

Billedtid hos Cézanne, Picasso, Duchamp og Jorn

På et billedepistemologisk grundlag foreslås et begreb om billedtid med relation til den franske matematiker og fysiker Henri Poincarés studier i ikke-euklidisk geometri fra omkring 1900 og hans teorier om flerdimensionalitet og analysis situs. Fokus er på sammenfald mellem visuel kunst og fysisk perceptions- og stofteori. Eksempler er hentet fra Paul Cézanne, Pablo Picasso, Marcel Duchamp og Asger Jorn.

JØRN ERSLEV ANDERSEN

Quelqu'un qui y consacrerait son existence
pourrait peut-être arriver à se
représenter la quatrième dimension¹
— Henri Poincaré, 1902

Indledning

Litteraturen og musikken er temporale, billedet og skulpturen spatiale. Sådan lyder en ofte anvendt formel, når kunstarternes særmedialiteter kommer på tale i undervisning og forskning. Det slagordsagtige derivat af G.E. Lessings grundlæggende medieteoritiske skelnen i *Laokoon* (1766) mellem litteratur (dramatekst) og billedkunst lever stadigvæk i bedste velgående (LESSING, 2012; ERSLEV ANDERSEN, 2012, pp. 233-235; SJÖHOLM, 2013). I både ældre og nyere teorier om medier og medialitet opfattes maleri, fotografi og grafisk kunst i forlængelse heraf ofte som rumlige og ikke tidslige. Og hvis tidslige, da enten som historiske vidnesbyrd eller visuelle repræsentationer af tidens tand udtrykt i symbolske/allegoriske memento mori og vanitasbilleder eller i motiver med sygdom, død, årstidsvekslen, livsalder og kronometri. Egentlige konceptuelle eller performative visualiseringer og præsentationer af fænomenet 'tid' af den art, der eksemplificeres senere

i artiklen, hører især i kunstteorien til sjældenhederne. Til gengæld har filmmidiet udløst interessante dynamiske overvejelser over tid, bevægelse og billede hos bl.a. Robert Musil, Walter Benjamin, Siegfried Kracauer og Gilles Deleuze. Sidstnævntes bog *Cinéma 2: L'Image-Temps* fra 1985 er i dag nok det bedst kendte eksempel.

Denne bredt forankrede spatiale billedforståelse er dog til en vis grad, som eksemplificeret nedenfor, blevet udfordret af tidsfænomenologiske legeringer af kunst- og videnskabsfilosofi i det 20. århundredes eksperimenterende billedkunst fra umiddelbart efter 1900, fra avantgardekunst og kubisme til nutidens digitale kunst (BAK HERRIE, 2019), men de bringes kun sjældent i fokus. I den almene kunsthistoriskrivning tales der således primært om kubisme og avantgarde som rene kunstbegivenheder, som indordnes i kunsthistoriens taksonomier over kanoniserede stilretninger, men ofte uden epistemologiske referencer til matematik og fysik og uden at kommentere værkernes interaktioner med videnskabsfilosofi. Det på trods af at netop forskellige afarter af videnskabsfilosofi fra begyndelsen af det 20. århundrede påberåbes som en vigtig inspirationskilde af velrenommerede europæiske og nordamerikanske kunstnere i interviews og i deres skitser, dagbøger, notater og tekster som omtalt senere.

Emnet er her anledning til i teseform, på et billedepistemologisk grundlag og hinsides kunsthistorisk stilhistorik og -taksonomi, at foreslå et begreb om *billedtid* med relation til den franske matematiker og fysiker Henri Poincarés studier i *non-euklidisk geometri*² fra omkring 1900 og hans teorier om flerdimensionalitet og *analysis situs*, som i dag i transformeret form genfindes i fysikkens begreber om rumtid.

Eksemplerne vedrører, som det senere fremgår, sammenfald mellem visuel kunst og fysisk perceptions- og stofteori med fokus på genstandsmæssighed. Et protoeksempel herpå er de i receptionshistorien velkendte praktiseringer af *passage* og *rumtidslig parallakseteknik* i den sene Paul Cézannes maleri, der findes indlejret i Pablo Picassos protokubistiske maleri *Les Demoiselles d'Avignon* (1907), men ikke i det kubistiske maleri *Retrato de Daniel-Henry Kahnweiler* (1910).

