
IRONIE EN *LE COMIQUE ABSOLU* IN DE BEELDENDE

KUNST

MARCEL DUCHAMP BIJVOORBEELD

Evert van Uiterd

"De l'éternel azur la sereine ironie accable"
L'Azur, Mallarmé.

Engeland

Over kunstenaars en kunst is altijd ironisch geschreven. In de kunstkritiek van de negentiende en twintigste eeuw was ironie een geducht wapen. Maar al eerder schreef de leider van de Royal Academy in Londen, de schilder Sir Joshua Reynolds (1723-1792) een ironische verhandeling ter afsluiting van zijn lange reeks zeer serieus bedoelde voordrachten, die hij tussen 1769 en 1790 voor de studenten van de academie hield. In 1791 werkte Reynolds aan een *Ironical Discourse*, maar het verdween tussen zijn papieren. Pas in 1946 werd het manuscript teruggevonden en gepubliceerd.¹

Reynolds verzette zich op ironische wijze tegen nieuwe radicale denkbeelden, zowel in de politiek als in de kunst. Evenmin als zijn vriend Edmund Burke kon hij de gevolgen van de Franse Revolutie goedkeuren en in de kunsten zette hij zich af tegen opvattingen, die we later romantisch zijn gaan noemen. De moderne lezer die zich niet bewust is van zijn eigen romantische erfgoed, zal moeite hebben om de ironie van Reynolds te herkennen. Voor die lezer is er geen sprake van ironie, maar van een standaardopvatting over kunst. Een uitspraak die door romantici alleen maar met instemming begroet kan zijn, is deze: "The rules which dull men have introduced into liberal arts smother the flame which otherwise blaze out in originality of invention". En verder: "The idea of making a work of genius by rule has sufficiently laughed at". Niet ironisch opgevat, betekenden deze regels het einde van het reguliere academie-onderwijs, al heeft dat einde lang op zich laten wachten. Al vroeg stelde de dichter-graficus William Blake zich in zijn sarcastische commentaren op de *Discourses* van



Reynolds "Caricatura of the School of Athens"

Reynolds, op het romantische standpunt. Eén van Blakes meer zachtaardige uitspraken luidde: "The Man who says that the Genius is not Born, but Taught - is a Knave".²

Nog wel als ironie herkenbaar is Reynolds' vraag: "What is cultivating the imagination, but to open a school to teach systematically madness and folly, and to renounce reason and even common sense?" En de volgende constatering werkt door de absurde logica ook nog steeds ironisch: "A man who never saw a picture is therefore the best judge. He has no rule but his taste and feeling ..." Het laatste deel van deze uitspraak ondervindt overigens nu veel instemming. Reynolds zal er zeker niet van gedroomd hebben dat zijn ironische aanbeveling de musea in brand te steken ruim een eeuw later door de futuristen zou worden herhaald. De ironische afkeuringen van Reynolds hebben school gemaakt als serieuze kunstopvattingen. De romantici en hun nazaten onderschreven de opvattingen over het genie dat niets te leren had, over de voorrang van de verbeelding en originaliteit en het oordelen uitsluitend volgens eigen smaak en gevoel.

De schrijvende schilder Reynolds had eerder in zijn loopbaan ook een ironisch schilderij vervaardigd tijdens zijn studietijd in Rome. Hij schilderde een parodie op Raphaels *School van Athene*, het grote fresco in het Vaticaan dat de filosofie tot onderwerp heeft. Reynolds veranderde de klassieke architectuur op de schildering in een gotische en de eerbiedwaardige antieke filosofen werden vervangen door kunstkenners in achttiende-eeuws kostuum met komische fysionomieën.³ Raphael gold toen nog als hét grote voorbeeld. Deze karikatuur bleef een uitzondering en Reynolds werd geen specialist in het komische genre, dat traditioneel laag werd aangeslagen. De grote satiricus was William Hogarth (1697-1764). Hij maakte de academisch-klassicistische kunst en de nieuwe kaste van kunstkenners voortdurend belachelijk. Hogarth ironiseerde het schone door een confrontatie met het lelijke, het ideaal zette hij af tegen de werkelijkheid en hij etste onder andere een blad met koppen onder de titel 'karakters en karikaturen'. Hij maakte volop gebruik van 'the mock-heroic mode'; hij paste met andere woorden regels van het ene genre toe op een ander. In een zelfportret zonder een spoor ironie, beeldde Hogarth zichzelf af gezeten voor een doek op een ezel waarop hij de komische muze schildert.⁴

Duitsland

Was ironie voor Reynolds en zijn literaire vrienden nog een manier om het omgekeerde te zeggen van wat bedoeld werd en toch door de goede verstaander begrepen te worden, in de Duitse romantiek werd de contrastwerking waarvan ironie gebruik maakt, aangewend om het hogere te openbaren. Er ontstond een typisch romantische ironie met zeer zwaarwichtige bedoelingen. Eén van de voorwaarden was artistieke vrijheid. Kunst werd opgevat als een spel dat in vrijheid gespeeld moest kunnen worden, maar



