



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

Samenvatting en conclusie

De afgelopen decennia kende de literatuur over Duchamp een exponentiële groei en tegelijk namen ook de verschillen toe in de interpretaties die het oeuvre uitlokte. Belangrijk was de verschijning van *Ephemerides* in 1993 met gedetailleerde biografische informatie over de kunstenaar. Het bekend worden daarvan maakte uiteenlopende verklaringen mogelijk hetgeen appelleerde aan de interdisciplinaire invalshoek die kunstgeschiedenisstudie altijd al kenmerkt. Daarnaast ontstond een benadering die Nodelman in 2000 als volgt omschreef: "an analysis of the oeuvre as a system of signification- a system which is itself the oeuvre's most distinctive characteristic." (Nodelman, 2000, 41). Die visie die volgens Nodelman prevaleerde, is gebaseerd op publicaties die steunen op een waardering voor werken van Duchamp die tot dan toe nauwelijks als autonome kunstwerken waren opgevat: zijn eigen mini-museum in het *Koffertje* en de aantekeningen uit de Groene Doos. In die waardering van het oeuvre als een systeem van betekenisgeving werd ook een eigentijdse kunsttheorie herkend. Deze kijk op Duchamp die postmodern kan worden genoemd vanwege de nadruk op zelfreflectie, volgde op de eveneens eigentijdse invalshoek waarmee in de jaren zestig en zeventig de bekendheid van Duchamp in tweede instantie werd gevestigd, eerst met betrekking tot het thema kunst en consumentisme en vervolgens in de nadruk op het conceptuele aspect van kunst, waarbij met name het principe van de *readymade* werd begrepen als een kritisch onderzoek van het kunstsysteem.

Dat heeft tot een exegese geleid die varieert van een panoramisch overzicht van het oeuvre als resultaat van de wisselwerking tussen leven en werk van de kunstenaar tot contextuele vondsten met betrekking tot een specifiek werk. Soms worden specifieke onderwerpen benadrukt zoals het belang van taalgrappen of wordt gezocht naar een verborgen sleutel die een deur naar esoterische verklaringen opent. Daarnaast blijft de eerder genoemde benadering gebruikelijk die het oeuvre neemt als aanleiding voor de formulering van een eigentijdse kunsttheorie of -filosofie. Er 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.

De veelvoud van mogelijke invalshoeken belicht ik in mijn overzicht van de internationale receptie van Duchamp in het eerste hoofdstuk. In overeenstemming

met de tweedeling in het kunstenaarsleven van Duchamp heb ik 1958 gekozen als scharniermoment toen de huidige receptie van Duchamp een aanvang nam nadat Duchamp jarenlang was beschouwd als een kunstenaar uit een voorbij verleden. Ik geef speciaal aandacht aan publicaties van enkele vrienden van weleer die werden herdrukt en die de caesuur in de receptie overbruggen.

In mijn overzicht van de Nederlandse receptie in hoofdstuk 2 komt naar voren dat die vrijwel geheel in het teken staat van de vermeende voorbeeldfunctie van Duchamp voor de kunstontwikkeling vanaf 1960. Dat leidt ofwel tot waardering voor Duchamp ofwel tot een afwijzing van zijn kunstenaarschap naargelang de affiniteit van de auteur met de kunst van die periode. Voor sommigen was die voorbeeldfunctie echter weer aanleiding om het werk van Duchamp te beschouwen als *passé*. Dat onderscheid met de diversiteit van de internationale receptie is mede het gevolg van het feit, dat een historische receptie van Duchamp niet ondersteund werd door interviews en teksten van Nederlandse tijdgenoten en kunstenaars uit de periode vóór de omslag van de receptie eind jaren vijftig, zoals elders wel gebeurde.

In hoofdstuk 3 laat ik zien dat de oorzaak van de diversiteit in de receptie niet alleen valt toe te schrijven aan de persoonlijke projectie van de verschillende auteurs maar vooral een gevolg is van de ambiguïteit van Duchamp. Die komt allereerst naar voren in de vroege werken die vaak tot stand zijn gekomen via woordspel, dat qualitate qua het dubbelzinnige zoekt. Maar Duchamps ambigue houding blijkt ook later als hij in tweede instantie bekend wordt en als zijn eigen biograaf de kennis levert en regisseert over zijn vroege werk en met een eigentijdse pop art-benadering zijn eerste readymades reproduceert. Als rechtgeaarde dadaïst erkende hij alleen een permanent heden en vanuit die houding paarde hij ambiguïteit aan een dandyeske indifferentie.

