

Bethan Huws

**Reading Duchamp
Research Notes
2007–2014**

Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln
Dieter Association Paris

Hans Rudolf Reust

Lesarten des Lesens
Re-reading Bethan Huws'
Reading Duchamp

Ways of Reading
Re-reading Bethan Huws'
Reading Duchamp

Lectures de la lecture*
Relire *Reading Duchamp*
de Bethan Huws

*
En allemand, « Lesarten des Lesens » :
« Lectures (au sens d'interprétations)
de la lecture (verbe substantivé,
au sens de lire et d'interpréter) ».
Cette subtilité de la langue allemande
ne pouvant être ni rendue, ni
contournée en français, nous avons
opté pour une traduction littérale
du titre. NdT

„Ich behaupte nicht, dass alles Folgende falsch, noch dass es wahr ist, auch nicht, dass es weder falsch noch wahr, noch wahr-und-falsch, noch ein wenig falsch und ein wenig wahr ist. Aber wäre es möglich, dass M. Duchamp – oder Mlle Sélavy – in Raum und Zeit, in Stoff und Form die anstössige *Widersprüchlichkeit* gesucht und realisiert hätte? Oder sprechen Sie lieber von *Inkommensurabilität*?“¹

—
Jean-François Lyotard.

Nach seiner Wiederentdeckung in den sechziger Jahren sind das Werk und die Person Marcel Duchamps von einer beispiellosen Welle der Appropriation, der Exegese, der Erforschung und der Hagiographie erfasst worden. So kann Robert Smithson kurz vor seinem Unfalltod 1973 in einem letzten Interview mit der Zeitschrift *Artforum* festhalten, es grassiere „Duchampitis“. Diese beispiellose Bekanntheit einzelner ikonischer Gesten dieses Künstlers hat dazu geführt, dass nach Beuys selbst sein Schweigen als ‚überbewertet‘ gelten kann. Schliesslich haben sich seit den achtziger Jahren nicht wenige Künstler entschieden, die ausgepresste Hülle des Ready-Made zu meiden, um nicht in den Sog solcher Stigmatisierung zu geraten. Duchamps eigene Versuche, der Sakralisierung zu entkommen, haben den Markt der Aufmerksamkeiten offenbar wenig beeinflusst.

Demnach gilt inzwischen, unausgesprochen, nicht abgesprochen und wenig reflektiert, unter wachen Künstlerinnen und Künstlern so etwas wie eine Duchamp-Pause. Bethan Huws wählt die gegenläufige Bewegung, an dieser stillschweigenden Übereinkunft nicht teilzunehmen. Sie hat sich in ihrer eigenen Praxis immer wieder implizit und explizit auf Duchamp bezogen. Während der letzten zehn Jahre ist sie schliesslich umfassend, mit höchster Intensität in Duchamps Universum eingetaucht, um von da aus weiter zu denken. Diese einzigartige Form der immersiven Aneignung eines Künstlers durch eine Künstlerin gilt die folgende Lesart des vorliegenden Buches.

“I don’t say that what follows is all false, nor that it’s all true, nor that it’s neither false nor true nor both-true-and-false, nor a bit false and a bit true. But could it be that Monsieur Duchamp sought and obtained, or that Mlle Sélavy sought and obtained, *contrariety* in the matter of space and time and in the matter of matter and form? You prefer to say *incommensurability*?“¹

—
Jean-François Lyotard

After being rediscovered in the 1960s, Marcel Duchamp himself and his work have been subject to an unprecedented surge of appropriation, exegesis, research and hagiography. Robert Smithson even spoke of rampant “Duchampitis” in his last interview, published in *Artforum* magazine shortly before he died in an accident in 1973. The unheard-of fame of particular iconic gestures we inextricably link to Duchamp led to a situation that, after Beuys, even his silence could be overrated in its profundity. In the end, since the 1980s, quite a few artists have decided to steer clear of the squeezed-dry semblance of *Ready-mades* to avoid stigmatisation. But it is generally obvious that Duchamp’s attempts at avoiding consecration did not at all diminish his magnetic appeal.

In view of all this, the more alert among artists are giving Duchamp a rest, without losing a word about it, without reaching a general agreement about it among themselves, nor even reflecting upon it. Bethan Huws has chosen the contrary approach of not participating in this tacit agreement. In practising her art she has, again and again, implicitly and explicitly referred to Duchamp. Over the last 10 years she finally plunged into the depths of Duchamp’s world, which she studied extensively with great intensity. Her unique, absorbed way of appropriating an artist is the basis for the following readings in this publication.

« Je ne dis pas que tout ce qui va suivre est faux ni que c’est vrai ni non plus que ce n’est ni faux, ni vrai, ni vrai-et-faux, ni un peu faux et un peu vrai. Mais se pourrait-il que M. Duchamp ait cherché et obtenu, ou Mlle Sélavy ait cherché et obtenu, en matière d’espace et de temps et en matière de matière et de forme, la *contrariété*? Vous préférez dire l’*incommensurabilité*? »¹

—
Jean-François Lyotard

Après le regain d’intérêt qu’elles avaient connu dans les années 1960, l’œuvre et la personne de Marcel Duchamp firent l’objet d’une vague sans précédent d’appropriations, d’exégèses, d’explorations et d’hagiographies. Ainsi, dans le dernier entretien qu’il donna dans la revue *Artforum* peu avant sa mort accidentelle en 1973, Robert Smithson devait-il constater qu’une « duchampite » faisait rage. Pour Beuys, la notoriété inouïe dont jouissaient certains gestes iconiques de Duchamp avait conduit à ce que l’on soupçonnât même son silence d’être « surévalué ». Pour finir, dans les années 1980, nombre d’artistes décidèrent de fuir un certain épuisement du ready-made pour ne pas se trouver pris dans la spirale de la stigmatisation dont il se voyait frappé. Duchamp lui-même tenta d’échapper à la sacralisation mais cela n’eut visiblement que peu d’effet sur le marché de la célébrité.

Depuis lors, il est de rigueur parmi les artistes éclairés de s’astreindre, sans concertation ni résolution particulières, à une sorte de pause duchampienne. Bethan Huws se tint à l’écart de ce mouvement auquel tous se conformaient en silence et suivit la voie inverse. Elle n’a en effet cessé, implicitement et explicitement, de faire référence à Duchamp dans sa pratique artistique. Durant les dix dernières années, souhaitant faire de l’œuvre de Duchamp un outil de développement de sa propre pensée, elle prit le parti de s’immerger dans l’univers duchampien et de se livrer à l’exploration systématique de l’œuvre, une tâche qu’elle poursuivit avec une inlassable énergie. C’est cette forme exceptionnelle d’appropriation immersive d’un artiste par une autre artiste que s’attache à éclairer l’examen qui suit de la présente publication de *Reading Duchamp*.

1

—
Jean-François Lyotard,
Die TRANSformatoren DUCHAMP,
Edition Patricia Schwarz,
Stuttgart, 1986, S. 5.

—
Jean-François Lyotard,
*Les TRANSformateurs Duchamp /
Duchamp’s TRANS/formers*,
French and English edition,
Leuven: Leuven University Press,
2010, p. 49.

—
Jean-François Lyotard,
Les TRANSformateurs DUCHAMP,
Paris, Gallilée, 1977, p. 13.

I. DUCHAMP LESEN

In Houston 1957 hat Marcel Duchamp der American Federation of the Arts seine Gedanken über *The Creative Act* vorgetragen: Er versteht die Arbeit des Künstlers als intuitive Aktion eines Mittlers, die unabhängig von Kriterien der Qualität, des je gewählten Mediums oder einer Definition des Begriffs „Kunst“ erfolgt, jedoch ebenso durch die Rezipienten, letztlich die Nachwelt, bestimmt wird. „If we give the attribute of a medium to the artist, we must then deny him the state of consciousness on the esthetic plane about what he is doing or why he is doing it. All his decisions in the esthetic execution of the work rest with pure intuition and cannot be translated into a self-analysis, spoken or written, or even thought out“². Immerhin wählt Duchamp selber eine Metapher, um die opake Rolle des Künstlers zu beschreiben: „To all appearances, the artist acts like a mediumistic being who, from the labyrinth beyond time and space, seeks his way out to a clearing“³. Im Part des Künstlers, bei der Entstehung von Kunst im Rohzustand, sieht er auch einen subjektiven „art coefficient“ (Kunst-Koeffizient) im Spiel, der die Inkommensurabilität des Kunstwerks zu seiner späteren Wahrnehmung beschreibt: „In the creative act, the artist goes from intention to realization through a chain of totally subjective reactions. (...) the personal ‚art coefficient‘ is like an arithmetical relation between the unexpressed but intended and the unintentionally expressed. (...) The creative act takes another aspect when the spectator experiences the phenomenon of transmutation; through the change from inert matter into a work of art, an actual transubstantiation has taken place, and the role of the spectator is to determine the weight of the work on the esthetic scale“⁴.

Indem Bethan Huws die Rolle der Rezipientin wiederum als Künstlerin wahrnimmt, verbindet sie eine Potenzierung des subjektiven ‚Kunst-Koeffizienten‘ mit einem analytisch distanziierten Schritt der ‚Transsubstantiation‘. Zumindest für ihren subjektiven Anteil wäre denn eine ‚Transsubstantiation‘ zweiten Grades vorzunehmen. Allerdings lassen sich diese beiden Rollen bei *Reading Duchamp* nicht streng trennen. Und was liest Bethan Huws? Die bekannten Werke und alle möglichen, weit verzweigten Spuren von Duchamps Denken, die viele seiner manifesten Äusserungen untereinander verbinden. Schliesslich liest sie auch die kunsthistorische Forschung, die diesen Künstler, wie kaum einen anderen, für sich vereinnahmt. Und sie liest ihre eigene Geschichte im Umgang mit dem Erbe Duchamps. Für die Beschäftigung mit ihrem Ansatz wird daher die künstlerische Komplizenschaft entscheidend sein. Ihre Haltung und die Form eines immensen Kompendiums von Notaten lehnt sich an Duchamps

I. READING DUCHAMP

In 1957, Marcel Duchamp delivered his *Session on the Creative Act* to the American Federation of the Arts in Houston. In it he understood an artist’s work to be the intuitive actions of an intermediary who operates independently of the criteria of quality, of the respective choice of medium, or of a definition of ‘art’ – the latter being equally determined through the recipients and, ultimately, posterity. “If we give the attribute of a medium to the artist, we must then deny him the state of consciousness on the esthetic plane about what he is doing or why he is doing it. All his decisions in the esthetic execution of the work rest with pure intuition and cannot be translated into a self-analysis, spoken or written, or even thought out.”² Duchamp at least chose a metaphor to describe the obscure role played by the artist: “To all appearances, the artist acts like a mediumistic being who, from the labyrinth beyond time and space, seeks his way out to a clearing.”³ In the genesis of an artwork at its raw initial stage, he sees a subjective “art coefficient” involved that specifies the incommensurability of the artwork in regard to how it will be perceived at a later date: “In the creative act, the artist goes from intention to realization through a chain of totally subjective reactions. (...) [T]he personal ‘art coefficient’ is like an arithmetical relation between the unexpressed but intended and the unintentionally expressed. (...) The creative act takes another aspect when the spectator experiences the phenomenon of transmutation; through the change from inert matter into a work of art, an actual transubstantiation has taken place, and the role of the spectator is to determine the weight of the work on the esthetic scale.”⁴

Because Bethan Huws is both recipient and artist, she combines potentiating the subjective “art coefficient” through an analytical and aloof approach of “transubstantiation”. At least for her subjective share, she would have to undertake a second-degree “transubstantiation”. However, we cannot separate the two parts she plays in *Reading Duchamp*. And what does Bethan Huws read? Duchamp’s more famous works of art and all kinds of ramified vestiges of his thought, which interlink many of his more manifest statements. And she also reads the art-historical research on this avant-garde artist, which tries to appropriate Duchamp for itself more than is the case with any other artist. And ultimately she reads her own history in handling Duchamp’s legacy. Therefore, her involvement as an artist-accomplice is a decisive factor in investigating how she deals with the task. Her approach and the presentation of an immense compendium of notes are in keeping with

I. LIRE DUCHAMP

En 1957, Marcel Duchamp présenta à Houston un exposé de sa conception du *Processus créatif* – en anglais *The Creative Act* – devant la Fédération américaine des arts : le travail de l’artiste, disait-il, relève de l’acte intuitif d’un médium, un acte qui se produit indépendamment de tout critère de qualité, de toute prescription quant au choix du médium et de toute définition du concept d’« art », et qui ne trouvera en dernier ressort sa légitimité, celle que lui auront conférée les récepteurs, que dans la postérité. « Si donc nous accordons les attributs d’un médium à l’artiste, nous devons alors lui refuser la faculté d’être pleinement conscient, sur le plan esthétique, de ce qu’il fait ou pourquoi il le fait – toutes ses décisions dans l’exécution artistique de l’œuvre restent dans le domaine de l’intuition et ne peuvent être traduites en une self-analyse, parlée ou écrite ou même pensée. »² C’est en tout état de cause vers la métaphore que Duchamp lui-même se tourne pour décrire la figure impénétrable de l’artiste : « Selon toutes apparences, l’artiste agit à la façon d’un être médiumnique qui, du labyrinthe par-delà le temps et l’espace, cherche son chemin vers une clairière. »³ Durant l’acte originel de création, l’artiste se voit investi d’un « coefficient d’art » subjectif qui incarne l’inkommensurabilité de l’œuvre au regard de sa perception future : « Pendant l’acte de création, l’artiste va de l’intention à la réalisation en passant par une chaîne de réactions totalement subjectives. (...) [L]e “coefficient d’art” personnel est comme une relation arithmétique entre “ce qui est inexprimé mais était projeté” et “ce qui est exprimé inintentionnellement”. (...) Le processus créatif prend un tout autre aspect quand le spectateur se trouve en présence du phénomène de la transmutation ; avec le changement de la matière inerte en œuvre d’art, une véritable transsubstantiation a lieu et le rôle important du spectateur est de déterminer le poids de l’œuvre sur la bascule esthétique. »⁴

En se réassignant, comme artiste, la fonction de réceptrice, Bethan Huws associe la potentialisation du « coefficient d’art » subjectif à un processus de « transsubstantiation » qui trouve sa distance dans l’analyse. La part de subjectivité qu’elle est susceptible d’y introduire réclamerait au moins la mise en œuvre d’une « transsubstantiation » de deuxième degré. En fait, *Reading Duchamp* ne permet pas de dissocier clairement les deux rôles de l’analyste et de l’artiste. Mais que lit Bethan Huws ? Les œuvres connues de Duchamp et toutes les ramifications déployées par sa pensée, dont témoignent les corrélations qui unissent les multiples expressions qu’il lui a données. Elle examine également la recherche en histoire de l’art qui s’est accaparé cet artiste comme presque aucun autre. Et elle examine son propre parcours quant aux relations qu’elle entretient elle-même avec l’héritage de Duchamp. C’est pourquoi la complicité artistique s’est révélée essentielle dans la réalisation de son projet. Dans sa démarche comme dans le principe d’un immense corpus de notations, Huws s’est inspirée de la pratique de Duchamp, spécialement de ses notes sur le *Grand Verre*

²
— Marcel Duchamp, *Le Processus créatif*, L’Échoppe, Caen 1987, ohne Paginierung.

