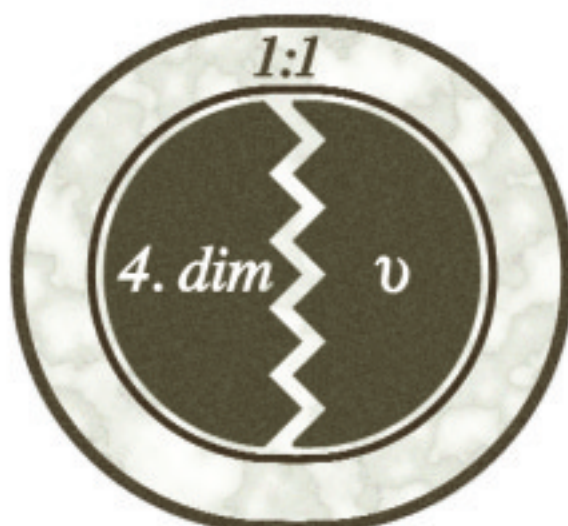


Manifesternes Første Del

Første del af kombineret opgave om
Højmodernismen og Globalæstetik



Smike Kászner - 2001
Afdelingen for Teori & Formidling ved lektor Carsten Juhl
Det Kongelige Danske Kunstakademi

Indholdsfortegnelse

Indledning	side 1
Det subjektive og det objektive	side 2
‘Manifesternes Anden Del’	side 3
Metode for første del	side 3
Det 19. århundredes arv	side 5
Det 20. århundredes start	side 7
Fotografiet - den nye visuelle historiker	side 9
Alternativ teknologi	side 10
Kubismen	side 18
Kubismen – uenighed om teori	side 23
Kubismen - den religiøse dimension	side 26
Kubismen – andre retninger	side 28
Futurismen	side 29
Futurismen som generationsbetinget	side 33
Futurismens effekt	side 37
I kølvandet på Kubismen og Futurismen	side 42
Suprematismen	side 44
Neoplasticismen	side 48
Højmodernismen – begyndelsen på enden	side 55
Dadaismen	side 59
Fotografiets entré	side 61
New York Dada	side 63
Duchamp – transformatoren	side 65
Den teknologiske/videnskabelige kapacitet	side 68
3 værker - ‘Nu descendant un escalier’	side 70
3 værker – ‘Fountain’	side 72
Efter Readymade	side 85
3 værker – ‘La mariée mise à nu par ses célibataires, même’	side 87
Det store glas – tilblivelsen historisk	side 88
Det Store Glas – teori	side 89

Det Store Glas – fortolkninger	side 91
Duchamp – elektronerne	side 94
Duchamp – da Vinci	side 95
Hemmeligheder	side 100
Efter Højmodernismen	side 102
Konsekvensen af Højmodernismen	side 103
Afhængighed af fotografiet	side 104
Transmodernismen	side 106
Litteraturliste	side 108

Manifesternes Første Del

Atomernes og geometriens optagelse i gentagelsen og skiftet

Menneskets udvikling kan læses som en stadigt mere radikal frigørelse fra naturen. Deri er der ikke noget nyt.

Ikke at det er en uafbrudt kontinuerlig frigørelse – dertil har historiens forskellige kriser haft deres at skulle have sagt. Men i det store billede må vi siges at have taget et stort skridt mod frigørelse fra naturen, siden dengang vi var afhængige af planetens placering omkring solen for at kunne holde på varmen, og hvor det var jordens rotation, der bestemte, hvornår vi kunne udnytte vores synssans.

I det halve århundrede, der går fra cirka 1860'erne til omkring 1910, foretager menneskeheden et hidtil uset teknologisk kvantespring. Et menneske, født på tærsklen til togets æra, ville have kunnet opleve frigørelsen fra den biologiske transportform, nemlig hesten og over til lokomotivet, hvor hastigheden ikke var betinget af muskeltræthed. Dette menneske ville ydermere opleve den fuldstændige frigørelse fra terræn med flyvemaskinernes indtog mod slutningen af denne periode.

Ligeledes havde gaslamper og siden elektrisk lys gjort, at om ikke nat blev til dag i byerne – så var det dog muligt at bevæge sig rundt hjulpet af synet døgnet rundt. Vandet skulle ikke længere trækkes op af brønden med musklernes kraft – men kom af sig selv ved at dreje på en hane. Og vand var også det, som automatisk førte ekskrementer væk, langt fra hvor de faldt – i stedet for at gøde den nærliggende jord som tidligere. Maden skulle ikke længere nødvendigvis laves med hænderne i køkkenet – men kunne også fås fremstillet af maskiner på fabrikker.

Det var denne tid, som de aktører, der siden hen på hver deres måde ville medvirke til en frigørelse af billedkunsten fra naturen, var børn af. Piet Mondrian blev

født i 1872, Kasimir Malevich i 1878, Umberto Boccioni i 1882 og Marcel Duchamp i 1887 - for blot at nævne nogle få men vigtige af Højmodernismens kunstnere. I de femten år, der skiller disse 4 kunstnere, tæller opdagelserne og opfindelserne bl.a. pigtråd, kamerafilmruller, opvaskemaskinen, kasseapparatet, seismografen, metaldetektoren og radar.

Med denne tekst vil vi søge at læse disse kunstnere og den periode i kunsthistorien de repræsenterer, nemlig Højmodernismen, gennem teknologiens og den eksakte videnskabs (herefter blot benævnt videnskaben) briller. Dermed læser vi samtidig denne del af kunsthistorien på de præmisser, som datiden anskuede både kunsten og resten af kulturen. Det er ikke hele Højmodernismen, der vil blive kortlagt, men derimod de gennembrud som har størst indvirkning på eftertiden. I det omfang at der er flere samtidige sammenlignelige kunstretninger på færde, vil der blive valgt i mellem disse, idet det er nogle kunstteoretiske gennembrud, vi er ude efter og ikke en egentlig kunsthistorie. Således vil valget f.eks. være at se på Suprematismen og Neoplasticismen frem for Orfismen i spørgsmålet det abstrakte.

Det subjektive og det objektive

Den civiliserede verden var omkring århundredeskiftet optaget af teknologi og videnskab som aldrig før. Europas og Amerikas befolkning så deres verden ændre sig dag for dag i takt med, at accelerationen af nye opfindelser ændrede både deres hverdag og verden som sådan.

Samtidig var kunstneren, som vi skal se, individualist som aldrig før. Det var naturligt for kunstneren at søge en position, hvor han gik foran resten, når det gjaldt en innovativ og radikal fortolkning af livet og kulturen. Og lykkedes dette i tilstrækkelig grad, blev han en del af elitens elite – en del af kunstavantgarden.

Hvad vi fører sammen ved en sådan læsning, er derfor det subjektive og det objektive, når disse er mest konsekvente – mest kompromisløse. Den højmoderne

kunstner søger at dyrke sit eget særkende maksimalt – at se verden så individuelt som overhovedet muligt. Hvorimod teknologien, som jo er baseret på videnskaben, søger det modsatte, *idet det er et af den videnskabelige tænknings hovedmål at eliminere alle personlige og antropomorfe elementer. Videnskaben stræber, med Bacons ord, efter at opfatte verden „ex analogia universi”, ikke „ex analogia hominis” [i universets skikkelse, ikke menneskets].*¹

‘Manifesternes Anden Del’

Når vi vælger at kalde denne tekst ‘Manifesternes Første Del’, er årsagen, at vi efterfølgende vil forsøge en lignende læsning på vor egen tid – med henblik på en analyse af, hvad der skulle til for at afstedkomme, det man kunne kalde en neo-højmodernisme, altså en dynamisk kunstperiode kendetegnet ved radikale og hyppige skift, der yderligere frigør kunsten. Og hvor kunsten, alene vha. af foreskrifter, stiller sig op og anviser vejen. I denne analyse vil spørgsmålet om Global Æstetik fylde væsentligt. ‘Manifesternes Anden Del’ skal da også opfattes som besvarelsen af opgaven om Global Æstetik.

Metode for første del

Det er dog formålstjenligt indledningsvis her at præcisere, med hvilken indfaldsvinkel denne første læsning foretages. Analogien kan føres til den måde, hvormed man kan gå til værket ikonografisk eller ikonologisk. Med andre ord kan teknologiens og videnskabens indflydelse på kunsten aflæses med fokus på det kontekstrelaterede, dvs. orienteret mod det *lettilgængelige* (samfundet). Eller den kan læses med fokus på det *sværttilgængelige* (kunstneren).²

¹ ‘Et essay om mennesket’, Ernst Cassirer, 1944, Hans Reitzels forlag – 1999, pp. 269

² Man kan selvfølgelig også anvende analogien *arv* versus *miljø*. Miljøet er samtiden - som for kunstneren er en fleksibel størrelse. Det skal forstås som, at han ikke kan undslippe sin egen tid, men han kan forme den mentalt, så den passer hans behov som kunstner. Som en klump modelvoks kan han forme den mentalt, så at han selv bestemmer, hvilken side der vender mod ham selv, og hvilken der forbliver uden for hans synsfelt. Arven er ikke fleksibel. Det er hans psyke. Vel kan

Bagsiden af det *lettilgængelige* (samfundet) er dog et vanskeligt overbliksarbejde, modsat en læsning der koncentrerer sig om den eller de enkelte kunstnere. Her er altså et problem som en fokus på *sværttilgængelige* (kunstneren) ikke byder på.³

Sideløbende vil vi også have for øje, den skelnen som er alment anvendt indenfor kunsthistorie og som fordrer en deling mellem modernisering, modernitet og modernisme – og som derfor anskueliggør årsag-virkning problematikken på en nem og velegnet måde.

Ovenstående vil også have relevans, når der skal skelnes mellem teknologiens og videnskabens fysiske tilstedeværelse, for eksempel ved at benytte højteknologiske materialer i selve værket. Eller når der er tale om en teknologisk/videnskabelig inspireret vision, som kunstneren realiserer. Både teknologien/videnskaben som fysisk tilstedeværende og som ren idé er med i denne undersøgelse – hvis mål det er at skabe et overblik, mht. i hvilken grad Højmodernismen kunne antage det alternative eller supplerende navn ‘videnskabsmodernismen’.

Endelig skal det nævnes, at der i vid udstrækning vil blive gjort brug af citater. Disse er ikke udelukkende anvendt til at underbygge eller underminere andre udsagn. Nogle af citaterne tjener som en måde at komme hurtigt igennem komplekse emner på en præcis og komprimeret måde. Læseren kan i disse tilfælde regne med, at indholdet i citatet svarer til undertegnede opfattelse. I modsat fald vil citatet blive efterfulgt af en tydelig kritik.

han ændre sig. Men han kan ikke ændre sig væk fra sig selv. Uanset resultatet af hans anstrengelse med at forme sig selv vil han altid være lige meget ham selv. Og det er denne arv, som er udslagsgivende for hans forudsætninger for at arbejde med miljøet.

³ Begge måder at læse teknologien og videnskaben ind i kunsten vil blive benyttet. Forskellene i de resultater, der herved fremkommer, vil stå som årsag til det argument: At det er afgørende at vælge den rette afstand, hvormed man læser teknologien og videnskaben ind i Højmodernismen. For tæt på vil give teknologien og videnskaben for megen betydning. For langt væk for lille betydning.

Det 19. århundredes arv

Før det teknologiske og videnskabelige læses ind i Højmodernismen, skal her kort skitseres, hvad det er for et kunstgrundlag, Højmodernismen hviler på.

Med samme selvfølgelighed som biblens 10 bud har gjaldt indenfor kristendommen, har reglen om repræsentation været gældende indenfor kunsten. Spørgsmålet har blot været, hvordan denne repræsentation skulle tage sig ud. Ernest Cassirer beskriver i 'Et essay om mennesket'⁴ den grundlæggende konflikt indenfor kunsten, som er sammenfaldende med sprogets ditto, og som får historiens pendul til at svinge mellem 2 modstridende tendenser: den objektive og den subjektive virkelighedsfortolkning. Om det objektive kontra det subjektive skriver Cassirer:

'I det første tilfælde falder kunst og sprog under samme kategori: efterligning. Deres hovedfunktion er mimetisk. Sproget har sin oprindelse i efterligning af lyde, kunst er en efterligning af ydre genstande.'⁵

Uanset forskelligheden i de kunstteorier der blev fremlagt og efterprøvet mellem 1750'erne og 1900'erne, så har de alle haft det tilfælles, at de har indeholdt spørgsmålet om, hvordan efterligningen af naturen skulle tage sig ud og hvorfor. Dette gælder lige fra Baumgartens store værk *Aesthetica* i 1750, som er det første større forsøg på at give æstetikken en selvstændighed og gøre den fri af teologien og videnskaben, og videre til Kant, for hvem det lykkes – og således er i stand til at udløse det store spørgsmål om, hvilken status naturen skulle have (som det indiskutable skønneste ifølge Kant) i forhold til kunsten (som rangerede over naturen, da den var skabt med ånd ifølge Hegel). I dette ligger samtidig spørgsmålet om efterligning kontra fortolkning. Her spillede Goethe og Rousseau en stor rolle i deres argumentation for den 'karakteriske kunst' – som var et opgør med kunsten som en gengivelse eller beskrivelse af den empiriske verden. Fra sin *Sturm und Drang* periode argumenterede Goethe på følgende vis i 1773 (altså før Kant har sin æstetik på plads) i værket 'Von Deutscher Baukunst':

⁴ 'Et essay om mennesket', Ernst Cassirer, 1944, Hans Reitzels forlag – 1999

⁵ Ibid. pp. 169

‘Kunsten er formskabende længe før, den er smuk, og alligevel er den allerede her sand og stor kunst, meget ofte endda sandere og større end den smukke kunst. For mennesket har i sig en formskabende natur, som kommer til udtryk i dets virksomhed, lige så snart dets eksistens er sikret; ...Således former den vilde sine kokosmasker, sine fjer og sin egen krop med bizarre træk, skrækindjagende former og grelle farver. Og selv om dette billedsprog betjener sig af de mest løsslupne former uden proportioner, så stemmer de enkelte dele alligevel overens, idet en enkelt følelse har skabt dem til et karakteristisk hele.

Og denne karakteristiske kunst er den eneste sande kunst. Når den virker på sine omgivelser ud fra en eneste indre, individuel, oprindelig, uafhængig følelse, der er ligegyldig over for og endog upåvirket af alt, hvad der er den fremmed, så er den hel og levende, uanset om den har sit udspring i primitivt barbari eller i en ren kultiveret sensibilitet’⁶

Goethes citat tjener som billede på denne grundliggende objektiv-subjektiv problemstilling, der som skiftevis reaktioner og modreaktioner på hinanden, får kunsten til at svinge mellem efterligningen og fortolkningen de næste 150 år. Trods perioder, hvor kunstens pendul svinger over mod trangen til imitation, så er det perioderne med den fortolkende, individualistiske og subjektive kunst, der med stadigt større radikalitet og hyppighed står for de nye strategier i takt med, at vi nærmer os starten på den 20. århundrede. De nye ideers fundament hviler altså stadigt oftere på romantismen – og dermed ikke (neo)klassicismen. Og dermed er det samlede resultat af anstrengelserne fra neoklassicismen, romantismen, prærafaelitterne, symbolismen, realismen, impressionismen, postimpressionismen m.fl. en kunst, som kommer stadigt tættere på at abstrahere naturen.

Anskuet fra denne stratosfæriske vinkel kan modernismens spring ind i det abstrakte læses som en nødvendighed. Det skal forstås som at spændingen mellem naturen, som den fremstår umiddelbart og naturen som fortolket, akkumulerede

⁶ Ibid. (Goethe: “Von deutscher Baukunst”, Werke, XXXVII, 148 f.) pp. 172

stadig mere energi til at kunne afstedkomme et fuldstændigt brud. Spørgsmålet er så bare af hvem, hvordan og hvornår.

Det 20. århundredes start

Står vi på den anden side af århundredeskiftet, har vi et Europa, hvor der er en række brud eller afgørende innovationer indenfor samfundet, hvoraf adskillige stimulerer avantgardekunstneren til et opgør med det repræsentative indenfor billedkunsten.

På det filosofiske-religiøse område har der været en Nietzsche, som har tematiseret en ny form for subjektivismen i form af viljens emanciperede menneske, der hævet over andre griber øjeblikket og skuer mod en fremtid, hvor Gud efterlades bagved. Gud havde også forladt de fleste regenter i Europa, der måtte sande, at biologisk ophav ikke længere var midlet, der kunne holde fast på magten.⁷

Foruden Nietzsche, hvis arbejder ikke kun aflejrer sig i filosofien, men som kan siges at gælde for selve ånden, der hersker omkring århundredeskiftet, er der andre 'værktøjer', som kunstneren kan anvende til sit eget projekt. En ny form for spiritisme kapitaliserer på sekulariseringen og giver sig til kende i form af mere eller mindre okkulte forskrifter og forestillinger. Bannerførerne her er bl.a. Rudolf Steiner, G. I. Gurdjieff og P.D. Ouspensky. Disse påvirkes i forskellig grad af psykoanalysen - som er med fra århundredes start, idet Freud udgiver sine første drømmetydningsteorier i netop året 1900. Det er dog først senere, at psykoanalysen så at sige får sin egen *isme* indenfor kunsten via Surrealismen – inden da var kunstavantgarden især inspireret af filosofen Henri Bergson, der blev af stor betydning for Kubismen og Futurismen med sine ideer om hukommelse, *élan vital*, og den subjektive konstruktion af virkelighed.

⁷ For store dele af verden kunne det dog være lige meget, om det var europæiske regenter eller det europæiske folk, der sad på magten – de var under alle omstændigheder underlagt Europa qua deres status som kolonier. En blomstrende antropologi, der havde fokus på disse primitive undersøgelser, havde dog vakt en del kunstneres interesse. Den forenkede, primitive og symbolske måde disse primitive udsmykkede sig selv og deres omgivelser havde inspireret til bla. Fauvismen.

Det er i denne transformations tid, at den moderne individualist - som gradvis havde udviklet sig siden oplysningstiden⁸, blomstrer i fuld flor. Acceleratoren hed kapitalismen, der som en grundbetingelse fodrer, at produktionssystemerne er i en stadig tilstand af innovation. Med en marxistisk vinkel kan vi sige, at kapitalismen gjorde det af med traditionsbegrebet, som hidtil havde virket stabiliserende med sin indbyggede sociale holistisitet i de foregående århundreder. Når vi her taler om den frigørelse som teknologien afstedkom, taler vi altså om to sider af samme mønt, hvor den anden side er det stadig mere avancerede pengesystem.

For den brede del af befolkningen er det dog alt rigeligt, at revolutionen foregår indenfor teknologi og økonomi. Her står 'bourgoisiets' individualist overfor 'kunstens' individualist, som også har blikket rettet mod en fremtid, der indebærer åndelig revolution – en politisk/kulturel revolution. Således går kunstens individualist længere end bourgoisiets individualist og bliver en slags fortrop, der ønsker en mere radikaliseret frigørelse af fortiden. Denne fortrop kender vi under betegnelsen avantgarde.⁹

Den stemning, som innovationerne medførte, delte sig mellem en pessimisme og en optimisme – som ikke er ulig den vi oplever i vores tid mht. digitaliseringen af verden. I introduktionen til kapitlet om det andet årti i det 20. århundrede beskriver redaktørerne bag 'Art in Theory 1900-1990' denne spaltethed:

'The response to the modern condition seems to have been experienced in two linked but ostensibly opposed registers. On the one hand, a profound pessimism at the growth of the populations and their concentration in large cities was fuelled by the apparently increasing control of human life by the machine. For all that was being gained, there was a sense that life was losing a depth, a dimension of freedom, and that human beings were becoming

⁸ Særligt synligt i tiden efter den Franske revolution i 1789

⁹ Denne militære term kædes første gang sammen med kunsten i 1825 i Saint Simons 'Opinions littéraires', hvor denne i en dialog mellem kunstneren og hans elev siger, at kunstneren må virke som en avant garde. Kilde: Luc Perry, Homo aestheticus, The University of Chicago Press, pp. 197

imprisoned in what the German sociologist Max Weber saw as the 'iron cage' of modernity'.¹⁰

Det er dog vigtigt, når vi taler om kunsten, at vi holder os for øje, at vi har at gøre med en ny type aktør, der, pga. de sociale, politiske, religiøse, filosofiske og økonomiske frigørelsesprocesser og forestillinger, ser sig selv som et væsen, der har ret til at stille spørgsmål til alt, hvad han ikke selv har skabt – nyt som gammelt. Det er ligeledes vigtigt at bemærke, at denne aktør alt andet lige på et tidspunkt kommer forbi Paris. Det var ganske enkelt kulturens hovedstad. Paris husede i kortere eller længere tid Mondrian, Duchamp, Apollinaire, Picabia, Breton, Braque, Picasso m.m.fl. Avantgarden kunne med andre ord profitere fra en synergieffekt, man ikke har set siden. Inden de første 2 årtier af århundredet var forbi, var denne monopolagtige status mht. avantgarden dog slut – nu kunne især tysktalende byer som Berlin, München, Dresden og Wien med rette også kaldes avantgarde centre.

Fotografiet - den nye visuelle historiker

Tilskyndelsen til et brud med det repræsentative blev accelereret af fotografiet, som havde brugt hele starten og midten af det 19. århundrede, på stødt og roligt at blive stadigt mere anvendeligt. I 1887 får fotografiet sin nuværende form med celluloid, der bærer negativ film.

Roller som den rene imitator var udlevet for kunstneren – han kunne på ingen måde konkurrere med fotografiets fuldstændige gengivelse af den optiske virkelighed.

Når fotografiet ikke blot blev inkorporeret som en del af billedkunsten – evt. som en fortsættelse af maleriet – skyldes det den almene opfattelse af kunst, da fotografiet begyndte at blive bredere kendt, dvs. fra 1830'erne og frem. I denne ro-

¹⁰ 'Art in Theory 1900-1990', Harrison & Wood, 1992, Blackwell - 2000 udgaven, pp. 126

mantikkens alder skelnedes skarpt mellem kunst og teknik. Kameraets resultater sås som værende af teknisk determineret art. Man kan med hegeliensk tankegang sige, at det er begrænset, hvad kunstneren kan hælde i fotografiet af ånd, da det jo er linsen og ikke øjet, der sørger for aflejringen af motiv.¹¹ At man i vore dage kan finde en sådan fremstilling noget firkantet, skal dog ses i forhold til de begrænsede kreative fotografiske bearbejdningsmuligheder, det lod sig gøre i det 19. århundrede. Når fotografiet blev brugt af kunstnere, var det som et supplement til skitsen i forbindelse med maleriet.

Desuden var det umuligt at gøre fotografiet til et ægte barn af billedkunsten. Det kunne højst blive til et debarn. Ved sin brede anvendelighed kunne fotografiet bruges indenfor nær sagt alle områder: presse, militær, videnskab, billedkunst m.fl. Og for at tage fotografiet behøvede ingen billedkunstnerisk skoling af nogen som helst art.

Af ovenstående grunde virkede fotografiet som et udefra kommende pres på billedkunstens hidtidige monopol på imitation, i stedet for at virke som en udvidelse af billedkunsten. På paradoksalt vis kan man sige, at skulle nogen kunstnere mod slutningen af det 19. århundrede have grebet denne teknik og brugt det som et redskab i kampen for at fremme deres egen sag, så skulle det have været konservativerne indenfor kunsten – dem som var efterkommere af neoklassicismen.

Alternativ teknologi

I værket 'Kant after Duchamp' argumenterer Thierry de Duve (herefter blot Duve) for, at fotografiet blot var den ene af 2 afgørende tekniske innovationer fra industrialiseringen, som markant ændrede kunstnerisk praksis begyndende omkring 1830'erne og 1840'erne. Den anden innovation var den samtidige opfindelse af tuben med oliefarve. Duve ser flere sekventielle virkninger af tuben: Den første

¹¹ Med Kants forestillinger om det skønnes natur (tidl. i dette afsnit) i baghovedet ville et af de mest interessante spørgsmål samtiden kunne stille en evt. reinkarneret Kant være: Hvilken status har fotografiet? Og videre: Hvilken status har dokumentarfilmen?

var, at det gjorde det muligt for kunstneren at forlade sit studie og male naturen 'on location' – dvs. at kunstneren gik ud i dagslyset og malede landskabet: 'As long as painters had to grind and mix their pigments themselves, *plein-airism* was a technical impossibility.'¹²

Men ude i dagslyset var samtidig det sted, hvor datidens fotografi opererede pga. begrænsninger i den fotografiske teknik mht. lysfølsomhed, og således opstod en direkte konkurrence mellem kameraet og kunstneren om at gengive landskabet. Maleriet imødegår denne konkurrence, og her taler vi om den anden hovedvirkning, som var, at kunstneren efterlignede fotografiet:

'In submitting their skills to the constraints of on-site production, of course, the *plein-air* painting entered into explicit competition with photography. The camera was the principle mechanizing device that painters had to reclaim, which they did by mimicking it and behaving as if their eye and their hand, coupled to their canvas, constituted a light-recording machine. They sought to give their craft a reprieve by "internalizing" the technology threatening it and by "mechanizing" their own body at work. Whereas this strategy of resistance was still implicit in the impressionism ("Monet is but an eye" said Cézanne), it was made explicit by Seurat's divisionism, which was simultaneous and parallel to the invention of the "autochrome" color photography by the Lumière brothers.'¹³

Denne virkning er så med til, at kunstneren fik et helt nyt forhold til paletten:

'Out of *plein-airism*, the palette of the impressionists developed as an aesthetic doctrine already reflecting upon this new state of things. It was limited to the colours of the prism, and thus it excluded black. Although the justification of this exclusion was naturalism – there is no black in nature – what the doctrine really did was to organize the act of painting as a series of choices within a standardized logic of colors. The divisionist (or, loosely called, pointillist) technique first developed by Seurat rationalized this production even further, explicitly turning the hand of the painter into a clumsy

¹² 'Kant after Duchamp', Thierry de Duve, 1996, October – 1999, pp. 177

¹³ Ibid pp. 176

machine that operated in steps and rejected the blending continuity of handicraft.’¹⁴

Duve følger denne idé frem til en argumentation for, at tuben derved medvirkede til at gøre kunsten en mere tilgængelig aktivitet for den ikke professionelle – m.a.o. for udbredelsen af hobbymaleren.

En sådan teknologisk læsning af tiden der ligger lige før Højmodernismen¹⁵, er der grund til at stille spørgsmål ved. Vel gjorde tuben friluftsmaleriet lettere, men det var ikke umuligt førhen. I begyndelsen af 1700 tallet malede François Desportes ude i det fri foran motivet. Dette blev opfattet som værende meget excentrisk af samtiden. Og det er måske snarere her, vi skal søge en forklaring på, at kunstneren ikke står i kornmarken udsat for lunerne af vind og vejr. Vi skal se for os det forhold den kulturelle og økonomiske overklasse i begyndelsen af det 19. århundrede havde til bla. fysisk arbejde, og alt hvad der kunne forbindes hermed; marken, den svedne sol, landarbejderne, ufremkommelige veje osv.

Men når så romantikkens kunstnere gør deres entre i kunsthistorien, er det måske ikke så mærkeligt, at visse af dem begynder at arbejde udendørs. Det er jo netop der, hvor de mener, at stemningen og ånden findes.¹⁶ For selve det at tage oliefarve med ud i naturen udgør ikke et større problem. Og det er her, at Duve forenkler, ved at stille sagen op som et valg mellem tuben og det at lave farverne fra bunden under fri himmel. Intet hindrede kunstnere af præ-tube tiden i at tage mindre portioner egen-præfabrikeret farve med sig ud i naturen. Oliefarve lader sig let transportere i krukker, glas, dåser, ja nær sagt hvad som helst. Sagen er jo, at oliefarve holder sig umindeligt godt under de fleste forhold. Oliefarven ville under alle omstændigheder ikke tørre, førend kunstneren tillod det, eftersom der skal et tørremiddel (sikkativ) til. Uden et sådan kan et oliemaleri være op til flere år om

¹⁴ Ibid. pp. 177

¹⁵ Bl.a. vedkender Duchamp sig en stor inspiration i Seurat. Se evt. ‘Samtaler med Marcel Duchamp’, Pierre Carbanne

¹⁶ Det skal ikke glemmes at staffeliet løbende udvikles gennem det 19. århundrede og bliver således stadig lettere i vægt og nemmere at folde sammen.

at tørre afhængig af tykkelsen af påsmurt farve – enhver, der har arbejdet i et farveteknisk laboratorium¹⁷, kan forklare dette.

Men der kan ligge et incitament til at arbejde hurtigere, når man maler ude i naturen, dels for at undgå at bruge rejsetid på at komme igen næste dag, og dels fordi man aldrig ved, hvordan vejret er næste dag. Hermed er vi fremme ved impressionisterne. Uden at gå i dybden med hvad der motiverede denne isme, er det på sin plads at komme med et alternativt bud på årsagen til deres palet og maleteknik end den fotografisk relaterede, som Duve fremligger.

Dette alternative bud involverer den franske professor i kemi Eugene Chevreul (1786–1889), som i sit meget lange liv nåede at være direktør for Gobelins væveri-erne og siden direktør for det naturhistoriske museum i Paris. Chevreul forskede og skrev bl.a. om farveharmonier og farvekontraster. I 1839 udgiver Chevreul sit arbejde med ‘simultan kontrast’ i værket ‘De la loi du contraste simultané des couleurs et de l’assortiment des object colorés’. I dette værk indgår hans to mest kendte regler, hvor den ene lyder: *“Lorsque l’œil perçoit en même temps deux couleurs avoisinantes, elles paraissent aussi dissemblables que possible, tant du point de vue de la composition optique que de leur valeur tonale.”* Den anden lyder: *“Dans l’harmonie des contrastes, la composition complémentaire est supérieure à toutes les autres.”*¹⁸

I ‘The virtual Colour museum’ står at læse:

‘Chevreul’s work influenced the movements in art known as Impressionism, Neoimpressionism and Orphic Cubism, with Robert Delaunay (1885-1941) using coloured “simultaneous discs” in his paintings. Although Chevreul’s work remained impractical and was never completed, he also influenced the

¹⁷ Som f.eks. det som findes på Det Kongelige Danske Kunstakademi under ledelse af Henrik Boetius.

