

Dat kan mijn kleine zusje ook

Will Gompertz bij Meulenhoff:

*Dat kan mijn kleine zusje ook
Denk als een kunstenaar*

WILL GOMPERTZ

Dat kan mijn kleine zusje ook

Waarom moderne kunst kunst is

MEULENHOF

Eerste druk 2012
Negentiende druk 2020

ISBN 978-90-290-9415-3
ISBN 978-94-6023-282-4 (e-book)
NUR 640

Oorspronkelijke titel: *What Are You Looking At?*
150 Years of Modern Art in the Blink of an Eye
Oorspronkelijke uitgever: Viking, imprint van Penguin Books
Vertaling: Jacques Meerman
Omslagontwerp: © Telegramme Studio
Zetwerk: Zeno
Foto auteur: © Christian Sinibaldi

© 2012 Will Gompertz
© 2012 Meulenhoff Boekeryj bv, Amsterdam

Niets uit deze uitgave mag openbaar worden gemaakt door middel
van druk, fotokopie, internet of op welke andere wijze ook,
zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever.

Voor mijn vrouw Kate en mijn kinderen Arthur, Ned, Mary en George

Inhoud

Voorwoord 9

Inleiding – *Dat kan mijn kleine zusje ook* 11

1 *Fountain*, 1917 19

2 Het pre-impressionisme: op zoek naar de werkelijkheid,
1820-1870 29

3 Het impressionisme: schilders van het moderne leven,
1870-1890 49

4 Het postimpressionisme: alle kanten op, 1880-1906 71

5 Cézanne: de vader van ons allemaal, 1839-1906 99

6 Het primitivisme, 1880-1930, en het fauvisme, 1905-1910:
oercreet 113

7 Het kubisme: een ander gezichtspunt, 1907-1914 141

8 Het futurisme: de beuk erin, 1909-1919 161

9 Kandinsky, het orfisme en Der Blaue Reiter: zo klinkt muziek,
1910-1914 175

10 Suprematisme en constructivisme: de Russen komen,
1915-1925 189

11 De Stijl: rasters, 1917-1931 213

12 Bauhaus: een schoolreünie, 1919-1933 227

13 Dada: de anarchie aan de macht, 1916-1923 247

- 14 Het surrealisme: leven in de droom, 1924-1945 263
- 15 Het abstracte expressionisme: het grote gebaar, 1943-1970 291
- 16 Popart: het gebeurde in een ijssalon, 1956-1970 315
- 17 Het conceptualisme, Fluxus, arte povera, performancekunst:
gedachtespelletjes, 1952 tot heden 343
- 18 Het minimalisme: zonder titel, 1960-1975 365
- 19 Het postmodernisme: valse identiteiten, 1970-1989 381
- 20 De kunst van nu: roem en fortuin, 1988-2008-heden 397

Locaties van de kunstwerken 427

Dankwoord 437

Lijst van illustraties 439

Illustratieverantwoording 443

Register 447

Voorwoord



'De tekst is wartaal – het moet wel een tentoonstellingscatalogus zijn'

9

Er zijn al veel uitstekende boeken over kunstgeschiedenis waarin de moderne tijd aan bod komt, van E.H. Gombrich' klassieke *The Story of Art (Eeuwige schoonheid)* tot Robert Hughes' strijd-lustige en informatieve *The Shock of the New (De schok van het nieuwe)*. Ik wil niet met deze geleerde handboeken concurreren – dat zou ik niet eens kunnen – maar iets heel anders bieden: een persoonlijk, anekdotisch en informatief boek dat de chronologie van de moderne kunst schetst van het impressionisme tot heden (om ruimtelijke en verhalende redenen heb ik niet alle kunstenaars van elke stroming kunnen behandelen).

Ik heb een levendig boek met veel feiten willen schrijven en geen wetenschappelijk werk. Je vindt geen voetnoten en lange lijsten met bronnen. Soms heb ik ook de fantasie niet geschuwd en stelde ik me voor hoe de impressionisten in een café bijeenkwamen of hoe Picasso in zijn atelier een diner organiseerde. Deze verhaaltjes zijn gebaseerd op verslagen van anderen (de impressionisten kwamen

inderdaad in een bepaald café bij elkaar en Picasso organiseerde inderdaad een diner), maar sommige kleine details zijn verzonnen.

