

Zeitschrift: Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern

Herausgeber: Parkett

Band: - (1990)

Heft: 23: Collaboration Richard Artschwager

Artikel: Cumulus from America

Autor: Temkin, Ann / Gensicke, Andrea / Jansen, Manfred

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-680536>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 04.04.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

CUMULUS

F R O M A M E R I C A

In every edition of PARKETT, two cumulus clouds, one from America, the other from Europe, float out to an interested public. They convey individual opinions, assessments, and memorable encounters – as entirely personal presentations of professional issues.

Our contributors in this issues are Ann Tempkin, the curator of the Twentieth Century Art Department at the Philadelphia Museum of Art and Roman Tio Bellido, art critic in Paris.

A friend from New York was visiting the Philadelphia Museum of Art a few weeks ago, and later reported the following conversation. Checking her things at the coatroom, she asked who had painted the enormous canvas that covers the back wall of the entry stairs. It happens to be an exuberant Chagall, a glorious backdrop for a Massine ballet. The coatroom attendant, probably a local art student, thought for a second and responded with only a flicker of hesitation. "I think it's a Duchamp."

Marcel Duchamp once again appears to be everywhere, reaching out beyond his corner of the museum to assume credit for a momentarily unidentifiable object elsewhere in the building, offering answers to questions that seem to have no others readily available. This has been more or less true in Philadelphia ever since Duchamp's works first were installed in 1954 as part of the Louise and Walter Arensberg Collection. The collection was wooed here with Duchamp's gentle aid, although this city could claim no

ANN TEMKIN

prior connection either to him or the Arensbergs. (Except that in 1917 Philadelphia was widely reported as the home of a certain Mr. Mutt who sent a porcelain urinal "Fountain" to the Independents Exhibition in New York.)

Duchamp's close involvement in the choice of this museum extended his role as art agent and adviser to the Arensbergs throughout their four decades of friendship. That attention focused particularly on the constellation of his own work, but also channeled the way for a spectacular group of Brancusi sculptures and work by artists ranging from Mondrian to Miró, in many cases acquired directly from the artists.

Arensberg's steady accumulation of Duchamp's work began soon after the two met in 1915. At that time, Arensberg despaired that it was too late to acquire NUDE DESCENDING A STAIRCASE, the picture that had made

Duchamp an overnight celebrity when it appeared in the Armory Show of 1913. The artist saw no need for distress: he enlarged a photograph of NUDE DESCENDING to conform to the painting's actual size, and with some clever overpainting soon had a new version of his "exploding shingle factory." The palette is one of gray and blue pastel and watercolor, different from the ochre and brown oils of NUDE DESCENDING (which, by the way, Duchamp successfully procured for Arensberg in 1927). As in NUDE DESCENDING, the picture's title is printed in French in block letters at the foot of the canvas. The block letter signature differs, however; it reads "MARCEL DUCHAMP (FILS)."

Son of Duchamp. This is one of the first in a long line of offspring, some directly sired by the artist himself, many more not. A new generation surfaced at the beginning of the 1960s, with a dramatic renewal of Duchamp's reputation and a renaissance of Duchampian invention. Works such as

Warhol's Brillo boxes or Johns's Ale Cans relied on the concept of the ready-made, yet significantly differed: a common object would not merely be selected but manufactured anew. At this point Duchamp was marching right in step with his younger colleagues, producing new art objects from real-world models: along came multiples of his own original Readymades.

From this point on, Duchamp's own traces are tangled among those of his heirs. Bruce Nauman's *WAX IMPRESSIONS OF THE KNEES OF FIVE FAMOUS ARTISTS*, 1966, speaks as much to Johns (the sculp-metal Subway with "his" and "hers" knees) as to Duchamp. Appropriately, Duchamp's importance here is acknowledged by his absence: Nauman's drawing for the knees, while itself reminiscent of Duchamp's notes, instructs him to choose five important artists, with the caveat "do not use Marcel Duchamp."

If Duchamp had gone underground at this point, there were others to do the work, in Europe as well as America. Joseph Beuys's 1964 action, *THE SILENCE OF MARCEL DUCHAMP IS OVERRATED*, formed a tribute, if backhanded, complete with splashing chocolate. The title long has been mistaken as a hostile remark, but over time it has become apparent that Beuys had a very fine ear for Duchamp.

