



Uio • Universitetet i Oslo

## Flathet

### Overflatens effekt i Gerhard Richters bildegruppe *Cage 1-6*

En tolkning av begrepet 'overflate' i lys av Gilles Deleuzes teori om sensasjon og folding

Ena Salahovic

Masteroppgave i kunsthistorie og visuelle studier

Veileder: Professor Bente Larsen

Universitetet i Oslo

Institutt for filosofi, ide- og kunsthistorie og klassiske språk

Høst 2022

I have nothing to say and I am saying it.<sup>1</sup>

- Gerhard Richter siterer John Cage

Jeg vil benytte anledningen til å takke professor Bente Larsen, mine foreldre og min samboer for uvurderlig støtte gjennom arbeidet med dette prosjektet.

---

<sup>1</sup> Corà, «Interview with Bruno Corà, 2000», 358.

## **Innholdsfortegnelse**

### **Kapittel 1. Innledning**

1. Formål.....	1
2. Problemstilling og overordnet formål.....	1
3. Teori og metode.....	6
4. Tidligere forskning.....	6

### **Kapittel 2. Gerhard Richter**

1. Oversikt.....	12
1.1: Gerhard Richter.....	12
1.2: Gerhard Richters oeuvre.....	14
1.3: Abstrakte bilder - sjanse og readymade.....	15
1.4: Abstraheringsteknikker og spatelteknikk.....	16
1.5: Figurasjon og abstraksjon.....	17
1.6: Kontroll og gjentakelse.....	19
2: To perspektiver på Richters overflate i dobbel negasjon.....	20
2.1: Stefan Germer: <i>Retrospective Ahead</i> .....	20
2.2: Peter Osborne: <i>Painting Negation: Gerhard Richter`s Negatives</i> .....	25

### **Kapittel 3. Cage 1-6**

1. Bildegruppen <i>Cage 1-6</i> .....	30
1.1: Introduksjon og beskrivelse av bildegruppen.....	30
1.2: Beskrivelse av produksjonsprosessen for <i>Cage 1-6</i> .....	35
2. Relevante tilnærminger til overflaten i <i>Cage 1-6</i> .....	38
2.1: John Cages innflytelse på Gerhard Richter.....	38
2.2: <i>Cage 1-6</i> og musikk.....	40
2.3: <i>Cage 1-6</i> og teknologi.....	46

### **Kapittel 4. Gilles Deleuze: sensasjon og folding**

1: Gilles Deleuze sensasjon og folding.....	49
1.1: Det urepresenterbare: Deleuze og Kant.....	49
1.2: Overflate: Deleuzes immanensplan.....	50
1.3: Simulakrum.....	54

1.4: Figuren og sensasjon.....	55
1.5: Rytme: sensasjonens nivåer og domener.....	56
1.6: Farge, sjanse og sensasjonens 3 rytmer.....	58

## **Kapittel 5. Analyse av *Cage 1-6* i lys av sensasjon og folding**

<b>1. Analyse.....</b>	<b>63</b>
1.1: Affirmative Grenser.....	63
1.2: Simulakrum: sjanse, gjentakelse og kopi.....	65
1.3: Kopi og gjentakelse: Frigjøring av gestus, komposisjon, farge og linje.....	67
1.4: Nærhet mellom kunstner og verk: spatelteknikk og sjansekomposisjon.....	71
1.5: Den empatiske og intuitive kunstneren.....	74
1.6 Det meningsbærende i overflaten av <i>Cage 1-6</i> : rytme.....	76
Konklusjon.....	78
Vedlegg.....	80
Bibliografi.....	86
Illustrasjonsliste.....	90

# Kapittel 1. Innledning

## 1. Formål

Formålet med denne oppgaven er å undersøke bruken av overflate i Gerhard Richters bildegruppe *Cage 1-6* (2006). Oppgaven skal diskutere i hvilken grad bildegruppens abstrakte *overflate* kan være meningsbærende. I forhold til tidligere Richter-forskning ville svaret her være *nei*. Richters kunstneriske gestus konstitueres av en distansering til selve produksjonen av verkets overflate i kraft av kopiering og gjentakelse. Selv om Richters produksjonsprosess ikke fungerer i form av ekspressiv gestus er kunstneren fortsatt en elementær aktør i konstruksjonen av de store abstrakte og fargerike *Cage 1-6* bildene. For å få frem betydningen av Richters gestus og produksjonsprosess, hvordan overflaten i *Cage 1-6* bildene kan være meningsbærende, samt hvilket forhold som åpner seg mellom overflate og betrakter, vil jeg avslutningsvis i analysen bruke Gilles Deleuzes teori om sensasjon og folding.

## 2. Problemstilling og overordnet formål

- Formålet med denne oppgaven er å undersøke hvordan den abstrakte overflaten i Gerhard Richters bildegruppe *Cage 1-6* kan være meningsbærende. For å undersøke og svare på dette tar jeg utgangspunkt i Gilles Deleuzes teori om sensasjon og folding. På bakgrunn av dette formålet og aktuelle tolkningsstrategi undersøkes følgende problemstilling:
  - Hvordan kan Gerhard Richters gjentakende og imiterende gestus være kilde til det ekspressive og meningsbærende i overflaten av den abstrakte bildegruppen *Cage 1-6*?

Gerhard Richter kunstproduksjon etter 1960 kan overordnet betraktes som en gjentakende «overflate gestus». I kunstnerens oeuvre varierer materialene, motivene og uttrykkene, men den ekspressive gestusen er alltid den samme. I store deler av sine fotomalerier og abstrakte bilder starter kunstneren med å *kopiere* et visuelt *utgangspunkt*, et fotografi eller et annet kunstnerisk uttrykk. Deretter fortsetter Richter arbeidet med en gjentakende overflateprosess i form av «blurring» med pensel eller skraping og overlapping med en stor, avlang *tre-spatel*. Arbeidsteknikken med spatel i de abstrakte bildene etter 1980 og herunder *Cage 1-6* vil i oppgaven refereres til som «spatelteknikk».

Ved første øyekast kan Richters abstrakte bilder antas som en forlengelse av de abstrakte bevegelsene i maleri på 1900-tallet. Herunder blant annet det *mediespesifikke* maleriet som

hovedsakelig fastslår overflaten som bokstavelig *flathet* og abstraksjon. På denne overflaten eksiterer det ingen illusjon og heller ingen gjenkjennbare *objekter*. Et eksempel er Clement Greenbergs definisjon av overflaten der det figurative billedrommet ødelegges. Det abstrakte maleriet er derfor ifølge Greenberg en *destruksjonsprosess* av den figurative fremstillingen av verden. Dette medfører blant annet at *objektet* forsvinner.<sup>2</sup> Greenberg definerte overflaten for en vedvarende autonom helhet som han kaller for «all-over painting».<sup>3</sup>

Richter påtar seg rollen *abstrakt maler* uten å bruke spontan ekspressiv gestus for å etablere en syntese mellom maleri og kunstner. Han går istedenfor inn i en distansert kunstnerrolle som han gjentar gang etter gang. Denne rollen innebærer at han plasserer seg parallelt til sine verk der det ikke er snakk om en original gestus, men derimot det estetiker Bente Larsen kaller for en gjentakende «performance».<sup>4</sup> I hele sin kunstproduksjon utøver Richter en begrensning og kontroll som betyr at han utfører den samme prosedyren på overflaten av både fotomalerier og abstrakte bilder. Dermed kan man stille spørsmålsteget til hvilken rolle det autentiske spiller i en serie abstrakte bilder der kunstneren gjentar den samme prosedyren gang etter gang.

*Cage 1-6* er hovedsakelig utført i kraft av Richters kjente spatelteknikk. Den samme kunstneriske «gestusen» brukes i hele produksjonen av *Cage 1-6*. *Gjentagelse* i tråd med Jean Baudrillards *simulakrum* kan i første instans risikere å plassere Richters verk på grensen av det meningsløse og *uoriginale*. Baudrillard beskriver den altomfattende meningsløse postmoderne overflaten som: «There is no longer an apparition»<sup>5</sup>, og videre som:

...a fantastic space, a spectral and discontinuous succession of all the various functions, of all signs with no hierarchical ordering -an extravaganza of indifference, extravaganza of undifferentiated surfaces -the power of pure open space, the kind you find in the deserts.<sup>6</sup>

Definisjonen av *overflate* som ren udifferensiert gjentakelse forsterkes med tanke på at Richter gjentar den samme produksjonsprosessen i alle *Cage 1-6* - bilder. Men er denne bildegruppen uten et meningsinnhold?

Sammenlignet med abstrakt ekspresjonisme kan ikke Richters kunstneriske gestus alene sikre verkets *originalitet* og meningsinnhold. Derfor har Richters fotomalerier og abstrakte bilder i stor grad blitt tolket gjennom begrepet *negasjon*, hvor det originale utfolder seg

---

<sup>2</sup> Greenberg, «Towards a Newer Laocoon», 566.

<sup>3</sup> Greenberg, *Art and Culture: Critical Essays* (Boston: Beacon Press, 1965), 155.

<sup>4</sup> Larsen, «Gerhard Richter.» *Forart*. [https://forart.no/wp-content/uploads/sites/2/2018/01/Bente\\_Larsen.pdf](https://forart.no/wp-content/uploads/sites/2/2018/01/Bente_Larsen.pdf)

<sup>5</sup> Baudrillard, «The Hyper-realism of Simulation», 1019.

<sup>6</sup> Baudrillard, *America*, overs. Turner (London: Verso, 1989), 132.

[https://search.alexanderstreet.com/view/work/bibliographic\\_entity%7Cbibliographic\\_details%7C4716668#page/132/mode/1/chapter/bibliographic\\_entity%7Cdocument%7C4716679](https://search.alexanderstreet.com/view/work/bibliographic_entity%7Cbibliographic_details%7C4716668#page/132/mode/1/chapter/bibliographic_entity%7Cdocument%7C4716679)

*immanent* i verket. Negasjonen er dermed et forsøk på å motsette det øyeblikket maleriets meningsbærende og *representative* funksjon ble tatt over av fotografiet. Negasjon er derfor et forsøk på å bearbeide den materielle og ekspressive krisen i det modernistiske abstrakte maleriet.

Kunsthistorikeren Stefan Germer og filosof Peter Osborne påpeker at den doble negasjonen i Richters fotomalerier utvider og strekker seg i en bearbeidet form også i de abstrakte bildene etter 1980.<sup>7</sup> Germer og Osborne bruker dobbel negasjon for å belyse maleriets modernistiske krisetilstander, men herunder også oppfordre til en bearbeidelse av disse. Germer tar utgangspunkt i den doble negasjonen påført maleriet av *readymade*, mens Osborne setter søkelys på negasjonen utført av fotografiet på maleriet som representativt meningsinnhold. Dette innebærer at *readymade* negerer den kunstneriske produksjonen slik som kunstnerens *gestus*, mens fotografi skyver maleriet henimot en total formalisme. I den doble negasjonen derimot rettes det søkelys på hvorvidt maleriet igjen kan bli meningsbærende, og dessuten hvordan *gestus* kan ta del i denne prosessen. Uttrykket på overflaten av Gerhard Richters abstrakte malerier beskrives derfor av blant annet Johannes Meinhardt som *ingenting* eller nærmere sagt en *utsettelse* av mening.<sup>8</sup>

Negasjon går uløselig sammen med den modernistiske ideen om progresjon og autentisitet.<sup>9</sup> Herunder utviklet de modernistiske stilartene seg i dialektiske motsetninger til tidligere kunstneriske stilformer. Denne utviklingen og ideen om progresjon blir tydelig i maleriet som en materialtvang og dermed også en endelig essens/død.<sup>10</sup>

Baudelaire påstod at historien bestod av formasjoner ulike kunstformer som stadig nærmet seg sin egen ultimate essens.<sup>11</sup> I 1916 kaller Kazimir Malevich denne endelige kunstneriske essensen og den historisk rotløse formen for «the zero of form»<sup>12</sup>. Dermed konstaterte man at maleriet hadde funnet sin perfekte form. Både Malevich, Rodchenko og Pollock utførte en formell granskning for å *redusere* det maleriske til dets logiske form. Germer påpeker derimot at det alle disse kunstnerne hadde til felles var et ønske om å oppheve maleriet.<sup>13</sup> Dette går overens med Germers påstand om at maleriet i dag har blitt et overfladisk medium nettopp fordi det har sluttet å involvere seg i den virkelige verden ved å enten bli alt for mystisk eller rette

---

<sup>7</sup> Osborne, «Painting Negation: Gerhard Richter`s Negatives», 113.

<sup>8</sup> Meinhardt, «Illusionism in Painting and the Punctum of Photography», 140.

<sup>9</sup> Larsen, «Overfladens afstand: Om forholdet mellem motiv og flade i Gerhard Richters kunst.», 216.

<sup>10</sup> Larsen, «Overfladens afstand», 216.

<sup>11</sup> Bois, *Painting as Model* (Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1993), 233.

<sup>12</sup> Malevich, «From Cubism and Futurism to Suprematism: The New Realism in Painting», 173.

<sup>13</sup> Germer, «Retrospective Ahead», 24.

fokus på rent fysiske og reduserende aspekter.<sup>14</sup> Dette innebærer at det ekspressive i maleriet enten utformes subjektivt fra kunstneren, eller fremmer fokus på gestus og kunstobjektet som *reduserende* (minimalisme).

Thierry De Duve henviser til denne “krisen” med å referere til *readymade*: «Being no longer painting, it declared negatively that painting could survive its own death only by recognizing the cause of it.»<sup>15</sup> Det virker dermed som at *readymade* er et «maleri» som enda ikke har *blitt til*. Maleriet i den forstand er fortsatt uavgjort. *Readymade* både definerer og åpner opp maleriets historiske potensiale og derfor benevner De Duve maleriet for «...an open-ended reprieve.»<sup>16</sup>

Ifølge Germer prøver Richters «negative malerier» å bearbeide den modernistiske «krisen» eller slutten på maleriet ved hjelp av *readymade*. Hvis bildenes uttrykk kun består av dobbel negasjon, risikerer de derimot å bli totalt fremmedgjørende og distanserte fra den virkelige verden. Germer påpeker at Richters bruk av farge kun eksisterer som *readymade*: «that colours as pigments were themselves *readymade*.»<sup>17</sup> Ifølge Germer tar Richter vekk fargens ekspressive og deskriptive verdier. Kunstkritiker og historiker Hall Foster legger ord på dette i følgende utsagn: «the debasement of pictorial content on the one hand, the preservation of pictorial form on the other... renders his painting intensely ambiguous, skeptical of its traditional authority yet committed to this tradition nonetheless.»<sup>18</sup>

Germer påpeker også at Richters bilder negerer innhold uten å etablere noe “nytt”: «...it deviates from an already established meaning, while at the same time deferring the position of a new meaning.»<sup>19</sup> Med utgangspunkt i skribentene ovenfor blir maleriet dermed meningsløst, altså negativt.

Richter problematiserer derimot den kunstneriske gestus, komposisjon, og ikke minst det abstraktes forhold til objektet. I stedet for å jobbe i kraft av en destruksjonsprosess og negasjon arbeider Richter konstant med utgangspunkt i allerede eksisterende motiver og uttrykk. Herunder er det vanskelig å se på hans *oeuvre* i lys av progresjon eller «det nye». Dermed arbeider ikke Richter direkte i sporene av tidligere abstrakte premisser. Germer tar

---

<sup>14</sup> Germer, «Retrospective Ahead», 23.

<sup>15</sup> De Duve og Rajchman, *Pictorial Nominalism: On Marcel Duchamp's Passage from Painting to Readymade*, bind 51, *Theory and History of Literature*, overs. Polan, (Minneapolis Oxford: University of Minnesota Press: 1991), 155.

<sup>16</sup> De Duve og Rajchman, *Pictorial Nominalism*, bind 51, *Theory and History of Literature*, overs. Polan, (Minneapolis Oxford: University of Minnesota Press: 1991), 165.

<sup>17</sup> Germer, «Retrospective Ahead», 28.

<sup>18</sup> Foster, *The First Pop Age: Painting and Subjectivity in the Art of Hamilton, Lichtenstein, Warhol, Richter, and Ruscha* (Princeton: Princeton University Press, 2012),

<sup>19</sup> Germer, «Retrospective Ahead», 26.



utgangspunkt i Richters *Colour Charts* for å forklare hvilket «rom» som tross alt åpnes opp når kunstneren jobber fra ready-made:

Thus in their combination of rationally-planned and chance elements, the Colour Charts, are indicative of the systematic as well as experimental nature of Richter's painterly investigation of painting; it is an endeavor which is not interested in working out of schemes formulated a priori, but rather in the empirical investigation of his medium's potentialities.<sup>20</sup>

Dermed kan man ta utgangspunkt i at *materialet* som Germer snakker om nettopp er en *malerisk undersøkelse av maling*. Gjennom å overse Germers negative konklusjon, midlertidig, kan man henvise til det Gilles Deleuzes refererer til som «The appleness of the apple»<sup>21</sup>. For det er nettopp det Richter gjør gjennomgående i sin oeuvre. I kraft av å sette fokus på *overflaten* gjør han en undersøkelse av *maleriet* eller nærmere sagt– maleriet gjør en undersøkelse av maleriets ekspressive premisser. Altså om det fortsatt er mulig å bearbeide materialet fra å virke reduserende slik at det fortsatt kan være ekspressivt i seg selv. Dette grepet innbefatter maleriets forhold til sine historiske begrensninger, men også hva maleriet mulig kan være når det frigjøres fra kunstneren, forventningene til form, innhold og originalitet. Oppgaven vil derfor utforske hva maleriets *overflate* kan utvikle seg til å være på *grensen* vekk fra ready-made og negasjon.

Med utgangspunkt i John Cage har Robert Storr og André Rottmann skrevet tekster som retter oppmerksomhet mot *Cage 1-6* ekspressive materielle premisser. Herunder bruker de det samme begrepet som Meinhardt, nemlig *ingenting*, for å forklare utgangspunktet og uttrykket i bildegruppen. Selv om Storr og Rottman utvikler en godt utarbeidet teori om bildegruppens meningsfunksjon med utgangspunkt i Cage, er det fortsatt nødvendig å utdype hvorfor Richter gjentar den samme overflateteknikken i alle seks *Cage*-bilder, samt hvilken effekt dette har. Derfor bruker jeg avslutningsvis i analysen Gilles Deleuzes teorier om *sensasjon* og *folding* for å avklare hvordan seks store abstrakte bilder komponeres og fungerer som sanseintrykk. Dette er et nivå hvor man igjen kan begynne å diskutere maleriets estetiske attributter. Overordnet kan man forklare Deleuzes gjendefinering av maleriets syntetiske karakter som en metode hvor han ikke spør «hvilken mening som ligger i maleriet», men derimot heller «hvordan det fungerer»<sup>22</sup>: «What are the connections, what are the disjunctions, the conjunctions, what use is made of the syntheses?»<sup>23</sup> Altså spør Deleuze: *hvordan* gestus, produksjonsprosess, komposisjon, farge og linje, og mest av alt hvordan kan verkets materielle premisser bli

---

<sup>20</sup> Germer, «Retrospective Ahead», 28.

<sup>21</sup> Deleuze, *Francis Bacon: The Logic of Sensation*, overs. Smith (London: Continuum, 2003), 35.

<sup>22</sup> Smith, «Deleuze's Theory of Sensation: Overcoming the Kantian Duality», 47.

<sup>23</sup> Deleuze og Guattari, *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*, overs. Hurley, Seem og Lane (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000), 108.

ekspressive. Deleuze åpner dermed opp for at maleriet kan ha en «kropp», en formmessig materiell definisjon og et faktum som egen virkelighet, men samtidig også virke på et subjektivt nivå der det oppleves av betrakteren. Oppgaven vil bevege seg fra en statisk, ambivalent, negativ teori om negasjon til en metode om sensasjon og folding som i seg selv alltid er i bevegelse, og alltid i prosessen av å bli noe annet. Dette er et landskap der til og med Baudrillards store flate og «meningsløse» ørken fortsatt består av meningsbærende fragmenter. Jeg avslutter denne seksjonen med et sitat fra Deleuzes *The Logic of Sense* der han kommenterer på Lewis Carrolls verk *Alice in Wonderland*: «“Alice becomes larger,” I mean that she becomes larger than she was. By the same token, however, she becomes smaller than she is now.»<sup>24</sup>

### 3. Teori og metode

Deler av litteraturen om Gerhard Richters fotomalerier og abstrakte malerier tar utgangspunkt i kritisk teori. Den tidligere litteraturen baserer seg på to hovedtekster som analyserer Richters verk i lys av adorniansk negativitet, altså «dobbel negasjon». Den første teksten er av skribenten Stefan Germer med tittelen *Retrospective Ahead*, mens den andre er av filosofen Peter Osborne og heter *Painting Negation: Gerhard Richter`s Negatives*. Metoden jeg bruker er en teoretisk og kritisk fortolkende tilnærming til hva som tidligere er skrevet om Richters abstrakte bilder, for slik å kartlegge de sentrale begrepene i Richter-forskningen. Metoden innebærer dermed at jeg går teoretisk til verks med å undersøke foreliggende antagelser om kunstnerens oeuvre og spesifikt verkene *Cage 1-6*, hvor jeg deretter stiller meg *kritisk* til disse i analysen ved hjelp av Gilles Deleuzes teori om sensasjon og folding. Hovedkilden for Deleuzes metode om maleriet danner grunnlag for hans analyse i *Francis Bacon: Logic of Sensation*. Deleuzes innflytelse i analysen åpner opp for en nytolkning av de modernistiske problemene med gestus, komposisjon og verkets ekspressive premisser. Hovedsakelig er Deleuzes teori om sensasjon og folding en grunnleggende metode for å forstå hvordan maleriet kan ha en relasjon til den virkelige verden og betrakteren samtidig som det overholder en egen logikk, nemlig et faktum som vedvarende fungerer kun på maleriets egne premisser.

### 4. Tidligere forskning

I denne seksjonen presenteres kort ulike skribenters analyser av Gerhard Richters malerier. I den forbindelse er Kritisk teori den mest brukte analysemetoden. Negasjon spiller et viktig utgangspunkt ettersom mange ser på Gerhard Richters bilder som en tvetydig kamp og et

---

<sup>24</sup> Deleuze, *The Logic of Sense*, overs. Lester og Stivale (London: The Athlone Press, 1990), 1.

spenningsfelt mellom figurasjon og abstraksjon. Richter var tidligere tilhenger av Theodor Adorno, som kan forklare hvorfor mye av Richter-forskningen lener seg på negative aspekter ved hans kunstnerskap.<sup>25</sup> Deretter bygger mange av skribentene på fenomenologiske vinklinger. Andre skribenter undersøker forholdet mellom Richters malerier og teknologi i form av foto, digitalt materiale og video bilder. Følgende kan man også finne skribenter som undersøker typiske begreper fra modernismen som for eksempel kunstnerens *persona* dvs. temaer som genistatus, underbevissthet, osv. Skribentene refererer ofte til det som kalles for Richters «blurring-teknikk».<sup>26</sup> Dette er en *overflatebehandling* som varierer gjennom Richters oeuvre og som er utført ved hjelp av ulike teknikker.

Kunsthistorikeren Benjamin Buchloh har vært en forkjemper for maleriet helt siden Alexander Rodchenko erklærte det dødt med verket *Pure Red Color, Pure Yellow Color, Pure Blue Color*.<sup>27</sup> Dermed er det ikke forunderlig at han er en av de viktigste Richter-skribentene til nåværende tid. Buchloh ser Richters migrasjon fra Øst til Vest-Tyskland som en katalysator for dikotomi i kunsten hans. Dette gjelder både fotomalerier og abstrakte bilder. Denne dikotomien fremtrer i Richters kunst gjennom en symbiose mellom erfaringen og påvirkningen han først fikk på den ene siden fra nasjonalsosialisme, deretter sosialistisk realisme og på den andre siden en tredje posisjon i form av kunsten som dominerte i Vest-Tyskland.<sup>28</sup> I teksten *Transcendence of Archeology* beskriver Buchloh denne dikotomien som samspillet mellom de ulike motstridende delene i Richters abstrakte bilder. Bildene besitter et motsetningsforhold som kun består av maleriske deler.<sup>29</sup> Her påpeker han at dette er evidens på verkenes evne til å dekonstruere maleriets tidligere abstrakte konvensjoner. Ikke gjennom å iverksette noe utenfor selve mediet, men heller i kraft av å nettopp bearbeide disse konvensjonene gjennom premisser som til syvende og sist er en del av maleriet. I et intervju med Richter fra 1986 hevder Buchloh at kunstnerens fotomalerier har en «anti-kunstnerisk» kvalitet som nærmest minner om Duchamp og Warhol. Dermed mener Buchloh at det skjer en negasjon av modernismens tradisjoner slik som individuell håndtering, kreativitet og originalitet. Buchloh fortsetter med at det bildene faktisk gjør er å negere selve *innholdet* i bildet.<sup>30</sup> Allikevel virker det som at han misforstår Richter. Larsen har påpekt at Buchloh i dette intervjuet diskuterer problemet med representasjon i Richters kunst, mens Richter på sin side snakker om *presentasjon*.<sup>31</sup> I relasjon

---

<sup>25</sup> Storr, *Cage: Six Paintings by Gerhard Richter* (London: Tate Publishing, 2009), 85.

