



Universiteit
Leiden
The Netherlands

“Chacun son Marcel”? Meerduidigheid in het werk van Marcel Duchamp

Jansen, H.M.L.

Citation

Jansen, H. M. L. (2015, March 31). *“Chacun son Marcel”? Meerduidigheid in het werk van Marcel Duchamp*. Retrieved from <https://hdl.handle.net/1887/32657>

Version: Corrected Publisher's Version

License: [Licence agreement concerning inclusion of doctoral thesis in the Institutional Repository of the University of Leiden](#)

Downloaded from: <https://hdl.handle.net/1887/32657>

Note: To cite this publication please use the final published version (if applicable).

Cover Page



Universiteit Leiden



The handle <http://hdl.handle.net/1887/32657> holds various files of this Leiden University dissertation.

Author: Jansen, Hubert Marie Lambert (Bert)

Title: “Chacun son Marcel”? Meerduidigheid in het werk van Marcel Duchamp

Issue Date: 2015-03-31

Inleiding

Toen ik in 2007 overwoog dit proefschrift te gaan schrijven, verschenen in Frankrijk nagenoeg tegelijk twee vuistdikke boeken over Marcel Duchamp waarin zijn biografie wordt gekoppeld aan een overzicht van zijn oeuvre (Housez 2007, Marcadé 2007). Ondanks de bestaande reeks biografieën, ook in andere talen die wellicht vertaald hadden kunnen worden, vonden de beide Franse schrijvers en hun uitgevers het nodig om daar twee exemplaren aan toe te voegen. Dat in dezelfde taal tegelijkertijd plaats is voor twee vergelijkbare studies, kan alleen maar betekenen, dat naast het onderwerp ook de persoonlijke visie van de auteur belangrijk is. Inderdaad zijn er grote verschillen tussen de beide auteurs aan te wijzen. De 38-jarige Judith Housez, kunsthistorica en filosofe, wijdt in deze eerste publicatie van haar hand bijvoorbeeld meer dan tweemaal zoveel ruimte in voor een psychologiserende evaluatie van de jeugdjaren van de kunstenaar dan de twintig jaar oudere Bernard Marcadé, gerenommeerd kunstcriticus en tentoonstellingsmaker, die terughoudend is op het punt van persoonlijke interpretaties en meer het accent legt op een nauwgezette en uitvoerige weergave van het feitenmateriaal in samenhang met het ontstaan van een werk.

De verschijning tegelijk van de beide boeken is typisch voor de manier waarop de literatuur over de kunstenaar niet alleen een exponentiële groei vertoont maar ook hoe zijn oeuvre steeds meer verschillen uitlokt in interpretaties. Toen ik eind 2009 de eerste opzet van deze inleiding schreef, waren drie exposities over Duchamp te zien. De overdracht veertig jaar geleden van *Étant donnés ...*, de postume installatie van Duchamp, was voor het Philadelphia Museum of Art een aanleiding om alles wat met dit werk te maken heeft bijeen te brengen in een tentoonstelling en een fors boekwerk (Tent. cat. 2009c). Bij kunsthandel Naumann in New York stond het schaken van Duchamp centraal. Francis Naumann, die in 1999 een lijvige biografie van de kunstenaar publiceerde, deelde zijn leven als kunstenaar nu in als een schaakpartij, vanaf het leren van de spelregels en de openingszetten via een middenspel tot een eindspel (Tent. cat. 2009b). De derde expositie in Washington met de titel *Inventing Marcel Duchamp* wilde met foto's, portretten en zelfportretten van de kunstenaar aantonen hoe hij door gangbare conventies te doorbreken zijn reputatie als iconoclast vestigde en zich als een belangrijke figuur in de kunstwereld presenteerde (Tent. cat. Duchamp 2009a).

