

LA MARIÉE MISE À NU PAR SES CÉLIBATAIRES, MÊME DE WEDERWAARDIGHEDEN VAN EEN FANTASMA VOLGENS MARCEL DUCHAMP¹

Jonckheere Lieven

SAMENVATTING

Vanuit de psychoanalyse hebben wij alle reden om "La mariée mise à nu par ses célibataires" te begrijpen als Duchamps constructie van zijn fantasma, die uiteindelijk heeft geleid tot een door-steek daarvan. Die doorsteek betekent dat hij een plaats heeft gevonden buiten dit fantasma, er dus geen dupe van is gebleven, maar dit heeft weten te gebruiken om een omwenteling in de kunstwereld te veroorzaken. Dit schilderij betekende in elk geval Duchamps afscheid van de schilderkunst. Daarna zou hij de kunstwereld enkel nog in beroering brengen met de crue presentatie van reële objecten: bij leven waren dat de 'ready-mades' - posthuum was dat het hyperobscene "Étant donnés". Wij zullen echter niet zozeer ingaan op de functie van "La mariée" in de psychische economie van Duchamp zelf. We zullen wel tonen hoe zijn laatste fantasmatisch schilderij de logica blootlegt van een mogelijks wijd verbreid seksueel fantasma in onze cultuur. Waardoor dit werk ons ook zo sterk blijft aanspreken.

¹ Deze tekst werd voor het eerst gepresenteerd en uitgeprobeerd op 4 mei 1993, in Opus Operandi Gent, op uitnodiging van Piet Vanrobaeys. Er zouden nog vele lezingen over Duchamp volgen.

Inleiding

Wat Marcel Duchamp mij als psychoanalyticus leert, en ik U dus over Duchamp kan leren, dat draait allemaal rond het fantasma.

Voorlopig bepaal ik dat fantasma nog zeer algemeen, en op klassiek Freudiaanse wijze, als een soort privé-theatertje, of toch minstens een scenario dat zich permanent ergens in ieders neurotische achterhoofd blijft afspelen. Dit scenario betreft dan een zeer specifieke situatie, waarin men echter niet zelf direct betrokken is, men is er slechts getuige van, als een toevallige voorbijganger - alsof men iets door een raam ziet gebeuren. Merendeel laat zich dat scenario of zicht samenvatten in een zin, zin die het enige is wat men daarover, met veel overwinning van schaamtegevoelens, bekend. U kent misschien Freuds type-voorbeeld *Een kind wordt geslagen*². Door wie, waarom, wat sta ik daar te doen, dat weet ik allemaal niet; *Een kind wordt geslagen, dat is al wat ik weet*. Dit is vergelijkbaar met een axioma in de wiskunde: het is zo, maar vraag mij niet waarom; het is zo, ook al zou ik het liever anders hebben.

Dat fantasmatische scenario of zicht, die axiomatische zin heeft een belangrijke functie in de psychische economie of lusthuishouding van het betrokken subject.

Economie betekent dat ieder probeert van zijn leven het beste te maken, gelukkig te worden zoals men dat dan zegt - wat er uiteindelijk slechts op neer komt dat we het ons ingebakken programma van het lustprincipe proberen te realiseren en dus zoveel mogelijk lust proberen te vergaren. Wat we niet altijd even verstandig doen. Zoals Freud opmerkt is de mens immers een onvermoeibare lustzoeker; hij heeft hopen onlust over om een klein beetje lust te verwerven. Die paradox in de lusthuishouding stoelt op ergens een Aristoteliaanse idee van de grootst mogelijke lust, het ultieme geluk dat men vroeger ooit moet hebben gekend en dat men kost wat kost terugzoekt. Wat ons inspireert tot de verheven gedachte: als ik dit of dat zal bereiken hebben, deze of gene toestand met deze of gene persoon van het eigen of het ander geslacht, dan pas zal ik gelukkig zijn. Vaak neemt dat idee van de ultieme gelukzaligheid uiteindelijk religieuze vormen aan.

Maar wat blijkt nu in de psychopathologie van alledag. Dat wij ons in afwachting van die alsmaar terugwijkende gelukzaligheid voorlopig maar tevreden stellen met het beetje genot dat ons fantasma ons garandeert. Dat fantasma is inderdaad de bron van het enige genot waarvan we zeker zijn, het beetje genot dat we niet alleen bij wijze van spreken zelf in de hand hebben, en waaraan we dan ook bijna onvermijdelijk verslaafd geraken. U weet waarover ik het heb, als ik zo cynisch mag zijn: het genot van de seksuele zelfbevrediging. De verslaving aan dit concrete beetje seksuele genot dat ieder mens afzonderlijk via zijn fantasma uit zijn lichaam vergund is te putten, die verslaving druist in tegen het universele en abstracte idee van zoveel mogelijk geluk voor zoveel mogelijk mensen (het utilitarisme). Reden waarom de mens zo ongelukkig is.

Iemand droomt er bijvoorbeeld van dat alle Menschen Brüder werden. Maar in afwachting van die universele reünie met de ongedeelde Ander, om over de eerste ontgoocheling van die verwachting heen te komen, stelt hij zich, voorlopig denkt hij zelf, maar weer eens tevreden met zich te masturberen achter de rug van de eigen partner bij het duistere beeld dat *een kind wordt geslagen*.

Tot daar een eerste snelle situering van het fantasma bij Freud. Ik zei dat het juist in verband met dat fantasma is dat de psychoanalyse iets van en bijgevolg ook over Duchamp kan leren. Het centrale werk van Duchamp in verband met dat fantasma is het legendarische schilderij *La mariée mise à nu par ses célibataires, même*, door Duchamp zelf ook *Le grand verre* genoemd en door ons in het vervolg aangeduid als het

²In de gelijknamige tekst uit 1919.

glasraam. Vooraleer daarover concreter te worden, moet ik misschien eerst verklappen waarom dat glasraam mij zo interessant lijkt.

Als we het beschouwen als een fantasma laat dat glasraam toe om iets te begrijpen van de anders zeer duister blijvende logica, organisatie of structuur van het oeuvre van Duchamp. Structuur van Duchamps oeuvre die zich dan vooral toont in de breuken, of de *passages* en de *beweging* die hem zo lief waren. Dat het fantasma de structurele beweging in zijn werk zou verklaren, dat moet U eigenlijk zeer merkwaardig in de oren klinken. In principe is een fantasma immers iets stabiel, statisch. Hoe kan het anders het fundament van de zekerheid in ons leven vormen. Als bron van de zelfbevrediging uit het eigen lichaam is het de garantie dat we nog iets hebben aan ons leven als niets ons nog bevredigt, als alles tegenvalt, als het grote geluk ons ontglipt. Vandaar dat men zich aan het scenario, de zin of het axioma van zijn fantasma vastklampt als aan een strohalm - en dat er geen haar mag aan veranderen. Het merkwaardige bij Duchamp is nu dat in zijn fantasma wel beweging is gekomen, dat het wel in een dialectiek is gegrepen geworden.

Zeer kort en abstract wat ik meteen uitvoerig en met concrete werken zal beargumenteren en illustreren. In een eerste tijd lijkt die beweging in zijn fantasma een accident te zijn geweest. Een bepaalde gebeurtenis heeft zijn fantasma van "de bruid ontsluitend door haar vrijgezellen" plots overhoop gehaald, met als gevolg een crisis in zijn psychische economie - paniek dus. Daarop heeft Duchamp, in een tweede tijd, dat fantasma bekend in een poging om de brokken ervan te lijmen, het te reconstrueren. Daaraan beantwoordt het glasraam. Uiteindelijk, en dat is voor ons de beslissende derde tijd, is dat glasraam als reconstructie van zijn fantasma mislukt. Dit heeft Duchamp echter niet weer in paniek gebracht, maar vanaf dat moment lijkt hij eieren voor zijn geld gekozen te hebben. Vanaf dat moment lijkt hij zich verzoend te hebben met de onmogelijkheid om zijn fantasma in zijn oorspronkelijke staat te herstellen, weer statisch te maken. En juist dit heeft hem toegelaten, of misschien zelfs verplicht, om op een bepaalde wijze buiten zijn fantasma te staan, of te vallen, in plaats van zich daarin behaaglijk te nestelen - en ook om dit voor iets anders te gebruiken dan er stomweg zichzelf mee te bevredigen: om een revolutie in de kunst te ontketenen, met zijn zogenaamde 'ready-mades'. Deze definitieve mislukking van de reconstructie van het fantasma is volgens Lacan ook het eindpunt van een psychoanalyse, wat hij de *traversée*³ van het fantasma noemt.

Ik zal nu eerst proberen die uitzonderlijke beweging of dialectiek van het fantasma bij Duchamp, leidend tot zijn *traversée*, concreter te maken aan de hand van zijn werk. Als er voldoende tijd overblijft, zal ik daarna proberen de implicaties voor de analyticus te verduidelijken. En dat is dat de analyticus het revolutionaire produkt in het sociale veld van die *traversée* van het fantasma, zoals Duchamps ready-made daarvan het revolutionaire produkt is in het artistieke veld. Een analyticus is dus ergens familie van de ready-made, hij werkt volgens die logica, volgens die ethiek. Dit is de stelling die hier aan de horizon blijft.

³*Traversée* kunnen we vertalen als *overtocht*, *doortocht*, maar ook als *doorkruisen*, *dwarsbomen*. *Traverseren* is trouwens een verouderd Nederlands woord dat betekent *dwars doorlopen*, *doorsnijden*. We stellen dan ook voor om het Franse *traversée* in het Nederlands te behouden om de mislukking van de reconstructie van het fantasma aan te duiden.

I

Traversée van de Moderne Kunst

We beginnen bij het begin. Een eerste tijd van Duchamps kunstenaarschap heeft bestaan in een traversée niet van zijn eigen fantasma maar wel van de diverse stromingen in de beeldende kunsten, zoals die het begin van deze eeuw nog in hun kinderschoenen stonden. Een soort traversée dus van de collectieve fantasma's van de moderne kunst. Robert Lebel⁴, de grote autoriteit op het gebied van Duchamp, degene die eigenlijk de mythe rond Duchamp heeft geschapen, noemt dat Duchamps *tour de la peinture en huit mois*. In werkelijkheid doet Duchamp wel iets langer over die traversée dan acht maanden, maar hij doorkruist de moderne kunst inderdaad op een onnavolgbare, even snelle als systematische wijze. Zo staat hij dan ook reeds in 1912, nauwelijks 25 jaar oud⁵, aan het eind van alle toenmalige moderne 'ismen'. Alleen daarom al verdient Duchamp volgens velen het predikaat genie, of mag hij toch beschouwd worden als de meest representatieve beeldende kunstenaar van het begin van deze eeuw. Ik geef een snel overzicht van de bijzonderste 'ismen' in Duchamps traversée van de moderne kunst. Daarbij zal ik tonen hoe het kubisme hem toegelaten heeft de sprong te maken van de traversée van de fantasma's van de moderne kunst naar die van zijn eigen fantasma.

Toen hij, op vijftienjarige leeftijd, Monets impressionisme zo goed als onder de blote knie had, volgde hij zijn veel oudere artistieke broers naar Parijs in hun broodwinning als karikaturisten. Toen ook dit onmiddellijk lukte, schakelde hij over op het konterfeiten van intimistische familiescènes. Ook daarbij sprong hij al snel uit zijn vel van verveling, zodat hij zich plots op het opkomende fauvisme à la Van Dongen gooide. Ook die liefde was geen lang leven beschoren, want reeds kort nadien, in 1910, moest Cézanne eraan geloven. Daarover deed Duchamp wel iets langer, waarschijnlijk omdat zijn liefde voor Cézanne intiem was verknoopt met die voor zijn vader. Duchamp getuigt zelf dat de welwillende financiële steun van zijn bemiddelde vader-notaris hem in staat stelde om zich in alle vrijheid op Cézanne te concentreren. Daarvan getuigt een portret van zijn vader, dat Duchamp met zijn apart gevoel voor humor bestempelt als "een typisch voorbeeld van mijn cultus voor Cézanne vermengd met kinderliefde". Na de symbolische vadermoord op Cézanne zou hij, via een korte symbolistische omweg à la Redon, een aanvang maken met de veel moeizamer verlopende traversée van het voor zijn artistieke en fantasmatische ontwikkeling kapitaal 'isme', en dat is het kubisme. Daarbij moet ik dus even blijven stilstaan.

Maar eerst moet ik toch even die traversée van het kubisme situeren als keerpunt in Duchamps verhouding tot de kunst. Jenseits van dat kubisme zou hij zich immers metamorfoserend van een geniale navolger tot de onnavolgbare voorloper. Na alle ismen doorzwommen te hebben wordt hij de vader van een hele reeks nieuwe ismen. Ik vermeld, zonder enige pretentie van exhaustiviteit: surrealisme, dadaïsme, pop-art, body-art, happening, conceptuele kunst, etc. Men zegt wel eens dat Duchamp de hedendaagse kunst heeft mogelijk gemaakt, dat hij de kunst heeft bevrijd. Daarbij is men dan altijd de even poëtische als profetische woorden van zijn promotor André Breton indachtig: "Duchamp n'a pas fini de classer ce que la routine artistique peut encore tenter de faire enregistrer à tort comme avances. C'est merveille de voir comment il garde intact toute sa puissance d'anticipation. Il convient de le maintenir lumineusement dressé, pour les barques futures, sur une civilisation qui finit."

