

DE WITTE RAAF

Aangetekend schrijven. Thierry de Duve

Duchamp is de historisering zelf, het proces en de methode waarmee intellectueel werk wordt gehistoriseerd.

– César Aira

Omdat het singuliere kunstwerk niet vanuit en op zichzelf verklaard kan worden zonder een logische relatie met een bredere culturele en historische context, gaan alle moderne kunstgeschiedenissen uit van een verklarend principe. Deze principes – van Vasari’s ‘leven’ tot Panofsky’s ‘symbolische vorm’, van Riegls *Kunstwollen* tot Warburgs *Nachleben* – bepalen de betekenis van kunstwerken vanuit een specifieke opvatting van tijdelijkheid. Terwijl het premoderne vakmanschap tot een repetitieve en vrij lokale artistieke productie leidde, is moderne kunst inherent anders, en daarom wordt ze door de historicus anders in tijd en ruimte geplaatst. Ook hedendaagse kunstgeschiedschrijving steunt op dit principe. Betekenis vereist causaliteit en elk verhaal heeft een plot met acteurs en een conclusie die andere verhalen in gang zet.

Uitzonderingen op dit narratologische model zijn er in overvloed. Vooraleer het curatorschap zich tot een academisch specialisme ontwikkelde, werden intellectuelen uitgenodigd om tentoonstellingen op te zetten die gebaseerd werden op een alternatieve manier om kunstgeschiedenis te schrijven, zoals *Arte Povera. Im Spazio* (1967) van Germano Celant, *Les Immatériaux* (1985) van Jean-François Lyotard en Thierry Chaput, *L’Informe: mode d’emploi* (1996) van Rosalind Krauss en Yve-Alain Bois, of recenter *Atlas. How to Carry the World on One’s Back* (2010) van Georges Didi-Huberman. Deze tentoonstellingen becommentarieerden niet alleen de geselecteerde werken, maar introduceerden ook andere manieren om de kunsthistorische tijd te begrijpen, zoals – respectievelijk – een opkomende stijl, technologische innovaties, een esthetische notie of een intellectuele erfenis (*Atlas* was een hommage aan de nalatenschap van Aby Warburg).

Ook het kunsthistorische project van de Belgische historicus en filosoof Thierry de Duve (1944) is nauw verbonden met een tentoonstelling. *Kijk, 100 jaar hedendaagse kunst* werd door hem in 2000 samengesteld in het Paleis voor Schone Kunsten in Brussel, het huidige Bozar. *Kijk* – of, in het Frans, *Voici* – werd intensief besproken in de lokale en internationale pers. In *De Witte Raaf*, nr. 89, verschenen een recensie door Camiel van Winkel en een gesprek tussen Thierry de Duve en Bart Verschaffel. Ook in dit geval overstijgt de waarde van de tentoonstelling echter de selectie van de gepresenteerde werken, want catalogus én expositie zijn te beschouwen als kritische experimenten met de kunstgeschiedenis.

Het oeuvre van De Duve wordt terecht geassocieerd met Marcel Duchamp, het nominalisme en de esthetiek van Kant – in 1996 verscheen zijn hoofdwerk *Kant after Duchamp* bij MIT Press, en dezelfde uitgeverij publiceerde in 1991 de door hem samengestelde bundel *The Definitively Unfinished Marcel Duchamp*. De Duves impact op de kunstgeschiedschrijving is echter complexer, omdat zijn interpretatie van het modernisme is opgebouwd rond de zorgvuldige analyse van één kunsthistorische gebeurtenis. Wat het conflict tussen de pausen en de Hohenstaufen-dynastie was voor Burckhardt – een vonk die de geboorte van de renaissance verklaarde – is de val van de officiële academische salon en de opkomst van de *Salon des artistes indépendants* in 1884 voor De Duve: een sleutelmoment dat een radicale verandering in het westerse esthetische regime motiveerde. Het verhaal is bekend: sinds de zeventiende eeuw oefende het Franse Beaux-Arts-systeem volledige controle uit op kunstenaars, niet alleen door hen op te leiden, maar ook door hun werk te tonen en op die manier carrièremogelijkheden te creëren. Al in 1863 organiseerde

Vlad
Ionescu

Editie 232
november -
december
2024

Napoleon III de *Salon des Refusés*, uit bezorgdheid over de wanverhouding tussen de ingezonden kunstwerken en de kunstwerken die daadwerkelijk werden geselecteerd en tentoongesteld. Bijna twee decennia later brak de *Salon des artistes indépendants* volledig met de Franse Académie. Zonder jury of prijs, en georganiseerd door artiesten zelf (zoals Signac en Redon), werden voortaan *alle* ingezonden kunstwerken tentoongesteld.