³
— Marcel Duchamp, *Le Processus créatif*, Caen: L’Échoppe, 1987, unpaginated.

⁴
— Marcel Duchamp, *Le Processus créatif*, Caen, L’Échoppe, 1987, n.p.

³

— Ebd.

— Ibid.

— Ibid.

⁴

— Ebd.

— Ibid.

— Ibid.

Praxis in den Notizen zum *Grossen Glas* oder zu *Étant donnés* an, um sich auch wesentlich davon zu unterscheiden. Davon später.

Zunächst ist Huws' Auseinandersetzung mit M.D. eine künstlerische Entscheidung, wie Kunst im Status des Ready-Made weiter zu führen sei. Dass es sich bei diesem umfassenden Akt der Lektüre eines Vorläufers selbst um „Kunst“ handelt, ist ebenfalls Gegenstand von Huws' Untersuchungen und sollte, gerade im Horizont von Duchamp, nicht leichtfertig vorausgesetzt werden. Denn weiterhin ist dessen eigene Einschätzung seiner Rolle als Künstler umstritten, vor allem sind es die Konsequenzen, die sich aus dem Ready-Made für die primär westliche Tradition in einem sehr breiten Verständnis von „Kunst“ ergeben.

In einer Reihe von Essays in der Zeitschrift *Artforum*⁵ hat Thierry de Duve jüngst aufgezeigt, wie Duchamp mit seinem „Urinoir“ (*Fountain*) eine pointierte Botschaft hinterlegt hat, die eigentlich bereits mit den Salons des Indépendants im 19. Jahrhundert formuliert war, die jedoch seit den sechziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts bis heute stets wieder gelesen werden will. Wenn jede / jeder als eine Künstlerin / ein Künstler gelten kann, nachdem die Kriterien für Kunst und das verbindliche Verdikt durch eine Salon-Jury gefallen sind, dann bleibt allein der inhaltlich nicht zu fassende Imperativ der Entscheidung über jeden Gegenstand und jede Praxis als potentielle „Kunst“. De Duve beschreibt diese Entwicklung vom 19. Jahrhundert bis heute als Übergang vom „Beaux-Arts-System“ zu einem Setting von „Art-at-Large“ oder „Art-in-General“. Die Botschaft des Ready-Mades hat er bereits in seinem Buch *Kant nach Duchamp* ausführlich formuliert: „Das Ready-Made aber zeigt nichts, nicht einmal sich selbst, denn es will, dass man es zeigt: Dies ist Kunst. Ohne das hinweisende 'Dies' gibt es keine Kunst. Das Ready-Made macht weder sichtbar noch einsichtig, heute so wenig wie im Jahre 1917. Es belässt uns vor ihm in unserer Blindheit. Wir, die Betrachtenden, welche die Bilder machen, sind und bleiben *The Blind Man*. Das Ready-Made offenbart uns nicht, worin das Wesen der Kunst besteht, ebenso wenig aber offenbart es uns, dass es kein Wesen der Kunst gibt. (...) Es lässt uns mit unserem Nichtwissen und unserer Verantwortung allein. Wenn es uns etwas sagt, und es sagt uns zweifellos etwas, dann folgendes: Kunst gehört weder in den Bereich des Sehens noch des Wissens, sie gehört in den Bereich des Urteilens, sie gehört nicht in die Ordnung des Beschreibenden, sondern in jene des Vorschreibenden. (...) Was bleibt, wenn gegeben ist, dass das Urteil bereits gefällt wurde? Der bedingungslose Imperativ: Man muss!“⁶

Der kategorische Imperativ zur Entgrenzung des Entscheidungsfeldes über Kunst bleibt trivial, oder wird zur unbegrenzten Projektionsfläche

Duchamp's practice in his notes for the *Large Glass* or for *Étant donnés*, but it is essentially different too. We will return to this aspect a little later on.

To begin with, Huws' decision to investigate M.D. is of an artistic nature, addressing the problem of what is the future of art when it has taken on the status of *Ready-mades*. The subject of Huws' investigations also includes the fact that the act of comprehensively studying a predecessor is itself 'art', and this should not be just taken for granted, especially in the context of Duchamp. After all, how he saw the role he played as an artist is debated. And especially the *Ready-made* was consequential for bringing about a very broad understanding of 'art', at least in Western culture.

In a series of essays in the *Artforum* journal, Thierry de Duve recently pointed out how Duchamp, with his urinal (*Fountain*), left a distinct message, which had in fact already been voiced in the *Salons des Indépendants* in the 19th century, but since the 1960s to the present is still waiting to be read.⁵ Subsequent to the dethronement of the binding verdicts of *Salon* juries and criteria for art, we are left with the indefinable imperative of deciding whether objects and practices are potentially 'art' – if everyone can potentially be viewed as an artist. De Duve describes this development from the 19th century through to today as the transition from the “Beaux-arts system” to a situation of “art at large” or “art in general”. He had already outlined the message of the *Ready-mades* in detail in his book *Kant After Duchamp*: “But a readymade shows nothing; it doesn't even show itself, since it still requires to be shown, designated: this is art. Without the deictic 'this' art has no being. And the readymade doesn't show anything either (...) doesn't make anything known or seen about art (...) beyond itself; today as in 1917, it leaves us blind before it. We, the viewers who make the pictures, we are and remain *The Blind Man*. The readymade doesn't tell us what the essence of art is, but for that matter it doesn't tell us that art has no essence. (...) [I]t abandons us to our ignorance and our responsibility. If it tells us anything, and it does, it is that art is not of the order of seeing and knowing but rather that of judging, not of the order of the descriptive but of the prescriptive (...). What's left to make, given the fact that judgment has been rendered? The unconditional imperative remains: You ought to!”⁶

The categorical imperative for delimiting decisions about art either remains trivial or is subject to limitless hair-splitting projections in scholarship, as long as it does not become concrete by personal readings and actually reading a rich fund of

et *Étant donnés*, pour par ailleurs mieux s'en distinguer sur le fond. Nous reviendrons plus loin sur cette question.

Ce furent avant tout des considérations artistiques qui décidèrent Huws à s'engager dans une confrontation avec M.D., plus expressément la question de savoir comment il était possible de poursuivre dans la voie du ready-made. Le fait que cette lecture globale de l'œuvre d'un prédécesseur s'apparente elle-même à un acte « artistique » est aussi l'objet de ses investigations et ne saurait, précisément dans la lignée de Duchamp, être tenu pour négligeable. Car la controverse ne s'est pas éteinte sur l'appréciation que Duchamp portait lui-même sur son rôle en tant qu'artiste, principalement en raison des conséquences du ready-made sur la tradition artistique occidentale et sur sa conception de l'« art » au sens le plus large du terme.

Dans une série d'articles qu'il a publiés récemment dans la revue *Artforum*⁵, Thierry de Duve a montré que l'urinoir de Duchamp avait été le lieu d'un message très clair de la part de l'artiste, message que les Salons des indépendants avaient en réalité déjà formulé au XIX^e siècle, mais qui demande, depuis les années soixante du siècle passé, et encore de nos jours, à être réinterprété en permanence. Si l'effondrement des critères artistiques et des verdicts définitifs des jurys de Salon a autorisé que tout un chacun puisse être considéré comme une ou un artiste, alors ne subsiste que l'impératif, indéfinissable quant aux contenus, de juger que tout objet et toute pratique sont potentiellement de l'« art ». De Duve décrit cette évolution qui se poursuit depuis le XIX^e siècle comme un passage du « système des beaux-arts » à une philosophie de « l'art en général ». L'auteur a déjà explicité en détail le message délivré par les ready-made dans son livre *Kant nach Duchamp*: « Toutefois, le ready-made ne montre rien, même pas lui-même, car il veut qu'on le désigne : ceci est de l'art. Sans le “ceci” démonstratif, il n'y a pas d'art. Le ready-made ne rend rien visible ni ne donne rien à comprendre, pas plus aujourd'hui qu'en 1917. Il nous laisse à notre cécité face à lui. Nous, les regardeurs qui faisons les tableaux, sommes et restons *The Blind Man*. Le ready-made ne nous dit pas en quoi consiste l'essence de l'art, mais il ne nous révèle pas non plus qu'il n'y a pas d'essence de l'art. (...) Il nous laisse seuls face à notre ignorance et à notre responsabilité. S'il nous dit quelque chose, et il nous dit sans aucun doute quelque chose, c'est ceci : l'art n'appartient ni au domaine de la vision ni à celui du savoir, il appartient au domaine du jugement personnel, il n'appartient pas à l'ordre du descriptif mais à celui du prescriptif. (...) Étant donné que le verdict est déjà tombé, que reste-t-il ? L'impératif inconditionnel : il faut ! »⁶

Aussi longtemps que l'impératif catégorique visant à définir la sphère d'intervention du jugement sur l'art ne se concrétise pas dans des jugements issus de lectures effectives et personnelles d'un certain nombre d'œuvres, il n'a de valeur que théorique ou bien il devient l'objet des projections sans fin des subtilités académiques.

5

Thierry de Duve, six Essays publiés dans *Artforum*, NYC, entre octobre 2013 et avril 2014.

Thierry de Duve's six essays on the avant-garde for *Artforum*, NYC, published in the issues from October 2013 to April 2014.

Thierry de Duve, six articles parus dans *Artforum*, New York, entre octobre 2013 et avril 2014.

6

Thierry de Duve, *Kant nach Duchamp*, Grafrath 1993, S. 336.

Thierry de Duve, *Kant After Duchamp*, Cambridge, MA: MIT Press, 1996, pp. 347–8.

Thierry de Duve, *Kant nach Duchamp*, Grafrath (Allemagne), Boer, 1993, p. 336. (*Kant (d')après Duchamp* n'a jamais été publié en français. Ndt)

akademischer Spitzfindigkeit, solange er nicht mit der Entscheidung zu persönlichen Lesarten und einer Fülle von tatsächlich Gelesenem konkret wird. Bethan Huws' Bezugnahme auf Duchamp besteht daher nicht als blosses Konzept, sondern verschenkt den überbordenden Reichtum einer spezifischen Lektüre. Der Imperativ, den das Ready-Made formuliert, ist einer des Zeigens und, auf der Seite der Betrachtenden, einer zu fortgesetzter Lektüre.

Der Begriff des „Lesens“ wird hier auf zwei Ebenen ins Spiel gebracht: Als Bezeichnung für das, was B.H. mit M.D. vollzieht, und als Form der Interpretation von Huws' eigener Praxis. Lesen unterscheidet sich vom blossen Betrachten durch seine Beziehung zum Paradigma des Textes, das bei Duchamp selber zentral ist und entsprechend auch in *Reading Duchamp* dominiert. Gelesen wird längst nicht nur linear und nicht allein wortsprachlich Formuliertes. Allerdings ist Lesen mit der Wahrnehmung und dem Verstehen kodierter Bedeutungsinhalte verbunden. Es ist eine bewusst fokussierende visuelle – oder taktile – Form des Verstehens, die unmittelbar am Aufbau kognitiver Modelle beteiligt ist. Dieser Vorgang kann beliebig oft wiederholt werden. Dabei mischen sich in die folgenden Prozesse die je vorausgehenden mentalen Modelle ein und bewirken – hoffnungsvollerweise – in Sequenzen der Lektüre Verschiebungen im Verständnis. Selbst wenn dasselbe gesehen wird, wird nicht dasselbe verstanden. Um solche Verschiebungen ist es der Re-Lektüre zu tun. Wiederholtes Lesen versteht sich als eine permanente Praxis der Dissimulation. Nicht zufällig besteht zwischen dem englischen „to read“ und dem deutschen „raten“, „erraten“ eine etymologische Verwandtschaft. „Lesart“ schliesslich meint eine Haltung, in der zu lesen sei. Bei Bethan Huws ist dieses Wort im Plural zu verwenden.

II. BETHAN HUWS' *READING DUCHAMP*

Die Wahrnehmung dieses Werks kann verschieden erfolgen je nachdem, ob es als lineare Abfolge ausgewählter Blätter in einem gebundenen Buch, als plastische Anordnung in einem ungeteilten Saal oder in einer Sequenz von mehreren Räumen gezeigt wird. Die Präsentation im einen grossen Raum des Berliner Ateliers, die ebenso eine Arbeitsanordnung wie ein Display war, bestand einerseits aus Ringordnern mit losen Blättern in Klarsichthüllen und andererseits in einer beweglichen Accrochage dieser Sichtmappen an allen vier Wänden und weiterem Material, das auf Tischen bereit lag. Im Zentrum stand der Fotokopierer. Ein Bücherregal mit Nachschlagewerken und Sekundärliteratur zu Duchamp war an der Seitenwand neben dem Fenster in die Abfolge integriert. Optisch dominant schienen in diesem Setting die gelben, orangen und pinken post-it, an denen die assoziative

material. Thus Bethan Huws' reference to Duchamp is not merely a concept but is the gift of the extravagant richness of a specific reading. The imperative framed by the *Ready-made* is one of showing, together with continued reading on the part of the viewer.

Huws brings the notion of 'reading' into play on two levels: as the term for what B.H. does with M.D., and as a mode for interpreting Huws' own practice. Reading differs from viewing through its relationship to the paradigm of text, which is a central aspect in Duchamp too and correspondingly predominant in *Reading Duchamp*. Reading is by no means only linear any longer and applies not only to what is formulated in words and language. However, reading is related to perception and the comprehension of codified meanings and content. It is a consciously focused visual – or tactile – mode of comprehension that directly partakes in constructing cognitive models, and this process can be repeated any number of times. Thereby, in the subsequent processes, the respective antecedent mental models intervene and – hopefully – bring about shifts in comprehension in sequences of reading. Even if we see the same things, they mean different things to each of us. In re-reading, the focus is on these shifts. Repeatedly reading something is seen as a practice of permanent dissimulation. It is no coincidence that the English term 'to read' is etymologically related to the German 'raten' or 'erraten' (to guess). 'Reading' ultimately means a particular mindset for reading and, in the case of Bethan Huws, this word must be used in the plural.

II. BETHAN HUWS' *READING DUCHAMP*

This work can be appreciated in various ways, depending on whether it is being presented as a linear sequence of selected sheets in a bound volume, as a sculptural ensemble in an undivided space, or as a sequence spread out over several rooms. The presentation Huws had in a large room of her Berlin studio was as much a working order as a display arrangement. On the one hand, it/comprised ring binders with loose sheets in plastic sleeves and, on the other, these same clear plastic folders hung in a flexible arrangement on all four walls with further material lying prepared on tables. The copy machine stood in the centre. A bookshelf with reference books and secondary literature on Duchamp was integrated in the order of things, finding a place on the side wall next to the window. Yellow, orange and pink Post-it notes dominated this setting optically, and provided clear landmarks for following the associative dynamic of the room-

C'est pourquoi la lecture que fait Bethan Huws de l'œuvre de Duchamp ne relève pas du simple concept mais offre toutes les richesses d'une lecture singulière. L'impératif formulé par le ready-made est un impératif de monstration et, du côté du regardeur, l'impératif d'en poursuivre le travail d'interprétation.