Deze inleidende alinea's mogen duidelijk maken dat mijn keuze voor de receptiegeschiedenis van Marcel Duchamp als onderdeel van dit proefschrift gepaard gaat met de nodige aarzelingen, vanuit het besef dat mijn veld van onderzoek naar alle richtingen uitdijt en geen eindstation kent. Publicaties over Duchamp variëren van uitgebreide overzichten van het oeuvre tot boeken over één werk, van biografieën over de kunstenaar, waarin de levensbeschrijving is samengebracht met de ontwikkeling van zijn oeuvre, tot boeken waarin de persoonlijke visie van de auteur expliciet centraal staat en tot kunstenaarsuitgaven, waarin Duchamp als voorbeeld wordt nagevolgd of waarin juist een poging wordt gedaan met hem af te rekenen als hinderlijke sta-in-de-weg. *Chacun son Marcel* is de veelzeggende titel van zo'n kunstenaarsboekje uit 2008 (Anon.2008). Op de cover is een hemd afgebeeld, een *marcel* in het Frans, met de tekst "Duchamp pour tous". Het prijst zichzelf aan als "A very Zamba Fanzine". Het gebruik van die woorden uit het jargon van twintigjarigen voor een boekje over een kunstenaar die in generaties gemeten hun overgrootvader is, geeft een indruk van de continuïteit van Duchamps populariteit waarbij de maker, naar eigen zeggen, de kunstgeschiedenis opvat als een collectieve hallucinatie.

Iedereen zijn eigen Marcel dus. Die conclusie zou inderdaad kunnen gelden voor de Duchamp literatuur als geheel, niet alleen voor kunstenaarsboeken maar zelfs voor wetenschappelijke studies van het kaliber van *Duchamp in Context; Science and Technology in The Large Glass and related works* van Linda Dalrymple-Henderson uit 1998 (Henderson 1998). Dat boek bevat nagenoeg alle contextuele informatie die tot dan toe bekend was over aanleidingen die Duchamp mogelijk hebben beïnvloed bij zijn ideeënvorming, met name de ontwikkeling van de natuurkunde en de techniek omstreeks 1900. Toch lijkt achter die vloed van objectieve feiten een persoonlijke binding van de auteur met de kunstenaar schuil te gaan, zoals zij zelf ook meteen op de eerste pagina suggereert. Ze draagt het boek namelijk mede op aan haar overleden vader, waarbij ze vermeldt dat die werkzaam was als elektrotechnisch ingenieur en als "inventor extraordinaire", een kwalificatie die ook opgaat voor de Duchamp in haar boek.

Nodelman stelde in 2000 vast, in een bespreking van de twaalf belangrijkste Engelstalige monografieën sinds 1990, dat de volgende visie prevaleerde: "an analysis of the oeuvre as a system of signification- a system which is itself the oeuvre's most distinctive characteristic" (Nodelman 2000, 41). Het uitgangspunt voor die nieuwe golf boeken uit dat decennium was de ontstane waardering voor de werken die Duchamp maakte nadat hij voor de wereld was opgehouden te werken en die tot dan toe nauwelijks als autonome kunstwerken waren opgevat. Dat waren de verzamelde aantekeningen in de *Groene Doos* over het maakproces van het *Grote Glas* en de *Doos in een Koffer*, het transportabele miniatuurmuseum van zijn oeuvre. De publicatie in 1989 van de inventaris van die editie door Ecke Bonk schiep de voorwaarde voor die nieuwe kijk op het oeuvre als een systeem van betekenisgeving waarmee het een voorbeeld werd hoe in het oeuvre van Duchamp vaak een eigentijdse kunsttheorie wordt herkend. Deze kijk op Duchamp, die "postmodern" genoemd kan worden om de nadruk op zelfreflectie, is nog steeds up to date, te oordelen naar een boek van Caroline Cros uit 2006 waarin een hedendaagse Duchamp wordt geschetst, een kunstenaar die zijn eigen kunstenaarschap organiseerde en zijn eigen geschiedenis manipuleerde, die geen onderscheid maakte tussen zijn werk als curator van tentoonstellingen en als kunstenaar en die een werk vaak realiseerde in samenwerking met anderen. Een contemporaine Duchamp dus, die zijn oeuvre als geheel expliciet het onderwerp van zijn artistieke nalatenschap maakte.

Tegelijk werden echter ook ideeën over Duchamp geformuleerd die niet uitgingen van een eigentijdse lezing, bijvoorbeeld in de verzamelbundel *The Definitely Unfinished Marcel Duchamp* waarin elf case studies waren opgenomen van Duchampspecialisten (De Duve (red.) 1991). Hun uiteenlopende benaderingen maakten duidelijk dat voor werken van Duchamp meerdere invalshoeken naast elkaar mogelijk zijn, de visie die uitgaat van de samenhang tussen leven en werk of die verwijzingen benadrukt naar advertenties en andere toenmalige *Low Art* of die werken interpreteert als een beeldende uitwerking van taalgrappen.