Of deze ‘regimewisseling’ een typisch Frans fenomeen is, zoals De Duve beweert, verdient meer onderzoek. Het heeft ongetwijfeld de grootste artistieke impact gehad in Europa, maar ook in 1863 kende de Russische academie een gelijkaardig fenomeen: de Zwervers (*Peredvizjniki*) waren een groep jonge artiesten die de academie van Sint-Petersburg achter zich lieten. Hun beweegreden was gelijkaardig: ze vonden de academie te conservatief en ze besloten reizende tentoonstellingen in te richten om het volk de kunst beter te leren waarderen. Hun realisme is inderdaad totaal anders dan het Franse modernisme, maar ze steunen ook in hun betoog op contemporaine literatuurcritici. Het lot van de Zwervers is betekenisvol: de kunstacademie kan hun groeiende invloed niet tegenhouden en aan het eind van de negentiende eeuw wordt ook hun werk gerecupereerd, getoond en onderwezen.

In Frankrijk maakte de academische *auctoritas* plaats voor een model waarin de particuliere verzamelaar, de handelaar en de criticus een belangrijke rol spelen. Een handelaar als Paul Durand-Ruel hielp *Les Indépendants*, samen met verzamelaars als Isaac de Camondo en Charles Ephrussi, en de perceptie van het impressionisme werd gevormd door schrijvers als Zola en Huysmans. Dit model was fundamenteel voor de opkomst van het modernisme: het was gebaseerd op intellectueel debat, op beelden die het schrijven motiveerden en op teksten die het kijken bepaalden – op ideeën en denkfiguren die de gevoeligheid van een nieuw publiek zouden bemiddelen en versterken.

Het esthetische regime van de Beaux-Arts (met de academie als centrale macht en autoriteit) maakte plaats voor wat De Duve aanduidt als *Art-in-General*. De notie is enigszins vergelijkbaar met het concept van de ‘postmediale conditie’ van Rosalind Krauss, omdat ook zij een verklaring wil ontwikkelen voor een democratisch esthetisch regime waarin we nog steeds leven – een regime waarin, aldus De Duve, het ‘in principe technisch haalbaar, esthetisch toegestaan en institutioneel legitiem is om kunst te maken van wat dan ook’. De artistieke monarchie is verdwenen en de republiek heeft de kunstwereld overgenomen.

Het meest fascinerende aan kunstgeschiedenis *à la De Duve* is de analyse van het complexe effect dat deze revolutie met zich meebrengt: democratisch enthousiasme is begrijpelijk, maar het moet complex en discutabel blijven. Zijn recente boeken ‘*Voici*’: *vingt ans après* en *Duchamp’s Telegram* bieden diepgaande kunsthistorische analyses van de intellectuele en esthetische gevolgen van deze regimewisseling. Dat iedereen (formeel) kunstenaar kan zijn, garandeert niet dat alle kunst even intelligent of relevant is; dat iedereen recht heeft op een esthetisch oordeel, betekent niet dat alle oordelen even waardevol zijn (vanuit artistiek en cultureel perspectief); en dat alles kunst kan zijn, brengt de productie én de interpretatie van kunst in een lastig parket.

‘*Voici*’: *vingt ans après* werd uitgegeven door La Lettre volée en is een archeologie van de gelijknamige tentoonstelling uit 2000. In de bundel wordt de originele catalogus hernomen, samen met zaalzichten van Philippe De Gobert en artikelen die over de tentoonstelling geschreven werden. Het meest waardevolle deel bevat twee van de lezingen die gehouden werden op een symposium over de tentoonstelling, georganiseerd door Herman Parret in het Hoger Instituut voor Wijsbegeerte in Leuven in december 2000, gevolgd door de antwoorden van De Duve. ‘*Voici*’: *vingt ans après* is een relevante publicatie, niet alleen omdat de catalogus uitverkocht is, maar ook omdat de oorspronkelijke tekst meer is dan een uitleg van de tentoongestelde werken. De Duve organiseerde *Voici* rond drie polen, die ook de opkomst van de hedendaagse kunst structureren: ‘dit ben ik’ (*me voici*, het kunstwerk presenteert zichzelf), ‘daar ben je’ (*vous voici*, de kijker is als protagonist betrokken bij het werk) en ‘hier zijn we’ (*nous voici*, er ontstaat een gedeelde ruimte tussen werk en publiek).