La notion de « lecture » intervient ici à deux niveaux, désignant ce que B.H. accomplit avec M.D. mais aussi un travail d'interprétation de la pratique de Huws elle-même. La lecture se distingue de la simple contemplation par la relation qu'elle entretient avec le paradigme textuel, qui occupe une place centrale dans l'œuvre de Duchamp et par conséquent aussi dans *Reading Duchamp*. Il y a bien longtemps qu'on ne lit plus seulement des énoncés linéaires ou même strictement textuels. La lecture est effectivement liée à la perception et à la compréhension de contenus signifiants obéissant à des conventions linguistiques. Il s'agit d'une forme de compréhension qui met délibérément l'accent sur le visuel – ou sur le tactile – et participe directement à la construction de modèles cognitifs. Ce processus peut être répété aussi souvent que nécessaire, et chaque fois qu'il se reproduit, il intègre les modèles mentaux acquis précédemment, ceux-là même qui, en principe, provoquent au fur et à mesure des lectures des déplacements dans la compréhension. Même si l'on voit la même chose, on ne comprend plus la même chose. De tels déplacements sont imputables à la re-lecture. La lecture répétée est considérée comme une pratique permanente de la dissimulation. Il n'y a sans doute pas de hasard à ce qu'existe une parenté étymologique entre l'anglais « to read » et l'allemand « raten » ou « erraten » (deviner). La « lecture » évoque finalement une attitude où il s'agit de lire. Au sujet de Bethan Huws, ce mot doit être employé au pluriel.

II. *READING DUCHAMP* DE BETHAN HUWS

Il n'est pas sans incidence sur la perception de *Reading Duchamp* que l'œuvre se présente sous la forme d'une suite linéaire de feuilles réunies dans un livre ou qu'elle fasse l'objet d'une installation dans une pièce unique ou dans une suite de salles. Son exposition dans le grand atelier berlinois de l'artiste, qui visait tout autant à ordonner les travaux qu'à les exposer, se composait pour une part de classeurs à anneaux contenant des feuilles conservées dans des pochettes transparentes, pour l'autre d'un accrochage flexible de feuilles du même type recouvrant les quatre murs de l'atelier et d'autres documents disposés sur des tables. Un photocopieur occupait le centre de la pièce. Contre le mur situé à proximité de la fenêtre, une étagère rassemblait des ouvrages de référence et des essais sur Duchamp. L'atmosphère visuelle de cette mise en scène était dominée par les Post-it jaunes, orange et roses qui donnaient à la dynamique associative de l'installation toute sa lisibilité. Des zones thématiquement proches s'étaient constituées au fil des mois sur les murs, dégageant ainsi leur spécificité par rapport à l'ensemble.

Dynamik der raumgreifenden Installation stets ablesbar blieb. Thematisch verwandte Zonen hatten sich über Monate an den Wänden herausgebildet und in sich differenziert. Die Künstlerin selber unterscheidet zwischen „general files“, thematischen Untersuchungen, die das ganze Werk von Duchamp durchziehen, und „individual works“, den Kommentaren zu einzelnen seiner Werke.

Die Präsentationsweise darf jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, dass es bei dieser Arbeit primär um eine Aufdeckung verborgener Beziehungen geht, die sich erst in einer vertieften Auseinandersetzung mit den konkreten Inhalten dieser Blätter erschliesst. Bethan Huws erkennt ihre Verwandtschaft mit Duchamp nicht zuletzt in einer inneren Logik der Assoziationen. Bei ihrem ständigen Lesen geht sie davon aus, dass es in Duchamps Werken wie in seinen Auftritten als Künstler über die manifesten, an der Oberfläche lesbaren Botschaften hinaus auch eine Tiefenstruktur aus unzähligen Anspielungen zu entziffern gibt. Diese unterschwellig Momenten erschliessen sich letztlich nicht durch die Forschung an Belegen allein; sie bedingen eine hoch informierte und zugleich intuitive Erkenntnisfähigkeit. Duchamp ist auch von Künstlerinnen und Künstlern zu lesen und zu verstehen. Die Tiefenstruktur seines Vorgehens kennt ihre eigenen generatorischen Regeln, ihre „ironische Kausalität“ oder ihren „Ironismus der Affirmation“⁷. Nach kunsthistorischen Methoden allein lässt sie sich nicht erforschen. Huws langjähriges Studium Duchamps ist nicht zuletzt ein Engagement, um etwas von der Deutungshoheit in der Kunst wieder für die Künstlerinnen und Künstler zurück zu gewinnen.

In der das Gesamtwerk systematisch erfassenden Arbeit von *Reading Duchamp* gibt es kein methodisches Prinzip; es gibt Sprünge, Echos und Wiederholungen und den ständig wieder anders gewagten Versuch, in einer dritten Person namens M.D. zu sprechen. Dabei wird ein „wir“ von Gemeinsamkeiten vorausgesetzt. Nur mitunter blitzt bei Bethan Huws das „ich“ auf, welches die Subjektivität ihrer Entscheidungen zeigt. Sie verzichtet bei diesem Corpus weitestgehend darauf, in einer auktorialen ersten Person zu sprechen und ihre eigene Praxis explizit zu begründen und zu reflektieren. Vielmehr ist das Unterfangen insgesamt eine permanente Ausforschung der Arbeitsweise von Kunst, ein Versuch, ohne zynische Distanz und allen Ernstes Korrespondenzen im heiter Inkommensurablen aufzuzeigen, vorgetragen am Werk eines anderen Künstlers und im Bewusstsein: „all artists are mortal“⁸.

Huws’ „eigene“ Praxis als Künstlerin steckt im Wechsel der Lesarten und Sprechweisen, die von der je spezifischen Aussage nicht zu trennen sind. In ihren Duchamp–notes werden die Bezüge und Reflexionen

filling installation. Thematically related zones had crystallised in a differentiated way over months/on the walls. Huws differentiates between “general files”, thematic foci of investigation that crop up throughout Duchamp’s oeuvre, and “individual works”, that is, commentaries on his individual works.

The mode of presentation must not, however, belie the fact that this work is primarily concerned with the revelation of hidden relationships, which only the profound examination of the concrete content of her sheets divulges. Not least, Bethan Huws recognises her affiliation to Duchamp in an inner logic of association. In her persistent readings, Huws posited that there was more to Duchamp’s works and appearances than the manifest, superficially legible messages, that there was also a deep structure of countless references waiting to be decoded. Researching evidence alone does not suffice to uncover this underlying content; it necessitates a highly informed and at the same time innate, intuitive cognitive faculty. Artists must read Duchamp and understand him too. The deep structure of his approach follows its own rules of generation, its “ironic causality” or its “ironism of affirmation”.⁷ And research on it demands more than art–historical methods alone. In Huws’ study of Duchamp over many years, she/ultimately engages with reclaiming a portion of the prerogative of interpretation for artists.

In the systematic investigation of the early avant–garde artist’s oeuvre, the work *Reading Duchamp* does not follow a methodical principle; it contains lacunae, echoes and repetitions, as well as constantly daring to relate in the third person in the name of M.D. This premises a ‘we’ of similarities. Only occasionally does Bethan Huws allow an ‘I’ to flash through, thereby revealing the subjectivity of her decisions. In this project she largely abstains from using the first person and adopting the stance of authorship, or explicitly justifying and reflecting her mode of practice. Instead, the project on the whole is a persistent investigation of how art functions; it is the attempt to unveil correspondences in humorous incommensurabilities, seriously and devoid of cynical aloofness, presented in relation to the work of another artist and in the knowledge that “all artists are mortal”⁸.

Huws’ ‘own’ practice as an artist becomes evident in the changing interpretations and the parlance, each of which is inextricably tied to respective statements. In her notes on Duchamp, the references and reflections are communicated in the various modes of montage and collage; they are rarely continuous, extensive texts. Thus they are

L’artiste elle–même distingue dans ses travaux les « dossiers généraux », qui rendent compte de ses explorations thématiques à travers toute l’œuvre de Duchamp, et les « œuvres singulières », consacrées au commentaire de certaines de ses œuvres en particulier.

Le mode de présentation ne doit toutefois pas occulter qu’il s’agit principalement dans ce travail de l’élucidation de relations cachées, ce qu’un examen approfondi du contenu détaillé des feuilles permet seul de comprendre. Bethan Huws voit dans la logique associative qui gouverne son œuvre l’un des éléments constitutifs de sa proximité avec Duchamp. Tout son travail de lecture s’appuie sur le principe qu’il existe, aussi bien dans les œuvres de Duchamp que dans ses apparitions publiques en tant qu’artiste, et au-delà de ses messages manifestes dont l’intelligibilité reste superficielle, une structure profonde tissée d’innombrables allusions qu’il s’agit de déchiffrer. La recherche de preuves n’est pas à elle seule déterminante pour la mise en évidence de ces éléments sous-jacents; il y faut une capacité de compréhension dotée d’une solide culture mais aussi d’intuition. L’œuvre de Duchamp doit aussi être étudiée et comprise par les artistes. Cette structure profonde qui régit la production de l’œuvre obéit à un ordre intrinsèque qui possède ses règles propres, sa « causalité ironique » ou son « ironisme d’affirmation »⁷. Les méthodes de recherche de l’histoire de l’art ne suffisent pas à son exploration. Cette recherche que mène Huws depuis de longues années est notamment motivée par sa volonté de redonner une souveraineté interprétative aux artistes.

L’examen systématique de la totalité de l’œuvre qui sous–tend *Reading Duchamp* ne s’appuie sur aucun principe de méthode; il est émaillé de sauts et d’écarts, de résonances et de répétitions, et de la tentative, sans cesse renouvelée mais à chaque fois différente, de parler au nom d’une troisième personne qui s’appelle M.D. Ce type de configuration requerrait en principe le « nous » communautaire. Le « je » destiné à traduire la subjectivité des jugements de Bethan Huws n’apparaît que très sporadiquement dans ses travaux. Dans ce corpus, elle s’abstient très largement d’user d’un « je » qui incarnerait une instance autoritaire, tout comme de justifier ou de se référer explicitement à sa propre pratique. Cette entreprise apparaît dans l’ensemble comme une exploration sans relâche des processus de production de l’art, comme une tentative, exempte de distance cynique et mue par une authentique détermination, de mettre en lumière des correspondances au sein d’une totalité incommensurable et jubilatoire, et ce dans l’œuvre d’un autre artiste et avec la conscience que « tous les artistes sont mortels »⁸.

La « propre » pratique de Huws repose sur une diversité de lectures et d’expressions en accord avec la diversité des problématiques de ses énoncés. Dans ses notes sur Duchamp, elle utilise la forme du montage et du collage pour présenter les corrélations qu’elle a mises au jour et les réflexions qu’elles ont suscitées en elle; quasiment

7

Jean-François Lyotard, *Die TRANSformatoren DUCHAMP*, a.a.O., S. 91.

Jean-François Lyotard, *Les TRANSformateurs Duchamp / Duchamp’s TRANS/formers*, *ibid.*, p. 139.

Jean-François Lyotard, *Les TRANSformateurs DUCHAMP*, *ibid.*, p. 99.

8

Bethan Huws, *Construction*, 2000, Lithographie, 76 × 57 cm oder *Untitled*, 1999, Aluminium, Glas, Gummi und Plastikbuchstaben, 100 × 75 × 4,5 cm.

Bethan Huws, *Construction*, 2000, lithograph, 76 × 57 cm or *Untitled*, 1999, aluminium, glass, rubber and plastic letters, 100 × 75 × 4.5 cm.

Bethan Huws, *Construction*, 2000, lithographie, 76 × 57 cm ou *Untitled*, 1999, aluminium, verre, caoutchouc et lettre en plastique, 100 × 75 × 4,5 cm.

durch verschiedene Formen des Montierens und Collagierens vorgetragen; sie werden jedoch kaum je als Lauftext in extenso ausgeführt. So bleiben sie ihrerseits Gegenstand weiterer Deutungen. B.H. nimmt die sprunghafte, bewusst additive und assoziative Struktur der handschriftlichen Notizen von M.D. auf. Auch bei ihr zeigen Pfeile, hervorgehobene oder durchgestrichene Passagen den fortgesetzten Prozess des Denkens, während sie die mehrschichtigen Anspielungen und die Offenheit für Verweise nach allen Seiten hin in ihren eigenen Lesarten weiter führt. Das deutsche Wort „Lesart“ klingt beim Aussprechen fast wie das französische „lézard“ oder das englische „lizard“ (Eidechse). Die blitzschnellen Bewegungen des Geistes im Lesen hat Huws in ihrem langen Umgang mit Duchamp verfeinert. Zu einer solchen Form der Lektüre gehört nicht zuletzt „la lézarde“ (frz. „die Lücke“). Schliesslich wird bei einer installativen Präsentation der Raum zwischen den Buchstaben, den Worten und den Zeilen erweitert um den Raum zwischen den Blättern. Hier, in all diesen Leerstellen, in allen Spalten, kann sich auch eine mündliche oder schriftliche Erläuterung der Blätter von Bethan Huws einnisten.

DER DUCHAMP-CORPUS – EINE ERSTE BESCHREIBUNG

Die vertiefende Arbeit an und mit Duchamp hat Bethan Huws anlässlich ihres DAAD-Jahres in Berlin 2007/08 begonnen und seither nahezu pausenlos weiter geführt. Der Corpus umfasst inzwischen ein Volumen von mehreren Tausend einseitig bearbeiteten Einzelblättern im Format A4, die nummeriert und in Sichtordnern abgelegt sind. Das Kompendium gilt heute, im Sommer 2014, vorerst als abgeschlossen. Duchamp hat, wohl für Man Ray, einige Druckfahnen seiner Zettel aus der *Green Box* auf einem Holzbrett arrangiert⁹. Letztlich sind seine Notizen allerdings lose in Schachteln versammelt, so dass sie verstreut gelesen werden können. Entsprechend bieten auch die Ordner von *Reading Duchamp* nur eine vorläufige, stets variable Ordnung.

In der Regel muss das Format eines einzelnen Blattes genügen, um einen Gedanken, eine Verknüpfung auszulösen. Dabei wird auf jeder Seite formal eine neue Verbindung von Darstellungsmitteln gesucht aus Elementen wie der Fotokopie, dem von Hand notierten Zitat, dem Kommentar oder der Übersetzung, der Anmerkung, den lose angehefteten post it-Zetteln, der Leuchtstift-Markierung, der Skizze, der Liste oder des Diagramms. Eine Beschreibung dieses Geschehens muss sich auf Verben verlassen können wie notieren, montieren, kopieren, transkribieren, aufkleben, anmerken, zeichnen, zählen, Schach spielen, rauchen, schweigen und aussparen, übersetzen, übertragen, verweisen, verwandeln. Handschrift und Druckschrift werden

subject to further interpretation themselves. B.H. has adopted the erratic, consciously additive and associative structure of M.D.'s handwritten notes. In her notes, too, arrows, highlighting and crossed-out passages allow us to follow ongoing thought processes while she pursues Duchamp's multi-layered allusions and referential openness in all directions in her own readings. When spoken, the German word 'Lesart' sounds almost like the French word 'lézard' or the English 'lizard'. Huws demonstrates a cultivated flexibility and alertness of intellect in reading, which she acquired through her long preoccupation with Duchamp. 'La lézarde' (French for 'the gap') essentially belongs to this kind of reading. Ultimately, the presentation of the whole as an installation opens up the space between the letters, between the words and the lines, and the spaces between the sheets. Here, in all these empty gaps, in these interstices, is space for an oral or written commentary on the notes of Bethan Huws.

