

FREDRIK LÅNG

Duchamps landskap?

”Mina landskap börjar där var da Vincis slutar”, avslöjade Marcel Duchamp (1887–1968) en gång för en intervjuare nån gång på 60-talet. Då var hans karriär som bildkonstnär sedan länge avslutad – trodde man, i själva verket hade han ännu en överraskning att bjuda på – medan hans inflytande alltjämt steg för varje år och han på konstscenen ännu en tid roat kunde följa med konsekvenserna av det han en gång hade åstadkommit. Men... Leonardo da Vinci (1452–1519) målade väl inga landskap?

I bland skönjer man visserligen några blånande berg i bakgrunden på Leonardos få färdigställda verk, sterila alplandskap som avslöjar att han föreställt sig att personerna han avbildat befunnit sig i tunn luft, uppe på hög höjd. Men inga egentliga landskapsmålningar. Däremot finns det i de bevarade manuskripten några hastigt tillkomna skisser som föreställer det vi kunde kalla landskap, närmast kommer väl en teckning över Arnodalen från 1473. Men för det mesta är hans landskapsstudier utkast för att illustrera det ena eller det andra naturfenomenet: stormar, översvämningar, katastrofer; växters växt och fåglars flykt. Samt några utsökta kartor; översiktsbilder.

Och Duchamp gjorde väl heller inga landskap? Så vad menade han med sitt svar? Ville han ge sin samtid ännu en gåta att grubbla på? Eller är det här gåtans lösning finns? Eftersom ingen av dem var landskapsmålare men båda lidelsefullt intresserade av seendet, av visuell representation och visuella effekter, borde man kanske formulera om satsen en smula: ”Mina perspektiv börjar där da Vincis slutar.” Var det så Duchamp menade?

Eller menade Duchamp att han på det andliga planet bara hade en beaktansvärd föregångare, för vilken bildmässig avbildning inte bara handlade om det omedelbart synliga utan även innehöll en intellektuell uppgift att förstå det sedda? Att förstå det underliggande, naturens och fysiologins principer, all slags rörelse och verksamhet. Menade Duchamp kanske alltså att han med Leonardo delade en ambition att snarare verka på ett intellektuellt än ett visuellt plan? Ty Leonardo uppfattade uttryckligen måleriet som *una cosa mentale*. Medan Duchamp i en intervju lär ha sagt att *I wanted to put painting once again at the service of the mind*¹.

Är det med andra ord tillvarons *sanning* det handlar om? Om att skapa galleri för tillvarons fjärrskådare, eller för oss efterkommande. Kunde Duchamp liksom Leonardo inte längre finna njutning enbart i *ögonens fröjd*, utan var likt sin kollega tvungen att slå upp intellektuella riktmärken för sanningen i en framtida, väsensfrämmande värld?

Duchamp gjorde emellertid några kortfattade anteckningar om något han kallade *landskapism*, och som lyder så här: *A geographic 'landscapism' – 'in the manner' of geographic maps – but: The landscapist from the height of an aeroplane – [...] The geographic landscape (with perspective, seen from above like maps) could record all kinds of things, have a captation, take on a statistical look*². Anteckningen får mig att genast tänka på en av Leonardos allra märkligaste teckningar: kartan över Imola (1502). (Bild 1)

Bild 1



”Det är en avbildning så som staden ter sig oändligt långt borta ifrån, eller staden så som den skulle te sig om tusen ögon från olika punkter över staden skulle resonera sig samman till en och samma grafiska version.”