"Hogart painting the comic Muse"

het was een "ernstes Spiel", zoals de schilder Caspar David Friedrich aan zijn collega Runge schreef.⁵ Friedrich had een geheel nieuw type landschapskunst geschapen en de grenzen van dit oude genre verlegd door formele vernieuwingen en door er een religieuze dimensie aan te geven. Van deze paradoxale vermenging kon een ironische werking uitgaan. Maar door de schilder zelf werd daarover niets geschreven. Het paradoxale kon in een landschap, zowel in werkelijkheid als op doek, tot uiting komen in het naast elkaar staan van poëtische en triviale elementen. Ook konden triviale zaken poëtisch worden voorgedragen en kon het poëtische worden getrivialiseerd, volgens een beproefd ironisch procédé. Over de schilder Karl Blechen (1798-1840) werd in 1835 gezegd dat hij van het Italiaanse landschap niet in de eerste plaats het lieflijke toonde, maar veel meer de ironie.⁶ Daarmee verwoordde de tijdgenoot zijn verontrusting die van Blechens geschilderde landschappen uitging, gewend als hij was aan de visie van zeventiende-eeuwse Nederlandse Italianisanten als Both en Berchem. Hun visie gold als poëtisch en de moderne romantici verstoorde met niet poëtische elementen de rustige stemming. Het werk van Blechen toonde volgens zijn critici dan ook "schauerliche Humor". Dat ironie hier en daar in verband werd gebracht met de landschapsschilderkunst, was het gevolg van het literair-filosofische debat dat in Duitsland over de romantische ironie gevoerd werd en dat geleidelijk aan ook in het buitenland doordrong. "Ohne Ironie gibt es überhaupt keine Kunst", schreef de filosoof Solger in zijn *Vorlesungen über Ästhetik* (1829).

Frankrijk

Niet Duitsland, maar Frankrijk werd in de negentiende eeuw het land waar de moderne kunst ontwikkeld werd en tot grote bloei kwam. Dat zou zo blijven tot in het begin van onze eeuw, toen de moderne stromingen zich in snel tempo over Europa en de Verenigde Staten verspreidden. In Frankrijk werd nauwelijks minder gefilosofeerd over de romantische ironie, maar het begrip drong natuurlijk wel door. Daar waar de romantische ironie ten dele berust op een doorbreking van de oude hiërarchie van de genres en meer in het algemeen op een verrassende vermenging van tragische en komische elementen, zoals in het werk van de grote voorbeelden Cervantes en Shakespeare, kunnen we de moderne ironie verwachten in een opwaardering van satirische prenten en karikaturen. De auteur die er het invloedrijkst over heeft geschreven, is ongetwijfeld de dichter-criticus Charles Baudelaire.

Baudelaire onderscheidde in zijn essay *De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques* uit 1855, twee soorten karikaturen, die bijna tegengesteld aan elkaar zijn. De eerste soort ontleent zijn vooral documentaire waarde aan de voorstelling en is voor historici van belang. De tweede soort verdient de aandacht van de kunstenaars, omdat

die karikaturen "contiennent un élément mystérieux, durable, éternel".⁷ Dat is het belangrijkste element van het Baudelaireaanse schoonheidsbegrip. Volgens hem is de lach tegelijk een teken van een oneindige grootheid en een oneindige misère ten opzichte van 'het absolute Zijn'. De voortdurende schok van grootsheid en ellende maakt de lach vrij. In het komische werken aldus een angeliek en een duivels element zij aan zij. Voor Baudelaire is het komische "een nabootsing vermengd met een bepaald creatief vermogen, dat wil zeggen van een artistieke idealiteit". Als voorbeeld gebruikte hij het groteske, dat hij als "comique absolu" aanmerkte, tegenover het ordinair komische. We hebben hier te maken met de romantische ironie, al gebruikte Baudelaire die term niet. "L'essence très-relevée du comique absolu en fait l'apanage des artistes supérieurs qui ont en eux la réceptibilité suffisante de toute idée absolue", vatte Baudelaire samen, zich beroepend op de Duitse auteur E.T.A. Hoffmann.⁸

Ironie, of in de woorden van Baudelaire "le comique absolu", zou in het bijzonder eigen zijn aan de Duitse en Engelse kunstenaar, omdat die een "idéalisateur" is. In Frankrijk vermeden de kunstenaars liever "l'excessif, l'absolu et le profond" en als gevolg daarvan is er in Frankrijk weinig ironie te vinden, anders dan in het "rêveuse Germanie".

Lang weidde Baudelaire in zijn essay uit over de figuur van de melancholieke clown, de Franse Pierrot. Ook de kunstenaar moet in de visie van Baudelaire een clown zijn, want een kunstenaar is slechts kunstenaar, "op voorwaarde dubbelzinnig te zijn en van geen enkel fenomeen de dubbelzinnige aard te verloochenen". Pierrot en verwante clownstypes zouden nog een belangrijke rol gaan spelen in de moderne beeldende kunst. Het bekendst zijn de versies van Picasso, Derain en Severini geworden. In het midden van de negentiende eeuw merkte Baudelaire als één van de belangrijkste karikaturisten, "maar meer nog van de moderne kunst", Honoré Daumier aan.⁹ Omdat Daumier zo hartstochtelijk van de realiteit hield, verhiel hij zich maar moeilijk tot "le comique absolu", concludeerde Baudelaire, die weinig met het artistieke realisme op had. Toch is de implicatie van zijn opmerking dat Daumier en daarmee de moderne kunst naar het absolute reikte, en daardoor stak Daumier ook boven zijn Franse collegakarikaturisten uit. De grootste "caricaturist artistique" was in de ogen van Baudelaire niet Shakespeare's landgenoot Hogarth, waarvoor hij zeer veel waardering had, maar de landgenoot van Cervantes, de Spanjaard Francisco Goya. In Goya's kunst onderkende hij een nieuw element, het fantastische. Goya verenigde alles in zich: het komische dat voorbijgaat en het eeuwige, vrolijkheid, jovialiteit, satire, een moderne geest, liefde voor het ongrijpbare, gevoel voor heftige contrasten, de verschrikkingen van de natuur en de vreemdste menselijke fysionomieën. Goya, die door Baudelaire tot de grote lichtbakens werd gerekend, verenigde in zijn kunst werkelijkheid en fantasie en schiep een kunst die tegelijk "transcendentaal en natuurlijk" was.¹⁰