Het naast elkaar bestaan van onderling verschillende maar even plausibele verklaringen en Duchamps ambiguïteit en/of indifferentie plaatsten me voor de vraag welke invalshoek te kiezen toen ik zelf artikelen over Duchamp en zijn werk ging schrijven. Verschillende standpunten tegelijk bij één auteur maken zijn betoog immers ongeloofwaardig. Na lezing van Dario Gamboni's *Potential Images, Ambiguity and Indeterminacy in Modern Art* (2002) zag ik de verscheidenheid van mogelijke oplossingen als een voordeel en niet als strijdig met de eis van wetenschappelijke objectiviteit. Gamboni's opvatting van het kunstwerk als een *potential image* maakte het voor me mogelijk om diverse opvattingen over Duchamp naast elkaar te zien, als elkaar aanvullend en niet als elkaar uitsluitend, ook als ze door één auteur naar voren worden gebracht. Gamboni stelt dat ambiguïteit inherent is aan beelden. Dat het iets is van alle tijden en in alle culturen voorkomt maar dat het speciaal werd gecultiveerd omstreeks de eeuwwisseling in Frankrijk en dat die hausse van potentiële beelden tegelijk opging met de bestudering van de psychologie van de perceptie. Die ambigue beelden zijn voor hun realisering afhankelijk van de kijker. Ze maken hem bewust van zijn actieve en subjectieve manier van kijken. Hun dubbelzinnigheid komt aan het licht door een creatieve daad van de perceptie. Derhalve is perceptie subjectief van aard, concludeert Gamboni en met dat argument verdedigt hij zich tegen het verwijt van subjectiviteit en willekeur, met name waar het de verklaring van potentiële beelden betreft met hun willens en wetens door de kunstenaars ingebouwde ambiguïteit. Ambiguïteit vereist een subjectief engagement, concludeert hij.

Duchamp veronderstelt een wikkende en wegende kijker die de juistheid onderzoekt van zijn vermoedens en speculeert over andere oplossingen. Bovendien is het zo, dat als ambiguïteit wordt begrepen als een vorm van verhulling door de maker, een repliek van de beschouwer is te verwachten die wil pareren door te onthullen, weliswaar

binnen redelijke grenzen met betrekking tot consistentie en aannemelijkheid. De methode die ik heb voorgesteld is te vergelijken met het "educated guesswork" van archeologen en paleontologen of medische onderzoekers, een beredeneerd gissen op basis van secundair bewijs dat een hypothese ondersteunt. In die benadering wordt de claim van Duchamp op indifferentie gerespecteerd en gewaardeerd als een manier om de door hem gewenste ambiguïteit te bevorderen. In die benadering kunnen ook meerdere betekenissen voor een werk naast elkaar geldig zijn mits de redenering erachter plausibel is. Eenduidige onthulling die vervalft in anekdotiek is hierbij niet het doel, wél het aantonen van de schoonheid van de verhulling. Dat dit een andere, meer speculatieve kunstgeschiedenis oplevert lijkt me consistent met het culturele leven van deze periode dat wordt gekenmerkt door het verlangen naar ambiguïteit, zoals Gamboni en andere auteurs vaststellen.

Mijn speciale aandacht betreft het taalspel van Duchamp waarin zijn ambigue houding concreet naar voren komt en dat door veel schrijvers als wezenlijk voor Duchamp wordt gezien. Ik onderschrijf dat en geef suggesties voor mogelijke verklaringen in die richting naast de al bekende die door andere auteurs zijn genoemd. Ik vergelijk Duchamps woordspel, dat na 1912 een cruciale rol ging spelen bij het ontstaan van zijn werk, met de manier waarop het eerder fungeerde in zijn humoristische tekeningen die hij tot 1910 publiceerde. Die onartistieke, om niet te zeggen anti-artistieke beslissing in 1912 zie ik als een recalcitrant antwoord van een dandy na de afwijzing van *Naakt dat een trap afloopt 2* door zijn omgeving van de *Section d'Or*. Het taalspel stelde hij in de plaats van de wetenschappelijke basis voor het kubisme die zijn bentgenoten zochten, in de hypothetische kentheorie van Poincaré bijvoorbeeld, in niet-Euclidische meetkunde en in begrippen als duur en simultaneïteit bij Bergson.

In hoofdstuk 4 ga ik het oeuvre chronologisch langs waarbij ik mijn eigen bevindingen formuleer ten aanzien van wat er in de literatuur al bekend is. Daarin komt mijn idee voor een speculatieve kunstgeschiedenis tot een praktische toepassing en ga ik op zoek naar wat waarschijnlijk heeft meegespeeld bij het ontstaan van de werken. Ik laat enkele voorbeelden hier volgen.