Deze kunsthistorische situering van Duchamp interesseert mij hier minder. Ik beperk mij hier tot het keerpunt van het kubisme. De twee riemen waarmee Duchamp heel wat deining verwekte in dat strakke vlakke wereldje van het kubisme, waren enerzijds het opkomende Italiaanse futurisme met zijn verheerlijking van de objectieve

⁴LEBEL, Robert, Marcel Duchamp, Belfond, Paris, 1985

⁵Duchamp is geboren in 1887.

en vormelijke beweging van de machine en anderzijds zijn eigen inwendige subjectieve bewogenheid op dat moment. Beide vormen van beweging waren taboe voor het kubisme. Ons interesseert hier vooral de subjectieve bewogenheid van Duchamp van Duchamp op dat moment. Dat is het samenvallen van zijn traversée van het kubisme met wat ik heb aangekondigd als een eerste accidentele beweging in zijn fantasma, een soort wilde traversée daarvan die ik hier in kubistische termen toepasselijk kan herformuleren als een fragmentatie van dat fantasma.

II *Traversée van de Familie*

Wat heeft Duchamp, op het moment dat hij zich tot het kubisme wendde, dan zo diep en persoonlijk getroffen dat ik kan zeggen dat hij op dat moment het houvast aan zijn fantasma aan het wankelen is gegaan. Ik val met de deur in huis. Het is een gemeenplaats geworden om te wijzen op het belang, voor Duchamps artistieke ontwikkeling, van het huwelijk van zijn jongere zus Suzanne in 1911. Dat huwelijk zou hem zo van zijn stuk, zijn voetstuk gebracht hebben vanuit wat elke Duchamp-kenner, en dus niet alleen de psychoanalytisch besmette, erkent als zijn incestueuze binding aan die zus. Om alle misverstanden te vermijden: er is nergens sprake van incest als reëel gebeurd feit, maar enkel van een onbewust verlangen, een infantiele fixatie aan die zus. Ik verwijs in dit verband naar Arturo Schwarz⁶.

Ter situering van die huwelijks- en incesthistoires moet ik eerst iets meer zeggen over de familie Duchamp. Incest is immers, zoals Duchamp preciseerde, "une passion de famille, à coups trop tirés".⁷ Een brave Franse notarisfamilie uit Rouen, met een vader en een moeder om te beginnen. De kinderen komen in drie koppels gegroepeerd ter wereld: eerst de twee oudste zoons (1875 en 1876) - tien jaar later Marcel en Suzanne (1887 en 1889) - en tenslotte, nog eens een goede vijf jaar later, de twee jongste zussen (1895 en 1898). De drie oudsten zijn jongens, waarvan Marcel de jongste is - de drie jongsten zijn meisjes, waarvan Suzanne de oudste is.

In die geboortenconstellatie zoekt men vaak de bron van Duchamps fascinatie voor het cijfer drie (3), dat inderdaad vanaf zijn uitbraak uit het keurslijf van het ckbisme op een haast dwangmatige wijze de constructie van zijn werk beheerst,

Die dwang of magie van de drie komt echter in een heel ander licht te staan, gegeven zijnde dat ergens tussen die drie koppels, tussen die drie broers en drie zussen in, een zevende kind is gestorven - zonder dat we weten op welke plaats dit in de kindertijd komt⁸. Ik mag dan ook een hypothese riskeren. Dat zevende, dode kind lijkt mij in verband te brengen met de door Duchamp ook in zijn latere herinneringen nog altijd als bijzonder kwetsend ervaren onverschilligheid van zijn moeder jegens zijn persoontje. Die onverschilligheid zou inderdaad de uiting kunnen zijn van haar onvermogen om dat verlies van dat zevende kind te aanvaarden, om de rouw daarover door te werken. Misschien verklaart haar aanslepende rouw ook de uitzonderlijk lange tien jaar die Marcel van zijn oudere broers scheiden. Het zou dan het derde kind zijn dat gestorven is, waarbij Marcel na lange tijd op de plaats van die dode derde in het verlangen van zijn nog altijd rouwende moeder zou zijn gekomen⁹. En vandaar dus haar onverschilligheid jegens hem. Elke analyticus weet dat dit een weinig

⁶SCHWARZ, Arturo, *The alchemist stripped bare in the bachelor*, even, in: Anne D'Hamoncourt and Kynaston McShine (eds.), *Marcel Duchamp*, Prestel Verlag, Munich in cooperation with The Museum of Modern Art and the Philadelphia Museum of Art, 1989 (1973), pp. 81-89. Samen met de reeds eerder aangehaalde Robert Lebel, is Arturo Schwarz de artistieke vertrouwenspersoon van Duchamp geweest, en bijgevolg ook de autoriteit over alles wat diens intimiteit aangaat. Het verschil tussen de klinische Lebel en de mystieke Schwarz komt nog het scherpst tot uiting in hun respectieve psychoanalytische sympathieën. Voor Lebel is dat Lacan, hij weet bijvoorbeeld te vertellen dat Duchamp zelf op het einde van zijn leven met veel enthousiasme seminars van Lacan volgde (waarschijnlijk Sém XI Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse, in 1964). Schwarz is Jungiaan.

⁷DUCHAMP, Marcel, *Duchamp du signe. Ecrits, réunis et présentés par Michel Sanouillet*, Nouvelle édition revue et augmentée avec la collaboration de Elmer Peterson, Flammarion, Paris, 1975. Dit is de meest volledige verzameling van Duchamps geschriften.

⁸"(...) la mère, qui eut sept enfants, dont six (...) vécurent." LEBEL, R., o.c., p. 24.

⁹*D'ailleurs, ce sont toujours les autres qui meurent*, zo luidde het grafschrift van Duchamp. De dood is trouwens zo goed als afwezig in zijn werk.

comfortabele positie is

Uiteindelijk lijkt Duchamp echter zijn plan getrokken te hebben en zich daarmee toch verzoend te hebben, maar dan volgens het procédé dat Lebel zo gevat verwoordt: "Marcel se remémorait, de sa mère, la placidité, voire l'indifférence qui paraîtrait l'avoir plutôt blessé avant qu'il ne se fut fixé pour but d'y atteindre à son tour"¹⁰. Op zijn eigen *indifférence* of onverschilligheid, waarvan Duchamp zelfs een nieuw esthetisch criterium maakte, ter selectie van zijn ready-mades, kom ik nog terug. Ik kan hier alleszins al laten vermoeden dat die onverschilligheid wel eens het spoor¹¹ zou kunnen zijn van een oedipale identificatie met zijn omwille van haar onverschilligheid gehate moeder. Een van Duchamps andere gezegden omtrent incest is in elk geval erg puntig: "un incesticide doit coucher avec sa mère avant de la tuer: les punaises sont de rigueur".

Een ander structureel element van die oedipale oplossing voor het verlangen van de moeder, haar onverschilligheid jegens hem, lijkt de verschuiving van zijn incestueuze verlangens naar het meest voor de hand liggende plaatsvervangende object op dat moment, en dat is dan zijn twee jaar jongere zus Suzanne.¹² In die richting wijst alleszins het huwelijksleven van Duchamp. De man, die door iedereen vereenzelvigd wordt met De Vrijgezel, waagt deze stap voor het eerst in 1927, als hij reeds veertig jaar oud is. Dat is twee jaar nadat zijn beide ouders ongeveer gelijktijdig, ook als koppel, gestorven zijn. We zien wel vaker dat de verstokte vrijgezel slechts iemand is die wacht op de dood van zijn moeder vooraleer een andere vrouw op haar plaats te mogen zetten. Op dat moment trouwt Duchamp echter niet met het evenbeeld van zijn moeder, maar met dat van zijn zus. Dat mag blijken uit het feit dat hij van zijn eigen huwelijk een farce maakte, net als het huwelijk van zijn zus dat hem in 1911 zo had geschokt. Zijn zus hield het toen twee jaar uit, Duchamp zelf nauwelijks zes maand. Zijn eerste huwelijk is dus voor Duchamp een middel geweest om te tonen dat hij zijn zus op de vacante plaats van zijn onverschillige moeder had gezet. Later, in 1919, zou Suzanne een tweede en ditmaal duurzaam huwelijk aangaan. Sommigen verdenken Duchamp er zelfs van dit huwelijk gearrangeerd te hebben: hij was er immers zelf vandoor gegaan met de vrouw van Suzanne's nieuwe echtgenoot. In elk geval ging hij later, in 1954, weer net als zijn zus, een duurzame verbintenis aan. Geen van beider huwelijken werd met kinderen gezegend.

¹⁰LEBEL, R., p. 24.

¹¹*einziger Zug* (Freud) of *trait unaire* (Lacan).

¹²Er heerste trouwens ook een grote solidariteit of familiale band binnen het koppel van de twee oudste broers en dat van de twee jongste zussen, waarvan de moeder ook telkens uitgesloten werd. Op de voorlopig nog in het midden gelaten plaats van de vader, die tegenover Marcel, zoals tegenover al zijn kinderen, altijd "une indulgence amicale" betoonde, kom ik later terug.

III

Traversée van het kubisme

Traversée van een incestueus fantasma

Terug nu naar de impact van dat eerste huwelijk van Suzanne in 1911 op Duchamps traversée van het kubisme die hem in 1912 tot zijn 'eigenheid' of de traversée van zijn eigen fantasma zou brengen. We stellen inderdaad vast dat zijn eerste expliciet kubistische werken ontstaan vlak na het huwelijk van die zus. Ter dier gelegenheid had hij haar nog wel één van zijn schaarse symbolistische doeken cadeau gedaan, *Jeune homme et jeune fille dans le printemps*, dat bol staat van de spanning tussen vereniging en scheiding. Maar meteen daarna zou de kubistische bom exploderen in een reeks familieportretten. Duchamp had tot op dat moment weliswaar nooit de familieportretten geschuwd (uitzondering gemaakt voor dat van zijn moeder), maar na het huwelijk van zijn zus draait hij herhaaldelijk en bovendien met vrij veel manifeste uitingen van agressie de koppels van zijn oudste broers en zijn jongste zussen door wat ik, met een allusie op een doek uit die periode, de kubistische *koffiemolen* kan noemen.

Op de keerzijde van een eerste kubistische decompositie van zijn zus Magdeleine bijvoorbeeld, *A propos jeune soeur*, noteert hij platweg *merde*. In een volgende doek worden de profielen van zowel Yvonne als Magdeleine *gedéchiqueteerd*, aan flarden gereten. Daarbij ziet men beiden als het ware aftakelen. Een stuk minder subjectief bewogen en in de tijd bewegend, bijna onverschillig zelfs in zijn klassiek kubisme, is *Sonate*. Daarop torent de moeder uit boven haar drie huiselijk musicerende dochters, met Suzanne op de voorgrond. Dit is het enige portret van de moeder dat mij bekend is. Daarin wijst men vaak op haar kubistisch verminkt gezicht. In een laatste werk uit deze zusterreeks, *Dulcinée*, wordt een anonieme voorbijgangster in haar bewegingen gevolgd en daarbij en passant ontkleed; een eerste *mise-à-nu* of ontsluiting, het lot dat later de bruid van zijn glasraam zal beschoren zijn.

Een parallelle reeks schilderijen uit diezelfde periode analyseert en rukt het koppel van zijn oudere broers op kubistische wijze uiteen; en dit bij hun geliefkoosde activiteit van het schaken. Delen van hun verbrokken lichaam staan als pionnen tussen die van het schaakspel. Als één van die broers trouwt, ook in 1911, kort na Suzanne, schenkt Duchamp hem het doek met de kubistische *koffiemolen* waarop ik zojuist alludeerde; een eerste maalmachine, met wild om zich heen zwaaiende armen, later in zijn glasraam zal dergelijke maalmachine de vrijgezellen in haar greep houden.

Eerst laat het kubisme hem toe om afscheid te nemen van, ja zelfs af te rekenen met de koppels van zijn jongere zussen en oudere broers. Daarbij culmineert de zusterreeks in een ontbloting (van de latere bruid), en de broederreeks in een maalmachine (van de latere vrijgezellen).

Daarna komt echter het moeilijkste: het afscheid van het incestueuze koppel met zijn zus Suzanne. Dit betekent niet alleen een afscheid van Suzanne, maar ook van zichzelf. Op dit punt situeer ik het eigenlijke uiteenvallen of de fragmentatie van zijn fantasma, de wilde traversée daarvan in antwoord op haar huwelijk. Daarvan getuigen twee schilderijen, die als de twee zijden van eenzelfde medaille zijn, die als het ware mekaars spiegelbeeld vormen, of toch op een aantal punten een structurele omkering tegenover elkaar betekenen: *Jeune homme triste dans un train* (december 1911) en *Nu descendant un escalier* (januari 1912).