Øvrige eksempler er Marcel Duchamps værk *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même* (1915-1923) og Asger Jorns teori om det unikkes transformativ morfologi, som lanceres i hans situationistiske essay »La création

ouverte et ses ennemies» (1960). Et aktuelt perspektiv kunne være den amerikanske kunstner James Rosenquists Einstein-inspirerede billeder vedrørende tid og lys (ROSENQUIST, 2009), som dog ikke her vil blive inddraget yderligere.

Picassos, Duchamps og Jorns værker og kunsttænkning eksperimenterer på hver deres måde bevidst og kunstnerisk intuitivt med en slags frit konciperet 'rumtid', som i deres tilfælde ikke vedrører relativitetsteori, men andre typer af interaktioner mellem tiden og rummets tre dimensioner. Jeg relaterer dette til to forbundne perspektiver, som jeg fænomenologisk vil kalde *perceptionstid* og *situativ tid* og samle i nævnte begreb om *billedtid*. Lidt mere kringlet kunne man kalde det en *visualiseret situativ transformationstid*.

Picasso, Duchamp og Jorn er fælles om direkte at hente kunstnerisk inspiration i Henri Poincarés begreb om den fjerde dimension samt i hans topologi³ og ikke-euklidiske geometri i sporene efter den tyske matematiker Bernhard Riemanns epokegørende tænkning. Væsentlige sider af alt dette formidlede Poincaré til en bred læserskare i 1902 i det populære, vidt distribuerede og til engelsk og tysk oversatte værk *La Science et l'Hypothèse*. Emnet blev tillige kendt og formidlet i Paris igennem den franske ingeniør Esprit Jouffrets *Traité élémentaire de géométrie à quatre dimensions et introduction à la géométrie à n dimensions* fra 1903. Han udbredte frem til sin død i 1904 i kunstkredsen de højaktuelle teorier om den fjerde dimension med stor effekt på malernes billedforståelser. Således havde værket om den fjerde dimension stor betydning for Picasso og Duchamp. Det var oprindeligt den franske matematiker Maurice Princit, der introducerede Picasso til Poincaré og Jouffrets studier.

Cézanne foregreb uafvidende og intuitivt Picassos komplekse forsøg på at visualisere Poincarés teori om flerdimensionalitet, hvilket faldt sammen med de tidligste opspil mod kubismen. Jeg lægger derfor ud med kort at beskrive Cézannes maleteknik som udtryk for en geometrisk og processuel kunsttænkning, der danner overgang eller passage fra en mere traditionel rumlig billedperception til avancerede maleteknikker, der, med baggrund i idéer om bl.a. perceptiv temporalitet, indlejres i modernistisk og avantgardistisk kunst i første halvdel af det 20. århundrede.

Cézannes *passage* og tidsgeometri

Godt en måned før sin død den 22. oktober 1906 skriver Cézanne i et brev dateret 8. september til sin søn Paul, at:

Her på flodbredden mangfoldiggør motiverne sig, det samme emne anskuet fra forskellige vinkler skaber højst interessante studiemner og er så varieret, at jeg tror jeg uden at ændre sted kunne være beskæftiget med dem i månedsvis, blot ved bøje mig lidt til højre eller lidt til venstre. (CÉZANNE, 1937, p. 288).

