Marcel Duchamp –*Étant donnés*: Det Dekonstruerede Maleri (The Deconstructed Painting)

Picasso (1881-1973) og Duchamp (1887-1968) var stort set samtidige. De levede begge længe og havde begge en stærk tilknytning til Paris og den europæiske modernisme – og de kaldes begge for "det 20. århundredes kunstner". Alligevel udviklede de sig til at blive næsten kunstneriske modpoler.

Duchamps navn er velkendt og højt estimeret indenfor kunstens og kunstinstitutionens indercirkler, men mindre kendt i de mere perifere kunstinteresserede cirkler. En af årsagerne hertil er nok at Duchamps livsværk er ret begrænset i omfang og at størstedelen af hans værker desuden er samlet på et enkelt museum i Philadelphia, U.S.A. Dette betyder at det for eksempel ikke er muligt at studere nogle af Duchamps værker i original (eller replica) noget sted i Danmark.

Derimod er Picassos navn kendt af næsten enhver. Malerierne flød fra Picassos hånd, og ethvert moderne museum med respekt for sig selv har Picasso repræsenteret ved et eller flere værker. Virtuost valfarter Picasso gennem modernismens mange ismer, og menneskeskikkelsen forbliver et vedvarende udgangspunkt for hovedparten af hans malerier. Men selvom Picasso aldrig abstraherer sig fuldstændigt fra virkeligheden, så er hans kunst dog alligevel næsten ensbetydende med det moderne, abstrakte maleri. For Picasso abstraherer sig, gennem diverse stilarter, fra virkelighedens motiver, og gør selve maleriet, eller stilen, til det egentlige motiv.

click to enlarge



Figure 1a
viser *Étant donnés*
front, døren,© 2000 Succession
Marcel Duchamp ARS, N.Y./ADAGP, Paris

Duchamp var også oprindeligt maler, og ligesom Picasso har han valfartet gennem diverse af modernismens mange maleriske ismer. Fauvisme, kubisme og futurisme er betegnelser som kan tilknyttes Duchamps tidlige malerier. Og ligesom for Picassos vedkommende er menneskeskikkelsen næsten altid i fokus, som motiv eller udgangspunkt, for hans tidlige malerier og senere værker. Men Duchamp ender med at eller vende ryggen til maleriet. For i stedet for at abstrahere sig fra motivet – som hovedparten af Duchamps malerkolleger er i færd med – abstraherer Duchamp sig fra maleriets grundplan (og dermed fra kunsten som den traditionelt er blevet forstået).

click to enlarge



Figure 1b
viser det indre af
Étant donnés.
© 2000 Succession
Marcel Duchamp
ARS, N.Y./ADAGP, Paris

Étant donnés (dansk:*det Givne*) er Duchamps sidste større værk. Det er fremstillet i hemmelighed i en årrække efter 2. verdenskrig – fra 1946 til 1966 – og blev efter Duchamps død i 1968 permanent installeret på Philadelphia Museum of Art, i Philadelphia, U.S.A. *Étant donnés* må derfor kunne ses som Duchamps kunstneriske testamente, hans konklusion på kunsten. Værkets gamle trædør, *Étant donnés* umiddelbare "facade", møder beskueren i et lille rum bagved det store lyse udstillingsrum, hvor museets øvrige Duchamp-værker er at finde. Det lille rum er en slags "blindtarm" på det store rum – det er ikke et gennemgangsrum, og indeholder ved første øjekast blot døren – bag hvilken den øvrige del af værket er installeret. Når man træder ind i det lille rum og kigger til venstre, ser man en stukkeret mur, der udstrækker sig fra gulv til loft og fra væg til væg. I centrum af denne stukvæg er en stor buet murstensdørkarm, der danner rammen om den gamle trædør. Det er tydeligt at døren ikke kan åbnes, men i midten af døren, ved øjenhøjde, er to små kighuller[1].

Værket var udgangspunkt for mit cand. phil. speciale, og denne artikel kan ses som en kort introduktion til de teser, problemer og konklusioner jeg rejser i relation til Duchamps *Étant donnés*. Jeg tog udgangspunkt i værkets fysiske fremtrædelsesform, og anvendte hertil de skitser af værket som den franske filosof Jean-François Lyotard har fremstillet til sin bog *Les TRANS formateurs Duchamp*.