Die Trieste Jongeman in zijn Trein is een even intieme biecht als het haar Trap Afdalende Naakt een publiek schandaal zou worden. Die Jongeman is immers een zelfportret, als dusdanig identificeerbaar door middel van de pijp - één van de weinig zelfportretten¹³. Daarin beeldt Duchamp zichzelf af dooreen geschud in de gang

¹³Duchamp schilderde even weinig zelfportretten als portretten van zijn moeder - nog een ander spoor van zijn identificatie met

van een trein op weg naar huis, van Parijs naar Rouen. Die beweging *elastiseert* hem, zoals hijzelf zegt, doet hem uiteenvallen in een aantal lineaire *lamellen* - alsof hij door een broodsnijmachine zou zijn gepasseerd. Duchamp verklaarde ooit dat het *trieste* in de titel er slechts zou zijn aan toegevoegd omwille van de alliteratie met *train*. Toch denk ik dat Duchamp daarmee iets over zichzelf verraaft: dat hij naar huis terugkerend door iets bewogen is, geschokt zelfs, en niet alleen door de trein. Het uitwendige schokken van de trein in de realiteit komt slechts tegemoet aan zijn reële, innerlijk geschokt zijn door het huwelijk van zijn zus.

Een soort bevestiging van mijn veronderstelling, van de triestheid van zijn zelfportret door dit eerste huwelijk van zijn zus in 1911, is het cadeau dat hij haar schonk ter gelegenheid van haar tweede huwelijk in 1919. Duchamp stuurde zijn zus toen de instructie om een geometrieboek onder haar balkon te hangen; regen en wind moesten maar de problemen kiezen, de blaren omdraaien en uitrukken. Deze zogenaamde *ready-made malheureux* uit 1919 is een zelfportret van Marcel als de ongelukkige aanbieder in weer en wind onder haar balkon - de tegenhanger van de Trieste Jongeman uit 1911 die door het mechanische geweld van de trein werd dooreengeschied en ontbladerde.

Onmiddellijk na die Trieste Jongeman schildert Duchamp zijn *Nu descendant un escalier*, ongetwijfeld zijn grootste publiek succes. Daarin lijkt hij dat aanvankelijke in zijn intimiteit geschokt zijn overstegen te hebben, volgens het gekende procédé van de actieve herhaling aan anderen van wat men zelf passief heeft moeten ondergaan. Inderdaad, dat Naakt is in alle opzichten een Geschokte Ander.

Ik wil het hier niet zozeer hebben over de geschokte sociale Ander. Bijvoorbeeld de kunstbroeders van het kubisme, zijn eigen oudere broers inclusief, die inderdaad geschandaliseerd waren door wat ze als een parodie op hun serieuze academische kubisme beschouwden. Samen met zijn Naakt werd Duchamp dan ook een eerste keer uit de vaderlandse kunstgeschiedenis verbannen naar de Verenigde Staten, alwaar eerst dat Naakt en vervolgens het personage van Duchamp zelf een publiek schandaalsucces zouden worden.

Het interessante daaraan is toch wel dat vanaf dit Naakt, als een soort keerzijde van de geschokte sociale Ander, geconcretiseerd in de niet bepaald onverschillige reactie van zijn kunstbroeders en het lekenpubliek, dat vanaf dit moment voor het eerst Duchamps karakteristieke onverschilligheid opduikt. Een onverschilligheid die geconcretiseerd in zijn eeuwige glimlach het handelsmerk van Duchamp zou worden. Eenmaal de Ander in beweging gebracht, kan hijzelf blijkbaar onbewogen blijven. Na het spectaculaire succes van zijn Naakt deed in elk geval voor het eerst het gerucht de ronde dat Duchamp de kunst vaarwel zou hebben gezegd, en vanaf dan zou dat refrein nooit meer uit de lucht zijn. Zoals we zullen zien is Duchamp echter nooit echt gestopt met de kunst.

Maar voorlopig interesseert mij Duchamps verhouding tot de publieke Ander minder, en wend ik mij tot de initiële fantasmatisch ingekaderde Ander op het doek. In de Jongeman verdeelde Duchamp zichzelf als uiting van zijn geschokt zijn. In het Naakt is het nu de Ander die zo geschokt is dat hij uiteenvalt, verdeeld wordt. Van dat Naakt schilderde Duchamp twee versies. In de eerste versie van dat grijpt wat Duchamp, met een verwijzing naar de trein, een *dissolution dans la vitesse* noemt nog plaats in een vijftal lineaire lamellen. In de tweede meest bekende schandaalversie dondert de Ander blijkbaar een stuk sneller van de trap, op de toeschouwer al - deze zou immers een twintigtal lamellen kunnen tellen.

De verhouding tussen beide schilderijen kan op een formele, zelfs letterlijke wijze samengevat worden. De Jongeman (zeg maar Marcel) wordt een Naakt (zeg maar Suzanne); zijn 'tristesse' of neerslachtigheid wordt haar 'descente' of neergang; en het treinspoor dat hem terugbrengt naar een thuis zonder zus, wordt de trap waarlangs zij afdaalt naar een wereld waarin Duchamp vanaf dat moment vaak spoorloos zal worden.

In psychoanalytische termen beantwoordt de uiteenvallende Jongeman aan het moment van de

verdeeldheid van het subject, genoteerd als S. Klinisch kan zich die verdeeldheid inderdaad aandienen als een soort depersonalisatie, het zichzelf of zijn eenheid verliezen.

Het Naakt beantwoordt dan aan het moment van de verschijning van wat Lacan het object (a) noemt. Dat object (a) karakter dankt het Naakt echter niet direct aan zijn lamellisering of verdeling; deze is immers niets meer dan een spiegeling in het veld van de Ander van de eigen subjectieve verdeeldheid als Jongeman. Het object (a) is wat aan die spiegeling ontsnapt; wat tevoorschijn zou moeten komen, als de Ander niet verder meer aan stukken te snijden of binnenste buiten te keren valt; het stukje dat nooit kan gezien, waarop men nooit de hand kan leggen, dat altijd ontbreekt - Freuds verloren object. Dat verloren object of object (a) stelt dus een grens aan die eindeloos lijkende verdeling van de Ander (van vijf lamellen in de eerste versie van het Naakt tot twintig in de tweede).

Dit heeft iets sadistisch. Inderdaad, het ultieme doel van het sadisme, voorbij alle mogelijke pijnen en angsten, is het opdiepen van het object (a) uit de Ander; daarvan verwacht de sadist het ultieme genot, dat hem altijd ontglipt in een prozaïsche coïtus. Iets van dat sadisme komt inderdaad bovendrijven in Duchamps verklaring dat hij bij het schilderen van dat Naakt bezeten was door een enerzijds een drang tot reductie, en anderzijds een beweging naar binnen. Een soort graafbeweging in dat Naakt. Daarbij is hij dan inderdaad op een grens gestoten, de Ander wordt onzichtbaar, verdwijnt: het anatomisch naakt, zegt Duchamp, bestaat niet meer, of kan tenminste niet meer gezien worden. Wat ziet ge dan wel. Iets anders, het object (a).

In de Jongeman liet de pijp nog een identificatie toe van het zelfportret als man. In het Naakt ontbreekt het houvast van die fallische identificatie, daarin wordt de vrouw als geheel een niet identificeerbaar object (a).

IV

Het glasraam als reconstructie van het fantasma

Met die twee kubistische tableau's van de Jongeman, Marcel, als gedeeld subject en het Naakt, zijn zus, als object (a) hebben we de twee luiken van het fantasma in handen - maar dan wel van elkaar losgekoppeld. Het fantasma is dus uit mekaar gevallen ten gevolge van het huwelijk van die zus, wat we een wilde traversée van dat fantasma hebben genoemd. Op dat moment vervult het fantasma dan ook niet meer zijn functie: garanderen dat we, in afwachting van het Grote Geluk, altijd een beetje seksueel genot uit het eigen lichaam bij de hand hebben. Indien ook dit ons ontsnapt, dan zijn we er allerberoerdst aan toe.

Vanaf dat moment, na die twee schilderijen, zal Duchamp dan ook, zoals iedereen, alles in het werk stellen om zijn fantasma weder samen te stellen. Sommigen gaan daarvoor in analyse, Duchamp stapt af van het kubisme en begint in een totaal nieuwe stijl het werk aan zijn geschilderde glasraam. In de titel daarvan, *La mariée mise à nu par ses célibataires, même*, bekent hij voor het eerst het scenario, de zin of het axioma van het fantasma dat de logica vormt van zijn artistieke wederwaardigheden.

Om dat duidelijk te kunnen maken moet ik eerst iets zeggen over de geschiedenis van dat glasraam en vooral ook over wat daarop te zien gegeven wordt¹⁴.

Het eerste ontwerp van het glasraam ontstond tijdens een verblijf in München, in 1912, dat Duchamp altijd is blijven beschouwen als het moment van zijn 'libération complète'¹⁵. Aan het glasraam zelf werkte Duchamp van 1915 tot 1923, dus acht jaar; ondertussen schilderde hij niets anders¹⁶. Alwat hij daarvoor, tussen 1912 en 1915, aan schilderwerk had laten zien, bleken achteraf slechts voorstudies van dat glasraam te zijn.

Voor mijn bedoelingen hier volstaat een schetsmatig beeld van dit glasraam.

Het werk is aangebracht op twee grote boven elkaar geplaatste en met een scharniersysteem verbonden glazen platen. Het is ongeveer 2m30 hoog en 1m75 breed, monumentale afmetingen dus. De techniek van dit werk is op zijn minst gemengd te noemen. Naast allerlei verftechnieken bracht Duchamp daarop ook loodfolie en -strips aan, waardoor sommige delen inderdaad de allure krijgen van een glas-in-lood raam. Maar hij fixeerde daarop bijvoorbeeld ook neergedwarreld stof.

Het bovenste glas vormt het domein van *La mariée* - de Bruid. Zo torent ze uit, of beter, is ze opgehangen boven het domein van *ses célibataires* - haar Vrijgezellen. In die Bruid zelf heeft Duchamp, naar eigen zeggen, mechanistische elementen en viscerale vormen naast elkaar geplaatst. Al die onderdelen worden benoemd en in hun functie omschreven. Als geheel houdt die Bruid het midden tussen een gedissecteed organisme en een openliggend mechanisme. Aan de Bruid ontsnapt een soort duistere wolk, waarlangs ze haar geboden kenbaar maakt.

Waar de Bruid zelf nog een weliswaar monsterlijke eenheid lijkt te vormen, is dit niet meer het geval voor de aan haar ondergeschikte Vrijgezellen. Dezen zijn slechts radertjes in een complexe *machine célibataire*. Deze vrijgezellenmachine is voor een deel geassembleerd uit kinderherinneringen van Duchamp, op haarscherpe wijze binnen een klassiek geometrisch perspectief gevat - en gevat zelfs op de letterlijkste wijze, in kaders van loodstrips. Het centrale onderdeel of de motor van die vrijgezellenmachine is in elk geval een kinderherinnering, een chocolademaalmachine die Duchamp in een uitstalraam van het Rouen van zijn kinderjaren danig had gefascineerd. Dit lijkt ook het geval voor de wijze waarop de vrijgezellen, negen in

¹⁴Voor meer gedetailleerde informatie en analyse verwijs ik naar de teksten van Dirk VAN POUCKE.

¹⁵Zijn *Durchbruch*, met de term waarmee Kafka op dat eigenste moment in Praag zijn bevrijding, met *Das Urteil*, aanduidde.

¹⁶Behalve dan in 1918 een doek getiteld *Tu m'*, waarop we nog terugkomen in relatie tot de titel van het glasraam.

aantal, ten tonele worden gevoerd: namelijk als een collectie lege livrees die bijeenroepen in wat Duchamp het kerkhof noemt, links van de chocolademaalmachine. Veel van Duchamp eerste tekeningen waren inderdaad gewijd aan geüniformeerde ambtenaars. Als het ware vanuit de kraag van elk van die holle uniformen vertrekt een leiding die uitmondt in een systeem van zeven die boven de chocolademaalmachine zweven. Voor die vrijgezellen staat een open slede, waarin een watermolen. Aangedreven door een niet uitgewerkt systeem zou die slede moeten heen en weer gaan in (onzichtbare) groeven en daarbij een schaar-systeem bovenop die chocolademaalmachine in werking stellen.

Dat is wat er te zien is op het glasraam. Maar zoals Duchamp reeds aangaf in verband met zijn *Naakt* is het belangrijkste wat er niet op te zien is. Rechts van de chocolademaalmachine is het glasraam volgens Duchamps eigen zeggen inderdaad *definitief onvoltooid* gebleven. Daar ontbreekt het mechanisme dat een doorbraak zou moeten mogelijk maken van de Vrijgezellen naar de Bruid. We vinden er enkel de stille getuigen van die ontbrekende inbreuk of die niet tot stand gekomen verhouding tussen de Vrijgezellen en de Bruid: en dat zijn een aantal schijven die optiekers gebruiken om het zicht te controleren.

Samen vormen die heterogene elementen dus de complexe vrijgezellenmachine. Via toevoeging van twee onzichtbare maar naar Duchamps zeggen gegeven zijnde energiebronnen, de waterval en vooral het verlichtingsgas dat aan de holle uniformen van de vrijgezellen ontsnapt, zou die vrijgezellenmachine uiteindelijk de zogenaamde *mise à nu* van de Bruid tot stand moeten brengen. Die ontbloting of ontsluiting zou echter niet alleen plaats moeten grijpen van onderuit, vanuit de Vrijgezellen, maar ook van bovenuit, op duistere wijze speelt ze in op het verlangen van de Bruid. Voor het proces van die machinaties lijkt Duchamp de hele toenmalige wetenschap en parawetenschap in een soort scintistische parodie te hulp geroepen te hebben.