<sup>26</sup> Gerhard Richter. «1961-1964: The Düsseldorf Academy Years.»

<sup>27</sup> Westheider, «Across Art History: Gerhard Richter and Abstraction», 18.

<sup>28</sup> Buchloh, «Divided Memory and Post-Traditional Identity: Gerhard Richter's Work of Mourning», 72.

<sup>29</sup> Buchloh, «Archeology to Transcendence: A Random Dictionary for/on Gerhard Richter», 8.

<sup>30</sup> Buchloh, «An Interview with Gerhard Richter (1986)», 8-9.

<sup>31</sup> Larsen, «Overfladens afstand», 227.

til dette skriver hun: «To Buchloh, reality is different from depictions; to Richter depictions are reality.»<sup>32</sup>

I teksten *Illusionism in Painting and the Punctum of Photography* ser filosof, kunstkritiker og kunstteoretiker Johannes Meinhardt på Richters maleteknikk som uttrykk for en tvil på selvtilstrekkeligheten til den virkelige verden. Tvilen ligger i den visuelle metoden som kun ivaretar et rom som bygges og struktureres som representasjon. Meinhardt beskriver dermed, med utgangspunkt i Roland Barthes' *studium* og *punctum*, malingens evne til å «stikke hull» på etablerte sannhets idealer.<sup>33</sup> Meinhardt beskriver dermed innholdet og essensen i Richters abstrakte malerier som et landskap som vedvarende eksisterer gjennom *negativ dialektikk*. De abstrakte bildene er bygd opp som en destruksjon av noen henvisning til illusjon eller lingvistisk innhold, og forblir i seg selv vedvarende *negative*.<sup>34</sup> For at essensen i det hele tatt skal være mulig må verket dermed utelukke betrakteren.<sup>35</sup> Negativiteten kan sammenlignes med en maskin som tilbyr et *potensial* for å gripe en erfaring, tankeprosess eller en bestemt organisering av maleriets ulike attributter. Disse fungerer som negasjon og vil aldri tillate en bevisstgjøring eller kognitiv tilnærming til maleriets egentlige og helhetlige vesen/kropp. En slik oppgave er umulig fordi bildet ikke er laget etter tradisjonelle «lover» om komposisjon, struktur og perspektiv. Det er dermed ikke en strukturert visuell dimensjon eller epistemologisk ordre.<sup>36</sup> Fordi slike bilder aldri avslører en bestemt formasjon eller konstruksjon, er deres spesifikke oppgave å gjøre synlig dimensjoner av virkeligheten som er *usynlige*. Men dette usynlige fremtrer kun som arbitrære deler av denne overflaten, der persepsjonen og kognisjon ikke strekker til. Den destruktive og negative funksjonen gjør det også umulig for betrakteren å finne noe gjenkjennbart i verket ettersom det defineres som *ingenting*.<sup>37</sup> Dette *ingenting* er dermed det vedvarende potensialet om et innhold som aldri blir oppfylt.

I teksten *Semblance According to Gerhard Richter* argumenterer kunstkritikeren og historikeren Hall Foster for at Richters malerier løser opp kontradiksjonen og den historiske spenningen mellom fotografi og abstraksjon. Det skjer en *dekonstruksjon* av begge hvor det blir innforstått at siden fotografiets begynnelse har disse dimensjonene sklidd *inn* i hverandre. Richters arbeidsmetode konfronterer den ensformige representasjonen slik den er visualisert av fotografi. Samtidig som dekonstruksjon konfronterer den abstrakte myten om kunstens ende

---

<sup>32</sup> Larsen, «Gerhard Richter.» *Forart*. [https://forart.no/wp-content/uploads/sites/2/2018/01/Bente\\_Larsen.pdf](https://forart.no/wp-content/uploads/sites/2/2018/01/Bente_Larsen.pdf)

<sup>33</sup> Meinhardt, «Illusionism in Painting», 148.

<sup>34</sup> Meinhardt, «Illusionism in Painting», 140,141.

<sup>35</sup> Larsen, «Overfladens afstand», 217.

<sup>36</sup> Meinhardt, «Illusionism in Painting», 137.

<sup>37</sup> Meinhardt, «Illusionism in Painting», 140.

eller endelige essens, jobber ikke bare Richter seg gjennom representasjon, men også gjennom abstraksjon. Resultatet er at fotografi og abstraksjon slutter å være motsetninger og dermed åpnes det opp et usikkert forhold mellom dem.<sup>38</sup>

Foster påpeker at i abstrakte malerier utfører Richter en arbeidsteknikk som består av å applisere maling på overflaten samtidig som han også skraper den vekk. Dermed konstrueres bildet vedvarende, samtidig som det også konstant faller fra hverandre. Dette er en arbitrær visualitet, som innebærer at betrakterens evne til å gripe objektet kun er et potensial. Innholdet i de abstrakte bildene er dermed arbitrært og vilkårlig.<sup>39</sup> Med utgangspunkt i dette påpeker Meinhardt at meningsinnholdet i de abstrakte bildene kan kategoriseres som hva som helst. Meinhardt bruker et tidligere uttrykk fra Richter for å beskrive dette, nemlig: «planned arbitrariness», som tilsvarende det samme som Duchamps «canned chance».<sup>40</sup> Foster ser dette som en selvkansellerende gestus og derfor sammenligner han Richter med «an expressionist with Alzheimer`s»<sup>41</sup>. Både Meinhardt og Foster ser meningsinnholdet i Richters bilder kun som et potensial og ikke noe som faktisk oppfylles.

I teksten *Abstract Images: Sign, Image, and Aesthetic in Gerhard Richter's Painting* utforsker filosofen Peter Osborne hvordan Richters fotomalerier og tidlige abstrakte bilder ivaretar en suspensjon, eller et analogisk forhold mellom fotografi og maleri. Denne suspensjonen blir til i kraft av en *dobbel negasjon* som er en utforskning av potensialet som ligger i maleriets begrensinger.<sup>42</sup> Denne negasjonen er viktig for Osborne fordi den bevarer de positive mulighetene i maling: «negation of painting by photography, negation of photography by painting»<sup>43</sup>. Dette er nødvendig for at maleriet ikke skal gå tilbake til Clement Greenbergs estetiske objekt som kun kan forstås som fenomenologisk effekt.<sup>44</sup> Slike verk går det tross alt ikke an å kritisere. I grunnen er de abstrakte bildene fortsatt «fotomalerier» men de fordyper seg i de formelle aspektene ved dette billedrommet. De abstrakte bildene tar *bildet* til et høyere eller dypere nivå.<sup>45</sup> Osborne beskriver dette rommet som «Richter's "abstract images" are images of this image space itself. In this respect, they are still "photo paintings" but in an ontological deeper sense...»<sup>46</sup> Ifølge Osborne tilhører de nyere abstrakte bildene et rom som

---

<sup>38</sup> Foster, «Semblance According to Gerhard Richter», 129.

<sup>39</sup> Foster, «Semblance According to Gerhard Richter», 119.

<sup>40</sup> Foster, «Semblance According to Gerhard Richter», 119.

<sup>41</sup> Foster, «Semblance According to Gerhard Richter», 118.

<sup>42</sup> Osborne, «Abstract Images: Sign, Image, and Aesthetics in Gerhard Richter's Painting», 100.

<sup>43</sup> Osborne, «Abstract Images», 95.

<sup>44</sup> Osborne, «Abstract Images», 98.

<sup>45</sup> Osborne, «Abstract Images», 103.

<sup>46</sup> Osborne, «Abstract Images», 109.

ligner mer video bilde og digitalt bilde.<sup>47</sup> De abstrakte bildene visualiserer dermed en bearbeidet form av fotomalerienes blurring.

I teksten *The Tragic Desire* tar kurator og kritiker Birgit Pelzer opp hvordan Richters bilder og arbeidsprosess endrer det moderne konseptet om kunstnerens *underbevissthet*. Pelzer redegjør for underbevisstheten ved å beskrive hva det er ved objektet som trigger betrakteren og kunstneren til å dvele ned i det som også er ukjent og uvisst i deres egen *erfaring*. Pelzer betrakter Richters produksjonsprosess og strukturering som et *valg*. Arbeidsmetoden er rammeverket Richter gjentagende og repeterende *velger* å oppsøke. Det å velge å gjøre noe synlig, er annerledes enn at kunstneren «skaper» verket fra en ekspressiv indre trang. Det å velge hva som skal vises betyr at kunstneren bruker sin erfaring med teknikk, ferdighet og omstendigheter, for å dermed synliggjøre noe som allerede er der. Dette *noe* eksiterer allerede, det handler bare om å gjøre det synlig.<sup>48</sup> Pelzers definisjon av kunstnerens underbevissthet, i selve arbeidet med de abstrakte bildene utført med spatel, ser bort fra en tradisjonell modernistisk konsensus om underbevissthet. Tvert imot er Richters underbevissthet et verktøy som forskyver kunstneren og verket ut av språklige diskurser. Underbevisstheten er ikke en bestemt ting eller sinnstilstand. Underbevisstheten er en spesifikk uvisshet, noe som *blir til*. Dermed prøver hun å undersøke strukturen som bevarer Richters abstrakte bilder og hvilken effekt Richters maleteknikk har på selve bildet.

Estetikeren Gerthrud Kochs tekst *The Open Secret* anvender negasjon for å undersøke hva som opptrer på overflaten av fotomaleriene. Hun bidrar med to begreper «the vertigo of perception» og abstrakt bevegelse.<sup>49</sup> I kraft av Richters overflate «blurring» undersøker Koch hva mennesket faktisk kan ha kunnskap om og hvordan vi erverver oss denne kunnskapen. Blurringen av det fotografiske motivet skaper et «vertigo» av perspektivet som dermed problemstiller det tradisjonelle perspektivets evne til å synliggjøre verden utenom en figurativ og illusjonistisk dimensjon. Koch fortsetter med å beskrive hva som skjer med objektet når det ikke defineres av teoretiske og konseptuelle modeller. Generaliseringen av objektet, altså blurringen av perspektivet, tvinger det ut av en tradisjonell og lineær definisjon av tid og rom der disse blir omgjort til en *spiral bevegelse*.<sup>50</sup> Den «spirale bevegelsen» er karakteristisk og kan bli synlig som en kontinuerlig/vedvarende negasjon av det objektive.<sup>51</sup> Ifølge Koch kan oeuvre til Richter i sin helhet karakteriseres i kraft av den *spirale bevegelsen*. Abstrahering

---

<sup>47</sup> Osborne, «Abstract Images», 109.

<sup>48</sup> Pelzer, «The Tragic Desire», 65.

<sup>49</sup> Koch, «The Open Secret», 11, 25.

<sup>50</sup> Koch, «The Open Secret», 15.

<sup>51</sup> Koch, «The Open Secret», 15.

som tar form gjennom blurrings-teknikken er ikke et forsøk på omtolkning av modernismens abstraksjon. Abstraheringen er et *fokus* på selve maleriet som *event* og en demonstrasjon av dets dynamiske materielle egenskaper. Det abstrakte i Richters bilder refererer ikke til en metafysisk tilstand, men er heller en kvalitet ved det blurrede og uensartede objektet. Det Richter har oppdaget ut av kollapsen av abstrakt metafysikk er ifølge Koch *abstrakt bevegelse* som nettopp er den gjentakende negasjonen av illusjon.<sup>52</sup>

Ifølge estetikerer Jean-Philippe Antoine er Richters «blurring» en videreføring av den materielle følsomhet og synlighet man lignende finner i landskapsmalerier i romantikken og fotografiske blurring-effekter. Det er nettopp dette som igangsetter en ny form for visuell persepsjon som betrakteren også gjenkjenner i Richters abstrakte bilder. Blurren lager effekten av en helhetlig presentasjon av bildets innhold. Dermed fungerer ikke bildets innhold som objektiv representasjon. Det visuelle frigjøres fra det objektive i form av representasjoner. Dermed kan det også variere i form og opptre ulikt for den menneskelige persepsjonen.<sup>53</sup> Allikevel er overflaten som «blurring» et ubehag for betrakteren. Betrakteren konfronteres med et objekt det ikke klarer å gjenkjenne. Dette oppleves som en nostalgi etter noe som har blitt borte.<sup>54</sup> Antoine kommer blant annet frem til at det ikke er noen forskjell mellom hvordan Richter ser på figurative bilder og abstrakte bilder. De er alle i den forstand *rene bilder* på grunn av at de begge viser ulike sider ved den samme virkelige verden. Dermed påpeker Antoine er det en kvasi-fotografisk natur i de abstrakte bildene.<sup>55</sup> I likhet med Antoine bruker også Koch begrepet «pure images», men hos henne blir rene bilder til gjennom negasjon av representasjon dermed tømte for all intensjonalitet. Altså at det fotografiske forsvinner i prosessen av blurring.<sup>56</sup> For Antoine er Richter bilder rene fordi abstraksjonen ikke er et utilgjengelig metafysisk innhold. Det abstrakte viser bare en annen sammenheng av den virkelige verden. For å beskrive dette tar han utgangspunkt i et sitat av Richter: «This then exposes us to the return of resemblance from where it is now least expected - abstraction.»<sup>57</sup> Betrakteren gjenkjenner «blurrens» effekt også i de abstrakte bildene fordi det visuelle allerede ligger «innkodet» i betrakterens blikk. Det handler ikke om å vite hva man «ser», men heller *gjenkjenne* følsomheten og strukturen som bevarer bildets vesen.

---

<sup>52</sup> Koch, «The Open Secret», 25.

<sup>53</sup> Antoine, «Photography, Painting and the Real: The Question of Landscape in the Painting of Gerhard Richter», 64.

<sup>54</sup> Antoine, «Photography, Painting and the Real», 73.

<sup>55</sup> Antoine, «Photography, Painting and the Real», 86.

<sup>56</sup> Gertrud Koch Richters scale of blurr 41.

<sup>57</sup> Antoine, «Photography, Painting and the Real», 87.

Skribenten Luc Lang har skrevet om hvordan teknologiske virkninger i Richters bilder påvirker betrakterens persepsjon. Lang påpeker at bildeflaten utfolder seg mellom ulike former for teknologisk visuelle språk. I Teksten *The Photographers Hand: Phenomenology in Politics* deler han Richters abstrakte bilder inn i tre visuelle dimensjoner. Den første abstrakte visuelle dimensjonen er et *digitalt språk* eller digitale bilder som han tillegger perioden *tidlig abstrakte bilder 1976-1977*. Deretter forekommer en periode mellom 1978 – 1986 med tidlige ekspresjonistiske malerier hvor Richter blander det *digitale språket* og det *haptiske rommet/maleriske bilder*.<sup>58</sup> Den siste kategorien er en haptisk dimensjon som han kaller for *video-språk*. Denne kategorien introduserer bevegelse inn i overflaten av de abstrakte bildene.<sup>59</sup> Abstrakte bilder som informeres av videospråk er å finne etter 1986 og frem til i dag. For å forstå hvordan Lang ser for seg Richters bildeunivers må man tenke seg at ulike bilde-språk renner inn i hverandre og kolliderer når de visualiseres side om side på den samme *singulære* overflaten. Lang demonstrerer Richters malerier på et nivå som tilsvarer at de klarere å konkurrere med parallelle bildeteknologier kun i kraft av å være maleri. Gjennom en forståelse av samtidens optiske og visuelle teknikker tilegner maleriet seg en kraft som fortsatt kan skape fenomenologiske påvirkninger.<sup>60</sup> Lang tar selv utgangspunkt i Gilles Deleuze når han benevner Richters bilder som «video språk». Allikevel er det en forskjell på hvordan Lang ser en sammenheng i hele Richters bildeunivers og mitt ønske om å bare analysere bildegruppen *Cage 1-6*.

## Kapittel 2. Gerhard Richter

### 1. Oversikt

#### 1.1 Gerhard Richter

Gerhard Richter var født i Dresden, Tyskland i 1932. Andre verdenskrig utgjorde store deler av Richters barndom. Krigen skulle senere ha stor effekt på hans kunstneriske utdanning med tanke på at Tyskland ble delt i vest og øst. Øst-Tyskland der Richter bodde, ble lagt under Sovjetunionens kontroll, til det som ble kalt for GDR (German Democratic Republic). Tidlig av opplevde Richter den avgjørende kunstneriske begrensningen av to politiske ideologier. Både nasjonalsosialisme og kommunisme arbeidet aktivt med å underordne kunst til *makt*.<sup>61</sup> Grunnet krigen endte Richter-familien med å forlate Dresden. I 1951 returnerte Richter likevel

---

<sup>58</sup> Lang, «The Photographer`s Hand: Phenomenology in Politics», 48.

<sup>59</sup> Lang, «The Photographer`s Hand», 51.

<sup>60</sup> Lang, «The Photographer`s Hand», 51.

<sup>61</sup> Harris mfl., *Think with the Senses Feel with the Mind: Art in the Present Tense*, 298.



tilbake for å begynne på Kunstakademiet i Dresden. Her ble han trent opp som murmaler. Utdanningen bestod av en tradisjonell akademisk stil hvor elevene lærte å beherske mediet gjennom å praktisere aktegning og figurativ maling.<sup>62</sup> Tradisjonen er nærmere kjent som *sosialrealisme*. På denne tiden er kunstneriske uttrykk fra Vesten ikke tillat, spesielt kunst etter impresjonismen. Imidlertid var Picasso og Renato Guttuso unntak på vegne av deres sympati for kommunismen. Richter fikk også dratt på flere studie-turer til Vest-Tyskland og da spesielt Berlin. Utover 1950-tallet eksponeres han for flere vestlige kunstnere og får stadig mer tilgang til informasjon som tidligere var ekskludert i Sovjet. På denne tiden er han i begynnelsen av 20-åra og opplever suspensjonen mellom Øst og Vest-Tyskland. Richter gir uttrykk for dette i et intervju med Jan Thorn-Prikker fra 2004: «After all we had this grand illusion of a “third way”. That was the promising mixture of Capitalism and Socialism...So this “third way” was kind of an idealistic dream»<sup>63</sup> Likevel var den kunstneriske praksisen i Øst-Tyskland sterkt begrenset av partidisiplin som dermed kontrollerte det estetiske uttrykket. Derfor var det vanskelig for Richter å eksperimentere med individuelle kunstneriske uttrykk.

Overgangen til at Richter begynner å eksperimentere med abstraksjon markeres når han flytter over til Vest-Tyskland i 1961, og hvor han samme året kommer inn på Kunstakademiet i Düsseldorf. Selv om Richter tydeligvis ankom Düsseldorf med en kunst-akademisk utdanning fra Dresden, bemerkes 1961 som det året Richter offisielt begynner å male. Han ankommer Düsseldorf med en uløst konflikt som overordnet handler om hvilket forhold som dveler mellom kunst og politikk.<sup>64</sup> På kunstakademiet blir han påvirket av art informel, Fluxus og ikke minst ZERO-gruppen. Fluxus gjorde et spesielt inntrykk på Richter, men andre strømninger fra Amerika, bl.a. popkunst ble også en viktig innflytelse. Richter hadde ikke behov for å polemisere mot verken maleri eller kunst. I en samtale med Catharina Manchanda fra 2008 beskriver Richter sitt inntrykk av Fluxus:

It was a key experience. It put allot of things in motion and created a sense of joining. Fluxus liberated our minds, our thinking. But we had no interest in joining. That happened as well and it (joining) became a fashion. As to the aspect of liberation – picture them standing on a stage, singing the Deutschlandlied as they piss into a tub – that was an affront. Today you would not perceive it like that but at the time it really hit a nerve, it broke something.<sup>65</sup>

Allikevel gjorde disse uttrykkene kun et *inntrykk* på Richter. På grunn av gruppenes *anti-estetiske* prinsipper ble de kun gjeldende som eksperimenteringsfase frem til 1963 og aldri

---

<sup>62</sup> Gerhard Richter. «The Dresden Years.»

<sup>63</sup> Thorn-Prikker, «Interview with Jan Thorn-Prikker, 2004», 468-469.

<sup>64</sup> Storr, *Cage* (London: Tate Publishing, 2009), 46.

<sup>65</sup> Storr, *Cage* (London: Tate Publishing, 2009), 48.

gjeldende teknikker for hans overordnede kunstproduksjon. Richter ble kanskje mest inspirert av Fluxus' likegyldige holdning til logikk. Denne likegyldigheten var en manglende kvalitet og ikke minst et «løst» forhold til arbeidsmetode. I den samme samtalen med Manchanda fortsetter Richter om Fluxus: «Fluxus did help (one) to become more generous in one's thinking, to stop being so particular. To stop treating the things one did as holy. "Yes, do it better!"»<sup>66</sup>.

Mot slutten av 1962 brenner Richter alle sine informelle verk i en søppelbrann på akademiets gårdsplass.<sup>67</sup> Dette markerer begynnelsen på Richter fotomalerier. Samme året lager han verket *Tisch* der han nettopp bruker fotografiske bilder som forelegg for malerier. Dette markerer perioden når Richter begynner å eksperimentere med «medieringen» av fotografi og maleri. Som forelegg for sine fotomalerier tar han i bruk *amatør fotografier*, altså fotografier man gjerne finner i et familie-fotoalbum, herunder bilder han selv tok fra ferier, osv.<sup>68</sup> De fleste av disse fotomaleriene retusjeres med en stor børste mens malingen fortsatt var våt.

## 1.2 Gerhard Richters oeuvre

Richters verkproduksjon (oeuvre) består på over 700 verk.<sup>69</sup> Verk står som oftest ikke som enkeltproduksjoner, men heller i grupperinger eller undergrupperinger av flere bilder. En slik gruppering finner man i *Cage 1-6*-bildegruppen. Overordnet består kunstnerens oeuvre av oljemalerier, vannmalerier, glass og speil-malerier, fotografi, tegning, overmalte fotografier, trykk, et veldig lite utvalg skulpturer og overmalte tuber. Likevel utgjør oljemaleriet omdreiningspunktet i kunstnerens oeuvre. Disse kan vagt kategoriseres under fotomaleri og abstraksjon. Merkverdig nok har Richter så vidt vært innom skulptur. Som nevnt ble Richter aldri en del av Fluxus-bevegelsen, men i 1963 utførte han, i samarbeid med Konrad Lueg, en installasjon/performance *Living with Pop* som fant sted på en møbelbutikk i Düsseldorf.<sup>70</sup>

Richter er kjent for et omfattende arbeid med å adaptere ulike modernistiske metoder og kunstneriske stiler. Gjennom sin karriere har han appropriert fotografi, abstrakt ekspresjonisme, pop-kunst, readymade, geometrisk abstraksjon, monokrome malerier og installasjon.<sup>71</sup> Ideen om kunstnerisk og stilistisk progresjon problematiseres ettersom Richter konstant gjentar seg selv gjennomgående i hele sin kunstproduksjon.

---

<sup>66</sup> Storr, *Cage* (London: Tate Publishing, 2009), 50.

<sup>67</sup> Storr, *Cage* (London: Tate Publishing, 2009), 50.

<sup>68</sup> Honnef, *Nutidskunst*, overs. Brix. (Köln: Benedikt Taschen, 1990), 73.

<sup>69</sup> Rainbird, «Variations on a Theme: The Painting of Gerhard Richter», 18.

<sup>70</sup> Storr, *Cage* (London: Tate Publishing, 2009), 47.

<sup>71</sup> Larsen, «Gerhard Richter.» *Forart*. [https://forart.no/wp-content/uploads/sites/2/2018/01/Bente\\_Larsen.pdf](https://forart.no/wp-content/uploads/sites/2/2018/01/Bente_Larsen.pdf)

Strategisk appropriasjon som forelegg for komposisjon er dermed også en metode i Richters oljemalerier. Fotomaleriene er kjent for Richters metodiske bruk av fotografier som forelegg for komposisjon. Selv om Richters kunstnerskap er definert av gjentakende bruk av motiver og kunstneriske uttrykk, varierer kildematerialet for fotomaleriene. Dette inkluderer alt fra familie-fotografier, portrett, landskap og stilleben. Disse bildene er behandlet med en overflateteknikk som allerede er nevnt som «blurring». Dermed varierer fotomaleriene etter hvilke motiver Richter bruker og ikke minst etter hvor grovt eller mykt Richter behandler overflaten.

