



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



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

De Nederlandse receptie van Duchamp

Het zout in de pap of roet in het eten

INLEIDING

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

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

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

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

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

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

KENNISMAKING VIA DADA

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

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

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

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

KENNISMAKING VIA DE JONGE KUNST

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

DUCHAMP IN DE ONVOLTOOID VERLEDEN TIJD

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

DUCHAMP EEN LITERAIR FENOMEEN

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

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

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

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

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

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

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

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

DUCHAMP POSTMODERN OF UITGERANGEERD

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

AANSLUITING BIJ HET INTERNATIONALE ONDERZOEK, TWEESPALT BLIJFT

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

SPECULEREN, WEL OF NIET

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

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

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

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

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

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

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

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

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

DUCHAMP BLIJFT CONTROVERSIEEL

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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