De veelvormigheid waarin het Duchamp onderzoek zich manifesteert, is omgekeerd evenredig met Duchamps zwijgzaamheid, die zo legendarisch was dat ze volgens Beuys werd "overgewaardeerd".¹ Ook al ontpopte de raadselachtige antikunstenaar zich enkele jaren later in een vraaggesprek met Pierre Cabane tot verbazing van velen als een openhartige prater die nogal badinerend de veronderstelde kunsttheoretische lading van zijn werk relativeerde, het aantal exegeten van zijn werk nam er alleen maar door toe. Zo ontstond een meervoudige en veranderlijke Duchamp die François Lyotard in 1976 betitelde als *Les Transformateurs du champ*, in de meervoudsvorm dus, als "de hervormers van het veld", met een woordspeling op zijn naam die Duchamp zelf wel bevallen zou.

In een snelle karakterisering als deze wordt duidelijk dat de literatuur over Duchamp een grote verscheidenheid aan benaderingen vertoont. In het verlengde van de eerder vastgestelde hechte relatie tussen zijn werk en zijn leven wordt nu ook een brede context opgevoerd van allerlei thema's die bij de totstandkoming van de werken wellicht een rol hebben gespeeld, van alchemie tot psychologie en seksualiteit, over kunst en consumentisme, over Duchamp als voorloper van het postmoderne en Duchamp als nomadisch kunstenaar, heen en weer getrokken tussen de kunstmetropolen Parijs en New York. De verklaringen variëren van specifieke vondsten voor een enkel werk tot een panoramisch overzicht van Duchamps oeuvre als aanleiding voor de formulering van een eigentijdse kunsttheorie en kunstfilosofie. Door de exponentiële groei van de studies over de kunstenaar lijkt een in zichzelf gekeerd vakgebied te zijn ontstaan. De literatuur lijkt een deel van het oeuvre geworden en Duchamp een genre in de kunst. Sinds de jaren vijftig beroept de ene generatie kunstenaars na de andere zich op Duchamp als inspirator. Parallel daarmee wordt ook de kunsthistorische kijk op Duchamp steeds bijgesteld. Dat gaat zelfs zover dat een hedendaagse visie over kunst niet zonder een bijpassend oordeel over Duchamp en zijn werk lijkt te kunnen.

TYPING VAN MIJN ONDERZOEK

Tijdens mijn werk als kunstcriticus bij gesprekken en tijdens interviews met kunstenaars en als docent kunstgeschiedenis aan kunstacademies viel het me op hoe gemakkelijk Duchamp wordt aangehaald als referentie, waarbij hem opvattingen en bedoelingen worden toegedicht om eigen en eigentijdse opvattingen te ondersteunen. Veel van die meningen gaan voorbij aan feiten zoals die naar voren komen in de talrijke historische studies over zijn leven en werk. Weliswaar ben ik me ervan bewust dat de actualiteit van historische kunstwerken berust op factoren waarin een eigentijds discours zich kan herkennen en dat de receptie van bekende kunstenaars uit het verleden derhalve aan veranderingen onderhevig is. Duchamp zelf wees in dit verband op de receptiegeschiedenis van Rembrandt waarmee hij te kennen gaf, dat de evaluatie in de toekomst van zijn eigen werk een zaak was van de kijker en de kunstgeschiedenis.

1. *Das Schweigen von Marcel Duchamp wird überbewertet* is een opschrift van een werk van Beuys gemaakt tijdens een performance in 1964.

Meestal echter gaat een contemporaine receptie van een kunstenaar gepaard met nieuw historisch onderzoek over de tijd en de context waarin zijn werk ontstond. Ik concludeerde dat in het geval van Duchamp een uitwisseling tussen die twee benaderingen vaak ontbreekt. In de kunstwereld heeft de naam Duchamp een mythische betekenis gekregen die weinig uitstaande heeft met de context waarbinnen zijn werken tot stand kwamen. Het doel van mijn studie is de schillen rond het werk af te pellen en op zoek te gaan naar een betekenislaag die eerder de ambities van de maker weergeeft. Mijns inziens leidt kennis over de specifieke omstandigheden waarin Duchamp zijn werken bedacht tot een aanpassing van bestaande inzichten en ideeën over Duchamp. Mijn historische benadering ondervangt het gemis aan historiciteit dat de Duchampreceptie vaak kenmerkt zoals ik in mijn analyse van die receptiegeschiedenis vaststel, ook al is in het geval van Duchamp het leggen van een causale relatie tussen een werk en de aanleiding ervoor nogal gecompliceerd zoals ik in de volgende alinea's aangeef. Dat gebrek aan historiciteit heeft als gevolg dat de waardering van de kunstenaar vaak alleen is gericht op het bevestigen van eigen en eigentijdse uitgangspunten.

