b). De derde expositie in Washington met de titel *Inventing Marcel Duchamp* wilde met foto's, portretten en zelfportretten van de kunstenaar aantonen hoe hij door gangbare conventies te doorbreken zijn reputatie als iconoclast vestigde en zich als een belangrijke figuur in de kunstwereld presenteerde (Tent. cat. Duchamp 2009a).

Deze inleidende alinea's mogen duidelijk maken dat mijn keuze voor de receptiegeschiedenis van Marcel Duchamp als onderdeel van dit proefschrift gepaard gaat met de nodige aarzelingen, vanuit het besef dat mijn veld van onderzoek naar alle richtingen uitdijt en geen eindstation kent. Publicaties over Duchamp variëren van uitgebreide overzichten van het oeuvre tot boeken over één werk, van biografieën over de kunstenaar, waarin de levensbeschrijving is samengebracht met de ontwikkeling van zijn oeuvre, tot boeken waarin de persoonlijke visie van de auteur expliciet centraal staat en tot kunstenaarsuitgaven, waarin Duchamp als voorbeeld wordt nagevolgd of waarin juist een poging wordt gedaan met hem af te rekenen als hinderlijke sta-in-de-weg. *Chacun son Marcel* is de veelzeggende titel van zo'n kunstenaarsboekje uit 2008 (Anon.2008). Op de cover is een hemd afgebeeld, een *marcel* in het Frans, met de tekst "Duchamp pour tous". Het prijst zichzelf aan als "A very Zamba Fanzine". Het gebruik van die woorden uit het jargon van twintigjarigen voor een boekje over een kunstenaar die in generaties gemeten hun overgrootvader is, geeft een indruk van de continuïteit van Duchamps populariteit waarbij de maker, naar eigen zeggen, de kunstgeschiedenis opvat als een collectieve hallucinatie.

Iedereen zijn eigen Marcel dus. Die conclusie zou inderdaad kunnen gelden voor de Duchamp literatuur als geheel, niet alleen voor kunstenaarsboeken maar zelfs voor wetenschappelijke studies van het kaliber van *Duchamp in Context; Science and Technology in The Large Glass and related works* van Linda Dalrymple-Henderson uit 1998 (Henderson 1998). Dat boek bevat nagenoeg alle contextuele informatie die tot dan toe bekend was over aanleidingen die Duchamp mogelijk hebben beïnvloed bij zijn ideeënvorming, met name de ontwikkeling van de natuurkunde en de techniek omstreeks 1900. Toch lijkt achter die vloed van objectieve feiten een persoonlijke binding van de auteur met de kunstenaar schuil te gaan, zoals zij zelf ook meteen op de eerste pagina suggereert. Ze draagt het boek namelijk mede op aan haar overleden vader, waarbij ze vermeldt dat die werkzaam was als elektrotechnisch ingenieur en als "inventor extraordinaire", een kwalificatie die ook opgaat voor de Duchamp in haar boek.

Nodelman stelde in 2000 vast, in een bespreking van de twaalf belangrijkste Engelstalige monografieën sinds 1990, dat de volgende visie prevaleerde: "an analysis of the oeuvre as a system of signification- a system which is itself the oeuvre's most distinctive characteristic" (Nodelman 2000, 41). Het uitgangspunt voor die nieuwe golf boeken uit dat decennium was de ontstane waardering voor de werken die Duchamp maakte nadat hij voor de wereld was opgehouden te werken en die tot dan toe nauwelijks als autonome kunstwerken waren opgevat. Dat waren de verzamelde aantekeningen in de *Groene Doos* over het maakproces van het *Grote Glas* en de *Doos in een Koffer*, het transportabele miniatuurmuseum van zijn oeuvre. De publicatie in 1989 van de inventaris van die editie door Ecke Bonk schiep de voorwaarde voor die nieuwe kijk op het oeuvre als een systeem van betekenisgeving waarmee het een voorbeeld werd hoe in het oeuvre van Duchamp vaak een eigentijdse kunsttheorie wordt herkend. Deze kijk op Duchamp, die "postmodern" genoemd kan worden om de nadruk op zelfreflectie, is nog steeds up to date, te oordelen naar een boek van Caroline Cros uit 2006 waarin een hedendaagse Duchamp wordt geschetst, een kunstenaar die zijn eigen kunstenaarschap organiseerde en zijn eigen geschiedenis manipuleerde, die geen onderscheid maakte tussen zijn werk als curator van tentoonstellingen en als kunstenaar en die een werk vaak realiseerde in samenwerking met anderen. Een contemporaine Duchamp dus, die zijn oeuvre als geheel expliciet het onderwerp van zijn artistieke nalatenschap maakte.

Tegelijk werden echter ook ideeën over Duchamp geformuleerd die niet uitgingen van een eigentijdse lezing, bijvoorbeeld in de verzamelbundel *The Definitely Unfinished Marcel Duchamp* waarin elf case studies waren opgenomen van Duchampspecialisten (De Duve (red.) 1991). Hun uiteenlopende benaderingen maakten duidelijk dat voor werken van Duchamp meerdere invalshoeken naast elkaar mogelijk zijn, de visie die uitgaat van de samenhang tussen leven en werk of die verwijzingen benadrukt naar advertenties en andere toenmalige *Low Art* of die werken interpreteert als een beeldende uitwerking van taalgrappen.

De veelvormigheid waarin het Duchamp onderzoek zich manifesteert, is omgekeerd evenredig met Duchamps zwijgzaamheid, die zo legendarisch was dat ze volgens Beuys werd "overgewaardeerd".¹ Ook al ontpopte de raadselachtige antikunstenaar zich enkele jaren later in een vraaggesprek met Pierre Cabane tot verbazing van velen als een openhartige prater die nogal badinerend de veronderstelde kunsttheoretische lading van zijn werk relativeerde, het aantal exegeten van zijn werk nam er alleen maar door toe. Zo ontstond een meervoudige en veranderlijke Duchamp die François Lyotard in 1976 betitelde als *Les Transformateurs du champ*, in de meervoudsvorm dus, als "de hervormers van het veld", met een woordspeling op zijn naam die Duchamp zelf wel bevallen zou.

In een snelle karakterisering als deze wordt duidelijk dat de literatuur over Duchamp een grote verscheidenheid aan benaderingen vertoont. In het verlengde van de eerder vastgestelde hechte relatie tussen zijn werk en zijn leven wordt nu ook een brede context opgevoerd van allerlei thema's die bij de totstandkoming van de werken wellicht een rol hebben gespeeld, van alchemie tot psychologie en seksualiteit, over kunst en consumentisme, over Duchamp als voorloper van het postmoderne en Duchamp als nomadisch kunstenaar, heen en weer getrokken tussen de kunstmetropolen Parijs en New York. De verklaringen variëren van specifieke vondsten voor een enkel werk tot een panoramisch overzicht van Duchamps oeuvre als aanleiding voor de formulering van een eigentijdse kunsttheorie en kunstfilosofie. Door de exponentiële groei van de studies over de kunstenaar lijkt een in zichzelf gekeerd vakgebied te zijn ontstaan. De literatuur lijkt een deel van het oeuvre geworden en Duchamp een genre in de kunst. Sinds de jaren vijftig beroept de ene generatie kunstenaars na de andere zich op Duchamp als inspirator. Parallel daarmee wordt ook de kunsthistorische kijk op Duchamp steeds bijgesteld. Dat gaat zelfs zover dat een hedendaagse visie over kunst niet zonder een bijpassend oordeel over Duchamp en zijn werk lijkt te kunnen.

TYPING VAN MIJN ONDERZOEK

Tijdens mijn werk als kunstcriticus bij gesprekken en tijdens interviews met kunstenaars en als docent kunstgeschiedenis aan kunstacademies viel het me op hoe gemakkelijk Duchamp wordt aangehaald als referentie, waarbij hem opvattingen en bedoelingen worden toegedicht om eigen en eigentijdse opvattingen te ondersteunen. Veel van die meningen gaan voorbij aan feiten zoals die naar voren komen in de talrijke historische studies over zijn leven en werk. Weliswaar ben ik me ervan bewust dat de actualiteit van historische kunstwerken berust op factoren waarin een eigentijds discours zich kan herkennen en dat de receptie van bekende kunstenaars uit het verleden derhalve aan veranderingen onderhevig is. Duchamp zelf wees in dit verband op de receptiegeschiedenis van Rembrandt waarmee hij te kennen gaf, dat de evaluatie in de toekomst van zijn eigen werk een zaak was van de kijker en de kunstgeschiedenis.

1. *Das Schweigen von Marcel Duchamp wird überbewertet* is een opschrift van een werk van Beuys gemaakt tijdens een performance in 1964.

Meestal echter gaat een contemporaine receptie van een kunstenaar gepaard met nieuw historisch onderzoek over de tijd en de context waarin zijn werk ontstond. Ik concludeerde dat in het geval van Duchamp een uitwisseling tussen die twee benaderingen vaak ontbreekt. In de kunstwereld heeft de naam Duchamp een mythische betekenis gekregen die weinig uitstaande heeft met de context waarbinnen zijn werken tot stand kwamen. Het doel van mijn studie is de schillen rond het werk af te pellen en op zoek te gaan naar een betekenislaag die eerder de ambities van de maker weergeeft. Mijns inziens leidt kennis over de specifieke omstandigheden waarin Duchamp zijn werken bedacht tot een aanpassing van bestaande inzichten en ideeën over Duchamp. Mijn historische benadering ondervangt het gemis aan historiciteit dat de Duchampreceptie vaak kenmerkt zoals ik in mijn analyse van die receptiegeschiedenis vaststel, ook al is in het geval van Duchamp het leggen van een causale relatie tussen een werk en de aanleiding ervoor nogal gecompliceerd zoals ik in de volgende alinea's aangeef. Dat gebrek aan historiciteit heeft als gevolg dat de waardering van de kunstenaar vaak alleen is gericht op het bevestigen van eigen en eigentijdse uitgangspunten.

Een bijzonder punt van aandacht is de permanent ambigue houding van Duchamp, die het maken van een onderscheid tussen een 'juiste' en een 'onjuiste' receptie van zijn werk op losse schroeven zet. Duchamp heeft immers in de laatste tien jaar van zijn leven de contemporaine benadering van zijn werk zelf in de hand gewerkt door zijn vroegere werken te herhalen op een manier die aansloot bij toenmalige kunstpraktijken waardoor hij de profetische status kreeg waarop velen nog steeds hun waardering baseren. Naast die ambigue betekenis van het oeuvre als gevolg van de latere manipulaties van Duchamp zelf kent zijn vroege werk ook een zekere ambiguïteit die de kunst rond 1900 typeert, hetgeen met name naar voren komt in het taalspel waarin een werk van Duchamp vaak zijn oorsprong vindt.

In mijn studie zoek ik een respectvol antwoord op die ambigue houding van Duchamp door die te pareren met mijn voorstel voor een speculatieve aanpak waarin ik mogelijke betekenissen suggereer, soms zelfs meerdere naast elkaar. En verder door mijn argumenten niet alleen te ontleenen aan door Duchamp genoemde en eerder vastgestelde bronnen maar mijn informatie ook te vinden in tijdschriften waar ik tijdens mijn onderzoek soms op stuitte en die onverwachts bruikbare informatie opleverden over de context waarin de eerste werken van Duchamp ontstonden. Mijn bijzondere aandacht gaat uit naar het taalspel waarin Duchamps ambiguïteit qualitate qua naar voren komt omdat daarin immers meerdere betekenissen tegelijk mogelijk zijn en dat mijns inziens ondergewaardeerd is. Dat talige aspect van het werk wordt door mij benadrukt door naast de al bekende woordspelingen nieuwe voor te stellen.

INDELING

In deze studie zal ik allereerst de geschiedenis van de receptie van Duchamp volgen, waarbij ik de vervlochtenheid tussen het werk en wat erover wordt geschreven wil ontwarren en wil aangeven hoe veranderingen ontstonden in de tijd en weer werden vervangen door andere. In het eerste hoofdstuk geef ik een overzicht van de internationale receptie van Duchamp. Ik kies daar het jaar 1958 als scharniermoment, waarin de huidige receptie op gang kwam. Daarna beschrijf ik wat daaraan voorafging en vervolgens wat volgde. Het volgende moment is 1968, het jaar waarin Duchamp overleed. De stroom publicaties droogde daarna niet geleidelijk op maar werd juist steeds breder, hetgeen ik toeschrijf aan cruciale tentoonstellingen in 1973, 1976 en

1993. In dat laatste jaar verscheen *Ephemerides* van Gough-Cooper en Caumont waarin alle feiten uit Duchamps leven, voor zover bekend en hoe triviaal ook, zijn opgetekend en die opsomming blijft fungeren als bron voor studies die de samenhang tussen Duchamps leven en zijn oeuvre beschrijven. In mijn chronologisch overzicht zal ik de verschillende auteurs zo mogelijk tegenover elkaar stellen om daarmee de verscheidenheid van de Duchamp literatuur te benadrukken die, zoals ik wil aantonen, haar oorzaak vindt in de ambiguïteit van Duchamp.

Het tweede hoofdstuk betreft de Duchampreceptie in Nederland die niet eerder systematisch is gedaan. Ze bestaat uit een groot aantal passages waarin Duchamp ter sprake komt en die ik chronologisch en commentariërend zal ordenen. Eerst ga ik in op de manier waarop Duchamp hier zijn entree maakte in de museumwereld, bij beeldend kunstenaars en in de literaire wereld, in samenhang met de kunst van de jaren zestig. Toen in het midden van de jaren zestig de recent vervaardigde replica's van de readymades samen met ander werk werden geëxposeerd in twee musea, was dat de aanleiding voor het verschijnen van een groot aantal kritieken in de kranten. Die vergelijk ik met de reacties die in Duitsland verschenen bij dezelfde tentoonstelling. Daarbij zal ik op zoek gaan naar mogelijke oorzaken voor de *incompatibilité d'humeur* die de Nederlandse Duchampreceptie sindsdien lijkt te beheersen, waardoor het Duchamponderzoek beperkt blijft tot incidentele publicaties en waardoor nieuwe contextuele benaderingen, zoals die elders plaatsvinden, nauwelijks aandacht krijgen.

Aan het begin van hoofdstuk 3 zal ik een samenvatting geven van de internationale receptiegeschiedenis waarvan ik in hoofdstuk 1 een overzicht heb gegeven. Daarbij let ik met name op de nadruk, waarmee de verschillende schrijvers wijzen op Duchamps ambiguïteit. Die samenvatting zal ik als opmaat presenteren voor mijn voorstel hoe met die ambiguïteit om te gaan. In de theorie over ambigue en potentiële beelden, die Dario Gamboni ontvouwt in zijn boek *Potential Images*, vond ik een kunsthistorisch handvat om de diversiteit van meningen in de Duchampliteratuur te accepteren en te waarderen als nevenschikkend en elkaar aanvullend.

Aan het eind van hoofdstuk 3 zal ik de aandacht vestigen op wat Duchamp zei over het aandeel van de kunstenaar in het kunstwerk, waarmee hij indirect ook zijn eigen kunstenaarschap omschrijft. Die uitspraken stroken niet met het hardnekkige beeld van Duchamp als cynische iconoclast en anti-kunstenaar. In mijn benadering hoop ik dat beeld van Duchamps kunstenaarschap te herzien.

In hoofdstuk 4 komt het idee van potentialiteit van Gamboni tot een praktische toepassing. In dit hoofdstuk voeg ik mijn eigen vondsten die ik eerder publiceerde en aanvullingen of correcties daarop toe aan al bestaande interpretaties. In sommige gevallen zullen verschillende interpretaties naast elkaar komen te staan, conform het idee van ambiguïteit bij Duchamp.

Met het oog op de leesbaarheid heb ik ervoor gekozen de hoofdstukken als afzonderlijke delen te schrijven. Dat houdt in dat sommige werken en gebeurtenissen in het leven van Duchamp meermaals zullen terugkomen. In die gevallen verwijs ik niet uitgebreid naar de andere passages elders om de continuïteit van de tekst niet verstoren.

Een bijzonder aspect bij het schrijven over Duchamp is de vraag hoe om te gaan met de titels. Zelf gebruikte hij Franse of Engelse titels, al naargelang de taal die hij sprak met zijn gesprekspartner. Die lijn volg ik door waar mogelijk Nederlandse titels te gebruiken zoals ook in de Duitse literatuur gebruikelijk is, na een eerste vermelding van de titel in het Frans of Engels. Uitzonderingen daarop vormen titels als *Fountain* omdat een vertaling met Fontein mijns inziens geen recht doet aan de

betekenis van het werk. Ook korte omschrijvingen als het *Grote Glas* of *Gegeven...* heb ik overgenomen na eerst de volledige tekst van de titel te vermelden waarmee Duchamp die werken oorspronkelijk aanduidde. Andere werken staan bekend als een omschrijving zoals het *Fietswiel* (op een keukenkrukje) of onder een bijnaam zoals het *Flessenrek* voor het uitdruiprek voor flessen, de readymade met de titels *Égouttoir* of *Hérisson*. Vaak is de titel een woordspel. Om dat niet verloren te laten gaan leg ik het uit (*Bagarre d'Austerlitz*). Dat het om werken gaat blijkt uit de cursieve spelling en het gebruik van een hoofdletter. Vrijgezellen en Bruid zijn alleen cursief gespeld in de beschrijving van het *Grote Glas*, overeenkomend met de andere details van dat werk. Elders zijn Vrijgezellen en Bruid niet cursief gespeld omdat het daarbij niet gaat om het betreffende beeld maar om het verhalende aspect van deze personages. Ter onderscheiding van een willekeurige bruid of vrijgezellen zijn ze wel gespeld met een hoofdletter.

De receptie van Duchamp

Van kunstenaar aan de zijlijn tot een apart genre

1958 DUCHAMP OP DE EXPO IN BRUSSEL

De beginnende Duchamponderzoeker wordt geconfronteerd met de aardverschuiving die omstreeks 1960 plaatsvond in de waardering van Duchamp en met name over het belang en de aard van de readymade. Dat wordt geïllustreerd door het contrast tussen zijn spoedige roem en de bescheiden plaats van zijn werk in de kunstpresentatie op de Wereldtentoonstelling in Brussel in 1958 en door de woorden in de catalogus waarmee zijn rol in de kunst wordt omschreven. Marcel Duchamp bezocht de Wereldtentoonstelling ook. In het Philipspaviljoen, na het Atomium het meest opmerkelijke gebouw op de Expo, woonde hij een uitvoering bij van het *Poème Électronique* van Edgard Varèse en Le Corbusier. Het paviljoen, ontworpen door Le Corbusier en Iannis Xenakis, fungeerde binnen als projectiescherm en geluidsmuur voor een acht minuten durende show van beelden en geluiden in beweging.² Plaatjes van menselijke emoties, van geboorte en dood, werden afgewisseld met kleurvelden en met dia's van kunstwerken uit verschillende culturen, genomen uit André Malraux' *Musée Imaginaire*. Het was de bedoeling dat de beelden zonder uitleg begrepen konden worden door een mondiaal publiek. Onder de beelden was geluid van Varèse gemonteerd en net als de beelden moest ook dat zich laten beluisteren zonder culturele referent, zonder verwijzingen naar de westerse cultuur. Zijn *son organisé* zoals Varèse zijn muziekcomposities noemde, leek voor de bezoekers door de ruimte rond te gaan als een driedimensionale reeks klanken in beweging.

Varèse was op uitdrukkelijk verzoek van Le Corbusier uitgenodigd. Hij had een half jaar in Eindhoven geëxperimenteerd met de nieuwste elektronische geluidsgeneratoren en aan die klanken had hij herkenbare geluiden als klokgelui en hamerslagen toegevoegd. Alles was vastgelegd op een magneetband met veertien sporen en die werd in Brussel door technici van Philips langs de reeksen luidsprekers achter de wanden van het paviljoen gestuurd. Met het *Poème Électronique* kon Varèse ideeën realiseren die hij lang daarvoor had geformuleerd over muziek als een reeks klanken die niet door gebruikelijke instrumenten werden voortgebracht. Die benadering van muziek is vergelijkbaar met het principe van de readymade dat Marcel Duchamp, zijn kompaan uit de jaren van dada in New York, daar ontwikkelde.³

2. Een beschrijving en reconstructie is te vinden in *Wonen/TABK* van januari 1984.

3. Zie voor een overzicht van de deelname van Varèse aan het New Yorkse dada gezelschap en de overeenkomsten van Duchamps principe van de readymade: Mattis 2002, 143-144.

Duchamp bezocht op de Expo ook de tentoonstelling *50 Jaar Moderne Kunst* waarin hijzelf met drie werken was opgenomen. Die tentoonstelling gaf een overzicht van de twintigste eeuwse kunst en de plaats van de hoofdrolspelers daarin. De eigentijdse kunst werd gepresenteerd als een vervolg op het verleden. Daarom waren van coryfeeën als Fernand Léger, Duchamps broer Jacques Villon, Georges Braque, Pablo Picasso en Pierre Bonnard niet alleen werken uit hun baanbrekende jaren uitgekozen maar ook recente werken die, naast de schilderijen van een jonge generatie met bijvoorbeeld Karel Appel, Asger Jorn, Jackson Pollock, Willem de Kooning en andere Amerikaanse abstract expressionisten, de continuïteit moesten aantonen in de ontwikkeling van de moderne kunst. Marcel Duchamp ontbrak in de rij generatiegenoten die deze relatie met het eigentijdse moest leggen. Weliswaar is in de algemene tekst over de ontwikkeling van het modernisme een alinea aan hem gewijd waaruit blijkt dat zijn voortrekkersrol niet onbekend was, maar over het belang van Duchamp voor de contemporaine kunst wordt niet gerept: "Lang vóór de oorlog van 1914 had een Fransman, Marcel Duchamp, een voorloper van het Cubisme, doeken, collages, voorwerpen en constructies geschapen in de zuiverste dadageest, anti-artistiek en anti-wetenschappelijk. Zijn werken, die een zonderlijk mengsel zijn van organische en mechanische elementen, totaal vrij wat grafiek en compositie betreffen, beurtelings dynamisch zoals het Futurisme of statisch zoals het Cubisme, hebben de onverwachte bekoring van een gelukkige teerlingworp, van een meevaller der verbeelding." (Langui 1958, z.p.).

Drie werken waren opgenomen: *Passage de la Vierge à la Mariee* (Overgang van de Maagd naar de Bruid), *Broyeuse de chocolat 2* (Chocolademolen 2) en *Reseau de stoppages* (Netwerk van Stopstels), uitgevoerd op een ouder schilderij. Vooral dit laatste werk moeten de bezoekers vreemd hebben bekeken, verstoken van enige uitleg over de betekenis ervan binnen het oeuvre. Ook het begrip 'readymade' komt in een onbegrijpelijke samenhang aan bod in de begeleidende tekst bij *Chocolademolen 2*, uitgevoerd in olieverf op doek waarop de titel en het jaartal op een ingevoegd plaatje van leer zijn weergegeven en perspectieflijnen op de maalstenen zijn 'getekend' met garen: "Duchamp is de schepper van de 'readymades', mechanische voorwerpen aan hun bestemming onttrokken en samengebracht tot een nieuw mechanisch voorwerp (*Broyeuse de chocolat*) dat de breuk met de conventie openbaarde, en uitgangspunt werd voor een droomwereld. De schilderkunst van Duchamp, die aanvankelijk tot het Cubisme behoorde kreeg een aparte betekenis, omdat hij tussen het statische van het Cubisme en het dynamische van het Futurisme zijn weg vond en bovendien op het Surrealisme vooruit liep." (Hammacher 1958 z.p.). Zowel in het algemene overzicht van Langui als in de specifieke tekst van Hammacher geldt dada dus als een houding van anti-kunst. Duchamp wordt een voorloper van het kubisme genoemd en een schilderij van een chocolademolen wordt gezien als een voorbeeld van een readymade, waarschijnlijk om de combinatie van het afgebeelde onderwerp van een industriële machine en de toepassing van ongebruikelijke materialen in het titelplaatje en de lijnen van garen. Duchamps bijdrage aan de kunst gold als historisch, als beëindigd, overeenkomstig zijn eigen beslissing in 1924 om zich van het artistieke leven af te keren, zoals de catalogustekst ook vermeldt.

In tegenstelling tot de prominente plaats van de 70-jarige Varèse nam de 72-jarige Duchamp in 1958 in Brussel een bescheiden positie in aan de zijlijn. Enkele jaren later zou hij gelden als pendant van Picasso bij de vraag wie de meest invloedrijke kunstenaar van de twintigste eeuw was en zijn dood in 1968 zou aan die stijgende populariteit geen einde maken. De eerste aanzetten voor die late erkenning waren in de jaren vóór 1958 al te merken geweest maar alleen binnen een kleine kring.

In juni 1958, vóór zijn bezoek aan de Wereldtentoonstelling werkte Duchamp bij Robert Lebel in Parijs aan de layout van een oeuvrecatalogus die in 1959 zou verschijnen (Lebel 1959). Eerder, in 1957, had Lebel een artikel gepubliceerd over de absurde humor van Duchamp zoals die met name naar buiten kwam in zijn verwijzingen naar kunst en geld in werken als *Wanted* (Gezocht), *Tzanck cheque* en *Obligation Monte Carlo* (Monte Carlo Obligatie) (Lebel 1957). Hij vergelijkt Duchamp daarin met een Zen-meester. Ook vermeldt hij het talige aspect in het werk van Duchamp waarmee hij de uitwisseling zoekt met de individuele kijker.

Lebels zoon Jean Jacques maakte deel uit van de scene van de *beatgeneration* met onder meer Alan Ginsberg en William Burroughs, die zich in Parijs hadden genesteld. Lebel leek het een goed idee om zijn zoon en diens vrienden in contact te brengen met hun legendarische voorbeelden en nodigde Duchamp en Man Ray uit voor een feest. Er waren meer dan honderd mensen. De beatniks kwamen stomdronken de trap op, van plan om er een dada-avond van te maken in de geest van weleer. Eentje had een schaar bij zich en knipte de stropdas van Duchamp af. Ginsberg, die doorkreeg dat de lol een verkeerde wending dreigde te nemen, bond de knieën van Duchamp vast zodat die niet kon vertrekken (Marcadé 2007, 440).

Hun kennis van dada-acties hadden de beatniks kunnen opsteken uit het boek *L'Aventure Dada* van Georges Hugnet dat een jaar eerder was verschenen bij een overzicht van dada in Galerie de l'Institut en waarin gedetailleerd de roemruchte gebeurtenissen zijn beschreven die tussen 1916 en 1921 plaatsvonden in de verschillende dada-steden (Hugnet 1957). Verder was informatie te vinden in *Histoire du Surréalisme* van Maurice Nadeau uit 1945 waarin dada als voorspel van het surrealisme werd beschreven (Nadeau 1945). In 1957 verscheen ook *Dada, Monographie einer Bewegung* in het Duits, Frans en Engels, een bloemlezing van dadadocumenten die Willy Verkauf, een Israëliisch/Zwitserse kunstliefhebber, samen met Hans Bollinger en Marcel Janco had samengesteld (Verkauf (red.) 1957). En in mei was juist *Déjà Jadis* verschenen met de herinneringen van Georges Ribemont-Dessaignes (Ribemont-Dessaignes 1958).

Ook buiten Parijs kreeg dada aandacht. In september 1958 opende in de *Kunstverein* in Düsseldorf een groot overzicht van dada met 439 nummers in de catalogus (Tent.cat. Dada 1958a). Van Duchamp waren *Roue de bicyclette* (Fietswiel op een keukenkrukje), de sneeuwschep met de titel *In Advance of the broken arm* (Vooruitlopend op de gebroken arm), *Fountain* en een *Box in a Valise* (Doos in een koffer) opgenomen. De tentoonstelling ging vervolgens naar het Stedelijk Museum in Amsterdam (Tent.cat. Dada 1958b). In de Düsseldorfse catalogus staan advertenties voor de publicaties over dada die recent waren verschenen. Naast de monografie van Verkauf was dat de bloemlezing *The dada Painters and Poets* van Robert Motherwell uit 1951 (Motherwell 1951). Die bloemlezing van dada-documenten in 432 pagina's was het eerste monumentale historische overzicht van de beweging. Daarmee hadden de Verenigde Staten het voortouw genomen in de dada-revival. Recent onderzoek heeft aangetoond dat Duchamp zelf een belangrijk aandeel had in dat boek (Craft 2006). Voor de oorspronkelijke opzet wilde Motherwell zich beperken tot een vertaling van een serie artikelen van Hugnet in *Cahiers d'Art* uit 1932/1934 waarop ook Nadeau zich beriep. Bijdragen van vroegere deelnemers van dada en vooral gesprekken met Duchamp, die Motherwell had ontmoet in de *Art of This Century gallery* van Peggy Guggenheim, leidden echter tot een meer uitgebreid relaas van de feiten.

Een jaar later, in het voorjaar van 1952, werd Duchamp ook zelf als dada-kunstenaar in de Verenigde Staten herontdekt bij de tentoonstelling *Duchamp, Frères et Soeur* in de Rose Fried Gallery in New York. Vooral de dada-activiteiten van Marcel Duchamp waren voor veel bezoekers een verrassing afgaande op het artikel *Dada's Daddy* van Winthrop Sargeant in het familieblad *Life* (Sargeant 1952). De schrijver beperkt zich in zijn bericht over de expositie tot Marcel Duchamp als initiator van dada en geeft een overzicht van zijn werk. Hij constateert verbaasd dat de kunstenaar vergeten is ondanks het belang van zijn werk. Bij Sidney Janis Gallery in New York waren eerder al in 1950 en 1952 replica's van *Fountain* en het *Fietswiel* te zien geweest. Een volgend belangrijk moment in de dadareceptie in de Verenigde Staten, na de verschijning van Motherwells boek, was de tentoonstelling *Dada* in 1953 bij Janis. Ook daarbij was Duchamp actief betrokken, net als bij Motherwells boek. Hij stelde het onderwerp voor, werkte mee aan de selectie en verzorgde de inrichting. Als catalogus ontwierp hij een poster met teksten van onder meer Jean Arp en Tristan Tzara, gedrukt op zijde, die verfrommeld tot een prop in een papiermand lag waar de bezoekers hem uit konden halen.⁴

Tijdens de voorbereidingen van de tentoonstelling spraken Duchamp en Sidney en Harriet Janis over de status van dada. De vraag was of dada een houding was van kunstenaars van alle tijden zoals Duchamp voorstond of dat het een beweging was met een begin en een einddatum. Tot dat laatste werd uiteindelijk besloten met als gevolg dat de readymades van Duchamp vóór 1916 en werken ontstaan na 1923 niet werden opgenomen. In een lezing ter gelegenheid van een dada tentoonstelling in het Museum of Modern Art in New York in 2006 spreekt Catharine Craft erover hoe Duchamp met die erkenning van dada als een historische beweging een draai maakte (Craft 2006). Oorspronkelijk wilde hij immers niet met dada in verband gebracht worden. Zijn Parijse werk van 1912 tot 1915 was gemaakt voordat sprake was van dada en zijn New Yorkse werk ontstond gelijktijdig met de dada-gebeurtenissen in Zürich waar destijds in New York niemand van op de hoogte was. Verder concludeert zij dat uit de inzet van Duchamp, zowel bij de totstandkoming van het boek van Motherwell als bij de samenstelling van de tentoonstelling bij Janis, naar voren komt dat hij de belangstelling in New York voor dada niet alleen verwelkomde maar die ook actief cultiveerde.

In *Life* van 25 mei 1953 verscheen een fotoreportage van de tentoonstelling bij Sidney Janis onder de titel *Speaking of dada* met een verwijzing naar het eerdere artikel *Dada's Daddy*. De beide publicaties in *Life* zouden Duchamp niet de publieke roem brengen die de schrijver van het eerste stuk, Sargeant, miste. Voorlopig zou hij alleen in een kleine kring van jonge kunstenaars een inspirerende rol gaan spelen, in samenhang met de groeiende interesse voor dada in het algemeen, waarbij het boek van Motherwell een impuls betekende. Motherwell doceerde in 1951 en 1952 aan de zomeracademie van het Blackmountain College waar hij onder meer Allan Kaprow en Robert Rauschenberg onder zijn studenten telde. In 1948 en 1952/1953 gaf ook John Cage daar les, dat laatste jaar met zijn vriend, de danser/choreograaf Merce Cunningham. Zij zouden naast Motherwell een sleutelrol gaan vervullen in de bekendmaking van Duchamp. Als componist was Cage geïnteresseerd in het gebruik van toeval in zijn muziek vanuit zijn belangstelling voor Zen en de *I Tsjing*. Die belangstelling mondde uit in interesse voor dada en voor Duchamp in het bijzonder toen hij door hem, na hun ontmoeting in de kring van Peggy Guggenheim in 1942, werd uitgenodigd om de muziek te componeren onder de opname van de *Rotoreliëfs* in de film *Dreams that money can buy* van Hans Richter in 1947 (Tent.cat. 2010, 275v).

4. Sidney en Harriet Janis publiceerden hun herinneringen in 1973 (Tent. cat. Duchamp 1973, p.202). Daarop kwam een aanvulling van hun zoon Carroll Janis in 2006 in het juni/julnummer van *Art in America*.

Naast Motherwell en Cage/Cunningham werd Joseph Cornell een bemiddelaar. In 1933 had hij Duchamp voor het eerst ontmoet bij de Brancusi tentoonstelling die Duchamp had georganiseerd in de Brummer galerie. Cornell bewonderde zijn New Yorkse stadgenoot maar persoonlijk contact ontstond pas vanaf 1942 in de kring rond de galerie van Peggy Guggenheim. Cornell, die ervaring had bij het maken van zijn *Boxes*, assisteerde Duchamp bij de constructie van het *Koffertje* en in de jaren die volgden zou hij een deel van de oplage gaan monteren. Hoe kleinschalig de omgeving was waarin Duchamps bekendheid destijds groeide, wordt geïllustreerd door het voorbeeld van Rauschenberg. Zijn schoonouders kochten enkele *Boxes* van Cornell in 1949. Zijn eigen *Music Box* uit 1953 verradt die invloed van Cornell maar reageert ook op *À bruit secret* (Met geheim geluid) van Duchamp, de readymade waarin Rauschenberg een voorwerp had gestopt dat geluid maakte als het ding werd gedraaid. Rauschenberg herinnerde zich in een interview dat hij de tentoonstellingen met replica's van enkele readymades bij Janis heeft gezien. In de context van de lessen van Motherwell in Blackmountain College en als reactie op Barnett Newman schilderde hij de *White Paintings* in 1952 en ontstond ook de uitgegumde De Kooning tekening in 1953. John Cage ontmoette hij voor het eerst in het voorjaar van 1951 bij zijn tentoonstelling in de Betty Parsons Gallery. Cage, die in 1952 ook lessen gaf aan het Blackmountain College, besloot na het zien van Rauschenbergs *White Paintings* een oorspronkelijk idee ook daadwerkelijk te realiseren, hetgeen resulteerde in *4'33"*, de stilte van een pianist zittend voor een piano. De kennis over Duchamp die Rauschenberg via Motherwell, Cornell en Cage opdeed, deelde hij met Jasper Johns na hun ontmoeting in 1953-1954.

De belangstelling voor Duchamp werd ook gestimuleerd door de opening in oktober 1954 van de permanente opstelling van zijn werken uit de collectie Arensberg in het museum in Philadelphia. James Johnson Sweeney interviewde Duchamp tussen zijn werken in Philadelphia. Het gesprek werd in januari 1956 op de televisie getoond.⁵ Na de opening ging Duchamp naar Parijs waar hij werd geïnterviewd door Alain Jouffroy (Marcadé 2007, 427-428). Hij sprak daarbij over het verschil tussen het exoterische en het esoterische karakter van kunstwerken in verband met de relatie tussen kunst en publiek waarbij hij benadrukte dat in het gesprek over kunst sprake was van een totale *vulgarisation*. Het idee van een oordeel zou volgens hem dan ook moeten verdwijnen. Later zou hij daar verder op ingaan in zijn lezing *The Creative Act*, die hij tijdens een congres in 1957 in Houston hield en in *Art News* verscheen en die Lebel ook in zijn boek zou opnemen (Lebel 1959, 77v). Die lezing zou in de komende jaren een belangrijke inspiratie vormen voor kunstenaars als Kaprow, met name om de uitspraken daarin over de gedeelde verantwoordelijkheid van de kunstenaar en de kijker met betrekking tot de betekenis van een kunstwerk.

Bij de eerste tentoonstelling van Jasper Johns in galerie Leo Castelli in mei 1957 gebruikte Robert Rosenblum het woord *neodada* om de houding te karakteriseren achter het schilderen van een Amerikaanse vlag waarbij hij verwees naar de readymades van Duchamp (Tent.cat. 1997, 133). Johns las daarna de dada bloemlezing van Motherwell en ging vervolgens met Rauschenberg naar Philadelphia om daar de museumopstelling van Duchamps werken te gaan bekijken. Bij het bepalen van de invloed op jonge kunstenaars in de Verenigde Staten voor 1958 maakt Susan Hapgood onderscheid tussen de invloed van Duchamp en die van Schwitters (Hapgood 1994, 15-18). Het feit dat de *Merz-beelden* van Schwitters in de jaren vijftig viermaal werden geëxposeerd bij Sidney Janis, waarbij de prijs steeds verdubbelde, ziet zij als een bewijs van de stijgende belangstelling voor Schwitters. Zijn invloed wordt vooral gezien op het punt van compositie en kleur, uitgaande van het esthetische aspect

5. De tekst verscheen in DdS 127-140 onder de titel *Regions which are not ruled by time and space*.





De Bruid ontkleed door haar
Vrijgezellen, zelfs.
1934, (de Groene Doos), (afb. uit:
Joseph Cornell / Marcel Duchamp
...in resonance (1998).

van zijn collages, terwijl Duchamp geldt als de inspirator die wees op het belang van het idee achter een werk. Hapgood ziet het onderscheid tot uiting komen in de verschillen tussen het werk van Rauschenberg en Johns. Rauschenbergs vrijwel indientieke *combine paintings Factum I* en *Factum II* uit 1957 zouden zo liggen in de lijn van de collages van Schwitters. Het schilderij *Drawer* van Johns uit 1957 neemt ze als voorbeeld voor de invloed van Duchamp om de dubbelzinnige betekenis van de titel als lade en tekenaar. Mijns inziens is zo'n scheiding echter niet al te strikt te maken. Zo is ook bij Rauschenberg inspiratie door Duchamp te vinden, in de al genoemde *Music Box* bijvoorbeeld, of in het door Hapgood genoemde voorbeeld *Factum I* en *II*, dat om de ridicularisering van de abstracte expressionistische toets is te zien als een verwijzing naar Duchamps *La Bagarre d'Austerlitz*, de readymade van een miniatuurraam met een geschilderde veeg over het glas.

Allan Kaprow had van dada gehoord via Motherwell in Blackmountain College in 1952 (Hapgood 1994, 115-122). Van 1957 tot 1959 kreeg hij les van Cage in de New School of Social Research waar hij happenings ging uitvoeren. Hij ontmoette daar ook Rauschenberg en Johns die hij uitnodigde deel te nemen aan een happening in het voorjaar van 1958 in Hansa Gallery, een ruimte die nu een kunstenaarsinitiatief zou worden genoemd. Duchamp zat regelmatig tussen het publiek. Hij stond sympathiek tegenover die happenings omdat de kunstenaars volgens zijn zeggen niet allereerst gericht waren op het maken van een kunstobject. Bovendien sloten die happenings door de deelname van het publiek ook aan bij zijn idee over de gedeelde verantwoordelijkheid in de creatieve daad tussen kunstenaar en publiek, waarover hij juist in die tijd in zijn lezing in Houston had gesproken.

In 1957 bezocht Kaprow de expositie *Three Brothers* met werken van de Duchampbroers in het Guggenheimmuseum. De catalogus van die tentoonstelling laat zien hoe beperkt de belangstelling destijds was voor Marcel Duchamp als dadaïst (Tent. cat. Duchamp 1957). Van hem waren er vooral vroege kubistische schilderijen te zien, uitgebreid met *Broyeuse de chocolat 2* (Chocolademolen nr. 2) en de readymade *Why not sneeze?* (Waarom niet niezen?). In de catalogus stonden verder een lijst woordspelingen en enkele aantekeningen uit de *Groene Doos* bij de herdruk van een artikel van André Breton over Duchamp. Jacques Villon was vertegenwoordigd met meer dan het dubbele aantal werken als zijn beide broers. Ook de literatuurlijst in de catalogus onthult hoe beperkt de belangstelling was voor Marcel, vergeleken met die voor Jacques Villon, die bijna alle bibliografische lemma's inneemt. Die populariteit van Jacques Villon in die tijd blijkt ook uit een jubileumuitgave van de dertigste jaargang van *Cahiers d'Art* die in 1956 aan hem werd gewijd.

Ook in Europa was vóór 1958 weinig belangstelling voor Duchamp. In november 1954 interviewde Alain Jouffroy hem, zoals zojuist vermeld, ten huize van Lebel voor het tijdschrift *Arts et spectacles* terwijl Michel Sanouillet een paar weken later in *Les Nouvelles Littéraires* een interview publiceerde dat in 1951 in New York had plaatsgevonden (Marcadé 2007, 427-430). Sanouillet voorzag dat van een voorbericht, waarin hij meedeelde hoe belangrijk Duchamp was in de Verenigde Staten, in tegenstelling tot Frankrijk, waarbij hij het artikel in *Life* vermeldde. Wel bleven de vrienden van vroeger publiceren. In *Art d'Aujourd'hui* verscheen in maart 1950 een artikel van Gabrielle Buffet over dada (Buffet 1957 p.167-180). In 1952 werd Duchamp lid van het in 1948 opgerichte *Collège de Pataphysique* dat de geest van Alfred Jarry levend hield, met als initiatiefnemers Raymond Queneau en Jacques Prévert. Maar lang vóór 1952 kende hij de andere deelnemers al, ook via zijn in 1950 overleden Parijse vriendin Mary Reynolds die voor hen boekomslagen maakte waar Duchamp

soms aan meewerkte.⁶ Henri-Pierre Roché publiceerde zijn herinneringen aan de dada-jaren in New York in het januarinumnummer van *La Nouvelle Revue Française* in 1954. In een ander nummer van dat tijdschrift in dat jaar stond een bespreking van het boek van Jean Ferry over Raymond Roussel, dat Duchamp had genoemd in het interview met Jouffroy. Hij wees bij die gelegenheid ook op het in 1954 verschenen boek *Les Machines Célibataires* van Michel Carrouges, waarin het *Grote Glas* wordt beschreven als een apparaat in werking naast de machines van onder meer Kafka, Jarry en Roussel. Het boek zou later, in 1976, als draaiboek fungeren voor de gelijknamige tentoonstelling. Publicaties als deze tonen aan, dat de bekendheid van Duchamp in Frankrijk na de oorlog vooral een zaak was van de literaire tak van het surrealisme als een vervolg op het *Dimensionisme* van 1936.⁷ Via die weg hoorden de kunstenaars van het latere nouveau réalisme, de *décollagistes* Raymond Hains en Villeglé over Duchamp (tent.cat.1981, 175). Zelf was Duchamp destijds ook actief in de kring van het surrealisme op uitnodiging van André Breton.

Ook in Zwitserland ontstond belangstelling voor Duchamp, met name bij de twee vrienden Daniel Spoerri en Jean Tinguely. In een interview met Susan Hapgood vertelt Spoerri dat hij zijn kennis van Duchamp opdeed via Serge Stauffer, die in 1952 zijn buurman was (Hapgood 1994, 131). Die had belangstelling voor Franse surrealistische poëzie. Zijn vertaling van *De kale zangeres* van Ionesco werd door Spoerri opgevoerd in het kader van zijn *Autotheater*, een vorm van theater geënt op het voorbeeld van dada, waarin hij vanaf 1953 samenwerkte met Tinguely. Zelf had Spoerri Tristan Tzara opgezocht en een tekst van hem vertaald en voorgedragen. In het interview geeft Spoerri aan hoe beperkt hun kennis van Duchamp eerst was. Zo wisten ze toen niet of Duchamp nog leefde, alleen dat hij de Mona Lisa had voorzien van een snor en dat hij een toiletpot op een sokkel had gezet, niet wetend dat het daarbij een urinoir betrof. In 1956 vertaalde Stauffer de aantekeningen van de *Groene Doos* in het Duits en begon hij een briefwisseling met Duchamp die zou leiden tot het vertalen en bundelen van interviews en statements.

Tinguely kende ook Hans Bollinger die dada documenten verzamelde en later in 1957 mede-uitgever was van *Dada Monographie einer Bewegung*. Van 1954 tot 1957 was Spoerri balletdanser in Bern. Tinguely, die vanaf 1952 ook in Parijs werkte, maakte constructivistische vormen die hij in beweging bracht, geïnspireerd door Calder. In 1955 maakte hij deel uit van de tentoonstelling *Le Mouvement* bij Denise René in Parijs, samen met Pol Bury, Agam en Soto waaraan een *mobile* van Calder en Duchamps *Rotative demisphere* (Roterende Halve Bol) uit 1924 waren toegevoegd om het thema een historische dimensie te geven. Tinguely betrok in 1955 een atelier in de *Impasse Ronsin* waar hij bevriend raakte met Yves Klein die net terug was van een verblijf van een jaar in Japan waar hij een judo-opleiding had gevolgd. De monochrome kleurvlakken die Klein na zijn terugkomst ging maken, zijn te beschouwen als een uiting van zijn in Japan opgedane kennis van Zen en tegelijk als een reactie op de abstracte kleurcomposities van de kunstenaarsgroep *Lyrisme et Espace*, waarin zijn moeder Marie Raymond een centrale rol speelde. Via die weg was hij ook op de hoogte van dada en Duchamp. De zomervakanties bracht hij door in Nice waar hij bevriend was met Arman. Die was op de hoogte van dada via Jacques Matarasso, die een collectie documentatie over dada bezat (Hapgood 1994, 107). In de manier waarop Klein de informatie van Tinguely over een eigentijdse kijk op de dadahouding van Duchamp combineerde met de weg van Zen, is hij te vergelijken met John Cage. Op 28 april 1958 exposeerde hij *Le Vide* (De Leegte) in de lege galerie van Iris Clert. Een half jaar later volgde *Vitesse pure, Stabilité monochrome*, met monochrome kleurvlakken

6. De relatie met Reynolds en Duchamps bijdrage aan die boekomslagen is beschreven in nummer 8 van *Étant Donnée*.

7. In de volgende paragraaf ga ik hier verder op in.

die ronddraaiden op machines van Tinguely.⁸ Ook in Zweden werd in de jaren vijftig aandacht gegeven aan Duchamp, waarbij Pontus Hulten een centrale rol speelde (Eriksson 2000). Artikelen van Gabrielle Buffet met haar herinneringen over dada verschenen in het tijdschrift *Konstrevy* in 1950 en 1952, gelijktijdig met de publicatie ervan in Frankrijk. Hulten was kunstenaar die onder het anagram en pseudoniem V. Enhult in 1954 in galerie Samlaren in Stockholm readymades exposeerde, gekocht in een lokaal warenhuis in 1952. In het tijdschrift *KASARK* van de galerie berichtte hij over Duchamp met afbeeldingen onder meer van *Porte Bouteilles* (Flessenrek) en *Rotorelief*. Hulten werkte ook mee aan de Parijse expositie *Le Mouvement* bij Denise René in 1955 met Tinguely die hij in 1954 had leren kennen. Zelf begon hij in 1955 een galerie in Malmö waarbij een blad verscheen met een vertaling van Bretons *Phare de la Mariée*.

In Engeland ontstond de interesse voor Duchamp tussen 1952 en 1955 in de kring van de *Independent Group* van kunstenaars, filosofen en architecten met belangstelling voor de raakvlakken tussen beeldende kunst en de massacultuur van de reclame. Een van de leden was de fotograaf Nigel Henderson wiens moeder Wyn Henderson in 1938 werkzaam was geweest als assistente van Peggy Guggenheim in de Guggenheim Jeune Gallery in Londen, waar Duchamp als adviseur optrad. Zij vertelde haar zoon over Duchamp en die introduceerde zijn werk bij Richard Hamilton. In diens tentoonstelling *This is Tomorrow* in 1955 was een set *Rotoreliëfs* opgenomen. Een ander lid van de *Independent Group*, de architect Robert Penrose, bezat een exemplaar van de *Groene Doos* die hij aan Hamilton liet zien. Hamilton schreef Duchamp daarop over de wenselijkheid van een vertaling. Duchamp antwoordde hem dat George Heard Hamilton, kunsthistoricus aan Yale, al daarmee bezig was. In 1960 zou die vertaling verschijnen met een nieuwe lay out van Richard Hamilton (Duchamp 1960).

Teksten van Duchamp werden samen met fragmenten uit de *Groene Doos*, die tot dan alleen in dure, beperkte oplages verkrijgbaar was, in oktober 1958 voor het eerst gepubliceerd door Michel Sanouillet in *Marchand du Sel* (Sanouillet 1958). Daarmee werd Duchamp voor het eerst buiten de eigen vriendenkring bekend als *écrivain* of *littérateur* zoals hij zelf zijn werkzaamheid betitelde als schrijver van de notities voor het *Grote Glas*. In zijn inleiding noemt Sanouillet Duchamp een van de belangrijkste kunstenaars van de tijd omdat hij de fundamenteën van kunstopvattingen ondergraaft, daarbij benadrukkend dat dit niets te maken heeft met bekendheid. De losbladige oevrecatalogus *Sur Marcel Duchamp* van Lebel waarvan Duchamp de vormgeving had verzorgd voordat hij de Expo in Brussel bezocht, verscheen in mei 1959 (Lebel 1959). Hij is op te vatten als een catalogusversie van de *Doos in een koffer*. Naast de tekst van Lebel, waarin voor het eerst wordt ingegaan op de samenhang tussen leven en werk, bevat het boek de lezing van Duchamp *The Creative Act* die hij in 1957 in Houston had gehouden en herdrukken van artikelen van Breton en Roché. Tegelijk met die luxe uitvoering in beperkte oplage verscheen een goedkope grote oplage van het boek in een Engelse vertaling van George Heard Hamilton. Die zou het begin vormen van de brede belangstelling voor zijn werk die spoedig zou ontstaan.

DUCHAMP SENIOR ADVISER VANAF 1926

Afgezien van de interesse bij enkele jonge kunstenaars in Amerika en Europa, was Duchamp in de kunstwereld vóór 1958 alleen bekend en gerespecteerd als adviseur en als deskundige in paneldiscussies.⁹ Zo nam hij in 1957 deel aan een conferentie in Houston over creativiteit, waar hij was uitgenodigd naast Gregory Bateson, Rudolph Arnheim en William Seitz en waar hij de lezing *The Creative Act* hield, die in het boek

8 Over de relatie van de nouveaux réalistes en Marcel Duchamp zie: tent. cat. 2007, 96-104.

9 De volgende informatie is grotendeels afkomstig uit Marcadé 2007 en Tomkins 1996.

van Lebel was opgenomen. Duchamp had eerder deelgenomen aan een soortgelijke conferentie in 1949 in San Francisco over de moderne kunst waarin hij ageerde tegen het idee van de smaak als het enig juiste criterium om de "esthetische echo" van een kunstwerk te beoordelen (Clearwater (red.) 1991, 46-59). Als deelnemer aan dergelijke openbare discussies kreeg Duchamp, nadat hij vanaf 1923 zijn aandacht vooral was gaan richten op zijn schaakcarrière, geleidelijk een rol als senior adviser omdat hij iedereen kende en werd gerespecteerd om de neutrale positie die hij innam. De jaren van het *succès de scandale* tussen 1912 en 1920 waren grotendeels vergeten. Werk van hem was alleen incidenteel te zien in groepstentoonstellingen van het surrealisme en dada. Naast deelnemer werd hij bij die gelegenheden ook vaak uitgenodigd om als adviseur en curator op treden, zowel in de Verenigde Staten als in Frankrijk. Ook adviseerde hij bij het opzetten van collecties. Zo wist hij voor de Arensbergs werken op te sporen, niet alleen van hemzelf maar ook van zijn broers en anderen als Kupka, Picabia, Gleizes en Braque. Catharine Dreier nodigde hem in 1920 uit om haar te assisteren in de *Société Anonyme*, een stichting die moderne kunst ging kopen met openbare collectievorming als doel. Na de eerste expositie in dat jaar volgde in 1926 een grote presentatie in het Brooklyn Museum die door Duchamp werd ingericht, onder andere met het *Grote Glas*. Via Dreier werd Duchamp ook adviseur bij galerie Brummer in New York waar hij enkele tentoonstellingen maakte, onder andere van Brancusi in 1933. Zelf trad Duchamp incidenteel ook op als kunsthandelaar. De erfenis van zijn ouders, die beiden overleden in februari 1925, stelde hem in staat om, op instigatie van Brancusi zelf, en samen met H.-P. Roché een aantal sculpturen van Brancusi te kopen uit de collectie van John Quinn na diens overlijden.

In 1937 werd hij adviseur van Peggy Guggenheim bij het opstarten van haar galerie Guggenheim Jeune in Londen. Toen de galerie onder de naam Art of This Century later in 1942 in New York werd voortgezet, werd dat een plaats voor ontmoetingen die soms tot een samenwerking leidden, bijvoorbeeld met de architect Frederick Kiesler, de ontwerper van het buitenissige design van de galerie, met beeldend kunstenaar Joseph Cornell en de componist John Cage. Kiesler had in 1937 een artikel geschreven over het *Grote Glas* dat hij om de glas-in-lood techniek vergelijkt met middeleeuwse kerkranken en met foto's van de nervenstructuur van bladeren (Kiesler 1996, 38-41). Hij noemt het werk een x-ray schilderij van ruimte. Kieslers onderscheid tussen de disciplines architectuur en schilderkunst op basis van het aspect van ruimte, lijkt op wat in Frankrijk een jaar eerder werd verstaan onder *Dimensionisme*. Die term uit de kring van het Parijse surrealisme werd gebruikt voor een nieuw ruimtebegrip in de kunst, geïnspireerd door de relativiteitstheorie van Einstein. Literatuur zou evolueren van het woord naar het vlak waarop het gedrukt of geschreven staat, de tekenkunst van het vlak naar een driedimensionale vorm en beeldhouwkunst zou de vierde dimensie binnengaan door de toepassing van het tijdsverloop of zou zich manifesteren in de vluchtige vorm van gas. Tijdens de *Exposition Surréaliste d'objets* in 1936 in Parijs ondertekenden een aantal deelnemers, waaronder Duchamp, het *Manifeste dimensioniste* dat in het tijdschrift *Revue N1* verscheen. De ideeën achter het manifest pasten bij Duchamps *Rotoreliëfs* die tijdens het draaien de suggestie van diepte gaven.

In 1936 schreef Buffet in *Cahiers d'Art* over Duchamp naar aanleiding van de presentatie van de *Rotoreliëfs* op een uitvindersbeurs (Buffet 1957, 79-89). Het beeld van een ronddraaiende schijf met een suggestie van diepte had hij in 1935 ook gebruikt voor de cover van een nummer van *Minotaure* waarin een essay van Breton over het *Grote Glas* stond met de titel *La Phare de la Mariée*. Het contact met Breton in deze tijd leidde tot enkele grote projecten. Zo ontwierp hij in 1937 een glazen deur voor *Gradiva*,

de galerie van Breton, in de vorm van een schaduwbeeld van een elkaar omarmende man en een vrouw. Een jaar later, in 1938, maakte hij op verzoek van Breton het ontwerp voor de centrale zaal van de *Exposition Internationale du Surréalisme* in galerie Beaux-Arts in Parijs. Het zou een van de eerste keren worden dat kunst geïntegreerd werd in een decor tot een totaalervaring. In het midden stond een vuurkorf en aan het plafond hingen 1200 kolenzakken, gevuld met papier. Oorspronkelijk had Duchamp gedacht aan honderd geopende paraplu's. Het herinnerde aan de vroegere bijeenkomsten van de surrealisten op caféterrassen rond een vuurkorf. Duchamp schakelde Man Ray in om een plan te bedenken voor de belichting. Bij de opening kregen de bezoekers een zaklamp waarmee ze de schilderijen in het donker konden bekijken. Ook andere zintuigen werden aangesproken. De reuk werd geprikkeld door in een hoek permanent koffie te branden en het gehoor werd erbij betrokken door het afspelen van een geluidsband waarop gestamp van marcherende Duitse soldaten werd afgewisseld met hysterisch gelach.¹⁰ In 1942 ontwierp Duchamp in New York een vergelijkbare tentoonstelling met de naam *The First Papers of Surrealism*. 1500 Meter touw, gespannen tussen de kunstwerken op schotten, gaf de indruk van spinnenwebben die de suggestie van een verlaten huis moesten oproepen. Dat gevoel van ontoegankelijkheid, in contrast met de gebruikelijke openbaarheid van een expositieruimte, werd tijdens de opening nog versterkt door de hinderlijke aanwezigheid van kinderen, die op verzoek van Duchamp met een bal speelden. Voor de voor- en achterzijde van het omslag van de catalogus gebruikte Duchamp foto's van respectievelijk een muur vol kogels en een Zwitserse gatenkaas, een verwijzing naar de manier waarop hij tijdens de oorlogsjaren met een pas als vertegenwoordiger in kaas de grens tussen bezet Parijs en Vichy-Frankrijk kon passeren met het materiaal voor het *Koffertje* dat vervolgens naar de Verenigde Staten werd gestuurd.

Ontwerpen voor een tentoonstelling en andere ondersteunende acties werden destijds niet als een kunstwerk gezien. Dat blijkt bijvoorbeeld uit Nadeau's *Histoire du surréalisme*. Duchamp verschijnt daarin alleen als voorloper van dada en als leerling van het futurisme en kubisme. De laatste datum waaronder Nadeau Duchamp vermeldt is 1924, als Robert Desnos onder de van Duchamp geleende schuilnaam Rose Selavy in trance nonsens taal declameert (Nadeau 1945, 92). Welke werken Duchamp zelf met die naam signeerde, blijft onvermeld. Dat lot treft ook zijn latere bijdragen. Dat komt pregnant naar voren in de passages over de tentoonstelling van 1938. Nadeau schildert met verve de sfeer met de kolenzakken aan het plafond en hoe "de geur van Brazilië", dat wil zeggen van de gebrande koffie, de ruimte vulde maar het noemen van de naam van wie verantwoordelijk was voor dit *cadre approprié* of *appropriate setting* zoals hij noemt wat nu tentoonstellingsconcept heet, doet hij niet (Nadeau 1945, 241). Dat werd destijds kennelijk niet van belang geacht. Opmerkelijk is ook dat deze passages in de latere uitgave van het boek uit 1964 en de Engelse vertaling, die in 1973 nog werd herdrukt, niet werden aangepast.

Via Cornell, die voor *Vogue* werkte, dong Duchamp in 1943 mee in een competitie voor een ontwerp van de cover van dat blad. Zijn voorstel *Allégorie du genre* toont het portret van George Washington dat na een draai verandert in een kaart van de Verenigde Staten. Omdat het portret was uitgevoerd in verbandgaas waarop de kleur rood aan bloed deed denken, lag Duchamps ontwerp te gevoelig in deze oorlogsjaren en werd het afgekeurd. Wel stond in juli 1945 op de omslag van *Vogue* een afbeelding van het *Grote Glas* dat in het Museum of Modern Art in New York stond opgesteld. In dat jaar ontwierp Duchamp ook tweemaal een etalage van een boekhandel ter gelegenheid van de publicatie van boeken van Breton. In 1946 verscheen een interview

10. Een beschrijving van de tentoonstelling is te vinden in Tent.cat. 1981, 72.

met James Johnson Sweeney *The Great Trubble with Art in This Country* in *Bulletin of the Moma*, waarin Duchamp opmerkt, dat er weinig revolte en spirit in de huidige kunst is op te merken (DdS 1994, 175-185).

In 1947 werd hij weer door Breton gevraagd om een ontwerp te maken voor een expositie over het surrealisme bij galerie Maeght in Parijs. Hij ontwierp een plattegrond van een doolhof met vitrines en tableaux vivants. Van hem is ook het idee voor de *Regenzaal* van Dali. Zelf deed hij mee met twee installaties met verwijzingen naar details in het *Grote Glas* die werden uitgevoerd door Kiesler en Matta. Voor de cover van de catalogus liet hij een afgietsel van een borst uitvoeren in siliconenrubber met het opschrift *Prière de toucher* (Gelieve aan te raken). Voor het omslag van de catalogus *Le Surréalisme, même* in 1956 maakte hij een fotografische afdruk van *Feuille de Vigne féminelle* (Vrouwelijk Vijgenblad) en in 1959 stelde hij Breton voor om de ingang en de zaal van de *Exposition internationale du Surréalisme* in galerie Daniel Cordier over het thema erotiek vorm te geven als een vagina en uterus.

Naast die activiteiten als organisator, vormgever en kunstenaar manifesteerde Duchamp zich ook als schrijver. Hij schreef drieëndertig korte kunstenaarsportretten in de catalogus van de verzameling van de *Société Anonyme*, toen die in 1949 werd overgedragen aan het Yale Art Museum. Ook bij die overdracht speelde hij een rol. Dat was ook het geval toen vijf jaar later de collectie van Arensberg, met het nagenoeg volledig overzicht van zijn eigen oeuvre, overging naar het museum in Philadelphia, waarbij Duchamp de onderhandelingen over de voorwaarden had gevoerd. Al die activiteiten laten zien dat Duchamp na 1926 alleen ad hoc werkte, voor speciale gelegenheden en op uitnodiging van vrienden.

Incidenteel stond Duchamp zelf ook in het centrum van de belangstelling. In 1945 werd een geheel nummer van *View* aan hem gewijd met een omslag van hemzelf, dat als een liber amicorum werd ingevuld met bijdragen van vrienden en een fotomontage van de architect Kiesler waarin Duchamp als een alchemist of een knutselaar in zijn atelier bezig is. Een tekst van Gabrielle Buffet, waarin zij onder meer terugblijkt op de jaren rond 1915, is een herdruk van de tekst die zij in 1936 had geschreven voor *Cahiers d'Art*. Ook *La Phare de la Mariée* van Breton over de erotische en psychologische achtergronden van het *Grote Glas*, eerder verschenen in *Minotaure* in 1935, werd opnieuw geplaatst in *View*. Een nieuwe tekst was er van Sidney en Harriet Janis, *Marcel Duchamp anti-artist*, waarin zij een overzicht van het oeuvre gaven en waarin zij wezen op het belang van ironie. Verder werd weinig over Duchamp geschreven. Meestal bleef het bij een herdruk van teksten van oude vrienden, wat illustreert hoe beperkt de belangstelling voor hem was. De tekst van Sidney en Harriet Janis werd herdrukt in Motherwells *Dada Painters* in 1951. Gabrielle Buffet schreef daarvoor twee nieuwe teksten over dada, die zij een jaar eerder had voorbereid in een artikel in *Art d'Aujourd'hui*. Ook andere teksten uit *View*, die bij die gelegenheid al in herdruk waren verschenen, werden opnieuw gebruikt. Zo zouden de artikelen van Breton en Roché in 1959 nogmaals verschijnen in *Sur Marcel Duchamp* van Lebel. Daarin verscheen ook een tekst van Lebel zelf die voor het eerst inzicht gaf in de samenhang van het werk en het leven van Duchamp. Het boek bevatte ook de eerste beredeneerde catalogus van 208 nummers, waarmee tevens de innerlijke samenhang van de werken duidelijk werd. Behalve de ontwerpen voor omslagen en posters waren ook de installaties van de surrealistische exposities in Parijs van 1938 en die in New York van 1942 als werken opgenomen. De Engelstalige uitgave van het boek vond meteen zijn weg in de kring van jonge New Yorkse kunstenaars waar het een versnelling en een verbreding teweegbracht van de belangstelling voor Duchamp. Het markeert het begin van zijn

roem als vernieuwer voor de toekomst. Tot dan had hij alleen status als een kunstenaar die zijn sporen in het verleden had verdiend zoals hij in 1958 ook was voorgesteld in de tentoonstelling tijdens de *Expo* in Brussel.

1958-1962 DUCHAMP PAPA VAN NEO-DADA EN NOUVEAU RÉALISME

In 1958, in de tentoonstelling bij de Wereldtentoonstelling in Brussel, bleek Duchamp, hoewel actief als organisator en adviseur in de kunstwereld, als kunstenaar een bescheiden positie in te nemen in de geschiedschrijving van de moderne kunst. Hij kon zichzelf in 1957 in zijn lezing in Houston dan ook terecht betitelen als een vergeten kunstenaar. Dat zou in rap tempo veranderen. De groeiende bewondering van enkele jonge kunstenaars voor hem in de Verenigde Staten en Europa zou overslaan naar een hele generatie Amerikaanse en Europese kunstenaars, die elkaar na 1958 zouden vinden en samen zouden gaan exposeren onder de namen neo-dada, nouveau réalisme en pop art.

In 1958 gebruikte Dore Ashton voor het werk van Kaprow de term neo-dada die Rosenblum een jaar eerder had gebruikt naar aanleiding van een geschilderde Amerikaanse vlag van Johns (Hapgood 1994, 115f). Kaprow maakte tijdelijke environments van afvalmateriaal waarin lampen aan en uit gingen en die vooral bedoeld waren als een grappig, anarchistisch protest tegen de abstract expressionisten die zich baseerden op de surrealistische *écriture automatique*. Kaprow was ongelukkig met de term neo-dada omdat die een maatschappelijke urgentie suggereerde die hij niet had. Zijn protest was ook niet cynisch van aard. Volgens hem was de term vooral iets van de critici die de term bovendien pejoratief gebruikten. In een artikel in *Art News* in oktober 1958, *The legacy of Jackson Pollock*, legde Kaprow uit wat zijn opzet was. Hij pleitte ervoor niet alleen verf te gebruiken maar ook allerlei spullen uit het alledaagse leven zoals oude kleren, maar ook eten en zelfs geuren en geluiden als een oproep aan het publiek om actief deel te nemen. Het ging hem om het "afbreken van de vierde wand". Die participatie door het publiek was in lijn met wat Duchamp in lezingen en interviews zei. Die was ook regelmatig aanwezig bij de happenings van Kaprow.

Rauschenberg en Johns werden, na hun kennismaking met het werk van Duchamp via Motherwell, Cage en Cornell, uitgesproken bewonderaars.¹¹ Zo kreeg Johns in 1958 een *Doos in een koffer* cadeau van een bevriende verzamelaar. In januari 1959 ontmoetten Johns en Rauschenberg Duchamp, die door Nicolas Calas was meegenomen voor een atelierbezoek. Johns kocht enkele maanden daarna de catalogus van Lebel. Toen in 1960 de Engelse vertaling van de *Groene Doos* verscheen in een oplage van 1000 stuks, recenseerde hij die. Zelf kocht hij een origineel exemplaar uit 1934, dat Duchamp zelf kwam brengen en met een opdracht signeerde. Rauschenberg nam met Cornell en Duchamp deel aan de tentoonstelling *Art and the found object* in het Time Life Building in januari 1959. Na afloop kreeg hij het *Flessenrek* van Duchamp, dat door Man Ray voor de gelegenheid was opgestuurd uit Parijs, tegen betaling van de onkosten. De relatie werd ook vriendschappelijk. Op Kerstavond 1959 bezochten Duchamp en zijn vrouw Johns en Rauschenberg in hun ateliers waarna ze samen in een restaurant gingen eten. Twee weken eerder was in galerie Daniel Cordier in Parijs de tentoonstelling *Exposition Internationale du Surréalisme* geopend waar Johns en Rauschenberg door bemiddeling van Duchamp aan deelnamen met *Target with Plaster Casts* en *The Bed*. De bekendheid van Duchamp bleef in 1960 niet meer beperkt binnen een kleine kring. Toen hij niet was opgenomen in de tentoonstelling

11. De volgende informatie is afkomstig uit Kosinski 2005 en Tent.cat. 1997.

New Forms New Media in de Martha Jackson gallery in 1960, werd dat opgemerkt als een opvallend gemis. In die tentoonstelling waren de nieuwe tendensen voor het eerst samengebracht. Een historische link werd gelegd met werken van Arp, Schwitters en Calder, hetgeen Thomas Hess in zijn bespreking in *Art News* tot de ironische vraag bracht: "But where is St.Marcel?" (Hess 1960).

Het boek van Lebel inspireerde niet alleen kunstenaars in New York. Richard Hamilton organiseerde een kleine presentatie *Hommage to Marcel Duchamp* in het Institute of Contemporary Art in Londen, die besproken werd door Anthony Hill (Hill (red.)1994, 156). Voorafgaand aan de verschijning van het boek had de BBC in januari 1959 op de radio een interview van George Heard Hamilton met Duchamp uitgezonden. Op de vraag of ook anderen dan hij readymades konden maken, antwoordde Duchamp dat iedereen dat zou kunnen, alleen betwijfelde hij of iemand daar de behoefte toe voelde omdat hijzelf er commercieel en artistiek geen enkele waarde aan hechtte. Ook Max Bill, die Duchamp had ontmoet in 1938 in Parijs, zag in de verschijning van het boek een aanleiding om, samen met Serge Stauffer, in het Kunstgewerbemuseum in Zurich in 1960 de tentoonstelling *Dokumentation über Duchamp* samen te stellen. De catalogus bevat teksten van Max Bill en een vertaling in het Duits door Stauffer van passages uit de *Groene Doos* (Tent. cat. Duchamp 1960).

In Frankrijk werd de presentatie van het boek van Lebel in galerie La Hune op 5 mei 1959 door de Franse pers doodgezwegen (Marcadé 2006, 447). Wel verscheen eind 1959 van Marcel Jean *Histoire de la Peinture du Surréalisme* waarin aan Marcel Duchamp een apart hoofdstuk van twintig pagina's was gewijd (Jean 1959). De interesse voor Duchamp bij jonge kunstenaars groeide echter na de eerdere aanzetten bij Hains, Spoerri, Tinguely en Klein verder. Zij zouden deel gaan uitmaken van een groep onder de naam nouveau réalisme die een pendant werd van het New Yorkse neo-dada. Tinguely ging na de tentoonstelling met Yves Klein, *Vitesse pure, stabilité monochrome*, verder met bewegende machines. Op een foto uit 1959 is Duchamp te zien naast *Métamatic*, een schrijvende machine die de abstract expressionistische schriftuur van het *tachisme* op de hak nam. Spoerri was na zijn korte danscarrière in Bern arrangeur en directieassistent geworden van het theater van Darmstadt waar hij in 1959 een concert/performance zag van Cage (Hapgood 1994, 133). Daarnaast hield hij voortdurend contact met Tinguely in Parijs. In zijn blad *Material* publiceerde hij concrete poëzie, onder meer van Emmett Williams. Internationaal vonden kunstenaars elkaar ook onder de noemer van *Zero*. In 1959 bijvoorbeeld exposeerden onder anderen Klein, Tinguely, Rot, Spoerri, Mack, Piene en Soto in het Hessenhuis in Antwerpen onder de titel *Vision in Motion, Motion in Vision*. Tinguely en Spoerri voerden er een opvoering op van hun *Autotheater*, waarbij het publiek zowel toeschouwer als deelnemer is. Yves Klein bood met een citaat van Bachelard, als een performance avant la lettre, de immateriële picturale sensibilliteit te koop aan voor de prijs van een kilo goud. Spoerri, die inmiddels naar Parijs was verhuisd, maakte in dat jaar ook de eerste *Edition MAT (multiplication d'art transformable)*. Het idee was om een verzameling objecten, gesignd door bekende kunstenaars, in oplage te gaan verkopen. Daartoe benaderde Spoerri ook Duchamp die per brief op 1 december 1959 vanuit New York veertig "echte", zoals hij ze noemde, handtekeningen opstuurde.

Spoerri maakte ook andere werken waarin hij het principe van de readymade toepaste waarvoor hij de naam *piège* (valkuil) gebruikte, verwijzend naar de *trompe l'oeil*-hoedanigheid van een schilderij. Ook het aspect van beweging, waar hij als danser in was geïnteresseerd en dat in de samenwerking met Tinguely steeds naar

voren was gekomen, speelde daarbij een rol. Bij zo'n *piège* betrof het vaak een portret van een persoon dat tot stand kwam zonder een artistieke beslissing van de kunstenaar. Het enige wat die deed was de positie van voorwerpen te fixeren zoals die door de geportretteerde tijdens een maaltijd bijvoorbeeld heen en weer waren geschoven, en het arrangement vervolgens aan de muur te hangen. Arman annexeerde de wereld van de objecten als reactie op Yves' toeëigening van de wereld van de immateriële geest. Yves' expositie *Le Vide* beantwoordde hij een jaar later, begin 1959, met *Le Plein* (de Volte), waarbij hij de zaal had volgestouwd met afval. Martial Raysse, jonger en eveneens uit Nice, ging als een reactie op Armans verzamelingen van afval, in 1959 onder de noemer *Hygiène van het zien* werken assembleren met bijvoorbeeld plastic speelgoed en wasmiddelen in moderne, helder gekleurde verpakkingen, als een toeëigening van het optimistische wereldbeeld van de toekomst.

Op 27 oktober 1960 werden deze initiatieven samengebracht door Pierre Restany onder de naam *nouveau réalisme*. "Nieuwe benaderingen in de perceptie van de werkelijkheid", noemt hij het in zijn stichtingsverklaring, "waarbij de sociologie de werkelijkheid te hulp komt", zoals hij later toevoegt. Er ontstond een wisselwerking tussen Parijs en New York en de Franse kunstenaars maakten graag van de gelegenheid gebruik om in New York Duchamp te ontmoeten. Als Tinguely bijvoorbeeld in het voorjaar van 1960 in de stad is voor *Hommage aan New York*, een zichzelf vernietigende machine in de tuin van het Museum of Modern Art, neemt Duchamp hem mee naar Philadelphia om hem zijn werken in de Arensbergcollectie te laten zien. Duchamp is dan juist verhuisd naar een nieuw atelier en verkoopt Tinguely zijn ijskast die deze later ombouwt tot een kunstwerk door er een sirene en een rode lamp in te plaatsen die aangaan als de deur wordt geopend.

Formeel werd de groep van *nouveau réalistes* een jaar na de oprichting al weer opgeheven op 8 oktober 1961. Dat gebeurde op instigatie van Yves Klein als reactie op de tekst *40 degrés au-dessus de Dada*, die Restany in het voorjaar had gepubliceerd tijdens Yves' afwezigheid, die in New York was voor zijn tentoonstelling bij Leo Castelli. Na zijn terugkeer belegde Klein een "dag van bezinning" met Hains, Raysse en de critici Alain Jouffroy en John Ashberry. De bijeenkomst werd besloten met de ondertekening van een verklaring waarbij het *nouveau réalisme* werd opgeheven. Die actie van Klein c.s. is te vergelijken met de tegenzin van Kaprow en de zijnen tegen de term neo-dada. Zij vond echter geen weerklank bij het merendeel van de *nouveau réalistes*. In hun gezamenlijke activiteit als groep zochten ze juist de historische vergelijking met dada en Duchamp om daarmee het verschil aan te geven. Een voorbeeld daarvan is de *Koffer* van Spoerri van 1961 die als groepsexpositie van de *nouveau réalistes* was opgevat, in contrast met het persoonlijke oeuvre in het *Koffertje* van Duchamp. Spoerri zei ironisch dat Duchamp dankzij hun bekend is geworden. "Hij was totaal vergeten. Geen mens wist wie Duchamp was en ik leefde zelf in de overtuiging dat hij allang dood was. ...Dit is natuurlijk een grapje, maar toch beweer ik altijd dat hij niet ons beroemd gemaakt heeft, maar wij hem." (Smals 1970, 33).

Rauschenberg en Johns waren ook vaak in Parijs te vinden. Rauschenberg verbleef er zelfs een tijd en in juni 1961 kwam Johns over voor een solo-tentoonstelling van Rauschenberg. Beiden namen deel aan een Cage-uitvoering in het Amerikaans consulaat, waarin Rauschenberg een *Combine Painting* maakte en waarvoor Johns een *Target* van bloemen had gestuurd. De kunstscene van die tijd wordt getypeerd door de tentoonstelling in mei 1961 bij galerie Iris Clert van eenenveertig kunstenaars die elk een portret van de galeriehoudster maakten. Arman bijvoorbeeld had een transparante kist volgestopt met kleding en een paar groene pumps van de galeriehoudster.

Rauschenberg, die de afspraak vergeten was, stuurde na een rappel van Clert vanuit Stockholm een telegram met de tekst: "This is a portait of Iris Clert if I say so, Robert Rauschenberg." Clert liet het telegram, "opgetogen door dat dada gebaar", meteen inlijsten (Clert 1978, 130). De actie doet denken aan *Podebal* (niks niemandal), het telegram van Duchamp aan Jean Crotti voor de Dada-tentoonstelling in Parijs in 1921, waarin hij afzag van deelname.

In een interview met Arman blijkt dat destijds ook verschillen werden gevoeld tussen de Parijse en de New Yorkse kunstenaars (Hapgood 1994, 107f). Toen Yves Klein in 1961 in New York was, ging hij in vol ornaat als ridder van de Rozenkruizers naar zijn opening bij Castelli. De Amerikanen vonden dat teveel lijken op een Dali-achtige manifestatie die ze passé vonden. Uit dit soort details blijkt hoe de New Yorkers vonden dat hun Parijse vrienden teveel geworteld waren in de surrealistische opvatting. Voorlopig zouden die verschillen echter nog onder de oppervlakte blijven. Ook in museale tentoonstellingen werden de verschillen tussen de Franse en Amerikaanse kunstenaars en het onderscheid met dada niet gezocht maar werd integendeel juist een historische dimensie gezocht door hen gezamenlijk te koppelen aan dada en Duchamp. Bij die gelegenheden blijken de bezwaren tegen Restany's pamflet en tegen de benaming neo-dada niet onoverkomelijk. Zo maakte Pontus Hulten in 1961 samen met Tinguely en Spoerri *Bewogen Beweging* in Amsterdam en Stockholm waarin zij een historisch verband legden met dada, als een vervolg op *Le Mouvement* in 1955 in Parijs dat weer een oorsprong had in het *Dimensionisme* van 1936 met de *Rotoreliëfs* van Duchamp. De voorbeeldfunctie van Duchamp kwam tot uiting in de prominente plaats die hij kreeg in de catalogus (Tent. cat. SM 1961b). In de tentoonstelling was Duchamp vertegenwoordigd met een kopie van *Precisie Optics*, *rotoreliëfs* en twee *koffertjes*. Verder was er een *Fietswiel* en de *deur van de rue Larrey 11* te zien die Ulf Linde aan de hand van foto's had nagemaakt. In de Stockholmse presentatie was ook diens replica van het *Grote Glas* opgesteld.

Een vergelijkbare tentoonstelling in New York was *The Art of Assemblage* die in oktober 1961 opende (Tent.cat. 1961). In de catalogustekst gaat William Seitz in op de verbanden tussen de historische avantgarde en de nieuwe tendensen, die hij samenbrengt onder de benaming assemblage. De dadaïstische readymade van Duchamp plaatst hij aan het eind van een ontwikkeling die begon met de bevrijding van de woorden door Mallarmé en Apollinaire en zich voortzette in de bevrijding van de objecten in de collages van Picasso en van de kubisten, het constructivisme en futurisme. In de inleiding relateert Seitz echter zijn chronologische samenhang door de werken in te delen in kunst, niet-kunst en anti-kunst. Als het typografisch niet zo lelijk was, schrijft Seitz, zou dat de titel van de tentoonstelling zijn geworden. Onder niet-kunst verstaat hij de readymade omdat die niet als kunstobject zou zijn bedoeld. De nadruk valt daarbij, volgens Seitz, op de opzet van de kunstenaar en niet op de vormaspecten van het kunstobject.

Zoals in *Bewogen Beweging* stond ook in deze expositie Duchamp centraal. Na de relatief kleine collages van Schwitters waren verreweg de meeste items van hem: twaalf nummers waaronder negen readymades, die ook met een foto in de catalogus waren opgenomen. De paneldiscussie met Duchamp, Lawrence Alloway, Richard Huelsenbeck, Robert Rauschenberg en Roger Shattuck bij de opening op 19 oktober 1961 kende soms hilarische momenten, ook al omdat zowel Shattuck als Duchamp als leden van het *Collège de Patafysique* vaak een humoristische draai zochten (Elderfield (red.)1992, 124v). Hun relaas werd vaak onderbroken door gelach. Shattuck ging in op het onderscheid tussen de geest van dada, waarvan hij hoopte





Van of door Marcel Duchamp
of Rose Sélavy.
1935-1941, (de Doos in een
Koffer), (reproductie uit: Joseph
Cornell / Marcel Duchamp ...in
resonance, (1998).

dat die nooit voorbij zou gaan, en dada als een historische beweging die voorbij was en waarin werken waren gemaakt die na aanvankelijk te shockeren vervolgens terugvielen op een "nulpunt". Die kijk op de readymade komt overeen met die van Seitz in de inleiding waar hij de readymade betitelt als niet-kunst. Duchamps bijdrage bestond uit een statement over de readymades, dat er geen esthetische keuze aan ten grondslag had gelegen, en hij besloot met de opmerking dat alle assemblages in de tentoonstelling eigenlijk readymades zijn, net als schilderijen, omdat tubes verf uit de fabriek komen. Daarvóór citeerde hij zijn aantekening uit de *Groene Doos* "Een Rembrandt gebruiken als een strijklank" die hij een "wederkerige readymade" noemt, waarmee hij de wezenlijke tegenstelling wilde aantonen tussen kunst en readymades.¹² Zijn opmerkingen werden onderbroken door gelach en applaus. Na de pauze beantwoordde hij een vraag uit het publiek over wat hij met een readymade beoogde op te roepen bij de kijker. Zijn antwoord was, dat een readymade moet ontregelen zoals dat ook bij hemzelf gebeurde. Daardoor fungeert de readymade als een katalysator bij het losmaken van allerlei associaties. Die zijn voor iedereen persoonlijk en komen dus niet overeen met de zijne, aldus Duchamp.

In Frankrijk genoot Duchamp een minder prominente positie. Het kerstnummer van 1961 van *XXième siècle* is gewijd aan een overzicht van de twintigste-eeuwse tendensen van de kunstgeschiedenis, waarin Duchamp alleen incidenteel voorkomt, bijvoorbeeld in een stuk over de collage. De readymade wordt daarin beschreven als een stoutmoedige uiterste positie in een redentie volgens het syllogisme: Alles wat een mens maakt is kunst, het ready-made object is geschapen door de mens, de readymade is dus een kunstwerk. Het *Grote Glas* is volgens de schrijver op te vatten als een vervolg daarop, als een illusoir "schilderij", dat voltooid wordt met de aantekeningen in de *Groene Doos* (Massat 1961, 97).

Duchamps omgang met de kunstenaars die hem bewonderden, was gastvrij en vriendelijk. In een briefwisseling met Richter was hij echter niet zo diplomatiek. Richter had de tentoonstelling *Bewogen Beweging* kritisch besproken in *Art et Architecture* (Richter 1961). Het enthousiasme bij het publiek en de pers bracht hem tot de verzuchting, dat zij, de dadaïsten, vroeger werden mishandeld en dat men nu applaudisseert, dat galeries interesse hebben en dat musea kopen. "Beweging is een beweging geworden", stelt hij aan het eind vast met een grap over de dubbele betekenis van het woord beweging (*mouvement*). Omdat de expositie in Amsterdam gelijktijdig plaatsvond met een solotentoonstelling van hemzelf die letterlijk en figuurlijk door het lawaai van *Bewogen Beweging* naar de achtergrond werd gedrongen, lijkt zijn kritiek ook ingegeven door kinnesinne. Zij wordt echter door Duchamp gedeeld afgaande op een brief, d.d.10 november 1962, waarin hij het probleem aankaart van de esthetisering die de readymade ondergaat: "I threw the bottle-rack and the urinal into their faces as a challenge and now they admire them for their aesthetic beauty" (Richter 1965, 207-208). Bij een andere gelegenheid sprak Duchamp alleen positief over Rauschenberg en Johns (Tent. cat. 2007, 100 n.10). En in een interview met Steegmüller in 1963 zegt hij, naar aanleiding van Tinguely's *Duchamps IJskast* die hij in de tentoonstelling bij galerie Sidney Janis in oktober 1962 heeft gezien: "Das ist die Anziehung, die meine alten Ready-mades für junge Leute haben. Sie lieben mich, weil ich eine raison'd'être liefere für ihre eigene Ejakulationen" (Stauffer 1992, 140). Eerder had hij zich ook al in die zin uitgesproken in een interview dat in december 1960 en januari 1961 op de radio was uitgezonden en waarin hij onder meer spreekt over de 'smaak' en over zijn verwachting dat de kunstenaar van de toekomst 'ondergronds' zou opereren.

12. Readymade réciproque: se servir d'un Rembrandt comme planche à repasser.

Dylaby, de tentoonstelling in het Stedelijk Museum van Sandberg in september 1962, is exemplarisch voor de tijd. Titel en organisatie waren van Spoerri die de naam *Dynamisch Labyrint* vaker gebruikte voor zijn *Fluxus-events*. In opzet was het een tijdelijke installatie, samengesteld in twee weken met spullen die voor een klein budget op het Waterlooplein werden gevonden. De deelnemers Martial Raysse, Per Olov Ultvedt, Daniel Spoerri, Jean Tinguely, Niki de Saint Phalle en Robert Rauschenberg waren allemaal uitgesproken bewonderaars van Duchamp. *Dylaby* is opgenomen als Fluxus manifestatie in de catalogus *Happening & Fluxus* uit 1970. Die moeilijk af te bakenen beweging bestond uit een internationaal gezelschap deelnemers met Cage als een belangrijke initiator. Zij namen deel aan happenings, *events* geheten, en congressen. Fluxus zag zijn oorsprong in de dada opleving die begon met de verschijning van Motherwells boek in 1951. Inmiddels is aangetoond hoe belangrijk de rol daarin is geweest van Duchamp zelf (Craft 2006, z.p.). Hoe voorbeeldig hij was voor de kunstenaars van Fluxus is alleen al af te lezen uit de hoeveelheid dozen en verzamelingen met alledaagse voorwerpen die een tentoonstelling over Fluxus kenmerkt. Die beogen, geïnspireerd door Duchamps *Doos in een Koffer* en de *Groene Doos*, de amuseante verheffing van het banale tot kunstobject en houden de herinnering levend aan de actie waarbij dat gebeurde.

In de tentoonstelling *The New Realists*, die een maand na *Dylaby* opende in New York bij galerie Sidney Janis, kwam het eerder gevoelde onderscheid tussen de Parijse en de New Yorkse kunstenaars duidelijk aan het licht. Vaste deelnemers tot dan toe, Rauschenberg, Johns en Stankiewicz, waren vervangen door Andy Warhol, Robert Indiana en Roy Lichtenstein. Naast deze Amerikaanse pop art met grote, heldere schilderijen waarop iconische voorstellingen te zien waren van de moderne consumptiemaatschappij, leken de Europese *nouveau réalistes* met hun spullen van de vlooiemarkt ineens een vervolg op de *art informel* van de jaren vijftig. Pop art zou in het vervolg het terrein worden waar de discussie over *high* en *low art* werd gevoerd. Dat ging gepaard met een Amerikaanse opvatting van de kunstmarkt, waarbij de houding van de kunstenaar niet mede werd ingegeven uit *dédain* tegenover de commerciële aspecten daarvan zoals in Parijs het geval was. Bij die verschuiving van de aandacht van Parijs naar New York zou Duchamp up to date blijven, zowel voor de commerciële pop art kunstenaars als voor degenen die ostentatief het handelbare object onderscheidden van zijn immateriële inhoud, zoals Fluxus dat deed.

Niet alleen kunstenaars, ook critici zouden, na hun eerste ontmoeting, Duchamp jarenlang volgen en met hun publicaties de opvolgers worden van de schrijvers van het eerste uur. Een voorbeeld is Lawrence Steefel Jr., die na zijn ontmoeting in 1956 een iconografische studie maakte naar de plaats van het *Grote Glas* in het oeuvre van Duchamp die tenslotte in 1977 werd uitgegeven. In *The Art Journal* (winter 1962-1963) publiceerde hij *The Art of Marcel Duchamp* en voor de catalogus van de Duchamptentoonstelling van 1973 in New York en Philadelphia schreef hij over Duchamps gebruik van het machinale ter vervanging van het romantische, subjectieve kunstenaarschap (Tent. cat. Duchamp 1973, 69-80). Een ander voorbeeld van die nieuwe schrijvers is Calvin Tomkins. Hij had Duchamp in 1959 geïnterviewd voor *Newsweek* bij de verschijning van de catalogus van Lebel. In 1962 schreef hij in *The New Yorker* profielen over Duchamp, Cage, Tinguely en Rauschenberg die hij later bundelde in *The Bride and the bachelors* dat tot 1968 werd herdrukt als *Ahead of the game* (Tomkins 1968). In 1966 was hij een van de auteurs van het deel over Duchamp

in de serie *The World of ...* (Tomkins 1970). Bijna veertig jaar na zijn eerste ontmoeting met Duchamp, in 1996, publiceerde hij de tot dan meest uitgewerkte biografie en werkbeschrijving, waarin alle nieuwe bekende feiten waren opgenomen en die weer als vertrekpunt diende voor een nieuwe generatie Duchamp-auteurs (Tomkins 1996).

Bij alle populariteit werd het tijd voor een solotentoonstelling van Duchamp, de eerste die door hem meteen ironisch werd aangemerkt als "retrospectief" (Tent. cat. Duchamp 1963). Die vond plaats in Pasadena in de agglomeratie van Los Angeles in oktober 1963 in het museum waar Walter Hopps conservator was geworden. Die kwam in zijn jeugd bij de Arensbergs over de vloer na hun verhuizing naar Californië en had daar Duchamp ontmoet in 1949. De tentoonstelling en de catalogus volgen letterlijk de *catalogue raisonnée* van Lebel: de titelkaartjes uit dat boek zijn in fotokopie overgenomen, uitgebreid met handgeschreven correcties en toevoegingen. Blijkens de gastenlijst en de foto's werd de opening gezien als een gebeurtenis van de eerste orde op contemporair gebied (Clearwater (red.) 1991, 68-71). Onder meer Ed Ruscha, Andy Warhol, Al Bengtsen, Dennis Hopper, Larry Bell, Edward Kienholz en Robert Morris gaven acte de présence en de sfeer was hilarisch en opgewonden. Duchamp signeerde wat men hem voorhield, niet alleen de uitnodigingen en catalogi maar zelfs heuse "readymades" zoals een uithangbord in de vorm van een geschilderde hand zoals dat voorkwam in *Tu m'...* voor Dennis Hopper. Als Richard Hamilton hier verbaasd op reageert merkt Duchamp op, dat hij graag veel signeert "omdat het de kunst devalueert" (Tomkins 1968, 68). Later zou Ed Ruscha over Duchamps populariteit bij de jonge kunstenaars zeggen dat die een gevolg was van de negatieve kijk op hem van hun docenten die dachten in de lijn van het abstract expressionisme (Buskirk/Nixon (red.) 1996, 55). Dat was ook de visie van Thomas Hess in het artikel *J'Accuse Marcel Duchamp* in *Art News* (Hess 1965, 44-45 en 52-54). Hess stond bekend als verdediger van de abstract expressionisten, voor wie, in de woorden van Duchamp, de geur van terpentijn een verslavende drug was en die werk maakten dat hij spottend als "retinaal" omschreef. Volgens Hess had Duchamp, door kunst en leven te verwarren, geprobeerd zichzelf in een kunstwerk te veranderen en was zo een bederver van de jeugd geworden.

Duchamp werd door de jonge generatie kunstenaars inderdaad gezien als een sterkunstenaar, een beroemdheid. Duchamps reactie op die bekendheid was ironisch. In overeenstemming met het retrospectieve karakter van de tentoonstelling in Pasadena gebruikte hij voor de poster een werk dat hij veertig jaar eerder had gemaakt, als 'een poster in een poster'. Hij koos daarvoor *Gezocht / \$ 2000 beloning* waarop hij zichzelf had afgebeeld als een gezochte misdadiger met diverse aliassen, uit 1923, het jaar waarin hij vanuit New York terugging naar Parijs en hij verklaarde zijn kunstenaarschap op te geven voor een schaakcarrière. Dat hergebruik van een eerder werk had hij een paar maanden eerder toegepast in een poster voor de 50-jarig herdenking van de Armory Show, waarop het schilderij waaraan hij zijn toenmalige roem had te danken, *Naakt dat een trap afloopt 2*, is te herkennen in de afbeelding van een verfrommelde prop papier. Die poster was ook het laatste item in de tentoonstelling in Pasadena (cat.nr. 114). De catalogus opende met een foto van Duchamp voor de *Deur van de Larreystraat 11*, die echter niet in de lijst met werken is opgenomen, anders dan in de lijst van Lebel (als nr. 164) die als uitgangspunt was genomen.

De tentoonstelling in Pasadena vond gelijktijdig plaats met de expositie van Warhols *Campbell's Soup Cans* in de Ferus gallery Los Angeles. Er is een verband te leggen tussen Warhol en Duchamp via Johns, van wie Warhol een tekening en enkele litho's bezat en wiens werk de Ferus gallery eerder had geëxposeerd. Een jaar

later zou Warhol, geïnspireerd door Duchamps *Gezocht*-poster voor de Pasadena-tentoonstelling, een zelfportret maken uitgaande van pasfoto's uit een fotoautomaat en ook zijn serie *Most Wanted Men* herinnert eraan. De gelijktijdigheid van Duchamps tentoonstelling en Warhols *Campbell's Soup Cans* maakte het ook gemakkelijker om een link te leggen tussen de reproductieve kant van Duchamps werk en Warhols pop art. Dat was bijvoorbeeld een jaar later het geval bij Arthur Danto die bij zijn bezoek in 1964 aan de tentoonstelling van Warhol in de Stable Gallery in New York met onder andere *Brillo Box* sculpturen kunstfilosoof werd, zoals hij in het voorwoord schrijft in zijn laatste boek over Warhol (Danto 2009). Destijds reageerde hij met het artikel "The Artworld" in *The Journal of Philosophy* van 15 oktober 1964, waarin hij het onderscheid tussen een voorwerp van kunst en wat dat niet is een zaak noemt van de kunstwereld.

In 1964 werd een serie replica's vervaardigd van veertien, vaak zoekgeraakte, readymades in een oplage van acht. De productie werd uitgevoerd naar tekeningen van een industrieel ontwerper die door Duchamp werden geratificeerd. Het idee kwam van Arturo Schwarz, galeriehouders in Milaan, die met Duchamp contact had over de samenstelling van een oeuvrecatalogus. In het verleden had Duchamp vaker voor vrienden flessenrekken en andere objecten gesignd maar met deze oplage kwam daar een eind aan. Ieder verzoek daartoe werd in het vervolg door Duchamp afgewimpeld waarbij hij verwees naar de zakelijke afspraak die hij met Schwarz had gemaakt. De presentatie van de oplage ging gepaard met de publicatie van een boek, waarvoor Duchamp als cover de afbeelding van *Monte Carlo Obligatie* koos, kennelijk als antwoord op de kritiek dat hij op de commerciële toer ging (Schwarz 1964). Hij "maakte" wel nieuwe readymades, echter niet langer vanuit een houding van "onverschilligheid" zoals hij steeds zei als hij sprak over de vroege readymades, maar duidelijk met een knipoog. Een oplage bijvoorbeeld in brons, roestvrij staal en zilver van een door hemzelf in lood gegoten badstop waarmee hij op zijn vakantieadres een slecht passend exemplaar had vervangen, en die hij uitbracht via een genootschap van muntenverzamelaars. Of de urn die hij als Rose Sélavy signeerde na een diner van het gezelschap *l'Étude du Mouvement Dada* waarin hij de as van zijn eeuwige sigaar had gedeponeerd en waar later de as van de verbrande notulen van de vergadering werd bijgevoegd.