Subjektivt – objektivt

Det förefaller som om Leonardo för att rita sin Imola-karta stått uppe i klocktornet, det som i dag ligger i korsningen mellan Via Appia och Via Emilia. Från den punkten har han riktat in de fyra huvudväderstrecken, de fyra mellanliggande väderstrecken, och mellan dessa ytterligare definierat åtta lika stora sektorer. Med hjälp av linor, eller med hjälp av sin självuppfunna hodometer (som visserligen enligt Vitruvius (ca. 80/70–ca. 15 e.v.t.) redan användes i en liknande konstruktion av romarna) bestämdes de polära koordinaterna (avstånd och vinkel från nollpunkten) för varje viktig punkt, så att varje gatuhörn, varje viktigare byggnad, varje fixpunkt skalnligt kunde avbildas på kartan med en aldrig tidigare skådad noggrannhet. Leonardos karta kunde kallas en verklighetsåtergivning i fågelperspektiv, men så är det inte. Det är en avbildning så som staden ter sig oändligt långt borta ifrån, eller staden så som den skulle te sig om tusen ögon från olika punkter över staden skulle resonera sig samman till en och samma grafiska version. Vilket på det visuella planet är detsamma som på det intellektuella är verkan hos den sanningsfunktion som efter det att Descartes (1596–1650) förlagt kunskapssökandets utgångspunkt till den enskilda vetenskapsmannen eller -kvinnan gjorde det vetenskapliga samfundet till den resonerande instans som avgjorde vad som vetenskapligt sett var sant. Jag återkommer strax till det.

Enligt medeltida kosmologi var härskaren över allt, Gud, en allseende gud, och människan en ständigt sedd människa. I den bildmässiga, ikonologiska representationen upprepades detta så att i ikonmålningen kunde bilden till och med äga andlig kraft att ingripa i människornas liv. Kraften och blickriktningen hos ikonerna,

liksom kraften och blickriktningen hos Gud gick uppifrån och ner, medan vetandet i huvudsak var en gång för alla givet.

I och med centralperspektivet i konsten och den med det nya naturintresset förbundna nominalismen i vetenskapen vändes det skolastiska bild- och kunskapsförhållandet till sin motsats. Nu var det människan, individen som var utgångspunkt för det seende som skapade konst och bilderna blev ett slags fönster mot den levande världen och naturen. Likaså var det inte längre religiösa dogmer utan enskilda människors nyfikenhet på den faktiska naturen som formulerade ett radikalt nytt vetande om densamma. Begreppen för förståelsen tog ur existerande verkstadspraxis, 'arbete', 'motstånd', 'effekt', 'energi' blev de kategorier tolkningen använde sig av, och mätbarhet och matematisering det intellektuella verktyg som medgav exakt, interpersonell kommunikation. De faktiska redskapen för upptäckterna inom naturläran utgjordes av tekniska mät- och observationsinstrument. Subjektiviteten blev objektivitetens utgångspunkt, jaget grundval för såväl vetandet som för det avbildande seendet – konsten, men för att uppträda som objektiv *sanning* krävdes att den subjektiva hypotesen, den personliga synvinkeln fick ett kollegialt erkännande. Descartes, som använde sig av gudsbegreppet som garant för att det fanns en orubblig sanning, kanske inte förstod 'Gud' så att Den kunde substitueras med "det vetenskapliga samfundet", men verkningen av Descartes epistemologiska omsvängning av kunskapsperspektivet blev just detta. Efter Descartes blev vetandet en världslig angelägenhet. Som matematikern Laplace (1749–1827) senare uttryckte det: hypotesen 'Gud' behövdes inte längre.

*

Varje tids symboliska former uttrycker som idéer eller bilder mer eller mindre tydligt de metafysiska fundament som tänkandet kräver för att underbygga sin tids optimala livsformer. Konsten och vetandet avbildar inte enbart 'det verkliga', utan framställer i lika stor eller större utsträckning de underliggande krav, d.v.s. de inskränkningar och betoningar som upprätthållandet av denna verklighet ställer på intellektet för att dess interpretationer skall framstå som koherenta och enhetliga. Det egyptiska 'maktperspektivet' som avbildade mäktiga varelser större än andra; det grekiska disjunkta sättet att avbilda naturen; medeltidens ikoner, naturalismens centralperspektiv – alla är de sådana tolkningar av tillvaron som står och som måste stå i samklang med samhällshelhetens sätt att verka. Och alla fyra, för sin tid typiska reduceringar i den visuella representationen av tillvarons mångfald, uppfattades som lika "naturliga"; de uppfattades som den naturliga bilden av 'den sanna naturen'.