De inspiratie om dit boek te gaan schrijven dank ik aan een one-manshow die ik in 2009 gegeven heb in het kader van het Edinburgh Fringe Festival. Ik had een artikel in *The Guardian* geschreven waarin ik naging of de technieken van stand-up comedians bruikbaar waren voor het uitleggen van moderne kunst op een manier die aantrekkelijk in plaats van verbijsterend was. Om mijn theorieën te testen volgde ik een cursus stand-up comedy en nam ik aan de Edinburgh Fringe deel met een voorstelling die *Dubbele kunstgeschiedenis* heette. Het werkte kennelijk: het publiek lachte een beetje, deed mee en leerde best veel over moderne kunst, als ik afga op de resultaten van hun 'examen' aan het eind.

Maar ik zal geen voorstellingen meer geven. Ik benader de moderne kunst nu als journalist en BBC-redacteur. De grote schrijver David Foster Wallace omschreef zijn eigen non-fictie als een soort dienstverlening waarbij iemand met een redelijke intelligentie de tijd krijgt om iets te onderzoeken namens anderen die betere dingen te doen hebben. Ook ik hoop de lezer zo'n dienst te bewijzen.

Na tien jaar in de vreemde en fascinerende wereld van de moderne kunst gewerkt te hebben, breng ik ook enige ervaring mee. Ik ben zeven jaar directeur bij de Tate Gallery in Londen geweest, en in die jaren heb ik de grote musea van de wereld bezocht maar ook de minder bekende collecties buiten de gebaande paden van het toerisme. Ik ben bij kunstenaars thuis geweest, heb de privécollecties van de rijken bewonderd, bezocht restauratiewerkplaatsen en zag mensen tijdens veilingen miljoenen uitgeven. Zo heb ik mezelf in de moderne kunst ondergedompeld. In het begin wist ik niets; tegenwoordig weet ik iets. Er valt nog veel meer te leren, maar de weinige kennis die ik heb kunnen vergaren, bevordert hopelijk je waardering voor en kennis van de moderne kunst. Dat is, zoals ik heb ontdekt, een van de grote genoegens van het menselijk bestaan.

Will Gompertz

Inleiding

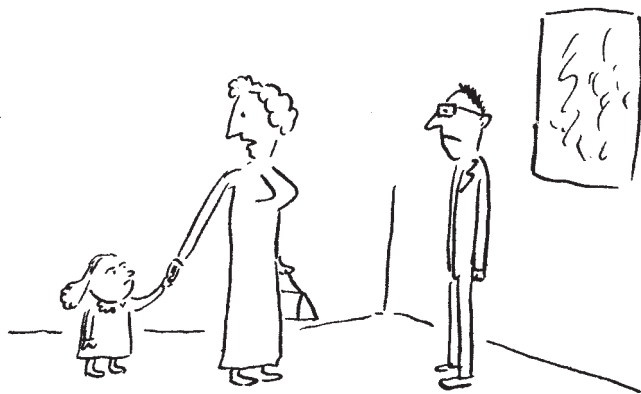
DAT KAN MIJN KLEINE ZUSJE OOK

De Tate Gallery in Londen kocht in 1972 het beeldhouwwerk *Equivalent VIII* (1966) van Carl Andre, een Amerikaanse minimalistische kunstenaar. Het bestaat uit honderdtwintig vuurvaste bakstenen die – als ze volgens Andre's instructies worden neergelegd – een rechthoek van een dubbele laag stenen vormen. Toen de Tate het werk rond het midden van de jaren zeventig tentoonstelde, bleek het nogal controversieel.

11

De lichtgekleurde bakstenen hadden niets bijzonders; iedereen had ze voor een paar grijpstuivers kunnen kopen. Maar de Tate betaalde er meer dan tweeduizend pond voor. De pers stond op zijn achterste benen. 'Openbare middelen verspild aan een stapel baksteen,' tierden de Britse kranten. Zelfs *The Burlington Magazine*, een intellectueel kunsttijdschrift, vroeg of de Tate gek geworden was. De media wilden weten waarom het museum kostbare belastingcenten had verspild aan iets 'wat elke metselaar had kunnen bedenken'.