And of course, Duchamp's purported silence did not preclude a lot of action behind the scenes. We now know that twenty years of apparent inactivity were spent nursing along the elaborate construction of *ETANT DONNÉS*. Duchamp arranged things so that the tableau would be left to the museum and installed after his death, with the aid of only a few confidants and a photographic instruction man-



MARCEL DUCHAMP, *NUDE DESCENDING A STAIRCASE, NO. 2*, 1912.
(THE LOUISE AND WALTER ARENSBERG COLLECTION, PHILADELPHIA MUSEUM OF ART)

ual. Such decisive abstention had been witnessed already in the assisted ready-made, "With Hidden Noise." In 1917 Duchamp had provided Walter Arensberg with a ready-made ball of twine and instructed him to provide the "noise" that would be sealed therein. Duchamp's role was to remain blissfully ignorant of the noise's source.

Such deliberate remove was matched by an equally meticulous presence when necessary. During the early 1950s Duchamp was a thoughtful participant in the installation of his works at the Philadelphia Museum of Art. He chose to set *THE LARGE GLASS* in front of a glass opening that interrupts the building's thick facade of Minnesota dolomite. The viewer therefore looks through the *GLASS*, and the window, to the museum courtyard's imposing

fountain. The window allowed Duchamp to admit to the gallery, via a simple pun, the Mutt ready-made which had never been recouped for Arensberg. And he also took one more step toward completing *THE LARGE GLASS*, providing a waterfall (which his notes always had designated a "given") to the realm of the Bachelors.

These bachelors received attention as never before this past autumn, when they were transferred from Philadelphia sanctuary to the front line of Mary Boone's West Broadway gallery. Sherrie Levine's "Bachelors" lay in exquisitely mannered cherrywood vitrines, cast three-dimensionally in frosted glass. Levine's interest in Duchamp is far from new, and in fact Levine speaks of her earliest work as her most Duchampian. While this new work might engage his most directly, Levine points out that she now is doing something that "Duchamp would not have done."

In *THE LARGE GLASS* itself, the bachelors ("malic molds") are positioned to receive the apparatus' "Illuminating Gas;" Levine has simply realized the "gas castings" Duchamp specified in his notes for the Glass. The difference here, of course, is that the bachelors are no longer interconnected, as they are in the Glass, at the "point of sex;" they are disenfranchised from that very particular perspectival system by which Duchamp determined their arrangement. And in Duchamp's Glass, the Bachelors are merely one element in the elaborate workings of a bachelor machine; the gas will soon after pass from solid to liquid, and continue its journey toward the bride. In Levine's cases, there is no process, no promise, only an uncanny stillness.

Levine's current forefronting of Duchamp takes place in a crowded field – the works of a range of artists from Louise Lawler to Jeff Koons uniquely respond to Duchampian precedent. Debate over Duchamp's post-modern legacy escalates as the theoretical stakes intensify, variously enlisting Derrida, Foucault and Baudrillard as confrères. At the same time, conventional modernist head-hunting also continues in earnest – Bob Gober cannot make a bed without critics smugly referencing Apollinère Enamelled.

The work of these contemporary artists is being comfortably assimilated into the art industry. Like Duchamp's, their art questions the belief in authenticity and originality, or exposes the



MARCEL DUCHAMP, FOUNTAIN, 1917.
(THE LOUISE AND WALTER ARENSBERG
COLLECTION, PHILADELPHIA MUSEUM OF ART)

economic and erotic underpinnings of the system that supports them. Yet the challenges their art presents generally

stop short of the process of distribution (in this respect differing from conceptualism of the preceding decade), and the market is responding eagerly. Museums can celebrate their work as part of a bonafide tradition. In the face of this enthusiasm, one remains aware that the seeds of mutiny Duchamp carefully sowed in Philadelphia still await harvesting. The values that his work interrogates are those upon which the museum structure is built; in return, the institution protects and perpetuates those values. Current climate notwithstanding, the works in the Duchamp gallery present a potent contradiction. Finally, it is Duchamp's questions that still remain unanswered.

