

## PDF hosted at the Radboud Repository of the Radboud University Nijmegen

The following full text is a publisher's version.

For additional information about this publication click this link.

<http://hdl.handle.net/2066/42769>

Please be advised that this information was generated on 2021-02-25 and may be subject to change.

# Het geval Marcel Duchamp (over een modernistisch probleem)

FRANC SCHUEREWEGEN

Mijn titel is een verwijzing naar het Engels, een taal die Duchamp perfect beheerste. 'Geval' wordt in het Engels vertaald als *case*, een woord dat je onder andere in de uitdrukking *case study* terugvindt. Wat volgt is inderdaad een *case study* met Marcel Duchamp als onderwerp: *The Marcel Duchamp Case*, dus, zoals je ook bij Duchamp *The Richard Mutt Case* hebt. Daarover onmiddellijk meer.

## Lang geleden, in een ver land

In april 1917 is Marcel Duchamp een bezig baasje in het New-Yorkse avant-garde circuit. Vier jaar daarvoor was hij in de stad bekend geworden met het schilderij *Nu descendant un escalier*, zijn bijdrage aan de Armory Show van 1913, de eerste grote tentoonstelling van Europese modernisten in Amerika. Ondertussen is hij zelf naar New York verhuisd waar hij een beetje de rol van artistiek directeur heeft bij de Arensberg circle, de groep rond kunstverzamelaar Walter Arensberg, zelf een grote fan van *son ami Marcel*. Samen met Arensberg en enkele anderen heeft Duchamp de Society of Independent Artists opgericht, een Amerikaans antwoord op de Franse Salon des artistes indépendants. De Salon had voor het eerst plaats in Parijs in 1884. Sindsdien is het er een jaarlijks terugkerende manifestatie. Duchamp is niet vergeten dat zijn *Nu descendant un escalier* in 1912 brutaal werd afgewezen door de organisatoren van de Parijse Salon. Die vernedering blijft in zijn geheugen gegrift.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Ik baseer mij in wat volgt op William A. Camfield, 1987. Van Camfield verscheen er ook een boek over dezelfde materie, zie Camfield 1989. Voor een Franstalig commentaar cf. Thierry De Duve, 1989. Onlangs verscheen Marcel Decimo 2005, zie vooral p. 7 en volgende.

De Independents exposeren voor het eerst in New York in de lente van 1917. Duchamp is actief bij de organisatie van de Independent Exhibit betrokken. Hij is lid van het Directory Board en wil een tentoonstelling organiseren zonder jury, en zonder prijzen: *no jury, no prizes*, iets wat nieuw is in New York. Iedereen is welkom, niemand kan worden uitgesloten, op voorwaarde dat de kandidaat-tentoonsteller zich heeft ingeschreven en inschrijvingsgeld betaald. Voor de luttele som van zes dollar: vijf dollar aansluitingsgeld en één dollar jaarlijkse bijdrage, word je hier als artiest beschouwd. Kwalitatieve selectie is vervangen door kwantitatieve selectie. Voor de organisatoren is het een staaltje van absoluut liberalisme en artistieke vrijheid. Maar dan gebeurt er dit.

Een mysterieuze onbekende, luisterend naar de naam Richard Mutt, komt enkele dagen voor de opening van de tentoonstelling met een hoogst merkwaardig object op de proppen: een urinoir in wit porselein, wellicht afkomstig uit een of andere speciaalzaak. In New York vind je dit soort artikelen bij Mott Iron Works, fabrikant en verkoper van wat in Amerika *plumbing works* heet. Die naam, *Mott*, lijkt verdacht veel op *Mutt*. De organisatoren vermoeden dan ook dat de afzender van het urinoir een grappenmaker is. Maar zij kunnen dat niet bewijzen. Op de buitenrand van het urinoir heeft Mutt in onhandige zwarte letters zijn handtekening aangebracht, gevolgd door het jaartal, 1917. Dat lijkt op de manier waarop een schilder zijn schilderij ondertekent. Mutt wil namelijk als kunstenaar worden beschouwd en heeft aan zijn kunstwerk ook een titel meegegeven: *Fountain*, fontein. Een merkwaardige titel wanneer je bedenkt dat een urinoir juist het omgekeerde is van een fontein. De *Independent* organisatoren zitten met de handen in het haar.<sup>2</sup>

Een urinoir is geen kunstwerk, zoveel is zeker. Een urinoir is vies, *indecent*. Maar wat kan Richard Mutt worden verweten? Hoe vertel je hem dat hij niet welkom is? Hij heeft zich ingeschreven, inschrijvingsgeld betaald. Overigens, hoe kun je bewijzen dat de man geen kunstenaar is? Waaraan herken je een kunstenaar? Hoe definiëer je een kunstwerk? Het New-yorkse avant-garde wereldje beseft dat het