Centralperspektivet, som under renässansen helt förändrade villkoren för visuellt avbildad sanning, verkar förutsätta att tre utomestetiska villkor är uppfyllda – villkor som för övrigt inte är oberoende av varandra (och som även uppfylls av det moderna vetenskapsidealet):

1. Att en reciprok individualism är etablerad; det vill säga att jag är lika med du, att mitt perspektiv är likvärdigt med ditt för att vi båda skall kunna godkänna varandras bild av världen som en sann bild av världen.³

2. En nominalistisk ontologi, vilket kanske är det samma sak som Panofskys (1892–1968) krav på en substantiell värld.

3. En kontinuerlig rums- och kunskapsuppfattning med en oändlig kunskapshorizont. Centralperspektivet är alltså ett barn av sin tid, och berättar för oss att människan intagit en ny och centralare plats i världen. Att hon inte längre är det som ikonmåleriet förmedlar, en underdånig Herrens skapelse och tjänare, utan att hon själv, genom sin aktivitet, sitt tekniska kunnande, sina redskap och sin egen skapande verksamhet placerat sig i händelsernas centrum och aktivt omskapar villkoren för sitt liv.

*

Som konstnärligt teknik är centralperspektivet en geometrisk metod att på ett sätt som faller inom det normala seendets toleransvärden projicera ett tredimensionellt rum på en tvådimensionell yta. Teorin utarbetades av konstnärerna Brunelleschi (1377–1446) och Alberti (1404–1472), medan Tommaso Masaccio (1401–1428), samt de något yngre kollegorna Leonardo da Vinci och Albrecht Dürer (1471–1528) framgångsrikt använde sig av den nya tekniken. Den sammanställning av Leonardos iakttagelser om målarkonsten som går under namnet *Trattato della pittura* och som trycktes första gången på 1600-talet, handlar främst om perspektivet, om den så kallade synpyramiden, om seendet och om ljus och skuggor. Den lilla skriften lästes flitigt av Duchamp i fransk översättning⁴. Likaså läste Duchamp och hans bröder den 24-årige Paul Valéry's (1871–1945) poetiska *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, i vilken vi bl.a. kan läsa att "enskilda former kan förvandlas till rörelser, om man tillför tidsperspektivet". Det kan ses som en programförklaring för den konst som Duchamp skapade efter *Nu descendant un escalier* (1912).

Det är välkänt att Duchamp och hans bröder följde med det förnyade intresset för perspektivet som bland annat kubismen hade fört med sig. Men nu handlade det inte endast om det tredimensionella rummet och dess avbildning, utan om möjligheten att vår tillvaro kunde ses under aspekten av ännu en dimension: lägesförändring i tiden. Det handlade om PASSAGER – ett mycket viktigt ord för Duchamp. Hans första *ready made*, *Cykelhjulet* från 1913, kan ses som ett första försök att gestalta mångdimensionaliteten: om en endimensionell linje (såsom ekern i ett cykelhjul) sätts i hastig rörelse förefaller den att generera en tvådimensionell yta.

Den matematiska teorin för fyr- eller ännu flerdimensionalitet är inte svår att generalisera ur det sedvanliga x ; y ; z ; koordinatsystemet. Det hade gjorts redan i början på 1800-talet av den ryske matematikern Lobatjevskij (1792–1856). Fysikern Henri Poincaré (1854–1912), vars essäer Duchamp också läste, presenterade år 1904 ett berömt topologiskt antagande med avseende

på fyrdimensionaliteten. Året därpå lade Albert Einstein (1879–1955) fram sin speciella relativitetsteori, i vilken kroppars rörelsehastighet (som kvoten mellan tillryggalagd sträcka och tid) som en fjärde dimension infördes i förståelsen av rummet. Även populärkulturen tog upp det nya temat. I sin scifiroman *The Time Machine* (1895) skrev H. G. Wells (1866–1946) att *there is no difference between time and any of the three dimensions of space except that our consciousness moves along it* samt att *any real body must have extension in four directions: it must have Length, Breadth, Thickness, and Duration.*

”Den fjärde dimensionen” sade Duchamp i sitt samtal med Cabanne (1921–2007),⁵ ”var något som alla talade om [omkring 1910, anm.], utan att veta vad det innebar.”

