



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

Collage F. Kiesler in *View* 1945.



Marcel Duchamp, kunstenaar – knutselaar

INLEIDING

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

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

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



au Beurre
**LES Q-
FÉMINI**

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

Humoristische tekeningen van Marcel Duchamp en anderen

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1. Ironische commentaren op kubisme en futurisme.
2. *Le Rire*, 26 oktober 1912.
3. *Lectures pour Tous*, mei 1912.
4. *Le Rire*, 5 april 1913.
5. *Fantasio*, 15 december 1912.
6. *Le Rire*, 19 oktober 1912
7. *Les Annales*, 13 oktober 1912.
8. *Fantasio*, 1 september 1912
9. *Lectures pour Tous*, juli 1914.
10. *Fantasio*, 1 september 1913.
11. *Fantasio*, 15 oktober 1910.

3

4

6

7

8

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

genre de rétroscopie par perforation dans son théâtre d'optique si ingénieux, qui donnait déjà l'illusion de l'existence d'un mouvement continu, dans des séries de lames dentées, au moyen d'images successives projetées sur un écran; mais la photographie ne lui sert pas, il préfère dessiner lui-même la série des images nécessaires aux perceptions successives qu'il compose.

Le nouvel appareil de M. Denon, qui est construit par MM. Goumont et Co, emploie des lames d'une longueur quelconque, mais jusqu'à présent les plus longues qui aient été utilisées avaient 25 mètres, ce qui donne environ 1000 images de la dimension adoptée par l'inventeur (60/100 ou 6/10). Cette grande surface des images (pris de 16 centimètres) a un énorme avantage au point de vue de la projection, car elle permet de faire avec la lumière électrique des agrandissements qui peuvent aller jusqu'à 5 mètres de haut. Si on se contente d'un écran de dimension ordinaire, la lumière électrique est suffisante et l'appareil vient facile à installer partout. Nous avons fait représenter ci-contre l'installation complète telle qu'elle existe pour fonctionner dans une maison où il n'y a ni gaz, ni électricité (fig. 1, n° 1). Le tableau d'exposition est placé sous la table et relié par un coussin en caoutchouc à un châssis en bois qui est placé dans la lanterne; celui-ci comporte

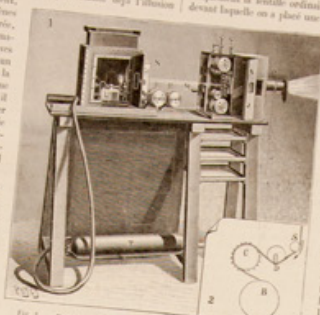


Fig. 1. — N° 1. Appareil Denon disposé pour la projection sans distorsion ni jeu d'optique. — N° 2. Principe de l'arrêt de la pellicule.



Fig. 2. — Vue intérieure du chronophotographe réversible de M. Denon.

en P et R, un déviateur qui sert à renvoyer les pellicules, qui viennent de passer, dans leur sens normal. C'est en effet la dernière image projetée qui se présente la première sur la bobine qui a servi à l'enroulement pendant la projection, et si on l'utilise ainsi pour une autre séance, la scène représentée se passerait à rebours; c'est donc quelquefois, mais il ne faut pas en abuser. Il faudrait des ressources spéciales pour que les images ne se présentent pas sur l'écran la tête en bas; le déviateur est donc un accessoire indispensable pendant une séance, et c'est pourquoi le constructeur a jugé utile de le fixer à la table. On sait que le principe à arrêter un instant la pellicule au moment où elle est dessinée par l'obturateur; le pro-

simplement la lentille ordinaire, dite condensateur, à absorber une partie des rayons colorés, afin de ne pas trop échauffer la pellicule, ne fonctionne pas, est en réalité, inutile et très-inconvenant.

A l'extrémité de la table se trouve le chronophotographe qui porte la pellicule enroulée sur une bobine; on règle la longueur de la bobine que le rayon lumineux tombe exactement sur la fenêtre où passe l'image, derrière l'objectif (1); on met en marche et l'on n'a plus qu'à tourner la manivelle M. On voit

en P et R, un déviateur qui sert à renvoyer les pellicules, qui viennent de passer, dans leur sens normal. C'est en effet la dernière image projetée qui se présente la première sur la bobine qui a servi à l'enroulement pendant la projection, et si on l'utilise ainsi pour une autre séance, la scène représentée se passerait à rebours; c'est donc quelquefois, mais il ne faut pas en abuser. Il faudrait des ressources spéciales pour que les images ne se présentent pas sur l'écran la tête en bas; le déviateur est donc un accessoire indispensable pendant une séance, et c'est pourquoi le constructeur a jugé utile de le fixer à la table. On sait que le principe à arrêter un instant la pellicule au moment où elle est dessinée par l'obturateur; le pro-

cédé employé à cet effet par M. Denon est très simple et il a l'avantage de ne pas abîmer la pellicule dans la figure schématisée n° 2 (fig. 1). Au sortir de la bobine la pellicule passe sur un guide S puis sur la tige B mouvant horizontalement. De là elle va sur le rouleau denté C, destiné au recouvrement des images, puis arrive au magasin R. Le disque obturateur est enroulé dans une bobine de l'autre côté de la fenêtre F. On voit au-dessous de la bobine A un rouleau en caoutchouc E monté sur un ressort de façon qu'il appuie sur

la pellicule, quelle que soit l'épaisseur de l'enroulement sur la bobine; c'est ce rouleau E qui, sans cesse, prépare ainsi le travail à la tige excentrique B; celle-ci tire donc sur une partie de pellicule sans en gaspiller, s'engage entre deux cadres passant sous un guide X, s'engage entre deux cadres (fig. 2) et le disque obturateur (non représenté) se présente de l'autre côté de la fenêtre F. On voit au-dessous de la bobine A un rouleau en caoutchouc E monté sur un ressort de façon qu'il appuie sur