Aan de relatie die al gelegd wordt tussen de cryptische zinnen van *la route Jura-Paris* en Roussels *Impressies van Afrika* voeg ik mijn suggestie toe dat Duchamp de omgekeerde weg volgt als Roussel, niet van tekst naar beeld maar van beeld naar tekst. Beelden die als inspiratie fungeerden voor zijn tekst zijn mijns inziens bijvoorbeeld te vinden in advertenties voor acetyleen koplampen en voor een auto in het Kerstnummer van *L'Illustration* van 7 december 1912. Dat is te meer waarschijnlijk in samenhang met een passage in het gedicht *Zone* van Apollinaire dat in de week van oktober 1912 in Etival ter sprake was geweest. Die week met Apollinaire, Picabia en Gabrielle Buffet zorgde voor een omslag in het kunstenaarschap van Duchamp.

Bij de eerste readymades zoals *het Fietswiel op een krukje* leg ik een verband tussen de aantekening: "*Peut-on faire des oeuvres qui ne soient pas 'd'art'?*" ("Kan men werken maken die geen 'kunst' zijn?") uit 1913 die Duchamp pas publiceerde in 1967, binnen het discours van de jaren zestig over het kunstwerk als objet trouvé en na de reproductie van de readymades in 1964. Ik suggereer dat de vragende vorm van die aantekening aansluit bij de titel van de catalogus *Is it Art?* die was verschenen bij de *Armory Show* in New York in 1912 waar zijn *Naakt dat een trap afloopt 2* had gezorgd voor schandaalsucces. Zoals eerder bij de humoristische tekeningen, waarbij de betekenis ontstaat in de symbiotische relatie tussen het onderschrift en het plaatje, krijgen die nieuwe objecten in zijn atelier ook hun betekenis in hun omschrijving of

benaming. Vaak is die gebaseerd op een woordspel dat als middel fungeert waarmee Duchamp alledaagse objecten transformeert in readymades. Het *fietswiel op een krukje* is zo te zien als een woordspel in de trant van Roussel en wel heel letterlijk als het werk wordt benoemd in het Frans: *une roue sur une selle*, (een wiel op een krukje), een hommage aan Roussel als inspirator. Daarnaast is het te zien als een grap over beeldende kunst in de verwijzingen naar een bok (*selle*) als symbool van de beeldhouwkunst, naar de introductie van de sokkel in de sculptuur door Brancusi en naar de kleircirkels van Delaunay en Kupka, die bedoeld waren om een suggestie van beweging te geven. Na het *Fietswiel op een krukje* verscheen een druiprek voor flessen in zijn werkruimte, een *hérisson*. Dat werk breng ik in verband met de watermolen in het *Grote Glas*. De aanleiding ervoor is te vinden in een bezoek aan de Hérisson-watervallen in de Jura, niet alleen omdat die gezien de nabijheid van Etival een waarschijnlijke bestemming voor een uitje waren voor het gezelschap in oktober 1912 maar ook op grond van een tekening in de *Groene Doos*, waarin het water over de *Vrijgezellen* heen schiet hetgeen overeenkomt met de situatie ter plaatse, zoals de reisgidsen van destijds ook vermeldde. In mijn reconstructie was Duchamp niet op zoek naar een druiprek toen hij een kijkje nam in de pas geopende, moderne Bazar de l'Hotel de Ville en daar op het flessenrek stuitte met de naam *Hérisson* waarbij hij zich Rousselliaans de overeenkomst realiseerde met de reeks watervallen met dezelfde naam bij Etival. Het flessenrek met de naam *Hérisson* vat de tocht langs de watervallen samen tot een simultane weergave van ruimte en tijd, om het in kubistische termen te zeggen, gekleurd door de erotische gevoelens van de wandelaar voor zijn gids Gabrielle Buffet.

De aanleiding voor *3 Stoppages Étalon (3 Standaardmaat Stoppages)* waarin Duchamp de meter aan het toeval onderwierp met drie verschillende lengtematen als resultaat, vind ik in de *Conférence Internationale de l'heure* van oktober 1912. Die werd gehouden over de vraag of de Parijse tijd, die was gekoppeld aan de oude o-meridiaan door Parijs, nog langer internationaal gevolgd moest worden na de verplaatsing van die meridiaan naar Greenwich. Vooruitlopend op dat congres was de overgang naar de Engelse tijd gerealiseerd door de klok 9 minuten en 21 seconden terug te zetten. Daarmee was na de meter, die een 10 miljoenste deel was van een kwart van de o-meridiaan door Parijs, ook de eenheid van tijd losgemaakt van zijn referent in de natuur en een abstracte grootheid geworden. Ook vanuit theoretische hoek werden mathematische zekerheden gerelativeerd door de hypothetische, niet-Euclidische wetenschapsfilosofie van Poincaré wiens overlijden in 1912 veel aandacht kreeg in de kranten en tijdschriften. Dat alles vormde de context voor Duchamps patafysische experiment met de meter. Duchamps actie is vergelijkbaar met een hilarisch stuk dat eerder in *Le Sourire* van 29 augustus 1912 had gestaan over het verlies van de meter. Een oplossing was een *mètre pliant* te kopen, letterlijk een 'buigzame meter', een duimstok.