Problemet är förstås att fyrdimensionalitet visuellt inte kan gestaltas i ett tredimensionellt rum. Ifall man inte använder sig av den konstnärliga metoden med perspektivisk reducering och förkortning. Ty det var så Duchamp tänkte. På samma sätt som det tredimensionella rummet med hjälp av perspektivisk projektion kan återges på en tvådimensionell yta, borde det alltså vara möjligt att projicera den fyrdimensionella rumtiden på en tredimensionell rymd. (Ifall det inte är så att det som vi i allmänhet betraktar som ”världen” redan är den projektionen.) Det antagandet är utgångspunkten för Duchamps viktigaste verk, det *Stora glaslet* (1915–1923). (Bild 2)



Bild 2

Det finns otaliga tolknigar av vad *Glaslet* faktiskt *handlar om*. De är alla sinnrika, intressanta, roande och enligt Duchamp alla lika riktiga. Ty *Glaslet* är vad tolkningsmöjligheterna beträffar ett nära nog outtömligt verk. Jag föredrar att se Duchamps rumsliga installation så att han eftersträvade en projektion av den fyrdimensionella rum-tid-upplevelsen på ett tredimensionellt rum. I *Glaslet* är det tredimensionella rummet då så att säga placerat ortogonalt mot betraktarens, d.v.s. vi ser endast ett tvärsnitt av det ”naturliga” rummet, (så som man ser ett pappersark som en linje när man svänger det 90°) och ser det som kanten av tre olikfärgade glasskivor, som tvärs igenom verket avskiljer den fjärde dimensionens två utsträckningar (förfluten och tillkommande tid) från varandra. Med andra ord: det vi ser inom verkets massiva ramar är inte avbilder av oss själva eller våra gelikar i någon form – vi ser det som rör oss i tiden. Det vill säga att vi ser en omvändning till Duchamps kvickhet att: *When a clock is seen from the side (in profile) it no longer tells the time.* Vi ser konstnärens tolkning av den varaktighet i tiden som präglar oss som människor.

Tidsdimensionen, som alltså visas *en face*, framställs i *Glaslet* även på ett annat sätt. Den allmänna tiden, som inte är en reversibel fysikalisk tid, utan en framåtskridande klocktid, representeras av en *Dammavling* (1920) (Bild 3) om vilken Duchamp antecknar följande: *To raise dust On Dust-Glasses for 4 months, 6 months. Which you close up afterwards hermetically.* Leonardo hade tänkt sig

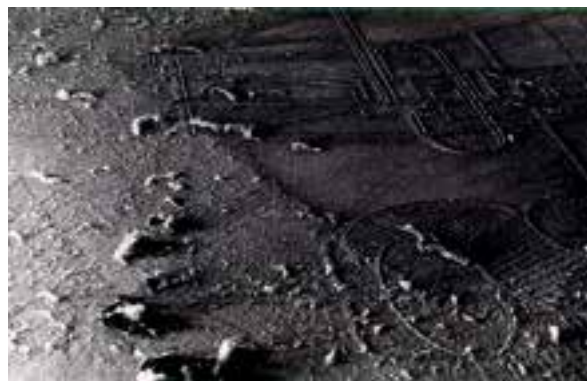


Bild 3

Bild 4



tiden på samma långsamma, sig själv materialiserade sätt med tanke just på nedfallet av damm.⁶

Några andra Leonardocitat som kunde ha fångat Duchamps intresse är till exempel följande: "Perspektivet är en rationell demonstration med hjälp av vilken erfarenheten bekräftar att varje föremål sänder sin likhet till ögat i en pyramid av linjer. [...] Men en pyramid av linjer förstår jag sådana som startar från en kropps yta och kontur och som på grund av avståndet konvergerar och möts i en enda punkt."⁷

Eller: "Perspektivet är ingenting annat än som att se ett rum som befinner sig bakom ett genomskinligt, plant glas avteckna sig på dess yta med alla de saker och kroppar som finns bakom glaset."⁸

I en förstudie till *Glaset* iscensätter Duchamp Leonardos beskrivningar ovan nästan ordagrant. (Bild 4)