Fig. 3. — Images en trois gradins obtenues d'une bande de 25 mètres de longueur, destinée à être projetée dans une salle, au théâtre de l'Odéon, par le chronophotographe Denon.

relais entre eux par des engrenages qui met en mouvement la manivelle M. Aucun d'eux n'a de mouvement saccadé, aucun n'est en mouvement continu; toutes les pièces de la machine ont des mouvements uniformes de rotation et l'arrêt de la pellicule est obtenu par un ralentissement graduel de même que la remise en marche se fait sans aucune interruption. C'est là un des grands avantages de cet appareil, qui permet sans d'ailleurs pendant très longue valeur marchande. Nous reproduisons ici (fig. 5), en vue de la nouvelle série de théâtre de l'Odéon, cette bande à 25 mètres de long et comporte

1000 images, chaque image a été coloriée à la main; elle produit un très bel effet et on comprend que, s'il est possible, on cherche à ne pas être obligé de recommencer tous les huit jours. Le négatif est obtenu avec le même appareil; il suffit de changer l'objectif et de placer sur la bobine A une pellicule sensible. Le développement se fait beaucoup plus du positif qui présente le plus de difficulté, parce qu'il faut en tenir compte pour que, malgré cela, chaque image répétée sur la bande positive repose où a été obtenu le négatif. Une machine spéciale qui nettoie instantanément la position des images

restés dix-huit secondes.

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

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

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



PHOTOGRAPHIE INSTANTANÉE D'UN BAILLEMENT HYSTÉRIQUE, par M. LONDE, Gagn, Ch.-G. Paris.

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

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



PHOTOGRAPHIE INSTANTANÉE DU BATTEUR EN AVANT.



PHOTOGRAPHIE INSTANTANÉE DU CAVALIER VOLANT.



PHOTOGRAPHIE INSTANTANÉE D'ANGÉLIQUE DÉROBANT L'AIL.

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

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

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

MARCEL DUCHAMP KUBIST

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

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



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

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



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

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

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



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



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

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

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

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

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

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

DUCHAMP IN MÜNCHEN

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



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

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

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

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

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

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



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

APOLLINAIRE

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



208 — N° 362
12 OCTOBRE 1912

LA SALLE DES CUBISTES AU SALON D'AUTOMNE

Le Salon d'automne, actuellement ouvert au Grand Palais des Champs-Élysées, vient de donner lieu à un incident qui a fort excité — et agité un peu — ces jours derniers, le monde des arts : M. Lanson, le respectable docteur du Conseil municipal de Paris, à la suite d'une visite qu'il avait faite à cette exposition, lorsqu'il se trouvait dans une autre salle, a écrit et adressé à M. Léon Bérard, le directeur de l'Exposition, une lettre où il exprimait son mécontentement d'être, comme non-membre d'Exposition, introduit sans invitation dans une des salles des Beaux-Arts, non moins que dans une des salles de la Section d'Or.

Il semble bien, en tout cas, que ce soit tout doucement que l'on se soit mis à l'œuvre de la Section d'Or, et que l'on ait pu constater, à la vue de la Section d'Or, que l'on n'avait pas encore pu se débarrasser de la Section d'Or.

VERS LA PAIX ITALO-TURQUE

Il semble bien, en tout cas, que ce soit tout doucement que l'on se soit mis à l'œuvre de la Section d'Or, et que l'on ait pu constater, à la vue de la Section d'Or, que l'on n'avait pas encore pu se débarrasser de la Section d'Or.

CHRONIQUES D'ART [1912] [1912] CHRONIQUES D'ART 201

A LA SECTION D'OR

C'EST CE NOM
QUE LES CUBISTES ENVAHISSENT LEUR EXPOSITION

On est à la Section d'Or, ce nouveau salon qui a pris son nom à l'ancienne Maison de Bonnat et dont le vernissage sera lieu de tant de souffrances à moi-même. Par conséquent, on m'a dit que quelques jeunes femmes dignes ont pu pénétrer dans la salle de la rue Le Diable pendant l'après-midi. Les peintres dirigent les artistes qui arrivent. Papouze.

LOUISE. — Je ne suis pas de la Section d'Or. — Ma foi ! Je pense que c'était bien plus difficile à comprendre.

GERMAINE. — Je n'y comprends rien, mais il y a des couleurs, des lignes qui me plaisent.

LOUISE. — Voilà une bonne façon de comprendre. Ces tableaux évaluent en toi des sentiments esthétiques comme fait la musique. C'est quelque chose.