Duchamps vedettestatus, waarop hij in Pasadena reageerde met het hergebruik van *Gezocht* ... wordt ook geïllustreerd door het fenomeen van de Sisler collectie. In 1961 gaf Mary Sisler een galerist opdracht om alles op te kopen wat van Duchamp te vinden was. Zo kwam ze in het bezit van meer dan negentig werken waaronder *Deur van de Larrey-sstraat 11*, die in januari 1965 werden geëxposeerd in New York bij galerie Cordier & Ekstrom. Het resultaat was een onsamenhangende bric à brac, vaak tekeningen uit zijn jeugd die in Normandië bij familieleden en jeugdvrienden of hun nabestaanden waren opgespoord. Om die reden stelde Duchamp eerst de titel *Teenage Work* voor die hij, toen bezwaren rezen, veranderde in *Not Seen and/or Less Seen of/ by Marcel Duchamp/Rose Sélavy, 1904-64*, een herhaling van het omslag van de catalogus in Pasadena een jaar eerder (Tent. cat. Duchamp 1965a). Voor de uitnodiging voor het diner koos Duchamp een speelkaart met een afbeelding van de Mona Lisa die hij voorzag van het bijschrift *L.H.O.O.Q. rasée* (L.H.O.O.Q. geschoren). Daarmee verwees hij, zoals vaker in deze tijd, naar een eerder werk, in dit geval naar zijn actie in 1919 toen hij een Ansichtkaart van de Mona Lisa had voorzien van een snor en een sikje en het onderschrift *L.H.O.O.Q.*. Dat was toen ingegeven als een sneer naar de absurde populariteit van het schilderij waardoor het zich leende voor een dadaïstische karikatuur. Nu was ook zijn eigen werk onderhevig aan fetisjisme en zo bezien is zijn

actie ingegeven door ironie over zijn eigen succes. Wellicht was de herinnering aan zijn vroegere actie ook gewekt door de massale toeloop in 1963 in Washington en New York naar de Mona Lisa dat door het Louvre was uitgeleend. Bijna twee miljoen bezoekers schuifelden in zes weken voor het schilderij langs. Sommige schrijvers wijzen erop dat *rasé* (geschoren) ook een term is uit het dievenjargon voor "kaalgeplukt", hetgeen zou kunnen slaan op de dwingende manier waarop de koopster te werk was gegaan om de werken te bemachtigen. Het nieuwe financiële aspect aan het werk van Duchamp leidde in het voorwoord van de catalogus tot een opmerking van Hamilton, die daarover ook in Pasadena al zijn verwondering had geuit, waarin hij Duchamp vergelijkt met Midas die alles wat hij aanwees in goud veranderde, met dit verschil dat Duchamp er niet rijk van werd. Na een rondreis van de Sisler collectie door de Verenigde Staten, Australië en Nieuw Zeeland werd ze in 1965 in New York verkocht.

De readymades in oplage gingen in 1965 op een promotietoer door Zwitserland, Engeland, Nederland en Duitsland, ingebed in een overzichtstentoonstelling met werken en documenten (Tent. cat. Duchamp 1965b). Dat leidde tot talloze artikelen in kranten, die Duchamps status van vedette bevestigden.¹³ Dat blijkt onder meer uit het verslag in de *Hannoversche Allgemeine Zeitung* van 30 september 1965 over de sluiting van de tentoonstelling, waarbij Duchamp aanwezig was en belaagd werd door een menigte jonge mensen die allemaal een handtekening vroegen.

Haaks op deze sterrenstatus staat het beeld van Duchamp als een Diogenes in een ton zoals hij door intimi als Lebel wordt omschreven in de roman *La Double Vue*, die is geïnspireerd door een atelierbezoek in 1942 in New York (Lebel 1965). Om zijn raadselachtigheid ondervond Duchamp ook kritiek. Zijn weigering zich te engageren was voor Joseph Beuys een aanleiding voor een performance voor de televisie op 11 december 1964 met de titel *Das Schweigen von Marcel Duchamp wird überbewertet*. Hij schreef de zin op een vel papier en flankeerde die met chocola, vilt en vet, symbolen voor troost, warmte en energie, waarmee hij aangaf dat een kunstenaar zich niet buiten het sociale verkeer diende te plaatsen. Nog een reactie op de idolate bewondering voor Duchamp was een reeks van acht schilderijen, te zien in oktober 1965 in galerie Creuze in Parijs, van Giles Aillaud, Eduardo Arroyo en Antonio Recalcati, waarin Duchamp van de trap wordt gegooid, vermoord en tenslotte ten grave gedragen onder een Amerikaanse vlag door zijn bewonderaars Rauschenberg, Oldenburg, Raysse, Warhol, Arman en Restany. De titel was *Vivre ou laisser mourir. La fin tragique de Marcel Duchamp*. De actie, die veel aandacht kreeg, was volgens de makers ingegeven uit ironie over de Amerikaanse, kapitalistische kant van pop art en nouveau réalisme, die zij in tegenspraak achtten met de dadaïstische principes waarop die kunstenaars zich beriepen. De kritiek op Duchamp was algemeen verbreid in Frankrijk destijds, tot in de top van de culturele elite bij monde van Pablo Picasso en de minister van cultuur André Malraux.¹⁴

In de Tate Gallery in Londen stelde Richard Hamilton in 1966 *The almost complete works of Marcel Duchamp* samen, inclusief een nieuwe kopie van het *Grote Glas* die hij in navolging van Linde had vervaardigd. In zijn inleiding in de catalogus stelde hij vast dat Duchamp een mythe was geworden (Tent. cat. Duchamp 1966, z.p.). Tegelijk met de tentoonstelling verscheen een interview met Dore Ashton in *Studio International*, waarin zij Duchamp enkele uitspraken voorlegt waarop hij commentaar geeft (Hill red., 1994, 73v). Haar serieuze invalshoek botst echter met de humoristische en laconieke opmerkingen van Duchamp, over het "retinale" aspect van kunst bijvoorbeeld of over zijn beslissing om de readymades in oplage te laten produceren, juist omdat het uitdagend is en schandelijk wordt gevonden, zoals hij het uitdrukt. Haar aversie komt

13. Het archief van het Haags Gemeentemuseum bevat meer dan twintig publicaties, het archief van het Kestner Gesellschaft meer dan dertig.

14. Zie voor die kritiek: Adrichem (2001), 528, n.3 en Krauss (1993), hfdst. 5.

al naar voren in de aanhef van haar stuk waarin zij opmerkt, dat zij nooit heeft geloofd dat een interview een middel is om belangrijke informatie over een kunstenaar te krijgen. Andere negatieve commentaren richten zich, aangewakkerd door Duchamps spottende opmerkingen over het abstract expressionisme, tegen de commerciële aspecten van de Amerikaanse kunsthandel zoals die uit de oplage van de readymades zou blijken.

Een jaar later, in 1967, kon ook Frankrijk kennismaken met het werk van Duchamp, allereerst in Rouaan, ingebed in de tentoonstelling *Les Duchamps* waarin de drie broers en hun zus samen werden getoond in het museum tegenover hun ouderlijk huis (Tent. cat. Duchamp 1967). De werken van Marcel en Raymond, de beeldhouwer, waren daarna in het Musée d'Art Moderne in Parijs te zien. Een solo expositie van Marcel volgde in juni bij galerie Claude Givaudon, *Ready-mades et Éditions de et sur Marcel Duchamp*. Bij galerie Givaudon verscheen ook *Marcel Duchamp ou le chateau de pureté* van Octavio Paz in een beperkte oplage. Een Engelse vertaling verscheen in 1970 (Paz 1981). Paz stelt in zijn tekst Duchamp tegenover Picasso; Picasso die de schilderkunst bevestigt, Duchamp die er de negatie van zoekt. Naast een persoonlijke en poëtische interpretatie van het *Grote Glas* gaat Paz in op Duchamps keuze voor de readymade die hij vergelijkt met het stadium van het niets in Zen. Hij vergelijkt die met een zogeheten Chinese *Lingbi*- of filosofensteen. Dat is een natuurlijke rots die door erosie zo is vervormd dat hij bij de vinder associaties wekt met een landschap. De steen krijgt de status van een sculptuur door er een bijpassende sokkel voor te maken, hetgeen Paz gelijkstelt met de signatuur van Duchamp op een readymade. Hij noemt daarbij ook het voorbeeld van Mallarmé, voor wie Duchamp grote bewondering had om de wijze waarop hij in zijn gedichten woorden los tornt van hun betekenis en op basis van hun klank associatief gebruikt en daarmee een beroep doet op de individuele lezer. In 1967 verscheen ook *À l'Infinitif* (de Witte Doos) waarin Duchamp negenenzeventig, nog niet uitgegeven aantekeningen, bijeenbracht. De aantekeningen van de *Groene Doos* werden in facsimile uitgegeven door galerie Schwarz, samen met etsen van afzonderlijke passages van het *Grote Glas* onder de titel *The Large Glass and related works vol. I*.

De filosofische diepgang die sommigen aan Duchamp toeschreven, werd door hemzelf gerelativeerd in het lange interview met Pierre Cabane dat in hetzelfde jaar werd gepubliceerd, waarin hij soms laconiek terugkeek op zijn werk en leven en waarin hij ontkende zich ooit verdiept te hebben in filosofische studies of natuurwetenschappelijke boeken. Vrienden als Lebel hadden hun bedenkingen en vergeleken het stuk met een interview met een sportheld in een blad als *Paris Match* (Lebel 1985, 119).

Toen de tentoonstelling bij Givaudon in juni 1967 opende, was juist een groot overzicht van Picasso gesloten in Parijs met de titel *Hommage à Pablo Picasso*. Die lof werd de kunstenaar al toegezwaaid in de aanvangsregel van de inleiding: 'Picasso domineert zijn eeuw zoals Michelangelo de zijne.' [vertaling BJ].¹⁵ Een dergelijke bewering werd door velen toen al voorbarig gevonden. John Canaday had in de *New York Times* van 17 januari 1965 vastgesteld dat Duchamp weliswaar een tijdgenoot was van Picasso maar dat hij, filosofisch gesproken, tientallen jaren jonger was. Hij werd bij zijn leven ook bijgezet in de galerij van de groten in de kunst. In 1966 verscheen een aflevering over hem in de Italiaanse reeks *Maestri di Colori* (Schwarz, 1966) Ook in de Engelstalige reeks *The World of ...* van *TimeLife* verscheen in dat jaar een deel over Duchamp (Tomkins 1970). Dat boek, *The World of Marcel Duchamp*, waarin ook een hoofdstuk is opgenomen over zijn erfgenamen van pop art, zou ook in andere talen

15. Picasso domine son siècle comme Michel-Ange le sien (Tent.cat. 1966, z.p.).

verschijnen en een groot publiek bereiken. Een tegengeluid, of beter gezegd, een poging hem dood te zwijgen, is te vinden bij Dore Ashton. In *A Reading of Modern Art* uit 1967 ontbreekt de naam van Duchamp, ook in de herziene uitgaven van 1969 en 1971 (Ashton 1969). Het moet een heksentoer zijn geweest om Duchamp ostentatief niet te noemen in de context van Apollinaire, Mallarmé, dada en het belang van het woordspel, Jarry, Varèse, Motherwell en zijn dada-bloemlezing, Rauschenberg en Johns, temeer omdat de schrijfster hem in 1966 nog heeft geïnterviewd. Kennelijk wilde ze metterdaad het bewijs leveren, als een vervolg op Shattuck en Richter, dat de readymades indertijd alleen tijdelijk bedoeld waren om te shockeren en daarna terugvielen op een "nulpunt" en dat zij, ter onderstreping van dat historische aspect, ze niet ter sprake wilde brengen. Nog een kritisch geluid kwam van Greenberg, net als Hess een voorvechter van het abstract expressionisme, die in een lezing in Sydney in mei 1968 de kunststromingen van de jaren zestig benoemde als *avant garde attitudes*, een *novelty art* die in Duchamp en dada haar begin had. Dat idee over Duchamp als uitvinder van het *avantgardisme* zou hij twee jaar later uitwerken in een essay *Counter-Avant-Garde* in *Art International*.

In 1968 reisde de tentoonstelling *Dada, Surrealism and Their Heritage* door de Verenigde Staten met dertien werken van Duchamp. De catalogus begint met een lange uiteenzetting van William Rubin over hem als de belangrijkste pionier van dada. Rubin vergelijkt de readymades met de symbolistische poëzie van de Lautréamont, waarbij hij het voorbeeld noemt van de toevallige ontmoeting tussen een paraplu en een naaimachine op een ontleedtafel. Duchamp maakt hiervan de *assisted readymades*, aldus Rubin. Verder constateert hij dat Duchamp nu opkomt als profeet van de interesses van eigentijdse kunstenaars die in tegenstelling tot Duchamp aandacht hebben voor esthetische aspecten. (Tent. cat. 1968a, 23). Op 28 november 1968 opende *The Machine* in New York van Pontus Hulten, waarin Duchamp wordt gekarakteriseerd als de eerste die het thema van de machine, in navolging van schrijvers als Jarry en Roussel, een metafysische inhoud gaf (Tent. cat. 1968b).

Duchamp was inmiddels overleden. Hij stierf in Neuilly in de nacht van 1 op 2 oktober 1968. De volgende dag verscheen een artikel over vier kolommen van Alexander Keneas in *The New York Times* onder de kop: *Marcel Duchamp Is Dead at 81; Enigmatic Giant of Modern Art*. De Franse reactie was minder lovend. Op pagina 6 van *Le Monde* stond op 3 oktober een stukje van een zekere J.M. getiteld: *Peintre de l'antipeinture, Marcel Duchamp est mort* (Marcadé 2007, 495). De tekst staat vol onjuistheden die het onbegrip en de Franse aversie verraden, vooral met betrekking tot de verhandelbaarheid en reproduceerbaarheid van readymades. Zo staat erin vermeld dat een Italiaanse galerie readymades in brons giet, een flessenrek bijvoorbeeld, dat je authentiek en "echt" zou kunnen kopen in een warenhuis.

1968-1977 HET OEUVRE COMPLEET

Gegeven... werd onthuld op 9 april 1969. Tegelijk verscheen *Reflections on a New Work by Marcel Duchamp* in het bulletin van het museum (Harnoncourt 1987). John Canaday geeft in *The New York Times* van 7 juli toe dat hij het nog niet heeft gelezen maar laat doorschemeren dat hij daar ook geen behoefte aan heeft omdat hij zijn mening al klaar heeft na het zien van de installatie. Hij begint met: "Well, well well, what shall we say about the latest and... final work by the late Marcel Duchamp?" Naar zijn mening is Duchamp een Bouguereau vergeleken met Kienholz als het gaat om shockerende beelden. Hij vergelijkt het werk met het vinden van de tombe van een farao: erg

interessant maar niets nieuws. Het misprijzende oordeel van Canaday over *Gegeven...* is opvallend omdat hij vier jaar eerder nog had verklaard dat Duchamp filosofisch gezien enkele decennia jonger was dan Picasso. Het juli-augustusnummer van *Art in America* in 1969 werd speciaal aan Duchamp gewijd omdat "het *final masterpiece* een kritische revisie van zijn artistieke persoonlijkheid en zijn oeuvre afdwingt" (Gray (red.), 1969, 3). Naast twee niet eerder gepubliceerde interviews zijn er bijdragen van zijn kunstenaarsvrienden: Copley, die als executair testamentair had gefungeerd bij de overdracht van het werk, en verder van Man Ray, John Cage, Richard Hamilton, Jasper Johns, Hans Richter en Alexander Calder.

Na zijn dood wordt het oeuvre van Duchamp vastgelegd door Schwartz in een beredeneerde oevrecatalogus (Schwarz 2000).¹⁶ In de inleidende tekst geeft Schwarz zijn interpretatie van het oeuvre vanuit een psychoanalytisch en alchemistisch perspectief. Hij herkent er verwijzingen in naar esoterie en alchemie, die hij interpreteert als een compensatie voor Duchamps incestueuze gevoelens voor zijn zus Suzanne met wie hij opgroeide. Haar huwelijk in 1911 zou voor hem een traumatische ervaring zijn geweest die tot uitdrukking kwam in zijn keus voor nieuwe materialen en een onpersoonlijke expressie waarin de zoektocht naar eenwording de vorm aanneemt van een alchemistische queeste.

De eerste oevretentoonstelling na Duchamps dood kwam in 1973 tot stand op initiatief van het museum in Philadelphia waar de kunstenaar zelf de Arensberg-collectie had ondergebracht. De tentoonstelling reisde verder naar New York en Chicago. In de catalogus verschenen, naast een uitgebreide chronologie en bibliografie, tien essays over Duchamps mogelijke inspiratiebronnen (Tent.cat. Duchamp 1973). Sanouillet onder andere ging in op Duchamps interesse voor de *denaturation* van het woord, voor het lostornen van het woord van zijn semantisch veld via het woordspel, zoals hij dat had gezien bij excentrieke symbolistische schrijvers als Mallarmé, Huysmans, Roussel, Brisset, Jarry, Lautréamont en Laforgue. Steefel schreef over Duchamps interesse voor de machine als uitdrukking van zijn wens een poëtische uitdrukking van het onpersoonlijke te vinden. Schwarz gaf een overzicht van de alchemistische symboliek in Duchamps idee van de Vrijgezel. Van David Antin, dichter en performance kunstenaar, werd een typescript opgenomen van een lezing over Duchamp en zijn relatie tot taal. Richard Hamilton schreef een uitleg van het verhaal van het *Grote Glas*, Paz voegde naar aanleiding van *Gegeven...* een hoofdstuk toe aan zijn *Castle of Purity* en Lebel schreef over de relatie van Duchamp met Breton. Lucy Lippard liet zich inspireren door het speculatieve aspect in de Duchampreceptie in een amusante collageroman, getiteld: *The Romantic Adventures of an Adversative Rotarian or Allreadymadesomuchhoff*.

Opvallend in die teksten is dat de onthulling van *Gegeven...* nauwelijks impact heeft gehad en niet ter sprake kwam, behalve bij Paz. Kennelijk werd de mening van Canaday algemeen gedeeld en werd het werk beschouwd als een gênante toevoeging aan het oeuvre door de kunstenaar op zijn oude dag, waaraan liever niet teveel aandacht besteed moest worden.¹⁷

Ann d'Harnoncourt loopt in haar inleiding vooruit op mogelijke bezwaren tegen de veelheid van interpretaties en het speculatieve van sommige benaderingen. Ze stelt vast dat al die meningen een veelzijdig beeld geven van Duchamp en zijn werk in de hoop dat hijzelf dat intrigerend zou vinden omdat hij welwillend alle verklaringen aanhoorde en nooit weersprak vanuit zijn overtuiging dat het uiteindelijk de kijkers zijn die het kunstwerk maken. Een belangrijk deel van de catalogus is verder gewijd aan Duchamps invloed in de jaren vijftig en zestig waarbij ook de betreffende kunstenaars

16. De eerste druk verscheen in 1969 waaraan, nadat *Gegeven...* in april 1969 openbaar werd, Schwarz een tekst toevoegde met een foto van de deur en het detail van de kijkgaatjes. De tweede druk van 1970 bevat ook een afbeelding van het interieur, ondanks het aanvankelijke verbod om vijftien jaar lang een foto ervan te publiceren.

17. Dat gebeurde wel door John Golding in de epiloog van zijn case study van het *Grote Glas* die in de reeks *Art in Context* verscheen en waarin hij verbanden legt met *Gegeven...* (Golding 1973).

zelf komen aan bod komen in *A Collective Portrait of Marcel Duchamp* waarin vijftig reacties zijn opgenomen.¹⁸

De tentoonstelling en de catalogus zouden een nieuwe stroom publicaties op gang brengen in de jaren die volgden, niet alleen in het Engels maar ook in het Frans. De diversiteit aan benaderingen, die zoals d'Harnoncourt opmerkt niet strijdig is met Duchamps bedoelingen, zou daarmee toenemen. In Frankrijk wijdde *Opus international* een nummer aan Duchamp met bijdragen van onder meer Paz en een interview met Cage over zijn eerste ontmoetingen met Duchamp (Jouffroy (red.), 1974). Jindrich Chaloupecky schrijft over Duchamps verhouding tot het symbolisme en Calas speculeert over eventuele talige verbanden tussen *Gegeven...* en het *Grote Glas*. Enrico Crispolti wijst op het abusievelijk gebruik van Duchamp door opeenvolgende zogenaamde avantgardes die hem als voorwendsel nemen voor een formalistische werkwijze, zonder het wezenlijk aspect van de negatie in zijn werk te accepteren als een *tabula rasa*.

In *XXieme Siecle* volgt Lebel de postume carrière van Duchamp in *Notes pour un post-Duchamp* (Lebel 1974, z.p.). Daarin meldt hij dat de tentoonstelling "als een triomftocht rondgaat in Amerika" maar niet naar Parijs komt, "waar de musea wel wat beters te doen hebben", zoals hij ironisch opmerkt. Hij stelt ook vast dat nog nooit zoveel informatie, documentatie en analyses zijn geleverd maar dat Duchamps "fundamentele originaliteit" desondanks overeind blijft, waarmee hij diens capaciteit bedoelt om zich op verschillende niveaus tegelijk te bewegen. Hij vergelijkt een werk van Duchamp met een ijsberg, waarvan vier vijfde onder water zit. De Fransen konden in 1974 ook via een vertaling kennisnemen van de ideeën van Schwarz over alchemistische archetypen in het werk van Duchamp (Schwarz 1974). In *Art International* publiceerde Kemeny in oktober 1974 een artikel over het belang van het woordspel als een vervolg op eerdere stukken van Max Bill en met name David Antin (Hill (red.) 1994, 21). Hij wijst op de tegenstrijdige meningen in de catalogus van 1973 en zegt in dit verband dat de opzettelijk ingevoerde onzekerheid de drijvende kracht is van Duchamps retorisch geconstrueerde werken en dat, als we geldige conclusies willen vinden, het raadzaam is om de samenstellende elementen van deze structurele ambiguïteit te ontleden.

Naast de vertalingen van Engelse artikelen ontstaat ook een Franse bijdrage aan het Duchamp-discours door een nieuwe generatie auteurs. Zo bracht het tijdschrift *L'Arc* een Duchamp-nummer uit, waarin dertien artikelen van onder meer Schwarz, LeBot, Suquet en Szeemann zijn opgenomen (Clair (red.) 1974). In zijn inleiding reageert Clair op de Amerikaanse neiging om van Duchamp een *deus ex machina* van alle hedendaagse kunstenaars te maken, belangrijker dan Picasso. Maar hij schampert ook op de Franse heersende mening zoals verwoord door Malraux in zijn *Musée Imaginaire*, waarin hij beweert dat in de twintigste eeuw alle kunst tenslotte neerkomt op schilderkunst. In *Opus International* van januari 1975 gaan Chaloupecky en Margit Rowell in twee afzonderlijke artikelen in op de relatie tussen het vroege werk van Duchamp en Kupka, Roussel en Marey (Hill (red.) 1994, 28-50). In dat jaar verscheen ook *Duchamp in perspective* met herdrukken van eerder verschenen artikelen, het artikel van Johns over de *Groene Doos* uit 1960 bijvoorbeeld en zijn *in memoriam* van 1968 en het *post mortem* van Richter (Masheck (red.) 2002). Verder bevatte het boek een artikel van Donald Judd over Rose Sélavy uit *Arts Magazine*, van Roth het interview met Robert Smithson uit 1973, van Paz een stuk over readymades en van Cage *26 statements on Duchamp*, die hij voor de catalogus van 1973 had opgesteld. Van Clement Greenberg werd het geruchtmakende artikel *Counter Avant Garde* uit 1971 opgenomen, waarin hij Duchamp de schepper van het *avantgardisme* noemt, dat

18. Het onderzoek van de invloed van Duchamp op de jonge generatie kunstenaars was ook het onderwerp van Moira Roth waarvoor zij ongeveer veertig kunstenaars interviewde (Roth 1998, 8, 9). De gesprekken met Cage en Robert Smithson publiceerde zij in *Artforum* (october 1973) en *Art in America* (november/december 1973).

volgens de schrijver sindsdien alleen voortleeft in de vorm van uitwerkingen, variaties en herhalingen van diens originele ideeën.

Jean Clair publiceerde in 1975 *Marcel Duchamp ou le grand fictif*, een mytheanalyse van het *Grote Glas*, waarin een "literaire" Duchamp verschijnt, te vergelijken met een symbolistische schrijver. Het werk wordt voorgesteld als een reis door het perspectief tussen de derde en de vierde dimensie, waarbij Clair gebruik maakt van de in 1967 verschenen aantekeningen in de *Witte Doos* die dit thema met name als onderwerp hebben. Zijn boek volgde op de tentoonstelling *Vrijgezellenmachines* die in 1975 en 1976 door Europa reisde en waarin het *Grote Glas* was opgenomen (Tent. cat. 1975). Die tentoonstelling was een uitwerking van het gelijknamige boek van Carrouges uit 1955 over het thema van de machinemens als een filmisch en literair gegeven. De titel had Carrouges overgenomen van Duchamp die het woord vrijgezellenmachine gebruikte voor het onderste deel van het *Grote Glas*. Carrouges verbond dat met beschrijvingen van machines in verhalen van Jules Verne, Edgar Allen Poe, Alfred Jarry, Franz Kafka en Raymond Roussel. Naar die beschrijvingen liet Harald Szeemann apparaten construeren voor de tentoonstelling. In die context kreeg het *Grote Glas* een literaire duiding die door Arturo Schwarz vanuit een alchemistische invalshoek werd ingevuld. Naast de uitleg van Carrouges was er een bijdrage van Jean Clair, die naast Szeemann de catalogus redigeerde, over de Italiaanse sciencefiction film *L'Invenzione di Morel* van Emidio Greco uit 1974 over een machine die de werkelijkheid kopieert als een tijdmachine. De populaire aandacht voor Duchamp kreeg een nieuwe impuls in *Les Frères Duchamp* in 1975 van Cabane, waarin hij de carrières van de drie broers naast elkaar zet (Cabane 1976). En in de populaire reeks *Les Maîtres de la Peinture Moderne* verscheen een monografie van Duchamp door S. Alexandrian.

De klacht van Lebel dat de Amerikaanse tentoonstelling niet naar Parijs kwam, bleek voorbarig. In februari 1977 werd het Centre Georges Pompidou in Parijs, waar Pontus Hulten directeur was geworden, geopend met een overzichtstentoonstelling van Duchamp. Hulten had Jean Clair aangesteld als commissaris van de tentoonstelling en die verzorgde ook de redactie van de catalogus samen met Ulf Linde (tent.cat. Duchamp 1977). Die bestaat uit vier delen. Deel 1 bevat naast een algemene biografie een gedetailleerd en rijk geïllustreerd overzicht door Caumont en Gough-Cooper van de eerste dertig jaar van Duchamps leven. Deel 2 is een beredeneerde catalogus van Clair met 181 nummers en verder een virtueel museum en bibliotheek van Marcel Duchamp met werken van vrienden, boeken die hem inspireerden en voorbeelden van populaire beeldcultuur zoals advertenties en affiches. In deel 3 *Abécédaire* staan twee artikelen van Clair waarin hij op zoek gaat naar mogelijke aanknopingspunten in literaire en wetenschappelijke teksten. Ook legt hij verbanden met de fotografie, met reclameprenten en kinderspeelgoed als een mogelijke bron van inspiratie bij het ontstaan van een werk, als een vervolg op de eerste aanzetten in die richting in de Amerikaanse catalogus vier jaar eerder. De Duve schreef een stuk over de readymades. Verder nodigde Clair vroegere vrienden en vriendinnen van de kunstenaar uit om hun herinneringen op schrift te stellen. Linde schreef verschillende bijdragen, onder andere over esoterie in het werk van Duchamp, het perspectief in de *9 manlijke mallen* en het 4-dimensionale aspect van het *Fietswiel*. Tenslotte bevat dit deel van de catalogus een reconstructie van het maakproces van het *Grote Glas* door Jean François Lyotard in achtenveertig "scharnieren", waarin hij Duchamps aantekeningen en zijn werken verbindt volgens diens eigen methode van "ironische causaliteit". Deel 4 tenslotte, *Victor* van Henri Pierre Roché, is een beschrijving in romanvorm van de ontmoetingen tijdens het dadaïstische voorjaar van 1917 in New York met Duchamp als spil.

In 1977 verscheen van Jean Clair ook *Duchamp et la Photographie* waarin hij de inspiratie van fotografie, film en de camera obscura centraal stelde die in de tentoonstelling alleen zijdelings aan bod was gekomen. En Lyotard publiceerde zijn tekst over Duchamp nogmaals onder de titel *Les Transformateurs duChamp* (Lyotard 1977).

Rosalind Krauss concludeerde in 1977 in *Passages in Modern Sculpture* dat Duchamps readymades een strategie verraden waarin hij de conventionele relatie tussen het werk en hemzelf als "auteur" onderzoekt door vraagtekens te plaatsen bij de aard van een werk als "kunstwerk" (Krauss, 1990, 72-75). Het antwoord dat de readymades suggereerden, was dat een werk niet allereerst een fysiek object was maar veeleer een vraag, zodat het maken van kunst beschouwd zou kunnen worden als de speculatieve daad van het stellen van vragen, waarbij Duchamp als methode gebruik maakt van het woordspel in de trant van Roussel. In *Notes in the index 1* dat eerder dat jaar verscheen, verklaarde Krauss de overgang van de vroege naturalistische schilderijen naar het kubistische vocabulaire van het zelfportret van *Trieste Jongeman in een Trein* waarin Duchamp ook zijn familieleden afbeeldde, als een trauma waarin zij een parallel zag met de spanning tussen kubisme en fotografie waar het de representatie betrof (Krauss 1991, 196-209). Het *Grote Glas* en de readymades vat zij vervolgens op als een zelfportret waarbij zij een verband legt met fotografie gezien de nadruk die Duchamp legt op het idee van de readymade als schaduw en op het moment van de timing.

De biografie van Caumont en Gough-Cooper in de catalogus van Parijs was het voorlopige resultaat van een zoektocht waarvoor interviews werden gehouden met vroegere bekenden, met Lydie Sarazin-Lavassor bijvoorbeeld met wie Duchamp in 1927 kort was getrouwd. Gedetailleerde, persoonlijke gegevens werden ook verstrekt door Gabrielle Buffet, die in *Rencontres* haar ontmoetingen met onder meer Duchamp, Picabia, Apollinaire opnieuw publiceerde. Ook Beatrice Wood stelde haar herinneringen te boek in *I shock myself*, waaruit gedeelten werden opgenomen in *Arts Magazine* in mei 1977.

Niet iedereen was gelukkig met de tentoonstelling in Parijs. Ook nu weer had Lebel kritiek, allereerst over het feit dat de keus voor Duchamp voor de opening van het Centre Georges Pompidou hem tot een enigma maakte. Naar zijn mening wordt het wantrouwen van het grote publiek, voor wie het oeuvre nauwelijks toegankelijk is, alleen maar groter door de massa recente commentaren van intellectuelen die Duchamps oeuvre als geniaal voorstellen (Lebel 1985 83v.). In een ander stuk speculeert hij over de discussies die tussen Hulten en het ministerie van cultuur moeten hebben plaatsgevonden gezien het feit dat de keus voor Duchamp pas op het laatste moment was genomen en dat de tentoonstelling "als een bliksemaflaider" was weggestopt onder de hanenbalken op de vijfde verdieping (Lebel 1985, 193v.). Iris Clert, de galeriehoudster die een belangrijke rol had gespeeld in de Frans-Amerikaanse samenwerking van *nouveau réalisme* en neo-dada, ervoer de tentoonstelling als "Het einde van het dada-tijdperk" zoals ze het omschreef aan het slot van haar memoires (Clert 1978, 339). Volgens haar was kunst massaconsumptie geworden en de kunstenaar dus noodgedwongen handelaar. Haar opmerking herinnert aan de tegenstellingen tussen Parijs en New York over kunst en commercie rond 1962 toen zij met haar galerie een prominente rol speelde.

Opnieuw vond de aandacht voor Duchamp gelijktijdig plaats met een terugblik op dada, net als twintig jaar eerder toen de eerste interesse voor dada het begin vormde van Duchamps herontdekking. Schwarz maakte in Duitsland in 1973-1974 de tentoonstelling *New York Dada*, waarin hij Duchamp, Picabia en Man Ray samenbracht

(Tent. cat. 1973). Hugnet publiceerde in 1976 *Dictionnaire du dadaïsme 1916-1922* en het mei-nummer in 1977 van het tijdschrift *Arts Magazine* was gewijd aan New York Dada. Dawn Ades maakte in de Hayward Gallery in Londen 1978 de tentoonstelling *Dada and Surrealism reviewed*, vier jaar na de publicatie van haar boek *Dada and Surrealism* (Ades 1976). Het belang van de historische positie van Duchamp tegelijk met zijn cruciale rol bij het ontstaan van eigentijdse ontwikkelingen werd nog eens bevestigd in de tentoonstelling en de catalogus *Paris-New York* die in het Centre Georges Pompidou in de zomer van 1977 volgde op zijn solo tentoonstelling (Tent. cat. 1977).

1978-1993 DUCHAMP DEFINITIEF ONVOLTOOID

Vanaf de tentoonstellingen in 1973 en 1977 zijn symbolistische en occulte bronnen uit het fin de siècle, de samenhang met Poincaré, Bergson en niet-euclidische geometrie en het belang van het taalspel niet langer speculatieve thema's in het Duchamp onderzoek maar serieuze onderwerpen die naast elkaar aan de orde worden gesteld. Dat was bijvoorbeeld het geval op het congres *Marcel Duchamp: tradition de la rupture ou rupture de la tradition?*, dat Jean Clair in 1979 organiseerde en waarin een internationaal gezelschap Duchamp specialisten met elkaar discussieerden. In de conclusie wees Clair erop dat het aantal van inmiddels 350 publicaties er niet toe heeft geleid dat tijdens het congres bestaande benaderingen werden herhaald maar dat integendeel steeds nieuwe gezichtspunten naar voren kwamen, zowel objectieve als subjectieve, hetgeen mede te danken was aan de internationaliteit van het gezelschap (Clair (red.) 1979, 427-428). In zijn eigen referaat vergeleek Clair Duchamps opvatting van zijn oeuvre met Leonardo da Vinci zoals Paul Valérie diens methode had omschreven als niet behorend tot een nationale traditie of tot een tijdsbeeld maar als een volmaakt systeem in zichzelf dat zich voortdurend herhaalt. Die werkwijze karakteriseert Clair als maniëristisch (ibid., 117-156).

Nieuw materiaal leverde de uitgave in 1980 van *Notes*, de laatste niet gepubliceerde aantekeningen. Caumont en Gough-Cooper die bezig waren om alle bekende feiten over het leven van Duchamp te verzamelen waarvan de biografie in de catalogus van 1977 het eerste resultaat was, publiceerden voor de reeks *Rosopopées* een dubbelnummer naar aanleiding van de recente lokalisering van de waterval in Chexbres-Puidoux. (Caumont/Gough-Cooper (1981). Anders dan voor een objectieve verzameling van data kozen ze voor een *publication erratique de l'Académie de Muséologie Evocatoire*, een associatief relaas in briefvorm waarin suggesties, dwarsverbanden in de geschiedenis en literaire associaties worden samengebracht in een humoristische exercitie.

De toename van de kennis over Duchamp leidde tot de eerste uitgebreide biografie in 1981 van Alice Marquis, *Marcel Duchamp: Eros c'est la vie*, waarin gebeurtenissen uit het privé leven werden gekoppeld aan het maken van werken (Marquis 1981). In haar psychologische portret verschijnt Duchamp als een neurotische persoon, die niet in staat was tot persoonlijke liefdesrelaties als gevolg van de verstoorde relatie met zijn dove moeder. Zijn kunst ziet Marquis als een defensieve muur, waarachter hij zijn gevoelens verborg zoals hij dat later ook deed als obsessieve schaker. De nieuwe informatie leverde ook stof om het kunstenaarschap van Duchamp te karakteriseren in een vergelijking met anderen. Zo vergelijkt Zaunschirm Duchamp met Robert Musil (Zaunschirm 1982). Van dezelfde auteur verscheen ook een interpretatie van het *Grote Glas* in 1983 onder de titel *Bereites Mädchen* een woordspelige verwijzing naar het woord "readymade" (Zaunschirm 1983). Serge Stauffer, die in het Duitstalige

gebied fungeert als bron met zijn vertalingen van Duchamps geschriften en zijn correspondentie met de kunstenaar, trad op als moderator bij beide boeken.

Robert Hughes' oordeel over Duchamp is in de lijn van Greenberg en Hess. In *De Schok van het Nieuwe* vergelijkt hij de invloed van Duchamp op de jonge kunstenaars met die van Picasso in de jaren veertig. Waar volgens hem Picasso de traditie met tomeloze energie opnieuw uitvond is Duchamp de kunstenaar van de entropie. Ieder voorstel van hem schijnt bevrijdend te werken maar die vrijheid is totaal vrijblijvend: dandyesk of aanstellerig. Maar zij claimt ook een kritisch doel en dat heeft geleid, zo stelt Hughes schamper vast, tot de minimale objecten van kunstenaars als Richard Tuttle en tot de kunst van het idee in de conceptuele kunst (Hughes 1981, 390). Over het *Grote Glas* merkt Hughes op "dat geen ander werk in de kunstgeschiedenis de critici verleid heeft tot een vergelijkbare hoeveelheid bargoens, koeterwaals en pseudo jungiaans gewauwel." (Hughes 1980, 55). Een andere kijk komt naar voren in Szeemanns tentoonstelling *Der Hang zum Gesamtkunstwerk* in 1983 waarin hij, na de literaire benadering in *De Vrijgezellenmachines*, het *Grote Glas* opneemt binnen een algemeen overzicht van de Noord Europese kunst van Richard Wagner, Jean Jacques Rousseau en Caspar David Friedrich tot Anselm Kiefer, Joseph Beuys, Marcel Broodthaers en John Cage (Szeemann 1983). Zo hield Szeemann het idee in stand van een ononderbroken modernisme vanuit een romantisch idee over het kunstenaarschap.

Naast zo'n overkoepelende visie staat een benadering die specifieke aspecten in het oeuvre bestudeert. Craig Adcock vergeleek Duchamps werkwijze met die van de mathematici Poincaré en Jouffret op basis van de aantekeningen over n-dimensionaliteit in de *Groene Doos* en ook Linda Henderson schreef over de aspecten van de vierde dimensie en de niet-euclidische geometrie (Adcock 1983, Henderson 1983).¹⁹

In de jaren tachtig was het werk van Duchamp ook in enkele tentoonstellingen te zien. Gloria Moure organiseerde in 1984 een tentoonstelling in het Mirò museum in Barcelona en het museum Ludwig in Keulen. In haar overzicht van het oeuvre wijst zij op de tegenstrijdigheid in de Duchampreceptie die ze weerspiegelt ziet in de persoon van de kunstenaar (Maure 1988, 7). Duchamp kwam zowel over als traditioneel en bescheiden maar trad ook op als een avantgardistische dwarsligger. In het museum Ludwig in Keulen toonde Dieter Daniels Duchamp in 1988 als inspirator van pop art, nouveau réalisme, fluxus en conceptkunst in de tentoonstelling *Ueberigens sterben immer die Anderen: Marcel Duchamp und die Avantgarde seit 1950* en Schwarz organiseerde in dat jaar de tentoonstelling *La Sposa e i readymade* waarmee de Academia di Brera in Milaan haar deuren opende als cultureel centrum (Tent. cat. Duchamp 1988).

Oude vrienden bleven ook publiceren. Lebel bundelde zijn vroegere artikelen waaraan hij een stuk toevoegde over recente publicaties en mijmerde over een eventueel boek in de toekomst waarin hij de "ambiguities" centraal zou stellen (Lebel 1985). Ulf Linde publiceerde in 1986 Marcel Duchamp waarin hij de kennis samenvat die hij tijdens zijn vriendschappelijke omgang met de kunstenaar heeft opgedaan, gelardeerd met speculatieve vermoedens over door Duchamp gebruikte woordspelen en alchemistische bronnen (Linde 1986).

In 1984 verscheen *Art after Modernism: Rethinking Representation*, een bundel van vijftientig essays over de neergang van de modernistische ideologie binnen de recente aandacht voor fotografie en film en het onderzoek door kunstenaars van de systematiek van massamedia en het netwerk waarin kunst functioneert (Wallis

19. Een overzicht van de werken van Duchamp op basis van een vierdimensionaal tijd-ruimte concept, is te vinden in de catalogus van de tentoonstelling *Die Zeit* waarin ze worden besproken door Wolfgang Drechsler (Tent. cat. 1985, 187-193).

(red.) 1984). Die kritische kijk op het modernisme betekende niet dat Duchamp van het toneel verdween. Integendeel, hoewel geen van de essays specifiek aan hem is gewijd, komt hij vaak ter sprake in verband met centrale thema's in het boek zoals de vermenging van genres en het allegorische hergebruik van beelden. In het aantal verwijzingen wordt hij alleen voorbijgestreefd door Walter Benjamin en Roland Barthes, die bekende referenties voor het postmoderne worden.

Vanaf 1984 publiceert Thierry de Duve regelmatig over Duchamp (Duve 1984, 1989a en 1989b, 1996). Hij deed onderzoek naar de relatief onbekende drie maanden die Duchamp in München had doorgebracht in de zomer van 1912 die De Duve beschouwt als een omslag. Volgens De Duve ontdekte Duchamp er dat in Duitsland waardering bestond voor *Kunstgewerbe* als onderdeel van de beeldende kunst, in tegenstelling tot Frankrijk waar een strikte scheiding bestond tussen *beaux arts* en *arts pratiques*. Na zijn debacle als schilder met het door zijn broers en bontgenoten geweigerde *Naakt dat een trap afloopt* en zijn eerdere afwijzing door de Académie des Beaux Arts betekende die Duitse waardering een steun voor hem als *artiste ouvrier*, als graficus. Die waardering voor kunstnijverheid leidde uiteindelijk tot de readymade die De Duve ziet als Duchamps afscheid van de schilderkunst, waarbij hij verwijst naar Duchamps opmerking uit 1961 over schilderijen die in wezen readymade zijn omdat verftubes uit de fabriek komen. Met Duchamp bereikt de schilderkunst haar specificiteit door het afzweren van haar picturaliteit, aldus de Duve. Duchamps werkwijze daarbij is die van de ironische grap zoals die naar voren komt in het woordspel. Verder laat De Duve zien hoe Duchamp in zijn werk de rol van het kunstsysteem accentueert in de definiëring van een object als kunst. Daarvoor kiest hij *Fountain* en de omgang daarmee als voorbeeld, waarin naar voren komt hoezeer in Duchamps readymades vragen aan de orde komen over relaties tussen het object en zijn maker, het publiek, de tentoonstelling en de institutionele kunstwereld als geheel. Daarnaast vergelijkt De Duve Duchamps afscheid van de schilderkunst in München met Freuds ontdekking van de wensdroom bij zichzelf. Volgens de Duve zijn kunstenaars ook autobiografisch bewust en bekend met de psychoanalyse. Dat autobiografische aspect van zelfanalyse impliceert volgens hem ook dat een vermenging van de kunstgeschiedenis met de psychoanalytische theorie, die in het geval van Duchamp leidden tot de speculatieve verwijzingen naar tarot, kabbala en alchemie, verdacht is en dat beide benaderingen eerder als twee parallelle lijnen bij elkaar te rade moeten gaan waar het gaat over het ontstaan van de avant-garde.

Duchamp gaat volgens De Duve naar München om zijn conflict met de Parijse schilderswereld hetgeen hij verbeeldt in *De Overgang van de Maagd naar de Bruid*. *De Bruid* geldt als symbool voor zijn huwelijk met de schilderkunst en tegelijk voor de afsluiting daarvan. Het conflict met de schilderkunst, dat wil zeggen met de werkelijkheid, is daarmee opgelost en zo kan hij beginnen met de readymade waarin hij de aanspraken van de avantgarde op vernieuwing vervult. Daarbij denkt Duchamp na over hoe die readymade te benoemen, hetgeen hij vergelijkt met de nominalistische opvatting van de werkelijkheid zoals blijkt uit zijn aantekening over de schilderkunst als "een soort picturaal nominalisme".

Het Nova Scotia College of Art and Design in Ottawa, waar De Duve docent was, vierde het eeuwfeest van het instituut in 1987 met een driedaags colloquium over de eveneens honderd jaar geleden geboren Duchamp. De elf voordrachten en de weergave van de discussies werden in 1991 gepubliceerd in *The Definitely Unfinished Marcel Duchamp* (Duve (red.) 1991). Behalve De Duve's artikel over *Fountain* bevat het boek een paper van Camfield over hetzelfde onderwerp. Molly Nesbit oppert

in *The Language of Industry* een verband tussen Duchamps readymades en de onderwijshervorming omstreeks 1880 die beoogde om jongens op een industriële, perspectivisch juiste manier te leren tekenen. Het referaat van Rosalind Krauss, *Where's is Poppa?* gaat over gezichtsvermogen en zichtbaarheid als thema's in het werk van Duchamp, gezien vanuit diens denigrerende opmerkingen over een kunst die alleen 'trillingen op het netvlies' teweegbrengt. André Gervais gaat in *Connections: of art and arrhe* op zoek naar een verloren readymade uit 1915 die alleen als titel bestaat. De eerste readymades onder die benaming maakte Duchamp in New York en Gervais legt een verband met het leren van de Engelse taal. Zijn stuk is een vervolg op zijn boek uit 1984, *La raie alitée d'effets, à propos du Marcel Duchamp*, waarin hij een verklaring zoekt voor het ontstaan van werken in woordspelingen in de lijn van Ulf Linde en anderen. Herbert Molderings analyseert de installatie *Le Rayon Vert*, door Kiesler gemaakt voor de Parijse surrealistententoonstelling in 1947, waarbij hij een verband legt met het gelijknamige boek van Jules Verne. Francis Naumann begint zijn paper, *A Reconciliation of Opposites*, met de mededeling dat het zinloos is om een leidend principe te willen vaststellen in de artistieke productie van Duchamp. Als er al een methode valt te ontdekken, is dat Duchamps werkwijze om tegenstellingen te verzoenen. Craig Adcocq gaat in *Duchamp's Way: Twisting Our Memory of the Past "For the Fun of It"* in op de afstand in tijd tussen het ontstaan van een werk en de latere receptie ervan, ook bij Duchamp zelf, die in latere werken naar eerder werk verwijst en daarbij, als een verstokte dadaïst, er een spel van maakt een loopje te nemen met historische accuratesse.

Deze bijdragen aan *The Definitely Unfinished Marcel Duchamp* laten de verscheidenheid zien van het Duchamponderzoek in deze tijd. Invalshoeken, die in de catalogi van 1973 en 1977 werden geïntroduceerd, groeiden uit tot afzonderlijke studies waarin hypothesen van noten werden voorzien en daarmee geloofwaardig werden. Dat kan ook worden opgemerkt voor een andere bundel die ter gelegenheid van Duchamps eeuwfeest verscheen: *Marcel Duchamp, artist of the century* met dertien bijdragen, chronologisch gerangschikt volgens de ontwikkeling van het oeuvre, van het stuk van De Duve over de beginjaren van Duchamp in München tot een bijdrage van Dalia Judovitz over *Gegeven...* (Kuenzli/Naumann (red.), 1989).

De bundel inspireerde Thomas McEvilley tot een artikel in *Artforum* in 1988 onder de titel *Empyrrhical thinking and why Kant can't* (McEvilley 1988). Hij ziet de "many different Duchamps" in de literatuur als een uitvloeisel van Duchamps houding van indifferentie. Die brengt hij in verband met het begrip "apatheia" van de griekse filosoof Pyrrho, die Duchamp in 1913, toen hij als bibliothecaris werkzaam was in de bibliotheek Ste. Geneviève, had bestudeerd naast boeken over perspectief, meetkunde en alchemie. In 1989 wijdde *Kunstforum* een aflevering aan het thema Kunst en Filosofie waarin verschillende artikelen zijn gewijd aan Duchamp. In *Kant after Duchamp* stelt De Duve dat met Duchamps readymade het begrip "schoon" uit Kants *Kritik der Urteilkraft* vervangen is door "kunst" (Duve 1989b). In die zin is de readymade een voorbeeld geweest voor het ontstaan van conceptual art waarbij De Duve werken van Kosuth opvoert om dat te illustreren en diens *Art after Philosophy* ziet als reactie op Greenberg. De tegenstelling tussen Greenberg en Kosuth met betrekking tot Kants esthetica is volgens De Duve nog steeds een "aporie", een probleem zonder oplossing. Het komt neer op de vraag of het begrip creativiteit als leidraad van het moderne nog steeds vruchtbaar is. De Duve stelt dan de vraag of het onderscheid tussen modern en postmodern gelijk is aan het onderscheid tussen vooruitgang en ontzuivering. Het antwoord daarop is volgens hem niet een

kwestie van smaak maar van overtuiging. In zijn artikel *Duchamp 1987* in dat nummer van *Kunstforum* concludeert Peter Bürger dat het onmogelijk is om over Duchamp te schrijven, niet alleen omdat de kunstenaar er alles aan deed om geen positie te kiezen maar omdat zijn werk deel is van wat erna komt in de geschiedenis (Bürger 1989). De oorspronkelijke opzet van de readymade is dan ook niet meer na te gaan in het dialectisch proces van de geschiedenis waardoor het werk een aura heeft gekregen. Hij gaat in tegen Greenberg, die Duchamp als vader van de pop-generatie ook verantwoordelijk hield voor het *avantgardisme* van de jaren zestig. Bürger verwijt Greenberg en ook de kunstenaars die zich destijds op Duchamp beriepen, niet te zijn ingegaan op het probleem dat Duchamp opwierp met zijn ontkenning van esthetische overwegingen bij de keus van zijn readymades. Aan die verdringing in de jaren vijftig en zestig, schrijft hij, herinnert nu het ongelukkige steekwoord postmodern.

William Camfield publiceerde in 1989 een specifiek onderzoek naar *Fountain* waarin hij nog uitgebreider dan de Duve vóór hem alle feiten betreffende het werk opsomt (Camfield 1989). Het boek verscheen bij gelegenheid van een tentoonstelling rond *Fountain* in The Menil Collection ter gelegenheid van Duchamps honderdste geboortedag. Die specifieke concentratie op één werk kenmerkt ook het gedetailleerde historisch onderzoek van Ecke Bonk in 1989 van de *Doos in een Koffer*, waarin Duchamp zich ontpopt als de museale conservator van zijn eigen oeuvre (Bonk 1989). Uit die inventaris blijkt dat Duchamp vóór 1940 een geheime agenda had als hij iets maakte voor een tijdschrift. Hij liet steeds driehonderd extra afdrukken maken van reproducties van zijn werken om die later te verwerken in zijn draagbaar miniatuurmuseum. Die aanpak is te vergelijken met de museale zorg waarmee hij de collectie van Arensberg jarenlang uitbreidde en daarna in het museum in Philadelphia onderbracht. De aandacht voor die activiteiten, die indertijd onopgemerkt bleven, zouden een nieuwe kijk opleveren op de aspecten van vormgeving en herhaling in het oeuvre van Duchamp. Daarmee sloot het onderzoek van Bonck aan bij de nadruk die in deze tijd kwam te liggen op betekenisverandering van een kunstwerk door reproducties en op het ontstaan van een auratische betekenis van de readymades.

De Franse belangstelling in die tijd blijkt uit enkele bijdragen in 1990 in *Les Cahiers*, het tijdschrift van het Musée National de l'Art Moderne. Edward Ball en Robert Knafo geven in *Le dossier R.Mutt* een humoristisch chronologisch overzicht van alle activiteiten met betrekking tot *Fountain* en Dominique Chateau vraagt zich af of de ambitie van de filosofie om een taal voor de kunstkritiek te vinden nog geldt omdat Hegels idee van esthetica door Duchamps readymade niet langer opgaat (Ball/Knafo 1990, Chateau 1990). De Franstalige interesse blijkt ook uit een herdruk van het tijdschrift *L'Arc* uit 1975. Ook anderen voelen zich genooddaakt hun mening over Duchamp opnieuw te verwoorden. Pierre Restany ontvouwde in *les objets-plus*, een interview met Catherine Millet in *Art Press* in juni 1990, een marxistisch geïnspireerde theorie over ready made kunstwerken (Millet 1990). Volgens hem ontstonden Duchamps eerste readymades synchroon met de industriële revolutie. Het nouveau réalisme en pop art met hun inspiratie door de sociologie vonden tegelijk plaats met een economische boom in het westen en de huidige *sculpteur-mecaniciens* en vormgevers als Bertrand Lavier en Richard Artschwager karakteriseren het postindustriële tijdperk, aldus Restany.

In 1991 verscheen *Mouvement Dada & Marcel Duchamp* van Michael Gibson, een rijk geïllustreerd overzicht van het oeuvre van Duchamp naast andere dada kunstenaars. Hij pleit ervoor de *valeur négatrice* van Duchamp te verdedigen tegen interpretaties, die vanaf het begin van de jaren zestig in de mode kwamen en niet verkeerd in te

schatten wat er de eerste decennia van de eeuw is gebeurd (Gibson 1991, 9). Verder merkt hij op dat de vraag of dada esthetisch is te waarderen of niet, een ambigu antwoord heeft, analoog aan het verschil tussen Schwitters en Duchamp. Duchamp haalde met ironie, door het gebruik van toeval en met vrijpostige provocaties de geldigheid van een esthetisch oordeel onderuit. Ook specifieke detailstudies bleven verschijnen zoals van William Anastasi die in *Duchamp on the Jarry road* de relatie tussen Duchamp en Alfred Jarry analyseerde (Anastasi 1991). En in *West Coast Duchamp* werd het biografische onderzoek toegespitst op alle activiteiten van Duchamp met betrekking tot Californië, vanaf de verhuizing van de Arensbergs in 1923 naar Hollywood tot de opening van de tentoonstelling in 1963 in Pasadena (Clearwater (red.) 1991).

Galerie Van de Velde in Antwerpen stelde in het najaar van 1991 een tentoonstelling samen met ongeveer vierhonderd items, waarvan de helft van Duchamp (Tent. cat. Duchamp 1991). De stukken waren afkomstig uit zijn eigen verzameling, aangevuld met vroege schilderijen en de readymades in oplage uit de collectie van Schwarz en de kopieën van Linde. Verder was er de ideale boekenkast van Duchamp samengesteld en waren foto's en werken van zijn familieleden en vrienden te zien. In opdracht van de galerie verscheen ook een vertaling van de gesprekken met Pierre Cabane uit 1967 (Cabane (1991).²⁰

Nieuw bronnenmateriaal verscheen in 1992 in het Duits met interviews en met statements van Duchamp, verzameld en vertaald door Serge Stauffer (Stauffer 1992). De in 1989 overleden Stauffer had ook gefungeerd als informatiebron voor Dieter Daniels, die in 1992 *Duchamp und die Anderen* publiceerde als vervolg op zijn tentoonstelling in het museum Ludwig in Keulen van 1988. In zijn boek geeft Daniels een chronologisch overzicht van het oeuvre tussen 1910 en 1950 (Daniels 1992). In zijn inleiding relateert hij echter meteen het belang van die benadering. Afgaande op de schaarse documentatie had Duchamp in de jaren vijftig uit de kunstgeschiedenis kunnen verdwijnen zonder noemenswaardige sporen achter te laten, aldus Daniels. Zijn benadering van Duchamp moest dan ook noodgedwongen het proces van de *Wirkungsgeschichte* doorlopen, in omgekeerde volgorde dus, beginnend vanaf het heden. Het probleem daarbij is echter, volgens Daniels, dat een inhoudelijk overzicht van de Duchamp literatuur nauwelijks mogelijk is, alleen al door de groei van de hoeveelheid publicaties, van 200 stuks in 1973 tot 600 of 1000 in 1992, waarbij bovendien de meningen contrair blijven. Het verkrijgen van inzicht wordt ook bemoeilijkt door het ontbreken van een uitgebreide biografie. Hij constateert dat een wezenlijk aspect van Duchamps kunst zijn *Widersprüchlichkeit* is en dat die zich niet met één enkele methode laat weergeven.

Dat inzicht en de nadruk van Duchamp op de rol van de kijker met betrekking tot de toekomst van kunstwerken, brengt Daniels ertoe om naast de chronologische benadering nog andere methoden te volgen. De eerste ziet Duchamp als onderwerp van de kunstgeschiedenis, zoals hij verschijnt in de Duchamp literatuur vanaf 1960. Aanvankelijk wordt die gekenmerkt door het zoeken naar een sleutel die een werk verklaart in een gebied buiten de kunst, in de alchemie bijvoorbeeld. In die exegetische werd het oeuvre vergeleken met wetenschap om de wijze waarop de kunstenaar zijn werk maakte met een wetenschappelijke methodiek. Daarop volgde een visie die Duchamp zag als een strateeg, die zijn eigen mythevorming had geschapen in een beperkt en raadselachtig oeuvre. Daniels wijst daarbij op de onhistorische blik waarmee werken uit de tijd van het kubisme worden beschouwd alsof het om eigentijdse werken gaat. Hij concludeert dan dat de receptiegeschiedenis van het

20. In 1995 werd de collectie van Van de Velde ondergebracht in het Staatliches Museum in Schwerin. Bij die gelegenheid verscheen *Duchamp Respirateur* met diverse Duitstalige essays (Tent. cat. Duchamp 1995).

oeuvre van Duchamp zich niet laat vergelijken met de eigenlijke bedoeling achter zijn werk. De weg van het werk naar de kijker is een integraal bestanddeel van zijn kunst (Daniels 1992, 233-273). Dat brengt Daniels tot zijn laatste methode: die van "het persoonlijke, en dus onwetenschappelijke standpunt in het heden", die hij demonstreert door zijn private observaties te noteren bij het bekijken van *Gegeven...* (Daniels 1992, 275-291). Al met al is zijn conclusie, dat het geval Duchamp zich ontwikkelt tot een *Methodenparadigma* van de 20ste-eeuwse kunstgeschiedenis, of zoals hij in de subtitel vermeldt: *Der Modellfall einer künstlerische Wirkungsgeschichte in der Moderne*.

De keuze van Daniels om het werk van Duchamp te benaderen via verschillende methoden en die voor te stellen als gelijkwaardige alternatieven is opmerkelijk. Zo'n aanpak is tot dan toe alleen gebruikelijk in een verzamelbundel waarin verschillende auteurs een eigen positie innemen. Een voorbeeld daarvan is de bundel *The Definitely Unfinished Marcel Duchamp* waarin ik die verscheidenheid voor het eerst aantrof in 1992 en waarop ik zal ingaan in het volgende hoofdstuk over de Nederlandse receptie van Duchamp. De constatering van Daniels over Duchamp als "Modellfall einer künstlerische Wirkungsgeschichte in der Moderne" zou in de komende decennia worden gesteund door een groeiende variatie aan opvattingen die ik in de volgende paragrafen zal nagaan. Ik zal die echter niet langer weergeven als gelijkwaardige alternatieven, zoals hiervoor, maar, zover mogelijk, in de vorm van tegenstellingen. Niet om de juistheid of onjuistheid van een positie te onderzoeken maar om aan te geven dat controverses tussen Duchampspecialisten vaak hun oorsprong vinden in de ambiguïteit van Duchamp.

1993-2000 DUCHAMP, KUNSTENAAR VAN DE EEUW

Zestien jaar na de tentoonstelling in het centre Pompidou organiseerde Pontus Hulten opnieuw een groot overzicht van het oeuvre van Duchamp in het Palazzo Grassi in Venetië tijdens de *Biennale* van 1993. Zoals de beide eerdere tentoonstellingen halverwege de jaren zeventig zou die opnieuw het sein geven voor een reeks publicaties. In het voorwoord van de catalogus *The blind lottery of Reputation or the Duchamp Effect* vermeldt Hulten de grote veranderingen in de receptie van Duchamp tijdens diens leven (Tent.cat. Duchamp 1993). Hij merkt op dat dit na zijn dood niet is gestopt, ook al omdat Duchamp zelf inspeelde op het toekomstig vergeten door zijn werk in *Aantekeningen* te documenteren en in een transportabel museum vast te leggen en door de werken in één collectie en vervolgens in één museum onder te brengen. Anders dan bij de tentoonstellingen in 1973 en 1977 bevatte de catalogus geen nieuwe essays. De functie als een katalysator voor nieuw onderzoek kreeg hij middels de geïllustreerde biografie van Caumont en Cough-Cooper, die een schat aan nieuwe informatie leverde. Daarbij zijn de data curieus per dag geordend en niet per jaar (Ephemerides 1993). Deze *Ephemerides* was het vervolg op de voorlopige biografie van de eerste dertig jaar in de Parijse catalogus van 1977. Die gedetailleerde levensbeschrijving, waarvan Daniels een jaar daarvoor het gemis had vastgesteld, zou een nieuwe stroom publicaties op gang brengen. De specialisten zaten hier tien jaar op te wachten, bij iedere pagina een nieuw inzicht, was de reactie van Naumann in het persbericht bij de verschijning. Dat de aanpak van Caumont en Cough-Cooper werkte als een doolhof en zo haar eigen kwaliteit had, werd opgemerkt door John Russell in zijn bespreking van de catalogus in *The New York Times* waarin hij concludeerde: "... it corresponds to the apparent serenity with which Marcel Duchamp took every day

as it came. A week or two spent with this chronology will show that it may be more revealing to take an exceptional life as it came, in no particular order, than to have it sorted and fixed and sealed by someone else." (Russell 1993).

De stortvloed aan nieuwe informatie riep ook vragen op over de juistheid van eerdere meningen. Thomas Wagner begon zijn bespreking van de tentoonstelling in de *Frankfurter Allgemeine Zeitung* met de vraag: 'Wer war Marcel Duchamp? War er ein Verweigerer und Ikonoklast, ein Avantgardist, der die Kunst entzaubern, ein Zyniker, der sie ganz im Schweigen auflösen wollte? War [...] Marcel Duchamp nur ein Nihilist und Antikünstler, ein aufs Verneinen und die Skepsis versessener Dilettant und humoristisch veranlagter Erotomane? An der Art und Weise, wie diese Fragen beantwortet werden, entscheidet sich, welche Position man gegenüber der zeitgenössische Kunst einnimmt' (Wagner 1993). Schrijven over Duchamp komt volgens Wagner dus neer op het formuleren van een mening over eigentijdse kunst.

De tentoonstelling wekte ook de behoefte aan een herdruk van eerdere publicaties over Duchamp. Een aantal werd gebundeld in *Passim*, een anthologie van teksten die halverwege de jaren zeventig rond de tentoonstelling in Philadelphia waren verschenen (Hill (red.) 1994). In dat jaar werd ook een congres gehouden over de invloed van Duchamp op conceptual art, dat gepubliceerd werd in *The Duchamp Effect*, een titel die Hulten ook al had gebruikt voor zijn inleiding in de catalogus in Venetië (Buskirk/Nixon (red.) 1996). De publicatie is een vervolg op de Amerikaanse catalogus van 1973 waarin de nadruk ook lag op de invloed van Duchamp op eigentijdse kunstenaars. Er staan interviews in die Buchloh in 1985 had met Oldenburg, Warhol en Morris over hun kennis van Duchamp rond 1960 en over diens invloed op hun werk, dat later is gaan gelden als de aanzet tot conceptual art. Die interviews krijgen een vervolg in een verslag van een discussie tussen onder meer Yve-Alain Bois, De Duve, Krauss en Buchloh over conceptual art en de receptie van Duchamp. Daarin komt naar voren dat meer dan dertig jaar na dato verschillen over definities een afgerond oordeel onmogelijk maken. Zelfs over de juistheid van de benaming concept art of conceptual art bestaat geen overeenstemming en evenmin over wat onder conceptuele kunst moet worden verstaan. Ook de weg waarlangs Duchamps invloed zou zijn verlopen, blijft discutabel: via Johns en Morris of via Stella en Reinhardt of juist via Cage en Fluxus. Parallel daarmee bestaat verwarring over de vraag welk aspect van Duchamps werk het meest inspireerde. Is het het tekstuele dat hier belangrijk is, het reproductieve, of het museografische? De onduidelijkheid over Duchamps invloed, die weliswaar door iedereen wordt erkend, maakt dat De Duve aan het eind van de discussie uitroept: "The guy is everywhere. What is "Duchamp"? Is that the name of a great artist? ... Or is it the name for a set of conditions? What does "Duchamp" refer to?" (Buskirk/Nixon (red.) 1996, 224).

Eerder had Seth Siegelaub, een van de initiatiefnemers van de conceptuele acties in 1967-1969, al gereageerd op Buchloh's geschiedschrijving van de conceptuele kunst in de catalogus bij de tentoonstelling *L'Art conceptuel, une perspective* door in de tweede druk in 1990 een *addendum* te laten opnemen waarin hij opmerkt, dat Buchlohs fixatie op een almachtige Duchamp heeft geresulteerd in een vertekend beeld van die geschiedenis waarin alleen kunstenaars en ideeën voorkomen die binnen dat perspectief van Duchamp passen (Tent. cat. 1990, 257-258).

De vragen bij de discussie tussen De Duve, Krauss, Buchloh en Bois over de claims van concept kunst op de erfenis van Duchamp doen zich ook elders voor, bijvoorbeeld over de rol van Duchamp in de 'gender' discussie. Amelia Jones stelt in *Postmodernism and the En-Gendering of Marcel Duchamp* dat Duchamp met zijn

readymades een vaderrol heeft vervuld voor de Amerikaanse kunstwereld na 1960 bij het vestigen van een nieuwe kunstpraktijk tegen het masculiene, Greenbergiaanse modernisme (Jones 1994). Vanuit een feministische en psychoanalytische invalshoek komt zij tot een interpretatie van Duchamp als een *gendered author* die door zijn wisseling van seksuele identiteiten een bijdrage leverde aan het postmodernisme. Zijn erotisch geladen werken en readymades zijn gebaseerd op tegenstrijdige noties van seksueel onderscheid en subjectiviteit die volgens Jones zijn te deconstrueren in de lijn van Derrida. In de catalogus van de tentoonstelling *FémininMasculin* in 1995 in het Centre Georges Pompidou, waarin Duchamp met eenentwintig werken was opgenomen, reageert Michael Taylor op Jones (Tent.cat. 1995, 286). Allereerst merkt hij op, dat Duchamp op generlei wijze aan het postmoderne, feministische debat heeft deelgenomen dat zich enkele tientallen jaren na hem afspeelt. Verder mist hij bij Jones het openlijk erotische woordspel en de scatologische objecten die Duchamp schiep onder zijn vrouwelijk alter ego Rose Sélavy. Jones' nadruk op de postmoderne strategie om zich als de 'ander' voor te doen, ziet hij als een gevolg van haar keus zich te beperken tot Amerikaanse bronnen zoals de foto's van Man Ray van Duchamp in travestie, waarin Duchamp verschijnt als een protofeministische heldin.

Zoals Naumann al aankondigde bij de verschijning van *Ephemerides* bij de tentoonstelling in Venetië zorgden de kennis van gedetailleerde biografische feiten voor nieuwe visies op Duchamp. Een voorbeeld is *Unpacking Duchamp* van Dalia Judovitz (Judovitz 1995). In haar eerste zin stelt ze vast dat de tentoonstelling in het Palazzo Grassi opnieuw herinnert aan de baanbrekende rol die Duchamp heeft gespeeld in de geschiedenis van de moderne kunst. Dat is voor haar een reden om Duchamp niet te zien in een terugblik maar in het kader van het hedendaagse debat van het postmoderne. En dat zal in de toekomst zo blijven, voegt ze eraan toe, hoe dat ook gelabeld zal worden, postmodern of niet. De vraag is dan waar moet je beginnen, gegeven dat Duchamps begin in de schilderkunst het einde aankondigt van de conventionele kunstvormen. Dat en de uitnodiging van Duchamp aan de kijker het creatieve proces te voltooien, is voor haar de reden om te beginnen bij wat zich voorshands voordoet als een voorlopig einde, zoals ze het formuleert, het herinneringswerk de *Doos in een Koffer*, het draagbare museum. Die benadering achterstevoren werd eerder door Daniels geopperd. De structuur van haar boek ontvouwt zich ook als het *Koffertje*, met enkele belangrijke werken die als scharnieren fungeren: het *Grote Glas*, de readymades, de *Doos in een Koffer* en *Gegeven...* Die werken bepalen de rangschikking in hoofdstukken waarin thematisch gerelateerde werken zijn ondergebracht. In hun opeenvolging verraden ze de strategie van Duchamp, die volgens Judovitz ook naar voren komt in zijn contradicties die zij tenslotte terugvoert op de paradox van het maken van kunst.

Een typerend voorbeeld is het hoofdstuk *Art and Economics* waarin ze alle citaten en werken bijeenbrengt die met kunst en geld te maken hebben (Judovitz 1995, 159-194). De opsomming van *Tzanck cheque*, *Obligatie Monte Carlo*, *Gezocht 2000 \$ beloning* en de oplage van de *Badkuipstop* in brons, zilver en roestvrij staal voert Judovitz op als een bewijs van de voorbeeldfunctie van Duchamp voor het postmoderne hetgeen zij illustreert door een vergelijking met een actie in 1987 van de kunstenaar J.S.G. Boggs. Die tekent bankbiljetten na waarmee hij betaalde waarvoor hij werd aangeklaagd. Zijn verdediging luidde: "There is no way that I was doing a reproduction. Regular British pound notes are reproductions. I was making original drawings." In haar nawoord, *Duchamp's Postmodern returns*, plaatst zij Greenberg, die Duchamp zag als de aanstichter van het *avantgardisme* waarmee

hij de jeugd bedierf, versus Pierre Bourdieu, die kunstproductie door de avantgarde ziet als een strategische oefening waarmee de kunstenaar zich als schepper plaatst in een historisch veld van eerder vastgestelde factoren. Bourdieu legt dat uit met het contrast tussen de "douanier" Rousseau, die geen kennis heeft van de kunstwereld waar hij binnen tuimelt, en Duchamp, die uit een kunstfamilie komt en de trucs kent (Judovitz 1995, 233-241).

De binaire opposities die Judovitz aanwijst in Duchamps paradoxen en die tevens de structuur en inhoud van haar boek bepalen, maken haar betoog en Duchamps oeuvre tot een sluitend systeem. Een tegenstem is te vinden in Jerrold Seigel's *The Private Worlds of Marcel Duchamp, Desire, Liberation and the Self in Modern Culture*, eveneens in 1995 verschenen bij dezelfde uitgever. Seigel is historicus, bekend om zijn studie *Bohemian Paris: Culture, Politics, and the Boundaries of Bourgeois Life, 1830-1930* (1986). Tegen de achtergrond van de culturele context onderzoekt hij de carrière van Duchamp die hij beschrijft in thematische hoofdstukken als een samenspel van leven en werk. Seigel handhaaft daarbij de historische lijn in tegenstelling tot Judovitz' anachronistische benadering. In zijn bespreking van de readymades maakt hij bijvoorbeeld een onderscheid met de eerste drie exemplaren, die Duchamp in Parijs in 1913 en 1914 realiseerde en die pas later in New York openbaar werden (Seigel 1995, 118-119). Ook het gebruik van het woordspel wordt door Seigel onderzocht, de woorden *roue* en *selle* in de Franse omschrijving van het *Fietswiel op een krukje* bijvoorbeeld als een verwijzing naar de naam van Roussel (Seigel 1995, 122). Door het zoeken van een autobiografisch aspect onderscheidt Seigel zich van de gebruikelijke opvatting over Duchamps readymades, waarbij het enige doel het bekritisieren van de uniciteit van het kunstwerk zou zijn en spot over de verering van de hand van de maker. Hij toont het aan hoe Duchamp het algemeen geldende idee over dadaïsme als antikunst gebruikte als camouflage. In het algemeen werd het boek niet positief ontvangen, waarschijnlijk omdat het hoofdstuk over het seksleven van Duchamp als al te tendentiekus werd gezien, met name waar Seigel de mogelijkheid oppert dat bepaalde werken Duchamps vermeende homoseksualiteit zouden uitdrukken.

In 1996 verscheen van De Duve *Kant after Duchamp*, een verzamelbundel in het Engels van zijn eerdere Franstalige publicaties, herzien door Rosalind Krauss. In een bespreking van het boek wijst Nesbit op de historisch twijfelachtige resultaten die zich voordoen als een hedendaagse interpretatie wordt gebruikt voor werken die eerder ontstonden (Nesbit 1996). Als voorbeeld noemt ze *Fountain*, dat door De Duve wordt beschreven alsof het voorwerp een plaats in een museum moest krijgen terwijl een museum voor moderne kunst destijds nog niet bestond. Volgens haar was het "a gesture for a moment in the present, never meant as a permanent, public gesture."

Van Tomkins verscheen, eveneens in 1996, een volledig uitgewerkte Engelstalige biografie (Tomkins 1996). De versnipperde stortvloed aan feiten uit *Ephemerides* van Caumont en Gaugh-Cooper zijn nu chronologisch geordend in dertig hoofdstukken volgens de belangrijkste episoden van Duchamps leven waarbij tevens duidelijk wordt hoe zijn werk zich verhoudt tot het kunstvertoog van zijn tijd. Deborah Solomon mist in haar kritiek over het boek in *The New York Times Book review* op 1 december 1996 een meer psychologisch getint portret van de kunstenaar. Met betrekking tot wat inmiddels bekend is van Duchamps persoonlijke leven heeft Tomkins, wat haar betreft, te veel een *stiff upper lip*. Bovendien zou ze meer willen lezen over de connectie met de "acoliëten" Johns en Rauschenberg. Inderdaad is Tomkins terughoudend wat betreft de latere receptie van Duchamp en in die lijn negeert hij ook werken die in een postmoderne visie inmiddels tot het oeuvre worden gerekend.

Dat merkwaardige fenomeen van wonderbaarlijke vermenigvuldiging in het oeuvre van Duchamp manifesteert zich in de oeuvre catalogi van Arturo Schwarz. In juni 1997 verscheen de derde uitgave, in twee delen ditmaal, samen meer dan 1200 pagina's. Het aantal werken is inmiddels opgelopen tot 663 stuks, een toename met 252 stuks sinds de dood van Duchamp. In het tekstdeel herhaalt Schwarz zijn interpretatie van het oeuvre waarin hij symbolen uit de alchemie en het incestthema herkent, een visie die hij tijdens het leven van Duchamp al formuleerde. In het voorwoord reageert hij op eerdere kritiek door te verklaren dat het voorkomen van alchemistische symbolen niet moet worden gezien als een bewuste ambitie van Duchamp en dat het incestthema niet letterlijk moet worden genomen maar begrepen zoals de psychoanalyse de term gebruikt: als uitdrukking van een onbewust verlangen. Schwarz' uitleg maakte geen indruk op Naumann, die onder de titel *Arturo's Marcel* een kritiek schreef waarin hij Schwarz's interpretatie belachelijk noemde en noteerde dat nagenoeg iedere Duchampkenner zijn theorie verwierp (Naumann 1998). Een weerwoord van Schwarz, waarin hij zijn interpretatie nogmaals verwoordde en vrienden van Duchamp als Breton, Lebel en Linde opvoerde als steun, mocht niet baten, afgaande op de repliek van Naumann waarin hij zijn afkeer van Schwarz' ideeën nogmaals uitte (Schwarz/Naumann 1999).

Pierre Cabane publiceerde met *Duchamp & Co* in 1997 zijn kijk op het kunstenaarschap van Duchamp (Cabane 1997). Hij beschrijft hoe Duchamp vanaf de tweede helft van de eeuw de onbetwistbare goeroe werd van de internationale avantgarde, een lijn die Cabane doortrekt naar het recente werk van kunstenaars als John Armleder, Richard Bacqué en Ange Leccia. Een omgekeerde benadering volgde David Joselit in *Infini Regress Marcel Duchamp 1910-1941*. Joselit onderzoekt het oeuvre tot en met het *Koffertje* in 1941. De methodische aanpak die hij daarin aantreft, interpreteert hij als een chiasme, waarin een Tayloristische nadruk op meetbaar kwantificeren doorkruist wordt door een opvatting van de machine als een metafoor voor nieuwe modellen van het moderne psychische ik (Joselit 1998).

Sommige auteurs gingen vanuit een postmoderne invalshoek hun eerdere artikelen in een nieuw perspectief plaatsen, zoals Moira Roth die haar artikelen van de jaren zeventig over Duchamp en haar interviews met onder andere John Cage, Robert Smithson, Vito Acconci en George Segal bundelde in *Difference/Indifference; musings on postmodernism, marcel duchamp en john cage* en voorzag van een fictieve briefwisseling en van dagboek-notities waarin ze met Duchamp communiceert over wat haar destijds bewoog en waarin ze nu verschilt (Roth 1998). Het bronnenonderzoek werd uitgebreid door Juan Antonio Ramírez in *Duchamp love and death, even* waarin hij de geleidelijkheid van de ontwikkeling benadrukt van het *Grote Glas* inclusief de niet uitgevoerde delen (Ramírez 1998). Daarbij presenteert hij nieuwe vondsten uit boeken en tijdschriften over natuurkunde en techniek en uit de populaire beeldcultuur als mogelijke bronnen van inspiratie in dat ontstaansproces. Het meest uitgebreide overzicht hiervan is te vinden in *Duchamp in context* van Linda Dalrymple-Henderson (Henderson 1998). Haar onderzoek richt zich vooral op verwijzingen naar natuurkunde en technologie, zowel op specialistisch als op populair niveau. Maar ook Duchamps literaire voorbeelden brengt ze ter sprake: Jules Laforgue, Raymond Roussel, Jean-Pierre Brisset, Alfred Jarry en filosofen als Henri Bergson en Henri Poincaré. Verder heeft ze aandacht voor Duchamps taalspel. Mede door het uitgebreide notenapparaat en het namen- en zakenregister is haar boek de meest veelzijdige studie over Duchamp tot nu toe.

Opmerkelijk is dan ook de afwijzende kritiek die op het boek verscheen in *Art in America* door Rhonda Shearer (Shearer 2000). Ik ga hier uitgebreid in op de discussie

die volgde omdat ze nog steeds speelt in de Duchamp literatuur en omdat ze haar oorsprong heeft in de ironische ambiguïteit van Duchamp die ik in dit proefschrift als een factor wil onderzoeken. Onder de titel *Duchampian Science* verwijt Shearer Henderson dat zij, zoals de meeste auteurs, Duchamps stimulering van meervoudige interpretaties en diens hantering van ironische betekenislagen accepteert als een voldongen feit, zonder te onderzoeken of toch niet een dominant natuurwetenschappelijk thema het *Grote Glas* beheerst. Het boek is volgens Shearer een verzameling natuurkundige en technologische feiten, waarbij de lezer geen onderscheid kan maken naar belangrijkheid. Op dat punt verwijt zij Henderson te weinig aandacht te geven aan Poincaré, die volgens haar het verschil accentueert tussen het vergaren van wetenschappelijk feiten en het ontdekken via intuïtieve sprongen. Juist in dat laatste herkent zij het onderliggend systeem dat in het *Grote Glas* wordt verbeeld, hetgeen zij illustreert met citaten en woorden uit Poincaré's boeken die overeenkomen met woorden uit de *Aantekeningen* van Duchamp. Ook de benaming "readymade" herleidt zij tot Poincaré waar die *tout fait* gebruikt om de verrassende ervaring te omschrijven die iemand bevangt als een inzicht, dat toevallig ontstaat door de keus van een geniale geest, wordt begrepen als vanzelfsprekend.

Shearers kritiek op het boek van Henderson riep afwijzende commentaren op van enkele prominente Duchampianen die onder de ironische kop *The "Science" of interpreting Duchamp* verschenen, waaronder het antwoord van Henderson zelf (Henderson 2000). Henderson benadrukt allereerst dat zij Poincaré, in tegenstelling tot wat Shearer suggereert, in *Context* vaak ter sprake brengt als een belangrijke factor in de omgeving van Duchamp. Zij stelt vast dat Shearers nadruk op de rol van Poincaré is gebaseerd op latere uitspraken van Duchamp bij de uitgave van de *Witte Doos* in 1966. Verder merkt ze op dat Duchamps aanpak inderdaad wetenschappelijk lijkt maar dat het wezenlijke juist schuilt in de veelheid van verwijzingen vol innerlijke tegenspraak en in het gebruik van het woordspel dat soms wel vier of vijf betekenissen oproept. Duchamp ironiseert daarmee juist wetenschappelijkheid in de zin van waarheid zoals die geldt in de natuurkunde.

Met betrekking tot het woord "readymade" ziet Henderson liever Bergson als bron: de readymade als grap over Bergsons idee van het *tout fait* als tegenhanger van het idee van creatieve duur en daarmee als een grap van Duchamp gericht tegen Gleizes, die in New York in 1915 als schrijver van *Du Cubisme* paradeerde als de zelfbenoemde woordvoerder van de avantgarde waarin Bergson gold als *dernier cri*. Henderson ziet Shearers enkelvoudige interpretatie van Duchamp als een beperking, "als het lopen achter een vlag", en vergelijkt haar daarin met de benadering van Schwarz. Daarover schrijft ze, dat, hoe fascinerend de opsporing en onthulling ook is van alchemistische en occulte bronnen in het voetspoor van Duchamp in de bibliotheek Ste. Geneviève, met het oog op het oeuvre vanaf 1912 steeds opnieuw blijkt dat bij die verwijzingen de nadruk niet lag op de leer maar op het in stand houden van het geheim. De verdediging van Henderson wordt gevolgd door een repliek van Shearer waarin zij nogmaals wijst op volgens haar onjuiste of onvolledige passages in het boek. Aan het eind nodigt zij Henderson en anderen uit van gedachten te wisselen via haar internettijdschrift *tout-fait*, *Marcel Duchamp Studies Online Journal*.

Shearer zelf is in die tijd doende bewijzen te leveren voor de opmerkelijke hypothese, dat de readymades door Duchamp zelf zijn gemanipuleerd.²¹ Het zouden dus geen kant en klaar gekochte, industrieel in massaproductie vervaardigde objecten zijn, die in kunstwerken veranderen door de keus van Duchamp en de plaatsing ervan in de setting van een museum of galerie. Shearer gaat op zoek naar originele

21. Bijvoorbeeld in: *tout-fait* vol.1/issue3, december 2000.

exemplaren van de objecten die Duchamp voor zijn readymades heeft gebruikt. Omdat zij die niet vindt concludeert zij dat geen enkele readymade exact is terug te voeren op een industrieel origineel. In een interview komt bijvoorbeeld *L.H.O.O.Q.* ter sprake dat ze heeft vergeleken met een reproductie van de Mona Lisa nadat met een computer het snorretje en het sikje waren weggehaald (Camhi 1999). Het portret dat overblijft toont volgens Shearer aan dat Duchamp een foto van zichzelf in het gezicht van de Mona Lisa-reproductie heeft verwerkt. Ook bij andere readymades vindt zij veranderingen, die verder gaan dan wat met termen als *semi-readymade*, *assisted readymade* of *imitated rectified readymade* die Duchamp gebruikte om zijn aanpassingen te omschrijven, wordt aangegeven. Shearer vervangt Duchamps beweerde concept van de readymade door de omschrijving: unieke kunstvoorwerpen die vermomd zijn als fabrieksmatig vervaardigde voorwerpen met als doel door de kunstwereld verworven te worden. Dat zij andere resultaten vindt dan kunsthistorici, ziet Shearer als een gevolg van haar 'wetenschappelijke methode' om de readymades te vergelijken met concrete voorwerpen uit collecties en fabriekscatalogi.

Hoewel sommige auteurs waardevolle informatie vinden in haar feitelijk onderzoek met betrekking tot de readymades, zijn de meeste Duchamp vorsers kritisch over haar beweringen. Naumann zegt erover dat iedereen die vooruitlopend op de feiten een theorie ontwikkelt, de feiten de theorie laat bevestigen (Henderson 2000, 25). Algemeen geldt dat haar bewijsvoering wordt bemoeilijkt door het feit dat bijna alle vroege readymades zijn verdwenen en alleen bestaan in de vorm van een, vaak vertekende, foto.

Net als Shearer plaatst Hector Obalk vraagtekens bij de readymades (Obalk 2000). Zijn argument is dat ze niet zijn geëxposeerd. Dat ze zijn gefotografeerd en beschreven als objecten in het atelier, maakt ze volgens hem niet tot kunst. Zijn uitgangspunt is dat een readymade geen werk is maar een notie. Die expliciet eigentijdse invalshoek van Obalk en de suggesties van Shearer zijn even opmerkelijk als de speculatieve exegese van Schwarz. De opnieuw opgelaaide discussie daarover werd gepubliceerd onder de kop *Dueling Duchampians* (Schwarz /Naumann 1999). Zoals ik eerder heb aangegeven treden dergelijke discussies regelmatig op, zoals de genderdiscussie tussen Jones en Tayler en de controverse tussen Siegelau en Buchloh over de receptie van Duchamp door conceptuele kunstenaars in de catalogus van *l'art conceptuel* in 1990 die een vervolg kreeg in de discussie tussen De Duve en Buchloh in *The Duchamp Effect* in 1993. In dat jaar verscheen van Rosalind Krauss *The optical unconscious* met een hoofdstuk over Duchamp dat is ingegeven door de, volgens haar, al te historische bijdrage van Molly Nesbit in *The Definitely Unfinished Marcel Duchamp* en Nesbit zelf gaf op haar beurt commentaar op De Duve in 1996, waarin zij laconiek de onjuistheid van diens redenering aantoont met betrekking tot *Fountain* op het moment van het ontstaan [zie p. 56].

Naast die duels tussen Duchampianen was ook sprake van een hausse aan nieuwe bijdragen aan de Duchamp literatuur waarvan ik hier een aantal noem, omdat ze nog steeds actueel zijn. In 1999 verscheen van Naumann de monografie *The Art of Making Art in the Age of Mechanical Reproduction* (Naumann 1999). De titel van het boek verwijst expliciet naar *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* van Walter Benjamin. Daarmee legt Naumann een verband tussen de esthetisering van de readymade in de institutionele kunstpraktijk en Benjamins idee van het auratische unieke kunstobject. Toen dit aspect van herhaling en uniciteit een cruciaal thema werd van het postmodernisme, kreeg Duchamp de status van pater familias van het postmoderne. Naumann benadrukt dat het Duchamps strategie was om alle

originelen aan vrienden te schenken en ze later museaal te concentreren. Verkoopbare werken bracht hij alleen uit in de vorm van oplages en als bijdragen voor toepasselijke gelegenheden. Dat Naumann het reproductieve aspect in het oeuvre centraal stelt, hangt ook samen met de aanleiding voor zijn boek. Dat was het verzoek in 1994 van galeriehouder Van de Velde om zijn collectie te beschrijven. Die collectie bestond vooral uit oplagen, posters, catalogi en tijdschriften die Naumann overigens zelf ook verzamelt en verhandelt.²²

De monografie van Naumann maakte deel uit van een groeiende stroom publicaties in het Engels, Frans en Duits. In een enkel geval gaat het om een algemeen overzicht zoals *Marcel Duchamp* in pocketformaat in *The World of Art Series* van Thames and Hudson (Ades/Cox/Hopkins 1999). Meestal gaat het echter om gespecialiseerde deelstudies zoals van Hans Herbert Mann *Marcel Duchamp: 1917* waarin de projecten, de voorstellen en de omgang met vrienden in New York in 1917 worden voorgesteld als paradigmatisch voor de kunst van de 20ste eeuw (Mann 1999). Of "*Grosses Glass*", een bundeling van elf papers van een congres in 1998, georganiseerd door de uitgever Walter König (Eckl et al. 2000). Ook de relatie van Duchamp met andere kunstenaars werd onderzocht. Het Museum of Art in Philadelphia bracht een catalogus uit bij een tentoonstelling over de relatie van Duchamp met Cornell (Tent. cat. 1998). Dan Hopkins schreef *Marcel Duchamp and Max Ernst: The Bride Shared*, waarin hij overeenkomsten zoekt in het werk van beide kunstenaars over de Bruid als mythische figuur in de esoterische traditie binnen het symbolisme en het latere surrealisme (Hopkins 1998). Het Centre Georges Pompidou maakte in 1999 en 2000 een presentatie met catalogus over de relatie Brancusi / Duchamp en een jaar later verscheen een beredeneerde catalogus van de werken van Duchamp in de collecties van het museum (Tent. cat. Duchamp 2000 en Ottinger 2001).

Vanaf 1999 verscheen naast het internettijdschrift *Tout-Fait* van Shearer ook *Étant donné*, een tijdschrift waarin afzonderlijke studies worden gebundeld rond een dossier of een thema. Zo stond in het eerste nummer het taalspel van Duchamp centraal. Naast de originele versie in het Frans van het artikel van Michel Sanouillet uit 1973 *Duchamp and the French intellectual tradition* bevatte het een Franse vertaling van het essay *Concept of nothing* van Nesbit en Sawelson-Gorse, een verslag van een historisch onderzoek van de notities van Arensberg uit de jaren toen Duchamp zijn gast was in New York (Buskirk/Nixon (red.) 1996, 131-175). Door die te vergelijken met de aantekeningen van Duchamp vinden ze nieuwe informatie over hun beider samenwerking en over de context waarin de readymades vanaf 1915 ontstonden waarbij het taalspel een belangrijke rol gespeeld blijkt te hebben. Daarnaast stond in *Étant donné* een artikel van Francoise LePenven *Du verbal a la verbe: Duchamp à l'infinitif* waarin ze vooruitloopt op haar dissertatie *L'art d'écrire de Marcel Duchamp* (Le Penven 2003). Zij onderzoekt de teksten van Duchamp niet op hun leesbare inhoud, om het concept, maar om de poëtische, verbale inhoud, om de toevallige volgorde waarmee hij ze presenteert en om het visuele aspect ervan, de beeldende plastische vorm waarin hij ze reproduceert en in dozen onderbrengt. Verder was in *Étant donné* een stuk opgenomen van André Gervais over het woord 'readymade' zoals het in het Engels werd gebruikt in de tijd dat Duchamp het koos samen met een lijst van alle readymades en de bepalingen die Duchamp er ooit aan had gegeven. Latere uitgaven van het tijdschrift hebben steeds weer een ander thema of een "dossier".

Zo ontstond na de verschijning van *Ephemerides* bij de tentoonstelling van 1993 geleidelijk een literatuur over Duchamp als een rijkgeschakeerd geheel van

22. Het boek verscheen in het Nederlands onder de titel: *Marcel Duchamp en de kunst om [niet] in herhalingen te vervallen*.

uiteenlopende benaderingen, hetgeen de verzamelbundel *The Definitely Unfinished Marcel Duchamp* in 1991 al kenmerkte. Soms zouden die zich uiten in de vorm van controverses. Duchamp is daarbij een onderwerp geworden, zijn naam geplaatst tussen aanhalingstekens zoals in de uitroep 'What is this "Duchamp"' van De Duve in *Marcel Duchamp, Artist of the Century*. Het onderwerp 'Duchamp' werd een genre in de moderne kunst, vergelijkbaar met de manier waarop die term wordt gebruikt in de literatuur, de film of de muziek voor de soort van kunst waarin opeenvolgende generaties kunstenaars werken. 'Duchamp' werd ook een onderwerp met steeds meer deelaspecten voor kunsthistorici en kunstfilosofen, vaak specialisten die in het onderwerp 'Duchamp' hun persoonlijke belangstelling projecteerden. "Sometimes we tell each other Duchamp stories ...", zo begint Rosalind Krauss haar hoofdstuk over Duchamp in haar boek *The optical unconscious* (Krauss 1993, 95).²³

THE ONCE AND FUTURE MARCEL DUCHAMP

Het overzicht van Sheldon Nodelman, dat in januari 2000 verscheen onder de titel *The Once and Future Marcel Duchamp* van de Engelstalige publicaties over Duchamp sinds 1995, geeft de leidende trend weer in de recente Duchampliteratuur (Nodelman 2000). Omdat andere benaderingen echter onbesproken blijven, is het artikel onderdeel van het eigentijdse discours. Ik ga er hier op in, zoals eerder met de discussie tussen Shearer en Henderson, omdat de weergave van Nodelman voorbij gaat aan een waardering van de ambiguïteit van Duchamp, die een onderwerp vormt van mijn studie.

Nodelman schrijft, dat bij Duchamps carrière als centrale figuur van het modernisme, als inspirator, pionier en uitvinder van nagenoeg alle richtingen in de tweede helft van de 20ste eeuw en als postmodernist avant la lettre een niet aflatende stroom boeken hoort. Pas in de recente literatuur, aldus Nodelman, is de betekenis opgemerkt van de aandacht die Duchamp besteedde aan de catalogisering en vastlegging van zijn eigen oeuvre. Tot voor kort werd deze *replicative dimension* van het oeuvre van Duchamp verworpen als commercieel of verwaarloosd als louter reproductie. Zo ontstond een oeuvre dat uniek is in de geschiedenis van de kunst: "a meaning generating machine of baffling complexity, proliferating components and indeterminate boundaries."

De recente Duchampstudies steunen over het geheel genomen op een alomvattende analyse van het oeuvre als een *system of signification* wat ook de meest karakteristieke eigenschap van het oeuvre is, zo schrijft Nodelman. Duchamp zag kunst niet zozeer als op zichzelf staande objecten maar vooral als een proces in een voortdurende uitwisseling van betrekkingen. Hij maakte allerlei werken die niet als echte kunstwerken werden beschouwd maar eerder als provocaties, reproducties, herhalingen en cadeaus voor vrienden. Die hangen allemaal samen binnen een semiotisch interactief veld, met hoofdwerken in het centrum en andere daaromheen, verbonden met de wereld buiten de kunst. De ontdekking daarvan heeft gezorgd voor steeds meer publicaties. Een gevolg daarvan is volgens Nodelman dat ook steeds meer werken aan het licht zullen komen, waarbij echter de vraag moet worden gesteld of het wel werken zijn. Hij merkt op dat, naarmate het gevoel voor de nuances van het Duchampiaanse systeem steeds verder ontwikkelt, meer en meer items, die daarvoor als auxiliair, documentair of zelfs als souvenirs werden beschouwd, bekleed zullen worden met een nieuwe betekenis. Zijn karakterisering van het oeuvre als een *system of signification* vindt hij vooral terug bij Naumann en Ecke Bonk, in Judovitz' *Unpacking Duchamp* en in *Infinite Regress* van Joselit.

23. Zelf zou Krauss meermalen aan die 'Duchampverhalen' bijdragen, in *Formless, a User's Guide* bijvoor beeld dat ze samen met Yve-Alain Bois publiceerde in 1997 als vervolg op hun tentoonstelling *L'Informe: Mode d'emploi* die het jaar ervoor was te zien geweest in het Centre Georges Pompidou en waarin werken van Duchamp waren opgenomen (Krauss/Bois). In hun boek wilden de auteurs misverstanden wegnemen die door de tentoonstelling waren ontstaan, mede door de korte tijd waarop die volgde op *Féminin/Masculin* in hetzelfde museum in 1995. Daarin waren naast de werken van Duchamp die ook in *L'Informe* waren opgenomen, vaak Engels/Amerikaanse kunstenaars te zien die tot de *Abject Art* werden gerekend, naar een tentoonstelling met die naam in het Whitney Museum in 1993. Zo was het idee ontstaan dat het concept van het *informe* in de tentoonstelling van Krauss en Bois was geïnspireerd door George Bataille's idee van *abjection*, terwijl naar de mening van de auteurs eerder een lijn was te trekken naar Julia Kristeva's *The Powers of Horror* uit 1982 en naar de antropologische verbinding van het heilige met het afschrikwekkende, zoals te vinden was in *Purity and Danger* uit 1966 van Mary Douglas. Enkele jaren later zou de vraag welke rol het werk van Duchamp speelde in het toenmalige debat van *Abject Art* opnieuw ter sprake komen in een discussie tussen Jean Clair en Arthur Danto, die in het vervolg van dit hoofdstuk ter sprake komt.

Mijn bezwaar tegen deze samenvatting van de recente Duchampliteratuur van Nodelman is dat zij zich beperkt tot de studies die zijn conclusies inderdaad onderschrijven. De historische studie van Seigel en de niet-Engelstalige en Europese schrijvers worden alleen vermeld in een noot en de bespreking van Hendersons *Duchamp in Context*, dat ook de chronologische ontwikkeling van het oeuvre volgt, laat hij over aan Shearer. De titel van zijn stuk *The Once and Future Duchamp* weerspiegelt de geslotenheid van het systeem dat hij beschrijft, waarin andere benaderingen niet aan bod komen.

De restrictie van Nodelman tot Engelstalige auteurs die passen binnen zijn *system of signification* maakt ook, dat hij geen aandacht geeft aan een belangrijke verandering in de visie op Duchamp bij Jean Clair. In diens *Sur Marcel Duchamp et la fin de l'art* verschijnt de kunstenaar als de persoon, die Clair eerder al in de tentoonstelling van 1977 presenteerde: geen dadaïst maar een fin de siècle-figuur als Des Esseintes van Huysmans of Monsieur Teste van Paul Valéry, die zijn *tristesse* met ironie maskeerde in navolging van Normandische streekgenoten als Jules Laforgue en Alphonse Allais (Clair 2000a). Zijn eerdere teksten over verwijzingen naar alchemie, personificaties van de auto, historische perspectiefboeken en de vergelijking met Da Vinci breidt Clair echter uit met een nieuw hoofdstuk, *Duchamp, fins de siècle*, waarin hij een portret schetst van Duchamp na 1923, dat diametraal staat tegenover niet alleen het algemeen aanvaarde beeld dat Nodelman schetst maar ook tegenover de literaire en ironische vroege Duchamp die hijzelf had geïntroduceerd. Duchamp in zijn latere jaren ziet Clair als een gedesillusioneerde kunstenaar zonder oeuvre die in de jaren zestig, als hij zijn eigen commentator op de vroege Duchamp wordt, verandert in een cynicus en daarmee in de profeet en het genie van de contemporaine, vooral Amerikaanse kunst. Clair illustreert dat met de familiefoto die Duchamp in 1964 scheurde in de vorm van een urinoir waarmee hij de verbinding legde met *Fountain* en die hij de titel gaf van *Ready-made*. Was in de woorden van Clair *Fountain* eerst nog te zien als een persiflage op de schelp waaruit Venus wordt geboren uit het schuim van de zee, in de gescheurde familiefoto met de omtrek van een urinoir is voortplanting niet langer een gevolg van Eros maar zoiets als de uitscheiding van een cloaca (Clair 2000a, 53).