<sup>2</sup> In het Frans is *une femme-fontaine* een vrouw die tijdens een orgasme *ejaculeert*. Duchamp is natuurlijk van die betekenis op de hoogte. Dat maakt het allemaal nog veel erger.

met een aantal fundamentele vragen van theoretische en filosofische aard wordt geconfronteerd maar kiest wat voorlopig de gemakkelijkste oplossing blijkt te zijn. *Fountain* wordt niet geëxposeerd.

## De Marcel Duchamp code

Dit vergat ik er nog bij te vertellen. Mutt en Duchamp zijn in werkelijkheid één en dezelfde persoon. Duchamp heeft de andere directeuren van de tentoonstelling willen testen, pesten. Ongetwijfeld wist hij van het begin af aan dat *Fountain* niet zou worden geaccepteerd en heeft hij bewust een reactie uitgelokt die als een vervolg kan worden beschouwd op de weigering van *Nu descendant un escalier* in Parijs in 1912. Duchamp heeft revanche genomen. Hij wilde de kunstwereld een lesje te leren. Maar werd dat lesje inderdaad goed begrepen? Ik denk van niet en probeer nu uit te leggen waarom niet.

Samen met twee vrienden: Henri-Pierre Roché en Beatrice Wood – die laatste is ook een beetje zijn maîtresse –, heeft Duchamp het tijdschrift *The Blind Man* opgericht. Het tweede nummer van *The Blind Man* rolt van de persen op de dag zelf waarop in New York de Independent Exhibit haar deuren opent: 10 april 1917. Het nummer is geheel gewijd aan de *Richard Mutt Case*: het geval Richard Mutt dus. Er staat onder andere een paginagrote foto van de gecensureerde fontein in afgedrukt. Duchamp heeft daarvoor Alfred Stieglitz gevraagd, een topfotograaf. Dat wordt in het magazine heel expliciet vermeld: *photograph by Alfred Stieglitz*. Weer een strategische zet dus. Duchamp maakt van Stieglitz een handlangster, een *partner in crime*. Zelfs zwijgt hij in alle talen over zijn dubbele rol in de *Richard Mutt Case*. Stieglitz haalt voor hem de kastanjes uit het vuur met deze mooie, verwarrende, bijna sensuele foto waarop *Fountain* er inderdaad als een kunstwerk gaat uitzien. In de begeleidende tekst wordt aan het porseleinen urinoir het epitheton *The Madonna of the Bathroom* toebedeeld. Dat is een relevante omschrijving. Stieglitz maakt van een ordinaire pispak een mysterieuze godin, een vrouwelijke Boeddha, een duistere nis waarin elk moment de Maagd Maria kan verschijnen. Op de foto verandert *Fountain* in een symbool.

Het Richard Mutt dossier in *The Blind Man* begint met een soort *editorial* dat Duchamp misschien niet helemaal zelf heeft geschreven

maar waarvoor hij wel de verantwoordelijkheid draagt. Wellicht dicteert hij, in het Frans, een aantal zinnen aan Beatrice Wood die als vertaalster optreedt. Ik beschouw hem hier als auteur, dat is het gemakkelijkste. In het editorial staat onder andere het volgende te lezen: *Of Meneer Mutt de fontein met zijn eigen handen heeft gemaakt of niet is niet belangrijk. Hij heeft de fontein GEKOZEN. Een banaal object uit het leven van alledag heeft hij op een dergelijke manier geplaatst dat de gewone betekenis is verdwenen door het toevoegen van een nieuwe titel en een nieuw gezichtspunt – hij heeft een nieuw idee gecreëerd voor dit object.*<sup>3</sup> Deze passage is heel bekend geworden. Dat komt omdat ze zoveel heeft losgemaakt in de wereld van de moderne kunsten. Omdat Duchamp, die ook een retorisch genie is, het allemaal zo goed heeft verwoord. Kunst is een louter mentale operatie. *Cosa mentale* zoals bij Da Vinci maar dan wel in een postrenaissancistische context. De kunstenaar *kies*t zijn object en bedenkt er een titel bij. Je zou dat conceptuele kunst kunnen noemen maar dat etiket zint mij niet echt hier. Met zulke woorden hoor je voorzichtig te zijn.