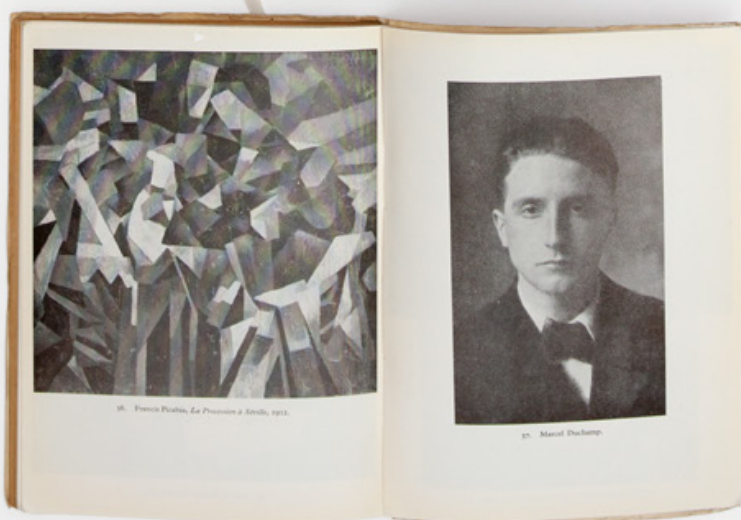
MARCELLE. — Évidemment, mais tout le monde dit que ces peintres sont des fous et qu'ils se moquent du public.

LOUISE. — Si c'était vrai, ce serait fort extraordinaire, car dans l'histoire des arts on ne signale pas un seul cas de supériorité collective. Ce fait qui se produirait pour la première fois mériterait qu'on s'y intéresse.

MARCELLE. — D'accord. Ainsi d'après toi, il s'agit ici d'une sorte de musique plastique, d'un art mystique au sens propre du mot.

LOUISE. — Je ne le dis pas cela. Chacun de ces peintres a sa technique. Les uns sont réalistes et les autres mystiques. Mais comme ils se préoccupent tous du rythme de leurs tableaux on peut se laisser aller à ce qu'il y a de musical dans leurs compositions.

MARCELLE. — Après tout, c'est possible. Mais je préfère m'en tenir à mes anciennes admirations. J'aime les maîtres des grandes époques de la peinture et pardonnez-moi, j'aime les impressionnistes, qui sont pour moi les maîtres de la peinture moderne.



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

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

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

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

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

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

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

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

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

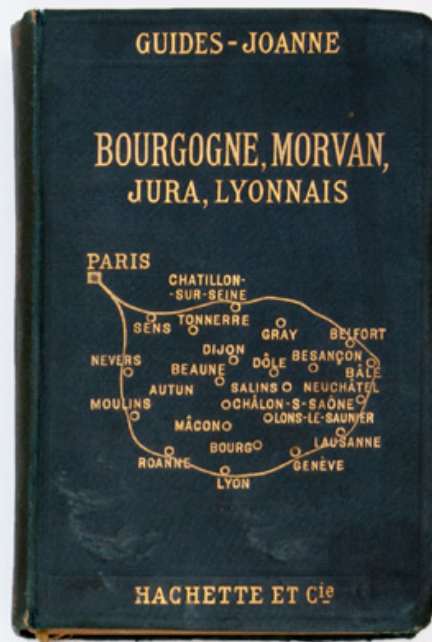
Het gezelschap maakte ook uitstapjes in de omgeving met Gabrielle als gids. De familie weet nog steeds te vertellen hoe Apollinaire tijdens een wandeling verdwaalde en pas laat weer opdook. Ze maakten ook autotochten met Picabia aan het stuur die graag zijn stuurmanskunst over de bochtige bergwegen demonstreerde.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

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

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

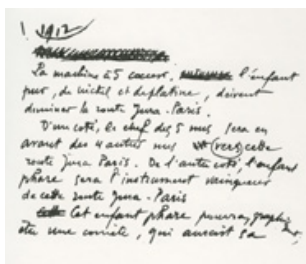


1



2

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



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

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



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

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

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



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

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

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

DUCHAMP KUNSTENAAR-KNUTSELAAR

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

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

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

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

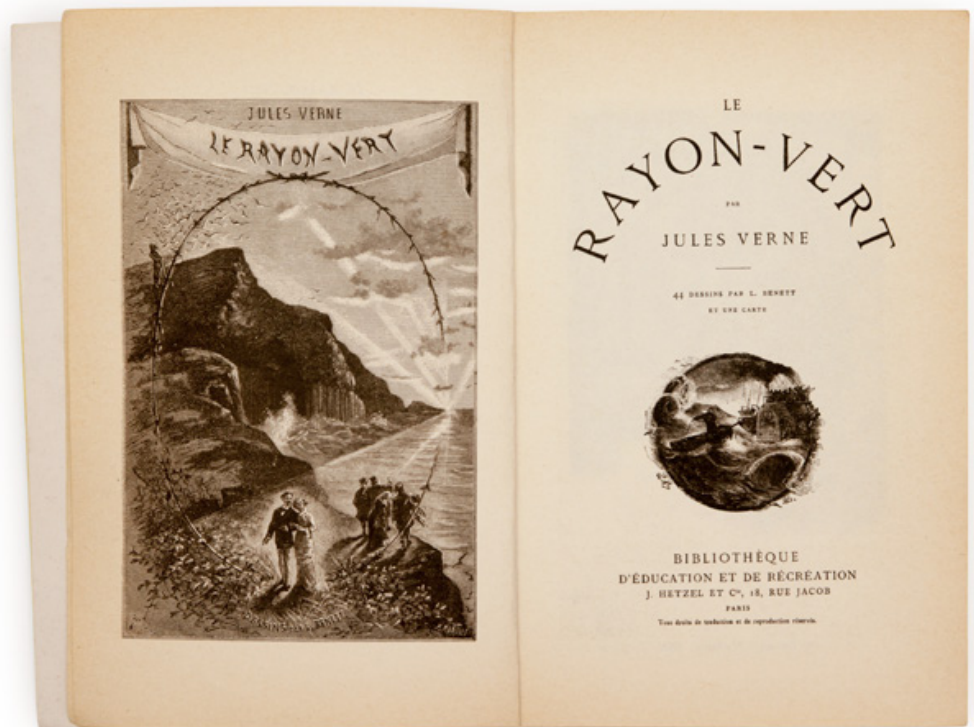
Zoals steeds lag de aanleiding voor wat hij maakte in zijn privé leven. De kerstvakantie in 1912/1913 leidde tot de *Chocolademolen* die Duchamp eraan herinnerde hoe hij vroeger als schooljongen gebiologeerd voor het raam van een banketbakker naar het malende apparaat stond te kijken. Na enkele voorstudies,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

