



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

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

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

Duchamp ambigu

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

INLEIDING

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

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

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

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

DUCHAMP ALS PASSE-PARTOUT EN ALS GENRE

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ELK VOGELTJE ZINGT ZOALS HET GEBEKT IS

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

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

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

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

KAN MEN WERKEN MAKEN DIE GEEN "KUNST" ZIJN?

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

MARCEL DUCHAMP, KUNSTENAAR

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

DE READYMADE ALS *POTENTIAL IMAGE*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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