Deze opmerkelijke nieuwe kijk van Clair op de late Duchamp leidde ook tot een nieuw debat tussen duchampianen. In 2000 hield Clair in Tilburg de Nexuslezing, getiteld *De Ontbinding van de Muzen* (Clair 2000b). Na zijn herijking van de twintigste eeuwse kunst in de spraakmakende Biënnale-tentoonstelling *Identity and Alterity, Figures of the Body* in 1995, gebruikt hij nu de tegenstelling *gout* en *dégout* (smaak en wansmaak) om aan te geven, hoe de kunstwereld na 1960 de idealen van de historische avantgarde heeft ingeruild voor megalomane hybris. Het museum, waar eerst de muzen heersten, is veranderd in een beerput met werken van kunstenaars die in de walging en de wansmaak een nieuwe esthetische categorie zoeken, aldus Clair, waarbij hij denkt aan tentoonstellingen als *Abject Art - Repulsion and desire* in het Whitney Museum in 1993 en *Sensation* in 1997 in The Royal Academy in Londen. Duchamp wordt daarbij ingehaald als primus inter pares met *Fountain* en de gescheurde familiefoto *Ready-made*. Daarbij wordt, volgens Clair, geen rekening gehouden met het verschil tussen opvattingen aan het begin van de eeuw en die van de jaren zestig. Was eerst het afschrikwekkende nog verbonden met het religieuze en sacrale, in de jaren zestig ontstond het religieuze zonder religie. Het bezweren van de angst met kunstwerken werd verward met het oproepen van angst met banale en vieze beelden, als een kinderachtige poging om aandacht te trekken. Alleen bij schilders als

Francis Bacon en Lucian Freud is volgens Clair dat idee van bezwering van de angst nog te vinden.

Arthur Danto, die deel uitmaakte van de paneldiscussie na Clairs lezing, repliceerde met: *Marcel Duchamp en het einde van de smaak. Een apologie van de moderne kunst* (Danto 2000, 199-217). Hij is het met name niet eens met Clairs interpretatie van de gescheurde familiefoto *Ready-made* in verband met *Fountain*. Volgens hem zijn de motieven van Duchamp toen hij *Fountain* in 1917 inbracht in een tentoonstelling, te begrijpen als een aansporing aan Amerikaanse kunstenaars een voorbeeld te nemen aan het Amerikaanse loodgieterswerk en brugconstructies en niet langer aan de dode esthetiek uit Europa. Danto ziet die aanklacht tegen de smaak uitgedrukt in *Fountain*, niet de associatie met smerigheid speelde volgens hem daarbij een rol. En wat betreft de familiefoto merkt hij op dat Clair vergeet dat in de jaren zestig de *era of taste* werd gevolgd door de *era of meaning* en dat daarmee ook de betekenis van *Fountain* veranderde.

Naast Clair herziet ook een andere vroege auteur haar mening over Duchamp. Alice Goldfarb Marquis brengt in 2002 een herziening uit van haar eerdere biografie van 1981 (Marquis 2002). Volgens haar is de kunstwereld verblind door de sluwe managerskwaliteit van Duchamp waarmee hij een zelfgeschapen persoon heeft opgeroepen. Ze herhaalt haar psychologische karakterisering uit haar eerste boek die volgens haar de oorzaak zijn van de contradicties waarin Duchamp zich steeds uit. Daarbij maakt zij onderscheid tussen de kunstenaar en de *con-artist*, die een humoristisch masker opzet, bijvoorbeeld over de kunstmarkt.

Naast die verklarende literatuur over het werk en leven van Duchamp verscheen ook nieuw bronnenonderzoek, bijvoorbeeld *Affectionately, Marcel*, waarin 1200 brieven van Duchamp werden gepubliceerd met een vertaling in het Engels (Naumann/Obalk (red.) 2000). Een nieuwe overzichtstentoonstelling van Duchamps werk was te zien in het Museum Jean Tinguely in Basel in 2002. De catalogus bevat een biografie van Caumont, toegespitst op de relatie met Tinguely (tent.cat. Duchamp 2002). Ook andere auteurs leveren bijdragen waarin bestaande invalshoeken verder worden uitgewerkt. Molderings schrijft over het verblijf van Duchamp in München in 1912, Dieter Daniels plaatst vraagtekens bij de 'eeuwige' actualiteit van het principe van de readymade en Marc Décimo gaat in op het woordspel dat hij ziet als een stijlmiddel.

Décimo voegt later zijn eigen leven- en werkbeschrijving toe aan de al bestaande waarin hij nieuwe literaire en historische verwijzingen toevoegt aan de al bekende (Décimo 2004). De bronnen daarvan had hij al eerder gepubliceerd in zijn 'catalogus' van boeken die Duchamp mogelijk heeft gekend (Décimo 2002). Informatie kreeg hij verder van Lydie Sarazin, de vrouw met wie Duchamp kort getrouwd geweest is en die nagenoeg tegelijk en bij dezelfde uitgever haar herinneringen publiceerde met een voorwoord van Décimo (Sarazin 2004).

Drie Franse biografieën die in 2006 en 2007 verschenen, illustreren de verscheidenheid in mogelijke benaderingen (Cros 2006, Houssez 2006, Marcadé 2007). De door Nodelman getypeerde Duchamp vindt in het boek van Cros een Franstalige vertolking. Zij brengt een "hedendaagse" Duchamp naar voren, een kunstenaar die zijn eigen kunstenaarschap organiseerde en zijn eigen geschiedenis manipuleerde, die als curator en adviseur optrad en die in samenwerking met anderen tentoonstellingen als kunstwerk voorstelde. De biografie van Houssez, pas afgestudeerd in de Franse literatuur, geeft niet alleen een historisch overzicht van het leven en het werk van Duchamp maar bevat ook een psychologisch portret van de kunstenaar in de lijn van Sarazin en Marquis. Het boek van Marcadé, kunsthistoricus en museumconservator, is

te zien als uitbreiding van de Engelstalige biografie van Calvin Tomkins uit 1997. Zijn op het oeuvre gerichte benadering is gelardeerd met veel historische details waarbij Marcadé zich onthoudt van psychologische verklaringen over mogelijke persoonlijke drijfveren van de kunstenaar.

Hoezeer het oeuvre van Duchamp uitlokt tot veelzijdige kunsthistorische exercities blijkt uit de talrijke studies die vanaf 2006 verschijnen en die het oeuvre van Duchamp thematisch benaderen via één werk of met behulp van een kernbegrip. Zo publiceerde Molderings *Kunst als Experiment* waarin hij 3 *Stoppages étalon* (3 *Standaardmaat Stoppages*) niet alleen ziet als het begin van het toepassen van toeval in de kunst maar ook als een nieuwe vorm om absurde constellaties te testen tegen het licht van de wetenschappelijke logica (Molderings 2006). T.J. Demos gaat in *The exiles of Marcel Duchamp* uit van het beeld van de hedendaagse wereldburger als nomadisch, niet sedentair, waarvoor hij de reizende Duchamp neemt als voorloper, op de vlucht voor wereldoorlogen van Parijs naar New York en Buenos Aires (Demos 2007). Hij vindt in die reislust van Duchamp een cruciale bron van informatie die hem in zijn boek tot conclusies brengt over de aard van het oeuvre dat tenslotte culmineerde in de miniatuuruitvoering ervan in de *Doos in een Koffer*.

Die rusteloze, reislustige Duchamp die tussen New York en Parijs heen en weer pendelde, vormde ook het uitgangspunt voor een tentoonstelling in Tate Modern in Londen waar zijn werk werd getoond samen met dat van zijn kompanen Man Ray en Picabia (tent.cat. Duchamp 2008). De nadruk lag op overeenkomstige thema's in hun werk en op de duurzaamheid van hun contacten, ondanks het nomadische leven van de drie vrienden. Een van die tussenstops van Duchamp was Buenos Aires en zijn verblijf in die stad van 1917/1919 was de aanleiding voor een colloquium in november 2008 in de Fundaciòn Proa. Naumann sprak er over het schaken van Duchamp dat hij in die stad op een professionele manier begon te bestuderen hetgeen een jaar later leidde tot de tentoonstelling *Marcel Duchamp: The Art of Chess* in zijn galerie in New York. In de catalogus onderzoekt hij de invloed van Duchamps activiteit als schaker op zijn artistieke productie. Daarbij onderscheidt hij vier fasen die hij in schaaktermen benoemt als: leerfase, opening, middenspel en eindspel (Tent. cat. Duchamp 2009b). In de tentoonstelling *Inventing Duchamp. The Dynamics of Portraiture* in Washington werden meer dan honderd portretten van Duchamp bijeengebracht, bestaande uit foto's, schilderijen, tekeningen en beelden van hemzelf en vrienden, uitgebreid met recente portretten door kunstenaars die daarin commentaar leveren op Duchamp (Tent. cat. Duchamp 2009a). Volgens de samenstellers van de tentoonstelling gebruikt Duchamp de foto als een "methode om zichzelf uit te vinden en zijn reputatie te vestigen als iconoclast en als belangrijke figuur in de kunstwereld." Eerdere studies naar Duchamps onderzoek van het perspectief en de vierde dimensie krijgen een vervolg in *Looking through Duchamp's Door* van Hans Belting, waarin hij alle werken verbindt die specifiek het kijken als onderwerp hebben (Belting 2009).

Het feit dat veertig jaar geleden de onthulling had plaatsgevonden van de installatie *Gegeven...* in het Philadelphia Museum of Art werd gevierd met een tentoonstelling van gerelateerde werken, voorstudies en een catalogus (Tent. cat. Duchamp 2009c). De tekst van Michael Taylor biedt een overzicht van *The Genesis, Construction, Installation, and Legacy of a Secret Masterwork*. Die *legacy* betreft een overzicht van werken van andere kunstenaars die door *Gegeven...* zijn geïnspireerd. In de tentoonstelling waren ook de zeven foto's opgenomen die Duchamp in 1946 maakte van een waterval in Zwitserland die hij gebruikte als achtergrond in het landschap van *Gegeven...*. Een jaar na de tentoonstelling in Philadelphia verzamelden

de Duchampianen zich in Cully, aan de voet van de waterval, voor een congres. Dat opende met een verslag door de organisator Stefan Banz van de zoektocht van Felix Kälin die in 1980 de Forestay-waterval in Chexbres identificeerde als de waterval in *Gegeven...*. Het was het eerste van de twintig nieuwe Duchampverhalen die men elkaar daar vertelde en die na het congres werden gebundeld (Banz 2010).

Uit dit overzicht blijkt de Duchampreceptie te worden gekenmerkt door een meervoudigheid van benaderingen die meestal los naast elkaar bestaan en slechts zelden met elkaar in discussie treden. Bij mijn lezing van *The Definitely Unfinished Marcel Duchamp* werd me duidelijk dat de oorzaak van die pluriformiteit vaak is te zoeken bij Duchamp zelf, in diens ambiguïteit. Afgaande op de woorden waarmee Duchamps vrienden uit de tijd vóór zijn late roem hem kenmerken, is die ambiguïteit vanaf het begin te zien als een belangrijk aspect van zijn kunstenaarschap. In een samenvatting van de Duchampreceptie aan het begin van hoofdstuk 3 zal ik die ambigue houding van Duchamp waarop door verschillende auteurs expliciet wordt gewezen, naar voren halen en geef ik aan hoe die is te waarderen. Maar eerst onderzoek ik in hoofdstuk 2 de specifiek Nederlandse receptie. Zoals uit mijn overzicht van de internationale Duchampreceptie blijkt, heeft de manier waarop Duchamp in Nederland is ontvangen daarin niet of nauwelijks een rol gespeeld. Dat is vreemd omdat de huidige receptie van Duchamp vooral begon bij de generatie kunstenaars die vanaf het eind van de jaren vijftig in beeld kwam en die kunstenaars kregen juist in Nederland vaak hun eerste museale presentaties.



Marcel Duchamp in het
Stedelijk Museum Amsterdam,
1966.
Afb. uit Museumjournaal serie
12 no 5/6 1967.

De Nederlandse receptie van Duchamp

Het zout in de pap of roet in het eten

INLEIDING

Toen het *Grote Glas* in 1995 in museum Boijmans Van Beuningen te zien was verscheen in *Het Parool* een paginagroot artikel van Cathérine van Houts (Houts 1995). In de eerste zin introduceerde zij Duchamp als degene die "bijna tachtig jaar geleden een banaal object -een pispak- als kunstwerk presenteerde door het te exposeren in een museum". De zin was, anders dan de bewoordingen doen vermoeden, niet pejoratief, als een typering van de charlatan Duchamp die de kunstwereld op de hak nam. De omschrijving was positief bedoeld, om de branie van de avantgardist aan te duiden achter zijn beslissing een kunstwerk als readymade voor te stellen, een actie die beslissend was voor veel twintigste-eeuwse kunst en die het mogelijk heeft gemaakt, volgens Van Houts, de opgeblazen auto van Rob Scholte in een kunstcontext te exposeren. Dat de "pispak" in werkelijkheid in 1917 niet is geëxposeerd, dat het "museum" in kwestie een jaarbeursachtige entourage betrof en dat daarnaast nog talige en contextuele verwijzingen bij de keus van Duchamp waarschijnlijk een rol hebben gespeeld, het zijn allemaal aspecten die in Van Houts' omschrijving niet zijn meegewogen. Het kernpunt van haar artikel is de hedendaagse vitaliteit van Duchamps werk en met name die van het *Grote Glas* aan te tonen, "alsof het recent gemaakt is".

Ik wijs hier op het voorbeeld van Van Houts omdat naar mijn indruk veel Nederlandse kunsthistorici, kunstenaars, academiedocenten, museummedewerkers en critici haar gechargeerde en ongenuanceerde karakterisering van Duchamp delen om hun standpunt te motiveren, zowel in positieve als in negatieve zin. Het duidt op onbekendheid met het oeuvre. Over Duchamp is nooit consensus ontstaan als een kunstenaar die zijn belang ontleent alleen al door zijn deelname aan de historische avantgarde, vergelijkbaar met Malevitch of Kandinsky.²⁴

Ik vermoed dat dit te maken heeft met het ontstaan van stereotype en op onjuiste feiten gebaseerde meningen in samenhang met de kunst vanaf de jaren zestig die, anders dan in de internationale receptie, hier niet werden bijgesteld door latere inzichten gebaseerd op historisch onderzoek naar de context bij het ontstaan van een werk en de samenhang met Duchamps leven. Behoudens de incidentele oproep

24. Een voorbeeld is het proefschrift van Jan van Adrichem, *De ontvangst van de Moderne Kunst in Nederland 1910-2000* dat zich beperkt, zoals de subtitel vermeldt, tot Picasso als pars pro toto voor het onderwerp. In de passages waarin Duchamp ter sprake komt, gebeurt dat alleen waar Picasso en Duchamp elkaar hebben gekruist. Zo bevat het boek een noot over Picasso's onbehagen in de jaren zestig over de groei van de populariteit van Duchamp (Adrichem 2001, 528 nt. 3). Ook wordt vermeld dat Carel Blotkamp bij het overlijden van Picasso in 1973 opmerkt dat Duchamp, Malewitsch en Mondriaan veel belangrijker zijn geweest voor de ontwikkeling van de kunst hetgeen hij later herhaalt als hij Duchamp "veel belangrijker dan Picasso" noemt voor de jaren zestig en zeventig (ibid., 386 en 443). Aan die ontwikkeling van de Moderne Kunst gaat het boek voorbij.

van enkelingen voor een meer gedifferentieerde interpretatie van het oeuvre van Duchamp, wordt de receptie van Duchamp naar mijn mening nog steeds voor een groot deel gekleurd door de persoonlijke sympathie of antipathie van de auteur voor eigentijdse kunst waarvoor Duchamp dan als oorzaak wordt gezien.

Zo is in Nederland sprake van twee kampen die verdeeld zijn over de vraag of Duchamp het zout in de pap is of roet in het eten gooit. Het vermoeden dat dit het gevolg is van het ontbreken van gedegen historisch onderzoek kreeg ik na lezing van *The Definitely Unfinished Marcel Duchamp* in 1992, waarin elf essays van Duchamp specialisten mij duidelijk maakten hoe beperkt een kijk op de kunstenaar is die alleen afgaat op zijn invloed op contemporaine kunst (zie p.46-47) (Jansen 1992). In die bundel bleken verschillende benaderingen naast elkaar mogelijk zonder elkaar uit te sluiten als een gevolg van de ambiguïteit van de kunstenaar die op verschillende manieren naar voren komt. In zijn gebruik van taalspelletjes bijvoorbeeld en in zijn door de tijdgeest gekleurde verwijzingen naar zijn eigen vroegere werk na zijn herontdekking in de jaren vijftig en zestig. In de hierna volgende geschiedenis van de Nederlandse receptie van Duchamp wil ik onderzoeken welke verschillen zijn aan te wijzen met de niet-Nederlandse receptie, welke redenen daarvoor zijn te geven en of daar in de loop van de tijd veranderingen in optraden.

KENNISMAKING VIA DADA

De tentoonstelling *Dada* die in 1958 in Amsterdam in het Stedelijk Museum opende, was eerder te zien in Düsseldorf (Tent.cat. 1958 en Tent. cat. SM 1958b). Zij maakte deel uit van de algemene inhaalslag na de oorlog, toen overal in Europa en Amerika aandacht werd gegeven aan de klassieke moderne kunst en dada in het bijzonder, zoals in het eerste hoofdstuk uiteengezet is. Ook in de Nederlandse musea en in het Stedelijk Museum van Sandberg in het bijzonder werden retrospectieve exposities gehouden. Dada bleek in Nederland echter meer dan elders een vreemde eend in de bijt. Dat blijkt onder andere uit de tentoonstelling *50 jaar verkenningen*, die het Stedelijk Museum in 1959 organiseerde als reprise van de tentoonstelling *50 Jaar Moderne Kunst* die de zomer van 1958 in Brussel was te zien bij gelegenheid van de *Wereldtentoonstelling*. Daarin komt dada zelfs niet voor, laat staan de naam van Duchamp (Tent.cat. SM 1959). Dada ontbrak ook op de tentoonstelling *Renaissance der XXste eeuw* in de zomer van 1958, enkele maanden voordat de dada-expositie uit Düsseldorf zou arriveren (Tent.cat. SM 1958a). Ook in *Polariteit, het Apollinische en Dyonisische in de kunst* in de zomer van 1961 was voor dada en Duchamp geen plaats ingeruimd (Tent. cat. SM 1961b). De gevolgde visie kwam voor rekening van Hans Jaffé. Sandberg gaf daarnaast ook ruimte aan *Bewogen Beweging* van Pontus Hultén, die enkele maanden voor *Polariteit* opende. In die tentoonstelling nam Duchamp een centrale positie in (Tent. cat. SM 1961a). Het *Fietswiel* stond afgebeeld op het omslag van de catalogus en verder waren nog zes werken van Duchamp te zien. In de catalogus werd Duchamp voorgesteld als voorloper van de kinetische kunst en als inspirator van jonge kunstenaars als Jasper Johns, Robert Rauschenberg, Jean Tinguély en Daniel Spoerri. Die nieuwe tendensen uit New York en Parijs zouden in het Stedelijk Museum vanaf *Bewogen Beweging* vaker aandacht krijgen. Enkele maanden later bijvoorbeeld zou het Stedelijk de kennismaking hernieuwen met de jonge Amerikaanse kunst van Robert Rauschenberg, Jasper Johns, Richard Stankiewicz en Alfred Lesley in de tentoonstelling *4 Amerikanen*, eveneens overgenomen van het Moderna Museet van Pontus Hultén (Tent. cat. SM 1962b).

De tentoonstelling *Bewogen Beweging* ging vooraf aan de vergelijkbare expositie *The art of assemblage* die in oktober 1961 opende in New York en daarna door de Verenigde Staten reisde (Tent. cat. 1961). De tekst in de catalogus is een voorbeeld van de wijze waarop musea de klassiek moderne kunst gingen tonen, terugkijkend in de tijd vanuit het heden door de nieuwe tendensen te verklaren in het verlengde van de klassieke avantgarde. Ook kranten en weekbladen zagen het als hun taak bij hun introductie van de nieuwe kunst naar aanknopingspunten in het verleden te zoeken. Het verst daarin ging wel het weekblad *De Katholieke Illustratie* met de rubriek *Uit de schatkamers van de kunst*. Wekelijks verschenen paginagrote bijdragen met kleurenfoto's over het analytisch kubisme, de vroege Picasso, de late Picasso, Kandinsky, Futurisme, Carrà, Section d'Or, dadaïsme, surrealisme, etc. Die gedegen artikelen van de tekenleraar Bernard Reith lijken nog het meest op een cursus kunstgeschiedenis. Alleen in zijn stukken over dada en het surrealisme, dat hij pejoratief "sousrealisme" noemde, is een negatief oordeel te beluisteren.²⁵ In het algemeen deelden de kunstjournalisten die mening en volgden ze de museale praktijk die bij het exposeren van de klassiek modernen in het Stedelijk Museum ook dada en Duchamp negeerde. Alleen de dada tentoonstelling uit Düsseldorf en *Bewogen Beweging* van Pontus Hultén vormden hierop een uitzondering.

Die afwijzing van dada en Duchamp komt tot uiting in de merkwaardige omgang met het *Koffertje* in de collectie van het Stedelijk Museum. Roodenburg constateerde in 2004 dat het werk door Sandberg niet werd begrepen en vergeten raakte in het Prentenkabinet. Het betreft hier het laatste van de twintig speciale exemplaren die door Duchamp zelf zijn vervaardigd en, voorzien van een originele bijdrage, bestemd waren voor vrienden en speciale relaties. Sandberg kreeg het *Koffertje* van Catherine Dreier en Marcel Duchamp tijdens zijn bezoek in 1949. Terug in Amsterdam bedankte Sandberg beiden voor de "tas met tekeningen", en die benaming verklaart waarom het terecht kwam in het Prentenkabinet en niet als een onafhankelijk werk werd erkend (Roodenburg 2004, 94-95). Dat het *Koffertje* in 1958 deel uitmaakte van de dada tentoonstelling van 1958, inderdaad volgens de catalogus als "een koffer vol reproducties" zoals het overigens ook wordt vermeld in de Duitse catalogus van Düsseldorf, illustreert die opvatting van het werk. Eerder in 1951 maakte het *Koffertje* deel uit van de Peggy Guggenheim-collectie in het Stedelijk Museum en bij die gelegenheid werd het in de catalogus onder nummer 42 omschreven als: "surrealistische koffer, die in verkleind formaat het werk van de kunstenaar bevat" (Tent. cat. SM, 1951, z.p.).

De conclusie is dat Duchamp, zoals elders, ook in Nederland in beeld kwam via dada maar dan alleen in tentoonstellingen die uit het buitenland werden overgenomen. In de eigen producties werden dada en Duchamp genegeerd, waarschijnlijk omdat die niet pasten binnen de Nietzscheaanse binaire oppositie Apollinisch en Dionysisch van Hans Jaffé. Nog een reden voor dat gemis is te zoeken in het ontbreken van respectabele voorsprekers, vrienden en vriendinnen uit de periode voordat Duchamp in tweede instantie opnieuw beroemd werd aan het eind van de jaren vijftig, zoals dat wel het geval was in Frankrijk, in de Verenigde Staten en in het Duitstalige gebied.

KENNISMAKING VIA DE JONGE KUNST

Naast de retrospectieve tentoonstellingen in het museale circuit verliep de receptie van Duchamp, zoals elders, via de nieuwe tendensen in de kunst die men aan Duchamp schatplichtig stelde. Na *Bewogen Beweging* werd die rol hier uitdrukkelijk vastgesteld bij de tentoonstelling *Nieuwe Realisten* in Den Haag in 1964 van Wim Beeren.²⁶ Die

25. Reidt schreef in de Katholieke Illustratie tot 1965. (informatie uit: T. Hottinga, *De Katholieke Illustratie, de verkochte bruid*. Baarn 2000, 132v..

26. In 2010 verscheen het proefschrift van Rogier Schumacher over *Museumjournaal* als forum van een nieuw kunstbegrip. Daarin gaat hij uitgebreid in op de rol van Wim Beeren in dat "herijkingsproces" en de aandacht voor Marcel Duchamp als eerste indicatie daarvan (Schumacher 2010, 85).

bracht onder die titel kunstenaars samen van divers pluimage uit verschillende landen die opereerden onder benamingen als nieuwe figuratie, pop art en nouveau réalisme (Tent.cat. 1964). Daarnaast kwam de voorgeschiedenis aan bod met werken van Léger, Schwitters en van Duchamp wiens *fietswiel* en *flessenrek* waren opgenomen. In een artikel in de catalogus stelde Beeren de readymade van Duchamp centraal. "Die creatieve daad is als het signeren van de werkelijkheid met een paraaf." Hij vergelijkt het, Duchamp aanhalend, met een rendez-vous, waarbij het moment van het creatieve zien van de werkelijkheid wordt vastgelegd (Tent. cat. 1964, 20).

Beeren had via Henk Peeters gehoord over de nieuwe kunst. Op diens advies ging hij naar Restany's Biennale in San Marino in 1963 waar hij kennismaakte met de Nouveau Realisten en later in dat jaar reisde hij ook naar de Verenigde Staten waar hij pop art zag (Beeren 2005, 378). Wat er leefde in die jaren werd in 1964 verwoord door Armando in een vraaggesprek met Wim Beeren. Armando: "Nu het einde van de Renaissance. Begin van wat men voorlopig noemt 'Het Nieuwe realisme'. Voor het eerst in de kunstgeschiedenis levert de kunstenaar geen commentaar op de werkelijkheid. Hij interpreteert niet. Hij aanvaardt de werkelijkheid. Klein was niet alleen de beëindiger van het Apollinisme, hij was ook de voorloper van dit nieuwe realisme. De eerste om het kunstwerk te dirigeren. Sinds hem signeren, dirigeren, fixeren kunstenaars de werkelijkheid. Men ziet, verknipt, verscheurt, verzamelt de werkelijkheid, wijst haar aan." (Armando 1964).

Zoals gezegd was Beeren over de eigentijdse kunstrichtingen getipt door Henk Peeters. Die had voor het Stedelijk Museum de tentoonstelling *Nul* samengesteld in het voorjaar van 1962 (Tent. cat. SM (1962a). In 1960-1961 was de overgang van de *Informele Groep* naar *Nul*, met onder anderen Armando, Henk Peeters, Jan Henderikse en Jan Schoonhoven, gepaard gegaan met dadaïstisch aandoende manifesten, zoals Gribbling aangeeft (Imanse (red.) 1984, 79). *Nul* was ontstaan naar het voorbeeld van *Zero* in Dusseldorf, ook via Jan Henderikse die daar woonde. Daar had Peeters ook Yves Klein ontmoet. In de briefwisseling bij de voorbereidingen van de tentoonstelling in het Stedelijk stelde Klein Peeters op de hoogte van zijn ontbinding van de groep van *Nouveaux Réalistes* naar aanleiding van Restany's *40* au dessus de dada* van Restany. Hij vroeg Peeters dienovereenkomstig de historische relatie met dada niet aan de orde te stellen in een brief d.d.17 augustus 1961. In dit verband is het belangrijk om er hier op te wijzen omdat elders de relatie met dada wel werd gebruikt in catalogusteksten en tentoonstellingen.²⁷

Nog een belangrijke gebeurtenis in de kennismaking met de nieuwe kunst was *Dylaby* (Tent.cat. SM 1962c). Spoerri en Tinguely, die met Pontus Hultén *Bewogen Beweging* hadden samengesteld, werden door Sandberg uitgenodigd een tentoonstelling te maken. Zij nodigden Robert Rauschenberg, Martial Raysse, Per Olof Ultvedt en Niki de Saint Phalle uit en stelden zich als opdracht om in twee weken een installatie, zoals dat nu zou worden genoemd, te maken met spullen afkomstig van het Waterlooplein. Ook al duidt die herkomst op een houding die omschreven kan worden als een archeologie van het alledaagse met afgedankte spullen zoals in de *The Art of Assemblage*, toch prevaleerde in de gerealiseerde werken een geest die spoedig als popcultuur zou worden herkend. Martial Raysse kocht de fleurige badmode voor zijn *Raysse Beach* trouwens niet op het Waterlooplein maar in het warenhuis. Zijn installatie, compleet met een juke box met twistmuziek, werd een loflied op de onbezorgde jeugdigheid van het heden.

De tentoonstellingen *Bewogen Beweging* en *Dylaby* zijn exemplarisch geworden voor de nieuwe geest van de jaren zestig. Kinderen werden in schoolverband naar

27. Klein zag achteraf af van deelname aan te tentoonstelling omdat naar zijn zin, in lijn van de eerdere tentoonstelling van Kulturmann *Monochrome Malerei*, de aandacht te veel uitging naar de Duitse Zero kunstenaars wier optische werk naar zijn mening te esthetisch was. Voor de correspondentie van Peeters met Klein zie: Jansen 1987.

het museum gebracht en renden daar joelend rond tussen de knerpende machines van Tinguély zoals vastgelegd op film door Ed van der Elsken. Naast die sfeer van jeugdigheid werden deze tentoonstellingen destijds, zoals bij *the Art of Assemblage*, ook geassocieerd met een stemming van memento mori, vanuit een surrealistische blik op een verleden in verval. Dat gezichtspunt komt pregnant naar voren in een tekst van W.F. Hermans. Tijdens een bezoek in 1962 aan Oradour in Frankrijk, waar de tijd lijkt stilgezet op de dag in 1944 toen de bevolking door de Duitsers werd vermoord en de huizen werden verbrand, vergelijkt Hermans de verbrande fietsen, naaimachines en auto's met de "kunstmatige moderne ruïnes" van Hains en Tinguély en met tentoonstellingen als *Bewogen Beweging* en *Dylaby* (Hermans 1979b, 132). Dat verschil komt tot uiting in het onderscheid tussen de woorden *readymade* en *objet trouvé*. Historisch gezien ging de *readymade* vooraf aan het *objet trouvé*. Duchamp had zijn *readymades*, zoals hij in zijn lezing in het Museum of Modern Art op 19 oktober 1961 bij de opening van de tentoonstelling *The Art of Assemblage* verklaarde, gekozen vanuit "visual indifference", met een onverschillige blik. Het *objet trouvé* van de surrealisten en Breton is daarentegen beladen met associaties in de sfeer van angst en dreiging.

De historische relatie met dada werd ook niet ontkend door Fluxus dat sinds 1963 ook acties in Amsterdam organiseerde.²⁸ De catalogus *Happening & Fluxus* uit 1970 van de Koelnischer Kunstverein laat de chronologie van Fluxus beginnen met Motherwells boek over dada uit 1952. In dat historisch overzicht is ook *Dylaby* opgenomen. In deze context past ook de tentoonstelling *Adynamische werken* van Ger van Elk en Wim T. Schippers die eind 1962 in museum Fodor in Amsterdam plaatsvond. Omdat Van Elk was afgereisd naar Los Angeles bestond de tentoonstelling bijna alleen uit werken van Schippers, onder meer een vloer bedekt met zout en een groen plastic fonteintje in het midden. Hun werk werd door de kunstenaars met "adynamisch", "slap" en "oninteressant" gekarakteriseerd als een reactie op het macho Cobra jargon dat destijds als modern gold. Van Elk had die woorden eerder gebruikt in een 'manifest' in *Vrij Nederland* waarin hij reageerde op een interview in dat blad, waarin hij en zijn vrienden als dadaïstisch werden bestempeld hetgeen Van Elk ontkende "omdat zij immers niet tegen kunst waren" (Elk 1961). Die uitleg geeft aan hoe dada destijds werd geassocieerd met anti-kunst als een vorm van maatschappelijk protest.

Al deze nieuwe tendensen bracht Beeren samen in *Nieuwe Realisten* in 1964 waar hij in de catalogus uitdrukkelijk inging op de *readymade* van Duchamp die hij omschreef, zoals hiervoor al vermeld, als "een paraaf op de werkelijkheid" en als "een soort rendez-vous". In nogal cryptische bewoordingen, in lijn met de heterogene samenstelling van de tentoonstelling, zocht hij naar een manier om schilderkunst onder één noemer te brengen met de *readymades* van Duchamp en het gebruik van objecten door het *nouveau réalisme* en pop art. Als uitgangspunt definieert hij het schilderen "als de omgang van de mens met de materie, met de opzet via deze gevormde materie in communicatie te staan met andere mensen." Alleen het zien van de materie is dan al een vorm van kunstenaarschap. "Dat deed Duchamp toen hij in 1917 een latrine signeerde, dat betekende de paraaf van een mens op de werkelijkheid". Beeren wijst er verder op dat hij daarmee de weg vrijmaakte voor het *nouveau réalisme* en de pop art, ook al zijn die niet zo anti-kunst (Beeren 1964a, 20). In een artikel in *Museumjournaal* benadrukte Beeren nogmaals de voorbeeldfunctie van Duchamp, met name voor Rauschenberg en Johns, ook al naar aanleiding van de tentoonstelling *Pop Art* in het Stedelijk Museum in 1964, die evenals *Bewogen Beweging* en *4 Amerikanen* was overgenomen van het Moderna Museet van Hultén. Het rendez-vous aspect van de *readymade* en de nadruk op de precieze datering door

28. Een beschrijving door Harry Ruhe is te vinden in Imanse (red.) 1984, 121v.

Duchamp van het moment waarop hij het object had gevonden, vergeleek Beeren daarbij met de happening (Beeren 1964b, 100). En zijn woorden uit de catalogus van *Nieuwe Realisten* over de readymade van Duchamp herhaalde hij nogmaals in een artikel in *Museumjournaal* in 1965 (Beeren (1965a).

Een half jaar na de tentoonstelling *Nieuwe Realisten* opende in Den Haag een solotentoonstelling van Duchamp, opgezet door het Kestner-Gesellschaft in Hannover, naar aanleiding van de reproductie van veertien readymades in een oplage van acht door Duchamp in samenwerking met galerie Arturo Schwarz. Aangevuld met jeugdtekeningen, de ontwerptekeningen voor de fabricage van de oplage van de readymades, foto's, grafiek, affiches en het *Koffertje* reisde die tentoonstelling in Europa: Milaan, Bern, Londen, Den Haag, Eindhoven, Krefeld en Hannover (Tent.cat. Duchamp 1965b). Die Europese rondreis is te zien als pendant van de gelijktijdige reis van de Sisler-collectie door de Verenigde Staten, Nieuw Zeeland en Australië.

Naar aanleiding van de presentatie in Nederland verschenen tientallen artikelen. Niet geholpen door de cryptische tekst in de catalogus merken veel schrijvers op, dat Marcel Duchamp een legende was, wiens werk tot voor kort slechts bij weinigen bekend was, maar dat die legende nu voorbij was. Bijna iedereen was het erover eens dat de readymades nu bekend en dus esthetisch zijn geworden en dat ze daarmee niet meer voldoen aan de oorspronkelijke opzet. "Zijn werk, dat ooit de kunstwereld schokte, is door het extremisme van de laatste tien jaar gereduceerd tot een vriendelijk spel met elementen van de alledaagse werkelijkheid." (Bosman 1965). Voor de meesten houdt dat in, dat het besluit om de readymades in oplage uit te geven alleen maar kan zijn ingegeven door commerciële redenen hetgeen verwerpelijk is, zeker voor iemand als Duchamp die juist met zijn anti-kunst de kunsthandel aanviel. De *NRC* gaat het verst in de afwijzing. De auteur, waarschijnlijk Cees Doelman, is gedreven door spotlust, waarmee hij de recente "dwaalweggetjes" in de kunstontwikkeling, de musea die deze "kermis" propageren, het nihilisme van dada dat "geen enkel spoor in de kunstevolutie heeft nagelaten" en "de stunt en de stuntjes" van Duchamp beoordeelt (NN. 1965).

Welling bekijkt in *Rotterdamsch Nieuwsblad* echter met bewondering het effect dat de paradoxale Duchamp heeft. Hij ziet in hem het prototype van een kunstenaar nieuwe stijl die niet gestaag een oeuvre opbouwt, maar "hier en daar een bot uitgooit waar anderen hun leven lang op kunnen kluiven" (Welling 1965). George Lampe, als kunstenaar actief in de Haagse groep *Fugare*, legt in *Vrij Nederland* uit hoe de antikunstenaar Duchamp met zijn readymades in 1913 een heel ander effect had als in de huidige tijd waarin alles 'anti' is geworden op een onschuldige, plezierige manier. "Wie is er nog bang voor Marcel Duchamp?" is de titel van zijn stuk waarin hij met bewondering het kunstenaarschap van de eenling Duchamp beschrijft om te concluderen, dat hij nu met de massa navolgers in het museum wordt bijgezet (Lampe 1965). De tentoonstelling vergelijkt hij met een uitvaartdienst die voor de avantgarde het sein zou moeten zijn om rusteloos op zoek te gaan naar een nieuwe, ongekende vervreemding. K. Schippers analyseert in *De Groene Amsterdammer* het kunstenaarschap van Duchamp onder de titel "Intelligentie, toeval en humor" (Schippers 1965). Kunst is voor Duchamp een middel en geen doel en daarom kon hij zich ook uiten als schrijver, als schaker en als taalkunstenaar en niet alleen als schilder, volgens K. Schippers. Een werk van hem dient een "mentale impuls" op te leveren, het is niet esthetisch op te vatten maar als een "synthese tussen plastic en intelligentie" Dat veel auteurs de historische dimensie van Duchamps werk niet hebben opgemerkt is ook toe te schrijven aan het feit dat de tentoonstelling was aangevuld met kinetische kunst en op art uit het museum van

Krefeld dat voor een verbouwing dicht was. Daardoor werd Duchamps werk door veel journalisten alleen gezien in het licht van die jonge kunstenaars hetgeen leidde tot allerlei speculaties over beweging als het wezenlijke element bij Duchamp, zoals dat eerder bij *Bewogen Beweging* ook het geval was.

De reacties zijn te begrijpen als een voortzetting van de moeizame Nederlandse receptie van Duchamp bij eerdere retrospectieve tentoonstellingen in het Stedelijk Museum in Amsterdam. Dat komt ook naar voren in een vergelijking met de reacties in Duitsland.²⁹ Daar zijn de schrijvers minder gericht op de relatie van Duchamp met de contemporaine kunst. Voor hun informatie konden zij beschikken over "Notizen zu Marcel Duchamp" van Dr. Wieland Schmied van het museum in de catalogus, waarin hij met een historische en filosofische blik het oeuvre en het leven van Duchamp beziet en vaststelt dat hij nu als een denker over kunst naar voren komt, als iemand die vragen stelt en zich nooit herhaalt (Tent. cat. Duchamp, 1965b (versie Hannover), 5-21). De genuanceerde benadering van Duchamp die in Duitsland al bestond, kreeg tegelijk met de tentoonstellingen in Krefeld en Hannover nog een impuls met een uitgebreide bespreking op 28 januari 1965 van Richard Huelsenbeck in de *Frankfurter Allgemeine Zeitung* van de tentoonstelling van de Mary Sisler collectie in New York.

Beeren, die de eigentijdse receptie van Duchamp via de recente kunst benadrukte, schreef na de tentoonstelling als reactie een stuk in *Museumjournaal* dat hij opdroeg aan Cees Doelman, die zeer afwijzend stond tegenover de nieuwe kunstvormen en Duchamp in het bijzonder (Beeren 1965b). "Nu pas worden de geniale vondsten van enkelingen tot geheel nieuwe beschouwingen over kunst", is zijn uitgangspunt. In zijn artikel stelt hij Mondriaan tegenover Duchamp, de eerste om zijn verabsolutering van het autonome beeld, de tweede juist om zijn relativisering van de positie van de kunstenaar versus de beslissende rol van de beschouwer. Door Duchamp kijken we anders, concludeert Beeren. Later in dat jaar wijdde *Museumjournaal*, waarvan Beeren hoofdredacteur was, een heel nummer aan de vraag of de schilderkunst nog bestaansrecht had met artikelen van Doelman, Lampe, Wim T. Schippers, Gribling en Eykelboom (*Museumjournaal* X, 9/10, 1965). In die discussie werd de plaats van Duchamp gezien als illustratief voor deze kwestie hetgeen duidelijk werd door het veelluik met de geschilderde moordaanslag op Duchamp en zijn begrafenis van Ailloud en de zijnen af te beelden, dat ook in Frankrijk voor ophef had gezorgd. De redactie sprak uitdrukkelijk haar afkeer uit over deze faux pas en eerde Duchamp door op de omslag van het nummer *Coeurs volants* af te beelden.

Zo kan worden geconcludeerd dat de moeizame start van de Nederlandse receptie van Duchamp in de tentoonstellingen van Jaffé in het Stedelijk Museum een wending kreeg met het enthousiasme van Wim Beeren. Die sloot aan bij de waardering voor Duchamp van Hulten in *Bewogen Beweging* en die van de jongste generatie kunstenaars in Parijs en New York. Het belang van Duchamp werd daarbij alleen afgemeten aan zijn succes als inspirator van de contemporaine kunst. De solotentoonstelling in Den Haag en Eindhoven bracht daarin geen verandering, ook al door de gelijktijdigheid met de tentoonstelling van Zero kunst. Daardoor en door het ontbreken van respectabele voorsprekers van zijn eigen generatie bleef de historische dimensie van het oeuvre van Duchamp -de ontwikkeling van het oeuvre en het verband met zijn levensloop als een samenhangend geheel - hier onderbelicht. Die beperkte visie resulteerde in een vijandige of lacherige stemming bij de critici die al naargelang hun sympathie of afkeer voor de eigentijdse ontwikkelingen reageerden op Duchamp, met uitzondering van enkelingen als Welling, Lampe of K.Schippers. De laatste reageerde ook op Duchamp vanuit zijn literaire interesse.

29. Ik vergeleek ruim twintig Nederlandse met vijftientig Duitse artikelen.

De receptie van Duchamp vond ook plaats in literaire kringen. Willem Frederik Hermans' boek *De God Denkbaar Denkbaar De God* verscheen in 1956 waarin blijkens de analyse door Freddy de Vree in 1985 veel verwijzingen naar het *Grote Glas* zijn te vinden (Vree et.al. 1985). Hermans toont zich daarin op de hoogte van de cryptische betekenislagen zoals die door Carrouges in *les Machines Célibataires* uit 1954 en eerder door André Breton in *La Phare de la Mariée* in 1936 waren geopenbaard. Die surrealistische, Franse blik van Hermans, waarbij de readymade zich ontpopte als een historisch en symbolisch beladen objet trouvé, kwam ook naar voren in 1962 in zijn eerder genoemde verslag van zijn bezoek aan Oradour.

Een andere invalshoek kozen de initiatiefnemers van het tijdschrift *Barbarber*, J. Bernlef, G. Brands en K. Schippers, (pseudoniemen van, Henk Marsman, Gerard Bron en Gerard Stigter), waarvan in 1958 het eerste nummer verscheen. 'Tijdschrift voor teksten' is de omschrijving van het blad sinds de bloemlezing van 1964, waarmee men wilde aangegeven dat de gebruikelijke verdeling van een literaire tekst in poëzie en proza werd aangevuld met teksten die kant en klaar gevonden zijn. Zo verscheen in het eerste nummer een tekst getiteld 'spijskaart' of de weergave van enkele zetten uit een schaakpartij uit 1906 uit een leerboek voor schakers met de mededeling 'wordt vervolgd', of een cliché uitdrukking als 'ons kent ons'. 'Duchamp is de vader van Barbarber' heet het later in 1967 in *Een cheque voor de tandarts*, waarin het vinden van *Flessenrek* in 1913 als een cruciaal moment in de voorgeschiedenis van *Barbarber* wordt beschouwd. In de inleiding komt de vraag aan de orde "waarom dada zo vaak met de stromingen van vandaag vergeleken wordt" (ibid., 4). De oplossing wordt gezocht in het aspect van anti-kunst dat lag vervat in het tonen van banale dingen uit de werkelijkheid hetgeen hedendaagse kunstenaars ook graag doen, zij het zonder het sociale protest dat dada bewoog. En juist op dat punt van die grenserving tussen werkelijkheid en kunst herkent K. Schippers Duchamp als grondlegger van de eigentijdse beeldende kunst en als inspirator van de nieuwste muziek, dans en literatuur waarbij hij verwijst naar recente buitenlandse literatuur (ibid., 8-17).

Frank Gribling merkt later in 1983 op dat de Duchamp van K. Schippers gekleurd is door het Barbarber-realisme en dat de readymades van Duchamp niet zo "onpretentius" zijn als K. Schippers het voorstelt en dat er alle reden is aan te nemen, dat "zijn *Fietswiel* meer was dan een 'verstrooiing', een niet zwaarwichtige isolering van een stukje werkelijkheid, zoals het in de geest van het 'nieuw realisme' van de jaren zestig door K. Schippers geïnterpreteerd wordt." (Gribling 1983, 15-17). In zijn geschiedenis van het tijdschrift toont Renders aan, dat de oorsprong van de readymade teksten in *Barbarber* niet alleen moet worden gezocht in de readymades van Duchamp. Ook de samenloop van de verschijning van het blad met de tentoonstelling *Dada* in het Stedelijk Museum die door drie van de vier redacteurs is bezocht, betekent niet dat zij *Barbarber* zagen als een voortzetting van dada (Renders 1986, 29). In het begin was het een literaire aangelegenheid waarvoor de inspiratie mede is te vinden in de lijst van honderd personen die als beoogde abonnees het blad gratis kregen toegestuurd waaronder Simon Carmiggelt, Cees Buddingh' en Jan Hanlo, die later een enthousiast correspondent zou worden (Renders 1986, 27-29). Ook de zakelijke, laconieke schrijfstijl van de *Haagse Post* waarin *Nul* kunstenaars als Armando en Frank Gribling schreven, is wellicht inspirerend geweest. In april 1963 verscheen de naam van Duchamp voor het eerst in *Barbarber*. Ook in de titel van de dichtbundel *Een klok van opzij* van K. Schippers uit 1964 is het voorbeeld van het gelijknamige werk (*La pendule de profil*)

van Duchamp terug te vinden dat hij in hetzelfde jaar maakte als illustratie voor het boek *L'inventeur du temps gratuit* van Lebel (Lebel 1978). In hetzelfde jaar publiceerde K.Schippers het gedicht £2/2/- in *Randstad* waarin hij voorstelt om de titelpagina inclusief de lay-out van Hamiltons uitgave van de aantekeningen van de *Groene Doos* (Duchamp 1960) te gebruiken als "een remedie tegen de witte blanco pagina's die de laatste tijd als poëzie worden gebracht". Het gedicht wordt geciteerd door Peter de Ruiter die na Renders de relatie onderzoekt van K.Schippers en Barbarber met Duchamp met betrekking tot zijn poëzie (Ruiter 1989, 10). De Ruiter vermeldt hoe K.Schippers op het spoor kwam van dada waarbij zijn aandacht eerst uitging naar Schwitters en Arp. Zijn kennis en bewondering voor Duchamp deed hij later op via de autobiografie van Man Ray uit 1963, de artikelen van Calvin Tomkins in *The New Yorker* en de monografie van Lebel. Een jaar eerder had hij kennis genomen van *Marchand du Sel*, de eerste uitgave van de geschriften van Duchamp waarvan in 1963 de Engelse vertaling in de lay-out van Hamilton opnieuw werd uitgebracht. Die informatie leidde tot een artikel in 1964 over Man Ray en Duchamp in *De Groene Amsterdammer* en tot het gedicht in *Randstad*.

De diversiteit van het kunstleven halverwege de jaren zestig en de onderlinge samenhang tussen al die tendensen kwam tot uiting in een dubbelnummer van *Randstad* dat Simon Vinkenoog in 1966 samenstelde onder de titel *Manifesten en Manifestaties 1916-1966*, gelardeerd met foto's (Vinkenoog 1966). In zijn asynchrone benadering worden manifestaties van dada en surrealisme op één lijn gesteld met eigentijdse ontwikkelingen als fluxus, nouveau réalisme, nul-kunst en pop art: dagboekfragmenten van Hugo Ball, een project van Ben, een fotoreportage van een verhuizing/optocht van beelden van Tinguély in Parijs, foto's van happenings van Allan Kaprow, teksten van Robert Filliou en Emmett Williams, voorstellen voor acties van Stanley Brouwn, provo-acties, Guy Debord over het situationisme, een honderdtal lemma's in totaal. Daartussen staat Duchamp met zijn "wederkerige readymade: een Rembrandt gebruiken als strijkplank". Het benadrukt dat in deze periode de rol van Duchamp beperkt bleef tot een voorbeeldfunctie voor de ludieke kanten van het kunstleven in de jaren zestig, dat gekenmerkt wordt door het wegvallen van de grenzen tussen de verschillende media.

DUCHAMP IN DE ONVOLTOOID VERLEDEN TIJD

De voorbeeldfunctie van Duchamp is ook aan te treffen bij Ger van Elk en Jan Dibbets, zij het kortstondig en vanuit een dwarse houding. Beiden keerden na een studie in het buitenland terug naar Nederland waar zij met hun contacten Wim Beeren zouden steunen bij de samenstelling van enkele tentoonstellingen met een internationale allure.

Ger van Elk was in 1962 vertrokken naar Los Angeles waar hij twee jaar lang kunst(geschiedenis) zou studeren aan het Immaculate Heart College. Toen oud klasgenoot Bas Jan Ader in Los Angeles opdook, haalde Van Elk hem over om samen met hem de cursus te volgen. Ze kregen onder andere colleges van John Cage, die bevriend was met Duchamp. Ader maakte later werken waarin het woordspel (fall-fail, vallen-falen) het uitgangspunt is van diverse foto's en films. Dat en de zorgvuldige opbouw van zijn oeuvre in samenhang met zijn leven gevoegd bij de keus om zijn werken in een oplage van drie te presenteren: het zijn allemaal elementen die Duchampiaans aandoen. Ook al noemen de vrienden Duchamp niet als inspiratie, het is in Los Angeles in 1962-1963 moeilijk diens naam niet te horen, niet alleen tijdens

de lessen van John Cage maar ook via het werk van exposanten in de Ferus Gallery: Tinguely, Ruscha, Johns, Rauschenberg, allemaal bewonderaars van Duchamp. Van Elk zag er in 1962 de tentoonstelling *Soup Cans* van Warhol. De galerie werd gerund door Walter Hopps, die in 1963 in het Pasadena museum, tien kilometer buiten Los Angeles, de eerste overzichtstentoonstelling van Duchamp zou organiseren waar de voltallige avantgarde van jonge kunstenaars acte de présence gaf bij de opening.

Jan Dibbets nam in 1966 een ironisch standpunt in over de schilderkunst met reeksen schilderijen die hij op stapels op de vloer legde of tegen de wand zette. Dat gebeurde net nadat *Museumjournaal* een nummer (10, 9/10, 1965) had gewijd aan de vraag of schilderkunst nog een zinrijk medium was en geen anachronisme. In 1967 studeerde Dibbets aan de St. Martins School of Art in Londen. Daar klonk de echo na van de expositie van Duchamp in de Tate Gallery, samengesteld door Richard Hamilton. In april 1968 vermeldde Dibbets het idee voor een haardvuur op een televisiescherm, dat een jaar later werd uitgevoerd in het project van Garry Schum bij de Westdeutsche Rundfunk, waar tussen Kerst en Nieuwjaar na sluiting van de zendtijd het haardvuur op het scherm verscheen (Hartzema 1968, 207). Het werk wordt vermeld als *TV as fireplace* in: tent.cat. *Dibbets*, Stedelijk Museum, 1972-1973, z.p.. Het lijkt een verwijzing naar Duchamps opmerking over het gedachteloos kijken in een haardvuur, waarmee hij het zien ronddraaien van het wiel van zijn *Fietswiel* vergeleek. In 1968 maakte Dibbets ook *Kraan*, een permanent lopende waterkraan, die herinnert aan de ronddraaiende tekst van Duchamp "*parmi nos articles de quincaillerie paresseuse, nous recommandons le robinet qui s'arrête de couler quand on ne l'écoute pas*" (onder onze artikelen van de luie ijzerhandel bevelen we de kraan aan die ophoudt te lopen als je er niet naar luistert) in de film *Anemic Cinema*. Het werk van Dibbets staat onder de titel *Robinet* afgebeeld in tent.cat. *Europalia*, collectie van het Stedelijk Museum in Brussel, 1971, 115. Terug in Nederland richtte Dibbets, samen met Van Elk en Lucassen, het '*Internationaal Instituut voor de herscholing van kunstenaars*' op door middel van een inlegvel in *Museumjournaal*, 13, 2. Dat was een ironische actie gericht tegen de populariteit van pop art en andere eigentijdse kunstvormen. Het vouwblad werd ingevoegd in een nummer over Nederlandse verzamelaars en bevatte ook een intekenbon waarop verzamelaars gratis tips konden krijgen van de 'docenten' die zich, zoals de tekst vermeldt, "baseerden op ideeën, die al sinds 1910 door kunstenaars als Duchamp in het grootste geheim beproefd en diepgaand onderzocht zijn."

Van Elk en Dibbets werden beiden uitgenodigd in Amalfi in 1968 voor een van de eerste manifestaties van *Arte Povera* van Germano Celant. Van Elk schreef over het werk dat hij daar uitvoerde: "Zelf heb ik mij beziggehouden met het reinigen van de zaalvloer met een veger van stro, waarna het vuil op een hoop gelijmd bleef liggen; daarna werd met tegelwas hier en daar wat glans op de vloer aangebracht" (Elk 1969, 35). Hierin klinkt niet alleen de geest door van de *A-dynamische werken* voor zijn vertrek naar Californië. Het doet ook denken aan de lessen van John Cage en het voorbeeld van Duchamp in een citaat van Cage ("The rest of them were artists. Duchamp collects dust"), een citaat dat K. Schippers ook had gekozen als motto boven zijn inleiding over Duchamp in *Een Cheque voor de tandarts* (Bernlef/Schippers 1967, 8). Het verwijst naar *Raising Dust*, de foto uit 1924 van het stof dat was neergeslagen op het *Grote Glas*. Van 1970 dateert *Well Polished Floor Sculpture* en in 1971 maakte Van Elk *La Pièce* voor *Sonsbeek Buiten De Perken*, een blokje hout, wit geschilderd in een stofvrije omgeving op de oceaan dat op een roodfluwelen lap in een plexiglas kastje wordt getoond. In een artikel in 1973 plaatste Beeren die nadruk op "reiniging" door Van Elk "in het spoor van Duchamp" (Beeren 1973, 20-21).

Jan Dibbets legde in Amalfi onder het oppervlak van de zee een lijn van twaalf meter in stukken van een meter (Tent. cat. 1969, 107). De breking van het water en de beweging van de lijnstukken in de golfslag relativeren de waarneming en herinneren aan Duchamps *Standaardmeter* waarin de rechte lijn van een meter ook wordt blootgesteld aan veranderlijke factoren. De acties van Dibbets bleven niet onopgemerkt. Hij kreeg in 1971 een beurs van de Cassandra Foundation die door Duchamp en Copley was gesticht om jonge kunstenaars ongevraagd met een stipendium te verrassen en die na het overlijden van Duchamp in 1968 door Copley werd voortgezet. De verwijzingen naar Duchamp door Van Elk en Dibbets zijn echter zo verhuuld en tegendraads dat ze nauwelijks als zodanig kunnen worden herkend. Het laat zien hoe terughoudend de receptie in Nederland van Duchamp verliep, anders dan in Frankrijk en de Verenigde Staten waar Duchamp een vedettestatus had bij jonge kunstenaars.

Na Amalfi assisteerden Van Elk en Dibbets Wim Beeren bij zijn selectie voor de tentoonstelling *Op losse schroeven* die in het voorjaar van 1969 zou plaatsvinden. Een verwijzing naar Duchamp is in de catalogus niet te vinden, in tegenstelling tot de uitvoerige aandacht voor hem in die van *Nieuwe Realisten*, vijf jaar eerder. Zijn voorbeeldfunctie was inmiddels vanzelfsprekend geworden, afgaande op de lezing die Beeren na de tentoonstelling hield voor de Raad voor de Kunst met de titel *Avant garde achteraf* waarin hij Duchamp noemde als voorloper en herhaalde dat Duchamp ons anders heeft doen kijken en de actieve rol van de toeschouwer heeft benadrukt bij het creatieve proces. *Het fietswiel op een krukje* en Malevich' *Zwarte Vierkant*, beide uit 1913, zegt Beeren, staan er archaïsch bij tussen de recente objecten, maar zijn nog terdege bij de tijd om de energie die ze hebben opgeroepen (Beeren 2005, 150-151). Hij spreekt in die zin over "onvoltooid verleden tijd".

Duchamp was inmiddels op 2 oktober 1968 overleden. Rudy Kousbroek schreef een artikel waarin hij hem "grootmeester van de moderne kunst" noemt en "een van de meest belangwekkende geesten van onze tijd" (Kousbroek 1968). "Vrijwel alle richtingen in de kunst over de laatste halve eeuw hebben veel aan hem te danken". Kousbroek vindt hem vooral belangrijk "als voortbrenger van poëzie in ongeveer de enige aanvaardbare betekenis die poëzie anno 1968 nog kan hebben". De geest van Duchamp leefde na *Een cheque voor de tandarts* voort in *Barbarber*, in het 'behangnummer' van 1969 bijvoorbeeld dat bestaat uit pagina's van stalen behangpapier. Duchampiaans geïnspireerd is ook het *Barbarberboek Verplaatste tafels* dat K.Schippers samenstelde in 1969. Een voorbeeld is de tekst *Een doos op tafel*, een opsomming van: een doos, een foto van die doos, een ets van de doos, een foto van die ets, een ets naar die foto en tenslotte een foto van die laatste ets. Dat levert drie foto's en twee etsen op, die in de doos worden gestopt. Ook de materialen worden vermeld: karton, foto's, etsen en hout (Schippers 1969, 59). Ook andere teksten in het boek ademen de geest van Duchamp in geschreven voorstellen voor readymades die soms rechtstreeks herinneren aan Duchamp zoals: 'Strepen op een beslagen ruit met stof ingevuld' (Schippers 1969, 59).

Duchamps invloed op de eigentijdse kunst werd ook genoemd door Carel Blotkamp in 1970 in *Na de beeldenstorm*, waarin hij de recente conceptuele ontwikkelingen in de beeldende kunst beschreef (Blotkamp 1970, z.p.). Die brengt hij in verband met het 'ikonoclasme' van de eerste decennia van de twintigste eeuw. Duchamp noemt hij een ijkpunt in de manier waarop hij een beroep doet op mentale vermogens bij de kijker, bijvoorbeeld door het procesmatige aspect van kunst te benadrukken, en door de hechte en gecompliceerde relatie tussen zijn eigen persoon en zijn kunst. "De invloed

van Duchamp op de kunst van de laatste vijftien jaar is bijzonder groot, niet zozeer van de losse werken die hij heeft gemaakt als wel van zijn opvatting van het kunstwerk en het kunstenaarschap. Als geen ander heeft hij het inzicht geschapen dat de konseptie van het kunstwerk belangrijker is dan het zichtbare resultaat; ook dat is een vorm van dematerialisatie." Blotkamp illustreerde zijn verhaal met een foto van de *doos in een koffer* en *Parijse lucht*.

Met de verschijning in 1970 van het deel van Calvin Tomkins over Duchamp in de reeks *The World of...* van Time/Life/Parool in een Nederlandse vertaling werd de kunstenaar ook hier algemeen bekend (Tomkins 1970). In dit boek blijft de terugblik vanuit de contemporaine kunst, die tot dan toe vooral opgang deed, beperkt tot het slothoofdstuk. Het grootste deel van het boek bestaat uit een historisch overzicht waarin de context van de werken en de biografische samenhang ter sprake komen. Daarmee is het boek te zien als een gepopulariseerde uitgave van de eerste catalogus van Lebel tien jaar eerder. Die leidde tot een meer gedifferentieerde en historische kijk op Duchamp in de volgende tien jaar in de Verenigde Staten en Frankrijk waarbij ook de beide overzichtstentoonstellingen in die landen een rol speelden. In het volgende paragraaf ga ik in op de vraag of en in hoeverre die verandering ook in de Nederlandse receptie plaatsvond.

DUCHAMP EEN LITERAIR FENOMEEN

Plaatste Beeren het belang van Duchamp in de onvoltooid verleden tijd, voor Dibbets werd dat de voltooid verleden tijd na zijn aanvankelijke artistieke uiteenzetting met Duchamp. Als bijdrage aan de catalogus bij de Amerikaanse oevretentoonstelling in 1973 stuurde hij een telegram met de tekst: *my final statement on Duchamp: all stop ready stop made stop* (Tent.cat. Duchamp 1973, 196). Het telegram is, zoals expliciet wordt vermeld door de afzender, *unsigned*. Het is dus niet op te vatten als een readymade kunstwerk in de trant van Duchamps telegram *Podebal* of Rauschenbergs *Portrait of Iris Clert* uit 1961, maar als een woordspelige oproep aan de kunstwereld te stoppen met de praktijk om met een beroep op Duchamp klakkeloos alles tot kunst te verklaren wat een kunstenaar heeft gesigneerd. Die Amerikaanse tentoonstelling en die in Parijs drie jaar later vormden inderdaad de start van het historisch onderzoek van het oeuvre van Duchamp, anders dan alleen via de bril van de eigentijdse kunst. Naast de jonge kunstenaars kwamen in de catalogus van 1973 ook de vrienden van weleer aan het woord over de contextuele feiten rond het ontstaan van werken. Dat is met name het geval in de catalogus bij de tentoonstelling in Parijs waarin interviews en bijdragen van generatiegenoten werden opgenomen en een begin werd gemaakt met een gedetailleerde biografie. Die bijdragen kregen een vervolg in tijdschriften als *Art International*, *Opus international* en *l'arc* die speciale nummers aan Duchamp wijdden. Daarmee kwam een nauwgezette bestudering van het oeuvre op gang, bijvoorbeeld naar de specifieke context van een werk en van bepaalde thema's zoals het esoterisme of het talige aspect waarin de ambiguïteit van Duchamp, waarop vrienden vaak wijzen, met name tot uiting komt.

Deze nieuwe bestudering van Duchamp werd in Nederland door kunsthistorici niet opgepakt. De aandacht voor hem bleef beperkt tot bewonderaars uit de literaire hoek zoals Kousbroek. Die besprak de overzichtstentoonstelling van Duchamp in het centre Pompidou (Kousbroek 1976). Hij benadrukt de destructieve werking van Duchamp op het kunstleven die het onmogelijk maakt om op de door hem ingeslagen weg voort te gaan. Het ondermijnen van de esthetiek en het doodverklaren van de kunst is volgens

Kousbroek inmiddels een banale activiteit geworden, even zinloos als het in brand steken van een al afgebrand huis. Daarom is het zaak om elk werk nauwkeurig in zijn tijd te zien en je er rekenschap van te geven dat het destijds het eerste was in zijn soort. En dat door die context de readymades veel meer aan wetenschap en techniek doen denken dan aan kunstwerken. Kousbroek benadrukt opnieuw wat hij de poëzie van Duchamp noemt die hij aantreft in het woordspel. Zo zoekt hij een vertaling van *même* in de Franse titel van het *Grote Glas* (*La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*) waarvoor hij "reeds" voorstelt, het stopwoordje van Sjef van Oekel in de televisieserie van Wim T. Schippers, hetgeen volgens hem het meest overeenkomt met Duchamps verklaring dat het letterlijk een 'bijwoord' was en niets betekende. De titel van zijn stuk luidt: "Als een schaap door 't veen", hetgeen hij als kind zong in de kerk in plaats van de psalmregel: "[vlieden] als een schaduw heen", als een voorbeeld voor de homofone aanpak van Roussel die Duchamp inspireerde.

Die literaire benadering van Duchamp prevaleerde ook toen een kopie van het *Grote Glas* eind 1976 was te zien in het Stedelijk Museum in Amsterdam in de tentoonstelling *Vrijgezellenmachines* naast apparaten die waren nagebouwd volgens beschrijvingen in de boeken van onder andere Roussel, Jarry en Kafka (Tent.cat. 1975). Die invalshoek bevestigde de betekenis van Duchamp als een kunstenaar van de geest die verschillende culturele gebieden met elkaar verbond. Hermans schreef een artikel in *Museumjournaal* waarin hij een historisch overzicht geeft van het menselijke verlangen om machines te zien als bezielde (Hermans 1976). In *Hollands Diep* verscheen een stuk van Betty van Garrel waarin zij de cryptische uitleg van Duchamp van het *Grote Glas* overnam (Garrel 1976). Jacques Firmin Vogelaar publiceerde een artikel in het literaire tijdschrift *Raster* waarin hij vragen stelt bij de gevolgde werkwijze (Vogelaar 1978a). De nagebouwde versies leken volgens hem nog het meest op kermisattracties omdat machines als Kafka's *Tatoeëermachine* alleen in de beschrijving functioneren in tegenstelling tot Duchamps *Grote Glas*. Beter is het, volgens Vogelaar, om verbanden te zoeken met geestverwanten als Alfred Jarry met zijn patafysica, de wetenschap van imaginaire oplossingen, of met het woordspel van Raymond Roussel. Zijn "hertaling", zoals dat nu zou heten, van passages uit Duchamps aantekeningen over het *Grote Glas* verscheen twee jaar later als *Vouwblad 5* in zijn roman *Raadsels van het rund* (Vogelaar 1978b, 26-27). Die incidentele belangstelling voor Duchamp lag in het verlengde van de algemene interesse in die tijd voor dada, zoals dat vijftien jaar eerder ook het geval was geweest. Er verschenen vertalingen van Tristan Tzara (*God danst dada*) in 1975 en van Richard Huelsenbeck (*Phantastiese Gebeden*) in 1976 bij de Fizz Subvers Press Alkmaar. De geschiedenis van de Nederlandse bijdrage aan dada in de vorm van de dada toernee in 1923 werd beschreven in *Holland dada* door K. Schippers (Schippers 1974) nadat eerder in 1971 een tentoonstelling annex publicatie was gewijd aan *Dada in Drachten*. Duchamp zelf heeft in deze geschiedenis geen rol gespeeld.

In *Belle Époque en anti-kunst* van psycholoog Jan van Spaendonck wordt Marcel Duchamp opgevoerd als een van de initiatiefnemers van anti-kunst in de periode 1909 tot 1914, naast vernieuwers in de jazz, de dans en de film en naast vliegeniers en suffragettes. Zijn readymades, die hij volgens Van Spaendonck voor zijn plezier maakte in samenhang met zijn "argeloos leven", ziet hij als een van de eerste manifestaties van de opstand van de jeugd tegen de burgerlijke samenleving, een opstand die "het begin van een levensstijl werd die zijn stempel op de twintigste eeuw zou drukken" (Spaendock 1977, 292).

De verschijning in 1978 van enkele boeken van onder meer Lebel en Paz inspireerden de bewonderaar van het eerste uur, K. Schippers, tot nieuwe ideeën over Duchamp.

In een artikel in het *Cultureel Supplement* van NRC Handelsblad wees hij op het grote aantal variaties in de interpretaties die recent waren opgekomen en op het koortsachtig zoeken van mogelijke verklaringen en hoe je daarin verstrikt kunt raken (Schippers 1978). Zelf liet hij zich verleiden tot een speculatieve visie over de samenhang tussen het schaakboek over eindspelen, dat Duchamp met Halberstadt had geschreven, het toneelstuk *Endgame* van Beckett en het posthume concept achter *Etant donnés...* (Gegeven...). Dit artikel van K.Schippers uit 1978 verschilt aanmerkelijk van zijn kijk op Duchamp als inspirator van allerlei artistieke experimenten in *Verplaatste tafels*, tien jaar eerder. Pogingen om het oeuvre op te vatten in samenhang met Duchamps leven en het historisch te plaatsen in zijn tijd en daarbij aspecten als het taalspel op te merken, blijven echter beperkt tot op zichzelf staande observaties van enkelingen als Kousbroek en K.Schippers die zich vervolgens ook wagen aan speculatieve verklaringen in de geest van Duchamp. Hun voorbeeld vond bij kunsthistorici geen navolging.

Jan Dibbets, die met zijn telegram *all stop ready stop made stop* eerder opriep om het voorbeeld van Duchamp niet langer te volgen, omschreef Duchamp in een interview in 1980 als "wellicht een geniaal kunstenaar maar hij kon niks maken en daarom was hij een slecht kunstenaar" waarbij hij concludeerde: "Duchamp is de grootste vergissing van deze eeuw" (Brokken/Timmerman 1980, 48). Dat duidt erop, dat hij de eigentijdse visie over Duchamp als een 'conceptuele' kunstenaar die niets maakte, niet relativeerde vanuit een historisch perspectief of verdiepte na kennisname van de museale aandacht en de nieuwe studies over de kunstenaar in de Verenigde Staten en Frankrijk die volgden op de getuigenissen van zijn generatiegenoten. In dat negatieve oordeel over Duchamp stond Jan Dibbets niet alleen. Hij verwoordde een algemeen gevoel van vermoeidheid bij een groot deel van de kunstwereld over het tot vervelens toe herhalen van het stramen van omkeringen van 'high art' en 'low art' in de eigentijdse kunst waarbij Duchamp steeds als voorbeeld werd gezien.

DUCHAMP POSTMODERN OF UITGERANGEERD

Anders dan Dibbets gaven enkele jonge kunstenaars er wel blijk van Duchamp te waarderen en wel om andere redenen dan als sanctionering voor hun eigen werk. In het kunstenaarstijdschrift *De Angst!* interviewde Dirk van Weelden Emo Verkerk, Maarten Ploeg en René Daniëls over Duchamp omdat ze hem in recente publicaties inspirerend hadden genoemd (Weelden 1983, z.p.). Verkerk, die in New York verbleef, antwoordde per brief dat hij de werken ook in het echt had gezien en daarbij werd getroffen door de schoonheid en tijdloosheid ervan. Maarten Ploeg noemde in het interview Duchamp een tegengif tegen de heersende mode van wilde schilders die geacht worden als naïeve beesten te werken. Hij heeft vooral bewondering voor Duchamp, omdat de kunst voor hem maar een deel van het leven was en dat de beheerste, koele schoonheid van zijn manier van leven ook in zijn werk is te vinden. Daarnaast benadrukte Ploeg de verscheidenheid van Duchamp en wijst hij op de beperking van een eenzijdige uitleg. Daniëls begon met de constatering dat in tijden van verwarring Duchamp steeds wordt gebruikt door kunstenaars om hun positie te bepalen waarbij zij wijzen op zijn onverschilligheid tegenover de kunstwereld en de commerciële aspecten van kunst. Zelf spreekt hem vooral aan dat Duchamp los staat van de concurrentie met andere kunstenaars en niet de ingeslagen weg vervolgt maar steeds experimenteert om een nieuwe inhoud te vinden. "Zijn werk is heel uitzonderlijk, elk heeft zoveel facetten, het is puur, niet aangetast door de commercie."

Het is kunst om te hebben, geen kunst voor geschiedenisboekjes. En dat is een heel ander criterium dan dat verzamelaars iets willen hebben omdat het later veel waard wordt. Het werk van Duchamp heeft zoveel betrekkingen met het leven; voor mij heeft het dezelfde kracht als een fetisj, een amulet, die je altijd bij je wil hebben. Iets dat je kracht geeft. ... Het is een diamant met zoveel facetten, zijn werk is zo veelomvattend. En het gaat zoveel verder dan schilderkunst alleen." (ibid., z.p.)

In hun waardering voor de materiële hoedanigheid van de werken, om de samenhang tussen werk en leven en het vermogen van het werk om meerdere interpretaties te genereren, verschillen de geïnterviewde kunstenaars van het standpunt van veel kunsttheoretici en -historici, die de betekenis van Duchamps oeuvre bleven zien vanuit een standpunt dat uitdrukkelijk eigentijds wilde zijn en dat zichzelf ging aanduiden als postmodern. Voor die benadering kan het proefschrift van Frank Reijnders, *Kunst - Geschiedenis, Verschijnen en Verdwijnen* uit 1984 model staan (Reijnders 1984). Ook al gebruikt Reijnders zelf de term postmodern niet, na zijn presentatie van het boek in de aula van het Stedelijk Museum zou zijn benadering in kunstenaarskringen wel als zodanig bekend worden.³⁰ Duchamp komt er prominent in ter sprake als de kunstenaar bij uitstek die het thema van het boek, het verschijnen en verdwijnen van de kunstgeschiedenis, illustreert. Dat is ook letterlijk het geval in de keuze voor de omslag van het boek. Daarvoor is de poster gebruikt die Duchamp in 1967 ontwierp ter gelegenheid van de verkooptentoonstelling in Parijs van zijn in oplage vervaardigde replica's van zijn readymades. Afgebeeld is de hand van Duchamp, een sigaar tussen de vingers waarvan rook omhoog kringelt. Reijnders geeft geen uitleg over zijn keus maar ook zonder dat is die te begrijpen als een ironisch commentaar op oude idealen over kunst die in rook vervliegen, als door een goocheltruc van Duchamp.

Reijnders opent met een citaat van Walter Benjamin, waarin die opmerkt dat een geschiedenis van de kunst alleen geschreven kan worden vanuit het standpunt van het heden. Kunstgeschiedenis (door de auteur tussen aanhalingstekens geplaatst) is niet opgevat als de geschiedenis van de kunst maar als een theoretische figuur die in de 19de eeuw verschijnt. En daarmee verscheen ze ook in de beeldende kunstproductie: de kunstenaar levert met zijn werk een bijdrage aan 'de kunstgeschiedenis' of reageert erop. Maar het verschijnen van 'de kunstgeschiedenis' impliceert tegelijk haar verdwijning in de moderne tijd: in het moderne museum, in de architectuur, de film, het design en in de media. Tegelijkertijd beleeft 'de kunstgeschiedenis' echter ook weer haar terugkeer als een code, als model, als toegevoegde waarde, als een verwijzing naar kunst in een poging om de aura van het originele kunstwerk te laten terugkeren. In dat systeem van verschijnen en verdwijnen wordt Duchamps verwijzing in *L.H.O.O.Q.* naar Leonardo da Vinci door Reijnders vergeleken met Manets verwijzing naar Rafaël in *Le déjeuner sur l'herbe* (ibid., 113). Duchamps actie ging volgens hem verder dan de gebruikelijke trivialisering van de Mona Lisa destijds die Warburg nog zag als een bewijs van de kracht van dat beeld. Duchamp gaf commentaar op de wijze waarop zijn eigen tijd met de hausse van reproductiemiddelen het 'origineel' had 'bevrijd' van de 'geschiedenis'. Zijn ingreep is een visueel commentaar op die democratisering van de aura, zoals Benjamin het in 1936 omschreef.

Duchamp komt ook ter sprake als Reijnders de 'dingwaarde' van het kunstwerk bespreekt. Readymades ziet hij als een vervolg op de abstractie van Kandinsky, voor wie kleuren en lijnen evenzeer 'dingen' zijn als een kerk of een brug. Reijnders vervolgt dan dat het tot 'ding' worden van het kunstwerk ook omkeerbaar is als Duchamp de dingwereld (urinoir, flessenrek) in een kunstgalerie introduceert en deze voorwerpen

30. Hij gebruikt de term 'post-modernisme' eenmaal tussen aanhalingstekens in verband met architectuur (p.123).

niet opvat als verwijzend naar een buitenartistieke werkelijkheid, maar als projecties van de vierde dimensie. "Voor Duchamp bestaat de wereld uit oneindige spiegelingen, projecties en simulacra" (ibid., 115-116). Met die termen verwijst Reijnders naar Baudrillard waar die stelt dat in het huidige netwerk van musea, galleries, catalogi, Documenta, Biënnale, kunsttijdschriften, etcetera de reproductie van de 'avantgarde' functioneel werd, hetgeen volgens hem voor Duchamp de reden was dat hij met *L.H.O.O.Q. (rasée)* in 1965 "de Mona Lisa weer teruggaf aan zichzelf" en in dat jaar ook "zijn ready-mades van zijn signatuur voorzag" terwijl die vijftig jaar daarvoor nog "het effect hadden 'de kunst' als institutie zichtbaar te maken" (ibid., 122-123).

Reijnders vergelijkt motieven van Duchamp op verschillende momenten tijdens zijn leven zonder rekening te houden met de ambiguïteit van de kunstenaar en met de directe context waarbinnen hij de werken maakte. Artistieke motieven uit 1917 en 1965 worden vergeleken en beoordeeld met termen van een eigentijdse filosoof uit 1982 en dat anachronisme wordt gestaafd met het adagium van Walter Benjamin uit 1936, die in de jaren zeventig en tachtig werd herontdekt, over de onmogelijkheid de geschiedenis te reconstrueren. Zoals in de jaren zestig is de waardering door Reijnders van Duchamp expliciet eigentijds, vergelijkbaar met de benadering van De Duve.

Via catalogi van tentoonstellingen in Nederland en België kon hier ook kennis worden genomen van buitenlandse studies op het gebied van specifieke invalshoeken in het werk van Duchamp.³¹

Het thema van de tentoonstelling die Wouter Kotte, dichter en organisator van exposities van moderne kunst in Utrecht organiseerde in 1987, betrof het tijdsaspect in het werk van Duchamp. In het voorwoord van de publicatie stelt Kotte vast, dat de biografie, de kunst en de persoon van Duchamp onderwerp zijn geweest van uitermate tegenstrijdige beoordelingen, "van demythologisering tot mythologisering, van nihilisme tot platonisme, van vernietiger van de kunst tot vader van de modernen" (Kotte 1987, 5). Alleen daarom al bekleedt Duchamp volgens hem een scharnierfunctie in de kunst van de twintigste eeuw. Zijn uitleg van die scharnierfunctie zoekt Kotte in bewoordingen met betrekking tot aspecten van ruimte en tijd. Vandaar kiest hij ook als titel *Marcel Duchamp als tijdsmachine* voor zijn boek, om "de tijdfactor in de ruimte van zijn leven en kunst te thematiseren en het subjectiveren een plaats te geven binnen het objectieve" (ibid., 40). Zoals Reijnders gebruikt hij het voorbeeld van *L.H.O.O.Q.* en het latere *L.H.O.O.Q. geschoren* om dat tijdsaspect te illustreren. Kotte: "Met de overschildering van de Mona Lisa wil Duchamp een eind maken aan de kolonisatie van het heden door het verleden. Daarmee overschrijdt hij een esthetische grens en verlegt hij de tijd- en ruimtegrens." (ibid., 56). Volgens Kotte herstelde Duchamp met *L.H.O.O.Q. geschoren* in 1965 de situatie van vóór 1919 hoewel: "...na Duchamp is het niet meer mogelijk de Mona Lisa onbevangen met ogen van vóór 1919 te bekijken. De tijdsmachine Duchamp heeft ook op dit punt van de intertekstualiteit de tijd-als-voorlopig-bewustzijn aan de ruimte van de kunst en de niet-kunst toegevoegd" (ibid., 57).

De aanwezigheid van *L.H.O.O.Q.* in de tentoonstelling en de enigmatische taal van dichter-curator Kotte vormden wellicht de aanleiding tot de filippica van schrijfster Hermine de Graaf in een lezing in De Balie, die in verkorte versie in de *NRC* verscheen. Ik ga er hier uitgebreid op in omdat de argumenten die zij aandraagt naar mijn mening nog steeds in veel hedendaagse kritiek op Duchamp worden gebruikt. Haar lezing veroorzaakte een polemiek die nog steeds de gepolariseerde opvattingen illustreert als Duchamp ter sprake komt. De Graaf ergerde zich eraan dat een museum de reproductie van de Mona Lisa, door Duchamp voorzien van een snorretje, ophangt "en deze schooljongensgrap wordt in een catalogus met omhaal van woorden aan het volk

31. Zo verscheen John Moffitts overzicht van de literatuur over Duchamps flirt met occulte iconografie in het hoofdstuk *Marcel Duchamp, alchemist of the avant-garde* in de catalogus van de tentoonstelling *The Spiritual in Art* in 1987 in het Haags Gemeentemuseum (Tent.cat. 1986, 256-271). Een andere invalshoek richt zich op het aspect tijd in verband met het idee van de vierde dimensie. In de catalogus bij de tentoonstelling *Tijd, de vierde dimensie in de kunst*, die in 1984 in Brussel plaatsvond, verbindt Drechsler dat met het thema van beweging dat volgens hem wezenlijk is in het oeuvre (Tent.cat. 1984, 187-195). In een ander hoofdstuk vergeleek Jean-François Lyotard de verhalende tijdservaring in de twee hoofdwerken van Duchamp – het "nog niet" zoals hij het samenvatte in het *Grote Glas* en het "al niet meer" in *Gegeven...*, hetgeen hij contrasteerde met het niet verhalende tijdsaspect van de sprakeloze ervaring van het moment bij Barnett Newman (ibid., 99-105).

uitgelegd en de hemel ingeprezen" (Graaf 1988). Haar oordeel is, dat het hierbij gaat om "het bederven van een andermans kunstwerk", uit afgunst omdat "onze culturele erfenis zo zwaar op onze schouders rust, dat we van deze last bevrijd willen worden door hem weg te honen, te bederven of stuk te maken." Later in haar stuk brengt ze nog het signeren van een urinoir door Duchamp ter sprake. "Zonder twijfel wilde Marcel Duchamp in 1917 de serieuze vraag aan de orde stellen "Hoe herkennen we kunst?" toen hij onder de naam R. Mutt een porceleinen urinoir op een tentoonstelling van avant-gardistische kunst liet plaatsen. Hij beweerde daarmee op een ironische manier dat elk object in een kunstwerk kon worden veranderd alleen door het als zodanig te etiketteren. Hij kon niet weten dat hij het sein voor een groot aantal lieden op groen zette, die aan de slag gingen in hun werkplaatsen en fröbelden dat het een lieve lust was." Duchamp, kortom, als de aanstichter van een mentaliteit die een tweeledig doel nastreeft: destructie van wat cultureel waardevol is en banalisering van de kunsten.

Kunsthistorica Marja Bosma diende De Graaf van repliek in *Museumjournaal* (Bosma 1988). Ze stelde vast dat het betoog van De Graaf over kunstenaars die de kunst hebben verziekt door het beeld op te werpen dat alles mogelijk zou zijn, de plank mislaat, vooral waar zij het voorbeeld van Duchamp noemt. "Duchamp zondigt tegen alle eisen waaraan de beeldende kunst volgens Hermine de Graaf moet voldoen: zijn werk is niet exclusief en dus niet individualistisch, het ziet er banaal uit en is dus ook banaal. De denkfout die de schrijfster hier begaat moge duidelijk zijn: verschijningsvorm en verschijnsel (de inhoud, gemakshalve) zijn nooit volslagen identiek. Door geen onderscheid te maken, mist de Graaf de dubbele bodem in Duchamps werk. 'Kunst met een knipoog. Niets is vervelender dan dat', stelt ze. Merkwaardig genoeg stuit ze hier bij toeval op een karaktertrek van Duchamps werk, maar omdat ze de portée ervan zelf niet doorheeft, keert deze uitspraak zich tegen haar." (ibid., 243). Voor Bosma is De Graafs verontwaardiging het bewijs dat ze in de valkuil trapt die Duchamp heeft opgesteld.

De Graaf is echter niet uit onwetendheid of bij toeval gestuit op het ironische onderzoek van het kunstsysteem door Duchamp. Ze ziet dat juist als de oorzaak van alle ellende die ze in het museum tegenkomt, waarbij ze aan het eind zelfs haar eigen culturele groeiprocés in de jaren zestig als illustratie opvoert voor haar visie, dat de wereld van de beeldende kunst het stadium van puberale opstandigheid sindsdien niet weet te overstijgen. Wie voor Bosma de protagonist is van het twintigste-eeuwse modernisme dat zichzelf institutioneel onderzoekt, is voor De Graaf een kinderachtige querulant die alle oprechte kunst bederft.

Zoals Bosma terecht aanvoert blijkt De Graaf nauwelijks op de hoogte van elementaire begrippen van de moderne kunst. De Graaf gaat uit van het idee, dat wie geregeld een museum bezoekt wel onderscheid kan maken tussen "oprechte kunst" en "boerenbedrog". In het gebruik van dit soort termen onderscheidt haar lezing zich nauwelijks van het gebruikelijke gelamenteer over moderne kunst van wie slecht geïnformeerd is. Toch zijn er redenen om de klaagzang van De Graaf hier te noemen omdat die overeenkomt met coryfeeën uit de beeldende kunst die wel zijn ingevoerd in het avantgardistisch gebruik van ironische omkeringen. Ook is het opmerkelijk deze sneer naar de beeldende kunst te horen uit de mond van iemand uit de schrijvershoek. Immers, juist bij schrijvers is sinds het eind van de jaren vijftig sympathie ontstaan voor het dadaïstisch procedé en voor het idee van readymade teksten. Willem Frederik Hermans bijvoorbeeld had nog onlangs geschreven over de patafysische aanpak van Jarry in een kritiek op *Against Method* van Paul Feyerabend en het is onwaarschijnlijk dat De Graaf de Barber-auteurs niet zou kennen (Hermans 1979a).

Samengevat komt de controverse erop neer dat De Graaf voor haar teleurstelling als geïnteresseerde museumbezoeker in Duchamp een zondebok vindt om zijn populariteit bij epigonen die ze in haar jeugd, in de jaren zestig, bewonderde maar die ze nu afzweert, waarbij zij de vergelijkbare populariteit van Duchamp in haar eigen vakgebied onbesproken laat. De kunsthistorica verwoordt het standpunt van haar vakgebied in 1988, toen het postmoderne discours met zijn nadruk op kunst als een reflectief stelsel van verwijzingen en citaten de boventoon voerde en het kunstenaarschap van Duchamp opnieuw voorbeeldig werd als vervolg op de herontdekking van zijn werk in de jaren zestig en zeventig door pop art, fluxus en concept art.

De Graaf komt in haar afwijzing overeen met vooraanstaande personen in de beeldende kunst zoals straks zal blijken. De vraag is, waarom die aversie juist halverwege de jaren tachtig opkwam. Is het een afrekening met eigen puberale opvattingen zoals De Graaf meent of heeft het misschien te maken met juist de argumenten die Bosma noemt: het ironisch onderzoek van het kunstsysteem dat in het postmoderne discours van *appropriation art* centraal werd gesteld en dat door sommigen werd gezien als een gepasseerd station na vergelijkbare acties die sinds de jaren zestig hadden plaatsgevonden? Die vraag kan worden gesteld bij het stuk van Anna Tilroe over de tentoonstelling *Marcel Duchamp und die Avantgarde seit 1950* van Dieter Daniels in Keulen waarin Duchamp als voorbeeld voor jongere kunstenaars werd getoond. In haar stuk met de titel *Een Mengelmoes van kunstplatitudes* is Tilroe kritisch over de persoonlijkheidscultus rond Duchamp (Tilroe 1988). Zij stelt vragen bij zijn roem als zwijgende sfinx waardoor hij zijn ambivalente houding kon innemen als anti-kunstenaar. Tilroe verwijt Duchamp zijn gebrek aan engagement. Zij ziet hem vooral als initiator van de cynische commercie in de kunst waarop zijn invloed sinds 1950 is gebaseerd. Gegeven die historische lijn was het volgens haar dan ook onjuist om de jongste Amerikaanse "shoppers" in deze tentoonstelling niet op te nemen.

Concluderend kan ik opmerken dat, toen in het midden van de jaren tachtig een volgende generatie kunstenaars en kunsthistorici Duchamp opnieuw ontdekten als de profeet van het postmoderne, dat het sein was voor anderen om af te haken bij deze zoveelste omkering van *high* en *low culture* en zich te voegen bij de groep die zich al eerder had afgekeerd. Zij baseerden hun oordeel alleen op de voortdurende voorbeeldfunctie van Duchamp voor het eigentijdse kunstdiscours en besteedden weinig aandacht aan de historische context waarin Duchamp leefde en werkte. Alleen een enkeling als Kotte sloot aan bij buitenlandse publicaties door die permanente contemporaine belangstelling voor Duchamp te thematiseren als een aspect van de tijdfactor in het leven en werk van de kunstenaar.

AANSLUITING BIJ HET INTERNATIONALE ONDERZOEK, TWEESPALT BLIJFT

Incidenteel wordt vanaf 1989 aansluiting gezocht bij het internationale Duchamp-onderzoek. *Avant Garde*, tijdschrift van de letterenfaculteit van de Universiteit van Amsterdam wijdde in 1989 een nummer aan Duchamp (Beekman/Graevenitz (red.) 1989). De bundel bevat bijdragen in het Frans, Duits en Engels, voor een deel herdrukken van eerder verschenen artikelen, die een indruk geven van de verschillende duidingen van Duchamp. De tekst bijvoorbeeld van filosoof Peter Bürger die wijst op de contradicties van de kunstenaar, en die van Marc LeBot die de paradoxale verhouding van Duchamp tot het museum aan de orde stelt en die van Leigh Landy over Duchamp als dada componist en zijn invloed op de avantgarde muziek. Beekman

geeft een overzicht van de manieren waarop de "poëzie van Duchamp" heeft nagewerkt in de Nederlandse literaire wereld van Barbarber en hoe de waardering van het toeval daarbij een belangrijke rol speelde. In een uitgebreide noot citeert Beekman verder de reacties op de tentoonstelling *Vrijgezellenmachines* (ibid., 113-129).

De nieuwe internationale waardering voor Duchamp leidde tot het besluit van museum Boijmans-Van Beuningen om werken van Duchamp in de collectie te gaan opnemen. Dat resulteerde in de verwerving van onder meer het *Koffertje*, de *Groene Doos* en *Eau & Gaz à tous les étages*, de luxe uitgave van de catalogus van Lebel uit 1959. Het frequent verwijzen naar Duchamp in de eigentijdse kunstdiscussie was ook een aanleiding voor de Rietveld Academie om een studiedag *Een Dagje Duchamp* te organiseren op 20 april 1991 met vijf gastsprekers. Blijkens de inleidende folder sprak Ole Bauman over de roem van Duchamp die naar zijn mening alleen berust op zijn bekendheid als provocateur van weleer, waarmee hij aansluit bij wat Tilroe eerder had geschreven (Rietveld 1991). Piet de Jonge zou ingaan op de overwegingen achter de aankoop van de *Groene Doos* en het *Koffertje* door het museum in Rotterdam in samenhang met veranderde opvattingen over het reproduceren door Duchamp. Mark Kremer zou spreken over Duchamp als schaker als vervolg op een eerder artikel waarin hij zijn bedenkingen had genoteerd bij een louter filosofische uitleg van het oeuvre: "Anno 1989 is de hoeveelheid interpretaties een vanzelfsprekend onderdeel van hetzelfde oeuvre dat ze interpreteren en, hoe interessant dit gegeven op zich ook is, dat heeft één groot nadeel: de oorspronkelijke context is aan het oog onttrokken" (Kremer 1990). Ook Antje von Graevenitz relativeerde de eigentijdse visie op Duchamp door de vraag op te werpen of hij wel een postmoderne scepticus avant la lettre genoemd kan worden. Die invalshoek was blijkens de brochure ook van Frank Reijnders te verwachten: "Toch is het de vraag of er continuïteit bestaat tussen Duchamps ikonoclasmie en Warhols verheerlijking van het beeld; of tussen Duchamps selectie van alledaagse voorwerpen en Koons verheerlijking van de banaliteit" (ibid.).

Het *Koffertje* dat in Amsterdam in het Prentenkabinet van het Stedelijk Museum lang een verborgen bestaan had geleid, werd door directeur Wim Beeren prominent opgenomen in de zomeropstelling in 1991. Hij plaatste het onder aan de trap in de toegangshal, buiten de eigenlijke museumzalen, waarmee hij recht deed aan Duchamps eigen museale retrospectie op zijn oeuvre in zijn minimuseum. In hetzelfde jaar werd in *De Woorden en de Beelden*, de publicatie die verscheen bij de tentoonstelling *Nachtregels* in het Centraal Museum waarvoor ik ook een bijdrage schreef, een apart hoofdstuk opgenomen over het taalspel van Duchamp, afkomstig uit de inleiding van Michel Sanouillet voor *Duchamp du Signe* in 1975. Sanouillet betoogt daarin dat Duchamp niet in literatuur is geïnteresseerd maar in woordgrappen die zijn gebaseerd op mogelijke wisselwerkingen en combinaties tussen klank, betekenis en schrijfwijzen (Tent. cat. 1991, 67-69). Ook Kees Broos merkte in de algemene inleiding van het boek op dat Duchamps werken na zijn ontmoeting met Picabia en Apollinaire "...een sterker conceptueel en verbaal aspect krijgen, waarin woordspelingen en anagrammen een ondersteuning van of zelfs het uitgangspunt voor een visueel beeld zouden worden." (ibid., 25). Op het belang van het taalspel van Duchamp was eerder gewezen door Rudy Kousbroek, onder meer in 1984 in de *Logologische ruimte, opstellen over taal* met daarin een essay over de relatie tussen het isofone taalspel van Roussel in *Impressions d'Afrique* en Duchamps *Grote Glas* (Kousbroek 1984). Ook de kunstenaar Q. S. Serafijn had oog voor het talige aspect van Duchamps oeuvre in een stuk in *Metropolis M* waarin hij verder aangeeft dat, gezien de verschillende invalshoeken, een eenduidige interpretatie van Duchamp niet mogelijk is (Serafijn 1987).

In die context van *De Woorden en de Beelden* en via contacten in Frankrijk raakte ik geïnteresseerd in het werk van Duchamp, met name in de samenhang met het woordspel. In 1991 was het ook mogelijk om het oeuvre van Duchamp uitgebreid te zien in galerie Van de Velde in Antwerpen. Schilderijen, readymades, tekeningen, werken in oplage en posters, meer dan tweehonderd werken in totaal waaronder reproducties van het *Grote Glas* en *Gegeven...*, waren daar bijeengebracht, naast een uitgebreide documentatie met boeken, catalogi en films over en van Duchamp en verder nog werken van zijn zuster Suzanne, zijn broers Raymond en Gaston en zijn vrienden Man Ray en Francis Picabia. Ter gelegenheid van de tentoonstelling verscheen ook een Nederlandse vertaling van de gesprekken met Pierre Cabane (Cabane 1991). Het studieuze aspect van de tentoonstelling dat voor mij een eyeopener was, werd ook opgemerkt en expliciet vermeld door enkele collega-critici als tegenwicht tegen de gangbare visie. Dat was met name het geval in het stuk van Lien Heyting in de *NRC* waar zij de opening door Jan Hoet aan de kaak stelt (Heyting 1991). Daar was volgens haar geen touw aan vast te knopen. Zij vergelijkt die met een hysterische preek van televisiedominee Billy Graham. Het optreden van Hoet, zo concludeert zij, past niet bij Duchamp en niet bij het *Grote Glas*. Dat werk is steeds onderwerp geweest van *close reading* en vormde de aanleiding tot serieuze studie en tot het ontstaan van originele theorieën. Daarbij herinnert Heyting aan Rudy Kousbroek waar die wees op de betekenis van het woordspel in de lijn van Raymond Roussel. Zij raadt de bezoeker aan om voor het bezoek eerst de vertaling van Cabane te lezen om daarin de nodige informatie over de werken te vinden.

Indirect wijst Heyting met haar kritiek op een achterhaalde visie in de Duchampreceptie die blijft vasthouden aan inzichten uit de ludieke jaren zestig en zeventig, waarbij kennis van de context waarin de werken zijn ontstaan, afwezig was. Ook Saskia Monshouwer pleit voor een zorgvuldige bestudering van de context. Zij ziet het oeuvre als een springplank voor de geest om de combinatie van ernst, wetenschappelijke fascinatie en spel waardoor de grenzen van de kunst worden opengemaakt (Monshouwer 1991). Zelf schreef ik dat, afgaande op de onafgebroken stroom reacties en commentaren sinds zijn dood in 1968, Duchamp over zijn graf heen lijkt te regeren en dat het aantal publicaties over Duchamp en het leger naar hem verwijzende kunstenaars groeit naarmate zijn werk en zijn persoon raadselachtiger worden (Jansen 1991). Ik concludeerde dat Duchamp die stroom commentaren zelf uitlokt door de invulling van de vraag "Is het mogelijk een werk te maken dat geen 'kunst' is?" die hij zichzelf ooit stelde, aan de kijker over te laten.

Adviseerde Heyting om het werk van Duchamp nader te bestuderen, de kunstenaarsgroep *After Nature* zag Duchamp als de oorzaak van het veronderstelde failliet van het modernisme in een interview in *De Groene Amsterdammer* (17 juni 1992): "Pisbakken in het museum zetten is het begin van het einde geweest." Dat argument, maar dan positief gewaardeerd, vormde het idee achter de tentoonstelling *Al(l)ready Made* in Het Kruithuis in Den Bosch in september 1992. Duchamps *Fountain* fungeerde daarin als pièce de résistance. Met het oog op het verzamelgebied van het museum waren vooral keramische objecten uitgekozen van Guillaume Bijl, Jeff Koons, Haim Steinbach, Rosemarie Trockel, Joep van Lieshout en andere kunstenaars uit de hoek van de *neo-conceptual* of *appropriation art*. In lijn met het thema van de readymade kreeg de catalogus de vorm van een agenda voor het jaar 1993 en bedacht de kunstenaar John Knight een project waarin het publiek kon deelnemen door een voorwerp van thuis in te brengen dat voor de duur van de tentoonstelling kon worden geruild voor een werk uit de Kunstuitleen van Het Kruithuis.