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

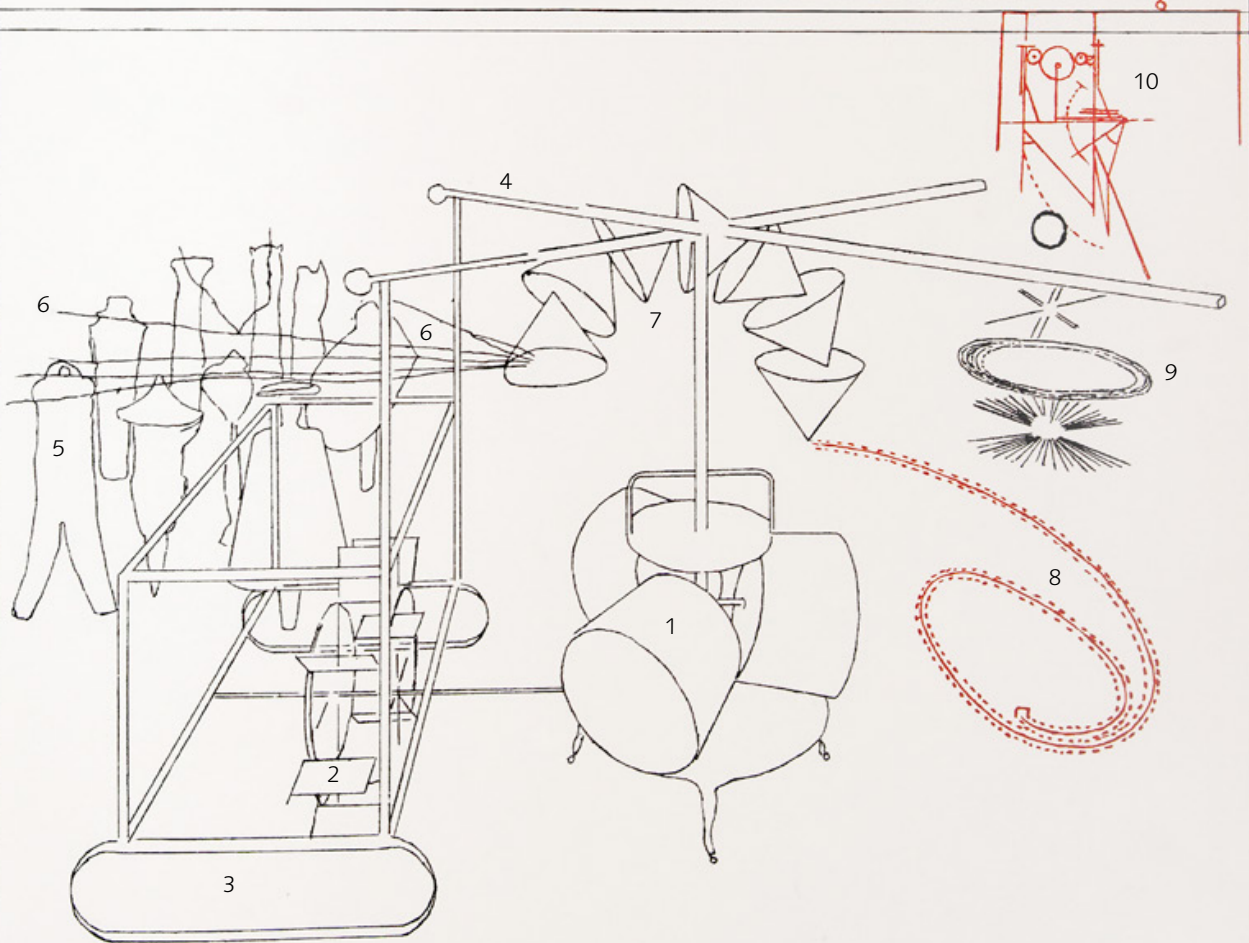
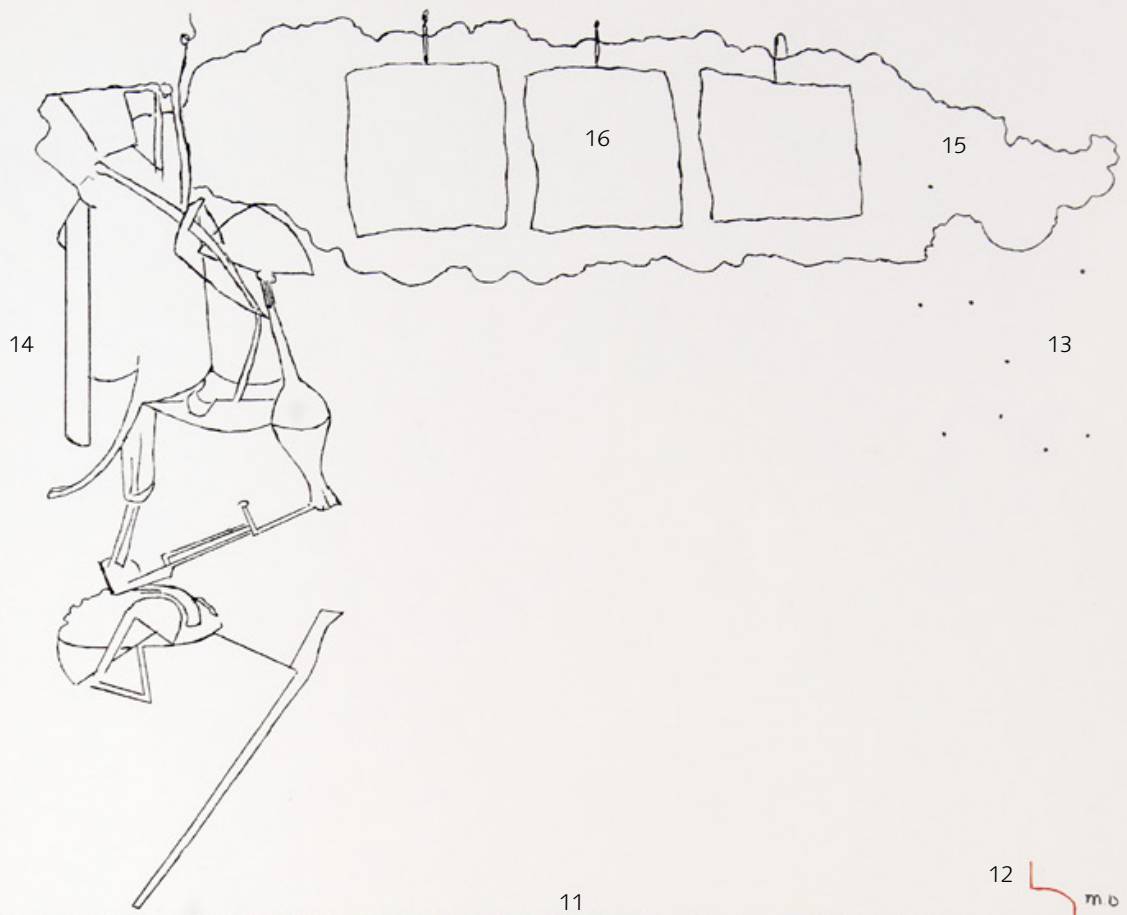
Voordat ik hier het verhaal van het *Grote Glas* in het kort vertel en details ervan in samenhang breng met biografische gebeurtenissen, ga ik nader in op die scheiding van glas omdat die mijns inziens een aanduiding geeft van een boek dat het *Grote Glas* inspireerde. Door hun horizontale ligging zijn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