Een bijzonder punt van aandacht is de permanent ambigue houding van Duchamp, die het maken van een onderscheid tussen een 'juiste' en een 'onjuiste' receptie van zijn werk op losse schroeven zet. Duchamp heeft immers in de laatste tien jaar van zijn leven de contemporaine benadering van zijn werk zelf in de hand gewerkt door zijn vroegere werken te herhalen op een manier die aansloot bij toenmalige kunstpraktijken waardoor hij de profetische status kreeg waarop velen nog steeds hun waardering baseren. Naast die ambigue betekenis van het oeuvre als gevolg van de latere manipulaties van Duchamp zelf kent zijn vroege werk ook een zekere ambiguïteit die de kunst rond 1900 typeert, hetgeen met name naar voren komt in het taalspel waarin een werk van Duchamp vaak zijn oorsprong vindt.

In mijn studie zoek ik een respectvol antwoord op die ambigue houding van Duchamp door die te pareren met mijn voorstel voor een speculatieve aanpak waarin ik mogelijke betekenissen suggereer, soms zelfs meerdere naast elkaar. En verder door mijn argumenten niet alleen te ontleenen aan door Duchamp genoemde en eerder vastgestelde bronnen maar mijn informatie ook te vinden in tijdschriften waar ik tijdens mijn onderzoek soms op stuitte en die onverwachts bruikbare informatie opleverden over de context waarin de eerste werken van Duchamp ontstonden. Mijn bijzondere aandacht gaat uit naar het taalspel waarin Duchamps ambiguïteit qualitate qua naar voren komt omdat daarin immers meerdere betekenissen tegelijk mogelijk zijn en dat mijns inziens ondergewaardeerd is. Dat talige aspect van het werk wordt door mij benadrukt door naast de al bekende woordspelingen nieuwe voor te stellen.

INDELING

In deze studie zal ik allereerst de geschiedenis van de receptie van Duchamp volgen, waarbij ik de vervlochtenheid tussen het werk en wat erover wordt geschreven wil ontwarren en wil aangeven hoe veranderingen ontstonden in de tijd en weer werden vervangen door andere. In het eerste hoofdstuk geef ik een overzicht van de internationale receptie van Duchamp. Ik kies daar het jaar 1958 als scharniermoment, waarin de huidige receptie op gang kwam. Daarna beschrijf ik wat daaraan voorafging en vervolgens wat volgde. Het volgende moment is 1968, het jaar waarin Duchamp overleed. De stroom publicaties droogde daarna niet geleidelijk op maar werd juist steeds breder, hetgeen ik toeschrijf aan cruciale tentoonstellingen in 1973, 1976 en

1993. In dat laatste jaar verscheen *Ephemerides* van Gough-Cooper en Caumont waarin alle feiten uit Duchamps leven, voor zover bekend en hoe triviaal ook, zijn opgetekend en die opsomming blijft fungeren als bron voor studies die de samenhang tussen Duchamps leven en zijn oeuvre beschrijven. In mijn chronologisch overzicht zal ik de verschillende auteurs zo mogelijk tegenover elkaar stellen om daarmee de verscheidenheid van de Duchamp literatuur te benadrukken die, zoals ik wil aantonen, haar oorzaak vindt in de ambiguïteit van Duchamp.