In de catalogustekst liet Mark Kremer echter een tegengeluid horen. Daarin waarschuwde hij tegen een al te gemakzuchtige toeëigening van Duchamps readymade, zoals hij dat het jaar daarvoor had gedaan bij zijn lezing op de Rietveldacademie: "Het is nu werkelijk de hoogste tijd om streng te oordelen over een fenomeen dat in grote mate het beeld van de kunst uit de jaren tachtig heeft bepaald: het gevarieerd en zo te zien onbezwaard gebruik van objecten die behaaglijk aanschurkten tegen de readymade. Kunstenaars en critici versterkten dat beeld door de zogenaamde neoconceptuele kunst regelmatig in verband te brengen met een concept dat aan het begin van deze eeuw door Marcel Duchamp werd ontwikkeld." (Tent. cat. 1992, z.p.). Kremer wijst er verder op dat sinds Kosuth de conventionele opvatting geldt dat met Duchamps readymade een verschuiving optrad van de vorm van het kunstwerk naar de functie ervan binnen de kunstcontext. Kosuth hield daarbij echter geen rekening met het feit dat Duchamp aansluiting zoekt bij het dagelijks leven, buiten de conventionele kaders dus, volgens Kremer. In die ontwikkeling ziet hij de neoconceptuele kunstenaars, in het verlengde van de interpretatie van Kosuth, aansluiting zoeken bij de kunst en niet bij het leven, zoals Duchamp. Hij pleit ervoor om de context te begrijpen waarin een werk van Duchamp is ontstaan en dan blijkt dat zijn "timide, flegmatische houding" veraf staat van de hautaine strategische opzet van de neoconceptuele kunstenaars. Kremer illustreert vervolgens de noodzaak van zo'n nauwgezetheid onderzoek van de context rond *Fountain*, zoals die in 1987 was gepubliceerd en die veel wat tot dan toe werd beweerd, ontmaskerde als vervormde herinnering en mystificatie.

Toen ik op uitnodiging van *Metropolis M The Definitely Unfinished Marcel Duchamp* besprak, een compilatie van elf essays en de nabesprekingen ervan door Duchampspecialisten, kwam ik tot een vergelijkbaar inzicht (zie p. 46-47) (Jansen 1992). Ik schreef dat in het boek de handschoen wordt opgenomen waartoe Duchamp met zijn cryptische opmerkingen en werken uitdaagt. De elf sprekers namen allemaal een fragment uit het oeuvre of een citaat van de kunstenaar als vertrekpunt en bouwden hun referaat daaromheen. Vermoedens en associaties werden daarin niet geschuwd. In discussies na ieder referaat werden voors en tegens van de geponeerde zienswijze door andere sprekers beoordeeld. Ik concludeerde dat "de dualistische geest" van Duchamp verschillende benaderingen naast elkaar mogelijk maakt zonder dat die elkaar uitsluiten. Om die reden noemde ik Duchamp een perpetuum mobile.

De publicatie van *Ephemerides*, de gedetailleerde biografische data in de catalogus bij de overzichtstentoonstelling in 1993 in het Palazzo Grassi in Venetië, vormde in de internationale receptie het startsein tot nieuwe inzichten over het oeuvre van Duchamp als gevolg van die nieuwe kennis over de context waarin de werken waren ontstaan. De tentoonstelling kreeg in de Nederlandse pers nauwelijks aandacht omdat zij plaats vond in de schaduw van de *Biennale*. Alleen *Trouw* wijdde er een artikel aan (24 juni 1993) al was het alleen om Duchamp op te voeren als tegenpool van Francis Bacon van wie eveneens een expositie was georganiseerd. "Bacon schildert het leven", aldus de naamloze auteur, "terwijl Duchamp alleen maar irritatie wekt om zijn cynische kijk op het leven". Het enige belang van hem ligt volgens hem/haar in zijn invloed op de latere theoretische ontwikkeling van de kunst. Die visie leeft ook bij Renée van de Vall waar zij Duchamp opvoert in haar proefschrift over Barnett Newman in 1994 (Vall 1994, 41-42). Zij verwijst naar Arthur Danto's opvatting dat Duchamps urinoir en Warhols *Brillodozen* alleen als "kunst" worden geaccepteerd als een gevolg van de kunsttheorie. Van de Vall: "Er zijn kunstwerken die geheel en al opgaan in hun context, bijvoorbeeld omdat ze er vooral of uitsluitend op gericht zijn die context in een

bepaald licht te plaatsen, zoals Duchamps urinoir of Warhols *Brillodozen*. Dergelijke werken oefenen eenmaal invloed uit op hun omgeving, maar zijn daarna ook passé: de strijd is dan gestreden." (Vall 1994, 42). Andere filosofen inspireert de benadering van Danto echter tot een enthousiaste beoordeling van Duchamp. Daarbij kan zelfs een niet bestaand werk in het leven worden geroepen om het gewenste kunsttheoretische belang van Duchamp te illustreren. Dat is het geval in een boekbespreking van Danto door de filosoof Maarten Doorman in de NRC in 1998 waarin hij gewag maakt van het volgende voorval. Toen Duchamp eens door een galeriehouder uit New York werd gevraagd voor een tentoonstelling van zelfportretten, stuurde hij een telegram met de woorden: "this is my portrait if I say this is my portrait." Dit telegram werd opgehangen tussen de zelfportretten van de andere kunstenaars. Toen Duchamp na afloop van de expositie een rekening zond, stuurde de galeriehouder hem op zijn beurt ook een telegram. De tekst luidde: "this is a cheque if I say it is a cheque." Doorman vraagt zich dan af: Was hier de galeriehouder niet evenzeer een kunstenaar als Duchamp?³² De gebeurtenis komt niet voor in de bestaande biografiën van Duchamp. Als het feit had plaatsgevonden zou het zeker door Schwarz als een werk zijn opgenomen in zijn steeds bijgewerkte oevrecatalogi. Er zijn connotaties te vinden die tot het ontstaan van dit apocrief verhaal kunnen hebben geleid. De eerste is het telegram *Pode Bal* van Duchamp van 1 juni 1921 waarin hij zei niks te hebben (*peau de balle et balai de crin*, niks niemandal) voor een dada tentoonstelling en het telegram van de organisatie die het vervolg van de zin zesendertig jaar later stuurde bij een retrospectieve dada-tentoonstelling in 1957. Verder het telegram uit Stockholm van Rauschenberg, die vergeten was een portret van Iris Clert te maken, met de regel: "This is a portrait of Iris Clert if I say so" en tenslotte de tekening die Duchamp maakte met de voorstelling van een cheque, waarmee hij zijn tandarts Daniel Tzanck betaalde (letterlijk *thanked*/bedankte), die zich door zijn artistieke clientèle vaker liet betalen met een kunstwerk.

Feitelijk kunsthistorisch onderzoek lag wel aan de basis van het artikel van Christiane Berndes in een publicatie van de Hogeschool voor de Kunsten in Arnhem in 1994 over Raymond Roussel, waarin zij een overzicht geeft van de interpretaties van het *Grote Glas* door Rosalind Krauss, Michel Carrouges en Ulf Linde en ingaat op de talige relatie tussen Duchamp en Roussel (Geerlings et al. 1994, 54-67). Haar onderzoek zou zij later uitwerken in haar doctoraalscriptie *De invloed van Impressions d'Afrique van Raymond Roussel op het 'Grote Glas' van Marcel Duchamp* (Berndes 1995). De ontrafeling van Duchamps talige rebussen in een andere taal dan die waar Duchamp zich van bedient, brengt het gevaar met zich mee omslachtig en raadselachtig uit te pakken, hetgeen haaks staat op het verrassingsaspect van een taalgrap die auditief van aard is. Dat bleek toen de *De Witte Raaf* een specialist op dit gebied uitnodigde, de Quebec-Canadees André Gervais, en zijn essay in vertaling publiceerde hetgeen een moeizame leeservaring opleverde (Gervais 1995). In een noot ging de redactie in op het probleem, dat de vertaling van een taalspel met etymologische, homofone of associatieve constructies een extra handicap oplevert.

In 1995 was de Stockholmse kopie van het *Grote Glas* te zien in het museum Boijmans Van Beuningen. Piet de Jonge schreef bij die gelegenheid in *Kunst & Museumjournaal* een stuk over de geschiedenis van de Duchampcollectie van het museum, inclusief de omissies en misverstanden in het verleden (Jonge 1995). Daaruit blijkt onder meer dat het initiatief van Jean Leering, die na de tentoonstelling in het Van Abbe museum in 1965 de replica van *Rotoreliëfs* en de Hamilton-reproductie van de *Optische Ooggetuigen* kocht, in Rotterdam niet werd overgenomen door directeur

32. Doorman herhaalt het verhaal in zijn proefschrift waarbij hij vermeldt dat zijn informatie afkomstig is uit *The Structure of Artistic Revolutions* (1985) van de socioloog R. Clignet.

Webbinge Ubbe toen daar in 1971 in de tentoonstelling *Metamorfose van het object* vijf readymades werden geëxposeerd. Piet de Jonge vernam dat er destijds geen interesse was voor die recente reproducties en bovendien werden vragen gesteld bij Schwarz als handelaar. De expositie van het *Grote Glas* in Rotterdam was voor Catherine van Houts aanleiding voor haar stuk in het *Parool* dat ik in de inleiding van dit hoofdstuk opvoerde als typisch voor een Duchamp-opvatting in Nederland, waarbij de discussie tussen voor- en tegenstanders veelal gebeurt op basis van stereotype en onjuiste argumenten uit de jaren zestig en zeventig.

Daarnaast was echter ook de kennis toegenomen over de motieven van de maker en de context waarin hij zijn werken had gemaakt. Regelmatig is opgemerkt dat Duchamps motieven niet eenduidig zijn te interpreteren. Drie van de sprekers van *Het Dagje Duchamp* op de Rietveld academie wezen op de tekortkomingen van een al te eigentijdse kijk op Duchamp.³³ Zoals in de internationale literatuur ontstond ook hier het inzicht dat Duchamp de geschiedenis naar zijn hand zette door in de jaren zestig zijn oorspronkelijke acties te verklaren in lijn met de geest van de tijd en dat die contemporaine interpretatie na zijn dood werd voortgezet. Die ambiguïteit van Duchamp werd door anderen echter als irriterend ervaren hetgeen weer stof leverde voor nieuwe controverses.

SPECULEREN, WEL OF NIET

In het mei-juninummer 1996 van *De Witte Raaf* verschenen van Jeroen Boomgaard, Frank Reijnders en Sven Lütticken essays over de stand van zaken in de studie kunstgeschiedenis in Nederland en Vlaanderen waarin Duchamp herhaaldelijk als argument werd opgevoerd. Ook het gebruik van afbeeldingen van *Fountain* en *Gegeven...* als illustratie geeft aan hoe Duchamp als vanzelfsprekend een voorbeeldfunctie vervult met betrekking tot het onderwerp. Boomgaard stelt vast dat de studie kunstgeschiedenis is uiteengevallen in twee richtingen die elkaar lijken te bestrijden maar in elkaars verschil hun doel vinden (Boomgaard 1996). Hij vergelijkt het met twee spoorstaven die nooit bij elkaar komen. Vandaar de titel van zijn essay: *De tsjoek tsjoek van de traditie*. Aan een kant ziet hij de New Art History als een interdisciplinair samenraapsel van allerlei nieuwe benaderingen. Daarbij wordt geen historisch onderzoek verricht maar worden bekende theorieën van stal gehaald om kunstwerken uit het verleden en het heden in willekeurige volgorde te lezen zonder aan nieuwe theorievorming te doen. Volgens Boomgaard is hierbij sprake van theorie om zichzelf waarbij de nadruk ligt op de uitgangspunten van de onderzoeker in het heden. Daartegenover staat het aloude historisch onderzoek dat zich richt op de kleinste historische feiten waarbij kunstgeschiedenis een onderdeel wordt van de historische wetenschap en opgaat in een diffuus veld van de visuele cultuur. "Kunstwerken zijn van toen en nu", schrijft hij. "Zij vallen in twee vertogen, ..., die zich niet laten verenigen." Juist het kenmerk van de voortdurende strijd tussen de twee benaderingen maakt voor hem de kunstgeschiedschrijving zo aantrekkelijk.

De tweedeling die Boomgaard signaleert, wordt geïllustreerd door de receptiegeschiedenis van Duchamp waarin de twee vertogen tegenover elkaar staan. De theoretische invalshoek van de Duchampstudie komt ter sprake in de beide andere essays. Reijnders beschrijft in *Della pittura, getroffen door een flits van actualiteit* ironisch het steeds terugkerende fenomeen van de opstanding van de schilderkunst (Reijnders 1996). Zoals eerder in zijn proefschrift beziet hij, het adagium van Benjamin indachtig, door de bril van de actualiteit de geschiedenis van de kunst die daarbij

33. De bijdrage van Reijnders kon geen doorgang vinden door een ongeval.

minder continu blijkt dan gedacht. In dat verhaal van de schilderkunst, die zich sinds de negentiende eeuw uiteenzet met de fotografie en eindigt in een toekomstvisie over een schilderkunst van het beeldscherm waarop een onophoudelijke *action painting* wordt uitgevoerd, herhaalt Reijnders wat hij eerder schreef over Duchamp (Reijnders 1984). Dat die weliswaar stopt met schilderen maar niet met denken over schilderkunst, waarbij Reijnders het principe van de readymade uitlegt als een bijdrage aan de schilderkunst. Het schilderij is dan tenslotte te zien als een readymade zoals de verf tube dat is, concludeert Reijnders, waarmee hij de kwinkslag van Duchamp aanhaalt uit zijn lezing in het Museum of Modern Art in New York in 1961.

Lütticken geeft in *De einden van de kunstgeschiedenis* een overzicht van de theorieën die sinds Hegel het einde van de kunstgeschiedenis prediken, niet alleen de retrospectieve kunstgeschiedenis van de historici maar ook de progressieve kunstgeschiedenis die de opeenvolging van avantgardes van de moderne kunst beschreef (Lütticken 1996a). Daarbij komt ook Arthur Danto ter sprake en diens idee over Duchamps readymades waarmee voor Danto de opeenvolging van avantgardes een einde neemt, een conclusie die hij trekt na het zien van Warhols *Brillodozen* in 1964 waar hij zich realiseerde, dat de theorie en de kunstwereld een beslissende rol spelen in de verandering van een alledaags object in een kunstwerk. Aan het eind verwijst Lütticken naar het citaat van Walter Benjamin aan het begin van het proefschrift van Reijnders uit 1984, waarmee hij aangaf dat een historische dialectiek, waarbij het verleden in het heden wordt gespiegeld, ook vruchtbaar zou zijn voor de kunstgeschiedschrijving. Die verkeert volgens Lütticken momenteel vaak in een kunsttheoretisch vacuüm.

Lütticken zou in de komende jaren enkele artikelen publiceren waarin hij die leemte zou invullen en hij met name het Duchamponderzoek aan de orde zou stellen. Nog in hetzelfde jaar verscheen *Het publiek verpest alles. Kunst en kunstgeschiedenis volgens Marcel Duchamp* waarin Lütticken de mening van Duchamp onderzoekt over kunst en kunstgeschiedenis aan de hand van zijn relatie met het publiek (Lütticken 1996b). Hij wijst erop dat Duchamp onderscheid maakte tussen het eigentijdse publiek en het nageslacht, de kunstgeschiedenis. Tijdgenoten zijn volgens Duchamp niet gekwalificeerd te oordelen. Zij zien alleen de middelmatigheid. Kunst is volgens hem esoterisch van aard, zij is persoonlijk en ongrijpbaar. Als Duchamp in 1957 in *The Creative Act* het tegendeel beweert door te zeggen dat het kunstwerk in de perceptie van de beschouwer wordt voltooid, is dat volgens Lütticken ironisch bedoeld, als een sneer naar de exoterische kunst uit zijn omgeving die naar zijn mening te publieksgericht was. Maar Duchamp vond ook dat het nageslacht en de kunstgeschiedenis niet bevoegd zijn te oordelen omdat blijkt dat iedere generatie zijn eigen versie van grote kunstenaars maakt. Lütticken stelt dan vast dat Duchamp tussen 1915 en 1934 voor zichzelf en een kleine kring ingewijden zijn esoterische werk maakte, in een schemergebied waarin een werk potentieel kunst wordt, als een plan. Aangezien Duchamp van mening was dat een kunstwerk een beperkte levensduur heeft van twintig, dertig jaar, besloot hij volgens Lütticken in 1934 de *Aantekeningen* voor *het Grote Glas* openbaar te maken vanuit de overtuiging dat ideeën, uitgedrukt in woorden, een langere levensduur hebben. Daarmee begint, in de woorden van Lütticken, Duchamps intocht in de kunstgeschiedenis waarna hij besluit zijn oeuvre verkleind onder te brengen in een museaal *Koffertje*, waaruit Lütticken afleidt dat Duchamp toch een negentiende-eeuws respect voor historisering kende. De esoterische aard van Duchamps werk komt naar voren in de *Aantekeningen* die tot speculatieve theorieën leiden. Weliswaar is Lütticken van mening dat de gebruikelijke opvatting, dat de readymades hun betekenis ontleen aan het feit dat ze als non-

kunst in een kunstcontext worden tentoongesteld, bijstelling behoeft. Dat leidt hij af uit de studies van De Duve, Daniels, Adcock en Faust die contextuele, linguïstische en seksuele connotaties en verwijzingen naar de vierde dimensie plausibel maken. Echter veel meer dan het aannemelijk maken van connotaties bij sommige readymades is volgens hem niet mogelijk omdat daarover weinig aantekeningen van Duchamp bestaan. Lütticken wijst daarbij op het gevaar van onverantwoorde projecties van eigen preoccupaties door de interpretator.

De kennismaking met de verschillende benaderingen in de buitenlandse Duchampliteratuur en de in 1993 gepubliceerde gedetailleerde biografische gegevens inspireerden mij juist, in tegenstelling tot Lütticken, om verder onderzoek te doen naar de context waarin Duchamp werkte. In *Metropolis M* van juni 1996 gaf ik een verslag van de reis die ik in het jaar daarvoor had gemaakt naar de Franse Jura waar in 1912 een belangrijke omslag plaatsvond in het kunstenaarschap van Duchamp (Jansen 1996). Ik bezocht het huis en de omgeving van de familie Buffet in Etival en probeerde te reconstrueren wat er is besproken en gezien in die week van oktober door Francis Picabia, Guillaume Apollinaire, Marcel Duchamp en Gabrielle Buffet, hetzelfde gezelschap dat in het voorjaar de toneeluitvoering van Roussel had bezocht van wie Duchamp later zei dat hij hem "de weg had gewezen". Zo kwam ik onder meer tot een talige interpretatie van de eerste readymades uit 1913 en 1914, het *Fietswiel* en het *Flessenrek*. Verder herkende ik in enkele passages in het *Grote Glas*, dat Duchamp na de trip naar de Jura ging ontwerpen, geografische verwijzingen naar die streek.³⁴

De door Boomgaard geschetste tegenstelling tussen de historische en theoretische polen in de kunstwetenschap die elkaar, naar zijn idee, te weinig inspireren, kan bij uitstek worden vastgesteld waar het de receptie van Duchamp betreft. Anders dan bij een nieuwe onderzoeker als Dieter Daniels in Duitsland die de diversiteit van invalshoeken in de studie van Duchamp in positieve zin zag als een gevolg van diens *Widerspruchlichkeit*, bracht die ontdekking van de ambiguïteit van de kunstenaar hier juist een nieuwe scheiding te weeg tussen een benadering die de geboden ruimte wil gebruiken om betekenisvolle connotaties te zoeken en een andere die daarvan afziet wegens het gevaar van al te speculatieve interpretaties.

DUCHAMP BLIJFT CONTROVERSIEEL

De mening van Rudi Fuchs over het werk van Duchamp en de nawerking ervan verscheen in het hoofdstuk *Duchamps Vergissing in Vervulde Verlangens*, een neerslag van gesprekken opgetekend door Abigail Esman (Fuchs 1997, 41-54). De verschijning van Jeff Koons halverwege de jaren tachtig op het kunstoneel zegt Fuchs te hebben ervaren als een bespotting van de gepassioneerde betrokkenheid van kunstenaars als Picasso, Ryman of Baselitz hetgeen volgens hem is terug te voeren op Duchamp. "Duchamp heeft een hoop kwaad aangericht" luidt zijn conclusie. Hij stelt vast, dat de veronderstelde bevrijding van het kunstwerk door dada en Duchamp in feite ook een restrictieve, intellectueel en emotioneel steriele idee blijkt te zijn. Duchamp staat volgens hem aan het begin van een ontwikkeling waarin het kunstwerk beschreven of samengevat kan worden. Dat is van een andere orde, zegt hij, als een beschrijving van een stilleven van Cézanne die niet samenvalt met het schilderij. Dat heeft te maken met de uniciteit van een kunstwerk en het mysterie dat daarmee verbonden is. Kunst "die als een gerucht de cultuur binnenkomt" leidt tot speculeren over kunst, over het kunstwerk als filosofische constructie of propositie, volgens Fuchs "de schrik en gesel van onze eeuw." Zo is ook het werk van Koons volgens hem alleen aanvaardbaar door

34. Mijn vondsten en vermoedens heb ik later in verschillende artikelen verwerkt en aangepast: Jansen (1997), Jansen (1999), Jansen (2002) en Jansen (2005). Ze worden gepresenteerd en uitgewerkt in hoofdstuk 4.

de geschreven theorie erachter en daarmee gaat de subtiliteit van een "kunstmatig wonder, want dat is een kunstwerk tenslotte", verloren.

In het interview laat Fuchs zich erop voorstaan dat hij een van de weinigen is die naar Philadelphia is gegaan om de originelen van Duchamp te zien. Hij veronderstelt dan ook dat *Fountain* dat hij heeft gezien het origineel is hetgeen hij meteen relateert met de opmerking dat het gewoon een urinoir uit de winkel is. Ook noemt hij het feit dat Duchamp opgehouden is met werken een bezwaar om hem als kunstenaar serieus te nemen. Het bewijst volgens hem dat Duchamp niet gepassioneerd was, zoals kunstenaars dat gewoonlijk zijn. Dat is een vreemde conclusie voor iemand die in Philadelphia heeft kunnen constateren aan de hand van *Gegeven...* dat het stoppen van Duchamp na zijn dood een mythe bleek. Dat werk, dat als een premodern panorama alles logenstrafte wat Fuchs Duchamp verwijt, komt niet ter sprake.

In een artikel in de *Volkskrant* met de ironische titel *Het is allemaal de schuld van Duchamp* lijkt Carel Blotkamp te reageren op Fuchs' verwijt dat Duchamp een hoop kwaad heeft aangericht ook al noemt hij Fuchs niet met name (Blotkamp 1997). Aanleiding voor zijn stuk is de publicatie van de nieuwe oeuvre-catalogus van Schwarz. Blotkamp verbaast zich over de toename van het aantal werken, vooral jeugdwerken. Dat brengt hem tot de vraag hoe belangrijk een compleet overzicht van een kunstenaar eigenlijk is en wat bij Duchamp als een werk mag gelden. Hij wijst erop dat Duchamp zelf in het *Koffertje* zijn eigen overzicht van zijn oeuvre heeft samengesteld nadat hij dat eerst had geconcentreerd bij één verzamelaar en vervolgens in één museum. Maar Duchamp wist ook, aldus Blotkamp, dat het onvermijdelijk was dat alles wat hij zou aanraken zou worden verzameld en verkocht, zoals dat bij grote kunstenaars altijd het geval is. Tegelijk ging hij echter opmerkelijk slordig om met de zogenaamde originelen van de readymades. "Hij speelde dat spel mee met superieure onverschilligheid of met een pervers genoegen, - dat hangt af van de appreciatie van de beschouwer - ...". Blotkamp heeft lof voor het monnikenwerk dat de kunsthistorische data aan het licht bracht die belangrijk zijn voor het begrijpen van Duchamps invloed op de kunstgeschiedenis en dat daarbij onderscheid moet worden gemaakt tussen het moment dat een werk is gemaakt en wanneer het openbaar is gemaakt. Wel heeft hij kritiek op de benadering die de taalspelletjes van de satirische tekeningen ziet als voorbode van de latere Duchamp. Hij beschouwt dat als een poging om het oeuvre in retrospectief samenhang te verlenen. Ook kritiseert Blotkamp de surrealistische interpretatie van Schwartz van het *Grote Glas* die hij gedateerd noemt. Daar stelt hij de bundel *The Definitely Unfinished Marcel Duchamp* tegenover als voorbeeld van een publicatie waarin Duchamp "meer filosofisch en van de wereld" verschijnt. Wel is hij het eens met Schwarz dat, ook al wordt Duchamps vaderrol vanaf 1960 tot heden niet door iedereen positief gewaardeerd, het niet te ontkennen valt dat de kunstgeschiedenis kan worden beschreven in termen van vóór Duchamp en na Duchamp. Tenslotte komt ook de kunstenaar in Blotkamp aan het woord als hij in het werk het plezier in het maken herkent. Dat treft hij aan in de inventie van Duchamp en in de precisie van uitvoering, in het "tekenen" van de contouren met loodstrips in het *Grote Glas* of in de zorg waarmee hij reproductietechnieken toepast. Deze genuanceerde visie van Blotkamp is een aanpassing van zijn vroegere standpunt in *Na de beeldenstorm* in 1970, waarin hij een meer conceptueel standpunt verwoordde door het immateriële idee belangrijker te achten dan het concrete resultaat.

De tweespalt in de waardering van Duchamp was er niet alleen bij kunstprominenten als Fuchs en Blotkamp maar ook in de populaire media. Dat bleek bijvoorbeeld bij de verschijning van de biografie van Tomkins. Die bracht de

samenhang tussen leven en werk nogmaals uitgebreid aan het licht, na de eerdere publicatie over Duchamp in de reeks van *Time-Life* die hier in 1970 in vertaling was verschenen. Maar de lawine aan anekdotes en de veronderstelde neiging tot hagiografie riep ook weerstand op. Dat blijkt uit de bespreking van Hans Keller in *Vrij Nederland* (Keller 1997). Die adviseert veel details te negeren en zo de "witte stille perioden in het leven van Duchamp" te respecteren. Afgaande op zijn soms vervormde presentatie van feiten en werken blijkt hij, indachtig zijn eigen advies, slechts oppervlakkig door de biografie te hebben gebladerd. Het leven van Duchamp als kunstenaar stelt hij voor als een zoektocht naar de vierde dimensie die Duchamp tenslotte ontdekte in het schaakspel. Hans Ree geeft op 3 september 1997 in zijn column in de *NRC* lucht aan zijn ergernis over wat steevast in de media te berde wordt gebracht over kunstenaars die als oplichters worden voorgesteld (Ree 1997). Met name Duchamp treft dat lot vaak volgens hem. Ree verklaart dat hij een bewonderaar is, niet alleen omdat hij deelnam aan de telegrafische schaakpartij tegen het echtpaar Duchamp in 1961 bij de tentoonstelling *Bewogen Beweging* of omdat hij de weduwe van Duchamp later heeft bezocht. Zijn bewondering komt voort uit het vermogen van Duchamp om nog steeds twijfels op te roepen over zijn al dan niet gunstige invloed op de generaties na hem. Dat plezierige gevoel van twijfel treft hij ook aan in de biografie van Tomkins in wie hij een medefan herkent.

Ook Sven Lütticken ging in op de relatie tussen leven en werk van Duchamp in *De onmisbaarheid van de kunstenaar* dat in het begin van 1998 verscheen in een nummer van *De Witte Raaf*, gewijd aan kunstenaarsmythen (Lütticken 1998). Om het effect te omschrijven van Duchamps auratische persoonlijkheid op de receptie van zijn werk, vergelijkt Lütticken hem met Beuys. Duchamp is het bij de doordringing van leven en werk, anders dan Beuys, aldus Lütticken, niet om te doen zijn oeuvre een aura van authenticiteit te geven. Hij maakte zowel kunstwerk als levensloop consequent idiosyncratisch waarmee hij verhindert dat biografische feiten ter verklaring van een werk kunnen dienen. Volgens Lütticken versterkt de doordringing van de beide polen –biografie en oeuvre– dit effect alleen maar, aangezien Duchamps leven zo onnavolgbaar is dat vertrouwde psychologiserende biografentrucs erop afketsen. Zoals in zijn eerder stuk over de relatie van Duchamp tot het publiek, waarin hij wijst op het gevaar van zelfprojectie door de beschouwer, geeft Lütticken opnieuw te kennen dat de ambiguïteit van Duchamp, in dit geval zijn ideosyncratische constructie van zijn leven en werk, een obstakel vormt bij het zoeken van betekenisvolle relaties daartussen. In het volgende hoofdstuk zal ik een tegenoverliggend standpunt innemen vanuit het idee dat de keuze van Duchamp voor ambiguïteit juist een interessant aanknopingspunt biedt om zijn kunstenaarschap ten volle te kunnen waarderen, waarbij ik me baseer op andere auteurs.

In 1998 verscheen een Nederlandse vertaling door Minne Buwalda van de *Aantekeningen* in de *Groene Doos* en de *Witte Doos* (Buwalda 1998). Zij werd in De Balie gepresenteerd tijdens een colloquium met Hans Ree, K.Schippers, Dirk van Weelden en Richard Hamilton. Pamela Koevoets droeg enkele *Aantekeningen* voor, kennelijk vanuit het idee dat Duchamps teksten een lyrische dimensie hebben. Voorafgaand aan de presentatie verscheen een artikel van Pieter de Nijs in *De Groene Amsterdammer* waarin hij opmerkt dat met deze vertaling van de *Aantekeningen* nu ook hier, zoals dat ook elders gebeurde na de Engelse en Duitse vertalingen, een meer "conceptuele exegese" mogelijk wordt in de plaats van de gebruikelijke visie op Duchamp als destructieve provocateur of vanuit de postmoderne esthetische waardering van de readymades (Nijs 1998).

De presentatie in De Balie van de vertaling van Buwalda herinnerde aan de aanklacht van Hermine de Graaf op hetzelfde podium tien jaar eerder, alleen was nu de verdediging aan het woord. Maar daarmee was de aversie die Duchamp oproept, niet verdwenen. Bij Bas Heijne bijvoorbeeld, die in de *NRC* over Duchamp schreef naar aanleiding van de biografie van Tomkins en de vertaling van Buwalda (Heijne 1998). Duchamps ambitie, die hij omschrijft als "de geheiligde Kunst van haar voetstuk trekken en het leven zelf tot kunst verheffen", verklaarde hij met een psychologische duiding van de persoon Duchamp. Diens onverschilligheid en waardering voor het toeval was, volgens Heijne, alleen maar een uitvlucht om niet tegen zijn eigen gevoelens te vechten. Hij deed zijn leven lang zijn best zichzelf kwijt te raken, aldus Heijne. Dat getuigt volgens hem van een laakbare houding zoals ook blijkt uit de titel van zijn artikel: *Zijn naam is Haas*. Volgens Heijne was Duchamp het liefst altijd bezig cynisch te verdwijnen. Maar aan het eind van zijn leven ontkwam hij er toch niet aan om in zijn kunst de menselijke ervaring te zoeken, zoals alle grote kunst dat doet. Maar dat onthulde hij pas na zijn dood in de meesterzet *Gegeven...* Heijne: "Met *Etant donné* zet Duchamp zichzelf schaakmat. Hij onthult aan de voyeuristische toeschouwer eindelijk de wereld die de kunstenaar zich zo radicaal leek te hebben afgezworen – verwarrend, beklemmend, afstotend, werkelijk mysterieus. [...] Hier verbeeldde hij de wereld van de menselijke ervaring, vol pijn en verschrikking, licht en verlangen, geilheid en desillusie, uitmondend in een doodse stilte. Marcel Duchamp bleek al die tijd die wereld te hebben gekend. Hij had er alleen nooit in gedurfd." Het verwondert Heijne ook niet dat het werk twintig jaar lang onbesproken bleef door de kunstwereld omdat het een totale ommekeer in Duchamps oeuvre betekende.

Op zo'n psychologische duiding van de persoonlijke motivatie van Duchamp wilde Lütticken eerder niet ingaan omdat zoiets alleen maar tot zelfprojectie van de auteur zou leiden, gezien de bewuste constructie door de kunstenaar van zijn leven. Ernst van Alphen nam de uitdaging echter aan en ging op zoek naar de mogelijke reden achter de schuilnaam Rose Selavy van Duchamp (Alphen 1998). Die travestie act in 1921 ziet Van Alphen als een poging van Duchamp om de waardering van het genie van de auteur te relativeren. Wat Duchamp voorhad met de feminisering van zichzelf en van de kunstenaar in het algemeen was "geen feminisme avant la lettre. Geen androgyne uiting." Volgens Van Alphen bestreed Duchamp ermee de heersende kunstopvatting waarin de kunstenaar mannelijk is. Voor een verklaring gaat hij te rade bij Foucault en Barthes die het verband tussen de auteur en zijn tekst loskoppelen. Duchamp en Rose Selavy zijn, zo schrijft Van Alphen, geen co-auteurs maar auteurs met een verschillende rol en status waarbij onderscheid wordt gemaakt tussen de kunstenaar als origine, als subject (Marcel Duchamp) en de kunstenaar als object (Rose). Rose geeft geen betekenis aan de werken maar stuurt ze de wereld in. Daarmee geeft Duchamp volgens Van Alphen kritiek op de dominante visie die kunstwerken een auteursfunctie toekent. Hij heeft Rose Selavy in het leven geroepen om zich te ontdoen van zijn status als auteur. Als motto boven het artikel citeert Van Alphen een uitspraak van Duchamp uit 1949: 'The artist is only the mother of the work, in other words.' De moederkunstenaar weet dat zij het werk heeft voortgebracht, aldus Van Alphen, en hoeft geen identiteit of gelijkenis via DNA te claimen zoals de vader, als reproductie van zijn genie. Voor Duchamp is de kunstenaar slechts een bemiddelaar, een doorgeefluik. Zodra het werk is gemaakt, is de maker een kijker te midden van andere kijkers. Niet de maker is dus bepalend voor de betekenis maar de kijker. Laconiek concludeert Van Alphen dan dat Duchamp niet is geslaagd in zijn opzet het werk los te koppelen van de maker "gezien het voetstuk waarop hij –als kunstenaar- vandaag de dag staat".

De volgende voorbeelden van de receptie van Duchamp in Nederland, waarmee ik mijn chronologisch overzicht beëindig, laten zien dat Duchamp een onderwerp bleef dat uitnodigde tot verschillende benaderingen. *Marcel Duchamp. The Art of Making Art in the Age of Mechanical Reproduction* van Naumann verscheen in een Nederlandse editie onder de titel *Marcel Duchamp of de kunst om [niet] in herhalingen te vallen* als een vervolg op de tentoonstelling bij Ronnie van de Velde die de opdracht tot het boek had gegeven (zie p.60) (Naumann 1999). De verwijzing naar Walter Benjamin in de titel verwijst naar de latere herhalingen en oplagen van de readymades en andere verwijzingen door Duchamp naar zijn vroegere werken. Door het onderscheid bij ieder werk nauwgezet te omschrijven geeft Naumann tegelijk inzicht in de hechte relatie tussen de faits divers van Duchamps leven en het ontstaan van een werk in relatie tot het gehele oeuvre. Mijn bezwaar echter is dat deze omgekeerde chronologie wel inzicht geeft in de betekenis van latere werken maar dat de overwegingen en de context waarin vroege werken tot stand komen onderbelicht blijven.

Dat kan ook worden gezegd over een nieuw artikel van Lütticken over Duchamp naar aanleiding van een tendens in de recente kunstontwikkeling (Lütticken 1999). Eerder had Lütticken geconcludeerd dat de plaats van de readymades bijstelling behoeft maar dat er te weinig uitspraken van Duchamp zijn te vinden om het gevaar van projecties van eigen preoccupaties van de auteur te vermijden. Maar juist dat kan worden opgemerkt over zijn volgend artikel waarin hij Duchamps besluit voor een readymade kunstwerk beziet in het licht van de twintigste-eeuwse belangstelling voor het readymade kunstwerk in het algemeen, hetgeen Lütticken verbindt met een economische redenering over de productie van consumptiegoederen. Als leidraad voor zijn stuk fungeert *La notion de la dépense* van Georges Bataille (1933) waarin die vaststelt dat de productie van goederen niet altijd een nuttige bestemming heeft maar dat een deel van de productie is bestemd voor luxe, oorlog en perverse seksualiteit. In dat rijtje plaatst Bataille ook de kunst, mede in verband met de financiële waarde die de kunstmarkt eraan toekent. Volgens Lütticken kunnen de transformaties die het readymade kunstwerk in de loop van de twintigste eeuw heeft ondergaan, die door Bataille geschetste ontwikkeling van de integratie van kunst in de verspillsproductie verduidelijken. In dat verband noemt hij ook de keus voor readymade kunstwerken door Duchamp, die "nieuwe, nadrukkelijk functionele goederen verspilt door ze niet te gebruiken". Daarbij past volgens Lütticken ook dat de oorspronkelijke readymades als afval werden weggegooid. Vervolgens werd het in de jaren zestig, dank zij Duchamps rijzende ster en de boemende kunstmarkt, aantrekkelijk voor kunsthandelaar Arturo Schwarz om van replica's van de readymades edities op de markt te brengen, die "als simulacra van de oorspronkelijke readymades werden opgenomen in de potlatch van de naoorlogse economie". De aanleiding voor zijn artikel vond Lütticken in de zogenoemde *Contextkunst* die, reagerend op appropriation- en commodity-kunstenaars als Jeff Koons, het institutionele kunstsysteem wilde bekritisieren maar op haar beurt ook weer werd verzameld en opgenomen in datzelfde systeem.³⁵

De tachtigste verjaardag van Duchamp-ontdekker Richard Hamilton vormde de aanleiding voor de tentoonstelling *retinal, optical, visual, conceptual* van gastconservators Sarat Maharaj en Ecke Bonk in 2002 in het museum Boijmans Van Beuningen. Te zien waren onder meer de reproducties van details uit het *Grote Glas* die Hamilton vanaf 1965 had gemaakt naast de werken uit de collectie van het museum. Nieuw was de schematische kaart van het *Grote Glas* op ware grootte, waarin Hamilton

35. De steeds opnieuw herhaalde pogingen van kunstenaars het institutionele kunstsysteem te vlug af te zijn met een verwijzing naar Duchamp riep ook bij anderen irritatie op. Cornel Bierens reageerde in *NRC CS* gepikeerd op het zijns inziens onterechte beroep dat veel jonge neo-conceptuele kunstenaars als Tracy Emin en Alicea Framis doen op Duchamp als voorbeeld als zij hun alledaagse leven als kunstenaar als kunst willen propageren (Bierens 2000). Zij hebben, volgens hem, Duchamp niet begrepen. Die heeft met zijn readymades "inderdaad het leven bij de kunst naar binnen geschoven" maar wat bij hen mist, is het gevoel voor effect dat Duchamp als kunstenaar zo sterk maakte. Hij verplaatste de aandacht voor de waarde van kunst naar de werking ervan in samenhang met de context, van plaats en vooral van tijd. De kunstenaars van nu erkennen de geschiedenis niet, opgesloten in het solipsisme van het moment van de persoonlijke geschiedenis, aldus Bierens.

en Bonck alle teksten uit de *Groene Doos* en de *Witte Doos* overzichtelijk bij elkaar hadden geplaatst bij de betreffende afbeelding in het werk. Die kaart, bestaande uit twee delen, werd ook gepubliceerd en biedt daarmee een aanvulling op de eerdere typografische ordening uit 1960 van Hamilton waarmee hij de *Aantekeningen* toegankelijk heeft gemaakt (Hamilton 2000).

In een themanummer van *Jong Holland* over authenticiteit wijdde Reijnders een artikel aan het kunstenaarschap van Marcel Duchamp (Reijnders 2003). Reijnders begint met de constatering dat authenticiteit voor Duchamp een bewuste encenering is. Hij is "onecht" per definitie, bij de gratie van het tegendeel middels illusie, bedrog en reproducties. Duchamp zelf was niet expliciet over zijn intenties. Hij verzweg ze om het raadsel van zijn kunstenaarschap te vergroten of hij lanceerde er meerdere tegelijkertijd om ambivalentie vrij spel te geven, aldus Reijnders. Zoals in zijn proefschrift in 1984 benadrukt Reijnders dat kwalificaties als authenticiteit, uniciteit, originaliteit zijn verbonden aan het relatief jonge begrip 'kunst'. Zo kreeg Duchamp het label van originaliteit als anti-kunstenaar toegekend in de jaren zestig in een dialectisch spel. Maar Duchamp was volgens hem geen avant-gardist of modernist. Hij voelde zich in het geheim meer aangetrokken tot het premoderne dat hij transmuteerde tot iets nieuws. Leonardo da Vinci nam hij daarbij als voorbeeld. Maar anders dan zijn bentgenoten van *La Section d'Or* interesseerde Duchamp vooral, dat het idee van Leonardo's verbinding van schilderkunst, wetenschap en technologie passé was. Reijnders noemt voorbeelden in het oeuvre van Duchamp die aansluiten bij Da Vinci en waarin hij een omgekeerde positie inneemt. Met het *Grote Glas* zocht hij aansluiting bij een premoderne en alchemistische opvatting van de schilderkunst, aldus Reijnders. Hij ziet zijn punt bewezen in *Gegeven ...* dat bij de postume onthulling in 1969 voor de nieuwe Duchampadepten van die tijd overkwam als het tegendeel van de Duchamp die ze bewonderden. Reijnders vergelijkt het werk met het *Grote Glas* waarbij hij de terminologie gebruikt van Da Vinci: het *Grote Glas* als een *parete di vetro*, *Gegeven ...* als de *camera obscura* die door Leonardo is beschreven en waarschijnlijk ook gebruikt.

De constatering dat Duchamp de ambivalenties rond zijn werk bewust in het leven riep door zijn intenties te verzwijgen of te verdraaien, vormt voor Reijnders geen aanleiding om die ambiguïteit zelf als betekenisvol te zien. Zelf vatte ik die op als een bewuste vorm van verhulling in een artikel uit 2005 in *Jong Holland*, waarin ik mijn voorgaande bevindingen zoals ik die vanaf 1991 heb gepubliceerd, herzie en verder uitwerk (Jansen 2005). Aansluitend bij de waardering in de buitenlandse literatuur voor de context waarin de werken ontstonden, ga ik op zoek naar persoonlijke aanleidingen voor werken en probeer ik het aantal mogelijke woordspelige verbanden uit te breiden. Het artikel vormde de opmaat voor verder onderzoek dat ik presenteer in hoofdstuk 4.

Concluderend kan worden gezegd dat de Nederlandse receptie van Duchamp wordt gekenmerkt door tegenstellingen tussen voor- en tegenstanders over het belang van zijn werk, waarbij de laatste groep in de belangstelling voor Duchamp zelfs een gevaar wil zien voor het kunstbegrip. Die tegenstelling is niet te verklaren met het onderscheid tussen wie wel of niet is ingewijd of tussen kunstjournalisten en professionals uit de museale en universitaire wereld. Vanaf het begin heeft de receptie in het teken gestaan van een contrast. Enerzijds was sprake van een miskenning van dada en dus van Duchamp in het Stedelijk Museum in Amsterdam omdat die in de visie van Jaffé niet waren in te passen in een Nietzscheaanse dichotomie van Apollo versus Dionysus. Daartegenover stond de benadering die uitging van de eigentijdse

kunstontwikkeling waarbij Duchamp een voortrekkersrol werd toegekend en die hier door Pontus Hulten werd geïntroduceerd en daarna werd overgenomen door Wim Beeren.

De tegenstelling pro of contra Duchamp kenmerkt ook de meeste kritieken die verschenen bij de tentoonstelling in 1965 in Eindhoven en Den Haag. Dat valt op in een vergelijking met de Duitse kritieken bij dezelfde tentoonstelling in Krefeld die een meer informatief karakter hebben. Dat onderscheid is opmerkelijk omdat, anders dan in de Frans- of Engelstalige receptie, zowel hier als in Duitsland de Franse en Amerikaanse nationaliteit van Duchamp en zijn deelname aan het culturele leven daar geen rol speelden. Het verschil tussen de Nederlandse en Duitse receptie in 1965 is daarmee wellicht te verklaren als het ontbreken hier van een inbreng zoals in Duitsland van bevriende kunstenaars en voorsprekers als Hans Richter, Richard Huelsenbeck en Serge Stauffer. Zo'n verklaring wordt ondersteund door de rol die de interviews van Stauffer nog steeds spelen voor het huidige Duchamponderzoek in Duitsland.

Opmerkelijk verder in de Nederlandse receptie is de opvallende rol die prominenten uit de literaire wereld daarin hebben gespeeld. Met name W. F. Hermans, Rudi Kousbroek en K. Schippers waren actief. De beide laatsten hadden oog voor het taalspel van Duchamp en lieten zich verleiden tot speculatieve verklaringen in de geest van Duchamp.

De tentoonstelling in galerie Van de Velde in Antwerpen samen met de vertaling van het uitgebreide interview van Cabane in 1991 en de overzichtstentoonstelling in Venetië twee jaar later met de uitgebreide biografie waardoor de internationale belangstelling nieuwe impulsen kreeg, maakten in Nederland geen eind aan de verdeeldheid over het belang van Duchamp. Veel auteurs gingen voorbij aan de nieuwe kennis over de samenhang tussen leven en oeuvre. Irritatie over het vermeende gebrek aan gepassioneerde inzet door Duchamp werd gekoppeld aan het idee dat hij verantwoordelijk was voor de nieuwe aandacht van de *appropriation art* voor het institutionele onderzoek van het kunstbedrijf. Voor anderen betekende dat juist een pre in hun waardering van Duchamp. Hoewel het voor sommigen duidelijk was dat het iconoclasm van Duchamp niet zo rigide is als wel wordt gedacht, betekende dat niet dat daarmee, zoals elders, het historisch onderzoek van de context van de werken werd opgepakt. Vaak wordt het afgewezen uit angst voor het insluipen van persoonlijke connotaties bij het ontbreken van betrouwbare informatie van de kunstenaar. In plaats daarvan wordt gekozen voor een generieke benadering vanuit een theoretisch raamwerk waarin Duchamp, zoals dat eerder ook gebeurde, wordt ingezet om een eigentijds perspectief te illustreren. Duchamps ambiguïteit wordt niet als zodanig gewaardeerd en het taalspel dat er een symptoom van is en dat veel werken voortbracht, wordt hoogstens gezien als een literair aspect.

In mijn artikelen pleitte ik er al voor de ambiguïteit van Duchamp te respecteren als een wezenlijk kenmerk van zijn oeuvre. In het volgende hoofdstuk ga ik uitgebreid in op die ambiguïteit van Duchamp die het mogelijk maakt dat meerdere interpretaties geloofwaardig naast elkaar kunnen bestaan waarbij Duchamps kunstenaarschap fungeert als een perpetuum mobile voor steeds nieuwe interpretaties.

Peut-on faire des œuvres qui ne
soient pas 'd'art.'? —

*Peut on faire des œuvres
qui ne sont pas "d'art"?*
Aantekening M. Duchamp
uit 1913 (de Witte Doos
1967).

Duchamp ambigu

Is het mogelijk werken te maken die geen "kunst" zijn?

INLEIDING

Bij de crematie van Duchamp bleken zijn sleutels nog in zijn pak te zitten. Dat merkte zijn stiefzoon die de as controleerde toen die in de urn werd gestort en de sleutelbos erin aantrof (Marcadé, 495). De familie besloot het zo te laten als een teken dat Duchamp de sleutel tot zijn oeuvre in zijn graf meenam, een repliek op onderzoekers die beweren de oplossing achter zijn raadselachtige werk te hebben gevonden. De hardnekkigheid van het geloof dat Duchamps oeuvre is gebaseerd op een code die ontcijferd kan worden, bleek weer eens in november 2011 toen bij de verschijning van een publicatie van Ulf Linde werd meegedeeld dat de auteur "de sleutel tot Marcel Duchamps poëtisch universum heeft gevonden" (www.Sternberg-press.com). Die zou gelegen zijn in de mathematische vergelijking van 1:8 die de basis zou vormen van de meeste werken en die is terug te voeren op het feit dat de kunstenaar deel uitmaakte van een familie van acht personen.

Een overzicht van de Duchamliteratuur laat zien dat het zoeken van sleutels een twijfelachtige onderneming is, ook al omdat Duchamp bij herhaling het slot verving door met steeds nieuwe informatie te komen waardoor de duiding van een werk steeds veranderde. Soms is het zelfs de vraag of een werk oorspronkelijk wel als kunstwerk is bedoeld, de deur in zijn appartement in de rue Larrey 11 bijvoorbeeld, om in de beeldspraak te blijven van de sleutel. Die deur was een handige oplossing, volgens de instructies van Duchamp gemaakt door een timmerman in 1927, ter vervanging van twee aparte deuren om ruimte te scheppen in zijn minuscule woning en na klachten van zijn vrouw over het gebrek aan privacy. Breton vermeldde die deur, "die het Franse spreekwoord weersprekt dat een deur niet tegelijk open en dicht kan zijn", tussen andere werken in een artikel in 1935. Dat stuk van Breton verscheen opnieuw in *View* in 1945, voorzien van een verklarende tekening van Duchamp. Die tekening werd ook opgenomen in de catalogus van Lebel in 1959. Voor de tentoonstelling *Bewogen Beweging* in 1960 maakten Hulten en Spoerri een kopie van de deur die na afloop van de tentoonstelling weer werd vernietigd. De catalogus van de tentoonstelling in Pasadena in 1963 opent met een foto van Duchamp staande voor

de deur in zijn appartement in Parijs. Ze werd in dat jaar daar verwijderd en verkocht aan Mary Sisler die alles kocht wat zij met betrekking tot Duchamp kon vinden. In de catalogus van haar collectie werd hij opgenomen onder nummer 76 en voorzien van het bijschrift "...a major philosophical problem is posed; had the artwork been transported tot New York or does it remain in the pair of alternative gaps in the two walls in Paris?" (tent.cat. Duchamp 1965a, z.p.). Dat probleem werd door Schwarz opgelost door de reconstructie van de deur in het appartement in Parijs, gemaakt in 1963 ter vervanging van de originele, ook op te nemen in zijn oeuvrecatalogus evenals twee afdrukken op ware grootte van een foto die van de originele situatie in situ werd gemaakt voor de omslag van de catalogus van de Sisler collectie uit 1965. Zo is *Deur Larreystraat 11* een voorbeeld van de veranderingen die werken van Duchamp in de loop van de jaren kunnen ondergaan, mede als gevolg van de beslissingen van de kunstenaar zelf.

In de hoofdstukken 1 en 2 heb ik een beredeneerd overzicht gegeven van de internationale en Nederlandse receptiegeschiedenis van Duchamps oeuvre. In de volgende paragraaf vat ik die kort samen, waarbij ik de ambiguïteit van Duchamp opvat als een belangrijke oorzaak van de diversiteit die de receptiegeschiedenis kenmerkt. Die ambiguïteit komt met name naar voren in het woordspel waarin een werk vaak zijn aanleiding vindt. Verder is bij Duchamp ook sprake van ambiguïteit in tweede instantie als hij na 1945 terugkijkt op zijn oeuvre met het *Koffertje*, zijn eigen draagbaar museum, en als hij in 1964 zijn vroegere readymades herhaalt in oplages. In interviews vulde hij als zijn eigen biograaf het gemis aan kennis in over zijn verleden en tegelijk daarmee verwierf hij een voorbeeldfunctie voor een generatie jonge kunstenaars waar hij actief aan meewerkte. Ik zal aangegeven hoe die ambiguïteit bij uitstek naar voren treedt in Duchamps omgang met de readymade en hoe op grond daarvan zijn kunstenaarschap is te karakteriseren. Vervolgens zal ik een theoretische onderbouwing geven van mijn idee hoe die ambiguïteit van Duchamp is te waardenen waarbij ik me beroep op de opvattingen die Dario Gamboni ontwikkelt in *Potential Images, Ambiguity and Indeterminacy in Modern Art* (2002). Gamboni ontwikkelt daarin een concept waarbij kunstenaar en beschouwer symmetrische en inwisselbare posities innemen. Hij stelt vast dat kunstenaars rond 1900 de communicatie met de kijker voor het eerst expliciet aan de orde hebben gesteld, mede door hun beelden willens en wetens een ambigu karakter te geven, en dat de relatie met de kijker sindsdien cruciaal is geworden in de moderne kunst. Gamboni vermoedt dat het readymade kunstwerk van Duchamp daarin een belangrijk moment vertegenwoordigt. Ik zal het idee van Gamboni over "potentiële beelden" overnemen en nader uitwerken met betrekking tot Duchamp, die in het boek van Gamboni slechts zijdelings ter sprake komt. Zoals gezegd richt ik mijn aandacht speciaal op het taalspel bij Duchamp en het aspect van ironie dat ermee gepaard gaat, waardoor de communicatie met de lezer/kijker wordt verlevendigd.

DUCHAMP ALS PASSE-PARTOUT EN ALS GENRE

In de expositie *50 Jaar Moderne Kunst* ter gelegenheid van de Wereldtentoonstelling in 1958 in Brussel werd het werk van Duchamp voorgesteld als afgesloten, als behorend bij het verleden. Anders dan zijn broer Jacques Villon en vroegere vrienden als Léger was hij niet vertegenwoordigd met recent werk dat de continuïteit van de kunstontwikkeling moest aantonen en waarmee aansluiting werd gezocht bij een jonge

generatie kunstenaars. Zowel in Europa als in de Verenigde Staten was echter een herwaardering van dada op gang gekomen en in het kielzog daarvan ontstond ook belangstelling voor Duchamp. In Amerika gebeurde dat in de context van neodada bij kunstenaars als Kaprow, Rauschenberg en Johns die via hun docenten Motherwell en Cage en exposities in de Sidney Janis Gallery hadden gehoord over dada en Duchamp. In Engeland werd de interesse gewekt van Richard Hamilton vanuit zijn belangstelling voor reclame uitingen in de massamedia. En Parijs werd een verzamelpunt waar eenlingen uit diverse Europese landen elkaar vonden in de nasleep van de constructivistische en optische bewegingskunst en het surrealistische objet trouvé waarbij Duchamp steeds als initiator werd gezien. De fragmentarische kennis over Duchamp werd aangevuld met de verschijning in 1959 van de catalogus van Lebel en een nieuwe, goedkope uitgave van de *Aantekeningen* van de *Groene Doos*, die beide ook in een Engelse vertaling verschenen. Toen werd ook de nauwe samenhang tussen leven en werk van Duchamp duidelijk en het bestaan van een talige dimensie in zijn oeuvre.

Die belangstelling voor Duchamp bij enkelingen mondde uit in de acceptatie van zijn vaderrol bij de kunstenaars van nouveau réalisme, op art, fluxus en pop art. Die positie als voorloper kreeg Duchamp ook vanuit museale hoek, met name in de tentoonstelling *The Art of Assemblage* in 1961 waarin de nieuwe richtingen historisch in verband werden gebracht met de kubistische en dadaïstische collage techniek en met Duchamps readymade kunstwerk in het bijzonder. Duchamp bleef ook een eigentijdse rol spelen in de discussie die ontstond toen in de transatlantische samenwerking tussen Parijs en New York de rivaliteit tussen de beide steden in 1962 aan het oppervlak kwam. De in Parijs gebruikelijke denigrerende houding over de combinatie van kunst en commercie was de Amerikaanse kunstenaars vreemd. Het werk van Rosenquist, Warhol en Lichtenstein sympathiseerde juist met de vermenging van kunst en marketing hetgeen ook tot uiting kwam in de prijsontwikkeling in de kunsthandel. Die interesse voor de relatie tussen kunstobject en marktwerking is ook te vinden bij Duchamp, in ironische zin wel te verstaan. Voor zijn tentoonstelling in 1963 in Pasadena maakte hij de affiche *A poster within a poster* waarin hij refereerde aan de eerdere druk *Wanted* uit 1924 waarop hij zichzelf als een gezochte misdadiger had afgebeeld. Hij signeerde tijdens de opening wat hem werd voorgehouden, tot verbazing van Hamilton die meende dat hij daarmee afbreuk deed aan zijn idee over het readymade kunstwerk waarop Duchamp antwoordde dat devaluatie juist de bedoeling was. Ook verzette hij zich niet tegen de genante collectievorming door Sisler en ging hij mee in de hype rond zijn werk door in te gaan op het voorstel van galeriehouder Schwarz om vroegere readymades in oplage te laten reproduceren.

Bij de opening in Pasadena stond Duchamp in het middelpunt van de belangstelling van jonge Amerikaanse kunstenaars als Andy Warhol, Robert Morris en Ed Ruscha. Zijn werk bleef dus up to date in het discours dat met Johns, Rauschenberg en Kaprow was ingezet, waarbij het onderzoek naar de grens tussen kunst en alledaagse werkelijkheid centraal stond. Het readymade kunstwerk van Duchamp behield zijn functie als voorbeeld en historisch ijkpunt. De conclusie van Arthur Danto na het zien van de *Brillo Boxes* van Warhol in 1964, dat het kunstwerk alleen van de werkelijkheid verschilt omdat het functioneert in de kunstwereld via de kunsttheorie, borduurde voort op het gegeven van Duchamps readymade.

Vervolgens fungeerde Duchamps readymade ook als referentie bij de *conceptual art*, ontstaan volgens Kosuth als een wens tot dematerialisering van het formalisme van de *minimal art*. Zo werd Duchamp de meest gerespecteerde nog levende kunstenaar bij de jonge generatie, zoals Richard Hamilton vaststelde in zijn inleiding van de

catalogus bij de tentoonstelling *The almost complete works* die hij in 1966 in Londen organiseerde. Hij merkt daarbij op dat de mythe van de man de kennis over hem als kunstenaar overschaduwde. Die mythische betekenis was het jaar daarvoor gebleken bij de rondreis in Nederland en Duitsland van de oplage van de readymades, die was ingebed in een overzicht van zijn werk. Toen die tentoonstelling tenslotte in 1967 in Parijs was te zien reageerde de Franse kritiek over het algemeen afwijzend, uitgedaagd door Duchamps spot over het ideaal van uniciteit en het commerciële aspect van de readymades in oplage.

Naast het beeld van de al dan niet sympathieke oplichter die het kunstsysteem te slim af is, schiepen andere auteurs een beeld van Duchamp als een zwijgende filosoof, een Zenmeester, die in zijn cryptische werken verwijzingen naar alchemie en kabbala verstopte en die de beeldende kunst een literaire dimensie had gegeven in de trant van Roussel en Mallarmé. De queeste naar het occulte culmineerde in de teksten van Arturo Schwarz die het enigma Duchamp ook psychoanalytisch verklaarde. Verwijzingen naar mystiek en wetenschap in zijn werk deed Duchamp zelf in een vraaggesprek met Cabane echter af als het residu van zijn oppervlakkige kennismaking met wat er destijds speelde. *Gegeven...* dat na de dood van Duchamp verscheen en waaraan hij in stilte tijdens de jaren van zijn roem gewerkt bleek te hebben, bracht in het algemeen geen verandering teweeg in de opvattingen over Duchamp als enerzijds de iconoclast die de conceptuele kunstenaars in hem zagen en de handige oplichter van het kunstsysteem, waarvoor anderen hem bewonderden of juist minachtten.

In de catalogus bij de Amerikaanse tentoonstelling in 1973 ging de aandacht uit naar zowel historische als eigentijdse aspecten in het oeuvre van Duchamp. Tien essays in de catalogus geven evenveel mogelijke invalshoeken, in lijn met Duchamps welwillendheid om alle verklaringen aan te horen zoals de inleiding vermeldt. Een van de essays betreft Duchamps invloed op de contemporaine kunst. Die invloed blijkt ook uit de verzameling citaten van vijftig kunstenaars en critici over hem. De tentoonstelling bracht een stroom nieuwe publicaties op gang, even divers van inhoud als de essays in de catalogus. De Parijse tentoonstelling in 1977 bij de opening van het centre Pompidou richtte zich, anders dan de Amerikaanse vier jaar daarvoor, niet op de invloed van Duchamp op de eigentijdse kunst. Zij beperkte zich tot het historische, contextuele onderzoek van leven en werk, gebaseerd op interviews met leeftijdgenoten en vrienden van het eerste uur. Hun verzamelde herinneringen werden verwerkt in een minutieus overzicht van biografische data tot 1918. De conservators Jean Clair en Ulf Linde schreven essays over Duchamps perspectiefonderzoek en zijn interesse in de vierde dimensie. Verder legden zij een verband met fotografie en met het gebruiken van bestaande beelden, variërend van topologische vormen tot kermisattracties. In hun teksten leek Duchamp, in lijn met de tentoonstelling *Vrijgezellenmachines* het jaar daarvóór, meer op een symbolistische schrijver rond 1900 dan op een inspirator van de generatie jonge kunstenaars van dat moment. In de bijdrage van de filosoof François Lyotard aan de catalogus kwam Duchamp naar voren als een ongrijpbare en meervoudige figuur die het kunstenveld had veranderd. Naast de Franse en Engelstalige artikelen rond deze tentoonstellingen ontstond ook een Duitstalige literatuur over Duchamp op basis van het onderzoek en de correspondentie van Serge Stauffer met de kunstenaar.

De jaren tachtig laten een vervolg zien in de bestudering van thema's die eerder waren aangedragen, over de invloed van Poincaré en Bergson bijvoorbeeld of over niet-euclidische geometrie. Daarnaast werd Duchamp opnieuw een profetische rol toegekend bij het ontstaan van de postmoderne kunstpraktijk na zijn eerdere

positie als voorganger van neodada tot conceptuele kunst. Die rol komt alleen al naar voren komt in het grote aantal verwijzingen naar hem in de bundel *Art after modernism* uit 1984 van Wallis (red.). Duchamp bleef ook een onderwerp van studie voor filosofen, blijkens het 100ste jubileumnummer van *Kunstforum* in 1989. Zijn readymade kunstwerk werd het argument bij uitstek in de herziening van het denken over esthetica sinds Kant en Hegel. De Duve concludeert dat het begrip 'schoon' door Duchamp vervangen is door 'kunst'. Dat heeft tot een impasse geleid, zoals die naar voren kwam in de discussie tussen Greenberg en Kosuth die De Duve omschrijft met het filosofische begrip aporie, een welles nietes situatie, die alleen door een verwachting, een geloof, kan worden doorbroken. Zijn eigen oplossing vindt De Duve in de ironische toon waarmee hij zijn anachronistische verklaring van het oeuvre verhuult en die naar voren komt in de titelkeus van zijn verzamelboek over de kunstenaar: *Kant after Duchamp*.

De benadering van De Duve typeert de Duchampstudie in de jaren tachtig. Vaak wordt daarbij het kunsthistorisch onderzoek van specifieke werken ingepast in een eigentijdse, postmoderne opvatting van de geschiedenis, waarbij het oeuvre in zijn samenhang wordt gezien en de chronologische opvolging van de werken ondergeschikt wordt aan een synchrone interpretatie. Het verlies aan geloofwaardigheid wordt daarbij ondervangen door een ironische ondertoon. Die anachronistische lezing van het oeuvre vindt overigens haar voorbeeld en daarmee ook haar erkenning in het retrospectieve late werk van Duchamp zelf en in de informatie die hij over zijn eigen geschiedenis verstrekke. Met name *Fountain* werd een voorbeeld voor die postmoderne blik op het oeuvre. De feiten die historische case studies naar voren brachten over wat zich destijds in 1917 heeft voorgedaan, werden meestal geïnterpreteerd vanuit een eigentijds perspectief waarin *Fountain* werd opgevoerd als het prototype van een kunstwerk, waarin vragen aan de orde worden gesteld over de samenhang tussen kunstobject, kunsttheorie en de institutionele kunstwereld. Eventuele verwijzingen naar de context van dat moment, naar betrokken personen, naar andere kunstwerken en de mogelijkheid van een woordspelig verband, blijven in die lezing van *Fountain* vaak achterwege.

Het feit dat Duchamp als een museumconservator zijn eigen oeuvre had bezorgd in het museum in Philadelphia, nadat hij het eerst had geconcentreerd bij de verzamelaar Arensberg en het tenslotte in miniatuur en in oplage reproduceerde in de *Doos in een Koffer*, werd voor de postmoderne kunsthistorici en filosofen het uitgangspunt bij hun beoordeling van zijn kunstenaarschap. Belangrijk daarbij was de verschijning van Ecke Bonks onderzoek van het *Koffertje* in 1989. Die eindfase van Duchamps oeuvre, die eerst was genegeerd, werd nu het vertrekpunt waarbij de late Duchamp als bepalend werd gezien wanneer hij terugkijkt en commentaar geeft op het vroege werk. Sindsdien prevaleert de visie die Nodelman in 2000 omschrijft als: "an analysis of the oeuvre as a system of signification- a system which is itself the oeuvre's most distinctive characteristic" (Nodelman 2000, 41).

De rijke verscheidenheid van mogelijke benaderingen kenmerkt de bundel *The Definitely Unfinished Marcel Duchamp* (1991) die daarmee voorbeeldig is voor de mogelijkheden van de interdisciplinaire kunstgeschiedenis. Een nieuwe impuls betekende de publicatie van *Ephemerides* van Jacques Caumont en Jennifer Gough-Cooper bij de tentoonstelling in Venetië in 1993. Daarmee werden ook de activiteiten van Duchamp als senior adviser na zijn afscheid van de kunst in 1924 algemeen bekend. De beschikbaarheid van gedetailleerde kennis van de samenhang tussen leven en werk en van verwijzingen naar filosofie, natuurwetenschap en de eigentijdse

kunstontwikkeling betekende echter niet, dat alle auteurs zich genoodzaakt voelden de chronologische opeenvolging van de werken stipt in acht te nemen. Integendeel, vaak leverde de stroom aan feiten juist nog meer informatie over het ingenieuze commentaar van Duchamp op zijn oeuvre met zijn latere werk, waarmee zij hun anachronistische visie konden onderbouwen. Het verschil tussen de historische en de anachronistische benadering komt in 1995 naar voren in twee studies. De biografie van Jerrold Seigel enerzijds, historicus en gespecialiseerd in de geschiedenis van het bohémien Parijs rond de eeuwwisseling, over Duchamp als kind van zijn tijd, en die van Dahlia Judovitz anderzijds, die het oeuvre bespreekt volgens het eigentijdse debat van het postmoderne. Met de verschijning van de biografie van Calvin Tomkins in 1996 en met *Duchamp in Context* van Linda Henderson werd alle beschikbare kennis over Duchamp gebundeld.

De vermeerdering van de historische kennis leverde ook een uitbreiding op van het oeuvre met duchampiana, reproducties, affiches en uitnodigingen die tot dan golden als secundair en in de marge van het oeuvre. Dat hangt ook samen met een algemene tendens vanaf de jaren tachtig om het domein van de beeldende kunst uit te breiden met fotografie en vormgeving. Zaken die te maken hadden met het curatorschap van Duchamp: voorstellen voor de inrichting van tentoonstellingen, ontwerpen voor omslagen van tijdschriften, catalogi, affiches en uitnodigingskaarten, werden vijftientig jaar na zijn dood opgenomen in de oeuvrecatalogus hetgeen resulteerde in zo'n 250 nieuwe aanwinsten. Nodelman wijst erop dat dit inherent is aan de hedendaagse visie op Duchamp. Naarmate het gevoel voor de nuances voor het Duchampiaanse systeem steeds verder ontwikkelt, zo schrijft hij, zullen meer en meer items worden bekleed met een onverwachte betekenis waarbij onderscheid moet worden gemaakt en moet worden beslist of het werken zijn (Nodelman, 2000, 39). Het is een constatering die ik onderschrijf en waarvoor ik aan het begin van dit hoofdstuk een voorbeeld heb gegeven met betrekking tot de deur in de rue Larrey 11.

Inherent aan dat Duchampiaanse systeem verschijnen ook steeds meer publicaties waarin een karakterisering van het kunstenaarschap van Duchamp wordt gezocht volgens een bepaald aspect in het oeuvre dat als eigentijds wordt herkend. Zo staat de graficus Duchamp die zijn oeuvre reproduceerde in het *Koffertje*, model voor de studie van Naumann uit 1998. Diens postmoderne invalshoek komt naar voren in de titel *The Art of Duchamp in the age of mechanical reproduction*, een verwijzing naar Walter Benjamin, de filosoof die als eerste de vraag over het belang van uniciteit van het kunstwerk stelde en om die reden werd herontdekt door de postmoderne kunsttheorie. Dat maakte Duchamp met zijn *Koffertje* uit 1945 de postmoderne kunstenaar avant la lettre en par excellence.

De receptie na 2000 bevestigt de bestaande lijnen. Publicaties van kunsthistorisch onderzoek over één werk verschenen naast overzichten van het oeuvre, al dan niet bekeken vanuit een eigentijdse visie. Een voorbeeld van het laatste is van T.J.Demos *The Exiles of Marcel Duchamp* waarin Duchamp wordt voorgesteld als de voorloper van de nomadische kunstenaar die tussen de kunsthoofdsteden heen en weer reist. Of *Marcel Duchamp* van Caroline Cros waarin hij figureert als de eerste curator/kunstenaar. Daarnaast verschijnen studies die de uitspraken en activiteiten van Duchamp nauwgezet plaatsen in een historisch kader en waarin ook aandacht is voor de ahistorische blik waarmee Duchamp later op zijn werk terugkeek en zo de receptie ervan zelf manipuleerde. Een voorbeeld is het onderzoek van Craft uit 2006 waarin zij de actieve rol aan het licht bracht die Duchamp speelde bij de herontdekking van dada en daarmee van zijn eigen werk in de jaren vijftig.

De conclusie luidt dat Duchamp inspireert tot de meest uiteenlopende theorieën over kunst en kunstenaarschap. Zijn oeuvre nodigt uit tot het leggen van interdisciplinaire verbanden waardoor bestudering ervan een ideaal onderwerp werd voor de kunstgeschiedenis die vanouds en bij uitstek interdisciplinair is. De Duchampstudie groeide uit tot een apart genre waarin de kunsttheorie zichzelf kan onderzoeken. Daarbij wordt wel eens opgemerkt dat de literatuur over Duchamp zich opwerpt als een deel van het oeuvre door steeds nieuwe werken als zodanig aan te merken. Soms gaan auteurs zover dat ze de kunstenaar en zijn werk gebruiken als een *passe-partout* voor eigen hypothesen. Die variatie aan invalshoeken is niet strijdig met Duchamps opzet. Mijns inziens is zij is een gevolg van de ambiguïteit die hij bij voortduring zoekt. De vraag is hoe daarmee om te gaan. Door de historische gang van zaken te respecteren en te reconstrueren of die geheel of gedeeltelijk opzij te schuiven en de uitdaging van Duchamp aan te gaan? Die uitdaging ligt vervat in wat hij verklaarde in zijn lezing in 1957 over *The Creative Act*, waarin hij de toekomst van een kunstwerk niet legt bij de kunstenaar maar bij de kijker en de kunstgeschiedenis. Met betrekking tot zijn eigen werk werden die woorden opgevat als een uitnodiging voor het verwoorden van persoonlijk gekleurde invalshoeken door veel auteurs waarop ik in de volgende paragraaf kort inga.

ELK VOGELTJE ZINGT ZOALS HET GEBEKT IS

Thomas McEvilley vindt, zoals hij zijn essay over de indifferentie van Duchamp begint, in de literatuur over de kunstenaar: "...many different Duchamps: Schwarz' alchemical dabbler, Paz' tantric initiate, the full-scale occult master described by Jack Burnham, the publicity-seeker self-mythifier of Gianfranco Barucchetto, the critical rationalist of the dialogues of Pierre Cabane, André Breton's "most intelligent man of the twentieth century", the failed artist and tragic neurotic portrayed by Alice Goldfarb Marquis, the "psychotic" and "imposter" filled with "self hatred" described by Donald Kuspit, John Canaday's "most destructive artist in history", and others." (McEvilley 1988, 120). McEvilley zet vraagtekens bij deze auteurs. Hij vindt hun benadering niet terecht, omdat zij Duchamp verwijten waar hij via de kunst juist een ontsnapping voor zocht. Ik citeer zijn lijst met auteurs hier om een andere reden, namelijk om te suggereren dat hun karakterisering van Duchamp wellicht ook zijn op te vatten als een typering van henzelf. Een punt namelijk in de receptiegeschiedenis van Duchamp waar ik hier de aandacht op wil vestigen, is de subjectieve invalshoek van de auteur, een persoonlijke aandacht die verder gaat dan de belangstelling uit hoofde van zijn of haar beroep als kunstenaar, filosoof of kunsthistoricus.

Veel auteurs over Duchamp zijn specialisten, duchampianen, die vaak en over een langere periode publiceren en hun kijk op Duchamp en zijn werk verbinden met een persoonlijke belangstelling. Enkele voorbeelden: Schwarz, die zichzelf omschrijft als anarchist en zionist en onder het pseudoniem Tristan Sauvage esoterische liefdespoëzie publiceerde voordat hij het werk van Duchamp leerde kennen. Tomkins, de onderzoeksjournalist die al in 1959 Duchamp interviewde en daarna steeds opnieuw over hem schreef tot aan zijn ultieme biografie in 1996. Henderson, de dochter van een ingenieur-uitvinder aan wie zij haar boek opdraagt, waarin zij de nadruk legt op de context van natuurwetenschap en technologie. McEvilley, die voordat hij ging schrijven over contemporaine kunstenaars, klassieke talen studeerde en publiceerde over Oudgriekse dichters en zo de verbinding vond tussen Duchamp en Pyrrho. Ecke Bonk, "kunstenaar typograaf" zoals hij zichzelf omschrijft in zijn boek, een combinatie

van beroepen die hij herkent in Duchamp. Naumann, schrijvend in opdracht van Van de Velde, net als hijzelf verzamelaar en kunsthandelaar, hetgeen bij Duchamp betekent dat het verzamelgebied zich beperkt tot oplagen hetgeen Nauman waardeert als wezenlijk voor het hele oeuvre. De tweetalige Canadees André Gervais, dichter en professor in de Franse literatuur, die zich concentreert op het talige aspect in het werk en de meest ingenieuze woordspelingen voorstelt. Jean Clair, vanaf 1989 directeur van het Picassomuseum en in 1995 maker van de Biënnale-tentoonstelling *Indentità e Alterità* waarin hij een herijking van de twintigste eeuwse kunst voorstelt, die de late Duchamp beoordeelt als een cynische, gedesillusioneerde kunstenaar in contrast met de ironische symbolist die Clair zelf in 1976 schiep van de vroege Duchamp.

De lijst duchampianen kan worden uitgebreid met kunstenaars als William Anastasi, John Cage, Jasper Johns, Robert Rauschenberg, Richard Hamilton, Joseph Kosuth, Daniel Spoerri, Jean Tinguély, om er enkele te noemen. Zoals bij de andere auteurs vertoont hun mening over Duchamp een karakteristiek kenmerk dat in hun eigen werk is aan treffen. Een bijzonder aspect van de Duchamp-literatuur is dan ook de persoonlijke belangstelling van de auteur die zichzelf terugvindt in het werk van Duchamp en zich uitgedaagd voelt door diens ambigüiteit.

KAN MEN WERKEN MAKEN DIE GEEN "KUNST" ZIJN?

De geschiedenis van de Duchampreceptie laat zien dat veranderingen daarin parallel verlopen met veranderingen in de kunstpraktijk en -theorie. Een en ander is mede een gevolg van de ambigue opstelling van Duchamp zelf binnen het eigentijdse kunstvertoog. Dat ging met name over de hoedanigheid van de readymade, die gezien de ontwikkelingen in de kunst na 1950 van cruciale betekenis is geweest. De readymade wordt algemeen gekenschetst met de maxime: de kunstenaar verklaart zonder esthetische motieven iets tot kunst en daarmee is het dat. Die opvatting wordt algemeen als een dogma aanvaard. Duchamp zou het immers duidelijk zo verwoord hebben tijdens een paneldiscussie in oktober 1961 ter gelegenheid van de tentoonstelling *The Art of Assemblage*: "The point that I want very much to establish is that the choice of these ready-mades was *never* dictated by an esthetic delectation. The choice was based on a reaction of *visual indifference* with at the same time a total absence of good and bad taste ... in fact a complete anesthesia." (Elderfield (red.) 1992, 135). Die opmerking van Duchamp over hoe de keus van zijn readymades moet worden begrepen, wordt steeds verbonden met wat de geschiedenis inging als *De Zaak Richard Mutt*, naar de titel van het stuk dat op instigatie van Duchamp werd geschreven nadat *Fountain* in 1917 was geweigerd door de commissie waar hijzelf deel van uitmaakte. Maar bij een zorgvuldige analyse van wat er bij die zaak meespeelde, blijkt dat de visie die in de jaren zestig ontstond over de readymade een andere indruk geeft van wat Duchamp destijds waarschijnlijk voor ogen stond. Die afwijzing van *Fountain* in 1917 was niet in overeenstemming met het uitgangspunt van de tentoonstelling waarin was bepaald dat iedereen kon deelnemen als het inleggeld van vijf dollar maar was betaald. In het tijdschrift *The Blind Man* dat Duchamp met enkele vrienden had opgezet, verscheen naast een foto van *Fountain* een redactioneel stuk, getiteld *The Richard Mutt Case*, ter verdediging van de kunstenaar R. Mutt met als kernpunt dat het voldoende was dat de kunstenaar het object had gekozen. "He **CHOSE** it" staat er in hoofdletters na de beginzin die vermeldt dat iedereen kon deelnemen. Verder bevatte het tijdschrift nog een artikel waarin *Fountain* om de schoonheid van de contourlijn vergeleken wordt die van een boeddha. In een ander commentaar wordt ook de vergelijking gemaakt

met een madonna. (Camfield 1989, 38-39). Zijn verklaring in 1961 begint Duchamp met het noemen van zijn eerste readymade, het *Fietswiel op een krukje*, dat samen met het *Flessenrek* in zijn Parijse atelier achterbleef toen hij in 1915 naar New York vertrok. Er is nergens een bericht te vinden dat ze daar in Parijs toen zijn opgemerkt of dat Duchamp er met iemand over heeft gesproken voordat hij zijn zuster erover schreef vanuit New York in januari 1916. Toen waren ze waarschijnlijk al weggegooid. Toen hij die objecten binnenhaalde in zijn nieuwe appartement aan de Rue St. Hippolyte had hij een aantekening geschreven: "*Peut-on faire des oeuvres qui ne soient pas 'd'art'?*" ("Kan men werken maken die geen 'kunst' zijn?"), daarbij kennelijk denkend over de status van voorwerpen in een winkelatalage, zoals naar voren komt in de aantekening die erop volgt en die het opschrift "Neuilly 1913" draagt, geschreven dus voordat hij naar de Rue St. Hippolyte verhuisde (DdS, 105-106). Het lijkt niet zonder betekenis dat hij deze aantekeningen pas opnam in 1967 in de *Witte Doos*, als zijn idee van het readymade kunstwerk baanbrekend blijkt voor de toenmalige kunstproductie en na de promotietoer door Europa van de oplage van de gereproduceerde readymades.

In een vergelijking van deze momenten waarop Duchamp zich over readymades uitlaat, in 1913, in 1917, in 1961 en in 1967, zijn verschillen op te merken. In 1913 leeft hij als een eenzaat op een nieuw adres ver van zijn broers, hij heeft een baan en voor zijn omgeving is hij gestopt met schilderen. Zonder er met iemand over te spreken plaatst hij een fietswiel op een keukenkrukje en koopt hij een druiprek voor flessen als vervolg op de vraag die hij zichzelf stelt: "Is het mogelijk werken te maken die geen 'kunst' zijn?" In 1917 lijkt met *Fountain*, uitgevoerd met enkele partners in crime, de vraag met ja beantwoord in de opmerking in *The Blind Man* dat de keus van de kunstenaar volstaat. Er staat echter niet expliciet vermeld dat daarmee het gekozen kunstwerk wordt. De zin "He CHOSE it" wordt opgevoerd als argument om aan te geven dat de afwijzing van de kunstenaar R. Mutt niet volgens de uitgangspunten was. "Hij KOOS het" is een statement, het gebruik van de hoofdletters accentueert het, even ferm en resoluut als het idealistische uitgangspunt van de *Independents-tentoonstelling* (geen jury, zelfs geen *Salon des Refusés* in het democratische Amerika!) dat achteraf een loze belofte bleek. En daarmee is de reactie navenant op te vatten als een ironisch en chargerend antwoord op een retorische vraag aan de jury die geen jury wilde zijn: er zou toch niets geweigerd worden? Inderdaad waren in de tentoonstelling talloze zaken opgenomen die niet of nauwelijks als kunst konden worden beschouwd. Onder de meer dan 2000 inzendingen van 1200 deelnemers bevonden zich bijvoorbeeld kindertekeningen die door opa's met de vijf dollar inleg waren ingestuurd. Duchamps vraag uit 1913 "Kan men werken maken die geen 'kunst' zijn?" verandert in die nieuwe situatie, waarbij de private, besloten situatie van het atelier is veranderd in de publieke context van een tentoonstelling, niet in de uitspraak ex cathedra "dit is kunst", maar in de vraag "Accepteren jullie dit als kunst?" Het is alsof Duchamp met zijn voorstel om *Fountain* te exposeren met anderen de situatie wil delen waarin hij zichzelf drie jaar eerder in 1913 bevond, staande voor een etalage.³⁶

In dat voorjaar van 1913 werd trouwens ook in New York die vraag gesteld. *Is it art?* luidt de titel van het boekje van Nilsen Laurvik bij de *Armory show* waar Duchamps *Naakt dat een trap afloopt 2* zorgde voor een succès de scandale. De subtitel van die brochure is *Post-impressionisme, Futurisme, Cubisme* en de kunstenaars die erin ter sprake komen zijn onder meer Cézanne, Gauguin, Van Gogh, Picasso en Brancusi wiens *Mll. Pogany* op de cover is afgebeeld. Laurvik ziet Duchamp als het toppunt van de futuristen. Zijn oordeel over hem is negatief. Hij noemt hem een *selfmade genius* en zijn *Nude descending a stairway* [sic], waarvan een reproductie in het

36. Rosalind Krauss interpreteert de strategie achter de readymades ook als het stellen van vragen: "Clearly, one answer suggested by the readymades is that a work might not be a physical object but rather a question, and that the making of art might, therefore, be considered as taking a perfectly legitimate form in the speculative act of posing questions." (Krauss 1990, 73).

boekje is afgebeeld, beschouwt hij als een kinderachtig spel met vlakke fragmenten achter elkaar, te vergelijken met een kinetoscope. De vraag *Is it art?* van Laurvik verwoordde de algemene gedachte destijds, niet alleen bij het grote publiek dat de vraag ontkennend beantwoordt blijkens het eclatante succes van Duchamps schilderij als mikpunt voor spot. Zij duidt ook het avantgarde gehalte aan van de tentoonstelling als geheel. Die was zo verrassend dat ze de aanleiding vormde voor de Arensbergs om naar New York te verhuizen. Daar werd hun huis een verzamelplaats voor verwante zielen met, vanaf juni 1915, Duchamp als middelpunt.

De ironie waarmee Duchamp in 1917 samen met enkele medeplichtigen uit de kring van Arensberg zijn actie met *Fountain* uitvoert waarbij hij de jury de retorische vraag voorlegt: Vinden jullie dit kunst?, richt hij ook op zichzelf als hij de authenticiteit van de kunstenaar relateert met de komst van Rose (later Rose) Selavy in 1920. De werken die hij met haar naam signeert, zijn ostentatief retinaal, zoals de kunstenaar Duchamp dat soort kunst denigrerend betitelde. Hij probeerde zijn *Rotoreliëfs* dan ook buiten de kunstwereld aan de man te brengen via een uitvindersbeurs en de kopers van de *Obligation Monte Carlo* ziet hij als aandeelhouders. Zijn nieuwe mecenas verzocht hij uitdrukkelijk *Rotative Démisphère* niet uit te lenen voor tentoonstellingen. Die weigering om met de museumwereld samen te werken hield hij lang vol. Nog in de jaren dertig liet hij Alfred Barr weten niet mee te willen werken aan een tentoonstelling in het Museum of Modern Art in New York en in die zin instrueerde hij ook zijn verzamelaars Walter Arensberg and Katherine Dreier (Marcadé 2007, 329).

Indifferent, zo omschrijft hij in 1961 zijn houding bij de keus van de readymades, "*anesthetic*", zonder esthetische overwegingen. Die opmerking werd ingegeven door de esthetiserende praktijk die hij constateerde bij de jonge kunstenaars die zich op hem beriepen, zoals hij Richter een jaar later schreef (Richter 1965, 207-208). Het hoeft geen betoog dat zijn verwijzing in 1917 naar schoonheid in de vergelijking van een urinoir met een boeddha in *The Blind Man* ironisch is bedoeld. Eerder, in 1913, in een aantekening met de aanhef *de schoonheid van indifferentie*, had Duchamp ook het woord indifferent gebruikt in combinatie met schoonheid. Hij omschreef daar het *Grote Glas* als een "precisieschilderij", waarmee hij doelde op zijn besluit alleen nog onverschillig, dat wil zeggen onpersoonlijk als een technisch tekenaar, te werken als een schamper commentaar op de adoratie van de hand van de kunstenaar (DdS. 46).

McEvilly ziet Duchamps indifferentie als een houding van pyrrhonisme dat leert dat de waarheid alleen kan worden gevonden door alles in twijfel te trekken, naar de Griekse filosoof Pyrrho die Duchamp in 1913 had ontdekt in de bibliotheek Ste. Geneviève. Een vergelijkbare houding vond Duchamp bij de symbolistische dichter Jules Laforgue, die vol ironie schreef over zijn tragische lot, onverschilligheid pretenderend als een dandyeske pose. In *Trieste Jongeman in een Trein* had Duchamp zichzelf ook zo afgebeeld, pijprokend en met een wandelstok, als een dandy die zijn indifferentie als afweer inzet om zijn kwetsbaarheid te verhullen. Een middel bij uitstek voor het verhullen van gevoelens is het gebruik van taalgrappen waarvan Duchamp zich, net als Laforgue, vaak bedient. Daarnaast staat Duchamp te boek als een sfinx, zwijgend maar *tongue in cheek*, zoals hij zichzelf ook letterlijk met een verdikking in de wang afbeeldde in 1959 in het zelfportret dat hij naar Lebel opstuurde na de verschijning van diens catalogus, waarin hij voor het eerst buiten zijn vriendenkring voor het voetlicht trad.

Als hij niet zwijgt is Duchamp ambigu, ook met betrekking tot historische consistentie, zoals in deze en de volgende paragraaf naar voren komt. Toen hij in 1953 met Sidney en Harriet Janis de dadatentoonstelling samenstelde ging hij er weliswaar

mee akkoord om dada als een afgesloten periode op te vatten met een begin- en een einddatum waardoor bepaalde werken niet werden opgenomen, maar in de praktijk bleef hij het dadaïsme zien als een permanente staat van kunstenaarschap waarin hij de tijd naar zijn hand zette en eerdere verklaringen aanpaste aan nieuwe ontwikkelingen. De jonge bewonderaars die hij ervan betichtte dat ze zijn readymades zagen met een esthetiserende blik, zaten echter wel op zijn golflengte toen hij met een chargerende, dadaïstische humor zijn uitspraken deed bij de paneldiscussie in het Museum of Modern Art in 1961. Duchamps woorden werden vaak onderbroken door gelach en applaus, bijvoorbeeld toen hij eindigde met de opmerking dat alle schilderijen eigenlijk readymades zijn gezien hun herkomst uit een tube verf die immers industrieel wordt gefabriceerd. Die ludieke, om het met een eigentijds woord te omschrijven, sfeer rond readymades komt ook naar voren in het verslag van de opening van de tentoonstelling in Pasadena in 1963. Hamilton vergeleek Duchamp een jaar later om de manier waarop hij objecten tot readymade verklaarde met Midas die alles wat hij aanraakte in goud zag veranderd, met dien verstande dat Duchamp er niet rijk van werd (Tent. cat. Duchamp 1965a, z.p.).

Hamiltons benaming 'goud' werd spoedig begrepen als 'kunst'. Duchamp werd onderdeel van een systeem dat Arthur Danto na het zien van Warhols *Brillo Boxes* in 1964 muntte als "the artworld". Joseph Kosuth schrijft in *Art after Philosophy* in 1969 dat Duchamp de eerste was die met de readymade de vraag naar de functie van kunst aan de orde stelde in de plaats van de morfologische aard van kunst (Kosuth 1991, 18-19). Deze verandering van *appearance* naar *conception* was het begin, aldus Kosuth, niet alleen van *moderne* kunst maar van *conceptuele* kunst. Volgens Kosuth bestaat kunst sinds Duchamp alleen nog conceptueel. De intentie van de maker is allesbepalend en schoonheid, esthetica, staat daar los van. Immers alles, ook niet-kunstwerken, wordt na verloop van tijd een *objet d'art*, ook zonder dat de maker dat heeft bedoeld. De readymade werd daarmee een louter historisch object, dat alleen van een ander object verschilt omdat het in kunstkringen als kunst is erkend. In die conceptuele visie van Kosuth, te begrijpen als een dematerialisering van de minimalistische benadering van kunst die eraan vooraf ging, werd Duchamp een iconoclast met intenties als van een filosoof, geïnteresseerd in ontologische kwesties. De ideeën over de intentie van Duchamp zouden echter steeds worden bijgesteld waardoor nu kan worden geconcludeerd dat de huidige Duchampexegese heeft aangetoond dat het iconoclisme waarop hij zich liet voorstaan en waar veel kunstenaars zich op beroepen, niet zo rigide was als hij voorgaf.

Duchamp zelf heeft de verantwoordelijkheid voor de betekenis van zijn werk expliciet gelegd bij de kijker en toekomstige generaties. In de lezing *The Creative Act* in Houston in 1957 onderscheidt hij in het scheppingsproces twee polen. Tegenover de kunstenaar stelt hij de toeschouwer en de kunstgeschiedenis "die voortdurend heeft beslist over de kwaliteiten van een werk op basis van overwegingen die niets hebben uit te staan met de rationele verklaringen van de kunstenaar." Hij concludeert: "Al met al wordt de creatieve daad niet alleen door de kunstenaar alleen uitgevoerd; de toeschouwer brengt het werk in contact met de externe wereld door diepere kwalificaties ervan te ontcijferen en te interpreteren en draagt zo bij aan de creatieve daad. Dat blijkt nog meer als het nageslacht zijn eindoordeel geeft en vergeten kunstenaars soms rehabiliteert."³⁷ (DdS., 187-189)[vertaling BJ]. Na de overdracht van de Arensberg collectie aan het museum van Philadelphia, waarmee zijn oeuvre openbaar werd, gaf hij in een interview met Jouffroy in Parijs echter te kennen, weinig op te hebben met de mening van het publiek. Hij constateerde dat in de schilderkunst

37. Somme toute, l'artiste n'est pas seul à accomplir l'acte de création car le spectateur établit le contact de l'oeuvre avec le monde extérieur en déchiffrant et en interprétant ses qualifications profondes et *par l'ajoute* sa propre contribution au processus créatif. Cette contribution est encore plus évidente lorsque la postérité prononce son verdict définitif et réhabilite des artistes oubliés.

sprake was van een totale *vulgarisation* (Marcadé 2007, 428). Dat men, als twee wiskundigen een gesprek voerden, met ontzag luisterde uit angst zich belachelijk te maken maar dat, als het ging over beeldende kunst, iedereen zijn mening ten beste gaf en de ene kunstenaar vergeleek met de andere.

In *The Creative Act* sprak Duchamp ook over de rol van de kunstenaar maar die opmerkingen worden over het algemeen genegeerd, ook al omdat hij beweerde dat daarover weinig zinnigs viel te zeggen. In de volgende paragraaf, Marcel Duchamp, kunstenaar, ga ik in op die passage waarbij ik in aanmerking neem dat Duchamps terughoudendheid op dit punt is te verklaren uit zijn eigen betrokkenheid als kunstenaar.

Duchamps overdracht van de creatieve verantwoordelijkheid aan de kijker en aan de geschiedenis, naast de badinerende manier waarop hij sprak over de manier waarop hij de readymades had gekozen, vormde een vrijbrief voor ontstaan van een receptie in de jaren zestig waarin weinig interesse bestaat voor een zorgvuldige historische duiding. Dat blijkt bijvoorbeeld uit de passage in *Dada Art and anti-Art*, waarin Hans Richter zijn lezing gaf van Duchamps intenties. Richter: "He exhibited to a public of connoisseurs a single bicycle wheel mounted on a stool, a bottle-rack (bought at the Bazaar de l'Hôtel de Ville, Paris) and finally, a urinal. He declared that these ready-mades became works of art as soon as he said they were. When he 'chose' this or that object, a coal-shovel for example, it was lifted from the limbo of unregarded objects into the living world of works of art: looking at it made it into art!." (Richter 1965, 88). Wat Richter hier schetst gaat misschien op voor de expositie van de kopieën van de readymades maar niet voor de context waarin de werken ooit ontstonden, alleen al omdat ze toen niet tentoongesteld zijn. Zijn interpretatie is echter belangrijk omdat zijn boek verscheen in 1965 toen de tentoonstelling met de replica's van de readymades door Europa reisde en veel mensen voor het eerst kennismaakten met het werk van Duchamp. Richters uitleg komt overigens overeen met die van het lemma *readymade* in de *Dictionnaire abrégé du Surréalisme* van 1938, waarin de readymade is gedefinieerd als "een gewoon object dat tot de waardigheid van kunst wordt verheven alleen door de keus van de kunstenaar." ³⁸ (DdS 1994, 74) [vertaling BJ]. De zin is weliswaar gesigneerd met MD maar de overeenkomst met een passage in *La Phare de la Mariée* van André Breton wijst hem aan als de auteur. Duchamp gaf zoals steeds zijn nihil obstat.

Veel receptie berust nog steeds op interpretaties die hun oorsprong vinden bij Richter en Breton. Zij worden zowel à charge als à décharge gebruikt om het eigen standpunt van de schrijver te illustreren. In de gebruikelijke opvatting blijft Duchamp een iconoclast, waarbij mogelijke verwijzingen, het woordspel en de oorspronkelijk vraag "Is het mogelijk werken te maken die geen 'kunst' zijn?" nauwelijks in aanmerking worden genomen als factoren die in zijn intenties hebben meegespeeld en die volgens mij bijzonder relevant zijn voor een juiste interpretatie. In het algemeen prevaleren onjuistheden en halve waarheden. Duchamp wordt nog steevast geïntroduceerd als "de kunstenaar die in 1917 een pisbak in het museum zette" (Houts 1995). Die bijzin die als een epitheton steeds wordt herhaald, moet kennelijk Duchamps avant-gardistische instelling illustreren maar is feitelijk onjuist waardoor het beeld dat van Duchamp wordt geschetst niet geloofwaardig is. Dat geldt ook voor de protoconceptuele Duchamp die de socioloog Clignet en de filosoof Doorman ten tonele voeren, in navolging van Danto, op grond van een apocrief voorval waarmee zij hun kunstfilosofisch en kunstsociologisch uitgangspunt illustreren.

"Is het mogelijk werken te maken die geen 'kunst' zijn?" was de vraag waarin de oorspronkelijke intentie van Duchamp naar voren komt toen hij de mogelijkheid overwoog van wat hij later een readymade zou noemen. Een inschatting van wat die

38. objet usuel promu à la dignité d'objet d'art par le simple choix de l'artiste

oorspronkelijke gedachte destijds betekende, los van de latere spin-off, wordt mogelijk door een vergelijking met de even laconieke vraag van een andere kunstenaar die in de loop van de geschiedenis wel vergeten is. Ik bedoel de Amerikaanse trompe-l'oeil schilder Jefferson David Chalfant die in Parijs les nam bij Bougereau en in 1890 een schilderijtje met de titel *Which is which?* maakte als een proeve van zijn meesterschap.³⁹ Er zijn twee identieke postzegels op te zien, de ene geschilderd en de andere een echt exemplaar. Daaronder bevindt zich een handgeschreven tekst, beginnend met de vraag *Which is which?*, waarin de kunstenaar de kijker uitdaagt het verschil te zien. Wat allereerst treft is de saillante overeenkomst met wat geldt als de eerste collage van Picasso, die in het begin van 1912, dus nog vóór *Stilleven met rieten zitting*, op een schilderij met de afbeelding van een brief een echte postzegel plakte. Of Duchamp via Juan Gris die met Picasso bevriend was hiervan op de hoogte was, is hier niet relevant. Er is ook geen aanleiding te veronderstellen dat Duchamp weet had van Chalfant toen het idee voor de mogelijkheid van readymades bij hem postvatte. Wel is zijn vraag uit 1913 mijns inziens te begrijpen vanuit dezelfde ambitie die Chalfant en Picasso bewoog, als een grappige en chargerende vraag van een jonge dandyeske dwarsligger over de voorwaarde van kunst met betrekking tot haar representatieve relatie tot de zichtbare werkelijkheid. Die vragende oplossing is nauwelijks terug te vinden in het juridisch sofisme dat vijfenzeventig jaar later ter verdediging van Boggs' bankbiljetten werd opgevoerd en door Judovitz in verband werd gebracht met Duchamp (zie p.53-54). Duchamp hield in zijn latere werk vast aan die vragende opstelling, zoals valt te beluisteren in zijn latere omschrijving van de readymade, als "een manier om de mogelijkheid te ontkennen kunst te definiëren" (Tomkins 1997, 405). Ook dan blijft het stadium van de vraag gehandhaafd. Zo is de initiële vraag van 1913 ook te stellen bij één van zijn laatste readymades, *Badkuipstop*. Het begon met een klacht van zijn vrouw in 1964 over een leeglopend bad in hun vakantieverblijf in Cadaques als gevolg van een slecht sluitende stop. Duchamp verving die door een eigenhandig in lood gegoten exemplaar. Die bleek echter te licht waarna Duchamp een zwaarder exemplaar maakte. De eerste bewaarde hij als een readymade. Later in 1967 werd de stop uitgegeven als multiple in zilver, roestvrij staal en brons, gefinancierd en geproduceerd door de International Numismatic Agency die ermee adverteerde in een blad van muntenverzamelaars. "Accepteren jullie dit als kunst?" is ook hier de vraag, net als bij de deur in de rue Larrey, dat andere resultaat van huiselijk geknutsel op verzoek van zijn toenmalige echtgenote. Die deur verwierf eveneens in 1964 de status van kunstwerk tegelijk met de oplage van de nagemaakte readymades. En toen daarna volop werd gediscussieerd over de consequenties van die actie koos Duchamp ervoor de oorspronkelijke notitie *Kan men werken maken die geen "kunst" zijn?* te publiceren in de *Witte Doos* van 1967.