In de gezaghebbende opvatting van Baudelaire wordt de moderne kunst

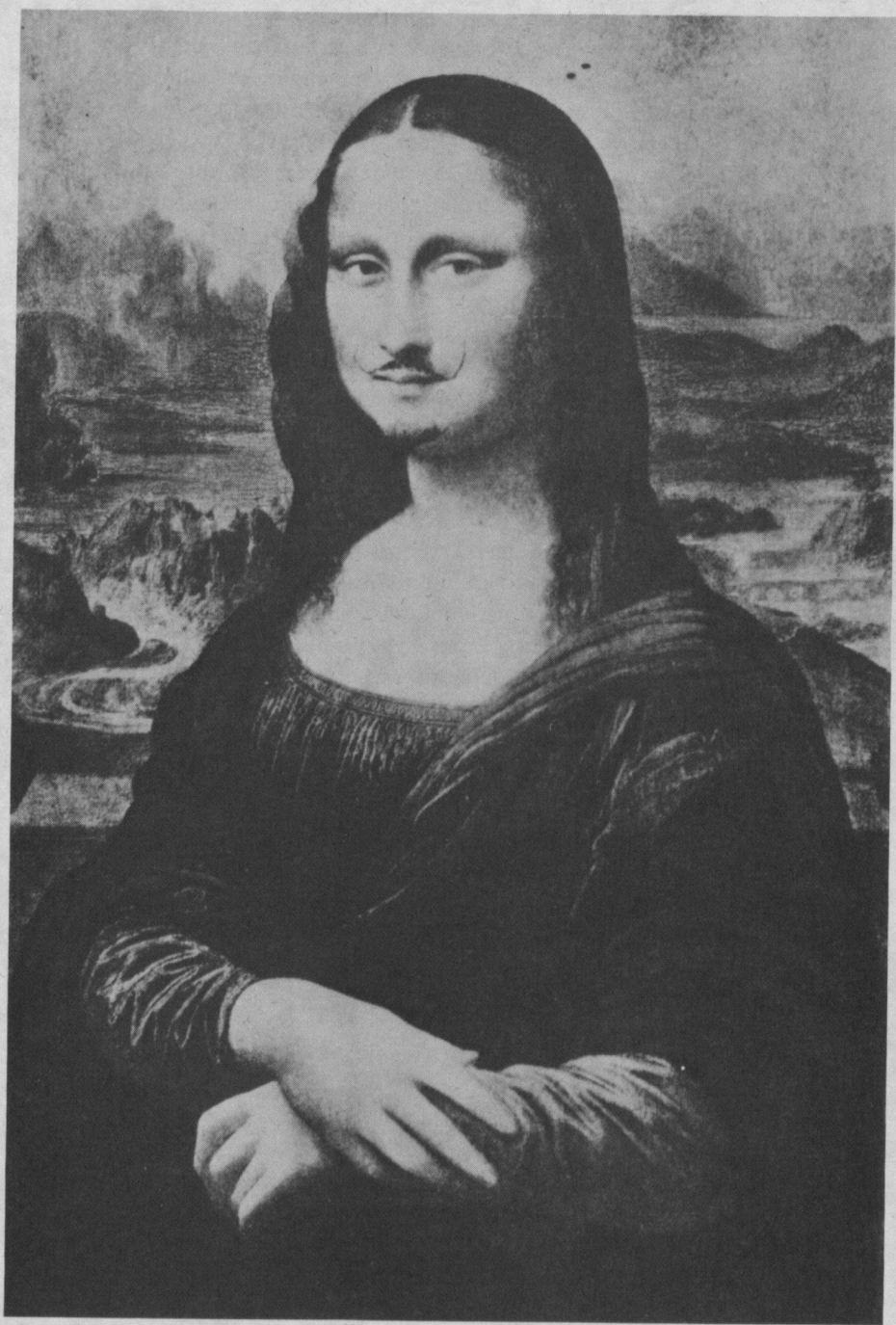
gekenmerkt door een diepzinnige ironie en zijn de oude scheidslijnen tussen ernst en scherts, tussen het tragische en komische, het reële en fantastische, het relatieve en absolute, vervaagd. In de kunst zelf leidde dat tot een soms ironische vermenging van verschillende genres en stijlen. In de allermooiste kunst is dat een nieuw stijlmiddel geworden dat bijvoorbeeld door Roy Lichtenstein met verve is gehanteerd.