Voor de meeste specialisten staat Duchamp aan het begin van zowat alles wat in de kunsten als radicaal avant-gardistisch of hedendaags moet worden beschouwd. De *Brillo Boxes* van Andy Warhol, de pop-art, de installaties, de *performances* en ga zo maar door. De Amerikaanse filosoof George Dickie heeft in 1973 een ophefmakend artikel geschreven waarin hij beweert dat om het even wat als kunst kan worden beschouwd als er hierover maar een institutionele consensus bestaat.<sup>4</sup> Dickie heeft zijn mosterd gehaald bij Mutt-Duchamp en geeft dat zelf toe. Dickie is een leerling van Duchamp. Dickie staat niet alleen. Arthur C. Danto beweert in *The Transfiguration of the Commonplace*, en in een aantal andere werken die allemaal uit dit eerste oer-werk zijn ontstaan, dat sinds Warhol en pop-art kunst filosofie is geworden. Danto voert Duchamp op als het grote voorbeeld van de kunstenaar-filosoof. Marcel Duchamp: de man die de galerijhouders leerde denken.<sup>5</sup> Dat is natuurlijk allemaal niet

<sup>3</sup> *The Blind Man*, New York, 1917. Over de samenwerking Stieglitz-Duchamp, zie ook F.M. Naumann 2004, p. 153-162.

<sup>4</sup> Dickie 1973.

<sup>5</sup> In feite begint bij Danto alles met het artikel "The Artworld" in *Journal of Philosophy* (1964). Zie ook Danto 1981 en meer recentelijk 1997.

verkeerd. Duchamp heeft inderdaad een determinerende invloed heeft gehad én op de hedendaagse kunstfilosofie én op het hedendaagse artistieke gebeuren. Maar wat is nu net de boodschap van Duchamp? Beter gezegd: wat was de boodschap van Richard Mutt? Het is hier dat ik een beetje tegendraads wil zijn. Ik ga niet beweren dat Dickie en Danto de plank volledig mis slaan en dat er tussen, bijvoorbeeld, de *Brillo Boxes* van Warhol en *Fountain* van Richard Mutt helemaal géén verband bestaat. Maar ik wil er hier wel op wijzen dat de figuur die Duchamp in 1917 creëert in werkelijkheid een Janusfiguur is; ik bedoel daarmee: Richard Mutt heeft twee gezichten, net zoals de god uit de oudheid; één van die gezichten is naar de toekomst gericht; dat is het gezicht dat meestal in studies en handboeken over Duchamp en over hedendaagse kunst wordt opgevoerd: Duchamp als pionier, als voorloper, als profeet. Maar dezelfde Duchamp heeft ook een ander gezicht; dat gezicht kijkt naar het verleden, een beetje mijmerend, een beetje triest; het is een gezicht van een ietwat gedeprimeerde, ja zelfs gefrustreerde kunstenaar die maar al te goed beseft dat de hoogdagen van de kunst, de Kunst met een hoofdletter K, voorgoed voorbij zijn en dat wat hij een beetje hypocriet als modern en vernieuwend voorstelt in feite *déjà vu* is. Richard Mutt is een iconoclast. Maar hij is ook een man met een verleden. Het verleden van Duchamp interesseert mij hier. Nog anders gezegd: *Fountain* is voor mij geen beginpunt, wel een afscheid.

### Kapers op de kunst

Bij mij weten is er maar één Duchamp-kenner die het heeft aangedurfd iets te vertellen over wat ik voorlopig maar de mijmerende of de gedeprimeerde Duchamp zal noemen. Zijn naam: Jean Clair. In een studie uit 2000 heeft Clair een bijzonder interessante bijdrage over Duchamp gepubliceerd, een bijdrage die in het specialistenmilieu overigens allerm minst enthousiast werd onthaald.<sup>6</sup> Dat is op zich al veelzeggend. Als specialisten zo fel ruzie maken, is er iets ernstig aan de hand. Jean Clair is onder andere in een polemiek met Arthur C. Danto verwickeld geraakt. Danto verwijt Clair dat hij niets van

<sup>6</sup> Clair 2000.

