



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

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 Arensberg 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 redenering 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, galeriehouder 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 bliksemafleider" 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 Urteilskraft* 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 profeministische 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.