Baudelaire behandelde als één van de oudere meesters van het komische, de schilder-graficus Brueghel le Drôle, zoals hij hem noemde. Voor Flaubert vormde Breughels *Verzoeking van de Heilige Antonius* één van zijn inspiratiebronnen. Zijn *Tentation de Saint-Antoine* werd geïllustreerd door de symbolistische kunstenaar Odilon Redon. In het verhaal haalt de duivel, als geboren ironicus, streken uit met de gelovige kluizenaar om hem op de proef te stellen. Eén van die streken behelst een tocht door de ruimte die de duivel en Antonius samen maken, waarbij de duivel afrekenet met oud bijgeloof en Antonius zich verheugt over de grootsheid van God en steeds hoger wil tot hij de sterrenbeelden in één blik kan vangen. Dan vraagt hij: "Wat is het doel van dat alles?" Flauberts duivel antwoordt ironisch: "Er is geen doel! ..." Deze episode is door Redon in beeld gebracht. Het gelaat van de duivel steekt bleek af tegen zijn zwarte vleugels. Hij bevindt zich op het voorplan en is de eigenlijke hoofdfiguur. In tegenstelling tot de meeste romantische duivels grijnst hij niet, maar staart droefgeestig voor zich uit. Hij heeft niet langer plezier in zijn werk en de onmiskenbare ironie die in de vraag en het antwoord schuilt gaat stemde hem niet vrolijk.¹¹

Redons litho kan men als één van de grote, diepzinnig ironische kunstwerken uit de negentiende-eeuwse beeldende kunst worden opgevat. Toch was Redon niet bepaald een ironisch kunstenaar, daarvoor was hij te gelovig en humorloos. De eerste vrolijke kunstenaar die bijna zijn gehele oeuvre op ironische technieken baseerde, was Marcel Duchamp (1887-1968), die zich desondanks als een artistieke nazaat van Redon beschouwde. Hij moet de spiritualistische kant van diens werk hebben bewonderd, meer dan de beeldende.¹²

Marcel Duchamp en Leonardo da Vinci

Duchamp ironiseerde in 1919 één van de meest vereerde meesterwerken uit het Louvre, geschilderd door een meester die ook door Redon bovenmatig werd bewonderd: Leonardo da Vinci. Het ging om *la Joconde*, het portret van Mona Lisa. Duchamp schreef onder een kleurreproductie de letters *L.H.O.O.Q.*, wat hardop gelezen de tekst oplevert: "elle a chaud au cul". Bovendien tekende Duchamp een puntsnor en een sikje op haar gelaat en veranderde daarmee haar sexe.¹³ Mona Lisa's glimlach, - daar ging het om - werd door Duchamp erotisch verklaard en daarmee was hij niet de eerste. Zijn vulgariserende interpretatie past wonderwel in de verheven



Marcel Duchamp "L.H.O.O.Q."

reputatie die Da Vinci's schilderij sedert de romantiek genoot. Pas in de negentiende eeuw werd de Mona Lisa populair en raakten de toeschouwers in de ban van haar glimlach, die voor die tijd geen enkel probleem had opgeleverd.¹⁴ In de loop van de eeuw werd zij steeds raadselachtiger en groeide zij, naar de mode van de tijd, uit tot een femme fatale. Die reputatie genoot zij ook nog bij symbolistische kunstenaars.¹⁵ Voor de schilder van het imaginaire, Gustave Moreau (1826-1898), de schepper van één van de bekendste fatale vrouwen in de beeldende kunst, Salomé met voor zich het zwevende hoofd van Johannes, school het sublieme van Leonardo's glimlachende koppen in hun 'immobilité'. Het ware geheim van Da Vinci's kunst lag in zijn lijnen, die "les choses intimes" onthulden, voor wie er gevoelig voor was.¹⁶ Ook voor Redon was de glimlachende expressie niet van het grootste belang, maar het spel van licht en schaduw en het ritme van de lijnen, die volgens Redon in de geest waren geconcipieerd. Da Vinci was met andere woorden geen naturalist, maar een kunstenaar die uit de verbeelding werkte en daarmee werd hij een voorloper van de romantici en symbolisten. Redon vervaardigde bijna als illustratie van Baudelaires denkbelden, behalve een hommage aan de symbolist Gauguin, ook een hommage aan Goya en één aan Leonardo da Vinci, die met zijn mystieke kracht en rijkdom aan betoveringen onze geest overspoelde, zoals Redon eens schreef.¹⁷ Duchamp droeg een wel zeer ironische variant bij aan deze symbolistische Leonardo-verering, maar daarom in beginsel niet negatief bedoeld. Er is zelfs een bron voor het ironische gebruik van de Mona Lisa in het werk van de jonggestorven dichter Jules Laforgue (1860-1887), die door Duchamp bewonderd werd, vooral om zijn fraaie titels en woordgrappen.