Richters abstraksjoner viser også en variasjon av stilistiske strategier. I denne kategorien kopierer Richter motiver, materialer og referanser fra fotografi, fargekart og art informel. Sistnevnte er evident i hans abstrakte bilder *Inpainting*. Denne bildegruppen består av malerier i ulike farger (rød, blå, gul, grønn og grå). Deretter består den abstrakte kategorien av monokrome malerier, fargekart, og stripemalerier. Fra og med 1976 begynner han å male flerfargede og gestikulerende abstraksjoner som deretter tar over store deler av hans kunstproduksjon. Richters overflateteknikk med pensel og maling varierer utover den abstrakte genren. I den abstrakte bildekategorien *Colour Charts* arbeider han med en flat og opak gjengivelse av maling. I bildegruppen *Inpainting* derimot går han tilbake til å modulere materialet som impasto, hvor man nærmest kan få inntrykk av at han imiterer den gestikulerende kunstneren. Ortrud Westheider påpeker derfor at Richter arbeider med å demonstrere overflatens og malingens forskjellige modaliteter.<sup>72</sup> Kunstneren arbeider på lignende vis i sine abstrakte verk som i fotomalerier. I begge kategorier bruker han underliggende motiver eller tidligere kunstneriske uttrykksformer som utgangspunkt for komposisjon.

### **1.3 Abstrakte bilder – sjanse og readymade**

I Richters bildegruppe *Colour Charts* har ikke farge noen original substans eller opphøyet betydning. Når Richter blant annet innfører farger i bildene sine er det på grunn av noe som har forandret seg utenfor bildet, slik som fargefotografi og ikke en forandring som reflekterer nye ekspressive og kunstneriske tendenser.<sup>73</sup> Farge som readymade er kjent helt fra Duchamps tid og blir synliggjort i Richters oeuvre hvor han arbeider med alt fra svart-hvitt bilder til fargemalerier og rutenettformasjoner, osv. Kunsthistoriker Sean Rainbird har beskrevet

---

<sup>72</sup> Westheider, «Across Art History», 17.

<sup>73</sup> Larsen, «Overfladens afstand», 226.

readymades rolle i Richters verk: «Since then painting no longer represents reality but is itself reality (produced by itself).»<sup>74</sup> Readymade er evident allerede i tidlige abstrakte malerier der bildestrukturen oppstår gjennom en kopiering av fotografiske forstørrede projeksjoner av detaljer funnet i tidligere malerier.<sup>75</sup> Dette forekommer i verkene *Ausschnitt (braun)* (CR271) fra 1970 og *Abstraktes Bild* (CR421) fra 1977.<sup>76</sup> Buchloh ser også tendenser av Duchamps readymade i Richters malerier.<sup>77</sup> Han mener at Richter bevisst bruker konvensjoner fra tradisjonelt maleri som verktøy for å distansere seg fra denne samme tradisjonen. Dette gjør han nettopp gjennom å gjøre verktøyene som farge, pensel og gestus til readymade. Buchloh påpeker dermed at de tidligste bildene i *Colour Charts* var laget etter fargeprøver Richter fant på butikker som solgte farge for industriell bruk. At Richter henter inspirasjon for sine abstrakte bilder enten fra readymade fargeprøver eller andre verk i hans oeuvre, kan sies å være en overordnet forståelse av hans kunstneriske metode.

#### 1.4 Abstraheringsteknikker og spatelteknikk

Richters tidligste abstrakte bilder, (produsert mellom 1976 og 1977), består av en rik fargepalett hvor man fortsatt kan gjenkjenne en malerisk tradisjonell «komposisjon» slik som figur-rom-relasjon, gestikulerende malestrøk, mot-posisjonering av linje og overflate, osv.<sup>78</sup> I senere utgaver begynner Richter derimot å overmale denne bildegruppen. Richter hadde tidligere vist interesse for Giorgio Morandis arbeid med å plassere figurasjon og abstraksjon, flate og volum på ett bildeplan.<sup>79</sup> I verket *S.D.I* (CR:590) ser man kombinerings av tekstur og grov masse sammen med en rom-figur-relasjon. Dette kan minne om tiden Richter brukte som murmaler da han fortsatt bodde i DDR. I likhet med Morandi blir det flate maleriske kombinert med en arkitektonisk illusjon.<sup>80</sup>

Før 80-tallet ble de abstrakte maleriene konstruert gjennom en *rotasjon* av lerretet. Likedan ble de laget i sekvenser av lange intervaller.<sup>81</sup> Rotasjonen av lerretet og sekvenseringen var et virkemiddel Richter brukte for å distansere seg selv fra maleriske konvensjoner, men samtidig ivareta momenter der materien kunne utfolde seg fritt som *sjanse*. Disse arbeidsteknikkene brukte han i de tidlige abstrakte bildene helt fram til 1981. Dette året derimot

---

<sup>74</sup> Rainbird, «Variations on a Theme», 14.

<sup>75</sup> Rottmann, «Randomizing Painting: Notes on Richter`s Abstractions», 84.

<sup>76</sup> Elger, «Abstraction and Semblance in Gerhard Richter`s Oeuvre», 29.

<sup>77</sup> Buchloh «The Chance Ornament: Aphorisms on Gerhard Richter`s Abstractions».

<sup>78</sup> Osborne, «Abstract Images», 96.

<sup>79</sup> Westheider, «Across Art History», 14.

<sup>80</sup> Westheider, «Across Art History», 14.

<sup>81</sup> Elger, «Blurrings and Close-Ups: Details and Early Abstract Paintings», 124.

er et viktig stadium i Richters oeuvre. Det er nå Richter tar i bruk spatelteknikken demonstrert i verket *Abstract Bild* (CR: 479-1).

Spatelteknikken endrer helt forholdet Richter har til maleriet. Teknikken innebærer at man bruker en lang «tre-linjal» for å skrape eller trykke maling i sekvenser utover overflaten på lerretet. Deretter kan man bruke det samme instrumentet eller en mindre *sparkel* for å skrape vekk tidligere appliserte lag. Distribusjonen av maling ved hjelp av nal kan ikke bli kalkulert til sitt fulle. Bildets overflate blir en «stor palett» fordi malingen appliseres direkte på overflaten av lerretet. I kraft av diverse appliserte lag av maling, gnis de ulike fargene inn i hverandre. I visse tilfeller kan den store spatelen rive av tidligere malingslag. Kunsthistoriker Hubertus Butin nevner at dette kan minne om *palimpsest*.<sup>82</sup> Han beskriver den gjentakende og mekaniserte gjentakelsen som: «a production process that is fundamentally always the same but produces variation in the separate copies.»<sup>83</sup>

Overflaten i de abstrakte bildene etter 1981 begynner å skille seg bemerkelsesverdig fra overflaten i de tidlige abstrakte maleriene. Først og fremst brytes det direkte forholdet med den fotografiske modelleringsprosessen, rom-figur relasjonen, (altså den direkte kopiering av store prosjekterte bilder) han gjentok i både fotomalerier og tidlige abstrakte bilder. Det viser seg allikevel at Richter både frigjør seg, men samtidig holder på denne metoden gjennom store deler av sine abstraksjoner. Hvis man ser på bilder spesielt etter 1986 kan man legge merke til at det likevel er fra dette året *spatelteknikken* virkelig får en avgjørende betydning for Richters arbeidsmetode.<sup>84</sup> Den «nye» overflaten får en heterogen struktur som konstant bryter overflaten opp til å virke *iriserende*.<sup>85</sup> Spatelen introduserer prinsippet av sjanse og tilfeldighet i selve den skapende *produksjonsprosessen*.<sup>86</sup>

## 1.5 Figurasjon og abstraksjon

På det nåværende tidspunkt utgjør Gerhard Richters abstrakte malerier en stor del av hans oeuvre. Helt fra tidlig av kalte Richter noen av bildene underlagt denne bildegruppen for *Konstruktion* (Catalogue Raisonné: 389). Deretter bestemte han seg senere for å kalle disse *Abstrakte malerier*.<sup>87</sup> Den amerikanske kuratoren og kritikeren Robert Storr har påpekt at Richters tyske benevnelse «Abstrakte Bilder» oversettes bedre til *bilder*, som videre kan tolkes

---

<sup>82</sup> Butin, «Gerhard Richter`s editions and the discourses of images», 45.

<sup>83</sup> Butin, «Gerhard Richter`s editions», 45.

<sup>84</sup> Elger, «Blurrings and Close-Ups», 125.

<sup>85</sup> Osborne, «Abstract Images», 97.

<sup>86</sup> Elger, «Blurrings and Close-Ups», 125.

<sup>87</sup> Elger, «Abstraction and Semblance», 23.

vesentlig annerledes fra abstrakt maleri.<sup>88</sup> Ifølge Storr separerer Richter dermed sine egne abstraksjoner fra tidligere totalt ikke-representative (ikke-objektive) malerier. Derfor er det ifølge ham også et figuralt nivå ved Richters abstrakte verk. I et annet intervju fra 2008 med Ulrich Wilmes hentyder Richter til denne forestillingen: «Paintings always depict something that they are not. We even read into abstract paintings, examining them to find out what is being shown. If it were just about color, after all, that would be boring.»<sup>89</sup> Dette betyr at de abstrakte bildene refererer til abstraksjon som modell, men samtidig gjør de seg også annerledes. Kunsthistoriker og kurator Dietmar Elger påpeker at figurasjon og abstraksjon hviler side om side i Richters fotomaleri *Tisch* fra 1962. For å forstå Richters bevegelse mellom figurasjon og abstraksjon kan man tenke seg at hans fotomalerier og abstrakte malerier begge tar utgangspunkt i fotografi. Elger beskriver det som følger: «Yet, figuration and abstraction are not opposites. Rather, they complement each other; they are, so to speak, two sides of the same coin.»<sup>90</sup> Han påpeker videre at mange av Richters malerier låner stilistiske uttrykk fra tidligere verk i kunstnerens oeuvre. Dermed kan det nærmest være vanskelig å skille dem fra hverandre. I et kjent intervju med Rolf Schön fra 1972 kommenterer Richter på dette: «I'm not producing paintings that remind you of photographs but producing photographs. And, seen in this way, those of my paintings that have no photographic source (the abstracts etc.) are also photographs.»<sup>91</sup> Dette er en elementær måte å forstå Richters oeuvre ettersom han aldri helt slutter å male figurativt for å hengi seg totalt over til abstraksjon. Tendensene vokser frem og utfolder seg side om side, til og med *samtidig*. Derfor hører ikke abstraksjon eller figurasjon til bestemte adskilte perioder i kunstnerens virke.

Richter har også utforsket de illusjonistiske tendensene i maleriet uten å bruke fotografi som forelegg. *Vorhang* (Curtain) bildeserien og fargekart-serien er et godt eksempel på dette. Ofte navngir Richter verkene sine for å hinte mot illusjonen i det abstrakte. Denne tendensen ser man også senere i hans abstrakte arbeider. Jean-Philippe Antoine påpeker at Richter er den første betrakteren av sine egne verk. Han mener at bildene gjør et førsteinntrykk på kunstneren som dermed navngir de abstrakte bildene «a posteriori», altså etter at de er ferdigprodusert.<sup>92</sup> Allikevel påpeker Antoine at Richter ikke navngir verkene for å hinte henimot et innhold eller en betydning. Bildenavnene har ikke en deskriptiv verdi, men fungerer heller som en bekreftelse på et *visuelt* ikke-hierarkisk billedspråk. Derfor forekommer navn som *Wald*, *Weib*, *Netz*,

---

<sup>88</sup> Storr, *Cage* (London: Tate Publishing, 2009), 12.

<sup>89</sup> Elger, «Abstraction and Semblance», 23.

<sup>90</sup> Elger, «Abstraction and Semblance», 23.

<sup>91</sup> Schön, «Interview with Rolf Schön», 60.

<sup>92</sup> Antoine, «Photography, Painting and the Real», 87.

*Dickicht, Cut, Grau, Cage*, o.l. De abstrakte bildene er navngitt uten at de refererer til noe direkte.

## 1.6 Kontroll og gjentakelse

Kunstner, kurator og kritiker Robert Storr har bemerket Richters kunstnerpersonlighet gjennom å studere fotografier som viser Richter arbeidende i sitt atelier. Normalt assosierer man atelieret eller kunstnergeniet med et uendelig kaos/rot, altså det fantasifulle som ikke lett kan systematiseres. En slik kunstner er avbildet iført et uryddig antrekk med røyk i hånden. Et kjapt søk på bilder av blant annet Picasso, Pollock og Bacon i sine atelierer kan demonstrere dette poenget om en stereotypisk mystisk kunstner.<sup>93</sup>

Et par bilder tatt av Erika Kiffl av Richters atelier i 1977 er et godt eksempel den ordenen som utgjør hans arbeidsprosess.<sup>94</sup> Med utgangspunkt i dette skriver Robert Storr: «In short we see a tidy workshop of an artisan painter rather than the mare`s nest of a self-styled expressionist such as Bacon.»<sup>95</sup> De overnevnte bildene viser en kunstner uten raske, ekspressive gestikulerende tendenser. Richter maler abstrakte bilder med en rolig og gjennomtenkt bevegelse. Derfor påpeker Storr at lite ved Richters arbeidsprosess er etterlatt til sjanse. Derimot spiller sjanse fortsatt en rolle i kunstnerens verk, men dette er ikke direkte åpenbart.<sup>96</sup>

I de bildene Richter blir sett røykende foran ett av sine egne malerier kan det heller virke som en *hån* eller ironi mot den tradisjonelle fremstillingen av kunstner-personligheten og tradisjonen som spesielt preget kulturen i modernismen. I motsetning til dette finner man i Richters atelier en orden og systematisering som står til rette når kunstneren maler. Her er det ikke snakk om å prøve å beskrive kunstnerens «karakter», eller beskrive hans oeuvre biografisk, men heller prøve å skape en forståelse for et rammeverk eller en *disiplin* som preger store deler av hans oeuvre.

Med kontroll menes det at Richter ikke gir etter for en impulsiv eller underliggende drift når han maler, derimot gjentar han seg selv når han approprierer motiv/stil og gjentar overflateteknikk i form av blurring og spatelteknikk. Denne *gjentakelsen* eller repetisjonen gjør Richters oeuvre mer lik popkunst og minimalisme. I stedet for et rot og impulsive bevegelser, er det en logisk systematisering eller nærmere sagt *gjentakelse* som blir evident i Richters arbeidsmetode.<sup>97</sup> I abstrakte malerier blir gjentakelse som teknikk først gjeldende i

---

<sup>93</sup> Storr, *Cage* (London: Tate Publishing, 2009), 10.

<sup>94</sup> Storr, *Cage* (London: Tate Publishing, 2009), 11.

<sup>95</sup> Storr, *Cage* (London: Tate Publishing, 2009), 12.

<sup>96</sup> Storr, *Cage* (London: Tate Publishing, 2009), 12.

<sup>97</sup> Storr, *Cage* (London: Tate Publishing, 2009), 10.

bildekategorien *Colour Charts*, hvor han systematisk bruker algoritmer for å velge ut og variere fargeutvalget og sammensetningen av komposisjon.

I et intervju med Nicholas Serota fra 2011 gir Richter uttrykk for hvor mye kontroll han mister når han arbeider med malteknikk: «Not all control, but some control. It depends on the angle, the pressure and the particular paint I am using.»<sup>98</sup> I arbeidsprosessen av de abstrakte bildene etter 1986 kan man tydelig se en streng *gjentagelse* som kan tilsvare kontrollen Richter ivaretar gjennom hele sin oeuvre – i alt fra fotomalerier til abstrakte bilder. Buchloh beskriver den gjentakende arbeidsprosessen i Richters abstrakte malerier. Denne består først av en «performativ gestus» som deretter senere i prosessen utvikler seg til å bli en mekanisk applikasjon av pigmenter og farge.<sup>99</sup> Allikevel bruker Richter kontroll som et verktøy for at han nettopp kan gi slipp på kontroll. Richter viser en slik tendens i intervjuet med Buchloh fra 1986:

The only paradoxical thing is that I always set out with the intention of getting a closed picture, with a proper, composed motif – and then go to great lengths to destroy that intention, bit by bit, almost against my will. Until the picture is finished and has nothing but openness.<sup>100</sup>

## **2: To perspektiver på Richters overflate i dobbel negasjon**

### **2.1 Stefan Germer: *Retrospective Ahead***

I teksten *Retrospective Ahead* utforsker Stefan Germer hva slags potensial og konsekvens som viser seg i en kunstproduksjon der produsenten eller «forfatteren» blir ansett som fraværende. For Germer er dette problematisk: For hvis man overser forfatterens virke og bortforklarer denne ved hjelp av biografier, kronologisk logikk og konseptuelle fortellinger – så forsvinner i grunn også den kunstneriske produksjonen og ikke minst opplevelsen av det individuelle verket. Den retrospektive teknikken medfører at betrakteren kun kan sanse eller oppleve helheten og multiplisiteten av oeuvre. Denne teknikken fokuserer i den forstand på å underlegge oeuvre en *generaliserende* og helhetlig forståelse.<sup>101</sup>

Ifølge Germer kan *retrospeksjon* derimot oppstå i ulike variasjoner. Enten *kollektivistisk*, slik som de utallige bevegelsene gjennom modernismen (herunder avantgarden), eller *individualistisk*, der Germer plasserer Gerhard Richter. På en side prøvde avantgarden å skape et medium som utelukkende bestod som lukket og autonom helhet for å slik avverge at det utfordres av progressiv teknologi og vitenskap. På den andre siden utførte den radikale avantgarden, herunder Duchamp, Rodchenko, og Mondrian, noe tilsynelatende nødvendig med

---

<sup>98</sup> Serota, «I Have Nothing to Say and I'm Saying It», 27.

<sup>99</sup> Buchloh, «Archeology to Transcendence», 8.

<sup>100</sup> Buchloh, «An Interview with Gerhard Richter (1986)», 28.

<sup>101</sup> Germer, «Retrospective Ahead», 22.



å aktivt jobbe imot det autonome maleriet. I kraft av *dekonstruksjon* åpnet de grensene til kunsten opp for den virkelige verden og deltok dermed aktivt i bearbeidelsen av maleriets død.<sup>102</sup> Germer understreker her at malerier ble fremmedgjørende og til syvende og sist *anakronistisk*.<sup>103</sup> Selv om Greenbergs og for eksempel Rodchenkos utgangspunkt for maleriet er vesentlig forskjellige, bemerker Germer at de begge drives av en lengsel imot det Hegel definerte som kunstens død. Dermed kategoriserer han modernismen bestående av mange forskjellige bevegelser og variasjoner som alle til syvende og sist hadde et felles mål, nemlig å oppheve maleriet. Med utgangspunkt i Yve-Alain Bois beskriver han dette:

«Bois was thus accurate in pointing out that the Modern movement's radicalism and aggressiveness fed upon a longing for death, and that the teleological version of its history (ranging from Baudelaire to Greenberg) can be characterised as apocalyptic.»<sup>104</sup> Det apokalyptiske derimot er ikke en direkte intensjon om død, men heller en stadig *utsettelse* av Hegels kunstneriske «dødsdom». Dødsprofetien synliggjør seg som gjentakelse, repetisjon, dobling og historisk refleksjon i maleriet. Dermed påpeker Germer at kunstneren kun kan fortsette å male som individ, på et bevisst og *intellektuelt* nivå, for å slik ta stilling til problemene mediet bærer med seg.<sup>105</sup> Richters håndtering av maleriet er et direkte engasjement i dets maleriske problemer og ikke en utsettelse av et historisk narrativ. Richter motiveres derfor til intellektuell klarheten rundt mediets komplekse tilstander gjennom Duchamps *readymade*.

Readymade har en evne til å radikalt kritisere og bryte med tidligere konvensjoner, men samtidig åpne opp for at kunstneren bevisst kan bearbeide og reflektere over de *maleriske* dilemmaene. Dermed ser Germer retrospeksjon som en egenskap gjendefinert av readymade som bortimot tilbyr maleriet selvinnsikt og en *selvkritisk* egenskap. Denne selvinnsikten kommer av at maleriet aldri kan gå tilbake til konvensjonene som gjorde det mystisk og fremmedgjørende, og dermed heller ikke anerkjenne en total strukturell ødeleggelse. Han beskriver dette som at Richters malerier erverver en «painterly reflection upon painting»<sup>106</sup>. Derfor anmerker han at Richter henter opp to kvaliteter fra readymade.

Først påpeker Germer at maleriet ikke kan gjemme seg bak det metafysiske eller en original kilde. Han mener at maleriet derimot må ta stilling til de sosioøkonomiske omstendighetene det blir produsert i.<sup>107</sup> Dette er nettopp maleriets selvbevissthet over sin egen

---

<sup>102</sup> Germer, «Retrospective Ahead», 24.

<sup>103</sup> Germer, «Retrospective Ahead», 24.

<sup>104</sup> Germer, «Retrospective Ahead», 24.

<sup>105</sup> Germer, «Retrospective Ahead», 25.

<sup>106</sup> Germer, «Retrospective Ahead», 25.

<sup>107</sup> Germer, «Retrospective Ahead», 25.

«kropp» eller produksjon og ikke minst at kunstneren må være klar over de historiske «begrensninger» som følger mediet. Deretter påpeker han at Richter godt forstår at en kunstnerisk produksjon aldri kan komme til ende og etterlate historien bak seg.<sup>108</sup> Richters malerier forholder seg til sin egen maleriske tilstand gjennom å hente de kritiske kvalitetene fra ready-made (fotografi). Ifølge Germer er også fargebruken hos Richter hentet fra ready-made.<sup>109</sup> Fargen har dermed ingen ekspressiv eller metafysisk verdi. Han påpeker at fargetuben i seg selv er et allerede ferdiglaget produkt som Richter henter opp blant annet fra fargekart. Derfor beskriver han Richters fargebruk karakterisert av en «presence of an absence»<sup>110</sup>.

Germer påpeker at malerienes produksjonsprosess og deres forhold til ready-made lager i seg selv en selvkritisk egenskap, men det selvkritiske og intellektuelle er derfor totalt bundet opp med det sanselige verket. Verkenes sanselige egenskaper inviterer også betrakterne inn til en *intellektuell* refleksjon. Disse egenskapene refererer til selve maleriet og dets historiske produksjonsprosesser. Derfor påpeker Germer at det ikke er en hegeliensk dikotomi mellom det sanselige og den intellektuelle refleksjonen.<sup>111</sup> Richter arbeider også med å bearbeide fotomaleriene med *overmaling*. Dermed kan man allikevel ikke kun forklare malerienes innhold gjennom ready-made. Han påpeker at kunstnerens individuelle håndtering av de maleriske dilemmaene har gitt maleriet en *malerisk retrospeksjon*.<sup>112</sup> Dette betyr at verkene kan ha en kritisk holdning til sine tidligere produksjonsprosesser, men samtidig også åpne opp for fremtidig kunstnerisk bestrebelse.

Som nevnt er ikke Richters malerier kun en henvisninger til ready-made. Richters bruk av fotomalerier som ready-made og *overmalingen* av disse anerkjenner maleriets historie og videre at maleriet må ta stilling til denne, men samtidig at denne historien *ikke* må definere hva maleriet utvikler seg til å bli i fremtiden. Richters *overmaling* introduserer nettopp den *intellektuelle* kunstneren etter Duchamp. Denne kunstneren gjentar ikke en konvensjon eller en stil som allerede er bearbeidet, men *åpner* heller opp et *potensial* for forandring som fortsatt holder fast ved maleriets historiske strukturer. *Forandring* betyr derimot ikke at maleriet transcenderer eller går imot noe annet. Ready-made og den maleriske tradisjonen blir nærmest gjort til deler av hverandre, hvor de blir gjort om til en uløselig *dobbel negasjon*. Dermed er denne forandringen kun et potensial. Germer skriver: «Since the beginning of the 1960s Richter`s work has therefore been characterised by a double negation, directed against both the

---

<sup>108</sup> Germer, «Retrospective Ahead», 25.

<sup>109</sup> Germer, «Retrospective Ahead», 28.

<sup>110</sup> Germer, «Retrospective Ahead», 28.

<sup>111</sup> Germer, «Retrospective Ahead», 28.