Tot daar een schetsmatig beeld van het glasraam.

Mijn stelling is nu dat dit glasraam, met zijn radicaal eigen stijl, Duchamps poging is om de twee tableaux waarin zijn hoogst subjectief bewogen traversée van het kubisme culmineerde, in een bepaalde verhouding te brengen. En dat hij op die manier zijn fantasma, waarvan die twee tableaux de twee stukken representeren, probeert te reconstrueren.

Nu descendant un escalier wordt de Bruid, terwijl de *Jeune homme triste dans un train* op de plaats van haar Vrijgezellen gaat postvatten. Er vallen inderdaad heel wat sporen van die twee vroegere doeken in het glasraam te lezen. Ondanks haar viscerale vlezigheid vertoont de Bruid nog voldoende opvallende vormelijke overeenkomsten met het houten trap afdalende *Naakt*. Bijvoorbeeld een scheenbeen. Maar ook in de zeer precies getekende vrijgezellenmachine zien we de Jongeman doorschemeren, niet zozeer formeel als wel thematisch. Eén der uniformen is in elk geval dat van een stationschef; samen met de andere holle uniformen staat hij aan de rand van een weliswaar onzichtbaar maar door Duchamp expliciet vermeld spoor; in het toestel (de trein) op dat spoor brengt een eveneens onzichtbare maar expliciet vermelde waterval (de tranen van de trieste Jongeman) de watermolen in beweging.

De verhouding die Duchamp in het glasraam probeert te installeren tussen de terneergeslagen Vrijgezel in zijn trein en de Bruid die haar trap afdaald, dat is dan die mysterieuze *mise-à-nu*. Ik wil erop wijzen dat deze ontbloting of ontsluiting van de Bruid door haar Vrijgezellen, de titel dus van het glasraam of toch het eerste deel daarvan *La mariée mise à nu par ses célibataires*, dat dit inderdaad een seksueel fantasma is dat de psychoanalyticus wel eens meer tegenkomt in de kliniek, en dat misschien zelfs typisch mag worden genoemd.

Dat was bijvoorbeeld het geval bij de analysant die mijn sluimerende belangstelling voor Duchamp heeft wakker gemaakt. Het was de realisatie van dit fantasma dat bij hem alle stoppen had doen doorslaan, en hem dus bij mij had doen belanden.

Via allerlei machinaties had hij zijn echtgenote (de Bruid) ertoe gebracht om te vrijen met (zich te laten

ontbloten door) een andere man (die niet toevallig een eeuwige Vrijgezel bleek te zijn die nog altijd bij zijn moeder woonde). Op duistere wijze had hij gehoopt dat hij, op het *moment suprême* van de realisatie van dit fantasma, als zijn vrouw dus met die ander had gevrijd en hem daarover zou vertellen, dat hij dan iets bij haar zou zien verschijnen. Iets. Wat was hem onduidelijk. Anticiperend op wat ik straks zal zeggen over het merkwaardige staartje aan de titel van het glasraam, die *même*, kan ik U nu al de clou verklappen: hij verwachtte dat zijn Bruid in de armen van haar Vrijgezellen voor het eerst haar verlangen naar hem zou laten blijken, van hem zou houden. Een middel dus om het verlangen van zijn vrouw, dat hem altijd op iets Anders gericht leek, dat dus altijd maar verschoof, om de metonymie van haar verlangen ook eens op zichzelf te trekken: "Uiteindelijk ziet ze alleen mij graag". Dit is het narcisme.

Als het er echter op aan komt, op het moment van de realisatie van zijn fantasma, liet zijn fantasmatische Bruid hem in het reële vallen als een baksteen, ze begon een verhouding met haar of zijn Vrijgezel. Een flinke streep was dat door de berekening van het genot bij mijn analysant.

Dat zijn panische angst inderdaad te maken had met de misrekening bij de realisatie van juist dit specifieke fantasma, dat heeft mij slechts kunnen bekennen langs de omweg van zijn bijna dwangmatige belangstelling, op een bepaald moment van zijn leven, voor Duchamps glasraam.¹⁷

Ik vertel U dit klinisch fragment vooral omdat het de aandacht erop vestigt dat in Duchamps glasraam het fantasma de basis vormt van het narcisme of de zelfbevrediging. Ik zal U meteen laten zien hoe dat blijkt uit de volledige titel van dat glasraam.

In eerste instantie is het glasraam dus Duchamps poging om een verhouding te installeren tussen zichzelf en de Ander, of toch iets van die Ander, het deel van zichzelf dat ook een deel van die Ander is en dat in die deling tussen zichzelf en die Ander verloren is gegaan, ergens iets van zijn zus dus of het object (a). Maar in tweede instantie is het glasraam ook een poging van Duchamp om op basis van die verhouding met de Ander ook een soort verhouding met zichzelf te installeren, dus om zijn door het huwelijk van zijn zus gekwetste narcisme te herstellen.

Ik ben niet de eerste die opmerkt dat de merkwaardige titel van het glasraam, en meer bepaald de twee partijen die daarin in een bepaalde verhouding worden geplaatst, wel eens op cryptische wijze Duchamps eigen voornaam zouden kunnen schrijven: de *mar* van de *mariée* en de *cel* van haar *célibataires* vormen samen *Mar-cel*¹⁸. Alsof dus dit glasraam zijn narcistische kwetsuur of innerlijke verdeeldheid, gesymboliseerd in de splitsing van zijn naam, ten tonele voert. Een fantasmatisch zelfportret in twee scharnierende luiken.

Dat Duchamp daarbij echter een narcistische éénwording met zichzelf nastreeft, blijkt uit de enigmatische betekenaar waarop de titel van het glasraam, na een al even enigmatische komma, eindigt: *La mariée mise à nu par ses célibataires, même*. Die *même*, want daarover gaat het, kan in eerste instantie vertaald worden als *zelfs* of *zelf*. Duchamp wijst echter zelf uitdrukkelijk op de dubbelzinnigheid of gelijkkluidendheid van dat *même* met *m'aime* of *houdt van mij*. Deze interpretatie van *même* dringt zich trouwens als het ware spontaan op tengevolge van de rustpauze die de inderdaad bijzonder merkwaardig geplaatste komma dwingt in acht te nemen. De volledige titel van het glasraam laat zich dan ook resumeren als een monument van Duchamps narcisme: *Mar(...)cel m'aime*.

Dat dit *m'aime* zelfs wel eens het door Duchamp oorspronkelijk bedoelde betekende zou kunnen zijn, daarvoor pleit dat die dubbelzinnige betekenaar *même* maar aan de titel is toegevoegd geworden op het

¹⁷Zie daarvoor mijn tekst *La mariée mise à nu par ses célibataires, même* - een fantasma als motor van een analyse, in : Psychoanalytische Perspektieven,

¹⁸Duchamp speelde wel eens meer dat permutatiespel met zijn eigen naam, zoals mag blijken uit de titel van een van zijn publikaties *Marchand du Sel*.

moment dat hij *les célibataires* uit de eerste schets (1912) duidelijker in dienst van de Bruid had gesteld als *ses célibataires* in de definitieve titel (1913). Die *même* maakt dus duidelijk deel uit van een spel van bezittelijke voornaamwoorden. In dezelfde richting wijst ook de titel van Duchamps laatste doek, het enige dat hij tijdens de constructie van zijn glasraam schilderde voor een van zijn vrouwelijke weldoensters en latere eigenares van het glasraam, namelijk *Tu m'* (1918) voor Katherine S. Dreier. Misschien valt die titel te vervolledigen als *Tu m'aimes*.

Niet-psychoanalytische interpretaties weten niet goed raad met de komma in de titel en het daarop volgende *même*. Zo bijvoorbeeld de Franse filosoof Jean-François Lyotard¹⁹: ongetwijfeld een der meest lucide en verstrekkende commentatoren van Duchamp, maar uiteindelijk maakt zijn afkeer van de psychoanalyse hem blind voor de dubbelzinnigheid van de betekenaar *même*.

Lyotard wijst er, terecht, op dat veel van de titels van Duchamp slechts halve zinnen zijn; we krijgen enkel de vooronderstelling, de als-zin, terwijl de gevolgtrekking of de dan-zin ontbreekt, "l'énoncé impliqué manque". Dit soort open zinnen zou het talig equivalent zijn van wat Lyotard een *machine* of *machinatie* noemt. Via dergelijke machinaties slaagt de zwakke er in om een kracht of energie om te buigen die hem anders zou overweldigen. Daarbij zou die energie slechts passeren doorheen die zwakke machine, zonder enig spoor achter te laten. De machine kapitaliseert die energie niet. Of anders gezegd: zij is geen bron van genot voor haar gebruiker. *La mariée mise à nu par ses célibataires, même* zou volgens Lyotard zo een open, geen genot kapitaliserende machine zijn.

Wat het afsluitende *même* betreft vermeit hij zich in een gratuit gegoochel met alle andere mogelijke plaatsingen ervan, zonder ook maar de geringste allusie te maken op Duchamps eigen interpretatie ervan als *m'aime*. Dat komt Lyotard niet goed uit, op die manier kent de zin van de titel immers wel degelijk een afsluiting en kapitaliseert de vrijgezellenmachine een genot, maar dan wel een narcistisch genot: "Ontbloot door die Ander waarnaar de Bruid altijd verlangt, zal ze uiteindelijk naar mij verlangen, van mij houden". Dus in de plaats van een innerlijk onaffe zin die geen greep wil krijgen op het genot, een in zichzelf besloten axioma dat een dwang legt op het genot.

¹⁹LYOTARD, Jean-François, *Les transformateurs Duchamp*, Galilée, Paris, 177

V

Het glasraam als *traversée* van het fantasma Het glasraam als mislukte reconstructie van het fantasma

Over die fantasmatische en narcistische kant van *La mariée mise à nu par ses célibataires, même* is vanuit de psychoanalyse nog heel wat te vertellen. Maar we beperken ons tot de essentie, en dat is ongetwijfeld de staat van *definitieve onvoltooidheid* waarin Duchamp zelf zegt zijn *magnum opus* uiteindelijk te hebben laten vallen. Aldus geschiedde in 1923, meer dan 10 jaar na het eerste ontwerp daarvan in 1912, het jaar van zijn *Durchbruch*.

In 1925 zou het toeval echter nog een merkwaardig handje toesteken in wat ik met enige ironie de definitieve voltooiing van het glasraam zou kunnen noemen: het breekt tijdens een transport - wat slechts jaren later zou worden ontdekt. Het is alsof Duchamp daarop heeft zitten wachten, want hij beschouwt dat breken meteen als de culminatie van de reeks toevallige niet door zijn hand gestuurde procédés die in de tot standkoming van dat werk hadden meegespeeld; zoals eerder reeds het stof dat er in zijn atelier was op neergedwarreld of de oxydatie van het lood in contact met de verf. Bij wijze van geste tegenover de toenmalige eigenares, herstelt hij het wel in 1936. Dientengevolge wordt het glasraam echter zo goed als onvervoerbaar en verwerft het een vaste stek in het Philadelphia Museum of Modern Art, dat merendeel van Duchamps werk herbergt. In tentoonstellingen ziet men enkel nog de door Duchamp zelf gesigioneerde kopieën van het glasraam vervaardigd door een aantal andere kunstenaars.

Dat het breken van zijn fantasmatisch hoofdwerk echter niet alleen een opluchting heeft betekend voor Duchamp, maar misschien ook een vage angst tegenover die hand van het toeval heeft losgemaakt, dat mag blijken uit het gegeven dat hij na de ontdekking van de scherven van het glasraam eindelijk werk maakte van de reeds lang geplande publicatie in facsimile van een selectie van voorbereidende schetsen en nota's. Die amorfe gekrabbelde massa van *La boîte verte* (1934) moest de toeschouwer verplichten om minder te kijken en meer te denken. Een afleidingsmaneuver dus dat moest voorkomen dat het glasraam zou gezien worden als een afgesloten eenheid en dat de toeschouwer ertoe moest brengen van zich te verliezen, mede met het glasraam te versplinteren.

Tot daar de verdere lotgevallen van het glasraam nadat Duchamp het in een staat van definitieve onvoltooidheid liet. Het voltooit zich in zijn breken.

Dat Duchamp dit werk vanaf een bepaald moment zelf begon te beschouwen als onvoltooid, heeft, in eerste instantie, te maken met het niet tot stand komen van de in de titel aangekondigde verhouding tussen de Bruid en haar Vrijgezellen. Uiteindelijk grijpt die *mise-à-nu* of ontsluiting niet plaats. Uit de nota's en voorbereidende schetsen blijkt dat Duchamp wel een machinerie in gedachten had om de doorbraak van de Vrijgezellen naar de Bruid te forceren, maar uiteindelijk is die niet gerealiseerd geworden op het glasraam zelve. De latere publicatie van die geplande doorbraak is dan ook dubbelzinnig: aan de ene kant vervolledigt Duchamp op die wijze het glasraam, maar anderzijds vestigt hij er juist alle aandacht op dat de verhouding of doorbraak ontbreekt. Voor zover ik weet heeft Duchamp nergens expliciet gezegd waarom hij plots het werk aan het glasraam op dit punt heeft gestaakt, wat hem niet bevredigde aan die verbinding die hem nochtans reeds vrij duidelijk voor ogen stond.