Er zijn drie tekeningetjes van Duchamp uit 1911, waarop hij titels en de naam Jules Laforgue heeft geschreven en hij heeft zijn Laforgue-inspiratie ook op andere wijze geuit.¹⁸ Laforgue was in ieder geval goed op de hoogte van de Duitse filosofie en hij paste de romantische ironie consequent in zijn werk toe. In een *Dialogo voor de opkomst van de maan*, heet het:

"Je veux bien vivre; mais vraiment,
L'Idéal est trop élastique!"

en verder:

"Certes! L'Absolu perd ses droits,
Là où le Vrai consiste à vivre...
L'Infini, qui souffle du large,
Dit: 'pas de bêtises, voyons!'"¹⁹

Het ironische evenwicht is een wankle zaak, te veel realiteit en het evenwicht is verstoord. "Le vrai" hield, zoals we bij Baudelaire al zagen,

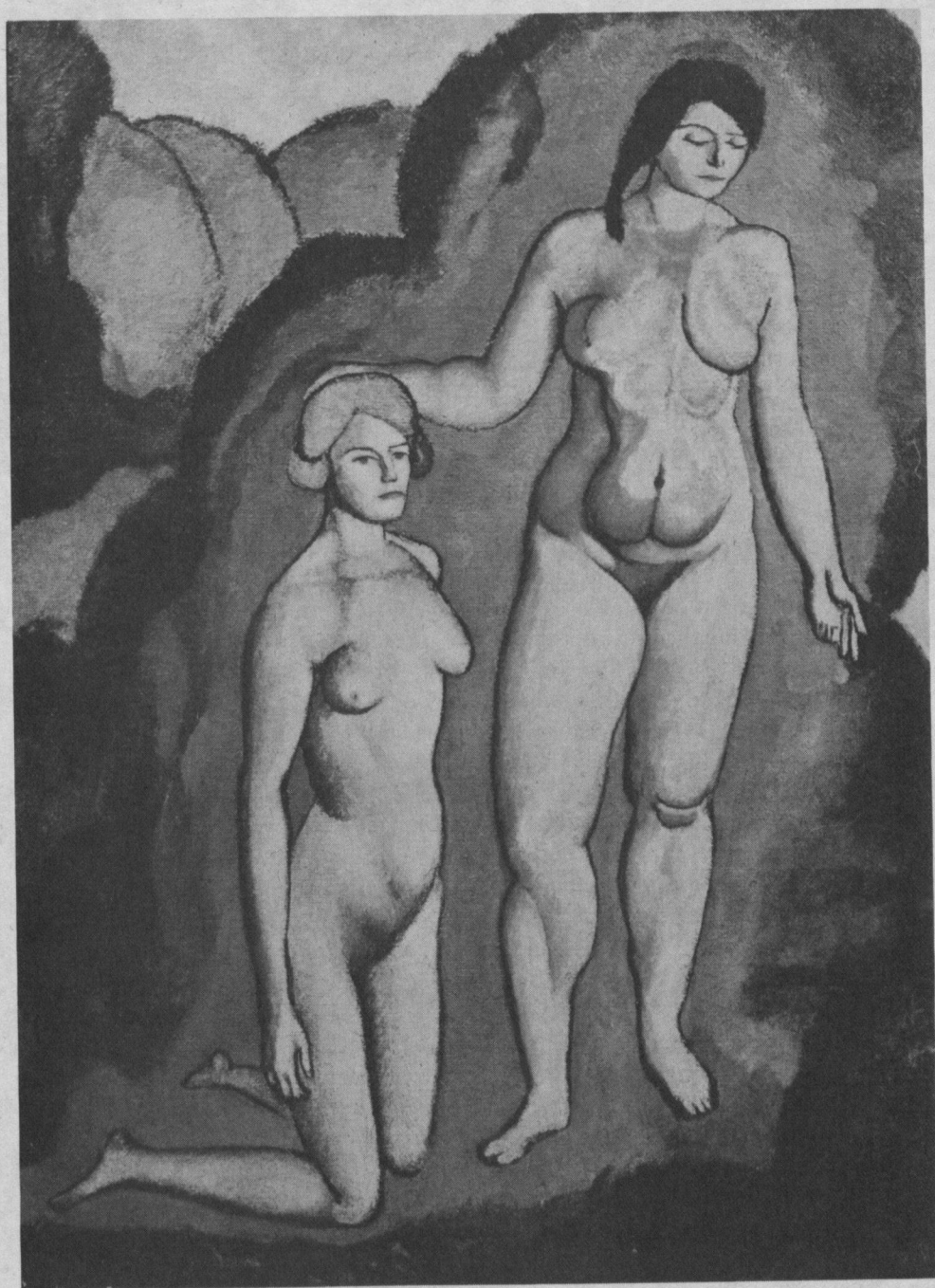
ook Daumier van het absolute af.

Over Baudelaires melancholische representant van "le comique absolu", Pierrot, dichtte Laforgue vrij veel, onder andere:

"Au clair de la lune,
Mon ami Pierrot,
Filons, en costume,
Présider là-haut!
La cervelle est morte,
Que le christ l'emporte!
Béons à la lune,
La bouche en zéro",

als begin van een *Complainte de Lord Pierrot*. De manier waarop Laforgue hier een populair volksliedje gebruikt, staat niet ver af van Duchamps gebruik van populair materiaal.²⁰ Laforgues bundel *Les Complaintes* draagt als motto's "Au petit bonheur de la fatalité" en Shakespeare's "Much ado about Nothing". Titels, in dit van oudsher ernstige genre, als *Complainte du foetus de poète*, *Complainte des pubertés difficiles*, *Complainte des nostalgies préhistoriques*, *Complainte du soir des comices agricoles*, *Complainte de Temps et de sa commère L'Espace*, of *Complainte d'une convalescence en mai* en het fraaie *Complainte des pianos qu'on entend dans les quartiers aisés* en *Complainte des formalités nuptiales*, moeten wel bij Duchamp in de smaak zijn gevallen.