In jeder Ausgabe von PARKETT peilt eine Cumulus-Wolke aus Amerika und eine aus Europa die interessierten Kunstfreunde an. Sie trägt persönliche Rückblicke, Beurteilungen und denkwürdige Begegnungen mit sich – als jeweils ganz eigene Darstellung einer berufsmässigen Auseinandersetzung.

In diesem Heft äussern sich Ann Temkin, Kuratorin für Kunst des 20. Jahrhunderts am Philadelphia Museum of Art und Roman Tio Bellido, Kunstkritiker in Paris.

Vor ein paar Wochen besuchte eine Freundin aus New York das Philadelphia Museum of Art und schilderte später folgendes Erlebnis: Als sie ihre Sachen an der Garderobe abgeben wollte, fragte sie, wer wohl das riesige Bild gemalt habe, das die Wand bei der Eingangstreppe bedeckt. Es handelt sich dabei um ein Spätwerk Chagalls, das den furiosen Hintergrund zu einem Massine-Ballett bildete. Der Garderobier, offensichtlich ein hiesiger Kunststudent, dachte einen Moment nach und meinte dann kurz und

ANN TEMKIN

bündig: «Ich glaube, es ist ein Duchamp.» Wieder einmal scheint Marcel Duchamp allgegenwärtig zu sein, scheint aus seiner Ecke im Museum herauszudrängen, um die Autorschaft zu reklamieren für ein im Moment nicht identifizierbares Objekt am Eingang des Museums und so Antworten anzubieten auf Fragen, auf die es im Augenblick keine andern zu geben scheint. Für Philadelphia gilt dies mehr oder we-

niger, seit im Rahmen der Sammlung Walter und Louise Arensberg 1954 erstmals Arbeiten Duchamps hier ausgestellt wurden. Die Sammlung gelangte durch Duchamps freundliche Unterstützung hierher, obwohl die Stadt zuvor weder zu ihm noch zu den Arensbergs Verbindung hatte. (Sieht man davon ab, dass Philadelphia 1917 weithin als Heimatort eines gewissen Mr. Mutt angegeben wurde, der ein Porzellanurinal als «Brunnen» zur Ausstellung der «Independents» in New York eingesandt hatte.)

Duchamps enge Mitarbeit bei der Standortwahl machte auch seine Rolle als Undercover-Kunstagent und Berater der Arensbergs während ihrer vierzigjährigen Freundschaft deutlich. Sein Engagement konzentrierte sich einerseits auf die adäquate Sammlung eigener Werke, bahnte aber auch einer Reihe bedeutender Skulpturen Brancusis sowie Werken von Mondrian bis Miró den Weg, die grösstenteils bei den Künstlern direkt erworben wurden.

Arensberg begann Werke Duchamps zu sammeln, nachdem er den Künstler 1915 persönlich kennengelernt hatte. Der Mäzen fürchtete damals, es sei bereits zu spät, den AKT, EINE TREPPE HERABSTEIGEND zu bekommen, jenes Bild, das Duchamp auf der Armory Show 1913 über Nacht berühmt gemacht hatte. Doch der Künstler sah keinen Anlass zur Verzweiflung: Er vergrösserte einfach ein Photo des Gemäldes bis zu dessen Originalformat und schuf mit ein paar gezielten Übermalungen eine neue Version seiner «explodierenden Schindelfabrik». Die Palette in pastell- und wasserfarbenen Grau- und Blautönen unterscheidet sich von den Ölfarben Ocker und Braun der Urfassung (die Duchamp nebenbei bemerkt 1927 doch noch für Arensberg beschaffen konnte). Wie auf dem Original brachte er den Titel in französischer Sprache und mit Blockbuchstaben auf der Unterkannte der Leinwand an, nur ist die Signatur nun eine andere: «MARCEL DUCHAMP (FILS)».