¹⁸ ‘The virtual colour museum’, <http://www.colorsystem.com/projekte/fr/17chef.htm>

Se også ‘The Impressionists’, D. Kane (St. Brigid’s College),

http://www.iol.ie/~colbrid/fourth_ysr/4E_IMPS/imp1.htm samt ‘The Columbia Encyclopedia’, Sixth Edition - 2001, Columbia University Press.

views of both Eugène Delacroix (1798-1863) and Georges Seurat (1859-1891) with regard to colours and the way in which they used them.’¹⁹

Med til at tale for ovenstående påvirkning er endvidere spørgsmålet om, i hvilken grad farvefotografiet overhovedet kan kædes sammen med Seurat, som Duve mener (‘...it was made explicit by Seurat’s divisionism, which was simultaneous and parallel to the invention of the “autochrome” color photography by the Lumière brothers.’).

Seurat maler sit første pointillistiske maleri ‘En søndag eftermiddag på øen La Grande Jatte’ i 1884-86. På det tidspunkt er Lumière brødrene godt i gang med deres autokrome forskning. Men det er først i 1903, det lykkedes for dem at få alle farver med. Opfindelsen patenteres samme år i Frankrig (FR.Pat.No. 339,223, 1903) og 3 år senere også i USA (No.822,532). Først i 1907 bliver opfindelsen markedsført (men benyttes kun af et fåtal professionelle).²⁰ På det tidspunkt har Seurat været død i 6 år. Han dør nemlig i 1891. Det synes måske mere plausibelt at tale om et tilfældigt sammenfald i udtryk mellem det pointillistiske maleri og de første autokrome billeder:

‘In 1903 in Lyons, France the two Lumière brothers invented what was then the first way to record an image in color. Using potato starch grains dyed red, green and blue on a glass plate, the resulting photograph was almost impressionistic in its colorful graininess.’²¹

Endelig er der også grund til at stille spørgsmål ved Duves beskrivelse af pointillistens ‘klodsede hånd’ (‘...explicitly turning the hand of the painter into a clumsy machine...’). Duve beskriver dette nærmere i et afsnit, hvor han forklarer, hvor-

¹⁹ ‘The virtual colour museum’, <http://www.colorsystm.com/projekte/fr/17chef.htm>

²⁰ Det er først i anden halvdel af det 20. århundrede at farvefotografiet bliver mere almindeligt end det sort/hvide fotografi.

²¹ ‘Ilford gallery’, http://www.ilford.com/html/us_english/autochrome.html, øvrige kilder: ‘Color Theory’, Jim Scruggs, <http://www.bway.net/~jscruggs/auto.html> og ‘Fogtdals Kunstsleksikon’, [fotografi], redaktører Bjarne Jørnæs og Peter Micheal Hornung, Forlaget Pelle Fogtdal A/S – 1989/1992

dan det tidligere var kunstneren, der blandede farverne, men hvor det med det pointillistiske (divisionistiske) maleri nu er beskueren, der gør det på retina:

‘The maker (the hand) remained passive inasmuch as it simply obeyed. “clumsily” and automatically, the commands of the eye already encoded in the ready-made discriminations provided by the paint manufacturers’ color charts.’²²

Det er rigtigt, at den opaque maleteknik alt andet lige er mere enkel end det klassiske lasur maleri, med dets særlige krav til stramheden i opspænding (afgjort af lærredets materiale og antal lag med og koncentrationen af kasein), overfladens jævnhed (slibning), sugsevne (afgjort af mængden af kridt), optegning (kul/bly), undermaling (tempera), mellemmalning (skygge og dybdevirkning vha. skiftevis varme/kolde lag) overmalning (højlys & detaljer) og finish (lak med forskellige egenskaber, f.eks. giver venetiansk terpentint meget højglans med stor dybdevirkning, men tåler ikke for megen varme, da det forbliver flydende ligesom glas) og som følge af alt dette også særlige krav til pensler (f.eks. mårhår), tørremidler (sikkativer) samt fyldstoffer/male midler (f.eks. har ‘rubens gel’ trixotrope egenskaber). Det er også rigtigt, at det systembaserede maleri, som f.eks. det pointillistiske med sin monadelignende opbygning af små monokrome enheder giver en vis automatik i fremstillingen. Men derfra, og til at mene at håndens karakter/evner er reduceret til en bevidstløs automatik, er der langt. Det er at overse den træning og rutine der skal til for at arbejde med et plastisk formeligt materiale som oliemaling, hvor hver farve har sin egen individuelle konsistens og klæbeevne, og hvor lærredets elasticitet og påføringsværktøjet er afgørende. Tværtimod kræver et maleri som det pointillistiske en hel ny evne – nemlig en håndens musikalitet.

Når vi sådan dvæler ved Duve, skyldes det flere forhold. For det første vil en læsning af tiden baseret på usikkert grundlag risikere at få os til at drage forkerte konklusioner om tiden, der snart kommer efter - Højmodernismen. Det så meget

²² ‘Kant after Duchamp’, Thierry de Duve, 1996, October – 1999, pp. 178

mere aktuelt som at den kunstner Duve fremhæver, nemlig Seurat, er en som selvste Duchamp har vedkendt sig at være meget påvirket af.

Men nok så væsentligt tjener historien om tuben som eksempel til spørgsmålet om, hvordan vi kan læse teknologien og videnskaben ind i kunsthistorien generelt set?

Man kan stille spørgsmålet: Fra hvilken afstand er det rimeligt at fortolke kunsten? Vi kan forstille os en flyvemaskine. Hvis den flyver meget højt, har den det store overblik, men er ude af stand til at se detaljen og derved analysere de del-elementer, der tilsammen udgør det store billede. Flyves der meget tæt på jorden er forholdet omvendt. Dermed bliver det vanskeligere at generalisere, desto tættere man er jorden. Duve synes at begå den fejl, at han udleder noget om det store billede vha. detaljen. Hvis vi igen bliver i flyvningens verden, kan vi sige, at det svarer til, at piloten taster et enkelt ciffer forkert ind i autopiloten. Efter 50 kilometer betyder det ikke så meget. Men efter 5000 kilometer betyder det måske, at flyet må lande i et helt andet land, end det var meningen. Man kan vende det om og sige, at det er begrænset, hvor meget teknologi og videnskab man kan læse ind i kunsten, eftersom det er begrænset, hvor mange detaljer man i det hele taget kan have med.

I kunsthistorisk sammenhæng er tuben en detalje, hvor imod fotografiets betydning næppe kan overvurderes. Det tuben frem for alt gør, hvilket Duve også understreger, er at den giver tid. Men det er tuben ikke alene om. Kunstneren hører ikke længere selv sine rammer, eller binder sine pensler, eller blander sine malemidler og ferniser. Ja, siden hen bruger han også færdigt præparerede lærreder allerede spændt op på rammen.²³

Hvis vi antager en tidsakse, der går fra *præværk* til *værk* for at ende med *postværk*, så er udviklingen den, at kunstneren bruger stadigt mindre tid på *præværket*, men

²³ Og her kunne man tilføje at denne tid kunne bruges meget mere effektivt på alle tider af døgnet efter indførelsen af gas (lamper) og siden elektrisk lys. Men det er en helt anden historie, som er et kapitel for sig selv.

til gengæld mere på *postværket*. Men deri adskiller kunsten sig ikke fra den øvrige samfundsudvikling, hvor virksomheder i stigende grad benytter sig af underleverandører i startfasen af fremstillingen, men i stedet bruger mere tid på at få distribueret, markedsført og solgt varen.²⁴

Det væsentlige er, at kunsten forlader det 19. århundrede med sin rolle som betydningsbærer og meningsdanner (som den visuelle historiker) definitivt og på en altafgørende måde ændret af et reproducerbart medie – hvis magt man ikke havde set magen. Noget firkantet kan man sige, at der ikke er nogen kunstværker, der har spillet en afgørende rolle mht. at starte eller stoppe en krig i det 20. århundrede. Men det er der adskillige fotografier (og film), der har gjort. Eller for at anskue sagen med kubisternes hovedteoretiker Metzingers ord:

‘The excuse of being documentary was becoming ridiculous among painters: photographers and filmmakers could go far beyond anything they did.’²⁵

Højmodernismen handler i høj grad om den vandring som kunsten blev sendt ud på, for at finde nye territorier at gøre sig gældende i - foranlediget af fotografiet.²⁶

²⁴ I den sammenhæng er det tankevækkende at sammenligne antallet af udstillinger, som Duchamp, Mondrian, Malevich m.fl. deltog i, med den liste over udstillinger som den gennemsnitlige kunstakademielev i vore dage kan præstere.

²⁵ Jean Metzinger, (*Le Cubisme était né*, p. 58), kilde: ‘Homo Aestheticus: the invention of taste in the democratic age’, Luc Ferry, 1990, The University of Chicago Press – 1993, pp. 221

²⁶ For kulturen som sådan betyder fotografiet og nye trykteknikker udbredelsen af en billedkultur, som gør at verden bliver visuel fælleseje for amerikaneren og europæeren. Inuiten, pungulven, pingvinen, skyttegravnen, den kinesiske mur, mumien, varietéstjernen... alle er deres afbildning tilgængelig med optisk nøjagtighed i aviser, ugeblade, billedbøger og plakater. Fra at stoppe op og kigge med forundring og beundring på billedet, begynder det moderne menneske at ignorere billeder – særligt det moderne urbane menneske. Det er han nødt til. Brugte han blot nogle få minutter på hvert eneste billede, han stødte på i løbet af dagen, ville han ikke have tid til andet. Lidt forenklet kan man sige, at hans egne bedsteforældre (som lægmænd) kun så billeder (såvel fotografiske som ikke-fotografiske) når de befandt sig i offentlige bygninger, læste avisen eller læste i familiens illustrerede bibel samt når de åbnede pungen. Nu er der billeder alle vegne: på cigaretpakken, på dåsen med kattermad, på valgplakaten, på forsiden af ugebladet (og indeni), på reklameskiltet... Det enkelte billede må dele sin magi med alle de andre billeder, og det efterlader ikke megen magi tilbage til hvert billede, medmindre der er tale om, at det som afbildedes i sig selv er

Den der rejser vil oftere, end den som står stille, spørge sig selv: hvor kommer jeg fra, hvor skal jeg hen, hvem er jeg? Og det er netop, hvad kunsten gør. Det er kendetegnende for Højmodernismen og resten af det 20. århundrede, at kunsten som aldrig før, handler om netop sig selv.

Kubismen

Kameraet har ét øje.²⁷ Mennesket har 2. Det første store spring fremad i Højmodernismen opstår, da kunstneren udstyrer mennesket med flere end 2 øjne. Det sker ved det kubistiske maleris opbygning, hvor genstandsverden fremstilles, som var den simultant set fra flere forskellige vinkler vha. en opbygning i kuber. Den tredimensionelle virkelighed forsøgtes altså afbilledet på det todimensionelle, uden at nogen af de 2 planer gik tabt.

Starten på denne måde at fremstille billeder på kommer, efter at eksfauvisten Braque havde tilbragt sommeren 1908 i den franske havneby L'Estaque med det erklærede mål at male i samme by, hvor hans store inspirator Cézanne havde malet.

De billeder, Braque maler denne sommer, udgør en art syntese mellem volumen og billedfladen, således at formerne synes at vokse sig ud af billedet og frem mod beskueren. Derved vendes bort fra det princip der, siden renæssancen, havde set billedet som værende et *vindue*. Da malerierne udstilledes i Paris i november 1908, skriver kritikeren Vauxcelles om Braques malerier, at de reducerer alting til 'små kuber'. Kubismen havde fået navn.²⁸ Hvorfra kommer så denne inspiration til kuber, og hvilken signifikans havde de?

magisk eller at billede er fremstillet på en overraskende ny måde. M.a.o. sker der en værdisætning af billeder som sådan. Jvnf. evt. med samfundskritikeren Thomas Welschs teori om en anæstetisering i vore dages samfund.

²⁷ Med undtagelse af meget specielle kameraer (som f.eks. det Eadweard Muybridge bruger i 1885 til kronofotografiske optagelser af dyrs bevægelser, og som var udstyret med 13 linser).

²⁸ Vauxcelles navngav også fauvisme

Det kommer an på, hvem man spørger af de mange aktører, som Kubismen nåede at bestå af. Nogle vil hævde, at kuberne var en naturlig forlængelse af Cézanne's arbejde med forenkling af billedsproget.²⁹ Andre hævder at kuberne var resultatet af, at Braques og Picassos uafhængigt og samtidige fascination af primitiv afrikansk skulpturkunst – hvis egne påvirkninger de så siden hen, gensidigt inspirerede hinanden med. For at blive i den kubistiske tankegang kan man sige, at der er overraskende mange simultane indfaldsvinkler i spørgsmålet:

'Cubism's technical innovations were rapidly assimilated by avant-garde artists. However, the question as to what Cubism meant, how it was to be thought of and understood, remained a focus of conflict. The autonomous decoration of a surface; penetration below surface appearance to constraints of 'true' reality; a modern Realism of 'conception', transforming the terms, but none the less retaining critical interest, of a tradition derived from Courbet; a Kantian transcendental idealism in which the picture could achieve what language could not, namely representation of the *ding an sich*; a Nietzschean imposition of a new beauty, moulding the masses to the artist's own Truth; a Bergsonian epistemology of flux. Each of these was canvassed within five years of the emergence of a recognizably new style around 1910.'³⁰

Da vi i denne tekst har fokus på det teknologiske og videnskabelige, er det naturligt at tage fat om Kubismens optagethed af den 4. dimension. Der findes talrige tekster, både af kritikere og kubister selv, der forklarer denne geometriske teoris betydning for Kubismen.

Den 4. dimension udsprang af opgøret med den del af Euklids geometri, som kaldes Euklids parallelpostulat, der noget forenklet siger: 'gennem et punkt uden for en ret linie kan der kun trækkes én parallel, dvs. en ret linie der ikke skærer den givne.'³¹ Gennem tiden har mange forsøgt at gøre op med denne regel. Som den

²⁹ Cézanne havde selv tænkt i geometriske størrelser og skriver i 1904 i et brev til kollegaen og forfatteren Emile Bernhard: 'Treat nature by the means of the cylinder, the sphere, the cone...'

³⁰ 'Art in Theory 1900-1990', Harrison & Wood, 1992, Blackwell - 2000 udgaven, pp. 129

³¹ Gyldendals Tibinds Leksikon

første udgiver Lobachevsky i 1829³² et overbevisende bud på et alternativ til Euklids postulat vha. kurvede linier³³. Det er ikke opgaven her at gå i detaljer med denne nye ikke-euklidiske geometri. Det er alt rigeligt, at konstatere at geometrien får en ny størrelse at arbejde med.³⁴

At tænke den 4. dimension er at tænke det utænkelige – sagen er nemlig, at den 4. dimension ligger udenfor den menneskelige perceptions evnes rækkevidde. Vi skal forestille os en linie. Det er 1. dimension. Linien dubleres og dubletten trækkes, så vi får 2 parallelle linier. Med sporene fra denne ‘trækning’ har vi en firkant. Nu har vi planet, som er den 2. dimension. Nu dublerer vi denne firkant og trækker den væk fra den første. Med sporene af denne trækning har vi kuben. Det er den 3. dimension. Vi skal forestille os, at vi kunne gøre noget lignende med kuben. Så ville vi få den 4. dimension.

Man kan også forklare disse dimensioner ved at bevæge sig den modsatte vej mod det udelelige:

‘For at inddele rummet, kræves den slags snit som kaldes flader; for at inddele fladerne, kræves den slags snit der kaldes linier, for at inddele linier, kræves den slags snit der hedder punkter. Herefter kan man ikke komme længere: punktet kan ikke inddeles, punktet er et kontinuum.’³⁵

Væsentligheden af at forklare ruminddelingen på ovenstående måde, som bevæger sig mod det simple, skyldes at kubisterne selv havde øjne for denne mulighed. De gjorde nemlig også brug af ideen om at reducere det 3. dimensionelle rum til maleri i bidimensionalitet – og dermed ophæve perspektivets betydning. Det ‘fla-

³² Faktisk havde kollegaen K.F. Gaus allerede nogle år forinden nået næsten ligeså langt, men havde holdt sine opdagelser hemmelige.

³³ Kurvede linier som når f.eks. linier overføres på en globe

³⁴ For en hurtig og nem indføring i ikke-euklidisk geometri henvises til ‘Turnbull www server’ School of Mathematics and Statistics, University of St Andrews, http://www-groups.dcs.st-and.ac.uk/~history/HistTopics/Non-Euclidean_geometry.html#53

³⁵ Henri Poincaré, ‘La valeur du science’, 1905, kilde: ‘Duchamp TRANSformatorerne’ Jean-François Lyotard, 1977, Det Kongelige Danske Kunstakademi – 2000, pp. 83

de' maleri og 'kube' maleriet befinder sig mao. i hver sin ende af dimensionsproblematikken.³⁶

Med denne nye geometri er der åbnet op for en masse forestillinger; findes der en parallelverden, til den vi kender; vil mennesket en dag kunne perceptere denne 4. dim. verden; hvor meget kan vi udlede om denne 4. dim. verden via dens 'skygge' den 3. dimension; hvad kommer efter den 4. dimension...

Den 4. dimension var en størrelse, som optog tiden, og kendskabet til den blev hurtigt almen kendt omkring århundredeskiftet og årene umiddelbart efter. Blandt bidragsyderne til at få kendskabet til den 4. dimension udbredt var både de sagligt videnskabelige og de populariserende lettilgængelige formidlere samt endelig de udsvævende hoveder, som førte den 4. dimension over i den rene science fiction. Blandt de afgørende publikationer var Poincarés *La Science et l'Hypothèse*, Bouchers *Essai sur l'hyperespace*, Jouffrets *Elementary Treatise of Four-Dimensional Geometry*, Gaston de Pawlowski *Le Voyage au pays de la quatrième dimension*, Leadbeater *L'Autre Côté de la mort* og Edwin Abbotts novelle *Flatland, a Romance of Many Dimensions, by a Square*. Den 4. dimension nåede alle hjørner af kontinentet – således også Rusland i form af Pierre Piotr Demianovich Ouspensky der i 1911 udgav *Tertium Organum* som bl.a. fascinerede Malevich.

Det skal bemærkes, at der samtidig var andre forestillinger om hvad den 4. dimension kunne rumme. En af disse var forestillingen om den 4. dimension som værende tid - hvilket H.G. Wells forestiller sig i sin bog *The Time Machine: An Invention* fra 1895. Om dette skriver James Gleick i *Faster*:

'Albert Michelson and Edward Morley had conducted their famous experiment implying a constant velocity of light, and H.A. Lorentz had put forward his strange idea that a fast moving object contracts in space. Wells surely followed these developments, but his prescient understanding of space-time geometry flowed as well from more mundane items in his modern world: new graphical representations of time in railway scheduling charts and

³⁶ Forholdet mellem det 2. dimensionelle og det 3. dimensionelle, når dette afbilledes er forskellen, mellem det vi kan *se*, og det vi *kender*.

weather histograms. These showed time as a fourth dimension, right there on the page. “Here is a popular scientific diagram, a weather record,” says Wells’s Time Traveller. “This line I trace with my finger shows the movement of the barometer... Surely the mercury did not trace this line in any of the dimensions of Space generally recognised?”³⁷

Det er dog med den ikke-euklidiske geometri som udgangspunkt at vi forstår den 4. dimension i Kubismen.

I Paris var det især Metzinger og Gleize, som på deres kollegers vegne satte ord på de teorier, der gjaldt for forholdet mellem Kubismen og den nye geometri. Begge har de efterladt tekster og interview, hvor de gør rede for, hvor afgørende den nye geometri var for Kubismen. Om Kubismens fødsel skriver Metzinger:

‘It is indeed folly, Maurice Princet declared to me in front of Juan Gris [kubistisk kunstner], to want to unite in one sole system of relations color, which is a sensation, and form, which is an organization you have only to accept and which you should try to understand; and, initiating us into non-Euclidean geometries, he incited us to create a painter’s geometry. We could not do so in the same way as he. But, from rue Lamarck to rue Ravignan, the pretension of imitating a ball on a vertical plane, or of providing, with a horizontal straight line, the figuration of a vase’s circular hole when placed at eye-level, were now considered to be the artifices of an outdated illusionism. Cubism was born.’³⁸

Om end Maurice Princet ikke var en specialist i gængs forstand, men derimod arbejdede i et forsikringsselskab og dyrkede den nye geometri i sin fritid, så kommer man ikke uden om dennes indflydelse på Kubismen.³⁹ Han mødtes jævnligt med dem, og qua hans pædagogiske og fantasifulde fremstilling af den ny geo-

³⁷ ‘Faster’, James Gleick, Pantheon, pp. 53

³⁸ ‘Le cubisme était né’, (pp.62-63), kilde: ‘Homo Aestheticus: the invention of taste in the democratic age’, Luc Ferry, pp. 215

³⁹ I ‘Dialogues with Marcel Duchamp’ betegnes Princet af Carbanne som ‘a fake mathematician’ der også dyrkede ironien, hvilket Duchamp giver ham ret i.

metriske perspektiver var hans påvirkning, ifølge adskillige af kubisterne selv, kolossal.⁴⁰

Kubismen – uenighed om teori

Men her står vi så med det mærkværdige aspekt, at de to kunstnere, som var de første til at male kubistisk, er påfaldende tavse når det gælder geometriens betydning for Kubismen. Ja, Picasso ligefrem undsiger denne påvirkning:

‘Mathematics, trigonometry, chemistry, psychoanalysis, music and whatnot, have been related to Cubism to give it an easier interpretation. All this has been pure literature, not to say nonsense, which brought bad results, blinding people with theories.’⁴¹

Hvordan kan det nu lade sig gøre? Picasso var jo selv med ved mange af møderne med Princet.⁴² Man kan lade spekulationerne få frit løb: Oplevede Braque og Picasso det som om, at deres ‘projekt’ var ved at blive overtaget af andre; var det den forfængelighed, der fordrer, at kunstneren hellere vil fremstå som en, der, qua sin egen genialitet intuitivt kunne nå frem til det, som andre måtte ‘læse’ sig til (at man som kunstavantgardist ikke vil vedkende sig at være ligeså optaget og påvirket af det, som gælder for postbudet og murerlærlingen); var det led i en berømmelses/salgs strategi? Men sådanne (mistænkeliggørende) spekulationer kan ikke stå alene uden en psykologisk analyse af de implicerede. Da vi stadig holder os for øje, at det er med den teknologiske/videnskabelige vinkel (og dermed et andet plan), at vi ønsker at berette denne historie, nøjes vi med nogle ord, som er nedfældet af kubisterne selv eller disses samtidige kritikervenner. Duchamp har gjort

⁴⁰ Metzinger siger om Princet at ‘...that ingenious mathematician Maurice Princet has deduced a whole geometry.’, ‘Art in Theory 1900-1990’, Metzinger ‘Note on Painting’, pp. 178

⁴¹ ‘Picasso speaks’ (interview godkendt af Picasso selv, 1923), ‘Art in Theory 1900-1990’, pp. 212

⁴² ‘As for Picasso, the speed of his comprehension astounded the specialist. It was the case that his tradition prepared him better than ours did for the problems of structure.’, Metzinger i ‘Le cubisme était né’, (pp.43-44), kilde: ‘Homo Aestheticus: the invention of taste in the democratic age’, Luc Ferry, pp. 215

os den tjeneste, at han blandt sine mange noter har skrevet et lille stykke om de fleste af de kunstnere, som han omgikkes. Disse er samlet i bogen 'The writings of Duchamp'.

I sit afsnit om Picasso skriver han i 1943:

'Between 1905 and 1910 Picasso inspired by the primitive negro sculpture introduced into Europe, was able to reject the heritage of the Impressionist and Fauve schools and to free himself from any immediate influence. This will be Picasso's main contribution to art. To have been able to start from a new source, and to keep this freshness with regard to whatever new expressions mark the different epochs of his career.' (pp. 157)

Om Braque skriver han i 1943:

'As early as 1908 he showed at the Paris *Indépendants* his famous view of a Mediterranean town which is considered the arrow pointing toward a new road ...His discoveries in color and form were directed by an inner sense of geometry, not by the intellectual application of scientific theories.' (pp. 145)

Samme år skriver han om Gleizes' vedr. dennes og Metzingers bog *Du Cubisme* fra 1912:

'Through the analysis and conclusion Gleizes showed the connection between the theoretical mind and the brush, winning a reading public to the new cause.' [...] In his personal approach to Cubism, he dissected several large compositions of a descriptive character. This was in opposition to the almost microscopic research of Braque.' (pp. 149)

Om Metzinger skriver han, også i 1943:

'In 1911 two distinct groups of painters were giving form to the new theory of Cubism which was then brooding in an incubating period. Picasso and Braque on one side; Metzinger, Gleizes and Léger on the other. Metzinger was then the most imaginative theoretician of Cubism and must be held re-

sponsible in a large measure for the critical and ever-increasing interest which the general public took in this new form of expression.’ (pp. 155)

Duchamps ord giver et klart billede af de roller, som henholdsvis de 2 first movers og de efterfølgende systematikere indtager.

Denne deling, som Duchamp er inde på, kan man sammenholde med hvordan andre har inddelt Kubismens faser. De fleste nutidige kunsthistorikere foretrækker at skelne mellem to faser: Den mere intellektuelle analytiske fase (1907-12), hvor objekter vises fra flere og stereotypiske vinkler. Dernæst den mere dekorative syntetiske fase (1913 til og med 1920’erne), hvor farve er tilført et mere fladt billedrum.⁴³

Denne opdeling går altså fra intellektualisering til non-intellektualisering, hvilket er en modsat tendens, end på det man kan udlede af Duchamps ord, mht. første fase isoleret set, dvs. tiden op til 1911.

En helt anden opdeling af Kubismen får vi med Apollinares omdiskuterede opdeling fra 1912.⁴⁴ Her deler han op i *Videnskabelig Kubisme*; kendetegnet ved at være en ren retning med fokus på det geometriske aspekt. Den Videnskabelige Kubisme tæller Picasso, Braque, Gleizes, Laurencin og Gris. *Fysisk Kubismen*; kendetegnet ved anvendelse af nye strukturer og konstruktiv disciplin. Denne retning er *uren*, da den består af forskellige elementer, hentet f.eks. fra den visuelle virkelighed, men hvor der er en uklarhed mht. de enkelte elementers roller. Den retning blev startet af Le Fauconnier. *Orfisk Kubisme*; kendetegnet ved maleri med nye strukturer, hvor elementerne ikke er fra den visuelle virkelighed, men alene stam-

⁴³ Det vil gå for vidt her at analysere en evt. sammenhæng mellem disse nye mere klare farver i Kubismen med indførelsen af den gasfyldte spiraltrådspære, der blev opfundet i 1913. Men vi ved fra Duchamp (Cabannes interview, pp. 27) at når han i 1911 malede i lyset af gaslys, som havde et grønt skær, havde han en tilbøjelighed til at male på en sådan måde, at når han næste dag så billedet i dagslys, forekom det ‘a lot more mauve, gray, more like what the cubists were painting at the time. It was an easy way of getting a lowering of tones, a *grisaille*.’

⁴⁴ ‘The Cubist painters’ (Chapter VII) - Guillaume Apollinaire, ‘Art in Theory 1900-1990’, Harrison & Wood, 1992, Blackwell - 2000 udgaven, pp. 182

mer fra kunstneren selv. Dog må værkerne her indeholde en ren æstetisk oplevelse med en struktur, som er indlysende. Det er en *ren* retning. Retningen består af Picasso (som også er videnskabelig kubist), Delauney, Léger, Picabia og Duchamp. *Instinktiv Kubisme*; kendetegnet ved, ligesom med Orfisk Kubisme, af værker, hvor elementerne ikke er hentet i den visuelle virkelighed. Men i modsætning til Orfisk Kubisme, arbejder kunstneren alene frem vha. instinkt og intuition. Cézannes sidste billeder hører til denne kubisme. Retningen har mange udøvere over hele Europa.

Men heller ikke denne opdeling af Apollinaire bidrager til at underbygge Duchamps ord. Apollinaires opdeling har i øvrigt ikke vundet megen indpas blandt eftertidens fortolkere af Højmodernismen. Hverken selve opdelingen i de 4 kubist retninger virker indlysende, ligesom det ikke er indlysende, hvilken retning der får 'tildelt' hvilken kunstner - og hvilke der er udeladt, f.eks. nævner Apollinaire ikke Metzinger i sin opdeling.

Vi kunne fortsætte med at afprøve den ene opdeling af Kubismen efter den anden.⁴⁵ Men vi kunne også lade være – sagen er nemlig, at disse kunsthistoriske opdelinger (i hvert tilfælde dem undertegnede har kendskab til) ikke beskæftiger sig med det vi her er ude efter, nemlig en opdeling der forklarer, hvordan der kunne både være noget meget primitivt (i form af de vestafrikanske skulpturer) og noget meget avanceret (i form af den ikke-euklidiske geometri) på færde samtidig? Hvorvidt de enkelte kunstnere så var inspireret af det ene eller det andet, og hvorvidt de i så fald vil indrømme dette, er for så vidt underordnet.