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

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



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



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

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

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

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

De Bruid ontkleed door haar Vrijgezellen, zelfs

(het Grote Glas voltooid).

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

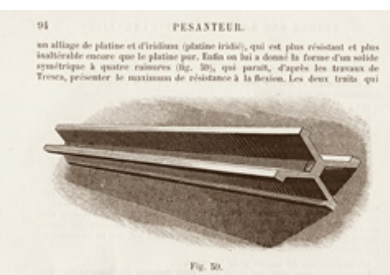
59. De onverbloemd negatieve opmerkingen van Duchamp over zijn moeder waren voor auteurs als Housez en Goldfarb aanleiding om uitgebreid stil te staan bij Duchamps bindingsangst.

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



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

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



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

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

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

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

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

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

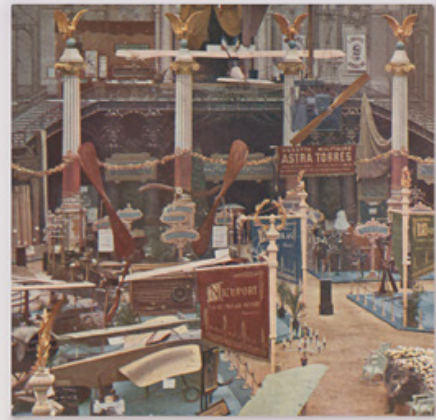


Fietswiel op een krukje
1913, Marcel Duchamp,
(afb. uit: Schwarz, 2000).