In zijn recensie van de tentoonstelling in *De Witte Raaf* – vertaald in ‘*Voici*’: *vingt ans après* – noemde Camiel van Winkel ‘het grote probleem van de gekozen opzet [...] dat de drie thema’s of motto’s het moeten stellen zonder hun dialectische complement: ‘Dit ben ik niet’, ‘Daar ben je niet’ en ‘Hier zijn we niet’. Door de motto’s slechts in bevestigende vorm uit te spreken, geeft De Duve ze het karakter van bezweringsen – formules gericht op het onderdrukken van twijfel over een vastomlijnde identiteit en op het ontkennen van fragmentatie en decentrering.’ Eerder dan een onbetwistbare kritiek op *Voici* lijkt dat een verlangen naar een expliciet uitgedrukte dialectiek, die echter impliciet in de tentoonstelling aanwezig was.

Na de val van het officiële academische salon in Frankrijk spreekt de kunstenaar tot iedereen, maar niet langer in naam van een sociale groep. De geadresseerde is een toeschouwer wiens positie wordt gerechtvaardigd door esthetische keuzes. De kunstenaar creëert niet langer met een specifieke toeschouwer in het vizier, maar experimenteert met *facingness*, dat te beschouwen valt als De Duves alternatief voor Clement Greenbergs *flatness*. Schilderen ‘in de tweede persoon’ creëert de intrigerende situatie waarin het werk – zoals in Manets *Un bar aux Folies Bergère* uit 1882 – ‘weet’ dat het bekeken wordt. De dialectiek tussen het kunstwerk en de kijker kan daarom niet anders dan open en negatief zijn, juist omdat kunstwerk noch kijker vanzelfsprekend zijn. Ze kunnen niet meer samenvallen, zoals in het premoderne artistieke regime, op basis van een gemeenschappelijke artistieke code. Te zien op *Voici* was bijvoorbeeld de installatie *As Yet Untitled* (1992-95) van Max Dean. Een robot voedt een papierversnipperaar met familiefoto’s die werden achtergelaten bij fotografen; het publiek kan beslissen of de documenten inderdaad worden versnipperd of, integendeel, in een archief worden bewaard. In de moderniteit zijn de esthetische ervaring noch het beeld zelf zekerheden die een gedeelde conventie volgen waarmee kunstwerken worden gerechtvaardigd en verklaard. De kijker (‘wij’) is geen gegeven, het publiek noch ‘de kunstwereld’, maar een komende gemeenschap, door een tijdelijke collectie bemiddeld.

De twee lezingen uit 2000 zijn van Herman Parret en Mieke Bal. Parret verbond de drie polen van *Voici* op een elegante manier met evenveel momenten die essentieel zijn voor de esthetische ervaring: *aanwezigheid*, *aanraking* en *leven* – een triade die systematisch in zijn eigen werk aanwezig is. Radicaal tegenovergesteld was de kritische bijdrage van Mieke Bal, die De Duves tentoonstelling benaderde vanuit een narratologisch perspectief, vooral naar het model van Émile Benveniste. Voor Bal spreekt elk kunstwerk de kijker aan ‘in de eerste persoon’, waarna het overschakelt naar ‘de tweede persoon’ wanneer de kijker antwoordt. In een dubbele repliek in ‘*Voici*’: *vingt ans après* – zijn oorspronkelijke reactie op de lezing uit 2000, en een nieuw postscriptum – benadrukt De Duve dat zijn benadering helemaal niet narratologisch, maar historisch en esthetisch gegrond is. Het is net de verhalende continuïteit tussen het werk en de kijker – een continuïteit die bemiddeld werd door gedeelde visuele en culturele conventies – die in de moderne kunst onmogelijk wordt. Het schilderij spreekt niet; het moet eerst worden aangesproken en het houdt geen rekening met de gedeelde smaak van het publiek. De Duve levert zo, in deze repliek, hetzelfde soort kritiek waarmee Jean-François Lyotard al in de jaren zeventig de lacaniaanse psychoanalyse aan kon vallen: moderne kunst is, net als het onbewuste, niet gestructureerd als een taal, maar gebaseerd op een *verschil* tussen beeld en taal, tussen figuur en betoog. Het modernistische beeld benadert kijkers door te zeggen: ‘Ik weet dat jullie er zijn.’ Deze kijkers delen echter geen organische of gefuseerde gemeenschap met dezelfde codes, en daarom kan het modernisme niet begrepen worden volgens een narratologisch model.