Duchamp heeft begrepen. Ik denk dat Danto hier in de fout gaat en dat Clair het gelijk aan zijn kant heeft. Voor hem is Duchamp geen *précurseur* zoals altijd wordt beweerd, maar een *survivant*, een overlever. Duchamp in New York, dat is een beetje Des Esseintes in Fontenay-aux-Roses, schrijft Jean Clair. Dit is natuurlijk een verwijzing naar een personage van de decadente auteur Joris-Karl Huysmans in zijn beroemde *A rebours* uit 1884, een boek dat een enorme invloed heeft gehad op de fin de siècle generatie, ook op Duchamp. Voor Jean Clair zit Duchamp nog helemaal in de decadente en symbolistische traditie opgesloten: de uitvinder van de readymades heeft last van het *taedium vitae*, de ziekte die zo typisch is voor hen die in een *Spätkultur* leven, een cultuur van na de dood van de kunst. Duchamp is het prototype van de gefrustreerde artiest die zich uit onmacht recycleert als verzamelaar en als geraffineerde dandy.<sup>7</sup> Hier wordt ook duidelijk waarom Danto, die van Duchamp de *Founding Father* van de hedendaagse kunst heeft gemaakt, het niet met Clair eens kan zijn. Als Clair gelijk heeft, blijft er van Danto's analyses niet veel over. Ik geloof dat Clair gelijk heeft en Danto zich vergist.

Duchamps carrière valt in twee delen uiteen. Het tweede deel is een retrospectieve reflectie op, bijna een *Hineininterpretierung* van het eerste. Duchamp wordt in de tweede helft van de twintigste eeuw herontdekt. De generatie van de pop-art, die vrijwel onmiddellijk tot conceptkunst zal evolueren, gaat in hem een voorloper en een leermeester zien. De readymades uit de eerste helft van de eeuw, onder andere *Fountain* dus, objecten die tot dan toe nauwelijks aandacht hadden getrokken, krijgen op dat moment een totaal andere status. Ze worden beroemd, berucht. Maar ze worden wel berucht om de verkeerde reden. Men gaat ze als een vorm van antiekunst zien. Duchamp wordt de grote broer van Andy Warhol. Zijn *oeuvres d'art toutes faites, prêtes à l'emploi*, waarvan de meeste dan al meer dan dertig jaar oud zijn, worden op hetzelfde niveau geplaatst als de *Brillo Boxes* uit 1964, terwijl het natuurlijk niet om hetzelfde gaat. Jean

<sup>7</sup> Clair noemt Duchamp *un raté aristocratique*, misschien iets te overtrokken (p. 10). Clair zet zich af tegen de gangbare opvatting over Duchamp als readymade agitator, maar beklemtoont ook de manier waarop hij de erfenis van Leonardo da Vinci verder zet; kunst is geen retinale bezigheid maar onderzoek; het is een intellectuele, ja zelfs wetenschappelijke bezigheid die in het geval van Duchamp vooral te maken heeft met reflectie over perspectief en vierde dimensie.

Clair heeft een interessante suggestie in zijn boek. Hij ziet parallellen tussen de ready-made bij Duchamp en wat Noord-Amerikaanse Indianen *dream-catchers* noemen: dromenvangers, mysterieuze objecten waarmee je het toeval kunt vasthouden. Mooie objecten ook, die uitnodigen tot esthetische contemplatie en visueel genot. Merkwaardig genoeg wordt het vormelijke, visuele aspect van de readymades meestal totaal genegeerd in de interpretatie die populair wordt in de jaren vijftig en zestig. Nog merkwaardiger is dat Duchamp iedereen maar laat begaan. Hij geeft zijn commentatoren gelijk en moedigt ze aan. Hiermee begint het tweede moment in zijn carrière, het dogmatische moment, het moment waarop én de pop-art, én filosofen als Danto en Dickie greep op hem gaan krijgen. Het is namelijk hier dat hij een aantal uitspraken gaat doen die vandaag gelden als *officiële* theorie van de readymade en dus ook als enige correcte interpretatie van *Fountain* uit 1917. De readymade heeft niets met esthetica te maken, wel met *indifférence visuelle* of visuele onverschilligheid. De readymade wil af van het idee dat artistiek hetzelfde betekent als esthetisch. De readymade is een aanval op het idee van goede smaak. De readymade is nihilistisch, anarchistisch. De readymade is een vroege illustratie van het *Jeder Mensch ist ein Künstler* principe waarmee wijlen Joseph Beuys graag uitpakte. Duchamp heeft ook inderdaad gelijkaardige dingen gezegd. Onder andere dit:

Wat ik wil onderstrepen is dat de keuze van mijn readymades nooit geïnspireerd werd door esthetisch genot. Ze was gemotiveerd door een reactie van visuele onverschilligheid en totale afwezigheid van de idee van goede of slechte smaak. Een soort verdoving als het ware.<sup>8</sup>

Maar Jean Clair maakt terecht brandhout van de *indifférence* theorie in zijn studie uit 2000:

Duchamp heeft nooit de bedoeling gehad om, zoals Breton het vele jaren later heeft geformuleerd, gevonden voorwerpen (*des objets trouvés*) tot de rang van kunstwerken te promoveren onder het label 'readymade'. Deze definitie is onjuist en Duchamp heeft ze alleen maar tegen zijn zin geaccepteerd op het einde van de jaren vijftig wanneer hij een aantal uitspraken doet die ogenschijnlijk in die richting gaan.<sup>9</sup>

<sup>8</sup> Zie Duchamp 1966, transcriptie van een *talk* in het MOMA op 19 oktober 1961.