Pharmacie, een kleurprent van een winters landschap waarin Duchamp op de horizon figuurtjes toevoegde in groen en rood, verwijst mijns inziens naar de op handen zijnde scheiding van zijn zuster Suzanne wier huwelijk met een apotheker niet gelukkig bleek hetgeen Duchamp in verband bracht met het boek *Madame Bovary*. Het zien vanuit de trein van lichtjes in de verte bij het naderen van Rouaan noemde Duchamp de aanleiding voor het werk en ik suggereer dat hij daarbij dacht aan Ry, het dorp vlakbij Blainville waar Suzanne en hij hun kinderjaren hadden doorgebracht. Ry is ook de plaats waar Flaubert het trieste amoureuze leven van Madame Bovary situeerde en het stadje wordt in het boek getypeerd door de apotheek van Homais.

Die beroemde apotheek moet Duchamp in zijn jeugd vaak gezien hebben. Toen hij anderhalf jaar later in New York aankwam zei hij, dat hij uit het dorp kwam van Madame Bovary. Inderdaad heeft voor die romanfiguur een meisje uit Blainville model gestaan dat daar trouwde met een arts en in Ry ging wonen.

De kleur van de *Vrijgezellen* in het *Grote Glas* is provisorisch, ze staan nog in de menie, een grondverf, "wachtend op hun kleur als croquetkegels". Hoewel er maar één militair uniform in de *Vrijgezellen* voorkomt (de cavalerist) zie ik in dat "wachten op kleur" een verwijzing naar de discussie die destijds werd gevoerd over de kleur van het legeruniform. De komst van geavanceerde wapens maakte het nodig om de heldere kleuren van de uniformen te vervangen door een camouflagekleur. Andere Europese landen hadden al gekozen voor *khaki* en *feldgrau* maar in Frankrijk hield het conservatieve militaire opperbevel vast aan de traditionele rode broek tot na de slag aan de Marne.

Veel readymades in New York zijn ontstaan in de vriendschap met Arensberg, een fervent liefhebber van taalspelletjes en op de hoogte van Apollinaire, Mallarmé, Freud en Gertrude Stein. In Arensberg vond Duchamp niet alleen een mecenas maar ook een taalonderzoeker van het type Brisset. De vriendschap met Arensberg en de werken die daaruit voortkwamen, bevestigden het belang van taal bij het ontstaan van werken. Zoals filologen van het kaliber Roussel/Arensberg/Brisset kortsluiting veroorzaken in de relatie tussen woorden en dingen en zoals beeldspraak taal literair maakt, zo maken Duchamps readymades objecten "lezig" als beeldende kunst. In die betekenis van "lezig gemaakt" wil ik ook de benaming 'readymade' zien die Duchamp eind 1915 ging gebruiken, *ready* als een bepaling bij *to read* (lezen) in samenhang met het Engels dat hij begon te leren, naast de bekende verwijzing naar kledingindustrie.

Fountain werd door Stieglitz gefotografeerd vóór een schilderij van Hartley waarin de vorm van het urinoir wordt herhaald door een paardenkont. In Duchamps vriendenkring werd de vorm van het urinoir ook vergeleken met de contour van een Madonna en een mediterende Boeddha. Die vergelijking heeft waarschijnlijk haar oorsprong in een ander schilderij van Hartley, *Musical Theme (Oriental Symphony)* (1912-1913), dat een jaar eerder door Stieglitz aan een andere bekende van Duchamp, John Quinn, was verkocht en waarin afbeeldingen van een Madonna met Kind en een mediterende Boeddha naast elkaar worden gecombineerd met een abstracte vorm die overeenkomt met de contour van het urinoir. Daarmee is de smalende vergelijking van een urinoir met een Madonna en een Boeddha of een paardenkont volgens mij op te vatten als een sneer naar de abstraherende kunst zoals Hartley die praktiseerde. Verder wijs ik erop dat een urinoir betitelen als *Fountain* mijns inziens niet zo vreemd is, gezien de vormovereenkomst met een Franse *fontaine* in de betekenis van lavabo, waarbij, na aansluiting op de waterleiding, het reservoir boven het schelpvormige bekken verdween. Die associatie van een urinoir met een fonteintje, maar dan abusievelijk, werd ook gemaakt door Proust in *À la recherche du temps perdu*, *Du côté de chez Swann*.