<sup>112</sup> Germer, «Retrospective Ahead», 23.

conventions of painting and those who would criticise it»<sup>113</sup> For å forklare dette bruker Germer Derridas begrep *differance* for å belyse hvordan dobbeltheten skaper en *spenning* som utsetter uttrykket og det meningsbærende i verket.

Germer hentyder at produksjonen og arbeidsmetoden Richter bruker i de abstrakte bildene også tar utgangspunkt i *readymade*.<sup>114</sup> Dette gjelder både de abstrakte maleriene der Richter bruker og *ikke* bruker fotografier som forelegg for komposisjon. De senere abstrakte bildene som ikke tar utgangspunkt i fotografier, tar derimot utgangspunkt i *farge* som *readymade*. Disse bildene blir produsert og komponert med utgangspunkt i lyse farger som deretter males over og utslettes. Richter utsetter derfor malerienes utgangspunkt, altså den fargerike komposisjonen, for en prosess som innfører et helt nytt bilde.<sup>115</sup> Herunder mener Germer at Richters abstrakte bilder, i likhet med fotomalier, også fungerer *negativt*. Først arbeider kunstneren i retning av en «oppfinnelse» når han velger ut format, etablering av foreløpig komposisjon, og valg og distribusjon av farge. Etter at Richter har lagt dette grunnfundament, som overordnet består som *readymade-farge*, introduserer han maleriet for en *destruksjonsprosess*.<sup>116</sup> Destruksjonsprosessen Germer henviser til her er Richters arbeid med spatelteknikk, skraping og kutting med palettkniv. Denne teknikken åpner opp for prosesser som tilsynelatende er ute av kunstnerens kontroll. Germer påpeker at den destruktive prosessen *negerer* kunstnerens innblanding fordi bildet ikke kun beskrives som ren destruksjon, men fungerer også som *prosess* ettersom maleriet fortsetter å forholde seg negativt til den opprinnelige oppfinnelsen (den første komposisjonen av *readymade-farge*). Her har Richter skapt et bilde som til syvende og sist blir til noe hinsides hans opprinnelige innblanding. Det negative henter dermed til det som hviler under overmalingen. Det er ikke en mening eller essensiell idé betrakteren får tilgang til, men heller *readymade*.<sup>117</sup> Dermed viser *readymade* seg dobbelt, nemlig både i maleriets struktur, men også som en *destruksjon* av denne strukturen.

Derfor kan det virke som at *differance* også gjelder i de abstrakte maleriene og forklarer hvorfor maleriene ikke er produsert som abstraksjon (reduksjon). Derimot er Richters abstraksjoner heller ikke affirmative. Maleriets essens blir umulig å fange opp ettersom essens og opptreden ikke er stilt som binære motsetninger. Til syvende og sist forblir malerienes opptreden umulig for persepsjonen å fange opp fordi essensen nettopp er fanget i spenningen mellom dobbel negasjon. Dette innebærer både en negasjon påført maleriet av *readymade*, og

---

<sup>113</sup> Germer, «Retrospective Ahead», 25.

<sup>114</sup> Germer, «Retrospective Ahead», 30.

<sup>115</sup> Germer, «Retrospective Ahead», 30.

<sup>116</sup> Germer, «Retrospective Ahead», 30.

<sup>117</sup> Germer, «Retrospective Ahead», 30.

motsatt. Dermed fungerer verket rent negativt der den doble negasjonen stadig repeteres som den medierte uvissheten eller negativiteten mellom readymade og maleri. Denne uvissheten vil heller aldri ta slutt, og dermed kan man si at Richters malerier blir motstandsdyktige i kraft av å reetablere forholdet mellom fotografi og maleri.

Germer påpeker maleriens spenningsforhold som både viser og gjemmer maleriets “kropp”: «Whatever motivated the creation of the Abstract Paintings cannot be deduced from the finished canvas, since it is subjected to a process of revealing while concealing, which is a particular characteristic of Richter`s production.»<sup>118</sup> Richters intervensjon handler nettopp om å vise samtidig som han gjemmer bort deler av fargekomposisjonen. I denne handlingen oppstår det tilfeldigheter som er hinsides kunstnerens kontroll. Selv om readymade har løst opp konvensjonene og relasjonen mellom kunstverk og kunstner har det nettopp også åpnet opp for at denne relasjonen kan bearbeides. Germer påpeker at Richter viser en form for kontroll eller regulerende kraft – hvilket er en rolle han spiller som skaper og forfatter. Når Richter lager fotomalerier og abstrakte malerier må han posisjonere og innstille seg på en *intellektuell* måte. Det kunstneren gjør er å velge ut et utgangspunkt (en kilde eller et pre-eksisterende materiale) og dermed bestemme hvilke detaljer som skal rammes inn, for å så endelig utføre blurringen av bildene gjennom en overmalende systematisk prosess.<sup>119</sup> Denne beskrivelsen av kunstnerens rolle er delvis lik Pelzers forklaring om at kunstneren gjør synlig noe som allerede eksisterer.<sup>120</sup>

Derfor påpeker Germer at Richters malerier ikke blir til gjennom abstraksjon, men heller *konkretisering*.<sup>121</sup> I forhold til dette beskriver Germer hvor bildenes *Gestalt* kommer fra: «...but rather results from a process of “concretisation” in which a variety of accidental elements are caused to appear.»<sup>122</sup>. Konkretisering betyr at maleriene ikke henviser til en virkelighet utenfor seg selv. Slike bilder skiller seg dermed fra det abstrakte på grunn av at de ikke har en reduksjonistisk struktur. Konkretisering betyr at maleriene har en negativ funksjon kun for å sette lys på det som ellers hadde blitt oversett.

Når Richter produserer et verk, må han *tenke* maleri. Han må tenke på hvordan maleriets materielle deler kan distanseres fra tidligere konvensjoner. Anspenheten mellom maleriets materielle deler og den destruktive bearbeidelsen forsvinner aldri. Denne anspenheten kan minne om en vedvarende selvkritikk. Dermed påpeker Germer at selve representasjonen også

---

<sup>118</sup> Germer, «Retrospective Ahead», 31.

<sup>119</sup> Germer, «Retrospective Ahead», 26.

<sup>120</sup> Pelzer, «The Tragic Desire», 65.

<sup>121</sup> Germer, «Retrospective Ahead», 30.

<sup>122</sup> Germer, «Retrospective Ahead», 30.

er utsatt.<sup>123</sup> Richters rolle i skapelsen av verket er betydningsfull ettersom han *velger* å jobbe med *readymade* som forelegg for materialvalg. Denne teknikken viser til *readymadens* kvaliteter som også viser seg i det bearbejdede produktet. Meningen eller «representasjonen» blir til i medieringen mellom det faste som er strukturen og det som glipper unna, noe som konstant kritiserer denne strukturen, men samtidig viser den og gjør den synlig for betrakteren nettopp i kraft av en negativitet. Helheten av verket vil derfor alltid glippe unna betrakterens erfaring, og i den grad verket øyeblikkelig fremtrer er det ifølge Germer kun *allegorisk*.<sup>124</sup> Han beskriver innholdet i maleriene med utgangspunkt i Derrida: «it deviates from an already established meaning, while at the same time deferring the position of a new meaning»<sup>125</sup>. Betrakteren blir fanget opp i den doble negasjonen eller lettere sagt mellomrommet som skapes av *differance*, der en helhetlig tolkning alltid *utsettes*.

## 2.2 Peter Osbornes *Painting Negation: Gerhard Richter`s Negatives*

I teksten *Painting Negation: Gerhard Richter`s Negatives* påpeker Peter Osborne at Gerhard Richters maleriske prosjekt initieres av *krisen* i det modernistiske maleriet etter andre verdenskrig. Risikoen maleriet derimot tar del i når det kun relaterer seg til den maleriske krisen, er at det overordnet blir absorbert og stagnerer i dette historiske dilemmaet som ligger iboende i maleriet. Derfor er det også vanskelig å snakke om maleriets framtid. I tråd med dette skriver Osborne:

For it is a paradox of Richter's work that while it derives both its force and its modernity from the consistency of its address to a single problem—the problem of the continuing possibility of painting as a historically significant activity—it is precisely this consistency that threatens to cut it off from the wider history of which it is a part, to enclose it within the horizon of a self-contained will to paint and thereby, implicitly, to block off that very future for painting which it might otherwise be thought to have opened up.<sup>126</sup>

Osborne ser kunstnerens oppgave som et *praktisk* arbeid som må henvise seg til den maleriske krisen slik den ble påført maleriet av *fotografiet*. Han spør derfor «how to paint, why to paint, what to paint, “after photography”?»<sup>127</sup> For å avklare hvordan maleriet kan fortsette å eksistere tar han stilling til hvilken rolle *readymade* spiller i Richters malerier. Sistnevnte lager et ontologisk skille mellom maleri *før* og *etter* *readymade*. Her skriver Osborne at et hvilket som helst maleri som ønsker å strebe imot «kunst» må først og fremst være *postkonseptuelt*.<sup>128</sup> Dette

---

<sup>123</sup> Germer, «Retrospective Ahead», 26.

<sup>124</sup> Germer, «Retrospective Ahead», 31.

<sup>125</sup> Germer, «Retrospective Ahead», 26.

<sup>126</sup> Osborne, «Painting Negation», 102.

<sup>127</sup> Osborne, «Painting Negation», 104.

<sup>128</sup> Osborne, «Painting Negation», 111.

betyr at maleri alltid må gjøre konseptet om den historiske krisen i maleriet, påført av fotografiet, til en del av seg. Dette gir det evnen til å kritisk reflektere over konseptet *maleri*. Ifølge Osborne må maleriet etter readymade bevisstgjøres om omstendighetene i sitt eget håndverk. Dermed skriver han følgende: «Painting is not impossible. Only the old conception of painting is impossible: impossible to justify.»<sup>129</sup> Readymade viser seg å være en ressurs fordi det introduserer en form for malerisk usikkerhet til dets egen historie som håndverk.<sup>130</sup> På den andre siden kan denne usikkerheten og utfordringen fremme et «terreng» eller et mønster for fremtidig malerisk virke. Istedenfor å undersøke konseptet kunst er det konseptet *maleri* man først må undersøke. Readymade er dermed et malerisk verktøy for å begynne å «fordøye» krisen i maleriet. Derfor mener han at Richters prosjekt særegent består på et individuelt og intellektuelt nivå. Osborne undersøker dermed den ontologiske statusen i det kontemporære maleriet.<sup>131</sup>

Krisens «kjerne» finner man i øyeblikket maleriet slutter å virke som naturalistisk representasjon. Osborne påpeker at maleriet ikke kan håndtere denne krisen deskriptivt. Det må heller involvere seg direkte gjennom å utføre et *arbeid*, noe som innebærer det han beskriver som: «painting “after” photography as painting “in the maner of” the photograph; painting as photo painting.»<sup>132</sup> Osborne prøver å finne maleriets *logikk* i dets egne historiske omstendigheter. Maleriets logikk tar form i *mellomrommet* av en *dobbel negasjon*: En negasjon påført maleri av fotografi og negasjon påført fotografi av maleri.<sup>133</sup>

Dermed understreker Osborne at fotografiet, som fotomalerienes «fundament», utfører en rekke forskjellige funksjoner. Med utgangspunkt i tidlige fotomalerier beskriver han hvordan fotografiet bidrar med å løsrive maleriet fra de subjektive tendensene slik de forekommer i noen former av abstraksjon. Dette tilsvarer at det påvirker maleriet på *innsiden*, altså maleriets *komposisjon*. Å male fra fotografier tar bort nødvendigheten for det ekspressive i kunstnerprosessen fordi maleriet fungerer som en ren reproduksjon eller kopi.<sup>134</sup> Fotografiet påvirker også maleriets relasjon til det ytre ettersom det tar ansvaret for det representative innholdet. Dermed konstanterer Osborne at maleriet på dette nivået fungerer som «...a quasi-photographic reproduction of photography, insofar as photography has here become the paradigm or model for the "objective" reproduction of an image.»<sup>135</sup> Fotografiet tar ansvaret

---

<sup>129</sup> Osborne, «Painting Negation», 111.

<sup>130</sup> Osborne, «Painting Negation», 111.

<sup>131</sup> Osborne, «Painting Negation», 104.

<sup>132</sup> Osborne, «Painting Negation», 104.

<sup>133</sup> Osborne, «Painting Negation», 104.

<sup>134</sup> Osborne, «Painting Negation», 105.

<sup>135</sup> Osborne, «Painting Negation», 105.

for både det representative og blir i tillegg oppskriften på maleriets komposisjon. Maleriets forhold til virkeligheten og det objektive beskrives dermed som en *dobbel avstand*.<sup>136</sup>

Her påpeker Osborne at Richters tidlige fotomalerier er evidens på en negasjon påført maleriet av fotografiet. Dermed påpeker han at et aspekt ved fotomaleriene kan bli betraktet som «an *affirmation of photography by painting*.»<sup>137</sup> Allikevel fortsetter Richters malerier å være *fotomalerier*. De gjemmer seg ikke bort i det autonome gjennom abstraksjon, og fungerer heller ikke som en total avvisning av maleriet slik som *readymade*. I kraft av den doble avstanden til objektet og ikke minst registreringen av fotografiets funksjon blir maleriet selvbevisst over egne tekniske utfordringer i modernismen, herunder hovedsakelig problematikken knyttet til *representasjon*. Gjennom å løsrive fotomaleriene fra objektet, men samtidig ivareta fotografiet som en del av det, kan fotomaleriene «studere» det fotografiske uten forstyrrelsene av objektet. Dette innebærer at maleriet kan studere hvordan det fotografiske bildet fungerer som representasjon av virkeligheten. Osborne skriver: «content here is the photograph itself- both the particular photograph and, through it, the practice of photography, in all the richness, depth, and range of its cultural reference.»<sup>138</sup> Det virker som at han påpeker at fotomaleriene avslører fotografiets praktiske virke. Dette viser til karakteren av den visuelle strukturen fotografiet ivaretar når det produserer bilder. Fotomaleriet er derfor ikke en ren demonstrasjon av det formelle, men ivaretar nettopp et *innhold* som kommer fra fotografiet.<sup>139</sup>

I henvisning til dette skriver Osborne: «Photopainting acts to add a moment of cognitive reflection, of historical and representational self-consciousness, to the experience of the photographic image.»<sup>140</sup> Han påpeker dermed at fotomaleriene får betrakteren til å reflektere over det visuelle uttrykket som varierer etter hva slags *bilde* det er snakk om. Her kan det virke som at maleri og fotografi nettopp er to slike forskjellige typer bilder, altså forskjellige måter å representere virkeligheten på. Maleriet bruker dermed fotografiet for å undersøke hvordan representasjon fungerer som avbildning av virkeligheten. Denne refleksjonen tilrettelegger for at fotomaleriene kan bli betraktet som et visuelt fenomen som strekker seg ut over tid og rom.<sup>141</sup> Osborne påpeker at det fotografiske bildet har fått en form for selvrefleksjon over sin rolle i representasjonen gjennom «the presence of the photograph in representasjon.»<sup>142</sup>

---

<sup>136</sup> Osborne, «Painting Negation», 105.

<sup>137</sup> Osborne, «Painting Negation», 106.

<sup>138</sup> Osborne, «Painting Negation», 106.

<sup>139</sup> Osborne, «Painting Negation», 106.

<sup>140</sup> Osborne, «Painting Negation», 107.

<sup>141</sup> Osborne, «Painting Negation», 107.

<sup>142</sup> Osborne, «Painting Negation», 107.

Richter har ved flere tilfeller opprettholdt at han aldri brukte fotografiet som et middel for maleriet men heller at fotografiet approprieres i maleriet: «The purpose of these paintings, Richter has maintained, was not to use photography as a means for painting, but "to use painting as a means for photography"»<sup>143</sup> Når Richter maler etter fotografier gjør han den fotografiske krisen (øyeblikket da maleriet mistet representasjonsformen) til en del av maleriet, samtidig som fotomaleriene *registrerer* sin egen historiske negasjon. For å igangsette selvrefleksjon, eller en prosess i fotografiet, må fotomaleriene også ivareta et annet type bilde. Her påpeker Osborne, med utgangspunkt i Stefan Germer, at fotomaleriene både beholder en nærhet og en avstand til det fotografiske. *Nærheten* minner oss om maleriets historiske relasjon til negasjon. *Avstanden* derimot fremhever at fotomaleriene ikke kun består av fotografier, men også av et annet type bilde eller nærmere sagt fotomaleriene bevarer samtidig flere billedlige nivåer. Flere bilder i ett bilde fastholdes nettopp gjennom medieringen av den doble negasjonen mellom nærhet og avstand – mellom fotografi og maleri. Det er nettopp dette medierende punktet som oppstår i den doble negasjonen. Gjennom å forklare dette punktet kan Osborne komme fram til hva slags *bilder* Richters fotomalerier egentlig er.

Osborne påpeker at man kan skille mellom tre ulike former for negasjon. Den første negasjonen er den matematiske modellen av dobbel negativitet som indikerer at figuren går tilbake til selve utgangspunktet. Dette viser seg som minus + minus = pluss, hvor den andre negasjonen kansellerer den første. Dette tilsvarer at maleri forblir uberørt av fotografi og dermed kan man forestille seg at det kan fortsette slik det gjorde før fotografiet. Den neste doble negasjonen følger en hegeliansk modell. Her har den første negasjonen en transcenderende og overtredende effekt på den andre negasjonen. Denne modellen skyver negasjonen fremover, som tilsvarer at kontradiksjonene løser seg til en overordnet syntese. Dette virker som en ny start for maleriet, en forvandling på et høyere konseptuelt nivå.<sup>144</sup> Osborne advarer oss derimot fra denne negasjonen fordi maleriet *alene* tilsynelatende løser sine historiske dilemmaer, men dette hadde igjen bare vært en utsettelse eller en ignorering av det virkelige problemet.

Til slutt foreslår Osborne en *tredje negasjon* og det er denne han mener gjelder i Richters malerier. Herunder tar Osborne utgangspunkt i Adornos kritiske innfallsvinkel til Hegels dialektikk. Hos Adorno blir dialektikken materiell fordi verket benektes en metafysisk transcendens. Kontradiksjonene i verket er en konstant bearbeidelse av selve materialet. Det ytre og indre, eller fotografi og maleri plasseres i en form for vedvarende negativ mediering. Dette betyr at den tredje negasjonen verken tar oss tilbake til utgangspunktet eller en høyere

---

<sup>143</sup> Osborne, «Painting Negation», 107.

<sup>144</sup> Osborne, «Painting Negation», 108.



orden av det dialektiske. Både maleri og fotografi fortsetter å være ikke-identiske – som dermed «tvinger» dem inn i et medierende forhold. Det er en selvkritikk både i fotografi og maleri. Derimot lover ikke denne selvkritikken oss et høyere og forbedret nivå av det dialektiske fordi partene aldri går inn i hverandre. Det verkene til Richter viser er et håp eller en vedvarende «fordøyelse», uten en oppløsning, av traumet påført maleriet fra fotografiet. Siden dette grunnleggende er materielt, tar konfrontasjonen sted i verkets «kropp». Når verken fotografi eller maleri blir forhøyet skjer det nærmest en bekreftelse av begge ettersom de gjensidig forblir *negative*. Dette er fortsatt en utsettelse av meningsinnhold, men denne utsettelsen er ikke utsettelsen av maleriets død, det er en utsettelse fordi fotomaleriene materielt alltid fortsetter å kritisere sine konseptuelle og historiske betingelser. Dette bærer det også inn i fremtiden, men kun som noe negativt. Osborne beskriver det som følger: «It is a kind of stalemate that points beyond itself only negatively, in the form of a hope: the hope, perhaps, for a labor beyond the alienation of craft, conception, and technology»<sup>145</sup> Dermed registrerer Richters fotomalerier *kritisk* den maleriske fortiden. Derimot baner de også vei fremover uten å gi noen indikasjoner på hvordan denne fremtiden for maleriet ser ut. Det som allikevel er særegent ved fotomaleriene er at de fastholder en bestemt struktur, en *begrensning* som gjør at de bekrefter seg selv, negativt, som «vesen» eller prosess. Maleriene reetablerer sitt forhold til kunstnerens *arbeidsprosess* og gestus nettopp gjennom å bruke fotografiets negerende kraft og dermed skjer det også en konstant negasjon av det konseptuelle maleriet.<sup>146</sup>

Richters malerier er dermed ikke totalt oppslukt i det historiske og modernistiske dilemmaet. De peker på «noe» forut seg selv, men denne fremtiden kan kun bli tolket negativt i form av at verkene fortsetter å bevege seg gjennom tid som en spenning mellom gjensidig negative parter. Osborne påpeker at selve det medierende punktet mellom partene i seg selv er *negativt*. Dette antyder at negasjonen ikke trenger å være den eneste løsningen for maleriet. Maleriene utfordrer den doble negasjonen nettopp gjennom å vedvarende og essensielt å være maleri, og derfor motbeviser de at negasjonen er den endelige slutten på maleriet.<sup>147</sup> Allikevel er det usikkert hvilken form det framtidige maleriet vil ta fordi det fortsetter å utfolde seg individuelt, med en spenning som utelukker en helhetlig tolkning. Med utgangspunkt i Adorno eksemplifiserer Osborne dette: «What is negated is negative until it has passed.»<sup>148</sup>

---

<sup>145</sup> Osborne, «Painting Negation», 109.

<sup>146</sup> Osborne, «Painting Negation», 113.

<sup>147</sup> Osborne, «Painting Negation», 110.

<sup>148</sup> Osborne, «Painting Negation», 110.

Osborne avslutter med å peke i retning av Richters *abstrakte malerier*. Stien eller mønsteret readymade har skapt for maleriet har tatt form som *dobbel negasjon*. Allikevel er ikke målet å implementere en ny individuell representasjonsform ved Richters abstrakte malerier.<sup>149</sup> De abstrakte maleriene er dermed en forlengelse av den negative dialektikken i fotomaleriene. Osborne påpeker at denne kategorien alltid vil bære med seg minnet om den historiske fortiden nettopp i kraft av å stå som eksempler på en individuell forvandling. Denne medieringen har skapt et abstrakt bilde som utelukkende har en estetisk kraft som materie. Hvis fotomaleriene har «rehabilitert» gestusen i maleriet, har også mediets prosesser og teknikker blitt «frigjort» fra den historiske fotografiske krisen. Registreringen av fortiden ligger fortsatt immanent i verkets kropp, men her ikke som en konseptuell negering, men snarere som en *malerisk materiell intensitet*. I kraft av at gestus er frigjort fra den fotografiske begrensningen kan Richters abstrakte malerier eksemplifisere den intense medieringen i fotomaleriene rent gjennom maling. Dette innebærer at Richters abstrakte malerier kan jobbe seg fra fotomaleriene fordi de lengre ikke trenger å henvise direkte til krisen med representasjon og gestus. Derfor kan man se for seg at de abstrakte maleriene er selve materialiseringen av det medierende punktet, nemlig selve kjernen av intensiteten som medierer den doble negasjonen. Når negasjonen fastholder strukturen på maleriet, kan maleriet utfolde seg individuelt inn i fremtiden med en uendelig oppfinnsomhet. Men som sagt har dette nå tatt form kun som en anerkjennelse og et bevis på maleriets potensial. Man kan nesten forestille seg at intensiteten og medieringen i fotomaleriene endrer form i de abstrakte maleriene. Helt til slutt skriver Osborne «negation has become determinate»<sup>150</sup>. Dette betyr: Ut Richters arbeid med dobbel negasjon har maleriet «oppdaget» sine grenser som konstitueres av den negative «kraften». De nyetablerte grensene og den negative kraften engasjerer maleriet inn i en oppfinnsomhet som også utfolder seg inn i de abstrakte maleriene. Det dialektiske rommet har dermed former en ny negativ struktur som viser seg i Richters abstrakte malerier.

### **Kapittel 3. *Cage 1-6***

#### **1. Bildegruppen *Cage 1-6***

##### **1.1: Introduksjon og beskrivelse av billedgruppen.**

*Cage 1-6* er en bildegruppe av seks store, firkantede abstrakte malerier malt av Gerhard Richter. Bildegruppen opptrer svært varierende. Overordnet er det vekslinger mellom horisontale og

---

<sup>149</sup> Osborne, «Painting Negation», 113.