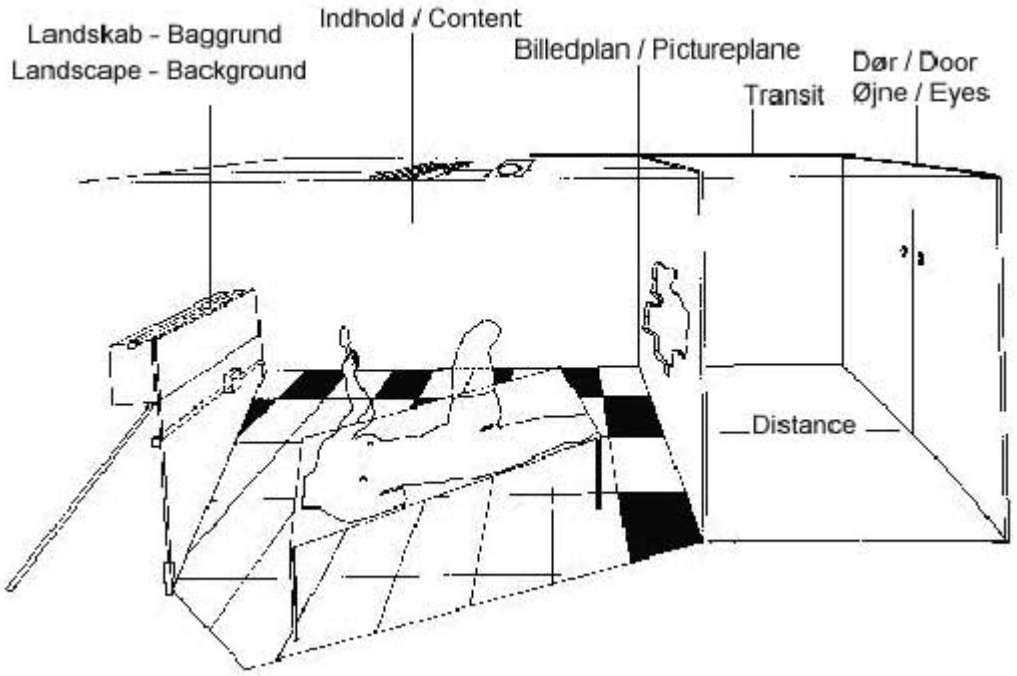


Figure 2
viser et tværsnit af perspektivkassekonstruktionen
Étant donnés

Illustrationen er oprindeligt fremstillet af Lyotard, men benævnelserne på de forskellige niveauer af *Étant donnés* er tilføjet af denne artikels forfatter. Jeg vil her især fremhæve afsnittet om billedplanet, da mange facts tyder på at netop dette niveau af værket er meget væsentligt[(2)]. I afsnittet om billedplanet undersøger jeg først det historiske billedplan og den særlige status, som maleriet erhverver i renæssancen. Derefter undersøger jeg billedplanets status i den moderne epoke, hvor maleriet frigør sig fra sin tidligere bundethed til historie, litteratur, rum og motiv m.v. Derefter vender jeg tilbage til det billedplan som Duchamp har nedbrudt i *Étant donnés*, samt til de værker der relaterer sig til denne

nedbrydning.

Mit udgangspunkt for overhovedet at fokusere på Duchamps *Étant donnés* i første omgang, opstod oprindeligt i forbindelse med mine studier af optik og perspektiv. Derfor kan min afhandling også ses i relation til den debat der har cirkuleret omkring perspektivet og spørgsmålene om perspektivets objektivitet. I modsætning til blandt andre Norman Bryson, opskriver jeg med Duchamp det perspektiviske blik, the Gaze, og jeg de-konstruerer i relation hertil den klassiske perspektivkonstruktion.

En anden årsag til min interesse for netop dette værk udspringer af værkets negative status. Duchamp-forskerne har ofte ignoreret værket, eller ofret det mindre opmærksomhed end for eksempel the *Large Glass* (dansk: det *Store Glas*). I modsætning til mange af Duchamp forskerne – anser jeg *Étant donnés* for at være Duchamps mesterværk. Ja, – jeg ser værket som en af kunsthistoriens mesterværker. Det er et af de mest udfordrende kunstværker der overhovedet findes – med egne ord: *"the most thrilling work of art"*[3].