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

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

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



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

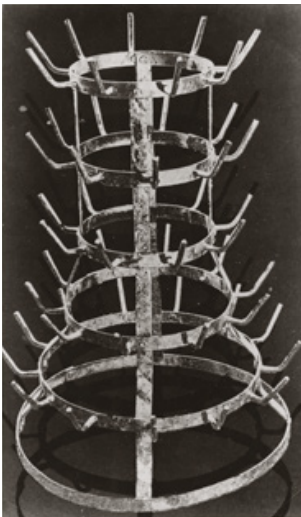
Het *fietswiel op een krukje* is allereerst te zien als een woordspel in de trant van Roussel en wel heel letterlijk als het werk wordt benoemd in het Frans: *une roue sur une selle*, (een wiel op een krukje), een hommage aan Roussel als inspirator. Daarnaast is het te zien als een grap over de beeldhouwkunst.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

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



Gevel van de oude apotheek in Ry, ansichtkaart.

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



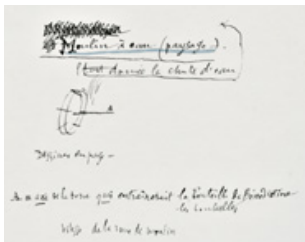
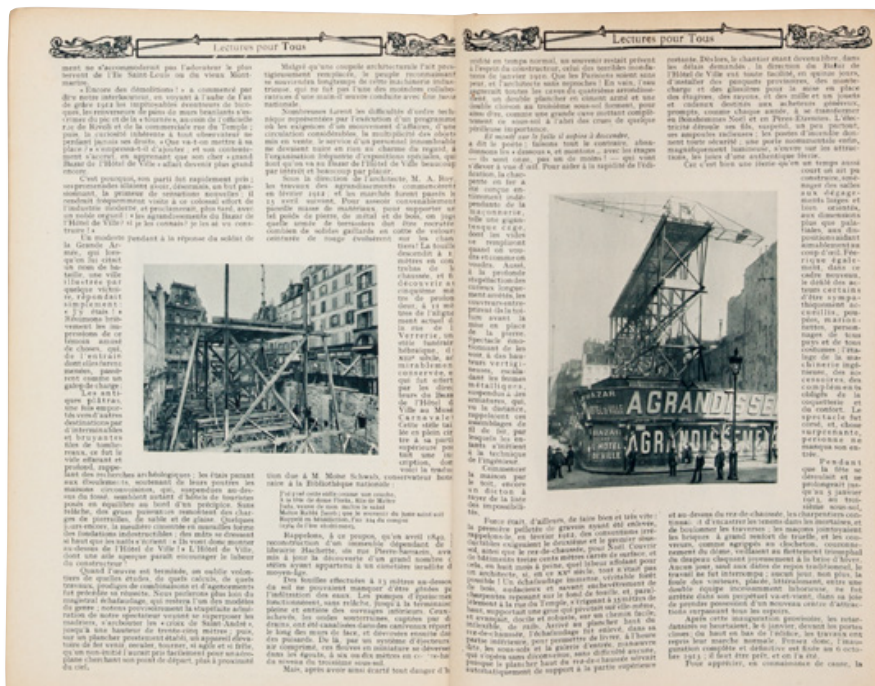
Flessenrek
1914, Marcel Duchamp,
(afb. uit: Schwarz, 2000).

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

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

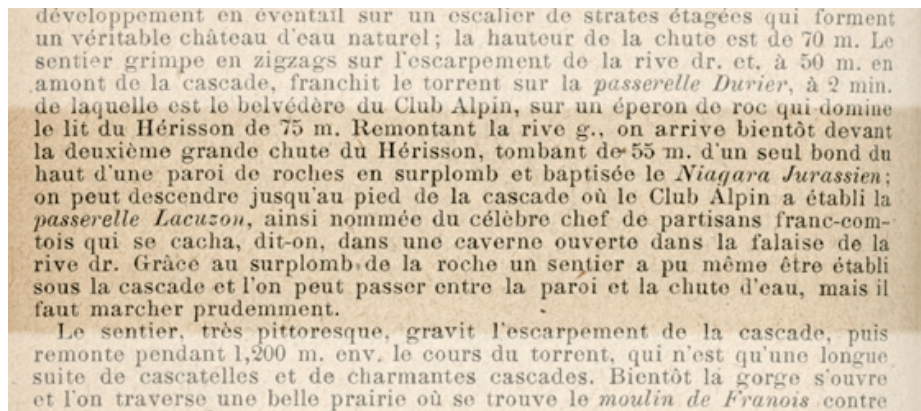
60. ...Et le pharmacien sur le blême trottoir fait s'épandre les lacs des bords verts ou rouges Phares lointains de ceux qui s'en iront ce soir. (Laforgue 2004, 224).

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



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

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



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



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

DUCHAMP IN NEW YORK. KUNST "LEZIG GEMAAKT"

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

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

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

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

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

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

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



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

Etiket van een schoorsteengek.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