Ik kondigde aan dat dit mysterieus moment waarop Duchamp zijn glasraam laat vallen wel eens zou kunnen beantwoorden aan wat Lacan een *traversée* van het fantasma noemt. Eerst een situering van die *traversée*

van het fantasma.

De normale, neurotische gang van zaken is dat men er, na een korte periode van paniek, telkens vrij snel in slaagt om zijn fantasma weer in de oude vertrouwde vorm te reconstrueren. En dan kan men weer dezelfde spelletjes of machinaties hernemen, tot ze eens te meer culmineren in de traumatische realisatie van dat fantasma - wat wij dus een wilde of accidentele traversée van dat fantasma hebben genoemd. In het geval van *De bruid ontsluit door haar vrijgezellen* slaagt het subject er dan weer in om zijn positie van toevallige derde, van voyeur van dat spektakel in te nemen.

Wie vanuit de paniek van de realisatie of wilde traversée van dat fantasma in analyse gaat, zal door zijn analyticus echter gehinderd worden bij de directe reconstructie van zijn fantasma in die oude vertrouwde vorm. In die analyse wordt immers een soort spel van permutaties op gang gebracht, zoals bij de mythevorming waarbij het subject in een beperkte structuur alle mogelijke posities inneemt teneinde zijn eigen onmogelijke positie te vermijden. In het geval van de analysant die mij tot deze uiteenzetting over Duchamp en het fantasma inspireerde, was dat voornamelijk de positie van de vrijgezel waarop hij zich ter bewaring van dat kleine beetje genot van het fantasma probeerde te verschansen. Vroeger was hij dus de toeschouwer van het gebeuren tussen de bruid en haar vrijgezellen. Via zijn analyse probeerde hij zelf een van die vrijgezellen te worden.

Op het moment dat het spel van permutaties over alle mogelijke posities, als poging tot reconstructie van het fantasma, is uitgeput, kan blijken dat het fantasma uiteindelijk niet te reconstrueren is. Dat er dus geen enkele plaats is die enig genot garandeert. Dat is wat ik, met Lacan, de traversée van het fantasma noem.

Voor Lacan is die traversée van het fantasma synoniem voor een volledige analyse. Hij plaatst ze dan ook centraal in de analyse van de analyticus, de zogenaamde didactische of leeranalyse. Enkel die traversée garandeert immers dat iemand zich als analyticus zal kunnen waarmaken - zonder dat hij noch zijn analysanten noch zichzelf meer doet afzien dan nodig. Een analyticus mag dus krachtens zijn eigen analyse geacht worden enig idee te hebben volgens welk fantasmatisch scenario of axioma hij in zijn neurose de wereld, en dan vooral de verhouding tussen man (vader) en vrouw (moeder) organiseert, teneinde daar zelf, op zijn eentje dus, nog enige bevrediging uit te putten. Dit kan de dwang verbreken om de seksuele verhouding altijd opnieuw op die wijze te organiseren, de dwang dus om zijn analysanten in zijn eigen fantasma te betrekken.

Als ik nu terugkeer naar Duchamp, dan stel ik eigenlijk dat hij met het jarenlange werk aan het glasraam het punt heeft bereikt waartoe, in het beste geval, de psychoanalyse kan voeren: een traversée van het fantasma dat dus de tang van zijn greep op het genot even lost. Ik herhaal zeer kort hoe ik daartoe ben gekomen. Duchamp werd in eerste instantie in zijn fantasma geraakt door het huwelijk van zijn zus. Zijn wereld stortte in: *Jeune homme triste dans un train* en *Nu descendant un escalier* waren daarvan de monumentale brokstukken, de droevige en de schandalige getuige. Met *La mariée mise à nu par ses célibataires* bekent hij zijn fantasma in een poging om het te reconstrueren, om dus zijn realiteit weer haar imaginaire consistentie of zin te geven en daarin een centrale plaats te verwerven, dus bemind te worden, *même*. Die reconstructie van het fantasma mislukt echter, wat ik bestempel als de traversée van het fantasma.

Uiteindelijk is dat het voorbeeldige van Duchamp voor elke psychoanalyticus; mijn analyse zou mij ook tot een traversée van mijn fantasma moeten hebben gevoerd. Via Duchamp benader ik dus niet alleen de problemen van mijn analysanten, maar ook die van mijzelf als analyticus.

VI

De ready-mades als afvalobjecten van het fantasma

Vanaf dit punt, waarop men zich niet meer in zijn fantasma verschanst, kan men, of moet men, een andere verhouding met de realiteit aangaan, een verhouding die niet meer louter gedictieerd wordt door de dwang om zichzelf kost wat kost een beetje genot te garanderen. Vanaf dit punt van traversée van het fantasma kan een neurotische analysant analyticus worden. Vanaf dit punt is Duchamp Duchamp geworden. Dat is de Duchamp die een revolutie in de kunstwereld heeft ontketend, de naam Duchamp die een begrip is geworden dank zij de introductie van een radicaal nieuwe waarde in de esthetica met zijn fameuze *ready-made*. Die ready-made beschouw ik dus als een afvalfenomeen van de mislukte reconstructie van het fantasma of een product van zijn gelukte traversée, die Duchamps glasraam is. Die ready-made is dus wat Duchamp vindt jenseits, aan gene zijde van het fantasma van zijn glasraam.

Vooraleer ik dit uitleg, moet ik er toch ook op wijzen dat die ready-mades daarin niet alleen staan. Hetzelfde geldt immers ook voor wat ik Duchamps passionele experimenten zou willen noemen, of, beter nog, zijn experimentele passies. Dit zouden de affecten kunnen zijn voor zover ze niet meer gevat zijn in het kader van zijn fantasma, of ook de affecten die in de plaats komen van de fantasmatisch bepaalde affecten. In combinatie met zijn onverschilligheid hebben die experimentele passies Duchamp wel eens de diagnose van psychose opgeleverd²⁰.

Ik denk in eerste instantie aan zijn merkwaardige passie voor de taal die leidde tot taalexperimenten geïnspireerd door de hermetische poëzie van een Stéphane Mallarmé en de psychotische taalstoornissen van een Raymond Roussel.

Maar ook aan zijn seksuele experimenten, met de schepping van het vrouwelijke personage voor zichzelf *Rose Sélavy* en haar accessoires; dit vanuit een identificatie met Da Vinci, wiens Mona Lisa hij ontmaskerde als een zelfportret gewoon door er de fameuze snor-en-sik op te tekenen.

Zijn optische experimenten, samen met zijn vriend, surrealistische fotograaf Man Ray, brachten hem er toe om op een uitvinderssalon te gaan staan.

Zijn commerciële experimenten met de kunst, door middel van de erfenis van zijn vader, zetten veel kwaad bloed onder zijn integere kunstbroeders. Maar Breton van zijn kant buitte Duchamps gecombineerde talent voor provocatie en organisatie uit om hem alle surrealistische tentoonstellingen op touw te laten zetten. Duchamp was ook niet vies van 'commerce' in de allernederigste betekenis van dat woord, hij begon zelf een fabriekje dat een flesgroene trui op de markt bracht.

And last but not least zijn er zijn spelexperimenten, onder andere met de roulette en het schaken. Vooral dat schaken had de pathologische reputatie om bij tijd en wijle, bijvoorbeeld na de dood van zijn ouders en tijdens zijn huwelijk, de plaats in te nemen niet alleen van wat men authentieke gevoelens pleegt te noemen, maar ook van de kunst. Duchamp beschouwde zichzelf als een *chessmaniac*, met als lijfspreuk *chess and yes*.

Tot daar een snel overzicht van Duchamps experimentele passies, of passionele experimenten, die voor ons niet psychotisch zijn, maar de naakte affecten afgesneden van hun fantasmatische voeding.

Een andere belangrijke schakel in Duchamps antwoord op de mislukte reconstructie van het fantasma in het glasraam, naast zijn ready-mades en die experimentele passies, vormt Duchamps tweede én laatste grote

²⁰REBOUL, Jean, *Machines célibataires, schizophrénie et 'Lune noire'*, Journal Intérieur du Cercle d'Etudes Métaphysiques, nr. 1, Toulon, mai 1954.

werk, de hyperobscene assemblage *Etant donnés: 1° la chute d'eau, 2° le gaz d'éclairage* (1946-1966). Daarop kan ik hier onmogelijk dieper ingaan. Het is niet alleen de tijd die mij nu ontbreekt, maar voorlopig ook nog een beetje de moed. Ik maak er mij vanaf met de boutade dat *Etant donnés* de reprise is van de fantasmatische Bruid, maar dan jenseits van dat fantasma, dus binnen de ondertussen uitgewerkte esthetica van de ready-made. Deze anticipatie van de peepshow dwingt de toeschouwer in de positie van compleet gecontroleerde voyeur van een hyperrealistisch uitgebeeld tafereel waarin een fragment van een achteroverliggende naakte vrouw in een idyllisch zomerlandschap een lamp omhoogsteekt en de benen spreidt²¹. Daaraan werkte Duchamp gedurende twintig jaar in het grootste geniep, onderwijl de hele kunstwereld in de waan latend dat hij buiten zijn sporadische ready-mades de kunst volledig voor het schaken had ingeruild. Hoewel dit ultieme werk, in tegenstelling tot het glasraam, af was en hij er zelfs een soort handleiding voor de assemblage aan toevoegde, bewaarde hij het geheim ervan tot na zijn dood in 1968. Maar zoals gezegd, om plaats en functie van dit ultieme werk in de ontwikkelingsgeschiedenis van het fantasma van Duchamp te begrijpen, moeten we eerst enig idee hebben van de esthetische revolutie die hij met de ready-made ontketende.

Die ready-made is dus direkt gerelateerd aan de mislukte reconstructie van het fantasma of de traversée daarvan in het glasraam, als een afvalfenomeen of een produkt daarvan. Om alle misverstanden te vermijden: dit hoeft geenszins te betekenen dat die ready-mades slechts verschijnen vanaf het moment dat Duchamp zijn glasraam definitief laat vallen, vanaf 1923 dus. Dat geldt trouwens ook voor die experimentele passies. Zo lineair is de chronologie niet.

Veeleer moet de mislukking of het definitief onvoltooid zijn van het glasraam reeds van in den beginne in de kiem aanwezig zijn geweest. Ook in een analyse is dat het geval: reeds van in den beginne moeten er sporen zijn na te wijzen dat de reconstructie van het fantasma bezig is te mislukken; vanaf het eerste moment van de reconstructie van zijn fantasma is het subject bezig met zijn traversée.

Die kiemen of sporen vallen echter slechts als dusdanig te interpreteren eenmaal die reconstructie van het fantasma definitief is mislukt, eenmaal die traversée geschied of geschiedenis geworden, dus op nachträgliche wijze.

Bij Duchamp zijn die sporen van de mislukking van de reconstructie van het fantasma of zijn traversée, op de letterlijkste wijze afvalverschijnselen, dingen die buiten dat fantasma vallen omdat ze niet bruikbaar zijn als bouwstenen voor de reconstructie van dat fantasma in het glasraam. Dingen dus die geen functie of geen zin hebben binnen dat glasraam van het fantasma.

Duchamp moet dan ook meteen reeds bij het begin van de reconstructie van zijn fantasma over dingen struikelen die daarin niet passen. Inderdaad, de eerste ready-made, die naam waard, komt juist in 1915 tot stand; dus op het eigenste moment dat Duchamp, na enkele jaren voorbereiding, eindelijk concreet werk maakt van het glasraam. Het betreft een ordinaire sneeuwschop, met daarop de inscriptie "En prévision du bras cassé". Van 1915 tot 1965, dus over een periode van vijftig jaar, kwamen slechts twintig ready-mades tot stand.

²¹Een *ready-maid*, als ik mij dit obscene, binnen de Duchamp-interpretatie gemeengoed geworden woordspelletje mag veroorloven. *Etant donnés* lijkt mij trouwens de meest geslaagde Franse vertaling van het Engelse woord ready-made.

VII

Selectiecriteria voor de ready-made

Waarom verleen ik deze eer van de eerste ready-made aan die sneeuwschop uit 1915, en bijvoorbeeld niet aan het flessendroogrek uit 1914 of zelfs aan het nog vroegere en ook veel bekendere omgekeerde fietswiel op een taboeret uit 1913 - toch ook twee ernstige kandidaten. Om mij vrij te pleiten van de verdenking dat ik zomaar het eerste het beste uit 1915 tot eerste ready-made verhef teneinde mijn theoretische constructie te laten kloppen, zet ik op een rij wat mij de criteria van de ware ready-made volgens Duchamp zelf lijken. Daaruit zal dan blijken dat zowel het flessendroogrek als het fietswiel elk aan een ander essentieel criterium niet voldoen; wat wel het geval is voor de sneeuwschop.