<sup>9</sup> Clair 2000, p. 14.



Kortom: Duchamp, wanneer hij ouder wordt, heeft geen zin om zich tegen de stroom van de tijd te keren; de pop-art heeft van hem een beroemdheid gemaakt; hij vindt dat zelf helemaal *allright* en doet geen enkele poging om uit te leggen dat de interpretatie die men aan zijn werk geeft op een vergissing berust. Misschien vindt hij het prettig de tegenstander op een verkeerde been te zetten, zoals hij ook al in 1917 had gedaan. Duchamp is een *génie espiègle*. Op die manier blijft hij paradoxaal genoeg trouw aan zijn oude zelf.

### America here I come!

Calvin Tomkins citeert in zijn biografie van Duchamp een minder bekend interview uit 1915. Een hoogst merkwaardig interview omdat het zo veelzeggend is. Duchamp is pas aangekomen in New York waar hij uitgebreid de pers te woord staat. Die wil maar al te graag de schilder van *Nu descendant un escalier* ontmoeten en een beroemdheid interviewen. Duchamp geeft veel interviews, praat over alles en nog wat, onder andere, in een gesprek met de *New York Tribune*, over de schoonheid van New York. Ik zeg wel: schoonheid. Het gaat hier niet over anti-esthetiek, wel over echte, diepe, ware esthetische emotie. Duchamp zegt in de *New York Tribune* het volgende:

De Europese hoofdsteden hebben honderd jaar lang gezocht naar het toppunt van goede smaak en naar hoe je dat kon motiveren. Maar waarom begrijpt men niet hoe vervelend dat is? Als Amerika er zich eens rekenschap van kon geven dat Europese kunst dood is en dat dit land zelf de toekomst van de kunst uitmaakt...Kijk naar die wolkenkrabbers! Heeft Europa iets mooiers gemaakt dan dit?<sup>10</sup>

Wat Duchamp zegt lijkt mij belangrijk omdat zijn uitspraak toelaat de zaken in hun juiste historische context te plaatsen. Enerzijds, op een vroeg moment in zijn carrière, beweert hij al min of meer wat hij later nog zo dikwijls zal herhalen: goede smaak is een relatief begrip, Europese goede smaak is *boring*, weg met het idee van goede smaak enz. Anderzijds wordt hier net het tegenovergestelde beweerd. Er zit ongetwijfeld ironie in wat Duchamp aan de journalist vertelt. Maar

<sup>10</sup> *The New York Tribune*, september 1915, geciteerd in Tomkins 1996: 215.

zijn uitspraak is tegelijkertijd ook serieus. Het samengaan van ironie met wat ook letterlijk kan worden genomen dient te worden onderstreept. Zo komen wij bij het woord *beautiful* terecht. *America is beautiful. Skyscrapers are beautiful.* Aan het woord is een jonge kunstenaar die ontegenzeggelijk bewondering heeft, *esthetische* bewondering, voor de stad waar hij verblijft. Duchamp wil niet, *nog niet*, afrekenen met goede smaak. Het lijkt me correcter te stellen dat hij één type van goede smaak, het Europese, door een ander wil vervangen: het Amerikaanse. Daarom is zijn anti-Europeanisme dubbelzinnig. De Europese kunst is dood maar Amerika heeft Europa nodig. Beter gezegd: de Amerikaanse kunstenaars hebben iemand nodig die uit het *oude* Europa komt, die de traditie kent, die weet wat goede smaak is – én goede smaak heeft overwonnen. Zo iemand is nodig om de Amerikanen te leren ontdekken wat er in Amerika zo prachtig is. Duchamp plaatst zichzelf hier een beetje in de rol van de missionaris. Hij leert Amerika wat Amerikaanse schoonheid is. Hij is tegen Europa maar eigenlijk *voor* Europa. De jonge Duchamp is een *professeur de beauté*.