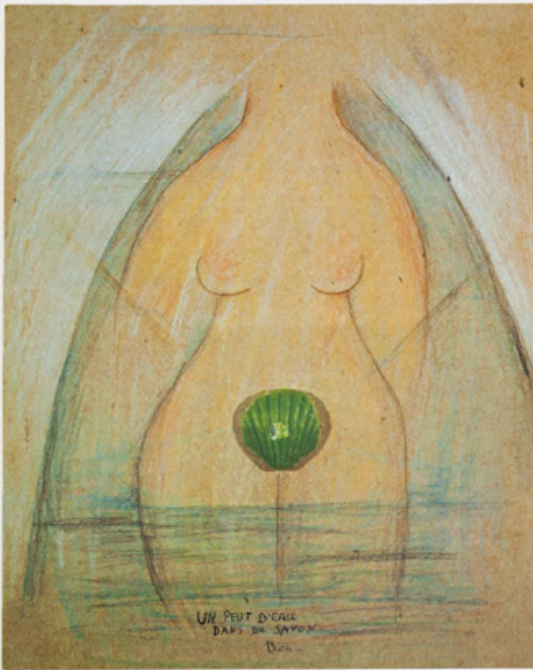
Andere readymades bestaan weer uit een beeld dat "lezig" is gemaakt. *Peigne* (kam) bijvoorbeeld, de readymade van een vlooiengkam voor honden. De taalgrap ontstaat als *peigne* wordt gelezen in de aanvoegende wijs van *peindre*: (moge ik/jij/hij schilderen) zoals De Duve voorstelt (Duve 1989a, 150-153).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