Een jaar of dertig later schafte de Tate met belastinggeld opnieuw een ongewoon kunstwerk aan. Ditmaal besloot het museum een rij mensen te kopen. Maar dat was niet helemaal waar. De Tate kocht niet de mensen als zodanig (dat is tegenwoordig verboden) maar de rij. Of om precies te zijn: het stuk papier waarop de Slowaakse kunstenaar Roman Ondák de instructies had geschreven voor een



“Illusionisme” is geen prettig woord, schat!

12

performance-kunstwerk, bestaande uit het aantrekken van een stel acteurs die een rij moesten vormen. Dat vel papier specificceert dat de acteurs netjes in de rij voor een deur of in een tentoonstellingszaal moeten staan. Eenmaal opgesteld (of in het kunsttaaltje: ‘geïnstalleerd’), moeten ze geduldige afwachting uitstralen, alsof er iets te gebeuren staat. Het idee was dat hun intrigerende aanwezigheid voorbijgangers zou aantrekken, die zich ofwel bij de rij zouden aansluiten (wat naar mijn ervaring vaak gebeurde), ofwel erlangs zouden lopen terwijl ze verbaasd hun voorhoofd fronsten en zich afvroegen wat ze gemist hadden.

Dat is een amusant idee, maar is het ook kunst? Als een meteslaar Carl Andre’s *Equivalent VIII* had kunnen bedenken, dan was Ondáks fop-rij een loepzuivere vorm van boerenbedrog. De pers zou vast in alle staten zijn.

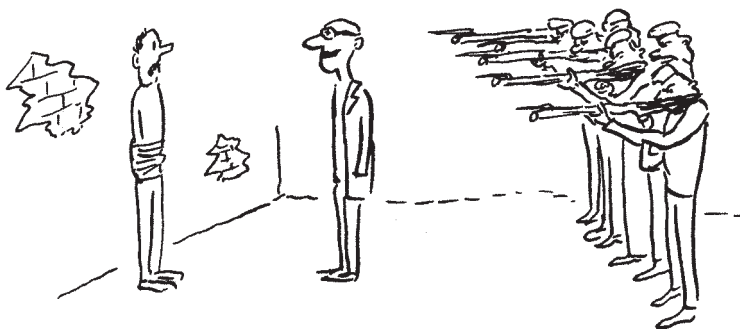
In werkelijkheid werd er niet eens gemopperd. Er kwam geen kritiek, geen woede, zelfs geen sortering droge, spottende krantenkoppen van schandaaljournalisten met gevoel voor humor. Niets. De aankoop ontlokte alleen een paar goedkeurende opmerkingen aan het enigszins snobistische deel van de betere media. Wat is er in die dertig jaar gebeurd? Wat is er veranderd? Waarom is de moderne, eigentijdse kunst, die ooit als een slechte grap gold, tegenwoordig het voorwerp van wereldwijd ontzag en respect?

Geld heeft daar iets mee te maken. In de laatste paar decennia is er een enorme geldstroom de kunstwereld in gevloeid. Met royale hoeveelheden overheidsgeld zijn oude musea opgekalefaterd en nieuwe musea gebouwd. De val van het communisme en de liberalisering van de markten hebben geleid tot de globalisering en de opkomst van een internationale klasse van superrijken. Kunst werd dé veilige investering voor de nieuwe rijken. Effectenbeurzen zijn ingestort en banken zijn failliet gegaan, maar op de kunstmarkt is de waarde van de topwerken blijven stijgen, evenals het aantal mensen dat die markt betreedt. Het internationale veilinghuis Sotheby's rekende bij een belangrijke verkoop van moderne kunst een paar jaar geleden nog op bidders uit drie landen. Tegenwoordig komen ze uit ruim veertig landen en tot hen behoren nieuwrijke verzamelaars uit China, India en Zuid-Amerika. Dat betekent dat basisprincipes van de markteconomie de overhand hebben gekregen: het is een zaak van vraag en aanbod geworden, en de vraag overtreft ruimschoots het aanbod. De waarde van topwerken van dode (en dus onproductieve) kunstenaars zoals Picasso, Warhol, Pollock en Giacometti zit nog steeds in de lift.