Verket med den långa titeln *To Be Looked at (from the Other Side of the Glass) with One Eye Close to for Almost an Hour* (1918) innehåller såväl blickpunkten som pyramiden och horisonten, och dessutom, i och med bruksbeskrivningen som ingår i verket, tidsdimensionen *varaktighet*. Sätter man ögat till den lilla obeliskan kan man även tänka sig att glaset är en variant av Dürers perspektivmaskin (Bild 5) som även för tankarna och blicken fram till Duchamps sista verk, titthålsinstallationen *Étant donné* (1945–1966)⁹ (Bild 6)

Det är inte heller otänkbart att ett av de centrala bildelementen i *Glaset*, den så kallade *Glidaren* med tillhörande vattenhjul, vattenfall och saxar, har en förebild i en teckning hos Leonardo. (Bild 7) Likheten är alltför uppenbar för att vara tillfällig. Hos Leonardo har den enorma konstruktionen med kraftverk och lyftpumpar ingen annan funktion än att spruta vatten ur en liten fontän¹⁰.

Hur som helst, vi går in i *Glaset*, där en privat uppfattad tid råder. Symboliken är genomgående teknisk (mekanisk, elektrisk, pneumatisk) och topologin är följande: nertill, i ungarlarnas domän, finns *erfarenheten*, som är trist, onanistisk, fylld av åtrå. Där finns, enligt Duchamps anvisning, "ungarlarna som mal sin choklad själva". I den tidsuppfattning som Augustinus (354–430) introducerade, och som vi fortfarande strukturerar vår tillvaro efter, tillhör den domänen *memoria*, minnet. Minnet eller erfarenheten. I mitten, origo, inne i 3D-rummets tre vertikala glasskivor finns nuet, där det ryms mycket väl, eftersom nuet är en punkt utan dimensioner, och alltså inte stjälar någon plats. Upp till finns brudens kammare. Dit riktar sig erfarenhetens förväntningarna, åtrån. Där är framtiden, Augustinus *expectatio*. Det är dit vi är på väg, och det är den förväntade händelsen, den PASSAGEN (som Duchamp aldrig fullbordade) genom nuet *Glaset* eventuellt anspelar på i titeln *Bruden avklädd av sina ungarlar, till och med*. Även om Duchamp också säger att det inte finns någon inlagd mening, ingen baktanke i *Glaset*, ingenting att tolka. Så får vi väl tro det också.

"**Duchamp:** *Det Stora Glaset* gav upprättelse åt perspektivet, vilket fullkomligt nonchalerats och för-



Bild 5



Bild 6

ringats. För mig blev perspektivet en hel vetenskap.

Cabanne: Det handlande inte längre om det realistiska perspektivet.

Duchamp: Nej ett matematiskt, vetenskapligt perspektiv. [...] Det var inte kärleken till vetenskapen som fick mig till detta, tvärtom, det var snarast tvivel på densamma; att avslöja dess ringa betydelse. Med ironins hjälp. [...] Det som intresserade oss den gången var den fjärde dimensionen.¹¹⁷

Förhållandet mellan bild och motiv var från renässansens fram till 1800-tals naturalismen reversibelt, så att det i princip kunde ha gått att återskapa en landskapsbild eller rentav ett porträtt till sin ursprungliga, naturliga gestalt (Jean-Luc Godard (f. 1930) gjorde visst något sådant i en av sina filmer) utgående från vilken landskapsbilden eller porträttet i princip kunde målas på nytt. Det reversibla tidskeendet mellan urbild och bild var alltså av samma slag som den fysikaliska tid som samtidigt blev norm för vetenskaplig verifikation: För att bekräfta en hypotes måste den kunna upprepas. Om inte förr, så åtminstone i och med kubismen blev det här ogörligt. Urbilden för en kubistisk målning (ifall vi tänker oss en sådan) måste vara en artefakt. Och vad som är ännu viktigare: bildens relation till *sanningen* gick in i ett nytt skede. Ifall urbilden är en artefakt kan man lika gärna väl ställa fram en artefakt som konst? En flasktorkare, eller en urinoar. I så fall återskapas konstens