Han skelner her skarpt mellem *iagttagelsens genstand* og det, som *studierne af denne genstand aktualiserer perceptivt og på lærredet*. Motivets materielle genstand transformeres til et varieret studieobjekt, der udvikles og realiseres i og gennem maleprocessen. I den indgår små blikforskydninger, hvis objektkonstituerende nuancer forsøges overført til lærredet. Denne teknik, som Cézanne udviklede og forfinede i sit senværk, skulle blive en af hans væsentligste kunstneriske signaturer, som fik en mærkbar kunsthistorisk virkningseffekt. Den forbindes ofte i Cézanneforskningen med det franske ord *passage*, som for Cézanne refererer til en visuel perspektivisk og kontinuer forbundethed mellem et motivs forgrund og baggrund. De to teknikker, dvs. *passage* og geometriske synteser af synsforskydninger indfanget på lærredet ved hjælp af små parallelstrøg, erindringer om perceptionens proceskarakter, både i et praktisk og i et mere alment perspektiv. En genstand og dens scene forandres og sammenstykkedes i bearbejdningen af motivet ved hjælp af de i billedet indlejrede små visuelle forskydninger, der ud over parallelstrøg afstedkommes af en række andre detaljer i Cézannes innovative maleteknik (REISSNER, 2008). Dette understreges af Cézannes særlige måde at benytte skitsegeometri på, hvor et motiv ordnes efter indgående geometriske forstudier af enkeltelementernes flade- og rumdimensioner i deres indbyrdedhed og samklang.

Med et lån fra Maurice Merleau-Pontys essay »Le doute de Cézanne« fra 1945 (dansk oversættelse »Cézannes tvivl« i CÉZANNE, 1994) kan disse komplekse konceptuelle teknikker vedrøre dette at »male materien som er i færd med at antage form« (MERLEAU-PONTY, 1994, p. 19). Hermed sammenfattes præcist Cézannes studier af maleriets materialitet og dets motiveriske genstandsmæssighed, som på lærredet er en visuel præsentation af et objekts tagen form, hvilket for Merleau-Ponty peger i retning af den

måde en genstand fremstår for bevidstheden på i fænomenologien. Dette aspekt af Cézannes maleteknik fik stor betydning for Pablo Picasso, der i 1907 umiddelbart efter Cézannes død gik i gang med at visualisere Henri Poincarés teori om den fjerde dimension.

Picassos protokubisme

I 1907 færdiggjorde Picasso det nu både uvurderlige og berømte maleri, *Les Femmes d'Alger (O. J. R. Version O)*, der siden 1939 har befundet sig på MoMA. Det blev fra 1907 og i de efterfølgende ca. 15 år opfattet som et abnormt komponeret billede med et alt andet end stuerent motiv, »et frygteligt billede«, blev det kaldt (MILLER, 2001). Picasso valgte derfor at holde det på sit atelier. Det blev første gang tilgængeligt for en bredere offentlighed i 1910, da det blev gengivet og mestendels kritisk omtalt i en artikel af den amerikanske kunstkritiker Gelett Burgess. Det blev først udstillet i 1916, og fra 1920'erne tildeltes det kanonisk status af kubistisk pionerværk, det vil sige som forløber for den analytiske kubisme og den senere syntetiske kubisme, som Picasso bidrog til med værker såsom det nævnte *Retrato de Daniel-Henry Kahnweiler* (1910). Det tog ham ni måneders intenst og ensomt arbejde med utallige forsøg, udkast og geometriske studier at færdiggøre det store billede med de fem prostituerede kvinder på et bordel (processen er beskrevet i MILLER, 2001).

Anledningen til den besættelse, der ifølge ham selv førte til værket, var nogle diskussioner i de intellektuelle grupper og kunst kredse, som han hyppigt frekventerede, vedrørende muligheden af at kunne visualisere den fjerde dimension. Henri Poincaré mente, at det kun kunne gøres sekventielt i en serie af billeder med forskellige vinkler på det samme motiv, sådan som vi kender det i film eller fotografiske optagelser af bevægelser. Picasso forsøgte med sit maleri at ændre Poincarés synspunkt herom ved geometrisk og farveteknisk at indbygge forskellige og perceptivt forskudte fremstillinger af motivet i et og samme billede (beskrevet første gang i MILLER, 2001, pp. 185-125). Derved tilstræber det at visualisere sammenhængen mellem tid og rum.