Het interview met de *New York Tribune* dateert uit september 1915. Twee jaar later volgen de Independent Show en het urinoir van Richard Mutt. Beide zaken hebben met elkaar te maken. *America is beautiful. Plumbing works are beautiful. Urinals are beautiful.* Maar als *plumber* merk je daar natuurlijk niets van. Je moet artiest zijn en uit Europa komen om dit allemaal te kunnen beseffen. Het melancholische of nostalgische bij Duchamp, waarover Jean Clair het in zijn boek heeft, is hier goed voelbaar. De schilder van het *Nu descendant un escalier* is afkomstig uit een wereld die op sterven na dood is. Maar het is nu net die lijkgeur om hem heen die hem gevoelig maakt voor wat de Amerikanen zelf nog niet begrijpen en alleen maar dankzij Duchamp zullen begrijpen: de dood van de kunst maakt in feite alles tot kunst; een brug, een *skyscraper*, een urinoir. Maar je moet wel kunstenaar zijn om kunst te herkennen. Het *alles is kunst* principe is bij Duchamp geen democratisch principe, veeleer het omgekeerde. Sommigen *zien* kunst, anderen niet. Duchamp maakt deel uit van de *happy few*. Wat hij *ziet* kunnen wij niet *zien*. Daarom moeten wij hem op zijn woord geloven. Kortom: *Fountain by Marcel Duchamp* is niet, zoals ons meestal wordt voorgehouden, een cynische aanval op het idee van goede smaak. Het is ook geen pleidooi

voor het loskoppelen van de esthetische en de artistieke dimensie in de kunst zoals George Dickie beweert. *Fountain* is geen grap, alleen maar een halve grap waar je uiteindelijk intriest van wordt. *Fountain* is een uitvindsel van een artiest die er niet in slaagt los te komen van de fin de siècle traditie waarin hij is opgegroeid en uiteindelijk beslist die traditie tot in haar uiterste consequenties door te duwen, hopen de dat hij, via overdrijving en karikatuur, de traditie de doodsteek zal kunnen geven. Maar daar slaagt hij niet in. Wat al gestorven is kun je geen tweede keer laten sterven. Traditie wordt bij Duchamp een spook. *Fountain* gaat over het rondspoken van traditie in het hoofd van de ongelukkige, onmachtige kunstenaar. Met *popular art* in de Warholiaanse of Oldenburgiaanse betekenis van het woord heeft dit niets te maken. Het gaat wel over een soort verwerkingsproces dat uiteindelijk niet wordt afgerond. Je wil ervan af maar geraakt er niet van af. Je wil leven zonder spoken in je hoofd en je kunt die spoken alleen maar kwijt door ze te laten doorspoken. Tot ze zo lang hebben rondgespookt dat ze vanzelf verdwijnen. Maar de spoken verdwijnen niet. Daarom zijn het ook spoken. Ze leven niet meer. Maar ze kunnen niet sterven, want ze zijn al dood.

### De hel van Rimbaud

Het tijdschrift waarin het bestaan van Richard Mutt aan het New-Yorkse publiek wordt bekend gemaakt heeft als titel *The Blind Man*. Die titel is allegorisch. De blinde man verwijst naar het publiek dat met oogkleppen loopt en ongevoelig blijft voor het mysterie van de kunst. De Kunst. De hoofdletter is ook hier erg belangrijk. Duchamp heeft in de jaren vijftig en zestig furore gemaakt met zijn uitspraken over *l'art rétinien*, retinale kunst. Daar is hij tegen. Kunst die alleen maar het oog streelt is geen interessante kunst, zo vertelt hij in nog andere interviews die ook allemaal bekend zijn geworden. Maar helemaal aan het begin van de twintigste eeuw vertelt hij een ander verhaal. *Zien* is dan zijn codewoord. Kijken, esthetisch kijken. In 1917, in het avant-garde wereldje waarin Duchamp rondhangt, is een kunstenaar een ziener. Daarom zit dat avant-garde wereldje, ondanks zijn rebelse ambities, nog helemaal in de negentiende-eeuwse traditie verankerd.

Ik zeg dat je een *ziener* (*voyant*) moet zijn, de dichter wordt een ziener door een lange, immense en beredeneerde ontregeling van alle zintuigen. Alle vormen van liefde, van lijden, van waanzin; hij gaat er naar op zoek; hij roeit het gif in zichzelf uit en behoudt alleen de zuivere essentie.<sup>11</sup>

Aan het woord is Arthur Rimbaud in de beroemde *Lettre du Voyant*, de brief van de ziener uit mei 1871. Duchamp kent die brief. Ik ben er bijna zeker van dat hij ook *Une Saison en enfer* in handen gehad, het boekje dat in 1873 in Brussel verschijnt bij *M.J. Poot et compagnie*. Ik heb het werkje hier voor mij liggen.<sup>12</sup> Ik kan alleen maar aan Richard Mutt denken wanneer ik dit lees. Ik vind ook overigens dat er, na Rimbaud, van Richard Mutt niet veel meer overeind blijft. Dit is allemaal niet nieuw. Wij kenden dit al. Wij hebben dit allemaal al eerder meegemaakt.