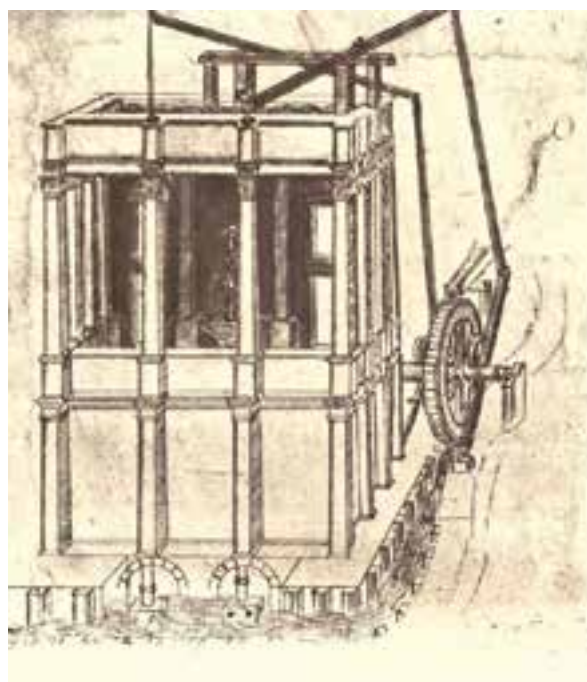


Bild 7

relation till urbilden, samtidig som ett annat förhållande uppdragas.

Den förnekade naturalismen eller idoliseringen av instrumentet

Hur intrikat och intelligent verk *Stora Glaset* än är, var det inte det som för alltid förändrade konsten och gjorde naturalismen till en naiv konstform. *Glaset* var länge tämligen okänt, förbehållet de få; det var Duchamps verk och manifestationer i Dadas anda som omskapade konstens villkor. Eftersom de dadaistiska verken och upptågen inte kan analyseras med estetikens traditionella instrument – ordet skönhet i förhållande till konst har förlorat mening – har konstvetarna inte längre några estetiska kriterier i förhållande till konsten, allra minst normativa, utan har mer eller mindre gett upp: konst är det som anses vara konst.

Däremot har filosoferna av tradition tagit mera för sig, och hävdar att konst innehåller något utöver det visuella: konst innehåller och har alltid innehållit även ett uttryck för samtidens sanning. ”Konsten är sanningens sättande i verket”, är Heideggers (1889–1976) upprepade credo i *Konstverkets ursprung* (1935–1936), ja ”i konstverket har det varandes sanning satts i verket”. Hegel (1770–1831) säger att konsten är en förmedlare av en *ontologisk* vision. Och går vi ända tillbaka till Kant

”Duchamp drev såväl med vetenskapen som med begäret – genom att ställa ut dem.”

(1724–1804) finner vi att han inte heller såg konsten som enbart ett autonomt estetiskt fenomen, utan som en integrerad del av en större helhet, vars ytterpunkter kan omskrivas som t.ex. Nödvändighet och Frihet, eller Natur och Moral. Hos Kant är Konsten den förmedlande instansen mellan Nödvändigheten/Naturen och Friheten/Moralen/Samhället. Naturbegreppet och Frihetsbegreppet hos Kant står i absolut motsättning till varandra, men Konsten som förmedlare och rapportör står i förhållande till dem båda. Det fria förhållandet till Naturen gestaltas som skönhet, men detta är inte nog för att skönheten skall vara skön. Skönheten måste också ha ett naturligt förhållande till Friheten och detta översinnliga förhållande förutsätter att ”skönheten är symbol för det sedligt goda”, skriver Kant.

I en terminologi som är visserligen är äldre än Augustinus med som fick sin auktoritativa tolkning av kyrkofadern kan man säga att det är med dennes nya tidsuppfattning friheten som *målsättning* placeras in på de mänskliga handlingarnas scen. Men på samma sätt som flyktpunkten inom en centralperspektivisk konstruktion vilar friheten någonstans på den oändligt avlägsna kunskaps- och handlingshorisonten. Friheten, som för grekerna varit själva förutsättningen för deras verksamhet och självförståelse, blir nu det hägrande målet för mänsklighetens föreställningar. Enligt den kristna metafysiken skulle friheten, efter ett liv i fromhet och tjänande, realiseras först i ett tillkommande, överjordiskt rike. I den moderna föreställningen skapas frihetens förutsättningar här och nu, av det samfälliga tekniska arbetet och av de därtill anpassade politiska handlingarna.