De prijs wordt opgedreven door kersverse bankiers en duistere oligarchen, door ambitieuze provinciesteden en op het toerisme gerichte landen die lekker gemaakt zijn door het voorbeeld van Bilbao met zijn Guggenheim: ze willen een betere naam en meer bekendheid krijgen door een modern, in het oog lopend museum te stichten. Ze ontdekken allemaal snel dat de aankoop van een paleisje of de bouw van een ultramodern museum niet erg moeilijk is. Het is veel lastiger om zo'n gebouw te vullen met fatsoenlijke kunst die indruk maakt op de bezoekers. Daarvan is er namelijk niet veel.

En als er niet genoeg goede 'klassieke' moderne kunst is, dan is er nog een tweede keus: 'eigentijdse' moderne kunst. Dus werk van nog levende kunstenaars. Ook hier zijn de prijzen voor kunstenaars in de topcategorie onstuitbaar gestegen, zoals voor het werk van Jeff Koons, de Amerikaan die tot de popart wordt gerekend.

Koons is beroemd om zijn enorme, met bloemen beklede *Puppy* (1992, zie afbeelding 22) en om zijn talrijke aluminium stripfiguren die van ballonnen gemaakt lijken. In het midden van de jaren ne-



'We werken nu eenmaal het liefst met dode kunstenaars'

14

gentig was een werk van Koons voor enkele tonnen te koop, maar in 2010 brachten zijn snoepkleurige sculpturen miljoenen op. Zijn naam werd een merk en zijn kunst was voor ingewijden even herkenbaar als het Nike-logo. Hij is een van de vele nog levende kunstenaars die op de golven van deze goed georkestreerde hausse in een opmerkelijk korte tijd fabelachtig rijk zijn geworden.

De ooit straatarme kunstenaars zijn tegenwoordig multimiljoenairs met de pracht en praal van filmsterren: beroemde vrienden, privévliegtuigen en media die elke betoverende handeling van hen onverzadigbaar doorgeven. De bloeiende sector van de glossy tijdschriften hielp aan het eind van de twintigste eeuw maar al te graag bij de publieke profilering van deze nieuwe, mediabewuste generatie kunstenaars. Beelden van kleurrijke, creatieve mensen naast hun kleurrijke kunstwerken in de fraai ontworpen ruimtes waar rijkdom en roem elkaar treffen, waren precies het soort voyeuristisch spektakel dat de bewonderende lezers van die tijdschriften gretig verslonden (de Tate Gallery huurde zelfs de uitgever van *Vogue* in om het ledenblad van de Tate te maken).

Deze publicaties en de kleurenbijlagen van kranten schiepen een nieuw, trendy, kosmopolitisch publiek voor de nieuwe, trendy en kosmopolitische kunst en kunstenaars. Het ging om jongeren zonder belangstelling voor de oude, bruine schilderijen waarop de

vorige generatie verzot was. Nee, de aanzwellende gelederen van eigentijdse museumbezoekers zochten een kunst die iets over hun eigen tijd zei: frisse, dynamische, opwindende kunst; kunst die over het hier en nu ging. Kunst die net zo was als zij: modern en begerenswaardig. Kunst die zweemde naar rock-'n-roll: luidruchtig, rebels, onderhoudend en *cool*.

Het probleem waarvoor dit nieuwe publiek staat – en waarvoor we allemaal staan als we een nieuw kunstwerk zien – is het probleem van het begrip. Of je nu een gevestigd kunsthandelaar bent, een vooraanstaand academicus of een curator: het is altijd moeilijk om te weten wat je denken moet over een schilderij of beeldhouwwerk dat rechtstreeks uit een atelier komt. Zelfs sir Nicholas Serota, de internationaal gerespecteerde directeur van het Britse Tate Gallery-imperium, is wel eens in verwarring. Hij zei een keer tegen me dat hij wel eens een beetje 'bang' is als hij het atelier van een kunstenaar in loopt en voor het eerst een nieuw werk ziet: 'Ik weet vaak gewoon niet wat ik vinden moet en dat is nogal intimiderend.' Dat is bepaald een bekentenis uit de mond van iemand die wereldwijd als een autoriteit op het gebied van de moderne en eigentijdse kunst geldt. Hoeveel kans heeft de rest van de mensheid dan nog?