Maar er is ook een fundamentele motivering voor de onderneming die thans volgt, en die het geval van Duchamp overstijgt. Uit het onderzoek van die criteria voor de ready-made hoop ik vooral wat wijzer te worden over wat het voor een analyticus betekent om als een ready-made buiten zijn fantasma te kunnen staan, of vallen.

Een eerste koppel criteria betreft de Kantiaanse coördinaten van het materiële bestaan van de ready-made. Ruimte en tijd dus.

verschuiving in de ruimte

Ruimtelijk is dat zojuist aangehaalde fietswiel een mooi voorbeeld van het principe van de *verplaatsing* waarop veel latere echte ready-mades (onder andere) zijn gebaseerd. Die verplaatsing houdt een bepaalde desoriëntering in de ruimte in. Het fietswiel staat immers op zijn kop, doelloos in de lucht te draaien. Ook de pispak getiteld *Fountain* (1917) werd onbruikbaar door een kanteling. *Trébuchet* (1917) is een kledingkapstok die Duchamp op de vloer nagelde, nadat hij er een paar keer bijna over was gestruikeld tussen alle rommel in zijn atelier. Een hoedenkapstok (1917) hing hij dan weer op aan het plafond, als een spin aan een draad.

Blijft echter dat bij het veel andere ready-mades dergelijke ruimtelijke verplaatsing of desoriëntatie niet lijkt mee te spelen.

rendez-vous in de tijd

Duchamp zelf hecht meer belang aan de tijdelijke situering van een ready-made. Het duidelijkste voorbeeld daarvan is de stalen kam die hij zeer precies dateert op 17 februari 1916 om 11 uur 's morgens. Daarover zei Duchamp zelf dat het inschrijven van een ready-made, zonder dat hij reeds wist welke concrete vorm die zou aannemen, op een vooraf bepaald moment (die dag, die datum, dat uur) moest worden vastgelegd. Pas op dat moment, en niet eerder, kon die ready-made effectief gezocht, of beter, gevonden worden. Dit noemde Duchamp een *rendez-vous*. Eenmaal dan een willekeurig voorwerp op die *blind date* was komen opdagen, bijvoorbeeld die kam, en tot ready-made was geconsacreerd, kon die vooraf vastgelegde tijd daarop genoteerd worden - bij wijze van inlichting.

Dit is een poging, zoals Duchamp zelf aangeeft, om het aantal ready-mades per jaar te beperken. Het is alsof hij het zich, met het criterium van de ruimtelijke manipulatie, te gemakkelijk had gemaakt. Alsof hij vreesde op die wijze overspoeld te zullen worden door zijn ready-mades, omdat alwat niet te heet en te zwaar was in een

handomdraai tot ready-made zou kunnen worden. Als ik in die ruimtelijke verplaatsing Freuds verschuiving of Lacans metonymie mag herkennen, dan lijkt de fixatie door Duchamp zelf van een rendez-vous in de tijd, waaraan hij zich dan diende te houden, een middel om die potentieel eindeloze verschuiving of metonymie toch aan een of andere, zij het arbitraire, wetmatigheid te onderwerpen.

Dit procédé van het blinde rendez-vous vertoont enige gelijkenis met een bepaald type van dwangneurotische redenering: "Als tegen een bepaald moment dit niet gebeurd is of ik heb dat niet gedaan, dan zal dit gebeuren of zal ik dat moeten doen", zeer vaak is die consequentie een soort straf. Uiteraard komt daar nooit iets van, noch van de plannen, noch van de straf op niet uitvoering daarvan. De dwangneuroticus blijft uitstellen, zijn poging om op die wijze greep te krijgen op de metonymie van zijn verlangen blijft vruchteloos.

Hiermee suggereer ik niet dat Duchamp een dwangneuroticus zou zijn. Als kunstenaar slaagt hij immers waar de dwangneuroticus faalt. Maar in zijn mislukking komt die dwangneuroticus wel de verdienste toe van de aandacht erop te vestigen dat achter het rendez-vous voor zijn ready-mades ("als...") ook bij Duchamp een bepaalde angst voor zijn verlangen ("dan...") zou kunnen schuilen.

Belangrijker echter dan die Kantiaanse coördinaten van ruimte en tijd, en het symbolische gebruik dat Duchamp daarvan maakt, is een koppel van direct symbolische criteria voor de ready-made. Het eerste staat in verband met zijn nominalisme en het tweede met zijn eigen naam.

het woord ready-made als neologisme

Vooreerst dat diepgeworteld, bijna visceraal te noemen nominalisme van Duchamp. De sneeuwschop uit 1915 beschouw ik als de eerste ready-made, gewoon omdat zij het eerste voorwerp is dat door Duchamp zelf met die naam werd bedacht. Een ready-made is gewoon wat Duchamp een ready-made noemt.

Belangrijker dan de reeks ready-mades die hij op die manier in het leven riep, lijkt mij dan ook Duchamps talige uitvinding van het woord ready-made als een neologisme. Een neologisme dat zoveel succes kende dat de Fransman Duchamp, die op dat moment voor de eerste wereldoorlog naar de Verenigde Staten was gevlucht, daarmee niet alleen het Engels maar alle wereldtalen een woord rijker maakte. Alle wereldtalen behalve dan het Frans - Duchamp was alles behalve sant in eigen land, en is dat eigenlijk nog altijd niet.

Merendeel wordt ready-made geschreven zoals Duchamp het zelf wenste, met een koppeltteken; in Engelstalige publicaties valt dit echter vaak weg.

Ik kan het vertalen als: klaar voor het gebruik, pasklaar, confectie.

Onze van Dale maakt van de ready-made "een (kunst)object dat zonder nadere bewerking tot kunstwerk wordt verheven. Bijvoorbeeld een tekst uit een krant wordt een gedicht, een boomstronk wordt tot plastisch kunstwerk - term van Marcel Duchamp 1913."

De Encyclopaedia Britannica geeft een gelijkaardige definitie, met het voorbeeld van het fietswiel. Doel van Duchamp zou daarbij geweest zijn: "protesting the excessive importance attached to works of art. By selecting man-produced, commonplace objects Duchamp attempted to destroy the notion of uniqueness of the art object".

Aan deze encyclopedische woordenboekdefinities schort heel wat, waardoor ze wel moeten geïllustreerd worden met slecht gekozen voorbeelden. De boomstronk van onze van Dale is wel het allerbelabberste, het betreft niet eens een industrieel, kunstmatig of door mensenhanden *gemaakt* (*made*) object.

Maar gemaakt of niet, essentieel blijft toch dat een ready-made is wat Duchamp als dusdanig benoemt. Een ready-made is zijn talige uitvinding, zijn bijdrage tot de taal als resultaat van de traversée van zijn fantasma in

het glasraam. Op een bepaalde wijze lijkt dat neologisme ready-made zelfs de plaats te kunnen innemen van het mislukte fantasma dat het glasraam is met zijn niet tot stand gebrachte verhouding tussen de Bruid en haar Vrijgezellen. Het woord ready-made slaagt in een flits, waar het glasraam, ondanks Duchamps jarenlange werk en al zijn kunstgrepen, mislukt. Het glasraam raakte niet *af* - een ready-made daarentegen is letterlijk wat a priori als *af* is gegeven.²²

Maar zo af waren Duchamps ready-mades blijkbaar ook weer niet. De naam ready-made blijkt immers vatbaar voor veel verbijzondering, waarbij hij als een soortnaam, misschien zelfs een achternaam gaat fungeren.

Heel wat ready-mades worden door Duchamp bestempeld als *aidé*. Dit wil zeggen dat hij aan het kant en klare voorwerp toch iets heeft toegevoegd, "destinée à emporter l'esprit du spectateur vers d'autres régions plus verbales". Meestal is dat een inscriptie, bijvoorbeeld het reeds aangehaalde "En prévision du bras cassé" op de sneeuwschop. Of "3 ou 4 gouttes de hauteur n'ont rien à voir avec la sauvagerie" op de kam (1916). Of ook nog de onbegrijpelijke tekst met weggelaten letters, als een defecte neonreclame, op *A bruit secret* (1916), dat een kleine assemblage is van twee metalen plaatjes waartussen een bol koord waarin iemand een klein voorwerp heeft geplaatst dat geluid maakt als men het schudt en waarvan Duchamp zelf nooit heeft geweten wat het was. Die tekst of inscriptie is iets anders dan de titel of de naam van de ready-made. *Aidé* betekent ook wel eens dat Duchamp aan het gekozen voorwerp nog een ander voorwerp toevoegt, eventueel een voorwerp dat hij speciaal daarvoor liet maken of zelf maakte. Soms voegt hij er ook "un détail graphique de présentation" aan toe. Bijvoorbeeld in *Why not sneeze Rose Sélavy* (1921), een vogelkooi gevuld met marmerteerlingen waartussen een thermometer.

Andere ready-mades worden dan weer *rectifié* genoemd, omdat Duchamp aan het voorwerp zelf iets veranderde. Dat is het geval voor *Apolinère enameled* (1916-1917), een publiciteitsplaat die hij deels corrigeerde. Of *Wanted* (1923), een poster waarop Duchamp zijn eigen tronie met aangepaste tekst aanbracht.

Imité betekent dat hij zelf een bestaand voorwerp identiek liet namaken, bijvoorbeeld het uithangbord *Eau et gaz à tous les étages* (1958). Merendeel van zijn ready-mades werden mettertijd *imité* genoemd in een enigszins andere zin: nadat de originele ready-made was verloren gegaan, liet Duchamp hem in beperkte oplage namaken. Bijvoorbeeld de acht gesigioneerde en genummerde replica's van zijn *Fontaine* (1917).

Er bestaat ook een uitzonderlijke ready-made *en deux parties*, bestaande uit een mannelijk en een vrouwelijk voorschot (1959).

Maar de merkwaardigste verbijzondering van de benaming ready-made is ongetwijfeld deze die ik hier het eerst vermeld heb, naar aanleiding van het tweede huwelijk van zijn zus Suzanne: de zogenaamde *ready-made malheureux* (1919), die slechts bestond uit de instructie om een geometrieboek onder haar balkon op te hangen en te laten ontbladeren in weer en wind. We ontmaskerden die ready-made reeds als een reprise van de *Jeune homme triste dans un train* (1912) na haar eerste huwelijk. *Malheureux* is dan ook de meest persoonlijke, de Marcel onder de voornamen van de ready-made.

Het samenbrengen van de schaduwen van een aantal ready-mades, zoals in het schilderij *Tu m'* (1918), bestempelde Duchamp ooit als ready-mades *rapprochés*.

Tenslotte heeft hij het ook over een ready-made *reciproque*, dat is een kunstwerk als gebruiksvoorwerp. Bijvoorbeeld een Rembrandt als strijklank gebruiken.

²²Hier dringt zich al een eerste vergelijking met de psychoanalyse op. Ook daarin kan de analyticus immers fungeren als een soort apriori af-object voor zijn analysanten, een ready-made. Iemand die reeds voor zijn analyse op zijn eentje geprobeerd heeft om zijn verstoorde fantasma te reconstrueren en dan in analyse komt vanuit de mislukking daarvan, zal zijn analyticus kiezen als een ready-made.

de naam Duchamp maken

Duchamp zelf hecht dus het grootste belang aan de act van benoeming bij het tot stand komen van zijn ready-mades. Maar aan de andere kant, en daarover is hij minder uitdrukkelijk, lijkt de onbewuste bedoeling daarvan om zijn eigen naam te vestigen. Duchamp benoemt de dingen, daardoor wordt zijn naam met die dingen geassocieerd en uiteindelijk zelf ook een soort ding, een soortnaam.

De Amerikaanse kunstenaar-goeroe John Cage²³ wees als een der eersten op dit merkwaardige gevolg: "Everything seen, every object that is plus the process of looking at it is a Duchamp (...) He found that object, gave it his name. Identification. What then shall we do. Shall we call it by his name or by its name. It's not a question of names".

Inderdaad, het proces dat Duchamp heeft op gang gebracht met de willekeurige benoeming van een artificieel voorwerp als ready-made, leidt er in principe toe dat hij van elk willekeurig door mensenhanden vervaardigd voorwerp kan zeggen dat het een ready-made en dus een Duchamp is. Uiteindelijk wordt de hele wereld één Duchamp. Wat Salvador Dali de zaak deed omkeren: "When all objects that exist are considered ready-made (en dus Duchamp), there will be no ready-made (en dus Duchamp) at all".

Mijn stelling is dus dat er geen andere ready-mades bestaan dan diegene die door Duchamp zelf als dusdanig zijn benoemd. Wat meteen ook wil zeggen dat alle ready-mades zijn naam dragen. En inderdaad, voor zover mij bekend, heeft dan ook niet één van zijn vele navolgers het lef gehad om te beweren dat hij ook een ready-made zou hebben tot stand gebracht. De kunstkritiek doet dat misschien wel, de kunstenaars zelf niet. Zij respecteren het privilege van Duchamp om zijn naam te koppelen aan een voorwerp, en dat daardoor als zijn geesteskind genaamd ready-made te laten doorgaan. De ready-made is dus geen nieuwe stroming in de kunst, hij heeft geen school gemaakt. Misschien is hij niet eens een nieuwe esthetische waarde. Daarmee heeft Duchamp wel veel individuele kunstenaars van hun creatieve remmingen bevrijd, hen toegelaten hun kunst niet vanuit de heersende esthetische normen maar vanuit hun eigen verlangen te machtigen²⁴.