De eerste sectie van *Une Saison en enfer* heeft als titel *Mauvais Sang*, kwaad bloed. Rimbaud voert de dichter ten tonele en schrijft het volgende:

Ik heb walging voor alle beroepen. Baas en arbeider, allemaal boeren, allemaal sullen. Een hand aan een ploeg is hetzelfde als een hand aan een pen. Ik wil niet met mijn handen schrijven. (*Je n'aurai jamais ma main!*) Ik zal nooit een handwerker zijn!

De betekenis is duidelijk. Een *artisan*, een ambachtsman, kan geen kunstenaar zijn. De kunstenaar is het omgekeerde van de ambachtsman. Een dichter dicht met zijn geest, niet met zijn handen. Zo ook Richard Mutt: *Whether Mr Mutt made the fountain with his own hands or not has no importance*. Ook hier weer kunnen wij alleen maar vaststellen dat alles al bij Rimbaud aanwezig is en Mutt-Duchamp het gewoon overneemt. Het is bijna een beetje ontgoochelend. Dit is een Engelse vertaling van Rimbaud. Dit is gejat bij een negentiende-eeuwse, symbolistische dichter.

En er is meer. De dichter is bij Rimbaud een *poet under influence*, dichten is hallucineren, orakuleren: *Je m'habituai à l'hallucination simple: je voyais très-franchement une mosquée à la place d'une usine*. Het verband met Duchamp spreekt ook hier weel voor zichzelf. Als je al hallucinerend *een moskee in de plaats van een fabriek kunt zien*,

<sup>11</sup> Arthur Rimbaud, brief aan P. Demey, in *Oeuvres complètes*.

<sup>12</sup> In de *fac simile* editie van Arléa, Parijs, 1996.

kun je op net dezelfde manier een urinoir in een fontein veranderen. De dichter ziet meer, de kunstenaar kijkt anders. Creëren is kijken en benoemen. *He took an ordinary article of life, placed it so that its useful significance disappeared, created a new thought for that object.* Wie zich ook de tekst uit het *Blind Man* nummer herinnert ziet onmiddellijk de affiliatie. Ik citeer om volledig te zijn nog een laatste passage uit *Une Saison en enfer*. Een beetje obscuur, dat heb je wel meer bij Rimbaud. Obsceen ook, die obsceniteit interesseert mij hier: *Oh de bromvlieg die dronken in de pissotière van de herberg ligt, verliefd op de zatternij, en die door een straal wordt verpletterd! (Oh! le moucheuron enviré à la pissotière de l'auberge, amoureux de la bourrache, et que dissout un rayon!)* *Pissotière*, zoals het woord *urinoir* dat wij ook van hen hebben overgenomen, heeft voor de Fransen twee betekenissen: het verwijst enerzijds naar een bepaald type van vergaarbak, anderzijds naar een hygiënische voorziening waar die vergaarbak, meestal in meerdere exemplaren, staat opgesteld. *Pissotière* klinkt brutaal in Franse oren. Het is geen woord dat je normaal in poëzie gebruikt. Tenminste niet in de tijd van Rimbaud. Het lijkt geen twijfel dat Duchamp ook deze Rimbaud passage kent en er impliciet naar verwijst wanneer hij de identiteit van Richard Mutt aanneemt in 1917. *Fountain* kan worden beschreven als een post-rimbaldiaans *visioen*.

### Tot slot: de Heilige Kunst

In een artikel uit 1847 van de Franse dichter Théophile Gautier, een woordvoerder van de *L'Art pour l'art* beweging die, zoals bekend, uit de Romantiek is ontstaan en zowat halverwege kan worden geplaatst tussen de *Sturm und Drang*-esthetica van het begin van de negentiende eeuw en het Rimbaldiaanse symbolisme, staat er dit. Het gaat over kunstenaars en kunst. Over Kunst want het is de Romantische traditie en, meer bepaald, de *L'Art pour l'art* beweging die de kunst heilig heeft verklaard en dat is voor mij van belang hier. Gautier leert ons in zijn tekst hoe je een kunstenaar kunt herkennen. Hij legt ook uit hoe je kunt merken waarom iemand géén kunstenaar is. Kunstenaar zijn kun je namelijk niet leren, je wordt zo geboren. Je hebt het, of je hebt het niet. Gautier schrijft het volgende:

Als je de speciale bult (*la bosse*) niet hebt, zoek dan een normaal beroep, iets dat je geld opbrengt, maar stop je duim niet in het gat van een palet, gebruik papier alleen om rekensommen op te maken, en laat je vingers nooit over ivoren pianotoetsen glijden; je bent dan namelijk geen kunstenaar maar een gewone burger en een filistijn. De kunsten hebben als merkwaardigheid dat slim zijn, hard werken en veel weten hier helemaal niet in tel zijn; je moet het zesde zintuig hebben, en als je dat zintuig niet hebt, ben je niets.<sup>13</sup>

Ik weet niet of Duchamp ook deze passage kende maar dat is voor mij niet zo belangrijk hier. Van belang is het soort logica dat ontwikkeld wordt en dat wij ook nog eens, vele jaren later, zij het dan in een meer karikaturale versie, bij Richard Mutt terugvinden. Nog eens dus: *je hebt het of je hebt het niet. Als je het hebt*, is voor jou alles kunst, je hoeft dan ook helemaal niet de handen uit te mouwen te steken. Geef je ogen de kost, dat is meer dan genoeg. Kijk er naar. Wees een ziener. Daar waar de Kunstenaar verschijnt, verschijnt de Kunst. Heb je het niet, spijtig voor jou. Je bent geen kunstenaar. Je weet niet wat kunst is. Ik nodig George Dickie en Arthur C. Danto uit Gautiers tekst en misschien ook een aantal andere teksten uit dezelfde periode, van dichterbij te bekijken. Misschien kan het leiden tot aanpassing van de institutionele kunsttheorie bij de eerste en het *Artworld* model van de tweede. De hedendaagse artistieke en esthetische theorievorming heeft behoefte aan een meer genealogische aanpak: waar komt de theorie vandaan? Wie zijn haar echte uitvinders? Het personage in wiens huid Duchamp wilde kruipen was misschien gewoon een beetje een late romanticus, of een ietwat perverse aanhanger van de *l'art pour l'art* beweging. Duchamp een anti-kunstenaar? In de verste verte niet, al was hij wel een merkwaardig *geval*.

<sup>13</sup> Gautier 1847: 683. Over hedendaagse kunst in de betekenis die wij aan dat woord geven, en de kunsttheorie van de Romantici zie ook het boek van Schaeffer 1992. Schaeffer heeft het over "une théorie spéculative de l'art", speculatieve kunsttheorie dus, waarin wij, aan het begin van de twintigste eeuw, nog helemaal in gevangen zitten.

## Bibliografie

*Werken:*

Rimbaud, Arthur, *Œuvres complètes*, Paris, Arléa, 1996.

*Secundaire literatuur:*

- William A. Camfield, *Marcel Duchamp, Fountain*. Houston, Houston Fine Arts Press, 1989.
- Idem, "Marcel Duchamp's *Fountain*: its History and Aesthetics in the Context of 1917", in: *Dada/Surrealism*, no 16, 1987.
- Jean Clair, *Sur Marcel Duchamp et la fin de l'art*, Paris, Gallimard, 2000.
- Danto, Arthur C., "The Artworld" in *Journal of Philosophy*, 1964, p. 571-584.
- Idem, *The Transfiguration of the Commonplace*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1981.
- Idem, *After the End of Art. Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton, NJ, Princeton University Press, 1997.
- Marc Decimo, *Marcel Duchamp mis à nu. A propos du processus créatif*, Dijon, Les Presses du réel, 2005.
- George Dickie, "Defining Art II", in Matthew Limpan, *Contemporary Aesthetics*, Boston, Allyn and Bacon, 1973.
- De Duve, Thierry, *Résonances du ready-made. Duchamp entre avant-garde et tradition*, Nîmes, J. Chambon, 1989.
- Duchamp, Marcel, "A propos of readymades" in *Art and Artists*, July 1966.
- Théophile Gautier, "Du beau dans l'art. Réflexions et menus propos d'un peintre genevois, ouvrage posthume de M. Töpffer", in *Revue des deux mondes*, vol. 1, 1847. p. 683.
- F.M. Naumann, "The Blind Man. *Fountain* de Richard Mutt photographiée par Stieglitz » in: *New York et l'art moderne. Alfred Stieglitz et son cercle*, p. 153-162, Paris, Musée d'Orsay, 2004.
- Jean-Marie Schaeffer, *L'Art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIIIe siècle à nos jours*. Paris, Gallimard, 1992.
- Calvin T. Tomkins, *Duchamps. A Biography*, New York, Chatto and Windus, 1996.