Kubismen - den religiøse dimension

Kubismens første par år (1908/9 –1911) består af en billedopbygning, der inviterer simultant til 2 vidt forskellige forestillinger. Det, som Braque og Picasso har haft helt andre intentioner med, viser sig tilfældigvis at passe perfekt til et af de

⁴⁵ Vi kunne f.eks. fortsætte med den opdeling der opererer med 5 faser Kubismen: Facet, Analytisk, Hermetisk, Collage og Syntetisk.

nye emner, som optager store dele af samtiden. Braques og Picassos oprindelige opdagelser begunstiges altså med dynamikken fra en teori med bred appel – hvilket skaber en højest uortodoks krydsning, der ikke var til at forudsige på forhånd. Kahnweiler går så vidt, som til at mene at det er beskueren selv, der indlæser det geometriske i Kubismen:

‘The name ‘Cubism’ and the designation ‘geometric Art’ grew out of the impression of early spectators who ‘saw’ geometric forms in painting. This impression is unjustified, since the visual conception desired by the painter by no means resides in the geometric forms, but rather in the representation of the reproduced objects.’⁴⁶

For at forklare denne nye geometriske tiltrækningskraft kan man gå skridtet videre og operere med den idé at det slet ikke er geometrien, der kommer belejligt ind i Braques opdagelser, men derimod geometrien der kommer belejligt ind i religionen – og den vej rundt tilfører Kubismen en særlig tiltrækningskraft.

Her tænker vi os altså, at dele af den 4. dimensionstænkning udfylder rollen som erstatningsreligion.

I århundreder havde europæeren vænnet sig til at tænke vertikalt, når det gjaldt det, som var større end mennesket, det som var ukendt. Lidt firkantet kan man sige, at denne vertikale akse bestod af helvede, jorden og himmerige. Først ryger helvede, i hvert tilfælde i store dele af Nordvesteuropa, i forbindelse med reformationen. Den øvrige del af Europa modificerer sit helvedes billede siden hen. Dernæst ryger himmeriget, da dets vigtigste indbygger erklæres død af Nietzsche. Tilbage er mennesket – og som mennesket nu engang er, har det stadig behov og trang til en beretning større end den selv og behov og trang til det ukendte. Da der ikke længere er noget grund til at kigge op eller ned – der er jo ikke noget – kigger mennesket sig rundt, det kigger til siden. Og her byder en nye geometri sig til med

⁴⁶ ‘The Rise of Cubism’ (*Der Weg zum Kubismus*) 1920, opr. txt *Der Gegenstand der Aesthetik*, 1916 - Daniel-Henry Kahnweiler, 1916, ‘Art in Theory 1900-1990’, Harrison & Wood, 1992, Blackwell - 2000 udgaven, pp.208

en beretning om, at der, ved siden af vores egen verden, er en anden usynlig verden – en parallel verden, hvor kun fantasien sætter grænser for, hvad denne verden indeholder. Kubismen har fået det drivmiddel, der gør, at en ateistisk europæisk intelligentsia bliver stimuleret på andre måder end blot den retinale.

Kubismen – andre retninger

Kubismen er ikke en isoleret kunstretning, der efterfølger én anden retning og selv bliver afløst af én anden retning. Der var sideløbende flere andre kunstretninger på scenen. Aktørerne kom og gik fra kunstretninger. Nogle kunstnere nåede at være del af adskillige af Højmodernismens kunstretninger i løbet af deres øuvre.

Hvis vi ser bort fra den skov af subretninger, der fandtes, og alene forsøger at placere nøgleår på de største retninger, kan vi opstille følgende:

Postimpressionismen 1880-1920, Fauvismen 1905-1908, Ekspressionismen 1905-1925, Kubismen 1908-1920'erne, Futurismen 1909-1944, Konstruktivismen (inkl. Suprematismen) 1913 - 1940'erne, Dadaismen 1916 – start 1920'erne, Bauhaus 1919-1933, Art Deco 1920-1930, Surrealismen 1924 – 1930'erne

Man kan naturligvis diskutere, om disse tal skal trækkes lidt den ene vej eller den anden vej. Men i denne her sammenhæng er det en detalje.⁴⁷ Det væsentlige er, at der var adskillige andre kunstretninger før, imens og efter Kubismen. Men qua Kubismens radikalt nye billedsprog, samt opgøret til 'vindues' perspektivet og opløsningen af elementerne, vil man kunne se Kubismens indflydelse i alle de efterfølgende højmodernistiske retninger, desudaget hvad disse måtte have af filosofisk, sociologisk, psykologisk eller videnskabelig fundament. Kubismen er

⁴⁷ Dette skyldes naturligvis de forskellige fortolkninger, der lader sig gøre med hensyn til, hvornår en kunstretning er afslutningen på en foregående, og hvornår den er sig selv. Og fortolkningen om hvilke aktører, der skal være tilstede, for at retningen kan siges at være intakt og ikke bare en re-troudgave af sig selv. Vi har set eksemplet med Kubismen, hvor f.eks. Apollinaire fortolker Cézanne som værende den første kubist.

starten på konsekvent at tage stoffet, bryde det op, analysere det for så at samle det igen i en abstrakt form.

For at fortsætte beretningen kan vi vælge mellem 3 muligheder. Vi kan følge Kubismen til vejs ende og bla. se på, hvordan Kubismen ser ud, efterhånden som den når ud i alle egne af den europæiske og amerikanske kunstverden – for derefter til sidst at blive opløst. Vi kan følge hvordan enkelte af den analytiske Kubismes bannerførere fortsætter over i nye kunstretninger eller vi kan foretage et sceneskift og se på den næste store højmodernistiske kunstretning. Og endeligt kan vi følge den senere udvikling indenfor Kubismen, hvor collagen bliver til. Om end denne collageteknik i sig selv er et stort gennembrud, vælger vi, for at kunne forfølge det teknologiske og videnskabelige, et sceneskift.

Futurismen

Knap er Kubismen født, førend den næste store billedkunstretning melder sin ankomst. Og det er præcis hvad den gør – melder sin ankomst. I efteråret 1909 er pressen og kritikerne i Paris begyndt at tale om små kuber i maleriet. Men allerede et halvt år senere - den 11. februar 1910 skal verden tage stilling til en ny billedkunstretning. Da offentliggøres nemlig *Det Futuristiske Maleris Manifest*, underskrevet af Balla, Boccioni, Bonzagni, Carrà, Romani, Russolo og Severini. Den 11. april kommer så *Det Futuristiske Maleris Tekniske Manifest* underskrevet af Balla, Boccioni, Carrà, Russolo og Severini. 2 år og en håndfuld andre manifeste senere kommer så *Den Futuristiske Skulpturs Tekniske Manifest* underskrevet af Umberto Boccioni.

Man kan fremføre det argument, at Futurismen ikke kan stå i gæld til Kubismen, eftersom det første futuristiske manifest af grundlæggeren Filippo Marinetti allerede er offentliggjort den 20. februar 1909 i *Le Figaro* – endda på forsiden. Men på det tidspunkt talte Futurismen kun et medlem, nemlig Marinetti selv, som i øvrigt ikke var billedkunstner men litterær/teoretisk. Det er i øvrigt kendetegnende ved de mange højmoderne manifeste, især de futuristiske, at ordet som regel kom

før værket. I 'Kunst og Æstetik' opsummerer Carsten Juhl fordelene og risikoen ved overhovedet at benytte manifestet. Om manifestet skriver han, at det er *en genre indeholdende en oplagt refleksionsøkonomi, hvor mange argumentationsmæssige mellemregnskaber kan overspringes, men også en skrivemåde med farer. Ikke mindst de didaktiske og sekteriske.*⁴⁸

Når vi taler værker er historien den, at fordi Kubismen var på plads som værker før Futurismen – kunne førstnævnte influere sidstnævnte. Det ses specifikt i måden at opløse motivet og rekonstruere det på en abstrakt måde med prismatisk effekt. Hvor Kubismen var en hermetisk (særlig i første halvdel af dens levetid) kunstretning med et indadrettet blik, og hvor motiverne ikke sjældent var sammenlignelige med klassiske stilleben motiver, og således ikke afspejlede de store samfundsforandringerne, der fandt sted uden for kubistens atelier, så forholder det sig omvendt med Futurismen. Den er udadvendt, larmende og agiterende. Hvor Kubismen starter med værket, forholder det sig omvendt med Futurismen. Her er det teorien, eller måske er det rette ord snarere ideologien, der kommer først.

Den højmodernistiske kunstner kunne vælge mellem, at ville afkode verden, og måske endda bidrage til dens ændring, eller at tilpasse kunsten, så den passede til den moderne verden. Futurismen var først og fremmest ønsket om at ville ændre verden. Af samme grund opererede den ikke snævert med billedkunsten, som Kubismen langt hen ad vejen havde gjort, men blev en bevægelse, en overbevisning, der endte med at udgøre en meget bred front, der både inkluderede maleri, skulptur, litteratur, musik, herremode, ja selv madlavning. Og som var villig til at indgå alliancer med det politiske liv for at nå sine mål. Kunsten skulle deltage i alt: politik, filosofi, kultur og økonomi. Med en nutidig kunsttermonologi kunne man hæfte ord som *cross over* og *social intervention* på Futurismen.

Kernen i Futurismen er en fascination af moderniseringen og et ønske om at accelerere denne udvikling. Teknologi blev glorificeret og sås som vejen ind i en fremtid præget af dynamik, hastighed og innovation. Symbolet for denne teknolo-

⁴⁸ 'Kunst og Filosofi af Carsten Juhl', 'Kunst og Æstetik', Det Kgl. Danske Kunstakademi, København, 1996, pp. 305

gi var mere end noget andet maskinen. Den blev hyldet og dyrket med en lidenskab, der er sammenlignelig med den erotiske.

Maskinens virkelige og symbolske betydning var ingenlunde noget, som kun tematiseredes. Maskinen havde en signifikans, som gjorde, at den spillede en central rolle i hele vesterlændingens selvforståelse. Begrebet maskine var med til at forklare og forstå byen, naturen, historien, ja endog mennesket selv:

*‘Mennesket er en maskine, men en meget mærkelig maskine. Det er en maskine, som under de rette omstændigheder og ved den rette behandling kan vide, at den er en maskine. Hvis det forstår dette, findes der måske en udvej, og mennesket kan ophøre med at være en maskine.’*⁴⁹

At man blandt den mere hysteriske hyldet til maskinen, som symbol på det teknologiske fremskridt, ser Italien være forgangsløst, kan ved første øjekast virke paradoksalt. Her var man jo langt bagud med moderniseringen af industrien og samfundet i forhold til Tyskland, England, Frankrig og ikke mindst Amerika. Og dog, måske netop fordi Italien var bagud, havde moderniseringen en mere voldsom påvirkning af kulturen, da den endelig nåede frem:

*‘Modernization was a Europe-wide phenomenon, and the change was often experienced most sharply at its fringes, where the pace of that change had been at first delayed but was now dramatically accelerated by the need to catch up.’*⁵⁰

Om end Italien, som allerede nævnt, kun var en ud af mange nationer, der befandt sig i randområdet mht. mekaniseringen af samfundet, så anskuede futuristerne deres sag ud fra natiocentriske forestillinger:

*‘It is from Italy that we launch through the world this violently upsetting incendiary manifesto of ours. With it, today, we establish *Futurism*, because*

⁴⁹ P.D. Ouspensky, ‘Menneskets muligheder’ (5 forelæsninger fra 1934 baseret på bøger skrevet i 1910 og 1912), H. Hagerup København – 1957, pp. 17

⁵⁰ ‘Art in Theory 1900-1990’, Harrison & Wood, 1992, Blackwell - 2000 udgaven, II - pp.126

we want to free this land from its smelly gangrene of professors, archaeologists, *ciceroni* and antiquarians. For too long has Italy been a dealer in second-hand clothes. We mean to free her from the numberless museums that cover her like so many graveyards.’⁵¹

Disse ‘we’ blev siden virkeliggjort vha. billedkunstnere, billedhuggere, grafikere, designere, illustratorer, arkitekter, keramikere, fotografer, filminstruktører, manuskriptforfattere, digtere, romanforfattere, redaktører, udgivere, scenografer, komponister og teoretikere. Ofte indtog aktørerne indtil flere af ovenstående roller, hvilket giver en masse dynamik. Dette gælder som f.eks. retningens lokomotiv og grundlægger Marinetti, som både var hovedteoretikeren, manuskriptforfatter, poet, udgiver og redaktør.

Tilsammen kom disse aktører i løbet af Futurismens tid til at udarbejde mere end 70 manifeste eller tekster af manifestlignende karakter. Hvor Kubismen i nogen grad, men Futurismen i høj grad, varsler et århundrede, hvor store dele af kunsten vil være kendetegnet ved en dualitet mellem skrift og kunstværk - hvilket giver en ny situation med hensyn til forholdet mellem det ikonologiske og det ikonografiske. Det 20. århundrede er om noget en periode i kunsten, hvor beskuernes udbytte polariseres, således eksperten læser billedet vha. skriften og lægmand uden, med deraf følgende øget elitarismen i tilgangen til ny kunst.

I Futurismens tilfælde var dog stadig tale om en tilgængelighed i det skrevne og med et temavalg, så skriften populariserede retningen. Således kan oplevelsen af Futurismen (og alle andre kunstretninger der på samme måde er baseret på skrift) anskues som værende delt mellem en *push* og en *pull* mekanisme, forstået således at det skrevne værk pushede beskueren hen til det plastiske værk, som selv, qua dens visuelle kvaliteter og rygget herom, virkede som et pull medie. Trods Futurismens optagethed af Italien og hendes problemer, bevirkede de mange agiterende skrifter, at der i løbet af få år fandtes finske futurister, tyske futurister, russiske futurister m.m.

⁵¹‘The Foundation and Manifesto of Futurism – Filippo Marinetti’, ‘Art in Theory 1900-1990’, Harrison & Wood, 1992, Blackwell - 2000 udgaven, pp.148

Futurismen som generationsbetinget

De mest agiterende populariserende manifeste er samtidig dem, som er mest fokuseret på en hyldest til hastighed (maskiner), opgør (historie udviskning) og mandsmod/mandighed (konflikt/krig). Punkt 1,4, 9 og 10 i det første og grundlæggende manifest af Marinetti eksemplificerer dette udmærket:

1. We intend to sing the love of danger, the habit of energy and fearlessness.

4. We affirm that the world's magnificence has been enriched by a new beauty: the beauty of speed. A racing car whose hood is adorned with great pipes, like serpents of explosive breath—a roaring car that seems to ride on grapeshot is more beautiful than the Victory of Samothrace.

9. We will glorify war—the world's only hygiene—militarism, patriotism, the destructive gesture of freedom bringers, beautiful ideas worth dying for, and scorn for woman.

10. We will destroy the museums, libraries, academies of every kind, will fight moralism, feminism, every opportunistic or utilitarian cowardice.⁵²

Fra en kunstteoretisk vinkel er det mest interessante manifest dog ét, hvor hverken hyldesten til maskinen eller dens operatører optager megen plads. Det er Boccionis 'Den Futuristiske Skulpturs Tekniske Manifest'. Vi vil vende tilbage til dette manifest senere. Først gælder det et nærmere kig på Marinettis grundlæggende manifest.

Marinettis ord chokerer og provokerer dengang som nu. Mener han virkelig, at museet skal rives ned? Mener han virkelig, at krig er verdens eneste valide renselsesmiddel?

⁵² Ibid. pp. 147

Som udgangspunkt må vi antage, at en teoretiker mener det han siger. Men dette sagt, må vi samtidig søge, at afkode i hvilken kontekst ordene er skrevet og hvad målet er.

Marinetti skriver:

‘The oldest of us is thirty: so we have at least a decade for finishing our work. When we are forty, other younger and stronger men will probably throw us in the wastebasket like useless manuscripts—we want it to happen!’⁵³

Med ovenstående in mente er forsøget nu her at udvide forståelsen for det maskinelle i Futurismen ud fra ideen om et generationsopgør. Vi behøver slet ikke at gå i dybden med psykologiske teorier for at finde oplagte punkter at foretage en analogi udefra. Nær sagt hvilken som helst ABC psykologibog er tilstrækkelig – som f.eks. ‘Psykologihåndbogen’ fra Gyldendal.⁵⁴

Hvilke elementer har vi så tilstede, som kendetegner generationsopgøret?

1. Vi har følelsen af flovhed på vegne af den ældre generation, og deraf følger mindreværdsfølelsen over selv at være en del af denne ‘usmarte’ kultur. Dette giver sig til kende ved ikke at ville kendes ved den kultur, som de(n) foregående generationer har bygget op – og i stedet utålmodigt imødese en radikal udrensning.
2. Vi har synet på forældregenerationen som værende tam, slap, kedelig og nostalgisk.
3. Vi har forenkling og polarisering mellem begreberne: nyt-gammelt, smart-støvet, spændende-kedeligt osv.

⁵³ Ibid. pp. 148

⁵⁴ ‘Psykologihåndbogen’, redigeret af Mogens Brørup, Lene Hauge, Ulrik Lyager Thomsen, 1990, Gyldendal – 6. oplag 1996

4. Vi har en radikaliseret brug af dømmekraften, dvs. enten er noget meget godt eller meget dårligt – det kan ikke være noget midt imellem – mao. en dramatisering af begivenheder og fortolkninger.

5. Vi har holisticitet (kollektiv domfældelse) – dvs. hvis der er et enkelt punkt indenfor et større emneområde, hvor man er uenig med forældregenerationen, så afvises hele emne-området.

6. Vi har behovet for at identificere egen identitet vha. udelukkelse dvs. negationen. Her er det naturligt med brugen af manifestet, da denne udpeger fjenden (retfærdigvis må siges at hovedparten avantgardekulturen i Højmodernismen netop kører på fjendebilleder).

7. Vi har overvindelsen af modstand, men ikke overvindelsen af os selv.

8. Vi har fascinationen af fart og spænding, som kendetegner alderen, hvor man føler egen udødelighed. Dette giver sig til kende ved en erotisering af bilen.

9. Vi har romantiseringen af krigeren og forestillingen om krig som en forædlings/renselsesmekanisme. Denne romantisering synes historisk set, især at finde sine talsmænd blandt de, som endnu ikke er forsørgere, dvs. det i vid udstrækning er et ungdomsfænomen.

10. Vi har den ungdommelige forestilling om at 'livet' slutter ved de 40 år. Og at man herefter resignerer og er ude af stand til at være innovativ. Dette giver sig til kende ved en accept, af at en nye generation tager over, når futuristerne selv er omkring de 40 år.

Man kan spørge, hvor det andet store fikspunkt i ungdommens liv (udover tempo og spænding) bliver af? Næmlig den stærke interesse for det erotiske. Her kan vi benytte os af 'Det Futuristiske Begærs Manifest' underskrevet af Valentine de Saint-Point, den 11. Januar 1913. Om end ikke skrevet af Marinetti, indgår dette

manifest på en naturlig måde i forhold til de mange andre manifeste skrevet af Marinetti og af andre futurister:

‘Lust should be made into a work of art, formed like every work of art, both instinctively and consciously. ...We must get rid of all the ill-omened debris of romanticism, counting daisy petals, moonlight duets, heavy endearments, false hypocritical modesty. When beings are drawn together by a physical attraction, let them—instead of talking only of the fragility of their hearts—dare to express their desires, the inclinations of their bodies, and to anticipate the possibilities of joy and disappointment in their future carnal union.’⁵⁵

Hvor i ligger forskellen på futuristernes interessesfære og nutidens unge mænd? Udgør ryggraden af populære medier henvendt til nutidens unge mænd som f.eks. Loaded, Maxim, Stuff, FHM, Details og GQ ikke også temaerne fart, spænding, store maskiner, mandsmod og realisering af kønsdrift?

Og er det ikke de samme temaer, der med uforsonelighed og agiteren er blevet fremført i rockkulturen, heavyrock-kulturen og punk-kulturen?⁵⁶ Forskellen skulle da blot være, at for hver generation er alderen, hvormed man beskæftiger sig med de ‘voksnes’ verden, rykket lidt nedad.⁵⁷

Set i lyset af et ungdomsoprør giver Futurismen en ny mening.⁵⁸ Den del af teknologien og videnskaben der dyrkes, knytter sig til maskiner, der kan stimulere fantasien og opfylde behovet for den spænding, som ligger indbygget i farten. Det er ikke de store opdagelser indenfor kemi eller atomfysik, som optager futuristen. Ej heller er det de nye maskiner, som tages i brug indenfor medicin eller kommu-

⁵⁵ ‘Futurist Manifesto of Lust’ Valentine de Saint-Point, Pamflet, 11. Januar 1913, kilde: Futurism – the Futurism website by Bob Osborn, <http://www.futurism.fsnet.co.uk/>

⁵⁶ Med mellemliggende ungdomskulturer, der frem for det ekspressive kendetegnedes ved det impressive – mao. en cyklisk udvikling.

⁵⁷ Her tænkes på de analyser der viser at alkoholkonsumering starter tidligere, kønsliv starter tidligere, modebevidsthed starter tidligere, kriminelt adfærd starter tidligere m.m.

nikation. Futurismen antager form af en livsstil⁵⁹ snarere end blot at være en kunst- og litterærretning.

Men uanset denne måde at læse teknologien og videnskaben ind i Futurismen ændrer det ikke ved, at retningen havde overordentlig stor betydning for europæisk kulturliv og spredte sig med en hastighed større end Kubismens.⁶⁰ Futuristerne fik ikke lavet samfundet om, men de fik flyttet erkendelsen et godt stykke.

Futurismens effekt

På det plastiske plan er det futuristernes fortjeneste at give billedet en ny dobbelthed. Meget forenklet kan man sige, at hvor Kubismen skaber billedet med flere simultane synsvinkler, så opererer Futurismen med flere hastigheder på én gang i billedet (bevægelse – ikke bevægelse). I komposition kan denne dobbelthed godt minde om den kubistiske fragmentering af billedet for at få skabt kuberne til multisynsvinklen. Og grænsen mellem det kubistiske og det futuriske kan også i visse værker være svær at skelne – hvilket er forståeligt taget Kubismens påvirkning af Futurismen (og den i mindre grad futuristiske påvirkning af Kubismen) i betragtning. Men tematisk er der en verden til forskel. Kubismens motiver var uafhængige af de store begivenheder, der optog samtiden. De var ofte banale objekter, der var placerbare i et atelier som en guitar eller en vase. Derimod spiller temaet en ganske anden vigtig rolle for Futurismen. Her er motivet det urbane, stempelmotoren, flyvemaskinen, sværindustri... ja, alt hvad der kunne symbolisere den industrielle modernisering af samfundet.

Men det er ikke den eneste måde, at videnskab og teknologi kommer ind i billedet. Hvor den 4. dimension havde virket som inspirator for Kubismen, spillede især kronofotografiet en stor rolle i de futuristiske undersøgelser – og påvirker

⁵⁹ Futuristerne klædte sig også på en særlig måde og i 1913 skriver Giacomo Balla 'Det Futuristiske Manifest for Herreekvipering'.

⁶⁰ Allerede i 1911 er Futurismen kendt over hele den vestlige verden, og *overhaler dermed Kubismen indenom* - som først når denne position i 1915.

således ikke på et tematisk-plan men et konstruktions-plan.⁶¹ I mindre grad bruges også elektricitet og røntgenbilleder som inspiration til billedkonstruktionen.

Mere end nogen anden bliver maleren og billedhuggeren Giacomo Balla optaget af elektricitet og kronofotografi. Udgangspunktet for Balla var en stærk påvirkning af Seurats pointillisme. Omkring 1909 bliver Balla interesseret i malerisk gengivelse af lys, bevægelse og fart. Særligt optaget var Balla af kronofotografiets mulighed for at analysere bevægelse – som han fortolker med tydelige spor af pointillistisk teknik. Fra og med hans formelle tilslutning til Futurismen i 1912 arbejder Balla sig frem til kompositioner, som kommer meget tæt på den totale abstraktion.

Den betydeligste futuristiske billedkunstner er dog en af Ballas tidligere elever - nemlig Umberto Boccioni. Denne maler og billedhuggers position indenfor Futurismen var på flere måder afvigende. På det sociologiske plan har vi, at Boccioni kommer fra Syditalien, hvorimod hovedparten af de andre futurister kommer fra Norditalien. I den forbindelse skal erindres, at ligesom i vore dage falder graden af industriell udvikling, jo længere man rejser sydpå i Italien.

Boccionis situation afviger også på anden måde fra de øvrige futurister. Selve hans projekt, det skulpturelle, er ét der er svært kompatibelt med den futuristiske bevægelse. Den var svær at placere i de store happenings, som futuristerne stablede på benene med digtoplæsning, musik, malen om kap m.m.

Hvis det man ønsker er fart, dynamik og bevægelse ind i byen, er det en kontradiktion med skulpturen, der får beboeren til at stoppe op og reflektere. Boccioni var selv bevidst om dette og gik også imod skulpturen som monument, hvilket ellers havde været traditionen for århundreder.

I 'Den Futuristiske Skulpturs Tekniske Manifest' retter Boccioni et skarpt angreb på hele den måde, man anskuer og skaber skulpturer lige fra Middelhavet og op til

⁶¹ Kronofotografiets betydning nævnes bla. i manifestet 'Futuristisk Fotodynamisme' skrevet af Anton Giulio Bragaglia, bragt i *Lacerba*, 1. juli 1913

Norden. Blandt de ganske få undtagelser, Boccioni nævner, er Medardo Rosso, som Boccioni mener har gjort et seriøst og modigt forsøg på at åbne skulpturen ud mod rummet.

Der er store dele af dette manifest, der kan læses som en naturlig forlængelse af de 2 maleri manifeste⁶². Det nye og væsentlige er Boccionis brud med den status, skulpturen hidtil har haft som værende en størrelse, der så at sige afsluttede sig selv. Det skal forstås som at skulpturen hidtil har haft en front, en bagside og 2 profilsider, der låste skulpturen fast i en ubevægelighed. Boccioni når sit mål, ved at fokusere på det mellemrum der ligger mellem enten den reale eller ideale formopfattelse, som skulpturen hidtil har befundet sig i. I Boccionis øjne er der tale om en formopfattelse, som enten værende *bevægelse (relativ bevægelse)* eller *formens bevægelse (absolut bevægelse)*. Ved at tænke mellemrummet tænker Boccioni begge disse bevægelser samtidig – altså en dobbelt bevægelse, som skal til for at gengive øjeblikket af plastisk liv uden at bremse det i dets bevægelse. Her er Boccioni inspireret af, hvad der er sket på den maleriske front, hvor man *er nået længere i dybde og bredde ved at få landskabet og omverdenen til simultant at virke ind på den menneskelige figur eller på objekterne...*⁶³

Boccioni overfører den dobbelthed i bevægelse fra det futuristiske maleri til skulpturen.

Til fuldbyrdelse af dette kommer Boccioni med en revolutionerende nytænkning mht. skulpturens materialer. Fremover skal skulpturen kunne bestå af ubevægeli-

⁶² Disse maleri manifeste indeholder også et radikalt opgør med fortiden, i stil med den vi så gjorde sig gældende for det første manifest. I 'Futuristiske maleres manifest', underskrevet af Boccioni, Carrà, Russolo, Balla og Severini, bragt i *Poesia*, 11. Februar 1910, står at læse: 'We are sickened by the foul laziness of artists, who, ever since the sixteenth century, have endlessly exploited the glories of the ancient Romans. In the eyes of other countries, Italy is still a land of the dead, a vast Pompeii, whit with sepulchres. But Italy is being reborn. Its political resurgence will be followed by a cultural resurgence.' Kilde: Futurism – the Futurism website by Bob Osborn, <http://www.futurism.fsnet.co.uk/>

⁶³ 'Den Futuristiske Skulpturs Tekniske Manifest' Umberto Boccioni, oversat fra italiensk af Carsten Juhl, Billedkunstskolernes Afdeling for Teori og Formidling, 2001.

ge- såvel som mekaniske-dele. Skulpturen må bestå af hvilken som helst materiale: træ, uld, glas, ståltråd og pigtråd.

Men resultatet bliver meget mere omfattende end blot skulpturer af nye materialer, der indeholder dobbeltbevægelse (eller dobbelt tid om man vil). Resultatet er, at skulpturen vokser sig udover sine hidtidige afsluttende linier (front, bag & profil):

‘Hvorfor skulle skulpturen stå tilbage bundet til love, som ingen har ret til at påtvinge den? Lad os altså vende det hele om og udråbe den *absolutte og fuldstændige afskaffelse af den afsluttede linie, lad os åbne figuren på vidt gab og lukke omverdenen ind i den.*’⁶⁴

Boccioni skaber skulpturen, der er i samspil med omverden på en helt ny måde. Skulpturen sprænger sine egne rammer og ‘fortsætter’ både i sig selv og ud i rummet som en *omverdnesskulptur*, der kan *modellere den atmosfære*, der omgiver den:

‘Den ting der skabes, er ikke andet end broen mellem det ydre plastiske uendelige og det indre plastiske uendelige, hvorfor objekterne aldrig ophører, men gennemskærer hinanden med uendelige kombinationer af sympati og frastødninger i afsky.’⁶⁵

Ovenstående ideer lader sig måske bedst komme til udtryk i Boccioni’s bronze statue ‘*Forme uniche della continuità nello spazio*’. Statuen fra 1913 viser en robotlignende figur (hvilket er et symbol i futuristernes drøm om fremtidens verden) der pløjer sig fremad. Statuen er et studie i bevægelsen af form og den bevægende forms samspil med det omkringliggende rum. Bevægelse og form er ikke adskilte. Bevægelsen bliver en del af formen og virkeliggøres som bølger og stimer af tidligere positioner der ‘drypper’ af figuren.

⁶⁴ Ibid.

⁶⁵ Ibid.

Det er værd at et øjeblik at hæfte sig ved at Boccioni lader statuen 'dryppe' for at vise bevægelse. Andre kunstnere vælger andre greb for at vise bevægelse. Således benytter Duchamp en lag på lag teknik til at vise bevægelse i hans maleri 'Nu descendant un escalier' – hvilket vi vil komme nærmere ind på senere. I vore dage vil en naturlig måde at angive bevægelse være en helt anden – det vil være en sløring. Det er sådan at fotografiet har lært os at gengive bevægelse. Og skulle vi ønske at vide, hvad der gemmer sig i denne sløring har vi fotografierne, taget med lukketider, der gør at vi kan se projektilet penetrere ballonen, giften i samme splitsekund den forlader giftslangens hugtænder og atombomben i det femtosekund den går af.