Netop dimensionalitet var et udbredt kunstnerisk emne i fransk og engelsk kultur siden 1880'erne og et par årtier ind i det 20. århundrede, man

kan tænke på f.eks. Edwin A. Abbotts roman om todimensionalitet *Flatland. A Romance of Many Dimensions* fra 1884 (ABBOTT, 2010) og Gaston de Pawlowskis science fiction-roman *Voyage au pays de la quatrième Dimension* fra 1911, som inspirerede Marcel Duchamp. Poincaré henviser til Abbott og skriver i øvrigt ironisk, at en, der vier hele sit liv til at fremstille den fjerde dimension, da måske godt kan lykkes med at repræsentere den (POINCARÉ, 1902). Men det var altså, hvad Picasso med sit maleri forsøgte på og afsluttede efter ni måneder.

Som protokubistisk maleri adskiller det sig fra den mere ortodokse kubisme ved ikke at være tænkt stilistisk med 'sprængte' motiver, som det nævnte portrætbillede *Retrato de Daniel-Henry Kahnweiler*, men ved at være et skelsættende terminalmaleri i mellemfeltet mellem Cézannes *passages* og Poincarés samtænkning af tid og rum. Det er et nytænkende, nærmest videnskabsfilosofisk maleri, der tilstræber at visualisere rum som et temporalt situeret øjeblik ved hjælp af det provokerende og virkelighedsnære motiv og dets komplekse morfologiske organisering af flere tidsligheder indfanget i samme perceptive øjeblik, hvor man ser de portrætterede fra temporalt forskellige vinkler og geometriske vinkler og positurer i et og samme billede. I den senere syntetiske kubisme er det i højere grad objektets egne rumlige aspekter, dets forskellige sider og 'brikker', der forsøges fremstillet, men uden kritiske referencer til Poincarés idé om den sekventielle visualisering af den fjerde dimension. Det er altså ikke den ortodokse kubisme, men Picassos tidsmorfologiske protokubisme, jeg afslutningsvis foreslår at kalde for billedtid.

Topologi i Duchamps store glas

Også i Duchamps berømte eller kanoniske værk *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même* påbegyndt 1915 og afsluttet 1923 indgår der direkte elementer af rum- og tidsgeometri i sporene efter Henri Poincaré og andre. Ikke på et malet lærred (Duchamp havde nogle år før påbegyndelsen af værket forladt maleriet), men i form af en transparent tredimensionel glasflade med figurer. Duchamp var fascineret af Alfred Jarrys 'patafysik' i den i 1911 posthumt udgivne roman *Gestes et opinions du docteur Faustroll pataphysicien* (dansk oversættelse i Jarry, 2014) og den dermed forbundne

lille tekst om tidsmaskinen og den fjerde dimension, *Commentaires pour servir à la construction pratique de la machine à voyager dans le temps*, par le Dr Faustroll fra 1899, der som bekendt er direkte foranlediget af H.G. Wells' *The Time Machine* fra 1895, hvilket fremgår med al ønskelig tydelighed af teksten og dens reception.

Duchamps patafysisk inspirerede ironi er da også både skarp, velkendt og værkrelateret. Således forklarer han i et berømt interview med stenansigt og stiv overlæbe, at han overhovedet intet kendskab har haft til topologi, ikke-euklidisk geometri og samtidens teorier om den fjerde dimension (CABANNE, 1971), mens man helt modsat i hans mange noter til og overvejelser over 'glasværket' kan læse både indforståede og skarpe overvejelser over topologi og firedimensionalitet (jf. SANOUILLET, 1971). Heri er der henvisninger til bl.a. Riemann, Poincaré og Jouffret samt til Pawlowskis allerede nævnte videnskabsfilosofiske tænkning i fremtidsromanen *Voyage au pays de la quatrième dimension*, som blev genudgivet i 1923 med en instruktiv indledning ved forfatteren selv vedrørende fysikkens teorier om den fjerde dimension og deres udfordrende relativiseringer af vores gængse tredimensionale forståelser af tid og rum.