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

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

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

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



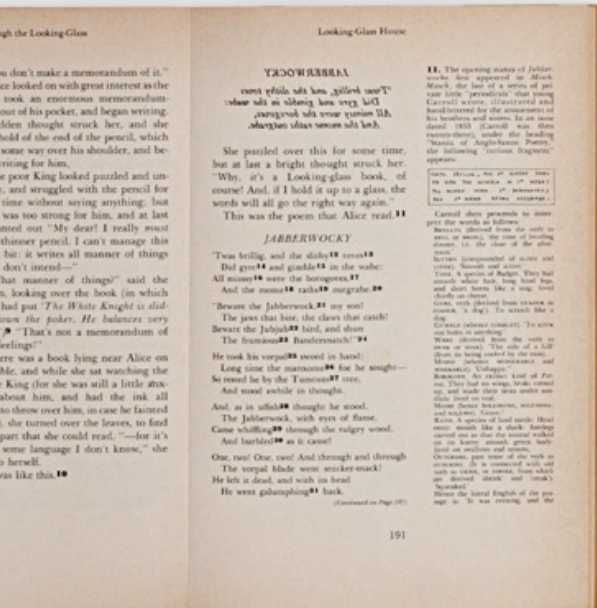
1



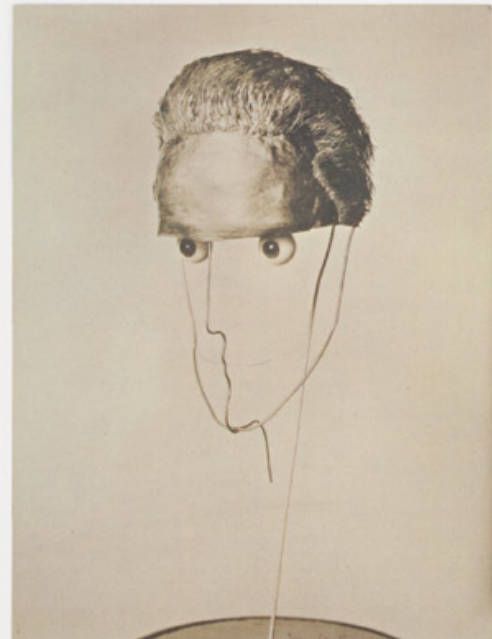
2



3



7

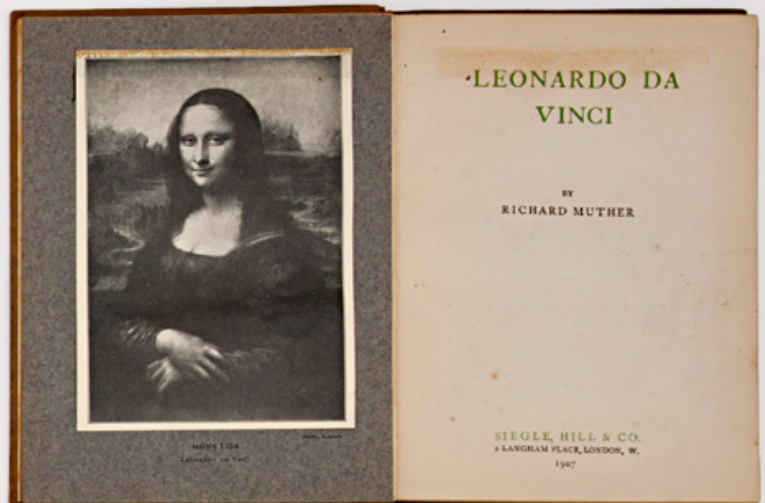


8

6



12



9



10



11

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

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

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

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

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

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

7. Franse schoorsteengek.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

CONSERVATOR VAN ZIJN EIGEN OEUVRE EN ONDERGRONDS KUNSTENAAR

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

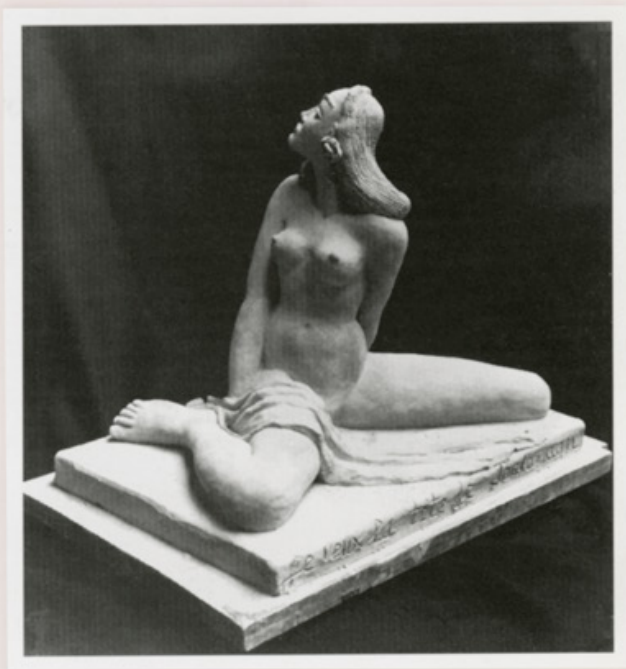
1. *la chute d'eau* 2. *le gaz d'éclairage* (Gegeven: 1. de waterval 2. het lichtgas).

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

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

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

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



1



28. Huitième Voile (Eighth Veil), 1905.

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

2



10



9

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

De Bruid ontkleed...

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



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

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

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

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

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

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

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

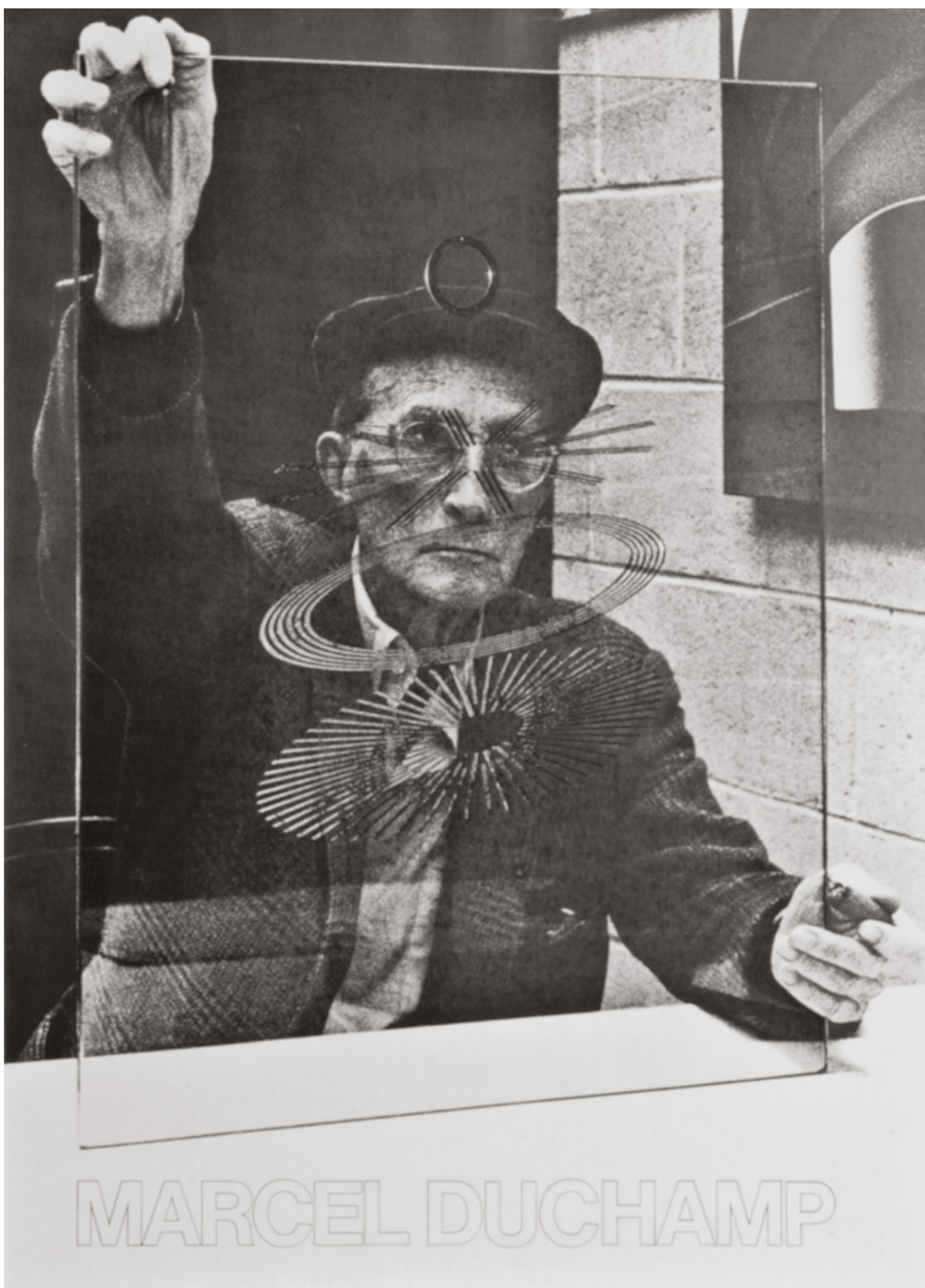
Na zijn bezoek aan de Wereldtentoonstelling in Brussel maakte Duchamp met zijn vrouw Alexina een rondreis naar onder meer Blainville en Chexbres en stelde hij haar voor aan zijn familieleden en vrienden. Via Lebel ontmoetten zij de psychoanalyticus Lacan bij wie zij op 21 september 1958 dineerden en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

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

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

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

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



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



Kamerpo met oog.