15

Best wel een beetje, zou ik zeggen. Want volgens mij is de echte vraag niet of je een kwaliteitsoordeel over een splinternieuw eigentijds kunstwerk kunt geven: dat zal de tijd ons wel leren. Het is belangrijker om te begrijpen hoe en waarom dat werk in het verhaal over de moderne kunst past. Onze liefdesrelatie met de moderne kunst heeft iets paradoxaals: we brengen met miljoenen tegelijk een bezoek aan musea zoals het Centre Pompidou in Parijs, het Museum of Modern Art in New York en de Tate Modern in Londen, maar als ik met iemand over dit onderwerp in gesprek raak, krijg ik meestal te horen: 'O, ik weet niks over kunst.'

Deze vrijwillige bekentenis van onwetendheid heeft niets te maken met een gebrek aan intelligentie of cultureel besef. Ik heb het horen zeggen door beroemde schrijvers, succesvolle filmregisseurs, toppolitici en geleerde professoren. Natuurlijk hebben ze allemaal zonder uitzondering ongelijk. Ze weten wel degelijk iets van kunst. Ze weten dat Michelangelo de Sixtijnse Kapel heeft beschilderd. Ze

weten dat Leonardo da Vinci de *Mona Lisa* heeft gemaakt. Ze weten naar alle waarschijnlijkheid dat Rodin een beeldhouwer was en kunnen ook wel een of twee werken van hem noemen. Wat ze eigenlijk bedoelen, is dat ze niets van de moderne kunst weten. En wat ze eigenlijk *eigenlijk* bedoelen, is dat ze misschien wel iets van de moderne kunst weten – bijvoorbeeld dat Andy Warhol een kunstwerk met blikken Campbell-soep heeft gemaakt – maar dat ze die werken niet snappen. Ze kunnen niet begrijpen waarom iets wat volgens hen een klein kind had kunnen maken, blijkbaar een meesterwerk is. Diep in hun hart vermoeden ze dat het zwendel is, maar omdat de mode veranderd is, is het sociaal niet meer aanvaardbaar om dat te zeggen.

Ik denk dat het geen zwendel is. Moderne kunst (uit ruwweg de periode tussen de jaren 1860 en de jaren 1970) en eigentijdse kunst (meestal opgevat als kunst van nog levende kunstenaars) zijn geen lang volgehouden grap van een paar insiders tegenover een goedgelovig publiek. Het is natuurlijk waar dat er tegenwoordig veel (misschien wel: vooral) dingen gemaakt worden die de tand des tijds niet zullen doorstaan; net zoals er sommige over het hoofd geziene kunstwerken zullen zijn die op een dag worden herkend als meesterwerken. De waarheid is dat een aantal buitengewone kunstwerken die in de afgelopen anderhalve eeuw zijn ontstaan, tot de grootste prestaties van de moderne mensheid horen. Alleen een domoor ontkent het genie van Pablo Picasso, Paul Cézanne, Barbara Hepworth, Vincent van Gogh en Frida Kahlo. Je hoeft niet muzikaal te zijn om te weten dat Bach een melodie kon schrijven en dat Sinatra er een kon zingen.

Om van de moderne en eigentijdse kunst te kunnen houden en genieten hoeven we volgens mij niet allereerst vast te stellen of het goed is, maar moeten we wel de manier begrijpen waarop het zich ontwikkelde vanaf Leonardo da Vinci's classicisme tot de haaien in formaldehyde en de onopgemaakte bedden van tegenwoordig. Net als alle andere schijnbaar duistere onderwerpen is kunst net een spel: om het te kunnen begrijpen moet je de basisregels kennen. En hoewel de conceptuele kunst vaak als de buitenspelregel van de moderne kunst wordt gezien – iets waar niemand een vinger achter krijgt

en wat je niet bij een biertje kunt uitleggen – is het toch verrassend simpel.

Alles wat je nodig hebt om een basaal houvast te krijgen, vind je in dit verhaal over de moderne kunst die anderhalve eeuw oud is. In die tijd hielp de kunst de wereld veranderen en hielp de wereld de kunst veranderen. Elke stroming, elk -isme, hangt samen met de volgende zoals de schakels in een ketting. Toch hebben ze allemaal hun eigen regels en stijl, een eigen manier om kunst te maken als resultaat van een grote verscheidenheid aan invloeden: kunstzinnig, politiek, maatschappelijk en technologisch.