<sup>150</sup> Osborne, «Painting Negation», 113.

vertikale bånd, fargenyanser, intensitet og dynamikk, samt tekstur (grovhet/mykhet). Gruppen er av en fast struktur, hvor den materielle tettheten bygges opp i kraft av tykke lag oljemaling. Den faste strukturen og uttrykkets tetthet konstrueres ved hjelp av Richters spatelteknikk. Når Richter derimot drar spatelen og malingen over flaten er det tilfeldig hva av maling som faktisk setter seg fast på overflaten og ikke minst kan spatelens skrapende effekt rive av tidligere appliserte lag.

Tre av maleriene måler opp mot 2900 x 2900 mm, mens de tre andre til en viss grad er større, nemlig på 3000 x 3000mm hver. Maleriene har en til dels lignende overflate som er bearbeidet i tykke, grove, teksturerte og fragmenterte lag. Allikevel er uttrykket mellom de ulike seks panelene aldeles forskjellig. Variasjonen viser seg derimot ikke i kraft av fargeforskjeller ettersom fargene til dels er de samme. Derimot kommer det an på *hvordan* Richter appliserer og gjør synlig disse fargene på tvers av de ulike panelene. Dette viser seg å være kilden til at hver overflate ivaretar et særegent komplekst uttrykk. Dermed kan man snarere oppfatte at Richters spatelteknikk tilrettelegger for at farger og teksturer, herunder også linjer og konturer, skapes i et miljø som strengt tilrettelegger for at tilfeldigheter råder i selve bildekomposisjonen.

Bildegruppen er komponert gjennom en applikasjon av horisontale og vertikale lag. I løpet av denne produksjonsprosessen manifesterer det seg en serie tilfeldige, «flerdireksjonelle» bånd, riper og fordypninger som skrapes inn i den malte overflaten. På spesifikke områder av overflaten har kunstneren fjernet det øverste laget av maling med enten palettkniv eller spatel, hvor underliggende lag av farger og teksturer eksponeres. I alle *Cage-bildene* er det for eksempel partier av flaten der en rød-brun farge blir synlig i kraft av at andre lag har blitt skrapet eller kuttet vekk. Denne teknikken kan skape illusjonen av rom og dybde. Teknikken av å både applisere og fjerne eksisterende lag av maling danner til sammen svært fargerike komposisjoner. Dette gjelder alle *Cage-bildene*, men spesielt *Cage 1* og *6*.

For å beskrive den grove og iriserende overflaten har Robert Storr tatt utgangspunkt i geologiske beskrivelser, slik som: hulrom, daler, blomstring av farger og fusjoner av tonaliteter. Siden overflaten har en merkbar grov og taktil materialitet finner Storr det lettere å bruke terminologier tilknyttet naturen for å beskrive overflaten av *Cage 1-6*.<sup>151</sup> I alle seks bilder er det brukt rikelig med farger og gråkontraster for å konstruere sammensetningen av overflaten. Storr beskriver at fargevalørene varierer mellom sinober, smaragd, safir, lavendel samt gul innebygd sammen med hvit, grå og svart.

---

<sup>151</sup> Storr, *Cage* (London: Tate Publishing, 2009), 69.

Fargene opptrer ikke hver for seg. Spatelteknikken dytter fargene mot og inn i hverandre. I sammenstøtet av ulike farger oppstår det sterke kromatiske gjenskinn. Dette er en effekt som «skitner» til primærfargene. Til en viss grad medfører denne teknikken at ulike farger *tvinges* inn i «symbioser». Derimot kan det fortsatt virke som at fargene beholder en avstand til hverandre siden de hovedsakelig er *dyttet* og ikke blandet inn i hverandre. Denne effekten forsterkes ettersom Richter appliserer malingen direkte på overflaten av lerretet eller på selve spatelen.

I noen av bildene er de sterkeste fargene plassert nærmest overflaten, mens i andre forsvinner de bak en grå overflate, slik som i *Cage 5* og *6*. *Cage 5* består i særdeleshet av tykke lag av gråmaling som står i kontrast med rødfargen som glimter opp gjennom sprekke i overflaten. Til tross for at det grå skaper et tungt uttrykk, er det fortsatt avbrudd i det grå der andre farger kommer frem. Avbruddene, kuttene og gropene åpner opp for ulike fargetonaliteter og kontraster. Dette er spesielt gjeldende i *Cage 2,3,4* og *5* som har en gråere overflate enn *Cage 1* og *6*. Dessuten kan deler av den grå overflaten virke gjennomsiktig, der en ny farge prøver å *treng*e gjennom slik som i *Cage 2-5*. De grå partiene veksler også som følge av hvor mykt og grovt – eller hvor horisontalt eller vertikalt de er gjengitt.

I alle seks *Cage*-bilder bruker Richter hvitfarge for å bryte opp komposisjonen. Hvitfargen kommer til syne enten som tykke bånd av maling enten vertikalt eller horisontalt, eller som brytninger i form av hakk, riper eller kutt. Dermed virker ikke det hvite totalt ødeleggende for strukturen, men blir heller gjort til en del av den vertikale og horisontale «rytmen». Hvitfargen opptrer derfor som forsiktige og rytmiske avbrudd uten å miste korrelasjon med det overordnede bildeplanet. De hvite partiene på høyre og venstre side av *Cage 1* og på øvre del av *Cage 2* gir fornemmelse av at noe beveger seg fra bildekanten inn på selve overflaten. Dette hvite kan minne om lys eller elektrisitet. Derimot kan man skimte dette hvite lyset i alle *Cage 1-6*-bilder, som fra ulike vinkler dyttes, skyves og trenger gjennom, inn på overflaten. Men som nevnt består panelene overordnet også av mørkere tonaliteter som nærmest kan virke som barrierer eller motstrømmer for at det hvite skal ta over hele bildeplanet.

*Cage*-gruppen veksler også i stor grad etter hvor vertikal eller horisontal komposisjonen er. Ved første øyekast kan det virke som at strukturen i bildegruppen er totalt fragmentert. Derimot hvis man lar øye hvile på overflaten kan man raskt oppdage rytmen mellom de horisontale og vertikale båndene. Denne metoden kombinert med farger som dyttes *mot* hverandre skaper et «knyttet» bånd som nærmest minner om det stramme og komprimerte i billedvev. Allikevel overskrider malingens *tekstur* en slik beskrivelse. Visse partier i bildeserien løses også opp. Dermed varierer overflaten etter hvordan den opptrer «stramt» og «løst».

Grovheten i bildegruppen kan også variere som følge av hvor mye trykk Richter påfører spatelen mens den sklir over flaten. De partiene som opptrer mykere enn andre kan virke lengere bort fra øyet. Derimot kan det i bestemte myke partier av flaten, som for eksempel i *Cage 1-2*, virke som at kunstneren «zoomer» inn på materialet, altså en sensasjon av at noe er forstørret eller satt under et forstørrelsesglass. Dette minner om Richters blurringsteknikk med pensel, som i dette tilfellet skaper sensasjonen av dybde eller at overflaten består av ujevnheter og groper. Mykheten kan også gi inntrykk av en barriere altså at det er noe som prøver å trenge gjennom overflaten. De myke partiene, som for eksempel i *Cage 1*, kan nærmest minne om rolig, stilleliggende vann. De myke partiene kan også minne om noe som beveger seg i ekstremt høy fart slik at objektet blir delvis borte.

Der spatelen har skrapet et grovt bånd opptrer overflaten derimot mer øyeblikkelig og nærme. Det grove lager også inntrykk av *fast*, men gir også uttrykk for at noe vokser/gror frem fra overflaten – for eksempel jord, mose eller gress. Grovheten minner også om murvegger eller en gammel tapet som forfaller. Det myke og det grove er gjennom alle *Cage*-bildene plassert side om side. Derfor preges bildeoverflaten og komposisjonen av en veksling mellom *fast/ro*, men også av farger og teksturer som gror og forfaller samtidig. De grove og de myke partiene gir også inntrykk av at ulike deler av samme maleri beveger seg i ulike frekvenser. Robert Storr har beskrevet disse bildene på en merkverdig måte. I en video fra 2009 bemerker han at Richter i grunnen tenkte på den israelske bombingene av Beirut, under den seneste krigen mellom Israel og Libanon, mens han malte *Cage*-gruppen.<sup>152</sup> Han beskriver uttrykket dermed som overordnet *voldelig*.<sup>153</sup> Det voldelige kan også henvises til Richters arbeidsteknikk med å skrape, kutte og skyve, samt fremme sensasjonen av «voldelig» *bevegelse* som oppstår i bildet ved hjelp av disse virkemidlene. Følgelig kan dette være en rettesnor mot hva betrakteren kan erfare når de ser på disse verkene. Allikevel påpeker Storr i den samme videoen at hvilken som helst rettesnor eller referanse i Richters *Cage 1-6* derimot bearbeides av kunstneren *ut* av maleriet. Derfor vil en slik referanse virke begrensende ettersom bildene kun trer frem i kraft av *presentasjon*.<sup>154</sup> Slik kan man likedan påpeke at det voldelige i bildene også kontrasteres med en ro og åpenhet. Fargene virker også løftende/oppmuntrende, slik som det grønne/blå i *Cage 1* og *Cage 6*, og det gule i *Cage 2*. Helhetlig kan man betrakte bildegruppen som en slik balanse mellom det

---

<sup>152</sup> Storr, Robert. «The Cage Paintings» Video. 2:55/14:27. 2009. <https://gerhard-richter.com/en/videos/works/the-cage-paintings-40>

<sup>153</sup> Storr, Robert. «The Cage Paintings» Video. 4:20/14:27. 2009. <https://gerhard-richter.com/en/videos/works/the-cage-paintings-40>

<sup>154</sup> Storr, Robert. «The Cage Paintings» Video. 5:00/14:27. 2009. <https://gerhard-richter.com/en/videos/works/the-cage-paintings-40>

tunge, voldelige og det lette eller oppløftende. Når Richter kutter vekk deler av en overflate kan det virke som at han prøver å ødelegge den bestemte detaljen. Der hvor han kutter vekk, «vokser» det likevel frem en bortgjemt tekstur, et tidligere lag av maling og dermed også en uforventet farge.

Bildegruppen *Cage 1-6* er ikke laget på kommisjon og ble allerede i 2007 stilt ut ved den 52. Veneziabiennalen under tittelen *Think with the Senses – Feel with the Mind: Art in the Present Tense*, kuratert av Robert Storr. Richter produserte bildene mellom sent oktober og tidlig desember 2006 i sitt studio i Köln.<sup>155</sup> Navnet *Cage* ble foreslått til Richter da kuratoren Hans Ulrich Obrist var på besøk i hans atelier kort tid etter at bildeserien sto ferdig. Obrist hadde spurt Richter hvilken musikk han hørte på mens han lagde *Cage 1-6* bildene. Til dette svarte Richter John Cage.<sup>156</sup> Storr påpeker at Richter hovedsakelig maler abstrakte *bildegrupper* for å forstå hvordan abstraksjon fungerer som bilde og gjenstand. Når man plasserer en serie bilder ved siden av hverandre er det som å sette dem inn i en *struktur* som selv består av individuelle variasjoner. Slik kan man også sammenligne dem opp mot hverandre for å forstå enkeltverkene i serien bedre.<sup>157</sup> I forhold til dette har Richter bestemt holdt ved at hver bildeserie må behandles og betraktes som ett udelelig verk.<sup>158</sup> *Cage 1-6*-gruppen er samlet på en plass og har blitt vist, av og på, siden 2008 på *Tate Modern* i London. Sist ble de vist på Gagosian Galleriet i New York mellom 19. april og 16.juni 2021. For øyeblikket henger bildegruppen igjen på *Tate Modern*.

*Cage*-bildegruppen er ikke den eneste serien i Richters oeuvre som er oppkalt etter en komponist. Richter har likedan oppkalt en bildeserie på fire store malerier *Bach*. I størrelse er *Bach*-serien tilsvarende *Cage*-bildene. Allikevel er *Bach* annerledes fra *Cage* i både farge og helhetlig uttrykk. Disse forskjellene kunne man legge merke til da begge bildeseriene ble inkludert i utstillinger mellom 2008 og 2009 på Museum Ludwig i Köln, og ved Haus der Kunst i München. På den førstnevnte utstillingen ble bildegruppene plassert ovenfor hverandre der *Bachs* varme og ro, samt myke og flytende tekstur og atmosfære sto sterkt i kontrast til *Cage*-bildeseriens kalde, grove, urolige, intense og porøse overflate.<sup>159</sup>

---

<sup>155</sup> Rottmann, «Randomizing Painting», 92.

<sup>156</sup> Storr, *Cage* (London: Tate Publishing, 2009), 54.

<sup>157</sup> Storr, *Cage* (London: Tate Publishing, 2009), 16.

<sup>158</sup> Storr, *Cage* (London: Tate Publishing, 2009), 18.

<sup>159</sup> Storr, *Cage* (London: Tate Publishing, 2009), 76.

## 1.2 Beskrivelse av produksjonsprosessen for *Cage 1-6*

*Cage 1* (Ill.1) er et eksempel på hvordan Richter bruker fotografi som forelegg for sine abstraksjoner. Enkeltverket er dessuten det eneste i serien som tar utgangspunkt i fotografi. Fotografiet Richter maler fra viser ett av fire abstraksjoner i bildegruppen *Silicate* fra 2003 (CR: 885-3). Altså har Richter tatt et fotografi av et av sine abstraksjoner, og deretter har han igjen malt en løs/vag kopi av fotografiet tatt av *Silicate*. Dette tilsvarer at Richter har malt et maleri av et fotografi av maleri, hvor han igjen har tatt et fotografi av dette for å dokumentere produksjonsprosessen.

Andre del av produksjonsprosessen av *Cage 1* tar oss tilbake enda tidligere i Richters oeuvre. Her har Richter gjenskapt et uttrykk som minner om verkene *Corrugated Iron* (CR:193), hovedsakelig fra 1967. I denne delen av produksjonsfasen bruker Richter en børste som han appliserer over den fortsatt våte malingen. Altså krever denne overflateteknikken at malingen fortsatt er våt. Derfor bruker Richter *nellikolje* for å forsinke maleriets tørkeprosess.<sup>160</sup> Blurringsteknikken (vanligvis brukt i fotomalerier) mykner opp konturene og skaper en reduserende og homogeniserende effekt. Denne effekten kan minne om op-kunst fordi det blurrede lager illusjonen av bevegelse og dybde. Storr påpeker at det andre stadiet i produksjonsprosessen av *Cage 1* igangsetter et «vertigo» som rammer inn et tidsspenn på over 35 år mellom *Corrugated* og *Silicate*.<sup>161</sup>

Det tredje produksjonsstadiet skaper en form for stabilitet, orden og ro i kontrast til det vibrerende grå bakgrunns motivet. På overflaten av det underliggende utydelige motivet drar/skraper Richter de tre primærfargene rød, gul og blå i lag av forskjellige bredder og i omtrent like tettheter. Fargenes materielle tetthet og tydelige tekstur lager en kontrast til den bakenforliggende, utydelige illusjonen. Det tredje stadiet av *Cage 1* henviser til Richters vane med å male på fotografier. Dette er det første nivået i prosessen der Richter begynner å utvikle den abstrakte spatelteknikken, basert på olje på lerret og de tykke lagene som blir gjeldende i alle *Cage 1-6*-bilder.

Som allerede nevnt innebærer Richters kjente *spatelteknikk* at han skraper maling utover og oppå overflaten i vertikale og horisontale bånd. Spatelen kan variere fra alt under en meter til over tre meter. Det spesifikke ved Richters spatel er at den har en kant som er laget av gjennomiktig plexiglass slik at kunstneren kan se hvordan malingen blir trykket og applisert mot lerretet.<sup>162</sup> Først plasserer Richter malingen på instrumentet i ulike mengder og tykkelser.

---

<sup>160</sup> Storr, *Cage* (London: Tate Publishing, 2009), 64.

<sup>161</sup> Storr, *Cage* (London: Tate Publishing, 2009), 66.

<sup>162</sup> Storr, *Cage* (London: Tate Publishing, 2009), 69.

Dette instrumentet appliserer deretter maling på lerretet eller skraper den av. Det spørres hvor hardt Richter trykker spatelen mot underflaten, men i grunn skal denne malingen dekke over, og blande seg med tidligere underliggende lag til ulike fargekombinasjoner. Hvis malingen ikke klitrer seg til overflaten blir det derimot igjen små hulrom og kløfter som gir innsyn til tidligere underliggende lag av maling.

Spatelen kan også legge igjen spor etter seg i produksjonsprosessen i form av lange vertikale og horisontale *snitt*. I flere av *Cage*-bildene finner man rettlinjede forstyrrelser i den malte overflaten. For eksempel på høyre del av *Cage 1* ser man en vertikal linje eller snitt i overflaten som strekker seg fra toppen ned til bunnen av lerretet. Linjene oppstår også horisontalt, enten veldig presist eller nærmest som små skjelv eller lydbølger. Slike avbrekk i overflaten kan man finne i nærmest i hele produksjonsprosessen av *Cage*-bildegruppen. Måten disse linjene og avbruddene oppstår på er gjennom spatelens ulike bevegelser på overflaten. Når spatelen blir dratt utover flaten fra en side til en annen, men derimot øyeblikkelig stopper, oppstår det et slikt snitt som markerer det midlertidige avbruddet i bevegelsen. Hvor lenge kanten på spatelen får hvile på det bestemte stedet bestemmer også hvor «dypt» snittet blir.

Den fargerike applikasjonen av maling i det *trede* produksjonsnivået av *Cage 1* er dessuten utgangspunkt for det *første* produksjonsnivået i de gjenstående *Cage 2-6*-bildene. Storr påpeker at bildene på dette nivået minner om prosedyrer slik de arter seg i art informel og abstrakt ekspresjonisme.<sup>163</sup> Spesielt i det første stadiet i produksjonsprosessen av *Cage 2,3,4*, og *6* er det tydelig at Richter har brukt bevegelser som kommer fra skulderen, og danner kurver som blir til gjennom handledet. Allikevel er dette ikke et forsøk på å kopiere en allerede etablert kunstform. Bevegelsene Richter utøver har ikke noe å gjøre med kunstnerens gestus slik det tidligere er kjent i abstraksjon. Det er derimot heller et forsøk på å nettopp demonstrere denne gestusen som *meningsløs*. Altså at gestus ikke uttrykker eller presenterer noe som helst. Richter starter å male *Cage*-bildegruppen (*2,3,4,6*) på tilsvarende måte som han tidligere malte *Vermalung*-bilekategoriene (CR: 326-1) fra 1972. Dessuten kan man merke seg et verk fra samme året, nemlig *Rot-Blau-Gelb* (CR: 330) utført lignende til *Vermalung*. Storr påpeker dermed at det Richter gjør i dette maleriet er å øve seg på å avvikle spontan opprettelse.<sup>164</sup> I kraft av at Richter gjentar en meningsløs og repeterende og vedvarende snirklede bevegelse setter han denne bevegelsen i opposisjon til den overordnede oppfattelsen av denne typen markering og gestikulering. Her kan man tenke seg at Richter gjeninnfører gestus uten det gestikulerende og ekspressive. Dermed maler Richter mot den implisitte meningen i abstrakt

---

<sup>163</sup> Storr, *Cage* (London: Tate Publishing, 2009), 66.

<sup>164</sup> Storr, *Cage* (London: Tate Publishing, 2009), 68.



maleri. Dette peker for eksempel mot «action painting», der gestusen var assosiert med et raseri og en kraft. Men når Richter lar armen sin flyte over overflaten motsier han seg denne kunstneriske tradisjonen.

Etter dette første stadiet av produksjonsprosessen av *Cage I-6* gjenstår et videre arbeidet med spatel. Spatelen bidrar også til at Richter kan fortsette å male uten at dette tolkes som kunstnerens signatur. Spatelteknikken indikerer og forutsier også en del planlegging. Før Richter presser den store spatelen mot overflaten må han «preppe» lerretet klart ved å applisere maling på overflaten. Storr påpeker dermed at lerretet i deler av produksjonsprosessen må ligge horisontalt før det deretter plasseres vertikalt.<sup>165</sup> I slutfasen av produksjonsprosessen av *Cage I-6* er det vanskelig å finne spor etter pensel. Storr påpeker at penselen har blitt overflødig ettersom Richter har behandlet penselens gestikulering som unyttig. Hvis penselen kommer til syne fra et tidligere arbeidsnivå er det kun som et slikt minne på penselens reduserte status.<sup>166</sup> Han påpeker dermed at det er en malerisk motstand i Richter bilder «...paint always provides resistance to paint»<sup>167</sup>. Denne motstanden virker ikke kun i opposisjon til tidligere maleriske konvensjoner, men har også en funksjon i det materielle estetiske uttrykket. Malingen plasseres ikke raskt utover flaten, men presses og skyves i lag mot hverandre. Når spatelens «strøk» møter en bakke eller barriere av allerede tidligere appliserte lag av maling og farge møter den dermed også *motstand*. Her må farten senkes ned for at den motgående malingen kan presse seg gjennom den tidligere (imøtekommende) malingen. I dette tempoet møtes også farger som dermed går inn i hverandre. For at øyet skal registrere maleriets «tempo» må øyet selv senke ned farten.<sup>168</sup>

Hvordan Richter starter *Cage*-bildene er langt fra måten han avslutter dem. I følge Storr gjør han dette med vilje. Richters teknikk er det motsatte av hvordan den tidligere avantgarden alltid etterstrebet det *nye*, ettersom ideen om det nye var, uten bearbeidelse og frigjort fra historien. Richter på sin side konstruerer maleriene sine i kraft av å først lage noe «gammelt» gjennom å bruke ting som allerede eksisterer slik som å kopiere fotografi eller imitere abstrakt gestus. Deretter arbeider han med å utslette og ødelegge det allerede kjente uttrykket for å til gjengjeld lage noe virkelig «nytt». Richters bruk av tidligere motiver handler ikke kun om en ødeleggelse og destruksjon, men heller en *bearbeidelse* av tidligere kunstneriske stiler og gestuser.

---

<sup>165</sup> Storr, *Cage* (London: Tate Publishing, 2009), 74.

<sup>166</sup> Storr, *Cage* (London: Tate Publishing, 2009), 69.

<sup>167</sup> Storr, *Cage* (London: Tate Publishing, 2009), 69.

<sup>168</sup> Storr, *Cage* (London: Tate Publishing, 2009), 69.

## 2. Relevante tilnærminger til overflaten i *Cage 1-6*

### 2.1 John Cages innflytelse på Gerhard Richter

Richters maleri *Vermalung (grau)* (CR: 326-1) består i en serie bilder av samme navn laget i 1972. Samme året blir det tatt et fotografi av en smilende mann som poserer foran dette maleriet. Fotografiet viser derimot ikke hvem som helst. Skikkelsen er lett gjenkjennbar fra 20. århundrets avantgarde, nemlig John Cage. Cage, som er kjent for å ha introdusert sine egne musikalske verk for en usikkerhet og *sjanse*, virker å føle seg hjemme foran et av Richters malerier.<sup>169</sup> Robert Storr påpeker at det er mulig *Vermalung* er «informert» av Cages oppfinnsomhet.<sup>170</sup> Siden Cage er avbildet foran et av Richters malerier skulle man tro at Richter selv tok fotografiet, og at de kjente hverandre, men dette er ikke tilfellet. Bildet ble tatt av komponisten Henning Lohner. Dette er en periode der Richter var i kontakt med Lohner, som kunne meddele at Cage i stor grad likte det overnevnte maleriet.<sup>171</sup> Richters kontakt med Cages ideer skjedde derimot mest sannsynlig langt før dette fotografiet ble tatt.

Når Richter i 1961 flytter fra Dresden til Düsseldorf, er Cages ideer en del av samtidsånden. Det er uvisst hvordan Richter kom i kontakt med hans konsepter, men mest sannsynligvis skjedde dette mellom 1962 og 1964 i form av performancekunst eller happening.<sup>172</sup> Selv om Fluxusbevegelsen overordnet ikke var av en spesiell betydning for Richter fant han interesse i Cage, Paik og Beuys, som han mente fortsatt holdt god kvalitet i sin kunstproduksjon.<sup>173</sup> I 1963 ble det holdt en Fluxusfestival (Festum-Fluxorum-Fluxus) der Cage stikker seg ut i mengden for Richter.<sup>174</sup> Cage utførte et verk der han skrev med en fyllepenn som han festet en mikrofon til. Resultatet av dette var at man hørte en knitrende lyd som var lyden av selve pennen. Førtifem år etter dette lager Richter bildegruppen *Cage 1-6*. Når Richter produserer *Cage 1-6*-serien, er han nærmere 74 år gammel. Storr påpeker at Richter før *Cage*-serien aldri henviste direkte til komponisten på denne måten. I motsetning skjer det en forandring i 2006 der Richter går inn for å ha direkte «dialog» med Cage.<sup>175</sup>

Buchloh bemerker også Richters interesse for Cage. Han kaller Richter «a painter after John Cage»<sup>176</sup>. Han påpeker at Cage klarer å åpne opp det modernistiske rutenettet for den virkelige verdenen. Et slikt verk klarer å ramme inn virkeligheten, altså strukturere den,

---

<sup>169</sup> Storr, *Cage* (London: Tate Publishing, 2009), 39.