Men før kronofotografiets opfindelse var selv kronologien mht. hestens benstillinger når den galoperede, noget der lå hinsides menneskets mulighed for at opfange. Malerier af galoperende heste lavet før kronofotografiet, viser som oftest heste der bevæger sig på en måde, der ikke svarer til det faktiske.

Det er afgørende for at forstå både Kubismen og Futurismen, at disse retninger bliver til i en tid, hvor at kunstneren for første gang kan vælge, mellem at gengive hverdagens bevægelser som de forekommer det menneskelige øje, og hvordan de faktisk ser ud – vha. teknologien.

I Det 'Futuristiske Maleris Tekniske Manifest' som Boccioni er medforfatter til er disse nye visuelle perceptionsmuligheder i fokus:

'The gesture which we would reproduce on canvas shall no longer be a fixed *moment* in universal dynamism. It shall simply be the *dynamic sensation* itself.

Indeed, all things move, all things run, all things are rapidly changing. A profile is never motionless before our eyes, but it constantly appears and disappears. On account of the persistency of an image upon the retina, moving objects constantly multiply themselves; their form changes like rapid vibra-

tions, in their mad career. Thus a running horse has not four legs, but twenty, and their movements are triangular.’⁶⁶

Med de forestillinger om bevægelse, som Boccioni bringer ind i skulpturen, kan han rimeligvis krediteres for det største frigørelsesarbejde af skulpturen i det 20. århundrede. Hans åbning af skulpturen foregriber samtidig på det teoretiske plan installationen.

I kølvandet på Kubismen og Futurismen

Tilsammen havde Kubismen og Futurismen både åbnet billedet og skulpturen perspektivmæssigt og bevægelsesmæssigt. Platformen var tilstede for at kunne arbejde sig ud mod den rene abstraktion.

En af tidens store filosoffer er Henri Bergson, der udøver stor indflydelse på mange af tidens kunstnere pga. hans forestillinger om intuitionens rolle i at transcender indtrykket af omverdenen med henblik på en mere sand virkelighedsopfattelse:

‘According to Bergson, truly ’seeing’ required that the intuitive mind reach beyond rational contemplation and empathetically identify an object’s spirit or inner essence. This was possible with abstraction precisely because it depended on pure experience rather than on intellectually recognizable subject matter. Functioning outside of reason, abstraction thus offered a means to liberate people from rational ways of perceiving the world. These attitudes were strengthened by turn-of-the-century scientific discoveries. That had cast doubt on the reality of the visible world. The disintegration of the atom, Albert Einstein’s theory of relativity, Sigmund Freud’s theory of the un-

⁶⁶ ‘Futuristiske maleres manifest’, underskrevet af Boccioni, Carrà, Russolo, Balla og Severini, bragt i *Poesia*, 11. Februar 1910, Kilde: Futurism – the Futurism website by Bob Osborn, <http://www.futurism.fsnet.co.uk/>

conscious, quantum physics – all had undermined the certainty that sense perceptions yielded a true vision of ‘reality.’⁶⁷

Der er adskillige og meget forskellige kunstnere og kunstretninger, som foretager længere eller kortere ekspeditioner ud i dette land uden pejlemærker – det abstrakte.⁶⁸ Men al den stund at kunstnerne ikke efterlader vidnesbyrd om, at en ny usikkerhed, mht. opfattelsen af det videnskabelige, påvirkede deres kunst, skal vi holde for øje at der så ‘højst’ er tale om en ubevidst påvirkning. Som vi skal se, peger de 2 mest kunstteoretisk interessante abstrakte retninger hen imod en påvirkning, der har at gøre med andre forhold end den om den ‘usikre’ videnskab. Om disse retninger skriver redaktørerne bag ‘Art in Theory’:

‘In the conditions of relative isolation imposed by the war [1. Verdenskrig] two remarkably similar forms of geometric abstraction were achieved almost simultaneously at the opposite ends of the continent. Close scrutiny either of the paintings themselves or of the theories underlying them would have revealed clear distinctions. None the less, in the long view there are obvious similarities between the painting of Mondrian, advanced under the rubric of the ‘new plastic’ in Holland, and the painting of Malevich, who called his work ‘Suprematism’, in Russia.’⁶⁹

Begge retninger benytter sig af en teoretisk tilgang til værket og ved den for Højmodernismen kendetegnende brug af dualiteten skriftlig værk – plastisk værk. Den anvendte stil i disse retningers skrifter er udmærket indikator for, hvilken temperament disse to retninger besidder og dermed, hvilken strategi der anvendes. Hvor Neoplasticismen anvender det nøgterne, kølige og anvisende (til tider påbudsgtige) sprog, så er Suprematismens sprog det hånende, aggressive, metaforiske og deklamatoriske.

⁶⁷ pp. 97

⁶⁸ Men fundamentet er altid det kubistiske og/eller det futuristiske. Det er de to ben, som den efterfølgende Højmodernismen går på.

⁶⁹ ‘Art in Theory 1900-1990’, Harrison & Wood, 1992, Blackwell - 2000 udgaven, III, pp. 221

Suprematismen

Det giver ikke mening at tale om Suprematismen uden at tale om Kasimir Severinovich Malevich. Han var foruden grundlægger også det alt afgørende lokomotiv for retningen. Efter at have været meget påvirket af både Kubismen og Futurismen (ligesom ligesindede russiske kolleger – hvilket eftertiden har kategoriseret som Kubofuturismen) møder Malevich i 1913 en gruppe kunstnere og poeter,⁷⁰ som inspirerer ham til en ny filosofisk og teoretisk indfaldsvinkel til kunsten. Dette bliver til kunstreningen Suprematismen.

Når det er svært at læse teknologien og videnskaben ind i Suprematismen, er det fordi, kunsten her forlader verden. Det handler om at undslippe den kendte fysiske verden. Dermed efterlader Suprematismen et stort fortolkningsrum mht. det religiøse og det filosofiske.

Der er en undtagelse, hvor Malevich knyttes til jorden. Og det er, når det gælder det arkitektoniske. Malevich har en sideløbende interesse for arkitektur. Eller rettere en slags *førarkitektur*. Ideer om arkitektur før de krystalliserer og bliver til egentlig arkitektur. Malevich små 'arkitektoner' indeholder et formsprog, som ikke er uden for tid og sted, men som kan sammenlignes med, hvad der sker indenfor spydspidsen i den funktionelle arkitektur.

Det ændrer dog ikke ved, at udgangspunktet for Suprematismen er selve det billedlige – dvs. billedet uden natur. Med en idé, vi kender fra mystisk æstetik, tænker Malevich, sig at også selvom der ikke var mennesker, ville verden være sammenholdt i en afbilledlighed. Der er mao. en billedform, som går udover mennesket. Med den måde at tænke sig kunst kommer Malevich i berøring med det religiøse (det over menneskelige). Malevich skaber en slags teologisk æstetik. Man kan vælge at tilskrive dette, at Malevich var russer og derfor del af en kultur, hvor

⁷⁰ Bla. Alexei Kruchenykh og Velimir Khlebnikov som han arbejder sammen med i 'Den første Futuristiske Opera', hvor at Malevich står for design af kostumer og scenografi.

religionen (den russisk ortodokse kirke) lader billedet komme først – modsat der, hvor kristendommen har Johannes Evangeliet som udgangspunkt og lader ordet komme først.

Suprematismens væsentlige resultat er, at den reducerede det abstrakte maleri til en hidtil ukendt geometrisk simplicitet. I denne geometriske ‘amøbe’ verden kan Malevich tilkæmpe sig et herredømme (suprematia = herredømme) over stoffet, der gør at han kan problematisere kosmologiske emner.⁷¹ Malevich ser kunsten som et redskab, for at kunne bryde ind i den stofflighed, verden består af. Kunst vil gøre verden bedre.

Men for overhovedet at nå derhen, må kunsten rense sig. Kunstneren må søge sandhed. I måske sit betydeligste skrift *‘Fra kubismen og futurismen til suprematismen. En ny malerisk realisme’* udgivet i forbindelse med udstillingen *‘0,10 - sidste futuristiske udstilling’* i 1915, forklarer Malevich i et oprørspræget sprog, hvad der skal til for at kunne skabe kunst med sandhed. Skriftet er både henvendt til og et angreb på de tidligere ‘kompagnoner’ (kubisterne og futuristerne):

‘At reproducere de elskede genstande og hjørner af naturen er jo det samme som for en tyv at henrykkes over sine lænker. Kun afstumpede og magtesløse kunstnere svøber deres kunst i oprigtighed. I kunsten kræves sandhed, ikke oprigtighed. ...Tingene er forsvundne som røg for den nye kunstneriske kultur, og kunsten bliver til en skaben, som rummer sit mål i sig selv, til herredømmet over naturens former.’⁷²

I forhold til de brudstykker, vi har kunnet læse af kubisterne og futuristerne, er der altså her tale om et meget større skridt end blot at ophøre med at illudere naturen. Nu skal naturen væk:

⁷¹ Som f.eks. når han problematiserer begrebet sublimitet vha. et maleri bestående af en hvid firkant malet på en hvid baggrund.

⁷² ‘K. Malevich – Om nye systemer i kunsten, Skrifter 1915-1922’, ved Troels Andersen, Kunst og Kultur, København 1963, pp. 15

‘Kunstneren bliver først skaber, når formene i hans billede ikke længere har noget til fælles med naturen.’⁷³

Et andet sted i teksten løfter han sløret for ideen med, at udstillingen, som teksten er skrevet i forbindelse med, hedder ‘0,10 - sidste futuristiske udstilling’:

‘[...] Men jeg forvandlede mig i nullets form og gik udover nullet til en skabende virksomhed, d.v.s. Suprematismen, til den nye, maleriske realisme, den genstandsløse skaben.’⁷⁴

Nullet udmærker sig ved både at kunne være afslutning og begyndelse. Læser man det som 0 divideret med 10, har vi tilmed at gøre med uladsiggørlighed. Endelig kan nullet læses som fravær, hvilket er en størrelse, som Malevich, som den første kunstner, har et mellemværende med qua reduktionen ned til den simplest tænkelige fremstilling af maleriet.

Ovenstående illustrerer de mange og komplekse fortolkningsmulighederne Suprematismen byder på – trods billedernes enkelhed.⁷⁵ Man kunne, pga. det åbne fortolkningsfelt, søge at placere teknologiens og videnskabens betydning i Suprematismen. Men med den påvirkning af spiritisme, mysticisme og filosofi, som vi des at have påvirket Malevich, syntes forholdet snarere, at kalde på en konklusion der siger: Kubismen deler sig ved, at den videnskabelige påvirkning (i form af ny geometri) er en del af det teoretiske fundament. Men på det tematiske plastiske plan er alle teorier og innovationer, der optager samtiden, fraværende. I stedet ser vi ‘tidsløse’ objekter som violiner, ansigter og vaser. Med Futurismen forholder det sig omvendt, her er både det teoretiske fundament og det tematiske i værkerne gennemsyret af teknologi og videnskab.

Med sit fravær af samtid, og dermed også af teknologi og videnskab, befinder Suprematismen i en situation, hvor det både teoretisk og tematisk ikke umiddelbart tager afsæt eller knytter an til samtidens teknologi og videnskab. Derfor kan

⁷³ Ibid. pp. 20

⁷⁴ Ibid. pp.35

⁷⁵ Her er det værd at minde om, i hvor stor gæld 1960’ernes konceptkunstnere står til Malevich.

man på sin vis sige, at afstanden er størst til Futurismen, da der her er tale om en 'dobbelt' afvisning i forhold til det teknologiske og videnskabelige. For Malevich vil der, hans fortid taget i betragtning, derfor være tale om en 180 graders vendt om på tallerkenen. Når Malevich endelig peger på *ændringerne i den tekniske side af livet*, sker det derfor i modsætning til futuristerne ikke med en begejstring for selve maskinen, ventilen eller propellen. Malevich er udelukkende fokuseret på den transcenderende (helbredende) oplevelse, disse teknikker giver mulighed for:

'Hvis blot alle kunstnere ville se de himmelvejes overskæringer, hvis de kunne fatte dette forunderlige væddeløb og disse sammenfletninger af vore legemer med skyerne i himlen, så ville de aldrig male chrysanthemmer.'⁷⁶

Rimeligheden ved at sammenligne med en helt anden kunstretning, der ligger tidligere, synes tilstede. Her tænkes på symbolismen. Malevichs forenklinger er knyttet til store fortællinger. Både hans 'Sorte Firkant' og 'Hvid på Hvid' serie peger på spørgsmålet om det sublime i kantiansk forstand, hvorfor de monokrome firkanter bliver en symbolisering af dette. Man kunne ligeledes argumentere for at et maleri som f.eks. 'Suprematisme' (han malede adskillige malerier med denne titel, her tænkes på det som vurderes til at være malet i 1921, måler 72.5 x 51 cm, og hænger på Stedelijk Museet i Amsterdam) som indeholder et stort rødt kors, knytter an til det religiøse.⁷⁷

Ovenstående kan der selvfølgelig også argumenteres imod. På grund af sin enkelhed er fortolkningsmuligheder med det spartanske Malevich maleri ligeså talrige, som der er beskuerne. Vi har at gøre med en kunst, hvor man lidt populært kan sige, at beskueren selv laver billedet oven i sit eget hoved. Det, som er på lærredet, fungerer blot som en tændsats. Og lad os så for god ordens skyld tage en fortolkning, der sender Malevich 'Sorte Firkant' tilbage til den 4. dimension:

⁷⁶ Ibid. pp. 25

⁷⁷ I det omfang den rene abstraktion ikke knytter sig til andet end sig selv, kan man tale om, at billedkunsten og musikken, som de eneste kunstarter, nu har et fælles udgangspunkt – nemlig det totale fravær af en repræsenterende idé. Den vej ind i kunsten bliver samtidigt undersøgt af Kandinsky.

‘Commenting on Malevitch’s famous black square, Andrei Nakov [kunstkritiker] remarks in his introduction to the painter’s *Writings* that ‘the notion of free plane constitutes one of the cornerstones of his conception of a new logic.’ And the latter, he adds, is incomprehensible if not brought into relation with the fourth dimension: ‘The purely conceptual relation of *our* logic to another – superior – one is symbolically illustrated by the choice of bidimensional projections of a reality whose existence we only partially perceive. These *surfaces* only represent the ‘façade’ of a four dimensional object, into another dimension of a three-dimensional body.’⁷⁸

Pga. det forenkende og filosoferende står både Minimalismen og Konceptkunsten i gæld til Malevich. Med især Mondrian og Kandinsky in mente, der nåede lignende resultater, er arbejdet nu tilendebragt med at frigøre maleriet fuldstændigt fra naturen. Maleriet kan nu tage en form, hvor det tilhører mennesket og kun mennesket.

Neoplasticismen

Ligesom med Suprematismen har vi med Neoplasticismen at gøre med en kunstretning, der er bundet op på en enkelt kunstner. I dette tilfælde Piet Mondrian. Ligheden mellem de 2 kunstretninger gælder også problemerne med at læse teknologien og videnskaben ind i værkerne eller teorierne. Også Neoplasticismen lukker virkelighedens verden ude og går ind i en ny bestående af abstraktion, fra og med 1916:

‘Mondrian now worked not from the outside in. So to speak, from nature to the painting, but inside out, ‘destroying the natural’, as he put it in a letter to van Doesburg, and reconstructing it in accordance with the spiritual.’⁷⁹

⁷⁸ ‘Homo Aestheticus: the invention of taste in the democratic age’, Luc Ferry, 1990, The University of Chicago Press – 1993, pp. 231

⁷⁹ ‘Beauty and the Boogie’ Frank Whitford, artikel, TLS, 6. oktober, 1995

Modsat Futurismen, der startede uden at have et værk på plads, er forholdet det omvendte med Mondrian:

‘His writings and his theories, Mondrian repeatedly cautioned, ‘always came later,’ after his paintings, as their consequence. The paintings are the result of ‘pure intuition’, of direct experience through the means of expression – for which there can be no substitute; the writings were his efforts to fulfill the constant demand for verbal rationalization.’⁸⁰

Mondrian selv behøver for så vidt ingen lang karakteristik. Man behøver blot at se på hans værker. Han var som sine værker. Velovervejet, nøgtern, sparsommelig, retskaffen, formel og regelmæssig. Han levede spartansk og var pertentlig med rengøring. På sine senere år bestod adspredelsen i, fra tid til anden, at danse til soundtracket fra ‘Snehvide og de 7 små dværge’ fra rejsegrammafonen i sit atelier (London 1938-40) samt at gå til boogie woogie dans om søndagen (New York 1940-44).

Mondrian foretrak det enkle alene liv. I et svar til forfatteren Arnold Saalborn, der i et brev (cirka 1910) har foreslået Mondrian at omgås flere mennesker, skriver Mondrian:

‘On this same question of being ‘alone’, I would like also to offer this thought: I think the ordinary person seeks beauty in concrete life, but his is what the artist must *not do*. He must stand alone and all alone. He must create solely from the urge to create, just like all of nature: but he must create in a sphere that is not concrete for us – that of thought. And if he obeys only this urge to create and, as far as possible, keeps himself free in order to do this – then he will have done enough. For he will consequently have great significance for mankind.’⁸¹

⁸⁰ ‘The New Art--The New Life: The Collected Writings of Piet Mondrian’, ‘Piet Mondrian: The Man and His Work’, Piet Mondrian, Harry Holtzman (redaktør), Martin S. James (redaktør), Da Capo Press, Genoptryk - April 1993, pp. 1

⁸¹ Ibid. ‘Piet Mondrian: Art and Theory to 1917’, pp. 19

Det er vigtigt at få med, at det projekt som Mondrian har for, kun lader sig gøre med en stor indre ro og en stor ydre ro.⁸² Med Mondrian er der fuldstændig overensstemmelse mellem levevis, intention og udbytte.

Dag for dag arbejder han, ganske langsomt og systematisk, med at nå frem til det rensede udtryk, som ender med at bestå af kvadratiske billeder, hvor der kun er anvendt primærfarverne og ikke-farverne sort og hvid.⁸³ Han er 48 år, før han laver sit først gennemførte neoplastiske værk.⁸⁴ En idé, om den måde han arbejdede på, kan man få vha. Frank Whitfords karakteristik:

‘The strips could be rearranged at will until a composition seemed instinctively right, and ready to be re-made in paint on the canvas. Each study therefore records a sustained dialogue between each formal element, each colour and the next, a process which, whithin the strict limits of Mondrian’s pictorial language, was entirely improvised.’⁸⁵

I løbet af de mange år, det tager Mondrian at nå frem til det udtryk, som eftertiden kender ham på, samler han en del ‘redskaber’ op, som hver især skubbede ham netop i retning af neoplasticismen. I 1908 opdager han og fatter interesse for Helena P. Blavatskys og Rudolf Steiners filosofier. I 1912 besøger han Paris for første gang og inspireres meget af Kubismen. I 1917 danner han sammen med kollegerne Van Doesburg og Van der Leek samt arkitekten J.J.P Oud tidsskriftet ‘De Stijl’. Ad den vej bliver Mondrian også introduceret for den funktionalistiske arkitektur. Vi har altså at gøre med et hovedprojekt, der, ligesom for Malevich,

⁸² Da vennen Holtzman tilbyder Mondrian at få telefon i hans atelier i New York, takker Mondrian pænt nej. At dette apparat måske vil ringe midt i en overvejelse eller penselstrøg er nok for Mondrian til at afvise det.

⁸³ I en samtale på afdelingen for Teori og Formidling, Det Kgl. D. Kunstakademi argumenterer Joachim Sprung og Henrik Grundsted, for at Mondrian når frem til sit udtryk ved at, om så at sige, gøre det modsatte af kubisterne, som interesserer sig for det som er ‘inde’ i objekterne, altså fladerne. Mondrian derimod interesserer sig for det, der holder objekterne sammen, nemlig konturerne. Og det er denne gradvise opløsning af konturer, der fører frem til ‘gitter’ billedet.

⁸⁴ Det kan hertil nævnes at Mondrian er 70 år før han har sin første soloudstilling (Dudensing, 1942, NY).

⁸⁵ ‘Beauty and the Boogi’ Frank Whitford, artikel, TLS, 6. oktober, 1995

handler om at undslippe eller gå ud over tid og sted – men som samtidig har denne appendiks i form af en orientering mod det, som binder allermest til tid og sted, nemlig bygningsværket. Den forenkling, der er nødvendig for, at Mondrian såvel som Malevich kan nå deres mål, gør det indlysende at skelle til arkitekturen, der blot behøver at tænke i funktioner for at nå frem til en forenkling.

Mondrians oeuvre kan deles op i 4 faser: Gengivelse af natur (1890-1907), Indtryk af natur (1907-1912), Søgen efter universelle regler der styrer virkeligheden (1912-1919) og Gengivelse af utopisk virkelighed (1919-1944). Denne sidste fase er den neoplasticistiske.

Neoplasticismen vender bort mod det repræsentative ligesom Suprematismen. Men i Mondrians tilfælde sker det ikke ved et skift, men ved en proklamation. Billederne danner deres egen system, deres egen lov. Det sker ved, at han gradvis arbejder sig ud af naturen gennem billederne. Han lægger stødt og roligt naturen bag sig uden at træffe et valg mellem det organiske og det uorganiske - eller mellem rigerne (dyre-, plante- og mineralriget). Derved opnår Mondrian en neutralitet mellem stof og udtryk. Denne neutralitet gør, at Neoplasticismen kan rumme andre kvaliteter. Dette fremgår af Mondrians neoplastiske tekster, som kan læses på to planer. Noget forenklet kan man sige:

Der er et plan, der er en slags formel, der trin for trin fortæller, hvordan det neoplastiske værk skal laves. Det er som en brugervejledning med klare og enkle påbud om form, farve, ligevægt, asymmetri m.m. Mondrian er i stand til at forklare denne formel pga. de enkle (men dybt originale) systemer, som hans værker bliver til på baggrund af. Der er tale om en plastisk fundamentalisme.

Som et meget tydeligt eksempel på denne 2 deling har vi Mondrians programtekst skrevet sammen Michel Seuphor til tidsskriftet *Vouloir* i 1926. Det 4. punkt for Neoplasticismen almene principper lyder:

‘Den konstante ligevægt opnås gennem modsætnings-forholdet og udtrykkes ved den lige linie (det plastiske middels grænse) i dennes (rektangulære) hoved-modsætning.’⁸⁶

På det andet plan handler det om, hvordan verden kunne og burde se ud. I det tilfælde skal de formler, der gælder for værkfrembringelsen, ses som også at være gældende for en højere utopisk samfundsorden. Det Mondrian selv skriver, om denne måde at læse hans formler, lægger an til det spiritistiske religiøse. Det er en formel for, hvordan mennesket skal være menneske. Vi finder således begrebet ligevægt senere i programteksten til *Vouloir*, nu under afsnittet ‘Neoplasticismens psykologiske og sociale følger’:

‘Ny-plasticismen påviser den nøjagtige orden. Den påviser det ret og rimelige, al den stund ligeværdet i de plastiske midlers komposition for alle må angive rettigheder, der er af samme værdi skønt dog forskellige.

Den ligevægt, der er tilvejebragt ved hjælp af en tvingende og neutraliserende modsætning, tilintetgør såvel individerne som de særlige personligheder, og skaber derved det fremtidige samfund som en rigtig enhed.’⁸⁷

Disse overvejelser er ikke udviklet samtidig med frembringelsen af det neoplastiske maleri. Det er overvejelser, han har gået med i mange år og som kan spores helt tilbage til Mondrians påvirkning af Steiner. I en skitsebog fra omkring 1913/14, skriver Mondrian følgende 2 tanker:

‘If art transcends the human sphere, it cultivates the transcendent element in mankind, and art, like religion, is a means of evolution of mankind.’

‘Those who have risen above the material not only in their thinking but also in their lives, they no longer need abstract art either; they are truly spiritual persons.’⁸⁸

⁸⁶ Programtekst til tidsskriftet *Vouloir*, Lille 1926, upubliceret, Piet Mondrian og Michel Seuphor, oversat fra Serge Lemoine, *Mondrian et De Stijl*, Hazan, Paris, 1987, af Carsten Juhl

⁸⁷ Ibid.

Dette sidste citat peger, som redaktørerne til 'The New Art--The New Life: The Collected Writings of Piet Mondrian' bemærker, i retning af, at selv Neoplasticismen en dag vil være overflødig: 'being only a temporary substitute, or surrogate, for the perfecting of life itself.'⁸⁹

Med beskrivelsen af Mondrian, hans levevis, værker og teorier får vi en fornemmelse for det ufrugtbare ved at forsøge at læse teknologien og videnskaben ind i Neoplasticismen.

Det tætteste vi kommer er, at Mondrian selv befandt sig godt i det samfund som teknologien og videnskaben havde frembragt. Om Mondrians møde med byen som mere end nogen anden, var baseret på ny teknologi, industri, byplanlægning og arkitektur skriver Whitford:

'Fleeing across the Atlantic from the London Blitz in 1940, Mondrian thought he had arrived in paradise. New York was the kind of metropolis he had already imagined to contain *'the supreme form of abstract life'*, because, man-made and artificial, it was a city in which *'nature has already been set right, reduced to order by the human spirit'*. But even that steel and concrete utopia was flawed. Visiting a collector on that stretch of Park Avenue where the trees are spaced two or three hundred yards apart, Mondrian expressed his distaste at finding himself in such rural surroundings.'⁹⁰⁹¹

⁸⁸ Mondrian, kilde: 'The New Art--The New Life: The Collected Writings of Piet Mondrian', Piet Mondrian, Harry Holtzman (redaktør), Martin S. James (redaktør), Da Capo Press, Genoptryk - April 1993, pp. 18

⁸⁹ Denne ide om kunsten (forstået bredt) som en midlertidig erstatning, finder vi mange eksempler på i kunst- og litteraturhistorien. En af disse andre måder at anskue sagen på finder vi i Henry Millers 'Sexus', der hvor han skriver: 'The art of dreaming wide awake will be in the power of every man one day. Long before that books will cease to exist, for when men are wide awake and dreaming their powers of communications (with one another and with the spirit that moves all men) will be so enchanced as to make writing seem the harsh and raucous sqawks of an idiot.' (Sexus - The Rosy Cruxifion, 1962, Grafton Books - 1986, pp. 22)

⁹⁰ 'Beauty and the Boogie' Frank Whitford, artikel, TLS, 6. oktober, 1995

⁹¹ Det bør tilføjes, at Mondrians mangeårige ven Holtzman er inde på, at det ry Mondrian får, som én der ikke kan udstå naturen, dels skyldes Mondrians egen legen med på dette renommé og dels

Endvidere har vi, at Mondrian gerne støttede den industri, som bar det moderne samfund, hvilket vi finder indikation for vha. det ønske som, Mondrian luftede overfor vennen Holtzman i relation til hans drøm om en moderne skole for æstetik i Chicago (til afløsning af Bauhaus), som ville inddrage både kunsten, arkitekturen og industrien.

Insisterer vi stadig på at læse teknologien og videnskaben ind i Neoplasticismen, må vi gå til den ekstremitet som til at analysere den armerede betons betydning for den arkitektoniske funktionalismen eller det maskinelle samfunds påvirkning af Steiners tanker, for derigennem at se, hvor teknologien og videnskaben kan læses ind i Neoplasticismen. Man kan selvfølgelig også mene, at Steiner selv er en videnskabsmand eller at arkitektur er teknologi – og tage analysen derfra. Det undlader vi.

Mondrians interesse for arkitekturen – en interesse som allerede omtalt også findes hos den ligesindede kollega Malevich (jvnf. dennes arktektoner) – omfatter også indretningsarkitektur. Som det sidste punkt om Mondrian bør nævnes, at han indretter sine atelierer i overensstemmelse med sine neoplastiske principper. Ateliererne bliver derved et værk i sig selv – hvilket passer til Mondrians ønske om at leve i kunsten og kunne modtage besøg af sine venner i sin kunst. Det første af disse ‘konstruerede’ atelierer lå i Rue du Départ 26, hvor Mondrian boede fra 1921 til 1936. Møblerne og deres placering var valgt efter neoplastiske principper. Ligesom væggene var dekoreret med trekanter i pap bemalet i primærfarverne. Som et supplement til Mondrians andre store resultater, er det derfor ikke urimeligt at sige, at også han, ligesom vi tilskrev Boccioni, foregreb installationen.

en kunsthistorisk overfortolkning – Mondrian, ifølge Holtzman, var ganske glad for naturen og det naturlige – bare ikke i hans kunst. Se evt. ‘The New Art--The New Life : The Collected Writings of Piet Mondrian’, Piet Mondrian, Harry Holtzman (redaktør), Martin S. James (redaktør), Da Capo Press, Genoptryk - April 1993

Højmodernismen – begyndelsen på enden

I et lille værelse i München sidder en kulturhistoriker og skriver i døgndrift. Året er 1910. Da verdenskrigen bryder ud, sidder han stadig og skriver. Men fra da af sker det under noget mere usle forhold, uden tilstrækkeligt med mad og varme. Oswald Spengler bliver færdig med sit manuskript til hans apokalyptisk morfologisk verdenshistorie 'Der Untergang des Abenlandes' i 1917.

Der er tale om en original måde at blande moderne dybdepsykologi og biologiske evolutionsteorier. Spengler opfatter kulturerne som værende psykobiologiske organismer. Hver kultur har sin ungdom, voksne liv og alderdom – og så dør den. Et tegn på, at enden er nær, er høj teknik. Kulturel forfald og høj teknik følges ad.