Het is een fantastisch verhaal, en ik hoop in elk geval dat je volgende bezoek aan een museum voor moderne kunst er iets minder intimiderend en iets interessanter door wordt. Het gaat ongeveer als volgt...

1

Fountain 1917

Het is maandag 2 april 1917. De Amerikaanse president Woodrow Wilson dringt er bij het parlement in Washington op aan om Duitsland formeel de oorlog te verklaren. Intussen verlaten drie goedgeklede, tamelijk jonge mannen een modieuze maisonnette aan West 67th Street 33 en gaan de stad in. Ze praten, glimlachen en barsten af en toe in een beheerst gelach uit. De slanke, elegante Fransman die tussen zijn twee zwaarder gebouwde Amerikaanse vrienden loopt, gaat altijd graag wandelen. Hij is een kunstenaar die nog geen twee jaar in de stad woont: lang genoeg om er de weg te weten, maar niet lang genoeg om onverschillig te zijn geraakt voor de opwindende, sensuele charmes van New York. Hij vindt het nog altijd heel spannend om zuidwaarts door het Central Park en vervolgens langs Columbus Circle te lopen. De spectaculaire aanblik van bomen die met gebouwen versmelten is voor hem een van de wereldwonderen. Wat hem betreft is New York één groot kunstwerk: een beeldenpark propvol wonderbaarlijke, moderne kunstwerken die veel levendiger en urgenter zijn dan de gebouwen van Venetië – die andere grote schepping van de mensheid.

Het trio slentert over Broadway – een sjofel intermezzo tussen luxe en mooie straten. Als ze in het stadscentrum komen, verdwijnt de zon achter de ondoordringbare torens van beton en glas. De twee

Amerikanen praten met elkaar langs de Fransman heen; de wind waait diens haar weg en onthult een hoog voorhoofd en een koene haarlijn. Terwijl zij praten, denkt hij na. En terwijl zij doorlopen, blijft hij staan. Hij kijkt in de etalage van een winkel in huishoudelijke artikelen. Hij schermt zijn ogen af met zijn handen om geen last te hebben van de spiegeling in het glas. Daarbij blijkt hij lange vingers met gemanicuurde nagels en sterke bloedvaten te hebben; hij straalt iets van een volbloedpaard uit.

Het oponthoud is kort. Hij loopt bij de etalage vandaan en kijkt op. Zijn vrienden zijn doorgelopen. Hij kijkt om zich heen, haalt zijn schouders op en steekt een sigaret aan. Dan steekt hij over, niet om zijn vrienden te zoeken maar op zoek naar de warme omhelzing van de zon. Het is nu tien voor vijf en de Fransman begint zich zorgen te maken. De winkels gaan al bijna dicht en hij moet nog dringend iets kopen.

20 Hij gaat iets sneller lopen. Hij probeert zich af te sluiten voor alle visuele prikkels om hem heen, maar zijn geest werkt niet erg mee. Er is heel veel te zien en te genieten. Hij hoort iemand zijn naam roepen en kijkt op. Het is Walter Arensberg, de kortste van de twee vrienden, tevens iemand die het artistieke streven van de Fransman in Amerika al vrijwel steunt vanaf het moment dat deze op een wonderige juni-ochtend in 1915 van boord ging. Arensberg wenkt hem om over te steken, zodat ze via Madison Square naar Fifth Avenue kunnen lopen. Maar de notariszoon uit Normandië heeft zijn hoofd in zijn nek gelegd en richt zijn aandacht op een enorme, betonnen punt kaas. Het Flatiron Building boeide de Franse kunstenaar al lang voor zijn aankomst in New York en was het visitekaartje van een stad die ooit de zijne zou worden.

Zijn eerste confrontatie met deze beroemde wolkenkrabber vond plaats tijdens de bouw ervan. Hij woonde toen nog in Parijs. Alfred Stieglitz had in 1903 een foto van het tweeëntwintig verdiepingen tellende gebouw gemaakt, en die had de Fransman in een tijdschrift zien staan. Nu, veertien jaar later, is zowel het Flatiron als Stieglitz – een Amerikaanse fotograaf annex galeriehouder – deel geworden van zijn leven in de Nieuwe Wereld.