THE DUCHAMP CORPUS: AN INITIAL DESCRIPTION

Bethan Huws began her in-depth investigation of and with Duchamp on the occasion of her DAAD year in Berlin (2007/08) and has been more or less continually working on it ever since. The corpus comprises several thousand A4-format, numbered sheets, which have only been used on one side and are kept in clear plastic sleeves. Now, in the summer of 2014, she considers the compendium complete – for the time being. Very probably for Man Ray, Duchamp arranged several galley proofs of his notes from the *Green Box* on a wooden board.⁹ However, he ended up storing his notes loose in boxes so they could be read randomly. Correspondingly, the files of *Reading Duchamp* provide only a preliminary order that is permanently variable.

As a rule, the format of a single sheet must suffice to trigger a thought, a reference. The formal procedure involves, for each page, Huws seeking a new combination of representational means, of elements such as photocopies, quotes noted down by hand, comments or translations, footnotes, loosely attached Post-it notes, highlighting with fluorescent markers, sketches, lists or diagrams. A description of this process must rely on verbs, such as to make a note of, to assemble, to copy, to transcribe, to glue, to annotate, to sketch, to count, to play chess, to smoke, to remain silent and to omit, to translate, to transpose, to reference, to transform. Huws is totally free in her use of handwriting or print, treating both as equals side-by-side. Because the corpus is laid out as a large, inspired commentary, in the installation explicit quotes and their translations from

aucune d'entre elles ne fait toutefois l'objet d'une formulation dans un texte qui en exprimerait l'intégralité. Elles sont donc elles aussi susceptibles de donner lieu à d'autres interprétations. B.H. a opté pour la structure instable, délibérément additive et associative, qui était celle des notes manuscrites de M.D. Chez elle aussi, les flèches et les passages soulignés, ou au contraire barrés, révèlent le processus ininterrompu de la pensée au cours de l'écriture de ses allusions polysémiques et de ses renvois en tous sens au sein même de ses notations. Le mot allemand « lesart » et le français « lézard » ou l'anglais « lizard » sont des homophones presque parfaits. Ils évoquent cette vivacité des mouvements de l'esprit que sa longue fréquentation de Duchamp a permis à Huws de perfectionner lors de sa lecture des œuvres. Et la « lézarde » fait naturellement partie d'une telle lecture. Finalement, la présentation de *Reading Duchamp* sous la forme d'une installation permet à l'espace entre les lettres, les mots et les lignes de se voir augmenté de l'espace entre les feuilles. C'est là, dans toutes ces zones vierges et dans tous ces interstices, qu'un commentaire oral ou écrit des feuilles de Bethan Huws peut trouver à se loger.

LE CORPUS DUCHAMP – UNE PREMIÈRE DESCRIPTION

Bethan Huws a démarré son travail sur et avec Duchamp en 2007–2008, lors de l'année qu'elle a passée à Berlin dans le cadre d'une bourse du DAAD, et elle l'a poursuivi depuis de manière pour ainsi dire ininterrompue. Le corpus compte désormais plusieurs centaines de feuilles au format A4 inscrites au recto, numérotées et rangées dans des classeurs de consultation. Au jour d'aujourd'hui, à l'été 2014, l'artiste considère que ce corpus est clos, du moins temporairement. Si Duchamp a rassemblé sur une planche de bois, sans doute à l'intention de Man Ray, quelques épreuves de ses fiches de *La Boîte verte*⁹, il adoptera finalement pour ses boîtes le principe de la présentation en vrac des fac-similés qui permet un ordre de lecture aléatoire. De même, l'ordre au sein des classeurs de *Reading Duchamp* n'a qu'un caractère provisoire et est susceptible de varier.

Une feuille suffit en général à la consignation d'une pensée ou d'une association. Formellement, chaque feuille est investie d'une combinaison inédite des divers outils de représentation que sont la photocopie, la citation notée à la main, le commentaire ou la traduction, la remarque, les Post-it disséminés ici et là, le surlignage, l'esquisse, la liste ou le diagramme. Quant aux verbes servant à décrire un tel travail, on y inclura noter, monter, copier, transcrire, coller, faire une remarque, dessiner, compter, jouer aux échecs, à fumer, se taire et laisser de côté, traduire, transposer, renvoyer à, transformer. Huws utilise indifféremment l'écriture manuscrite et les caractères d'imprimerie qu'elle fait se côtoyer librement et sans aucune préséance donnée à l'une ou aux autres. Comme le corpus se présente sous la forme d'un immense

⁹

M.D., *Green Box Papers* (original Plates), Paris ca. 1934/35, in: Arturo Schwarz, *The Complete Works of Marcel Duchamp*, Revised and Expanded Paperback Edition, NYC, 2000, S. 725.

M.D., *Green Box Papers* (original plates), Paris c. 1934/35, in Arturo Schwarz, *The Complete Works of Marcel Duchamp*, revised and expanded paperback edition, New York, NY: Delano Greenidge Editions, 2000, p. 725.

M.D., *Green Box Papers* (Original Plates), Paris, vers 1934–1935, in Arturo Schwarz, *The Complete Works of Marcel Duchamp*, édition brochée revue et augmentée, New York, Delano Greenidge, 2000, p. 725.

bei Huws völlig frei und gleichwertig nebeneinander verwendet. Indem der Corpus insgesamt als ein grosser inspirierter Kommentar angelegt ist, nehmen bei ihr explizite Zitate und deren Übersetzung aus verschiedensten Quellen grösseren Raum ein. Von Duchamp deutlich verschieden sind die Qualitäten der Skizzen und Entwürfe. Duchamp nutzt den flüchtigen Federstrich oder die streng konstruierte Planzeichnung auf Millimeterpapier. Bethan Huws fügt in ihren Referenzen viele Referenzobjekte als rasche Bleistiftzeichnungen ein, die jedoch über die skizzenhafte, diagrammatische Linie hinaus ihren Gegenstand im Ansatz fein plastisch modellieren. Die Verwendung von Bleistift für Texte und Zeichnungen unterstreicht den Status von leicht zu überarbeitenden Aufzeichnungen.

Obwohl fast jedes Blatt eine in sich geschlossene Verweisstruktur umfasst, können oft mehrere Seiten zu einem verwandten Themenkreis gestaltet sein und sich inhaltlich verbinden. In einer Auswahl finden sich durchaus auch längere Sequenzen, die eine über die Einheit der Blätter hinaus reichende Assoziationskette oder raumgreifende Zonen zu einem begrenzten Themenkomplex bilden. Die Gesamtanlage der Duchamp-notes bleibt offen. Dennoch lässt sich bei einer Auswahl durch die Künstlerin jeweils eine grobe Chronologie entlang von Duchamps Schlüsselwerken erkennen.

Insbesondere während der Entwicklung des *Grossen Glases* hat sich M.D. für die damals neusten naturwissenschaftlichen Theorien und Technologien zur Durchdringung der Oberflächengestalt von Dingen interessiert¹⁰. Gemeinsam mit Picabia und Apollinaire verfolgte er die Entwicklung der Röntgen-Strahlen, der Atomtheorien und die Erforschung elektromagnetischer Felder, Kenntnisse, die er in einer 'spielerischen Wissenschaft' zur Vertiefung seiner Vorstellung von Transparenz jenseits des Retinalen einsetzte. Während der untere Bereich der Bachelors mechanischen Abläufen folgt, spielen in der oberen Sphäre der Braut ätherische Beziehungen und Übertragungen durch Wellen. Es ist sprechend für den Ansatz von Bethan Huws, dass sie kaum auf diese naturwissenschaftlichen und technischen Aspekte bei Duchamp eingeht. Sie orientiert sich vorwiegend an Sprachfiguren, mythologischen, theologischen oder ikonographischen Bezügen, an Übertragungen zwischen Französisch und Englisch, an Ziffern und Zahlenverhältnissen, Gesten, musikalischen Notationen oder den Regeln des Schachs. Überhaupt spielen die Verknüpfungsregeln in ihren Untersuchungen eine entscheidende Rolle. Wie die einfache Anlage des Schachspiels über Jahrhunderte eine unbegrenzte Zahl möglicher Partien zulässt, gilt die fortlaufende Lektüre von Duchamp der Entdeckung weniger Schlussformen, die nie abschliessbare Transformationen auslösen.

manifold sources take up a good share of the space. The quality of her sketches and designs is distinctly different to what we know from Duchamp. The latter preferred the hasty stroke of the pen or the austere structure of plans on graph paper. In her references, Bethan Huws integrates many referential objects in the shape of hastily rendered pencil drawings. They are, however, more than sketchy, diagrammatic lines and, to a degree, carefully model the subject in question to make it appear three-dimensional. The use of pencil for text and drawing underscores the status of easily re-workable documents.

Despite the fact that each sheet comprises a self-contained referential structure, often several pages are organised along thematically related topics and interrelated as far as content goes. An arrangement of this kind comprises larger sequences too, extending beyond the unit of a single sheet of paper through chains of association, or claims a whole area for a particular thematic focus. The overall arrangement of the Duchamp notes remains open. But in the choices Huws has made, we are nevertheless able to recognise in each case a rough chronology in accordance with Duchamp's pivotal works.

Especially for developing the *Large Glass*, M.D. was greatly interested in the then latest scientific theories and technology involved with penetrating beyond the surface of things.¹⁰ Together with Picabia and Apollinaire, he kept track of the latest developments in X-ray technology, atomic theory and the research of electromagnetic fields. This knowledge he applied in a 'playful science' for enlarging upon his conception of transparency beyond retinal perception. While the lower section of the image adheres to mechanical processes, ethereal interaction and wave communication take effect in the upper spheres of the bride. What is revealing in Bethan Huws' approach is that she largely skims over these scientific and technological aspects in Duchamp's work. Her orientation leans primarily toward figures of speech, mythological, theological or iconographic references, translating between French and English, numbers and numerical relationships, gestures, music notation, or the rules of chess. Associative laws generally play a decisive role in her investigations. Just as over the centuries the simple setup of chess is open to infinite possible games, Huws' ongoing readings of Duchamp strive to discover a few conclusive forms that trigger transformations ad infinitum.

commentaire inspiré par l'œuvre de Duchamp, les citations provenant de sources variées, ainsi que leurs traductions, y occupent une place tout à fait conséquente. Le style des esquisses et des ébauches est notablement différent de celui de Duchamp. Ce dernier use d'un trait de plume fugitif et de l'esquisse de plan soigneusement dessinée sur papier millimétré, tandis que Bethan Huws reproduit les nombreux objets associés à ses notations d'un trait de crayon rapide qui, au-delà de la ligne empressée de l'esquisse ou du diagramme, atteste une grande finesse plastique dans la figuration générale de l'objet. L'utilisation du crayon de papier, à la fois pour les éléments de texte et les dessins, indique que les uns et les autres pourront aisément être repris.

Bien que la plupart des feuilles possèdent une structure fermée sur elle-même où se déploient les correspondances entre les différents éléments, il n'est pas rare que plusieurs feuilles présentant des thèmes proches soient regroupées et que des liens s'établissent entre leurs contenus. Il existe également une série composée de séquences nettement plus longues qui, par-delà l'unité de chaque feuille, tissent de nombreuses chaînes associatives ou s'emparent de l'espace jusqu'à former des constellations thématiques distinctes. La présentation de ce corpus de notes sur Duchamp n'a rien de figé ni d'immuable. Sauf peut-être pour cette sélection opérée par l'artiste qui laisse apparaître une chronologie sommaire, s'étirant de feuille en feuille, des œuvres-clés de Duchamp.

Lors de la conception du *Grand Verre*, M.D. s'est plus particulièrement intéressé aux théories et aux technologies naissantes de la pénétration de la matière¹⁰. Avec Picabia et Apollinaire, il suivit les développements du rayon X, de la théorie des atomes et de l'étude des champs magnétiques, toutes connaissances dont il se servira dans sa « science amusante » pour approfondir sa compréhension de la transparence au-delà du système rétinien. Dans le *Grand Verre*, la partie inférieure, celle du célibataire, est le théâtre d'actions mécaniques, tandis que dans la partie supérieure, celle de la mariée, les ondes sont le lieu de relations et de transpositions éthérées.

Dans cette étude sur Duchamp, Bethan Huws n'aborde guère les aspects scientifiques et techniques, ce qui est révélateur de son approche de l'œuvre. Elle réserve son attention aux figures linguistiques, aux références mythologiques, théologiques et iconographiques, aux traductions entre le français et l'anglais, aux chiffres et aux rapports de nombres, aux gestes, aux notations musicales et aux règles du jeu d'échecs. Les règles d'association jouent dans ses analyses un rôle particulièrement important. À l'instar du dispositif du jeu d'échecs qui, pour aussi simple qu'il soit, n'en autorise pas moins depuis des siècles un nombre illimité de parties, la lecture exhaustive de Duchamp vise à découvrir un petit nombre de figures concluantes à même de produire des transformations que rien ne pourra jamais entraver.

¹⁰

— Vgl. Linda Dalrymple Henderson, *Duchamp in Context – Science and Technology in the Large Glass and Related Works*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1998.

— See Linda Dalrymple Henderson, *Duchamp in Context. Science and Technology in the Large Glass and Related Works*, Princeton, NJ: Princeton University Press, 1998.

— Cf. Linda Dalrymple Henderson, *Duchamp in Context. Science and Technology in the Large Glass and Related Works*, Princeton (New Jersey), Princeton University Press, 1998.

III. READING DUCHAMP IN CLOSE-UPS

Ein entscheidender Impuls für die Vertiefung in diesen Duchamp-Komplex ging bei Bethan Huws vom Ready-Made aus. Der *Flaschentrockner* und die *Fountain* sind in ihrem eigenen Werk stets wiederkehrende Motive und Referenzen an Duchamp. *Fountain* war bereits ein wichtiger Begriff in den Notizen *Origin and Source* (1993–1995). Ihre Gedanken beziehen sich sowohl auf die Herkunft der künstlerischen Praxis im Sinne eines Ursprungs oder einer permanent fließenden Quelle als auch auf den Status des Künstlers / der Künstlerin in der Definition von Kunst; zwei Fragen, die Bethan Huws seit ihrer frühen Arbeit an den *Boats* begleiten.