Det er af pladmæssige årsager ikke her muligt at gå ind i en nærmere analyse eller beskrivelse af Duchamps værk. Det omtales som regel i relation til de figurative elementer i/på glasset med fokus på deres symbolske betydninger og interne relationer. Det er da også en væsentlig side ved værket, men lige så væsentlig er dets forsøg på at inkorporere forestillinger om tid og rum i et firedimensionelt perspektiv ved på den tredimensionelle glasflade at have et todimensionelt billede, der kan ses spejlvendt fra to sider, og hvor perceptionen i kraft af glassets gennemsigtighed tangerer det firedimensionelle. Ved nærmere eftersyn viser det sig da også, at værket er baseret på studier i ikke-euklidisk geometri og teorierne om den fjerde dimension. Dette lige så vigtige som komplekse aspekt har Linda Dalrymple Henderson i hhv. *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art* (HENDERSON, 1983, pp. 117-163) og *Duchamp in Context* (HENDERSON, 1998, pp. 71-170) givet grundige og instruktive beskrivelser og analyser af med baggrund i samtidens geometrier og Duchamps omgang med dem. For en gennemgribende analyse og præsentation af nævnte forhold i Duchamps værk henvises der derfor til Hendersons autoritative og skelsættende studier.

Asger Jorns topologiske situlogi

Efter bruddet med Situationistisk Internationale i 1961 kastede Asger Jorn sig i første halvdel af 1960'erne over en række krævende opgaver, der indbefattede en revurdering af den topologiske situlogi, som han havde skitseret i nævnte komplekse artikel, »La création ouverte et ses ennemies«, der udkom i situationisternes tidsskrift *Internationale Situationniste* nr. 5 fra 1960. Heri findes hans kendte vending om »det unikkes transformative morfologi«, som i et opgør med den franske kunstner Maurice Lemaîtres lettrisme foreslår intet mindre end en situlogi, en situmetri og en situgrafi. Emnet er for første gang i dansk og international kunsthistorie behandlet indgående i min monografi *At bringe i situation. Asger Jorns triolektik & situlogi* (ERSLEV ANDERSEN, 2017).

Situlogien vedrører dette, at noget – et emne, en situation, en idé, en kunsthandling – kan indgå i en formmæssig transformation uden at der ændres afgørende på materialets substans eller grundegenskaber. Han var således fascineret af, at ler kan transformeres fra uformelig klump til vase, skål eller keramisk figur. Her kan henvises til det berømte 27 meter lange og tre meter høje keramiske relief fra 1959 på Aarhus Statsgymnasium, der åbnede i 1958, og dets tilvejebringelse i Albisola under anvendelse af bl.a. scooterkørsel til relieffets mønsterdannelse. Men emnet indgik også i hans politiske og kunstneriske tænkning på et mere generelt plan vedrørende dette at sætte i situation, således at unikke forhold og eksperimenter kan tænkes, transformeres og realiseres på egne vilkår, hvilket han i skematisk form gennemtænkte i og med sin selvopfundne triolektik (herom i ERSLEV ANDERSEN, 2017).

Jorns situlogi trækker i formidlet form på Poincarés epokegørende teori om analysis situs og på morfologiske begreber såsom homotopi (ERSLEV ANDERSEN, 2017, p. 39). Dermed bidrog han til den brede interesse for moderne matematik og fysik, som havde stor betydning som kunstnerisk inspiration i de miljøer, han indgik i, herunder i relation til den hollandske kunstner Jacqueline de Jongs tidsskrift *The Situationist Times*. Det udkom i seks tematiske organiserede numre 1963-67 med en mængde artikler og kunstneriske bidrag af europæiske og amerikanske kunstnere, matematikere og fysikere om bl.a. knudeteori og andre morfologiske og fysiske emner. Således er der i *The Situationist Times* nr. 5 – der som tema har ringe, forbundne ringe og



ILL. 1

Asger Jorn, *Portræt af Gaston Bachelard*. 1960. Olie på lærred. 65 x 81 cm. Museum Jorn. Gengivet med venlig tilladelse.

ringkæder – et fyldigt og varieret udbud af sådanne artikler. Også i den første og den sidste af de fem berømte monografier eller ‘meddelelser’ fra Institut for Sammenlignende Vandalisme – *Naturens orden* (1962) og *Alfa og Omega* (1980 (1964)) – trækker Jorn veksler på morfologi og videnskabsfilosofi.