In dat opzicht heeft ook het genie van de Franse taal het misschien toch bij het rechte eind, als het die ready-made uit zijn woordenboeken weert; ready-made is immers geen soortnaam, maar een in de tijd gelimiteerd en bovendien tot één persoon beperkt fenomeen, een soort particulier symptoom.²⁵

Dat Marcel de familienaam Duchamp aan een beperkt aantal artificiële voorwerpen wist te koppelen - wie tegenwoordig een pispak ziet, denkt meteen "Oef, een Duchamp" - dat is misschien een oplossing geweest voor een bepaald probleem dat niet alleen hijzelf maar ook zijn zijn oudere broers en jongere zussen met de familienaam leken te hebben. Alsof deze hen ergens ontsnapte. Dit kan verklaren waarom geen van de zes kinderen het geslacht Duchamp verder zette. Achteraf bekeken een symbolisch voorteken van dit reële afbreken van de generatielijn was reeds dat zijn oudere broers hun kunst bedreven versholen onder een pseudoniem. Gaston noemde zich Jacques Villon en Raymond nam het partiële pseudoniem Duchamp-Villon aan. Dit deden beiden vanuit een soort filiale piëteit, met de expliciete bedoeling om de naam van de vader, een respectabele notaris, niet in diskrediet te brengen. Marcel was dus de enige zoon die als kunstenaar de naam van zijn vader behield.

De artificiële voorwerpen waaraan hij die Naam-van-de-Vader koppelde door ze tot ready-made te

²³John Cage was verantwoordelijk voor de heropleving van de belangstelling van de Amerikaanse kunstenaars voor Duchamp in de jaren vijftig.

²⁴Een variant op wat Lacan van de analyticus verwachtte: "Le psychanalyste ne s'autorise que de lui-même".

²⁵Een 'sinthome', zoals bij Joyce, dat wil zeggen een symptoom dat losstaat van het fantasma - zoals we het hogerop reeds hadden over affecten buiten het fantasma.

benoemen, die ready-mades of die Duchamps dus beschouw ik dan ook als zijn 'kinderen'. In dit opzicht is Duchamp de symbolische vader van zijn ready-mades. Straks zal ik tonen dat hij in een ander opzicht ook als de moeder van die ready-mades kan beschouwd worden. Wat betekent dat Duchamp tegenover zijn ready-mades uiteindelijk beide ouderlijke posities verenigt of verzoent - dit is de ultieme artistieke akt: zijn oorsprong in zichzelf vinden of zijn eigen ouders zijn.

Als Duchamp met zijn ready-mades naam maakt en zich zodoende in de symbolische ketting van generaties Duchamps inschrijft en die verder zet, dan is dit slechts een vervolg op of een tegenhanger van zijn fantasmatische glasraam waarmee hij zijn eigen voornaam maakte (*Mar-cel*) en zo dus zijn imaginaire narcisme herstellde (*m'aime*). Het glasraam is Marcel en de ready-mades zijn Duchamp. Of beter: het glasraam is één Marcel, Marcel als eenheid, en de ready-mades zijn Duchamps, een beperkte reeks Duchamps.

VIII onverschilligheid

Het belangrijkste criterium voor Duchamp zelf bij de selectie van zijn ready-mades is de fameuze *indifférence*, waarop ik reeds herhaaldelijk alludeerde. Dit is op alle vlakken het interessantste criterium, zowel voor het klinische geval van Duchamp als voor een mogelijke vergelijking daarvan met de analytische positie of het verlangen van de analyticus.

Als Duchamp het zelf eens over zijn ready-mades heeft, steekt hij daarmee meteen van wal: "Il est un point que je veux établir très clairement, c'est que le choix de ces ready-made ne me fut jamais dicté par quelque délectation esthétique. Ce choix était fondé sur une réaction d'indifférence visuelle, assortie au même moment à une absence totale de bon ou mauvais goût ... en fait une anesthésie complète".

Het eerste object dat uitdrukkelijk werd gekozen volgens dit anesthesische criterium van de visuele onverschilligheid is het flessendroogrek (1914).

Het omgekeerde fietswiel (1913) beantwoordt daar nog niet aan, het laat Duchamp nog niet onverschillig. Integendeel zelfs. Dat wiel, meer bepaald de contemplatie van zijn rotatie, was inderdaad nog een bron van wat hij een *délectation esthétique* noemt. Zwelgen in een solitair genot dat enigszins doet denken aan Pascals *divertissement* of verstrooiing. Duchamp vergeleek het draaien van dat wiel met het dansen der vlammen in een haardvuur, een mens wordt er rustig van. Om een echte ready-made te zijn, lijkt dit wiel dus nog te sterk gegrepen in het dwangmatig genot van de zelfbevrediging.

Dat verklaart dan meteen ook waarom voor dat wiel een plaats was voorzien in het glasraam, en meer bepaald in het (weliswaar niet uitgevoerde) overgangsmechanisme van het domein der Vrijgezellen naar dat van de Bruid. Dat doelloos in de lucht draaiend wiel is dus niet echt een object dat onbruikbaar is bij de reconstructie van het fantasma, het is geen afvalobject van de traversée van dat fantasma.²⁶

Het flessendroogrek, dat Duchamp dus wel perfect onverschillig liet omdat het geen functie had binnen de machinerie van het fantasma, dat flessendroogrek mankeert echter nog de expliciete benaming ready-made. Beide voorwaarden vinden we voor het eerst verenigd in de sneeuwschop.

Vanwaar haalt Duchamp nu dat nieuwe esthetische criterium van de onverschilligheid gaande tot anesthesie. Wat heeft hem gebracht tot de uitvinding van dit onuitgegeven artistieke discours.

Vanuit alwat voorafgaat zou ik die onverschilligheid in verband moeten kunnen brengen met de mislukte reconstructie of de traversée van het fantasma: als het fundamenteel affect van het subject buiten het fantasma met zijn solitaire genot. Die onverschilligheid is dus geen synoniem voor de afwezigheid van elk affect. Ze is vooreerst een affect op zich en vervolgens vormt ze ook de basis of de grondtoon van de experimentele passies (taal, optica, spelletjes, etc.) Zoals de passies binnen het fantasma stoelen op het genot, zo stoelen die buiten het fantasma op een bepaalde vorm van onverschilligheid.

Vooraleer nu echter op zoek te gaan naar die door ons vermoede relatie van de onverschilligheid in Duchamps keuze van zijn ready-mades tot de traversée van het fantasma, moet ik er mij toch eerst van vergewissen of er ook niet ergens een fantasmatische basis van die onverschilligheid na te wijzen valt.

²⁶De ready-made komt op de plaats van de missing link tussen de Bruid en haar vrijgezellen.

onverschilligheid als oedipaal of fantasmatisch genot via identificatie met de moeder

Zoals reeds eerder aangegeven lijkt Duchamp in die onverschilligheid immers direkt schatplichtig aan zijn moeder. Had haar onverschilligheid hem immers niet diep gekwetst vooraleer hij, met Leblus woorden, zichzelf tot doel stelde om op zijn beurt die staat van onverschilligheid te bereiken.

Volgens een gekend lustprincipe herhaalt hij daarbij slechts op actieve wijze wat hij op passieve wijze had moeten ondergaan. Tegenover zijn ready-mades legt hij dan dezelfde onverschilligheid aan de dag als ooit zijn moeder jegens hem. In die identificatie met zijn moeder worden die ready-mades voor Duchamp wat hij ooit zelf voor zijn moeder moet zijn geweest: hij is geboren als een ready-made, dat is een kind waarvan de plaats vooraf reeds volledig is bepaald doordat het slechts in de plaats komt van een ander, voor hem overleden kind, waaraan het verlangen van de moeder was blijven vasthangen. Duchamp is dus de onverschillige moeder van zijn ready-mades, die in de plaats komen van het ontbrekende ding - *das Ding*, waarover hij net zoals zijn moeder is blijven rouwen.

Er is echter ook nog een andere, en voor mij verleidelijker redenering denkbaar, die Duchamps onverschilligheid eveneens binnen een fantasmatische verhouding tot zijn moeder plaatst.

Daarin ga ik er van uit dat elk van zijn twintig ready-mades stuk voor stuk terug te voeren is op een concreet voorwerp uit zijn kindertijd. Op die voorwerpen zou de moeder de resten van de aan hem onttrokken libido hebben gericht, ze fungeerden dus als de concurrenten voor de restjes van haar liefde.

We kunnen inderdaad vaststellen dat moeders die problemen hebben met wat men in psychologiserende termen bestempelt als de 'aanvaarding' van een kind en die dientengevolge geplaagd worden door doodswensen of de angst om een kind te laten vallen, dat dergelijke moeders zich op een dwangmatige wijze kunnen concentreren op bepaalde voorwerpen in de onmiddellijke omgeving van dat kind, voorwerpen die dus in een ruimtelijke relatie van contiguité staan tot het lichaam van dat kind - als een houvast. Vaak zijn die voorwerpen geassocieerd met de lichaamsverzorging van dat kind door de moeder, als ze zich al niet expliciet in de medisch-farmaceutische sfeer situeren. Zulke psychisch of affectief onverschillige moeders zijn dan overbezorgd rond het lichaam van dat kind, speuren dit af naar alle mogelijke ziekte tekens en hebben, tussen zichzelf en dat kind, altijd wel een of ander attribuut bij de hand²⁷.

Een der voorlopers of prototypes van de ready-mades heet trouwens *Pharmacie* (1914): een reproductie van een winterlandschap²⁸ - dat zou kunnen staan voor de kilte van de moeder - waaraan Duchamp een rode en groene vlek toevoegde - indertijd het herkenningsteken van de apotheken. De kam (1916) is een instrument van lichaamsverzorging, dat mogelijks de interesse van de moeder wegdroeg. De serumampoule, die Duchamp door een Parijs apotheker liet leegmaken en dan weer hermetisch afsluiten om ze aan Amerikaanse vrienden cadeau te doen als *Air de Paris* (1919), situeert zich al meer in de medisch-farmaceutische sfeer. Maar de mooiste, meest complete ready-made in dit verband is ongetwijfeld *Why not sneeze Rose Sélavy?* (1921). Dit is een metalen vogelkooi vol witmarmeren teerlingen, waartussen een thermometer en een inktvissenschild zijn gestoken. De marmerblokjes moeten suikerklontjes voorstellen waarvan het gewicht verrast als men de kooi optilt. De thermometer moet de temperatuur nemen van die marmerklontjes. Over de sepie geeft Duchamp geen verdere uitleg. Mag ik in het deze ready-made *très aidé*, die eigenlijk een assemblage is à la *Etant donnés*, een herinnering lezen aan de verzorging van de fragiele Mar-cel door zijn

²⁷Die overbezorgdheid is een reactieformatie, dat attribueert een soort tegenhanger van het transitioneel object van het kind langs de kant van de moeder.

²⁸Een plas met bomen rond, een favoriet thema van Duchamp, dat bijvoorbeeld terugkeert in *Etant donnés*.

onverschillig-overbezorgde moeder?²⁹

Deze poging om Duchamps esthetische onverschilligheid of anesthesie een fantasmatische basis te geven, hoe verleidelijk ook, moet speculatief blijven. Ik meen echter dat daarvoor een aantal serieuze argumenten zijn aan te voeren vanuit de kliniek van de psychoanalyse.

Vooraleer die onverschilligheid ook buiten het fantasma te situeren, als uiting van de onmogelijke reconstructie of *traversée* daarvan, moet ik toch ook iets zeggen over de meer filosofische interpretaties van die onverschilligheid, die deze in een of ander 'isme' of filosofische school kaderen. Ik denk inderdaad dat elk van die filosofische 'ismen' uiteindelijk een poging is om een bepaalde vorm van fantasmatische genot veilig te stellen. Dit verklaart waarom elk 'isme' onvermijdelijk tot een fanatisme leidt.

De meest voor de hand liggende associatie is natuurlijk de *apatheia* of apathie van het stoïcisme, te vertalen als passieloosheid of onkreukbaarheid. Lyotard bijvoorbeeld geeft een mooie marxistisch geïnspireerde formule voor die wat hem betreft blijkbaar stoïcijnse onverschilligheid van Duchamp: zoals soms bij de arbeider onder het kapitalisme zou bij Duchamp sprake zijn van een "jubilation de découvrir qu'on peut tenir là où c'était insensé (...) l'indifférence au sens, la dureté". Dat is een mooie formule omdat daarin het imaginaire genot van het ik met zijn onverwoestbare kern doorschemert: "Gij, Grote Ander, zult mij niet hebben".

Sommigen zien in Duchamp ook de Oosterse tegenhanger van de Westerse wijze die de stoïcijn is, namelijk de Boeddhistische Zen-meester. Daarbij verwijst men graag naar zijn eeuwige glimlach, een soort ready-made *vécu* die de Mona Lisa hem lijkt geleend te hebben in ruil voor de snor-met-sik die hij haar schonk.