Første del af 'Der Untergang des Abenlandes' udkommer på tysk samme år, hvor prisen på verdenskrigen opgøres til, at 22 millioner unge mænd er blevet såret – heraf vil 7 millioner aldrig igen kunne deltage produktivt i samfundet, men vil være henvist til rollen som krigsinvalid.

Krigen betyder en generation af unge europæiske mænd lemlæstede og traumatiserede af en konflikt, hvis grusomhed kun var blevet forstærket af den pigtråd, soldaterne havde dingleet i, mens maskingeværerne skar dem op, gas ødelagde deres lunger og øjne, larvefødter maste dem og artilleri sendte dem ind i granatshokkets mørke.⁹²

Spenglers forudsigelse om sin egen kulturs undergang samler de tanker og følelser, som Europa rummer efter krigen. For et desillusioneret og mange steder forarmet Europa, forekommer det sandt, at skæret fra solens stråler ikke stammer fra morgengryet, men tussmørket. Autoritetstroen er på et nulpunkt, og sæder og moral

⁹² Det er netop det, at en hel generation sendes til fronten, der gør, at krigen bliver så lidelsesfuld for den enkelte soldat. Tidligere krige var altid blevet afgjort af et gennembrud et eller flere steder langs fronten. Men med det antal tropper, der nu kan sendes til fronten fra begge alliancers side, og den mobilitet de nu har, er det muligt med en hidtil uset frontforlængelse. Resultatet bliver en befæstning, hvor ingen af parter kan bryde afgørende igennem hos den anden, uanset hvor mange gange de forsøger. Resultatet kender vi som 'skyttegravskrig'.

at er ved at falde fra hinanden. Prostitution og alkoholisme er i vækst. Spiritismen oplever en renæssance foranlediget af de millioner af sørgende forældre og hustruer, som finder sjælefred i tanken om at kunne komme i kontakt med deres afdøde. Den russiske revolution har sendt chokbølger og ængstelse gennem hele borgerskabets rækker. Og maskinteknikken, der før syntes at kunne rumme så mange løfter og drømme, har nu vist bagsiden af sig selv.⁹³

‘Der Untergang des Abendlandes’ vækker øjeblikkelig opsigt. Værket udkommer derefter på en række europæiske sprog – hver gang i kæmpe oplag. Ved siden af Lenins skrifter, Gassets ‘Massernes Oprør’ og Toynbees ‘A study of history’, bliver ‘Der Untergang des Abendlandes’ indflydelse, som samfundskritisk værk af Europas kapitalistiske massekultur, kun overgået af ‘Mein Kampf’.⁹⁴

Ligeså original Spengler er med sin teori om det, psykobiologiske kultur, ligeså ‘uoriginal’ er han mht. til sit syn på Højmodernismens kunst:

⁹³ Maskinteknikken, der nu repræsenterer den ultimative trussel, spiller en central rolle i Spenglers forudsigelse om kulturens undergang. Spengler tydeliggør og uddyber sine overvejelserne fra ‘Der Untergang des Abendlandes’ mht. teknikens betydning i det lille værk ‘Der Mensch und die Technik’ (1931), hvorfra stammer: ‘Intet kan forandre noget i maskinteknikkens skæbne, som har udviklet sig af en indre, sjælelig nødvendighed og som modnes og nærmer sig fuldendelsen, afslutningen. Vi står i dag på toppen, dér, hvor femte akt begynder. De sidste afgørelser falder. Tragedien slutter. Enhver høj kultur er en tragedie; menneskenes historie er helt igennem tragisk. Det faustiske menneskes ugudelighed og fald er større end alt, hvad Aischylos og Shakespeare nogen- sinde har digtet. Skabningen rejser sig mod skaberen: som nu engang mennesket imod naturen, således gør nu teknikken oprør imod mennesket. Verdens herre bliver til slave for maskinen. Den bestemmer for ham, for os, for alle uden undtagelse den fremtidige banes retning. Den styrtende krig er slæbt til døde af det rasende forspand.’ Kilde: Vestens Undergang, Spengler og Toynbee, Johannes Fabricius, Nyt Nordisk Forlag Arnold Busck, København 1967, pp. 52.

⁹⁴ Uheldigvis for Spengler ser eftertiden hans tyske nationalisme samt hans syn på farvede racer (som han delte med et flertal i vesten på det tidspunkt) som en sympati for den nazistiske ideologi. At Spengler havde en række faktuelle fejl i den første tyske udgave af ‘Der Untergang des Abendlandes’ gjorde det ikke nemmere at forsvare hans position. Men paradoksalt var det nazisterne, der i første omgang isolerede og ignorerede Spengler, pga. hans åbenlyse kritik af det nazistiske styre, som han fortsatte med frem til sin død i 1936.

‘What is practised as art to-day – be it music after Wagner or painting after Cézanne, Leibl and Menzel – is impotence and falsehood. Look where one will, can one find the great personalities that would justify the claim that there is still an art of derteminate necessity? Look where one will, can one find the *self-evidently necessary* task that awaits such an artist? We go through all the exhibitions, concerts, the theatres, and find only industrious cobblers and noisy fools, who delight to produce something for the market, something that will ‘catch on’ with a public for whom art and music and drama have long ceased to be spiritual necessities.’⁹⁵

Men det må nødvendigvis hænge sådan sammen for nationalisten Spengler. Han argumenterer for Aftenlandets snarlige undergang, hvorfor kulturens fortrop tolkes som de klareste tegn på denne undergang. Fortiden var tryggere, fordi den rummede mere tid før katastrofen. For en stor del af Spenglers læsere, dvs. en stor del af Europas befolkning har krigen desuden fjernet det overskud, der skal til for at tage imod det nye, det avantgardistiske. I mange af kunstens geledder bliver der nu kaldt tilbage til ‘orden’. En ny æra, hvor Højmodernismen afløses af en Lavmodernisme, skimtes i horisonten.

Der er ikke mange andre filosoffer, hvis vi kalder Spengler for (kultur)filosof, der modsiger hans forestillinger om det abstrakte og de filosofiske aspekter ved dette maleri- og slet ikke med samme penetrationskraft. I ‘Kunst og Æstetik’ anskuer Carsten Juhl det på følgende måde:

‘Undtager vi Ortega y Gasset, så kan det let konstateres, at den moderne filosofi næsten ikke har interesseret sig for de filosofisk betonedede stridigheder, som futurismens, suprametismens og neoplasticismens kunstnere hengav sig til. Selv den mest æstetik-orienterede blandt de moderne, Martin Heidegger, undgik i hele sit forfatterskab at behandle den abstrakte kunsts, for slet ikke at tale om den højmodernistiske billedkunsts problemer.’⁹⁶

⁹⁵ Oswald Spengler – *The Decline of the West*, (engelsk oversættelse af C.F. Atkinson 1926), ‘Art in Theory 1900-1990’, Harrison & Wood, 1992, Blackwell - 2000 udgaven, pp. 228

⁹⁶ ‘Kunst og Filosofi af Carsten Juhl’, ‘Kunst og Æstetik’, Det Kgl. Danske Kunstakademi, København, 1996, pp. 308

Men inden Lavmodernismen når ind til bredden, og inden 'Mein Kampf' øver sin katastrofale indflydelse, når Højmodernismen at barsle en endnu mere radikal og decideret avantgardisk kunstretning. Inden vi ser nærmere på den, skal der samles op på nogle af kunstretninger, vi allerede jonglerer med.

For futuristerne har verdenskrigen været en renselse. Men ikke på den måde som de havde ønsket sig. Der er renses godt ud i antallet af de mere intelligente af bevægelsens medlemmer. Nogle har trukket sig tilbage, andre er døde. Det sidste gælder bla. for Boccioni. Det er skæbnens ironi, at denne store kunstner, der fascineres sådan af maskiner og troede på den rensende og ærefulde krig, udkæmpet af stål mod stål, dør ved at falde ned fra en anakronisme: den biologiske hest. Det sker oven i købet under træning og dermed langt fra ærens slagmark.

Futurismens glansperiode er overstået, og det er kun takket være Marinettis utrættelighed, at bevægelsen når så langt som til slutningen af den næste krig – Marinetti dør i 1944. På det tidspunkt er bevægelsen stigmatiseret pga. af dens tilknytning og støtte til fascismen og dens optagethed af det nationalistiske og xenofobiske.⁹⁷ Den store stigning i antallet af futurister i mellemkrigsårene har været baseret på efterabere og anden klasses kunstnere.

Ligesom futuristerne gør det i Italien, støtter Malevich også det systemskift, der finder sted i hans hjemland. Men som for futuristerne, bliver der heller ikke her tale om et kunstbefordrende systemskift. Den nye Sovjetstats behov for kunst, der kan propagandere for den stolte russiske sovjetarbejder og hans kommunistiske overbevisning, gør, at suprematisterne efterhånden isoleres og mistænkeliggøres.

⁹⁷ Marinetti skriver 'Mod Xenomani', et xenofobisk nationalistisk manifest, der offentligøres i *Gazzetta del Popolo*, 24. September 1931. Det første punkt i manifestet giver et godt billede af, hvordan resten af teksten fortsætter: '1) Xenomanes and therefore guilty of anti-Italianism, are those young Italians who fall into a cretinous ecstasy before all foreigners, even now the world crisis is robbing these people of their wealth; they fall in love with them out of snobbishness and sometimes marry them, absolving them from all defects (arrogance, bad manners, anti-Italianism, or ugliness) simply because they don't speak the Italian language and come from distant countries about which little or nothing is known.' Kilde: 'Futurism – the Futurism website by Bob Osborn', <http://www.futurism.fsnet.co.uk/>

Kunsten i Sovjet oplever en fuldstændig vending mht. teknologiens og videnskabens rolle. Fra at inspirere kunsten bliver kunsten under Stalin sat i teknologien og videnskabens tjeneste. Kunsten skal motivere sovjetborgeren til at udvikle og udbytte det maksimale mht. teknologiens og videnskabens frembringelser. Men som altid, når kunsten har skullet tjene andre end sig selv, viser den, at den også besidder potentialet for det regressive, patetiske og dogmatiske.

Malevich oplever restriktioner mht. udstillingsvirksomhed, udgivelser og dokumentation af værker (manglende mulighed for at fotografere værkerne). Malevich bliver både udsat for arrestation og forhør. Han når at vende tilbage til det figurative maleri, inden han dør i 1936 efter nogen tids sygdom.

Dadaismen

Skulle man læse teknologien og videnskaben ind i Dada, ville det være med negationens tegn. Dada er imod teknologi. Dada er imod videnskab. Men det er ikke det eneste, Dada er imod. Dada er imod samfundet, som det tager sig ud. Dada er imod borgerskabet. Dada er imod den kunst, borgerskabet dyrker. Dada er i det hele taget imod en verden, der tillader det blodbad, der finder sted i skyttegravene, da bevægelsen opstår.

Historierne om, hvordan Dada præcis opstår, er varierende, men der er konsensus om, at det finder sted i Zürich med de folk, som var knyttet til Cabaret Voltaire. Underholdningen på denne kabaret, som forfatteren Hugo Ball havde åbnet i februar 1916, havde nærmest karakter af absurde happenings, som i høj grad var protester mod verdenskrigen og det borgerskab, som sås som værende ansvarlig for denne krig. Cabaret Voltaire havde foruden teaterfolk også tilknyttet poeter og kunstnere.

En udlægning af, hvordan ordet Dada opstår, lyder:

‘Jeg erklærer hermed, at Tzara [rumænsk født digter] opfandt ordet ‘dada’ den 6. februar 1916 kl. 6 om eftermiddagen. Jeg var selv tilstede med mine 12 børn, da Tzara først udtalte ordet, som fyldte os med berettiget begejstring. Det hændte på Café de la Terrasse i Zürich, og jeg havde en brioche i mit venstre næsebor.’⁹⁸

Andre ‘tossede’ udlægninger går på, at man ved pågældende lejlighed fandt ordet ved at stikke en kniv ind i et leksikon og slå op på det pågældende sted. Der stod ordet ‘dada’, som på fransk betyder gyngest.

Dada er ikke en stringent eller homogen bevægelse, men snarere en opsamling for det antiautoritære i efterkrigens europæiske kunstner- og litteraturkredse, hvis fællestræk er en ironisk humoristisk distance. Som andre af Højmodernismens kunstretninger benytter Dada sig også af manifeste. Men i modsætning til andre af Højmodernismens manifeste er det ironisk humoristiske et gennemgående træk. Således gælder det f.eks. også i det første tyske Dada manifest, hvor der kræves alt lige fra progressiv arbejdsløshed, vha. mekanisering af arbejdet, til regulering af alle seksuelle forhold, så de er i overensstemmelse med Dada ånd.⁹⁹ Man kan også som Salvador Dali, der i indledningen til Duchamps samtaler med Carbanne, citerer Tzara for at have skrevet følgende i et dadaistisk manifest:

‘Dada is this; Dada is that; Dada is this;
Dada is that; Dada is nevertheless shit.’¹⁰⁰

Dada er og bliver mere en zeitgeist end en egentlig kunstretning. I ‘Kunst og Æstetik’ fremdrager Carsten Juhl det argument, at Dada ikke er kunst i traditionel forstand, fordi at man, ud fra en transcendent-æstetisk synsvinkel, kræver en stoflighed, værkarakter samt kunstnerposition:

⁹⁸ Citat af Hans Arp. Kilde: ‘Fogtdals Kunstleksikon’, redaktører Bjarne Jørnæs og Peter Michael Hornung, Forlaget Pelle Fogtdal A/S – 1989/1992, bind 3, pp.68

⁹⁹ Richard Huelsenbeck and Raoul Hausmann ‘What is Dadaism and what does it want in Germany’, ‘Art in Theory 1900-1990’, Harrison & Wood, 1992, Blackwell - 2000 udgaven, pp.256-257

¹⁰⁰ Salvador Dali, ‘Dialogues with Marcel Duchamp’, Pierre Carbanne, 1967, Da Capo Press – 1987, pp 13

‘Dada skaber derimod begivenheder, der er sociale og/eller kulturelle kendsgerninger, men som ikke kan reduceres til de kommunikations- og politikproblemer, der ellers karakteriserer kulturen og samfundet. Dada trives i, ja måske lever af denne tvetydighed, af muligheden for at kunne indgå, trænge ind i gråzonerne, det vil f.eks. sige i mellemrummene mellem kunst og kultur og mellem almen kommunikation og politisk budskab.’¹⁰¹

Efter indledningsvis at have afholdt en dadaistisk kabaret, afholdtes få måneder senere også en dadaistisk kunstudstilling. Samtidig påbegyndes udgivelsen af tidskriftet ‘Dada’, hvilket bredte kendskabet af Dada til især Tyskland.

Dadaisterne i Berlin, som er meget præget af den russiske revolution, introducerer den dadaistiske fotomontage, som er inspireret af den samtidige kubistiske brug af montagen. Andre steder, hvor kunstnere også bekender sig til den antiautoritære Dada ånd, udvikler bevægelsen andre teknikker og ideer.

Dadaisternes brug af fotomontagen er motiveret fra 2 sider. Dels passede et reproducerbart medie godt til de mere politiserende dadaisters målsætninger. Dels passede selve fotografiet godt med ønsket om at udtrykke antiautoritær holdning. Fotografiet konfliktede med borgerskabets idé om den skabende kunst som bestående af unika værker. Siden fulgte andre bevægelser og retninger trop mht. at placere dette teknologisk baserede element ind i kunsten – som kunstmedie. Da en lille håndfuld parisiske kubister undviger krigstjeneste og rejser til New York, støder de på fotografiet i form af Gallery 291, som bliver et fast mødested.

Fotografiets entré

Den amerikanske fotograf Stieglitz, der driver Gallery 291, har været interesseret i den æstetiske side af fotografi siden århundredeskiftet. På det tidspunkt omkring år 1900 var de fleste andre fotografer mere interesseret i det tekniske aspekt. De få

¹⁰¹ ‘Kunst og Filosofi af Carsten Juhl’, ‘Kunst og Æstetik’, Det Kgl. Danske Kunstakademi, København, 1996, pp. 314

kunstnerisk arbejdende fotografer, der fandtes, brugte fotografiet på en symbolisk impressionistisk måde til at opstille drømmeagtige stemninger, hvor motivet f.eks. var en sløret nøgen kvinde, der siddende i en klassisk antik positur, spejler sig i vandet af en (kunstig) sø. Stieglitz og hans ligesindede amerikanske kolleger er optaget af den nye form for skønhed, som storbyen rummer. Hyppige motiver er store stålkonstruktioner i form af jernbaneterminaler, broer, kraner, turbiner, højhuse m.m. Med et blandet skær af det mystiske og romantiske fotograferes disse objekter ved tussmørke og om natten.¹⁰² Stieglitz er med til at stifte flere fotosammenslutninger/foreninger, der afholder udstillinger, samt udgiver flere fototidsskrifter.

Men nok så vigtigt arbejder Stieglitz for at bringe fotografiet og billedkunsten tættere hinanden. I 1908 udstiller han tegninger af Rodin. Siden følger udstillinger med Matisse, Toulouse-Lautrec, Rousseau, Cézanne og Picasso. Foruden disse franskmænd udstiller Stieglitz også flere amerikanske kunstnere og fotografer.

Hvor det hidtil havde været fotografer, der 'aspirerede' til at blive kunstnere, sker der nu det, at flere malere 'konvertere' til fotografiet. Andre malere, der beholder pensel og lærred, bliver interesseret i at efterligne fotografiet mht. til effekterne ved forstørrelse og beskæring.

Et vendepunkt for Gallery 291 (senere Gallery 391) bliver den korte, men betydningsfulde periode som kaldes New York Dada. Det er i øvrigt blandt disse dadaister, at der en dag kommer en forepørgsel til Stieglitz om at fotografere et urinoire.

¹⁰² Der er samtidig et del yngre amerikanske malere, som går efter samme motiver og med samme ånd, bla. Edward Willis Redfield, George Luks, George Bellows og Jonas Lie. Stålkonstruktionerne symboliserer et ungt, dynamisk og patriotisk Amerika. Jvnf. de italienske futuristers begejstring for maskinen og hastighed.

New York Dada

De krigsundvigende kunstnere Duchamp, Picabia og Gleizes grupperer sig omkring Gallery 291 og omkring mæcenparret Arensberg. Foruden de allerede nævnte 3 kunstnere tæller Arensbergs omgangskreds også navne som Joseph Stella, Marius de Zaya, Paul Haviland, Man Ray, John Covert, Morton Livingston Schamberg m.fl.

Det er først, da de er ankommet til New York, at de franske eksilkunstnere bliver rigtig bekendt med Dada. Det sker bla. Ved, at Picabia tager en kortvarig tur tilbage til Europa, og derfra sender breve og bøger til især Duchamp om Dadaismen. Definitionen af Dada er så vag og inklusiv i New York, at mere eller mindre alle i Arensbergs omgangskreds af kunstnere bliver betragtet som dadaister. Kontakten til de europæiske dadaister er på et minimum under krigen. Dels pga. selve krigen og besværlighederne med udveksling af korrespondance, værker og kunstnere. Men også fordi at de New Yorkske dadaister egentlig ikke interesserer sig særlig meget for, hvad der sker med europæisk Dada.

Isoleret og i behagelig afstand fra rationering og ængstelse, udvikler New York Dada sig derfor i sin egen retning. Den tydeligste forskel er fraværet af det nihilistiske element, som kendetegner Europas krigstyndede dadaister.

Der er flere blandt Arenbergs omgangskreds, der kvalificerer som sig indgang til en teknologisk/videnskabelig læsning af New York Dada. Der er f.eks. Picabia, som har vist en stor interesse i en maskin-morfologisk tilgang til værket – hvilket bliver til hans serie af ‘mekanomorfoser’. Som eksempel på dette har vi ‘Maskine drej hurtigere’ fra 1916-18, som vha. maskinforme (cylindre, tandhjul og stempler) er en ironisering, der inkluderer det seksuelle aspekt mht. forholdet mand - kvinde.

Man kunne også se på amerikaneren Man Ray (Emmanuel Radnitsky), som bliver en del af denne gruppering, og som både er interessant pga. hans måde at arbejde med fotografiet som kunstmedie (Man Ray er meget influeret af Stieglitz), og for

hans brug af både hverdags- og industriobjekter, som illuderer portrætter eller steder. Som eksempel herpå er skulpturen 'New York', som består af en malet skruevinge og nogle forkromede skiver bronze.

Men der er én, som man ikke kommer uden om, og det er Duchamp. Picabias 'mekanomorfoser' er inspireret af Duchamps 'Nu descendant un escalier' (på eng. 'Nude descending staircase'). Man Rays 'New York' er inspireret af bla. Duchamps cykelhjul på en taburet og sneskovl. Det store gennembrud, som Dada bliver i kunsthistorien, vil ikke være sket uden Duchamp. Eller måske er det mere præcist at sige, at den interesse, som nutiden stadig har i Dada, i høj grad skyldes de værker og ideer, Duchamp efterlod sig.

Foruden at være forgangsmanden i New York Dada er det samtidig nok så interessant for denne tekst, at stort set hele Duchamps øuvre består af tanker og værker gennemsyret af forholdet til det teknologiske og videnskabelige.

Endelig får man indblik i hele 3 væsentlige kunstretninger fra første halvdel af det 20. århundrede vha. af Duchamps øuvre. Han når både at knytte sig til kubisterne, dadaisterne og surrealisterne.

Værkmæssigt kan Duchamps anerkendelse kunsthistorisk set relateres primært til tre værker; maleriet 'Nu descendant un escalier', urinoiret 'Fountain', signeret af R. Mutt og glasværket 'La mariée mise à nu par ses célibataires, même' (på eng. 'The bride stripped bare by her bachelors, even'), populært bare kaldet 'Det Store Glas'.

Det vil være ganske for omfattende at give en grundig analyse af disse 3 værker. I stedet for en metodisk analyse vil forsøget i stedet gå ud på at sammenfatte deres evt. betydning for eftertiden samt at relatere dette, til hvorvidt de i særlig grad knytter an til det teknologiske og videnskabelige. Når vendingen, *i særlig grad*, benyttes, er det netop for ikke at skulle inkludere for meget – alt hvad Duchamp har skabt af kunst kan nemlig som sådan læses ud fra en teknologisk/videnskabelig vinkel.

For at forstå, hvordan det kan lade sig gøre, er det formålstjenligt først at se på, hvad der gør Duchamp i stand til at producere disse værker.

Duchamp – transformatoren

Der er tre karakteristika ved Duchamp, som skal på plads for at kunne forstå ham som kunstner, og dermed hvad der får ham til at udvikle sig i en ganske særegen retning.

1. Duchamp er af en særlig utålmodig natur, han keder sig hurtigt, medmindre der sker hyppige sceneskift. Dette forhold har han tydeligt redegjort for i både sine egne tekster og i interview. I sine samtaler med Carbanne siger han bla.: ‘Cubism only interested me for a few months.’¹⁰³ Senere tilføjer han: ‘Fundamentally, I had this mania for change, like Picabia. One does something for a six months, a year, and one goes on to something else.’¹⁰⁴ Og som sidste citat kan vi vælge følgende:

‘I had an obsession about not using the same things. One has to be on guard because, despite oneself, one can become invaded by things of the past. Without wanting to, one puts in some detail. There, it was a constant battle to make an exact and complete break.’¹⁰⁵

Set i lyset af dette er det ikke så underligt, at Duchamp ikke benytter sig af manifestet – som om noget er med til at positionere, og dermed fastholde, kunstneren. Foruden det at han ikke er ude i en mission, hvor han vil have andre til at følge ham, så ved han også, at hvad der er en sandhed i dag for ham, måske er en helt anden i morgen. For Duchamp er nøgleordet frihed.

¹⁰³ Uddrag fra tale Duchamp holdt i 1957 ved møde hos ‘the American Federation of the Arts’ i Houston, fra ‘The writings of Marcel Duchamp’, redigeret af Michel Sanouillet og Elmer Peterson - 1973, Da Capo Press – 1989, pp 27

¹⁰⁴ Ibid. pp. 37

¹⁰⁵ Ibid. pp. 38

Frihed til at skifte kurs. Frihed at være autonom. Frihed til at gå mod strømmen. Men frem for alt friheden til at undersøge. Duchamp er efter hvordan ting virker mere end, hvordan de ser ud eller om der er en mening med dem.

Som følge af det tager Duchamp allerede tidligt det valg, at han ikke vil være afhængig af kunstverdenen. Duchamp går i stedet ind for en slags *undergrund* strategi, hvilket følgende uddrag fra et TV interview med James Johnson Sweeney i 1956 giver et billede af:

MD [...] And that led me to the conclusion that you are either a professional painter or not. There are two kinds of artists: the artist that deals with society, is integrated into society; and the other artist, the completely freelance artist, has no obligations.

JJS You mean that the man in society has to make certain compromises to please it; is that why you took the job [som bibliotikar]?

MD Exactly, exactly, I didn't want to depend on my painting for a living.¹⁰⁶

2. Det andet forhold gælder Duchamps økonomisering med værkproduktion – hvilket er ulig de fleste kunstnere, som aldrig kan få tid nok til at lave nok værker. Duchamp tilskriver T.S. Eliot inspiration vedrørende dette forhold. Grundlæggende handler det om, at udbyttet risikerer at blive stadig mere magert, desto mere man skaber - på samme måde som at marken udpines, hvis bonden vil høste for ofte. Duchamp skriver selv om dette:

'In the creative act, the artist goes from intention to realization through a chain of totally subjective reactions. His struggle toward the realization is a series of efforts, pains, satisfactions, refusals, decisions, which also cannot and must not be fully self-conscious, at least on the esthetic plane.

¹⁰⁶ TV interview med James Johnson Sweeney, NBC, 1956, 'The writings of Marcel Duchamp', redigeret af Michel Sanouillet og Elmer Peterson - 1973, Da Capo Press – 1989, pp. 133

The result of of this struggle is a difference between the intention and the its realization, a difference which the artist is not aware of.

Consequently, in the chain of reactions accompanying the creative act, a link is missing. This gab which represents the inability of the artist to express fully his intension; this difference between what he intended to realize and did realize, is the personal "art coefficient" contained in the work.

In other words, the personal "art coefficient" is like an arithmetical relation between the unexpressed but intended and the unintentionally expressed."¹⁰⁷

Kompatibel, med ovenstående måde at tænke på, er Duchamps samtidige optagethed af værket som værende enten *præmatur* eller *postmatur* – dvs. for tidlig ude eller for sent ude. Dette vil vi vende tilbage til, når vi ser på de overvejelser, som gør sig gældende for bla. 'Det Store Glas'.

3. Denne kunstkoefficient tankegang gør, at Duchamp i perioder er inaktiv som skabende kunstner, men stadig aktiv som tænkende og undersøgende kunstner – idet han så bare i stedet bruger tiden til læsning/undersøgelse af de emner, der optager ham. Når Duchamp, derfor er mere end almindelig påvirket i sin kunstneriske virke af teknologi og videnskab, og at dette afstedkommer meget gennemtænkte værker med meget komplekse teknologiske og videnskabelige problemstillinger, hænger det sammen med, at han har givet sig tid til gå i dybden med emner, der interesserer ham. Duchamp er amatør videnskabsmand.

Duchamp er måske mest afslørende mht. til sin indstilling til det videnskabelige, da han overfor Carbanne siger:

'All painting, beginning with Impressionism, is antiscientific, even Seurat. I was interested in introducing the precise and exact aspect of science, which hadn't often been done, or at least hadn't been talked about very much. It

¹⁰⁷ 'The writings of Marcel Duchamp', redigeret af Michel Sanouillet og Elmer Peterson - 1973, Da Capo Press – 1989. pp. 139

wasn't for love of science that I did this; on the contrary, it was rather in order to discredit it, mildly, lightly, unimportantly. But irony was present.'¹⁰⁸

Disse 3 forhold gør tilsammen, at der som udgangspunkt er rigelig med plads til teknologien i Duchamps måde at arbejde på. Dog kan uviljen overfor gentagelse, og så interessen for det maskinelle, umiddelbart forekomme konfliktende. I Duchamp TRANSformatorerne kommenterer Jean-François Lyotard dette forhold således:

'Duchamp elsker maskinerne, fordi de hverken har smag eller følelse; han elsker dem for deres anonymitet, som hverken våger over eller kapitaliserer de kræfter, som de sætter i omløb og omformer, og fordi de underkender spørgsmålet om ophav og autoritet. Og endelig elsker han dem, fordi de ikke gentager sig selv; en omstændighed som i endnu højere grad må undre slige ånder, som er gennemtrængt af ligningen: mekanik = gentagelse. Ingen assimilation, hverken i årsagerne eller i virkningerne.'¹⁰⁹

Men kan gå længere end Lyotard. Man kan argumentere for, at uviljen mod gentagelsen netop gør det mere naturligt med en interesse for det maskinelle. For at føre dette argument kunne vi sammenligne med f.eks. Mondrians arbejdsmåde. På sin vis repræsenterer disse to kunstnere, som i øvrigt mødte hinanden ved flere lejligheder siden hen i New York, hver sin ende af spektret, når det gælder forholdet skift og gentagelse.

Den teknologiske/videnskabelige kapacitet

Lad os antage følgende: Gentagelsen er den handling, hvor kunstneren producerer det ene værk efter det andet med kun små varianter indenfor motiv og teknik. Gentagelsen kan så have begrænset karakter, forstået som værende isoleret til en

¹⁰⁸ 'Dialogues with Marcel Duchamp', Pierre Carbanne, 1967, Da Capo Press – 1987, pp. 39

¹⁰⁹ 'Duchamp TRANSformatorerne' Jean-François Lyotard, 1977, Det Kongelige Danske Kunstakademi – 2000, pp. 66

bestemt fase, en bestemt serie værker, for kunstneren. Eller den kan have ubegrænset karakter, forstået som at den gælder kunstneren som sådan – altså kunstnerens *œuvre*.