Med situlogien og det beslægtede begreb om situmetri – dvs. en teori om situativ tidsmetrik – indarbejder Jorn eksplicit tidsdimensionen i sin kunstteori og -praksis. Det er da også muligt, forekommer det mig, at forstå mange af hans malerier og værker fra perioden *som billeder af tid i bevægelse* i de, ifølge Jorn-receptionen ellers blot ‘abstrakte’ eller ‘ekspressive’, morfologiske anvendelser af grundfarverne rød, gul og blå, som i samme periode dannede grundlag for hans udvikling af triolektikkens situationelle dynamik. Således er portrættet af den franske filosof Gaston Bachelard fra 1960 – som findes på Museum Jorn – måske snarere et morfologisk eksp-

riment med en åben kreativ portrætform og en dermed sammenhængende markering af grundfarvernes triolektik ved deres prægnante placering tre forskellige og afgrænsede steder på billedet i en slags cirkulær trekantformation, end der er tale om påvirkning fra den såkaldte 'abstrakte ekspressionisme', sådan som man med indirekte reference til den amerikanske maler Jackson Pollock plejer at parkere og overkomme det komplekse billedes stilistik i museale kataloger og kunsthistoriske fremstillinger.⁴

Med sit begreb om 'det unikke' – som bestemt ikke refererer til lukkede værker, højstemthed, værkisolation eller overlegen fornemhed – henviser Jorn til kunstværkets evige og modtagerbestemte foranderlighed og dets status som kontraværdi i forhold til kulturelle, kommercielle og institutionelle forsøg på at appropriere værket som værdigenstand (hvilket er beskrevet første gang i ERSLEV ANDERSEN, 2018). Værket er situativt og derfor tidsligt i brug, form og virkning. På denne måde findes topologi og temporalitet på flere forskellige måder inhærent i hans kunst og kunstteori, sådan som jeg ser det.

Billedtid?

Jorns tidstænkning deler visse kunstnerisk-epistemologiske erfaringer med Picassos topologiske portræt af de fem frøkener fra Avignon og Duchamps store glas. Men de tre kunstnere og deres værker er på ingen måde ens, slet ikke. Der skal da heller ikke her tales om 'påvirkning' og 'stilistiske' sammenfald eller relationer mellem de tre kunstnere. De er simpelthen alt for forskellige i praksis og teori, når det kommer til kubisme og 'patafysik'. Alligevel er de fælles om grundlæggende at engagere sig i forsøg på at vise og reflektere tid i deres værker og med baggrund i samme inspirationskilde, nemlig Henri Poincarés topologi og dens forgreninger i kunst og videnskab i første halvdel af det 20. århundrede.

Det er denne fælles inspiration, sådan som den på forskellige måder er realiseret hos de tre kunstnere, jeg her kort og præliminært vil samle i betegnelsen billedtid som et muligt perspektiv på eller aspekt af forholdet mellem moderne kunst og temporalitet.

I *Pictorial Nominalism* analyserer Thierry de Duve indgående Duchamps kunstneriske udvikling på baggrund af et psykoanalytisk inspireret be-

greb om billednominalisme. Det er meget forskelligt fra det begreb om billedtid, som er denne artikels emne. Mit begreb er procesfilosofisk – og altså ikke nominalistisk – og konciperet som en epistemologisk og situativ billedtænkning. Værk, tænkning og objekt forstås relativt. Det er ikke tanker, bevidsthed eller rene koncepter, der repræsenteres i kunstværket. Tværtimod er der tale om åbne udvekslinger mellem fysisk teori, forstået som epistemologi, og kunstteknik, forstået som situativ praksis. Fokus er, i såvel værk som beskuer, på den visuelle præsentation af objektets eller ideens tagen form. Perspektivet bag dette er for mit vedkommende, som ovenfor angivet, hentet dels i Merleau-Pontys Cézanne-analyse, dels i de moderne procesfilosofiske impulser, som de tre kunstnere arbejder ud fra.