Zijn dagdroom wordt verstoord door een nieuwe, dringende uit-

roep van Arensberg. De stevig gebouwde mecenas en verzamelaar begint zich te ergeren. Het derde lid van het gezelschap staat naast Arensberg te lachen. Ook Joseph Stella (1877-1946) is kunstenaar. Hij begrijpt de heldere maar eigenzinnige geest van zijn Gallische vriend, en kan zich inleven in diens neiging te blijven steken als hij een interessant object ziet.

Als het drietal weer verenigd is, lopen ze over Fifth Avenue naar het zuiden en bereiken even later hun bestemming: Fifth Avenue 118, de winkel van J.L. Mott Iron Works, de badkamerspecialist. Eenmaal binnen bedwingen Arensberg en Stella hun gegiechel, terwijl hun metgezel tussen de tentoongestelde badkamers en deurklinken snuffelt. Een paar minuten later roept hij de winkelbediende erbij en wijst naar een doodgewoon urinoir van wit porselein met een vlakke achterkant. Zodra zijn vrienden weer bij hem zijn, krijgen ze van de behoedzame winkelbediende te horen dat dit een model-Bedfordshire is. De Fransman knikt, Stella grijnst en Arensberg, die de bediende geestdriftig op de rug slaat, zegt dat hij het ding koopt.

21

Ze lopen de winkel uit. Arensberg en Stella gaan een taxi zoeken. Hun zwijgzame, filosofische Franse vriend blijft met het zware urinoir op het trottoir staan wachten. Hij heeft voor deze porseleinen *pissotière* een vermakelijk plan bedacht: ze gaan er een geintje mee uithalen om de ingedutte kunstwereld in opschudding te brengen. Marcel Duchamp (1887-1968) bekijkt het glimmende, witte porselein met een glimlach en hoopt op een fors schandaal.

Na de aankoop van het urinoir neemt Duchamp het mee naar zijn atelier. Hij legt het zware porseleinen ding op zijn achterkant en draait het om, zodat het ondersteboven lijkt te liggen. Dan signeert hij het met zwarte verf op de linkerbuitenrand met het pseudoniem 'R. Mutt 1917'. Zijn werk zit er bijna op, maar er rest nog één ding: hij moet zijn urinoir een naam geven. Hij kiest *Fountain*. Het ding was nog maar een paar uur eerder een onopvallend, doodgewoon urinoir, maar is nu dankzij Duchamps handelingen een kunstwerk geworden (zie afbeelding 1).

Dat vond Duchamp althans. Hij dacht een nieuw soort beeldhouwkunst te hebben uitgevonden, een vorm waarbij een kunstenaar elk bestaand massaproduct zonder esthetische verdiensten kon



1 Marcel Duchamp, *Fountain* (1917, replica 1964)

nemen en het van zijn functionele doel kon bevrijden – dus: nuteloos kon maken. Als hij het dan een naam gaf en in een zodanige context plaatste dat het vanuit een andere invalshoek werd gezien dan normaal, werd het feitelijk een kunstwerk. Deze nieuwe vorm noemde hij een ‘*readymade*’: een beeldhouwwerk dat al gemaakt was.

Aan dat idee werkte hij al een paar jaar. Het begon toen hij nog in Frankrijk een fietswiel met voorvork aan een kruk bevestigde. Op dat moment deed hij het voor zijn eigen lol. Hij liet het wiel graag in zijn atelier ronddraaien. Maar mettertijd begon hij het als een kunstwerk te zien.

Na zijn aankomst in Amerika was hij met deze praktijk doorgaan. Op een gegeven moment kocht hij een sneeuwschop waarop hij een tekstje schreef voordat hij het ding aan zijn handvat aan een plafond hing. Hij signeerde het met zijn eigen naam, maar noemde het ‘van’ en niet ‘door’ Marcel Duchamp. Zijn rol in het proces

werd daarmee duidelijk: het was een idee 'van' een kunstenaar, geen kunstwerk gemaakt 'door' een kunstenaar. Met *Fountain* trok hij die gedachte door naar de publieke openbaarheid waarbij hij de confrontatie zocht. Hij ging het indienen bij de Independents Exhibition van 1917, de grootste expositie van moderne kunst die in Amerika ooit had plaatsgevonden. De expositie zelf was al een uitdaging aan de gevestigde orde en werd georganiseerd door de Society of Independent Artists, een groep van op de toekomst gerichte vrijdenkers en intellectuelen die zich verzetten tegen de (in hun ogen) conservatieve en verstikkende houding van de National Academy of Design tegenover de moderne kunst.