De vragende teneur van de readymades, in samenhang met de zelfspot van Duchamp over zijn roem in de kunstwereld, blijft vaak onopgemerkt. In het werk van wie zich voordoen als zijn kinderen, kleinkinderen en achterkleinkinderen is te zien hoe halve waarheden en gemakkelijke interpretaties leiden tot een kunstpraktijk waarin met een beroep op Duchamp alles tot kunst wordt verklaard. Op zo'n oppervlakkige verwijzing naar Duchamp is al vaak gewezen. Ik beperk me hier tot de uitval van De Duve naar aanleiding van de *Whitney Biennale* van 1994: "... young wolves of radical opportunism for whom Duchamp's apolitical aloofness and status as a super-avant-gardist are the best alibi for their career moves. They have read all of Baudrillard and digested Jeff Koons, and they serve him wrapped in political correctness at the Whitney Biennial. My anger is not directed at them as much as at the art schools

39. Georges Perec noemt het werkje in zijn tekst *Ceci n'est pas un mur ...* bij een fotoboek van trompe-l'oeil muurschilderingen: Georges Perec/Cuchi White, *L'oeil ébloui* 1981, z.p..

that have produced them. That is where they have been fed on a critical discourse that stopped midway in its deconstruction of modernism and forgot to reconnect the utopias of modernity, along with their failure, to their historical roots. (...) They know that art is a slot in the leisure industry, with avant-garde art as a submarket catering to a clientele with a nostalgic taste for avant-garde mayonnaise. As they have been educated, so they educate the public." (Duve 1996, 456).

De klacht van Duchamp dat de neo-dadaïsten en nouveau réalistes met hun esthetische benadering niets hadden begrepen van zijn oorspronkelijke idee over de readymade, nam Richter over in *Dada, Art and Anti-Art* in 1965 (Richter 1965, 208-209). Daarbij herinnerde hij aan Roger Shattucks woorden tijdens de paneldiscussie in 1961, waarin die uitlegde hoe de readymades na de aanvankelijke schok die ze bij iedere kijker afzonderlijk teweegbrachten, bij de volgende gelegenheid weer terugvielen tot het "zero point" van alledaags voorwerp. Readymades waren alleen als kunst geldig op het moment van de tentoonstelling. Ze waren hoogstens museaal te bewaren als een historische herinnering en niet bedoeld om te fungeren in de kunsthandel. Volgens Richter probeerden de neo-dadaïsten de aanvankelijke schok te bevestigen als een waarde op zichzelf en "de anti-fetish attributen van 'kunst' te geven." Ook Seitz redeneert in zijn inleiding in die zin als hij Duchamps readymades karakteriseert als niet-kunst, ter onderscheiding van kunst en anti-kunst. Die vraag, hoe Duchamps readymades te waarderen, hangt nauw samen met de vraag hoe dada in zijn algemeenheid is te begrijpen. Is het een afgesloten periode met een begin en een eind of is het een continue, tijdloze actie van bepaalde kunstenaars? Daarover ging de discussie tussen Duchamp en het echtpaar Janis in 1953 bij het samenstellen van de eerste retrospectieve Dada tentoonstelling. Het laatste was Duchamp van mening. Voor hem was het een opvatting over een kunstenaarschap dat voor alles de voorwaarde van kunst aan de orde stelt. In die zin is ook de tekst te begrijpen van Man Ray in de catalogus van de dada tentoonstelling in Düsseldorf en Amsterdam in 1958. Onder de kop *Dadamade* stelt hij vast dat iedereen en niemand dada heeft gemaakt ook al bestaan er dada data. Dat hijzelf als baby al dada was waarna hij zich afvraagt waarom we proberen dada tot leven te wekken: "Is Dadadead? Is Dadalive? Dada is. Dadaism". (Tent. cat. 1958 en Tent. Cat. SM 1958, z. p.).

Die vragende, ambigue opzet van Duchamp wordt expliciet bevestigd in 1964 als Duchamp met de readymades in oplage, gemaakt door een handwerksman naar door hem geaccordeerde werktekeningen, niet alleen het originele principe tegensprekt van de readymade als kant en klaar gevonden voorwerp, maar ook het idee, dat de readymade na zijn oorspronkelijke functie als historisch object, terugvalt tot een "nulpunt". En die ambiguïteit wordt nog groter als we ons realiseren dat de voltooiing van *Gegeven...*, een uiterst naturalistisch schouwspel, nagenoeg gelijktijdig plaatsvond met die reproducties in oplage van de readymades waarmee Duchamp zijn faam als iconoclast kreeg. Die tegenstrijdigheid is er waarschijnlijk de oorzaak van dat de betekenis van *Gegeven...* nauwelijks werd en wordt erkend. Na de onthulling ervan in 1969 bleef Duchamp bekend als een conceptueel kunstenaar *avant la lettre* hoewel het tafereel achter de deur met de kijkgaten nog het meest doet denken aan een premodern panorama, die laatste poging van de schilderkunst in de negentiende eeuw om in drie dimensies het hoofd te bieden aan het verisme van de fotografie. Het script van het ontstaansproces van het *Grote Glas* dat een verhullend zelfportret schetst, is vervangen door een onthullend beeld. Omdat het werk is gemaakt als een vervolg op zijn sleutelwerk, het *Grote Glas*, en de openbaarmaking ervan posthuum was gepland, is *Gegeven...* te beschouwen als Duchamps testament, zoals Carel Blotkamp schrijft,

en daarom verdient het extra aandacht (Blotkamp 2000, 3). Opmerkelijk in *Gegeven...* is de positie van de kijker. Duchamp heeft hem voor de deur neergezet, in z'n eentje. In de oorspronkelijke opzet dient hij twee bouten uit de kijkgaten te verwijderen om naar binnen te kunnen gluren. Terwijl hij kijkt naar het idyllische schouwspel vóór hem, staat hij voor anderen in de museumzaal te kijk als een voyeur. Duchamp wilde ook dat een jaar lang geen fotografische reproducties van het interieur van *Gegeven...* zouden worden gemaakt, een wens die overigens niet werd geëerbiedigd.

Als *Gegeven...* het finale antwoord is van Duchamp op de vraag hoe zijn werk te begrijpen, dan ligt de nadruk daarbij op de persoonlijke ervaring van het kunstwerk, zowel bij de maker als bij de kijker en niet in een filosofisch discours binnen een groep. Geconstateerd moet echter worden dat *Gegeven...* op dat punt nauwelijks reacties heeft opgeroepen. Niet in 1969 bij de onthulling, niet na de tentoonstelling in 1973 in Philadelphia en nu nog steeds niet. De oproep waarmee Buchloh in 1996 zijn inleiding in *The Duchamp Effect* besloot, is dan ook nog steeds van kracht: "... to recognize that Duchamp's last allegorical work on the desire of seeing and figuring could not only serve as a point of departure for another cycle of Duchamp studies, but could also point the way out of the *cul de sac* of contemporary artistic production sustained in a false opposition between a return to traditional humanist models and a gradual disappearance in the shallow derivations of obsolete or misunderstood Duchampian paradigms, just as it could also point a way out of the stale opposition between a poststructuralist orthodoxy and an increasing instrumentalizes rationality of social art history, ..." (Buskirk/Nixon (red.) 1996, 4).

MARCEL DUCHAMP, KUNSTENAAR

An-artist noemt Walter Hopps Duchamp in de inleiding van de catalogus van Pasadena (tent.cat. Duchamp 1963, z.p.). Zo had hij zichzelf in 1959 ook omschreven in een interview met Richard Hamilton (Marcadé 2007, 450). Meestal wordt het prefix *an-* uitgelegd als een *alpha privans*. *An-artist* zou dan "niet-kunstenaar" betekenen of zelfs "anti-kunstenaar". Indien echter een spatie wordt toegevoegd tussen "an" en "artist" staat er kort en bondig: *an artist*, een kunstenaar. De veronderstelde antihouding van Duchamp tegen kunst kan alleen bedoeld zijn om zichzelf op de proef te stellen zoals is af te leiden uit zijn antwoord op de slotvraag van Seitz in het New Yorkse symposium in 1961 of hij echt de kunst wilde vernietigen: "I don't want to destroy art for anybody else but myself, that's all." (Elderfield (red.) 1992, 416). Gelegenheden waarbij Duchamp serieus ingaat op het kunstenaarschap zijn er nauwelijks te vinden. Bijvoorbeeld aan het eind van een gefilmde rondleiding in Philadelphia in 1956 als hij ineens het woord neemt om te wijzen op de waarde van kunst: "I like the word 'belief'. In general when people say 'I know', they don't know, they believe. Well, for my part, I believe that art is the only form of activity in which man, as man, shows himself to be a true individual who is capable of going beyond the animal state. Art is an outlet toward regions which are not ruled by space and time. To live is to believe, that's my belief" (Tomkins 1997, 393-394).

Meestal ontwijkt Duchamp echter uitspraken over kunst en zijn eigen kunstenaarschap of spreekt hij zichzelf ironisch tegen. Jasper Johns herinnert aan het begin van zijn in memoriam aan de twee vraaggesprekken die vlak na Duchamps dood verschenen. Het ene eindigt met: "I'm nothing else but an artist. I'm sure, and delighted to be." Het andere met: "Oh yes. I act like an artist although I'm not one." (Johns 1969). In een vraaggesprek zei hij: "Ik dwing me mezelf tegen te spreken om

te vermijden dat ik me aanpas aan mijn eigen smaak." (Sanouillet/Petersen 1975, 5). Die ontwijkende houding van Duchamp is ook te vinden in zijn lezing *The Creative Act* in 1957, waarin hij verklaart dat bij het scheppingsproces onderscheid moet worden gemaakt tussen de kunstenaar en de kijker. Vooral de nadruk op de rol van de kijker is bekend geworden en in het verlengde daarvan de inbreng van de kunstgeschiedenis die beslist over de kwaliteit van kunstwerken in de toekomst. De kunstenaar speelt daarbij geen rol volgens hem, alleen al omdat diens uitspraken over de drijfveren achter zijn kunstenaarschap niet kunnen worden overgenomen als geldige informatie. Dat wil echter niet zeggen dat Duchamp de kunstenaar onbelangrijk vindt. In zijn lezing gaat hij in op de moeizaamheid van het artistieke ontstaansproces voordat van kunst sprake is. De kunstenaar, zegt hij, gaat van intentie tot realisering via een keten van totaal subjectieve reacties, in een reeks moeizame pogingen, met afwijzingen, met twijfels en dan weer met voldoening, allemaal beslissingen die niet volledig zelfbewust kunnen zijn en dat ook niet moeten zijn. Het resultaat van die strijd is het verschil tussen intentie en realisering waar de kunstenaar zich niet bewust van is, een verhouding tussen het niet uitgedrukte maar wel bedoelde en het onbedoeld uitgedrukte. Die *kunstcoëfficiënt* zoals Duchamp het noemt, is een persoonlijke uitdrukking van kunst "in rauwe staat", die door de kijker wordt geraffineerd tot kunst, hetgeen hij vergelijkt met de raffinage van suiker uit melasse (DdS., 1973, 187-189). Na zijn inleidende woorden tijdens de paneldiscussie in het Museum of Modern Art in 1961 over zijn indifferente, "anesthetic" houding waarmee hij zijn readymades had gekozen, antwoordt Duchamp na de pauze op een vraag uit het publiek over de reacties die hij bij de kijkers met een readymade wilde oproepen, dat het daarbij eerst ging om het oproepen van een gevoel van desoriëntatie en verrassing zoals bij hemzelf en dat daarna connotaties konden ontstaan die voor iedereen anders zijn en niet overeenkomen met de zijne (Elderfield (red.) 1992, 144). Die aandacht van Duchamp voor het onbewuste en het verrassende in het scheppingsproces is zozeer in tegenspraak met wat hem later wordt toegedicht als stamvader van het conceptualiserend kunstenaarschap, dat zijn woorden bijna ironisch overkomen.

Duchamp zocht die ironie ook: "Irony is a playful way of accepting something. Mine is the irony of indifference. It is a 'meta-irony.'" (Janis 1945, 23). Om die ironische instelling wordt Duchamp vaak niet gewaardeerd. In de literatuur wordt weliswaar zijn belangstelling genoemd voor Max Stirner en McEvelley wijst op het voorbeeld van de Griekse sceptische filosoof Pyrrho van Elis, die in een houding van indifferentie de weg zag die tot *ataraxia*, gemoedsrust, leidde, maar hoezeer Duchamps ironische levensfilosofie samenhangt met zijn oeuvre en hoe wezenlijk dat is voor het beoordelen van zijn werk, wordt niet algemeen erkend in de Duchampreceptie. In de filosofie worden twijfel en ironie echter wel gewaardeerd en in verband gebracht met wijsheid. Eén van de stellingen van Søren Kierkegaard bij zijn proefschrift over Socrates luidde, dat een leven dat "waardig en menselijk" genoemd kan worden, begint met ironie. Hieraan memoreerde Annette van der Elst in een artikel waarin zij concludeert, dat wat twijfel is voor de filosofie, ironie is voor het leven (Elst 2007). Twijfel noemt zij een manier van denken, ironie een manier van zijn. Ironie speelt met dubbele betekenissen, met contradicties. Pas wanneer we ons leven en de gegeven bepalingen en omstandigheden met ironie beschouwen, aldus Van der Elst, beseffen we de veelheid aan mogelijkheden die ons openstaan. En daarmee ontstaat ook de vrijheid om daaruit te kiezen.

Zoals Duchamp aangeeft in *The Creative Act* is de kunstenaar niet de aangewezen persoon om betrouwbare informatie te leveren over zijn intenties. Informatie

over zijn kunstenaarschap is te vinden bij vrienden die in hun opinie niet werden gehinderd door de latere mythevorming rond Duchamp. Zij zijn niet geneigd om eenduidige verklaringen over zijn werk te geven en de meeste noemen zelfs expliciet zijn ambiguïteit. Die intimi waardeerden Duchamp juist om zijn ironie. In 1945 schrijven Harriet en Sidney Janis: "With Duchamp, irony transcends individual doubt and frustration to become a commentary on the universal predicament of man in his world." (Janis 1945, 24).

Een van de eersten die over hem schreef was Gabrielle Buffet-Picabia, in 1936 weliswaar, maar ze was erbij vanaf 1911 als ooggetuige en vriendin in Parijs en daarna in New York in 1915. Ook daarna bleef het vriendschappelijk contact bestaan. Zij begint met de vaststelling dat zelfs voor zijn best geïnformeerde vrienden een werk van Duchamp altijd een bron van verrassing en reflectie is. Daarna bespreekt ze de *Rotoreliëfs* die ze ziet als een soort visuele rebus, te vergelijken met zijn rebussen in woorden. Ze roepen volgens haar hetzelfde soort verrassing en ambiguïteit op en bezitten daarmee het soort humor dat zijn werk meestal heeft, zijn readymades bijvoorbeeld waarmee hij zich vanaf 1915 in zijn "rommelhok" in New York omringde en die hij koos vanuit ironie over "goddelijke inspiratie" en "het transcendente en mysterieuze meesterwerk". Maar die ironie was geen doel op zich, aldus Buffet. Zij concludeert dat hij die bewuste eliminatie van alles wat het *raison d'être* van de kunst uitmaakt, van het *Moi Sensible*, van het *Moi Emotion*, van het *Moi Souvenir* ook op zichzelf betrok, tot waar de meest rigoureuze Mystiek zich ophoudt (Buffet 1936). Robert Lebel, die als eerste een catalogus samenstelde en inzicht gaf in de samenhang tussen leven en werk, zegt in 1967 tegen Duchamp dat, als hij een nieuw boek over hem zou schrijven, hij dat de titel *Marcel ou les ambiguïtés* zou geven (Lebel 1985, 129).

De raadselachtigheid van Duchamp wordt niet alleen door de vrienden van zijn eigen generatie opgemerkt maar ook door jonge kunstenaars, die in de jaren vijftig in hem hun artistieke vader ontdekten. Zo merkte Robert Rauschenberg op: "Het is onmogelijk om over Marcel Duchamp te schrijven. Alles wat ik over hem zou zeggen is tegelijk waar en niet waar (...)" (Tent.cat. Duchamp 1973, 217). Jasper Johns eindigt zijn in memoriam in 1969 met enkele zinnen over de contradicties waarmee Duchamp twijfel zaaide "in the air that surrounds art" en hij besluit met: "He never made the claims that you make for him." (Johns 1969). En Bruce Nauman stelt in 1970 simpel vast: "He leads to everybody and nobody" (Tent.cat. Duchamp 1973, 211). Ook voor de Duchampscepticus Lawrence Weiner is Duchamps ambiguïteit opmerkelijk: "Perhaps the sole or again the most importance one can attribute to Duchamp is the remarkable number of points of reference he was capable of establishing without relinquishing what amounts to a blind faith in art" (ibid., 227). Tomkins, die hem voor het eerst ontmoette in 1959 en veertig jaar over hem zou schrijven, vergelijkt hem met Mallarmé om diens opzettelijk obscure informatie die een creatieve lezer vereist (Tomkins 1997, 68-69).

Duchamps ambiguïteit wordt ook begrepen in relatie met zijn werk. Lyotard benoemt Duchamp in de titel van zijn boek in 1976 in de meervoudsvorm als *Les Transformateurs du Champ*, als meerdere personen die het veld van onderzoek (lees: de kunst) hervormen. De Duve merkt op dat wisselwerking tussen "producent" en "consument" bij Duchamp het kenmerk heeft van een gedeelde ironie, die in tegenstelling tot empathie en parodie uitnodigt tot het debat en de kijker vraagt medeplichtig te zijn (Duve 1989a, 186). Bürger vindt het onmogelijk om over Duchamp te schrijven omdat de kunstenaar er alles aan gedaan heeft om geen duidelijk standpunt in te nemen en wegens de tegenstrijdigheden die in zijn uitspraken zijn te

ontdekken (Bürger 1989, 207-213). Hij neemt als voorbeeld de eerste readymade van *Het fietswiel op een krukje* waarmee Duchamp volgens hem de meest verreichende stap zette in de kunst van de twintigste eeuw. Daar brengt Bürger tegenin, dat Duchamp zelf in 1967 tegen Cabanne ontkende dat, toen hij in 1913 het fietswiel op een krukje plaatste, sprake was van zoiets als een idee voor een readymade. Op die manier zaait Duchamp volgens Bürger twijfel bij de pogingen van kunsthistorici om de readymade te integreren in de geschiedenis van de beeldhouwkunst. Als onderzoeker kun je rekening houden met die contradictoire strategie van de kunstenaar, zegt Bürger dan, door te concluderen uit het voorbeeld van de readymade dat categorieën van de idealistische esthetiek niet vaststaand zijn maar onderhevig aan een dialectiek die niet vernietigt maar verandert.

Ook Dieter Daniels gaat in op de ambiguïteit van Duchamp. Volgens hem is *Wiedersprüchlichkeit* een wezenlijk aspect van Duchamps kunst en die vraagt om meerdere methodes van aanpak (Daniels 1992, 8). Ramirez tenslotte schrijft in de inleiding van zijn boek *Duchamp, Love and Death even* (1998) hoe Duchamp zichzelf buiten iedere welles-nietes discussies houdt omdat veel argumenten op dat terrein zinloos zijn. Hij citeert daarbij Louise Norton, Duchamps medeplichtige in *de Zaak Mutt*, die op de vraag of Duchamp serieus te nemen is of dat zijn werk alleen maar een grap is, antwoordt: "Misschien allebei tegelijk. Of is dat niet mogelijk?" (Ramirez 1998, 10). Ramirez waarschuwt ook om voorzichtig om te gaan met Duchamps latere herinneringen, waarbij hij Duchamp zelf aanhaalt als die zegt dat het geheugen nooit accuraat is en dat we vaak achteraf aanpassingen vinden omdat we die amusant vinden (ibid., 12).

De geëigende manier om te ironiseren en er dubbelzinnigheden in te verpakken is het taalspel. Duchamps ironie en ambiguïteit komen daarin dan ook bij uitstek naar voren. Een indruk van de manier hoe die tot stand kwamen, niet als een methode maar om het plezier ervan, geeft Lidy Lavassor als zij zich herinnert hoe Duchamp tijdens hun huwelijksreis in 1927 bij het passeren van Oyonnax in de auto eindeloos woordspelletjes en calembours op de klank van de naam van het stadje bedacht (Sarazin 147).

Duchamp concludeert vergenoegd aan het einde van een gesprek met Sweeney in 1946 dat hij als beginnend kunstenaar meer door de literatuur dan door de beeldende kunst was geïnspireerd (DdS., 173-174). Hij noemt met name Raymond Roussel als degene die "hem de weg had gewezen". Een belangrijk moment was het zien van *Impressions d'Afrique* dat hij enkele maanden na de weigering van *Naakt dat een trap afloopt* zag met Gabriele Buffet en Picabia al dan niet in het gezelschap van Apollinaire. Op het toneel verschenen voorwerpen op basis van de klank van zinnen en woorden. Twee woorden of zinnen met dezelfde klank maar met een verschillende betekenis bepaalden daarbij het verband. *Juxtalinear translation* (nevenschikkende vertaling) noemde Duchamp het (Ephemerides 7.8.1912). Het is echter de vraag of Duchamp bij dat bezoek dat woordspelige aspect al heeft onderkend. Afgaande op wat hij er later over zei werd hij vooral aangetrokken door het absurdistische en poëtische visuele aspect van de voorstelling waarin een éénbenige zeeman fluit speelt op zijn eigen scheenbeen, een groene worm klanken ontlokt aan een citer en een beeld van corsetbaleinen heen en weer glijdt over rails van kalfslong. Gabrielle Buffet vergeleek het met een nieuwe versie van *Père Ubu* van Jarry. De beslissing om het woordspel als leidend principe te hanteren nam Duchamp later, na zijn verblijf in München en een trip naar de Jura met Picabia, Apollinaire en Gabrielle Buffet, hetzelfde gezelschap dat het toneelstuk van Roussel had bezocht. In de cryptische tekst 1912 die Duchamp schreef over de retourrit *Jura-Paris* echoot het Ejur na uit *Impressions d'Afrique*, de mythische stad in West Afrika waar de reizigers strandden en de merkwaardige

gebeurtenissen plaatsvinden die op het toneel een metamorfose ondergaan tot een absurd circus. Bij zijn bezoek aan een luchtvaartshow in diezelfde periode zei hij tegen Léger en Brancusi bij het bekijken van een propellor dat het met de schilderkunst gedaan was. Duchamp besluit dan het schilderen eraan te geven, een baan te zoeken en te verhuizen. Op een papiertje schrijft hij de vraag: "Kan men werken maken die geen "kunst" zijn?" Een antwoord op die vraag was het fietswiel op een krukje, dat door de klank van zijn omschrijving (*une roue sur une selle*) wellicht als een hommage van Duchamp aan Roussel kan worden beschouwd. Ook *Gestes et opinions du docteur Faustroll, patafysicien* van Alfred Jarry bevat passages die aanknopingspunten leveren voor Duchamps vroegste werken.

Octavio Paz gebruikt ironie als argument om het onderscheid te bepalen tussen Duchamp, Roussel en Jarry. "There is no distance between Roussel and his work; the creating subject has been abolished or, more exactly, reduced to a process. Roussel is his method, ... There is humor, not irony, in Roussel; he does not look at himself in his creations, nor do his creations look at him; he does not make fun of them, nor they of him." (Paz, 1981, 135) Aldus karakteriseert Octavio Paz Roussel als antipode van Duchamp. De hoofdpersoon Cantarel in *Locus Solus* is een projectie van Roussel, niet zijn inventie. De kunstenaar Duchamp zoals wij die kennen en zijn vrouwelijk 'woordspel' alter ego Rose Sélavy zijn een inventie van Marcel Duchamp. Hij blijft de meester van het spel waar Roussel de slaaf is van zijn verbeelding. Is Roussel dwangmatig te noemen, Duchamp werkt vanuit 'de schoonheid van onverschilligheid', onverschilligheid ten aanzien van de automatische koppeling van de schoonheid met de waarheid in zijn pseudowetenschappelijke benadering. Meer dan Roussel ziet Paz Alfred Jarry als literaire pendant van Duchamp met zijn 'patafysica' als de wetenschap van de uitzonderingen. Jarry en Duchamp komen, aldus Paz, overeen in hun houding van ironische distantie. "Roussel believed in science; Jarry and Duchamp used science as a weapon against science. ... One defines pataphysics as the science of the particular, and the other wants "to lose the possibility of recognizing or identifying any two things as being like each other." Both would have liked to live in a world of unique objects and entities, where the exception alone would rule. Roussel lacked a vital and moral dimension common to Jarry and Duchamp: the subversion of the self." (ibid., 136).

Naast Roussel noemt Duchamp tegen Sweeney Jean-Pierre Brisset als inspiratie. Brisset was op 13 april 1913 bij wijze van grap door literair Parijs gekroond als de Prins der Dichters onder *De Denker* van Rodin. In dat jaar verscheen zijn *La grammaire logique / La science de Dieu* in een tweede druk. Brisset ziet zichzelf als de engel uit Johannes' Openbaringen die het Boek met het Zevende Zegel ophoudt en de kennis van God bezit. Als een filologische Darwin vindt Brisset zijn *origin of species* via een pseudo-etymologie gebaseerd op homofonie. Brisset denkt met zijn oren. Hij legt bijvoorbeeld op grond van de klankovereenkomst een verband tussen *sexe* en *examen* (Brisset, 159). De mensheid, althans het Franssprekende deel daarvan, heeft in de kikker zijn oorspronkelijke voorouder. Het onderscheid tussen de seksen bij kikkers blijkt namelijk als mannetjes en wijfjes met elkaar gaan communiceren. En wat zeggen kikkers volgens de eigen waarnemingen van Brisset? Wijfjes lokken mannetjes met *coac* van *accède* (kom), en mannetjes zeggen na het paren *que r'ai ait* van *créer* (scheppen) (ibid., 154-164). Het is hier niet de plaats om verder in te gaan op de adembenemende logica van Brisset maar het is duidelijk dat het dit soort pseudo-wetenschap was die Duchamp ridiculiseerde in zijn woordspel. Hij moet paf hebben gestaan toen hij in New York arriveerde in 1915 en daar in zijn mecenas Walter Arensberg een Engelstalige Brisset aantrof. "Zoals alle mensen die zich bezighouden met dat soort onderzoek,

verdraait Arensberg de woorden opdat ze zouden gaan betekenen wat hij wil", zegt Duchamp tegen Cabanne toen hij vertelde hoe hij de wetenschappelijke waarde van het woordspel van Arensberg inschatte (Cabane 1991, 70).

Het systeem van homofonie waarmee Roussel en Brisset woorden loskoppelden van hun referent vond bij Duchamp een aandachtig oor. De titels van zijn vroege readymades ontstaan als een woordspel en daarmee zijn ze te begrijpen in het verlengde van de humoristische tekeningen die hij tot dan had gemaakt. Bij cartoons is immers het onderschrift wezenlijk om in de combinatie met de tekening de grap te laten ontstaan. Een vergelijkbare wisselwerking tussen titel en beeld zoekt Duchamp bij zijn readymades. Dat sluit ook aan bij de vroege tekeningen met titels die hij had ontleend aan Laforgue waarbij het woordspel een uiting is van een dandyeske houding van indifferentie.

Het waarom van Duchamps woordspel met verwijzingen naar het triviale en volkse gebruik ervan, naar de methode van Roussel en het procédé van pseudo-wetenschappers als Brisset is te begrijpen als een uiting van zijn antihouding tegen de opvattingen van zijn broers en de andere kunstenaars van *La section d'or* die een wetenschappelijke basis voor de kunst zochten. Het gesprek in die kring van kubisme en futurisme ging over de sequentiefotografie van Marey, de hypothetische kentheorie van Poincaré, over niet-Euclidische meetkunde en over begrippen als duur en simultaneïteit bij Bergsson en over alchemie en vierde dimensie. Duchamp brengt vanaf 1913 met zijn woordspel al die verwijzingen naar een meta-ironisch plan. Hij merkt op dat kunstwerken die met behulp van wetenschappelijke methoden tot stand komen, het perspectief bijvoorbeeld, zich tot de werkelijkheid verhouden als *appearance*, als voorkomen, als schijn. Daartegenover stelt Duchamp kunst als *apparition*, als verschijning (DdS., 120). Ondanks zijn nihilisme en zijn gespeelde ontrouw tegenover het kunstenaarschap – hij deed het herhaaldelijk voorkomen dat hij gestopt was met werken – zette hij zich persoonlijk in voor naïeve kunstenaars als Eilshemius en wees hij in zijn lezing *The Creative Act* op de irrationele drijfveren van de kunstenaar. En zoals Gabrielle Buffet opmerkt, richtte Duchamp zijn ironie vooral op zichzelf, "tot waar de meest rigoreuze Mystiek zich ophoudt." (Buffet 1936, 38).

DE READYMADE ALS *POTENTIAL IMAGE*

In mijn bespreking van het boek *The Definitely Unfinished Marcel Duchamp* in 1991 roemde ik de hoedanigheid van perpetuum mobile van Duchamp, zijn vermogen opeenvolgende generaties te inspireren (Jansen 1992). Die kwaliteit van het werk zag ik als een gevolg van de dualistische geest van de kunstenaar waarmee ik doelde op het aspect van dubbelzinnigheid dat in verband met zijn werk en zijn persoon steeds opduikt en dat een vervolg vindt in de diversiteit van de receptie. Ik concludeerde dat schrijven over Duchamp inmiddels neerkwam op het toevoegen van details aan een berg publicaties, als noten in de kantlijn van de talmoed. Die mogelijkheid van verschillende interpretaties naast elkaar vormde echter een probleem toen ik zelf artikelen over Duchamp en zijn werk ging schrijven. Verschillende standpunten bij één auteur maken zijn betoog immers ongeloofwaardig. Daarmee geeft hij te kennen dat zijn oordeel niet is gebaseerd op objectief controleerbare feiten en riskeert hij het verwijt zijn subjectieve, inwisselbare en speculatieve mening als waar te presenteren.

Na lezing van Dario Gamboni's *Potential Images, Ambiguity and Indeterminacy in Modern Art* (2002) zag ik de verscheidenheid van mogelijke oplossingen als een voordeel en niet als strijdig met de eis van objectiviteit. Gamboni's opvatting van het

kunstwerk als een *potential image* maakt het mogelijk om diverse opvattingen over Duchamp naast elkaar te zien als elkaar aanvullend en niet als elkaar uitsluitend, ook als ze door één auteur naar voren worden gebracht. Gamboni stelt dat ambigüiteit inherent is aan beelden (Gamboni 2002, 13-20). Dat het iets is van alle tijden en in alle culturen voorkomt. Hij citeert de bekende oproep van Da Vinci om figuren te zien in wolken of in een brokkelige muur en hij wijst op het werk van Arcimboldo en andere makers van ambigue beelden in de westerse geschiedenis van de kunst. Hij noemt ook voorbeelden die (nog) niet als ambigu bekend staan zoals de gevlamde marmeren lambrisering in de S.Marco in Venetië die Gamboni ziet als de overgang tussen het geometrische patroon op de vloer en de figuratieve fresco's erboven, niet alleen letterlijk door hun positie maar ook inhoudelijk door de figuren die erin zijn te ontdekken. Verder noemt hij voorbeelden uit andere culturen, Chinese filosofenstenen bijvoorbeeld. Gamboni maakt bij ambigue beelden onderscheid tussen beelden met een toevallige en met een verborgen ambigüiteit en potentiële beelden, kunstwerken, gemaakt door de kunstenaar in het gebied van het virtuele.⁴⁰ Al die ambigue beelden zijn voor hun realisering afhankelijk van de kijker. Ze maken hem bewust van zijn actieve en subjectieve manier van kijken. Ze zijn fundamenteel onstabiel en metaforisch. Hun dubbelzinnigheid komt aan het licht door een creatieve daad van de perceptie. Perceptie is selectief, ze steunt op het geheugen en op de neiging tot interpretatieve ordening die geschiedt op basis van intuïtie en verbeelding. Derhalve is perceptie subjectief van aard, concludeert Gamboni. Daarnaast wijst hij erop dat de bestudering van de psychologie van de perceptie rond 1900 gelijk opgaat met de hausse van potentiële beelden. En zo verdedigt hij zich dan ook tegen het verwijt van subjectiviteit en willekeur door op de subjectieve aard van de perceptie zelf te wijzen, hetgeen hij met betrekking tot potentiële beelden uitbreidt met een beroep op de willens en wetens door de kunstenaars ingebouwde ambigüiteit. In zijn woorden: "But why bother to concern oneself with recognizing the subjective nature of perception if one refuses to submit to it oneself? In the very way that it modifies the past, the present renders it knowable in the first instance. Like any object of knowledge, the past is in a way an 'amorphous mass' that the historian, like the artist, has to organize in terms of his intelligence and, no doubt, of his imagination" (Gamboni 2002, 10).

Gamboni sluit aan bij zijn eerdere studie over het werk van Redon die omstreeks 1900 en daarna gold als een belangrijk kunstenaar. In *The Armory Show* in 1913 was hij de kunstenaar met de meeste items. Zijn werk werd door tijdgenoten gezien als een brug tussen de romantische en de symbolistische opvatting. Gamboni analyseert hoe Redon op latere leeftijd nieuwe beelden ontdekte in zijn vroegere etsen en die ook dienovereenkomstig veranderde. In Redons dagboek *A Soi-même (1867-1915)* vond Gamboni het idee van potentiële vormen in de oproep van Redon aan kunstenaars om voortdurend nieuwe beelden in bestaande beelden te ontdekken en met die opzet ook beelden te scheppen, zodat de kijker ze volgens zijn eigen gemoedstoestand kan interpreteren. Die aandacht voor de kijker blijkt ook uit het belang dat Redon hecht aan de titel. Redon is voor Gamboni een voorbeeld van de passie die rond 1890 ontstaat voor het coderen en decoderen. Die *oscillatie* zoals Gamboni het noemt, die onophoudelijke beweging zonder oplossing tussen twee verschillende percepties van het beeld zoals die door potentiële beelden wordt veroorzaakt, treedt op talloze manieren aan het licht: in de populariteit van visuele rebussen, in de symbolistische suggestieve literatuur, in Wagneriaanse muziek, in de notie van empathie in de psychologie en in het psychoanalytische onderscheid tussen het manifeste en het latente (Gamboni 2009, 22v).

40. Zijn boek kreeg een vervolg in de tentoonstelling *Une image peut en cacher une autre*, die Dario Gamboni samen met Jean Hubert Martin in 2009 samenstelde in het Grand Palais in Parijs.

Als voorbeelden van kunstenaars die de artistieke communicatie vernieuwden gaat Gamboni, naast Redon, met name in op Courbet, Gauguin en de Nabis, Ensor, Seurat en Rodin. Hij geeft een overzicht van het kunsthistorische onderzoek dat sinds de jaren zeventig aan het licht brengt dat achter de geschilderde rotsen van Courbet antropomorfe figuren en gezichten schuilgaan. Van *La vision du sermon* van Gauguin is bekend dat de strijd tussen Jacob en de engel alleen plaatsvindt in de verbeelding van de omstanders. Gauguin verwerkte echter ook verborgen beelden in zijn schilderijen. Zelf ontdekte Gamboni dat de vorm van een zeeinham in de kust van Bretagne op een schilderij is te interpreteren als een zelfportret van Gauguin (ibid., 88). Bewuste ambiguïteit is ook te vinden bij Cezanne, van wie bekend is dat hij plekken in het landschap juist zocht om hun moeilijk te lezen beeld. Bij Seurat is niet de voorstelling maar het zien zelf het onderwerp van de ervaring. Bij hem wordt de wederzijdse uitwisseling tussen beeld en kijker onder meer gestimuleerd door het gebruik van gegreind papier en korrelig contékrijt. Het zijn enkele voorbeelden waarin Gamboni de voorliefde aantoont voor potentiële vormen rond 1890.

Vervolgens argumenteert Gamboni dat we, om de bijdrage aan de ambiguïteit van de kunst rond de eeuwwisseling te begrijpen, ons niet langer tevreden moeten stellen met de waardeoordelen van de modernistische geschiedschrijving en haar geloof in een ononderbroken ontwikkeling naar 'abstractie'. Abstractie lijkt voor Gustave Moreau meer op wat een jongere generatie verstond onder Synthetisme, aldus Gamboni (ibid., 107). Verder is het niet zo dat de werken van de kubisten gericht waren op het elimineren van iconische herkenning maar het onderwerp juist wilden weergeven als meerduidig. Gamboni haalt hiervoor Picasso aan als die uitlegt dat Braque en hij de natuur niet imiteren, maar dat ze werken als de natuur zoals een Chinese landschaps-schilder dat doet. Dat ze in plaats van het *trompe l'oeil* een *trompe l'esprit* zochten (Gamboni 2002, 136). Die mentale versie van het *trompe l'oeil* impliceerde de mogelijkheid van misinterpretatie en introduceerde het aspect van tijdsduur in de beschouwing. Ze eiste van de kijker dat hij langer keek, te vergelijken met de ontcijfering van een rebus. Dat kreeg een vervolg bij de Puteauxgroep met onder meer de Duchamp-broers en Gleizes en Metzinger. Die verklaren in 1912 in hun boek *Du cubisme* dat het schilderij "de geest niet meteen voldoening hoeft te geven maar die geleidelijk naar de diepten van de verbeelding dient te trekken (...)" (ibid., 136). In hun neoplatonische opvatting vervult het kunstwerk een bemiddelende rol tussen enerzijds de subjectiviteit van kunstenaar en die van de beschouwer en anderzijds tussen de zichtbare wereld van de natuur en de onzichtbare wereld van de geest, aldus Gamboni.

De complexe herkomst van de abstractie in symbolistische bronnen en de rol hierin van spirituele en occulte opvattingen van de betrokken kunstenaars is bekend, schrijft Gamboni. Hij concentreert zijn aandacht liever op experimenten die in kunstwerken zijn uitgevoerd. Over Kandinsky bijvoorbeeld merkt hij op, dat die voor zijn werk zowel een figuratieve als een non-figuratieve interpretatie ambieerde. Gamboni citeert hem als hij tegen Gabriele Münter zegt dat verwijzingen niet te eenduidig en te duidelijk moeten zijn, en dat hoe meer mogelijkheden er zijn voor fantasie en interpretatie, hoe beter het is (ibid., 136v). Gamboni wijst ook op het verhaal van het schilderij op zijn kant, waarin Kandinsky een innerlijke gloed aantrof terwijl de voorstelling eerst niet herkenbaar was. Vergelijkbare opvattingen over de afwisseling van figuratieve en non-figuratieve interpretaties vindt hij bij andere kunstenaars in hun experimenten die tot volledige abstractie leidden.

Gamboni noemt ook voorbeelden van ambiguïteit bij Duchamp (ibid., 142-148). Hij herinnert aan diens bewondering voor Seurat en aan het feit dat hij een late Redon

bezat en hij benadrukt het belang van de readymade als bijdrage aan de geschiedenis van potentiële beelden, ook al omdat Duchamp expliciet de rol van de kijker noemt bij het ontstaan van de betekenis. Bij de readymade, zegt Gamboni, vallen de posities van maker en kijker vrijwel samen.

Naast de ambiguïteit die door moderne kunstenaars sinds Courbet wordt gezocht, gaat Gamboni in op de factoren van ironie en taalspel als vormen waarin ambiguïteit wordt uitgedrukt. Die vindt hij ook in de triviale beeldcultuur van foto's, beeldraadsels, karikaturen en filmbeelden. Daarbij wijst hij op het belang van titels waarvan de cryptische meerduideligheid essentieel is om de grap te communiceren. Vaak is het echter moeilijk om die relatie met komische prenten te leggen behalve in het geval van Duchamp, aldus Gamboni, gezien zijn voorgeschiedenis bij *Le Rire*. Sinds de studie *High and Low* van Adam Gopnik kan het belang van die beelden echter niet worden ontkend in de schepping en de receptie van de moderne kunst die ermee parallel loopt (ibid., 157-159).

De interesse voor het ambigue rond 1900 verbindt Gamboni met de aandacht in de beeldende kunst destijds voor beelden die zich in de perceptie nu eens als figuratief en dan weer als abstract voordoen, naast de al eerder vastgestelde correlatie met de beginnende studie van de psychologie van de perceptie. Door het leggen van die verbanden relativeert Gamboni het belang van de latere stambomen en schema's van Barr waarin het idee van de geleidelijke abstractie als een evolutionair proces wordt voorgesteld (ibid., 132). Volgens Gamboni is abstractie nooit het doel geweest, alleen ambigue veelvormigheid. De visie op basis van Barr heeft volgens Gamboni ook zijn repercussies in de latere receptie van Duchamp. Dat komt naar voren in een interview naar aanleiding van de tentoonstelling die als een vervolg op zijn boek werd samengesteld. Op een vraag naar het verband tussen Duchamps readymade met Redon en de abstractie, zegt hij, dat bij Duchamp de ontwikkeling van Redon werd verlengd en geradicaliseerd met de readymade als logische culminatie (Gamboni, 2009). Functionele voorwerpen die in massaproductie waren vervaardigd, kregen daarmee toegang tot wat Apollinaire noemde "de rechten van de verbeelding". Volgens Gamboni raakte die dimensie op de achtergrond toen de readymade werd gereduceerd tot een sociologisch en kunsthistorisch experiment, hetgeen hij vergelijkt met de wijze waarop de diametrale tegenstelling tussen 'figuratie' en 'abstractie' het moeilijk heeft gemaakt om nog te zien dat abstracte schilderijen ook werken door middel van associatie, suggestie en analogie. In de catalogus gaat hij hier verder op in met een oproep om de visie van tijdgenoten, van schrijvers, wetenschappers, psychologen en filosofen te accepteren, ook als die subjectief zijn, te meer omdat visuele ambiguïteit zich onttrekt aan een "objectieve" positivistische opvatting van het kunstwerk die zich beperkt tot feiten, los van de observatie (Tent. cat. 2009, xv-xxv). Ambiguïteit vereist een subjectief engagement, concludeert hij, en een interpretatie zonder het nemen van risico's bestaat niet. Gestreefd moet worden naar een interpretatie die in staat is om recht te doen aan het vermogen van beeldende kunst om uit te beelden en te betekenen, verder dan de imitatie of de expliete verklaring.

Mijn vraag bij het zoeken en formuleren van verklaringen bij de werken van Duchamp, was hoe om te gaan met de variatie van mogelijke antwoorden. Ik pleit nu voor meerduideligheid in lijn met het wezen van ambiguïteit die, zoals Gamboni aantoont, een wezenlijk aspect is van het culturele leven in de periode waarin Duchamp zijn eerste werken maakte. Het visueel oscilleren tussen de ene en de andere interpretatie bij de kijker, waar Gamboni over spreekt, kan door de schrijver worden overgenomen. Die verkeert daarbij niet in de positie van Buridans ezel die niet kon

kiezen tussen twee hooischelven. In dit geval komt hij niet om van de honger maar ziet hij dat het menu steeds rijker wordt.

In zijn verdediging tegen het verwijt van speculeren beroept Gamboni zich er op dat perceptie nu eenmaal subjectief is. Hij gaat daarbij ook in op de gebruikelijke gereserveerdheid in kunsthistorische kring tegenover het idee van een verborgen ambiguïteit in beelden, omdat dit onderwerp vaak ligt op het terrein van de charlatan of het resultaat is van obsessieve, esoterische en andere buitenissige ideeën, zowel bij de maker als bij de uitlegger (Gamboni 2002, 17-18). Hij wijst daarbij op het gevaar dat ofwel alles wordt toegeschreven aan het werk (als een fetisj) ofwel aan de kijker (anti-fetisjisme) en pleit er voor om in plaats daarvan de interactie tussen de twee te zien en die te bestuderen. De gereserveerdheid in de kunsthistorische wereld tegenover de mogelijke verborgen betekenissen van ambigue beelden die Gamboni constateert, betekent mijns inziens dat een methode van onderzoek die bij andere wetenschappen wel geaccepteerd wordt en daar te boek staat als *educated* (ook wel: *educational*) *guesswork*, weinig weerklank vindt. Een paleontoloog besluit op grond van de slijtage van een gevonden kies niet alleen of het betreffende beest vegetariër of vleeseter was maar ook hoe groot het beest was en of het kon vliegen of zwemmen. De experimentele archeologie maakt op basis van een enkel spoor maquettes met reconstructies van gebouwen en ontwerpt daarbij ook nog het gereedschap dat nodig was om die bouwkundige constructies te realiseren. Ook in de medische wetenschap is vaak sprake van *educated guesswork*, waarin ervaring, intuïtie en experiment samenkomen in het zoeken naar nieuwe verklaringen voor oorzaken van ziekten en naar nieuwe behandelmethoden. Daarbij gelden ook regels met betrekking tot consistentie en aannemelijkheid.

Ambiguïteit nodigt expliciet uit tot een beoordeling via *educated guesswork*, via beredeneerd gissen. Niet alleen omdat dit overeenkomt met het gegeven van de dubbelzinnigheid van het kunstwerk maar ook omdat het de verhullende aanpak van de maker respecteert. Eenduidige onthulling die vervalst in anekdotiek is hierbij niet het doel. Wel het aantonen van de schoonheid van de verhulling. Dat dit een speculatieve kunstgeschiedenis oplevert lijkt me, met betrekking tot deze periode, niet bezwaarlijk gezien het verlangen naar ambiguïteit dat het culturele leven destijds kenmerkte, zoals Gamboni en andere auteurs vaststellen. Die speculatieve benadering geldt met name voor het werk en de persoon van Duchamp omdat hij aan de ambiguïteit van zijn werk in tweede instantie nog een nieuwe dimensie heeft toegevoegd als reactie op de belangstelling voor zijn werk in de jaren vijftig en zestig.

Een aanstekelijk voorbeeld van zo'n benadering waarin die speculatieve aanpak ostentatief en met enthousiasme wordt gedemonstreerd is *Système D* van Jacques Caumont en Françoise Le Penven (Caumont/Le Penven 2012).⁴¹ In de vorm van dialogen rijgen zij naar aanleiding van gebeurtenissen uit het kunstenaarsleven van Duchamp hun associaties aaneen. In de ondertitel wordt het boek omschreven als "een waarheidsgetrouwe roman" en een "heldendicht". Het kan als een vervolg worden gezien op *Rosopopées* uit 1981, waarin Caumont (toen met Jennifer Cough-Cooper) eveneens feiten vermengt met fantastische vermoedens. Toen gaf de subtitel aan welke methode de auteurs volgden: *Publication Erratique de l'Académie de Muséologie Evocatoire* (Dwalende Publicatie van de Academie voor Suggestieve Museologie) waarbij *erratique* zowel als dwalend en als dwaling kan worden gelezen, als een hint naar *errata* (fouten). Ondanks mijn sympathie voor hun erudiete en poëtische benadering is het uitdrukkelijk niet de methode van Caumont c.s. die ik volg in hoofdstuk 4 bij mijn interpretatie van de werken van Duchamp. Wel

41. *Système D* verwijst naar het gelijknamige populaire blad in Frankrijk voor knutselaars. De D staat voor *débrouiller* ophelderen.

inspirerend was de aanpak van Caumont en Gough-Cooper in de biografie van de Venetië catalogus van 1993 waarin ze de lezer een doolhof van feiten binnenvoeren waarin die zelf contextuele verbanden kon leggen (zie p.52). De advertenties, foto's en tijdschriftartikelen die ik opvoer naast het al bekende materiaal zijn weliswaar via serendipiteit gevonden maar ze dateren uit dezelfde periode als de werken waarmee ik ze in verband breng. Bovendien is het aannemelijk dat Duchamp ze kende, omdat ze algemeen zijn zoals *L'Illustration* of, in geval van het tijdschrift *Phantasio* bijvoorbeeld, omdat het blad door *Le Rire* werd uitgegeven, het blad waarin hijzelf en zijn broer publiceerde.

Ook al is het bewijs van een relatie tussen werk en context soms secundair en speculatief bij gebrek aan informatie van Duchamp zelf, toch dragen mijns inziens zulke vondsten bij tot een, kunsthistorisch gezien, nauwkeuriger idee van het kunstenaarschap van Duchamp tussen 1910 en 1924 dan een benadering die in het verlengde ligt van het beeld dat van hem en zijn werk na 1960 is ontstaan. Welke weg de onderzoeker ook kiest, van Duchamp hoeft hij geen steun te verwachten. In zijn lezing *The Creative Act* in 1957 merkt hij op, dat de toeschouwer bijdraagt aan de creatieve daad met zijn interpretaties van wat de kunstenaar onbewust "*à l'état brut*" doet. Zelf gaat hij daar wijselijk niet op in wat hemzelf betreft omdat dat in tegenspraak zou zijn met de *état brut*-status van zijn eigen werk.

Collage F. Kiesler in *View* 1945.



Marcel Duchamp, kunstenaar – knutselaar

INLEIDING

In dit hoofdstuk volg ik het oeuvre van Duchamp chronologisch en sta ik stil bij de werken waarover ik contextuele informatie heb gevonden die aanvullende informatie geeft naast de bestaande literatuur over de betekenis van het werk, waarbij ik met name verwijs naar Henderson en Marcadé (Henderson 1998 en Marcadé 2007). Ik bespreek vooral de werken tot 1924. Werken daarna ontstonden vaak in verband met tentoonstellingen en die heb ik genoemd in de paragraaf 'Marcel Duchamp senior adviser' van hoofdstuk 1. De werken waarin Duchamp later commentaar geeft op zijn vroegere werk breng ik alleen naar voren voorzover daarbij de originele context aan de orde komt. Wel ga ik uitgebreid in op het laatste werk *Gegeven...* waarin Duchamp een vervolg maakt op het *Grote Glas*, en waarbij mijns inziens verwijzingen zijn te vinden naar de oorspronkelijke gebeurtenissen en ideeën die bij het ontstaan van dat sleutelwerk tussen 1912 en 1915 een rol hebben gespeeld. Zoals eerder gezegd zal ik me name richten op het belang van het taalspel dat Duchamp inzette bij het bedenken van een werk.

Sinds enkele bewaard gebleven humoristische tekeningen in 1965 werden opgenomen in de tentoonstelling van de Sisley-collectie, worden ook de cartoons, die Duchamp maakte tussen 1906 en 1910, tot het oeuvre gerekend. Zelf had hij ze geen plaats gegeven in zijn eigen overzicht van zijn oeuvre waarmee hij in 1936 was begonnen: de *Doos in een Koffer*. Die humoristische tekeningen waren een manier om wat geld te verdienen, zoals dat ook het geval was voor zijn tien jaar oudere broer Jacques, diens buurman Frantisek Kupka en andere bevriende kunstenaars uit zijn omgeving. Ze stonden los van het artistieke werk. In totaal heeft M.Durand-Desert, die deze activiteit van Duchamp catalogiseerde, bijna dertig cartoons opgespoord waarvan er zeventien werkelijk zijn gepubliceerd (Schwarz 2000, 4).

Zoals bij cartoons gebruikelijk ontstaan de grappen in de wisselwerking tussen de afbeelding en het onderschrift. Een voorbeeld is de grap die verscheen in *Le Rire* van 6 augustus 1910. Op het plaatje is een jong paar te zien. Ze gaan uit. Zij zit te wachten



1

2

3

4

5

6

au Beurre
LES Q
FÉMINI

GA

L'ASSIETTE AU BEURRE

AME DES CHOSES
LA BIBLIOTHEQUE

L'ASSIETTE AU BEURRE

MAISON DE CARTON

Conclusion!

MEETING FEMINISTE.
homme et nous une si petite différence que ce

Humoristische tekeningen van Marcel Duchamp en anderen

1. F. Kupka, *La vote plural*, *L'assiette au beurre*, 3 mei 1902
2. J. Villon, *Ohé! Ohé!*, *L'assiette au beurre*, 15 februari 1902.
3. M. Duchamp, *Ce que t'es long à te peigner*, *Le Rire*, 6 augustus 1910.
4. M. Duchamp, *La morue est-elle bien dessalée?...* , *Le Rire*, 27 november 1909.
5. J. Villon, *Conclusion!*, *L'assiette au beurre*, 15 februari 1902.
6. J. Gris, *Un meeting féministe*, *L'assiette au beurre*, 30 april 1910.

42. In de literatuur met betrekking tot Duchamps seksuele moraal en die van andere dadaïsten staan twee opvattingen diametraal tegenover elkaar. De een is beschreven door David Hopkins in *Dada's Boys*, waarin de gebruikelijke misogynie wordt verbonden met een gedrag tussen mannen onderling dat de auteur karakteriseert als "homosociaal". Minnaressen worden daarin gezien als muze. Ook *Women in Dada* onder redactie van N. Sawelson-Gorse gaat uit van een anti-vrouw attitude van Dada. De andere visie wordt verwoord in *Dada's Women* van Ruth Hemus, waarin de vrouwelijke deelnemers van dada worden beschreven als seksueel onafhankelijk en dada niet als een louter patriarchaal gebeuren naar voren komt. Gemeten naar de maatstaven van deze laatste publicatie zijn Duchamps minnaressen niet alleen als muze op te vatten maar ook als "partner in crime" bij de realisering van zijn aanstootgevende kunst. Voor die aanname zijn aanknopingspunten te vinden in de feiten zoals die bekend zijn geworden en in de memoires van de vrouwen in kwestie.

op de canapé, mantel aan, hoed op. Hij staat voor de spiegel en legt een scheiding in zijn haar. Zij: "wat duurt dat lang, dat kammen!". Hij: "Kritiek is makkelijk maar de scheiding moeilijk", *La critique est aisée, mais la raie difficile* en dat laatste klinkt als: *l'art est difficile* (kunst is moeilijk). Het onderschrift is een woordspeling op het spreekwoord: *la critique aisée mais l'art est difficile* (kritiek is makkelijk, kunst moeilijk). De humor van veel andere tekeningen is naar onze maatstaven echter nauwelijks nog te waarderen door de seksistische instelling die erachter schuilt. Durand-Desert ziet die tekeningen als opmaat voor het thema in *De Bruid ontkleed door haar Vrijgezellen, zelfs* (het *Grote Glas*) waarin vrijgezellen worden afgewezen door een hooghartige bruid. Ik acht die conclusie echter te algemeen. In hun misogyne jongenshumor verschillen de bijdragen van Duchamp nauwelijks van andere cartoons uit die tijd. Blijkbaar werd die vrouwonvriendelijke instelling destijds ook verwacht bij een humoristische benadering. Dat geldt niet alleen voor tekeningen in populaire bladen. Ook bij schrijvers als Octave Mirbeau en Guy de Maupassant valt dat op. Die afkeer van vrouwen in de geest van Schopenhauer was een algemeen thema bij fin de siècle schrijvers, schilders en cartonisten. In Maupassants *Bel Ami* is de vrouw "een minderwaardig, onbenullig, bedrieglijk, dubbelhartig wezen, dat haar zwakheid en bevalligheid gebruikt om te proberen mannen te knechten. ... de onvermijdelijke en onmisbare vijandin." (Troyat 1991, 115-116).⁴² Zoals voor zijn broers en andere kunstenaarsvrienden waren de cartoons voor Duchamp een schnabbel. In zijn schilderijen uit die tijd is de vrouw ook anders afgebeeld: als een idyllisch naakt in een paradijselijke context of als een *Dulcinea*, zoals de latere titel luidt van *Portrait* uit 1911, hetgeen een aanbieder impliceert als een Don Quichote. Die laatste vorm van adoratie, gelardeerd met ironische distantie, komt meer overeen met de seksuele toespelingen in het *Grote Glas* waarin de distantie nog verder is doorgevoerd door de werking van een motor te gebruiken als metafoor voor de seksuele energie van de Vrijgezellen en de Bruid.

Hoewel Duchamp zelf zijn humoristische tekeningen niet tot zijn oeuvre rekende hoeven ze daarom nog niet te worden genegeerd. Belangrijker dan het aspect van seksuele afstoting en aantrekking in die cartoons die Schwarz benadrukt in navolging van Durand-Desert, is met het oog op wat ging komen, de waardering van het woordspel in de titel waarbij sprake is van een symbiotische relatie tussen titel en beeld. Duchamps woordspel is vaak gebaseerd op homofonie, waarbij twee gelijkkluidende woorden die in betekenis verschillen, met elkaar worden verward. Of het betreft kofferwoorden, waarbij twee woorden worden samengevoegd tot één nieuw woord. Het woordspel was destijds in Frankrijk erg geliefd, zoals dat trouwens nog steeds het geval is. Misschien leent het Frans zich meer dan andere talen voor dit *jeu de mots* wegens het frequent voorkomen van homoniemen. In Franse woordenboeken en schoolboekjes waren destijds lijsten ervan opgenomen. In zo'n lijst gelijkkluidende woorden is waarschijnlijk ook de herkomst te vinden voor een woordgrap van Duchamp, eveneens over het woord *art* (kunst) net als in tekening in *Le Rire*, die hij als notitie opnam in de "*De doos van 1914*": *arrhe : art = merdre : merde*. *Arrhes*, dat overigens alleen als plurale tantum voorkomt, betekent handgeld, huur of onderpand. Duchamp vergelijkt die woordgrap met Jarry's *merdre*, de beroemde vloek die klinkt als *merde* (shit) waarmee Ubu het toneel opkomt. Dat had bij de eerste opvoering in 1896 voor grote consternatie gezorgd. Die gebeurtenis gold als exemplarisch voor een avantgardistisch schandaalsucces zoals weer bleek bij een nieuwe opvoering in februari 1908 afgaande op het verslag in *Le Rire* van 29 februari 1908. Jarryes is ook de "patafysische" schrijfwijze van Duchamp van zijn wiskundige vergelijking. Duchampexegeet André Gervais, als tweetalige Quebec-Canadees

gespecialiseerd in het verklaren van Duchamps woordspelige cryptogrammen, ziet in die vergelijking van kunst met een voorschot of een onderpand het idee van de readymade opdoemen, afgaande op de titel van zijn voordracht *Connections: Of Art and Arrhe* (Duve (red.) 1991, 397-425). Als dit al het geval is dan dient dit niet te worden begrepen als een concept waarbij het kunstwerk de rol van onderpand vervult voor het begrip 'kunst', in de betekenis die de readymade later bij conceptuele kunstenaars als Kosuth zou krijgen. Dat is zeker het geval als we in aanmerking nemen dat de combinatie van *art* en *arrhes* waarschijnlijk niet zelf is bedacht door Duchamp maar door hem is gevonden in een bestaande lijst homoniemen. Zo'n lijst, overgenomen uit een Frans woordenboek, is te vinden in de *Grand Dictionnaire Callewaert* 1909, p. 700. Weliswaar dateert de Jarryeske vergelijking uit dezelfde tijd toen Duchamp een fietswiel op een krukje en daarna een druiprek voor flessen in zijn atelier haalde maar het zou nog twee jaar duren voordat hij in New York aan die dingen de benaming readymade zou geven. Aanvankelijk verkeerde de readymade als kunstwerk nog in het stadium van een speculatieve vraag zoals blijkt uit de zin: "kan men werken te maken die geen 'kunst' zijn?", een andere notitie uit 1913 die Duchamp schreef voordat hij de daad bij het woord voegde.

Na 1912 kreeg het woordspel een cruciale rol in de betekenisvorming in de kunst van Duchamp, vergelijkbaar met de manier waarop het fungeert in humoristische tekeningen. Dat was een onartistieke, om niet te zeggen anti-artistieke, beslissing die twee jaar na zijn laatste cartoon werd genomen. Die omslag gebeurde na het zien van het toneelstuk *Impressions d'Afrique* (Indrukken van Afrika) van Raymond Roussel en na lezing van de absurde verhalen vol woordspelingen van Jarry en na kennisname van de hallucinerende etymologische argumenten van Brisset (zie p.132-134).

Voorlopig zou Duchamp nog opgemerkt blijven als de jongste van de Duchamp-broers. Gaston en Raymond Duchamp (kunstenaarsnamen: Jacques Villon en Duchamp-Villon) vormden in 1910 een groep die naar hun woonplaats Puteaux, een buitenwijk van Parijs, de Puteaux-groep werd genoemd. Regelmatige bezoekers die daar op zondagmiddag samenkamen, waren, naast hun buurman Frantisek Kupka en Marcel die dichtbij in Neuilly woonde, Jean Metzinger, Albert Gleizes, Fernand Léger, Juan Gris en Roger de La Fresnaye, Georges Ribbemont-Dessaignes en de wiskundige Princet. Via Marcel Duchamp kwam Francis Picabia bij de groep en die introduceerde Apollinaire die al bekend was met Metzinger en Gleizes. De leden zochten een vervolg op het kubisme van Picasso en Braque. Omdat die zich afzijdig hielden van de jaarlijkse Salons en hun werk alleen toonden in de galerie van Kahnweiler waren het grote publiek en de meeste critici onbekend met het kubisme. Dat werd pas in 1911 bekend toen het werk van deze Puteaux-groep werd geëxposeerd en Apollinaire zich ging opwerpen als verdediger van hun werk.

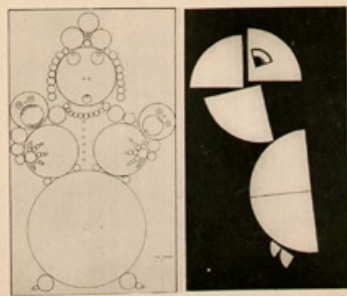
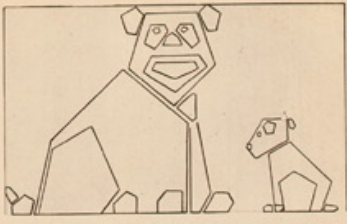
Het kubisme werd ook een dankbaar onderwerp voor spotprenten in dezelfde media waarin verschillende leden van de groep hun humoristische tekeningen publiceerden. De pejoratieve term kubisme werd al snel geaccepteerd als geuzennaam. De naam *Section d'Or* (de Gulden Snede) was gekozen door Jacques Villon om te benadrukken dat de ambities van de groep verder gingen dan alleen een onderzoek van de vorm. Hij omschreef het verschil met het kubisme als: "Waar het Kubisme ontwortelt, plant de Section d'Or. Het Kubisme heroverweegt het perspectief maar de Section d'Or wil de geheimen ervan doorgronden." Cabanne (2002), 65, 84-86). Het "analystische" perspectief van Villon combineerde wetten van harmonie, kleur en beweging en bracht een piramidale verdeling van de ruimte samen met het lineaire perspectief, geïnspireerd op Leonardo da Vinci. Vanouds was de verdeling van de gulden snede

gebaseerd op een geloof in een spirituele betekenis van die verhouding. Door zich expliciet daarop te beroepen wilde Villon, tegen de gangbare mening in over het kubisme als een modieuze grap zoals het in de spotprenten werd gebracht, zijn kubisme voorstellen als serieus en geworteld in het verleden.

Tijdens de zondagse discussies in Puteaux werden schilderkunstige oplossingen om beweging in ruimte en tijd simultaan weer te geven, verbonden met science fictionachtige speculaties over de vierde dimensie. Die kwamen voornamelijk voor rekening van Princet, een wiskundige die de kubistische weergave van ruimte verbond met de niet-Euclidische meetkunde. Princet hoorde oorspronkelijk bij de coterie rond Picasso maar via Metzinger werd hij ook binnengeloodst bij de Puteaux-groep. Princet sprak ook over de vierdimensionale geometrie die eerder Picasso had geïnspireerd tot zijn *Portret van Kahnweiler*. In de groep waren het met name Gleizes en Metzinger die een theoretische en meetkundige onderbouwing voor het kubisme zochten en daarover in 1913 het boek *Du Cubisme* zouden publiceren. Duchamp herinnert zich later dat met betrekking tot die niet-Euclidische meetkunde hem vooral het idee aansprak dat een rechte lijn niet kon bestaan, alleen gebogen lijnen, conform het bolvormige aardoppervlak (Marcadé 2007, 40-42). Hij noemde ook *Voyage au pays de la quatrième dimension* van Gaston de Pawlofsky als inspiratie, dat als feuilleton in 1912 verscheen in het tijdschrift *Comoedia*.

Het noemen van deze bronnen werpt de vraag op hoe publicaties over meetkunde, science fiction, filosofie of technische vindingen gewaardeerd moet worden als inspiratie voor Duchamp. Inmiddels zijn talloze bronnen vastgesteld of als mogelijkheid geopperd. Dat is geculmineerd in *Duchamp in Context* van Linda Henderson (Henderson 1998). Zij geeft een overzicht, van populaire media tot wetenschappelijke uitgaven, die Duchamp heeft ingezien of waarvan hij mogelijk kennis had kunnen nemen. Henderson gaat zelfs zover in haar uitwerking van de context waarin Duchamps oeuvre ontstond, dat zij niet de chronologie van de werken volgt maar de hoofdstukken van haar boek indeelt volgens de technologische en wetenschappelijke ontwikkelingen die bij het bedenken van het *Grote Glas* direct of indirect van invloed zijn geweest: röntgenologie, radioactiviteit, alchemie, biologie, telegrafie, meteorologie, auto- en vliegtuigtechniek, elektriciteit. Duchamp zelf heeft echter altijd beweerd dat hij geen speciale studies maakte van de technische en filosofische publicaties van zijn tijd, dat hij daarvoor te lui was of de capaciteiten niet had (Marcadé 2007, 86). Veel auteurs beschouwen dat als een understatement en zien die uitspraken als ingegeven door bescheidenheid. Toch dient de opmerking van Duchamp over zijn "luiheid" serieus te worden genomen. Zoals Tomkins vaststelt na een gesprek met de kunstenaar over de rol van zijn bronnen, heeft Duchamp Bergson of Nietzsche nooit gelezen (Tomkins 1997, 68). Zijn kennisvergaring verliep eerder via een hapsnap methode die zich moeilijk laat rijmen met de uitleg van Henderson. Alleen in zijn onderzoek naar perspectief en alchemie was sprake van een wetenschappelijke aanpak door in de bibliotheek Ste. Geneviève op zoek te gaan naar historische boeken over alchemie en perspectiefstudies (Marcadé 2007, 84-87). Toen Breton hem om commentaar had gevraagd na de verschijning van het boek *Les machines célibataires* van Carrouges noemde hij de onderliggende gedachten over seksuele projecties in het *Grote Glas* een zaak van het onbewuste, dat "stom" is, en dat de aantekeningen voor de *Groene Doos* "een "bewuste noodzaak" waren om humor te introduceren in dat serieuze onderwerp (Ephemerides 4 oktober 1954). Eerder had hij Carrouges geschreven dat hij vol bewondering was voor de parallellen die deze had gevonden en voor diens conclusies over een "innerlijke betekenis" maar dat hij die niet onderschreef



[illegible]

(Tent. cat. 1975, 49). Hij was zich er in ieder geval niet van bewust. Hij eindigde met de conclusie dat zijn voorouders hem waarschijnlijk hadden doen "spreken" zoals zijzelf en dat zijn kleinkinderen dat waarschijnlijk ook zullen zeggen.

Een typisch voorbeeld van de manier waarop Duchamp zijn kennis verwierf en verwerkte, is te vinden in zijn verwijzing naar röntgentechnologie als inspiratie voor de 'skelet' hoedanigheid van de Bruid. Henderson geeft in haar boek een breed overzicht van de manier waarop de vinding en toepassing van x-straling bekend werd in specialistische boeken en tijdschriften (Henderson 1998, index x-rays 368). Ze geeft ook een exposé van de speculatieve theorieën in de kunst over onzichtbare straling, de tekeningen van aura's van Annie Besant en Leadbeater bijvoorbeeld, waarbij ook de belangstelling van Kupka ter sprake komt voor zowel het technische als het speculatieve aspect van dit onderwerp. Naast Kupka noemt Henderson als een mogelijke bron van informatie ook Duchamps vroegere schoolkameraad Ferdinand Tribout, die röntgenoloog werd in het ziekenhuis *La Salpêtrière*. Verder vermeldt ze dat in karikaturen destijds het wijd verbreide idee op de hak werd genomen dat je met behulp van x-straling door kleren heen kon kijken en voorbijgangsters naakt kon zien. En verder was er het *Théâtre du Néant* op Montmartre, een bekende attractie waar het leek of een persoon zichtbaar werd als skelet via het *Pepper Ghost effect*, een ingenieus spel met projecties via spiegels. Al die factoren zouden Duchamp mogelijk hebben geïnspireerd tot zijn picturale vertaling van de Bruid op een glasplaat door steeds meer schaduwpartijen en elementen op de achtergrond in zijn geschilderde voorstudies te elimineren totdat het "skelet" overbleef als laatste reductie. Afgaande op Duchamps instelling is het waarschijnlijk, dat vooral mensen uit zijn directe omgeving bepalend waren voor zijn kennis van X-straling. Dat Henderson ook ingaat op de technische literatuur hierover geeft hoogstens interessante achtergrondinformatie. Haar uitgebreide overzicht wekt echter de indruk dat Duchamp van die technische details op de hoogte was en daar in zijn werken naar verwijst. Dat leidt tot allerlei onderzoeken waarin persoonlijke en artistieke aanleidingen tot een werk van Duchamp worden overschaduwd door iconografisch detailonderzoek.

De indirecte manier waarop Duchamp zijn kennis over röntgenstraling opdeed in zijn persoonlijke vriendenkring kan als voorbeeld dienen voor het beoordelen van Duchamps inspiratiebronnen in het algemeen. Niet het vermoeden van een wetenschappelijk gericht onderzoek door Duchamp zou daarbij het uitgangspunt moeten zijn maar mijns inziens eerder het algemeen voorhanden zijn van het materiaal en het toeval waarmee op zijn weg kwam wat hij kon gebruiken als een eigentijdse metafoor voor wat hij wilde uitdrukken en waarmee hij tegelijk ironisch kon reageren op de pogingen van zijn omgeving om een serieuze, wetenschappelijke onderbouwing voor het kubisme te vinden. Dat materiaal kwam ter sprake tijdens de zondagse discussies in Puteaux en was te vinden in artikelen in populaire tijdschriften over onderwerpen die indertijd de aandacht trokken. Duchamp dient dus serieus te worden genomen als hij zegt dat hij slechts oppervlakkig kennis nam van de wetenschappelijke vindingen van zijn tijd. Dat blijkt ook uit het gemak waarmee hij verschillende inspiratiebronnen met elkaar verbindt. Zijn verwijzing naar röntgenstraling bijvoorbeeld bij de Bruid wordt in een volgende aantekening een vergelijking van haar ingewanden met een machine en met de motoronderdelen van een auto (Henderson 1998, index Bride/Bride's realm, 369). Ook die metafoor was algemeen indertijd. Zij is te vinden in advertenties in familiebladen, voor *Globeol* bijvoorbeeld, een middel tegen slechte spijsvertering, en in populaire boeken over de auto waarin de mens wordt beschreven als een machine en de motor als ingewanden (Bellet 1912, 144-148).

1. *L'Illustration*, 11 oktober 1913.
2. D. Bellet, *Dans le Royaume des Machines*, 1912.
3. *Nos Loisirs*, 15 juni 1913.
4. Ansichtkaart Farman.
5. A. Petit, *Électricité Agricole*, 1910.
6. Ansichtkaart *Cabaret du Néant*.
7. D. Bellet, *Promenades amusantes à travers la science*, 1905.

Een ander belangrijk punt bij het accepteren van een inspiratiebron is, naast algemene beschikbaarheid, de humoristische component ervan. Een voorbeeld is Duchamps verwijzing naar de vierde dimensie. Daarin is hij te vergelijken met De Pawlowsky die zijn speculatieve ideeën over een vierde dimensie ook lardeert met humor (Marcadé 2007, 42-43). Duchamp gebruikt daarin een redenering die destijds vaak werd gebruikt en die door Henderson op het conto wordt geschreven van Jouffret (Henderson 1998, 83). Zo zou, naar analogie van de relatie tussen de derde en de tweede dimensie, tussen een object en de schaduw ervan of een tekening die het object verbeeldt door middel van het perspectief, ook de vierde dimensie meetkundig zijn te verbeelden met behulp van driedimensionale vormen die veranderen in de tijd. Duchamps gebruik van die redenering is echter eerder terug te voeren op de uitleg van H.-G. Wells in *De Tijdmachine*, verschenen in 1895 en in 1899 vertaald in *Mercure de France*. Wells was heel geliefd en werd als een evenknie gezien van Jules Verne. In het familieblad *Nos Loisirs* verschenen zijn verhalen als feuilleton in 1907. Zoals bij De Pawlowsky is ook de science fiction van Wells gekruid met humor. Het verhaal van *De Tijdmachine* gaat over een man, die een machine heeft gebouwd waarmee hij door de tijd kan reizen. Als gastheer vertelt hij aan zijn gasten – een psycholoog, een plattelandsburgemeester, een arts en een journalist – zijn fantastische avontuur. Hij plaagt hen met hun onwetendheid waardoor hun onzekerheid alleen maar toeneemt. Eerst stelt hij: “Julie weten hoe op een tweedimensionaal vlak een echte vorm in drie dimensies kan worden afgebeeld. Daarvan uitgaande denken zij [enkele filosofische geesten], uitgaande van driedimensionale beelden, dat zij er een in vier dimensies kunnen afbeelden als het hun mogelijk zou zijn het perspectief te bedwingen. Begrijpen jullie?” “Ik denk het wel,” mompelde de Provinciaal, en zijn wenkbrauwen fronsend, verloor hij zich in geheime overwegingen, zijn lippen bewegend alsof hij magische bijbelverzen opzei.”⁴³

Wells' *Tijdmachine* stond model voor het gelijknamige verhaal van Jarry, gepubliceerd in 1899 waarin hij “patafysisch” de technische constructie beschrijft van een machine die het reizen in de tijd in relatie tot de ruimte mogelijk maakt (Jarry 1994, 109-118).⁴⁴ Zoals bij Wells staat ook bij Jarry de humor centraal hetgeen Duchamp lijkt over te nemen als tegenwicht tegen de zwaarwichtige theorieën van zijn kubistische omgeving. En zoals bij Jarry heeft de humor van Duchamp een jongensachtige, speelse inslag. Dat komt ook naar voren in het belang dat hij zijn leven lang hechtte aan taalspelletjes. Dat speelse blijkt ook uit de verwijzingen in het *Grote Glas* naar gezelschapsspelen, kermisattracties en huiskamerproefjes zoals die op de achterpagina van *L'Illustration* en in *Tom Tit* waren te vinden naast de inspiratie door Alfred Jarry's *Superman*, een satire op de moderne sportheld en superman die als een ziellose machine oneindig vaak kan copuleren. Zoals verderop zal blijken, was voor Duchamp ook Jules Verne geen gepasseerd station als lectuur voor kinderen, zoals het dat ook niet was voor Roussel, Jarry en de heroïsche vliegeniers en ontdekkingsreizigers in die tijd.

Die jeugdige instelling waarmee de werken ontstaan, gaat, zoals gezegd, gepaard met humor. Tomkins verwijst naar *The Banquet Years* van Shattuck om de tijdgeest in Parijs rond 1900 te karakteriseren. Die is met vier thema's samen te vatten: de cultus van jeugdigheid, de absurde humor, de cultivering van dromen en hallucinaties ten koste van rationaliteit en een alles doordringend gevoel van ambiguïteit (Tomkins 1997, 73-74). Die humor van Duchamp heeft typisch Normandische trekken, die wel gekarakteriseerd wordt als recht voor zijn raap en anarchistisch (Quéréel 2002). Duchamp had tot het eind van zijn leven veel bewondering voor Alphonse Allais, schrijver van geestige verzen en zwartgallige moppen. Die humor is ook te vinden bij

43. “Vous savez comment sur une surface plane qui n'a que deux dimensions on peut représenter la figure d'un solide à trois dimensions. A partir de là ils [quelques esprits philosophiques] soutiennent que, en partant d'images à trois dimensions, ils pourraient en représenter une à quatre s'il leur était possible d'en dominer la perspective. Vous comprenez?” “Je pense que oui”, murmura le Provincial, et franchant les sourcils il se perdit dans des réflexions secrètes, ses lèvres s'agitant comme celles de quelqu'un qui répète des versets magiques. (Wells 1959, 11).

44. Over de relatie Duchamp – Jarry zie: Henderson 1998, 360.

andere Normandische auteurs, Octave Mirbeau bijvoorbeeld, de verklaarde anarchist die de spot dreef met alle medische en wetenschappelijk gefundeerde zekerheden van zijn tijd en schrijver van *La 628-E-8*, een proto-futuristisch verslag van een autotocht door België, Nederland en Duitsland dat in 1905 verscheen. Of Guy de Maupassant met zijn morbide zwarte humor en ethisch nihilisme en diens literaire pleegvader, Gustave Flaubert, de auteur van *Madame Bovary* en *Bouvard et Pécuchet*. Duchamp deelt die Normandische instelling. Hij had in Rouaan op dezelfde school gezeten als Flaubert en De Maupassant. Hun boeken waren populair en in Rouaan werden beide schrijvers herdacht met twee monumenten in het stadspark tegenover het ouderlijk huis van de Duchamps.

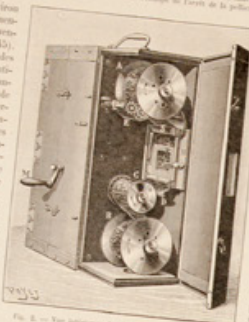
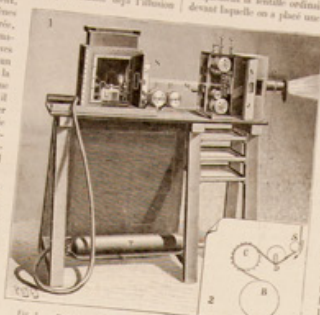
In de kring van de Section d'Or werden in verband met de weergave van de vierde dimensie ook de ideeën besproken van Bergson (Henderson 1998, index 350). Bergson was heel populair destijds. Zijn openbare lessen in het Collège de France waren een verzamelplek van dandy's, kunstenaars en modieuze jonge vrouwen. Uren voor de aanvang van de les was de zaal al afgeladen vol. In een Nederlandse beschrijving uit 1914 is sprake van toehoorders die een trapladder meenamen om te kunnen zitten (Hoogveld 1915, 5-8). Zijn populariteit ontleende Bergson aan zijn ideeën over de rol van het instinct als bron van kennis tegenover het rationele verstand. Die instinctieve kennis gaat gepaard met een opvatting van tijd, die Bergson omschreef als "duur". Daarbij gaat het om een emotionele beleving van tijd in beweging die fundamenteel anders is dan het tijdsbegrip van opeenvolgende fasen zoals de ratio die vastlegt in seconden, minuten of dagen. Bergson was een cultfiguur in kunstkringen en ook door de kubisten van La Section d'Or werd zijn idee van het *simultanisme* besproken tijdens de zondagse bijeenkomsten in Puteaux. Dat gold ook voor de kennistheorie van Poincaré over het belang van de hypothese in de wetenschap (Henderson 1998, index 364). Vooral om zijn kritische wetenschapsfilosofie was hij bekend. Poincaré stelde, dat aan de elementaire principes van de wetenschap geen objectieve waarde in zichzelf kan worden toegekend en dat er alleen hypothesen in kunnen worden gezien, geschikt om feiten te systematiseren. Dat geldt ook voor het essentiële raamwerk van tijd en ruimte waarbinnen de natuur lijkt te zijn opgesloten. De notie van een driedimensionale ruimte, waarop de Euclidische geometrie berust, heeft volgens Poincaré op zich niet meer waarde dan een ruimte in n-dimensies waar de niet-Euclidische meetkunde mee werkt. Ze is alleen maar handig in de praktische toepassing. Zijn geschriften waren in grote kring populair. In een blad als de *Larousse mensuel* bijvoorbeeld werden zijn opvattingen besproken en na zijn dood in 1912 verscheen daarin nogmaals een uitgebreide uiteenzetting, zoals dat ook gebeurde in een populair blad als *Les Annales*.

Naast die kentheoretische publicaties en science fictionachtige speculaties vond Duchamp inspiratie bij de sequentiefotografie van Etienne-Jules Marey en diens leerling Alfred Londe. Volgens Henderson ligt zo'n foto van een persoon die een trap afloopt aan de basis van *Naakt dat een trap afloopt 2* via een schematisch diagram dat van zo'n foto was gemaakt in een leerboek van Paul Richer, professor anatomie aan de École des Beaux Arts uit 1893 (ibid., 11). Jean Clair wijst erop dat Marey ook bekend was via Bergson, die zijn sequentiefoto's als voorbeeld gebruikte voor de uitleg van zijn opvatting van duur (Clair, 1977, 30-38). Ook vermeldt Clair dat Duchamp via een heel directe manier weet kon hebben van Marey, vergelijkbaar met de wijze waarop hij zijn kennis van röntgenstraling had opgedaan via zijn vriend Tribout, en wel via zijn broer Raymond die tijdens zijn artsenstudie aan *La Salpêtrière* vóór 1900 Londe assisteerde (ibid., 22). Die had bijvoorbeeld sequentiefoto's gemaakt van de gezichtsuitdrukkingen

genre de repérage par perforation dans son théâtre optique si ingénieux¹, qui donnait déjà l'illusion du mouvement.

[illegible]

¹ Voy. n° 989, du 25 juillet 1891, p. 121.



simplement la lentille ordinaire, dite convergente.

à absorber une partie des rayons émis, qui, en un tel cas, ne sont pas trop chauffés par la pellicule, qui, en un tel cas, ne se déforment pas, et en un tel cas, ne se déforment pas.

A l'autre extrémité de la table se trouve le miroir qui réfléchit les rayons émis par la pellicule, qui, en un tel cas, ne sont pas trop chauffés par la pellicule, qui, en un tel cas, ne se déforment pas, et en un tel cas, ne se déforment pas.

On règle la lumière de façon que les rayons émis soient exactement sur la surface du miroir, qui, en un tel cas, ne sont pas trop chauffés par la pellicule, qui, en un tel cas, ne se déforment pas, et en un tel cas, ne se déforment pas.

L'objectif (O) est un point fixe sur la table, qui, en un tel cas, ne sont pas trop chauffés par la pellicule, qui, en un tel cas, ne se déforment pas, et en un tel cas, ne se déforment pas.

La projection des rayons émis par la pellicule, qui, en un tel cas, ne sont pas trop chauffés par la pellicule, qui, en un tel cas, ne se déforment pas, et en un tel cas, ne se déforment pas.



elle M. du vent
qui sert à maintenir les
pellicules, qui viennent de
passer, dans leur sens
normal, l'est en effet la
dernière image la pre-
mière sur la bobine qui
se sert à l'enroulement
pendant la projection, et
si on l'utilisait sans pour
une autre science, la re-
présentative se passerait à
rebours ; c'est donc quel-
ques fois, mais il ne faut pas
en abuser. Il faudrait du
reste prendre des disposi-
tions spéciales pour que
les images ne se présen-
tent pas sur l'écran à l'en-
vers ; mais la devise est
donnée : le dispositif est
d'une accessibilité indis-
pensable pendant une
science, et c'est pourquoi
le constructeur a mis
utile de le fixer à la table.

On voit que la projection
des appareils à projection
mécaniques est en fait
au moment la pellicule au moment
d'insérer pour l'oblatrice ; les pro-

LA NATURE

côté employé à cet effet par M. Demouy est très simple et il a l'avantage de ne pas altérer la peinture, qui peut ainsi servir très longtemps. Il est indiqué dans la figure schématisée sur 7 (fig. 1) Au sortir de la bobine la pellicule passe sur un guide S puis sur la tige B montée excentriquement de telle sorte que la partie inférieure de la pellicule se frotte sur le ressort denté C destiné au renouvellement des images, puis arrive au magasin B (fig. 7) et le disque obturateur donne une image nette de l'autre côté de la fenêtre F. On voit aussin de la bobine A un ressort en coquille E monté sur un ressort de façon qu'il apparaisse

la pailleuse, quelle que soit l'épaisseur de l'emballage en engrenage, presque le doublement d'une technique de coupe et prépare ainsi le travail à la ligne exacte. Ici, collecteur tire donc sur une partie de la paille, passant sous un guide S, l'engage entre deux cadres et le T et garnit de valeurs dans lesquels on a mis le feutre F. La paille sort ensuite de la machine en un guide S. C'est au sortir de là que, passant sur une poutre vient s'engager la prise par l'excéntrique, ridée sur la bobine B. Tous ces organes, y compris l'altérateur, sont solidaires les uns des autres et

[illegible]

1000 images, chaque image a été colorisée à la main ; elle produit un très bel effet et, en comparant, ce qui, au premier abord, on cherche à ne pas être obligé de reconnaître tous les huit jours. Le négatif a été obtenu avec la même appareil ; le négatif a été l'objectif et de placer sur le bobine à une pellicule sensible. Le développement se fait beaucoup plus facilement qu'il ne pourrait l'être, c'est la plus grande difficulté qu'il y a, plus de difficulté, parce que le négatif donne un léger retrait au sujet, et il faut en tenir compte pour que, malgré cela, chaque image répétée sur la bande positive repose bien, lors de la projection, au même endroit où il a été obtenu le négatif. Une machine spéciale qui rectifie instantanément la position des images

restes dix-huit secondes.

de telle sorte que l'épreuve obtenue, n'ayant aucun des traits particuliers des traits communs.

Dans le second cas, médicale, la photographie se divise en trois parties, concernant l'homme malade cérébralement, socialement, physiquement : M. Londe a étudié les fous et les hystériques ; M. Bertillon, les criminels ; M. Doven, les microbes.

M. Londe, l'un des aides les plus distingués du professeur Charcot, a poursuivi les reproductions que



PHOTOGRAPHIE INSTANTANÉE D'UN SAULLEMENT SYSTÉMIQUE, par M. LANGE,
Chim. Ch.-G. PARIS.

ce dernier avait si consciencieusement entreprises. Les fous viennent se fixer avec toutes les bizarreries de leurs gestes, de leurs attitudes, et l'aliéniste peut désormais étudier longuement les manifestations les plus rapides de leur illogique pensée.

D'un autre côté, M. Bertillon a appliqué la photographie à la mensuration de l'homme : il est ainsi arrivé à donner à la Justice, dans ses recherches, l'appui d'une pièce à conviction irrécusable. Il a dû organiser et spécialiser son mode d'opération. La simple photographie ne donne pas en effet la ressemblance exacte d'une tête; elle en donne, sous la pointe du retoucheur, la sensation agréable, flatteuse. Ce qui constitue exactement la personnalité d'une face, c'est son ossature et sa lumière; en développant les facultés d'exactitude de l'objectif et de la plaque, M. Bertillon est arrivé à donner le dessin géométral et le modèle pictural de la tête d'un voleur, d'un assassin, qui désormais sera partout atteint.



PHOTOGRAPHIE INSTANTANÉE DU SAUT EN AVANT



PROGNOSE INSTANTANÉE DE CASARD VOLAN



PHOTOGRAPHIE INSTANTANÉE
D'ANGUILLE SURVIVANT 1.001

van psychiatrische patiënten van professor Carnot waarvoor ook belangstelling bestond in de populaire pers, in een speciale uitgave van *Le Figaro* over fotografie in 1892 bijvoorbeeld. Marey is dus oud nieuws in 1911/1912. Dat Marey in 1911 werd herontdekt door Duchamp komt omdat zijn methode heel goed aansloot bij zijn eigen "futuro-kubistische", filmische, benadering. Bij Marey wordt beweging letterlijk vastgelegd op de lichtgevoelige plaat als een functie van ruimte en tijd. De springende of rennende bewegingen voor een donkere achtergrond van een assistent, gehuld in een zwart maillotpak met witte lijnen langs de zijkanten van de armen en benen, werden vastgelegd door een mitrailleur-camera. Op de foto zijn alleen de witte lijnen zichtbaar die de bewegingen van het lichaam vertalen op een grafische, lineaire manier. Zo'n grafische weergave gebruikt Duchamp ook om beweging te suggereren.

In het hierboven aangehaalde gesprek met Tomkins over zijn bronnen spreekt Duchamp over de relatieve betrouwbaarheid die aan woorden gehecht moet worden. Daarbij maakt Duchamp een uitzondering voor de poëzie. De poëzie die Duchamp bewondert, is die van Stéphane Mallarmé en Jules Laforgue. Mallarmé was algemeen erkend destijds. De inspiratie van Laforgue is heel specifiek aan te treffen in het overnemen van kofferwoorden als *eternullités* (éternité - eeuwigheid, nullité - nietigheid) en *voluptial* (volupté - weelderigheid en nuptial - bruids-) die Duchamp voor enkele spotprenten gebruikt (Tomkins 1997, 88). Maar buiten die directe overnames van Laforgue, waarvan Tomkins er zes heeft vastgesteld, was Duchamp geboeid door de jonggestorven dichter om zijn zwartgallige en ironische humor vol zelfspot over zijn eigen treurnis. Laforgue was een opmerkelijke keuze destijds omdat eigentijdse dichters als Apollinaire en Max Jacob hun afkeur van Laforgue kenbaar maakten als voorbeeld van een voorbij symbolistische houding toen hij in 1913 werd gepubliceerd in *Mercure de France* (Marcadé 2007, 36). Dat Duchamp hem bewonderde kwam overeen met zijn opvatting over het individu zoals hij die zag verwoord door de Romantische Duitse filosoof Max Stirner die in het begin van de eeuw weer een bescheiden opgang kreeg en die Duchamp leerde kennen via Picabia in 1912 (Tomkins 1997, 122-123). In zijn boek *Der Einzige und sein Eigentum* beschrijft Stirner het individu als enige en laatste norm. Die nadruk op uniciteit paste ook bij het anarchistisch dandyisme van de tijd en bij schrijvers als Gaston de Pawlovsky en Octave Mirbeau.

Samenvattend kan worden gezegd dat Duchamps verwijzingen algemene ideeën van zijn tijd weerspiegelen en niet zijn gebaseerd op kennis van specialistische literatuur, zoals hijzelf ook altijd heeft beweerd. Het overzicht van die publicaties op het gebied van techniek en wiskunde door Herderson en anderen suggereert dat Duchamp daar ook kennis van nam. Mijns inziens koos hij echter daaruit alleen wat hem paste met het oog op zijn werk en wat hij toevallig vond, vaak via vrienden en zijn broers waarbij hij humor, met name die van het woordspel, gebruikt als een relativiserende factor.

MARCEL DUCHAMP KUBIST

Na enkele experimenten op het gebied van impressionisme en symbolisme maakte Duchamp binnen de kring van de Section d'Or enkele kubistische werken. *Sonate* bijvoorbeeld, een schilderij waarop zijn moeder en zijn drie musicerende zusjes zijn gearrangeerd in gefragmenteerde vormen die doen denken aan het werk van zijn broer Jacques Villon. Van die tijd dateert ook *Dulcinea*, een vrouw die vijfmaal wordt herhaald in verschillende posities en in verschillende stadia van ontkleding, en *De Schaakpartij* in verschillende versies en voorstudies waarin het denkproces van de twee spelers wordt weergegeven door de beweging van de stukken over het vlak.

1. *La Nature*, 21 november 1896
2. *Figaro Photographie*, 1892



Trieste Jongeman in een Trein
1911, Marcel Duchamp,
(afb. uit: Schwarz, 2000).

Koffiemolen
1911, Marcel Duchamp,
(afb. uit: Schwarz, 2000).



De filmische oplossing van *Dulcinea* is ook toegepast in *Trieste Jongeman in een Trein* van december 1911. Het oorspronkelijke idee voor het schilderij vond Duchamp in het gedicht *Complainte du pauvre jeune homme* van Jules Laforgue (Klaagzang van de jongeman). Het is een ironisch gedicht in coupletten, op de wijs van een populair liedje, waarin een jongeman gedeprimeerd thuiskomt. Zijn vrouw is vertrokken. Zij heeft zelfs geen kolen voor de kachel achtergelaten waarmee hij er een eind aan zou kunnen maken (door kolendamp-vergiftiging) (Tomkins 1997, 90). Als verklaring voor het woord 'triest' in de titel zei Duchamp dat hij het had gekozen om de alliteratie met 'trein' om zo, in de herhaling van de tr-klank, het idee van snelheid weer te geven. Hij is daarin vergelijkbaar met de futuristen, met Ballà bijvoorbeeld en diens collage/tekening uit 1914 waarin trrrrr eveneens een aanduiding is van snelheid, als kenmerk van de grote stad. In de tentoonstelling van de futuristen in Parijs in februari 1912 was een schilderij van Russulo te zien van een voortsnellende trein dat ook was afgebeeld in *Fantasio*. De trein was een geliefd thema bij de futuristen waarmee ze de ruimte-tijd relatie verbeeldde zoals dat ook gebeurt in *Trieste Jongeman in een Trein* waarin de figuur in het gangpad van een rijdende trein heen en weer loopt. Die verwijzing naar treinen om het idee van snelheid weer te geven, zou een jaar later vaker voorkomen in een reeks tekeningen van begin 1912 met titels als *Snelle Naakten* waarin vaak viaducten en tunnels zijn afgebeeld. De aanvankelijke aanduiding van snelheid met *en vitesse* veranderde hij later in het bijvoeglijke *vite* hetgeen hij bij zijn terugblik in 1967 een literaire beslissing noemt (Cabane 1991, 44). Die tekeningen lijken ook ingegeven door de aanleg van het moderne spoornet destijds, een motief dat ook door Braque en veel andere schilders werd gebruikt (Tent. cat. 2001, 208). De ontwikkeling van de spoorwegen was spectaculair destijds, net als die van de auto. De meest stoutmoedige oplossingen werden uitgevoerd om afgelegen plekken per spoor te bereiken waarvan de kranten en tijdschriften melding maakten. De stad Morez in de Jura bijvoorbeeld, gelegen in een dal en omringd met steile hellingen, werd in 1912 toegankelijk door de berg uit te hollen met een tunnel in drie lussen boven elkaar. In 1913 werd het mogelijk om per trein de gletsjer van de Jungfrau te bereiken (Bellet 1912, 59-68). Maar ook dicht bij huis waren nieuwe hoogstandjes te zien van de infrastructuur van het spoor. De laatste zes kilometer van de treinreis van Parijs naar Rouaan bijvoorbeeld verliep via een brug, twee tunnels en een viaduct (Joanne 1912-1913, 9-10).

Van eind 1911 dateert ook *Koffiemolen*, gemaakt voor de keuken van zijn broer om daar tussen andere werkstukken te hangen van zijn bentgenoten van de Section d'Or. Het was een gelegenheid bij uitstek om zijn versie van het kubisme te tonen. Een pijl geeft de draairichting aan van het wiel en de draaiing zelf wordt gesuggereerd in de herhaling van de spaken. Duchamp koos dus voor een grafische oplossing voor het weergeven van beweging en niet voor een schilderij. In het schilderijtje is de hand van de kunstenaar vervangen door die van een technisch tekenaar.

De bestemming van *Koffiemolen* laat zien dat ideeën en werken vaak zijn verbonden met persoonlijke en alledaagse gebeurtenissen in de familiesfeer. In *Sonate* beeldt hij zijn drie musicerende zussen af samen met hun moeder en de *Trieste Jongeman in een Trein* is de pijp rokende Marcel, op weg naar Rouaan. De *Dulcinea* van het gelijknamige schilderij was ook niet zomaar een vrouwelijke figuur maar een vrouw die hij op straat steeds tegenkwam maar nooit heeft aangesproken en voor de schakers in de gelijknamige schilderijen en voorstudies stonden zijn broers model (Cabane 1991, 40). In dezelfde maand als *Trieste Jongeman in een Trein* schilderde hij de eerste versie van *Naakt dat een trap afloopt*, gevolgd door een tweede in januari 1912. In de eerste versie is de trap een spiltrap zoals in het vroegere familiehuis in Blainville. De



Naakt dat een trap afloopt no 1
1911, Marcel Duchamp.