Gentagelsen knytter sig til det sansende. Kun det sansede kan gentages uden at afstedkomme følelsen af monotoni og kedsomhed. Spisning af kager, lytte til musik, dyrkelsen af det erotiske og indtagelse af visse narkotiske stoffer tjener som eksempler, på hvordan den sansebaserede handling kan gentages livet igennem med minimale varianter og alligevel afstedkomme tilfredsstillelse. Gentagelsen er indrettet. For en kunstner er det en handling, som primært udlever sig i hans eget univers. Når han først har hentet første 'prototype' vha. en udveksling med omverdenen, kan han fortsætte med varianter uden at få tilført nyt stof udefra.

Modsat gælder det for skiftet, som skal motiveres, få en anledning, hvilket alt andet lige sker på baggrund af en udveksling med omverdenen. Man kan ikke sanse sig til et skift – skiftet indebærer refleksion, som knytter sig til intellektet. Skiftet udsætter med andre ord kunstnerne for omverdenen – med alt hvad det indebærer.¹¹⁰

Med Hegeliansk tankegang kan vi sige, at Duchamps og Mondrians måde at gå til verden tilhører henholdsvis *einmal* og *besondern* kategorien. Duchamp udsætter sig for omverdenen. Han har brug for omverdenen for at foretage sine skift.

¹¹⁰ I relation til det teknologiske aspekt kan begrebet gentagelse i øvrigt tænkes i vore tid at stå foran en transformation indenfor kunsten. Digitaliseringens indtog i kunsten, i form af nye og populære medier, tillader en stadig mere intuitiv og legende tilgang til værkarbejdet, baseret på 'trail and error'. Man kan for så vidt sige, at vi med digitaliseringen går fra en slags germansk til en slags anglosaksisk tilblivelsesmetode. Dette skal forstås som, at germaneren skal vide, hvad han vil fortælle, før han begynder fortællingen – eftersom verbet kommer til sidst. Han skal mao. tænke, før han taler. Omvendt er tilfældet med Anglosakseren (og for så vidt mange andre folkeslag med et sammenligneligt fleksibelt sprog). Han kan prøve sig frem og alligevel få drejet sætningen hen til den slutning, han ønsker. I den digitale fremstillingsproces kan man ubesværet rykke frem og tilbage i processen. Man kan gentage det allerede gentagede. Eller man kan gå tilbage og ændre gentagelsen til et skift. Og vice versa. Alle trin ligger intakte modsat maleriet og skulpturen, hvor der hurtigt indtræder et 'point of no return'.

Hvorimod Mondrian, når først han har formelen, i princippet kan forblive i billedet.¹¹¹

Duchamp udsætter sig uundgåeligt for nye forestillinger om teknologien og videnskaben - al den stund at samfundet, dvs. 1910-20, ikke kan opleves, uden at det teknologiske og videnskabelige har en fremtrædende plads på enten et fysisk eller mentalt plan. Og da teknologien og videnskaben har en dynamik, som i sig selv fordrer foranderlighed, gør det dette til blot et endnu mere nærliggende emnefelt for Duchamp. *Drivkraften er en uprogrammeret tillid til tilfældigheden, der virker på samme måde, som almindelig nysgerrighed gør*, som Carsten Juhl skriver i et oplæg til en Duchamp-præsentation.¹¹²

For Duchamp er kunsten et koncentrat af livet. Tilfredsstillelsen ligger ofte uden for værket – hvorimod den for Mondrian ligger inde i selve værket.

3 værker - 'Nu descendant un escalier'

'Nu descendant un escalier' udemærker sig ved at være det værk, som gjorde Duchamp berømt – eller måske snarere berygtet i Amerika, allerede inden krigen, og inden Duchamp havde været i Amerika. Værket er lavet i 2 varianter. Den første,

¹¹¹ For beskueren gælder lignende forhold mht. den sanselige kunst og den konceptuelle kunst. Den sanselige kunst kan der vendes tilbage til igen og igen – ligesom med musik. Hvorimod den konceptuelle kunst har vi kun behov for at vende tilbage til i det omfang, at vi siden hen føler, at vi ikke tolkede værket færdigt i første omgang. Man kan sammenligne med det at skulle grine to gange af den samme vittighed. Det giver sig selv, at meget komplekse konceptuelle værker med universelle problemstillinger fordrer en hyppigere tilbagevenden end det lavkomplekse værk. Men man skal holde sig for øje, at det er en tilbagevenden som adskiller sig markant fra den tilbagevenden, som tager udgangspunkt i det sanselige værk. Og lad os med det samme, for god ordens skyld, anmærke, at der selvfølgelig findes værker som både rummer konceptuel- og sanseligappeal. Her kunne vi så eksemplificere ved at tage et stykke musik med sang. Hvor vi godt kunne forestille os at høre en instrumental udgave af sangen flere gange, er det straks mere vanskeligt, hvis vi kun fik sangteksten, uden at der var sat musik til, og skulle have den gentaget flere gange.

¹¹² Carsten Juhl, 'Oplæg i forbindelse med Duchamp-præsentation', noter til studerende på afd. for teori & formidling, Det Kgl. D. Kunstakademi, 2001

et papirarbejde, blev set af kuratoren/organisatoren Walter Pach, hvorefter 'Nu descendant un escalier #2' der er et oliemaleri, kom med i det store 'New York Armory Show' i 1913, hvis formål var at få Amerikas øjne op for både moderne europæisk og amerikansk kunst. 'Nu descendant un escalier #2' afstedkom en skandale, der betød at billetsalget gik over enhver forventning.

I Amerika chokeres man dels over selve måden at portrættere et menneske – den kubistiske. Og dels var der selve motivet: En kvinde der går nøgen ned ad en trappe. Hun ligger ikke på en diva med en neger slavinde i baggrunden. Hun ligger ikke i en muslingeskal. Hun sidder ikke foroverbøjet og vasker sig. Hun går ned ad en trappe!¹¹³ Som Duchamp selv siger om samtidens forventning til nøgenmodeller i malerier: 'A nude should be respected.'¹¹⁴

Berømmelsen sker uden Duchamps medvidende. Han modtager blot et brev om, at billedet sammen med 3 andre værker er solgt. Men efterfølgende, da han selv kommer til Amerika, går det op for ham, at han er kendt. Eller rettere; billedet er berømt. For folk ved ikke at det er ham der har malet billedet: 'Nobody knew my name. [...] There was no connection between the painting and me.'¹¹⁵ Det er nærliggende at tro, at denne berømmelse 'uden egen tilstedeværelse' gør det nemmere for Duchamp sidenhen at have et afslappet forhold mht. sin undergrunds strategi.

Billedet ligner en hybrid mellem Kubismens dekonstruktion i små bestanddele og Futurismens hastighed/bevægelse. Duchamp selv siger dog, at det er lavet i de

¹¹³ Havde publikum eller pressen læst værket med freudianske øjne, ville det blot have givet anledning til endnu større skandale. Så ville trapperne have haft en ganske særlig signifikans, efter som at Freud har trapper placeret i den familie af objekter og begivenheder, der knytter an til det direkte seksuelle: 'Symbols such as a staircase or going upstairs to represent sexual intercourse, a tie or cravat for the male organ...', Sigmund Freud from 'On Dreams', 'Art in Theory 1900-1990', Harrison & Wood, 1992, Blackwell - 2000 udgaven, pp 33, IA4,

¹¹⁴ 'Dialogues with Marcel Duchamp', Pierre Carbanne, 1967, Da Capo Press – 1987, pp. 44

¹¹⁵ Ibid. pp. 45

kubistiske ånd, eftersom han slet ikke havde set nogen futuristiske billeder på tidspunktet for 1'ere's tilblivelse.¹¹⁶

Ved det dekonstruerede kubistiske kan billedet kobles til ideen om den 4. dimension. Duchamp vedkender sig interessen for denne del af geometrien. Ved sin bevægelse kan billedet koble til kronofotografiet. Igen noget Duchamp vedkender sig. Men stadig ifølge Duchamp selv, gjaldt undersøgelsen mere en dekomponering af former – frem for blot at fremstille bevægelse for dennes egen skyld. Billedet, der er færdigt i november 1911, er Duchamps første demonstration af det, der siden ville udvikle sig til egentlige maskin-mytologier.

3 værker – 'Fountain'

'Fountain' er ikke Duchamps første gøren brug af objekter tiltænkt andet formål end det kunstneriske. Men den var, pga. udelukkelse fra The Independent udstillingen, den 'readymade' der projekterede Duchamp ind i kunsthistorien. Det er dermed samtidig det værk, som har sent kunsten ud i sit mest vanskelige spørgsmål i det 20. århundrede: Hvad er kunst?

Duchamp er Kunstens kunstner. Hans ærinde kan i mange tilfælde netop ses som, om ikke ligefrem værende opløsningen af kunst, så i det det mindste en rekonstruktion af selve begrebet kunst:

'It was naturally, in trying to draw a conclusion or consequence from the dehumanization of the work of art, that I came to the idea of the Readymades.'¹¹⁷

¹¹⁶ Om Futurismen og dennes påvirkning af ham i øvrigt siger Duchamp: 'The Futurists, for me, are urban Impressionists who make impressions of the city rather than of the countryside. Nevertheless I was influenced, as one always is, by these things, but I hoped to keep a note personal enough to do my own work.', 'Dialogues with Marcel Duchamp', pp 35

¹¹⁷ Interview med James Johnson Sweeney, 'The writings of Marcel Duchamp', redigeret af Michel Sanouillet og Elmer Peterson - 1973, Da Capo Press – 1989, pp. 134

Duchamp viser med urinoiret kunstneren vejen til den ultimative frihed. Den er fri for det personlige præg, den er fri for håndværksmæssige evner, den er fri for kendte kunst medier. Urinoiret løfter sig op over kunsten. Vi kan vælge at kalde den en slags überkunst – en kunst som har undermineret alle tidligere konventioner om, hvem kunstneren er, hvad værket er, og hvordan kunst finder vej til verden.

Readymade står i skærende kontrast til de landvindinger, der var blevet gjort, især Rusland og Frankrig, mht. kunstens dehumanisering via det abstrakte maleri. Readymade er det abstrakte maleris modsætning. Hvor det abstrakte maleri er udtryk uden indhold, er forholdet lige omvendt for readymade.

Der er dem, der mener, at Duchamp, med opfindelsen af readymade er ødelæggende for kunsten. At urinoiret & co. har åbnet for Pandoras æske, at han med sin ikonoklastiske handling har sluppet enhver tænkelig dæmon løs indenfor kunstens univers, da der nu ikke længere er nogen gyldige mekanismer, der holder kunst og virkelighed adskilt. Fra den side af sagen, som er denne teksts emne, varsler Fountain dog også en mulig fuldstændig inkludering af al teknologi og videnskab i kunstværket.

Det store spørgsmål om kunstens og virkelighedens skalaforhold til hinanden får ganske nye perspektiver med readymade. Det giver sig selv, at der rykkes ganske tæt på skalaforholdet 1:1. Dette i sig selv passer den avantgardistiske tanke om, at kunsten og verden skal smelte sammen. Men det bliver aldrig til 1:1. Væsentligt er derfor spørgsmålet om, hvorledes man genkender og definerer de parametre, der gør differentieringen mulig.

Lad os systematisere problematikken omkring readymade. Og lad os samtidig benytte os af ekstremerne for at få paradokserne, som Duchamp selv jagtede, tydeligere frem:

A. Udpegning

Med ready-made entrerer kunsten en fase, hvor at, man skal kende kunst for at genkende kunst. Dvs. at man nu skal vide, om der er foretaget en udpegning af et objekt, for at kunne determinere, om det er kunst. Værket i sig selv har ikke nogen karakteristika, man traditionelt forbinder med et kunstværk. Skraldespanden, der står i hjørnet af et museum, er måske blot en skraldespand. Men det er muligvis også et kunstværk, såfremt det er udpeget til at være et sådan af en kunstner.

Før han afslører sig selv som den virkelige ophavsmand til urinoiret, skriver Duchamp i kunstmagasinet 'The Blind man' et forsvar for sine *kollega* R. Mutt, hvor udpegningens rolle træder helt klart :

'Whether Mr Mutt with his own hands made the fountain or not has no importance. He CHOSE it. He took an ordinary article from life, placed it so that its useful significance disappeared under the new title and point of view – created a new thought for that object.'¹¹⁸

B. Kunstnerposition

Hvem kan så udpege et objekt? Kunstner er ikke en beskyttet titel. Med bortfaldet af håndværksmæssig kunnen vil enhver kunne være kunstner. Hvordan det? Det ved at vi siger, at et kunstværk er det, som en kunstner udpeger som værende netop et kunstværk, og at en kunstner er den, som erklærer sig kunstner. Men dermed får vi samtidig sat et hav af grundlæggende forestillinger om kunst i bevægelse. I 1913 skriver Duchamp følgende spørgsmål på bagsiden af en af hans noter:

'Can one make works which are not works of 'art'?'¹¹⁹

Et halvt århundrede efter Duchamps stiller sig selv dette spørgsmål, siger Donald Judd:

¹¹⁸ 'The Richard Mutt case', Marcel Duchamp, 'Art in Theory 1900-1990', Harrison & Wood, 1992, Blackwell - 2000 udgaven, pp. 248

¹¹⁹ 'The writings of Marcel Duchamp', redigeret af Michel Sanouillet og Elmer Peterson - 1973, Da Capo Press – 1989, pp. 74

<http://www.washingtonpost.com/wp-srv/style/longterm/books/chap1/duchamp.htm>

‘Non-art,’ ‘anti-art,’ ‘non-art art,’ ‘anti-art art’ are useless. If someone says this is a work of art, it’s art.’¹²⁰

Duchamp jagter, som allerede nævnt, paradokser. Men paradokserne ved ready-made har også været stof for utallige kunstnere siden Duchamp. Ved at bringe ideen om Duchamps ‘Fountain’ og Matisses ‘Ceci n’est pas une pipe’ sammen, skaber Marcel Broodthaers i 1972 det udsagn, der lyder ‘This is not a work of art’. Udsagnet eksemplificeres i udstillingen ‘Der Adler vom Oligozän bis heute.’, der består af 266 objekter, Broodthaers har fundet forskellige steder. Nogle er almindelige kulturelle artefakter såsom øl etiketter og cigar papirbånd. Andre er kunstværker eller kunstrelaterede objekter udlånt af forskellige samlinger. Fælles for alle objekterne er, at en ørn indgår på den ene eller anden måde i objektet. Som form eller som afbildning. Endvidere er alle objekter forsynet med et skilt, hvor der står et nr. og ‘This is not a work of art’.¹²¹

For at pædagogisere vidden af ready-made kan man erstatte ordet ready med *Any* og gå videre vha. spørgsmålet: Kan en *Anymade* være lavet af *any-body* og *anything... any-where, any-how, any-time?*

C. Stoflighed

Hvis hvad som helst, når som helst, kan udpeges af hvem som helst som værende et kunstværk – er alt så ikke bare potentielt kunst? Den store amerikanske kunstkritiker Clement Greenberg, som energisk talte imod en duchampsk fremstilling af kunsten, anskuede problemet således:

‘Since [Duchamp’s readymades] it has become clearer too, that anything that can be experienced at all can be experienced aesthetically; and that anything that can be experienced aesthetically can also be experienced as art. In short, art and the aesthetic don’t just overlap, they coincide.’¹²²

¹²⁰ Donald Judd, kilde: ‘Kant after Duchamp’, Thierry de Duve, 1996, October – 1999, pp. 238

¹²¹ Kilde: ‘Kant after Duchamp’, Thierry de Duve, 1996, October – 1999, pp. 384

¹²² Greenberg, ‘Counter-Avant-Garde’ kilde: ‘Kant after Duchamp’, Thierry de Duve, 1996, October – 1999 pp. 123

Pga. readymade, eller rettere på grund af bevidstheden om readymade, går vi altså til verden med evnen til både at foretage en æstetisk udpegning og en kunstnerisk udpegning – og disse to er for så vidt 2 sider af samme mønt. Men som Greenberg minder om, så skal objektet kunne udpeges – det skal kunne sanses.

Anti-stof kan således ikke blive til kunst. For det første kan kunstneren ikke udpege det. Videnskabsmanden kan regne sig frem til, at det findes, men det er også alt. Skulle kunstneren endelig støde på anti-stof, ja, så ville han måske i teorien godt kunne udpege det som kunstværk – i samme splitsekund som både han og ‘objektet’ blev til gammastråler.

D. Lokaltet

Skal udpegningen være knyttet til en bestemt lokalitet – f.eks. en kunst institution? Duchamps udpegede objekter blev til kunst, netop fordi de entreerede kunstinstitutionen. Fordi der blev sagt; Jeg Duchamp, som er kunstner, vælger at tage dette urinoire og give det en titel og underskrive det og derefter bringe det ind i en kunst lokalitet, bliver det til kunst. Men det er ikke det samme som, at værket blev udstillet i kunstinstitutionen. For det gjorde det jo ikke. Det blev afvist. Og med mindre man så tæller en afvisning fra en kunstinstitution med, i forsøget på at argumentere for at kunstinstitutionen er en nødvendig lokalitet mht. readymades, så er lokalitet ikke nødvendigt for, at et kunstværk er et kunstværk. Vi ville jo heller ikke drømme om at erklære Robert Smithsons ‘Spiral Jetty’ for værende ikke-kunst, fordi det er placeret ude ved bredden af Salt Lake.

Men vil det sige, at hvis undertegnede i skrivende stund kigger ud af vinduet og erklærer månen for mit kunstværk og giver det titlen ‘Duchamp’ – ja, så er det mit kunstværk? For det første rejser det spørgsmålet om titel, for det andet rejser det spørgsmålet om råderet.

E. Titel

Vi forestiller os nu, at undertegnede kigger ud af vinduet, får øje på månen og siger: Jeg er kunstner, månen er nu min readymade! Kræves der så ikke, at denne readymade bliver betitlet? En titel der kolorer og dermed giver nuance/toner; stemmer værket; der åbner op for værket – er en nøgle? Hvordan skal vi ellers kunne skelne den som værende en readymade og ikke bare månen? Understreger Duchamp ikke selv titlens evne til at give en ontologisk status?

Men i så fald indfører vi én standard for at definere readymade kunst og en anden for traditionelle plastiske værker. For sagen er jo, at kunsten er talrig på værker, der ikke har nogen titel. Ja, der er genre, hvor titel er fuldstændig fraværende som f.eks. primitiv og ældre kunst. ‘Venus fra Willendorf’ er jo ikke den titel, som kunstneren bag denne statuette gav værket. Ja, kunstneren bag dette måske 50.000 år gamle værk, har ifølge antropologerne næppe været i stand til overhovedet at benævne en titel.

Trods ovenstående kommer vi, i mange tilfælde, når der tales readymade, ikke uden behovet for en titel, hvis vi ønsker at kunne skelne virkeligheden fra kunstværket. Readymade kræver ganske enkelt sin egen særlige bevidstgørelse om objektet som værende transformeret om til kunstværk.

F. Råderet

Lad os forfølge eksemplet med månen. Undertegnede har rent faktisk blandt egne projektnoter ét, der beskriver et tænkt værk, der involverer månen. For ikke at trætte læseren med egne projekter, skal det blot siges, at dette værk, der arbejder med den stadig uafklarede historie som kaldes døden, forestilles at bestå af rødpigment, der er drysset ud over et meget stort areal på månens overflade. Sådan at alle menneskenes børn til evig tid vil påmindes, at denne dag ikke nødvendigvis efterfølges af en ny. Til enhver tid vil man med det blotte øje kunne kigge op på månen og se ordene: ‘You are going to die.’¹²³

¹²³ Udtænkt i forbindelse med udstilling ‘Extensions’ på EFA studios, New York, 2001, hvor undertegnede opførte installationen ‘Death before the end of life’. Ideen med måneprojektet blev fra sorteret som idéprojekt og indgik ikke i den endelige installation.

Lad os antage, at undertegnede påbegynder arbejdet med at realisere dette kunstværk.¹²⁴ Værket er altså undervejs- og første del af arbejdet består i at skaffe sponsorer, som vil betale NASA for at realisere værket. I mellemtiden finder en anden kunstner på at gøre månen til hans kunstværk? Hvad nu? Kan undertegnede reservere månen som kunstværk ved at udpege det som kommende kunstværk, eller gælder det blot om at være den, der kommer først med at færdiggøre værket?

Lad os så antage, at pengene er fundet, og at NASA gerne ville påtage sig opgaven, idet de mener, at robotter med sprøjtekanoner ville kunne sprøjte månens overflade med tør rød pigment.¹²⁵ Nu bliver én af robotterne imidlertid utilfredse med værket, hvorfor denne på egen hånd forlænger 'You are going to die...' med 'unless you are a robot'. Så har vi jo en delvis readymade lavet af en readymade? Og hvem tilhører værket så nu?

Hvilket krav kan vi stille, der sikrer afklarethed mht. råderet? Vi kan kræve, at kunstneren selv har haft hånd på værket. Men så løber vi ind i det problem, at en vis mængde moderne applikationskunst, ved et grundigere undersøgelse, må kasseres som kunst – idet kunstneren selv blot har været konceptmageren. Stiller vi det krav til readymade, at objektet, som skal danne grundlag for værket skal kunne flyttes væk fra den lokalitet, som virkelighedens verden har tildelt den, så har vi også et problem. For så indfører vi igen en standard for readymade og en anden for al anden kunst. Der findes jo masser af kunst, der ikke kan flyttes: Vægmaleri og landart for blot at nævne to.

Man kunne så mene, at et krav var, at kunstneren havde købt objektet – dvs. at han havde ejerrettighederne. Men hvad så med grafittikunst? Og visse happenings? Og visse landart værker?

¹²⁴ Om end det måske er teknisk muligt, er det og vil altid være et hypotetisk værk, da realiseringsomkostningerne kan tænkes at svare til BNP for et mellemstort afrikansk land.

¹²⁵ Vi husker på, at månen ikke har nogen atmosfære, hvorfor hverken vind eller regn ville fjerne pigmentet igen – kun meteornedslag vil kunne slide på værket.

Så kunne man som minimum kræve en brugsret eller ophavsret. Men igen ville vi så få to sæt spilleregler. Foruden visse happenings, hvad så med megen politisk-kunst, hvor man gør brug af kommercielle foto eller plakater uden at have 'ret' til det?

Vi er ikke så langt ude i en hypotetisk situation, som man umiddelbart skulle tro. Faktisk laver Duchamp et værk i 1919, der inkluderer ovenstående problemstillinger. Der tænkes på 'L.H.O.O.Q' - reproduktionen af Mona Lisa, som blev forsynet med skæg.¹²⁶ Uden i øvrigt at analysere dette interessante værk, kan vi sige følgende: Duchamp har hverken rørt, flyttet, ejet eller haft ophavsret eller brugsret til da Vinci's Mona Lisa. Han har haft brugsretten til den reproduktion han har erhvervet sig.

Duchamp tager sin *Mona Lisa* over til Picabia, hvor han vil pakke den sammen med sin øvrige bagage, han har stående hos denne ven. Picabia benytter lejligheden til at lave en reproduktion af Duchamps *Mona Lisa*, som Picabia bringer i kunstmagasinet 391.¹²⁷ Picabia glemmer imidlertid gedeskægget og nøjes med et overskæg til Mona Lisa. Picabia kalder billedet 'Tableau Dada par Marcel Duchamp'. Picabia's reproduktion bliver siden hen ofte reproduceret som værende Duchamps originale reproduktion. Vi har altså en reproduktion (A) af en ready-made, som er baseret på en reproduktion (B) af et kendt kunstværk. Men A er blevet til med en fejl. Ergo er det ikke en egentlig reproduktion af B. Men må siges at være 1. en variant af B. eller 2. et selvstændigt værk.

Hvad om Duchamp havde sagt: '*Der er sket en fejl. A er en misforstået reproduktion af min reproduktion. Picabia handlede på egen hånd. Jeg vil gerne, at man ophører med at reproducere A. Jeg vil gerne, at kunsthistorien sletter A!*'

¹²⁶ Udtalt på fransk lyder L.H.O.O.Q som 'Elle a chaud au cul' hvilket frit oversat betyder *hun har ild i røven* eller *hun er varm i trusserne*.

¹²⁷ Opkaldt efter Stieglitz galleri, der oprindeligt havde gadenummeret 291, men siden flyttede til nr. 391.

Hvis Duchamp kunne det. Ville Louvre så også kunne sige, at der var sket en fejl. Og at 'L.H.O.O.Q' skulle annulleres og slettes fra kunsthistorien? Det er selvfølgelig utænkeligt. Men ovenstående illustrerer nogle af de problemer, der opstår når readymade (eller *aided readymade*, som Duchamp kaldte denne hybrid mellem en readymade og en intervention) reproduceres.

Disse problemer med råderet bliver blot endnu mere komplekse, når beskueren fælder sin dom. Hvad om Duchamp påstår, at Picabias version ikke er kunst, det er en fejl. Men at beskueren insisterer på, at Picabias (printed matter) version er kunst, og måske endda at Picabias version er bedre kunst end Duchamps originale version?

G. Beskueren

Duchamp siger selv, at kunstneren eksisterer i kraft af tilskueren. Det er beskueren, der er eksistensberettigelsen, for det kunstneren laver. Det er beskueren, der gør værket færdigt i sit hoved.:

'To avoid a misunderstanding, we must remember that this 'art coefficient' [se tidligere omtale] is a personal expression of art 'à l'état brut,' that is, still in a raw state, which must be 'redefined' as pure as sugar from molasses, by the spectator; the digit of this coefficient has no bearing whatsoever on his verdict. The creative act takes another aspect when the spectator experiences the phenomenon of transmutation; through the change from inert matter into a work of art, an actual transubstantiation has taken place, and the role of the spectator is to determine the weight of the work on esthetic scale.

All in all, the creative act is not performed by the artist alone; the spectator brings the work in contact with the external world by deciphering and interpreting its inner qualifications and thus adds his contribution to the creative act. This becomes even more obvious when posterity gives its final verdict and sometimes rehabilitates forgotten artists.'¹²⁸

¹²⁸ Tale af Duchamp holdt i Houston i 1957, 'The writings of Marcel Duchamp', redigeret af Michel Sanouillet og Elmer Peterson - 1973, Da Capo Press - 1989, pp. 140

Det, som beskueren ikke kan, ifølge Duchamp, er at dømme noget til værende ikke-kunst, såfremt kunstneren siger, at det han står med er kunst. Beskueren kan dømme værket til at være godt eller dårligt. Beskueren kan være indifferent. Men beskueren kan ikke dømme værket til at være ikke-værk. Om end beskuerne måske føler en trang til at benævne en readymade, som stadig værende blot en del af virkeligheden, så ændrer det ikke ved kunstnerens legitimitet ved at hævde, at objektet er transcenderet ind i kunstens verden.

Med udgangspunkt i denne rolletildeling kan vi gå videre med det paradoksale: En anden af undertegnedes noter handler om udstillingen, hvor publikum er værkerne. Dette er givetvis beskrevet før – men indtil videre til undertegnedes uvidenhed. Tanken er ikke, at følgende bør danne grundlag for et værk. Det figurerer alene som en note, der spekulerer i grænser for beskuer-værk.

Det er sket mange gange før, at kunstneren og værket er en og samme – bodyart. Her tænkes den situation, at der afholdes en udstilling, hvor der ikke er nogen værker til at begynde med. Kunstneren tager et stykke selvklæber mærkat med den enkelte publikumsgæst in mente. Han skriver derefter titel, årstal, *mixed media* samt sin underskrift på hver mærkat, som han derefter fæstner på ryggen af publikum – en efter en.

Der er sket en udpegning. Der er givet en titel. Der er sket en flytning – kunstneren har fået sine 'objketer' ind i en kunstlokalitet. Værket/erne kan sanses, og der er et publikum til værket/erne (de er værkernes eget publikum). Med andre ord skulle alt være på plads, for at man kunne erklære dette for en readymade. Men hvad om publikum ikke anerkender sig selv som værker? Hvad er publikum så? Hvad om publikum vender sig om, og udpeger kunstneren som værende kunstværk i stedet for?

Duchamp var, som vi skal se sidenhen, optaget af begrebet 'forsinkelse'. Vi anvender samme begreb til at lave en variant på scenariet med publikum som værker. Hvad om kunstneren ikke foretager sig noget synligt under udstillingen – som

dermed ikke udstiller noget. Det eneste han gør er at fotografere publikum, uden disses medvirken og viden, foruden at han også bemærker sig gæsternes navne.

Efter et par måneder dumper et brev ind af døren, hos de, der har set den (tomme) udstilling. I brevet forklarer kunstneren, at vedkommende, der læser brevet, vil være at betragte som kunstværk fra i morgen. Med brevet følger et certifikat, med den pågældendes foto og navn, hvor det verificeres, at vedkommende er et kunstværk fra i morgen.¹²⁹

Hvis dette kvalificerer til en readymade, kan man så ikke vende sagen om og så at sige gå tilbage i tiden. Her tænkes situationen, hvor man indrykker en annonce i en tysk landsækkende avis, hvori man f.eks. erklærer, at alle nulevende, der har besøgt *Haus Der Deutschen Kunst* i München i 1937 og set udstillingen *Die Grosse Deutsche Kunstausstellung*, hermed er udpeget til at være (ægte tyske) kunstværker.

¹²⁹ Denne idé, der figurerer blandt undertegnedes egne noter, indgik i en række overvejelser, som er blevet til det tænkte værk 'Reverse – you happy object of art'. I dette tænkte værk tages der afsæt i afstanden mellem det vi tænker, og det vi siger i forholdet mellem hinanden.

Beskueren træder ind i galleriet, uden at der tilsyneladende er kunst udstillet. Vha. videoprojektor begynder en tekst at tage form på den ene væg. Bogstaverne hakker sig frem, som var det en der sad og skrev real time. Og det er netop, hvad der er tilfældet. I et tilstødende rum sidder kunstneren og skriver på en computer. Gennem et lille hul i væggen kan han skjult iagttage, hvem der er trådt ind i galleriet.