In de bundel *L'Imitation de Notre-Dame la Lune* (1886), voerde Laforgue Eva, Mona Lisa en Dalila als voorbeelden op van fatale vrouwen. Dat Mona Lisa in dit rijtje kon worden opgenomen, hebben we volgens Mario Praz te danken aan Walter Pater, "who traced the history of the Fatal Woman in the already celebrated smile of the Gioconda", dat is Mona Lisa.²¹ Volgens Pater in *The Renaissance* (1873), had deze ondoorgrondelijke glimlach "a touch of something sinister in it, which plays over all Leonardo's work". Deze raadselachtige glimlach raakte rond 1880 zo in de mode bij vrouwen in bepaalde kringen in Parijs, dat schrijvers hun glimlach à la Leonardo beschreven. De ziener van het symbolisme Sar Péladan noemde Mona Lisa een verdorven muze "de l'esthétique du mal", in zijn *Vice suprême* uit 1884. Voor deze auteur had Leonardo het antieke proportieschema van Polycleto's gevonden, "qui s'appelle l'androgynie" en juist de androgynie was de "sexe artistique par excellence". Over Da Vinci's portret van Mona Lisa schreef hij: "Dans la Joconde, l'autorité cérébrale de l'homme de génie se confond avec la volupté de la gentille femme, c'est de l'androgynisme moral".²² Dat is de zwaarwichtige symbolistische visie die Duchamp op een komische manier bevestigde met zijn toevoeging van snor en snik aan de Mona Lisa. Ook Duchamps eigen travestierol als Rose Sélavy wordt tegen deze achtergrond begrijpelijker. Duchamps ironie is afkomstig uit de romantisch-symbolistische traditie.



Marcel Duchamp "Roue de bicyclette"

Duchamp en de moderne kunst

Het ironische element in de beeldende kunst school voor het optreden van Marcel Duchamp bijna uitsluitend in de afbeelding, om de eenvoudige reden dat de beeldende kunst nog een *afbeeldende* kunst was. Pas toen dat uitgangspunt werd losgelaten, vlak voor het uitbreken van de Eerste Wereldoorlog, ontstonden meer en andere mogelijkheden tot ironiseren, bijvoorbeeld in de collage. Toch bleef de literaire herkomst van grote invloed, zeker bij een kunstenaar als Duchamp. De meest voor de hand liggende methode was het spel met de titel en die mogelijkheid was al in de karikatuur uitgebuit. Paul Klee toonde zich een meester in het bedenken van titels die voor een ironische afstand konden zorgen. Hij had al vroeg in zijn loopbaan, uit eigen verkiezing, illustraties gemaakt bij het ironische meesterwerk van Voltaire, de roman *Candide*. Hij was als het ware school gegaan bij de beste van alle ironische leermeesters, vader Pangloss, "de grootste geleerde van het gewest en bijgevolg van de ganse aarde".

Duchamp kwam voor het eerst in zijn schilderij *Le Buisson* uit 1910-1911 met een werkzame titel. Het hoofdmotief wordt niet gevormd door het landschap, zoals de titel suggereert, maar door een staand en knielend naakt. Duchamp lichtte later toe: "The presence of a non-descriptive title is shown here for the first time. In fact, from then on I always gave an important role to the title which I added and treated like an invisible color".²³ Voor Duchamp moest een kunstwerk een plot hebben, het moest ergens over gaan en meer bieden dan een visuele ervaring alleen. Hij schreef in 1951 over *Le Buisson*: "het bosje en de twee naakten in relatie tot elkaar schenen in die tijd mijn verlangen te bevredigen om een of ander verhaal te introduceren, zonder 'verhalend' te zijn". De moderne schilder moest vooral vermijden in zijn werk niet literair te zijn om verwarring met de academische kunst te voorkomen en om aan te tonen dat de beeldende kunst geëmancipeerd was tot een werkelijke autonomie. Vandaar Duchamps beeldende omschrijving van de titel als een "onzichtbare kleur".

Le Buisson is niet direct een ironisch werk. Maar in dezelfde tijd schilderde Duchamp zijn twee zusters in elegant gefragmenteerde vormen en noemde het werk *Yvonne et Magdaleine déchiquetées* (in stukken gescheurd). Hij schreef er later over:

"Yvonne and Magdaleine were and still are my two younger sisters. Introducing humor for the first time in my paintings I, so to speak, tore up their profiles and placed them at random on the canvas. You can see four profiles floating in the mid-air".

Met dit werk uit 1911 probeerde Duchamp, naar eigen zeggen, "to get away

from any traditional or even cubistic composition". De titel hielp hem en had ook een beeldende bijbetekenis, waarbij hij zich tegen het recente kubisme afzette.

In 1912 ontwikkelde Duchamp de ironische mogelijkheden in zijn kunst verder, bijgestaan en gestimuleerd door Picabia en Apollinaire. De laatste wees in zijn *Peintres cubistes* (1912) op Duchamps gebruik van titels, die in tegenspraak waren met de concrete composities. Daarbij ging Duchamp tot het uiterste en was volgens Apollinaire niet bang gekritiseerd te worden als esoterisch of onbegrijpelijk, als een komediant van het absolute, zouden we met Baudelaire kunnen zeggen. Duchamp verbleef in 1912 twee maanden in München, waar hij kennis maakte met het 'absolute' werk van Klee en Kandinsky. En verdiepte zich in Kandinsky's theorieën over het spirituele in de kunst. Die belangstelling was hem niet vreemd, want met zijn broers maakte hij deel uit van de zogenaamde Puteauxgroep, die een eigen, mystiek gekleurd kubisme probeerde te ontwikkelen.²⁴ De min of meer occulte interpretaties van Duchamps werk, hoe ongelukkig uitgevallen ook, vinden wel degelijk steun in Duchamps symbolische kunstopvattingen waarvan de ironie deel uitmaakte.