Anderen weer aarzelen niet om van Duchamp een schaamteloze cynicus te maken. De onverschillige keuze van een ready-made zou een sublieme act van celibataire zelfbevrediging zijn, naar het model van Diogenes die zich op publieke plaatsen ging masturberen of des winters standbeelden omarmde op zoek naar menselijke warmte.

En weer anderen hebben het algemener over Duchamps negativisme. Ze vereren hem als de iconoclast of beeldenstormer die de herhaling bij de productie van kunstvoorwerpen heeft doorbroken, die de grens tussen kunst- en andere voorwerpen heeft neergehaald en dus als het ware de essentie van het object zonder meer, het *Ding an sich* heeft blootgelegd.

onverschilligheid als afwezigheid van het fantasmatisch genot als teken van een *traversée* van het fantasma

Ik onthoud mij van elk verder oordeel over die filosofische 'ismen', die dus allemaal Duchamps onverschilligheid blijven verankeren binnen een of andere vorm van fantasmatisch genot. En ik wend mij meteen tot de enige 'ismen' waartoe Duchamp zichzelf expliciet heeft bekend: enerzijds het *erotisme* en anderzijds zijn hoogst eigen *ironisme d'affirmation*.

²⁹Andere ready-mades zijn misschien niet direkt terug te voeren op bemiddelende voorwerpen tussen moeder en kind, maar ze kunnen toch ook wel de aandacht van de moeder weerhouden hebben, haar restant aan liefde opgeslorpt hebben. Huishoudelijke zaken zoals het reeds aangehaalde flessendroogrek (1914), hoewel ik dit dus niet als een echte ready-made wens te beschouwen. Of het koppel van een mannelijke en een vrouwelijke voorschoot of pottenhouders (1959). Tenslotte kan ook het reukwerkflesje *Belle Haleine. Eau de toilette* (1921), waarop Duchamp zichzelf heeft afgebeeld in zijn vrouwelijke gedaante als Rose Sélavy, verwijzen naar een voorwerp waartegenover de moeder minder onverschillig stond dan tegenover hemzelf.

Dat *erotisme* is het kenmerk van al wat binnen het glasraam of het daarin gereconstrueerde fantasma *La mariée mise à nu par ses célibataires* valt. Alle elementen die Duchamp binnen dat glasraam heeft geassembleerd, zijn geselecteerd op grond van hun erotische waarde, dat is hun mogelijke bijdrage tot de reconstructie van de fantasmatische basis van het genot. In dat opzicht is het glasraam een erotisch monument.

Die eros of dat genot vinden we trouwens belichaamd in een van de afvalfenomenen van het glasraam, namelijk Duchamps travestie in het vrouwelijk personage Rose Sélavy, naam waarmee hij een aantal van zijn ready-mades signeerde en die te lezen valt als *Eros, c'est la vie*. Rose Sélavy is Duchamps versie van Da Vinci's zelfportret als de Mona Lisa.³⁰

Dat is het erotisme.

Wat Duchamp nu zijn *ironisme d'affirmation* noemt, lijkt mij een conceptualisatie van zijn onverschilligheid tegenover zijn ready-mades als een teken van de traversée van zijn fantasma in dat glasraam. Dit *ironisme d'affirmation* laat zich immers tegenover het erotisme stellen. Het verschijnt aan de grens waar dat erotisme het laat afweten als selectie criterium voor de elementen van zijn glasraam. De dingen die hem op erotisch vlak onverschillig laten, omdat ze geen plaats meer vinden in het erotisch fantasma dat hij in het glasraam reconstrueert, die afvalobjecten dus recupereert Duchamp door juist hun erotische onverschilligheid tot een zelfstandig selectie criterium te verheffen. "Het interesseert mij niet, ik kan er niets mee doen - dus houd ik het, ik zeg er 'ja' tegen, ik bevestig het zonder meer." Dat ontbreken van een erotische of fantasmatische interesse als selectie criterium is dan het *ironisme d'affirmation* waarmee Duchamp bepaalde voorwerpen als ready-made van de erotische of fantasmatische vergetelheid redt.

relevantie voor de positie van de analyticus?

Hier dringt zich de finale vraag op naar de relevantie voor de analytische positie van Duchamps conceptualisatie van zijn onverschilligheid als *ironisme d'affirmation*. Vraag die zich onder andere als volgt laat formuleren. Kan dit *ironisme d'affirmation* een aanzet vormen voor een Lacaniaanse conceptualisatie van de klassieke Freudiaanse neutraliteit van de analyticus, wat Freud ooit de *gleichschwebende Aufmerksamkeit* of gelijkzwevende aandacht noemde. De Freudiaanse neutraliteit dus als resultaat van de Lacaniaanse traversée van het fantasma.

Inderdaad, misschien moet de analyticus tegenover alwat gezegd wordt in een analyse een vergelijkbare houding aannemen als Duchamps *ironisme d'affirmation* tegenover zijn ready-mades. Voor een analyticus heeft dat twee kanten. Zowel de fragmenten van het discours van zijn analysant als zijn eigen interpretaties daarvan selecteert een analyticus met de onverschilligheid waarmee Duchamp zijn ready-mades selecteert. Dat is die bepaalde onverschilligheid die alles kenmerkt wat buiten zijn eigen fantasma valt. Een analyticus interpreteert dus alleen wat hem onverschillig laat, maar ook zijn eigen interpretaties laten hem in principe onverschillig.

Als ik zou willen aantonen dat Duchamps onverschilligheid inderdaad een sleutel kan leveren tot die ethiek van de analyticus, dan zou ik vooreerst dieper moeten ingaan op die *affirmation*, om vervolgens tot het daaraan inherente *ironisme* te komen.

Duchamp zelf wijst de weg als hij zijn *ironisme d'affirmation* onderscheidt van het *ironisme négateur* van zijn

³⁰Vanaf 1920, dus toen het werk aan het glasraam reeds aan het slabakken was.

viend Picabia en het dadaïsme. Dit laatste leeft enkel van de lach, aldus Duchamp. Ik beschouw het in eerste instantie als een late afstammeling van de infantiele lust aan het negativisme, het kind dat op alles 'neen' zegt en op die wijze op een sleutelmoment in zijn ontwikkeling de grenzen van zijn imaginaire ik tegenover de anderen vastlegt. Dit levert een imaginaire genot op³¹. Hoewel Duchamp dus vaak beschouwd wordt als de vader van dat dadaïsme, is die lust aan het negativisme hem vreemd. Bij hem integendeel een fundamentele affirmatie of bevestiging; en daarmee valt volgens Duchamp zelf niet zoveel te lachen.

Dit onderscheid tussen affirmatie en negatie doet uiteraard meteen denken aan het onderscheid, met niveauverschil, dat Freud introduceerde tussen de *Bejahung* en *Verneinung*. Die *Bejahung* is de principiële symbolische voorwaarde voor elke mogelijke imaginaire negativering. Iets moet eerst geaffirmeerd of bevestigd worden dat het is; dit gebeurt door het van een betekenaar te voorzien (symbolische *Bejahung*). Daarna pas kan het ontkend of genegativeerd worden door die betekenaar te ontkennen (imaginaire *Verneinung*). In de omgekeerde richting blijkt de negativering van een betekenaar dan ook slechts een omgekeerde wijze om dat genegeerde aanwezig te stellen. Die ontkenning van de betekenaar legt dus slechts getuigenis af van zijn voorafgaande bevestiging. Als iemand bijvoorbeeld naar aanleiding van een droompersonage zegt: "Het is niet mijn moeder", of vaker, in de overdracht op het verondersteld wetend subject dat de analyticus is: "Gij zult onmiddellijk denken dat het mijn moeder is, maar dat is het zeker niet", dan is dat slechts het teken dat, zoals men zegt, zijn moeder zijn eerste gedacht was, dat *moeder* de betekenaar is die in dat droombeeld is geënceneerd. Freud besluit dan ook dat het onbewuste geen negatie kent, de negatie is slechts een middel tot bewustwording van de in het onbewuste geaffirmeerde of bevestigde betekenaars.

Duchamps keuze van een ready-made situeert zich op het niveau van de primaire *Bejahung* van de betekenaar. Een ready-made of een kunstmatig, gemaakt voorwerp is een kunstvoorwerp omdat Duchamp het zegt. Opdat iets kunst zou zijn moet het aan geen enkel esthetisch criterium meer voldoen, het moet niet gemaakt worden als kunstvoorwerp. Sedert Duchamp moet men de kunstenaar, zelfs de beeldende kunstenaar, op zijn woord geloven. Alles kan dus kunst worden.

Dat wat betreft die *affirmation*.

Met zijn *ironisme* lijkt Duchamp dan een bepaalde verhouding gevonden te hebben tegenover die affirmatie of bevestiging van de betekenaar, die mij die van een analyticus lijkt te kunnen zijn, vermits zij niet meer fantasmatisch is bepaald. Ik moet echter eens te meer toegeven dat het niet alleen de tijd is maar voorlopig ook een beetje de moed is die mij ontbreekt om dieper op dit ironisme in te gaan. Het laat zich nu echter al raden welke ready-mades daarin een sleutelpositie zullen innemen.

Vooreerst de fameuze pisbak (1917). Daarrond is de vraag van de artistieke akt van de *Bejahung* ("Dit is kunst") zeker het meest levendig gebleven. Vraag die zich nog het best laat resumeren in haar meest triviale variant: "Wie houdt de moderne kunstenaar nu eigenlijk voor de gek". Blijft echter dat sedert Duchamp een pisbak kunst is geworden, en dat dit niet meer ongedaan is te maken. Verleden jaar was er zelfs nog een hele serieuze reportage over Duchamps pisbak op de BBC te zien. Het ironisme heeft dus alles te maken met de onomkeerbaarheid van de primaire symbolische *Bejahung*.

De meest geslaagde ready-made in dat opzicht is ongetwijfeld de ready-made in twee tijden rond Da Vinci's Mona Lisa. In 1919 tekent Duchamp eerst een snor-met-sik op de Mona Lisa (1919), met als obsène commentaar LHOQ (elle lèche au cu). Zesenvestig jaar later, in 1965, herstelt hij haar gewoon in haar oorspronkelijke staat, maar met als commentaar *rasée, geschoren*. In die twee tijden toont Duchamp de onomkeerbaarheid van de primaire symbolische *Bejahung*. Er is een artistieke vrijheid werkzaam in die eerste *Bejahung*, van de snor-met-sik, maar eenmaal geschied, is deze niet meer ongedaan te maken, ze ontsnapt

³¹cfr. de *jubilation* van het spiegelstadium.

de kunstenaar. Eenmaal kunst altijd kunst, een kunstwerk kan nooit meer ont-kunst worden. Het ironisme van de affirmatie komt dus tot uiting in de onmogelijkheid van een daaraan gelijkwaardige negatie. Wanneer Duchamp dus de Mona Lisa in haar oorspronkelijke staat herstelt, haar dus *scheert*, wordt duidelijk dat ze niet meer De Vrouw is die ze ooit is geweest. Zijn snor-en-sik hebben een niet meer weg te denken schaduw op haar gelaat geworpen. Als ik nu de Mona Lisa zien, moet ik altijd eerst aan haar snor-en-sik denken om die dan vervolgens weg te denken. In navolging van Duchamp zal zich dan ook een hele reeks kunstenaars aan de Mona Lisa vergrijpen, Dali onder andere. Het lijkt wel of iedere weldenkende moderne kunstenaar verplicht is om een strek met haar uit te halen.

Ten slotte beheerst dit ironisme ook Duchamps ultieme werk *Etant donnés* (1946-1966). Deze assemblage beschouw ik als een reprise van het glasraam buiten het fantasma, een reprise dus van dat glasraam volgens de criteria van de ready-made, waaronder die erotische onverschilligheid of afwezigheid van elk fantasmatisch genot. *Etant donnés* is dus een gedeseksualiseerd glasraam, of een assemblage van louter ready-mades, een ready-maid.

Voor de brandende gaslamp in het zonovergoten zomerlandschap lijkt mij het toppunt van Duchamps *ironisme d'affirmation*. In eerste instantie roept deze situatie het antieke beeld op van de cynische filosoof Diogenes die op klaarlichte dag met een brandende lantaarn de Platonische idee van de mens ging zoeken. Met zijn lamp trekt Duchamp echter niet op cynische wijze op zoek naar De Mens, maar De Vrouw uit *Etant donnés* belicht er haar eigen in alle realisme naar de toeschouwer gekeerde geslacht mee - als een Psyche die niet Eros maar zichzelf belicht³². Het ironisme schuilt daarin dat die omhooggestoken lamp, als affirmatie van de fallus, eigenlijk geen enkele zin heeft in relatie tot het gemis van de vrouw, noch om dat af te dekken noch om dat te tonen. De fallus, in zijn symbolische bevestiging als betekenaar, is slechts een *semblant*, een schijn.

Dat de fallus als betekenaar niet het ultieme symbolische licht is dat in het reële van het vrouwelijk duister schijnt, dat mag geen enkel analyticus uit het oog verliezen.

Tot daar Duchamps onverschilligheid of *ironisme d'affirmation* als selectie criterium voor zijn ready-mades. Ik resumeer dat die ready-mades een ironische affirmatie van de fallus zijn omdat ze daarvan meteen ook het schijnkarakter reveleren.

³²Cfr. het maniëristische schilderij van Zucchi.