Verschiedene Ready-Mades werden daher in den Duchamp-Notaten mehrfach besprochen, so der *Flaschentrockner*, die *Fountain*, das *Fahrradrad*, *In Advance of the Broken Arm*, *Traveler's Folding Item* (*Underwood*) oder *Trap*. Mehrfach tritt auch *Fresh Widow*, 1920 (S. 183) auf, die erste Arbeit, deren Copyright Duchamp an sein alter ego „Rose Sélavy“ abgetreten hat: Das verkleinerte, seegrün bemalte Holzmodell eines frei stehenden ‚French Window‘ mit Binnenteilung enthält anstelle der Glasscheiben acht Vierecke aus schwarzem Leder, die Duchamp sich täglich gewichst wünschte, wie ein paar Schuhe. Das Fenster als Paradigma des Renaissance-Bildes bleibt hier geschlossen, die Malerei als Auftrag von Pigmenten setzt sich fort in der Schuhpflege. Der Titel ist im Englischen als Wortspiel mit einer schlechten Aussprache von ‚French Window‘ zu verstehen.

Eine Schlüsselrolle in *Reading Duchamp* spielt die Dichtung Guillaume Apollinaires. Bethan Huws führt auch hier dessen bekanntes Gedicht „Les fenêtres“ aus der Reihe der *Calligrammes* an, einen Text, der oft mit der Malerei von Robert Delaunay in Verbindung gebracht wird (S. 184). Rechts neben der Fotokopie notiert sie von Hand: „EVEN MDs continual use of the colour orange / I believe has to do with what is said at / the end of the poem: ‘The window opens like an orange / the beautiful fruit of the light’“. Und weiter: „THE WINDOWS (plural) (les FENÊTRES) / ‘in other words, I could have made twenty windows with a different idea in each one, the windows being called ‘my windows’ the way you say ‘my etchings’“. / Marcel Duchamp interviewed by Harriet Janis p 295 # 2 // In other words: / He didn't *invent* (it already existed) the window form / He (simply) adopted, married it. // UNION / He became one with it“. Über dieser Anmerkung ist die Bleistiftskizze einer Fotografie der Ausstellung in der Galerie Sidney Janis eingeklebt, die mit *Fountain* über dem Türsturz des ersten Raumes begann und mit *Fresh Widow* im hinteren Raum in der Flucht endete. Zu „Beginning“ findet sich der Hinweis: „Principle source of

III. READING DUCHAMP IN CLOSE-UPS

The *Ready-made* was a decisive incentive for Bethan Huws to launch into her in-depth study of Duchamp. The *Porte-bouteilles* (*Bottle Rack*) and *Fountain* reoccur constantly as motifs in her own work and reference Duchamp. ‘Fountain’ was already an important term in the notes *Origin and Source* (1993–95). Her thoughts are concerned not only with the derivation of artistic practice in the sense of origins or a constantly flowing source, but also with the status of the artist in the definition of art. These are two questions that have accompanied Bethan Huws since her early work on the *Boats*.

Therefore various *Ready-mades* are treated several times in the notes on Duchamp, such as in the case of *Bottle Rack*, *Fountain*, *Bicycle Wheel*, *In Advance of the Broken Arm*, *Traveller's Folding Item* or *Trébuchet*. *Fresh Widow* (1920, p. 183) crops up several times too. The latter piece is the first instance in which Duchamp relinquished the copyright of an artwork to his alter ego, “Rose Sélavy”: reduced in size and painted sea-green, the wooden model of a free-standing, partitioned French window has, instead of glass panes, eight squares of black leather, which Duchamp wanted waxed daily like a pair of shoes. The window as paradigm of a Renaissance painting has been closed, while painting as the application of pigments lives on in polishing and caring for shoes. The title is meant as a pun in English as the bad pronunciation of ‘French window’.

Guillaume Apollinaire's poetry plays a pivotal role in *Reading Duchamp*. Bethan Huws refers to the famous poem “Les fenêtres” from his *Calligrammes*: a piece of literature that is often associated with the painting of Robert Delaunay (p. 184). On the right next to the photocopy, Huws has scribbled the note: “EVEN MD's continual use of the colour orange / I believe has to do with what is said at / the end of the poem: ‘The window opens like / an orange // The beautiful fruit of the / light’.” And she goes on to state that: “THE WINDOWS (plural) (Les FENÊTRES) / ‘In other words, I could have made twenty / windows with a different idea in each one, / the windows being called ‘my windows’ the / way you say ‘my etchings’”. / Marcel Duchamp interviewed by Harriet / Janis p. 295 # 2. // In other words: / He didn't *invent* (it already existed) the window form / He (simply) adopted, married it. // UNION / He became one with it.” A pencil sketch of a photograph of the exhibition at the Sidney Janis Gallery has been glued above this comment. It begins with *Fountain* mounted over the lintel of the door in the first room and ends with *Fresh Widow* in the back room at the vanishing point. On it we find the information: “Beginning / Principle / source of / inspiration /

III. READING DUCHAMP EN PLANS RAPPROCHÉS

L'impulsion déterminante qui amena Bethan Huws à s'immerger dans le système duchampien lui vint des ready-made. Le porte-bouteilles et la fontaine constituent des motifs récurrents dans son œuvre et les références qu'elle y fait plus généralement à l'œuvre de Duchamp sont innombrables. *Fontaine* jouait déjà un rôle majeur dans les notations d'*Origin and Source* (1993–1995), qui s'intéressent aussi bien à l'origine de la pratique artistique vue comme un « commencement » ou comme une source au jaillissement perpétuel qu'au statut de l'artiste dans la définition de l'art – deux questionnements qui accompagnent l'artiste depuis ses tout premiers travaux sur les *Boats*.

C'est pourquoi un certain nombre de ready-made font l'objet de commentaires répétés dans les notes sur Duchamp, à savoir le *Porte-bouteilles*, *Fontaine*, la *Roue de bicyclette*, *En prévision d'un bras cassé*, ... *Pliant ... de voyage* (*Underwood*) et *Trébuchet*. *Fresh Widow*, 1920 (p. 183), la première œuvre dont Duchamp ait cédé les droits d'auteur à son alter ego Rose Sélavy, apparaît elle aussi plusieurs fois : ce modèle réduit d'une fenêtre à carreaux, une « French window » peinte en bleu outremer et reposant sur une mince planche de bois, comporte à la place des vitres huit découpes de cuir dont Duchamp voulait qu'elles fussent, comme une paire de chaussures, cirées tous les jours. La fenêtre, qui est un paradigme du tableau Renaissance, est ici aveugle, et la peinture, qui est l'application de pigments, trouve son prolongement dans le cirage des chaussures. Le titre est un calembour fondé sur une prononciation approximative de « French window ».

La poésie de Guillaume Apollinaire tient une place essentielle dans *Reading Duchamp*. Bethan Huws y évoque notamment son célèbre poème *Les Fenêtres*, du recueil *Calligrammes*, qui fut souvent associé à la peinture de Robert Delaunay (p. 184). À droite, près de l'extrait photocopié, elle a écrit : « ENCORE cet usage continu de la couleur orange par Duchamp / Je crois que cela a à voir avec ce qui est dit à la fin du poème : “La fenêtre s'ouvre comme une orange / Le beau fruit de la lumière”. » Et plus loin : « LES FENÊTRES (au pluriel) / en d'autres termes, je pourrais avoir fait vingt fenêtres et une idée différente dans chacune d'elles, les fenêtres appelées “mes fenêtres” comme on dit “mes gravures” / Marcel Duchamp interviewé par Harriet Janis p. 295 # 2 // En d'autres termes : / Il n'a pas *inventé* la forme de la fenêtre (elle existait déjà) / Il l'a (simplement) adoptée, épousée. / UNION / Il en a formé une avec elle ». Au-dessus de cette remarque, Huws a collé l'esquisse au crayon d'une photographie de l'exposition Dada à la galerie Sidney Janis, où *Fontaine* était accrochée au linteau de la porte ouvrant sur la seconde salle et *Fresh Widow* installée dans l'axe dans le fond de celle-ci. Elle a noté le commentaire suivant : « Commencement / Principe / Source fondamentale d'inspiration / BAPTÊME ».

inspiration / BAPTISM“. Der Name „Janis“ wird mit „JANUARY / Nu descendant 1912...“ und „JANUS. PAST-FUTURE AXIS / BEGINNING – END“ assoziiert.

Ein nächstes Blatt (S. 185) widmet sich Duchamps Auftrag für *Fresh Widow* an einen Schreiner und der Pflege des Leders: „Confirmat [ion] / SECOND OF THE SEVEN SACRAMENTS / BLACK / NOIR / Peau“, wo sich die englische Umschrift des unten einkopierten Lexikoneintrags zu der idiomatischen Wendung „Graisser ses bottes“ anschliesst: „OLD. To GREASE ONE’S BOOTS / ,To prepare oneself for departure especially ,to die‘. Death is HERE considered, BY UNDERSTATEMENT, / AS A SIMPLE departure – that necessitates / concrete prosaic preparation WHOSE / familiar characteristic has the function to / integrate it into the sequence of familiar everyday / gestures and to plot it out. The idiom / aged with the habit of greasing one’s boots / before a long journey on a horse“. Ein gelber Aufkleber erwähnt „John the Baptist / patron saint of / leather workers“, während ein blauer Zettel darunter eine Handzeichnung von *Fresh Widow* zeigt, bei der die linke Kolonne der Leder-Scheiben mit ungeraden, die rechte mit graden Zahlen durchnummeriert ist. Die linke Seite wird mit „SENSE“ (Sinnlichkeit), die rechte mit „REASON“ (Verstand / Vernunft) bezeichnet. Zugleich verweist ein Eintrag auf die im Französischen homophonen Nomen „PEAU N.F.“ (SKIN [Haut]) und „POT N.M.“ (FAMILIAR LUCK [familiäres Glück]) und, gleich angrenzend, eine nicht weiter ausgeführte Homophonie zwischen „L’ÂME N.F.“ (die Seele), „LAME N.F.“ (die Klinge) und „lamb“ (engl. Lamm). Eine weitere Passage auf dem nächsten Blatt (S. 186) widmet sich der Farbe „SEA GREEN“: „PIHIS (they are even mentioned here [im Gedicht *Les Fenêtres*]) – mythological creatures half-bird, half- / fish that feature everywhere in G.A.s poetry. / This COLOUR also comes up in a few other places in his work“. Schliesslich findet sich weiter unten auf diesem Blatt ein Stern mit einer Fussnote, die sich auf die Zeile „Beauté pâleur insondables violets“ in *Les Fenêtres* bezieht: „FRESH WIDOW was the first work MD signed as Rose Sélavy, the feminine (Eau de rose) alter ego he adopted in 1920“. Von dieser Fussnote führt wiederum eine geschwungene Linie zu einer zweiten Anmerkung: „which gives me reason to think that Apollinaire is / also related to his pseudonym itself. Ap certainly had a very / pure, true spirit – innocent / not guilty“. Huws’ Gedanken zu Duchamps Pseudonym verdichten sich – nach einem Ausschnitt aus dem Wörterbuch zu „Guerre n.f. / Nom de guerre ,pseudonyme (d’un artiste, écrivain, comédiens etc.)“ – unten auf der Seite in einer Reihe von Begriffen: „COPYRIGHT Rose Sélavy in other words / COPYRIGHT LIFE ONE’S OWN LIFE. / ROSE. PINK. (FLESH COLOURED) NU, NUE. NUDE; NAKED VENUS. / REPRESENTED / PRIMARY – SECONDARY / NATURE – CULTURE / SIMPLE – COMPLEX“.

BAPTISM.“ The name “Janis” is associated with “JANUARY (Nu descendant 1912...)” and “JANUS. PAST-FUTURE AXIS / BEGINNING – END.”

Another sheet (p. 185) is devoted to an order Duchamp made with a carpenter for *Fresh Widow* and instructions for taking care of the leather: “Confirmat [ion] / SECOND OF THE SEVEN SACRAMENTS / BLACK / NOIR / Peau“, whereby the English transcription is linked to the copy of a dictionary entry on the idiomatic use of “Graisser ses bottes”: “OLD. To GREASE ONE’S BOOTS / To prepare oneself for departure and especially / ‘to die’. Death is HERE considered, by UNDERSTATEMENT, / AS A SIMPLE departure – that necessitates / concrete prosaic preparation WHOSE / familiar characteristic has the function to / integrate it into the sequence of familiar everyday / gestures and to plot it out. The idiom / aged with the habit of greasing one’s boots / before a long journey on a horse.” A yellow sticker mentions “John the Baptist / patron saint of / leather workers”, while a blue note underneath is a sketch of *Fresh Widow*, in which the pane partitions made of leather on the left are numbered in odd numbers, those on the right with even numbers. “SENSE” stands written on the left-hand side and “REASON” on the right. At the same time a notice refers to the homonym nouns in French of “PEAU N.F.” (SKIN) and “POT N.M.” (FAMILIAR LUCK) and next to it are the uncommented homonyms of “L’ÂME N.F.” (the soul), “LAME N.F.” (the blade) and “LAMB”. A further passage on the next sheet (p. 186) addresses the colour “SEA GREEN”: “PIHIS (they are even mentioned here [in the poem ‘Les fenêtres’] – mythological creatures half-bird, half- / fish that feature everywhere in G.A.s poetry. / This COLOUR also comes up in a few other places / in his work.” To conclude there is an asterisk referring to the line “Beauté pâleur insondables violets” in Apollinaire’s “Les fenêtres”: “FRESH WIDOW was the first work MD signed as Rose Sélavy, the feminine (Eau de rose) alter ego / he adopted in 1920.” In turn a sweeping line leads from this footnote to a second comment: “which gives me reason to think that Apollinaire is / also related to this pseudonym itself. Ap certainly had a very / pure, true spirit – innocent. / not guilty.” Huws compresses her thoughts about Duchamp’s pseudonym into the comment “Guerre n.f. / Nom de guerre, pseudonyme (d’un artiste, écrivain, comédiens etc.)”, under an excerpt from a dictionary. And at the bottom of the sheet are a number of terms: “COPYRIGHT Rose Sélavy in other words / COPYRIGHT LIFE ONE’S OWN LIFE. / ROSE. PINK. (FLESH COLOURED) NU, NUE. NUDE; NAKED VENUS / REPRESENTED / PRIMARY – SECONDARY / NATURE – CULTURE. / SIMPLE – COMPLEX.”

Le nom Janis est renvoyé à « JANVIER / Nu descendant 1912 » et associé à «... JANUS. AXE PASSÉ-FUTUR / COMMENCEMENT – FIN ».