Het debat tussen Bal en De Duve is opmerkelijk, vooral omdat de curator van *Voici* er meer dan twintig jaar na datum nog uitgebreid op terug wenst te komen, door middel van een passioneel pleidooi voor de uitgangspunten van de tentoonstelling. Toch is het maar de vraag of Bal überhaupt door De Duve overtuigd kan worden – of zijn opvattingen over het modernisme, vanuit een kunsthistorisch standpunt, te verenigen zijn met haar eerder generische, structuralistische model. Hun twist valt vanuit een breder perspectief, en in vergelijking met andere kunsthistorische uitgangspunten, beter te begrijpen. Voor De Duve is een schilderij ‘in de tweede persoon’ altijd een uitdaging voor een kijker met een esthetische sensibiliteit die niet gelijk is aan die van het schilderij zelf. In de traditionele schilderkunst weet het publiek hoe het tekensysteem te lezen valt, en een gedeelde religieuze en historische iconografie bemiddelt dit proces. Niet alle geschilderde blikken zijn gelijk: bardame Suzon in *Un bar aux Folies Bergère* kijkt naar moderne, onbepaalde geadresseerden. Het zeventiende-eeuwse Nederlandse groepsportret dat Aloïs Riegl begin twintigste eeuw met chirurgische precisie analyseerde, is wat dat betreft helemaal anders. De geschilderde leden van allerlei corporaties – van Dirk Jacobsz’ *Burgerwacht* tot Rembrandts *Nachtwacht* – zijn intern ondergeschikt aan een leider of aan de totale coördinatie als groep. Deze blikken van militaire figuren, artsen en andere autoriteiten richten zich tot een kijker die de voorgestelde sociale en politieke orde accepteert en deelt. Beide situaties – bij Manet en bij Rembrandt – voldoen aan het narratologische model van Bal, maar vanuit het esthetische, iconologische en historische perspectief van De Duve verschilt de relatie met de toeschouwer radicaal. Het was Riegl die als eerste beschreven heeft hoe het subjectieve bewustzijn van de toeschouwer, diens ‘oplettendheid’ (*Aufmerksamkeit*) en het vermogen om zich al dan niet te identificeren, kan variëren. De wereld van Rembrandt wordt reeds ‘bevolkt’ door zijn kijkers – de kijker in de wereld van Manet moet nog ontstaan. Het is dus een bron uit de kunstgeschiedenis zelf die het debat tussen Bal en De Duve zou kunnen verduidelijken, en die meteen ook aangeeft hoe relevant de tentoonstelling *Voici* blijft voor de moderne kunstgeschiedschrijving.

De Duve geeft, zoals gezegd, de ineenstorting van het systeem van de Franse Beaux-Arts een paradigmatische functie binnen zijn moderniteitsbegrip, dat hij ontwikkelt op de meest canonieke en moderne manier: het regime van de *Art-in-General* neemt de plaats in van het Beaux-Arts-systeem zoals een republiek een monarchie opvolgt. Modern is de manier waarop De Duve deze transformatie opvat: het is eenrichtingsverkeer, zonder terugkeer, dat daarom een haast biologische, evolutionaire opvatting verraaft die aan negentiende-eeuwse kunsthistorici als Burckhardt en – inderdaad – Riegl doet denken. Hetzelfde geldt voor de manier waarop De Duve de figuur van Marcel Duchamp introduceert: de American Society of Independent Artists uit 1916 is niets anders dan een later spiegelbeeld van de Franse *Salon des indépendants* en Duchamp – de meester van de timing en de denker van de grenzen – zag zijn eigen tegenstrijdigheden bewezen toen het hem werd verboden *Fountain* in 1917 tentoon te stellen.