Ein Sohn Duchamps; der erste in einer langen Reihe von «Nachkommen», viele aus der Hand des Künstlers selbst, viele aber auch nicht. Zu Beginn der 60er Jahre betrat eine neue Generation die Bühne, die Duchamps Ruf in einschneidender Weise erneuerte und eine Renaissance des Duchampschen Erfindungsgeistes heraufbeschwor. Warhols BRILLO-SCHACH-

TELN oder Johns' Bierdosen etwa beruhen auf dem Konzept des Readymades und unterschieden sich gleichzeitig deutlich davon: Alltägliches wurde nicht einfach ausgewählt, sondern neu geschaffen. An dieser Stelle zog Duchamp mit seinen jüngeren Kollegen am gleichen Strang, indem er neue Kunstobjekte aus Modellen des Alltagslebens herstellte: Heraus kamen dabei Multiples seiner ursprünglichen Readymades.

Seit dieser Zeit vermischen sich Duchamps Spuren mit denen seiner Erben. Bruce Naumans WAX IMPRESSIONS OF THE KNEES OF FIVE FAMOUS ARTISTS (1966) ist ebenso sehr in Zusammenhang mit Johns (das Metallobjekt SUBWAY mit den Knien von «ihm» und «ihr») als mit Duchamp zu sehen. Die Bedeutung Duchamps wird also durch seine Abwesenheit unterstrichen: In einer Zeichnung Naumans zu seinem Objekt – die Erinnerungen an die Notizen in der GRÜNEN SCHACHTEL wachruft – steht die Anweisung, fünf wichtige Künstler auszuwählen, allerdings unter der Bedingung: «Verwende nichts von Marcel Duchamp.»

Wäre Duchamp zu diesem Zeitpunkt untergetaucht, hätten andere sein Werk

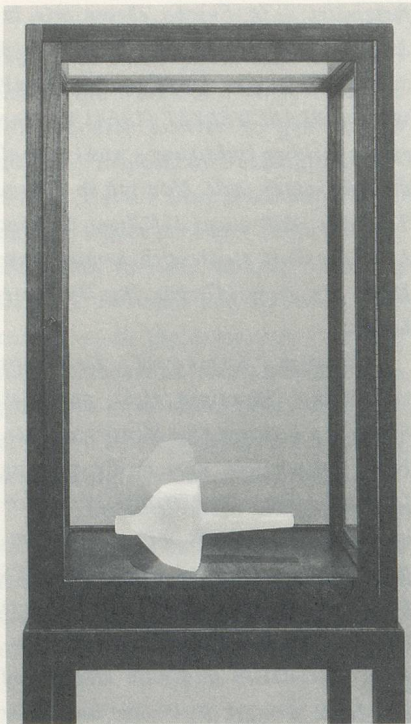
MARCEL DUCHAMP, A BRUIT SECRET, 1916.
(THE LOUISE AND WALTER ARENSBERG
COLLECTION, PHILADELPHIA MUSEUM OF ART,
PHOTO: WILL BROWN)



fortgesetzt – in Europa ebenso wie in Amerika. Joseph Beuys' Aktion DAS SCHWEIGEN VON MARCEL DUCHAMP WIRD ÜBERBEWERTET (1964) ist eine zweischneidige Huldigung – nicht einmal die Schokolade fehlt. Man sah in diesem Titel eine Weile etwas Abfälliges, doch im Lauf der Zeit stellte sich heraus, dass Beuys ein feines Gespür für Duchamp besass.

Natürlich verhinderte Duchamps vorgebliches Schweigen nicht, dass sich hinter den Kulissen eine Menge ereignete. Heute wissen wir, dass er die zwanzig Jahre scheinbarer Tatenlosigkeit dazu verwendete, sich intensiv mit seinem komplex konstruierten Werk ETANT DONNÉS (Gegeben sind) zu beschäftigen. Er sorgte dafür, dass diese Installation dem Museum hinterlassen und nach seinem Tod mit Hilfe weniger Vertrauter und einer mit Fotos versehenen «Gebrauchsanweisung» dort aufgestellt werden würde. Eine derart entschlossen gelebte Enthaltung ist schon am benachbarten Readymade WITH HIDDEN NOISE (mit geheimem Geräusch) nachweisbar. 1917 hatte Duchamp Walter Arensberg eine Schnurspule mit der Anweisung übergeben, für einen «Lärm», der zwischen zwei Metallplättchen darin zu versiegeln sei, zu sorgen. Duchamps Rolle war es dabei, in seliger Unwissenheit über die Herkunft des Geräusches zu verharren.