Uit deze jaren stamt de artistieke produktie die Duchamps naam heeft gevestigd, *La Mariée mise à nu par les célibataires, même*, een titel waarop Laforgue trots had kunnen zijn en ready-mades als het fietswiel op het keukenkrukje, de flessendroger en het onder de ironische titel *Fontein* tentoongestelde urinoirtje. Zijn draaiende schijven met geheimzinnige spiralen in verschillende uitvoeringen, waren nog onlangs op de tentoonstelling *The Spiritual in Art* te zien. Met het werk *Tu m'* had Duchamp in 1918 afscheid genomen van het schilderkunstig ambacht. Op het doek zijn een aantal van zijn vroegere werken als geschilderde schaduwen aanwezig, maar de opzettelijke winkelhaken in het doek worden met echte veiligheidsspelden bijeengehouden. Veel verder kan het spel met de illusionistische schilderkunst niet worden voortgezet. De betekenis van het werk blijft raadselachtig, omdat er geen bevredigende verklaring voor de titel gegeven kan worden. Dat er ironie in het spel is, lijkt wel zeker.

Mede door Duchamp werd de ironie een belangrijke onderdeel van de dadaïstische kunstpraktijk en later van het surrealisme. Duchamp verklaarde dat zijn ironie er een was van onverschilligheid. "It is a 'meta-irony'"²⁵ Het toeval was het belangrijkste hulpmiddel om die 'onverschilligheid' te bereiken. Maar ook daarin toonde hij zich een erfgenaam van het symbolisme. Hij kende en waardeerde de gedichten van Mallarmé, die over het toeval had gedicht. "Un coup de dés jamais n'abolira le hasard", schreef Mallarmé en Picasso maakte er in zijn collage *Bouteille de rhum* uit 1912 een grapje op door de woorden "un coup de thé ..." uit te knippen.²⁶ Misschien meer dan de kunst, was het schaken voor Duchamp het "ernstes Spiel", waaraan hij zich met hartstocht overgaf. Ook daarmee bracht hij een romantische kunsttheorie in praktijk, die zijn medespelers in de Franse schaakcompetitie waarschijnlijk niet hebben opgemerkt. Met

de kunstliefhebbers lag dat natuurlijk anders.

De surrealisten hielden zich intensief met ironie en humor bezig, gestimuleerd door Freuds essays over het verband tussen humor en het onbewuste. Freuds artikel over de homoseksuele Leonardo heeft veel stof tot discussie gegeven en natuurlijk is Duchamps visie op de Mona Lisa ook Freudiaans geduid. Maar de relatie tussen psycho-analyse en kunstenaars, die er gebruik van wilden maken, was gecompliceerd.²⁷ De humor en vooral de zwarte humor die André Breton verzamelde, beslaat een veel groter terrein dan de ironie. Zolang er een kunsttheoretisch verband bleef bestaan tussen surrealisme en symbolisme, kon ironie aangewend worden om het absolute te benaderen. Veel abstracte kunst heeft die in wezen religieuze achtergrond ook, maar de abstractie leent zich moeilijk tot ironie. Van Baudelaires "comique absolu", bleef tenslotte alleen het absolute over. Lachen was er niet meer bij.²⁸

De ironische erfenis werd vooral in de jaren zestig weer opgevat en Duchamp werd daarbij tot peetvader gepromoveerd. Niemand heeft dat zo goed begrepen als de landart-kunstenaar Walter de Maria. Bij wijze van portret van Duchamp leverde hij in 1972 een uitnemend gekozen citaat uit *The Confidence Man*, een roman van Herman Melville uit 1857. "Ah, now!", deprecating with his pipe, 'irony is so unjust; never could abide irony; something Satanic about irony. God defend me from Irony, and Satire, his bosom friend".²⁹

Noten

1. Zie F.W. Hilles, *Portraits by Sir Joshua Reynolds* (Melbourne, Londen, Toronto, 1952). Voor de ironie in Engeland, zie N. Knox, *The Word Irony and its context, 1500-1755* (Durham, North Carolina), 1961).
2. G. Keynes, (red.) *The complete Writings of William Blake* (Londen, 1966 (1957)), 470. Blake schreef zijn annotaties bij de *Discourses* omstreeks 1808.
3. Het schilderij bevindt zich in The National Gallery of Ireland in Dublin. E.K. Waterhouse, *Reynolds* (Londen, 1941) 38, illustratie 14.
4. Het schilderij bevindt zich in The National Portrait Gallery in Londen. Ook als prent uitgevoerd. Zie de verschillende publicaties van R. Paulsson, vooral diens *Hogarth's Graphic Works* in twee delen, (New Haven/Londen, 1965, herzien in 1970). Hogarth was ook als schrijver over kunst van belang.
5. Zeer bruikbaar en helder over dit moeilijke onderwerp is Helmut Prang, *Die Romantische Ironie* (Darmstadt, 1972). Zie ook W. Vaughan, "Landscape and the 'irony of nature'", *Art History* (1979) 458-472.
6. Karl Nagler schreef in 1835: "Bleichen zeigt die italienische Landschaft statt in ihrer Anmuth, vielmehr in ihrer Ironie". Geciteerd uit W. Vaughan, "Landscape and the 'irony of nature'".