De originaliteit van De Duves benadering in het boek *Duchamp's Telegram* ligt in de nauwkeurige, serene en kritische reconstructie van de redenen waarom *Fountain* door de American Society of Independent Artists werd geweigerd. Daarbij maakt hij een duidelijk onderscheid tussen het historische document, de esthetische waardering en de hypothetische interpretatie. Alleen in de voorlaatste zin van het boek noemt hij *Fountain* expliciet een kunstwerk, en in wat voorafgaat wordt het vooral gezien als een gedachte-experiment, bedoeld om de Amerikaanse Independents te bewijzen dat ze hun eigen principes zouden tegenspreken door het werk te verwerpen. Iedereen kon immers door gewoonweg lidgeld te betalen een werk tentoonstellen. Het artikel van Louise Norton in het tijdschrift *The Blind Man* ter verdediging van *Fountain*, net als de bijbehorende foto van Alfred Stieglitz van het urinaal – het maakt allemaal deel uit van Duchamps dramatisering van de onbewuste grenzen van de kunstwereld en de kunst. Dat hij – in de woorden van De Duve – op ‘een zoete, en heel private wraak broedde’, komt voort uit de eerdere weigering van Albert Gleizes en Jean Metzinger om *Nu descendant un escalier* (1912) tentoon te stellen.

Fountain is dus noch een bijzonder mooi werk, noch de eerste readymade. Meer nog: Duchamp is niet de eerste die triviale materialen in kunst verwerkte (denk aan de kubistische collages), en hij is evenmin de initiator van het idee van een salon voor onafhankelijke artiesten. Wat hij wel onthulde, was een tegenstrijdigheid in de historische verschuiving van Beaux-Arts naar *Art-in-General*. Er zit daarom een hegeliaans residu in de intuïtie van De Duve: met *Fountain* realiseerde Duchamp een proces dat al een tijdje aan de gang was. De condities waren er en eigenlijk had hij er persoonlijk nauwelijks nog iets mee te maken, als de historische kristallisatie van een evolutie.

Waarschijnlijk kan geen enkel modern kunsthistorisch model dat een bepaalde ‘logica’ belooft daaraan ontsnappen: de veranderingen van moderne esthetische regimes laten geen terugkeer toe, en wat wordt benadrukt zijn generieke, voorwaartse transformaties, na het uitputten van de mogelijkheden van eerdere historische momenten. De vraag blijft of het regime van de Beaux-Arts echt dood is, en of het niet eerder een gedaantewisseling heeft ondergaan, aangestuurd door opeenvolgende hervormingen in het kunstonderwijs. De Duve is zich bewust van die transformaties: van zijn boek *Faire école (ou la refaire?)* uit 1992 verscheen in 2008 immers een nieuwe editie. En ook Duchamp was zich bewust van de spanning tussen moderne kunst en democratie – de kunst kan niet zomaar in de democratie verdwijnen zonder kitsch of propaganda te worden – die ook een nieuwe ‘aansprakelijkheid’ van de beschouwer veronderstelt, om te verwijzen naar het gesprek tussen De Duve en Verschaffel, dat in 2001 in *De Witte Raaf* verscheen.

In *Duchamp's Telegram* ligt de kunsthistorische transformatie vooral in een boodschap die niet meteen aan één individu is gericht, en die pas later betekenisvolle gevolgen zal hebben. Duchamp verstuurde een boodschap over deze regimewijziging die pas werd erkend door de kunstenaars van de jaren zestig. De geadresseerden die De Duve in het tweede deel van zijn boek bespreekt, zijn Bernar Venet, Nahum Tevet, Marcel Broodthaers en Donald Judd, samen met de hele kunst- en objecttraditie. Het ‘telegram’ wordt zo een historisch denkbeeld voor het *Nachleben* van een intuïtie. De wijziging hangt af van een handvol mensen, en het duurt even voordat het telegram wereldwijd beantwoord wordt, door de Amerikaanse minimalisten, maar ook door de Japanse Gutagroep.

Centraal in het regime van de *Art-in-General* staat de moeilijke vraag naar rechtvaardiging: welke autoriteit is het die deze ‘kunst-in-het-algemeen’ rechtvaardigt? Eén mogelijk antwoord ligt in de documentatie van een esthetische ervaring die zelf een kunstwerk kan worden, zoals bij Stieglitz’ foto van *Fountain*. Een andere autoriserende instantie is het museum, dat recente hedendaagse kunst in de collectie kan opnemen. De Duve zet terecht vraagtekens bij deze tendens: het is riskant om werken te integreren die de tand des tijds nog niet hebben doorstaan. Toch blijft de analyse van het gebaar waarmee kunstwerken worden gerechtvaardigd erg dicht bij de gedateerde vraagstukken van de institutionele kunsttheorie. Museumwaarde is immers niet hetzelfde als artistieke waarde. Elk monument is een document, maar niet elk document is

een artistiek monument. Als een museum een kunstwerk ‘opneemt’ in de collectie, dan is het niet meteen logisch noodzakelijk dat het kunstwerk ook een artistieke bestemming krijgt of een culturele rol zal spelen – wat vooral wil zeggen dat het op een intelligente manier onderdeel wordt van tentoonstellingen, debatten, teksten of boeken. Een goed werk is als een goede muzikale partituur of een goede standard in de jazz: het wordt gespeeld, het zet aan het denken.