Naakt dat een trap afloopt no 2
1912, Marcel Duchamp,
(afb. uit: Schwarz, 2000).

tweede versie was bedoeld voor de Salon des Indépendents. De dag vóór de opening op 20 maart 1912 verzochten Gleizes en de anderen hem bij monde van zijn broers de titel, die hij op het schilderij in blokletters had weergegeven, te veranderen. Kennelijk suggereerde de expliciete vermelding van de beweging van de afgebeelde figuur naar hun zin teveel een inspiratie van de futuristen die als concurrerend golden. Een ander bezwaar kan worden gezocht in de veronderstelde banaliteit van de titel. Een naakt dat een trap afloopt zou zo opgevat kunnen worden als een grap over de klassieke schilderkunst waarin een naakt altijd staat of ligt. Daarnaast kan het idee van een bewegend naakt ook nog worden opgevat als pornografisch. In het variététheater dienden naakten onbeweeglijk stil te staan, als in een tableau vivant. Bewegende naakten waren alleen te zien in een kinetoscoop, een apparaat waarin men kon gluren naar zich uitkleedende bruiden en dienststers. Hoe het ook zij, de reden die tot de afkeurende reactie leidde, is per slot van rekening alleen te vinden op grond van de titel en niet in de voorstelling. Er is immers geen naakt te ontdekken in het schilderij, laat staan of het gaat om een man of een vrouw. Kennelijk werkte het woord 'naakt' alleen al als een rode lap op een stier, zowel bij de schildersvrienden in Parijs als later bij karikaturisten in New York. Op dat punt kreeg Duchamp dus gelijk in zijn opvatting dat de titel is te zien als een inherent onderdeel van het werk. En die titel gaf hij die prominente positie dan ook door hem op het schilderij te vermelden, niet in het handschrift van de kunstenaar maar in de zakelijke drukletters van een graficus.

Duchamp ging niet in op de bezwaren van zijn confrères en haalde het schilderij weg van de tentoonstelling. Het was echter niet onopgemerkt gebleven. Het humoristische blad *Fantasio* schreef erover naar aanleiding van de tegenstelling tussen de veelbelovende titel en het ontbreken van een naakt. Er was niet alleen geen naakt te bekennen, volgens de schrijver, er was zelfs geen trap te zien (Ephemerides 1 april 1912). De interpretatie als een grap bleek de beste promotie die Duchamp zich kon wensen toen het schilderij in 1913 in New York werd geëxposeerd. Het werd afgebeeld in de brochure en gereproduceerd als ansichtkaart waardoor het een voorbeeld bij uitstek kon worden om de bedoelingen van het kubisme te illustreren, als een belachelijke exercitie weliswaar. Als onderwerp voor spotprenten vestigde het schilderij met zijn opvallende titel Duchamps naam als avantgardist waardoor zijn komst in New York anderhalf jaar later werd vergemakkelijkt.

Begin juni 1912 bezochten Duchamp, Picabia en diens vrouw Gabrielle Buffet op aanraden van Apollinaire de toneelopvoering van Raymond Roussel, *Impressions d'Afrique* (Indrukken van Afrika) (zie p.132). Het verhaal gaat over een gezelschap westerlingen die gestrand zijn in Ejur in West Afrika. Ze worden gegijzeld. Om de tijd te doden worden toneelstukjes opgevoerd. De opvoering was er een in de tweede reeks, na het debacle een jaar eerder toen het stuk onopgemerkt was gebleven omdat de bedoelingen van de auteur toen onbegrijpelijk bleken, net als bij het oorspronkelijke boek. Deze poging van Roussel slaagde echter nadat hij in Parijs posters laten ophangen met afbeeldingen van de twaalf scènes van het stuk, voorzien van een onderschrift. De tweede reeks opvoeringen werd een daverend succes nu men wist dat het om rebussen ging. Losgekoppeld van hun betekenis veranderen homoniemen in voorwerpen die alleen in de fantasie bestaan en die op het toneel betekenis krijgen door een dubbelzinnige lezing (beluistering) van de tekst. Zo is het beeld van een man, gemaakt van corsetbaleinen, heen en weer glijdend over rails van kalfslong, dat Duchamp zich herinnert, te herleiden tot de homoniemen *baleine* (walvis, balein) à *îlot* (eiland, Spartaanse slaaf) en *mou* (slap figuur, long) à *rail* (lachwekkend, rail). De voorstelling was een maand lang iedere avond uitverkocht. Het

publiek in de zaal volgde het stuk met gejoel, gefluit en geschater. In de herinnering van Gabrielle Buffet hebben ze de hele avond de slappe lach gehad en ze vergelijkt het stuk met een nieuwe *Père Ubu* van Jarry (Buffet 1957, 69).

Roussels voorbeeld zou van cruciaal belang worden voor Duchamp. Vanaf die tijd komt het woordspel veelvuldig voor in zijn werk, na de afwijzing door zijn broers en de andere leden van de Section d'Or van zijn *Naakt dat een trap afloopt*. Die beslissing kan worden gezien als een vervolg op zijn eerdere belangstelling voor de impact van de woorden in de titel en het onderschrift bij satirische tekeningen. Die rol van titels ging hij ook inzetten bij zijn schilderijen, waarbij hij tot dan toe Laforgue als voorbeeld had genomen. Die talige aanpak koos hij echter pas na een verblijf van drie maanden in München, waarheen hij op 18 juni vertrok, enkele weken na de toneelavond.

DUCHAMP IN MÜNCHEN

De zomer van 1912 bracht Duchamp door in München. Hij ging er niet heen omdat die stad destijds een vooraanstaande positie innam in de avantgardistische kunst maar om te ontsnappen aan het benauwde kunstklimaat in Parijs waar voor elke artistieke ambitie een rationele onderbouwing werd gezocht (Marcadé 2007, 66-67). De aanleiding voor de reis was het brengen van een tegenbezoek aan de kunstenaar Max Bergmann die hij in 1910 in Parijs had rondgeleid. Het verblijf in München werd een retraite waarin hij geconcentreerd een reeks samenhangende werken zou realiseren die de opmaat zouden vormen voor zijn beslissende omslag na zijn terugkeer in het najaar en die beschouwd kunnen worden als een metafoor voor zijn afscheid van de schilderkunst, zoals De Duve het formuleert (Duve 1996, 148-149). De reis kreeg ook het karakter van een grand tour vol museumbezoek. Op de heenweg stapte hij uit in Basel waar hij in het museum schilderijen en fresco's zag van Arnold Böcklin, een must voor jonge kunstenaars destijds. En in München was het vooral Lucas Cranach de Oude in de Alte Pinakothek die indruk op hem maakte. Tijdens zijn verblijf reisde hij nog naar Dresden, Leipzig, Wenen en Praag waar hij meer werken van Cranach zag (Ephemerides 25 augustus 1912).⁴⁵ In Cranachs naakten achter ragdonne sluiers zijn geen penseelstreken te ontdekken, alsof ze met de vingers zijn gemaakt zoals Duchamp het interpreteerde in een synesthetische ervaring van aaiend kijken.



De Bruid ontkleed door de Vrijgezellen
1912, Marcel Duchamp,
(afb. uit: Schwarz, 2000).

In München las Duchamp ook passages in Kandinsky's *Ueber das Geistige in der Kunst* dat via Delaunay ook in Parijs bekend werd. Het thema van de snelle en sterke naakten uit het afgelopen voorjaar werd voortgezet in een tekening met de subtitel *Mécanisme de la pudeur, pudeur mécanique* (mechanisme van de preutsheid, mechanische preutsheid) waaraan hij later toevoegde: eerste studie voor *La mariée mise à nu par les célibataires* (De bruid ontkleed door de vrijgezellen). Met de compositie en de titel verwees Duchamp naar de Xde Kruiswegstatie, "Jezus wordt van zijn kleren ontdaan", zoals het gebruikelijke Nederlandse onderschrift luidt (Ephemerides 21 december 1945). Die inspiratie door een religieuze voorstelling is wellicht ingegeven door Kandinsky's wijze van abstrahering om met verholten verwijzingen naar geformaliseerde religieuze afbeeldingen in de compositie op een onbewust niveau het gevoel op te wekken dat met dat beeld gepaard gaat. Bij Duchamp is de verwijzing te begrijpen als een "ondeugende grap" zoals hij het zelf noemde, in lijn met zijn eerdere instelling als cartoonist. De agressieve handelingen van de soldaten zijn vertaald in grafische streepjes en richtingpijlen zoals hij dat een paar maanden daarvoor ook in *De Koffiemolen* had gedaan. Andere werken die hij tijdens zijn verblijf in München

⁴⁵ Inmiddels is twijfel gerezen over het bezoek aan de laatste steden (Herz 2012, 180-181).

maakte, zijn twee tekeningen met de titel *Maagd* en de schilderijen *De Overgang van de Maagd naar de Bruid* en *De Bruid*, waarin de figuren een mengsel lijken van onderdelen van een motor en inwendige organen. Hij schilderde op een "technische" manier, afstandelijk zonder "expressieve hand", geïnspireerd door Cranach. Het ene schilderij is een vervolg op het andere in de zin dat het als het ware een verdichting ervan is, alsof de schaduw en de achtergrond zijn weggehaald, analoog met het idee van overgang in de titelreeks.

Die geleidelijke verdichting zou later haar vervolg vinden in de *Bruid* in het *Grote Glas*, waarin alle elementen op de achtergrond in de voorstudies uit München als het ware zijn opgelost in het transparante glas. Die eindversie omschrijft Duchamp als een "skelet" in één van zijn notities. Het *Grote Glas* noemt hij een 'retard en verre', een vertraging in glas. De gecondenseerde voorstelling die achterblijft is te beschouwen als een schaduw van een vierdimensionaal, virtueel beeld, een schaduw die hij vergelijkt met een röntgenopname. De *Bruid* in het *Grote Glas* kan ook in verband worden gebracht met een andere tekening die in München ontstond, *L'Aéropplane* (Vliegtuig) die in verband is te brengen met een vlucht die Gabrielle Buffet in het voorjaar had gemaakt in het vliegtuig van Robert Farman boven de hoofden van de drie Duchamp-broers en Picabia (Ephemerides 19 augustus 1912). Die tekening lijkt een grafische weergave van de krachten, waardoor een vliegtuig opstijgt als gevolg van de voortgaande snelheid en de luchtweerstand. Dergelijke grafische voorstellingen waren destijds in populaire media te zien, in de *Larousse mensuel* bijvoorbeeld, waarin het wonder van het vliegen, dat enorm tot de verbeelding sprak, technisch werd verklaard en waarbij ook een foto was te zien van het vliegtuig van Farman met een passagier (*Larousse mensuel* 58, december 1911, 276).

Reizend via Berlijn, waar hij werk van kubisten uit Parijs zag in de Secession expositie, was Duchamp op 9 oktober weer terug in Parijs voor de opening van de tentoonstelling van *La Section d'Or* waar hij aan deelnam met *Naakt dat een trap afloopt* 2, dat nu wel werd geaccepteerd, en nog vijf andere werken, waaronder het schilderij *De Bruid*. Tegelijk vond de *Salon d'Automne* plaats. Die presentatie op twee plaatsen en de aandacht ervoor van een blad als *L'Illustration* geeft aan dat de groep serieus werd genomen (*L'Illustration* 12 oktober 1912). Dat succes werd ook gestimuleerd door de betrokkenheid van Apollinaire als woordvoerder.



Bruid
1912, Marcel Duchamp,
(afb. uit: Schwarz, 2000).

APOLLINAIRE

Voor de brochure van de tentoonstelling van de *Section d'Or* schreef Apollinaire een strijdbaar pamflet ("Jeunes peintres ne vous frappez pas", Jonge schilders maak je niet druk) waarin hij de kunstenaars prees om hun stoutmoedigheid en de pers laakte om haar onwetendheid (Apollinaire 1960, 259-260).⁴⁶ De deelname van Apollinaire aan de groep was mede het resultaat van zijn vriendschap met Picabia die hem, zoals hierboven al gezegd, geleidelijk had losgeweekt uit de kring rond Picasso en hem in de groep van Puteaux had ingelijfd waartoe ook Gleizes en Metzinger al waren toegetreden.

De vriendschap met Picasso was een jaar eerder op de proef gesteld door de gebeurtenissen rond de roof van de *Mona Lisa* in augustus 1911. Na de roof had Apollinaire zich in de krant spottend uitgelaten over het gebrek aan bewaking in het Louvre (Apollinaire 1960, 193-194). Ook had hij gespot over de juiste schrijfwijze van de nieuwe benaming die voor *La Gioconda* in reclames voor korsetten en parfum werd gebruikt: *Mona Lisa* of *Monna Lisa* (Apollinaire 1955, 52-53). Hij wist daarover

46. Een overzicht van de artikelen van Apollinaire in Duitse vertaling biedt: Düchting (1989).

op te merken dat Mona een afkorting was van Madonna, mevrouw, en Monna zoiets betekende als lelijk wijf. Die stukken voedden de achterdocht van de politie, temeer omdat zijn betrokkenheid bekend was bij een eerdere diefstal van enkele Iberische beeldjes uit het Louvre in 1909. Dat leidde ertoe dat Apollinaire als verdachte een week lang in hechtenis werd gehouden. Tijdens het onderzoek noemde hij Picasso als zijn partner in crime, als afnemer destijds van die beeldjes, die door een kennis van Apollinaire waren ontvreemd. Picasso, die voor zijn verblijfsvergunning vreesde, ontkende echter Apollinaire ooit te hebben gezien. Na die Petrusloochening bekoelde de vriendschap en de contacten met de nieuwe kubisten kwamen voor Apollinaire dan ook als geroepen, temeer omdat Picabia zich opwierp als financier van tentoonstellingen en publicaties.

De verhouding met Picabia was aanvankelijk stroef waar het de kunst betrof. Wat hen onderling verbond was dat beiden autogek waren. Picabia verleidde hem tot allerlei uitstapjes met zijn snelle auto. Picabia reed als een coureur. Om de luchtweerstand te verminderen en aan snelheid te winnen placht hij het bovenste deel van de voorruit op de klappen. Autorijden werd door hen beschouwd als een artistieke ervaring, zoals Marinetti het ook beschrijft in zijn futuristische manifest. Apollinaire had toen nog weinig waardering voor de voorstellingsloze kunst van Picabia die volgens hem beperkt bleef tot een decoratief patroon. In juli 1912 reden zij van een opening in Rouen naar Boulogne waar ze de veerboot naar Engeland namen, op weg naar Hythe waar Picabia's vrouw, Gabrielle Buffet, een week verbleef. Tijdens die trip vond een ommekeer plaats in de waardering van Apollinaire voor het werk van Picabia, afgaande op het verslag van Gabrielle die het gesprek in die week tussen de beide mannen had aangehoord als een meeslepende associatieve kennisuitwisseling. Op de terugweg belandden ze met autopech in een café in Boulogne waar zij tijdens een discussie over abstractie, kleur en muziek, waarin Gabrielle zegt een belangrijk aandeel te hebben gehad, Apollinaire tenslotte overtuigden. (Buffet 1957, 54-55). Voordat zij haar man ontmoette studeerde Gabriele Buffet muziekcompositie bij Vincent d'Indy waar zij ook bevriend raakte met Varèse. Daarna vervolgde ze haar opleiding in Berlijn. Gabrielle heeft Apollinaire waarschijnlijk gewezen op de nieuwe vormen van atonale muziek die ze in Berlijn had leren kennen en die ze vergeleek met het voorstellingloos kleurgebruik van haar man. Waarschijnlijk nam Apollinaire haar ook serieus omdat hij via Delaunay en Kandinsky op de hoogte was van analoge ideeën in Duitsland. In die zomer was ook het idee ontstaan voor een boek waarin eerdere stukken werden gebundeld, aangevuld met karakterisering van de voor hem nieuwe kunstenaars van de *Section d'Or*, waarvoor Picabia zich als financier opwierp. Dat het plan toen post vatte blijkt uit de brief die Duchamp in München van Apollinaire ontving met het verzoek een portretfoto op te sturen die voor dat boek gebruikt zou worden. Hoewel Marcel Duchamp een huisvriend was van de Picabia's heeft hij naar eigen zeggen Apollinaire in het voorjaar niet ontmoet. Volgens hem zag hij hem pas voor het eerst in het najaar, na zijn terugkeer uit München, bij de opening van de tentoonstelling van de groep. Maar ook indirect via opmerkingen van zijn vrienden zullen de gespreksonderwerpen van de Picabia's met Apollinaire hem hebben geïnteresseerd, gezien zijn eigen zoektocht naar nieuwe vormen die doorging tijdens zijn afwezigheid in Parijs tijdens de zomer van 1912.

Naast het manifest *jeunes peintres ne vous frappez pas* (jonge schilders maak je niet druk) dat hij voor de brochure bij de tentoonstelling van de *Section d'Or* had geschreven, hield Apollinaire op 11 oktober een rede waarin hij nieuwe richtingen in het kubisme signaleerde. Hij noemde het een "vierendeling" in een wetenschappelijke,

een natuurkundige, een instinctieve en een orphische richting die het belangrijkste was (Apollinaire 1960, 260 nt.1). Apollinaire had met de benaming Orphisme, waar de metaforische relatie tussen muziek en kleur in doorklinkt, vooral Delaunay voor ogen met wie hij bevriend was en die internationaal aandacht trok door de relatie met Kandinsky en Macke en met *Der Sturm* in Berlijn. Eind oktober zou hij zes weken bij het echtpaar Delaunay intrekken na de breuk met zijn vriendin Marie Laurencin. Gezien die belangstelling voor Delaunay is volgens velen de claim van Gabrielle Buffet over haar invloed op Apollinaire dan ook overdreven.⁴⁷ Vaak blijft echter een opmerkelijke tekst van Apollinaire in *L'Intransigeant* van 10 oktober onbesproken waarin hij verslag doet van een fictieve conversatie tussen drie vriendinnen die tijdens het inrichten van de tentoonstelling in de zaal rondlopen (Apollinaire 1960, 261-262). Eén ervan, Louise, schijnt op de hoogte en legt het kubisme uit aan haar vriendinnen waarvan er één afwijzend blijft en de ander leergierig is. Zij karakteriseert ook de deelnemers. Duchamp noemt ze *inquiétant*, verontrustend. Louise zou Gabrielle kunnen zijn zoals ze een vergelijking trekt met de wijze waarop muziek esthetisch gevoel opwekt. Het lijkt de neerslag van het dispuut dat Gabrielle in Boulogne met Apollinaire had gevoerd over de abstracte waarde van kleur. Dat komt ook naar voren in het stuk dat Gabrielle Buffet schreef in de brochure bij de tentoonstelling, volgend op de tekst van Apollinaire. Daarin verwoordt ze haar kritiek op de eigentijdse muziek die zij vergelijkt met de laatste fase van het impressionisme in de schilderkunst. Ondanks de bloei van de "musicale" materie die voortkomt uit het onderzoek van vreemde harmonieën en andere compositiewetten, aldus Buffet, weet de muziek zelf niet te profiteren van die nieuwe rijkdom. De actuele muziek is niet in staat op zichzelf te leven, buiten een literair stramien. Dit in tegenstelling tot de actuele schilderkunst die meer en meer neigt tot een steeds grotere vrijheid van expressie (Buffet 1912).⁴⁸

Op 10 oktober verscheen in *L'Intermédiaire* nog een artikel van Apollinaire en wel over het Italiaanse futurisme dat naar zijn mening een imitatie was van wat Franse kubisten en fauvisten deden (Apollinaire 1960, 262-263). Een tweede stuk over het kubisme gebruikt hij opnieuw voor een boek dat op stapel staat en dat in 1913 zou verschijnen (ibid., nt. bij p. 263, 466). En vier dagen later, op 14 oktober, verscheen in *Le Temps* een lang stuk van hem over de oorsprong van het kubisme, waarin hij de overgang beschrijft van *fauve* via Afrikaanse sculpturen naar de aanpak van Braque en Picasso (ibid., 263-266). Hij poneert Delaunay daarin als hun opvolger. "Hij vond in alle stilte een kunst van pure kleur uit. Met hem gaan we op weg naar een volkomen nieuwe vorm van kunst die voor het schilderen ... zal zijn wat muziek is voor poëzie. Het zal een 'peinture pure' zijn..." [vertaling BJ].⁴⁹ Die passage over Delaunay volgt op een zin waarin hij Picabia en Duchamp noemt als kunstenaars "die zich verslingeren aan een kunst waarvoor geen enkele regel meer zal gelden" [vertaling BJ].⁵⁰ Alle drie zijn het volgens hem voorbeelden van nieuwe tendensen die in het hart van het kubisme gaande zijn.

De talrijke publicaties van Apollinaire in die week en zijn openingsspeech verschenen nagenoeg tegelijk met de drukproeven van zijn nieuwe boek die op 8 oktober klaar waren. De publicatie daarvan, gefinancierd door Picabia, zou echter nog tot het voorjaar 1913 op zich laten wachten.⁵¹ Waarschijnlijk met het oog op die nog uit te voeren correcties en aanvullingen en om het te onderscheiden van het boek *Du cubisme* van Gleizes en Metzinger dat juist was verschenen, werd een week in Etival belegd, eind oktober, in het familiehuys van Gabrielle Buffet. Die wachtte de gasten daar op, samen met haar moeder. Marcel Duchamp was ook van de partij.

47. Maria Lluïsa Borrás bijvoorbeeld gaat er nauwelijks op in in haar uitgebreide studie over Picabia (Borrás, 1985).

48. Over het belang van het onderscheid dat Buffet maakte tussen Picabia's picturale aanpak in vergelijking met Duchamps readymade zie: Rothman 2002, nt. 10.

49. Delaunay ...inventait dans le silence un art de la couleur pure. On s'achemine ainsi vers un art entièrement nouveau qui sera à la peinture, ...ce que la musique est à la poésie. (ibid. 265)

50. Picabia s'adonnait, en même temps que Marcel Duchamp, à un art que n'enferme plus aucune règle. (ibid. 265)

51. Over de correcties bij Apollinaire zie: Apollinaire 1980.

Het huis staat er nog steeds. Ook de salon ziet er nog uit zoals Gabrielle Buffet hem heeft beschreven, toen het gezelschap zich hier 's avonds na het diner terugtrok en Apollinaire naast de open haard voordroeg uit zijn epische gedicht *Zone* (Buffet 1957, 58-64). Hier gaf hij het die titel, *Zone*, de naam van de streek. Er hangen enkele historische portretten en een paar 18de-eeuwse etsen en er staat een boekenkast met klassieke Franse literatuur, vaak in eerste druk.⁵² Wat is er gebeurd tijdens die week? Waarover hebben Apollinaire, Picabia, Duchamp, Gabrielle Buffet en haar moeder gesproken? Kennelijk was de discussie met zijn vrienden in Étival zo inspirerend dat ze voor Duchamp als een katalysator heeft gewerkt en hem heeft gesterkt een radicale draai te geven aan een ontwikkeling, die hij in de maanden daarvoor in München nog schilderend had voortgezet. Hier beraamde hij nieuwe denkbeelden over kunst en kunstenaarschap. Even later, na zijn terugkeer in Parijs, zegt hij namelijk dat het met de schilderkunst gedaan was en dat hij niet langer van plan was om als kunstenaar de kost te verdienen.

Volgens Gabrielle Buffet is er vooral gesproken over de gedichten van Apollinaire die hij 's avonds voor het haardvuur voordroeg. Van het eerste gedicht in de bundel *Alcools*, *Zone* dat eerder de titel *Cri* (schreeuw) had, is de oorspronkelijke versie van het gelamenteer van een ikfiguur bewaard gebleven (Apollinaire 1953). Een vergelijking met de gepubliceerde versie leert welke veranderingen zijn doorgevoerd. De tekst is onderworpen aan een strak ritme van versregels. De ikfiguur wordt toegesproken als 'jij', er wordt gebruik gemaakt van homofone herhalingen en oorspronkelijke metaforen zijn gereduceerd tot autonome beelden. Ook leestekens, de komma's en de punten, zijn verdwenen. In een ironisch stuk in de *Fantasio* van 1 juli 1913 (p. 831) wordt die schrijfwijze van Apollinaire *conjungisme* genoemd, een grap over *conjungo*, een populair woord voor huwelijk, met de voorspelling dat in de tweede druk ook de spatie tussen woorden zal zijn verdwenen. Die veranderingen vonden plaats tijdens of direct na de week in Étival.⁵³ De naam *Zone* heeft het gedicht gekregen naar deze streek, een soort vrijstaat tussen Frankrijk en Zwitserland. Op initiatief van Voltaire in het nabije Fernay was de bevolking ooit vrijstelling verleend van belasting op zout en tabak, met als gevolg dat, gezien de nabijheid van Zwitserland en de ontoegankelijkheid van de streek, de smokkelhandel een belangrijke en gerespecteerde traditie werd waaraan de bevolking een geuzenmentaliteit ontleende. Apollinaire nam dat over in de keus voor zijn titel om daarmee de ongebondenheid van zijn *poème en prose* aan te duiden en om zijn dank uit te spreken voor de gastvrije ontvangst.

Verder zullen de drukproeven van het boek van Apollinaire over het kubisme zijn besproken.⁵⁴ De titel *Les peintres nouveaux* veranderde in *Les peintres cubistes* en die werd voorafgegaan door *Méditations esthétiques*, misschien verwijzend naar het beroemde boek *Méditations poétiques* van de dichter Lamartine aan wie de familie Buffet was gelieerd. Het boek is een losse verzameling overwegingen die hij eerder bij verschillende gelegenheden had gepubliceerd en waaraan teksten over nieuwe kunstenaars werden toegevoegd. In de correcties is te zien hoe eerdere passages over Picabia en Duchamp zijn veranderd. Ze promoveren van het "instinctieve" kubisme, de laagste categorie, naar de nieuwe orphische tak waardoor ze het sluitstuk van het boek vormen. Dat eindigt met een profetische voorspelling over een glorieuze toekomst van Duchamp. In de correcties volgt echter op die passage een alinea, waarin Apollinaire zijn twijfels uit over Picabia en Duchamp. "Laten we daaraan toevoegen dat, om de waarheid te zeggen, de kunst van Duchamp, van Picabia (instinctief kubisme), op het punt waar zij nu is (herfst 1912), nog geen welomlijnde plastische betekenis heeft waar

1. Au Salon d'Automne, *L'Illustration*, 12 oktober 1912.
2. Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, 1912.
- 3 en 4. foto's huis familie Buffet in Étival (foto's M. Maus).
5. G. Apollinaire, *Les Peintres Cubistes, Méditations esthétiques* 1950 (1913).
6. G. Apollinaire, *Zone*, in: *Alcools* 1953 (1913).
7. G. Apollinaire, *A la Section d'Or*, 10 oktober 1912.

52. Zo was de situatie bij mijn bezoek in 1995. In 2006 bleek dat de familie had besloten de kamer te gaan gebruiken en daarvoor de nodige aanpassingen te gaan maken.

53. Een uitgebreid commentaar op *Alcools* is te vinden in: Décaudin 1993 en Divis.1966, 106-107.

54. De tweede reeks drukproeven is gedateerd 8 oktober 1912 (Apollinaire 1980, nt. 16 p.18-19).

die schilders slechts het simulacrum van de beweging weergeven die beschouwd kan worden als neigend naar het symbolisme van de beweeglijkheid." [vertaling BJ].⁵⁵ Ook al schrapte hij die passage later weer, zij geeft echter wel aan dat Apollinaire toen nog niet zo'n hoge dunk had van de beide kunstenaars, ook al had hij hen onlangs in een artikel wel getypeerd als "verslingerd aan een kunst zonder regels". Omdat het stuk over Duchamps broer, de beeldhouwer Duchamp-Villon, als aanhangsel in het boek terecht kwam, vormen Picabia en Duchamp het sluitstuk. Die positie is echter niet te begrijpen als een slotakkoord, als een uiting van hun belangrijkheid. Dat slotakkoord ontbreekt omdat Delauney, die in alle artikelen van Apollinaire als de belangrijkste vertegenwoordiger geldt van het Orphisme, niet in het boek voorkomt. Dat gebeurde op verzoek van Delauney zelf, die liever had dat Apollinaire een apart stuk over hem schreef in *Der Sturm* voor zijn tentoonstelling in Berlijn die Apollinaire in januari 1913 ook zou openen (Apollinaire 1960, 266-270).

Tijdens de week in Étival moet tussen Marcel en Gabrielle een gespannen sfeer hebben bestaan in het gezelschap van Picabia en de anderen. Ze deelden een geheim. Twee maanden eerder had hij haar hier in de Jura ook ontmoet (Ephemerides 29 oktober 1912). In Andelot had hij haar opgewacht, 's avonds op het station waar ze wilde overstappen op de trein naar Parijs, komend van Étival. Duchamp stond daar onaangekondigd. Hij kwam uit München. Vandaar had hij haar poste restante geschreven en had hij aangedrongen op een rendez-vous. Eerder had hij in een brief hun liefde vergeleken met de adoratie waarmee de geliefden in André Gide's boek *La porte étroite* (De enge poort) de daadwerkelijke beleving van hun liefde tot in het oneindige uitstellen. Volgens Gabrielle hebben ze de hele nacht op een bank zitten praten. Hij verklaarde haar zijn liefde maar zij wees het idee van een affaire af. De volgende ochtend vervolgde Gabrielle haar reis naar Parijs. Marcel ging terug naar München. Tijdens de week in oktober in Étival zag hij haar weer en de heimelijke ontmoeting de afgelopen zomer zal voor beiden nog vers in het geheugen hebben gelegen. Met het oog op haar afwijzing is het ook waarschijnlijk dat Duchamp Gabrielle voor ogen had bij de schilderijen en tekeningen van de *Maagd* en de *Bruid* die hij in München maakte. Het is veelzeggend dat hij het schilderij *De Bruid* later aan Picabia, haar echtgenoot, cadeau deed.

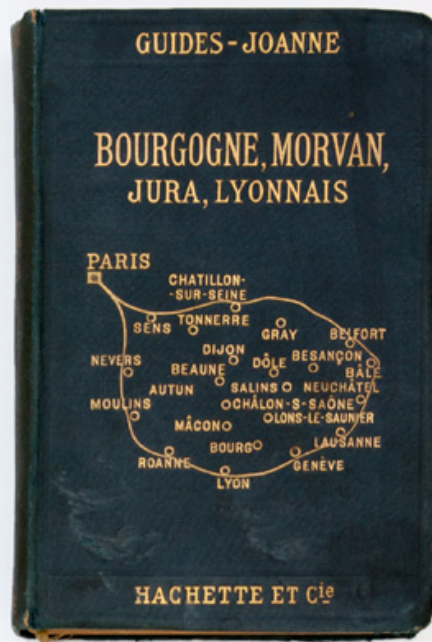
Het gezelschap maakte ook uitstapjes in de omgeving met Gabrielle als gids. De familie weet nog steeds te vertellen hoe Apollinaire tijdens een wandeling verdwaalde en pas laat weer opdook. Ze maakten ook autotochten met Picabia aan het stuur die graag zijn stuurmanskunst over de bochtige bergwegen demonstreerde. Een van die trips ging naar Les Rousses vanwaar het uitzicht over het Meer van Genève is te bewonderen.⁵⁶ Een hoogtepunt in de omgeving van Étival was in 1912, en is dat nog steeds, een wandeling langs de reeks watervallen van de *Hérisson*, vijftientig kilometer van Etival. De *Baedecker* van 1903 en *Les Guides Joanne* van 1911 beschrijven uitgebreid een bezoek aan de watervallen, inclusief de weg erheen en de molen waar men terecht kon voor eten en drinken. De plek was toegankelijk gemaakt door de Club Alpin die de weg langs de cascades had aangelegd met als spectaculair detail een doorgang achter de hoogste waterval (Baedeker (1903), 270 en Joanne (1909), 305-306). Ook het bestaan van meerdere ansichtkaarten van de *Hérisson*-watervallen geeft aan dat zij destijds een populaire bestemming waren. Het is verleidelijk aan te nemen dat het gezelschap die tocht heeft gemaakt en dat daarin een verklaring is te vinden voor Duchamps keuze om een jaar later in een Parijs warenhuis een flessenrek te kopen dat destijds in het Frans een *hérisson* heette en ook onder die naam in de winkel werd aangeboden.

55. Ajoutons, pour dire le vrai, qu'au point où il en est aujourd'hui [aut. 1912] l'art de Duchamp, de Picabia (cubisme instinctif) où ces peintres ne donnent que le simulacre du mouvement et qui pourrait être considéré comme tendant au symbolisme de la mobilité, n'a pas encore eu une signification plastique bien déterminée. (Apollinaire 1980, nt.7 p.140)

56. Mededeling Jacques Caumont aan mij. Zelf heb ik eerder andere vergezichten op het Meer van Genève genoemd als een mogelijke inspiratie voor het hoge standpunt van de *Bruid* in de Melkweg in het *Grote Glas* in: Jansen 1996.

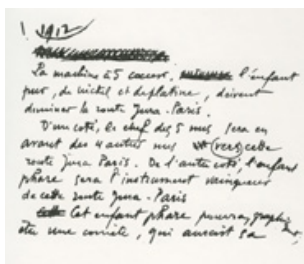


1



2

1. ansichtkaarten Hérisson-watervallen.
2. reisgids *Guides Joanne* 1911-1912.



"1912", aantekening Duchamp uit *De Groene Doos*.

Op 26 oktober reed het gezelschap terug naar Parijs. Naar aanleiding van die autorit schreef Duchamp later de tekst over de *route Jura-Paris* met het opschrift 1912. Die zou het begin vormen van honderden korte notities, van losse gedachten en associaties tot uitgewerkte technische ontwerpen, die hij maakte bij het bedenken van *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même* (De Bruid ontkleed door haar vrijgezellen, zelfs), en die hij later zou publiceren in de *Groene Doos*. De tekst staat vol cryptische woorden als *la machine à 5 coeurs* (de machine met 5 harten of *à cinq heures* (om vijf uur) en *le chef des 5 nues* (de baas van de 5 naakten of *seins nus* (blote borsten) of *saints nus* (naakte heiligen)). Naast die homofone woordspelen is sprake van een *enfant-phare* (vuurtoren- of koplampkind maar ook: in fanfare). Dit *enfant-phare* heeft een komeet op zijn achterhoofd met de staart naar voren. Herhaaldelijk valt het woord *grafiquement*, onder andere voor een lijn zonder dikte. Die lijn zou beginnen in *de baas van de 5 naakten* en eindigen in een oneindige verte bij het *koplampkind*. De tekst 1912 leest als een futuristisch loflied op een auto met een vijfcilinder motor, die in de nacht zijn weg zoekt achter de lichtbundels van zijn koplampen. Een andere versie van de tekst 1912 omschrijft het koplampkind als een soort Jezuskind, dat straalt van glorie, als een "ontluiking van de machine-moeder" (Duchamp 1980, nr.109). Henderson begrijpt de tekst ook als een vervolg op een reeks tekeningen uit 1911 over "snelle naakten" en leest hem als een futuristische verheerlijking van snelheid vanuit een antropomorfe kijk op de auto (Henderson 1998, *Jura-Paris road*, index 353-354).



1. L'Illustration, 7 december 1912
2. L'Illustration, 12 oktober 1912

In de koortsachtige zinnen van *la route Jura-Paris* weerklinkt een echo van het mythische Ejur van Roussels *Impressies van Afrika*. Maar anders dan bij Roussel is er geen beeld dat door de tekst wordt gegenereerd. Misschien is de omgekeerde weg gevolgd, niet van tekst naar beeld zoals bij Roussel maar fungeerden een of meerdere beelden als inspiratie. Die beelden zijn te vinden in advertenties voor een nieuw soort koplampen (*phares*) op basis van acetyleen, bijvoorbeeld in L'Illustration (12 oktober 1912, 4), waarin op een grafische manier, met stippellijnen, de constructie wordt afgebeeld en in een paginagrote advertentie voor een automerk in het Kerstnummer van L'Illustration van 7 december 1912, 6). Die vermeldt dat de Driekoningen met moeite tot de Goddelijke Ster geraakten op de cadans van kamelen maar dat moderne pelgrims de heilige plaatsen bezoeken in een Unic-automobil. In het plaatje is een auto met een modern westers gezelschap te zien in een oosterse omgeving, staande voor een kerkgebouw. Boven het gebouw, als een visioen in de lucht, is een Kerstvoorstelling afgebeeld: Maria die het Christuskind opheft en toont aan de drie koningen. Achter het hoofd van het kind schijnt een stralenbundel naar voren.

Nog een inspiratie in dit verband is mogelijk te vinden in Apollinaire's gedicht *Zone* dat in Etival uitvoerig ter sprake kwam en dat in december verscheen in *Mercure de France* in een voorpublicatie. Daarin komt een passage voor over "drie koningen die de ster volgen". Apollinaire vergelijkt die met landverhuizers net als hijzelf, maar anders dan zij durft hij niet te vertrouwen op de ster. Aan de oorspronkelijke tekst blijkt in



Luchtvaartsalon in het Grand Palais, vergelijkbaar met de salon die Duchamp een jaar later bezocht, *L'Illustration*, 3 februari 1912

december ook een passage te zijn toegevoegd over een Christus die in de twintigste eeuw verandert in een vliegtuig en wiens hemelvaart van beneden door duivels wordt gadeslagen.

Na zijn terugkeer in Parijs realiseerde Duchamp zich dat het schilderen op de gebruikelijke manier, aangesloten bij een groep verwante kunstenaars en opererend via de kunsthandel, hem niet langer interesseerde. Liever zocht hij naar een grafische, technische weergave in lijn met zijn onderwerpen, die hij vergeleek met machines. Dat blijkt ook uit wat hij eind oktober/begin november 1912 opmerkte tegen Léger en Brancusi bij een bezoek aan de luchtvaartsalon die jaarlijks in het Grand Palais werd gehouden. Volgens Léger was Duchamp zoals gebruikelijk zwijgzaam totdat Brancusi bij een propeller zei: "Kijk een sculptuur. Van nu af aan mag de beeldhouwkunst niet onderdoen hiervoor." Duchamp deed daar nog een schepje bovenop met de opmerking: "Het is afgelopen met de schilderkunst. Wie kan het beter dan die propeller? Zeg, kun jij dat?" [vertaling B.J.]⁵⁷ Hij voegde de daad bij het woord en ging op zoek naar een baan. Via een oom van Picabia vond hij die in de Ste. Geneviève bibliotheek waar hij werkzaam was totdat hij in juni 1915 vertrok naar New York.

DUCHAMP KUNSTENAAR-KNUTSELAAR

Dat Duchamp het in oktober 1912 met de schilderkunst voor gezien hield is opmerkelijk. Juist in oktober was het succes van de groep van *la Section d'Or* op gang gekomen, met name van Delaunay. Tot dan werkte Duchamp vanuit dezelfde interesse. Zoals in zijn tekeningen en schilderijen van 1911 naar voren komt, zocht ook hij naar een manier om het idee van snelheid en de moderne techniek van trein, automobielen en vliegtuig te verbinden met beeldende kunst. Het verschil tussen hen komt naar voren in hun reactie op de luchtvaartsalon van 1912. Delaunay inspireerde het tot een schilderij als *L'Equipe de Cardiff* (1913) waarin hij het vliegtuig van Blériot, een reclamebord van de vliegtuigfabriek Astra en een propeller als metaforen toevoegde aan de Eiffeltoren en het reuzenrad, die hij al eerder had gebruikt als symbolen van de moderne tijd. Wat Delaunay inspireerde tot een abstraherend picturaal schilderij, bracht Duchamp juist tot de gedachte over een failliet van de gebruikelijke kunstvormen zoals bleek uit zijn opmerking tegen Brancusi en Léger. Duchamp broedde op iets anders. Delaunay had in dat jaar *Fenêtres* (Ramen) tentoongesteld, schilderijen waarin de transparante kleuren lijken op glas. "Ogen zijn de ramen van

57. "En voilà une sculpture! La sculpture dorénavant ne doit pas être inférieure à cela." Et Duchamp de renchérir: "C'est fini la peinture. Qui ferait mieux que cette hélice? Dis, tu peux faire ça?" (Marcadé 2007, 72).

onze ziel", schreef hij in dat verband als een variant op het Franse spreekwoord "Ogen zijn de spiegel van de ziel" (Cohen red.1978, 84). Waar Delaunay in 1912 zinspeelde op een geschilderde suggestie van glas kwam Duchamp een jaar later op het idee van een concreet raam van glas als drager. Hij zocht het niet langer in picturale metaforen. Het eerst kwam dat naar voren in de tekst 1912 die de opmaat vormde voor de associatieve ideeënschetsen voor het *Grote Glas*.

Eerst dacht hij nog aan een uitvoering als schilderij volgens een notitie: "2 hoofd-elementen: 1. Bruid 2. Vrijgezellen. Grafisch arrangement. een groot canvas, staand. Bruid boven – vrijgezellen beneden." (DdS., 58). In een andere noot gebruikt hij *retard* in de plaats van schilderij, *retard en verre*, een vertraging in glas, waarop de voorstellingen waren gedacht als een schaduw op het transparante glas (DdS., 41). Het woord *retard* (vertraging) duidt op de overgang tussen de vierde en de derde dimensie die in het *Grote Glas* als het ware even blijft hangen en als een schaduw zichtbaar is. De ontwikkeling en constructie van dat werk zou een langlopend project worden, waarbij Duchamp zijn plannen steeds veranderde en aanpaste. Nieuwe ontwikkelingen op technisch gebied zoals radiotelegrafie, röntgenfotografie, vliegtuigmechanica en zelfs studies over het instinct van wespen kregen een symbolische lading binnen de erotische wereld van het *Grote Glas*.

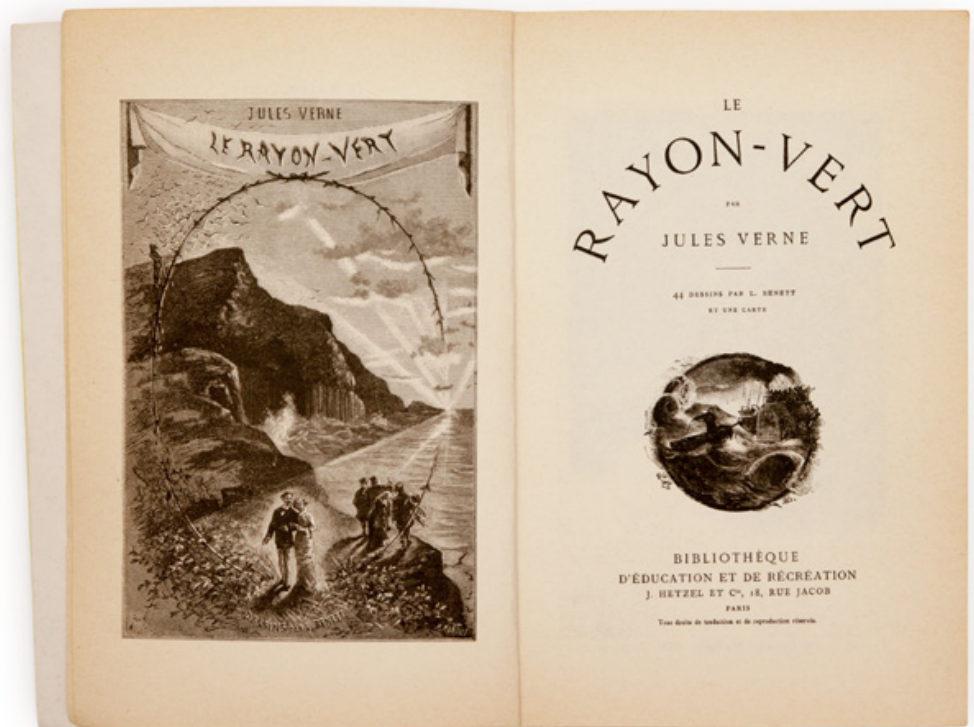
Zoals steeds lag de aanleiding voor wat hij maakte in zijn privé leven. De kerstvakantie in 1912/1913 leidde tot de *Chocolademolen* die Duchamp eraan herinnerde hoe hij vroeger als schooljongen gebiologeerd voor het raam van een banketbakker naar het malende apparaat stond te kijken. Na enkele voorstudies, waarbij de schaduw van het apparaat oploste zoals dat ook bij *de Bruid* was gebeurd, resulteerde een schilderij in de onpersoonlijke toets van een constructietekenaar waarbij de perspectieflijnen waren weergegeven met draad. Het schilderij was voorzien van een titelplaatje in leer met goudkleurige letters, naar analogie van metalen naamplaatjes op machines. Het procédé van de draden als lijnen zou tenslotte leiden tot de weergave met loodstrips in het *Grote Glas*, als in een glas-in-lood raam. Tijdens dezelfde vakantie bedacht Duchamp *Erratum Musical* (Musikale Drukfout) als een gezelschapsspel met zijn twee jongere zussen. Het driestemmig liedje ontstond op basis van het toeval. Als tekst fungeerden de betekenissen van *imprimer* (drukken) uit het woordenboek, in totaal vijftientwintig lettergrepen, waarbij ieder lid van het vocale trio voor elke lettergreep blind een papertje met een noot trok.

In het eerste schetsje voor het *Grote Glas* is het werk verdeeld in twee delen: de Bruid boven, de Vrijgezellen beneden. Ze zijn gescheiden door drie horizontale lijnen die worden uitgevoerd als glazen strips (DdS., 59). Die zijn gedacht als een "radiator ter afkoeling", zoals de grill van een auto. In een andere notitie worden ze beschreven vanuit het perspectief van de Bruid als de vloer waarop zij haar kleren laat vallen. Bezien vanuit de Vrijgezellen is het de horizon die hun blikveld begrensd. Het werk is op te vatten als autobiografisch, als een verhaal waarin de protagonisten van het *Grote Glas*, de *MARiée* (Bruid) en de *CÉLibataires* (Vrijgezellen) elkaar vinden in *Marcel*.

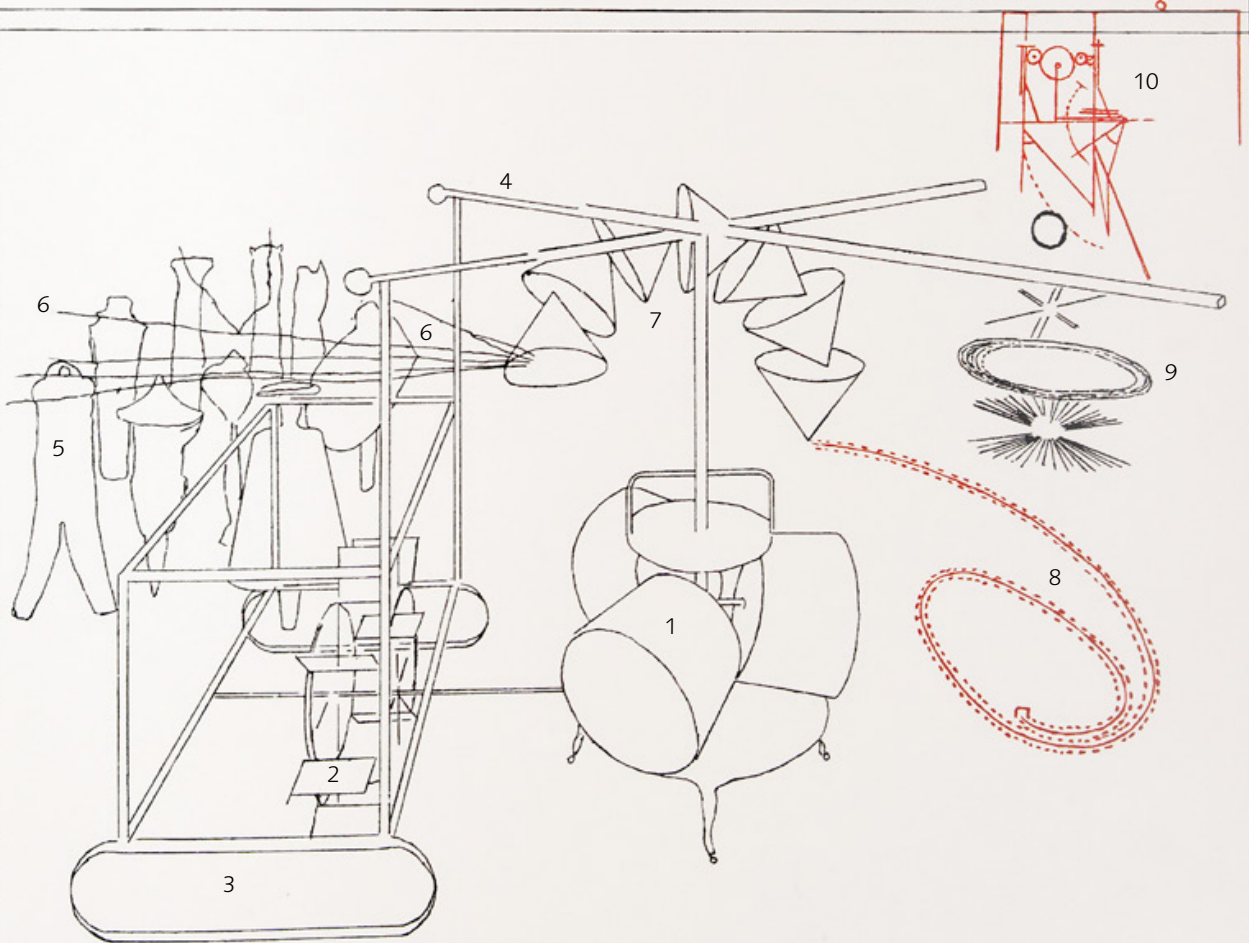
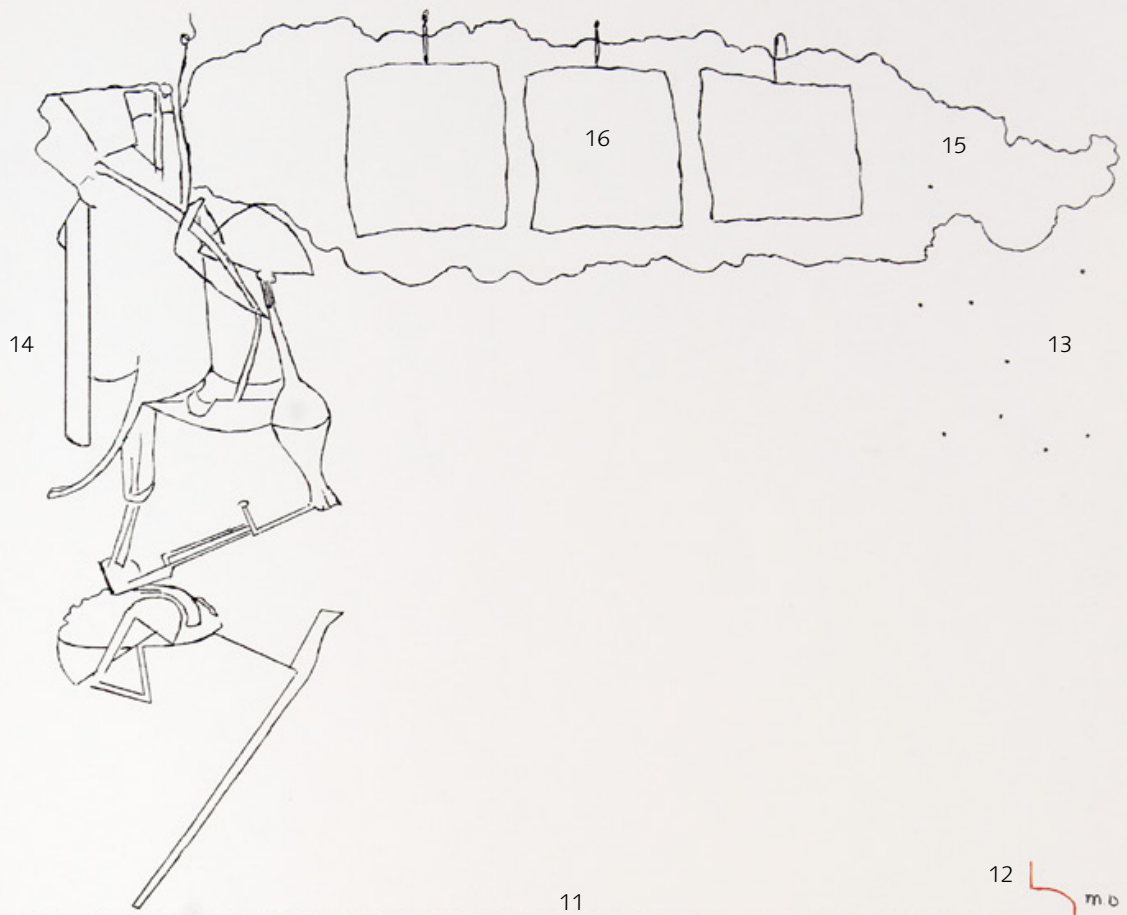
Voordat ik hier het verhaal van het *Grote Glas* in het kort vertel en details ervan in samenhang breng met biografische gebeurtenissen, ga ik nader in op die scheiding van glas omdat die mijns inziens een aanduiding geeft van een boek dat het *Grote Glas* inspireerde. Door hun horizontale ligging zijn die glasplaatjes groen van kleur. In 1947 zou Duchamp een hint geven over hun herkomst in zijn bijdrage aan een tentoonstelling van de surrealisten in Parijs. Daar was op zijn instigatie door Kiesler een installatie gemaakt, waarin achter een kijkgat een foto van de zee was te zien waarbij een groene lichtstraal over de horizon schiet. De installatie wordt in de catalogus

aldus omschreven: "een patrijspoort laat de groene straal van Marcel Duchamp door". Herbert Molderings legde een verband met *Le Rayon vert* (De Groene Straal) van Jules Verne (Duve red. 1991, 257-261). In het boek van Verne wordt de claim van de 19de-eeuwse positivistische wetenschap op objectieve waarheid op de hak genomen. Volgens Molderings is dat de reden waarom Duchamp naar het boek verwijst om zo zijn eigen ironisch/kritische wetenschapsopvatting, zoals die in zijn readymades naar voren komt, te koppelen aan het thema van de tentoonstelling: 'de moderne mythe'. Ik denk echter dat de verwijzing door Duchamp naar het boek van Verne niet alleen betrekking heeft op deze tentoonstelling in 1947 maar teruggaat op de eerste aantekening over het *Grote Glas* met het schetsje waarin de Vrijgezellen en de Bruid zijn gescheiden door glasplaatjes. Dat idee van een terugblik past ook bij het nieuwe werk *Gegeven...* waarmee Duchamp juist in dat jaar een begin had gemaakt en dat bij de openbaarmaking na zijn dood veel cryptische suggesties achter het *Grote Glas* zou verklaren. Die inspiratie door het boek van Verne is af te leiden uit de volgende samenvatting van het verhaal (Verne 1968).

De Groene Straal is een natuurverschijnsel waarbij het oog, direct na het ondergaan van de zon, een smaragdgroene flits waarneemt. Het verschijnsel doet zich bijna nooit voor omdat daarvoor een volmaakt heldere atmosfeer nodig is. Rond de eeuwwisseling was er discussie over de vraag of het een bestaand verschijnsel is of een optische reactie op het rood van de ondergaande zon. Het boek van Verne gaat uit van een Schotse legende die verhaalt, dat wie de Groene Straal waarneemt een juist inzicht in zijn eigen gevoelens heeft en daarom niet teleurgesteld wordt in de liefde. Een gezelschap gaat per schip op weg om de legende op haar waarheid te onderzoeken. De initiatiefneemster is een jonge vrouw, Helena Campbell, die niet eerder wil trouwen dan nadat ze de Groene Straal heeft gezien. Haar twee ooms hebben namelijk een verloofde voor haar uitgezocht, een betweterige wetenschapper met de naam Aristobolos Ursiclos. Die heeft een rationele, objectieve verklaring voor alles, ook voor



Jules Verne, *Le Rayon Vert*, 1968 (1882).



de Groene Straal. Helena twijfelt. Haar rationele Ik zegt dat ze moet trouwen maar de romantische Ander in haarzelf zegt: eerst de Groene Straal zien.

Tijdens de zeereis langs de Schotse westkust wordt in de maalstroom bij het eiland Jura door haar oplettendheid een waaghals in een vissersbootje gered, waardoor ze de zonsondergang missen. In Oban voegt huwelijkspretendent Ursiclos zich bij het gezelschap. Als Miss Campbell tijdens een partijtje croquet haar bal onbesuisd wegslaat, schampt die langs het palet van een kunstenaar die daar juist een zeegezicht zit te schilderen en botst dan, besmeurd met groene verf, tegen het schilderij op de ezel. Zij herkent in de schilder de geredde waaghals die sindsdien voortdurend in haar gedachten is geweest. Als zij zich verontschuldigt, antwoordt hij galant dat de bal precies het juiste effect in zijn schilderij teweegbracht dat hij met zijn penseel maar niet kon bereiken. Hij vertelt ook waarom hij zich destijds zo ver op zee had gewaagd. Hij was op zoek naar speciale lichteffecten. De beide ooms wijzen er dan op dat ook zij op zoek zijn naar een wonderlijk lichteffect, de Groene Straal. En omdat hij dat ook dolgraag wil zien wordt de jongeman, Olivier Sinclair, uitgenodigd mee te gaan.

Iedere avond zoeken ze met hun schip een plek om de zonsondergang te bekijken maar steeds komt er letterlijk iets tussen. De hemel raakt betrokken, er is opkomende nevel of het zeil van een voorbijvarend schip belemmert het zicht. Tenslotte arriveren ze bij de grot van Fingal op het eiland Staffa. De jonge schilder redt Helena daar van het opkomend tij waardoor hij zich bewust wordt van zijn affectie voor haar. De volgende dag gaat de zonsondergang eindelijk gepaard met het gezochte atmosferisch verschijnsel. Maar op het moment suprême, als het gezelschap de Groene Straal ziet flitsen over de horizon, kunnen de twee jongelui hun liefde niet langer voor elkaar verbergen en verdrinken ze in elkaars ogen. Daardoor missen zij de Groene Straal maar dat kan hun niets meer schelen. Het boek eindigt met het bezoek van de inmiddels jonggehuwden aan een tentoonstelling waar ze het schilderij van Olivier bekijken van een zonsondergang waarin hij hun speciale moment heeft willen vastleggen, inclusief de Groene Straal, hoewel ze die niet hebben gezien zoals Olivier opmerkt. Daarop antwoordt Helena dat zij het geluk hebben gezien dat de legende toeschrijft aan het zien van het natuurverschijnsel. Dat dat voldoende is en dat wie het geluk wil leren kennen maar op zoek moet gaan naar de Groene Straal. Ironie over een wetenschappelijke verklaring van de liefde, competitie tussen wetenschap en schilderkunst, de strijd tussen vrijgezellen om de liefde van een bruid, het zijn ook wezenlijke elementen in het verhaal van het *Grote Glas* zoals Duchamp dat in 1913 en 1914 samenstelde.

André Breton was de eerste die het verhaal van het *Grote Glas* als een samenhangend geheel onder woorden bracht, waarbij hij de diverse onderdelen in hun onderlinge relatie benoemde met de termen die Duchamp zelf in zijn notities had gebruikt (Breton 1945). Voor de volgende samenvatting ga ik uit van de beschrijving van Henderson (Henderson 1998, 78-79). Zoals gezegd bestaat het werk uit twee delen: beneden het gebied van de Vrijgezellen, boven het domein van de Bruid. Centraal in de sector van de Vrijgezellen staat een chocolademolen met drie maalstenen die achter elkaar in een vicieuze cirkel rondjes draaien. Verder is er een *molenrad* waarvan de draaiing wordt omgezet in een heen en weer gaande beweging van een *slee* of een *karretje* op het ritme van de *litanie*: bier drinken, traag leven, masturbatie, vicieuze cirkel, enzovoort. Die *slee* botst steeds tegen het *stootblok van het leven* en wordt weer teruggetrokken door het gewicht van een op en neer bewegende fles Benedictine. De monotone beweging van de *slee* wordt overgenomen door een knippende *schaar* bovenop de *Chocolademolen*. De *Vrijgezellen* staan boven de *slee* afgebeeld als een groep van

De Bruid ontkleed door haar Vrijgezellen, zelfs

(het Grote Glas voltooid).

Afbeelding uit: A. Schwarz, Notes and Projects for THE LARGE GLASS. (1969)

1. chocolademolen
2. molenrad
3. slee, karretje
4. schaar
5. Vrijgezellen. Negen mannige mallen, Kerkhof van uniformen en livreeën.
6. haarvaten
7. parasols, zeven,
8. roetsjbaan, glijbaan
9. oogartsgetuigen
10. bokswedstrijd
11. radiator, horizon, de kleren van de bruid
12. jongleur, verzorger van de zwaartekracht
13. negen schoten
14. Bruid, wijfjesgehangene
15. Melkweg
16. tochtzuigers

negen Mannige Mallen, onder meer een gendarme, een begrafenisondernemer, een priester en een cavalierist. Geactiveerd door de bevelen van de *Bruid* raken die mallen gevuld met *lichtgevend gas* dat via een stelsel van *haarvaten* wordt samengeperst tot *gestolde naalden* die versplinteren tot *ijsglitters* en samenkomen in een waaier van *parasols*. Die fungeren als *zeven* waarin de *glitters* worden versneld waarna ze via een spirallende *roetsjbaan* eindigen in een *splash*. Daar wordt de zwaartekracht opgeheven en schieten de *glitters* omhoog via de *oogartsgetuigen*. Via een opwaartse dreun in een *bokswedstrijd* arriveren ze bij de *horizon*. Die passeren ze via het *Lincoln-Wilson effect*. Dat treedt op als twee beelden op een leporello-vormige ondergrond elkaar afwisselen als gevolg van de beweging van de kijker erlangs. Via de *jongleur/verzorger van de zwaartekracht*, die danst op de *kleren van de Bruid* dat wil zeggen op de *horizon*, worden ze overgeheveld naar de andere kant van het *Glas*, achter de horizon, in de dimensie van de *Bruid*. Daar eindigt hun avontuur in *negen schoten*.

De *Bruid* hangt ondersteboven in haar domein, *Le pendu femelle*, de wijfjesgehangene. Die omgeving van haar *cinematografisch bloesemen* is vormloos, het is de *Melkweg*, die het tegendeel is van de meetkundige precisie waardoor het gebied van de *Vrijgezellen* is bepaald. In de *Melkweg* zijn *tochtzuigers* aangebracht waardoor de *Bruid* haar bevelen uit die als *inscripties* rond buitelen. Haar vorm bestaat uit antropomorfe machineonderdelen waarin Duchamp haar vergelijkt met de motor van een auto of een vliegmachine. Ook noemt hij de associatie met nieuw soort *ploeg*, die elektrisch aangedreven heen en weer gaat over de akker waarbij de ploeg aan het eind van de voor omklapt en de zitjes van de ploeger als bij een wip beurtelings omhoog en omlaag schieten. Mogelijk heeft Duchamp voor de voorstelling van de bruid in de hoogte het fresco *Magna Mater* van Böcklin voor ogen gehad, waarin een vrouwelijke personificatie van de natuur, staande op een schelp, wordt opgetild door zeegoden. Of diens schilderij *Clio zittend op een wolk*. Beide werken zou hij hebben gezien tijdens zijn bezoek aan het Kunstmuseum in Basel bij zijn tussenstop op weg naar München (Ephemerides 19 juni 1912).⁵⁸ Als model voor de onbereikbare bruid is, zoals eerder opgemerkt, Gabrielle Buffet te beschouwen. Haar positie in de hoogte is daarbij ook letterlijk te nemen. Zij had in het voorjaar van 1912 de gebroeders Duchamp verrast door met luchtvaartpionier Farman een vlucht boven hun hoofden te maken. Gabrielle verbaasde iedereen door haar moed en wellicht is Duchamp bij die gelegenheid onder de indruk van haar geraakt.

Voor Duchamps associaties en verwijzingen met betrekking tot de afzonderlijke details zijn talrijke verklaringen. Linda Henderson heeft ze bijeengebracht en aangevuld met haar vondsten en vermoedens (ibid., 71-170). Aan haar overzicht voeg ik hier de mijne toe.

Vaak wordt aangenomen dat de inspiratie voor het *molenrad* gezocht moet worden in Blainville, het geboortedorp van Duchamp, waar in het riviertje de Crevon enkele molens functioneerden waarvan er een door zijn grootvader in een ets is vastgelegd. In 1913 heeft de familie Duchamp Blainville echter al acht jaar verlaten. Een andere molen die in verband kan worden gebracht met de context en de tijd, ligt meer voor de hand. Dat is een molen langs de Hérissou in de Jura, vlakbij Étival, temeer omdat het rad blijkens een notitie in de *Groene Doos* wordt aangedreven door een waterval die over de vrijgezellen heen schiet, hetgeen aan de Hérissou het geval was (DdS., 90). Die locatie is te meer waarschijnlijk in verband met de readymade van het flessenrek met die naam die spoedig zou verschijnen in het atelier en waarop ik later inga.

De *Mannige Mallen*, de *Vrijgezellen*, zijn *habits tués* (gedode kleren) blijkens de titel van de voorstudie *Cimiterie des Uniformes et Livrées* (*Kerkhof van uniformen en*

58. Volgens Rudolph Herz was het schilderij *Clio* destijds echter niet in Basel te zien (mededeling aan mij).



1. Le Rire, 4 mei 1912
2. Nos Loisirs, 14 juli 1912
3. Je sais tout, 15 april 1912
4. brochure Bénédictine
5. Nos Loisirs, 27 juli 1913

livreien), dat wil zeggen *habitués*, stamgasten in een kroeg. Het zijn holle gietvormen, hun vorm een mengsel van paspoppen en knippatronen. Zij zijn een mal voor het 'mannig' zijn, waarmee Duchamp kennelijk wil aangeven dat mannen in de ogen van een vrouw pas een man zijn als zij een uniform dragen. Hun kleur is *provisorisch*, ze staan nog in de *menie*, een grondverf dus, "wachtend op hun kleur als croquetkegels". Hoewel er maar één militair uniform in de *Vrijgezellen* voorkomt (de cavalerist) zie ik in dat "wachten op kleur" een verwijzing naar de discussie die destijds gaande was over de kleur van het legeruniform. Artikelen daarover zijn te vinden in bijvoorbeeld *L'Illustration* (9.3.1912), *Je sais tout* (15 april 1912) en *Nos Loisirs* (14 juli 1912). Sinds de Boerenoorlog waarin geavanceerde mitrailleurs werden gebruikt, gingen stemmen op om de heldere kleuren van uniformen te vervangen door een camouflagekleur. Andere Europese landen hadden al gekozen voor khaki en feldgrau maar in Frankrijk hield het conservatieve militaire opperbevel vast aan de traditionele rode broek tot na de slag aan de Marne.

De *Chocolademolen* in het *Grote Glas* is via een as verbonden met een knippende schaar. De twee elementen worden als een samenhangend geheel opgevat in een ets uit 1967 (Schwarz nr. 629). Ik zie daarin een verband met de traditionele afbeelding van de Doornenkroning uit het passieverhaal, waarin Christus op een blok zit en soldaten de doornenkroon aandrukken met behulp van twee kruiselsings gehouden stokken. Zowel in München als in het Louvre zijn versies van Titiaan van deze voorstelling te zien. Mijn suggestie wordt gesteund door het schilderij van die *Christ en pudeur*, zoals de voorstelling in het Frans wordt genoemd, in de kathedraal van Rouaan dat op de plaats van de X-de Kruiswegstatie hangt. De combinatie van de *chocolademolen* en de *schaar* lijkt daarmee een vervolg op *Mécanisme de la Pudeur ou Pudeur Mécanique*, de tekening uit München die, zoals Duchamp later verklaarde, als een grap was getekend in de gebruikelijke compositie van de Xde Kruiswegstatie waarin Christus wordt ontkleed door de soldaten. Die tekening met de subtitel *De Bruid ontkleed door de Vrijgezellen* leverde later de titel voor het *Grote Glas*. Weliswaar is in deze verwijzing naar de Xde Kruiswegstatie sprake van een geslachtsverwisseling tussen de Bruid en de Vrijgezel(len) maar die is niet zo vreemd gezien het autobiografische karakter van het werk waarin de protagonisten, *la Mariée* en *les Célibataires* zoals hiervoor opgemerkt, met hun eerste lettergrepen samen de naam Marcel vormen.

In augustus 1913 chaperonneerde Duchamp zijn zus Yvonne een maand naar Herne Bay in Engeland waar ze een cursus Engels volgde. Daar schreef hij enkele notities over details van de *Bruid*. Haar vorm in het *Grote Glas* is een verdere uitwerking van haar gedaante in twee schilderijen gemaakt in München, waarin zij blijkens de titels overging van maagd naar bruid, hetgeen gepaard ging met de geleidelijke verdwijning van de schaduw en de vorm loskwam van de achtergrond. In het *Grote Glas* zien we haar als op een röntgenfoto, als "skelet" in de vierde dimensie. Ze hangt aan een haakje als *le pendu femelle* (de wijfjesgehangene), een speelbal van de *Vrijgezellen*, als in een behendigheidsspel zoals dat in *Tom Tit* is te vinden waarbij een heer door te blazen een balletje aan een haakje probeert aan te haken of als mikpunt bij een spel op de kermis, waarbij met ballen karikaturen waaronder die van een bruid omver gegoooid konden worden (Tent. cat. Duchamp 1977, II, 190).

In Herne Bay krijgt de metafoor van de motor seksuele implicaties. De cilinder wordt een *Seks Cilinder*, het hart van de benzinemotor waarin bij iedere ontploffing van het gas de zuigerstang op en neer beweegt. Nog een onderdeel van de *Bruid*, de *Pulsnaald*, wordt *guêpe* (wesp) genoemd. De inspiratie daarvoor ligt misschien in een alinea in *L'évolution créatrice* van Bergson waarin ter illustratie van het verschil tussen instinct

en verstand, het voorbeeld van bepaalde wespen wordt genoemd die hun slachtoffers, waarin ze hun eitjes leggen, met hun gif alleen verlammen en niet doden zodat hun larven zich later kunnen voeden met levend aas (Bergson 1966, 146-147).

In tegenstelling tot de vormen van de *Vrijgezellen*, die meetbaar zijn in hun onderlinge afstand, zijn de hoofdvormen van de *Bruid* min of meer klein of groot. Ze veranderen naarmate het verdwijnpunt en de afstand verandert. De *Bruid* verkeert in de 4de dimensie van de *Melkweg*, zij hangt in de lucht, omgekeerd als in een fotografisch negatief. Misschien dacht Duchamp daarbij, zoals eerder gemeld, aan de vlucht van Gabrielle in het vliegtuig van Farman waarbij ik nog wil wijzen op de eerste vlucht ondersteboven in 1913 door Pégoud die in *L'illustration* van 6 september 1913 paginagroot was afgebeeld. Zijn positionering van de *Bruid* in de *Melkweg* heeft Duchamp wellicht geassocieerd met de mythe van Hera en Hercules nadat hij in Londen het schilderij *Het Ontstaan van de Melkweg* van Tintoretto had gezien (Ephemerides 1.9.1913). In die mythe wordt Heracles door Zeus als een koekoeksjong aan de borst van zijn slapende echtgenote Hera gelegd in de hoop dat zij het bedrog niet merkt van zijn verhouding met Alkmene waaruit Heracles is geboren. Hera schrikt echter wakker waardoor haar borst losschiet uit de mond van het kind en de melk in het rond spat en sindsdien zichtbaar is als de Melkweg. Een Freudiaanse lezing waarin een afwijzende moeder en een onbereikbare geliefde met elkaar worden vermengd, is heel goed mogelijk na 1912 toen de kunstwereld de mogelijkheden van de psychoanalyse begon in te zien. Zo'n psychologische duiding is ook te beluisteren bij Apollinaire in de gedichten die hij in Etival voordroeg. In *Alcools* is het gedicht *La voie lactée* (de melkweg) uit zijn eerdere publicatie *La chanson du mal-aimé* opgenomen waarin de dichter treurt over zijn verloren geliefde. Net als Duchamp is Apollinaire afgewezen in de liefde, onlangs nog door Marie Laurencin en *Zone* bevat bespiegelingen van een jongeman die de oorzaak van zijn ongeluk in de liefde zoekt in de moeizame relatie die hij als kind met zijn moeder had. Marcel Duchamp zal zich hebben herkend in die jeugdervaring. Later zal hij steeds wijzen op zijn afstandelijke, door doofheid geplaagde, moeder, aan wie hij ronduit een hekel had.⁵⁹

Voor de *Melkweg* kan naast het schilderij in Londen van Tintoretto en het gedicht *La voie lactée* van Apollinaire met het gelamenteer van de afgewezen minnaar ook een mogelijke inspiratie worden gezocht in het laatste hoofdstuk van *Science et methode* van Poincaré, *La voie lactée et la théorie des gaz*. Die vergelijkt daarin de omvang van de Melkweg met de wijze waarop gas in een oneindige hoeveelheid moleculen naar alle kanten uitdijt (Poincaré 1947, 273-291). Henderson gaat in een hoofdstuk uitgebreid in op Poincaré waar hij schrijft over het proces van capillariteit en kristallisatie waaraan het lichtgas in Duchamps *Grote Glas* onderhevig is in *het netwerk van haarvaten en de zeven* (Henderson 1998, 130-149). Ik wil daaraan toevoegen dat dit proces ook wordt uitgelegd in *Promenades amusantes à travers la science*, een familieboek met huiskamerproefjes, in het hoofdstuk *Les petites merveilles de la capillarité* (Bellet 1905, p. 177-183). Vanuit de *Melkweg* zendt de *Bruid* haar *orders* of *inscripties* vanuit de *hoogte* naar de *Vrijgezellen* via drie *tochtzuigers*. Die had Duchamp ontworpen door driemaal een foto te maken van bewegende vitrage voor een open raam. Via die openingen in haar vierdimensionale domein legt de *Bruid* contact met de *Vrijgezellen*. Die beëindigen hun tocht met *negen schoten* in de *Melkweg* in de vorm van uitgeboorde gaten waarvan Duchamp de positie bepaalde door negenmaal een met verf aangestipte lucifer te lanceren met een speelgoedkanon. In het Franse Bargoens staat een *canon* voor een erectie, bijvoorbeeld in *Een Normandische Bruiloft* van De Maupassant.

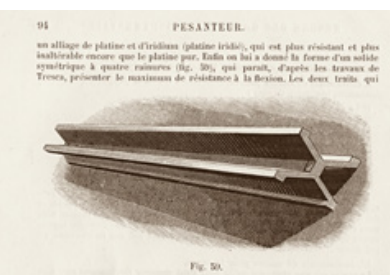
59. De onverbloemd negatieve opmerkingen van Duchamp over zijn moeder waren voor auteurs als Housez en Goldfarb aanleiding om uitgebreid stil te staan bij Duchamps bindingsangst.

1. *Le Sourire*, 29 augustus 1912.
2. *Nos Loisirs*, 10 mei 1903.
3. *Lectures pour Tous*, 15 oktober 1913.
4. 3 *Standaardmaat Stoppages* 1913-14, M. Duchamp, (afb. uit: E. Bonk *The Box in a Valise*, 1989).



Netwerk van Stoppages
1914, Marcel Duchamp
(afb. uit: Schwarz, 2000).

Negen Mannige Mallen
1914-15, Marcel Duchamp
(afb. uit: Schwarz, 2000).



Gravure standaard meter uit
A. Ganot, *Traité élémentaire de
Physique*, 1894

Het idee voor de vallende fles Bénédictine die de *Slee* terugtrekt, ontstond waarschijnlijk begin september 1913 tijdens de vakantie met zijn familie in Yport aan de kust, volgend op de maand met zijn zus in Engeland. De grote lokale gebeurtenis die zomer was de opening en bezichtiging van de nieuwe likeurfabriek van Bénédictine in het naburige Fécamp. *L'illustration* van 19 juli 1913 had het nieuws gebracht in een paginagrote advertentie met een foto van het glasmaak dat zich nog steeds in de hal van de fabriek bevindt. Daarop geeft een vrouwelijke personificatie van Fama (roem) een fles Bénédictine aan een heer beneden in het raam. De likeurfabriek was een bekende opdrachtgever voor de kunst indertijd. Al jaren maakten kunstenaars als Mucha en Sem affiches van het merk. En in *Le Rire* verscheen op 20 december 1913, verwijzend naar Pégoud die voor het eerst ondersteboven had gevlogen, een tekening van een vliegenier die ondersteboven in een vliegtuig een glaasje Bénédictine inschenkt met de woorden: "In alle omstandigheden gaat niets boven Bénédictine om overeind te blijven. Met de "grote Franse likeur" is het evenwicht snel hervonden." In dat jaar verscheen ook in *Je sais tout* een advertentie met de titel *Le tour du monde de la Bénédictine*, waarop mensen zijn gegroepeerd rond een wereldbol terwijl ze het glas heffen.

Na de vakantie in Yport ging de familie terug naar Rouaan. Ter viering van het 1000-jarig bestaan van de stad was de St.Ouen-kerk versierd met vijftig neonbuizen, een noviteit destijds. Die neonbuizen in Rouaan zouden volgens Henderson het idee leveren voor het oplichtende gas dat de negen *Mannige Mallen* vult (Henderson index neon lighting, 362). Als inspiratie valt ook te denken aan het paviljoen op de pier in Herne Bay met zijn contouren van neonlicht (Ephemerides 8 augustus 1913).

Terug in Parijs, verhuisde Duchamp halverwege september 1913 van Neuilly naar een appartement in de rue St.Hippolyte, niet ver van de Ste. G  n  vi  e-bibliotheek waar hij ging werken. Op de muur tekende hij de plattegrond van het *Grote Glas*, die hij gaandeweg zou invullen en die hij later op papier zou overzetten toen hij in 1915 vertrok naar New York. Opvallend is de nauwkeurigheid waarmee alle afstanden en perspectiefveranderingen meetkundig zijn berekend. Die precisie staat haaks op de manier waarop Duchamp de lengte bepaalde van de lijnstukken in het *netwerk van haarvaten* die de groep *Mannige Mallen* verbindt ter hoogte van hun kruis. Daarvoor bedacht hij een veranderlijke maateenheid waarvoor hij de meter aan het toeval onderwierp. De naam ervoor was 3 *Stoppages   talon* (3 *Standaardmaat Stoppages*), gevonden in het opschrift van een winkel: *stoppages et talons* (stopwerk en hakken). Naar eigen zeggen had hij driemaal een stuk garen van een meter lengte op een stuk linnen laten vallen van een hoogte van een meter. Vervolgens fixeerde hij de draden met enkele druppels vernis. Het procédé is te begrijpen als een praktische toepassing van niet-Euclidische meetkunde waarbij een rechte lijn alleen als hypothese bestaat.

Er is ook een concrete aanleiding te vinden voor Duchamps constructie van een relatieve maateenheid: de *Conférence Internationale de l'heure* van oktober 1912. De meter is een symbool van het Franse rationalisme. Ieder Frans kind leerde op school dat de meter sinds 1795 een tien miljoenste deel was van een kwart van de meridiaan van Parijs en dat de oermeter in het *Bureau Internationale des Poids et Mesures* in Sèvres lag. De meter herinnerde aan de tijd toen de meridiaan van Parijs nog gold als de o-meridiaan voordat die positie door Greenwich werd overgenomen. In dezelfde les werd geleerd dat die maat een onderdeel was van het systeem van CGS, (centimeter, gram, seconde). Juist in die tijd werd het monopolie van Parijs met betrekking tot de maateenheden bedreigd. In de stad werd in oktober 1912 een congres gehouden over de vraag of de Parijse tijd, die was gekoppeld aan de oude o-meridiaan, nog

1. Poster *Impressions d'Afrique* (afb. uit: F. Caradec en I. Monk Raymond Roussel, 2001).
2. Luchtvaartsalon 1912, *Illustration* 3 februari 1912.
3. Winnares Prix de Rome voor de beeldhouwkunst, *femina* 15 augustus 1911.
4. Atelierfoto Brancusi 1918(?) (afb. uit: *Princesse X*, 1999).
5. R. Delaunay, *L'équipe de Cardiff*, 1913. Ansichtkaart.
6. *La grande roue*. Ansichtkaart.
7. *Figaro*, kroning Brisset tot Prins der Denkers (afb. internet).



Fietswiel op een krukje
1913, Marcel Duchamp,
(afb. uit: Schwarz, 2000).

langer internationaal gevolgd moest worden. Vooruitlopend op dat congres was de overgang naar de Engelse tijd op 11 maart 1911 gerealiseerd. De klok werd 9 minuten en 21 seconden teruggezet. Daarom en omdat het bureau in Parijs sinds 1910 beschikte over de technische middelen om de tijdsignalen via een bundeling van antennes vanaf de Eiffeltoren over een grote afstand te kunnen uitzenden, besliste het congres dat Parijs de zetel zou blijven van het internationale tijdsbureau. Daarmee was na de meter ook de eenheid van tijd losgemaakt van zijn referent in de natuur en een abstracte grootheid geworden. In populaire bladen werd uitgebreid verslag gedaan van het congres. Ook vanuit theoretische hoek werden mathematische zekerheden gerelativeerd door de hypothetische, niet-Euclidische wetenschapsfilosofie van Poincaré wiens overlijden in 1912 veel aandacht kreeg in de kranten en tijdschriften. Dat alles vormde de context voor Duchamps patafysische experiment met de meter. Zijn actie is vergelijkbaar met een hilarisch stuk dat eerder in *Le Sourire* van 29 augustus 1912 had gestaan over het verlies van de meter en wat er aan die "ramp" viel te doen. De lezer kreeg de suggestie om van de Eiffeltoren een touw neer te laten en dat in driehonderd stukken te knippen. Een andere oplossing was om in de kelder de meridiaan op te zoeken en aan de hand daarvan via driehoeksmeting de lengte rond de aarde te becijferen en een kwart van dat resultaat door tien miljoen te delen. Nog een oplossing was naar de bazaar te gaan en daar een *mètre pliant* te kopen, letterlijk een 'buigzame meter', een duimstok. Er stond een 'laatste' foto bij afgebeeld van de heer *Méridien Terrestre* (Aard Meridiaan) met het uiterlijk van een verlopen clown.

Duchamps werkwijze is die van een ironische 20ste-eeuwse alchemist die de betrekking tussen ruimte en tijd weer voorziet van een referent, juist toen de standaarden van het metrieke stelsel abstracte begrippen werden. Met 3 *Standaardmaat Stoppages* werd de rationele wetenschap van de fysica gepersifleerd door de knutselaar Duchamp, die met een eindje stopgaren de geabstraheerde fundamenteën van de wetenschap weer verbindt met de concrete wereld van de dingen. Hij komt daarin overeen met Jarry in *Gestes et opinions de docteur Faustroll, patafysicien* dat in 1911 postuum verscheen en waarin kond wordt gedaan van het verlies van een horloge en een meetlat en waarin de seconde opnieuw wordt gevonden (Jarry 1994, 97-100).

Parallel aan het schrijven van de notities 'vond' Duchamp objecten die een antwoord lijken te geven op de vraag die hij in 1913 noteerde: "kan men werken te maken die geen 'kunst' zijn?" (DdS., 105). De plaatsbepaling Neuilly en de datering 1913 op de volgende notitie over "het ondervraagd worden door etalages, die het bestaan bewijzen van een buitenwereld", geeft aan dat hij deze notitie maakte in het voorjaar, voordat hij na de zomervakantie verhuisde naar zijn nieuwe appartement in de rue St. Hippolyte. De vragende vorm ervan sluit aan bij de titel van de catalogus *Is it Art?* die was verschenen bij de Armory Show in New York waar zijn *Naakt dat een trap afloopt 2* had gezorgd voor een *succes de scandale*. Het lijkt dat bij het beantwoorden van de vraag de taal uitkomst bracht toen hij enige tijd later in zijn nieuwe onderkomen een fietswiel op een keukenkrukje plaatste dat later gezelschap kreeg van een druiprek voor flessen. Zoals eerder bij de humoristische tekeningen, waarbij de betekenis ontstaat in de symbiotische relatie tussen het onderschrift en het plaatje, krijgen die nieuwe objecten in zijn atelier ook hun betekenis in hun omschrijving of benaming zoals direct zal blijken. Eerder had hij al geprobeerd het talige aspect van zijn werken te accentueren met alliteraties zoals in 1912 of met kofferwoorden in navolging van Laforgue en door de titel op te nemen in het schilderij zoals bij *Naakt dat een trap afloopt 2*. Roussel met zijn methode om met woorden objecten te scheppen, Jarry met zijn onbetamelijke woordgrappen en de hilarische etymologische logica van



Les hommes — et non le féminisme, comme l'écritient insupportablement les hommes de nos contrées — tentent de reprendre au

Brisset fungeerden als een katalysator in de ontwikkeling van die talige benadering. Die leverde voor Duchamp een alternatief voor de positivistische, wetenschappelijke benadering van kunst in zijn omgeving. Overigens heeft hij destijds in Parijs met niemand over die readymades avant la lettre gesproken. Er is geen enkel bericht over bekend. Zelfs zijn zus, die zijn appartement in Parijs had overgenomen na zijn vertrek naar New York, wist van niets en heeft het fietswiel op een keukenkruk en het flessenrek waarschijnlijk weggegooid.

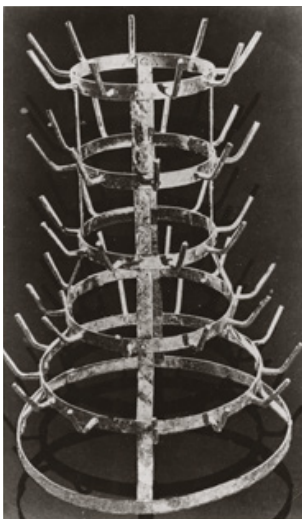
Het *fietswiel op een krukje* is allereerst te zien als een woordspel in de trant van Roussel en wel heel letterlijk als het werk wordt benoemd in het Frans: *une roue sur une selle*, (een wiel op een krukje), een hommage aan Roussel als inspirator. Daarnaast is het te zien als een grap over de beeldhouwkunst. Duchamp was bevriend met Brancusi en gezien hun gesprek in de luchtvaartsalon ligt het voor de hand dat hij op de hoogte was van Brancusi's sculpturale opvatting van de sokkel. Het Franse woord voor een keukenkrukje is *selle* en dat woord wordt ook gebruikt voor de bok waarop het beeld staat waaraan een beeldhouwer werkt. Die bok geldt als een metafoor voor de beeldhouwkunst zoals een palet de schilderkunst symboliseert. Zo wordt de winnaar van de Prix de Rome voor de beeldhouwkunst stevast gefotografeerd leunend op een bok. Die bok is sinds de *modelage* van Rodin voorzien van een draaiende schijf. Brancusi, die zich niet liet inlijven door Rodin, incorporeerde de sokkel in de sculptuur. Duchamp nam dat over door ironisch een keukenkrukje, een *selle*, tot onderdeel van een beeld te maken waarbij hij de horizontale draaischijf verticaal tilde. Het *Fietswiel* kan naast die verwijzing naar Brancusi's omgang met de sokkel en de beeldhouwkunst in het algemeen ook worden gezien als een hint naar het discours in Duchamps eigen kring van de *Section d'Or* over simultaneïteit van beweging in de schilderkunst, in het bijzonder naar Kupka en Delaunay die experimenteerden met kleurencirkels die beweging suggereerden. Ook Bergson legde zijn ideeën over *simultanisme* uit met kleurencirkels in beweging.

Net als *Trieste Jongeman in een Trein* een jaar eerder, ontstond ook *Pharmacie* (Apotheek) bij een familiebezoek. In januari 1914, 's avonds in de trein naar Rouaan voor een nieuwjaarsbezoek aan zijn ouders, kreeg hij het idee voor het werk bij het zien van de lichtjes van een dorp op de horizon (Schwarz 2000, p.597). De volgende



Gevel van de oude apotheek in Ry, ansichtkaart.

dag kocht Duchamp in de stad een kleurprent van een winters landschap. Op de horizon voegde hij twee oplichtende figuurtjes toe in groen en rood en eronder schreef hij: *Pharmacie*. Een apotheek werd destijds aangeduid met twee flessen in de etalage, de een gevuld met groen, de ander met rood gekleurd water. Naast de regels uit een gedicht van Laforgue over de stilte van de vallende avond, "...en de apotheker dooft op het grauwe trottoir de plassen van de groene en rode bokalen, verre vuurtorens voor wie die avond zullen verdwijnen", zou *Pharmacie* kunnen verwijzen naar de op handen zijnde scheiding van zijn zuster Suzanne wier huwelijk met een apotheker niet gelukkig bleek. [vert. B.J.]⁶⁰ In dat verband dacht Duchamp bij het zien van de lichtjes vanuit de trein bij het naderen van Rouaan mogelijk aan Ry, het dorp vlakbij Blainville waar Suzanne en hij hun kinderjaren hadden doorgebracht. Ry is ook de plaats waar Flaubert het trieste amoureuze leven van Madame Bovary situeerde en het stadje wordt in het boek zo getypeerd: "Wat de blik evenwel het meest boeide was de apotheek van Homais tegenover de herberg De Gouden Leeuw. Vooral 's avonds, wanneer de winkel was verlicht en de rode en groene stopflessen, die de uitstelkast sierden, tot ver over de straat hun beide lichtstrepes wierpen, kon men, als door Bengaals vuur verlicht, de schim van de apotheker over zijn kathedraal zien leunen." (Flaubert 1983, 88). Die beroemde apotheek, waarvan de gevel nog steeds bestaat, moet Duchamp in zijn jeugd vaak gezien hebben. Toen hij anderhalf jaar later in New York aankwam zei hij, dat hij uit het dorp kwam van Madame Bovary. Inderdaad heeft voor die romanfiguur een meisje uit Blainville model gestaan dat daar trouwde met een arts en in Ry ging wonen.



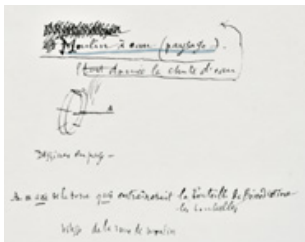
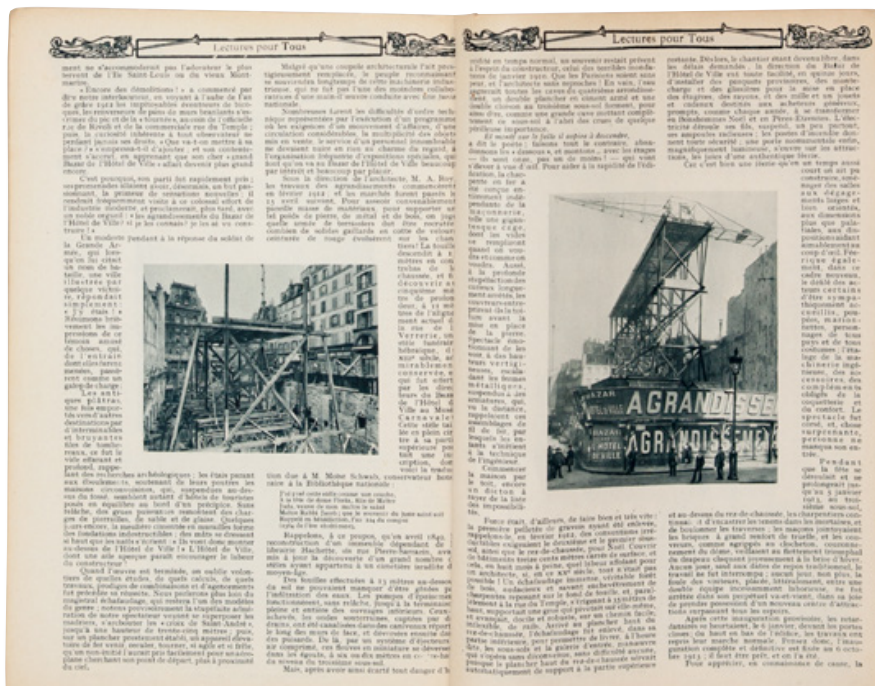
Flessenrek
1914, Marcel Duchamp,
(afb. uit: Schwarz, 2000).

In zijn nieuwe appartement verscheen in 1914 naast het *Fietswiel* een druiprek voor flessen in vier of vijf etages, een *hérisson*. Onder die naam stond het ook vermeld in de brochure van de Bazar de l'Hotel de Ville waar Duchamp het ding had gekocht. Het warenhuis trok de belangstelling om zijn moderne uitstraling. *Lectures pour tous* van 15 oktober 1913 berichtte tussen foto's van de bouw dat voor de kerstaankopen de benedenverdieping zou worden geopend en dat het gebouw als geheel in 1914 klaar zou zijn. De vaart waarmee het nieuwe warenhuis in elf verdiepingen binnen twee jaar verrees, werd vergeleken met een New Yorkse aanpak. Om de liften, heteluchtverwarming en elektrische ventilatie was het een bezienswaardigheid voor het Parijse publiek. Het is dan ook niet waarschijnlijk dat Marcel Duchamp op zoek was naar een druiprek toen hij er binnenstapte. Waarschijnlijk liep hij nieuwsgierig rond in het warenhuis en stuitte hij op het flessenrek met de naam *Hérisson*, waarbij hij zich Rousselliaans de overeenkomst realiseerde met de reeks watervallen met dezelfde naam in de Jura, die hem herinnerde aan de trip vanuit Étival met Apollinaire, Picabia en Gabrielle Buffet. Een tekeningetje bij de notitie in de *Groene Doos* over de waterval in het *Grote Glas*, dat aangeeft hoe het water over de *Mannige Mallen* heen op het *Molenrad* valt, komt overeen met de situatie bij de *Grand Saut* van de *Hérisson*-watervallen, waar het pad achter de waterval langs loopt (DdS., 90).

Hérisson was een gebruikelijke benaming voor zo'n rek in het Frans indertijd, waar tegenwoordig eerder *sèche bouteilles* of *égouttoir* wordt gebruikt naar *goutte* (druppel). Duchamp zelf spreekt over *porte-bouteilles* (flessenrek) in zijn brief in januari 1916 aan zijn zus Suzanne waarin hij haar vraagt het ding te signeren. Naast druiprek betekent *hérisson* egel of stekelig persoon. Het woord komt van het werkwoord *hérissier* (oprichten, ergeren, overeind gaan staan van stekels bijvoorbeeld) en het flessenrek heeft in die zin en door de functie ervan een erotische associatie. Nog een interpretatie is te zoeken in het woordspel van *égouttoir* met "*é-goût-er*" (ontdoen van goede smaak). Ik vermoed echter dat Duchamp zich bij zijn keus vooral heeft laten

60. ...Et le pharmacien sur le blême trottoir fait s'épandre les lacs des bords verts ou rouges Phares lointains de ceux qui s'en iront ce soir. (Laforgue 2004, 224).

Herbouw Bazar de l'Hotel de Ville, *Lectures pour Tous*, 15 oktober 1913.



M. Duchamp, twee aantekeningen uit de Groene Doos (afb. uit: Schwarz, 1969).

Passage over de Hérisson-watervallen uit *Guides Joanne* 1911-1912.

développement en éventail sur un escalier de strates étagées qui forment un véritable château d'eau naturel; la hauteur de la chute est de 70 m. Le sentier grimpe en zigzags sur l'escarpement de la rive dr., et, à 50 m. en amont de la cascade, franchit le torrent sur la passerelle Durier, à 2 min. de laquelle est le belvédère du Club Alpin, sur un éperon de roc qui domine le lit du Hérisson de 75 m. Remontant la rive g., on arrive bientôt devant la deuxième grande chute du Hérisson, tombant de 55 m. d'un seul bond du haut d'une paroi de roches en surplomb et baptisée le *Niagara Jurassien*; on peut descendre jusqu'au pied de la cascade où le Club Alpin a établi la passerelle Lacuzon, ainsi nommée du célèbre chef de partisans franc-comtois qui se cacha, dit-on, dans une caverne ouverte dans la falaise de la rive dr. Grâce au surplomb de la roche un sentier a pu même être établi sous la cascade et l'on peut passer entre la paroi et la chute d'eau, mais il faut marcher prudemment.

Le sentier, très pittoresque, gravit l'escarpement de la cascade, puis remonte pendant 1,200 m. env. le cours du torrent, qui n'est qu'une longue suite de cascates et de charmantes cascades. Bientôt la gorge s'ouvre et l'on traverse une belle prairie où se trouve le moulin de François contre

Gezicht op New York gezien
vanaf het Woolworth Building
(in aanbouw) afb. uit:
L'Illustration 3 augustus 1912.



LE QUARTIER DES IMMENSES GEANTS DE NEW-YORK VUS DES HAUTEURS DE CEUX QUI LES SURPASSERONT TOUS

DUCHAMP IN NEW YORK. KUNST "LEZIG GEMAAKT"

In juni 1915 hield Duchamp het voor gezien in Parijs. Frankrijk was in oorlog. Op straat heerste een patriottistische stemming en een man die niet in uniform was, werd met minachting bekeken. Dat maakte het gemakkelijker om in te gaan op het voorstel van Walter Pach om naar New York te komen. Maar de vijandige sfeer, zo zei Duchamp later, was niet de voornaamste reden voor zijn vertrek. Die lag eerder in de aversie die hij tegen de kunstwereld had met haar dogmatisch gezoek naar een wetenschappelijke fundering voor kunst, waarom hij eerder ook naar München was gegaan. Duchamp had Pach eind 1914 ontmoet toen die in Frankrijk rondreisde om werken en kunstenaars te selecteren voor een tentoonstelling als vervolg op de *Armory Show* in 1913. Ze waren bevriend geraakt en Pach overtuigde hem ervan dat het schandaalsucces van zijn *Naakt dat een trap afloopt* hem in New York zou helpen en dat hij er voor werk en onderkomen kon zorgen.