Billedobjekternes fænomenologiske genstandsmæssighed (eller 'materialitet') og deres piktorale/visuelle præsentation forstås da som tilvejebragt gennem en åben og situativ udveksling mellem objekt, iagttagelse og værk, og konciperet og praktiseret processuelt. Det medfører, at Cézannes indflydelsesrige begreb om passage på ingen måde er at forstå psykoanalytisk, sådan som det er tilfældet med de Duves passagetænkning. Det er derimod objektrelateret og maleteknisk, samt relateret til objektrepræsentationen i billedets materialitet. Det forstås derfor som en visuel præsentation af billedtiden og som en materialiseret og visualiseret 'rumtid', der er realiseret på vidt forskellige måder i Picassos protokubistiske maleri, i Duchamps topologiske glasværk og i Jorns sitologi. Dette perspektiv kan aktualiserende relateres både til James Rosenquists tidsbilleder og til aktuelle eksperimenter med generative algoritmer i digital kunsts samkøringer af tid, rum, automorfologi og procestopologi.

Jørn Erslev Andersen, lektor, lic.phil. ved Afdeling for Kunsthistorie, Æstetik og Kultur og Museologi, Aarhus Universitet. Har publiceret bredt om litteratur, kunst, æstetisk teori, videnskabsteori og kulturæstetik senest: »Conjectures of Translative Reading: Pindar, Bashō, Beckett, Hölderlin, Carson, Zürn«, in: Equivalence(s). The Challenges of Translation, 2019; »Den dannebrogede danskhed og flagets profane billedkraft« in Flag: Objekt, ikon, symbol, 2019 samt bogen At sætte i situation. Asger Jorns triolektik & sitologi, 2017.

SUMMARY

Image time in Cezanne, Picasso, Duchamp and Jorn

From a visual epistemological perspective, this essay suggests and examines a preliminary concept of visualized time related to the French mathematician Henri Poincaré. In particular, it addresses his studies in Non-Euclidian geometry around 1900 and his theories of the four dimensions as well as his concept of *analysis situs*. The main focus is interactions between visual art and common ideas concerning visual perception and matter in physics in relation to Paul Cézanne, Pablo Picasso, Marcel Duchamp, and Asger Jorn.

NOTER

- 1 »Den, der ville hellige sin eksistens til det, ville måske kunne nå frem til at repræsentere den fjerde dimension.« (Poincaré, 2014, kap. 4).
- 2 'Ikke-euklidisk geometri': Først i 1800-tallet udvikledes en geometri, der forlader Euklids aksiom om, at to parallelle linjer aldrig kan skære hinanden. Den ny geometri byggede på, at der gennem et punkt uden for den rette linje kunne trækkes andre antal end én ret linje parallel med denne. Det har efterfølgende vist sig muligt at kunne bevise to 'nye' geometrier med sådanne egenskaber, nemlig *elliptisk geometri* (ingen parallelle linjer) og *hyperbolsk geometri* (mange parallelle linjer, hvor to rette linjer kan være enten skærende, parallelle eller ultraparallelle). Dette udgjorde en markant inspiration for Picasso, Duchamp, Picabia og kubismen.
- 3 'Topologi': (græsk topos, 'sted', og logos, 'lære'). Den del af matematikkens udviklede geometri, hvor både rummets finstruktur og dets globale struktur analyseres.
- 4 Sådan som f.eks. tidligere direktør på AROS Jens Erik Sørensen gør det i omtalen af maleriet »Døddrukne danskere« fra samme år i kataloget til udstillingen *Asger Jorn International* på AROS i 2011. Han tilhører den i Jorntforskningen ikke længere toneangivende gruppe af Jorntfortolkere i kunstverdenen og på universiteterne, der parkerer Jorns kunstopolitiske tænkning og teorier fra 1950'erne og frem, inklusive hans situationisme, triolektik og situlogi, som enten uforståelig eller uvedkommende til fordel for fejringen af COBRA og hans 'internationale' skulpturelle og maleriske kunst og virke. Denne ekskluderende holdning findes stadigvæk i Jornt-receptionen, men har i løbet af de sidste 10-15 år mistet sin autoritative status, hvilket f.eks. kunstneren Jørgen Michaelsen og kunsthistorikerne Mikkel Bolt, Kristian Handberg, Ellef Prestsæter, Karen Kurczynski, Teresa Østergaard Pedersen, Helle Brøns og undertegnede har bidraget til.