Vha. videoprojektoren kan man følge, hvad han skriver. For udstillingsgæsten tænkes der, at opstå nogle forvirrende øjeblikke, indtil det går op for udstillingsgæsten, at det er faktisk ham eller hende, der bliver beskrevet med hudløs ærlighed, man kan forestille sig beskrivelser i stil med: 'Som hun stod der i sine røde bukser og grønne trøje, var det tydeligt at årene ikke var gået spurlost hen over hende. Den triste page frisur med spaltede spidser og angsten for at bruge for meget makeup gav næring til mistanken, om at hun sikkert' Eller: 'Han forsøgte at ligne en, der tog kunsten meget alvorligt. Nu stod han i galleriet og læste en tekst om sig selv med den ene hånd løftet til hagen for at give udtryk for, hvor alvorligt han granskede over dette...'

Kunstneren er i virkeligheden erstattelig med en forfatter eller lign. på dette trin. Ligeledes kan det være forskellige, der skiftes til at tage en vagt som 'beskriver'. Hovedsagen er, at man uden forbehold skriver, hvad der umiddelbart falder en ind. Muligheden for at udvikle det til en dialog, hvor der er 2 der skriver og 2 overfor hinanden placerede projektioner, er også en mulighed. I så fald kan det blive til en diskussion om gallerigæsterne.

Hvis kunstneren gør ovenstående og mener, at det vitterlig er kunst, så ved vi, hvordan vi skal gå til denne diskussion. Men hvad om kunstneren kalder det kunst, og blot har indrykket annoncen for at skabe opmærksomhed omkring sin egen person. Og håber at dette vil gøre hans øvrige kunstproduktion kendt? Så kan man sige, at kunstnerne blot kalder det kunst for reklameværdiens skyld. Og at det, han i virkeligheden har gang i, er ren og skær markedsføring. Hvordan dømmer vi så? Nu drejer spørgsmålet sig om kunstner-intention.

H. Intention

Lad os blot trække spørgsmålet om readymade ud til sit yderste. Vi kalder det kunstværk, der skal laves på månen, frem igen. Vi havde robotten, der ændrede på værket ved at tilføje: ‘...unless you are a robot’. Vi undlader spørgsmålet om, hvorvidt robotter overhovedet kan have et incitament, der kan sidestilles med det humane. Vi tænker os, at scenariet foregår i fremtiden, hvor situation mellem den biobetingsede og virtuelbetingsede bevidsthed er en noget anden. I stedet forudsætter vi en sammenlignelig bevidsthed. Og så er spørgsmålet, hvad der har drevet robotten til at ‘vandalisere’ undertegnede s værk? Var det en ren politisk manifestation? Var det en pression knyttet til robotternes arbejdsmarkedssituation, hvor man ville demonstrere for at få flere fridage eller højere løn? Var det udslag af momentan psykobotisk dysfunktion (software virus)? Det er jo afgørende spørgsmål for at kunne determinere om, hvorvidt der er tale om en aided readymade? Altså om handlingen foregår indenfor eller udenfor kunstrummet.

Vi kan forestille os en efterfølgende retssag. Robotten tager det standpunkt, at den ikke vil udtale sig overhovedet – og dermed ikke afsløre, om der var tale om en kunstnerisk udpegning. I retssagen konkluderer dommeren, at det i virkeligheden var robotterns programmør (som er menneske) som heller ikke vil udtale sig, der ud af egen ærgerrighed og forfængelig, ville vise sine egne evner som kunstner (efter et mislykket optagelsesforsøg på Det Kgl. D. Kunstakademi) og som derfor manipulerede robotten til at lave tilføjelsen. Men så sker der det, at i en efterfølgende ankesag, ved en højere retsinstitution, konkluderer dommeren derimod, at der

er tale om slet og ret sjusk fra programmørnes side, hvorfor robotten, uden egentlig bevidsthed om kunst, lavede tilføjelsen.

Det væsentlig her er, at vi står med en situation, hvor første retssag dømmer en repræsentant for beskueren, nemlig dommeren, tilføjelsen til at være et kunstværk. Men det sker på indicier, om at kunstneren (programmøren) foretog en kunstnerisk udpegning. I den efterfølgende situation bliver værkbetegnelsen 'tilbagekaldt'. Dvs. at det en gang har været kunst, men siden hen må kategoriseres som ikke-kunst. Endvidere rejser spørgsmålet sig, om kunstneren kan lave en ready-made uden at foretage en udpegning selv, men blot ved at manipulere andre til at foretage udpegningen – andre, der vel at mærke ikke betragter sig selv som kunstner.

Hvad om, med ovenstående in mente, at kunsthistorien kommer i den situation, at man, efter undertegnede død, finder en note, hvor det tydeligt fremgår, at undertegnede ikke på noget tidspunkt har betragtet 'You are going to die...' som et kunstværk. Men at det slet og ret er spekulation i selvpromovering, med henblik på at få legater til at kunne lave det, som undertegnede betragtede som egentlig kunst? Dvs. at 'You are going to die...', med en kantiansk term, i bedste fald er at betragte som en slags *Lohnkunst*.

For netop at få det optimale ud af denne markedsføring er undertegnede måske oven i købet gået så vidt som til at gentage værket på Mars (denne gang uden nogen robotters tilfældige tilføjelser). Så melder spørgsmålet om originalitet sig oven i de problemer, vi i forvejen har.

I. Originalitet

Spørgsmålet om originalitet tager en helt ny drejning med ready-made i forhold til, hvordan denne problematik tidligere havde været kendetegnet ved f.eks. kopier i form af flere støbninger af samme statue. Man kan anskue det således: Med bronzestatuen skabes kopierne ud af samme støbeform. Dermed er hvert eksemplar ligeså originalt som de andre eksemplarer.

Med readymade derimod kan man tage et objekt, gøre det til et kunstværk og derefter kopiere dette kunstværk, så der ikke er nogen fysisk forskel på dette og originalen. Det skyldtes selvfølgelig, at gestus ikke spiller en rolle, og at kopierne består af objekter, som hver især kommer af samme støbeform, samlebånd, presseform, eller hvad det nu end måtte være. Selv siger Duchamp:

‘An other aspect of the ‘readymade’ is its lack of uniqueness ...the replica of a ‘readymade’ delivering the same message; in fact nearly everyone of the ‘readymades’ existing today is not an original in the conventional sense.’¹³⁰

Det, som Duchamp sigter på her, er bla. det faktum, at flere af hans originale readymades er gået tabt, og siden hen er blevet genfremstillet som replika – men med præcis de samme egenskaber som originalen.

Men lad os også vende denne problematik mht. originalitet fra en vinkel som vi allerede har været inde på; nemlig den om simultanitet. Med fraværet af gestus kan to kunstnere i teorien lave præcis den samme readymade. Hvad om dette sker uafhængigt og simultant? Så opstår der endnu et problem med begrebet originalitet - som historisk set har betydet så meget for kunstneren – og ikke mindst kunstsamleren.

Efter Readymade

Vi har eksemplificeret nogle af de spørgsmål, der rejser sig i kølvandet på readymade. For ikke at fortabe os i disse drilske paradoksale spørgsmål er det værd at foretage en mindre opgørelse her.

Readymade er frem for noget kontekst afhængig. Men dette skal vi passe på ikke at forstå indenfor små besnærende rammer – såsom at en readymade skal have været udstillet på et museum eller et galleri. Eller at kunstneren skal have en lang

¹³⁰ Ibid. Marcel Duchamp 1961, pp.142

følgetekst, der ledsager værket. Sandheden er jo, at readymade kan tillades vide rammer for denne kontekst.

Og her er vi så ved en grundlæggende konflikt. På den ene side er der ønsket om at give kunsten så vide og frie rammer at udfolde sig under som muligt. Men readymade truer med at opløse ethvert anvendeligt kunstbegreb, så der sker en uhåndterlig udvanding af begrebet kunst: Alt kan være kunst, alt er kunst. Joseph Beuys klandrede siden hen Duchamp for ikke at have taget konsekvensen af sin readymade og erklære alle for kunstnere.

På den anden side er der ønsket om at kunne definere og klassificere, for netop at kunne skelne kunst fra virkelighed. Tager man Dadas målsætning og den tid, hvor readymade blev opfundet, fremkommer en logik på ovenstående problemstilling. Dada ville netop smelte kunsten og virkeligheden sammen.¹³¹ Det ville i øvrigt store dele af Højmodernismens avantgarde. Men det vil kunstinstitutionen i dag ikke. Det vil i øvrigt flertallet af kunstnere heller ikke. På sin vis kan man sige, at eftertiden derved hviler på et fundament, som netop ikke ønsker, at der bygges oven på det.

Readymade skaber en masse muligheder.¹³² Og det er i vid udstrækning blevet udnyttet: landart, bodyart, happenings, konceptkunst osv. Men de muligheder lader sig ikke udnytte, uden at man samtidig får problemerne med definitionen af kunst. Fra denne vinkel kan man vælge det synspunkt, at problemerne med readymade er selvforskyldte. Vi valgte selv som kunstnere og kunstinstitution at følge i fodsporet på Duchamp, da Lavmodernismens lange skygge endelig havde fortaget sig. Vi

¹³¹ Her skal dog retfærdigvis siges ,at Duchamp ikke hører til blandt de mest radikale som søger kunsten helt afskaffet. Jvnf. at han tillader og billiger udstilling og samling af sine værker på museum. Om dette siger Thierry de Duve: '[Duchamp] never wanted to burn down the museums as did Marinetti or to break completely with art as did the Cabaret Voltaire. His 'Dadaism' was never made up of social condemnations of art, but only of personal secessions. He never wanted to engage in a tabula rasa of tradition, nor did he believe that it was possible to do so.' kilde: 'Dada without Duchamp / Duchamp without Dada: Avant-garde tradition and individual talent', Marjorie Perloff, The University at Buffalo homepage, <http://wings.buffalo.edu/epc/authors/perloff/dada.html>

gjorde det til en hovedvej, som, vi ikke ved om, Duchamp selv anså som en blind vej.

Modargumentet vil selvfølgelig lyde, at vi ikke havde noget valg. Readymade var og er en kendsgerning. Umulig at ignorere. Og det var en af de uundgåelige størrelser, som kunsten måtte vende tilbage til og arbejde udefra, da Lavmodernismen var blevet fejet af banen.

Duchamp selv forfølger ikke readymade mulighederne til ende. I stedet bliver hans sidste store arbejde det der gælder færdiggørelsen af Det Store Glas samt arbejdet med 'Étant Donnés... 1° La chute d'eau / 2° Le gaz d'éclairage'.

3 værker – 'La mariée mise à nu par ses célibataires, même'

Hvor urinoiret spreder fortolkningerne, så virker 'Det Store Glas' modsat. Urinoiret, set som repræsentant for readymade, virker som et epicenter, hvorfra chokbølger langsomt breder sig. Når man ser bort fra den særlige 'middelalder', som Lavmodernismen udgør (især i de totalitære lande), så når readymades bølger stadig længere ud. Enhver ny kunstretning, det være sig pop art, op art, land art, koncept kunst m.m. bliver til, med muligheden for at relatere sig selv til readymade.

Det Store Glas derimod er som et sort hul. Det drager fortolkningerne til sig. Man kan fortolke stadig dybere og dybere ned i dette værk. Dermed bliver fortolkningen af det store værk samtidig en stadig større fokusering på teoretikeren Duchamp.

Men her skal der holdes for øje at det ikke er det samme som, at en assimilering, krystallisering eller konkretisering finder sted, desto mere Det Store Glas fortolkes. Tværtimod syntes de mulige svar stadig at ville sprede sig. Eller at labyrinten, om man vil, bliver stadig mere kompleks og uoverskuelig.

Det Store Glas er et af det 20. århundredes mest fortolkede kunstværker. Det er helt uforståeligt uden hjælp fra de mange noter, som Duchamp havde gemt i bla. 'The Green Box'. Selv med disse mange noter er kunstverdenen stadig ikke færdig med at fortolke værket. En af grundene hertil er, at Duchamp ikke selv ønskede at medvirke til at løse hele gåden om, hvordan værket skulle læses.

En fortolkning af værket vil ligge helt uden for denne tekst rammer. Men forskellige aspekter ved *Det Store Glas*, der særligt knytter sig til det teknologiske og det videnskabelige, er værd at påpege.

Det store glas – tilblivelsen historisk

Kronologisk er historien om *Det Store Glas* kort den, at Duchamp påbegynder arbejdet med dette værk samme år, som han laver sin første readymade, *Cykelhjulet*, i 1913. Arbejdet med *Det Store Glas* består af ingeniøragtige tegninger af kvasividenskabelige objekter, forstudier i maleri, noter omhandlende alt lige fra tanker om den fjerde dimension, forholdet mellem køn, almen mekanik m.m. Arbejdet med *Det Store Glas* fortsætter sideløbende med andre værker frem til 1923. På det tidspunkt er arbejdet med *Det Store Glas* begyndt at kede Duchamp. Han færdiggør derfor værket fysisk, selvom det ikke er idémæssigt færdigt. Samme år får offentligheden det indtryk, at Duchamp er ophørt med at producere kunst – og i stedet nu kun spiller skak. Hvilket igen er samme år, som Duchamp mener, at Dada foretager sine sidste krampetrækninger for at blive afløst af en begyndende surrealisme.¹³³ *Det Store Glas* udstilles først gang i 1926. Først adskillige år senere, ved udpakningen efter denne udstilling, viser det sig, at glasset er splintret under en transport.

¹³³ Marcel Duchamp : 'Dada's last gasp came with the presentation of *Cœur à gaz* in July 1923. Then came the beginning of Surrealism.', kilde: 'Homage to Andre Breton', Andre Parinaud, 'Andre Breton: Interview with Marcel Duchamp', Edizioni della Galleria Schwarz Milano, 1967, pp. 41

Det Store Glas – teori

Duchamp forstiller sig, at maskinen med tiden vil blive menneskeliggjort, hvilket placerer ham i opposition til mange samtidige, som tror, at mennesket vil blive maskinaliseret – at udviklingen vil ske på maskinernes præmisser.

På grund af Duchamps forestilling om den maskinelle udvikling følger forestillingen om en overgang, hvor menneske og teknologi smelter sammen. Denne overgang er væsentlig for Duchamp. I det hele taget er det overgangene og mellemrummene, som er kendetegnende for det meste af hans arbejde. Readymade kan ligeledes ses som en undersøgelse af overgangen eller mellemrummet mellem verden og kunsten. For så vidt er det også muligt, at læse selve Dada som en række mellemrum – mellem kunst og kultur og mellem almen kommunikation og politisk budskab.

Dette, det mellemliggende – *inframence* – gør, at Duchamp må siges at beskæftige sig med en relationel æstetik. Hertil kobler Duchamp ideen om, at selve værket kan befinde sig i en mellemrumsfase, hvor det kan blive til for tidligt eller for sent. Overgangen og mellemrummet rummer muligheden for komprimering eller ekspansion af tid. Mao. sker transformationen fra det ene plan til det andet med en mulig forsinkethed.

Overgangen og mellemrummet er også på færde, i den måde Duchamp tænker den fjerde dimension ind i Det Store Glas. Der må være nogle åbninger, nogle overgange mellem de forskellige dimensioner. Og dermed også nogle mulige forhalinger, forsinkelser.

For at give et eksempel på det massive fortolkningsarbejde, som omverden har lagt og stadig lægger i Det Store Glas, kan vi tage fat i denne ene idé om forsinkelse:

‘[...] Like so many of the Green Box notes, this one [der refererer til ordet ‘delay’] has been chipped away at and drilled into and bombarded by generations of Duchamp explainers, an international tribe whose numbers increase each year. Laboring to unlock the mystery of that little word, “delay,”

they have linked it, among other things, to Henri Bergson's theory of duration, to the medieval practice of alchemy, and to a subconscious fear of incest on Duchamp's part. One Duchampian has suggested that it be read as an anagram for "lad[e]y," so that "delay in glass" becomes glass lady.'¹³⁴

Disse fortolkninger er ikke til at undgå. For, som allerede sagt, giver værket ikke mening uden noterne. Problemet er imidlertid, at noterne i sig selv er vanskeligt afkodelige. Og tager man i betragtning den profil, Duchamp har som kunstner (hvem han appellerer til blandt kunstinteresserede), den forhåndsviden der skal til for overhovedet at forstå noterne fra The Green Box og endeligt de sammenhænge, hvor noterne kan læses, er det så tænkeligt ikke at støde på en andens fortolkning, før man påbegynder sin egen?¹³⁵

Der er tale om noter, der er kryptiske, spredte, inkluderer en masse ideer som ikke kom med i det (u)færdige værk, er overstregede, er i enkelte tilfælde ikke skrevet med Duchamps håndskrift og som er lagt hulter til bulter i The Green Box (som i øvrigt bærer samme fulde titel på låget, som Det Store Glas gør). Noterne giver ikke noget endeligt og utvetydigt svar på, hvad Det Store Glas handler om.

¹³⁴ 'Chapter One: The Bride Stripped Bare', 'Duchamp - A Biography by Calvin Tomkins', Washingtonpost.com,

<http://www.washingtonpost.com/wp-srv/style/longterm/books/chap1/duchamp.htm>

¹³⁵ Sagt på en anden måde: Hvor tænkeligt er det, at en gæst, der besøger kunstmuseet i Philadelphia, køber en billet, ser Det Store Glas, opgiver at forstå det, hvorefter vedkommende sætter sig til at læse Duchamps egne noter og kun disse noter? Man kan stille spørgsmålet i omvendt rækkefølge: Hvor tænkeligt er det, at en person først læser noterne og derefter ser værket? Her skal vi så have med i betragtning, hvad de samlede noter koster. Amazon.com giver 2 muligheder for at læse alle noterne i 'The Green Box'. Den ene er vha. Arturo Schwarzs 'MARCEL DUCHAMP: Notes and Projects for the Large Glass.', som indeholder et forord der omhandler noterne. Pris \$650.00. Den anden mulighed giver forlaget Thames and Hudson Place of Publication, der tilbyder 'Marcel Duchamp: Notes and Projects for the Large Glass' i let brugt stand. Beskrivelsen siger: *Folio 217pp. Numerous reproductions of hand written notes. Glassien dj. 4 large nicks, 1 closed tear and taped dj.* Pris: \$450.00

Det betyder at ingen, hverken kan gå til værket som det fremstår fysisk eller gå til noterne uden en først at have stødt på en allerede eksisterende fortolkning. Mao. ingen ser Det Store Glas uden mellemværendet med andre beskuere. Og dermed får ingen den oplevelse, der måtte ligge i at møde værket, som Duchamp tænker sig det. Det skulle svare til at kunne se et billede af Van Gogh uden at have det afskærne øre med sig – et eller andet sted i baghovedet.

Når vi dermed ikke møder Duchamp, men derimod andre beskuere, må Duchamps tese om, at beskueren udgør den ene halvdel af værket i den grad siges at være opfyldt.

Analogien kan også føres til *Das Ding an Sich* problematikken. Ligesom vi ikke kan tænke uden tid og rum, kan vi ligeledes ikke tænke os, hvordan Det Store Glas vil være at opleve uden en andens fortolkning, idet vi ikke kan tænke denne tanke uden andres fortolkning.¹³⁶

Da noterne må ses som præsentationen af værket, og da disse ydermere handler om tilblivelsen af Det Store Glas, kommer meningen med Det Store Glas til at ligge i tilblivelsen.

Det Store Glas – fortolkninger

Hvad angår den grundliggende mekanik i Det Store Glas, finder man en rimelig enighed herom blandt mange af dem, som har fortolket værket – altså at det er en slags eromaskineri, delt i 2, med bruden foroven og de 9 ungarle forned. Det er heller ikke her, at Duchamp er sværest tilgængelig:

¹³⁶ Apropos denne ligning med *Das Ding an Sich*, så kommer Duchamp selv med følgende interessante anskuelse mht. tid og rum i forhold til kunst: 'I believe that art is the only form of activity in which man shows himself to be a true individual. [...] Only in art is he capable of going beyond the animal state, because art is an outlet toward regions which are not ruled by space and time.' Kilde: 'Chapter One: The Bride Stripped Bare', 'Duchamp - A Biography by Calvin Tomkins', Washingtonpost.com,

<http://www.washingtonpost.com/wp-srv/style/longterm/books/chap1/duchamp.htm>

‘The bride basically is a motor. But before being a motor which transmits her timid-power.—she is this very timid-power—This timid-power is a sort of automobile, love gasoline, that, distributed to the quited feeble cylinders, within reach of the *sparks of her constant life*, is used for the blossoming of this virgin who has reached the goal of her desire—(Here the desire-gears will occupy less space than in the bachelor machine.—They are only the string that binds the bouquet.)’¹³⁷

Usikkerheden opstår, når alle bestanddelene i de 2 sektioner forsøges identificeret. Jean Suquet har gjort forsøget og udformet et funktionsskema, der langt hen ad vejen syntes at fastslå, hvad de enkelte bestanddele symboliserer: vogn, vandmølle, drev, lem der åbner for adgang til kælderen, omvendningstrisse, præst, gendarm, piccolo, kødmælkevej, 9 skudhuller, trefod, stilk, smørkværneventilator, chokoladekværn, bajonet osv.¹³⁸

Men da værket ikke er endegyldigt analyseret, og der er skabt rimelig konsensus om dette, efterlades nødvendigheden af, at kommende fortolkere er parat til at redigere i dette funktionsskema. Sagt på en anden måde; så længe facit ikke er givet, må der udvides en åbenhed overfor at revurdere mellemregningerne. Dette bliver ikke nemmere af, at Duchamp benytter sig af *tvetydige nøjagtigheder*.

Anskuer vi Det Store Glas som en raket, kan vi lave billedet, der siger, at vi ved, hvordan raketten ser ud, og vi kan skelne de synlige bestanddele; raketmotor, brændstof beholder, kommando modul, antenne. Men vi ved ikke, hvordan raketten er bygget (hvad inspirationen er), eller hvor den skal hen (budskab).

Når så mange er ansporet til at søge at klarlægge inspirationen, hænger det givetvis sammen med, at selve løsningen eller budskabet om man vil, synes endnu sværere at få greb om. Med sin vanlige tvetydighed kommer Duchamp selv med adskillige varianter på, hvad værket opstår af. Derimod løfter han knap sløret for

¹³⁷ ‘Duchamp TRANSformatorerne’ Jean-François Lyotard, 1977, Det Kongelige Danske Kunstakademi – 2000, pp. 42

¹³⁸ Se evt. ‘Duchamp TRANSformatorerne’

hvor det skal hen. Æren, som den store inspirator, får forfatteren Raymond som opførte flere af sine noveller som teaterstykker, herunder novellen *Impressions d'Afrique* fra 1910:

'It was fundamentally Roussel who was responsible for my glass, *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even*. From his *Impressions d'Afrique* I got the general approach. This play of his which I saw with Apollinaire helped me greatly on one side of my expression. I saw at once I could use Roussel as an influence. I felt that as a painter is was much better to be influenced by a writer than by another painter. And Roussel showed me the way,'¹³⁹

Men derudover viser både noter og senere interview, at mange overvejelser omkring den fjerde dimension spiller ind i Det Store Glas - som igen leder til overvejelser om spejlvirkninger og overlapninger. Det erotiske og mekanikken mellem mand – kvinde spiller ind. Det Store Glas handler om en art eromekanik. Men også overvejelser om et alternativ til det abstrakte er med i billedet:

'The Large Glass constitutes a rehabilitation of perspective, which had been completely ignored and disparaged. For me, perspective had become absolutely scientific.'¹⁴⁰

Man kunne blive ved med at remse en liste af ting op, som Duchamp selv er meget åben omkring, har inspireret ham. Faktisk havner alle de eksperimenter, som Duchamp foretager fra 1915 og frem til 1923, på en eller anden måde i Det Store Glas – hvilket han indrømmer overfor Carbanne.¹⁴¹ Men idet Duchamp ikke er særlig præcis eller konkret mht., hvor denne inspiration kommer fra, eller som sagt er *nøjagtig tvetydig*, så er der intet til hinder for, at fortolkerne afprøver stadig mere utraditionelle bud, sådan som Calvin Tomkins var inde på.

¹³⁹ Michel Sanouillet, 'The writings of Marcel Duchamp', redigeret af Michel Sanouillet og Elmer Peterson - 1973, Da Capo Press – 1989, pp.126

¹⁴⁰ 'Dialogues with Marcel Duchamp', Pierre Carbanne, 1967, Da Capo Press – 1987, pp. 38

¹⁴¹ Ibid. pp.64

I relation til det teknologiske og videnskabelige skal her kort refereres to sådanne utraditionelle bud på, hvad der har inspireret Duchamp. Det interessante ved disse to er, at de bygger delvis på indholdet af de noter, der blev fundet efter Duchamps død. Her synes inspirationen i langt højere grad at komme fra århundredskiftets opdagelser og fascination indenfor elektricitet og partikelfysik.

Duchamp udgav selv 3 sæt med noter. Det første sæt er kendt som 'The Box' fra 1914, så følger 'The Green Box' fra 1934 og endelig 'A l'infinif' fra 1966. I alt indeholder disse 3 sæt 189 noter og dokumenter. Efter Duchamps død fandt man yderligere 289 noter, hvoraf 100 af dem daterer sig til perioden, hvor han arbejdede med Det Store Glas.

Duchamp – elektronerne

Linda Dalryple Henderson, professor i kunsthistorie ved University of Texas, byder på en teori, der bygger på en tæt sammenhæng mellem opdagelsen af røntgenstråler og atomfysikkens øvrige arbejde involverende elektroner på den ene side og Duchamps værker på den anden side. Dette gælder altså ikke kun Det Store Glas, men derimod størsteparten af hans virke fra 1911 og frem.

Hendes teori er samlet i bogen 'Duchamp in Context'. En komprimeret udgave af bogen får man i hendes tekst 'Marcel Duchamp's The King and Queen Surrounded by Swift Nudes (1912) and the Invisible World of Electrons', hvorfra der her refereres.

Som eksempel på, hvor røntgenstråler gør sig gældende i Duchamps værker, nævner hun bla. 'Nu descendant un escalier'. Ifølge Henderson inkorporerer dette værk ikke blot *a figure in motion*, men også *the humorous implications of X-ray stripping (here both the clothing and flesh of the nude disappear)*.

Hvad angår 'The King and Queen Traversed by Swift Nudes' og 'The King and Queen Traversed by Nudes at High Speed', så gælder det for disse værker, at de

bliver *far more meaningful when considered in the light of contemporary science and, particularly, research related to electrons and electricity*. Her gælder det bla. at se *the strong nude who was a king* som en positivt ladet partikel – et proton, hvorimod *The swift nude* er negativt ladede partikler - elektroner, der ‘danser’ rundt om protonet.

Sammenfattet bliver disse forskellige forsøg på at fusionere det seksuelle og det videnskabelige til *the sexually suggestive language of electrical theory and practice*, som siden bliver til *the core of Duchamp's Large Glass project*.

Om det store Glas skriver Henderson:

‘The complex scenario of the Large Glass is filled with ballistic collisions at all scales from subatomic and molecular to the impact of the Nine Shots aimed at the "target" in the Bride's realm. [...] Like the molecular drama he enacts in the context of the liquefaction of the Bachelors' semen-like "Illuminating Gas," many of the events of the "Playful Physics" of the Glass are scientific metaphors for the overarching collision between the desire of the Bachelors and the position of the Bride, high above them and forever beyond their reach.’¹⁴²

Henderson underbygger naturligvis løbende hendes teori i teksten. I slutningen af denne nævner hun Duchamp's inspiration af Leonardo da Vinci.

Duchamp – da Vinci

Forholdet til da Vinci er også i fokus hos kunstneren og teoretikeren Donald Shambroom, der i sin tekst ‘Involuntary Muscular Action as an Untapped Energy Source: Invention by Leonardo da Vinci and Marcel Duchamp’ ser Duchamps in-

¹⁴² ‘Marcel Duchamp's The King and Queen Surrounded by Swift Nudes (1912) and the Invisible World of Electrons’, Linda Dalryple Henderson, *Science, Technology and Art, Weber Studies*, [http://www.altx.com/ebr/w\(ebr\)/essays/henderson.html](http://www.altx.com/ebr/w(ebr)/essays/henderson.html)

spiration til den biomekanismiske opbygning af Det Store Glas, som kommende fra netop da Vinci.

Pointen hos Shambroom er, at Duchamp under hans arbejde som bibliotekar¹⁴³ tog notater af da Vinci's noter (blandt meget andet), men at dette aldrig skete i selve biblioteket. Sine egne noter skrev Duchamp først ned, da han var kommet hjem. Denne særlige metode at tage notater på tillod a 'gap', or a process of disorganization and reinvention, to intervene between Duchamp and his source material. Mao. har vi 'forsinkethed' på færde. Der hvor denne kopiering af noter med indlagt forsinkethed kommer tydeligst frem er ved:

'[...] Leonardo's list, labeled 'An Enumeration of the Vital Functions of the Human Body' in the library's transcription and translation. Duchamp for once took a full sheet of stationary, and transformed Leonardo's unrealized proposal for an anatomy book into a plan for a modern machine.'¹⁴⁴

Shambroom gengiver først de Vincis liste og dernæst Duchamps. Da Vincis liste ser ud som følger:

THEMES PHYSIOLOGICAL AND ANATOMICAL

Figure to show how catarrh is caused.

Tears.

Sneezing.

Yawning.

Trembling.

Epilepsy.

Madness.

Sleep.

Hunger.

Sensuality.