Duchamps *Obligatie Monte Carlo* is in verband te brengen met de nieuwe opvatting van film als kunstvorm waarmee hij via Picabia kennismaakte. De twee vleugels van scheerzeep op het hoofd van Duchamp in de *Obligatie* zijn naast de verwijzing naar Mercurius, de god van de beurshandel, mijns inziens ook te herleiden tot een personage in het boek *Feu Mattias Pascal* (Wijlen Mattia Pascal) van Luigi Pirandello dat L'Herbier ging verfilmen. Duchamp verkeerde in het gezelschap van Picabia, Satie en Jean Clert en zal via die weg van die plannen van L'Herbier op de hoogte zijn geweest. Hij overwoog in die tijd te stoppen als kunstenaar en zal zijn eigen situatie

hebben herkend in de onduidelijke existentie van de hoofdpersoon in het boek en zich verwant hebben gevoeld met de typische humor van Pirandello.

Gegeven..., de installatie die na de dood van Duchamp in 1968 te voorschijn kwam en aan de cryptische betekenis van het *Grote Glas* een nieuwe dimensie toevoegde, bewijst volgens mij het cruciale belang van het woordspel in het hele oeuvre van Duchamp. Ik concludeer dat ondermeer door een verband te leggen tussen de naaktheid van de liggende vrouwfiguur in *Gegeven...* en de aantekeningen over de *Bruid* uit 1913 en haar plaats in de *Melkweg (la voie lactée)* waarin de *Vrijgezellen* hun schoten lossen en die ik interpreteer als een *voile acté* (een geacteerde voile). Daarbij leg ik een verband met de slotscène van het ballet *L'Après-midi d'un Faune* uit 1912 waarin Nijinski de indruk geeft te paren met een sluier. Dat het idee voor *Gegeven...* ontstond bij de waterval in Chexbres met het schietterrein ervóór, ondersteunt mijn suggestie om ook in het *Grote Glas* een geografisch aspect te onderkennen en wel in de molen die de Vrijgezellenmachine in gang zet en die ik in verband breng met een molen langs de Hérisson-watervallen.

Omdat een belangrijk aspect van het kunstenaarschap van Duchamp is gelegen in de samenhang tussen werk en leven, is contextuele en biografische kennis wezenlijk om het oeuvre ten volle te waarderen. Mijn benadering, waarin ik zoek naar historische details in de situatie waarin de werken ontstonden, levert, hoe speculatief sommige veronderstellingen ook zijn, een geloofwaardig resultaat op waar het gaat om het reconstrueren van de toedracht achter Duchamps werken. Zo'n benadering vormt een noodzakelijk tegenwicht tegen een opvatting over de kunstenaar en zijn werk die sinds de receptie in de jaren zestig gangbaar is en die met het voorbeeld van Duchamp alleen eigentijdse kunstopvattingen wil illustreren en de historische context van de werken negeert. Kennis van de nabije context is noodzakelijk om de uitwisseling mogelijk te maken tussen de historische dimensie en de eigentijdse herkenning waarop continuïteit in de receptie van kunst uit het verleden altijd is gebaseerd. Juist dat aspect van uitwisseling tussen twee verschillende tijdsperiodes, de periode waarin de vroege werken zijn ontstaan en de tijd na 1958 toen Duchamp werd herontdekt, is kenmerkend voor de receptie van Duchamps oeuvre. Duchamp zelf was ambigu in zijn informatie over zijn vroege werk, met name over de readymades die hij in de jaren zestig recapituleerde in lijn met toenmalige kunstopvattingen. Ambigüiteit kenmerkt ook het taalspel dat aan de basis ligt van veel werken van Duchamp. Die ambigue instelling van de kunstenaar zelf inspireerde mij tot een suggestieve lezing van zijn oeuvre, als beelden die, zoals Gamboni het verwoordt, door de kijker worden geactualiseerd en waarbij interpretaties als mogelijke zienswijzen van de kunstenaar zijn inbegrepen. Bij een onderzoek volgens die benadering blijkt de titel *The Definitely Unfinished Marcel Duchamp* nog steeds up to date, de publicatie uit 1991 die destijds de aanzet vormde voor mijn belangstelling voor de kunstenaar.