<sup>170</sup> Storr, *Cage* (London: Tate Publishing, 2009), 39.

<sup>171</sup> Storr, *Cage* (London: Tate Publishing, 2009), 55.

<sup>172</sup> Storr, *Cage* (London: Tate Publishing, 2009), 41.

<sup>173</sup> Storr, *Cage* (London: Tate Publishing, 2009), 41.

<sup>174</sup> Storr, *Cage* (London: Tate Publishing, 2009), 51.

<sup>175</sup> Storr, *Cage* (London: Tate Publishing, 2009), 85.

<sup>176</sup> Buchloh, «Archeology to Transcendence», 9.

samtidig som det også frigjør, av-hierarkiserer og nettopp eliminerer de bestemte hierarkiske formasjonene av motsetninger, slik som lyd og stillhet.<sup>177</sup> I den sammenheng skriver Buchloh:

Cage in fact opens the intriguing prospects of an infinitesimal equivalence of all textures, structures, surfaces and materials framed by a grid and a glass whose primary function it is to enable transparency and fusion with the matter of the world rather than the distinction and separation from the world that frames had traditionally provided.<sup>178</sup>

Cage tar ett oppgjør med modernismen. I tråd med at Cage lager en relasjon mellom verk og den virkelige verden forsvinner konseptet om kunstnerisk intensjonalitet og søkelyset på subjektivitet. Dette gjelder innfører også en ny nærhet mellom verk og betrakteren. Dette medfører også at det ikke eksiterer en utopisk og teleologisk abstrakt dimensjon.<sup>179</sup>

Verk Cage er mest kjent for er blant annet det han produserte i 40-årene bedre kjent som det «preppede» pianoet hvor han plasserte objekter oppå pianostrengene. Rundt 1950-51 ble han introdusert for *I Ching* hvor han deretter begynte å utvikle sine metoder for sjanse komposisjoner.<sup>180</sup> I 1952 produserte og utøvde han det «stille» verket 4'33".

Cages frie innstilling og eksperimentering med nærmest hver dimensjon innen moderne kunst ga Richter «tillatelse» til å bevege seg i en retning han tidligere ikke hadde utforsket. Møtet med Vestens brudd med kunstneriske konvensjoner og Richters tidligere strenge maleriske opplæring skapte et dilemma i kunstneren. Storr påpeker dermed at Richter fant en styrke i Cage til å frigjøre seg fra de maleriske konvensjonene. Richter måtte samtidig også ta et eget valg om å fortsette å utforske det maleriske mediet ut av de frigjorte og usikre omstendighetene.

Storr påpeker deretter en interessant vinkling av Richters forhold til readymade og ikke minst Adornos negasjon. Cages arbeid og åpenhet mot den virkelige verden ga Richter albuerom fra de stridende ideologiene og teoriene på 1960-tallet uten å ta omveien via readymade eller Adornos negasjon. Han påpeker at Cage gjør det mulig for Richter å ikke involvere seg i readymade, samtidig som han også tar avstand fra Adornos pessimistiske holdning om at kunst ikke kan en effekt på samfunnet.<sup>181</sup> Således ser man dermed at Cage åpner opp en «tredje vei» for Richter – som verken er strengt figurativ eller abstrakt. Dermed påpeker Storr at Cage åpner opp en dør forut både readymade og Adorno, hvor Richter igjen kan relatere seg fritt til den virkelige verden.<sup>182</sup> Selv om Richter og Cage personlig aldri møttes, kan det likevel virke som at de inspirerte hverandre gjennom sine respektive verksproduksjoner.

---

<sup>177</sup> Buchloh, «Archeology to Transcendence», 9.

<sup>178</sup> Buchloh, «Archeology to Transcendence», 9.

<sup>179</sup> Buchloh, «Archeology to Transcendence», 9.

<sup>180</sup> Storr, *Cage* (London: Tate Publishing, 2009), 40.

<sup>181</sup> Storr, *Cage* (London: Tate Publishing, 2009), 56.

<sup>182</sup> Storr, *Cage* (London: Tate Publishing, 2009), 56.

## 2.2 Cage 1-6 og musikk

Robert Storr sammenligner Gerhard Richters malerier med John Cages musikk i den hensikt å demonstrere hvordan man kan forklare Richters distanserte arbeidsprosess med mediets og malingens egne adferdsmønstre. Denne sammenligningen prøver imidlertid *ikke* å påpeke musikalske verdier i *Cage 1-6*-serien. Noe tilsvarende hadde medført at bildegruppens innhold forskyves ut i det konseptuelle eller mystiske. Storr mener at bildegruppen derimot henter noe essensielt fra Cages utforskning av *sjanse*. *Cage 1-6* bearbeides slik at de i sluttresultatet kun består av egne materielle premisser. Disse premissene settes i gang av Richters strukturerte arbeidsprosess som deretter åpner opp for at estetiske uttrykk kan bli til i kraft av sjanse og tilfeldigheter.

Storr påpeker at Richter, i likhet med Cages preppede pianoer, også må «preppe» maleriet eller spatelen med klumper av pigmenter før han setter i gang med å skrape den mot overflaten av maleriet. Dermed må Richter allerede i starten av produksjonen *velge* hvordan denne prosessen skal arte seg. Han påpeker dermed at *valg* kommer før sjanse i Richters produksjonsprosess.<sup>183</sup> Når Storr dermed påpeker at det formelle i *Cage*-bildegruppen i stor grad ligner Cages komposisjoner er det derimot ikke et direkte analogt forhold mellom musikk og maleri.<sup>184</sup> Richter forsøker ikke malerisk å gjengi musikalske opplevelser. Dette ville innebære a priori forståelse av maleriets tema, og et allerede forhåndsetablert innhold som løser dilemmaet om hvordan man skal representere dette innholdet. Verken Richters *Bach* eller *Cage 1-6* prøver å etterligne effektene og *kompleksiteten* i Bachs og Cages komposisjoner. Storr understreker at dette hadde vært en bortforklaring av verkets form og i den forstand gjort verket useriøst og fraværende.<sup>185</sup> Når Richter dermed tar stilling til det *materielle* enten i form av fotografi eller et annet abstrakt uttrykk kan han ødelegge og jobbe seg ut av selve materialet og formen.<sup>186</sup> Derfor kan man heller se for seg at det er en synestetisk korrelasjon mellom visuelle og lydmessige sensasjoner.<sup>187</sup> Allikevel er Verket så primært *visuelt*.

Storr påstår at det er en ekstrem form for besluttsomhet og kontroll i Richters produksjonsprosess. Gjennom hele sin oeuvre etter 1960 tar maleriene hans utgangspunkt i et forhåndsetablert emne, slik som fotografi. I tillegg starter han som oftest abstraksjonene med en grunnleggende stilistisk eller metodisk struktur som han vanligvis henter opp fra andre

---

<sup>183</sup> Storr, *Cage* (London: Tate Publishing, 2009), 74.

<sup>184</sup> Storr, *Cage* (London: Tate Publishing, 2009), 74.

<sup>185</sup> Storr, *Cage* (London: Tate Publishing, 2009), 76.

<sup>186</sup> Storr, *Cage* (London: Tate Publishing, 2009), 76.

<sup>187</sup> Storr, *Cage* (London: Tate Publishing, 2009), 74.

abstraksjonsuttrykk<sup>188</sup> Allikevel er ikke dette utgangspunktet brukt som *inspirasjon*, men derimot heller et sted å jobbe seg fra. Denne arbeidsmetoden innebærer at uttrykket alltid ender opp et helt annet sted enn der det begynte. Derfor kan man utelukke og beskrive produksjonsprosessen som drevet av inspirasjon.

Storr foreslår to ekstreme lydmessige motsetninger som kan stå som musikalske modeller for maleriet. Disse henter han fra Cage; nemlig *støy* og *stillhet*. Støy «visualiserer» seg som tilfeldig, uensartet og dissonant lyd. Stillhet derimot tilsvarer subliminale vibrasjoner. Musikalsk hadde man dermed kunne snakke om tonehøyde, rytme, dynamikk og varighet.<sup>189</sup> Støy er intens og absolutt tetthet, det er en vedvarende bestemt tone som ikke kan skilles eller deles opp. Stillhet på sin side trer frem som attributter man vanligvis ikke ville lagt merke til, preget av myke, nedtonede kontraster, osv. Disse motsetningene gjør det mulig for Richter å skape uendelige kombinasjoner av maleriets materielle egenskaper. Storr påpeker dermed at Richters oppgave nettopp er å finne en billedlig balanse mellom støy og stillhet, der ingen av partene overdøver den andre.<sup>190</sup> En slik modell fungerer svært kontrasterende fordi balansen mellom mediets høyeste og maksimale uttrykk kombineres med bildets laveste, reduserende premisser.

I kraft av å legge vekt på Richters arbeidsprosess påpeker Storr at Richter utfører en «viviseksjon» på de abstrakte bildene for å synliggjøre hele det abstrakte *objektet*. Derfor understreker han: «paintings are object as well as images»<sup>191</sup>. I kraft av å åpne verket undersøker Richter hvilket forhold det abstrakte har til den virkelige verden. Dermed illustrerer han hvordan man muligens kan male, samt hvordan abstraksjon *fungerer*.<sup>192</sup> Denne undersøkelsen avslører at all abstraksjon til syvende og sist fungerer som illusjon – kun gjennom sine materielle omstendigheter. Denne undersøkelsen avviser dermed at det finnes en sannhet ved verket som er hinsides den materielle.

Startfasen i produksjonsprosessen av *Cage 1-6* viser nettopp hvordan Richter bruker tidligere motiver og abstrakte uttrykk for å undersøke hvordan farge og gestus fungerer i abstraksjon, for så å dermed distansere seg fra dette. Når Richter finner ut av *hvordan* han kan fortsette å male abstrakt, spør han seg selv deretter «hvor mye?».<sup>193</sup> Dette betyr at Richter ikke arbeider med maleriene som et «dødt» medium. I maleriet er det fortsatt en «puls» til stede, og

---

<sup>188</sup> Storr, *Cage* (London: Tate Publishing, 2009), 75.

<sup>189</sup> Storr, *Cage* (London: Tate Publishing, 2009), 76.

<sup>190</sup> Storr, *Cage* (London: Tate Publishing, 2009), 76.

<sup>191</sup> Storr, *Cage* (London: Tate Publishing, 2009), 63.

<sup>192</sup> Storr, *Cage* (London: Tate Publishing, 2009), 64.

<sup>193</sup> Storr, *Cage* (London: Tate Publishing, 2009), 77.

derfor holder det ikke bare å åpne opp de ulike delene for å undersøke hvordan det fungerer. Richter må spørre seg selv *hvor mye* – som nettopp betyr – omfanget og kvaliteten av «liv» han skal blåse inn i mediet slik at det akkurat er balansert nok for at selve materialet blir ekspressivt.<sup>194</sup> *Hvor mye* har allerede blitt demonstrert med utgangspunkt i musikk. Storr oversetter disse musikalske verdiene over til maleriske attributter:

Yet, if, as Ryman said, the art of painting consists in determining the “how” of painting as image, it is also a matter of determining the “how much”. For Richter, this entails deciding how big, how abrasive, how suave, how resolved, how unresolved, how colourful, how tonal, how dark, how light, how high a contrast of either tone or colour and how low, how vertical an internal division, or how horizontal...<sup>195</sup>

Storr påpeker dermed at Richter henter opp strukturen fra den musikalske modellen og anvender denne for å bearbeide maleriet. Dette handler ikke bare om hvordan maleriet kan fortsette som abstraksjon, men også hvilket spekter av uendelige valg, muligheter og uttrykk man har fremfor seg i det rent maleriske.

Det virker som at Storr tar for seg effekten av ready-made i kunstnerens oeuvre. Richter approprierer tross alt egne motiver, fotografier og andre kunstneriske uttrykk. I stedet for å la maleriene ligge i et motsetningsforhold mellom det figurative og abstrakte, ser Storr det heller som en repeterende og strategisk «maling bort» av de underliggende motiv og abstrakte referanser. I denne prosessen forsvinner også det dialektiske. Dermed blir ready-made unyttig og irrelevant i Richters *Cage*-malerier. Først og fremst er ready-made unyttig fordi Richter ikke tar utgangspunkt i Duchamp, men heller Cage. I kraft av Cage tillater ikke Richter at bildeuttrykket fungerer som negasjon. Ifølge Storr er *Cage*-bildene derimot *tomme*, altså *ingenting*, både apriorisk og aposteriorisk.<sup>196</sup> Et slikt uttrykk kan umulig planlegges eller kopieres.

Storr tar opp dilemmaet knyttet til negativitet og påpeker at Richter bevisst bruker negasjon som metode i sine tidligere verk. Derimot påpeker han også at Richter de siste årene nettopp har forlatt negasjon til gjengjeld for en mer *affirmativ* metode. I destruksjonsprosessen, som består av å kansellere, utslette, ekskludere eller undertrykke et tidligere motiv eller uttrykk, kommer det samtidig også opp et nytt bilde. Richters produksjonsprosess består av dualiteten av at noe ødelegges for å bli til noe annet. Dette inkluderer affirmative aspekter som dermed unnlater at Richters bilder kun blir sett på som negative.<sup>197</sup> Derimot er det usikkert hva slags

---

<sup>194</sup> Storr, *Cage* (London: Tate Publishing, 2009), 64.

<sup>195</sup> Storr, *Cage* (London: Tate Publishing, 2009), 77.

<sup>196</sup> Storr, *Cage* (London: Tate Publishing, 2009), 81.

<sup>197</sup> Storr, *Cage* (London: Tate Publishing, 2009), 85.

følsomhet, sensasjon og taktilitet som opparbeides på overflaten av bildene. Storr påpeker derfor at uttrykket i *Cage 1-6*-serien grunnleggende virker som *ingenting*. Derimot fungerer *ingenting* som et underlag og fundament for at *noe* kan bli til.<sup>198</sup> Her må Richter finne en balanse mellom maleriets høyeste og laveste uttrykksformer, og videre bestemme balansen mellom «støy og stillhet». Dette innebærer å bestemme *hvor mye* av de maleriske kvalitetene han ønsker å etterlate på overflaten av bildet. Den høyest mulige maleriske impulsen åpner opp for at forsterkede maleriske uttrykk og tilfeldigheter kan bli til og få plass på overflaten av verket. Dette tilsvarer graden av fargeforskjell, hvor store kontraster som foreligger mellom tonaliteter, styrken på grovhet og mykhet, o.l. Derfor må kunstneren samtidig fokusere på å gjengi maleriets laveste eller svakeste uttrykksformer. Storr påpeker nettopp at Richters *Cage 1-6* bildeserie består av et *balansert* antall malerier som ikke tar fokuset vekk fra enkeltverkene i gruppen, men åpner derimot også opp for en sammenligning av verk seg imellom.<sup>199</sup> Det er det Storr kaller for «compositional “rightness”, since a series is by definition a composition of compositions, just as concerto is the sum of its movements.»<sup>200</sup>

Hvis Richter arbeider med å ødelegge underliggende motiv og uttrykk – hva er egentlig grunnfundamentet i *Cage*-bildegruppen? Storr påpeker at Richters *Cage*-bilder kan sammenlignes med et musikalsk tema med variasjoner, uten at man vet hva dette tema er.<sup>201</sup> *Cage 1-6* har ikke et originalt utgangspunkt. Storr påpeker dermed at man snarere kan kalle dette for en «falsk start».<sup>202</sup> Alle seks bilder i serien tar utgangspunkt i en slik falsk start. Et forsøk på å skape en sammenheng mellom bildene på dette premisset vil derimot *feile*, ettersom kun *fem* av *seks* bilder i serien har felles underliggende abstrakt uttrykk. Uttrykket i startfasen blir dermed borte ettersom Richter jobber med å avvikle kopien og gestusen i det abstrakte uttrykket. Bildene *innstilles* eller prepareres allerede tidlig i produksjonsfasen for å fungere som *ingenting*. Når Richter ødelegger bildets *innhold*, kan betrakteren heller ikke oppdage en transcendent og sensasjonell mening i verket. Derimot er dette punktet av «meningsløshet» og tomhet nettopp et *springbrett* for hvordan maleriene utvikler seg videre i Richters arbeidsprosess med spatelteknikk. Frigjort fra maleriets historiske innhold kan Richter intuitivt komponere maleriet til istedenfor å virke som dyptliggende, intense estetiske uttrykk.<sup>203</sup>

---

<sup>198</sup> Storr, *Cage* (London: Tate Publishing, 2009), 81.

<sup>199</sup> Storr, *Cage* (London: Tate Publishing, 2009), 77.

<sup>200</sup> Storr, *Cage* (London: Tate Publishing, 2009), 77.

<sup>201</sup> Storr, *Cage* (London: Tate Publishing, 2009), 77.

<sup>202</sup> Storr, *Cage* (London: Tate Publishing, 2009), 77.

<sup>203</sup> Storr, *Cage* (London: Tate Publishing, 2009), 76.

Det som deretter akkumuleres, etter den tidlige produksjonsfasen av *Cage 1-6*, er malingens bevisstgjøring over sine egne «spilleregler», og ikke minst maleriske *materielle* dimensjoner som enda ikke er utforsket. Storr beskriver overgangen fra kopiering til det gjentagende arbeidet med spatelteknikk som påvirket av en «gjenklang», eller en visuell rytme som også aktiviseres inne i kunstneren. Denne «klangen» er en *rytme* av maleriske materielle muligheter som kun fanges opp etter at maleriet har blitt frigjort fra forventninger til både motiv og uttrykk. Gjenklangen blir *synlig* for Richter som et «rom» (intuisjon), der spenningsfeltet mellom støy og stillhet åpner et spekter av mulige variasjoner og ulike valører ved maleriets premisser. Dette inkluderer komponenter som størrelse, grovhet, mykhet, bearbeidelse, farge, tonalitet, lyst vs. mørkt, horisontale og vertikale dimensjoner, osv. Richters jobb er dermed å bruke sin uhemmede intuisjon for å ramme inn eller *systematisere* mulighetene og valgene som står tilgjengelige for ham. Det er dette Storr benevner som «pitch and rhythm take precedence.»<sup>204</sup> Storr mener Richter, gjennom kunstnerisk intuisjon, nærmest kan se denne etterklangen/rytmen og de mulige premissene som kan gi form til maleriet. Dette er analogt til en komponist som kan høre rytme i hodet. Hva Richter velger å gjøre med disse kvalitetene må først og fremst utvikle seg på maleriets premisser. Dette må derimot utformes i kraft av en malerisk teknikk som tilrettelegger for tilfeldigheter og sjanse.

Hvis man dermed skaper en uorden eller asymmetri i bildet, må man ta hensyn til at maleriets grenser nettopp blir holdt oppe av et *kvadrat*.<sup>205</sup> Dette er den naturlige symmetrien som setter premisset for hvordan det asymmetriske kan få plass på bildeplanet, uten å bryte med den den overordnede modellen. Et eksempel er linjen/snittet som strekker seg vertikalt på høyre side av *Cage 1*. Storr påpeker at dette asymmetriske punktet er et virkemiddel som overordnet skaper en høy frekvens av «støy» (kaos) i bildets overordnede komposisjon. Allikevel kan man fortsatt registrere en rytme eller «tonehøyde» fordi det som forstyrrer bildeplanet fortsatt forholder seg til spillereglene/rammen. Det asymmetriske punktet overdøper ikke hele bildekomposisjonen fordi det også er nok *ro* (stillhet) i bildet. Det rolige bidrar til at betrakteren kan sammenligne det bråkete punktet med andre elementer utover bildeserien. Dette er balansen Storr benevner når han beskriver hele bildeserien som en opparbeidet balanse mellom støy og stillhet.<sup>206</sup> Stillheten gir rom for refleksjon, og rom for betrakteren, slik at man kan fange opp likheter og ulikheter før man igjen møter på et intenst «bråkete» punkt. Richters evne, intuisjon, og forståelse for hvordan han skal sette sammen, strukturere og komponere de maleriske

---

<sup>204</sup> Storr, *Cage* (London: Tate Publishing, 2009), 80.

<sup>205</sup> Storr, *Cage* (London: Tate Publishing, 2009), 77.

<sup>206</sup> Storr, *Cage* (London: Tate Publishing, 2009), 77.



premissene kommer ifølge Storr fra en kjennskap, erfaring og en ekspertstatus over det bestemte mediet. Richter er dermed en *connaisseur* når det gjelder maleriet.<sup>207</sup> Gjennom ulike teknikker klarer han å ramme inn og gi form til sin egen intuisjon.<sup>208</sup> Men denne intuisjonen er *umerkelig*, uten hensikt, og er kun til nytte for å ekspandere sensasjonens rekkevidde. Dette innebærer å utvide maleriets estetiske dimensjoner, og for å oppdage maleriske periferier som enda ikke er utforsket.

Storr bemerker dermed at Richter har en *redaksjonell* oppgave i produksjonsprosessen. I maleriets produksjonsprosess i form av *sjanse*, må Richter konstant ta gjentagende valg. Han må velge hvor han skal starte – altså hvilken «falske start» som skal utgjøre maleriets utgangspunkt. De neste nivåene i produksjonsprosessen utføres med spatelteknikk hvor han må velge hvilke deler av overflaten som skal beholdes og utslettes. Til slutt må han velge når han skal *slutte* å male. Ifølge Storr slutter Richter å male når han opplever at komposisjonen og overflaten er utarbeidet slik at den besitter et potensial.<sup>209</sup> Dette potensialet oppstår når Richter kommer til et punkt av produksjonsprosessen der overflatens «tilsand» består av ferske sanseoppfatninger, og dessuten hvor de maleriske premissene han har arbeidet med fungerer som *affekt*.<sup>210</sup> Richter har ikke kontroll over hva som skjer når han skyver spatelen utover bildeplanet. Når han kutter eller skraper i overflaten er det like usikkert hvilket nivå av produksjonsprosessen som synliggjøres. Produksjonsprosessen Richter utfører er dermed *repetitiv* og formen utarbeides i kraft av sjanse og usikkerhet. De ulike lagene som utgjør enkeltverk og de ferdige bearbejdede overflatene opptrer svært *forskjellig*.

Richters *Cage*-serie kan oppleves som fulle eller mette på maleriske virkemidler. Disse er så intense at de nærmest tvinger overflaten inn i totalt forfall. Dette skjer derimot aldri i kraft av at Richter fortsatt balanserer overflaten med en ro og stillhet som holder det tette eller intense stående. Det intense på sin side holder derimot også stillheten eller det lette, og mer tilbaketrukne i gang. Grunnen til at enkeltmaleriene varierer i så stor grad er fordi verken stillhet/ro, og bråk kan plasseres i et bestemt forhold til hverandre. Man kan dermed si at Richters *Cage 1-6* bilder fungerer som et *grunnfundament* for en figur som alltid er i flux.<sup>211</sup> Storr beskriver dette som følger: «nothing becoming and then unbecoming something.»<sup>212</sup> Utsagnet kan tolkes dithen at figuren blir til fra maleriets komposisjon, og det som i et øyeblikk

---

<sup>207</sup> Storr, *Cage* (London: Tate Publishing, 2009), 80.

<sup>208</sup> Storr, *Cage* (London: Tate Publishing, 2009), 80.

<sup>209</sup> Storr, *Cage* (London: Tate Publishing, 2009), 75.

<sup>210</sup> Storr, *Cage* (London: Tate Publishing, 2009), 80.

<sup>211</sup> Storr, *Cage* (London: Tate Publishing, 2009), 81.

<sup>212</sup> Storr, *Cage* (London: Tate Publishing, 2009), 81.

virker å bli til fra *ingenting* – altså *noe* – går igjen tilbake til å være *ingenting*.<sup>213</sup> Cage hevdet noe tilsvarende: «nothing is what you say when you have nothing to say»<sup>214</sup>. Men hva er det vi får øye på? Det er kanskje slik Cage sier det: stillhet er *relativt* istedenfor absolutt.<sup>215</sup> Motivet og den underliggende stilen forsvinner egentlig aldri – kun nesten, men aldri helt. Formene som blir til på overflaten er under utvikling, men blir heller aldri ferdigformet. Det er nettopp dette Storr mener når han benevner bildene, med utgangspunkt i Cage, som *ingenting*.