Une autre feuille (p. 185) est consacrée à la commande que Duchamp passa au menuisier qui fabriqua *Fresh Widow* et à l’entretien du cuir : « Confirmat [ion] / DEUXIÈME DES SEPT SACREMENTS / BLACK / NOIR / Peau », puis au-dessous la transcription en anglais d’un article photocopié consacré à l’expression « graisser les bottes » : « VIEILLI. GRAISSER SES BOTTES / “Se préparer à partir” et spécialement / “à mourir”. La mort est ICI considérée par LITOTE / COMME UN SIMPLE départ – nécessitant / des préparatifs concrets, prosaïques, DONT / le caractère familier a pour fonction / de l’intégrer à la suite des gestes / quotidiens et de la conjurer. L’expression / a vieilli avec l’habitude de graisser ses bottes / avant un long trajet à cheval ». Un Post-it jaune évoque « Jean le Baptiste / saint patron des / tanneurs » tandis qu’un autre de couleur bleue placé au-dessous montre un dessin à la main de *Fresh Widow*, dans lequel Huws a numéroté les carrés en cuir de la colonne de gauche avec des nombres impairs et ceux de la colonne de droite avec des nombres pairs. Sur le côté gauche figure le mot « SENS », sur le droit le mot « RAISON ». Une notation renvoie par ailleurs aux mots français homophones « PEAU N.F. » et « POT N.M. » (AU SENS FAMILIER DE « CHANCE ») et, immédiatement à côté, est notée, sans autre commentaire, l’homophonie entre « L’ÂME N.F. », la « LAME N.F. » et le « LAMB » anglais (l’agneau). Un fragment de la feuille suivante (p. 186) est encore dédié au « BLEU OUTREMER » : « PIHIS (ils sont même mentionnés ici [dans le poème *Les Fenêtres*] – créatures mythologiques mi-oiseaux – mi- / poissons qui apparaissent partout dans la poésie de G.A. / Cette COULEUR apparaît aussi à quelques autres endroits dans son œuvre ». Plus bas, un astérisque renvoie à une note qui fait référence au vers « Beauté pâleur insondables violets » d’Apollinaire dans *Les Fenêtres* : « FRESH WIDOW fut la première œuvre de MD signée Rose Sélavy, le fémminin (Eau de rose) alter ego / qu’il s’était choisi en 1920 ». Une ligne serpentine mène à nouveau de cette note vers une autre : « ce qui me donne toute raison de penser qu’Apollinaire est / même lié à ce pseudonyme. Ap avait certainement un esprit / très pur et très authentique – innocent – non coupable ». D’autres réflexions sur le pseudonyme de Duchamp sont rassemblées au bas de la feuille – après un extrait du dictionnaire à propos du mot « Guerre n.f. / Nom de guerre, pseudonyme (d’un artiste, d’un écrivain, d’un comédien etc.) » – en une suite de concepts succincte : « DROITS D’AUTEUR Rose Sélavy en d’autres termes / DROITS D’AUTEUR SUR LA VIE SUR SA PROPRE VIE. / ROSE. PINK. (COULEUR CHAIR) NU, NUE. NUDE, VÉNUS NUE. / REPRÉSENTÉE / PRIMAIRE – SECONDAIRE / NATURE – CULTURE / SIMPLE – COMPLEXE ».

Diese aus einem riesigen Corpus eher zufällig ausgewählten und hier nur partiell wiedergegebenen Notizen zu *Fresh Widow* mögen zumindest exemplarisch zeigen, wie äussert dicht und zugleich sprunghaft die Verweise bei Bethan Huws gesetzt sind. Es scheint, als wären stets unzählige Gedankenstränge in einem Kosmos möglicher Anspielungen präsent und könnten nach verschiedenen Regeln der Verknüpfung aufgerufen werden: nach idiomatischen Wendungen im Französischen und Englischen, nach Chromatik, Zahlenverhältnissen, Chronologie, Theologie, Mythologie, Biographie. Die Omnipräsenz einer Fülle von Details zu Duchamps Person und Werk erlaubt es Bethan Huws, in Anspielungen und vernetzend einige Grundfiguren seines Assoziierens zu zeichnen. Die äusserste Verknappung der Sprache auf Stichworte schliesst bewusste Pointierung nicht aus, wie in der Zeile, in der Huws davon spricht, Duchamp habe die Form der „windows“ schlicht übernommen: „geheiratet“ – womit eine neue Anspielung auf das *Grosse Glas* eröffnet ist. Alles wird in ihrer Lektüre bedeutsam, nichts bleibt bei M.D. anekdotisch. Und so möchte wiederum auch *Reading Duchamp* verstanden sein.

Das Pluriversum Duchamp erscheint bei Bethan Huws ganz wesentlich über Sprache (la langue) und über die Sprachen (les langues) Französisch und Englisch (Amerikanisch) vermittelt. Wichtig sind Phraseologien, vor allem Idiome, also stehende Wendungen, Homophonien, gelegentlich auch etymologische Wurzeln. Duchamps Umgang mit Sprache wurde schon vielfach untersucht, systematisch unter anderem von Françoise Le Penven oder in der hybriden Logik des „Franglais“ durch Paul B. Franklin. Bei Bethan Huws besteht, wie bei Duchamp, eine besondere Beziehung zur Migration zwischen Sprachwelten. Aufgewachsen mit einer keltischen Sprache in Wales, zog sie nach London, Paris und nun Berlin. Damit werden Interferenzen zwischen verschiedenen Sprachsystemen zu einem wichtigen Element des Denkens. Wales kennt zudem eine besonders integrierte Kultur, in der Text, Bild, Klang und deren Vortrag nahe beieinander liegen. Ein Spiel mit Worten, das über die semantische Dimension hinaus in Lautmalerei oder rhythmische Ordnungen übergeht, klingt ihr bei Duchamp vertraut: „Si vous voulez une règle de grammaire: le verbe s'accorde avec le sujet consonnement: Par exemple: le nègre aigrit, les négresses s'aigrissent ou maigrissent“ (Marcel Duchamp [RRose Sélavy], in: *M.D., Duchamp du signe, Écrits*, Paris 1975, S. 159).

Idiomatische Ausdrücke, an denen die französische wie die englische Sprache besonders reich sind, bilden Bedeutungskerne, an die sich weitere stehende Wendungen in einer Art molekularer Bedeutungsstruktur anlagern können. Ihnen eignen sehr oft eine hohe ikonische Qualität und eine

Although these notes on *Fresh Widow* have only been quoted in part here and have been rather arbitrarily selected from the huge corpus of *Reading Duchamp*, they at least give an example of how erratically Bethan Huws includes references while also revealing their density. It appears as if countless trains of thought are present in a cosmos of possible allusions that can be called up according to various rules of reference: according to idiomatic expressions in French and English, according to chromaticism, ratios, chronology, theology, mythology, biography. The omnipresence of an abundance of details concerning the person Duchamp and his work makes it possible for Bethan Huws to sketch – by way of allusion and interlinking – a number of the basic configurations of his associative faculty. The extreme brevity of the language, which has been reduced to a few cues, does not exclude a conscious focus, as is the case in the lines in which Huws relates that Duchamp simply took over the form of the “windows”: “married” – creating another allusion to the *Large Glass*. In her readings everything has meaning, nothing remains anecdotal in M.D. And this is how *Reading Duchamp* demands to be understood.

Seen through the eyes of Bethan Huws, Duchamp's 'pluriverse' seems to be essentially conveyed by means of language (*la langue*) and via the French and (American) English languages (*les langages*). Phraseology, especially idioms, is important and the same is true for catchphrases, homonyms and sometimes also etymological origins. Duchamp's handling of language has been a frequent subject of study, of which, among others, Françoise Le Penven's systematic investigation is worth mentioning, or Paul B. Franklin's examination of the hybrid logic of 'Franglais'. Like Duchamp, Bethan Huws relates in a unique way to migration between language worlds. Now residing in Berlin, she grew up in Wales speaking Welsh, then moved to London and later to Paris. Hence interference and an overlapping of different language systems grew to be an important factor in both artists' mindset. Additionally, it is typical for Wales that/culture is especially well integrated, and text, image, sound – and presenting or performing them – are comprehended as being closely related. When Huws sees how Duchamp plays with words in a way that transcends semantic dimensions to include onomatopoeia or rhythmic orders, she finds this strikingly familiar: “Si vous voulez une règle de grammaire: le verbe s'accorde avec le sujet consonnement: Par exemple: le nègre aigrit, les négresses s'aigrissent ou maigrissent“ (Marcel Duchamp [RRose Sélavy], in *M.D., Duchamp du signe, Écrits*, Paris, 1975, p. 159).

Ces notes sur *Fresh Widow*, sélectionnées de façon assez aléatoire dans un gigantesque corpus, et dont il n'est rendu compte ici que partiellement, permettent au moins de montrer à quel point, chez Bethan Huws, la notation des réflexions peut être à la fois dense et disséminée. C'est comme si d'innombrables fragments de pensée gisaient dans un corpus d'allusions disponibles et qu'ils pouvaient être appelés en fonction des différents domaines d'association: les tournures idiomatiques en français et en anglais, les couleurs, les rapports de nombres, la chronologie, la théologie, la mythologie ou les données biographiques. La présence constante de multiples détails sur l'œuvre et la personne de Duchamp permet à Bethan Huws de dessiner certaines des figures fondamentales de son système d'association et de les mettre en relation. L'extrême simplification de l'expression, réduite à l'usage de mots-clés, n'exclut pas le commentaire volontairement suggestif, par exemple lorsque Huws pointe le fait que Duchamp a simplement repris la forme des « fenêtres »: « épousé » – ce qui ouvre la voie à une nouvelle allusion au *Grand Verre*. Tout prend sens dans la lecture de Huws car elle ne tient rien pour anecdotique chez M.D. C'est donc comme cela que *Reading Duchamp* voudrait à son tour être lu.

La pluralité de l'univers duchampien nous apparaît essentiellement chez Bethan Huws à travers le langage et les langues française et anglaise (américaine). Les phraséologies, avant tout les expressions idiomatiques, les homophonies et de temps à autre les racines étymologiques y jouent un rôle majeur. L'usage que Duchamp a fait du langage a été l'objet de nombreuses études, systématiques, notamment par Françoise Le Penven, ou dans la logique hybride du « franglais » par Paul B. Franklin. Il existe chez Bethan Huws, comme chez Duchamp, une relation particulière avec les passages d'un univers linguistique à un autre. Élevée dans la langue celtique au Pays de Galles, l'artiste s'est d'abord installée à Londres, puis à Paris, et elle vit maintenant à Berlin. Les interférences entre les différents systèmes linguistiques sont ainsi devenues un élément constitutif essentiel de sa pensée. Le Pays de Galles connaît en outre une culture particulièrement homogène, où le texte, l'image, le son et leurs diverses expressions sont proches les uns des autres. Par-delà la dimension sémantique, le jeu de mots en forme de peinture sonore ou de suite rythmique n'a rien de surprenant pour Huws quand elle le rencontre chez Duchamp: « Si vous voulez une règle de /grammaire: le verbe s'accorde avec le sujet consonnement: Par exemple: le nègre aigrit, les négresses s'aigrissent ou maigrissent. (...) Marcel Duchamp [RROSE SÉLAVY] » (Marcel Duchamp [RRose Sélavy], in *M.D., Duchamp du signe, Écrits*, Paris, 1975, p. 159).

Les expressions idiomatiques, dont la langue française et la langue anglaise sont particulièrement riches, constituent des noyaux de sens auxquels, dans une forme de structure moléculaire, d'autres tournures peuvent venir s'agrèger. Elles se caractérisent par de fortes qualités

Verdichtung, die bei Joyce sogar eine vielsprachige Lektüre verlangt. Über das Retinale hinaus ermöglichen sie ein Denken in inneren Bildern und nach klanglichen oder visuellen Regeln, die eine widerspruchsfreie Aussagelogik übersteigen.

Mehr noch als Duchamps Experimenten mit dem Zufall widmet sich Bethan Huws seiner Zahlenmagie, die sie prominent immer wieder mit theologischen Prinzipien wie der Trinität oder der Aussendung des Heiligen Geistes an Pfingsten verbindet. M.D. nummeriert die Zähne des Kamms (S. 84) und erreicht 53, was Huws mit der Summe der Zahl 50 für *Pentecoste* (S. 485) und der heiligen Trias assoziiert. Auf der Autonummer eines „Volkswagens“, die Duchamp 1962–63 als *Faux Vagin* bezeichnet hat, interessieren sie primär die Ziffer 7 und die Idee der Jungfräulichkeit (*Vagin – Virgin*) (S. 398, 399).

In einer Fotografie seiner Familie von 1899 isoliert Duchamp 1964 zweimal eine Trias, die Bethan Huws jeweils als „Heilige Familie“ liest (S. 409). Eine ganze Reihe von Seiten widmet sie denn auch den fotografischen Selbstinszenierungen M.D.s, die sie als hoch bewusst und hochcodiert liest, wie die kometenförmige Tonsur (S. 169, 173), sein Selbstbildnis als *Réunion de personnes* (S. 579) oder sein Hervortreten aus dem Vorhang mit Zigarre (S. 419).

Von besonderem Interesse für den Umgang mit multiplen Verweisstrukturen ist bei Bethan Huws die Lektüre der *Sculpture for Travelling (Sculpture de voyage, 1918)*: Den Ausgangspunkt bildet Duchamps raumfüllend verspanntes Netz von Gummibändern aus farbigen Badehauben, das er temporär in seinem New Yorker Atelier und in Buenos Aires als eine Kunst für Menschen unterwegs inszeniert hat. Auch später, im Oktober 1942 in New York, anlässlich der zusammen mit André Breton organisierten Ausstellung „First Papers of Surrealism“, verbob er den ganzen Raum zwischen Stellwänden mit *Sixteen Miles of String*. Bei der Eröffnung spielten eingeladene Mädchen und Knaben im Netz der Fäden unbekümmert ihre Spiele, während Duchamp selber der Eröffnung fern blieb.

Bethan Huws führt zu diesen Installationen einen fotokopierten Lexikoneintrag für das Wort „FICELLE“ an (S. 276), worin ein Bedeutungsfeld zwischen Netz, Spinnweb oder der pejorativen Wendung „die Fäden ziehen“ aufgespannt wird. An anderer Stelle (S. 157) zitiert sie in einer Fotokopie Duchamps gedruckten Brief an Jean Crotti vom 8. Juli 1918 und umkreist darin die Worte „en l’air“, „des ficelles“ und „toile“ von „toile d’araignée“. Eine Bleistiftbemerkung verbindet diese Passage mit „*Esprit* Saint“ (Heiliger Geist) und „Baptême“ (Taufe). „toile“ wird hier in der französischen Doppelbedeutung von „Netz“

The French and English languages both have a rich fund of idiomatic expressions, building core meanings to which other catchphrases can hook on to, creating a kind of molecular structure of meaning. They often possess a strongly iconic quality and density which, in the case of James Joyce, even demands being able to read in many languages. Idiomatic expressions transcend retinal perception, making it possible to think via inner imagery and according to tonal and visual laws going beyond consistent logical statements.

Rather than engaging with Duchamp’s chance experiments, Bethan Huws concentrates more on his magic numbers, which she pre-eminently links to theological principles such as the Trinity or the Outpouring of the Holy Spirit on Pentecost. M.D. numbered the teeth of a comb (p. 84) and reached 53, which Huws associates with the sum of 50 for the *Pentecost* (p. 485) and the triad of the Holy Trinity. And in the case of the Volkswagen number plate from 1962–63 that Duchamp entitled *Faux Vagin*, Huws focuses primarily on the number 7 and the notion of virginity (*Vagin – Virgin*) (pp. 398, 399).

In 1964, Duchamp twice isolated a triad in a photograph of his family taken in 1899 (p. 409). Bethan Huws reads this as the “Holy Family”. She devotes a whole series of pages to M.D.’s photographs in which the artist staged himself. These she understands to be conceived in a highly conscious manner and best comprehended as very complex codes, as for example in the comet-shaped tonsure (pp. 169, 173), his self-portrait as *Réunion de personnes* (p. 579), or his stepping out through the curtains with a cigar (p. 419).