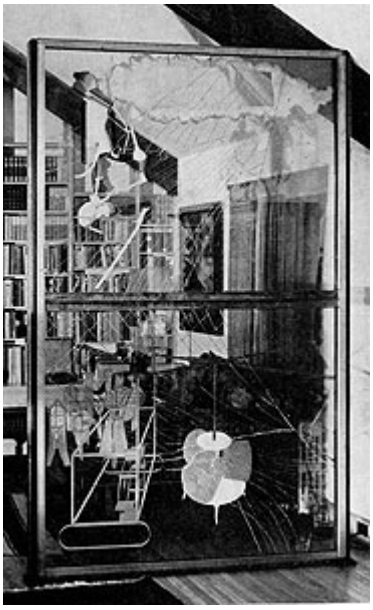
Værket udformer sig ikke bare som en konklusion på Duchamps livsværk. Det kan også ses som en konklusion på kunstens tilstand i det 20. århundrede – i mere generel forstand. *Étant donnés* er – i forhold til the *Large Glass* – langt nærmere på det fuldkomne anti-kunstværk. For i *Étant donnés* lykkes det for Duchamp at fremstille et værk der ikke er et kunstværk (a work which is not a work of "art") – eller rettere sagt – så lykkes det der ser ud til at være Duchamps livslange projekt endelig til fuldkommenhed med dette værk. Og dette paradoksale projekt synes at gå ud på at fremstille et billede uden billedplan, eller et maleri uden lærred, hvilket er præcis det modsatte af hvad Duchamps samtidige malerkolleger er i færd med. (Duchamps samtidige malerkolleger, for eksempel Picasso, abstraherer i stigende grad deres malerier fra det traditionelle motiv. De favoriserer billedplanet eller det

todimensionale lærred på bekostning af perspektiv og rum(illusion). I modsætning hertil kan man sige at Duchamp favoriserer "perspektivet" – eller det perspektiviske blik, the gaze – på bekostning af billedplanet eller lærredet.

En readymade kan i relation hertil ses som et motiv der ikke er omsat i mediet kunst. I relation til maleri kan en readymade sammenstilles med et realistisk perspektivmaleri eller et fotografi. Mange af disse readymades har da også en frontalitet, der appellerer til et fotografisk blik.[4]

Projektets begyndelsesfase kan allerede studeres i *the Large Glass* – hvis gennemsigtige glas-billedplan næsten er forsvundet. Den er der dog stadigvæk som grundplan for værkets nedlagte figurer eller formationer. For beskueren ser ikke blot igennem the *Large Glass*, men må også samtidig se på glasset. Der er derfor stadig meget af Duchamps gamle malerier i the *Large Glass* og billedplanet er endnu ikke fuldt ud negeret[5].

click to enlarge



Large Glass, der
blev fremstillet i årene 1915-23.

Her er det fotograferet i Katherine
Dreiers dagligstue.

Derimod er "maleriets" billedplan i bogstaveligste forstand forsvundet i *Étant donnés*, hvor Duchamp først bygger værkets billedplan op som en mørk mur – for derefter at nedbryde eller negere den.

Men hvorfor har Duchamp følt denne trang til at negere billedplanet? Hvad er meningen? Og er der ikke mange andre betydningsfulde "detaljer" at studere i værket? Jo, det er der naturligvis, men jeg holder på at denne "detalje", denne nedbrydning af billedplanet – som oftest overses – idet man har set "igennem" billedplanet eller værket – faktisk er værkets vigtigste "detalje" og Duchamps hovedformål med værket.

Når jeg kalder *Étant donnés* for et dekonstrueret maleri, så er det en henvisning til den konstruktion, *Étant donnés*, ved hvis hjælp Duchamp dekonstruerer en anden konstruktion – tydeligst det traditionelle perspektivmaleri. I et sådant maleri er lagene eller niveauerne lagt ovenpå hinanden, så de "smelter" sammen til et niveau, der materialiserer sig ved hjælp af billedplanet. Når man betragter et sådant perspektivmaleri vil man på et mere illusionistisk plan opleve at billedet udvider sig bagved planet, bag "Albertis vindue", og der blotlægger – om ikke altid et realistisk virkelighedsbillede – så dog noget der har et temmelig overbevisende realismepræg. Det abstrakte maleri kan ikke dekonstrueres på samme bogstavelige måde som perspektivmaleriet kan – idet den "rumlighed", som det abstrakte maleri – trods sin tilstræbte fladhed – ofte postulerer, er af en mere "åndelig" eller "usynlig" art. Alligevel vil jeg påstå at det abstrakte maleri i allerhøjeste grad indgår som et "led" eller en "side" af dette dekonstruerede maleri, dette visuelle opslagsværk[6]. Faktisk er det som om det netop er udviklingen af det moderne abstrakte maleri, og konsekvensen af dette maleri, der har været

Duchamps udgangspunkt for *Étant donnés*.