De beste beschrijving van deze uitdaging doet zich voor wanneer De Duve beargumenteert dat intelligente kunstenaars, die werken binnen het regime van de *Art-in-General*, een paradox cultiveren: omdat er geen externe artistieke regels meer zijn, leggen kunstenaars interne artistieke regels aan zichzelf op. Het probleem is natuurlijk dat een kunstenaar niet kan optreden als een despoot die alleen voor zichzelf wetten maakt. Daarom moeten ze allemaal doen alsof – en het kantiaanse ‘Als Ob’ keert inderdaad terug in De Duves fenomenale analyse – die wetten ‘nog steeds worden opgelegd door het anonieme instituut van de kunst’. Kunstenaars moeten blijven pretenderen dat kunst op bredere culturele problemen reageert, en dus op kwesties die niet alleen henzelf aanbelangen. Het is een mogelijke conclusie: anders dan in de architectuur komt het realiteitsprincipe in de kunst altijd te laat, gemaskeerd en via de achterdeur naar binnen. Kunstenaars zijn vrij, maar het is net die vrijheid die een vloek vormt, en die diepgaande intelligentie vereist om vrijblijvend escapisme te vermijden.

Misschien is het ‘nieuwe’, na het telegram van Duchamp, geen relevante categorie meer voor de actuele kunst, en ‘nieuw’ zijn is zeker moeilijker dan voordien. In een lezing uit 2010, gepubliceerd in boekvorm onder de titel *On Contemporary Art*, legt de Argentijnse schrijver César Aira de werking van de hedendaagse kunst uit aan de hand van de wet van de afnemende meeropbrengsten. Als in productieprocessen alle factoren constant blijven, behalve één factor die groter wordt, dan zal de output op termijn lager worden. Als een zwaar gewicht op een veer wordt gelegd, dan zal die veer aanvankelijk indrukwekkend heen en weer deinen. Als vervolgens de veer opnieuw in beweging moet worden gebracht, is echter een onevenredig veel zwaarder gewicht vereist. Aira past dit toe op intellectueel werk: het kubisme was binnen een paar jaar uitgeput, ondanks alle ontmoedigende pogingen om het voort te zetten. Hoe zwaarder de kunstgeschiedenis op onze rug weegt, hoe meer inspanning er nodig is om de loop van de kunstproductie toch een klein beetje te veranderen.

Het zijn overwegingen die aangeven hoe de kunstgeschiedenis van Thierry de Duve een uitnodiging blijft om na te denken over wat het vandaag nog betekent om een betekenisvol kunstenaar te zijn. Concepten in de kunstwereld kunnen modes volgen en kunnen worden vermenigvuldigd, zodat ‘onderzoek’ en het aantal doctoraten verder exponentieel kan toenemen. Politisering lijkt een andere optie, door aan de hand van een checklist – *humanism light* – maatschappelijke relevantie aan kunst toe te schrijven. Iedereen met een minimum aan kunsthistorisch begrip weet dat dergelijke plannen niet noodzakelijk een betere kunst garanderen. Het zware kunsthistorische verleden kan niet anders dan doorwegen op het maken van nieuwe kunst, en het is niet omdat er steeds meer kunst wordt gemaakt – *pace* Aira – dat kunst een grotere impact zal hebben of dat er plaats voor iets ‘nieuws’ zal ontstaan. Integendeel: de vraag naar wat kunst in deze hypertechnologische tijden nog kan ‘doen’ (en voor wie) is relevanter dan ooit. Om al die kwesties op een geloofwaardige manier het hoofd te bieden, blijft een archeologie van de moderniteit en van het modernisme essentieel. *Duchamp’s Telegram* is het eerste deel van een tweedelig boekproject met als titel *Modernism Revisited*, en het is uitkijken naar het zo mogelijk nog intrigerender vervolg.

• Thierry de Duve, *Duchamp’s Telegram. From Beaux-Arts to Art-in-General*, Londen, Reaktion Books, 2023, ISBN 9781789146981; Thierry de Duve, *‘Voici’: vingt ans après*, Brussel, La Lettre volée, 2024, ISBN 9782873176273.