Så länge motsatsförhållandet mellan Friheten och Naturen kunde upprätthållas (det vill säga så länge människan kunde skapa sig mera frihet genom ett allt större utnyttjande av naturresurserna) fungerade det naturalistiska skönhetsbegreppet i konsten som en avspegling av människans suveräna övermakt i förhållande till naturen. Som förståelse är naturalismen alltså en idolisering av det naturvetenskapliga paradigmet och människans utnyttjande av naturen. Men genast när den ifrågasattes, när det med andra ord inte längre var obetingat ’sedligt gott’ att frihet och bekvämlighet för människan skapades ur ett betvingande av naturen, förändrades skönheten i samma stund. Den blev naiv som hos naivisterna och för det mesta omöjlig.

Men även de övriga begreppen i triaden Frihet–Konst–Natur grumlades i samma övergripande process. Människan blev till en del natur (som hos till exempel Darwin (1809–1882) eller Freud (1856–1939)) medan naturen till en del tillerkändes frihet (eller fick subjektstatus som i senare ekologisk filosofi). Konsten förändrades totalt. Den blev med ens uppmärksam på de normer och de instrument som upprätthållit motsättningen Frihet–Natur. Känslan för det sköna, som i Kants estetik utgjort mellanledet mellan kunskapen (friheten) och begäret (naturen), vände Duchamp i ironi mot dem båda. Han drev såväl med vetenskapen som med begäret – genom att ställa ut dem. Han gjorde kunskapen irrelevant och fri, till exempel genom att skapa en vetenskap om slumpen, eller genom sina slumpmässigt definierade geometriska normaler och måttenheter, samtidigt som han mekaniserade begäret (t.ex. Ungkarlsmaskinen i alla dess varianter).

I och med Duchamp och Dada började premisserna som upprätthållit det estetiska systemet alltså motsäga varandra. Om både A och icke-A samtidigt gäller inom ett och samma normsystem, är allt så att säga tillåtet inom systemet. Inom bildkonsten hade naturalistisk likhet i avbildningen varit den gällande normen och i det närmaste synonymt med skönhet. Men i och med att Duchamps & Dadas provokationer smälte in i konstbegreppet kunde konsten efter det omfatta framställningar av såväl natur som onatur, vilket gjorde att naturalismen som estetisk norm förlorade sin giltighet. Flaskorkaren och Fontänen som estetiska manifestationer hade exponerat motsättningen mellan det i Kants mening sköna (konstverket) och det ur-sköna (naturen) eftersom Duchamp på konstens plats hade insatt ett för konsten (ännu) väsensfrämmande objekt som inte hänvisade till natur och därför inte kunde göra anspråk på att vara skönt. Det krav på överensstämmelse mellan natur och verk som redan hos Bonaventura (1598–1647) vävts in i grammatiken för naturalismens bildspråk och i likheten sett en synonym för skönhet, gällde med ens inte längre. Verket blev själva saken och likheten ingenting annat än verkets likhet med sig självt. Naturalismen som estetisk norm upplöstes därmed och allt blev möjligt.

Duchamp illustrerar, kan man säga med en term

lånad från Nietzsche (1844–1905), det *maskinella existenssättets* metafysik, och uttrycker indirekt (som den *Glada vetenskapen* (1882/1887)) att vi i vår strävan att bli fria och oberoende i förhållande till naturen, har skapat ett bindande beroende av tekniken. Genom att idolisera mekanik och maskineri formulerar Duchamp visuellt ett dilemma som är av samma genomgripande slag som det antika samhället enligt stoikerna stod inför: att det var omöjligt att både godkänna sakernas tillstånd (slaveriet) och dess lösning (d.v.s. att upphäva slaveriet).