Bethan Huws’ readings of *Sculpture de voyage (Sculpture for Travelling, 1918)* are especially interesting in regard to Duchamp’s treatment of multiple reference structures. He made his room-spanning web of elastic bands from coloured bathing caps and set it up temporarily in his New York studio and in Buenos Aires as art for people on the move. Even later, in October 1942, on the occasion of his and André Breton’s jointly organised exhibition *First Papers of Surrealism* in New York, he created a web throughout the entire space between the partition screens with *Sixteen Miles of String*. For the opening, Duchamp invited girls and boys to play sport and children’s games without bothering about the web of string, while for/his part Duchamp did not even turn up for the opening.

Bethan Huws illustrates the installation Duchamp made with the photocopy of a dictionary entry for the word “FICELLE” (p. 276), thereby generating a semantic field that spans nets, spider’s webs or the pejorative idiom of ‘pulling strings’. At another

iconiques et une condensation qui peut même, comme chez James Joyce, réclamer une lecture polyglotte. Affranchies de la vision strictement rétinienne, elles autorisent une pensée formée d’images intérieures, obéissant à des principes sonores ou visuels qui passent outre la logique assertive d’où les contradictions sont exclues.

Plus encore qu’aux expériences de Duchamp fondées sur le hasard, Bethan Huws s’intéresse à sa magie des nombres, qu’elle ne cesse de relier aux principes théologiques de la Trinité ou de la venue de l’Esprit Saint à la Pentecôte. M.D. a numéroté les dents du peigne (p. 84) et atteint le nombre 53, ce que Huws associe à la Pentecôte (p. 485) pour le nombre cinquante et à la Sainte-Trinité pour le trois restant. Dans la plaque d’immatriculation d’une Volkswagen que Duchamp a qualifiée de *Faux Vagin* en 1962–1963, ce qui l’intéresse avant tout, c’est le chiffre 7 et la notion de virginité (*Vagin – Virgin*) (p. 398, 399).

En 1964, Duchamp découpa dans une photographie de sa famille datant de 1899 (p. 409) deux séries de trois personnages que Bethan Huws interprète comme des représentations de la Sainte Famille. Elle consacre donc aussi toute une série de feuilles aux mises en scène photographiques de M.D. qu’elle interprète comme des œuvres régies par un certain nombre de principes et de codes parfaitement maîtrisés par l’artiste, ainsi par exemple la tonsure en forme de comète (p. 169, 173), son autoportrait en « réunion de personnes » (p. 579) ou son apparition dans l’entrebâillement d’un rideau un cigare à la main (p. 419).

La lecture que fait Bethan Huws de *Sculpture de voyage (1918)* est particulièrement intéressante quant aux structures de renvois multiples qui émaillent l’œuvre de Duchamp : le point de départ fut donné par l’entrelacs de rubans de caoutchouc de couleur découpés dans des bonnets de bain qu’il avait suspendu temporairement dans l’espace de son atelier à New York, puis à Buenos Aires, et qualifié d’art pour les personnes en voyage. De nouveau, en octobre 1942, lors de l’exposition organisée à New York avec André Breton, *First Papers of Surrealism*, il tendit entre les murs de la salle d’exposition *Sixteen Miles of String* (Seize milles de cordage). Durant le vernissage, où Duchamp lui-même ne se montra pas, de jeunes filles et garçons qui avaient été invités pour l’occasion jouèrent avec insouciance avec le réseau de fils.

Dans ses feuilles consacrées à ces deux installations, Bethan Huws a intégré un article de dictionnaire sur le mot « FICELLE » (p. 276), qui tisse des connexions entre le filet, la toile d’araignée et l’expression péjorative « tirer les ficelles ». S’y trouve également (p. 157) une lettre tapée à la machine de Duchamp à Jean Crotti, du 8 juillet 1918, dans laquelle Huws a entouré les mots « en l’air », « des ficelles » et « toile » de « toile d’araignée ». Une remarque au crayon associe ce passage à l’« *Esprit* Saint » et au « Baptême ». La « toile » est ici prise dans sa double acception en français de

(Gewebe) und „Leinwandbild“ gelesen: „his continued discourse and sceptichs on painting. MD works with the specificities of the french lang – he tells us this in the GREEN BOX“.

Auf derselben Seite darunter wurde eine biographische Passage zu Jean Crotti (1878 – 1958), einem engen Freund Duchamps und späteren Ehemann von dessen Schwester Suzanne, mit Passagen zur Pariser Kunstszene eingeklebt. Huws notiert am Rand: „I can’t help but think of Meret Oppenheim photographed by Man Ray (a close friend of Duchamp) the equivalent of a modern day Venus“ und: „He always wore a pink (rose) and green (vert) striped shirt“. Ganz unten auf diesem Blatt folgt die Assoziation mit Guillaume Apollinaire „ARC-EN-CIEL / ARC-EN-TERRE Apollinaire“, ein Hinweis in vier Punkten auf die zeitliche Nähe von Duchamps Arbeiten *Apolinère enameled* (1916 – 17), *Tu m’* (1918) und *Sculpture de voyage* (1918). Ferner: „1966 Photography of Duchamp in hamac by Man Ray (S. 421) / TRANSPARENT LIGHT WAVES. / IMMATERIAL SPIRIT. Between things.“ Unter zwei Abbildungen (S. 275) von *Sixteen Miles of String* setzt Huws den Satz: „His secret inspirations is painting – or rather the / painters themselves – their speech – listening / to what they say in relation to what they see“. Schliesslich folgen Referenzen auf den *Fil de la Vierge*, und damit auf das *Grosse Glas*, den antiken Mythos von *Arachné* (S. 159) und den *Ariadnefaden* (S. 38).

Das Blatt zu den „Ficelles“ (S. 276) trägt eine kleine, doch für die Selbstreflexion von Bethan Huws bedeutende Zeile: „too many correspondences – no accidents“. Die Gültigkeit ihrer Lesarten Duchamps erkennt sie wesentlich in der Verdichtung von Indizien für einzelne Korrespondenzen. Da ein Rekurs auf M.D. als Autorität in eigener Sache an seiner Selbstironie und am prekären Status des Ready-Made scheitern müsste, und da B.H. selber keine übergreifende Logik des Lesens zu etablieren sucht, da selbst die Syntax einer oder mehrerer Sprachen in ihren Notizen oftmals marginal erscheint, bleibt die Verfolgung der Spuren von Interferenzen oder Interaktionen zwischen fragmentarischen Formen. Gibt es dafür einen gemeinsamen Ort? Verbindender Grund ist nicht länger der Seziertisch des Surrealismus, vielmehr die einzelne weisse Seite, auf der sich die bruchstückhaften Äusserungen zu Korrespondenzen versammeln. Sie ist „La Septième Face du Dé“. Wie das *Grosse Glas* eine Projektion der vierten auf die dritte und dieser auf die durchsichtige zweite Dimension vollzieht, dienen die leeren Blätter in *Reading Duchamp* als Folien für eine Aktion. Huws’ Aneignung Duchamps besteht in einem letztlich nie abschliessbaren Prozess des sich selber erfindenden re-readings, weithin sogar des re-enactments. „Es gibt keine Kunst, weil es keine Gegenständlichkeit gibt. Es gibt nur Transformationen, Umverteilungen

spot (p. 157) she quotes, in a photocopy, the printed letter Duchamp sent to Jean Crotti on July 8, 1918, and draws circles around the words “en l’air”, “des ficelles”, and “toile” in “toile d’araignée”. A comment in pencil links this passage with “Esprit Saint” (Holy Ghost) and “Baptême” (baptism). ‘Toile’ is read here in the French double meaning of ‘web’ (weaving) and ‘a painting canvas’: “his continued discourse and reflection on / painting. / MD works with the specificity of the French lang. / – he tells us this in the GREEN BOX”.

Underneath this on the same page we find a biographical passage on Jean Crotti (1878–1958), a close friend of Duchamp’s who later married his sister Suzanne. It has been glued in together with cut-out excerpts of comments about the Paris art scene. Huws noted down in the margins: “I can’t help but / think of Meret / Oppenheim photo- / graphed by Man Ray (a close friend of Duchamp) / the equivalent / to a modern / day Venus” and: “He always wore a / pink (rose) and / green (vert) striped / shirt.”

Right at the bottom of this sheet, the association to Guillaume Apollinaire in “ARC-EN-CIEL / ARC-EN-TERRE Apollinaire” follows, a reference comprising four points on the contemporaneity of Duchamp’s works *Apolinère Enameled* (1916–17) *Tu m’* (1918) and *Sculpture de voyage* (1918). Huws additionally notes: “1965 Photograph of Duchamp in hammock by Man Ray (p. 421) / TRANSPARENT LIGHT WAVES. / IMMATERIAL SPIRIT. Between things”. Under two pictures (p. 275) of *Sixteen Miles of String*, she writes: “His secret inspiration is painting – or rather the / painters themselves – their speech – listening / to what they say in relation to what they do.” Finally she adds references to *Fil de la Vierge*, and thereby to the *Large Glass*, the ancient myths of “*Arachné*” (p. 159) and *Ariadne’s thread* (p. 38).

The sheet devoted to “ficelles” (p. 276) bears a brief but meaningful statement in regard to Bethan Huws’ self-reflection: “too many correspondences – no accidents.” In essence she founds her readings of Duchamp on the density of evidence for particular correspondences. Ultimately she only has recourse to the traces of interference and interaction between fragmentary entities, because taking M.D. himself as the authority for what he does is predestined to fail due to his self-irony and the precarious status of the *Ready-made*. And a further reason lies in the fact that B.H. is not seeking to establish an overarching logic of reading, as even the syntax of a single or several languages only plays a very marginal role in her notes. Do these fragmentary entities share mutual ground? The uniting factor is no longer the analytical zeal of Surrealism, but much more the individual

« tissu » et de « tableau » : « son perpétuel discours et réflexion sur la / peinture / Les œuvres de MD utilisent les spécificités de la langue française. / – il nous le dit dans la BOÎTE VERTE ».

Sur cette même feuille, Huws a collé sous la lettre une courte biographie de Jean Crotti (1878–1958), ami intime de Duchamp et futur époux de sa sœur Suzanne, dont certains passages évoquent la vie artistique parisienne. Elle a noté en marge : « Je ne peux pas / m’empêcher de penser que Meret / Oppenheim photo- / graphiée par Man Ray (un ami intime de Duchamp) / est l’équivalent / d’une Vénus des temps modernes » et : « Il portait toujours / une chemise à rayures roses et vertes ».

Tout à fait au bas de cette feuille, suit une association avec Guillaume Apollinaire « ARC-EN-CIEL / ARC-EN-TERRE Apollinaire », une notation en quatre points sur la proximité temporelle des œuvres de Duchamp *Apolinère Enameled* (Apolinère émaillé) (1916–17), *Tu m’* (1918) et *Sculpture de voyage* (1918). Plus loin : « 1965 Photographie de Duchamp dans un hamac par Man Ray (p. 421) / VAGUES DE LUMIÈRE TRANSPARENTES. / ESPRIT IMMATÉRIEL. Entre les choses ». Sous deux photographies (p. 275) de *Sixteen Miles of String*, Huws a écrit cette phrase : « Ses sources d’inspiration cachées sont la peinture – ou plutôt / les peintres eux-mêmes – leur discours – à l’écoute de / ce qu’ils disent en rapport avec ce qu’ils voient ». Suivent pour finir des références au « fil de la vierge », ainsi qu’au *Grand Verre*, au mythe antique d’*Arachné* (p. 159) et au fil d’*Ariane* (p. 38).

La feuille sur les « ficelles » (p. 276) porte une remarque brève mais néanmoins emblématique de la réflexion de Bethan Huws sur son travail de lecture de Duchamp : « trop de correspondances – hasard exclu ». Elle juge avant tout de la validité de ses interprétations à la multiplicité des indices concordants sur les correspondances qu’elle a mises en évidence. Étant donné que tout recours à M.D. lui-même en tant qu’autorité apte à juger de son ironie sur lui-même et du statut incertain du ready-made serait voué à l’échec et que B.H. elle-même ne cherche pas à inscrire ses interprétations dans une logique globalisante – puisque même la syntaxe dans une langue ou dans une autre n’a en général qu’une valeur marginale dans ses notes –, il ne lui reste qu’à identifier les interférences et les interactions qui se jouent entre des éléments fragmentaires. Existe-t-il un cadre de référence pour ce faire ? La table de dissection du surréalisme ayant perdu le rôle fédérateur qui fut le sien, la feuille blanche peut remplir cette fonction, un espace à même d’accueillir des propos fragmentés et les correspondances qu’ils suscitent. C’est la « Septième Face du dé ». Tout comme le *Grand Verre* opère une projection de la quatrième dimension sur la troisième et de celle-ci sur la deuxième, la seule à être perceptible, les feuilles blanches sont les espaces d’intervention de *Reading Duchamp*.

von Energie. Die Welt ist eine Vielfalt von Dispositiven, die Energieeinheiten ineinander umwandeln. Der *transformer* Duchamp möchte nicht die gleichen Effekte einfach wiederholen, deshalb muss er viele dieser Dispositive sein und sich selbst häufig verwandeln“¹¹.

IV. RE-READING BETHAN HUWS

M.D.s augenzwinkerndes Spiel mit Entzug und Verrätselung, mit Widersprüchen und Inkommensurabilität, bietet freie Projektionsflächen für jede Art der Rezeption. Die ausufernde Fülle an künstlerischen Hommagen und kunsthistorischen Studien zu diesem Werk erklärt sich nicht zuletzt aus dem Spielraum, den es eröffnet oder zu eröffnen scheint. Bethan Huws hat den Bühnenvorhang aufgezogen und sich hinter die Kulissen gewagt, um als Künstlerin ein vorbehaltlos engagiertes, mit Heiterkeit durchsetztes Repertoire an Lesarten Duchamps zu entwickeln.

Reading Duchamp fügt sich in eine ganze Reihe von Huws' Arbeiten mit Text. Eine Auswahl verschiedenster Formate ihrer wortbasierten Werke aus den Jahren 1991 – 2003 wurde anlässlich der Ausstellung „Bethan Huws – Foyer“ in der Kunsthalle Düsseldorf 2003 publiziert. Darin finden sich so unterschiedliche Textformate wie verstreute Worte, zusammenhängende Beschreibungen von Landschaften oder ein Filmskript. In seiner Anlage ist der Duchamp-Komplex der Text-Arbeit *Origin and Source* (1993–1995) verwandt. Auch hier versammeln sich einzelne Blätter mit Skizzen und Notizen zu einer grösseren Konstellation. Auch hier wird immer wieder auf einzelne Werke und das Denken von Duchamp angespielt. Die Perspektive dieses Sprechens ist jedoch primär die erste Person einer Autorin, wie sie auch in den „Word-Vitrines“ zu Duchamp oder den Text-Panels mit Notizen zu einzelnen seiner Werke auftritt.