Het tweede hoofdstuk betreft de Duchampreceptie in Nederland die niet eerder systematisch is gedaan. Ze bestaat uit een groot aantal passages waarin Duchamp ter sprake komt en die ik chronologisch en commentariërend zal ordenen. Eerst ga ik in op de manier waarop Duchamp hier zijn entree maakte in de museumwereld, bij beeldend kunstenaars en in de literaire wereld, in samenhang met de kunst van de jaren zestig. Toen in het midden van de jaren zestig de recent vervaardigde replica's van de readymades samen met ander werk werden geëxposeerd in twee musea, was dat de aanleiding voor het verschijnen van een groot aantal kritieken in de kranten. Die vergelijk ik met de reacties die in Duitsland verschenen bij dezelfde tentoonstelling. Daarbij zal ik op zoek gaan naar mogelijke oorzaken voor de *incompatibilité d'humeur* die de Nederlandse Duchampreceptie sindsdien lijkt te beheersen, waardoor het Duchamponderzoek beperkt blijft tot incidentele publicaties en waardoor nieuwe contextuele benaderingen, zoals die elders plaatsvinden, nauwelijks aandacht krijgen.

Aan het begin van hoofdstuk 3 zal ik een samenvatting geven van de internationale receptiegeschiedenis waarvan ik in hoofdstuk 1 een overzicht heb gegeven. Daarbij let ik met name op de nadruk, waarmee de verschillende schrijvers wijzen op Duchamps ambiguïteit. Die samenvatting zal ik als opmaat presenteren voor mijn voorstel hoe met die ambiguïteit om te gaan. In de theorie over ambigue en potentiële beelden, die Dario Gamboni ontvouwt in zijn boek *Potential Images*, vond ik een kunsthistorisch handvat om de diversiteit van meningen in de Duchampliteratuur te accepteren en te waarderen als nevenschikkend en elkaar aanvullend.

Aan het eind van hoofdstuk 3 zal ik de aandacht vestigen op wat Duchamp zei over het aandeel van de kunstenaar in het kunstwerk, waarmee hij indirect ook zijn eigen kunstenaarschap omschrijft. Die uitspraken stroken niet met het hardnekkige beeld van Duchamp als cynische iconoclast en anti-kunstenaar. In mijn benadering hoop ik dat beeld van Duchamps kunstenaarschap te herzien.

In hoofdstuk 4 komt het idee van potentialiteit van Gamboni tot een praktische toepassing. In dit hoofdstuk voeg ik mijn eigen vondsten die ik eerder publiceerde en aanvullingen of correcties daarop toe aan al bestaande interpretaties. In sommige gevallen zullen verschillende interpretaties naast elkaar komen te staan, conform het idee van ambiguïteit bij Duchamp.

Met het oog op de leesbaarheid heb ik ervoor gekozen de hoofdstukken als afzonderlijke delen te schrijven. Dat houdt in dat sommige werken en gebeurtenissen in het leven van Duchamp meermaals zullen terugkomen. In die gevallen verwijs ik niet uitgebreid naar de andere passages elders om de continuïteit van de tekst niet verstoren.

Een bijzonder aspect bij het schrijven over Duchamp is de vraag hoe om te gaan met de titels. Zelf gebruikte hij Franse of Engelse titels, al naargelang de taal die hij sprak met zijn gesprekspartner. Die lijn volg ik door waar mogelijk Nederlandse titels te gebruiken zoals ook in de Duitse literatuur gebruikelijk is, na een eerste vermelding van de titel in het Frans of Engels. Uitzonderingen daarop vormen titels als *Fountain* omdat een vertaling met Fontein mijns inziens geen recht doet aan de

betekenis van het werk. Ook korte omschrijvingen als het *Grote Glas* of *Gegeven...* heb ik overgenomen na eerst de volledige tekst van de titel te vermelden waarmee Duchamp die werken oorspronkelijk aanduidde. Andere werken staan bekend als een omschrijving zoals het *Fietswiel* (op een keukenkrukje) of onder een bijnaam zoals het *Flessenrek* voor het uitdruiprek voor flessen, de readymade met de titels *Égouttoir* of *Hérisson*. Vaak is de titel een woordspel. Om dat niet verloren te laten gaan leg ik het uit (*Bagarre d'Austerlitz*). Dat het om werken gaat blijkt uit de cursieve spelling en het gebruik van een hoofdletter. Vrijgezellen en Bruid zijn alleen cursief gespeld in de beschrijving van het *Grote Glas*, overeenkomend met de andere details van dat werk. Elders zijn Vrijgezellen en Bruid niet cursief gespeld omdat het daarbij niet gaat om het betreffende beeld maar om het verhalende aspect van deze personages. Ter onderscheiding van een willekeurige bruid of vrijgezellen zijn ze wel gespeld met een hoofdletter.