LITTERATUR

- Abbott, Edwin A.: *Flatland. A Romance of Many Dimensions*, Peterborough, Ontario: Broadview Editions, 2010 (1884).
- Bak Herrie, Maja: »Tracing the Outlier: Algorithmic Sorting and Digital Data Objects in Rossella Biscotti's *Other*« in *Journal of Aesthetics and Culture* vol. 11, nr. 1, 2019.
- Cabanne, Pierre: *Dialogues with Marcel Duchamp*, London: Thames and Hudson, 1971.
- Cézanne, Paul: *Correspondance*, Paris: Éditions Bernard Grasset, 1937.
- Chipp, Herschel B.: *Theories of Modern Art*, Berkeley og Los Angeles: University of California Press, 1968.
- Duve, Thierry de: *Pictorial Nominalism. On Marcel Duchamp's Passage from Painting to the Readymade*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991 (fransk org. 1984).
- Erslev Andersen, Jørn: »Efterskrift« in Jørn Erslev Andersen (ed.), *Sansning og erkendelse. Æstetikhistoriske grundtekster fra Baumgarten til Kant*, Aarhus: Aarhus Universitetsforlag, 2012.
- Erslev Andersen, Jørn: *At sætte i situation. Asger Jorns triolektik & sitologi*, Aarhus: Antipyrine, 2017.
- Erslev Andersen, Jørn: »Kunstværket som kontraværdi, Asger Jorns kritik af Marx' økonomistiske værditænkning i *Kapitalen*« in *Slagmark*, nr. 77, 2018, pp. 123-132.
- Henderson, Linda Dalrymple: *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*, Princeton: Princeton University Press, 1983.
- Henderson, Linda Dalrymple: *Duchamp in Context. Science and Technology in the Large Glass and Related Works*, Princeton: Princeton University Press, 1998.
- Jarry, Alfred: *Patafysikeren doktor Faustrolls bedrifter og betragtninger: neo-videnskabelig roman*. Martin Larsen (trans). København: Basilisk, 2014 (1911).
- Jorn, Asger: »La création ouverte et ses ennemies« in *Internationale Situationniste*, nr. 5, 1960, pp. 29-50.
- Jorn, Asger: *Naturens orden*, Silkeborg og København: Borgen, 1962.
- Jorn, Asger: *Alfa og Omega*, København: Borgen, 1964.
- Jouffret, Esprit: *Traité élémentaire de géométrie à quatre dimensions et introduction à la géométrie à n dimensions*, Paris: Gauthier-Villars, 1903.
- Lessing, Gotthold Ephraim: »Laokoon kap. XVI« in Jørn Erslev Andersen (ed.), *Sansning og erkendelse. Æstetikhistoriske grundtekster fra Baumgarten til Kant*, Aarhus: Aarhus Universitetsforlag, 2012.
- Merleau-Ponty, Maurice: *Cézannes tvivl*, Uffe Harder (trans), København: Edition Bløndahl, 1994 (1945).
- Miller, Arthur C.: *Einstein, Picasso: Space, Time and the Beauty that Causes Havoc*, New York: Basic Books, 2001.
- Pawlowski, Gaston de: *Voyage au pays de la Quatrième Dimension*. Paris: Bibliothèque-Charpentier, 1912.
- Poincaré, Henri: *La Science et l'Hypothèse*, Paris: Flammarion, 2014 (1902).
- Reissner, Elisabeth: »Ways of Making: Practice and Innovation in Cézanne's Paintings in the National Gallery«, *National Gallery. Technical Bulletin*, vol. 29, 2008, pp. 4-29.
- Rosenquist, James: *Painting Below Zero*, New York: Knopf, 2009.

Sanouillet, Michel og Elmer Peterson (eds.): *The Essential Writings of Marcel Duchamp*, London: Thames and Hudson, 1971.

Sjöholm, Cecilia: »Between Signsystems and Affects« in *The Nordic Journal of Aesthetics*, vol. 23, nr. 46, 2013, pp. 18-33.