Elke kunstenaar kon voor één dollar lid van de Society worden en elk lid mocht maximaal twee werken indienen voor de Independents Exhibition, mits hij vijf dollar per kunstwerk betaalde. Marcel Duchamp was bestuurslid van de vereniging en medeorganisator van de expositie. Dat verklaart in elk geval voor een deel het gebruik van een pseudoniem voor zijn ondeugende bijdrage. Maar Duchamp was ook verzot op woordspelletjes en grappen, en stak graag de draak met de pompeuze kunstwereld.

23

De naam Mutt is een variant op Mott, de winkel waar hij het urinoir had gekocht. Men zegt dat het pseudoniem ook verwees naar de elke dag verschijnende strip 'Mutt and Jeff', die de *San Francisco Chronicle* sinds 1907 publiceerde. Er kwam maar één personage in voor, namelijk A. Mutt, die uitsluitend door hebzucht gedreven werd: een domme bedrieger met een gokverslaving die graag slechte plannen bedacht om snel rijk te worden. Jeff, zijn goedgevolgige hulpje, was patiënt in een gekkenhuis. Gezien het feit dat Duchamp *Fountain* als kritiek op inhalige, speculerende verzamelaars en pompeuze, onwetende museumdirecteuren bedoelde, was dat een plausible interpretatie. Dat geldt ook voor de suggestie dat de initiaal R. een afkorting is van Richard, een Franse volksterm voor 'rijke stinkerd'.

Maar Duchamp was nooit echt simpel. Hij was immers iemand die liever schaakte dan naar kunst keek. Hij had andere bedoelingen toen hij uitgerekend een urinoir koos om er een readymade van te maken. Hij wilde het begrip 'kunstwerk' ter discussie stellen zoals

het gehanteerd werd door de academici en critici, die hij als zelfbenoemde en meestal onbevoegde scheidsrechters van de goede smaak zag. Duchamp vond dat de kunstenaars zelf moesten vaststellen wat wel of geen kunst was. Zijn opvatting was: als een kunstenaar iets kunst noemde, veranderden daarmee de context en betekenis ervan en werd het een kunstwerk. Dat was niet al te moeilijk te begrijpen, maar hij beseftte dat deze redenering een revolutie in de kunstwereld kon ontketenen.

Duchamp verzette zich ertegen dat het medium – linnen, marmer, hout, steen – tot dat moment altijd bepaald had hoe de kunstenaar zijn of haar kunstwerk moest maken. Het medium moest vooropstaan, en pas daarna kreeg de kunstenaar verlof om met verf, beitels of potloden zijn of haar ideeën erop te projecteren. Duchamp wilde dat omdraaien: het idee kwam op de eerste plaats. Pas als de kunstenaar een concept had ontwikkeld, kon hij of zij een medium kiezen, en dat moest dan het medium zijn waarmee het idee het succesvolst uit te drukken was. En als dat betekende dat het een porseleinen urinoir moest zijn, dan moest dat maar. In wezen kon alles kunst zijn, zolang de kunstenaar dat zei. Dat was een geweldig idee.

Duchamp wilde ook nog een andere opvatting als kletspraat aan de kaak stellen: dat kunstenaars op de een of andere manier een hogere levensvorm zijn. Dat ze de hoge status verdienen die de samenleving hun verleent vanwege hun uitzonderlijke intelligentie, inzicht en wijsheid. Duchamp vond dat onzin. Kunstenaars namen zichzelf veel te serieus en werden ook door anderen met veel te veel egards behandeld.

De betekenissen die in *Fountain* verborgen zijn, beperken zich niet tot Duchamps woordspelletjes en provocaties. Hij koos opzettelijk een urinoir omdat het een welsprekend voorwerp is, en een groot deel van die welsprekendheid is seksueel, iets wat Duchamp in zijn werk vaak geëxploreerd heeft. Door het urinoir om te draaien, was er niet veel fantasie voor nodig om de seksuele connotatie te zien. Maar dat was volstrekt niet besteed aan de bobo's die met Duchamp in de commissie zaten, en was ook niet de reden waarom zijn medebestuurders *Fountain* weigerden te vertonen op de Independents Exhibition.