Via Pach vond Duchamp onderdak bij het echtpaar Arensberg en werk dat geld opleverde kreeg hij via de verzamelaar John Quinn. Het appartement van de Arensbergs fungeerde als een salon waar s'avonds de avantgarde van New York bijeenkwam. Enkele maanden na de aankomst van Duchamp huurden zij voor hem de verdieping boven de hunne in ruil voor het toekomstige eigendom van het *Grote Glas*. Tijdens die soirees ontmoetten Amerikaanse kunstenaars, dichters en uitgevers de expats uit Parijs. In *Victor*, het boek dat Henri Pierre Roché later over Duchamp in New York zou schrijven, heeft hij het aura van een overwinnaar die werd bewonderd door een feestende groep rijke jonge mannen en vrouwen (Lebel 1959, 79-80). Volgens Gabrielle Buffet, die samen met Picabia eveneens in juni 1915 arriveerde, leek hij een ander mens. De teruggetrokken en zwijgzame jongeman uit Frankrijk gedroeg zich in New York als een man van de wereld. Met enig misprijzen bekijkt ze zijn alcoholische en seksuele uitpattingen (Marcadé 2007, 124). De stille minnaar op afstand, die eerder

zijn liefde voor haar had vergeleken met de schuchtere adoratie op afstand in *De Enge Poort* van André Gide, werd nu begeerd door meisjes uit de jetset, ook al omdat hij zich uitdrukkelijk aan niemand bond. Ze vergeleek zijn leefwijze met die van Jacques Vaché, de surrealist avant la lettre over wie zij had gehoord van Apollinaire.

De Amerikaanse avantgarde was francofiel. Men kende en bewonderde Parijs, zeker sinds de tentoonstelling van 1913. Die belangstelling voor Parijs als bakermat van de moderne kunst blijkt bijvoorbeeld uit de bekendheid van *Of Human Bondage* van Somerset Maugham, meteen na de publicatie in 1915. Het boek geeft een beeld van het artistieke leven van aankomende kunstenaars in Parijs aan de Académie Julien rond 1890, toen Duchamps broers daar ook onderwijs volgden en waar Marcel zelf in 1905 ook was ingeschreven. Maugham beschrijft de bewondering van de studenten voor de Olympia van Manet en voor het impressionisme dat zij vergelijken met de *Kantkloster* van Vermeer, hun adoratie voor het heldhaftige kunstenaarschap van Gauguin en hun ontdekking van El Greco. En dan is er de vervuilde dandy Cronshaw die als een moderne Diogenes in de cafés zitting houdt en spreekt in paradoxen als een Jarry-figuur.

Duchamp kocht twee glasplaten en begon daarop met draad de schets over te brengen van het *Grote Glas* die hij uit Parijs had meegenomen. Ook maakte hij het *Fietswiel* opnieuw. Geleidelijk voegde hij daar objecten aan toe die hij readymades zou gaan noemen. De eerste daarvan is *Pulled at 4 Pins (Tiré à 4 épingles)*, een schoorsteenventilator met een draaibare kap, een *girouette* in het Frans.⁶¹ Dat woord heeft ook een figuurlijke betekenis: iemand die vaak van mening verandert, een wispelturig persoon, een draaikont. Het slaat ook op een Don Juan zoals De Maupassant het woord gebruikt in *Yvette* (Maupassant 1910, 10). Die schoorsteengek wordt gerekend tot het domein van de Bruid. In een notitie over haar is sprake van een *girouette* die blijkens een tekening in een horizontale cirkel kan draaien. Ze heeft een "innerlijke trek", een "ventilatie". Die ventilatie is begrijpen in verband met de *Tochtzuigers*, waardoor de Bruid haar orders voor de Vrijgezellen geeft. (DdS., 70-71 en 55).

Henderson ziet in de *girouette* een verwijzing naar de windmeter op de top van de Eiffeltoren (Henderson Weather Vane index, 374). Die visie is echter gebaseerd op een interpretatie van het woord *girouette* als 'windvaan'. Edgard Varèse, de latere echtgenoot van Louise Norton aan wie Duchamp het ding cadeau deed, zegt echter dat de later zoekgeraakte readymade geen windvaan was maar een schoorsteenventilator (Schwarz 2000, 635). Zo'n ventilator was geen typisch Amerikaans ding zoals de sneeuwschuif die even later werd gekozen. Ook in Frankrijk was zo'n gek een alledaags voorwerp. Op foto's is te zien hoe de Parijse daken ermee volstonden. In de film *Entr'acte* die zeven jaar later werd gemaakt en waarin Duchamp met Man Ray op een Parijs' dakterras zit te schaken, komen ze in beeld. Zo'n Frans exemplaar sluit ook aan bij Duchamps interesse omdat hij vaak was voorzien van een pijl, een grafisch element zoals Duchamp dat had gebruikt in *Koffiemolen*. In New York koos hij natuurlijk een Amerikaans exemplaar.

Het opschrift van die readymade luidde in het Engels: *Pulled at 4 Pins* (aan vier spelden getrokken), hetgeen een letterlijke vertaling is van het Franse *Tiré à quatre épingles* (piekfijn, tot in de puntjes gekleed). Die Franse titel gebruikte hij in 1959 ook voor een ets waarin het blad vanuit de vier hoeken lijkt te worden weggetrokken via getekende plooien op het papier.⁶² Niet alleen om de overeenkomstige titel zijn beide etsen met elkaar te verbinden. Er is ook een verband te leggen met de oorspronkelijke readymade. De ets voor De Massot vertoont de vorm van een X en dat komt overeen met de *L'X*, de Franse benaming voor zo'n schoorsteengek. Die X was gedrukt in het ijzer van de kap.



Tiré à quatre épingles,
1964, Marcel Duchamp,
(afb. uit: Schwarz, 2000).

Etiket van een schoorsteengek.

61. Ik volg de datering van Schwarz. Nesbit/Sawelson-Gorse dateren de readymade van de schoorsteengek een jaar later omdat Duchamp hem niet heeft genoemd in zijn brief aan zijn zus in januari 1916 waarin hij wel gewag maakt van de sneeuwschuif (Nesbit/Sawelson-Gorse 1995, 152, nt. 48).

62. Die ets fungeerde als illustratie voor een dichtbundel met vier gedichten van Pierre de Massot.

In de Franse versie van het opschrift (*tiré à quatre épingles*) is ook de oorsprong te vinden van het woord "readymade" voor dit soort werken, dat Duchamp koos aan het eind van 1915. 'Tot in de puntjes gekleed' verwijst naar kleding, net als 'readymade', het woord dat werd gebruikt voor confectiekleding. Die verwijzing naar de kledingindustrie wordt ondersteund door een werk van Duchamps ateliergeenoot Jean Crotti: een portret van Duchamp waarbij het voorhoofd is uitgevoerd als afgietsel en de rest van het gezicht als een lijntekening in draad, zoals Duchamp zelf ook werkte op het *Grote Glas*. Dat portret werd in april 1916 in een catalogus omschreven als *sculpture made to measure*. *Made to measure* (*sur mesure* in het Frans) is, net als *readymade*, een kleermakersterm maar dan het tegendeel: op maat gemaakt (Tent. cat. 1983, 93).

De benaming 'readymade' is volgens mij echter niet alleen te duiden als een kleermakersterm. Het woord 'readymade' zelf is mijns inziens ook talig te ontleden, in samenhang met het Engels dat Duchamp na zijn aankomst in New York begon te leren, zoals uit het vervolg mag blijken. Die lessen verliepen in feite parallel met de Franse lessen die zijn New Yorkse vrienden en vriendinnen van hem kregen en die eigenlijk alleen een elegante manier waren om hem van geld te voorzien. Aangezien die leerlingen het Frans al vaak meester waren door hun opvoeding, bestonden ze uit een Frans-Engelse conversatie met Marcel tijdens een diner in het Brevoort hotel, een Franse enclave in New York, of tijdens een spelletje schaak. Van Louise Norton en Beatrice Wood weten we dat de taallessen van Marcel meestal neerkwamen op leren van dubbelzinnige woorden en scabreuze uitdrukkingen (Marcadé 2007, 139).

Louise Norton kreeg *Pulled at 4 Pins* cadeau van Marcel Duchamp. Wanneer dat gebeurde is onduidelijk. In ieder geval vóórdat zij via Duchamp haar latere echtgenoot Edgard Varèse leerde kennen in het najaar van 1917. Duchamp kende Varèse via Gabrielle Buffet, die een klasgenoot van Varèse was tijdens hun muziekstudie in Berlijn. Na haar scheiding van Allen Norton had Louise wisselende seksuele contacten, waaronder met Duchamp en Henri Pierre Roché (Marcadé 2007, 161). De *girouette* past haar dus in de dubbelzinnige betekenis als een vrouwelijke Don Juan. Later raakte ze de readymade kwijt. Het lukte Duchamp eind jaren dertig niet een foto ervan op te sporen om die toe te voegen aan het overzicht van zijn oeuvre in de *Doos in een koffer*, zoals hij deed met andere verdwenen readymades. Ook werd de schoorsteengek in 1964 niet in achtvoud gereproduceerd zoals gebeurde met veertien andere readymades. Wel maakte Duchamp toen een ets van de gek waarop het opschrift zowel in het Engels als in het Frans in spiegelbeeld is te lezen.

Die spiegelbeeldige tekst geeft mijns inziens een hint naar de oorsprong van het woord 'readymade' en de samenhang met Louise Norton. Duchamp maakte tijdens hun lessen gebruik van *Alice's Adventures in Wonderland & Through the Looking Glass* van Lewis Carroll (Decimo 2002, 99). Norton karakteriseert het opschrift van haar readymade als "Alice in Wonderland nonsensical" (tent.cat. Duchamp 1973, 225). Een mogelijke verbinding met het woord 'readymade' ontstaat via het gedicht *Jabberwocky* (Carroll 1970, 191). Dat gedicht vol onomatopoeën en kofferwoorden is synoniem geworden voor nonsensitaal. De tekst wordt pas leesbaar als Alice het boek voor een spiegel houdt omdat zij spiegelbeeldig is afgedrukt, in het 'Jabberwocks' naar de draak met de naam Jabberwock. In de benaming *Jabberwocky* is ook een talige lezing van het woord 'readymade' te vinden, indien de y als achtervoegsel wordt gezien. In het Engels wordt de y gebruikt om een woord bijvoeglijk of bijwoordelijk te maken. Het woord 'ready' zou zo in het Duchampiaans een bepaling zijn van 'to read' en 'readymade' is dan te vertalen met 'lezig gemaakt'. Later, in 1972, zou Louise een

biografie van haar man publiceren met de titel *Varèse, behind the Looking Glass* waarin wellicht de herinnering doorklinkt aan de taallessen van Duchamp.

Een andere vroege readymade is de *Sneeuwschuif* met het opschrift *In advance of the broken arm* van november 1915 die Duchamp kocht samen met Jean Crotti die in die tijd ook zijn portret "op maat" zou maken. Een jaar later zou Crotti naar Parijs vertrekken waar hij later zou huwen met Suzanne na haar scheiding van de apotheker. De benaming 'readymade' zou voor het eerst verschijnen in een brief van Duchamp aan Suzanne in januari 1916, waarin hij het *fietswiel* en het *druiprek* in zijn Parijse appartement noemt en haar vraagt dat rek in zijn naam te signeren. Hij schrijft dat hij voor dat soort dingen in New York nu het woord 'readymade' gebruikt, hetgeen hij vertaalt met 'tout fait'. Een antwoord van Suzanne is niet bekend. Waarschijnlijk waren de eerste Parijse readymades avant la lettre toen al verdwenen.

Veel readymades zouden ontstaan in de vriendschap met Arensberg, een fervent liefhebber van taalspelletjes. Een indruk van wat er tijdens de soirees bij de Arensbergs werd besproken geeft *Concept of Nothing* van Molly Nesbit en Naomi Sawelson-Gorse (Nesbit/Sawelson-Gorse 1995). Met name de samenwerking van Duchamp en Arensberg komt daarin aan het licht in een vergelijking van Duchamps notities met nieuw opgedoken aantekeningen van Arensberg. Daarbij speelden ook taalspelletjes een rol en werd veel gesproken over Apollinaire, Mallarmé, Freud en Gertrude Stein. In Arensberg vond Duchamp niet alleen een mecenas maar ook een taalonderzoeker van het type Brisset die wilde aantonen dat Dante's *Divina Comedia* vol cryptogrammen stond en Shakespeare in werkelijkheid Francis Bacon was. Hij was ook dichter en maakte vertalingen van onder meer Jules Laforgue. In 1914 verscheen van Mallarmé postuum het gedicht *Un coup des dés jamais n'abolira le hasard* (een worp met dobbelstenen zal nooit het toeval uitschakelen) dat Arensberg met Duchamp in het Engels vertaalde. De vriendschap met Arensberg en de werken die daaruit voortkwamen, bevestigden het belang van taal bij het ontstaan van werken.

De nadruk op de tekstuele component leidde tot het idee om in enkele gevallen het object zelfs weg te laten en het werk alleen als tekst te laten bestaan. Dat was bijvoorbeeld het geval in *The*, opgezet als een grammaticaal juiste tekst met woorden in de juiste volgorde maar waarin de zinnen geen semantische betekenis hebben. De tekst staat vol asterisken waarvoor het lidwoord *the* gelezen moet worden. Waarschijnlijk werd dat ingegeven door het, voor een Fransman, vreemde gebruik van het lidwoord in het Engels. In het Frans volgt het lidwoord het geslacht van het woord, anders dan in het Engels, en ook het Franse gebruik van het delend lidwoord bestaat niet in het Engels. Zo'n talige readymade werd letterlijk een ontmoeting in de readymade *Rendez-vous*, exact gedateerd op zondag 6 februari, 1 uur 45 's middags, bestaande uit getypte Franse tekstflarden zonder enig verband.

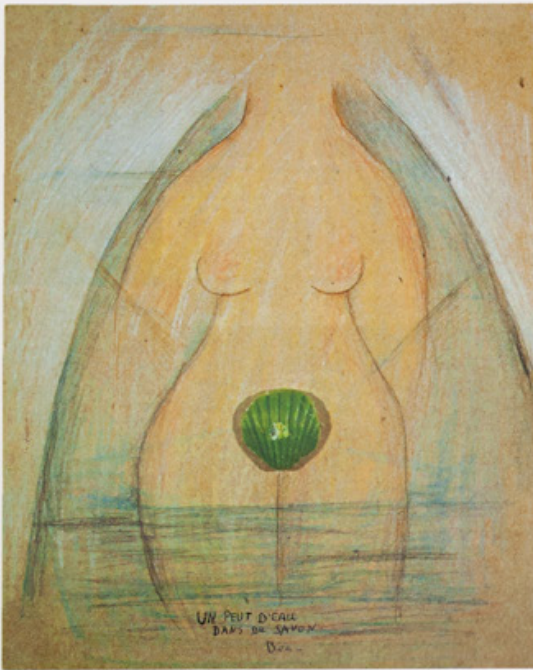
Andere readymades bestaan weer uit een beeld dat "lezig" is gemaakt. *Peigne* (kam) bijvoorbeeld, de readymade van een vlooiengkam voor honden. De taalgrap ontstaat als *peigne* wordt gelezen in de aanvoegende wijs van *peindre*: (moge ik/jij/hij schilderen) zoals De Duve voorstelt (Duve 1989a, 150-153). De kam wordt een zinbeeld van de schilderkunst in de verwijzing naar een kam die huisschilders gebruikten bij het maken van een patroon op een muur ter imitatie van een houten lambrisering. Er kwam ook behangpapier (*papier peint*) op de markt met zo'n *faux bois*-patroon en Braque en Picasso waren dat in september 1912 in hun collages gaan verwerken. De Duve noemt ook een mogelijke verwijzing naar Picasso die in lijn met die grap de snor van het schilderij *Poète* had gekamd met zo'n schilderskam. *Peigne* heeft, naast een tijdsaanduiding zoals in *Rendez-vous*, een opschrift: *3 ou 4 gouttes d'hauteur n'ont rien à faire avec la*

sauvagerie (letterlijk: 3 of 4 druppels hoogte hebben niets te maken met de wildheid) hetgeen naar mijn mening volgens een fonetische interpretatie (*gouttes-goûts* en *hauteur-auteur*) te beluisteren is als: drie of vier smaken van een maker hebben niks te maken met wildheid, hetgeen is te begrijpen als: de fauvistische, expressieve toets van een kunstenaar is alleen maar een kwestie van smaak. Het woordspel *hauteur-auteur* komt ook voor in het gedicht *Le Peigne* van Germain Nouveau. Breton nam het in 1936 op in zijn *Anthologie du l'Humour noir* (Breton 1966, 209-211). Als dichter is Nouveau vergelijkbaar met Laforgue om zijn ironie. Met woordspelletjes mijmert hij over triviale dingen als een vuil kammetje. Tijdens zijn leven wilde hij niet publiceren. Dat gebeurde pas na zijn dood in 1920. Eerder verschenen echter tegen zijn zin enkele publicaties die Duchamp en Arensberg misschien kenden via hun bekendheid met Mallarmé met wie Nouveau destijds contact had.

Traveler's Folding Item bestaat uit de hoes van een Underwood schrijfmachine, hangend over een staander. Ook hier is, zoals in *Peigne*, misschien een hint te vinden naar de schilderkunst. In het Frans is *sous bois* (letterlijk: *under wood*) een term uit het academische schildersvocabulary voor een bosgezicht. Het werk is wel geassocieerd met een reclame voor Underwood schrijfmachines waarop de hoes staat afgebeeld naast een typiste gekleed in een lange zwarte rok, afhangend over de gebogen knieën, als een beeldrijm met de hoes (Ramirez 1998, 43). Met die erotische verwijzing zou de readymade een hint kunnen zijn naar Beatrice Wood. De titel *Traveler's Folding Item* zou kunnen slaan op de draagbare schrijfmachine van Corona die *folding* (opvouwbaar) was en daarmee een belangrijke concurrent voor Underwood, dat pas enkele jaren later met een licht en transportabel exemplaar kwam. Die Corona-machine had geen hoes maar werd opgeborgen in een koffertje. Reclame's van die Corona schrijfmachine '*pliante pour le voyage*' waren ook te zien in Franse bladen, bijvoorbeeld in *L'Illustration* van 7 december 1912 (p. 24).

With a hidden noise / À bruit secret (met een geheim geluid) is de titel van de readymade bestaande uit een bol touw tussen twee koperen plaatjes, begonnen met Pasen 1916 en waarvan drie exemplaren hebben bestaan. Arensberg stopte in de zijne een voorwerp waarna hij de platen vastschroefde. In het Frans klinkt de titel ook als *abri secret* (geheime schuilplaats) en de expliciete datering op Pasen zou kunnen wijzen op de gewoonte van het verstoppen van eieren. Het voorwerp dat Arensberg erin stopte is onbekend maar het maakt geluid als de kubus wordt gedraaid om de woorden te kunnen lezen op de boven- en onderkant. Er staan steeds drie woorden boven elkaar, zowel Franse als Engelse, waarbij in een woord steeds een letter is weggelaten die kan worden gevonden in een van de beide andere woorden. Zo zijn de eerste woorden op beide kanten te lezen als *peg* en *tire*. Tijdens de Nieuwjaarsnacht in 1917 werd de tekst voltooid met assistentie van de schrijfster Sophie Treadwell. Eerder heb ik gesuggereerd dat de aanleiding tot dit werk misschien is te vinden in het spel *Word Making and Word Shaking* van de firma J.W. Speare en zn., de voorloper van scrabble, waarmee Duchamp zijn mening over het Shakespeare-onderzoek van Arensberg te kennen gaf (Jansen 1997, 52). Die interpretatie sluit aan bij de vergelijking door Nesbit/Sawelson-Gorse van het werk met een dobbelsteen, waarbij zij verwijzen naar *Un coup des dés* van Mallarmé en hun vermoeden uiten dat tijdens de soirees een dobbelspel werd gespeeld (Nesbit/Sawelson-Gorse 1995, 166 en noot 88).

In een notitie gaf Duchamp het ding de titel *Tirelire* (spaarpot, *piggybank* in het Engels). Misschien wordt in die titel de benaming 'readymade', die Duchamp voor de schoorsteenventilator had gekozen en waarbij 'ready' is te zien als een bepaling van 'read', hier opnieuw in die betekenis van "lezig gemaakt" gebruikt. Eerder had hij



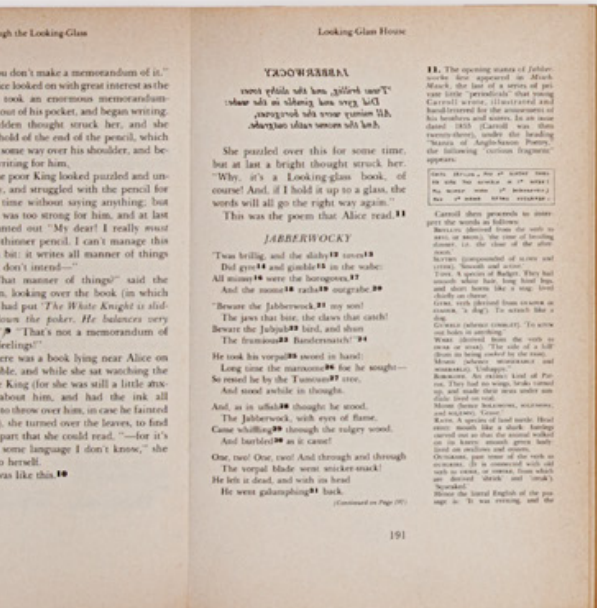
1



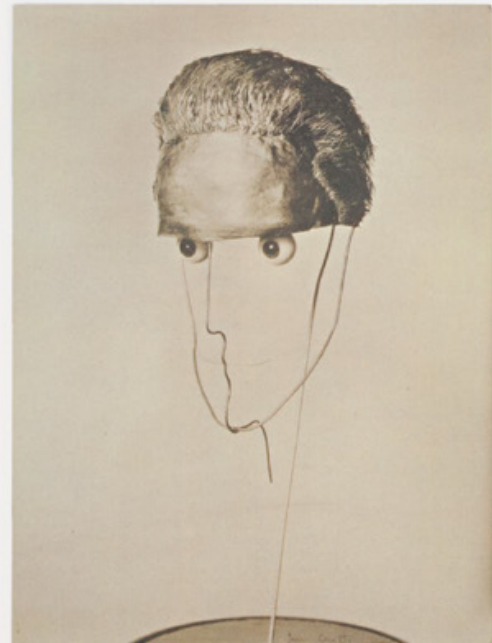
2



3



7

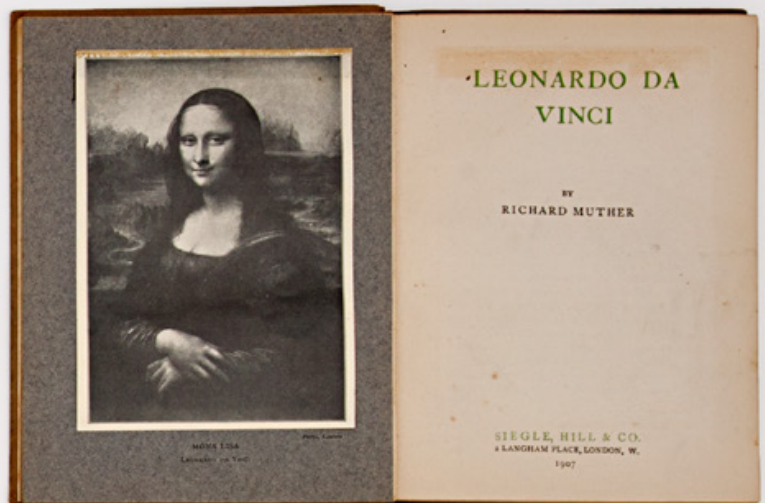


8

6



12



9



10



11

1. B. Wood, *Een beetje water in de zeep*, (afb. uit Naumann, 1994).

2. Foto Stieglitz van *Fountain* zoals die verscheen in *The Blind Man* 2, mei 1917.

3. Lavabo/fontaine (detail), *Manufacture Française d'Armes et Cycles*, St. Etienne 1911(?).

4. Marsden Hartley, *Musical Theme (oriental symphony)*, 1912-1913 (afb. internet).

5. R. Muther, *Leonardo da Vinci*, 1907.

6. Jabberwocky in: *Alice's Adventures in Wonderland & Through the Looking Glass*.

7. Franse schoorsteengek.

8. J. Crotti, portret van Marcel Duchamp (*Sculpture Made to Measure*) (afb. uit Naumann, 1994).

9. Brancusi, *Princesse X*, 1915 (afb. uit: *Princesse X*, 1999).

10. Brancusi, *Vrouw die zich in een spiegel bekijkt*, 1909 (afb. uit: *Princesse X*, 1999).

11. S. Freud, *Un Souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, 1927 (vertaling Marie Bonaparte).

12. Spel *Word Making and Word Taking* (Nederlandse versie).

retard en *verre* (vertraging in glas) gebruikt voor het *Grote Glas* waarmee hij doelde op de vertraging van de 3de naar de 4de dimensie. Die *retard* duidt bij de readymades op de metamorfose van een werkelijk voorwerp in een kunstwerk. Als hij die readymades later afbeeldt in het schilderij *Tu m'...* kiest hij daarvoor de vorm van schaduwen. In *Tirelire* verandert *retard* in *read* door 'tr' dat door Duchamp en andere kunstenaars werd gebruikt om beweging aan te geven, te *tirer* (weg te halen). Met de imperatief *tire* begint het opschrift op één kant van het werk en dat is ook het eerste deel van de titel *Tirelire*. Het tweede deel van de titel is *lire*, Frans voor *read*. Het werk ontstond in de tijd dat Duchamp Engels leerde en in het licht van het bovenstaande is *Tirelire* te beschouwen als een Steen van Rosetta. Zoals filologen van het kaliber Roussel/Arensberg/Brisset kortsluiting veroorzaken in de relatie tussen woorden en dingen en zoals beeldspraak taal literair maakt, zo maken de readymades van Duchamp objecten "lezig" als beeldende kunst.

Een andere readymade in die tijd is *Apolinère enameled*, ontstaan na de verandering van de opdruk *Sapolin enamel* op een reclamebord voor verf. Een meisje is bezig de spijlen van een bed te kleuren waarbij opvalt dat het perspectief van dat bed heel curieus verkeerd is weergegeven. De ingreep van Duchamp bestond verder uit het tekenen van de reflectie van de haren van het meisje op een spiegel achter in de slaapkamer waardoor de voorstelling kan worden geassocieerd met *Alice in Wonderland* & *Behind the Looking Glass*. Hij gaf het werk aan Arensberg die de naam van Apollinaire steeds verkeerd spelde waardoor de titel begrepen kan worden als 'Apolinère ontnaamd'.

Louise Norton was het waarschijnlijk die het fameuze urinoir van ene R. Mutt met de titel *Fountain* inbracht op 10 april 1917 in de tentoonstelling van de *Society of Independent Artists*. Haar telefoonnummer staat op het label dat op de foto van het werk is te zien (Camfield 1989, 30). Zoals ik in hoofdstuk 3 al aangaf, kon Duchamp zelf het werk niet inbrengen omdat hij lid was van het organiserend comité. *Fountain* werd geweigerd bij meerderheid van stemmen hoewel weigering van een werk volgens de beginselen van de tentoonstelling niet mogelijk was. Dat leidde dan ook tot het aftreden van Duchamp en van Arensberg, die ook in het complot zat. Over de weigering verscheen een anoniem redactioneel, "*The Richard Mutt case*" in *The Blind Man* 2, voorzien van een foto van Stieglitz van *Fountain*. De publicatie, die door Beatrice Wood werd verspreid, was opgezet op instigatie van Duchamp en gefinancierd door Henri Pierre Roché die Duchamp bewonderend op de voet volgde, ook al omdat dat leidde tot allerlei amoureuze avonturen die Roché nauwkeurig bijhield. In zijn "kasboek" blijkt dat hij op 18 april 1917, een week nadat het urinoir werd ingebracht, samen met Duchamp en Louise Norton een erotisch onderonsje had (Marcadé 2007, 161). Algemeen wordt aangenomen dat Louise Norton in het redactioneel optrad als ghostwriter van Duchamp. Daarin wordt de grap achter *Fountain* voortgezet als een quasi verdediging, waarin de schoonheid van het urinoir wordt geprezen door de vorm ervan te vergelijken met een mediterende Boeddha en ze te omschrijven als een hommage aan de schoonheid van de vrouw. Beatrice Wood en de criticus Carl van Vechten namen die ironie over en vergeleken de zachte rondingen van het urinoir met een Madonna.

Zoals Camfield heeft aangetoond heeft Stieglitz de foto genomen vóór *The Warriors* (1913) van Marsden Hartley. Van dat schilderij is alleen een detail te zien. Die vorm, die een echo vindt in het urinoir, is een abstrahering van de paardenkonten van een regiment ridders. Hartley woonde bij voorkeur in Duitsland, niet alleen omdat hij daar zijn homoseksualiteit vrijer kon beleven maar ook omdat hij daar in de kunstwereld

aansluiting vond voor zijn abstraherende werkwijze die in de foto van Stieglitz werd overgenomen. De vergelijking van de vorm van een urinoir met de contour van zowel een Madonna en een mediterende Boeddha door Norton/Duchamp/Wood /Van Vechten heeft waarschijnlijk haar oorsprong in een ander schilderij van Hartley, *Musical Theme (Oriental Symphonie)* (1912-1913) dat eerder, in juli 1916, door Stieglitz aan John Quinn was verkocht en waarin afbeeldingen van een Madonna met Kind en een mediterende Boeddha naast elkaar worden gecombineerd met een abstracte vorm die overeenkomt met die van de contour van het urinoir (Zilczer 1978, 103). Daarmee is de smalende vergelijking van een urinoir met een Madonna en een Boeddha op te vatten als een sneer naar de abstraherende kunst zoals Hartley die praktiseerde.

Een urinoir betitelen als *Fountain* is mijns inziens niet zo vreemd gezien de vormovereenkomst met een Franse *fontaine* in de betekenis van lavabo, een fonteintje, dat in ieder Frans huis achter de voordeur hing en waarvan, na aansluiting op de waterleiding, het reservoir boven het schelpvormige bekken verdween. Zoals ze zijn afgebeeld in de catalogus van *Manufacture Francaise d'Armes et Cycles Saint Etienne* van 1911 kennen we ze nu nog. De associatie van een urinoir met een fonteintje, maar dan abusievelijk, wordt ook gemaakt door Proust in *à la recherche du temps perdu*, *Du côté de chez Swann*, als de jonge verteller met zijn grootmoeder een openbaar toilet bezoekt waarin sinds kort zijn geïnstalleerd: "wat men in Engeland een lavabo en in Frankrijk, door een verkeerd begrepen anglomanie, een water-closet noemt." (Proust 1990, 60). Voor Duchamp had de aansluiting op het waternet, naast die op het gasnet, een symbolische seksuele lading, zoals naar voren komt in zijn eerste aantekening voor het *Grote Glas*. Later in 1958 zou hij de cover van zijn eerste overzichtscatalogus voorzien van het bordje *Eau et Gaz à tous les étages* zoals die rond de eeuwwisseling op de gevel van moderne huizen waren bevestigd. Die interpretatie als lavabo, uitgebreid met een seksuele connotatie, wordt ondersteund door Duchamps advies aan Beatrice Wood om een schelpvormig zeepbakje te gebruiken als aanduiding van het vrouwelijk geslacht in het schilderij dat zij instuurde voor de *Independent Artists* expositie waarvoor ook zijn *Fountain* was bedoeld. Eerder, in de *Doos van 1914*, had hij die seksueel gekleurde vergelijking ook al gemaakt in de aantekening *pour la femelle on n'a qu'une pissotière* (DdS., 37).

Wellicht speelden ook enkele werken van andere kunstenaars een rol. Een collage van Picasso bijvoorbeeld van december 1912 waarin een knipsel met het opschrift *urnal*, een restant van *journal*, was voorzien van het onderschrift *un coup de thé* als een grap over Mallarmé's gedicht. Zelf wil ik in verband met het urinoir dat abusievelijk kan worden gehouden voor een lavabo, wijzen op het schilderij/collage *Le Lavabo* van Juan Gris met wie Duchamp bevriend was. Dat schilderij had op de tentoonstelling van de *Section d'Or* in 1912 veel aandacht had getrokken omdat er scherven van een spiegel in waren opgenomen. Apollinaire verdedigde het werk tegen de criticus Louis Vauxcelles door Juan Gris te herhalen die had verklaard dat je een spiegel, een veranderlijk oppervlak dat zelfs de kijker weerspiegelt, alleen kunt weergeven door hem als een spiegel op te plakken. Vauxcelles, een verklaard tegenstander van alle nieuwigheden in de kunst, herhaalde dat spottend in *Gil Blas* en richtte zijn spot tevens op kunstenaars die beweging willen weergeven waarvoor hij *De Koning en de Koningin omringd door snelle naakten* van Duchamp als voorbeeld nam (Apollinaire 1980, 230).

Het beeld *Princesse X* van Brancusi in de tentoonstelling lijkt een cruciale rol te hebben gespeeld bij de keuze voor een gekanteld urinoir (Camfield 1989, 55-56 en Tent. cat 2000, 77-88). Het beeld was in 1916 in een witmarmeren en een bronzen versie in New York te zien geweest in *The Modern Gallery*. De marmeren versie werd

in maart 1917 gekocht door John Quinn die een jaar eerder *Musical Theme* van Hartley had gekocht. Het bronzen exemplaar werd ingebracht in de *Independent Artists* tentoonstelling en vervolgens verworven door Arensberg. Dat Brancusi's beeld in tegenstelling tot Duchamps *Fountain* wel werd toegelaten is opmerkelijk omdat het beeld algemeen werd herkend als een fallus. Om die reden werd de sculptuur later, in 1920, in Parijs geweigerd op de *Salon des Indépendants*. In New York werd *Princesse X* ingebracht als een portret van Marie Bonaparte die in 1909 had geposeerd voor Brancusi, hetgeen tot een seksuele verhouding leidde (Schouten 2011, 66-69). Brancusi herinnert haar later als een vrouw die geobsedeerd was door haar eigen schoonheid en voortdurend omkeek in de spiegel. Zo beeldde hij haar ook aanvankelijk af en die pose abstraherde hij later tot een vorm die inderdaad verdacht veel lijkt op een mannelijk geslachtsdeel (Tent. cat. 1999, 9-10). Misschien verwees Brancusi hiermee naar de uitgesproken ideeën van Marie Bonaparte over een anatomische oorzaak van frigiditeit bij vrouwen in relatie tot de vorm van de penis, waarover zij later zou publiceren (Bertin 1982, 140-141). Na haar analyse bij Sigmund Freud, die zij een antiek beeldje van Venus met een spiegel cadeau zou doen, zou zij in 1925 de psychoanalyse introduceren in Frankrijk. Het lijkt dat Brancusi met *Princesse X* vooruitliep op die nog ongepubliceerde ideeën van zijn model. Duchamp, die bevriend was met Brancusi en wellicht van diens affaire met Marie Bonaparte op de hoogte, zou dan om die reden *Fountain* hebben gekozen als pendant voor diens beeld, dat binnen de *inner circle* van het organiserend comité van de *Independent Artists* tentoonstelling veel waardering kreeg maar ook bekend was om zijn suggestieve vorm.

Blijft de vraag naar het waarom van de signatuur R.Mutt. Zelf heeft Duchamp een dubbele verwijzing genoemd: naar Mott Iron Works, de winkel waar het urinoir is gekocht en naar de dagelijkse strip Mutt & Jeff (Camfield 1989, 23 en noot 21). Daaraan voegde hij de R toe als voorletter, als afkorting van de naam *Richard* (in het Frans ook: rijkraad, *money-bag* in het Engels, letterlijk: geldtas, in contrast met de lege vorm van het urinoir) hetgeen samen met Mutt het Duitse *Armut* (armoede) oplevert. Ulf Linde las de signatuur als een omkering van *Tu m'...*, de titel van het schilderij dat Duchamp spoedig zou gaan maken. Ook een verwijzing naar het Duitse *Mutter* (moeder) is genoemd, die Duchamp later lijkt te onderschrijven als hij in 1964 een familiefoto waarop hij bij zijn moeder op schoot zit, scheurt in de vorm van een urinoir. Aan de mogelijke associaties zou ik nog Richard Muther willen toevoegen, de schrijver van populaire kunstboekjes indertijd, over Leonardo bijvoorbeeld (Muther 1907). Ook al omdat hij spoedig opnieuw als een mogelijke bron van inspiratie opduikt, namelijk als Duchamp met zijn oneerbiedige commentaar op de *Mona Lisa* ook Parijs laat kennismaken met zijn aanpak, die dan inmiddels dadaïstisch is gaan heten.

Trébuchet (val, in de betekenis van zowel 'struikeling' als 'valstrik') is de benaming van een kapstok die Duchamp eveneens in 1917 tot readymade verklaarde. Naar eigen zeggen was hij te lui om die kapstok aan de muur te hangen voor het doel waarvoor hij hem had gekocht. Hij lag op de grond en hij struikelde er steeds over en dat bracht hem op het idee hem op die plek vast te spijkeren. Meestal wordt het woord *trébuchet* begrepen als de schaakterm voor een valkuil die voor de tegenstander wordt opgezet. Zelf heb ik eerder gewezen op een mogelijke verband met Bergson die in *Le Rire* het ontstaan van humor onderzoekt en daarbij het voorbeeld aanhaalt van iemand die gehaast over straat loopt en dan struikelt (*trébucher*) hetgeen de lachlust wekt van de omstanders (Jansen 2005, 12).

Katherine Dreier vroeg Duchamp de ruimte boven haar boekenkast op te vullen met een schilderij. Dat werk, waarop onder meer drie readymades zijn te zien als

een *retard*, in de vorm van hun schaduw, kreeg de titel *Tu m'...* Verder is een reeks kleurkaarten in perspectief afgebeeld, geschilderd door Yvonne Chastel, de ex-vrouw van Jean Crotti. Ze zijn 'bevestigd' met een echte moer. Een commerciële schilder van uithangborden kreeg de opdracht voor een wijzende hand. Het trompe l'oeil effect van een geschilderde scheur in het doek werd extra aangedikt door een 'reparatie' met twee echte veiligheidsspelden en even echt is de flessenrager die uit het doek naar voren steekt. *Tu m'...* wordt in het Frans gebruikelijk gelezen als: *tu m'emmerdes* (je komt me de strot uit). Zo zou het hier slaan op de weerzin die Duchamp zou hebben voor zijn opdrachtgeefster of voor het schilderen dat hij immers had opgegeven (Tomkins, 1970, 202-203). Rosalind Krauss komt echter tot een uitleg van *Tu m'...* als een tweetalig zelfportret, te lezen als *tu me* (jij ik) (Krauss 1977a, 198-199).

Op een bepaald moment raadt Duchamp zichzelf in zijn notities aan, het aantal readymades te beperken, kennelijk om inflatie tegen te gaan en om te vermijden dat in de vergelijking een esthetisch oordeel zou ontstaan. Tegelijk zint hij op mogelijkheden om de readymades alleen als tekst te laten bestaan. Naast de al genoemde voorbeelden *The* en *Rendez-vous* oppert hij als "wederkerige readymade" de tekst: *se servir d'un Rembrandt comme une planche à repasser* (een Rembrandt gebruiken als een strijkplank). Naast de rellerige betekenis is de zin ook te beluisteren als een talige grap. Een *planche* (een plank) wordt in het kunstjargon gebruikt voor een schilderij en 'Rembrandt' op zijn Frans uitgesproken klinkt als een vorm van *remembrance* (herdenking), een plechtstatig woord in zowel het Frans als het Engels. Samen met *repasser* (strijken maar ook te ontleden tot *re-passé* (het verleden opnieuw) ontstaat dan een uitleg als "een Rembrandt gebruiken om het verleden te herdenken". Voor die interpretatie vind ik steun in een beschrijving van de installatie die Matta op verzoek van Duchamp in 1947 maakte naast *de Groene Straal* van Kiesler (Marcade 2007, 387). Die betrof de niet uitgevoerde passage in het *Grote Glas* van de *Jongleur van de Zwaartekracht*, die danst op *de kleren van de Bruid* en waarin een strijkijzer (*fer à passer*) bungelde aan een touw, voorzien van de tekst: *à refaire le passé* (om het verleden opnieuw te maken). De uitspraak *Een Rembrandt gebruiken als strijkplank* werd bekend, beroemd en berucht nadat Duchamp hem als voorbeeld had aangehaald bij de definitie van het lemma *readymade* in de *Dictionnaire abrégé du surréalisme* in 1938. Dat effect sorteerde de zin ook bij het openingssymposium van de tentoonstelling *The Art of Assemblage* in het Museum of Modern Art in New York in 1961. Het Engelse *ironing board* (strijkplank) zal daarbij het ironische aspect nog hebben versterkt. Duchamps bewonderaar Robert Rauschenberg maakte deel uit van het panel en ging herhaaldelijk de discussie aan met Shattuck die het historische aspect van de readymades benadrukte als een *zero point* waarop ze terugvallen nadat ze eenmalig als kunst hadden gefungeerd. Dat kan volgens hem niet worden herhaald en daarmee ontkende hij het belang van de readymade als eigentijds kunstwerk (Elderfield 1992, 118-151). Een jaar later maakte Rauschenberg voor *Dylaby* in het Stedelijk Museum in Amsterdam een installatie waarvan een deel nog bestaat: een *combine painting* met de titel *Dylaby* bestaande uit een loshangend schildersdoek, een verroest Coca Cola reclamebord met Nederlandse tekst en een strijkplank (afgebeeld in: Tent. cat. (1987, 91). Die strijkplank vormde, getuige het logboek van Ad Petersen, het uitgangspunt voor de uiteindelijke installatie (tent.cat. Stedelijk 1961, z.p.). In dat werk lijkt Robert Rauschenberg te verwijzen naar Duchamps beruchte opmerking over het gebruiken van een Rembrandt als strijkplank en volgt hij, net als Jasper Johns in het schilderij *Drawer* in 1957 Duchamps voorbeeld om een woordspel te nemen als aanleiding voor een werk.

De deelname van de Verenigde Staten aan de oorlog en de dreiging van een mogelijke dienstplicht voor buitenlandse ingezetenen was voor Duchamp een reden om opnieuw zijn biezen te pakken en samen met Yvonne Chastel in augustus 1918 naar het neutrale Argentinië te vertrekken, naar Buenos Aires. Daar sloot hij zich overdag op in zijn atelier en 's avonds bezocht hij een schaakclub of ging hij naar de bioscoop. De werken die er ontstonden, hebben het optische aspect van het zien als onderwerp. Hij tekende geometrische vormen in stereofoto's en maakte een perspectiefstudie op een glasplaat met een titel die leest als een gebruiksaanwijzing: *À regarder (de l'autre côté du verre) d'un oeil, de près, pendant presque une heure* (Om bekeken te worden (van de andere kant van het glas) met één oog, van dichtbij, bijna een uur lang). Yvonne Chastel vertrok al snel, net als Katherine Dreier die een maand na hun aankomst ook in Buenos Aires was aangekomen.

In april 1919 stuurde Duchamp bij het huwelijk van zijn zuster Suzanne en Jean Crotti als cadeau de gebruiksaanwijzing voor een *Ongelukkige readymade*, bestaande uit een schoolboek over meetkunde dat, opgehangen aan touwtjes, fladderend in de wind op een Parijs' balkon moest vergaan. Duchamp benadrukte later het humoristische aspect van zijn voorstel, hoe zo'n serieus boek vol axioma's en principes in de ruimte heen en weer schommelde en door de tijd werd aangetast (Marcade 2007, 202). Wellicht speelde ook een persoonlijke motivatie een rol bij zijn keus: weemoed bij de herinnering aan hun schooljaren. Hij bleef in Buenos Aires tot juni 1919, een half jaar na de Wapenstilstand, voordat hij vertrok om zijn familie in Frankrijk weer op te zoeken.

In Parijs vond hij onderdak bij de Picabia's, dat wil zeggen bij de hoogzwangere Gabrielle die alleen woonde nadat Francis was ingetrokken bij Germaine Everling. Via Picabia werd Duchamp opgenomen in de kring van de Parijse dadaïsten. Hij maakte een werk dat meteen het pièce de résistance van Dada werd: *L.H.O.O.Q.*. Hardop gespeld klinkt dat als *elle a chaud au cul* (zij heeft een hete kont). Die letters zette hij onder een reproductie van de Mona Lisa die hij voorzag van een snor en een sik. Die grap met het beroemde schilderij van Da Vinci is overigens niet zo verrassend in kunstkringen waar bewondering voor de *Mona Lisa* gold als banaal. Dat was allang het geval te oordelen naar een voorplaat van *Le Rire* uit 1887 waarop La Gioconda pijprokend is afgebeeld. Ook in *On Human Bondage* van Somerset Maugham komt verschillende malen het *dédain* ter sprake waarmee de populaire bewondering voor de Mona Lisa werd afgedaan als "literatuur" in de kring van de studenten aan de academie St. Julian, in de geëxalteerde beschrijving van haar glimlach door Walter Pater bijvoorbeeld (Maugham 1992, 199-200). Bekend was ook de biografische roman van Merejkowski over het leven van Da Vinci, vertaald in het Frans in 1910, waarin Leonardo en zijn model als zielsverwanten in elkaars spiegelbeeld verdrinken (Merejkowski 1910, 642). Die zinnen ondersteunden het verhaal van dichter, schrijver en kunstcriticus Théophile Gautier die waarschijnlijk als eerste suggereerde dat La Gioconda een man was.⁶³ De roem van het schilderij steeg tot een climax na de diefstal in 1911, waarvoor Apollinaire in de gevangenis belandde. Als aanleiding voor Duchamps actie heeft misschien ook meegespeeld dat in 1919 het vierhonderdste sterfjaar van Da Vinci werd herdacht, zoals in 1965 wellicht de expositie van de Mona Lisa in 1963 in New York en Washington waar in zes weken twee miljoen mensen langs het schilderij schuifelden, een aanleiding was voor *L.H.O.O.Q. rasée* (L.H.O.O.Q. geschoren).

De grap van *L.H.O.O.Q.* bestaat uit de verwijzing naar Da Vinci's homoseksualiteit. Die was onderwerp van *Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci* van Sigmund

63. Informatie van Gervais in e-mail aan mij, d.d. 22.4.2011.

Freud (1910) dat in 1916 in het Engels was vertaald. Zoals Nesbit en Sawelson-Gorse hebben aangetoond bezat Arensberg een exemplaar naast andere boeken van Freud. Freud was ook een gespreksonderwerp tijdens de soirées, bijvoorbeeld als de dromen van Beatrice Wood freudiaans werden geïnterpreteerd (Nesbit/Sawelson-Gorse (1995), 170 en noot 97). Die herinnering waar de titel van het boek naar verwijst, betreft een droom van Leonardo over een gier die op zijn wieg neerstreek en de staart in zijn mond stak. Freud legt die droom uit als een combinatie van een moeder die het kind de borst geeft en een ervaring van fellatio. Dat verbindt hij met het oud-Egyptische symbool voor de moedergodin Mut, die wordt voorgesteld met de hiëroglief van een gier die zowel vrouwelijk als mannelijk wordt afgebeeld met borsten en een fallus (Freud 1927, 95). Freud meende de seksuele geaardheid van Leonardo te kunnen afleiden uit zijn kunst. De hemelse glimlach van de vrouwen op het schilderij *St. Anna te Drieën* uit het Louvre, dat chronologisch het dichtst bij *La Gioconda* ligt, bracht Freud in verband met de opvoeding van de kunstenaar in een omgeving van louter vrouwen waarin hij de oorsprong zag van zijn homoseksualiteit. Zijn gegevens ontleende Freud onder meer aan de boeken van Merejkowski en Muther. Eerder heb ik gesuggereerd dat de omkering van de lettergrepen in de naam Muther, de uitgever/schrijver van de populaire reeks kunstboekjes, mogelijk heeft meegespeeld in de signatuur R.Mutt onder *Fountain* (zie p.191). Dat verband tussen *L.H.O.O.Q.* en *Fountain* vindt steun, zij het vooralsnog binnen een anachronistische bewijsvoering, als blijkt dat het boek van Freud in 1927 in het Frans is vertaald door Marie Bonaparte, Brancusi's muze voor *Princesse X*, de sculptuur die de vrouwelijke aard van *Fountain* onthulde.

Het geruzie in de Parijse kunstscene deed Duchamp terugverlangen naar New York waar hij anoniem in de massa kon opgaan en waar zijn werken ontstonden in de relatie met vrienden als een rendez-vous. Zij kregen de werken cadeau in ruil voor een wederdienst. Zo ontstond bijvoorbeeld *Tzanck cheque* waarmee hij op 9.12.1919 zijn tandarts met die naam 'bedankte/betaalde' voordat hij weer naar New York vertrok. En *Air de Paris* (Parijse lucht), een dichtgelaste apothekersfles met 50cc lucht, die hij meenam als een souvenir voor Arensberg. Na zijn terugkeer in januari 1920 in New York zette hij zijn optische experimenten uit Buenos Aires voort, geholpen door Man Ray. *Rotary glass plates (precision optics)* bijvoorbeeld bestaat uit verschillende lamellen van glas met fragmenten van cirkels erop getekend, die bij het draaien de illusie geven van een ruimtelijke cirkelvorm. Het principe is ook te vinden onder de naam 'convergerende bogen' in *Tom Tit la science amusante* (1893, p.89), een boek met huiskamerproefjes. Het werk resteert alleen als foto omdat de glazen lamellen tijdens het experiment braken. Man Ray fotografeerde ook een deel van het *Grote Glas* dat drie maanden voor een open raam op schragen had gelegen om stof te vergaren. De foto van die "oogst" kreeg de titel *Dust breeding* (stof kweken). Het stof had Duchamp gefixeerd met vernis. Met die actie verwees hij opnieuw naar Leonardo da Vinci die in een aantekening de mogelijkheid oppert om stof te gebruiken als een maat voor tijd door een glasplaat te vernissen of in te zepen, zodat het neervallende stof zich eraan kan hechten (Henderson 1998, 118). De titel refereert ook aan de Engelse uitdrukking *gathering dust* (stof verzamelen) voor plannen die worden uitgesteld en letterlijk verstoffen en zo bezien is *Dust breeding* ook op te vatten als een aanwijzing van Duchamps tegenzin om nog verder te werken aan het *Grote Glas*.

De perspectiefstudie op glas uit Buenos Aires bleek een voorstudie te zijn voor de passage in het *Grote Glas* waar de vrijgezellen toegang vinden tot het domein van de bruid. Die passage met de titel *témoins oculistes* (oogartsgetuigen in een woordspel

met *témoins oculaires* (ooggetuigen)) vindt plaats via een reeks vertekende cirkels, geïnspireerd op de concentrische cirkels van een *Snellen-kaart* die oogartsen gebruiken bij het constateren van oogafwijkingen. Duchamp liet het betreffende deel van het *Grote Glas* in een spiegelfabriek verzilveren en bracht daarop via carbonpapier de schetsen over voor de *oogartsgetuigen* waarna hij de omgeving wegkraste, een zeer arbeidsintensieve werkwijze. Die omgekeerde procesgang is in lijn met het verhaal achter het werk waarin de Vrijgezellen zoals Alice door de spiegel stappen in een andere dimensie.

Het is verleidelijk om deze passage in het *Grote Glas* in verband te brengen met de erotische dimensie die de vriendschap met Gabrielle Buffet had gekregen na haar aankomst in New York, een maand na Duchamp in februari 1920, waar ze drie maanden zou blijven. De verhouding zou later in Parijs worden voortgezet en drie jaar duren (Marcade 2007, 210). De overschrijding van de horizon tussen de Vrijgezellen en de Bruid ging gepaard met de spoedige sekseverandering van de kunstenaar Marcel Duchamp in een woordspelig vrouwelijk alter ego, Rose Sélavy (rose, dat is het leven). Zij verschijnt voor het eerst op het toneel in de signatuur van *Fresh Widow*, een schaalmodel van openslaande balkondeuren, een *french window* in het Engels. De glasraampjes bedekte Duchamp met zwart leer. Dit werk is te beschouwen als een reactie op het *Grote Glas* en in het bijzonder op de passage van de *Oogartsgetuigen*. Verwijst het *Grote Glas* naar de schilderkunst die het schilderij opvat als een venster, *fresh window* refereert aan de nieuwe kunstvorm die in het donker plaatsvindt op een filmscherm. Rose zou spoedig haar naam veranderen in Rose, uitgesproken als *eros*, in lijn met populaire grappen over het vrolijke weeuwte. Een half jaar later, in april 1921, zou ze ook in beeld komen als een foto van haar verschijnt op een parfumsflesje met de titel *Belle Haleine Eau de Voilette* (mooie adem sluiertjeswater). Het eerste deel van de titel herinnert wellicht aan *La belle Hélène*, de operette van Offenbach of het gelijknamige gedicht van Ronsard. In de combinatie van de woorden adem en sluier is een verband te zien met de *Pistons de courant d'air* (Tochtzuigers) waardoorheen de Bruid communiceert met de Vrijgezellen vanuit de *voie lactée* (melkweg) zoals later zal blijken.

New York was na de Drooglegging niet meer zo sprankelend als vroeger. In 1921 gaat Duchamp weer terug naar Parijs waar hij *La Bagarre d'Austerlitz* (een samenvoeging van *La gare d'Austerlitz* en *bagarre* (vechtpartij) verwijzend naar de Slag bij Austerlitz) maakt, in de vorm van een miniatuur deur zoals bij *Fresh Widow*. Die vechtpartij slaat wellicht op het voortdurende gekrakeel tussen de dadaïsten in Parijs, met name tussen Picabia, Tzara en Breton. Op de glasvensters heeft Duchamp een penseelstreek gezet zoals een glazenier dat doet in de bouw, als een markering en een waarschuwing dat het glas in de sponning is geplaatst. De deur is tweemaal gesigeneerd, binnenshuis en aan de straatkant, door zowel Duchamp als Rose Sélavy. Het was de bedoeling om meerdere exemplaren te maken, iedere keer met een andere penseelstreek op het glas. Daarmee is het werk te begrijpen in de lijn van *Peigne* waarmee hij ook een sneer gaf naar de expressionistische 'hand' van de kunstenaar.

In november 1921 begrijpt Duchamp uit een brief van de Arensbergs dat zij voornemens zijn naar Californië te verhuizen. Hij antwoordt dat hij het *Grote Glas* snel wil afmaken en dat hij een baan gaat zoeken in de filmwereld, als assistent cameraman bijvoorbeeld (Marcade 2007, 230). Begin 1922 is hij terug in New York waar hij zijn tijd echter vooral doorbrengt met schaken. Op een affiche voor een gezochte misdadiger, dat hij in een restaurant vindt met de opdruk *Wanted: \$2000 Reward (Gezocht: \$2.000 Beloning)*, plakt hij twee foto's van zichzelf, en face en en profil, alsof het gaat om politiefoto's. Aan de reeks aliassen eronder voegt hij die toe van Rose Selavy. De

werkelijkheid kwam Duchamp te hulp. Toen de Arensbergs in februari 1923 verhuisden en besloten het *Grote Glas* aan Kathreen Dreier te verkopen omdat het te fragiel was om vervoerd te worden, nam Duchamp de gelegenheid te baat en signeerde het werk met de toevoeging "definitief onaf". Meteen daarop vertrok hij naar Europa, niet naar Le Havre met als eindbestemming Parijs, maar naar Rotterdam om vandaar naar Brussel door te reizen, destijds een bekend schaakcentrum. Vanaf de zomer, toen hij een verhouding begon met Mary Reynolds, woonde hij echter weer in Parijs en reisde hij op en neer naar Brussel. Aan het eind van het jaar werd hij lid van een schaakvereniging in Monte Carlo. In die jaren maakte Duchamp serieus werk van zijn schaakcarrière. Hij scoorde hoog in wedstrijden in België en Normandië en maakte deel uit van de Franse Olympische ploeg.

In februari 1924 vond hij in de couturier Jacques Doucet een nieuwe mecenas. Die had op advies van Breton bij Duchamps familie enkele werken gekocht waarna Duchamp hem vroeg hem een jaargeld toe te kennen om een werk te maken dat hij hem later cadeau wilde doen. Het ging uitdrukkelijk niet om een transactie maar om een uitwisseling van geschenken, zoals de relatie die hij eerder had met Arensberg. Zo werd de fabricage mogelijk van *Rotative Demi-Sphère (Optique de précision)* (*Draaiende Halve Bol, precisie optiek*), een replek van de gebroken *Rotary Glass Plates* uit 1920. De suggestie van driedimensionaliteit was nu niet alleen frontaal te ervaren maar ook van opzij omdat de lijnen waren aangebracht op een halve bol. In oktober 1924 voegde Duchamp er nog een *spoonerism* aan toe: *Rose Selavy et moi estimons les ecchymoses des Esquimaux aux mots exquis*.

Het werk was niet op te vatten als kunst, zo verklaarde hij tegen Doucet (Marcade 2007, 276-277). Het mocht ook niet worden uitgeleend voor tentoonstellingen. In die opzet om zijn werk buiten de kunstwereld te houden en het louter te zien als een overeenkomst tussen maker en koper, past ook het idee achter *Obligation Monte Carlo*. Het is gebaseerd op het principe van een obligatie die de kopers een jaarlijks dividend oplevert. Met hun aankoopbedrag zouden zij de "directie" in staat stellen "de roulette en andere mijnen aan de Côte d'Azur te exploiteren", zoals op de achterkant van het werk staat te lezen. Duchamp ontwikkelde het plan in april 1924 toen hij voor een schaaktoernooi in Nice aan de Côte d'Azur verbleef en tijdens bezoeken aan het casino in Monte Carlo de mogelijkheid overwoog van een systeem waarmee hij het toeval naar zijn hand kon zetten zoals hij eerder had gedaan met *Muzikale Drukfout* en *3 Standaardmaat Stoppages*. De *Obligatie* was af op 1 november 1924. Die datum staat erop vermeld als uitgiftedatum. Zij draagt twee handtekeningen: Rose Sélavy tekende als president van de Raad van Bestuur, M. Duchamp als 'een administrateur'.

Op de *Obligatie* is het groene laken en de draaischijf van een roulette afgebeeld met twaalf obligatiezegels ernaast. Verder is de kop van Duchamp te zien op een foto, zijn kin en haren bedekt met scheerschuim. De foto is zo uitgeknipt dat het lijkt alsof hij vleugels op zijn hoofd heeft, een verwijzing naar Mercurius, de god van de handel en patroonheilige van de dieven. Twee obligaties werden verkocht, één aan Doucet, zijn weldoener, en één aan Marie Laurencin, vriendin van de Picabia's. In het voorjaar van 1925 begon Duchamp te spelen in Monte Carlo maar al snel schrijft hij Doucet dat met zijn systeem veel tijd is gemoeid en dat hij het geduld ervoor niet kan opbrengen. Hij stopt ermee en betaalt Doucet het dividend uit voor een half jaar. Hoe Duchamps idee over de financiële rentabiliteit van kunst moet worden ingeschat is af te leiden uit zijn besluit, om een herdruk van de *Obligatie Monte Carlo* te gebruiken als cover voor het boek van Arturo Schwarz dat in 1964 verscheen ter gelegenheid van de in oplage gefabriceerde readymades die hij toen op de markt bracht.

De omgeving waarin Duchamp tussen april en november 1924 verkeerde, speelde volgens mij een belangrijke rol bij het ontstaan van *Obligatie Monte Carlo*. Hij maakte met Picabia en Man Ray in Parijs deel uit van een kring waarin film voor het eerst werd opgevat als een kunstzinnig medium. Dat gebeurde in samenhang met uitvoeringen van de *Ballets Suédois* in het Théâtre des Champs Élysées waar kunstenaars en ontwerpers werden aangetrokken voor de kostuums, muziek en decors. Hun inbreng werd ook gezocht door Marcel L'Herbier voor *L'Inhumaine*, gedraaid tussen september en december 1924. De film werd ontvangen als een vorm van avantgarde kunst, ook al omdat een keur van internationale kunstenaars eraan had meegewerkt: Fernand Léger en Robert Mallet-Stevens voor de decors, Paul Poiret voor de kostuums, René Lalique voor enkele objecten, Georges Antheil en Darius Milhaud voor de muziek en Jean Börlin voor de choreografie. De avantgardistische opzet komt bijvoorbeeld naar voren in de verfilming van een tumultueuze muziekkuitvoering op 4 oktober 1924 van Antheil waarvoor *tout Paris*, waaronder Duchamp, was uitgenodigd om als figuranten te komen luisteren en te reageren. De muziek leidde inderdaad tot heftige controverses tussen voor- en tegenstanders, precies zoals L'Herbier hoopte.

Ook Duchamp zocht naar nieuwe vormen van kunst naast de serieuze overweging van een carrière als schaker. Dat ging gepaard met een rusteloos heen en weer reizen tussen New York en Parijs. Samen met Man Ray had hij sinds 1920 experimenten uitgevoerd met stereometrische foto's en met film. Eind 1921 had hij Arensberg vanuit Parijs geschreven dat hij terug wilde komen naar New York en daar een baantje zoeken in de film als assistent-cameraman. Picabia had ook aspiraties in de filmwereld waar hij Duchamp bij wilde te betrekken. Eind 1922 had hij hem in New York geschreven en uitgenodigd om mee te werken aan een film waarvoor hij door L'Herbier was benaderd. Dat voorstel wees Duchamp in eerste instantie af maar later herzag hij die beslissing. Maar toen had L'Herbier al afgezien van Picabia's deelname aan *L'Inhumaine* door in zijn plaats Léger te vragen. Picabia besloot daarop zijn eigen producties zelf te gaan financieren. Zijn acties en het geruzie in 1924 in de Parijse wereld van Dada zijn te volgen in de laatste nummers zijn blad 391, de nummers XVIII en XIX. De laatste pagina van nummer XIX dat in oktober verscheen, bevat een uitnodiging voor het bijwonen van de première van het ballet *Relâche* waarvoor Picabia het decor had gemaakt. In de pauze tussen de twee bedrijven zou een *entr'acte cinématographique* worden vertoond met een *ballet instantanéiste*. De tekst op de cover somt op wat onder dat *instantanéisme* wordt verstaan: "Het Instantanéisme: gelooft slechts in het heden, Het Instantanéisme: heeft een afkeer van grote mannen, Het Instantanéisme: gelooft in eeuwige beweging. En: de *instantanéiste* is een wezen dat buitengewoon cynisch en onfatsoenlijk is." [vert. B.J.]⁶⁴ Met die karakterisering reageerde Picabia op de pogingen van Breton en zijn aanhang om het dadaïsme te institutionaliseren. De woorden omlijsten een portret van Picabia van de bokser Georges Carpentier met wie Duchamp een grote gelijkenis vertoonde. De toevoeging van een pijp en de vervanging van de handtekening van Carpentier door die van Rose Sélavy maakten de persoonsverwisseling compleet. Duchamp kwam ook voor in nummer XVIII van juli 1924 met zijn ontwerp voor *Draaiende Halve Bol* inclusief het *spoonerism* langs de rand. Ook de cover bevat een paar staaltjes van Rose Sélavy op dat gebied: *Oh! Do shit again!... Oh! Douche it again!... en Du dos de la cuillère au cul de la douairière!*

In dat nummer staat ook een brief van Gabrielle Buffet afgedrukt, gedateerd 20 juni 1924, waarin ze schrijft over het plezier dat ze had bij het zien van de opera *Mercury*, met muziek van Satie en decors en kostuums van Picasso, "tres nettement inspiré

64. L'Instantanéisme: ne croît qu'à aujourd'hui L'Instantanéisme: ne veut pas de grands hommes L'Instantanéisme: ne croît qu'au mouvement perpétuel. L'Instantanéiste est un être exceptionnel cynique et indécent (Sanouillet 1975, 127).

de Picabia et Duchamp." De opvoering ging gepaard met tumult van de bende van Breton, zoals Buffet schrijft, die in koor riepen: Leve Picasso, weg met Satie. Ernaast stond een communiqué van Breton en Aragon waarin kond werd gedaan van hun bewondering voor Picasso, ondertekend door de namen van de Surrealisten. Picabia voegde daar nog een rij gefingeerde namen aan toe, zoals Jeanne Putein (hoer) en Arlette Bordell (bordeel, rotzooi, shit). Ook dit nummer van 391 eindigde met een aankondiging van het ballet *Relâche*.

In deze context ontstond Duchamps *Obligatie Monte Carlo*. De hint naar Mercurius in de twee vleugels van scheerzeep op het hoofd van Duchamp is naast de verwijzing naar de god van de beurshandel misschien ook te herleiden tot het ballet *Mercure* dat voor veel rumoer zorgde. Wellicht is daarnaast nog een verwijzing mogelijk en wel naar het boek *Feu Mattias Pascal* van Luigi Pirandello dat L'Herbier ging verfilmen.

L'Herbier had in april 1923 het toneelstuk *Zes personages op zoek naar een auteur* van Pirandello gezien. In dat stuk wordt het gebruikelijke idee van toneel verlaten. De schrijver van de tekst speelt namelijk ook een rol en zijn personages maken zich gaandeweg van hem los om een eigen weg te gaan. L'Herbier zag er een mogelijkheid in om de cinema op een artistiek plan te tillen (L'Herbier 1979, 115). Toen het stuk in maart 1924 nogmaals werd gespeeld wees iemand hem op het boek *Feu Mattias Pascal* van Pirandello dat juist vertaald was in het Frans. L'Herbier vatte toen het plan op om dat boek te verfilmen na de voltooiing van *L'Inhumaine*. Naar alle waarschijnlijkheid waren Picabia en Duchamp van die plannen op de hoogte omdat ze in dezelfde kring verkeerden en Picabia ook direct contact had met L'Herbier. Die laatste schrijft in zijn autobiografie dat Picabia hem, nadat hij gepasseerd was voor Léger, niet zoals eerder was afgesproken vroeg voor de verfilming van *Entre'acte* in mei 1924 maar daarvoor René Clair benaderde, die in december 1923 ook contact met L'Herbier had gezocht (ibid., 103-104).

Duchamp, die na 20 april weer terug was in Parijs na zijn schaakconcours in Nice, heeft het idee voor zijn *Obligatie* dat hij aan de roulette in Monte Carlo kreeg, toen wellicht gekoppeld aan het verhaal van Pirandello. Het boek levert voldoende aanknopingspunten voor die veronderstelling. Mattias Pascal, bibliothecaris, loopt weg na een ruzie met zijn vrouw en zijn schoonmoeder. Hij verdient een fortuin aan de speeltafels in Monte Carlo. Met dat geld voelt hij zich weer mans genoeg om de vrouwen thuis te weerstaan. Tijdens zijn terugreis leest hij echter in een krant het bericht dat zijn vrouw het lijk van een zelfmoordenaar heeft geïdentificeerd als het zijne. Daarin ziet hij een kans om een nieuw leven op te bouwen. In Rome vindt hij een onderkomen in een familiepension onder de gefingeerde naam van Adrien Meis. Als hij aanklopt komt de bewoner Anselmo Paleari aan de deur, bezig zijn hoofd en kin in te smeren met scheerschuim. Die vermoedt meteen dat de man aan de deur kunstenaar is. Zijn aanminnige dochter Adrienne neemt de honneurs waar en toont Adrien zijn kamer. Paleari heeft niet alleen zeepsop op zijn hoofd maar ook erin, zoals Pirandello opmerkt. Deze hobbyfilosoof met een bibliotheek vol theosofische boeken heeft een these ontwikkelt die hij *Lanternosofie* noemt. Die komt er op neer, dat de mens zijn zogenaamde werkelijkheid met een lantaarntje, bestaande uit zijn ideeën en illusies, in het omringende duister projecteert. Verder exploiteert Paleari zijn schoondochter, een dweepzieke, drankzuchtige vrouw met een snor, die als medium optreedt en geesten oproept. Tijdens zo'n sessie steelt haar echtgenoot het geld van Adrien Meis. Die beseft dat hij geen aangifte bij de politie kan doen omdat hij zich niet kan legitimeren en hij realiseert zich dan dat om dezelfde reden ook een huwelijk met Adrienne is uitgesloten. Hij besluit zijn echte identiteit weer aan te nemen en

na een gefingeerde zelfmoord als Meis gaat hij weer terug naar huis. Maar daar blijkt zijn vrouw gelukkig hertrouwd met zijn jeugdvriend. Hij gaat weer werken als bibliothecaris en soms legt hij bloemen op zijn eigen graf. In het dorp staat hij bekend onder de naam van Wijlen Matthias Pascal.

Volgens mij zou de foto van Duchamps hoofd vol scheerschuim op *Obligatie Monte Carlo*, naast de connotaties met de beursgod en de opera Mercurius, ook kunnen verwijzen naar de roman van Pirandello, naar het warhoofd Paleari die een masculiene schoondochter exploiteert als spiritistisch medium en bij wie een man zonder identiteit, Matthias Pascal alias Adrien Meis, intrekt die Paleari aanvankelijk aanziet voor een kunstenaar; allemaal personages en aliases die Duchamp in het recente verleden had aangenomen.

Pirandello zelf was ook aanwezig in de Parijse avantgarde kringen. Het contract voor de verfilming van het boek werd in oktober 1924 getekend, twee weken voor de ingangsdatum op Duchamps *Obligatie*. Tijdens die maand speelde zijn toneelstuk *Chacun son vérité* in het Théâtre de l'Atelier en op 19 november 1924 was de première bij de *Ballets Suédois* van *La Jarre* naar zijn libretto met decors en kostuums van De Chirico. Hetzelfde gezelschap speelde een maand later *Rélâche* van Picabia, een stuk in twee bedrijven, waartussen *Entr'acte* werd vertoond, de film van Clair waarin Man Ray en Marcel Duchamp een schaakpartij speelden die door een 'stortbui' werd afgebroken. De opening, gepland op 27 november 1924, werd uitgesteld tot 4 december. Op de laatste dag, oudejaarsavond 1924, werd daar *Ciné Sketch* aan toegevoegd, een tableau vivant van Duchamp en Bronia Perlmutter, beiden naakt poserend als *Adam en Eva* uit een schilderij van Cranach. Zijn eigen filmische aspiraties zou Duchamp vorm geven in *Anémic Cinéma*, in 1926 gedraaid door Man Ray, met onder meer de ronddraaiende *Ronddraaiende Halve Bol*. De film werd door hemzelf gefinancierd uit de erfenis van zijn ouders die kort na elkaar in februari 1925 waren overleden. Met die erfenis had hij samen met Henri Pierre Roché ook vijftien beelden van Brancusi verworven uit de nalatenschap van John Quinn hetgeen hem financieel soelaas zou bieden in de toekomst.

Zoals hiervoor vermeld had Duchamp Doucet verzocht *Draaiende halve bol (precisie optiek)* niet uit te lenen voor tentoonstellingen. Het werk was ook niet als kunst te beschouwen, zei hij, maar alleen als een optisch fenomeen. Vanaf 1923 keerde Duchamp zich af van de kunstwereld. Daar heette het dat hij gestopt was als kunstenaar, een opvatting die nog steeds opgeld doet. In werkelijkheid ligt de zaak anders. Zelf noemde Duchamp zich een *artiste défroqué* na 1923, een uitgetreden kunstenaar, waarmee hij niet aangaf geen kunstenaar meer te zijn maar waarmee hij de kunstwereld vergeleek met een religieuze gemeenschap waar hij geen deel meer van wenste uit te maken.

CONSERVATOR VAN ZIJN EIGEN OEUVRE EN ONDERGRONDS KUNSTENAAR

Vanaf 1923 was Duchamp vooral bezig met zijn schaakcarrière. In gesprekken met vrienden zei hij dat hij niet meer werkte bij gebrek aan ideeën en dat hij zich niet wilde herhalen. Hij ging wel in op vragen van Breton en anderen om omslagen van catalogi te ontwerpen of als samensteller van groepsexposities en als adviseur van verzamelaars en musea. Die werkzaamheden, waarop ik ben ingegaan in de paragraaf Marcel Duchamp Senior Adviser in hoofdstuk 1, zijn pas recent tot het oeuvre gaan behoren als een gevolg van de verbreding van het kunstbegrip na de conceptuele jaren zeventig en de postmoderne jaren tachtig. Los daarvan ontstond *Gegeven...* waarmee Duchamp

in 1946 een begin maakte en waar hij in het geheim aan werkte tot 1966. Na zijn dood in 1968 kwam dat werk tot ieders verrassing tevoorschijn en bleek het een vervolg op zijn hoofdwerk het *Grote Glas*. Over die relatie tussen die twee werken zal ik in deze slotparagraaf enkele opmerkingen toevoegen aan wat daarover al bekend is.

Na 1924 begon Duchamp ook terug te kijken op zijn werk waarbij hij zich ontpopte als conservator van zijn eigen oeuvre. Dat omvatte ook de restauratie van het *Grote Glas*, dat eerder gebroken was tijdens het vervoer na een tentoonstelling in het Brooklyn Museum. Toen Duchamp in 1933 in de Verenigde Staten was voor de organisatie van een Brancusi tentoonstelling, ging hij naar Katharine Dreier in New Hampshire om de schade op te nemen. Terug in Parijs besloot hij de aantekeningen, die hij vanaf 1912-1913 had gemaakt over het *Grote Glas*, in facsimile te publiceren als onderdeel van het werk dat hij bij zijn volgend bezoek aan Amerika in 1936 zou herstellen. Omdat de beide helften op elkaar waren vervoerd vertoonden de breuklijnen in het deel van de Vrijgezellen en in dat van de Bruid een spiegelbeeldig patroon en die "readymade" toevalstreffer paste in Duchamps concept van het artistieke proces. Nadat hij de scherven aan elkaar had gepast en tussen twee glasplaten in een frame had geklemd, vulde hij zijn eerdere vermelding "definitief onaf" aan met "gebroken" en "gerestaureerd".

Incidenteel probeerde hij een markt te vinden voor een recent project. De optische schijven van 1923 die hij had ontworpen voor de film *Anémic Cinéma* kregen in 1935 een vervolg in twaalf *Rotoreliëfs*, die draaiend op de draaitafel van een grammofoon een illusie van driedimensionaliteit oproepen. Net als *Ronddraaiende Halve Bol* wilde hij niet dat die schijven als kunst werden aangemerkt. Hij presenteerde ze op een uitvindersbeurs. De prijs ervan stelde hij volgens commerciële maatstaven vast in relatie tot de productiekosten. Ondanks de absurd lage prijs verkocht hij niets. Ook in de kunstwereld was er geen belangstelling voor ondanks een artikel van Gabrielle Buffet over hem in *Cahiers d'Art* in 1936 waarin enkele *Rotoreliëfs* in kleur werden afgedrukt. De wens van Duchamp om buiten de artistieke context te opereren blijkt ook uit zijn besluit om de uitleg door een ingenieur over de optische werking van ronddraaiende vormen op de perceptie die met de wetenschappelijke term *Coeurs Volants* wordt aangeduid, op te nemen in het stuk.⁶⁵ In het artikel plaatste Buffet Duchamp in een historisch perspectief. Ze wees niet alleen op het optische onderzoek dat hij sinds 1920 had gedaan maar herinnerde ook aan zijn vroegere schilderijen en readymades. In haar artikel maakte ze verder melding van de recente uitgave van de notities voor het *Grote Glas* in de *Groene Doos*.

Bij het artikel van Gabrielle Buffet ontwierp Duchamp het omslag van het tijdschrift. Twee harten liggen gedeeltelijk over elkaar heen, het ene is rood, het andere blauw. Door het kleurverschil ontstaat een optische trilling. Het is een letterlijke uitbeelding van *Coeurs volants* (Vliegende harten), de naam van het fysiologische optische fenomeen. Maar het is ook een nieuwe manifestatie van de elektriserende vibratie tussen de Bruid en de Vrijgezel, dat wil zeggen tussen Gabrielle en Marcel. Die voorplaat van *Cahiers d'Art* nam Duchamp ook op in zijn eigen oeuvrecatalogus annex transportabel museum, de *Doos in een Koffer*. Daarin bracht hij negenenzeftig werken bijeen, uitgevoerd op miniatuurformaat en als fotografische reproductie. Met de fabricage van die oplage was hij in Parijs in 1935 begonnen, na de uitgave van zijn aantekeningen in de *Groene Doos*. Tijdens de Duitse bezetting van Parijs bracht hij de onderdelen clandestien over naar Vichy Frankrijk waarna ze via Portugal naar New York werden verscheept. Eind 1941 was Duchamp zelf ook terug in New York waar hij het materiaal begon te assembleren. De twintig eerste exemplaren stuurde hij naar

65. Duchamps onwil om in de kunstwereld te functioneren was van korte duur, vooral als gevolg van de veranderde relatie met directeur Alfred Barr van het Museum of Modern Art waar in december 1936 de tentoonstelling *Fantastic Art, Dada Surrealism* opende waaraan Duchamp deelnam met elf werken (Marcade 2007, 339-340).

vrienden en enkele musea, voorzien van een toepasselijke bijlage in de vorm van een kunstwerk.

In maart 1945 deden Duchamps vrienden een poging hem buiten hun eigen kring bekend te maken met een aflevering van het tijdschrift *View*. Daarin werd samengebracht wat er tot dan over hem was geschreven, uitgebreid met enkele nieuwe bijdragen. Duchamp zelf ontwierp de voorplaat waarop een wijnfles als een raket door de kosmos schiet. Het etiket is een kopie van zijn militair paspoort. Op de achterkant geven enkele teksten voor het eerst een indruk van Duchamps idee van het *inframine* (ultrafijn) dat is geïnspireerd door de nieuwe atoomwetenschap. *View* is een *liber amicorum*, een afscheid waarin Duchamps positie in het verleden werd vastgesteld. Op de laatste pagina staan twee foto's van Duchamp. De eerste is uit 1922 toen hij, 35 jaar oud, de kunst had verruild voor het schaken. De tweede, recente foto, is zevenentwintig jaar gepostdateerd in 1972. Daarop is het hoofd van Duchamp door Man Ray zo belicht dat hij eruitziet als een oude man van 85 jaar zoals ook het onderschrift luidt. Toen het tijdschrift verscheen was hij 58. Spoedig na *View* verscheen een nummer van *Vogue* dat was gewijd aan het Museum of Modern Art met op de cover een mannequin achter het *Grote Glas* dat daar de afgelopen twee jaren was opgesteld. Op advies van James Johnson Sweeney van de afdeling Schilderkunst kocht het museum in december 1945 *Passage van de Maagd naar de Bruid* van Walter Pach hetgeen de eerste museale aankoop van Duchamp zou zijn.

Zijn oeuvre was voltooid. Duchamp had er zich steeds voor ingezet dat eerder verkochte werken tenslotte bij de Arensbergs terechtkwamen. In overleg met Arensberg zocht hij ook een museale bestemming voor hun collectie van zo'n achthonderd werken met, naast de zevenendertig werken van Duchamp, onder meer negentien beelden van Brancusi, achtentwintig Picasso's, tien werken van Braque en negentien van Klee. Duchamp voerde besprekingen met de musea van New York, Chicago en Philadelphia. De keus viel tenslotte op het Philadelphia Museum of Art omdat dit museum beloofde de collectie vijftientwintig jaar lang te exposeren. De overeenkomst werd getekend op 27 december 1950. Duchamp had blijkens de opstelling in 1954 van het *Grote Glas* in de museumzaal in zijn achterhoofd nog een agendapunt open staan. Hij bedong dat in de muur achter het werk een venster tot op de grond werd aangebracht dat uitzicht gaf op de binnenplaats. Dat raam hield verband met een installatie waar hij toen in het geheim aan werkte en die pas na zijn dood in 1968 openbaar zou worden.

Vlak voor zijn vertrek uit New York in 1946 had hij een *Doos in een Koffer* gestuurd naar Maria Martins, de vrouw van de Braziliaanse ambassadeur, met wie hij sinds 1943 een verhouding had. Hoe gepassioneerd die liefde was is af te leiden uit zijn persoonlijke bijlage bij het *Koffertje*: een naar het lijkt "abstract expressionistisch" schilderijtje dat niet met verf maar naar later bleek, met sperma was geschilderd. De titel ervan was *Paysage Fautif* (Foutief Landschap), een woordspeling op votiefschilderijen die als dank voor een wonderbaarlijke genezing aan een heilige worden geschonken. Deze verhouding zou hem inspireren tot een nieuw werk als een vervolg op zijn meesterwerk, het in 1923 definitief onvoltooid verklaarde *De Bruid ontkleed door haar Vrijgezellen, zelfs*.

Begin augustus 1946 arriveerde Marcel Duchamp met zijn vriendin Mary Reynolds in hotel Bellevue in het Zwitserse Chexbres. Ze zouden er drie weken blijven, eerst in Chexbres en daarna in Chardonne, twee kilometer verderop. Vlak naast het hotel bevindt zich een waterval waarmee het riviertje de Forestay zich in het ravijn stort. Een smal pad loopt naar een barak die destijds in gebruik was als *champ de tire*,



Gegeven...
1946-66, Marcel Duchamp,
exterieur en interieur, (afb. uit
Marcel Duchamp Étant donnés,
2009).

66. De arm die de lamp vasthoudt is een afgietsel van de arm van Duchamp's latere echtgenote Alexina Sattler met wie hij in 1954 zou huwen.

een schietterrein zoals die in iedere Zwitserse gemeente zijn te vinden waar de dienstplichtige mannen schietoefeningen houden. Vanuit die barak werd naar overkant geschoten, in de helling naast de waterval. Meer dan twintig jaar later, na de dood van Duchamp in 1968, bleken Duchamp's foto's van die waterval in Chexbres te zijn gebruikt in zijn postume werk waarvan de volledige naam luidt: *Étant donnés*:

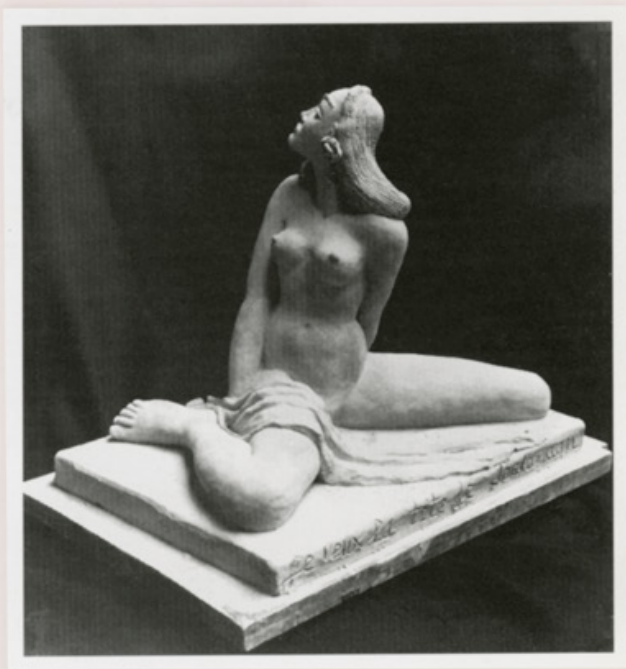
1. *la chute d'eau* 2. *le gaz d'éclairage* (Gegeven: 1. de waterval 2. het lichtgas).

Gegeven... speelt zich, anders dan de voorstelling in het *Grote Glas*, af binnen een besloten ruimte. De positie van de kijker is gefixeerd achter twee gaten op ooghoogte in een oude staldeur. Achter een opengebroken gemetselde muur ziet hij een tableau vivant dat een kijkje geeft achter de horizon in het *Grote Glas*. In haar domein geeft de Bruid zich zonder gêne bloot, de benen wijd, liggend in een idyllisch landschap. In haar hand houdt ze een flakkerende gaslamp en op de achtergrond stroomt zonder ophouden een waterval.

De waterval in Chexbres moet Duchamp hebben herinnerd aan de tijd toen hij, vierendertig jaar eerder, het idee opvatte voor het *Grote Glas*. Dat blijkt alleen al uit de titel van het werk waarvoor hij hier de inspiratie vond en die een echo is van de beginregels die hij toen als "voorwaarde" had geformuleerd in zijn plan voor het *Grote Glas*. De waterval en het lichtgas zijn in dat werk inderdaad alleen voorwaardelijk als tekst aanwezig. Ze zijn niet afgebeeld. In het nieuwe werk krijgen ze daarentegen alle aandacht, alleen al omdat ze permanent in beweging zijn. Zijn passie voor Maria Martins zal hem in Chexbres hebben herinnerd aan die andere geheime liefde die in 1912 de aanleiding vormde voor het *Grote Glas*, te meer omdat het toneel van die liefde vlakbij was. Vanaf het terras van het hotel in Chexbres wordt de westelijke horizon gevormd door de heuvels van de Franse Jura. Daar was in 1912 alles in een stroomversnelling geraakt, tijdens die week in Étival, in het ouderlijk huis van Gabrielle Buffet.

Dat de beide werken elkaar aanvullen bleek al in 1954 toen Duchamp bij de installatie van het *Grote Glas* in het museum in Philadelphia, zoals hiervoor vermeld, een raam liet aanbrengen in de muur erachter waarmee hij vooruitliep op de komst van *Gegeven...*. Door die opening kwamen namelijk een fontein en een bronzen sculptuur van een vrouwelijk naakt in beeld binnen de transparante wereld van het *Grote Glas*. De maakster van die sculptuur was Maria Martins. Aan haar had hij in 1946 *Paysage Fautif* opgedragen en naar haar lichaam is het naakt in *Gegeven...* gemodelleerd.⁶⁶ Duchamp maakte de installatie in het atelier dat hij voor Maria had gehuurd naast zijn eigen werkruimte in New York in de hoop dat ze zou scheiden van haar echtgenoot, de Braziliaanse ambassadeur die Parijs als nieuwe standplaats had gekregen. In zijn brieven vroeg hij haar echter vergeefs om naar New York terug te keren.

De aanvullende betekenis van *Gegeven...* op het *Grote Glas* komt heel specifiek naar voren met betrekking tot de *Voie Lactée* (Melkweg) van waaruit de Bruid haar commando's ventileert en waarin de Vrijgezellen hun schoten lossen. De schutters in Chexbres, het *paysage fautif* dat hij vlak voor zijn vertrek aan Maria Martins had gestuurd en de raket op de cover van *View* een jaar eerder krijgen allemaal betekenis indien met een woordspel die *Voie Lactée* wordt geassocieerd met een *voile acté* (geacteerde voile). Als een pars pro toto voor die *Melkweg/geacteerde voile* zijn de drie *Tochtzuigers* daarin te beschouwen. Duchamp had de vorm ervan bepaald aan de hand van drie fotografische opnamen van vitrage voor een raam, bewegend in de wind. Het bolletjespatroon op dat gaas doet denken aan een kleine *voile*, die vrouwen destijds buitenshuis vaak droegen, vastgemaakt aan hun hoed. Die *Tochtzuigers* bewegen door



1



28. Huitième Voile (Eighth Veil), 1905.

PAULINÉ BRONZE, 61 x 40 x 37 cm / 24 x 15 7/8 x 14 3/8 in. (Collection Anna Maria Martin Turina, Philadelphia)

2



10



9



L'Après-Midi des Faunes, tel que le voit le bon sculpteur José Descoms. (D'après des photographies.)

A PROPOS DE "L'APRÈS-MIDI D'UN FAUNE"

Salut après-midi, sur d'un matin d'été,
Quand les rayons du ciel se sont, bien à tort, tous
Régénérés des deux, même la source clôt
De la source cougée au jangle des forêts.

Nous sommes.

Sauvée d'abord au Châtelet — la salle est comble —
vingt-cinq mille hommes de monde, les organisateurs s'en
doutent que quatre-vingt-dix mille hommes de bien, de faune.
On a donc écrit une adaptation lyrique de la Vierge des
Roses, en un acte pour de trois heures pour être sûr
de d'un petit succès certain.

La Comédie des Théâtres s'exprime. — Bravo!
— c'est l'Art — le grand Art — le vrai Art — tout l'Art
— le vrai Art — Vient les conquérir! — à bas Wattana!

Faut le moment certain — on se donne le premier
de l'après-midi d'un Pope, méditation chorégraphique de
Pantoufle.

Une Drame. — L'Après-midi d'un Pope! — On avait
annoncé l'Après-midi d'un Faune.

Un Comédien. — C'est plus rare — mais bien il
s'y a rien de change, le pope est un satyre.

L'œuvre de quatre-vingt-dix mille hommes de bien, de faune, quel
que soit le moment certain, deux millions de francs
et un effacement de symboles. La scène est libre.

On voit que bien tout — un acte bien tout dans le style
pompier de l'État, au

salut certain — s'exprime
drame, d'abord, d'abord
Rue de l'Assemblée sur
le de voir une scène
de tout d'abord. Les pro-
fondeurs de la forêt sont
expliquées en l'œuvre.

L'œuvre de quatre-
vingt-dix mille hommes de
bien, de faune, quel
que soit le moment certain.

Un Faune, sur la
scène, il l'œuvre d'abord
pompier, mais un bon
moment certain et un
certain un bon tout et un
certain.

Un Comédien du Mo-
dèle. — L'Après-midi
d'un Faune! — Adieu.



Et ce faune-là se couronne en la scène, se R. Calmette.

Baudry.

4



5



3

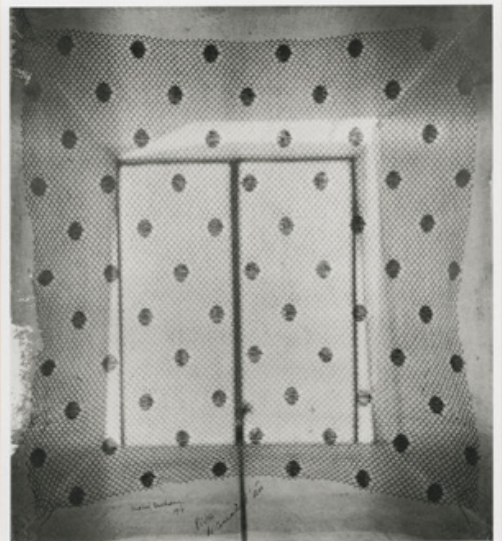


7



8

6



1. M. Martins, *Salome*, 1939 (afb. uit: Maria, 1998).
2. M. Martins, *Achtste Sluier*, 1949 (afb. uit: Maria, 1998).
3. L'Après-midi d'un faune, *Fantasio*, 15 juni 1912.
4. Nijinsky in *L'Après-midi d'un faune*, 1912.
5. L. Bakst, omslag *Programma Les Ballets Russes* 1912.
6. *Tochtzuiger*. 1914, Marcel Duchamp, (afb. uit Schwarz, 2000).
7. Ansichtkaart *Hotel Bellevue* in Chexbres.
8. Ansichtkaart waterval en schietterrein Chexbres, (afb. uit: Banz, *Marcel Duchamp and the Forestay Waterfall*, 2010).
9. Loïe Fuller, *Fantasio*, 1 december 1912.
10. La ligue antisalomonique, *Fantasio*, 1 juli 1912.

De Bruid ontkleed...

1968, Marcel Duchamp, (afb. uit: Schwarz, 2000).



67. De instelling van de eerste communie op de huidige leeftijd van zes of zeven jaar is bepaald door paus Pius X in 1910.

haar adem als de Bruid haar orders uitspreekt, inderdaad als een *voilette* (sluiertje) zoals dat ook voorkomt in de subtitel van *Belle Haleine eau de Voilette* (Mooie Adem, Sluiertjeswater), de readymade van een parfumflesje waarvoor een foto van Rose Sélavy fungeert als beeldmerk. En wordt die *voie lactée* ook een *voile acté* als een hint naar *L'Après-midi d'un Faune*, in de gedenkwaardige opvoering van 1912 die het Parijse publiek shockeerde toen de faun (Nijinsky) copuleerde met de achtergelaten sluier van een nimf? Duchamp was niet aanwezig bij die gebeurtenis maar was er een jaar later wel bij toen *Le sacre du Printemps*, eveneens van Strawinsky en Nijinsky, opnieuw voor veel opwinding zorgde en de herinnering aan het jaar daarvoor weer oprakelde. Lucien Métivet had er een ironisch stuk over geschreven in *Fantasio* op 1 juli 1912 en daarin een verband gelegd met de geruchtmakende verkoop van het schilderij *Salomé* (1880) van Regnault voor het recordbedrag van vierhondertachtigduizend francs. In een ander artikel in hetzelfde blad werd een foto afgedrukt van de vrouw die model had gestaan en die de schrijver in Marokko had opgespoord. Het schilderij werd zo beroemd dat er goedkope gravures van werden verspreid.

Blijkens de jaargang van 1912 van het theatertijdschrift *Comoedia Illustré* was het thema van de sluierdans en van Salomé erg *en vogue*. Buiten de aandacht voor *L'Après-midi d'un faune* in een speciaal nummer van 15 juni 1912 wijdt het tijdschrift op 19 juli 1912 een artikel aan de toneelvoorstelling van *Salomé* van Oscar Wilde en op 15 september 1912 is er een stuk met foto's over de contorsioniste Sahory Djeli die de slangachtige bewegingen van haar naakte lichaam accentueerde met sluiers en die adverteerde met röntgenfoto's van haar verwrongen poses. En verder trad Loïe Fuller op met haar *Serpentine*-dans in het theater Bouffes Parisiens als een *Papillon de Nuit*, zoals *Fantasio* haar in kleur afbeeldde op 1 december 1912.