¹⁴³ Bibliothèque Sainte-Genève

¹⁴⁴ 'Involuntary Muscular Action as an Untapped Energy Source: Invention by Leonardo da Vinci and Marcel Duchamp' Donald Shambroom, Tout-fait News – The Marcel Duchamp Studies Online journal, Vol. 1, Issue no. 3, 2000, http://www.toutfait.com/issues/issue_3/Notes/shambroom/shambroom.html

Anger when it works on the body.

Fear likewise.

Fever.

Disease.

Where poison injures.

Describe the nature of all the limbs.

Why the thunderbolt kills a man and does not wound him, and if **the man blew his nose** he would not die. Because it hurts the lungs.

Write what the soul is.

Of the nature of necessity which makes vital and actual instruments of suitable and necessary shapes and positions.

How necessity is the companion of nature.

Figure to show **from whence comes the semen.**

Whence the urine.

Whence the milk.

How nourishment proceeds to distribute itself through the veins.

Whence comes intoxication.

Whence vomiting.

Whence gravel and stone.

Whence colic.

Whence dreaming....

Shambroom markerer på da Vinci's liste (page 21 of the Windsor Anatomy, Folio B), hvor lighedspunkterne skal findes med Duchamps 'Transformer' liste. Her i teksten er det gjort vha. fremhævning i begge lister. Duchamps 'Transformer' liste (The writings of Duchamp, pp. 191-192) ser således ud:

A transformer designed to utilize the slight, wasted energies such as:

the excess of pressure on an electrical switch.

the exhalation of tobacco smoke

the growth of a head of hair, of other body hair and of the nails.

the fall of urine and excrement.

movements of fear, astonishment, boredom, **anger**.

laughter.

dropping of tears.

demonstrative gestures of hands, feet, nervous tics.

forbidding glances.

falling over with surprise.

stretching, **yawning, sneezing.**

ordinary spitting of blood.

vomiting

ejaculation.

unruly hair, cowlicks.

the sound of nose-blowing, snoring.

fainting.

whistling, singing.

sighs, etc. . .

Ud af det sammenfald der findes mellem de 2 lister og det faktum, at noten med 'Transformer' listen ikke var med i The Green Box fra 1934, konkluderer Shambroom:

'The note was too close to its source in Leonardo's anatomical notebooks. Duchamp wanted to establish more distance between himself and Leonardo. The secret was not yet sufficiently buried. Only in 1939, when André Breton asked for a contribution to his anthology *Humor Noir*, did Duchamp give up his 'Transformer' note for publication. There it would be one step removed from the constellation of writings and objects that constitute the 'delay' of the Large Glass, where the true depth of Duchamp's embrace of Leonardo da Vinci lies hidden beneath two plates of shattered glass.'¹⁴⁵

Ærindet her er ikke at vurdere de tekster, som hverken Henderson eller Shambroom fremlægger – med henblik på at determinere, hvorvidt Duchamp var eller ikke var inspireret af røntgenstråler, elektroner eller da Vinci. Ej heller ligger der et ønske i at diskutere, hvorvidt Duchamp dermed, og her tænkes især på Shambrooms ovenstående konklusion, var mere eller mindre original end ellers antaget.¹⁴⁶ Indskydelsen af disse tekster er alene medbragt for at stille følgende

¹⁴⁵ Ibid

¹⁴⁶ Insisterer man imidlertid på at besvare dette spørgsmål, foreligger den mulighed at tage udgangspunkt i, hvad Duchamp selv mente om anvendelsen af tidligere tiders kunst som inspiration, og hvorvidt dette så kan siges at kunne udgøre fundamentet for ny original kunst. I et interview med James Johnson Sweeney i 1946 siger Duchamp: 'In art there is no such thing as perfection. And a creative lull occurs always when artist of a period are satisfied to pick up a predecessor's work where he dropped it and attempt to continue what he was doing. When on the other hand you pick up something from an earlier period and adapt it to your own work an approach can be creati-

problemstilling op: velvidende at de resterende noter ville blive fundet og gransket nøje efter sin død, sender Duchamp arbejdet med at forske i hans oeuvre endnu længere ind i eksperternes univers. Endnu længere ind i kunstinstitutionen. Det er ikke den almen Duchamp interesserede beskuer der er i stand til at foretage disse analyser af hans noter. Med andre ord er det ikke beskueren, som vi normalt opfatter ham, som er i stand til at være 'værkets anden halvdel'.

Ved således at lade det være kunstinstitutionen, der afgør hans værk, med alt hvad dette indebærer, er Duchamp langt fra de oprindelige ideer, som skabte Dada. Han er så langt væk fra anti-kunst, som man kan komme. Han gør sine værker afhængige af den kunstinstitution, som den oprindelige Dada vender sig mod.¹⁴⁷

Omvendt gælder det, at hvis Duchamp bevidst har spillet kunsthistorien et puds, hvis han med vilje har ledt kommende generationer af kunsthistorikere ind i en labyrint, der hedder Det Store Glas, udelukkende for at de kan blive væk inde i denne labyrint uden at finde noget (svar), ja, da må det vel siges at være fuldstændig i overensstemmelse med oprindelig Dada tankegang. Da er det hele bare en

ve. The result is not new; but it is new inasmuch as it is a different approach.' Kilde: 'The writings of Marcel Duchamp', redigeret af Michel Sanouillet og Elmer Peterson - 1973, Da Capo Press - 1989, pp. 123

¹⁴⁷ I sin tekst 'Dada without Duchamp / Duchamp without Dada: Avant-garde tradition and individual talent' stiller Marjorie Perloff spørgsmålet, i hvor høj grad Duchamp overhovedet kan siges at være en dadaist. Blandt andet retter hun fokus på den indifference mht. visuelæstetik, som Duchamp siden hen (bla. i samtalerne med Carbanne) giver udtryk for, kan tages for pålydende – og dermed om selve det antikunstneriske image passer til Duchamp: 'To examine the writings assembled in the Green Box (1934) and A l'Infinitif [The White Box] is to learn that far from producing an art of "visual indifference" and "total absence of good or bad taste," as Duchamp later claimed, an art of "Dada negation" and the destruction of "bourgeois autonomy" (Bürger's terms)*, Duchamp was, on the contrary, finding his own, very individual and idiosyncratic way. And even in the early readymades, which are not usually linked to Duchamp's mathematical speculations, he applied his observations on the relation of line to circle, vanishing point to center.'

*Her refereres til kritikeren Peter Bürger, forfatter til 'Theory of the Avant-Garde', Kilde: 'Dada without Duchamp / Duchamp without Dada: Avant-garde tradition and individual talent' Marjorie Perloff, The University at Buffalo home page,

<http://wings.buffalo.edu/epc/authors/perloff/dada.html>

Dada joke. Da er det alene os beskuere, hvad enten vi er professionelle indenfor kunsten eller lægmænd, der skaber historien om Det Store Glas og om Duchamp.

Tiden må altså vise, hvad fortolkningerne når frem til. Måske vil man finde nøglen til Det Store Glas i 'søster' værket 'Étant Donnés... 1° La chute d'eau / 2° Le gaz d'éclairage'. Dette værk, som er fremstillet i hemmelighed mellem 1946 og 1966, må som Pia Høy skriver i en introduktion til hendes cand. phil. speciale, '*derfor kunne ses som Duchamps kunstneriske testamente, hans konklusion på kunsten.*'¹⁴⁸

Hemmeligheder

Men måske er vore egen tid en, der drages mod netop værker, som de Duchamp efterlader os. Måske bliver den duchampske 'revival' hjulpet af tiden som sådan. Der er ikke nogen hemmeligheder længere. Alt formidles og afsløres. Hemmeligheder, forstået som værende kompleks viden forbeholdt de få med særlige evner og uddannelser, bliver fordøjet og udsendt i populærvidenskabelige form. Hemmeligheder, som værende individers eller institutioners forsøg på at holde noget væk fra offentligheden, bliver i stigende grad afsløret af en allestedsnærværende presse. Lysten til at holde det private fra det offentlige er i sig selv på retur i en selviscenesættende tid, hvor man gerne udstiller det mest private for at kunne deltage i et reality show. Og her spiller selve teknologien sin egen særlige rolle, som garant for at alle kan overvåges, og dermed blive en del af det offentlige rum, når som helst, hvor som helst.

Det postmoderne kaldes populært 'tiden uden de store fortællinger'. Måske er en ligeså valid indfaldsvinkel til vore egen tid én, der taler om de manglende hemmeligheder. Siden den største hemmelighed af alle, nemlig den om hvad der sker hinsides, blev gjort forældet af Nietzsche, har vi i mellemtiden afsløret den ene

¹⁴⁸ 'Marcel Duchamp - Étant donnés: Det Dekonstruerede', Pia Høy, Tout-fait News – The Marcel Duchamp Studies Online journal, Vol. 1, Issue no. 3, 2000, http://www.toutfait.com/issues/issue_3/Articles/Hoy/etantdon_den.html

hemmelighed efter den anden. Hemmeligheden om mordet på J. F. Kennedy; mordet er en af de få af det 20. århundreders hemmeligheder, der ikke er blevet afsløret. Interessen for dette er velkendt. Vi står nu foran at afsløre hemmeligheden om, hvorfor vi er som vi er. Arbejdet med den store gen bog er godt undervejs.

Med forsvindingen af hemmeligheder, bliver hvad den middelmådige politiker har foretaget sig på hjemmefronten, mere interessant. Hvad naboen foretager bliver mere interessant – mao. bliver hvad den almindelige medborger laver tilstrækkeligt interessant til, at vi gerne følger ham eller hende i et reality show. Det er selvforstærkende.

Der er som sagt måske ikke en hemmelighed i Det Store Glas – men tanken tilfredsstillende. Lad os afrunde Det Store Glas, med Calvin Tomkins ord, som udmærket kan bruges på, at opsummere de udfordringer Det Store Glas byder på:

‘The work stands in relation to painting as *Finnegans Wake* does to literature, isolated and inimitable; it has been called everything from a masterpiece to a hoax, and to this day there are no standards by which it can be judged. Duchamp invented a new physics to explain its "laws," and a new mathematics to fix the units of its measurement. Some of the notes are simply impossible to fathom. A good many of the ideas in them were never even carried out on the Glass, for that matter, either because the technical problems were too great or because, as Duchamp sometimes said, after eight years of work on the project he simply got bored and lost interest. He stopped working on the Glass in 1923, leaving it, in his own words, *definitively unfinished*.’¹⁴⁹

¹⁴⁹ ‘Chapter One: The Bride Stripped Bare’, ‘Duchamp - A Biography by Calvin Tomkins’, Washingtonpost.com,

<http://www.washingtonpost.com/wp-srv/style/longterm/books/chap1/duchamp.htm> (fås også som Owl Books, Reprint edition, March 1998). Ovenstående citat findes også i en ældre version i *The Bride and the Bachelors: Five Masters of the Avant-Garde* (New York: The Viking Press, 1965, pp. 28)

Efter Højmodernismen

Selve Højmodernismens kerneperiode afsluttes med Dada. Men, som en sidste retning indenfor Højmodernismen efterfølges den af Surrealismen. Der sker en vis overlapning i mellem Dada og Surrealismen, idet flere af Dadas aktører og metoder går videre med Surrealismen. Som selvstændig litteratur- og kunstretning har teoretikeren André Breton æren for, at Surrealismen bliver defineret. Grundideen er den, at man ved en kobling til især det psykologiske kan få mere realisme med i billedet end i hidtidige retninger – deraf ordet sur-realisme (overvirkelighed). Pga. Surrealismens tidlige placering udenfor Højmodernismens kerneperiode og pga. at den knytter sig til det psykologiske, og ikke det teknologiske og videnskabelige, er det en kunstretning, som ikke vil blive behandlet her. Ligesom Futurismen fortsætter Surrealismen ud i Lavmodernismen og ebber langsomt ud.

For kort at samle op på nogle af de andre aktører vi har beskæftiget os med, bør nævnes, at også Neoplasticismens fader Mondrian afslutter sit omfattende øuvre i denne periode. Mondrian dør i 1944. Som et projektil, der følger en ballistisk kurve, når han også at vende tilbage til det ikke 100% abstrakte. Hans sidste billede 'Broadway Boogie Woogie' er for de fleste beskuer et abstrakt billede af Manhattan i fugleperspektiv, hvor de små nye felter i linierne repræsenterer biler.

Malevich, som vi allerede har været inde på, vender også tilbage til det figurative. Men, hvorvidt hans portrætter fra hans sidste tid skyldes et oprindeligt ønske om at gå denne vej med maleriet, eller det skyldes behovet for at male noget sælgeligt i en totalitær stat, der topper hvad angår indre udrensninger, er svært at afgøre for eftertiden.

Stieglitz og hans ligesindede amerikanske fotografkolleger vender så at sige også tilbage til rødderne. De drager vestpå, hvor de genopdager naturen.

Og Duchamp afslutter som sagt med 'maleriet' uden maling: 'Étant Donnés... 1° La chute d'eau / 2° Le gaz d'éclairage'.

Konsekvensen af Højmodernismen

Vi stillede spørgsmålet i starten af denne tekst; om Højmodernismen kunne læses som teknologiens og videnskabens æra indenfor kunsten. Som vi har set, vil det langt hen ad vejen være legitimt. Vi kunne endog gå så langt som til at reducere begrebet teknologi og videnskab til ordet maskine. Vi kunne sågar nøjes med ordet motor for da at have dækket afgørende forhold ved i hvert tilfælde både Futurismen og Dada.

Men så taler vi også om Højmodernismen på et plan – nemlig det plan, hvor kunstneren inspireres. Begrebet fotografi er derimod nødvendigt for dække det, som muliggør og, også til en vis grad, styrer udviklingen indenfor kunsten. Fotografiets rolle indenfor kunsten bliver som den anden side af en mønt, hvor den anden er skriften.

Hvis vi starter med skriften, er der, som vi har set, 2 forhold, der gør sig gældende mht. skrift, og som vil præge kunsten fremover. Det ene, er at Højmodernismen er først gang verden ser kunsten stiller sig op og siger hvad der skal gøres alene på baggrund af forskrifter. Selvom kunsten ikke har gjort dette siden hen, så er der med den udvidelse af kunstbegrebet, som Højmodernismen er årsag til, et væsentlig større behov for kunstnerne i at understøtte og positionere deres kunst vha. ord. Det så vi blandt andet tydeligt ved gennemgangen af readymade.

Men det udvidede kunstrum betyder samtidig også, at fortolkerne af kunst, dvs. kunstinstitutionen må bruge flere ord – dels på at forstå kunsten og dels til at gøre den legitim overfor samfundet. Det blev beskueren, der lavede værket færdigt, som Duchamp sagde. Men fra at det var en beskuer i form af en lægmand, blev der snarere tale om beskueren i form af den professionelle kunstkritiker. Dette forhold blev tydeligt, da Lavmodernismen endelig var overstået og gav plads til kunst, der i mere eller mindre grad genoptog arbejdet fra der, hvor Højmodernismen havde sluppet. Her tænkes på minimal art, pop art, conceptual art m.m. Kunstkritikerens rolle må siges at være blevet revolutioneret på baggrund af Høj-

modernismens landvindinger, idet den radikale indførelse af kontekstbegræbet bærer vejen for en massiv ikonologisk læsning af kunsten – kunstkritikeren sidder med nøglen.

Hvad betyder så ovenstående? Er det processen om, hvordan man laver værker, der vises frem? Er sammenligningen med kokken der viser, hvordan han tilbereder maden frem for blot at stille den færdige mad på bordet, rimelig?

Afhængighed af fotografiet

Det, som starter med, at kunsten søger nye veje, idet dens rolle som dokumentarist bliver fortrængt af fotografiet, ender med, at kunsten alligevel ikke slipper for fotografiets tilstedeværelse. Ja, faktisk ender kunsten med at være dybt afhængig af fotografiet - og de teknikker, som mangfoldiggør og distribuerer fotografiet.

Lad os eksemplificere dette med Duchamps urinoire. Som Thierry de Duve bemærker:

‘Duchamp’s most celebrated readymade—perhaps his most celebrated work—is an object that has disappeared, that practically no one has seen, that never stirred up a scandal, about which the press at that time never spoke, which never figured in the catalogue of the Independent’s Show but made it into the discreet Salon de Refusés, and whose very existence could be doubted were it not for Stieglitz’s photograph. This readymade is only known through reproduction.’¹⁵⁰

Ovenstående forhold gælder ikke kun urinoiret. Det gælder mange andre readymades. Det gælder mange installationer. Og det gælder ikke mindst happenings. Vi har at gøre med en kunst, der aldrig får brug for et museum. Men, som derimod har brug for fotografiet og måske det levende billede. De Duve laver referencen til

¹⁵⁰ ‘Kant after Duchamp’, Thierry de Duve, 1996, October – 1999, pp. 411

André Malraux, som betegner stedet, hvor readymade hører hjemme som *le musée imaginaire* – museet uden vægge. Med dette begreb in mente skriver de Duve:

'Fountain only exists as a lost referent of a series of ostensive statements [...] that swear to the fact that it existed [...] and that's why its whole public belongs to the progeny of *The Blind Man*.* This is the ever-expanding public whose artistic culture is almost entirely formed by the museum-without-walls and who, rather rather than checking with original works, submits to reproductions in books and magazines for what they are in fact: nothing more than an institutional statement that presents all sorts of things in the position of referent as if their artistic quality were merely a matter of status, or to use Walter Benjamin's terms, as if their aura, their cult value, has been entirely reabsorbed into their exhibition value.'¹⁵¹

Det er måske en noget hård dom, de Duve fælder over dagens kunstinteresserede. Men ændrer ikke ved, at den udbredthed, hvormed kunstinteressen finder sted, og den flygtighed, hvormed kunsten spredes eller helt forsvinder, nødvendiggør reproduktionen, hvis det holistiske billede skal bevares.

Lad os give Duchamp det sidste ord i denne tekst om Højmodernismen. I 1922 skriver Duchamp et brev til Stieglitz, hvis indhold ikke lyder stort andet end:

*'You know exactly how I feel about photography. I would like to see it make people despise painting until something else will make photography unbearable.'*¹⁵²

¹⁵¹ Ibid. pp.417

*Kunstmagasin med Duchamp som medredaktør og som i andet nummer bla. bragte historien om R.Mutt og hans afviste urinoire.

¹⁵² 'The writings of Marcel Duchamp', redigeret af Michel Sanouillet og Elmer Peterson - 1973, Da Capo Press – 1989, pp. 163

Transmodernismen

Verden rejser videre og efterlader en Højmodernisme bag sig som et fyrtårn, der sender sit lys hen over nuet og langt ud i fremtiden. Måske er et af Højmodernismens problemer, at med dens værker kommer kunsten så langt foran sin egen tid at det først er nu dens visioner kan forstås til fulde.

Vi husker kubisternes gennembrud ved at bruge den 4. dimension til at skabe maleriet, hvor der var 2 perspektiver på færde samtidigt. Hvor man kunne se objektet fra 2 vinkler i samme billede. Sådant er verden af i dag. Vi kan producere værket, der er flere steder på én gang (via kabel-tv og Internet), men vi kan også gå den anden vej og få flere dele af verden til at komme til os som beskuerer samtidigt. Vi kan dø i vores hospitalsseng omgivet af hele familien, skønt familien fysisk er spredt over hele kloden. Men skærmene, hvor på de kan se os og vice versa, gør at vi alle er samlet. Vi kan gøre det samme i en hvilken som helst anden situation. Teknikken er for længst blevet standard og består blot af et par webcam.

Hvad angår Futurismens optagelse af bevægelse og Duchamps idé med begrebet 'delay', da er vi nu der, hvor tid og rum ikke behøver at følges ad. Vi kan filme en mand, der går hen ad en vej og transmittere dette realtime på en skærm. Ved at bruge endnu en skærm kan vi vise samme mand, nu blot med en forsinkethed. Og endelig kan vi tilføje endnu en skærm, hvorpå der vises den realtime computer rendering, der viser manden længere fremme end han er i nuet. Mao. kan vi med optisk gengivelse af virkeligheden se fortid, nutid og fremtid simultant.

Lad os eksemplificere dette: En mand går hen ad en vej, dette optages og transmitteres live til beskueren. Ved siden af vises samme sekvens med forsinkelse – altså fortiden. Og ved siden af igen real time computergenerering, hvor manden er længere fremme på vejen, end han faktisk er.

Netop det digitale betyder samtidigt, at kunst, såvel som så megen anden kommunikation, også er frigjort fra den fysiske verden – i hvert tilfælde som en fysisk genkendelig og følelig form. Den eksisterer som små koder i silikonechips. Og

ved netop kun at bestå af koder nærmer kunsten sig et 1:1 skalaforhold til den kunst, der alene findes i, hvad Duchamp kaldte grey matter – kunsten inde i den nonfysiske tilstand.

Måske er grunden til at interessen for Duchamp oplever en revival i disse år, den at det først er nu at Duchamps visioner giver mening. Det er først nu 90 år efter han begyndte at gøre sig gældende som kunstner, at vi rigtig forstår, at maskinen har større værdi, når den ligner og efterligner os. Det er først nu, med det bioniske menneske lige om hjørnet, hvis taktilitet er resultatet af biomasse forbundet med mikrochips, at vi evner at forstå hans ord i rette kontekst:

‘...[Duchamp] was trying to imagine a state of affairs where man would humanize the machine to such an extent that the latter would truly come to life.’¹⁵³

Lad os glemme postmodernismen og i stedet forestille os, at den ligger bag os - at vi er kommet ud på den anden side – ud i transmodernismen. Her venter os et teknologisk kvantespring – i størrelse ikke ulig det som Højmodernismen i sin tid bevidnede. Måske er lighedspunkterne tilstede, for at kunne diskutere, om der er betingelserne til stede for en ny Højmodernismen - for en kunst, der igen anviser vejen alene vha. foreskrifter. Det er en historie for sig, som inddrager hele diskursen om global æstetik. Det er historien om ‘Manifesternes Anden Del.’

¹⁵³ Michel Sanouillet, ‘The writings of Marcel Duchamp’, redigeret af Michel Sanouillet og Elmer Peterson - 1973, Da Capo Press – 1989, pp 8

Litteraturliste

Bøger:

- ‘Art in Theory 1900-1990’, Harrison & Wood, 1992, Blackwell - 2000 udgaven
- ‘The American Century, Art & Culture 1900-1950’, Barbara Haskell, Whitney Museum of American Art, Norton, 1999
- ‘Et essay om mennesket’, Ernst Cassirer, 1944, Hans Rietzels forlag – 1999
- ‘Homo Aestheticus: the invention of taste in the democratic age’, Luc Ferry, 1990, The University of Chicago Press – 1993
- ‘Kant after Duchamp’, Thierry de Duve, 1996, October – 1999
- ‘Vestens Undergang - Spengler og Toynbee’, Johannes Fabricius, Nyt Nordisk Forlag Arnold Busck, København 1967
- ‘Dialogues with Marcel Duchamp’, Pierre Carbanne, 1967, Da Capo Press – 1987
- ‘The writings of Marcel Duchamp’, redigeret af Michel Sanouillet og Elmer Peterson - 1973, Da Capo Press – 1989
- ‘Duchamp TRANSformatorerne’ Jean-François Lyotard, 1977, Det Kongelige Danske Kunstakademi – 2000
- ‘K. Malevich – Om nye systemer i kunsten, Skrifter 1915-1922’, ved Troels Andersen, Kunst og Kultur, København 1963
- ‘Fogtdals Kunstsleksikon’, redaktører Bjarne Jørnæs og Peter Micheal Hornung, Forlaget Pelle Fogtdal A/S – 1989/1992
- ‘Menneskets fordrivelse fra kunsten’, José Ortega Y Gasset, 1925, Gyldendal – 1960
- ‘Illustreret Dansk Konversationsleksikon’, Berlingske Forlag, København 1934
- ‘Psykologihåndbogen’, redigeret af Mogens Brørup, Lene Hauge, Ulrik Lyager Thomsen, 1990, Gyldendal – 6. oplag 1996
- ‘Ismerne’, R. Broby Johansen, Gyldendals Bogklub, 1977
- ‘The New Art--The New Life : The Collected Writings of Piet Mondrian’, Piet Mondrian, Harry Holtzman (redaktør), Martin S. James (redaktør), Da Capo Press, Genoptryk - April 1993
- ‘Kunst og Æstetik’, Det Kgl. Danske Kunstakademi, København, 1996
- ‘Homage to Andre Breton’, Andre Parinaud, ‘Andre Breton: Interview with Marcel Duchamp’, Edizioni della Galleria Schwarz Milano, 1967
- ‘Faster’, James Gleick, 1999, Pantheon

Artikler og øvrige tekster:

Programtekst til tidsskriftet *Vouloir*, Lille 1926, upubliceret, Piet Mondrian og Michel Seuphor, oversat fra Serge Lemoine, *Mondrian et De Stijl*, Hazan, Paris, 1987, af Carsten Juhl

‘Beauty and the Boogie’ Frank Whitford, artikel, TLS, 6. oktober, 1995

WWW:

Jvnf. problemer med fastlæggelse af autencitet og fastlæggelse af ansvar mht. www. Hjemmesider, er der kun anvendt materiale fra Internet, hvor det er tydeligt, hvem der er ansvarlig redaktør for hjemmesiden og hvem forfatteren til artiklen er.

‘Work avoidance: the everyday life of Marcel Duchamp’s readymades.’, Helen Molesworth, *Art Journal*, Issue: Winter, 1998

http://www.findarticles.com/cf_0/m0425/4_57/53747210/p6/article.jhtml?term=

‘Marcel Duchamp’s The King and Queen Surrounded by Swift Nudes (1912) and the Invisible World of Electrons’, Linda Dalryple Henderson,

[http://www.altx.com/ebr/w\(ebr\)/essays/henderson.html](http://www.altx.com/ebr/w(ebr)/essays/henderson.html)

‘Chapter One: The Bride Stripped Bare’, ‘Duchamp - A Biography by Calvin Tomkins’, *Washingtonpost.com*,

<http://www.washingtonpost.com/wp-srv/style/longterm/books/chap1/duchamp.htm>

Futurism – the Futurism website by Bob Osborn, <http://www.futurism.fsnet.co.uk/>

The Stedelijk Museum, <http://www.stedelijk.nl/eng/>

Mark Harden’s Artchive, http://www.artchive.com/artchive/ftptoc/malevich_ext.html

Art Resources (The impact of the machine on painting and sculpture:

The Speed and the Machine Age, The Age of Machinery, Machine Age features in Cubism and Futurism, Rayonism, Suprematism, Constructivism:

Russian Art, Progression in Abstraction: Mondrian),

<http://www.geocities.com/rr17bb/ToAbstract.html>

Colour Theory, <http://www.bway.net/~jscruggs/auto.html>

‘Marcel Duchamp and the End of Taste: A Defense of Contemporary Art’, Arthur C. Danto, *Tout-fait News – The Marcel Duchamp Studies Online journal*, Vol. 1, Issue no. 3, 2000, http://www.toutfait.com/issues/issue_3/News/Danto/danto.html

‘Marcel Duchamp - Étant donnés: Det Dekonstruerede’, Pia Høy, *Tout-fait News – The Marcel Duchamp Studies Online journal*, Vol. 1, Issue no. 3, 2000,

http://www.toutfait.com/issues/issue_3/Articles/Hoy/etantdon_den.html

‘Involuntary Muscular Action as an Untapped Energy Source: Invention by Leonardo da Vinci and Marcel Duchamp’ Donald Shambroom , Tout-fait News – The Marcel Duchamp Studies Online journal, Vol. 1, Issue no. 3, 2000,

http://www.toutfait.com/issues/issue_3/Notes/shambroom/shambroom.html

‘Marcel Duchamp’s The King and Queen Surrounded by Swift Nudes (1912) and the Invisible World of Electrons’, Linda Dalryple Henderson, Science, Technology and Art, Weber Studies, [http://www.altx.com/ebr/w\(ebr\)/essays/henderson.html](http://www.altx.com/ebr/w(ebr)/essays/henderson.html)

‘Encounter with Marcel Duchamp’, <http://www.marcelduchamp.org/>

‘Dada without Duchamp / Duchamp without Dada: Avant-garde tradition and individual talent’, Marjorie Perloff, The University at Buffalo home page,

<http://wings.buffalo.edu/epc/authors/perloff/dada.html>

‘The creative Act’ Marcel Duchamp, Art Minimal & Conceptual Only,

<http://members.aol.com/mindwebart3/marcel.htm>

‘Ned Wright’s Cosmology Tutorial’, Professor Edward L. Wright, University of California, Los Angeles - Division of Astronomy and Astrophysics,

http://www.astro.ucla.edu/~wright/cosmo_01.htm

‘Analytical Cubism 1907-1911 : Pablo Picasso and Georges Braque’, Cavan Wee, Cavant-garde.com - modern, contemporary and avant-garde art,

<http://www.cavant-garde.com/>

‘Problems and Possibilities of the Experience of Modern Art Through the Internet’, Jin-Kyeong Oh (Ewha Womans University –Korea) & Gill-Chin Lim (Michigan State University – USA), INET 97, ISOC,

http://www.isoc.org/inet97/proceedings/G3/G3_2.HTM

‘The Calm before the Storm: Virilio’s debt to Foucault, and some notes on contemporary global capital’, Ian R. Douglas, Speed, Issue nr. 1.4, Studio Art and Information and Computer Science at UC Irvine,

<http://proxy.arts.uci.edu/~nideffer/ SPEED /1.4/articles/douglas.html>

‘Cubism(Analytic and Synthetic) - The Picasso Source’, Dr. Enrique Mallen, Department of Modern & Classical Languages, Texas A&M University,

http://www.tamu.edu/mocl/picasso/study/intro_cu.html#analytic:visual

‘Mondriaanhuis Foundation’,

<http://park.org/Netherlands/pavilions/culture/mondriaan/eng/foundation.html>

‘Zumba’, <http://www.franceweb.fr/zumba/Duchamp/>

‘Mona Lisa Images for a Modern World – 12’

<http://www.studiolo.org/Mona/MONASV12.htm#Duchamp>