Dies gilt auch für die zahlreichen plastischen oder bildhaften Anspielungen auf M.D. durch eine Sammlung von Flaschentrocknern oder deren Versionen in Neon, durch den Film und die Fotoserie zu *Fountain*, das *Grosse Glas* in blauem Neon, *Curtain*, *Spoon* oder die Hand mit der Gaslampe von *Etant donnés*. Huws' Referenzen an Duchamp bleiben nun aufgrund ihrer vertieften Lektüre seines Werks anders zu verstehen. Mehr noch als die expliziten Bezüge ist allerdings ihr Selbstverständnis und die permanente Reflexion ihres Vorgehens in einem erweiterten Horizont neu zu sehen:

In *Artforum*¹² geht Thierry de Duve auch auf die von Okwui Enwezor in „October“ vorgetragene Kritik ein, wonach die Duchamp-Rezeption durch

white sheets, on which the fragmentary comments are collected in the shape of correspondences. She is “La Septième Face du Dé”. Just as the *Large Glass* is a projection of the fourth into the third dimension – and in this case manifest in transparent two-dimensionality – the empty sheets in *Reading Duchamp* serve as the background for an action. Huws' appropriation of Duchamp ultimately lies in a never-ending process of reinventing and re-reading itself, to a large extent even re-enactment. “There is no art, because there are no objects. There are only transformations, redistributions of energy. The world is a multiplicity of apparatuses that transform units of energy into one another. Duchamp the *transformer* does not want to repeat the same effects. That is why he must be many of these apparatuses, and must continually metamorphose himself.”¹¹

IV. RE-READING BETHAN HUWS

M.D.'s tongue-in-cheek game with denial and mystification, with contradictions and incommensurability, proffers a screen onto which all kinds of reception can be freely projected. The exponentially growing abundance of artistic homages and art-historical study on Duchamp's work can be explained, to an extent, by the scope that it opens up or seems to open up. For her part, Bethan Huws has drawn the stage curtains and ventured to look behind the scenes in order to develop an unconditional and engaged stock of readings of Duchamp as an artist – and this with an element of humour.

Reading Duchamp has its place in a whole series of Huws' works based on text. A selection of highly diverse formats of her word-based art from 1991 to 2003 were published in conjunction with the exhibition *Bethan Huws – Foyer* at the Kunsthalle Düsseldorf in 2003. There we can find very different text formats ranging from words scattered here and there to continuous descriptions of landscapes or film script. In its arrangement, the Duchamp project is related to Huws' text work *Origin and Source* (1993–95). Here, too, we find single sheets with sketches and notes forming a larger conglomeration. Here, too, we regularly find references to individual works by Duchamp and to his thought. They are, however, primarily seen from the first-person perspective of an author, as is the case in her word vitrines on Duchamp himself or wall texts with notes on individual works of his.

This is also true for the numerous three-dimensional or visual references to M.D. in the shape of a collection of bottle racks or versions of them in neon, in the film and photo series addressing

L'appropriation à laquelle se livre Huws prend la forme d'un processus à jamais inachevé de relecture, relecture qui s'invente d'elle-même, et plus largement de réactivation.

« Il n'y a pas d'art puisqu'il n'y a pas d'objets. Il n'y a que des transformations, des redistributions d'énergie. Le monde est une multiplicité de dispositifs qui transforment des unités d'énergie les unes dans les autres. Le *transformer* Duchamp ne veut pas répéter les mêmes effets. C'est pourquoi il doit être beaucoup de ces dispositifs. Et se métamorphoser lui-même beaucoup. »¹¹

IV. RE-LIRE BETHAN HUWS

Marcel Duchamp joue avec malice du soustractif, de l'énigmatique, du contradictoire et de l'incommensurable, et ce jeu autorise toutes sortes de projections, donne toute liberté à la réception de l'œuvre. La surabondance d'hommages artistiques et d'études d'histoire de l'art sur l'œuvre de Duchamp s'explique notamment par cet espace de jeu auquel elle donne ou paraît donner accès. Bethan Huws a entrebâillé le rideau de scène et osé se glisser dans les coulisses du théâtre duchampien afin de pouvoir dresser, en tant qu'artiste, avec un engagement sans réserve mais aussi avec jubilation, un répertoire de lectures de l'œuvre.

Reading Duchamp se situe dans la suite des nombreux travaux que Huws a déjà consacrés au langage. L'exposition *Bethan Huws – Foyer* qui s'est tenue à la Kunsthalle de Düsseldorf en 2003 a donné lieu à la publication d'un catalogue de la plupart des œuvres fondées sur le texte que l'artiste a réalisées entre 1991 et 2003. Le texte apparaît dans ces œuvres sous les formes les plus diverses, tour à tour dissémination d'expressions, description contextuelle de paysage ou encore script de film. Le mode de présentation du corpus Duchamp s'apparente à celui d'*Origin and Source* (1993–1995), qui est également une œuvre textuelle. Dans les deux cas, des feuilles remplies d'esquisses et de notes s'assemblent en une vaste constellation, et dans *Reading Duchamp*, les allusions aux œuvres et à la pensée de Duchamp courent de feuille en feuille. Cette parole est néanmoins essentiellement celle d'une auteure qui parle à gaz d'*Étant donnés*. La lecture approfondie de l'œuvre de Duchamp ou dans ses tableaux de notes portant plus particulièrement sur certaines de ses œuvres.

Les références à M.D. peuvent également se traduire par la reprise d'éléments sculpturaux ou visuels, tel qu'en témoignent une série de porte-bouteilles ou sa version en néon, le film et la série de photographies sur *Fontaine*, le *Grand Verre* en néon bleu, *Curtain* (Rideau), *Spoon* (Cuillère) ou la main tenant une lampe à gaz d'*Étant donnés*. La lecture approfondie de l'œuvre de Duchamp jette une nouvelle lumière sur les nombreuses références que Bethan Huws y a faites dans ses œuvres antérieures, qui méritent en conséquence d'être réexaminées sous ce nouveau jour.

11

— Jean-François Lyotard, a.a.O., S. 31.

— Jean-François Lyotard, *ibid.*, p. 75.

— Jean-François Lyotard, *ibid.*, p. 39-40.

die Ermächtigung des einzelnen Künstlers als allein entscheidender Instanz letztlich die Herrschaft von Traditionen wie dem Kolonialismus und dem Postkolonialismus mit einer Geste auszulöschen suche. Bethan Huws nutzt bei ihrer Lektüre zwar den mit Duchamp entgrenzten Aktionsraum der Kunst, sie beansprucht aber keine singuläre Definitionsmacht. Nach der behaupteten Zäsur der Moderne, nach deren ideologisch abstrakten Brüchen in einer linearen Tradition, arbeitet sie an jenem nie endenden Polylog, in dem Künstlerinnen und Künstler über widersprüchliche Zeiten und Räume hin ihren Umgang mit Kunst in der Geschichte verantworten.

Zur Hochzeit mit Jean Crotti schickt M.D. Seiner Schwester aus Buenos Aires Geschenk, das er „Unhappy Ready-made“ („Unglückliches Ready-made“) nennt: „Ja, das war ein Geometriebuch, das sie mit Bindfäden auf dem Balkon ihrer Wohnung in der rue La Condamine aufhängen sollte. Der Wind sollte darin nachschlagen, selbst die Aufgaben auswählen, die Seiten entblättern und sie zerreißen. Suzanne hat ein kleines Bild davon gemalt: *Marcel's unglückliches Ready-made* (Ready-made malheureux de Marcel), das ist alles, was davon übrigblieb, weil der Wind das Buch zerfetzte. Dabei hatte mich die Unterscheidung von glücklichen und unglücklichen Ready-mades amüsiert und der Regen, der Wind, die fliegenden Seiten – das schien mir ein amüsanter Einfall.¹³“ B.H. setzt auf ein Blatt die Zeilen (S. 537): „LA LANGUE THING / ‘la langue’ as opposed to / ‘le langage’ – is a feminine noun / elle / aile what gives us wings / L – the movement of the cavalier.“

12

Thierry de Duve, „Don't Shoot the Messenger“, *Artforum*, NYC, November 2013, p. 265f.

Thierry de Duve, „Don't Shoot the Messenger“, *Artforum*, New York, NY: November 2013, p. 265.

Thierry de Duve, „Don't Shoot the Messenger“, *Artforum*, New York, novembre 2013, p. 265 sq.

13

Pierre Cabanne, *Gespräche mit Marcel Duchamp*, Spiegelschrift 10, Köln, 1972, S. 90.

Pierre Cabanne, *Dialogues with Marcel Duchamp*, New York: Da Capo Press, 1971, p. 61.

Marcel Duchamp, *Entretiens avec Pierre Cabanne*, 2^e éd., Paris, Somogy Éditions d'art, 1995, p 75.

Fountain, the *Large Glass* in blue neon, *Curtain*, *Spoon*, or in the hand with the gas lamp taken from *Etant donnés*. However, due to her in-depth readings of his works, Huws' references to Duchamp must be comprehended differently to those of others. More than just providing explicit references is in keeping not only with Huws' artistic identity but also with her goal of seeing things in a new way in an expanded context through permanent reflection about her approach.

In *Artforum*¹² Thierry de Duve elaborates on the critique voiced by Okwui Enwezor in *October*, which postulated that reception of Duchamp – by making the individual artist the sole authority – sought ultimately to obliterate the rule of tradition, such as that of colonialism as well as post-colonialism, in a single gesture. Bethan Huws may exploit the dissolution of limits to the scope of activity Duchamp opened up to art, but she does not lay claim to any singular power of defining. After the purported Modernist radical break with the past, after the ideological, abstract ruptures this occasioned in a linear tradition, Huws is partaking in a never-ending polylogue, in which artists take responsibility for how they approach art in history across contradictory times and spaces.

For his sister Suzanne's marriage to Jean Crotti in 1915, M.D. sent them a wedding gift from Buenos Aires – what he called the “Unhappy Ready-made”: “It was a geometry book, which [Crotti] had to hang by strings on the balcony of his apartment in the rue Condamine; the wind had to go through the book, choose its own problems, turn and tear out the pages. Suzanne did a small painting of it, ‘Marcel's Unhappy Ready-made’. That's all that's left, since the wind tore it up. It amused me to bring the idea of happy and unhappy into Ready-mades, and then the rain, the wind, the pages flying, it was an amusing idea...”¹³

B.H. responds on a sheet with the lines (p. 537): “LA LANGUE THING / ‘la langue’ as opposed to / ‘le langage’ – is a feminine noun / elle / aile what gives us wings / L – the movement of the cavalier.”

Translated from German
by Christina Oberstebrink

Plus encore que les rapports explicites avec l'œuvre de Duchamp, ce sont en réalité sa compréhension d'elle-même et sa réflexion permanente sur sa propre démarche qui devraient bénéficier d'un nouveau regard dans une perspective élargie.

Dans *Artforum*¹², Thierry de Duve examine la thèse défendue par Okwui Enwezor dans *October* selon laquelle la réception de Duchamp chercherait, en donnant à l'artiste individuel le pouvoir d'être la seule instance de décision, à éteindre d'un geste la domination de traditions portées notamment par le colonialisme et le postcolonialisme. Certes, Bethan Huws use dans sa lecture du champ d'action de l'art né du décloisonnement opéré par Duchamp mais elle ne revendique aucun pouvoir particulier de définition de quoi que ce soit. Après les ruptures déclarées par l'art moderne et les idéologies de l'abstraction au sein d'une tradition que rien n'était jamais venu interrompre, elle travaille à ce polylogue sans fin par lequel les artistes assument, à travers le temps et l'espace, exposés aux contradictions du monde, la responsabilité de leur rapport avec l'art dans l'histoire.

En 1915, M.D. adressa depuis Buenos Aires, en cadeau à sa sœur Suzanne pour son mariage avec Jean Crotti, des instructions pour la réalisation du *Ready-made malheureux*: « C'était un précis de géométrie qu'il lui fallait attacher avec des ficelles sur le balcon de son appartement rue de Condamine ; le vent devait compulser le livre, choisir lui-même les problèmes, effeuiller les pages et les déchirer. Suzanne en a fait un petit tableau : *Ready-made malheureux de Marcel*. C'est tout ce qu'il en reste puisque le vent l'a déchiré. Ça m'avait amusé d'introduire l'idée d'heureux et de malheureux dans le ready-made, et puis la pluie, le vent, les pages qui volent, c'était amusant comme idée... »¹³

B.H. a consigné sur l'une de ses feuilles les notes suivantes (p. 537) : « “LA LANGUE” (IDIOME ET ORGANE DE LA PAROLE) qui s'oppose / au “langage” – est un nom féminin en français. // elle = she / aile = wing / “L” = le déplacement du “cavalier” aux échecs ».

Traduit de l'allemand
par Monique Nicol

Hans Rudolf Reust

Bethan Huws

Reading Duchamp

Research Notes

2007–2014

This publication has been produced
with the support of
Berliner Künstlerprogramm des DAAD;
Kunstmuseum Bern;
Maria & Henry Wegmann-Müller,
Winterthur;
Dieter Association Paris

—

Editor
Dieter Association, Paris

—

Publication Concept
Bethan Huws & Myriam Barchechat

—

Coordination and Production
Dieter Association

—

Graphic Design
Myriam Barchechat, Paris

—

Author
Hans Rudolf Reust

—

English Translation
Christina Oberstebrink

—

French Translation
Monique Nicol

—

English Copy-editing
Jacqueline Todd

—

French Copy-Editing
Christophe Degoutin

—

Printing and Binding
DZA Druckerei zu Altenburg, Thüringen

—

Type Face
Merriweather and Antique Olive

—

Edition of 1000 copies

© Hans Rudolf Reust, Bethan Huws
& Verlag der Buchhandlung Walther König,
Köln, 2014

—
Published by Verlag der Buchhandlung
Walther König, Köln
Ehrenstr. 4, 50672 Köln

—
Bibliographic information published by the
Deutsche Nationalbibliothek; The Deutsche
Nationalbibliothek lists this publication
in the Deutsche Nationalbibliografie;
detailed bibliographic data are available on
the Internet at <http://dnb.d-nb.de>.

—
Printed in Germany

—
Distribution:
Germany & Europe
Buchhandlung Walther König, Köln
Tel. +49 (0) 221 / 20 59 6-53
Fax +49 (0) 221 / 20 59 6-60
verlag@buchhandlung-walther-koenig.de

—
UK & Eire
Cornerhouse Publications
70 Oxford Street
GB-Manchester M1 5NH
Tel. +44 (0) 161 200 15 03
Fax +44 (0) 161 200 15 04
publications@cornerhouse.org

—
USA & Canada
D.A.P., Distributed Art Publishers
55 Sixth Avenue / 2nd Floor
USA-New York, NY 10013
Tel. +1 (0) 212 627 1999
Fax +1 (0) 212 627 9484
elshowitz@dapinc.com
—
ISBN 978-3-86335-647-7

Dieter Association Paris

—

DA Berliner
AD Künstlerprogramm/
DAAD

—

KUNST
MUSEUM
BERN

—

ERNST & OLGA GUBLER-HABLÜTZEL STIFTUNG

—

Stiftung Gegenwart
Dr. h.c. Hansjörg Wyss