Det er en kendt sag at Duchamp afskyede det "retinale" eller meget "maleriske"maleri, som for eksempel kommer til udtryk i den abstrakte ekspressionisme. Dette moderne og emanciperede maleri har frigjort sig fra alt andet end sit eget grundplan og sit eget materiale, som derved synliggøres. Men derved har det abstrakte maleri også frigjort sig fra alt det der tidligere kunne appellere til "the grey matter" – til tolkning.

Denne udvikling må Duchamp se som alt andet end "frigørende". Og det abstrakte maleri gør sig heller ikke fri af sin største konvention – det gør sig ikke fri af sit grundplan eller af billedplanet, men accentuerer det derimod.

I *Étant donnés* frigør Duchamp værket fra billedplanet – men han gør det på det perspektiviske bliks betingelser. Han ærer derved det intelligente øjes potentiale – men på en måde der overskrider det gamle perspektivmaleris muligheder. I det gamle perspektivmaleri havde "perspektiv" og billedplan indgået et forlig! Perspektivbilledet var fikseret til billedplanet – på bestemte betingelser. I *Étant donnés* er der ikke noget der på forhånd er fikseret til lærred, træ eller væg. Det er kun beskueren der kan "fiksere" billedet (eller maleriet). Derfor giver værket ingen mening eller betydning uden denne beskuer. Billedet (eller maleriet) eksisterer kun i beskuerens sind. *Og da der ikke er noget fælles eller fast billede fikseret nogen steder, kan der heller ikke være nogen fælles tolkning*[(7)].

Étant donnés er et kompliceret og anarkistisk værk, der på mange niveauer udsender meddelelser eller indbyder til associationer. Desværre er det ikke i denne artikel muligt for mig at yde hverken værket eller mit arbejde med værket fuld retfærdighed. Jeg vil dog nævne et andet aspekt af værket der også er blevet "overset". I *Étant donnés* er kunstværkets ekshibitionistiske element overdrevet – idet billedet så at

sige afslører sine nøgne kønsorganer ved et overraskelsesangreb – ligesom ekshibitionisten gør. Dette kan kun ses som en kommentar til alle maleriers, eller alle kunstværkers, iboende ekshibitionisme, og*Étant donnés* kan derfor ses som et yderliggående alternativ til det selvabsorberede abstrakte maleri. Det abstrakte maleri havde vendt ryggen til beskueren og blokeret for sin traditionelle mediefunktion – og derved også fra sin egen beskuers indsigt eller tolkning.

Det er tankevækkende at værket er fremstillet i årene efter 2. verdenskrig, atomvåbenkapløbet ihukommende. *Étant donnés* kan ses som et "kunstens (og dermed civilisationens) vanitas maleri". Og derved må Duchamp først og fremmest kritisere den kunstige (moderne) kunst – altså den kunst der kun har sig selv som motiv. Værket ærer det Givne eller naturen og negerer det kunstige eller menneskeskabte. Det er et selvkritisk og meget melankolsk værk. Men derved negerer det ikke beskuerens oplevelse af værket. Beskueren bliver derimod værkets (med)skaber og fortolker.

I *Étant donnés* har Duchamp udtrykt sig "sprogligt" ved at opstille fuldstændigt genkendelige elementer eller tegn (døren, nøgenfiguren, landskabet m.v.), der appellerer til aflæsning. Denne intellektuelle udfordring må også være et af værkets væsentligste aspekter – for *Étant donnés* er et kunstværk – på trods af sin modvilje overfor kunsten og det menneskeskabte. Duchamps *Étant donnés* foregriber den "Return of the Real", som vi er vidne til i nutidskunsten. Ligesom *Étant donnés* åbner meget af nutidskunsten op for en overflod af (relativistiske) tolkninger. På mange måder kan *Étant donnés* ses som en "hybrid" – en sammensmeltning mellem det gamle perspektivmaleri og den nutidige installationskunst. Den nutidige installationskunst kan derfor ses som det gamle perspektivmaleris naturlige arvtager[8].

Noter

Footnote Return 1. Beskrivelsen af mødet med døren bygger på egne iagtagelser, da jeg to gange – i juli 1998 og i februar 1999 – har besøgt museet. Jeg vil ikke i denne artikel inkludere overvejelser over den strategi der synes at være udtænkt i forbindelse med værkets placering på museet. Jeg reflekterer heller ikke her over forskellige beskuertyper og deres eventuelle forhåndskendskab til værket og heller ikke over forskellige voyeuristiske aspekter af værket.