### 2.3 Cage 1-6 og teknologi

For André Rottmann er det elementært å demonstrere hvordan det modernistiske abstrakte *rutenettet* endrer karakter og problematiseres i Gerhard Richters *Colour Charts* og *Cage 1-6*-bilder. Rutenettet var modernismens viktigste premiss for å fastholde maleriet som *mediespesifikt*. Rottmann påpeker at Richters malerier frem til 1980 fungerer som *parasitter* fordi komposisjonen organiseres i kraft av andre teknologiske medier.<sup>216</sup> Dette problematiserer integriteten til det autonome og moderne maleriet. For å demonstrere dette tar Rottmann utgangspunkt i Richters *Colour Charts*. Denne bildekategorien blir til i kraft av at Richter bruker digitale og mekaniske hjelpemidler slik at komposisjon og farge velges tilfeldig og i kraft av *sjanse*. Slik påpeker Rottmann at bildegruppen utfordrer den modernistiske fremstillingen av *rutenettet*. Likedan fungerer ikke Richters *Colour Charts* som en autonom og mystisk totalitet. Han mener derfor at representasjon utgjør en viktig rolle i det postmodernistiske rutenettet.

Rottmann tar utgangspunkt i John Cage for å beskrive virkningen av sjanse-operasjoner i Richters *Colour Charts* og *Cage 1-6*-bilder.<sup>217</sup> Her er musikk et premiss for å forstå hvordan et kunstverk både kan fungere begrensende og tilfeldig/fritt. Med utgangspunkt i historikeren Branden W. Joseph påpeker han virkningen av *sjanse* og ubestemthet i Cages verk. Joseph påpeker at mekaniske apparater har evnen til – i kraft av ulike manipulerende teknikker – å produsere all mulig lyd. Cage oppdaget hvordan man kan registrere helheten av tonale og akustiske muligheter/potensialer. Mulighetsspekteret i musikken er fordelt på et vedvarende ekspanderende plan uten bestemte segmenter og inndelinger.<sup>218</sup> I kraft av *sjansekomposisjoner* synliggjør man deler av dette landskapet og dermed er også utvalget uendelig for hvordan eller

---

<sup>213</sup> Storr, *Cage* (London: Tate Publishing, 2009), 81.

<sup>214</sup> Storr, *Cage* (London: Tate Publishing, 2009), 81.

<sup>215</sup> Storr, *Cage* (London: Tate Publishing, 2009), 81.

<sup>216</sup> Rottmann, «Randomizing Painting», 92.

<sup>217</sup> Rottmann, «Randomizing Painting», 90.

<sup>218</sup> Rottmann, «Randomizing Painting», 90.

hva som kan synliggjøres. Medie-teknologier fungerer dermed som et stort *kaos* av uendelige mulige kombinasjoner. Dette er en totalitet som er umulig å erfare i sin helhet. Sjansse fungerer derimot som en «ramme» tilpasset de varierende omstendighetene og det ujevne landskapet – for slik å aktualisere, øyeblikkelig begrense og gjøre delene av denne overflaten synlig for betrakteren. Rottmann påpeker derfor at kaos og sjansse avhenger av hverandre.<sup>219</sup> Rosalind Krauss beskriver dette som: «the given work of art... as a mere fragment, a tiny piece arbitrarily cropped from an infinitely larger fabric,»<sup>220</sup>.

I likhet med Richters *Colour Charts* er produksjonsprosessen av den ikke diagrammatiske bildegruppen *Cage 1-6* også grunnleggende gjennomsyret av *sjansse*. Imidlertid fremstår denne bildegruppen aldeles varierende. I motsetning til *Colour Charts* består *Cage 1-6* av oppdelte og fragmenterte lag. Overflaten er vanskelig å tyde helhetlig ettersom Richter, gjennom arbeidsprosessen, avslører lag, segmenter og seksjoner under de øverste sekvensene av maling. Allikevel konstrueres ikke disse lagene i kraft av digitale algoritmer, og heller ikke som replikasjon eller kopier av en annen original overflate.

I motsetning til *Colour Charts* svarer ikke *Cage 1-6*-bildegruppen direkte på modernismens dilemma om representasjon. I stedet virker det som at *Cage*-serien gjemmer bort deler av overflaten som til gjengjeld lager et uttrykk av at noe holder på å forsvinne, forfalle og brytes ned. Rottmann påpeker at dette uttrykket forsterkes i kraft av at bildene overordnet består av et *askegrått* overlag som minner om *ruiner*.

I likhet med Storr, påpeker Rottmann også utgangspunktet i konstruksjonen av *Cage*-gruppen. *Cage 2-6* henter sitt utgangspunkt fra Richters maleteknikk i den abstrakte bildegruppen *Inpaintings*. *Cage 1* derimot er basert på et fotografi av et maleri fra bildegruppen *Silicate* (for eksempel, CR:885-1). Forbi dette grunnivået av produksjonsprosessen fortsetter Richter å arbeide med en *destruksjon* av disse premissene. I likhet med Storr påpeker også Rottmann at denne bearbeidelsen er en kansellering av kunstnerisk *gestus*. I destruksjonsprosessen derimot fortsetter Richter å tilføye maling i form av strøk og markeringer, men mest av alt presser han tyngden av nalen mot lerretet. Gjennom denne gjentagende produksjonsprosessen skapes bilder med svært et varierende uttrykk. Spatelen beveger seg i vertikale og horisontale sekvenser på overflaten. Disse koordinatene er et system av *spor* som sammen danner en rytme i *Cage*-bildenes tekstur. Rottmann påpeker derfor at denne rytmen avslører et system som minner om *rutenettet*.<sup>221</sup>

---

<sup>219</sup> Rottmann, «Randomizing Painting», 90.

<sup>220</sup> Krauss, «Grids», 58.

<sup>221</sup> Rottmann, «Randomizing Painting», 92.

Likevel fungerer rutenettet i *Colour Charts* og *Cage 1-6* vesentlig forskjellig. *Cage 1-6* fremkaller rutenettet samtidig som bildene også undergraver det gjennom varierende kollisjoner mellom farger og teksturer.<sup>222</sup> Rutenettet blir dermed til kun gjennom det oppløste og paradoksale bildet. Det blir til i kraft av at delene vedvarende medieres og faller fra hverandre. Dette er en prosess som konstaterer maleriets egne materielle attributter. Rutenettet blir til i kraft av disse premissene som grunnleggende er *fragmenterte*. Derfor fastholdes rutenettets henvisning til modernismen, men samtidig ødelegges denne fordi *Cage 1-6* pågående både viser og undergraver rutenettet. Det er nok dette Rottmann mener når han skriver at det oppstår en *rytme* mellom verkets vertikale og horisontale koordinater.<sup>223</sup> I denne bildegruppen forsvinner det direkte dialektiske forholdet mellom teknologi og maleri. Når det er sagt er det fortsatt en likhet mellom Richters *Colour Charts* og *Cage 1-6*. Begge bildegrupper ivaretar en henvisning til det *mekaniske*. Førstnevnte er laget i kraft av digitale prosesser. Farge og komposisjon i *Cage*-bildene blir derimot ikke til i kraft av digitale og mekaniske utvalg. Bildene blir til gjennom en gjentagende, semi-mekanisk prosedyre der Richters *bevegelse* fungerer som en destruksjon av taktil kontroll og manuelle fingerferdighet.

Rottmann påpeker at *Cage*-bildene er totalt *singulære*. I bildegruppen er overflaten et fragmentert kaos som tilsvarer et uendelig mulighetsspekter for hvordan man kan syntetisere de ulike delene. Selve syntetiseringen skjer i kraft av *sjanse*. Dette betyr at bildene ikke henter opp sjansekomposisjoner fra et helt annet medium. I kraft av en blurring, nøytraliserende gestus og spatelteknikk, jobber Richter seg ut av et malerisk premiss som åpner opp for at tilfeldige uttrykk kan ta form på selve overflaten, dvs. i selve materialet. Derfor kan bildeuttrykket og opplevelsen enkeltbildet gjengir aldri gjentas. Videre åpnes det opp et kaos på overflaten ettersom den lenger ikke henviser til abstraksjon. Deretter, i kraft av spatelteknikk, arbeider Richter mot å oppbevare eller «fange» sjanse. Sjanse konstrueres i kraft av og i selve *materialet*. I *Cage*-bildene er ikke sjanse noe ferdig produsert eller garantert ved hjelp av teknologiske virkemidler. Det ekspressive uttrykket blir derfor til gjennom utslettelse.<sup>224</sup> Rottmann beskriver *Cage 1-6* som en hyllest til Cage:

In the artist's tribute to Cage, chance is not technologically derived from the disorder of the real but instead becomes manifest in indeterminate incidents that punctuate the palimpsest-like screen of paint.<sup>225</sup>

---

<sup>222</sup> Rottmann, «Randomizing Painting», 92.

<sup>223</sup> Rottmann, «Randomizing Painting», 92.

<sup>224</sup> Rottmann, «Randomizing Painting», 92.

<sup>225</sup> Rottmann, «Randomizing Painting», 92.

Avslutningsvis påpeker Rottmann at *Cage 1-6* bildene stiller seg kritiske til at de overhodet er abstrakte. Han påpeker at Richter iscenesetter en tvil i konseptet og praksisen av det abstrakte. Det er snarere en iscenesettelse av abstraksjon.<sup>226</sup> Bildegruppen stiller derfor spørsmålsteget til gyldigheten av det autentiske i abstrakt maleri. Dermed avbryter bildegruppen den direkte referansen til abstraksjon fordi de undergraver rutenettet gjennom en overlappende, ubesluttet og fragmentert overflate som komponeres i kraft av sjanse. Overflaten i *Colour Charts* er ikke fragmentert i seg selv, gitt at den henter inspirasjon – i form av kaos – fra andre digitale medier. Overflaten i *Cage*-bildene er selve utgangspunktet for kaos og motsigelse. Rottmann beskriver denne overflaten tross alt som et «palimpsest-like screen of paint»<sup>227</sup>.

Det er fortsatt noe mekanisk ved Richters kunstneriske teknikk i *Cage 1-6*, men denne forlater aldri overflaten av maleriet. Det estetiske i disse bildene kan derfor ikke forklares gjennom teknologiske premisser. Når betrakteren et øyeblikk får øye på rytmen i bildet, minnes den om rutenettet og den abstrakte fortiden. Derimot forsvinner rutenettet inn i den uendelig fragmenterte overflaten der bildene fremstår som farger og teksturer. Når rutenettet forsvinner, forsvinner også den digitalt konstruerte sjanse-komposisjonen. *Cage*-maleriene er i seg selv på samme tid kaos og sjanse. Dette tilsvarer at bildets fragmenterte deler er et vedvarende kaos, men ettersom sjanse øyeblikkelig klarer å «ramme» inn dette kaoset, er det også mulig at noe fremtrer for betrakteren. Med utgangspunkt i dette henviser Rottmann til Joseph: «According to Joseph, for Cage, disorder and chance become relative terms, with the latter's multiplicity holding the potential for actualizing virtualities from the unfathomable complex totality of the former»<sup>228</sup>.

## **Kapittel 4. Gilles Deleuze: sensasjon og folding**

### **1: Gilles Deleuze sensasjon og folding**

#### **1.1: Det urepresenterbare: Deleuze og Kant**

For å forklare sensasjonens «vesen» kan man ta utgangspunkt i hvordan Deleuze definerer fakultetene med utgangspunkt i Kants «tredje kritikk», altså *Analytic of the Sublime*.<sup>229</sup> Hovedpoenget hos Kant er at fakultetene slutter å fungere helhetlig og i overenstemmelse med hverandre. Kant legger ekstra vekt på fantasi og rasjonalitet. Med utgangspunkt i sublim opplevelse påpeker han en *disjunksjon* mellom fantasi og rasjonalitet. I motsetning til rasjonalitet klarer ikke fantasi å erfare sensasjonens helhet. Gjennom å prøve å gripe det sublime

---

<sup>226</sup> Rottmann, «Randomizing Painting», 93.

<sup>227</sup> Rottmann, «Randomizing Painting», 92.

<sup>228</sup> Rottmann, «Randomizing Painting», 90.

<sup>229</sup> Smith, «Deleuze's Theory of Sensation», 33.

bevisstgjøres fantasi over sin grense. Med utgangspunkt i dette derimot konfronteres samtidig denne grensen. Når fantasi prøver å gripe det sublime, men feiler, representerer den for seg selv at den ikke har tilgang til den rasjonelle ideen. I kraft av at fantasi blir gjort klar over at representasjon har en begrensning/utilstrekkelighet blir den også bevisst på at det finnes noe i den virkelige materielle verden som er *urepresenterbart*.<sup>230</sup> Siden fantasi frigjør seg fra den rasjonelle metoden kan den transcendere utover denne grensen på egne premisser. Istedenfor å prøve å skape representasjoner utforsker den heller hvordan dette landskapet kan presenteres. Derfor skjer det en oppløsning i sammenhengen mellom fakultetene.

Deleuze mener derimot at oppløste og differensierte fakulteter er et *grunnlag* for at disse overhodet kan kommunisere eller komme i harmoni. Hos Deleuze eksisterer *differens* før identitet. Fakultetene som differensierte substanser har ikke en samlende identitet og blir heller ikke påvirket av forhåndsbestemte ytre krefter slik som konsepter og ideer. De er derimot strengt immanente i subjektet. Filosof Daniel W. Smith påpeker forskjellen mellom Deleuze og Kants ideer: «Whereas Kants, Ideas are unifying, totalizing and transcendent, in Deleuze, they are differential, genetic, and immanent.»<sup>231</sup> Deleuze bruker dermed Kants idé om det frakoblede og uharmoniske forholdet mellom rasjonalitet og fantasi, og sprer slik dette disjunktive premisset utover alle fakultetene.

Hos Deleuze gjenkjenner alle menneskets sansorganer at det er en sansbar *urepresenterbar* verden som fortsatt kan erfares. Dermed blir de også bevisstgjort på sine egne perseptuelle grenser. Hvis de ønsker å erfare det som er hinsides representasjon må de dermed også konfrontere sine egne grenser. Dette er en nødvendighet og samtidig tvang til å transcendere utover og inn i seg selv. Med andre ord er det en «vrenkning» av det indre/ytre for å undersøke deler av det materielle landskapet som enda ikke er utforsket. Den transcendente manøveren ryster derimot kroppen, noe som betyr at det skjer en voldelig kommunikasjon mellom fakultetene, uten at denne kommunikasjonen «låses» opp i en felles fornuft eller identitet. Dermed igangsettes det en intens og uharmonisk *rytme* mellom fakultetene.

## 1.2 Overflate: Deleuzes immanensplan

I essayet *Immanence: a life* kaller Deleuze overflaten for «pure plane of immanence»<sup>232</sup> eller snarere *immanensplan*. Filosofen Jean-Clet Martin tar utgangspunkt i dette immanensplan når han beskriver overflaten:

---

<sup>230</sup> Smith, «Deleuze`s Theory of Sensation», 33-34.

<sup>231</sup> Smith, «Deleuze`s Theory of Sensation», 38.

<sup>232</sup> Deleuze, «Immanence: a life», 170.

Too often surface has been defined in simple opposition to depth, and thereby as an appearance which must be passed through on the way to its essence...Another confusion, which is perhaps the inverse of the preceding and which, rather than opposing surface to depth, consists in envisaging it as a ground or base upon which everything is arranged.<sup>233</sup>

Overflaten hos Deleuze er strengt *immanent*, som tilsvarer at den ikke fungerer i motsetning til dybde. En slik motsetning hadde gjort bildeflatten til ren «opptreden». Herunder må slike opptredener alltid forbigås for at man skal få tilgang til verkets essens. Overflaten er heller ikke et «tableau» eller underlag hvor ting kan arrangeres slik at den muliggjør partikulære assosiasjoner. Overflaten blir ikke dekket over av verken essens eller assosiasjon. I stedet for er overflaten *en* mekanisme i seg selv, dvs. en kropp eller maskin som blir komponert på en tilsvarende måte at materialet selv blir ekspressivt. På overflaten finner man heller materialets differensierte relasjoner som på tvers skaper «mellomrom» der differensierte intense *tegn* utfolder seg. Smith beskriver tegnet som:

What Deleuze calls a sign is therefore neither a recognizable object nor even a particular quality of an object, but constitutes the limit of the faculty of sensibility (and each faculty in its turn must confront its own limit).<sup>234</sup>

Tegnet konstituerer et objekt på grensen av det representative, altså mot en verden der det materielle kun kan bli *presentert*. Dette tilsvarer den samme grensen der sanseorganene transcenderer over til det urepresentable. Differens betyr at differensierte substanser blir til i kraft av en gjentagende *prosess*. Dette betyr at en identitet i seg selv består av uendelige forskjellige intense nivåer som konstant endrer formasjoner og relasjoner. Det er ingen substanser i verden som vedvarende forblir de samme. Dermed er den eneste mulige identiteten *forandring i seg selv*.<sup>235</sup> Forandring har derfor ingenting å gjøre med progresjon, men derimot *gjentagelse*. Deleuzes overflate som *differens* gjør opp med dualismen som har hjemsøkt estetikken helt siden Kant.<sup>236</sup> Deleuze og Guattari beskriver derfor maleriet som en «abstrakt maskin» som fungerer som *autopoiesis*.<sup>237</sup> I essayet omtalt ovenfor skriver Deleuze:

Immanence does not relate to a Something that is an unity superior to everything, nor to a Subject that is an act operating the synthesis of things: it is when immanence is no longer immanence to anything other than itself that we can talk of a plane of immanence.<sup>238</sup>

---

<sup>233</sup> Martin, «The Eye of the Outside », 18.

<sup>234</sup> Smith, «Deleuze`s Theory of Sensation», 34.

<sup>235</sup> Stanford Encyclopedia of Philosophy, «Gilles Deleuze», av Daniel Smith, John Protevi og Daniela Voss, 28.11.2022. <https://plato.stanford.edu/entries/deleuze/>

<sup>236</sup> Smith, «Deleuze`s Theory of Sensation», 48.

<sup>237</sup> Colebrook, «Introduction».

<sup>238</sup> Deleuze, «Immanence: a life», 171.

Deleuzes immanensplan er et flatt plan, et system som i seg selv består av ujevne og asymmetriske differensierende substanser. Effekten av differensierte substanser gjør erfaringen og meningsinnholdet av dette planet *uendelig*. Det uendelige kaller Deleuze og Guattari for «rhizome»:

...the rhizome connects any point to any other point... It is composed not of units but of dimensions, or rather directions in motion. It has neither beginning nor end, but always a middle (milieu) from which it grows and which it overflows.<sup>239</sup>

Immanensplanet er dermed ikke uendelig utvidende, men heller *elastisk*/deformerende. Et slikt plan gjør alt ytre *immanent* som er selve oppskriften på å virkelig oppleve og være i verdenen. Deleuzes og Guattaris begrep *folding* beskriver et slikt uendelig elastisk plan som konstant skaper nye immanente forskjeller i kraft av andre forskjeller. Folden er en vedvarende «becoming», multiplisitet og differens som samtidig ivaretar en kontinuitet. Dette er et fritt, ikke lineært nettverk av relasjoner. Deleuze uttrykker dette i boken *The Fold: Leibniz and the Baroque*:

Thus a continuous labyrinth is not a line dissolving into independent points, as flowing sand might dissolve into grains, but resembles a sheet of paper divided into infinite folds or separated into bending movements, each one determined by the consistent or conspiring surroundings...A fold is always folded within a fold, like a cavern in a cavern. The unit of matter, the smallest element of the labyrinth, is the fold, not the point which is never a part, but a simple extremity of the line.<sup>240</sup>

Dette er et desentralisert system er i konstant bevegelse og derfor vil ulike deler av dette systemet vedvarende endre posisjonerer og relasjoner. Mellomrommet der nye substanser blir til er derfor også uendelig. Martin forklarer dette mellomrommet med utgangspunkt i farger på et roterende stativ.<sup>241</sup> Hvis vi plasserer farger i sirkel på dette roterende stativet, for å deretter snurre det, vil grensene mellom fargene løses opp. Mellom to differensierende farger skapes det et mellomrom der noe nytt vokser frem.<sup>242</sup>

Når fargene åpnes opp, vrenses de «over seg selv». Dermed skjer det ikke en transformasjon, men derimot en *deformasjon* ettersom den samme substansen fortsetter å utforske sine egne materielle egenskaper. Derfor kan man forestille seg at tilblivelsen av substanser i *mellomrommet* også er uendelig ettersom alt, for Deleuze i dette immanensplanet, blir til i kraft av konstant differens. Dette er et nytt domene som selv eksisterer som

---

<sup>239</sup> Deleuze og Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, overs. Massumi (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987), 21.

<sup>240</sup> Deleuze, *The Fold: Leibniz and the Baroque*, overs. Conley (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993), 6.

<sup>241</sup> Martin, «The Eye of the Outside », 22.

<sup>242</sup> Martin, «The Eye of the Outside », 22.



multiplisiteter og differensieringer, og deler dermed ikke grense med andre substanser.<sup>243</sup> Når det er sagt er ingenting på dette immanensplanet egentlig nytt. Potensialet og muligheten for at noe skal bli til, er vedvarende tilstedeværende fordi alle substanser og intensiteter allerede eksisterer på det samme planet. Mellomrommet eksisterer i grunn heller ikke fordi organiseringen av fragmenterte substanser er en konstant folding en konstant «becoming».<sup>244</sup> Altså *noe* blir alltid til mellom noe annet, men dette *noe* er samtidig også det som muliggjør mellomrommet for at noe annet skal bli til, osv. Dermed er becoming og folding prosesser i det samme systemet. Deleuze skriver om dette:

...at one and the same time I become in the sensation and something happens through the sensation, one through the other, one in the other. And at the limit, it is the same body which, being both subject and object, gives and receives the sensation. As a spectator, I experience the sensation only by entering the painting, by reaching the unity of the sensing and the sensed. This was Cezanne's lesson against the Impressionists: sensation is not in the "free" or disembodied play of light and color (impressions); on the contrary, it is in the body, even the body of an apple.<sup>245</sup>

Sensasjonen skjer i *mellomrommet*, altså mellom maleriet og betrakteren.<sup>246</sup> Det er en materiell transcendens (empirisk transcendens) hvor det ytre alltid blir til i det indre, og motsatt. Dette er en vedvarende *konstruksjon*. I kraft av dette har et nytt bilde *foldet seg innover/utover* på tvers av grensen av begge substanser. Imidlertid er dette på utsiden alltid på innsiden i forhold til noe annet. Derfor eksisterer det bare en vedvarende immanens en vedvarende folding. Martin beskriver immanensplanet til Deleuze som:

A surface, then, is an extremely populous plane, a plane of gaps and lights which are consolidated in an anonymous way. And yet one must admit that in a certain respect such a plane lets nothing be seen. But letting nothing be seen must not be confused with nothingness or, worse with dissimulation...Here we have one of the most important requirements of Deleuze's philosophy: on a surface nothing is hidden, but not everything is visible. And this is why philosophy does not have to interpret towards a hidden essence; it is not disclosure but the construction of a moving image. It is a constructivism.<sup>247</sup>

*Tid* eksisterer dermed mellom en tidligere og en ny sensasjon. Derimot er det ikke en avstand eller et rom som adskiller de ulike sensasjonene. Alt er allerede til stede på immanensplanet, i folden, både fortid og fremtid, i vedvarende kontemporære øyeblikkelige relasjoner. Dette tilsvarer at alt allerede er i kunstneren og på panelet til og med før prosessen av maling har

---

<sup>243</sup> Martin, «The Eye of the Outside », 24.

<sup>244</sup> Deleuze, *Francis Bacon*, overs. Smith (London: Continuum, 2003), 27.

<sup>245</sup> Deleuze, *Francis Bacon*, overs. Smith (London: Continuum, 2003), 35.

<sup>246</sup> Martin, «The Eye of the Outside », 27-28.

<sup>247</sup> Martin, «The Eye of the Outside », 19.

begynt.<sup>248</sup> Overflaten skjuler dermed ingenting, men ikke alt er heller synlig ettersom det er umulig å få syne på hele immanensplanet. Det handler derfor om å gjøre deler av immanensplanet synlig i kraft av sensasjonen.