Dieser bewussten Abwesenheit stand – falls nötig – ein ebenso akribisches Anwesendsein gegenüber. Während der frühen 50er Jahre war Duchamp aufmerksamer Teilnehmer bei der Aufstellung seiner Werke im Philadelphia Museum of Art. Er entschied, DAS GROSSE GLAS (Die Braut, von ihren Junggesellen selbst entkleidet) genau vor eine Glastür zu stellen, welche die dicke Fassade aus Minnesota-Dolomitgestein durchbricht. Der Betrachter blickt deshalb zunächst durch das Glas,



SHERRIE LEVINE, UNTITLED / OHNE TITEL
THE BACHELORS / DIE JUNGGESELLEN:
GARDIEN DE LA PAIX AND /
UND CUIRASSIER, 1989, GLASS OBJECTS.
(PHOTOS: DAVID LUBARSKY)

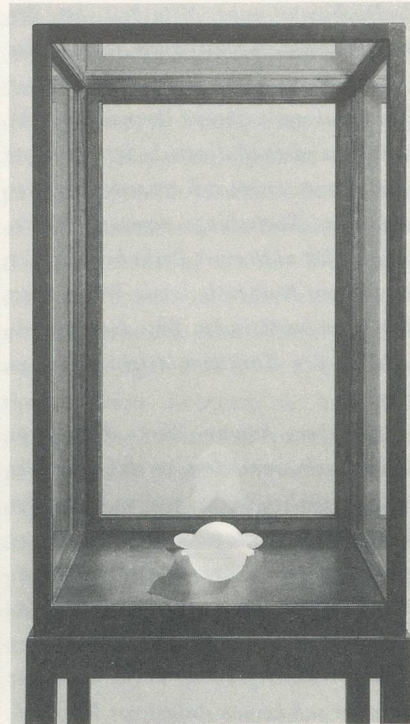
dann durch das Fenster und schliesslich auf den imposanten Brunnen im Museumshof. Vermittels des Fensters und eines einfachen Wortspiels gelang es Duchamp, das Mutt-Ready-made (Brunnen), das nie für Arensberg gewonnen werden konnte, trotzdem in die Galerie zu holen. Er ging damit auch einen weiteren Schritt in Richtung zur Vollendung des GROSSEN GLASES, indem er den Wasserfall einbezog, der in seinen Notizen immer als «Gegebenheit» im Zusammenhang mit den Jungesellen bezeichnet wird.

Im Herbst 1989 schenkte man den Jungesellen soviel Aufmerksamkeit wie nie zuvor, als man sie aus ihrem Zufluchtsort im Philadelphia Museum of Art in Mary Boones West Broadway Gallery verlegte. Sherrie Levines Jungesellen liegen in hervorragend gearbeiteten

Kirschholzvitrienen feierlich aufgebahrt und sind dreidimensional in mattiertes Glas gegossen. Levine interessiert sich nicht erst seit gestern für Duchamp; bereits ihre früheste Arbeit sieht sie als am meisten in seiner Tradition stehend an. Doch während diese neue Arbeit auf Duchamps Werk vielleicht am deutlichsten verweist, betont Levine nun, sie mache etwas, das «Duchamp nicht gemacht hätte».

Im GROSSEN GLAS selbst sind die Jungesellen («malic molds») so angeordnet, dass das «Leuchtgas» des Apparats sie erreicht. Levine transponierte einfach die von Duchamp in der GRÜNEN SCHACHTEL spezifizierten «Gasspiessereien» in die Wirklichkeit. Der Unterschied besteht natürlich darin, dass die Jungesellen nun nicht mehr – wie im GROSSEN GLAS – am «Sexpunkt» miteinander in Verbindung stehen, sondern aus dieser typisch perspektivischen Anordnung, durch die Duchamp ihre Gruppierung festlegte, herausgelöst sind. Auch sind sie bei Duchamp lediglich ein Element innerhalb der ausgeklügelten Arbeitsweise einer Jungesellenmaschine. Das Gas geht bald vom festen in den flüssigen Zustand über und setzt seine Reise auf die Braut zu fort. Bei Levine hingegen gibt es keinen Prozess und kein Versprechen, nur unheimliche Stille.