Det är som ”symbol för det sedligt goda”, som ”ontologisk vision”, som uttryck för ”det varandes sanning”, och inte minst i förhållande till den rådande vetenskap sidén och tekniken som Leonardos och Duchamps konst står nära varandra, och ändå så långt ifrån. Där Leonardo står vid ingången till en industriell epok som suverän introduktör i bildform av dess produktiva strategier, står Duchamp vid dess utgång och betraktar med ett spefullt ironiskt leende resultatet.

”Cabanne: Ni har också sagt att konstnären är omedveten om sitt verks djupaste innebörd – att betraktaren fyller i, ger det en mening genom sin tolkning, sin upplevelse av det.

Duchamp: Exakt så.”

Hänvisningar & Referenser

- 1 Intervju med James Johnson Sweeney (1946). Se *Marcel Duchamp. Artist of the Century*. Red. Rudolf Kuenzli & Francis M. Naumann (1987). The MIT Press, Cambridge, Mass. 1991, 6.
- 2 Linda Dalrymple Henderson, *Duchamp in Context*. Princeton University Press, Princeton 1998, 177.
- 3 Varför kräver centralperspektivet reciprocitet, ömsesidighet mellan människorna? För att i bilden bekräftas att min synvinkel är lika värdefull som din. För att mitt landskap är som ditt, befolkat av människor som är som vi, befintliga i landskap där vi båda är lika hemma. Den politiska enhet som växte fram i de norditalienska handelsstäderna, kallad *nostro comune*, vår kommun; denna samverkan innanför stadsmurarna mellan bankirer, handelsmän och hantverkare, vilka alla behövde varandra och var beroende av varandra, möjliggjorde den interaktion inom kommunen där de ömsesidiga värderingarna fick dess medlemmar att även se på tillvaron på samma sätt. Synvinkelavbildningen blev möjlig.

- 4 Förhållandet mellan Leonardo och Duchamp har ännu inte fått den uppmärksamhet det förtjänar. I någon mån har det behandlats av Theodor Reff, Duchamp & Leonardo L.H.O.O.Q. – Alikes. *Art in America*. No. 1, 1977, 83–93. Se också Dalrymple Henderson 1998 och Dalia Judovitz, *Unpacking Duchamp. Art in Transit*. University of California Press, Berkeley 1995.
- 5 Pierre Cabanne, *Dialog med Duchamp* (Entretiens avec Duchamp, 1967). Övers. Jan Östergren. Cavefors, Lund 1977, 24.
- 6 Marcel Jean & Árpád Mezei, *The History of Surrealist Painting* (De la peinture surréaliste, 1959). Trans. Simon Watson. Grove, New York 1960, 101: *In the Notebooks of Leonardo da Vinci, one finds the same humorous idea of the utilization of the fall of dust as a mesure of time; Duchamp's procedure is almost identical to that which Leonardo formulated [...].*
- 7 *Prospettiva è ragione dimostrativa per la quale la sperentia cōferma tutte le cose mādare all'occhio per linie piramidali la lor similitudine [...] linie piramidali intēdo essere quelle le quali si partono da superficiali stremi de corpi e per distāte concorso si*

cōducono a un solo pūto. I Scritti letterari di Leonado da Vinci. Red. Jean Paul Richter (1883). Phaidon, London 1970, 50.

- 8 *Prospettiva non è altro che vedere uno sito dirieto uno vetro piano e ben' trasparente, sulla supertitie del quale siano segniate tutte le cose che som da esse vetro idirieto* (ibid. 83).
- 9 Detta har uppmärksamats även av Dalia Judovitz, *Rendezvous with Marcel Duchamp: Given*. I *Marcel Duchamp. Artist of the Century*, 184–201, även om hon gör en märklig tolkning av Duchamps gravyr efter Courbet (1819–1877) (*Selected Details After Courbet* (1968)) i det att hon gör den lilla duvan i förgrunden till en falk, varför de homonymer hon därefter konstruerar blir irrelevanta.
- 10 *Petit Larousse illustré* från år 1912 definierar pissoaren som ”en fontän som ger ifrån sig lite vatten”. Se Dalrymple Henderson 1977, 76.
- 11 Cabanne 1977, 47–50.