7. C. Baudelaire, *Curiosités esthétiques. L'art romantique et autres oeuvres critiques* ed. H. Lemaitre, (Parijs, 1962) 242.
8. Hoffmann geldt als de meest veelzijdige romantische verteller, die zich door de caprices van de etser Callot liet inspireren. "Die Ironie ... wohnt nur in einem tiefen Geiste". Geciteerd uit H. Prang, *Die Romantische Ironie*. Baudelaire bracht het werk van Hoffmann al ter sprake in zijn Salonverslag van 1846. Het citaat in: C. Baudelaire, *Curiosités esthétiques*, 255.
9. C. Baudelaire, "Quelques caricaturistes français" (1857), in: *Curiosités esthétiques*, 271 v.v.
10. C. Baudelaire, "Quelques caricaturistes étrangers. Hogarth, Cruikshank, Goya, Pinelli, Brueghel" (1857) in: *Curiosités esthétiques*, 295-299.
11. Litho voor Flauberts *La Tentation de Saint-Antoine*, derde serie (1896) "Il n'y a pas de but".
12. J. Golding, *Cubism a History and an Analysis 1907-1914* (Londen, 1959) 163-164.
13. De literatuur over Duchamp is omvangrijk. Zeer bruikbaar en goed geïllustreerd is de tentoonstellingscatalogus *Marcel Duchamp* (New York (The Museum of Modern Art) and Philadelphia (Philadelphia Museum of Art), 1973).
14. G. Boas, "The Mona Lisa in the History of Taste" in: *Wingless Pegasus. A Handbook for Critics* (Baltimore, 1950) 211-235. Oorspronkelijk verschenen in: *Journal of the History of Ideas*, april 1940.
15. M. Praz, *The Romantic Agony* (Oxford, 1971), hoofdstuk IV, "La belle dame sans merci".
16. *L'Assembleur de rêves. Écrits complets de Gustave Moreau* P.L. Mathieu (red.), (Fontfroide, 1984) 149.
17. O. Redon, *A Soi-Même. Journal (1867-1915). Notes sur la vie, l'art et les artistes* (Parijs, 1922) 27. Zie ook de tentoonstellingscatalogus *Odilon Redon 1840-1916. Tekeningen, Litho's, Pastels en Schilderijen uit Nederlands bezit* (Enschede (Rijksmuseum Twente) 1984-85).
18. *Marcel Duchamp* tentoonstellingscatalogus New York (The Museum of Modern Art) and Philadelphia (Philadelphia Museum of Art) 1973, cat. nrs 66, 67 en 68. Tekeningen in 1911 gemaakt. W. Ramsy, *Jules Laforgue and the Ironic Inheritance* (New York, 1953).
19. J. Laforgue, *Les Complaintes. L'Imitation de Notre-Dame la Lune* (Parijs, 1981) 219.
20. M. Sanouillet, "Marcel Duchamp and the French Intellectual Tradition" in: *Marcel Duchamp* tentoonstellingscatalogus, 47-55. J. Laforgue, *Les Complaintes*, 115.
21. M. Praz, *The Romantic Agony*, hoofdstuk IV.
22. Geciteerd uit M. Praz, *The Romantic Agony*. Voor de symbolistische kunsttheorie: A.G. Lehmann, *The Symbolist Aesthetic in France 1885-1895* (Oxford, 1968 (1950)).
23. *Marcel Duchamp* tentoonstellingscatalogus. De volgende citaten zijn

- ontleend aan deze catalogus. Verder zijn de uitspraken van Duchamp verzameld in verschillende publicaties, onder andere P. Cabanne, *Entretiens Avec Marcel Duchamp* (Parijs, 1967). In de engelstalige uitgave uit 1971 bevindt zich een uitstekende bibliografie.
24. In deze groep deden nogal wat mystiek gekleurde theorieën opgang, onder andere van Charles Henry, ook één van Laforgues inspiratiebronnen. Zie verder J. Golding, *Cubism a History and an Analysis 1907-1914* (Londen, 1959).
 25. Geciteerd uit Henriët and Sidney Janis, "Marcel Duchamp, anti-artist", herdrukt in de bundel *Marcel Duchamp in Perspective* (red.) J. Masheck, (Englewood Cliffs, New Jersey, 1973) 36.
 26. C. Zervos, *Pablo Picasso. Vol.2 (1912-1917)* (Parijs, 1942) cat. nr. 755.
 27. J.J. Spector, *The Aesthetics of Freud. A Study in Psychoanalysis and Art* (New York/Washington, 1973).
 28. E. van Uitert, *Het geloof in de moderne kunst*, (Amsterdam, 1987).
 29. *Marcel Duchamp* tentoonstellingscatalogus, 196. De satanische kant van de ironie zijn we in het voorbijgaan tegengekomen. De duivel werd in de negentiende-eeuwse literatuur en beeldende kunst als een belangrijke, positief te waarderen inspiratiebron gezien.