MARCEL DUCHAMP, READY-MADE, 1916–17.
(THE LOUISE AND WALTER ARENSBERG
COLLECTION, PHILADELPHIA MUSEUM OF ART)



Levines jüngste Platzierung Duchamps in die erste Reihe findet auf überfülltem Terrain statt – die Arbeiten zahlreicher Künstler, von Louise Lawler bis Jeff Koons, reagieren in einzigartiger Weise auf das Beispiel Duchamps. Die Diskussion über sein postmodernes Vermächtnis eskaliert mit der Zunahme des theoretischen Interesses, sei es seitens eines Derrida, Foucault oder Baudrillard als confrères. Zur gleichen Zeit geht aber auch die ernsthafte Jagd auf die konventionellen Modernisten weiter – ein Robert Gober kann kein Bett inszenieren, ohne dass Rufe nach «Apolinère Enameled» laut werden.

Arbeiten dieser zeitgenössischen Künstler lassen sich problemlos in die Kunstindustrie einfügen. Wie bei Duchamp stellt ihre Kunst den Glauben an Authentizität und Originalität in Frage beziehungsweise betont den ökonomischen und erotischen Unterbau des Systems, das sie trägt. Dennoch machen im allgemeinen die Herausforderungen ihrer Kunst

vor jener der Distribution halt (im Unterschied etwa zu den Konzeptualisten des vorangegangenen Jahrzehnts), und der Markt reagiert begierig. Die Museen können diese Kunst als Bestandteil echter Tradition feiern. Angesichts solcher Begeisterung muss man sich vergegenwärtigen, dass die Saat der Rebellion, die

Duchamp in Philadelphia ausstreute, erst noch geerntet werden muss. Auf den Werten, die seine Arbeiten zu ergründen suchten, fusst die Struktur dieses Museums, das diese Werte als Gegenleistung beschützt und verewigt. Weil sie sich zeitgenössischen Strömungen nicht widersetzen, repräsentieren Duchamps Werke in

diesen Schauräumen einen überzeugenden Widerspruchsgeist. Schliesslich sind es Duchamps Fragen, die nach wie vor unbeantwortet sind.

(Übersetzung: Andrea Gensicke
und Manfred Jansen)

CUMULUS

F R O M E U R O P A

One effect of the new and potent influence of consumerism on art is no doubt the current "obligation" to show its products at all times and in all places, in what has become a proliferation of exhibitions: inevitably, these events require spaces in which to be presented.

Thus, in addition to the development of projects for the restoration and construction of museums (which I shall not explore here), many buildings and locations that have lost their original function (as hospitals, schools, warehouses, churches, prisons, castles, etc.) are being permanently or temporarily converted into spaces for exhibitions.

In an article criticizing this tendency,¹⁾ Bernard Marcadé rightly points out that the symbolic resonance inherent to such locations too often conditions the nature of the work

RAMON TIO BELLIDO

shown there, restricting it to the demonstration of its own coherence with the "site." Indeed, one cannot but notice how, by a perverse logic, such practices are legitimized on the strength of a semantic confusion, or slip, which merges the notions of "site," "place" or even exhibition space. Context and environment are privileged to the detriment of the work itself, which is required to conform to its setting and enhance the existence of what is actually only a support or a pretext.

The issue is a vital one. It is not the autonomy of the work of art that is in question here, but the conditions of its circulation and visibility. The models underlying this development go back

to the various attitudes advanced by the art of the seventies.

Historically, and formally, minimal art appears to bear the main responsibility for the present situation. By systematically transgressing the space of the painting as an entity within itself, it inaugurated a new presentation of the relationship between "work" and "place," between its own, so-called "virtual" space and the contextual space within which it is apprehended. Paradoxically, this intrinsic quality of minimal art – to which modern art recognizes its debt – has aroused the severest criticism. It is well known that Michael Fried condemned the avowed "theatricality" of minimal art for preventing recognition of what he sees as the more important immanence (and frontality) of content. It is also interesting to note that, while he does not