De interpretatie van *voie lactée* als *voile acté* wordt heel direct bevestigd door enkele werken van Maria Martins die Naumann met *Gegeven...* in verband brengt (Naumann 2002). In 1939 maakte ze een voorstudie voor *Salomé* die na haar Dans van de Zeven Sluiers naakt op de grond zit met een doek over haar schoot. In 1949 maakte Martins weer een beeld in een vrijwel identieke pose. Alleen is de doek verdwenen en komt haar schaamhaar nu prominent in beeld. De titel is *De Achtste Sluier*. Martins heeft dan inmiddels een relatie met Duchamp en is op de hoogte van diens plannen voor *Gegeven...*

Er is nog een aanwijzing die de interpretatie van de *Voie Lactée* als een *voile acté* al vanaf het begin bij de aantekeningen voor het *Grote Glas* ondersteunt. Die is te vinden in één van Duchamps laatste werken, een serie etsen uit 1967-1968 waarin hij citaten naar Ingres, Cranach, Courbet en Rodin persifleert. Op één daarvan is een naakt meisje afgebeeld, knielend op een bidstoel. De ets is in twee fasen gedrukt. Voor de tweede staat is de etsplaat uitgezaagd rond het meisje waardoor bij het drukken een grijs getinte achtergrond ontstaat. In dat contrast krijgt het witte papier om het meisje op de bidstoel het aanzien van een bruidsjurk en -sluier van tule. Zo luidt ook de instructie op de etsplaat: als een *voile de mariée*. "The Bride has finally been stripped bare here", zei Duchamp volgens Schwarz, toen hij de etsproeven bekeek (Schwarz 2000, 880). Gezien haar prille leeftijd gaat het hier echter niet om een jonge vrouw maar om een meisje dat haar eerste communie doet. Bij die gelegenheid gaan de meisjes immers ook gekleed als een bruid. In Duchamps jeugd vond dat religieuze feest plaats op 12-jarige leeftijd.⁶⁷ Die vergelijking van een 12-jarig communicantje met een volwassen bruid is ook te vinden in een ets die Duchamp in 1909 maakte bij de gelegenheid van de eerste communie van zijn achternichtje Simone Delacour. Op dat prentje kijkt zij, gekleed in een witte bruidsjurk/communiejurk, naar een wagen,

voortgetrokken door twee paarden. Dat zijn echter hobbelpaarden en de wagen is een kinderwagen. Daarop staat een kist met haar uitzet, voorzien van haar initialen S.D.. Het zou een spotprent kunnen zijn zoals Duchamp die destijds maakte voor *Le Rire*.⁶⁸

Algemeen wordt het vrouwelijk naakt met de brandende lamp in *Gegeven...* gezien als een verwijzing naar het failliet van het allegorische naakt zoals dat tijdens de jeugd van Duchamp nog was te zien in reclameposters voor moderne producten als gasverlichting. Dat wordt geloofwaardig door de Bec Auer gaslamp die de naakte vrouw in *Gegeven...* in haar hand houdt. Die lamp herinnert immers aan een van de eerste tekeningen van Duchamp uit 1903-1904 van zo'n gaslamp in de École Bossuet, het internaat in Rouaan waar hij tijdens zijn schooljaren verbleef. Die tekening met een seksuele connotatie die in *Gegeven...* expliciet wordt, was Duchamp dierbaar. Hij heeft haar altijd zelf gehouden en pas na de dood van zijn vrouw werd zij bij de collectie gevoegd in Philadelphia. Die tekening maakt nog een connotatie denkbaar van het liggend naakt in *Gegeven...* en wel met een beeld dat de jonge Marcel gedurende zijn schooltijd dagelijks passeerde tussen school en internaat: de *fontaine Ste Marie*. Hoog op de trappen waarlangs water naar beneden stroomt, troont als metafoor voor de stad Rouaan een vrouw met een vlamme toorts, geflankeerd door twee naakte jongens die zij onderwijst en die de wetenschap en de kunsten personifiëren.⁶⁹

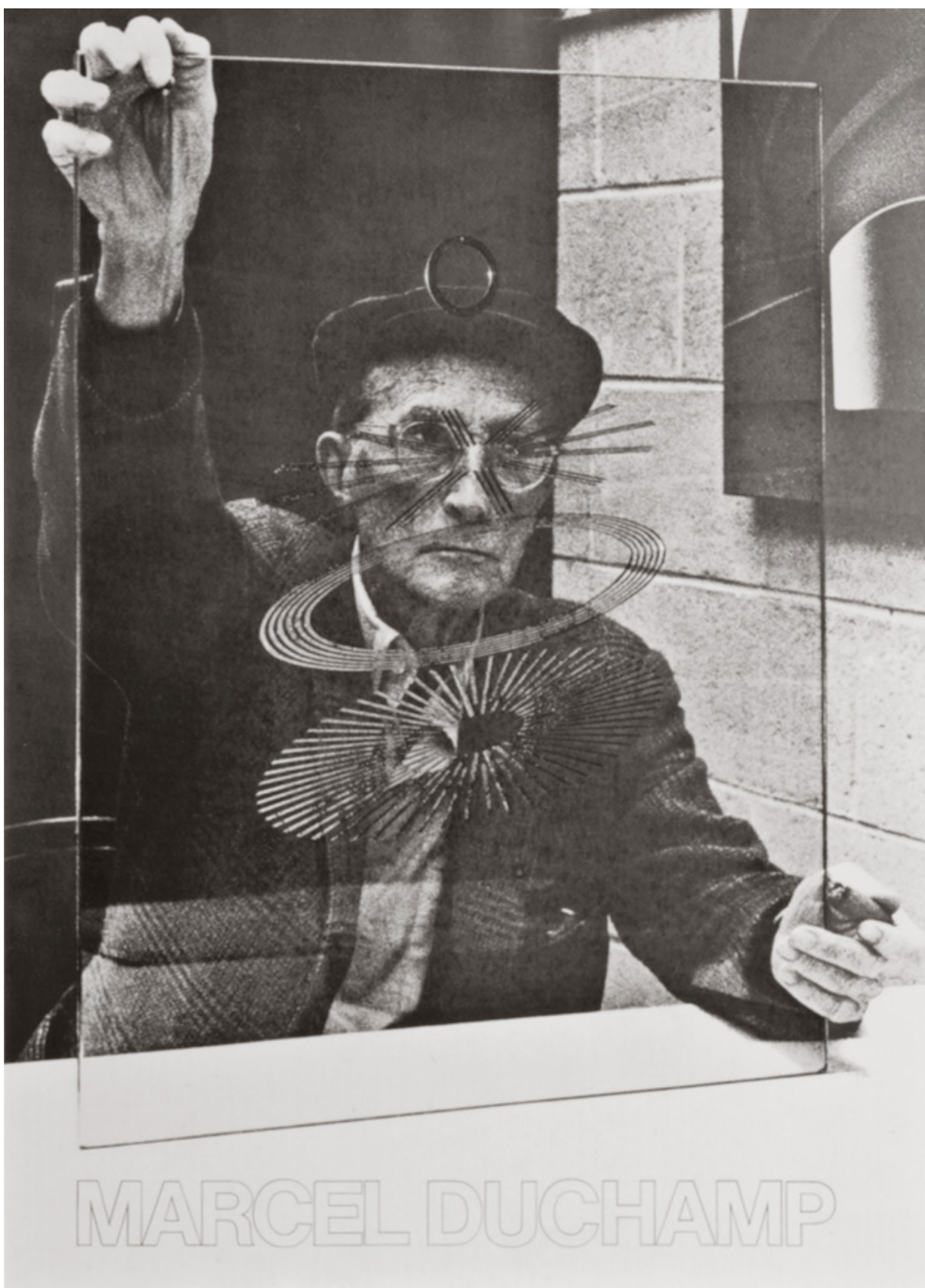
Na zijn bezoek aan de Wereldtentoonstelling in Brussel maakte Duchamp met zijn vrouw Alexina een rondreis naar onder meer Blainville en Chexbres en stelde hij haar voor aan zijn familieleden en vrienden. Via Lebel ontmoetten zij de psychoanalyticus Lacan bij wie zij op 21 september 1958 dineerden en waar zij *L'Origine du monde* van Courbet konden zien (Marcadé 440 en 443). De vrouw van Lacan had door Masson een gekuiste versie van het schilderij laten maken die vóór het origineel geschoven kon worden om de blikken te sparen van de schoonmaakster en de burens. Volgens Marcadé zou dat de aanleiding kunnen zijn geweest voor het idee van de deur met de kijkgaten in *Gegeven...*⁷⁰ Tegen die suggestie van Marcadé kan worden ingebracht dat Duchamp de deur pas vier of vijf jaar later plaatste. Zelf geef ik de voorkeur aan een verwijzing naar een traditioneel gebruik op het Franse platteland bij bruiloften waarbij ook sprake is van een onbeschaamd glurend oog. Na afloop van het feest gingen de ongehuwde jongens en meisjes (*les célibataires*) op zoek naar het jonge paar, dat zich eerder heimelijk had teruggetrokken. Als ze dat hadden gevonden drongen ze de slaapkamer binnen met een po die speciaal voor dit doel in de handel was. Hij draagt in sierlijke letters op de buitenkant de opdracht: *à la mariée*, (voor de bruid). Op de bodem is een levensecht oog geschilderd.

Na zijn dood bleek Duchamp in een foto een hint te hebben gegeven naar zijn posthume peep show. Nadat hij *Gegeven...* had gesigneerd en de overdracht via Copley aan het museum had geregeld, vertrok hij naar Londen om daar Hamilton te assisteren bij de inrichting van de overzichtstentoonstelling *The Almost Complete Works of Marcel Duchamp* die in juni 1966 opende. Hamilton had een kopie vervaardigd van het *Grote Glas* die Duchamp signeerde als *copy conform*. Daarnaast had Hamilton een oplage gemaakt van de passage van de *Oogartsgetuigen* waar de *Vrijgezellen* de horizon passeren en in de dimensie van de *Bruid* geraken. Op een foto van Hamilton uit 1966 houdt Duchamp zo'n glasplaat voor zijn gezicht, kijkend door de cirkel in het centrum. Na de openbaarmaking van *Gegeven...* werd duidelijk wat Duchamp beoogde met die pose. Hamilton bewerkte de foto in 1970 tot een poster en gaf die uit onder de titel *The Oculist Witness, De Oogartsgetuige*.

68. Deze relatie met de Bruid in het *Grote Glas* wordt ook gelegd door Schwarz waarbij hij opmerkt dat de initialen van Simone Delacour overeenkomen met die van zijn zus Suzanne (Schwarz 2000, 880).

69. Die verwijzing naar Rouaan en het monument is ook geopperd in: Quéreel 2001.

70. De positie van de kijker tegenover de naakte vrouw herinnert aan de bekende prent van Dürer waarop is te zien hoe een schilder een naakt model in perspectief weergeeft op een gerasterd vlak. Die prent was in München te zien tijdens Duchamps verblijf in 1912 zoals Herz heeft aangetoond (Herz 2013, 224).



*Marcel Duchamp. 1968, Richard Hamilton. Poster, (afb. uit: *Inventing Marchel Duchamp*, 2009).*



Kamerpo met oog.

Samenvatting en conclusie

De afgelopen decennia kende de literatuur over Duchamp een exponentiële groei en tegelijk namen ook de verschillen toe in de interpretaties die het oeuvre uitlokte. Belangrijk was de verschijning van *Ephemerides* in 1993 met gedetailleerde biografische informatie over de kunstenaar. Het bekend worden daarvan maakte uiteenlopende verklaringen mogelijk hetgeen appelleerde aan de interdisciplinaire invalshoek die kunstgeschiedenisstudie altijd al kenmerkt. Daarnaast ontstond een benadering die Nodelman in 2000 als volgt omschreef: "an analysis of the oeuvre as a system of signification- a system which is itself the oeuvre's most distinctive characteristic." (Nodelman, 2000, 41). Die visie die volgens Nodelman prevaleerde, is gebaseerd op publicaties die steunen op een waardering voor werken van Duchamp die tot dan toe nauwelijks als autonome kunstwerken waren opgevat: zijn eigen mini-museum in het *Koffertje* en de aantekeningen uit de Groene Doos. In die waardering van het oeuvre als een systeem van betekenisgeving werd ook een eigentijdse kunsttheorie herkend. Deze kijkt op Duchamp die postmodern kan worden genoemd vanwege de nadruk op zelfreflectie, volgde op de eveneens eigentijdse invalshoek waarmee in de jaren zestig en zeventig de bekendheid van Duchamp in tweede instantie werd gevestigd, eerst met betrekking tot het thema kunst en consumentisme en vervolgens in de nadruk op het conceptuele aspect van kunst, waarbij met name het principe van de *readymade* werd begrepen als een kritisch onderzoek van het kunstsysteem.

Dat heeft tot een exegese geleid die varieert van een panoramisch overzicht van het oeuvre als resultaat van de wisselwerking tussen leven en werk van de kunstenaar tot contextuele vondsten met betrekking tot een specifiek werk. Soms worden specifieke onderwerpen benadrukt zoals het belang van taalgrappen of wordt gezocht naar een verborgen sleutel die een deur naar esoterische verklaringen opent. Daarnaast blijft de eerder genoemde benadering gebruikelijk die het oeuvre neemt als aanleiding voor de formulering van een eigentijdse kunsttheorie of -filosofie. Er lijkt een in zichzelf gekeerd vakgebied te zijn ontstaan. De literatuur lijkt een deel van het oeuvre geworden en Duchamp een genre in de kunst.

De veelvoud van mogelijke invalshoeken belicht ik in mijn overzicht van de internationale receptie van Duchamp in het eerste hoofdstuk. In overeenstemming

met de tweedeling in het kunstenaarsleven van Duchamp heb ik 1958 gekozen als scharniermoment toen de huidige receptie van Duchamp een aanvang nam nadat Duchamp jarenlang was beschouwd als een kunstenaar uit een voorbij verleden. Ik geef speciaal aandacht aan publicaties van enkele vrienden van weleer die werden herdrukt en die de caesuur in de receptie overbruggen.

In mijn overzicht van de Nederlandse receptie in hoofdstuk 2 komt naar voren dat die vrijwel geheel in het teken staat van de vermeende voorbeeldfunctie van Duchamp voor de kunstontwikkeling vanaf 1960. Dat leidt ofwel tot waardering voor Duchamp ofwel tot een afwijzing van zijn kunstenaarschap naargelang de affiniteit van de auteur met de kunst van die periode. Voor sommigen was die voorbeeldfunctie echter weer aanleiding om het werk van Duchamp te beschouwen als *passé*. Dat onderscheid met de diversiteit van de internationale receptie is mede het gevolg van het feit, dat een historische receptie van Duchamp niet ondersteund werd door interviews en teksten van Nederlandse tijdgenoten en kunstenaars uit de periode vóór de omslag van de receptie eind jaren vijftig, zoals elders wel gebeurde.

In hoofdstuk 3 laat ik zien dat de oorzaak van de diversiteit in de receptie niet alleen valt toe te schrijven aan de persoonlijke projectie van de verschillende auteurs maar vooral een gevolg is van de ambiguïteit van Duchamp. Die komt allereerst naar voren in de vroege werken die vaak tot stand zijn gekomen via woordspel, dat qualitate qua het dubbelzinnige zoekt. Maar Duchamps ambigue houding blijkt ook later als hij in tweede instantie bekend wordt en als zijn eigen biograaf de kennis levert en regisseert over zijn vroege werk en met een eigentijdse pop art-benadering zijn eerste readymades reproduceert. Als rechtgeaarde dadaïst erkende hij alleen een permanent heden en vanuit die houding paarde hij ambiguïteit aan een dandyeske indifferentie.

Het naast elkaar bestaan van onderling verschillende maar even plausibele verklaringen en Duchamps ambiguïteit en/of indifferentie plaatsten me voor de vraag welke invalshoek te kiezen toen ik zelf artikelen over Duchamp en zijn werk ging schrijven. Verschillende standpunten tegelijk bij één auteur maken zijn betoog immers ongeloofwaardig. Na lezing van Dario Gamboni's *Potential Images, Ambiguity and Indeterminacy in Modern Art* (2002) zag ik de verscheidenheid van mogelijke oplossingen als een voordeel en niet als strijdig met de eis van wetenschappelijke objectiviteit. Gamboni's opvatting van het kunstwerk als een *potential image* maakte het voor me mogelijk om diverse opvattingen over Duchamp naast elkaar te zien, als elkaar aanvullend en niet als elkaar uitsluitend, ook als ze door één auteur naar voren worden gebracht. Gamboni stelt dat ambiguïteit inherent is aan beelden. Dat het iets is van alle tijden en in alle culturen voorkomt maar dat het speciaal werd gecultiveerd omstreeks de eeuwwisseling in Frankrijk en dat die hausse van potentiële beelden tegelijk opging met de bestudering van de psychologie van de perceptie. Die ambigue beelden zijn voor hun realisering afhankelijk van de kijker. Ze maken hem bewust van zijn actieve en subjectieve manier van kijken. Hun dubbelzinnigheid komt aan het licht door een creatieve daad van de perceptie. Derhalve is perceptie subjectief van aard, concludeert Gamboni en met dat argument verdedigt hij zich tegen het verwijt van subjectiviteit en willekeur, met name waar het de verklaring van potentiële beelden betreft met hun willens en wetens door de kunstenaars ingebouwde ambiguïteit. Ambiguïteit vereist een subjectief engagement, concludeert hij.

Duchamp veronderstelt een wikkende en wegende kijker die de juistheid onderzoekt van zijn vermoedens en speculeert over andere oplossingen. Bovendien is het zo, dat als ambiguïteit wordt begrepen als een vorm van verhulling door de maker, een repliek van de beschouwer is te verwachten die wil pareren door te onthullen, weliswaar

binnen redelijke grenzen met betrekking tot consistentie en aannemelijkheid. De methode die ik heb voorgesteld is te vergelijken met het "educated guesswork" van archeologen en paleontologen of medische onderzoekers, een beredeneerd gissen op basis van secundair bewijs dat een hypothese ondersteunt. In die benadering wordt de claim van Duchamp op indifferentie gerespecteerd en gewaardeerd als een manier om de door hem gewenste ambiguïteit te bevorderen. In die benadering kunnen ook meerdere betekenissen voor een werk naast elkaar geldig zijn mits de redenering erachter plausibel is. Eenduidige onthulling die vervalft in anekdotiek is hierbij niet het doel, wél het aantonen van de schoonheid van de verhulling. Dat dit een andere, meer speculatieve kunstgeschiedenis oplevert lijkt me consistent met het culturele leven van deze periode dat wordt gekenmerkt door het verlangen naar ambiguïteit, zoals Gamboni en andere auteurs vaststellen.

Mijn speciale aandacht betreft het taalspel van Duchamp waarin zijn ambigue houding concreet naar voren komt en dat door veel schrijvers als wezenlijk voor Duchamp wordt gezien. Ik onderschrijf dat en geef suggesties voor mogelijke verklaringen in die richting naast de al bekende die door andere auteurs zijn genoemd. Ik vergelijk Duchamps woordspel, dat na 1912 een cruciale rol ging spelen bij het ontstaan van zijn werk, met de manier waarop het eerder fungeerde in zijn humoristische tekeningen die hij tot 1910 publiceerde. Die onartistieke, om niet te zeggen anti-artistieke beslissing in 1912 zie ik als een recalcitrant antwoord van een dandy na de afwijzing van *Naakt dat een trap afloopt 2* door zijn omgeving van de *Section d'Or*. Het taalspel stelde hij in de plaats van de wetenschappelijke basis voor het kubisme die zijn bentgenoten zochten, in de hypothetische kentheorie van Poincaré bijvoorbeeld, in niet-Euclidische meetkunde en in begrippen als duur en simultaneïteit bij Bergson.

In hoofdstuk 4 ga ik het oeuvre chronologisch langs waarbij ik mijn eigen bevindingen formuleer ten aanzien van wat er in de literatuur al bekend is. Daarin komt mijn idee voor een speculatieve kunstgeschiedenis tot een praktische toepassing en ga ik op zoek naar wat waarschijnlijk heeft meegespeeld bij het ontstaan van de werken. Ik laat enkele voorbeelden hier volgen.

Aan de relatie die al gelegd wordt tussen de cryptische zinnen van *la route Jura-Paris* en Roussels *Impressies van Afrika* voeg ik mijn suggestie toe dat Duchamp de omgekeerde weg volgt als Roussel, niet van tekst naar beeld maar van beeld naar tekst. Beelden die als inspiratie fungeerden voor zijn tekst zijn mijns inziens bijvoorbeeld te vinden in advertenties voor acetyleen koplampen en voor een auto in het Kerstnummer van *L'Illustration* van 7 december 1912. Dat is te meer waarschijnlijk in samenhang met een passage in het gedicht *Zone* van Apollinaire dat in de week van oktober 1912 in Etival ter sprake was geweest. Die week met Apollinaire, Picabia en Gabrielle Buffet zorgde voor een omslag in het kunstenaarschap van Duchamp.

Bij de eerste readymades zoals *het Fietswiel op een krukje* leg ik een verband tussen de aantekening: "*Peut-on faire des oeuvres qui ne soient pas 'd'art'?*" ("Kan men werken maken die geen 'kunst' zijn?") uit 1913 die Duchamp pas publiceerde in 1967, binnen het discours van de jaren zestig over het kunstwerk als objet trouvé en na de reproductie van de readymades in 1964. Ik suggereer dat de vragende vorm van die aantekening aansluit bij de titel van de catalogus *Is it Art?* die was verschenen bij de *Armory Show* in New York in 1912 waar zijn *Naakt dat een trap afloopt 2* had gezorgd voor schandaalsucces. Zoals eerder bij de humoristische tekeningen, waarbij de betekenis ontstaat in de symbiotische relatie tussen het onderschrift en het plaatje, krijgen die nieuwe objecten in zijn atelier ook hun betekenis in hun omschrijving of

benaming. Vaak is die gebaseerd op een woordspel dat als middel fungeert waarmee Duchamp alledaagse objecten transformeert in readymades. Het *fietswiel op een krukje* is zo te zien als een woordspel in de trant van Roussel en wel heel letterlijk als het werk wordt benoemd in het Frans: *une roue sur une selle*, (een wiel op een krukje), een hommage aan Roussel als inspirator. Daarnaast is het te zien als een grap over beeldende kunst in de verwijzingen naar een bok (*selle*) als symbool van de beeldhouwkunst, naar de introductie van de sokkel in de sculptuur door Brancusi en naar de kleircirkels van Delaunay en Kupka, die bedoeld waren om een suggestie van beweging te geven. Na het *Fietswiel op een krukje* verscheen een druiprek voor flessen in zijn werkruimte, een *hérisson*. Dat werk breng ik in verband met de watermolen in het *Grote Glas*. De aanleiding ervoor is te vinden in een bezoek aan de Hérisson-watervallen in de Jura, niet alleen omdat die gezien de nabijheid van Etival een waarschijnlijke bestemming voor een uitje waren voor het gezelschap in oktober 1912 maar ook op grond van een tekening in de *Groene Doos*, waarin het water over de *Vrijgezellen* heen schiet hetgeen overeenkomt met de situatie ter plaatse, zoals de reisgidsen van destijds ook vermeldde. In mijn reconstructie was Duchamp niet op zoek naar een druiprek toen hij een kijkje nam in de pas geopende, moderne Bazar de l'Hotel de Ville en daar op het flessenrek stuitte met de naam *Hérisson* waarbij hij zich Rousselliaans de overeenkomst realiseerde met de reeks watervallen met dezelfde naam bij Etival. Het flessenrek met de naam *Hérisson* vat de tocht langs de watervallen samen tot een simultane weergave van ruimte en tijd, om het in kubistische termen te zeggen, gekleurd door de erotische gevoelens van de wandelaar voor zijn gids Gabrielle Buffet.

De aanleiding voor *3 Stoppages Étalon (3 Standaardmaat Stoppages)* waarin Duchamp de meter aan het toeval onderwierp met drie verschillende lengtematen als resultaat, vind ik in de *Conférence Internationale de l'heure* van oktober 1912. Die werd gehouden over de vraag of de Parijse tijd, die was gekoppeld aan de oude o-meridiaan door Parijs, nog langer internationaal gevolgd moest worden na de verplaatsing van die meridiaan naar Greenwich. Vooruitlopend op dat congres was de overgang naar de Engelse tijd gerealiseerd door de klok 9 minuten en 21 seconden terug te zetten. Daarmee was na de meter, die een 10 miljoenste deel was van een kwart van de o-meridiaan door Parijs, ook de eenheid van tijd losgemaakt van zijn referent in de natuur en een abstracte grootheid geworden. Ook vanuit theoretische hoek werden mathematische zekerheden gerelativeerd door de hypothetische, niet-Euclidische wetenschapsfilosofie van Poincaré wiens overlijden in 1912 veel aandacht kreeg in de kranten en tijdschriften. Dat alles vormde de context voor Duchamps patafysische experiment met de meter. Duchamps actie is vergelijkbaar met een hilarisch stuk dat eerder in *Le Sourire* van 29 augustus 1912 had gestaan over het verlies van de meter. Een oplossing was een *mètre pliant* te kopen, letterlijk een 'buigzame meter', een duimstok.

Pharmacie, een kleurprent van een winters landschap waarin Duchamp op de horizon figuurtjes toevoegde in groen en rood, verwijst mijns inziens naar de op handen zijnde scheiding van zijn zuster Suzanne wier huwelijk met een apotheker niet gelukkig bleek hetgeen Duchamp in verband bracht met het boek *Madame Bovary*. Het zien vanuit de trein van lichtjes in de verte bij het naderen van Rouaan noemde Duchamp de aanleiding voor het werk en ik suggereer dat hij daarbij dacht aan Ry, het dorp vlakbij Blainville waar Suzanne en hij hun kinderjaren hadden doorgebracht. Ry is ook de plaats waar Flaubert het trieste amoureuze leven van Madame Bovary situeerde en het stadje wordt in het boek getypeerd door de apotheek van Homais.

Die beroemde apotheek moet Duchamp in zijn jeugd vaak gezien hebben. Toen hij anderhalf jaar later in New York aankwam zei hij, dat hij uit het dorp kwam van Madame Bovary. Inderdaad heeft voor die romanfiguur een meisje uit Blainville model gestaan dat daar trouwde met een arts en in Ry ging wonen.

De kleur van de *Vrijgezellen* in het *Grote Glas* is provisorisch, ze staan nog in de menie, een grondverf, "wachtend op hun kleur als croquetkegels". Hoewel er maar één militair uniform in de *Vrijgezellen* voorkomt (de cavalerist) zie ik in dat "wachten op kleur" een verwijzing naar de discussie die destijds werd gevoerd over de kleur van het legeruniform. De komst van geavanceerde wapens maakte het nodig om de heldere kleuren van de uniformen te vervangen door een camouflagekleur. Andere Europese landen hadden al gekozen voor *khaki* en *feldgrau* maar in Frankrijk hield het conservatieve militaire opperbevel vast aan de traditionele rode broek tot na de slag aan de Marne.

Veel readymades in New York zijn ontstaan in de vriendschap met Arensberg, een fervent liefhebber van taalspelletjes en op de hoogte van Apollinaire, Mallarmé, Freud en Gertrude Stein. In Arensberg vond Duchamp niet alleen een mecenas maar ook een taalonderzoeker van het type Brisset. De vriendschap met Arensberg en de werken die daaruit voortkwamen, bevestigden het belang van taal bij het ontstaan van werken. Zoals filologen van het kaliber Roussel/Arensberg/Brisset kortsluiting veroorzaken in de relatie tussen woorden en dingen en zoals beeldspraak taal literair maakt, zo maken Duchamps readymades objecten "lezig" als beeldende kunst. In die betekenis van "lezig gemaakt" wil ik ook de benaming 'readymade' zien die Duchamp eind 1915 ging gebruiken, *ready* als een bepaling bij *to read* (lezen) in samenhang met het Engels dat hij begon te leren, naast de bekende verwijzing naar kledingindustrie.

Fountain werd door Stieglitz gefotografeerd vóór een schilderij van Hartley waarin de vorm van het urinoir wordt herhaald door een paardenkont. In Duchamps vriendenkring werd de vorm van het urinoir ook vergeleken met de contour van een Madonna en een mediterende Boeddha. Die vergelijking heeft waarschijnlijk haar oorsprong in een ander schilderij van Hartley, *Musical Theme (Oriental Symphony)* (1912-1913), dat een jaar eerder door Stieglitz aan een andere bekende van Duchamp, John Quinn, was verkocht en waarin afbeeldingen van een Madonna met Kind en een mediterende Boeddha naast elkaar worden gecombineerd met een abstracte vorm die overeenkomt met de contour van het urinoir. Daarmee is de smalende vergelijking van een urinoir met een Madonna en een Boeddha of een paardenkont volgens mij op te vatten als een sneer naar de abstraherende kunst zoals Hartley die praktiseerde. Verder wijs ik erop dat een urinoir betitelen als *Fountain* mijns inziens niet zo vreemd is, gezien de vormovereenkomst met een Franse *fontaine* in de betekenis van lavabo, waarbij, na aansluiting op de waterleiding, het reservoir boven het schelpvormige bekken verdween. Die associatie van een urinoir met een fonteintje, maar dan abusievelijk, werd ook gemaakt door Proust in *À la recherche du temps perdu*, *Du côté de chez Swann*.

Duchamps *Obligatie Monte Carlo* is in verband te brengen met de nieuwe opvatting van film als kunstvorm waarmee hij via Picabia kennismaakte. De twee vleugels van scheerzeep op het hoofd van Duchamp in de *Obligatie* zijn naast de verwijzing naar Mercurius, de god van de beurshandel, mijns inziens ook te herleiden tot een personage in het boek *Feu Mattias Pascal* (Wijlen Mattia Pascal) van Luigi Pirandello dat L'Herbier ging verfilmen. Duchamp verkeerde in het gezelschap van Picabia, Satie en Jean Clert en zal via die weg van die plannen van L'Herbier op de hoogte zijn geweest. Hij overwoog in die tijd te stoppen als kunstenaar en zal zijn eigen situatie

hebben herkend in de onduidelijke existentie van de hoofdpersoon in het boek en zich verwant hebben gevoeld met de typische humor van Pirandello.

Gegeven..., de installatie die na de dood van Duchamp in 1968 te voorschijn kwam en aan de cryptische betekenis van het *Grote Glas* een nieuwe dimensie toevoegde, bewijst volgens mij het cruciale belang van het woordspel in het hele oeuvre van Duchamp. Ik concludeer dat ondermeer door een verband te leggen tussen de naaktheid van de liggende vrouwfiguur in *Gegeven...* en de aantekeningen over de *Bruide* uit 1913 en haar plaats in de *Melkweg (la voie lactée)* waarin de *Vrijgezellen* hun schoten lossen en die ik interpreteer als een *voile acté* (een geacteerde voile). Daarbij leg ik een verband met de slotscène van het ballet *L'Après-midi d'un Faune* uit 1912 waarin Nijinski de indruk geeft te paren met een sluier. Dat het idee voor *Gegeven...* ontstond bij de waterval in Chexbres met het schietterrein ervóór, ondersteunt mijn suggestie om ook in het *Grote Glas* een geografisch aspect te onderkennen en wel in de molen die de Vrijgezellenmachine in gang zet en die ik in verband breng met een molen langs de Hérisson-watervallen.

Omdat een belangrijk aspect van het kunstenaarschap van Duchamp is gelegen in de samenhang tussen werk en leven, is contextuele en biografische kennis wezenlijk om het oeuvre ten volle te waarderen. Mijn benadering, waarin ik zoek naar historische details in de situatie waarin de werken ontstonden, levert, hoe speculatief sommige veronderstellingen ook zijn, een geloofwaardig resultaat op waar het gaat om het reconstrueren van de toedracht achter Duchamps werken. Zo'n benadering vormt een noodzakelijk tegenwicht tegen een opvatting over de kunstenaar en zijn werk die sinds de receptie in de jaren zestig gangbaar is en die met het voorbeeld van Duchamp alleen eigentijdse kunstopvattingen wil illustreren en de historische context van de werken negeert. Kennis van de nabije context is noodzakelijk om de uitwisseling mogelijk te maken tussen de historische dimensie en de eigentijdse herkenning waarop continuïteit in de receptie van kunst uit het verleden altijd is gebaseerd. Juist dat aspect van uitwisseling tussen twee verschillende tijdsperiodes, de periode waarin de vroege werken zijn ontstaan en de tijd na 1958 toen Duchamp werd herontdekt, is kenmerkend voor de receptie van Duchamps oeuvre. Duchamp zelf was ambigu in zijn informatie over zijn vroege werk, met name over de readymades die hij in de jaren zestig recapituleerde in lijn met toenmalige kunstopvattingen. Ambiguität kenmerkt ook het taalspel dat aan de basis ligt van veel werken van Duchamp. Die ambigue instelling van de kunstenaar zelf inspireerde mij tot een suggestieve lezing van zijn oeuvre, als beelden die, zoals Gamboni het verwoordt, door de kijker worden geactualiseerd en waarbij interpretaties als mogelijke zienswijzen van de kunstenaar zijn inbegrepen. Bij een onderzoek volgens die benadering blijkt de titel *The Definitely Unfinished Marcel Duchamp* nog steeds up to date, de publicatie uit 1991 die destijds de aanzet vormde voor mijn belangstelling voor de kunstenaar.

Summary and Conclusion

Recent decades have seen an exponential growth in the literature on Duchamp as well as a continuously increasing disparity of the interpretations that the oeuvre inspired. Important was the publication of *Ephemerides* in 1993 with detailed biographical information about the artist. Its appearance allowed for varied explanations; something that appealed to the interdisciplinary approach, which has always characterized the study of Art History. In addition, an approach arose that Nodelman described in 2000 as follows: “an analysis of the work as a system of signification – a system which is itself the work’s most distinctive characteristic” (Nodelman, 2000, 41). This vision, that prevailed according to Nodelman, is based on publications that rely on an appreciation of works of Duchamp that had, up until then, hardly been recognized as autonomous artworks: his own mini museum in the *Box in a Valise* and the notes from the *Green Box*. In this appreciation of the oeuvre, as a system of signification, a contemporary art theory was also recognized. This view of Duchamp, which can be termed postmodern due to its emphasis on self-reflection, followed the equally contemporary approach that had re-established Duchamp’s reputation in the sixties and seventies, first, in relation to the theme of art and consumerism, and second, in the emphasis on the conceptual aspect of art where particularly the principle of the readymade was understood as a critical examination of the art system.

This has led to an exegesis that varied from a panoramic overview of the oeuvre as a result of the interaction between the artist’s life and work to contextual findings relating to a particular work. Sometimes, specific issues are emphasized such as the importance of puns. Others have searched for the hidden key that opens the door to esoteric explanations. Aside from this, the aforementioned approach, that regards the oeuvre as a motive to construct a contemporary art theory or art philosophy, remains customary. An introspective discipline seems to have emerged. The literature seems to have become part of the oeuvre and Duchamp himself a genre in art.

In my overview of the international reception of Duchamp in Chapter 1, I examine the plurality of possible approaches. In accordance with the duality of Duchamp’s life as an artist, I chose 1958 as the turning point when the current reception of Duchamp began, after he had long been considered as an artist from the distant past. I pay

special attention to the publications of some friends of the past that were reprinted and bridged the gap in reception.

The overview of the Dutch reception in Chapter 2 reveals that it is almost completely devoted to Duchamp as an alleged exemplar for the development of art from 1960 onwards. This leads either to an appreciation of Duchamp or to a rejection of his artistry, depending on the author's affinity with the art of that period. For some, however, this exemplary role was reason to consider the work of Duchamp as *passé*. This distinction with the diversity of the international reception is partly due to the fact that a historical reception of Duchamp was not supported by interviews and texts from Dutch contemporaries and artists from the period *before* the change in reception in the late fifties, as did happen elsewhere.

In Chapter 3, I demonstrate that the cause of this diversity in reception is not merely a product of projection by different authors, but primarily a result of the ambiguity of Duchamp. This ambiguity first emerges in his earlier works that were often originated from wordplay, which in itself searches for a double meaning. But Duchamp's ambiguous attitude also appears later, when his reputation is re-established and he, as his own biographer who delivers the knowledge and directs his earlier work, reproduces his first readymades with a contemporary pop art approach. As a true Dadaist he acknowledged only a permanent present, and from that position, paired ambiguity with a dandy-like indifference.

The coexistence of differing but equally plausible explanations and Duchamp's ambiguity and/or indifference lead me to question which approach to choose when I began writing articles about Duchamp and his work, as taking conflicting viewpoints surely makes an author's argument implausible. After reading Dario Gamboni's *Potential Images, Ambiguity and Indeterminacy in Modern Art* (2002), I saw the variety of possibilities as an advantage and not as being in conflict with scientific objectivity. Gamboni's conception of the artwork as a *potential image* allowed me to consider diverse views about Duchamp alongside each other, as complementary instead of mutually exclusive, even if they are put forward by one author. Gamboni says that ambiguity is inherent to images. That it is something universal, occurring in every culture at every stage of history, but that it was cultivated especially in fin-de-siècle France and that this boom of potential images occurred simultaneously with the study of the psychology of perception. These ambiguous images are dependent on its viewer for their realization. They make him aware of his active and subjective way of looking. Their ambiguity surfaces through a creative act of perception. Thus perception is subjective, concludes Gamboni, and with that argument he defends himself against the charges of subjectivity and arbitrariness, especially with regard to the explanation of potential images, with their ambiguity knowingly embedded by the artist. Ambiguity requires a subjective engagement, he concludes.

Duchamp assumes a contemplating viewer who examines the accuracy of his assumptions and considers alternative solutions. Moreover, it is true that if ambiguity is understood as a form of concealment by the author, a retort from the viewer is to be expected that aims to counter by revealing, albeit within the reasonable limits of consistency and plausibility. The method I have proposed is similar to the "educated guesswork" of archaeologists and palaeontologists or medical researchers – an informed guess based on secondary evidence that supports a hypothesis. This approach respects and values the claim of Duchamp on indifference as a way of promoting the ambiguity desired by him. This approach further allows for multiple meanings of a work to coexist, provided that the reasoning behind them is plausible.

Unequivocal revelation that digresses to narrative is not the aim here – demonstrating the beauty of concealment is. That this produces a different, more speculative kind of Art History seems consistent with the cultural life of this period that is characterized, as Gamboni and other authors have determined, by the desire for ambiguity.

Special attention is devoted to Duchamp's language play, in which his ambiguous attitude emerges concretely and which is seen by many writers as essential to Duchamp. I underline this and give suggestions for possible explanations in that direction, supplementing those that were previously mentioned by other authors. I compare Duchamp's wordplay that after 1912 began to play a crucial role in the development of his work with the way it previously functioned in the humorous drawings he published until 1910. I see this inartistic, not to say anti-artistic, decision in 1912 as a recalcitrant answer of a dandy to the rejection of *Nude descending a Staircase 2* by his contemporaries of the Section d'Or. His language play substituted the scientific basis for Cubism that his contemporaries sought in the hypothetical epistemology of Poincaré, for instance, in the non-Euclidean geometry and in Bergson's notions of duration and simultaneity.

In Chapter 4, I will review the oeuvre chronologically while formulating my own findings in regard to what is already known in the current body of literature. Additionally, my ideas for a speculative art history will be put into practice, as I will search for that which has potentially played a role in the development of the works. I will outline a few examples below. To the relationship that has been established between the cryptic phrases of *The Jura-Paris Road* and Roussel's *Impressions of Africa*, I add my suggestion that Duchamp follows a the reverse path of Roussel, not from text to image but from image to text. Images that function as inspiration for his text are, in my view, to be found, for example, in the advertisements for acetylene headlights and for a car in the December 7 1912 Christmas issue of *L'Illustration*. This is even more likely in conjunction with a passage from the poem *Zone* that Apollinaire had recited during the week of October 1912 in Etival. That week with Apollinaire, Picabia and Gabrielle Buffet caused a shift in the artistry of Duchamp.

While discussing the first readymades, such as *bicycle wheel on a kitchen stool*, I will make a connection between the note: "*Peut-on faire des œuvres qui ne soient pas 'd'art'?*" ("Can one make works which are not works of 'art'?") from 1913 that Duchamp only published in 1967, within the discourse of the sixties on the artwork as an *objet trouvé* (found object) and after the reproduction of the readymades in 1964. I suggest that the interrogative form of that note connects to the title of the catalogue *Is it Art?* that had appeared at the *Armory Show* in New York in 1912, where his *Nude descending a Staircase 2* resulted in a scandalous success. As before with the humorous drawings, where the meaning is created in the symbiotic relationship between the caption and the image, the new objects in his studio receive their meaning in their description or title. This meaning is often based on wordplay that serves as a means by which Duchamp transforms everyday objects into readymades. *Bicycle wheel on a kitchen stool* can thus be seen as a wordplay along the lines of Roussel, especially when the work is designated in French: *une roue sur une selle* (a wheel on a stool), a tribute to Roussel as inspiration. In addition, it can be seen as a quip about visual arts in its reference to a stool (*selle*) as a symbol of sculpture, to the introduction of the pedestal in sculpture by Brancusi and to the circles of colour by Delaunay and Kupka that were designed to suggest a sense of movement. After *bicycle wheel on a kitchen stool*, a rack for drying bottles in his workshop appeared. I will relate this work to the watermill in *The Large Glass*. The reason for this is to be found in a visit to the Hérisson Falls in the

Jura Mountains, not only because they were, given their proximity to Etival, a likely destination for a group getaway in October 1912, but also on the basis of a drawing from the *Green Box*, in which the water shoots over the *Bachelors* in accordance with the situation at the falls, as travel guides at the time also stated. In my reconstruction, Duchamp was not looking for a drainer when he went to visit the newly opened modern Bazar de l'Hotel de Ville and came across a bottle rack with the name *Hérisson*, where he, in a Roussellian way, realized the similarities with the series of waterfalls with the same name at Etival. The bottle rack with the name *Hérisson* merges the journey along the waterfalls into a simultaneous representation of space and time, to put it in Cubist terms, coloured by the erotic feelings of the traveller for his guide Gabrielle Buffet.

The reason for *3 Stoppages Étalon* (3 Standard Stops), in which Duchamp subjected the meter to chance with three different lengths as a result, I find in the *Conférence Internationale de l'heure* of October 1912. This conference was held to decide whether the Parisian time, which was connected to the old Paris 0-meridian, should still be followed internationally after the 0-meridian was relocated to Greenwich. The change to the English time was pre-emptively realized by setting the clock back 9 minutes and 21 seconds before the congress was held. With that the unity of time was – like the meter that had been a 10-millionth of a quarter of the 0-meridian through Paris – detached from its referent in nature and became an abstract unit. At the same time, mathematical certainties were qualified from a theoretical point by the hypothetical, non-Euclidean scientific philosophy of Poincaré, whose death in 1912 received extensive media coverage in newspapers and magazines. All this formed the context for Duchamp's pataphysical experiment with the meter. Duchamp's action is similar to a hilarious piece on the loss of the meter that was published in the August 29 1912 issue of *Le Sourire*. One solution was to buy a *mètre pliant*, literally a 'flexible meter' – a ruler.

Pharmacy, a colour print of a winter landscape in which Duchamp added figures on the horizon in green and red, refers, in my view, to the impending divorce of his sister Suzanne, whose marriage to a pharmacist proved unhappy, something that Duchamp connected with the book *Madame Bovary*. The sight of the train of lights in the distance when approaching Rouen was cited by Duchamp as the inspiration for this work, and my suggestion is that he was thinking about Ry, the village close to Blainville where he and Suzanne had spent their childhood. Ry is also the place where Flaubert situated the amorous life of Madame Bovary and the town is characterized in the book by the pharmacy of Homais. Duchamp must have often seen this famous pharmacy in his youth. When he arrived in New York one and a half years later, he said he was from the village of Madame Bovary. Indeed, this fictional character was modelled on a girl from Blainville, who married a doctor there and moved to Ry.

The colour of the *Bachelors* in *The Great Glass* is provisional; they are still in lead, a primer, "waiting for their colour as croquet cones." Although there is only one military uniform in the *Bachelors* (the cavalryman), I see in that "waiting for colour" a reference to a discussion that took place at the time about the colour of the army uniform. The arrival of advanced weaponry demanded the replacement of the brightly coloured uniforms with camouflage clothing. Other European countries had already chosen khaki and field grey, but in France, the conservative military command kept the traditional red pants until after the Battle of the Marne.

Many readymades in New York originated from the friendship with Arensberg; an avid lover of language games and well aware of Apollinaire, Mallarmé, Freud and Gertrude Stein. In Arensberg, Duchamp found not only a patron, but also a language

researcher akin to Brisset. The friendship with Arensberg and the works that it brought forth confirm the importance of language in the creation of his works. Like philologists of the stature Roussel/Arensberg/Brisset distort the relationship between words and objects, and metaphor makes language literary, Duchamp's readymades make objects "readable" as visual art. In that sense of "made readable," I want to consider the name 'readymade' that Duchamp began to use in 1915; *ready* as a cognate of *to read* in conjunction with the English that he had just started to learn, alongside the well-known reference to the clothing industry.

Fountain was photographed by Stieglitz in front of a painting by Hartley, in which the shape of the urinal is repeated in a horse's ass. In Duchamp's circle of friends, the shape of the urinal was also compared with the contours of a Madonna and a meditating Buddha. That comparison probably has its origins in a different painting by Hartley *Musical Theme (Oriental Symphony)* (1912-1913), that was sold a year earlier by Stieglitz to another acquaintance of Duchamp, John Quinn, and featured images of a Madonna and Child and a meditating Buddha side by side, combined with an abstract shape that corresponds to the contours of the urinal. The contemptuous equation of a urinal with a Madonna and a Buddha or a horse's ass is to be interpreted, in my opinion, as a sneer at the abstracting art that Hartley produced. I further note that to title a urinal *Fountain* is, in my view, not strange given the correspondence in shape with a French *fontaine* (fountain) in the sense of a wall sink – its reservoir disappearing, after its connection to the water supply, above the shell-shaped basin. This association of a urinal with a fountain, but erroneously, was also made by Proust in *À la recherche du temps perdu, Du côté de chez Swann* (In Search of Lost Time: The Way by Swann's).

Duchamp's *Monte Carlo Bond* can be associated with the new conception of film as an art form, with which he got acquainted through Picabia. The two wings of shaving cream on the head of Duchamp in the *Bond*, besides being a reference to Mercury, the god of trading, are, in my view, also traceable to a character in the book *Feu Mathias Pascal* (The late Mattia Pascal) by Luigi Pirandello that L'Herbier was going to adapt for the screen. Duchamp was in the company of Picabia, Satie and Jean Clert and would thus have been aware of L'Herbier's plans. At that time, he was considering quitting as an artist and will have recognized his own situation in the ambiguous existence of the main character in the book and will have related to the typical humour of Pirandello.

Given..., the installation that appeared after the death of Duchamp in 1968 and added a new dimension to the enigmatic meaning of the *Great Glass*, proves to me the crucial importance of the word game in the entire oeuvre of Duchamp. This conclusion was drawn from, among others, the link between the nakedness of the reclining female figure in *Given...* and the notes on the *Bride* of 1913 and her place in *la voie lactée* (The Milky Way) in which the *Bachelors* fire their shots, which I interpret as a *voile actée* (an acted veil). In addition, I link this to the final scene of the ballet *L'Après-midi d'un Faune* (The Afternoon of a Faun) from 1912 in which Nijinsky gives the impression that he is mating with a veil. That the idea of *Given...* arose at the waterfall in Chexbres with the shooting range in the foreground, supports my suggestion of recognizing in the *Great Glass* also a geographical aspect, namely in the mill that the Bachelor Machine triggers and that I relate to the water mill along the Hérissou falls.

Because an important aspect of Duchamp's artistry lies in the relationship between work and life, contextual and biographical knowledge is essential to fully appreciate the oeuvre. My approach, where I search for historical details in the situation in which the works were produced, yields, however speculative some assumptions may be, a credible result when it comes to reconstructing the conditions that lead to Duchamp's

works. Such an approach constitutes a necessary counterbalance to the conception of the artist and his work that has been common since the reception in the sixties and that, by using Duchamp as an example, solely wants to illustrate contemporary ideas about art and ignores the historical context of the works. Knowledge of the immediate context is necessary to enable the exchange between the historical dimension and the contemporary recognition on which continuity of the reception of art from the past is always based. Especially this aspect of exchange between two different time periods, the period in which the early works were created and the time after 1958 when Duchamp was rediscovered, characterizes the reception of Duchamp's oeuvre. Duchamp himself provided ambiguous information about his early work, particularly about the readymades that he summarized in the sixties, in line with then current ideas about art. Ambiguity also characterizes the language game that is at the root of many of Duchamp's works. The ambiguous attitude of the artist himself inspired me to a suggestive reading of his oeuvre as images that, as Gamboni puts it, are to be produced by the viewer and in which interpretations as possible views of the artist are included. In a study using this approach, the title *The Definitely Unfinished Marcel Duchamp*, the publication from 1991 that formed the basis of my interest in the artist, is still up to date.

- Adcocq, C. (1983), *Marcel Duchamp. Notes from the Large Glass: An n-Dimensional Analysis*, An Arbour (Mich.), 29-33.
- Ades, D. (1976), *Dada en surrealisme*, (vertaling) Amsterdam, (1974).
- Ades, D., N. Cox en D. Hopkins (1999), *Marcel Duchamp*, New York/ Londen.
- Adrichem, J. van (2001), *De ontvangst van de moderne kunst in Nederland 1910-2000, Picasso als pars pro toto*, Amsterdam.
- Allais, A. (1987), *Les Pensées*, (red. R. Chouard), Parijs.
- Allais, A. (1997), *Par les bois du Djinn Parle et bois du gin*, (red. F. Caradec), Parijs.
- Alphen, E. van (1998), Marcel Duchamp in travestie, in: *De Witte Raaf*, 13, 76, 20-21.
- Anastasi, W. (1991), Duchamp on the Jarry Road, in: *Artforum* 30, sept.1991, 86-90.
- Andriesse, P. (1988), *Bas Jan Ader*, Amsterdam.
- Anon. (2008), *Chacun son Marcel*, Nîmes.
- Apollinaire, G. (1953), *Alcools*, gevolgd door: reproductions inédites des premières épreuves corrigées de la main d'Apollinaire, commentées et annotées par Tristan Tzara, Parijs.
- Apollinaire, G. (1955), *Anecdotes*, Parijs.
- Apollinaire, G. (1960), *Chroniques d'art (1902-1918)*, Parijs.
- Apollinaire, G. (1980), *Les Peintres cubistes, (méditations esthétiques)*, (geannoteerd door L. Breunig en J.-Cl. Chevalier), Parijs (1965).
- Armando (1964), Signalement (interview W. Beeren), in: *Museumjournaal* IX, 5/6, 149-150.
- Ashton, D. (1969), *A Reading of Modern Art*, New York [etc.] (1967).
- Ball/Knafo, E./ R. (1990), Le dossier R.Mutt, in: *Les Cahiers du musée national d'art moderne* 33, herfst, 67-77.
- Banz, S. (red.) (2010), *Marcel Duchamp and the Forestay Waterfall*, Cully.
- Baedecker (1903), *Le Nord-Est de La France*, Leipzig/Parijs.
- Barten, W. (1997), De extase van een mysticus *Het Financieele Dagblad* 15 februari 1997.
- Beekman, K. en A. von Graevenitz (red.) (1989), *Marcel Duchamp*, in: *Avant Garde* 2, Amsterdam.
- Beeren, W. (1964a), De werkelijkheid als gevonden voorwerp, in: *Tent. Cat.* 1964, 20 en 30. Beeren, W. (1964b), Een populaire kunst, in: *Museumjournaal* IX, 8, 186-197.
- Beeren, W. (1965a), een pseudo-printed readymade Nieuw aspecten van het realisme, in: *Museumjournaal*, 10, 2/3, 70-81.
- Beeren, W. (1965b), *Marcel Duchamp*, in: *Museumjournaal* X,4, 85-90.
- Beeren, W. (1973), De verschrikkelijk goede kunst van G. van Elk, in: *Museumjournaal*, 18, 1,19-26.
- Beeren, W. (2005), *Om de Kunst*, (samenstelling en redactie Rini Dippel, Hein van Haaren, Els Brinkman), Rotterdam.
- Bellet, D. (1905), *Promenades amusantes à travers la science*, Parijs.
- Bellet, D. (1912), *Dans le royaume des machines*, Parijs.
- Belting, H. (2009), *Looking through Duchamp's Door. Art and Perspective in the Work of Duchamp*, Sugimoto, Jeff Wall. Keulen.
- Bergson, H. (1966), *L'Évolution créatrice*, Parijs (1907).
- Bergson, H. (1941), *Le Rire, essai sur la signification du comique*, Parijs (1900).
- Berndes, C. (1995), *De invloed van Impressions d'Afrique van Raymond Roussel op het 'Grote Glas' van Marcel Duchamp*, (doctoraalscriptie), Rijksuniversiteit Utrecht.
- Bernlef, J & K.Schippers (1967), *Marcel Duchamp: Er is geen oplossing, want er is geen probleem*, in: *Een cheque voor de tandarts*, Barbarberboek, Amsterdam. 1967, 8-17. 6 en p.31-36.
- Bertin, C. (1982), *Marie Bonaparte, a life*, Londen [etc.].
- Bierens, C. (2000), *De gemakzuchtige slaapkamers*, in: *NRC Cultureel Supplement* 19 mei 2000.
- Blotkamp, C. (1970), *Na de beeldenstorm*, Nederlandse Stichting Openbaar Kunstbezit en Openbaar

- Kunstbezit in Vlaanderen. z.p..
- Blotkamp, C. (1997), Allemaal de schuld van Duchamp, in: *De Volkskrant Kunst & Cultuur*, 25 juli 1997, 18.
- Blotkamp, C. (2000), The End, in: *De Witte Raaf*, 14, 83, 1-3.
- Blijstra, R. (1965), Speelgoed voor groot en klein, *Het Vrije Volk* 20.2.1965.
- Boer, C. de (1995), *De droom van de iconoloog brengt collages voort*, (proefschrift), Vrije Universiteit Amsterdam.
- Freud, S. (1927), *Un souvenir d'enfance de Léonard da Vinci* (vertaling van Marie Bonaparte), Parijs (1910).
- Bonk E. (1989), *Marcel Duchamp: The Box in a Valise, de ou par Marcel Duchamp ou Rose Sélavy: Inventory of an Edition*, New York.
- Boomgaard, J. (1996), De tsoek-tsoek van de traditie, in: *De Witte Raaf* 10, 61, 4-5.
- Borrás, M.L. (1985), *Picabia*, New York.
- Bosma, M. (1988), kranteberichten, in: *Museumjournaal* 33, 4, 242-245.
- Bosman, A. (1965), Marcel Duchamp, in: *Algemeen Dagblad* 6.2.1965.
- Breton, A./ P. Eluard (red.), (1938), *Dictionnaire abrégé du Surréalisme*, Parijs.
- Breton, A. (1966), *Anthologie du l'humour noir*, Parijs.
- Breton, A. (1945), Lighthouse of the Bride, in: *View*, V, 1, 6-9, (1936).
- Brisset, J.P. (1970), *La grammaire logique, suivie de La science de Dieu* (met een voorwoord van Michel Foucault), Parijs.
- Brokken, J E. en J. Timmerman (1980), De gouden greep van Jan Dibbets (interview) in: *Haagse Post* 10, 8.3 1980, 46-53.
- Buffet, G. -Picabia (1912), Impressionisme musicale, in: *La Section d'Or*, <http://dadaparis.blogspot.nl>
- Buffet, G. -Picabia (1936), *Coeurs Volants*, in: *Cahiers d'Art*, 11, 1-2, 36-43.
- Buffet, G. -Picabia (1957), *Aires Abstraites*, Genève.
- Bürger P. (1989), Duchamp 1987, in: *Kunstforum* 100, april/mei 1989, 207-213.
- Buskirk, M. en Nixon, M. (red.) (1996), *The Duchamp Effect*, October book, Cambridge (Mass.) [etc.].
- Buwalda, M. (1998), *De bruid gestript door haar vrijgezellen, zelfs & In de onbepaalde wijs*, Amsterdam/Gent.
- Cabane, P. (1991), *Gesprekken met Marcel Duchamp*, Leuven (1967).
- Cabane, P. (1976), *The Brothers Duchamp*, Boston.
- Cabane, P. (1997), *Duchamp & Co*, Parijs.
- Cabane, P. (2002), *Kubisme*, Kerkdriel (2001).
- Camfield, W. (1989), *Marcel Duchamp Fountain*, Houston.
- Camhi, L. (1999), Did Duchamp deceive us?, in: *ArtNews* februari, 98-102.
- Carroll, L. (1970), *Alice's Adventures in Wonderland & Through the Looking-Glass*, (The annotated Alice door M. Gardner).
- Caumont, J. en J. Gough-Cooper (1981), *Rrosopopées* IV, 6-7, januari.
- Caumont, J. en F. Le Penven (2010), *Système D*, Parijs.
- Chateau, D. (1990), Langue philosophique et théorie de l'art dans les écrits de Marcel Duchamp, in: *Les Cahiers du musée national d'art moderne*, 33, herfst, 40-54.
- Clair J. (red.) (1974), Marcel Duchamp, in: *L'Arc* 59, Aix-en-Provence.
- Clair, J. (1975), *Marcel Duchamp ou le grand fictif*, Parijs.
- Clair, J. (1977), *Duchamp et la Photographie*, Parijs.
- Clair, J. (red.) (1979), *Duchamp. Colloque de Cerisy* (1977), Parijs.
- Clair, J. (2000a), *Sur Marcel Duchamp et la fin de l'art*, Parijs.
- Clair, J. (2000b), De ontbinding van de muzen. Een beschouwing over de kunst van dit fin de siècle, in: *Nexus* 27, 179-197, Tilburg.
- Clearwater, B. (red.) (1991), *West Coast Duchamp*, Miami Beach.
- Clert, I. (1978) *Iris.Time (l'artventure)*, Parijs.
- Craft, C. (2006), Representing Dada, New York dada? Looking back after the Second World War 9.9.2006 (lezing naar aanleiding van de Dada tentoonstelling in Parijs, Washington en New York) *Moma Dada talk.doc*
- Cohen, A. (red.) (1978), *The New Art of Color, The Writings of Robert and Sonia Delaunay*, New York.
- Cros C. (2006), *Marcel Duchamp*, Londen.
- Dachy, M. (1990), *The Dada Movement 1915-1923*, New York.
- Daniels, D. (1992), *Marcel Duchamp und die Anderen*, Keulen.
- Danto, A. (2000), Marcel Duchamp en het einde van de smaak. Een apologie van de moderne kunst, in: *Nexus* 27, 199-217.
- Danto, A. (2009), *Andy Warhol*, Yale University Press.
- DdS., *Duchamp du Signe, Ecrits*, (red. M. Sanouillet en E. Peterson), Parijs, 1994 (1975).
- Décaudin, M. (1993), *Michel Décaudin commente Alcools de Guillaume Apollinaire*, Parijs.
- Décimo, M. (2002), *La bibliotheque de Marcel Duchamp, peut-être*, Dijon.
- Décimo, M. (2004), *Marcel Duchamp mis à nu. À propos du processus créatif*, Dijon.
- Demos, T. J. (2007), *The Exiles of Marcel Duchamp*, Cambridge (Mass.).
- Divis, V. (1966), *Apollinaire, Chronik eines Dichterlebens*, Brno.

- Doorman, M. (1998), Kunst uit een zeepdoosje, in: *NRC* 31 juli 1998.
- Duchamp, M. (1976), *The bride stripped bare by her bachelors, even* (typografie R. Hamilton, vertaling G. H. Hamilton (1960,1963).
- Duchamp, M. (1980), *Notes*, Centre Georges Pompidou.
- Düchting, H. (red.) (1989), *Apollinaire zur Kunst. Texte und Kritiken 1905-1918*, Keulen.
- Duve, T de (1984), *Nominalisme pictural. Marcel Duchamp. La peinture et la modernité*, Parijs.
- Duve, T. de (1989a) *Résonances du Readymade. Duchamp entre Avant-Garde et Tradition*, Nîmes.
- Duve, T. de (1989b), Kant nach Duchamp, in: *Kunstforum* 100, april/mei 1989, 186-206.
- Duve, T. de (1996), *Kant after Duchamp* (herzien door R. Krauss), Cambridge (Mass.).
- Duve, T. de (red.) (1991), *The Definitely Unfinished Marcel Duchamp*, Cambridge (Mass.).
- Eckl, A. (et al.) (2000), *Marcel Duchamps «Grosses Glas»*, Keulen.
- Elderfield J. (red.) (1992), *Essays on Assemblage*, Studies in Modern Art n.2, The Museum of Modern Art New York, New York.
- Elk, G. van (1961), Is Neerlands jeugd wel slap genoeg?, in: *Vrij Nederland*, 30/12 1961.
- Elk, G. van (1969), Amalfi, arte povera en azione povere, in: *Museumjournaal* 14, 1, 34-37.
- Elst, A. van der (2007), Twijfel niet langer, in: *Filosofie Magazine*, 9, 24-27.
- Ephemerides (1993), J. Caumont en J. Cough-Cooper, *Ephemerides on and about Marcel Duchamp and Rose Sélavy, 1887-1968*, in: Tent.cat. Duchamp 1993.
- Eriksson, L. (2000), Duchamp in Sweden 1933-1970, *Tout Fait* I, 3, december 2000.
- Esman, A. en R. Fuchs (1997), *Vervulde Verlangens, gesprekken over kunst in onze tijd*, Amsterdam.
- Etant donné Marcel Duchamp*, Association pour l'étude de Marcel Duchamp, nrs. 1 t/m 5, 1999 – 2003.
- Flaubert, G. (1983), *Madame Bovary* (Nederlandse vertaling), Utrecht/Antwerpen, (1960).
- Gamboni, D. (2002), *Potential Images, Ambiguity and Indeterminacy in Modern Art*, Londen.
- Gamboni, D. (2009), Hidden Images, (interview met Richard Leydier in: *Art Press* 2, 13), (Engelse vertaling op internet, z.p.).
- Garrel B. van (1976), "Duchamp heeft het ons niet gemakkelijk gemaakt" (interview met Harald Szeeman), in: *Hollands Diep*, 25/26, 18.12.1976, 48-49.
- Geerlings, H. (et al.), (1994), *Raymond Roussel*, Hogeschool voor de Kunsten, Arnhem.
- Gervais, A. (1995), Over de verhouding tekst / fotografisch beeld bij Marcel Duchamp (voorbeelden), in: *De Witte Raaf* 10, 54, 1995, 8-9.
- Gervais, A. (2000), *C'est MD Dans «La Fontaine Heureuse De L'Histoire»*, Nîmes.
- Gibson, M. (1991), *Mouvement DADA & Marcel Duchamp*, Parijs.
- Golding J. (1973), *Marcel Duchamp: The Bride Stripped Bare by het Bachelors, Even*, Londen.
- Graaf de, H. (1988), Waar de bedding is weggenomen stroomt de rivier niet meer, in: *NRC Handelsblad* 15.4.88.
- Graevenitz, A. von (1995), Das Schweigen brechen, Joseph Beuys über seinen "Herausforderer" Marcel Duchamp, overdruk uit *In Medias Res* (festschrift für Peter Ludwig), Keulen, 197-200.
- Gray C. (red.) (1969), Feature: Marcel Duchamp 1887 – 1968, in: speciaal zomernummer *Art in America*, 4, juli-augustus 1969, 20-43.
- Gribbling, F. (1983), "Wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen", in: *Museumjournaal*, 28, 1, 15-17.
- Hamilton, R. (2000), *Marcel Duchamp, moteur mariée, machine célibataire*, Centre Pompidou, Parijs (een Engelse versie verscheen in 2002 bij het Philadelphia Museum of Art).
- Hammacher, R. -Van den Brande (1958), Marcel Duchamp, in: tent.cat. *50 Jaar Moderne Kunst*, Wereldtentoonstelling, Brussel 1958, z.p.
- Hapgood, S. (1994), Neo-Dada, in: tent.cat. *Neo-dada, redefining Art 1958-1962*, diverse locaties in de Verenigde Staten, 4/11 1994-3/3 1996, New York: The American Federation of Arts.
- Harnoncourt, A. d' (1987) (met W. Hopps), *Etant Donnés: 1e la chute d'eau 2e le gaz d'éclairage. Reflections on a New Work by Marcel Duchamp*, in: *Bulletin of the Philadelphia Museum of Art* (1969).
- Hartzema, R. (1968), Dibbets (27): voor beeldende kunst moet je kunnen kijken, in: *Museumjournaal* 13, 4, 203- 207.
- Henderson, L. Dalrymple- (1983), Marcel Duchamp and the New Geometries, in: *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*, Princeton (NJ), 117-163.
- Henderson, L. Dalrymple- (1998), *Duchamp in Context. Science and technology in the Large Glass and related Works*, Princeton (NJ).
- Henderson, L. Dalrymple- (e.a.) (2000), The "Science" of Interpreting Duchamp, in: *Art in America*, 88, 2, april, 25-31.

- Alphen, J. van (1989), De historische Avantgarde, deel een, een vraaggesprek met Herbert Henkels, in: *Art i*, 1, 1, augustus-september 1989, 20-32.
- Herbier, M. L', (1979), *La tête qui tourne*, Parijs.
- Hermans, W.F. (1976), Ongetrouwde machines zijn monogaam, in: *Museumjournaal* 22, 5, 224-228.
- Hermans, W.F. (1979a), De pet van Paul Feyerabend, in: *Houten leeuwen en leeuwen van goud*, Amsterdam, 255-272.
- Hermans, W.F. (1979b), *Het sadistische universum I*, Amsterdam, 132.
- Herz, R. (2012), *Marcel Duchamp, Le mystère de Munich*, München.
- Hess, T. (1960), Mixed mediums for a soft revolution, in: *Art News* 59, n.4, p.45, zomer 1960.
- Hess T. (1965), J'Accuse Marcel Duchamp, in: *Art News* 63, n.10, februari 1965,
- Heijne, B. (1998), Zijn naam is Haas, De grote verdwijntruc van Marcel Duchamp, in: *NRC Handelsblad, cultureel supplement*, 6.11.1998, 27.
- Heyting, L. (1991), Een bruid op de kermis, in: *Cultureel Supplement NRC* 27 september 1991.
- Hill, A. (red.) (1994), *Duchamp: Passim; a Marcel Duchamp anthology*, Singapore [etc.].
- Hofland, H. (2000), Nee! Niet weer een draaiorgel, Waar is er nog gevaar? In: *Cultureel Supplement NRC Handelsblad*, 13 oktober 2000, 22.
- Hopkins, D. (1998), *Marcel Duchamp and Max Ernst: The Bride Shared*, Oxford.
- Hoogveld, J.E.H.J. (1915), "De nieuwe Wijsbegeerte" Een studie over Henri Bergson, Utrecht.
- Hottinga, T (2000), *De Katholieke Illustratie, de verkochte bruid*. Honderd jaar tijdschriftgeschiedenis. Baarn.
- Houssez, J. (2006), *Marcel Duchamp, biographie*, Parijs.
- Houts, C. van (1995), Een ongeschonden bruid, in: *Het Parool*, 4 februari 1995, 49.
- Hugnet, G. (1971), *L'aventure Dada*, galerie l'Institut, Parijs, (1957).
- Hughes, R. (1981), *De Schok van het Nieuwe* (vertaling) Utrecht, (1980).
- Imanse, G. (red.) (1984), *De Nederlandse indentiteit in de kunst na 1945*, Amsterdam.
- Janis, C. (2006), Marcel Duchamp Curates dada, in: *Art in America*, juni-juli 2006
- Janis, H. en S. (1945), Marcel Duchamp anti-artist, in: *View*, 18-24 en 53.
- Janis S. (1973), A Recollection of the Dada Show in: *Tent. cat. Duchamp 1973*, 202.
- Jansen, B. (1987), Beter ten halve gekeerd dan ten hele gedwaald, in: *Jong Holland III*, 1,24-33.
- Jansen, B. (1988) Ger van Elk (interview), in: *Metropolis M* 9, 6, 31-36.
- Jansen, B. (1991), Het perpetuum mobile Marcel Duchamp, in: *Het Financieele Dagblad*, 30 november 1991.
- Jansen, B. (1992), The definitely Marcel Duchamp, in: *Metropolis M* 13, 3, 54-55.
- Jansen, B. (1996), Duchamp in de Jura, Een uitstapje in het land van de vierde dimensie, in: *Metropolis M* 17, 3, 34-39.
- Jansen, B. (1997), Roussel wees me de weg, in: *Jong Holland* 13,1, 47-52.
- Jansen. B. (1999), Een week in de Jura, in: *Apollinaire, woordvoerder van de avantgarde, avantgardist van het woord*, Hannema de Stuers Fundatie, Heino en Stiftung Hans Arp und Sophie Taeuber-Arp, Rolandseck, 34-39.
- Jansen B. (2000) Duchamp herzien, in: *Het Financieele*
- Dagblad 1 juli 2000.
- Jansen, B. (2002), Van waterval tot flessenrek. Het verhaal achter de readymades van Duchamp in: *Kunstbeeld* 26, 6, 32-39.
- Jansen, B. (2005), Marcel Duchamp: de schoonheid van indifferentie, in: *Jong Holland* 21, 2, 10-18.
- Janssen, H. (1988), De ontwikkeling van een oeuvre, in: tent.cat. *Emo Verkerk*, Stedelijk Museum, 1988.
- Jarry, A. (1983), *Ubu (Ubu roi, Ubu cocu, Ubu enchaîné, Ubu sur la Butte*, Parijs.
- Jarry, A. (1994), *Roemruchte daden en opvattingen van Dr. Faustroll, patafysicus gevolgd door De Tijdmachine* (vertaling), Amsterdam, (1911).
- Jarry, A. (1970), *Superman* (vertaling), Amsterdam (1902).
- Jean, M. (1959), *Histoire de la Peinture Surréaliste*, Parijs.
- Joanne, les guides (1910), *Normandie*, Parijs.
- Joanne, les guides (1909), *Bougogne, Morvan, Jura, Lyonnais*, Parijs.
- Jones, A. (1994), *Postmodernism and the En-Gendering of Marcel Duchamp*, Cambridge (Mass.).
- Johns, J. (1969), Thoughts on Duchamp in: *Art in America* (speciale Duchamp-uitgave), 57, 4, 31.
- Jonge, P. de (1995), Duchamp in Rotterdam, in: *Kunst & Museumjournaal*, 6, 2, 49-57.
- Josilit, D. (1998), *Infinit Regress Marcel Duchamp 1910-1941*, Cambridge (Mass.).
- Jouffroy A. (red.) (1974), *Duchamp et après*, (speciale uitgave) *Opus international* 49, Parijs, 17-106.
- Judovitz, D. (1995), *Unpacking Duchamp, Art in transit*, Berkeley [etc.].
- Keller, H. (1997), Op zoek naar de vierde dimensie, in: *Vrij*

- Nederland, *De Republiek der letteren*, 20 september 1997, 80-81.
- Kiesler, F.J. (1996), Design Correlation: M.D's "Big Glass" in: *Selected Writings*, Ostfildern.
- Kosuth, J. (1991), *Art after Philosophy and After (Collected Writings, 1966-1990)*, Cambridge, (Mass.)/Londen.
- Kotte, W. (1987), *Marcel Duchamp als Zeitmaschine, Marcel Duchamp als tijdmaschine*, Museum Hedendaagse Kunst, Utrecht 19.9.-8.11.1987, verder in Ratingen, Keulen.
- Kousbroek, R. (1968), Marcel Duchamp: grootmeester van de moderne kunst, in: *Algemeen Handelsblad*, 4.10.1968.
- Kousbroek, R. (1976), Als een schaap door het veen, in: *NRC Handelsblad*, datum onbekend.
- Kousbroek, R. (1984), De woordspeling als machine, in: *De logologisch ruimte. Opstellen over taal*. Amsterdam, 160-181.
- Krauss, R. (1990), Forms of Readymade: Duchamp and Brancusi, in: *Passages in Modern Sculpture* (1977), Cambridge (Mass.) en Londen, 69-104.
- Krauss, R. (1991), Notes on the index Part 1, in: *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge (Mass.) en Londen (1986), 196-209.
- Krauss, R. (1993), *The optical unconscious*, Cambridge (Mass.) en Londen.
- Krauss R. en Bois Y-A., (1997), *Formless, a User's Guide*, New York.
- Kremer, M. (1990), Acht keer acht. Over Duchamps schaakoorts, in: *Kunst & Museumjournaal* 1, 4, 45-52.
- Kruis, G. (1965), Duchamps werk: elke bezieling ontbreekt, in: *Trouw* 11.2.1965.
- Kuenzli/Naumann (red.) R. en F. (1989), *Marcel Duchamp. Artist of the Century*, Cambridge (Mass.).
- Laforge, J. (2004), *Les Complaintes et les premiers poèmes*, Parijs (1979).
- Lampe, G. (1965), Wie is nog bang voor Marcel Duchamp?, in: *Vrij Nederland*, 13.2.1965.
- Landy, Leigh en Christiane ten Hoopen (1985), Duchamp, dada Composer and his Vast influence on Post-War II Avant-garde Music, in: *Kunstlicht* 17, winter 1985-1986, 18-25, herdrukt in: (red.) Beekman/Graevenitz (1989).
- Langui, E. (1958), 50 Jaar Moderne Kunst in: tent. cat. 50 Jaar Moderne Kunst, Wereldtentoonstelling, Brussel 1958, z.p.
- Le Penven, F. (2003), *L'art d'écrire de Marcel Duchamp*, Nîmes.
- Lebel, R. (1957), L'humour absurde de Marcel Duchamp, in: *XXe Siècle* 8, jan. 1957.
- Lebel, R. (1959), *Marcel Duchamp* (Engelse vertaling G. H. Hamilton), Grove press: New York.
- Lebel, R. (1978), *Het tweede gezicht. De uitvinder van de tijd voor niets* (vertaald), Amsterdam (1964).
- Lebel, R. (1974), Notes pour un post-Duchamp, in: *XXième siècle*, XLII, Le Suréalisme I, Paris/Milaan.
- Lebel, R. (1985), *Marcel Duchamp*, Parijs.
- Linde, U. (1986), *Marcel Duchamp*, Stockholm.
- Lütticken, S. (1996a), De einden van de kunstgeschiedenis, in: *De Witte Raaf* 10, 61, 1-3.
- Lütticken, S. (1996b), Het publiek verpest alles. Kunst en kunstgeschiedenis volgens Marcel Duchamp, in: *Jong Holland* 12, 2, 24-36.
- Lütticken, S. (1998), De onmisbaarheid van de kunstenaar, in: *De Witte Raaf* 71, januari/februari 1998.
- Lütticken, S. (1999), Het nut van verspilling, in: *De Witte Raaf* 14, 82, 4-5 (herzien in: *Geheime Publiciteit* (essays over hedendaagse kunst) Rotterdam, 2005, 142-157).
- Lyotard, F. (1977), *Les Transformateurs du Champ*, Parijs.
- Man, H. de (1994), De Boîte-en-Valise van Marcel Duchamp, in: *Vitrine* VII, 2, maart 1994, 36-39.
- Mann, H. H. (1999), *Marcel Duchamp: 1917*, München.
- Marcadé, B. (2007), *Marcel Duchamp, La vie à crédit*, Parijs.
- Marquis, A. Goldfarb (1981), *Marcel Duchamp: Eros, c'est la vie*, New York.
- Marquis, A. Goldfarb (2002), *Marcel Duchamp, the bachelor stripped bare*, Boston (Mass.).
- Masheck (red.) J. (2002), *Marcel Duchamp in Perspective*, New Jersey (1975).
- Massat R. (1961), Materiology and desire for the absolute, in: *XXième siècle* XVII, 93-100.
- Matis, O. (2002), Varèse and Dada, in: *Music and Modern Art* (red. James Leggio), 129-161, New York/Londen.
- Maugham, W. Somerset, (1992), *Of Human Bondage*, Penguin books, (1915).
- Maupassant, G. de (1910), *Yvette*, Parijs.
- McEvilley, T. (1988), Empyrrhical thinking and why Kant can't, in: *Artforum* oktober, 120-127; (herdrukt als: Duchamp, Pyrrhonism and the Overthrow of Kantian tradition, in: *Sculpture in the age of doubt, aesthetics today*, New York 1999, 48-65).
- Méreljowski (1910), *Le Roman de Léonard de Vinci*, Lagny sur Marne.
- Millet, C. (1990), les objets-plus (interview met Pierre

- Restany), in: *Art Press* 148, 40-43.
- Molderings, H. (2006), *Kunst als Experiment. Marcel Duchamps* «3 Kunststopf-Normalmasse», München/Berlijn.
- Monshouwer, S. (1991), Marcel Duchamp, kunst als springplank voor de geest, in: *Kunstbeeld*, 15, 7/8, 32-34.
- Motherwell, R. (red.) (1981), *The Dada Painters and Poets, an Anthology*, New York.
- Moure G. (1988), *Marcel Duchamp* (Engelse vertaling), Barcelona.
- Muther, R. (1907), *Leonardo da Vinci*, The Langham series of Art Monographs, Londen.
- Nadeau, M. (1945), *Histoire du Surréalisme*, Parijs.
- Naumann, F. (1999), *The Art of Making Art in the Age of mechanical Reproduction*, New York (vertaald: *Marcel Duchamp of de kunst om [niet] in herhalingen te vervallen*, Gent/Amsterdam, 1999).
- Naumann, F. (1998), Arturo's Marcel, in: *Art in America* 86, 1, januari, 35-39.
- Naumann, F. (1994), *New York Dada 1915-1923*, New York.
- Naumann, F. (2001), Marcel & Maria, in: *Art in America* 89, 4, april, 98-111, 157.
- Naumann, F. (2002), The Brazilian sculptor Maria Martins..., in: cat. *Latin American Auction Sotheby's*, New York 30 mei 2002, lot 15.
- Naumann, F. en H. Obalk (red.) (2000), *Affectionately, Marcel, The Selected Correspondance of Marcel Duchamp*, Gent/Amsterdam.
- Nesbit, M. (1996), Kant after Duchamp (boekbespreking), in: *ArtForum*, zomer.
- Nesbit, M. en N. Sawelson-Gorse (1995), Concept of Nothing: New Notes by Marcel Duchamp and Walter Arensberg, in: Buskirk M./Nixon M. (red.), *The Duchamp Effect*, Cambridge (Mass.) 1996, 131-175.
- NN, (1965), Koude kermis in Den Haag, in: *NRC*, 20.2.1965.
- Nodelman S. (2000), The Once and Future Duchamp, in: *Art in America*, 88, 1, januari, 37-43.
- Nijs, P. de (1998), De smaak als mikpunt, in: *De Groene Amsterdammer*, 21 okt. 1998, 24-25.
- Obalk, H. (2000), The Unfindable Readymade, in: *Tout-Fait*, 1, 2, mei.
- Ottinger, D. (2001), *Marcel Duchamp dans les collections du Centre Georges Pompidou*, M.N.A.M., Parijs.
- Partouche, M. (1991), *Marcel Duchamp, une vie d'artiste*, Marseille.
- Paz, O. (1981), *Marcel Duchamp, Appearance stripped bare*, New York (1978).
- Petit, J. en J. (1993), *Rouen, ses Fontaines ses bassins, promenades au fil de l'eau*, Luneray.
- Proust (1990), *Op zoek naar de verloren tijd. In de schaduw van de bloeiende meisjes 1*, Amsterdam (1903).
- Quérel, P. (2001), Rouen: le lac des signes, in: *Etant donné Marcel Duchamp* 3, 72-77.
- Ramirez, A. (1998), *Duchamp, Love and death, even*, Londen.
- Ree, H. (1997), Oplichters, in: *NRC Handelsblad* 3 juni 1997, 24.
- Renders, H. (1986), *Barbarer 1958-1971*, (Monografieën van literaire tijdschriften), Leiden 1986, 27-29.
- Reijnders, F. (1984), *Kunst-Geschiedenis, verschijnen en verdwijnen*, Amsterdam.
- Reijnders, F. (1996), Della Pittura, getroffen door een flits van actualiteit, in: *De Witte Raaf* 10, 61, 7-9.
- Reijnders, F. (2003), Duchamp/Leonardo. De transmutatie van een uniek project, in: *Jong Holland* 19, 4, 17-21.
- Ribemont-Dessaignes, G. (1958), *Déjà jadis, ou Du mouvement Dada à l'espace abstrait*, Parijs.
- Richter, H. (1961), Exposition du Mouvement à Amsterdam, in: *Aujourd'hui art et architecture*, 31, mei, 54-55.
- Richter, H. (1965), *Dada, art and anti-art*, Londen (1964).
- Rietveld (1991), *Een dagje Duchamp*, folder studiedag 20 april 1991, Rietveld Academie Amsterdam.
- Roché, H.P. (1986), *Victor, ein Roman*, München (1977).
- Roodenburg, C.-Schad (2004), *Expressie en ordening. Het verzamelbeleid van Willem Sandberg voor het Stedelijk Museum 1945-1962*, Rotterdam 2004.
- Roth, M. (1998) met: J. Katz, *Difference/Indifference, musings on postmodernism, Marcel Duchamp and John Cage*. Amsterdam.
- Rothman, R. I. (2002), Between Music and the machine: Francis Picabia and the End of Abstraction, in: *Tout Fait* II, 4 januari 2002.
- Roussel, R. (1997), *Indrukken van Afrika Nieuwe Indrukken van Afrika* (vertaling), Amsterdam.
- Roussel, R. (1965), *Locus Solus*, Parijs.
- Rubin, W. (1968), *Dada and Surrealist Art*, New York.
- Ruiter, P. de (1989), K. Schippers en de erfenis van Duchamp, in: *Jong Holland* 5, 3, 5-19.
- Russell, J. (1993), Artist Descending a Staircase, in: *The New York Times*, 7/11 1993.
- Sanouillet, M. (1958), *Marchand du Sel. Écrits de Marcel Duchamp*. Parijs.
- Sanouillet, M. (1975), *Francis Picabia 391*, Parijs 1975.
- Sanouillet, M. en E. Peterson (1975) *The essential writings of Marcel Duchamp*, Thames and Hudson 1975.

- Sanouillet, M. (1993), *Dada à Paris*, Parijs (1964, 1980).
- Sarazin, L. Fischer-Levassor (2004), *Un échec matrimonial. Le Coeur de la Mariée mis à nu par son célibataire même*, Dijon.
- Sargent, W. (1952), dada's Daddy, in: *Life* 28.4.1952, p.100-111.
- Schippers, K. (1964), Twee spelers. Man Ray en Marcel Duchamp, in: *De Groene Amsterdammer*, 13 juni 1964.
- Schippers, K. (1965), Intelligentie, toeval en humor in de schilderkunst, in: *De Groene Amsterdammer*, 13.2.1965.
- Schippers, K. (1969), *Verplaatste tafels*, Barbarberboek, Amsterdam.
- Schippers, K. (1974), *Holland Dada*, Amsterdam: herdruk 2000.
- Schippers, K. (1978), Adieu Blainville, variaties op leven en werk van Marcel Duchamp, in: *NRC Handelsblad*, 1.12.1978.
- Schippers, K. (2011), De bruid van Duchamp, Amsterdam/Antwerpen.
- Schouten, H. (2011), *Marie Bonaparte, 1882-1962*, Amsterdam.
- Schumacher, R. (2010), *Neo-avant-garde in Nederland. Museumjournaal als forum van een nieuw kunstbegrip, 1961-1974*, Amsterdam
- Schwarz, A. (1964), (Met W.Hopps en U.Linde), *Marcel Duchamp, Ready Mades etc. 1913-1964*, Parijs.
- Schwarz, A. (1966), Marcel Duchamp, in: *I Maestri del Colore* nr. 249, Milaan.
- Schwarz, A. (2000), *The Complete Works of Marcel Duchamp*, Delano Greenidge, New York (1997), (Harry Abrams, Londen/New York 1969, 1970).
- Schwarz, A. (1974), *La Mariée mise à nu chez Marcel Duchamp, même*, Parijs.
- Schwarz, A. en Naumann, F. (1999), *Dueling Duchampians: An Exchange*, in: *Art in America* 87, 1, januari, 25-31.
- Seigel, J. (1995), *The Private Worlds of Marcel Duchamp*, Berkeley [etc.].
- Serafijn, Q. S. (1987), Marchand du ciel, in: *Metropolis M*, 8, 4, 30-37.
- Shearer, R. (2000), Duchampian Science, in: *Art in America*, 88, 1, januari, 43-47.
- Smals W. (1970), mat: een gesprek met spoerri en gerstner, in: *Museumjournaal* 15, n.1, februari 1970, 31-38.
- Spaendock J. van (1977), *Belle Époque en anti-kunst*, Amsterdam.
- Stauffer, S. (1992), *Marcel Duchamp, Interviews und Statements*, Stuttgart.
- Steeffel L. Jr. (1977), *The Position of Duchamps "Glass" in the Development of his Art*, New York 1977.
- Tilroe, A (1987), Een mengelmoes van kunstplattitudes, in: *De Volkskrant*, 29 januari 1988
- Tomkins, C. (1968), *The Bride and the Bachelors*, New York (1965, 1962).
- Tomkins, C. (1970), *De wereld van Marcel Duchamp*, Het Parool (Time/Life (1966/1970).
- Tomkins, C. (1996), *Duchamp. A Biography*, Londen (1996).
- Tout-fait, The Marcel Duchamp studies online journal.
- Troyat H. (1991), *Maupassant* (vertaling) Baarn, (1989).
- Vall, R. van der (1994), *Een subliem gevoel van plaats, een filosofische interpretatie van het werk van Barnett Newman*, Groningen, 1994.
- Verne, J. (1968), *Le Rayon-Vert*, Parijs (1882).
- Varèse, L. (1972), *Varèse, A Looking-Glass Diary Volume I: 1883-1928*. New York.
- Verkauf, W. (red.) (1957), *Dada Monographie einer Bewegung*, Zürich.
- Vinkenoog, S. (1966), Manifesten en Manifestaties 1916-1966, in: *Randstad* 11/12, Amsterdam.
- Vogelaar, J.F. (1978a), Raymond Roussel – woordspelingen tegen de speling van het toeval, in: *Raster* 6, 102-108.
- Vogelaar, J. F. (1978b), *Raadsels van het rund, Operaties 2*, Amsterdam.
- Vree de, F. (et al.) (1985), W. F. Hermans, in: *Bzzlletin* 13, 126, 49-57.
- Wagner, T. (1993), Ein Polster aus Schweigen, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 15 mei 1993.
- Wallis, B. (red.) (1984), *Art After Modernism: Rethinking Representation*, The New Museum of Contemporary Art New York (1991), Boston.
- Weelden D. van (1983), Drie lezen duchamp, in: *De Angst!*, Amsterdam.
- Welling, D. (1965), Buitensporigheden, in: *Rotterdamsch Nieuwsblad*, 13.2.1965.
- Wells, H.G. (1959), *La machine à explorer le temps*, Parijs, (1895).
- Zaunschirm, T. (1982), *Robert Musil und Marcel Duchamp*, Klagenfurt.
- Zaunschirm, T. (1983), *Bereites Mädchen – Ready-made*, Klagenfurt.
- Zilczer, J. (1978), "The Noble Buyer": John Quinn Patron of the Avant-Garde, Smithsonian Institution Washington (DC).
- Zijlmans, K (2004), interview Jong Holland 16.
- ≈
- Tent. cat. (1958), *Dada Dokumente einer Bewegung*, Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf, 5.9-19.10.1958.
- Tent. cat. (1961), *The Art of Assemblage*, Museum of Modern Art, New York, 2/10 - 12/1 1961 [etc.].
- Tent. cat. (1964), *Nieuwe Realisten*, Den Haag, Gemeentemuseum, 24/6-30/8 1964.
- Tent. cat. (1966), *Hommage à Pablo Picasso*, Grand Palais

- Parijs, november – februari 1967.
- Tent. cat. (1968a), *Dada, Surrealism and Their Heritage*, The Museum of Modern Art, New York, 27/3 – 9/6 1968 (verder in: Los Angeles en Chicago).
- Tent. cat. (1968b), *The machine, as seen at the end of the mechanical age*, The Museum of Modern Art, New York, 25/11 1968- 9/2 1969 (verder in: Houston en San Francisco).
- Tent. cat. (1969), *Arte Povera*, Milaan.
- Tent. cat. (1970), *Happening & Fluxus Materialien*, Kölischer Kunstverein 6/2 1970 – 6/1 1971.
- Tent. cat. (1973), *new york dada, duchamp, man ray, picabia*, Galerie im Lenbachhaus München 15/12 1973 – 27/1 1974 (verder in Tübingen).
- Tent. cat. (1975), *Vrijgezellenmachines*, H. Szeemann en J. Clair (red.), in: Bern, Venetië, Brussel, Düsseldorf, Parijs, Le Creusot, Malmö, Amsterdam, Wenen, 1975-1977.
- Tent. cat. (1977) *Paris-New York*, centre Georges Pompidou, 1/6-19/9 1977, Parijs.
- Tent. cat. (1981), *Paris-Paris 1937-1957*, centre Georges Pompidou, 28/5 – 2/11 1981, Parijs.
- Tent. cat. (1983), *Tabu Dada Jean Crotti & Suzanne Duchamp 1915-1922*, Kunsthalle Bern 22/1 – 27/2 1983, verder in Parijs, Houston, Philadelphia.
- Tent. cat. (1984), *De Tijd, de vierde dimensie in de kunst*, Paleis voor Schone Kunsten, Brussel, verder in Fribourg, Amsterdam.
- Tent. cat. (1986), *The Spiritual in Art : Abstract Painting 1890 - 1985*, Los Angeles County Museum of Art 23/11 1986, [etc.] Haags gemeentemuseum 1/6 – 22/11 1987, New York.
- Tent. cat. (1987), *Colección Sonnabend*, Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 30/10 1987 – 15/2 1988.
- Tent. cat. (1990), *L'Art conceptuel, une perspective*, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 22/11 1989 – 18/2 1990.
- Tent. cat. (1991), Jan Brand, Nicolette Gast, Robert-Jan Muller (red.), *De Woorden en de Beelden. Tekst en beeld in de kunsten van de twintigste eeuw.*, Centraal Museum Utrecht 26/4 – 15/10 1991.
- Tent. cat. (1992), *Al(l)ready Made*, Museum voor Hedendaagse Kunst Het Kruithuis, Den Bosch 13 september-1 november 1992.
- Tent. cat. (1995), *Féminin/Masculin. Le sexe de l'art*, Centre Georges Pompidou, 24/10 1995 – 12/2 1996, Parijs.
- Tent. cat. (1997), *Jasper Johns*, Keulen, Museum Ludwig 8/3-1/6 1997.
- Tent. cat. (1998), *Cornell in resonance*, Philadelphia 1998-1999.
- Tent. cat. (1999), *Princesse X*, galerie de l'atelier Brancusi, Centre Georges Pompidou, Parijs, 17/11 1999 – 27/3 2000.
- Tent. cat. (2000), *Brancusi & Duchamp*, galerie de l'atelier de Brancusi, Centre Georges Pompidou Parijs, 29/3 – 26/6 2000.
- Tent. cat. (2001), *August Macke und die frühe Moderne in Europa*, Westfälischen Landesmuseum für Kunst und Kultergeschichte Münster, 18/11 2001- 17/2 2002, verder in Bonn.
- Tent. cat (2005a), *Dialogues: Duchamp, Cornell, Johns, Rauschenberg*. Dallas Museum of Art 5 sept. 2005 – 8 jan 2006.
- Tent. cat. (2005b), *Dada*, Centre Pompidou 5/10 2005 – 9/1 2006, verder in Washington, New York.
- Tent. cat. (2007), *Nouveau Réalisme, Revolution des Alltäglichen*, Sprengel Museum Hannover, 9/9 2007 – 27/1 2008.
- Tent. cat. (2009), *Une Image peut en cacher une autre*, Grand Palais, Parijs, 8/4 – 6/7/2009.
- Tent. cat. (2010), *John Cage, The anarchy of silence*, Heerlen.
- ≈
- Tent. cat. Duchamp (1957), *Jacques Villon, Raymond Duchamp-Villon Marcel Duchamp*, The Solomon R. Guggenheim Museum, New York 8/1 – 17/2 1957, verder in Houston.
- Tent. cat. Duchamp (1960), *Dokumentation über Marcel Duchamp*, Kunstgewerbemuseum Zürich 30/6 – 28/8 1960, Zürich.
- Tent. cat. Duchamp (1963), *Marcel Duchamp, a retrospective exhibition*, Pasadena Art Museum 8/10 – 3/11 1963.
- Tent. cat. Duchamp (1965a) *Not Seen and/or Less Seen of/by Marcel Duchamp/ Rose Sélavy, 1904-64 Mary Sisler Collection*, Cordier & Ekstrom, Inc., New York, 14/1 – 13/2 1965.
- Tent. cat. Duchamp (1965b), *Marcel Duchamp, schilderijen, tekeningen, ready-mades, documenten*, Den Haag 3/2 -15/3 1965, Endhoven 20/3 -3/5 1965; andere versies: *Marcel Duchamp*, Gimpel Fils, Londen, december 1964 – januari 1965 en *Marcel Duchamp, même*, Kestner-Gesellschaft Hannover, 7/9 – 28/9 1965.
- Tent. cat. Duchamp (1966), G. Hamilton, *The almost complete works of Marcel Duchamp*, Tate Gallery, Londen, 18/6 – 31-7 1966.

- Tent. cat. Duchamp (1973), K.McShine en A.d'Harnoncourt (red.), *Marcel Duchamp*, Philadelphia Museum of Art, Museum of Modern Art New York, 1973-1974, verder in New York. New York 1973.
- Tent. cat. Duchamp (1977), *L'Oeuvre de Marcel Duchamp* 4 delen, deel I: Biographie / Chronologie, deel II: Catalogue raisonné, deel III: Abécédaires / Approches critiques, deel IV: Victor, roman d'H.P. Roché, centre Georges Pompidou, Parijs, 31/1 – 2/5 1977.
- Tent. cat. Duchamp (1988), *Marcel Duchamp, la Sposa... e l'Readymade*, Galleria Brera, Milaan, 20/5 – 10/7 1988.
- Tent. cat. Duchamp (1991), R. Van de Velde, *Marcel Duchamp*, galerie Ronnie van de Velde, Antwerpen, 15/9 – 15/12 1991.
- Tent. cat. Duchamp (1993), *Marcel Duchamp: Work*, Palazzo Grassi, Venetie 4/4 – 18/7 1993.
- Tent. cat. Duchamp (1995), *Marcel Duchamp respirateur*, Staatliches Museum Schwerin, 27/8 – 19/11 1995, Ostfildern.
- Tent. cat. Duchamp (1998), Menil Foundation, *Joseph Cornell / Marcel Duchamp ... in resonance*, Philadelphia Museum of Art 8/10 1998 – 3/1 1999, The Menil Collection, Houston 22/1 – 16.5 1999.
- Tent. cat. Duchamp (1999), *Brancusi & Duchamp*, galerie de l'Atelier Brancusi, Centre Pompidou 29/3 – 26/6 2000.
- Tent. cat. Duchamp (2002), *Marcel Duchamp*, Museum Jean Tinguely Basel, 20/3 – 30/6 2002.
- Tent. cat. Duchamp (2005), *Dialogues: Duchamp, Cornell, Johns, Rauschenberg*, Dallas Museum of Art 5/9 2005-8/1 2006.
- Tent. cat. Duchamp (2008), Mundy J. (red.), *Duchamp, Man Ray, Picabia*, Tate Modern, Londen, 21/2 – 26/5 2008.
- Tent. cat. Duchamp (2009a), *Inventing Marcel Duchamp: The Dynamics of Portraiture*, National Portrait Gallery, Smithsonian Institution, Washington, verder in Londen. Cambridge (Mass.).
- Tent. cat. Duchamp (2009b), F. Naumann, B. Bailey en J. Shakade, *Marcel Duchamp. The art of Chess*, Francis M. Naumann Fine Art, New York, 10/9 – 30/10 2009.
- Tent. cat. Duchamp (2009c), *Marcel Duchamp: Étant donnés*, M.Taylor (red.), Philadelphia Museum of Art, New Haven, 15/8 – 29/11 2009.
- ≈
- Tent. cat. SM (1951), *Surrealisme + abstractie*, keuze uit de collectie Peggy Guggenheim, januari – februari 1951, verder in Brussel.
- Tent. cat. SM (1958a), *Renaissance der XXe eeuw*, 4/7 – 29/9 1958.
- Tent. cat. SM (1958b), *Dada*, 23/12 1958 – 2/2 1959, verder in Düsseldorf.
- Tent. cat. SM (1959), *50 jaar verkenningen*, 4/7 – 28/9 1959.
- Tent. cat. SM (1961a), *Bewogen Beweging*, 10/3 – 17/4 1961, verder in Stockholm.
- Tent. cat. SM (1961b), *Polariteit. Het Apollinische en het Dionysische in de kunst*, 22.7 – 18.9.1961.
- Tent. cat. SM (1962a), *NUL*, 9/3 – 25/3 1962.
- Tent. cat. SM (1962b), *4 amerikanen*, 18/5 – 18/6 1962, eerder in Stockholm.
- Tent. cat. SM (1962c), *Dylaby*, 30.8-30.9.1962.
- Tent. cat. SM (1963), *A-dynamische werken Wim T.Schippers Ger van Elk*, 7/12-7/1 1963.
- Tent. cat. SM (1969), *Op Losse Schroeven, situaties en cryptostucturen*, 15/3 – 27/4 1969.
- Tent. cat. SM (1976), *Vrijgezellenmachines*, 20/11 1976 – 2/1 1977.
- Tent. cat. SM (1979), *Gerry Schum*, 21/12 1979 – 10/2 1980.

Bert Jansen werd in 1946 in Beek (L) geboren. Na zijn eindexamen gymnasium in 1966 begon hij in 1971 aan de studie kunstgeschiedenis met als bijvak culturele antropologie aan de Vrije Universiteit in Amsterdam. Binnen de eigentijdse kunst lag Jansens affiniteit in zijn studiejaren aanvankelijk vooral bij informele kunst en materieschilderkunst. Tijdens een stage in het Stedelijk Museum in 1980 waar hij assisteerde bij de Tàpies-tentoonstelling wekten de conservatoren Alexander van Grevenstein en Ad Petersen zijn belangstelling voor de Franse *nouveau réaliste* Martial Raysse op wie hij in 1984 afstudeerde.

In 1980 was Jansen een van de oprichters van *Kunstlicht*, het tijdschrift van de vakgroep kunstgeschiedenis aan de VU. Samen met een mede-redacteur publiceerde hij in het eerste nummer een interview met het verzamelaarsechtpaar Frits en Agnes Becht. Dat vraaggesprek stimuleerde zijn belangstelling voor het particuliere collectioneren; Jansen verzamelde als student zelf ook op bescheiden schaal en bouwde vanaf de jaren tachtig zijn collectie verder uit.

Na zijn afstuderen in 1984 werd hij, in het verlengde van zijn werk als auteur voor *Kunstlicht* en *Metropolis M*, waarvoor hij in de periode 1983-1996 bijna veertig artikelen schreef, gevraagd als adviseur voor het Praktijkburo Beeldende Kunstopdrachten (1987-1995), het Fonds voor de Kunsten (van 1988 tot 1992) en de Raad voor de Kunst (van 1991 tot 1995). Meer incidenteel publiceerde hij in voor museumcatalogi en recent voor *ArtZuid*. Sinds 1986 is zijn belangrijkste podium *Het Financieele Dagblad*, waar hij na de dood van Mathilde Visser naast Walter Barten criticus werd voor de eigentijdse kunst. Hij is als freelancer nog steeds aan die krant verbonden, al is de frequentie van zijn bijdragen de laatste jaren afgenomen. Tot dusver verschenen in deze krant zo'n 450 kritieken van zijn hand. Hij kreeg er de vrijheid zijn eigen keus uit het tentoonstellingsaanbod te maken.

Behalve als publicist was Jansen ook actief als docent en tentoonstellingsmaker; van 1999 tot 2002 gaf hij kunstgeschiedenis aan de Rietveldacademie en van 2002 tot 2008 aan de Koninklijke Academie in Den Haag. Enkele tentoonstellingen waren: *Illusie als Werkelijkheid* in HCAK (1988) met onder meer Ann Veronica Janssens, *Belgicisme* in Nouvelles Images (1990) met Jef Geijs, *Free Enterprise* in I.C.A. in Amsterdam (1992) met onder meer Pieter Holstein, Rene Daniels en Joost van der Toorn. Samen met Madeline Maus organiseerde hij *Onroerend Goed* over kunst als wandschildering in De Nederlandse Bank (2000) en *Bestiae Animatae* in het Cobra Museum in Amstelveen (2004). In 2007 exposeerde hij onder de titel *21 years later...* in ArtAffairs werken van Nederlandse kunstenaars die hij in 1984 en 1985 had verzameld. De meest recente expositie was *Marcel Duchamp kunstenaar~knutselaar* in het museum Boijmans Van Beuningen in de winter van 2013-2014. In deze expositie illustreerde hij zijn inzichten in diens werk.