Footnote Return 2. Selvom *Étant donnés* tydeligvis har meget at gøre med perspektiv og også er blevet erkendt som en perspektivkassekonstruktion, så er der så vidt jeg ved ikke nogen der har hæftet sig ved at den mørke murstensmur fungerer som værkets billedplan. For eksempel beskriver den spanske forsker Juan Antonio Ramírez i bogen*Duchamp, Love and Death, Even* (1993), ikke muren som andet end "*the Brick (or holed) Wall*". Reaktion Books, London, 1998.

Footnote Return 3. Det har ikke været min primære hensigt at hylde *Étant donnés* på bekostning af the Large Glass… men værket trænger til en kærlig hånd, en opskrivning. I mammutværket Downcast Eyes omtaler historikeren Martin Jay den negative holdning til værket der er (eller har været) almindelig blandt Duchamp forskerne, men beskriver desuden værket på en mere positiv måde: "To its detractors the Étant donnés is little more than another of Duchamp's hoaxes, "the ultimate bluff against art and the whole superstructure, an obscene diorama pawned off on a reputable museum because of the reputation of the "artist" and the brilliant literary apparatus lending it prestige." To those less hostile, it represents Duchamp's most profound exploration of the troubled confluence of vision and

desire.” Citat fra Martin Jay, *Downcast Eyes, The Denigration of Vision in Twentieth-century French Thought*, p. 169, University of California Press, 1994.

Footnote Return 4. Rosalind Krauss har også bemærket readymaden og snapshot’ets parallellitet, og hun skriver: “the readymade’s parallel with the photograph is established by its process of production. It is about the physical transposition of an object from the continuum of reality into the fixed condition of the art-image by a moment of isolation or selection.” Krauss: *The Originality of the Avantgarde and other Modernist Myths*, p. 206, Cambridge Massachusett and London, 1993.

Footnote Return 5. Den franske forsker Jean Clair har i artiklen “Duchamp and the classical perspectivists” gjort opmærksom på Duchamps interesse for de gamle perspektivtraktater. Han skriver: “An obvious fact which need to be stressed is that by substituting a plate of glass for an opaque canvas spreed on a stretcher as support, Duchamp was doing no more than applying the analysis of the classical perspectivists to the letter in making a real “parrete di vetro” (wall of glass).” Jean Clair viser tillige, hvordan Duchamps the Large Glass synes at illustrere perspektivtraktaterne, i selve designet af glasset, både i ikonografiske detaljer og i kompositionen. Citat fra *Art Forum*, Marts 1978, p. 40-49.

Footnote Return 6. Når jeg kalder værket et dekonstrueret maleri og et visuelt opslagsværk, så skyldes det værkets fremtrædelsesform, der kan iagtages som leddelt eller som noget der er splittet fra hinanden. Jeg følger egentlig blot den dekonstruktion Duchamp allerede har foretaget, og derfor skal denne dekonstruktion ikke sammenstilles for nøje med Derridas filosofiske dekonstruktion. Når jeg kalder værket for et opslagsværk, skyldes det ligeledes værkets leddeling. Hvert led i værket synes at udsende en talestrøm – der i relation

til udviklingen af maleriet i det 20. århundrede, kan aflæses eller tolkes på bestemte måder samtidig med at værket i bogstaveligste forstand er åbent for fortolkninger.

Footnote Return 7. *Étant donnés* har da også givet anledning til diverse fantasifulde tolkninger, og nogle af disse er blevet afvist som "forkerte". Jeg mener dog ikke at det er meningen at de skal afvises. I mit speciale har jeg studeret Duchamps interesse for stereoskopi og anamorfoser. Den tidligere nævnte franske forsker Jean Clair har beskrevet det stereoskopiske billedes særlige karakter: "*Because it has no material reality it does not permit symbolic exchange*." Sammensmeltningen af det stereoskopiske billedes to moderbilleder eksisterer også kun i beskuerens sind, hvilket må have fascineret og inspireret Duchamp. Jean Clair: Opticeries, *October* 5, Summer 1978.

Footnote Return 8. Sætningen "The Return of the Real" er en henvisning til Hal Fosters bog af samme navn. Foster: *The Return of the Real, the Avant-Garde at the End of the Century*, Cambridge, Massachusetts, 1996.