### 1.3 Simulakrum

For å forklare Deleuzes konsept «differens» og hvordan immanensplanet utfolder seg som konstant konstruksjon, kan man ta utgangspunkt i hvordan kopi og representasjon utgjør en ny type meningsproduksjon i Deleuzes simulakrum. Her er simulakrumet ikke et system som produserer vedvarende tomme kopier og representasjoner. Slik som hos Baudrillard der en kopi bare er en reproduksjon av en annen kopi, en kopi av en kopi osv.<sup>249</sup>

Hos Deleuze er simulakrumet i seg selv en differensierende modell som uavhengig fra originalen produserer egne representasjoner. Disse representasjonene eller kopiene er ikke avhengig av en modell eller original som ligner eller imiterer, men er derimot i seg selv differensierende «originaler». Hos Deleuze er det dermed et brudd i den platonske distinksjonen mellom kopi (bilde) og original. Simulakrumets strategi er derfor ikke kopiering eller reproduksjon, men som allerede nevnt *deformasjon*, samt det Larsen med utgangspunkt i Deleuze og Guattari kaller for *appropriasjon*. Det som viser seg i simulakrumet er kunstverkets virkelighet som *presentasjon*.<sup>250</sup>

Hall Foster har beskrevet Deleuzes simulakrum som det optimale systemet for produksjonen av sannhet og mening.<sup>251</sup> I motsetning til abstraksjon som kun benekter, motsier eller negerer representasjon, er simulakrumet et middel for å totalt undergrave denne. Foster påpeker dermed at simulakrumet kan produsere *meningsbærende* representasjon (tegn) uten en refererende tilknytning til den ekte verdenen, nemlig originalen.<sup>252</sup> Han påpeker at dette er en mer effektiv metode å skape tegn nettopp fordi simulakrum klarer å holde følge med bildeproduksjonen i et progressivt kapitalistisk samfunn. Med utgangspunkt i Deleuze bekrefter Foster denne hypotesen:

Gilles Deleuze distinguished the simulacrum from the copy in two ways: the copy is “endowed with resemblance,” whereas the simulacrum need not be; and the copy

---

<sup>248</sup> Deleuze, *Francis Bacon*, overs. Smith (London: Continuum, 2003), 98.

<sup>249</sup> Oxford Reference, s.v. «simulacrum», lest 28.11.2022, <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803100507502>

<sup>250</sup> Larsen, «Overfladens afstand», 226.

<sup>251</sup> Hall, Foster. *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century* (Cambridge: The MIT Press, 1996), 103.

<sup>252</sup> Hall, Foster. *The Return of the Real* (Cambridge: The MIT Press, 1996), 103.

produces the model as original, whereas the simulacrum “calls into question the very notion of the copy as the model.”<sup>253</sup>

Dette er grunnleggende for å forstå hvordan Deleuzes immanensplan i seg selv produserer forskjeller. Dette skjer i kraft av å *gjenta* den samme prosedyren av differensiering. Maleriet selv produserer sanseinntrykk i kraft av en *gjentakende* prosess – tilsvarende syntetiseringen av sensasjonen – gjennom den bestemte formasjonen av nivåer og domener. Det vil si at måten maleriet komponeres skjer i kraft av en *gjentakende* appropriasjon og bearbeidelse av den virkelige verden.

#### 1.4 Figuren og sensasjon

Mediekunstteoretikeren Felicity J. Colman skriver at metafysisk materialitet kan betraktes som en forlengelse av modernismens bidrag til kunst i det 20. århundre. Derfor skriver hun at Deleuzes oppfatning av kunst er et bidrag til den modernistiske kanon.<sup>254</sup> Hun skriver i *The Deleuze Dictionary*: «Art excited Deleuze for its ability to create the domains that he saw, felt, tasted, touched, heard, thought, imagined and desired.»<sup>255</sup> Kunst kan dermed materialisere det som vanligvis blir antatt for å være usynlig og uåndsgripelig. Dette er i tråd med hva Deleuze skriver i *Francis Bacon*: «How can one make invisible forces visible? This is the primary function of the Figure»<sup>256</sup>. Deleuze tar opp hvilke alternativer kunstneren har hvis han ønsker å jobbe med et visuelt uttrykk som er hinsides det figurative. Enten kan man jobbe mot en abstrakt form eller snarere det han kaller for *Figuren*. For det første innebærer dette at kunstneren bearbeider og jobber seg bort fra det figurative. På den andre siden blir Figuren heller aldri helt abstrakt. Den «lengter» mot det abstrakte uten at den noen gang blir helt abstrakt.<sup>257</sup> Derfor skriver Deleuze at Figuren fortsatt ivaretar representasjonen, men derimot i en bearbeidet form.<sup>258</sup>

Figuren er den sansbare formen, materielle sammensetningen, relatert til *sensasjonen*.<sup>259</sup> I motsetning til abstraksjon som virker gjennom hodet (logikk og rasjonalitet), virker sensasjonen direkte på betrakterens *nervesystem*, som er den følsomme «nervøse» kroppen.<sup>260</sup> Når maleriets farger og linjer organiseres på en effektiv måte virker de som *affekt*, altså noe

---

<sup>253</sup> Hall, Foster. *The Return of the Real* (Cambridge: The MIT Press, 1996), 104.

<sup>254</sup> Colman, «Art».

<sup>255</sup> Colman, «Art».

<sup>256</sup> Deleuze, *Francis Bacon*, overs. Smith (London: Continuum, 2003), 58.

<sup>257</sup> Deleuze, *Francis Bacon*, overs. Smith (London: Continuum, 2003), 38.

<sup>258</sup> Deleuze, *Francis Bacon*, overs. Smith (London: Continuum, 2003), 97.

<sup>259</sup> Deleuze, *Francis Bacon*, overs. Smith (London: Continuum, 2003), 34.

<sup>260</sup> Deleuze, *Francis Bacon*, overs. Smith (London: Continuum, 2003), 34.

som virker på nervesystemet og på sanseorganene. Dette er et nivå hvor opplevelse og erkjennelse tar sted før tanke. Dette innebærer midlertidig at materialet som brukes, som i dette tilfellet er maleri, må bygges opp som nøytrale persepter og affekter. Tilsvarende det Deleuze og Guattari kaller for «a block of sensation»<sup>261</sup>. For å bygge opp en slik kropp må objektets persept og subjektets affekt nøytraliseres fra lingvistisk innhold. Denne prosedyren frigjør det materielle og menneskets sanseorganer (følsomhet) fra det figurative. Farge og linje (materialet) frigjøres derfor fra forhåndsbestemt betydning. Gjennom en riktig sammensetning av det *detrterritorialiserte* og frigjorte materialet, blir selve materialet *ekspressivt* som varierende intensiteter, dvs. en Figur som holder på potensielle sensasjoner.<sup>262</sup> Deleuze skriver om Figuren: «The painter would thus make visible a kind of original unity of the senses, and would make a multisensible Figure appear visually.»<sup>263</sup> Dermed ivaretar Figuren sensasjonens uendelige nivåer og domener.<sup>264</sup>

Maleriets fragmenterte komposisjon må derimot opprettholde en *konsistent formasjon*. Deleuze og Guattari kaller den konsistente formasjonen for «plane og consistency»<sup>265</sup> som tilsvarer det samme som *immanensplanet*.<sup>266</sup> Dette betyr at heterogene substanser arrangeres på overflaten slik at de samtidig virker selvstendige, men fortsatt ivaretar integriteten til det helhetlige planet. Foruten denne konsistente arrangeringen av de ulike delene hadde bildeplanet enten fungert som total helhet eller fragmentering/reduksjon av virkeligheten.<sup>267</sup> Figuren er dermed en konsistent sammensetning som trekker ut det ekspressive fra materialets linje og farge. Denne arrangeringen produserer derfor en «stående» sensasjon, noe som selv fungerer som sanseintrykk og virker derfor som varierende intensiteter som også kan sette i gang en fragmentering og frigjørelse av betrakterens sanseapparat. Uten dette «rammeverket» hadde sensasjonen vært diffus og flyktig uten klarhet, varighet og intensitet/uttrykk. Deleuze skriver med henvisning til dette:

Sensation is what is painted. What is painted on the canvas is the body, not insofar as it is represented as an object, but insofar as it is experienced as sustaining this sensation (what Lawrence, speaking of Cezanne, called "the appleness of the apple")<sup>268</sup>

---

<sup>261</sup> Deleuze og Guattari, *What is Philosophy*, overs. Tomlinson og Burchell (New York: Columbia University Press, 1994), 164.

<sup>262</sup> Zepke, «Art as Abstract Machine: Ontology and Aesthetics in Deleuze and Guattari», 7-8.

<sup>263</sup> Deleuze, *Francis Bacon*, overs. Smith (London: Continuum, 2003), 42.

<sup>264</sup> Smith, «Deleuze`s Theory of Sensation», 43.

<sup>265</sup> Deleuze og Guattari, *A Thousand Plateaus*, overs. Massumi (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987), 266.

<sup>266</sup> Deleuze og Guattari, *A Thousand Plateaus*, overs. Massumi (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987), 40.

<sup>267</sup> Smith, «Deleuze`s Theory of Sensation», 44.

<sup>268</sup> Deleuze, *Francis Bacon*, overs. Smith (London: Continuum, 2003), 35.

## 1.5 Rytme: sensasjonens nivåer og domener

Sensasjonen fungerer tilsvarende immanensplanet. Derfor eksiterer det ikke flere sekvenser av sensasjonen der hver sensasjon ivaretar en bestemt orden eller ett nivå av sanselighet. Det eksisterer kun *én* sensasjon, men denne består i seg selv av mangfoldige nivåer og differensierende ordrer av sanselighet. Deleuze beskriver dermed sensasjonen som syntetisk: «Hence the irreducibly synthetic character of sensation.»<sup>269</sup> Hver sensasjon er en allerede akkumulert syntese, nemlig en helhet som i seg kun ivaretar differensierte fragmenter. Deleuze tar et fenomenologisk utgangspunkt for å forklare sensasjonens ulike nivåer og domener. Dette er i tråd med hvordan han forklarer de ulike fakultetene (sanseorganene) som selvstendige, men også i samspill. De forskjellige nivåene i sensasjonen refererer til ulike sanseorganer.<sup>270</sup> Dette blir gjort i kraft av at verkets komposisjonelle premisser struktureres tilsvarende de genetiske prinsippene som vedlikeholder sanseorganenes *følsomhet*. Smith påpeker at kunstens primære oppgave er å produsere sanselige materialer.<sup>271</sup> Derfor kan man se hvordan sensasjonen «imiterer» betrakterens og kunstnerens sensoriske nivåer. Dette er ikke en kopiering, men en følsomhet som begge materielt ivaretar. Kommunikasjonen mellom de ulike sanseorganene skjer der hver av disse transcenderer og løsriver seg fra det representerte objektet de alle har til felles. Dette innebærer en løsrivelse fra det figurative. Når de løsriver seg og transcenderer immanent skjer det en *deterritorialisering*, dvs. en frigjøring som kun kommuniseres til de andre sansene i form av voldelige sammenstøt og intensiteter. Dette betyr at hvert domene i sensasjonen samtidig *uharmonisk* refererer til de andre domenene og nivåene. Deleuze beskriver det som: «Between a color, a taste, a touch, a smell, a noise, a weight, there would be an existential communication that would constitute the "pathic" (nonrepresentative) moment of the sensation.»<sup>272</sup> Denne operasjonen er kun mulig hvis et bestemt sanseorgan, som i dette tilfellet er det *visuelle*, er i direkte kontakt med krefter som overskrider alle domener i sensasjonen. Denne overskridende kraften er *rytme*. For å sanse maleriet er det *visuelle* derfor primært. Når øyet løsriver seg fra representativ og forhåndsbestemt betydning, traverserer følsomheten i synet også de andre sanseorganene. Deleuze skriver i denne sammenheng:

Painting gives us eyes all over: in the ear, in the stomach, in the lungs (the painting breathes ...). This is the double definition of painting: subjectively, it invests the eye, which ceases to be organic in order to become a polyvalent and transitory organ;

---

<sup>269</sup> Deleuze, *Francis Bacon*, overs. Smith (London: Continuum, 2003), 37.

<sup>270</sup> Deleuze, *Francis Bacon*, overs. Smith (London: Continuum, 2003), 36.

<sup>271</sup> Smith, «Deleuze`s Theory of Sensation», 40.

<sup>272</sup> Deleuze, *Francis Bacon*, overs. Smith (London: Continuum, 2003), 42.

objectively, it brings before us the reality of a body, of lines and colors freed from organic representation.<sup>273</sup>

At øyet kan bli plassert i magen eller i øret, tilsvarer den nervøse, hysteriske kroppen. Slik spiller sensasjonen direkte på nervesystemet.<sup>274</sup> Følsomheten eller den empatiske intuisjonen renner gjennom kroppen, og i møte med «ytre» krefter (tegn) kan de deformere og endre intensitet i ulike deler av kroppen. Deleuzes *Body Without Organs* er elementært en slik Figur som vedvarende settes i bevegelse.<sup>275</sup> Kunstneren må dermed male rytmen.<sup>276</sup> Deleuze skriver om rytme: «Rhythm appears as music when it invests the auditory level, and as painting when it invests the visual level.»<sup>277</sup> Rytmen har en vesentlig forskjellig «følsomhet» ettersom at maleriet oppdager kroppens materielle virkelighet, mens musikken traverserer kroppen med en nervøsitete som avviker det kroppslige og det materielle.<sup>278</sup>

Dermed kan det visuelle kun ivareta *rytme* hvis denne rytmen renner gjennom alle sansorganene – som for maleriet tilsvarer sammensetningen av en konsistent Figur. Således kan man referere tilbake til Deleuzes bearbeidelse av Kants fakulteter. Det «følsomme fakultetet» ivaretar en empati og fleksibilitet som anvendes på alle sansorganene i møte med sensasjonen. Tegnet (sensasjonen), som selv er konstruert med empati for sansorganene, setter i gang en rytme og kraft i kroppen som traverserer de ulike sansorganene. Rytme er dermed logikken av sansene. Rytmen får dem til å kommunisere i en uharmonisk akkord slik at noe blir til i mellomrommet av frie grenser. Dette er en logikk som verken er intellektuell eller rasjonell, men snarere intuitiv og empatisk. Denne rytmen er kilden til materialets ekspressive rekkevidde. Denne rekkevidden er som allerede nevnt *foldning*. Maleriet har nettopp sitt eget plan og en egen orden. Dette er et singulært plan som består av presentasjoner og konstruksjoner.<sup>279</sup>

### 1.6 Farge, sjans og sensasjonens 3 rytmer

I forordet til *Francis Bacon: the Logic of Sensation* skriver Deleuze at sensasjonens ulike nivåer og domener av intensitet til syvende og sist uttrykkes i kraft av *farge*: «They converge in color, in the "coloring sensation," which is the summit of this logic.»<sup>280</sup> Hvis sensasjonen består av

---

<sup>273</sup> Deleuze, *Francis Bacon*, overs. Smith (London: Continuum, 2003), 52.

<sup>274</sup> Deleuze, *Francis Bacon*, overs. Smith (London: Continuum, 2003), 54.

<sup>275</sup> Deleuze, *Francis Bacon*, overs. Smith (London: Continuum, 2003), 44.

<sup>276</sup> Deleuze, *Francis Bacon*, overs. Smith (London: Continuum, 2003), 72.

<sup>277</sup> Deleuze, *Francis Bacon*, overs. Smith (London: Continuum, 2003), 42.

<sup>278</sup> Deleuze, *Francis Bacon*, overs. Smith (London: Continuum, 2003), 54-55.

<sup>279</sup> Nancy, «The Deleuzian Fold of Thought», 110.

<sup>280</sup> Deleuze, *Francis Bacon*, overs. Smith (London: Continuum, 2003), ix.

ulike nivåer, herunder sterke, moderate og minimale *intensiteter* – hvordan maler kunstneren disse intensitetene? Smith bemerker også at kunstneren oppnår denne intensiteten gjennom sammensetningen av farge.<sup>281</sup> Han tar utgangspunkt i impresjonistene og Cézanne for å demonstrere hvordan sensasjonen konstrueres i kraft av farge.

I motsetning til impresjonistene implementerte ikke Cézanne teknikkene som ble konstituert av komplementærfarger. Derimot blandet Cézanne ulike komplementærfarger på tvers av hverandre for å bearbeide objektet, nemlig den «faktiske tingen» til Figur. Dette er en *modulering* i kraft av kromatiske nyanser.<sup>282</sup> Denne moduleringen ligger i kroppen av maleriet. Fargens oppgave er dermed å bevare denne kroppen og ikke en metafysisk ordre eller atmosfære. Kunstneren bruker derfor farge for å male intensiteter og krefter. For å komme til dette stadiet må han male seg *ut* av maleriet. Deleuze legger ord på hvordan man maler seg bort fra det figurative:

Clichés and probabilities are on the canvas, they fill it, they must fill it, before the painter's work begins. And the reckless abandon comes down to this: the painter himself must enter into the canvas before beginning....<sup>283</sup>

Kunstnerens oppgave er dermed å jobbe med objekter som allerede har forhåndsbestemte persepsjoner og affeksjoner bundet til dem. Kunstneren nøytraliserer derimot dette innholdet gjennom å bearbeide materialet. Denne bearbeidelsen skjer i kraft av *sjansekomposisjoner*. I kraft av sjanse kan kunstnerne jobbe seg *ut* av maleriets forhåndsbestemte betydninger.<sup>284</sup> Kunstneren jobber seg dermed ikke frem mot noe originalt, nytt eller autentisk. Kunstnerens jobb er nettopp å male bort forhåndsetablerte klisjeer. Deleuze og Guattari skriver:

...but the page or canvas is already so covered with preexisting, preestablished clichés that it is first necessary to erase, to clean, to flatten, even to shred, so as to let in a breath of air from the chaos that brings us the vision...Because the picture starts out covered with clichés, the painter must confront the chaos and hasten the destruction as to produce a sensation that defies every opinion and cliché.<sup>285</sup>

Allerede før maleprosessen starter er alt til stede i både kunstneren og maleriet. Det handler bare om å gjøre det usynlige synlig. *Sjanse* er et «verktøy» for å bearbeide det tomme/nøytrale materialet, herunder linje og farge, slik at det ikke uttrykker annet enn moduleringen og sammensetningen av selve Figuren. Kunstneren er også klar over at arbeidsprosessen ikke nødvendigvis ender opp med å konstituere intensiteten og sensasjonen. For at maleriet skal

---

<sup>281</sup> Smith, «Deleuze`s Theory of Sensation», 45.

<sup>282</sup> Smith, «Deleuze`s Theory of Sensation», 46.

<sup>283</sup> Deleuze, *Francis Bacon*, overs. Smith (London: Continuum, 2003), 96.

<sup>284</sup> Deleuze, *Francis Bacon*, overs. Smith (London: Continuum, 2003), 94.

<sup>285</sup> Deleuze og Guattari, *What is Philosophy*, overs. Tomlinson og Burchell (New York: Columbia University Press, 1994), 204.

fungere som *autopoiesis* må kunstneren jobbe seg gjennom disse problemene. Dette innebærer å utsette, rens, flate ut og til og med rive, for å dermed jobbe seg ut av maleriet som tilsvarer det figurative.

I *What is Philosophy* indikerer Deleuze og Guattari at det finnes tre mulige sammensettinger og syntetiseringer av sensasjonen.<sup>286</sup> Den første sensasjonen er *vibrasjon* som består av en *enkel sensasjon*. Denne er allerede sammensatt som Figur og består som nevnt av differensierende intensiteter og krefter i ulike nivåer, som enten stiger eller faller. Alt er gjengitt i kraft av rene relasjoner mellom farger, som er den differensierende substansen og premisset for selve komposisjonen av Figuren.<sup>287</sup>

Den andre sensasjonen består av to Figurer som plasseres vedsiden av hverandre på samme panel. Dette benevner Deleuze for *sammenkoblede-Figurer*.<sup>288</sup> Disse konfronterer hverandre i likhet med en «brytekamp», som videre setter i gang en resonans som igjen danner en Figur. Resonansen er selve vibrasjonen av at en ny Figur blir til. Denne muliggjøres fordi linje og farge er umulig å adskille på tvers av de ulike Figurene (som er gjengitt på lignende måte). I et slikt møte går de ulike sensasjonene aldri totalt inn i hverandre, men det går heller ikke an å skille dem tydelig fra hverandre. Det som avbildes her er sensasjonens utfoldende prosess der to Figurer møtes, og gjennom en intens «bryting» ender opp med å produsere en ny Figur. Dette betyr derimot at den *første* og den *andre* syntetiseringen allerede er deler av hverandre. Deleuze skriver derfor om sensasjonens elastiske folding: «For even in cases where there is a single body or a simple sensation, the different levels through which this sensation passes already necessarily constitute couplings of sensation. Vibration already produces resonance.»<sup>289</sup>

Den *tredje* sensasjonen er en distansert og *oppløsende* sensasjon. Deleuze tar utgangspunkt i et triptyk for å forklare relasjon mellom tre sensasjoner (Figurer) som er plassert i hvert sitt panel. Siden Figurene er separert, gjelder ikke syntetiseringen av den andre sensasjonen her. Deleuze spør likevel hvordan disse ulike panelene og Figurene kan ha et felles faktum for å slik komme inn i samstemning.<sup>290</sup> Figurene kan kun være ulike hvis alle tre paneler har *ett* felles faktum. Hvis bildegruppen ikke hadde hatt noe som virket felles for de ulike uttrykkene kunne man tolket bildegruppen i lys av progresjon eller narrativ fortolkning. Dermed

---

<sup>286</sup> Deleuze og Guattari, *What is Philosophy*, overs. Tomlinson og Burchell (New York: Columbia University Press, 1994), 168.

<sup>287</sup> Deleuze og Guattari, *What is Philosophy*, overs. Tomlinson og Burchell (New York: Columbia University Press, 1994), 168.

<sup>288</sup> Deleuze, *Francis Bacon*, overs. Smith (London: Continuum, 2003), 65.

<sup>289</sup> Deleuze, *Francis Bacon*, overs. Smith (London: Continuum, 2003), 66.

<sup>290</sup> Deleuze, *Francis Bacon*, overs. Smith (London: Continuum, 2003), 69.



påpeker Deleuze at felles for alle tre paneler er et *anker* eller en vektor som virker konstant og vedvarende gjennom de fragmenterte flatene. Ankeret eller det vedvarende vil derimot vise seg å selv være variasjon/forandring i kraft av gjentakelse.<sup>291</sup>

Deleuze tar utgangspunkt i Bacons maleri *Man and Child* (1963) for å forklare ankeret som relaterer de ulike panelene. I dette maleriet er det lille barnet til venstre i bildet ankret stødig mot bakken, mens mannen i midten av bildet tydeligvis traverserer gjennom sensasjonens ulike nivåer. Deleuze kaller den ankrende Figuren for «attendant-Figure».<sup>292</sup> Derimot går disse Figurene aldri inn i en resonering slik som i den *andre* sensasjonen. Hensikten er å demonstrere at det må eksistere et slikt anker for at sensasjonen kan løse seg opp for å overskride Figurens grense. Sensasjonen løser seg derimot ikke totalt opp fordi den fremdeles traverserer de tre panelene i kraft av en *konsistent* rytme. Deleuze skriver om den merkelige karakteren som fungerer som triptykets anker:

More profoundly, the attendant only indicates a constant, a measure or cadence, in relation to which we can appraise a variation. This is why the girl is stiff like a stake, and seems to beat time with her clubfoot...<sup>293</sup>

Det som er felles for alle tre paneler er *rytmen* den lille jenta slår med foten sin. Denne rytmen indikerer *tid*. Dette er en rytme og tid som *gjentar* det samme systemet av *forskjeller*. Dette gjenkjennes i Nietzsches konsept om «den evige tilbakekomst». Hos Deleuze indikerer den «evige tilbakekomsten» at rytmen er den *samme*, men denne bevarer derimot et system av *forskjeller*. Derfor er panelene kun relatert gjennom denne rytmen og tiden som traverserer alle tre paneler. Ankeret er derfor en ramme som renner gjennom og måler styrken på de ulike fragmenterte formene.<sup>294</sup> Det som renner gjennom panelene er et nivå som er pre-Figur. Dette er en rytme som selv kan bli Figuren: «Rhythm would cease to be attached to and dependent on a Figure: it is rhythm itself that would become the Figure, that would constitute the Figure»<sup>295</sup>. Dette tilsvarer at det materielle, hvor «komposisjonen» eller rammen er selve rytmen, og ikke noe som har en rytmisk karakter. Smith kommenterer den materielle rytmen:

...it is the *material* that passes into the sensation: rather than beginning with a sketch, the painter gradually «thickens» the background, adding colour alongside colour, piling up or folding the material in such a way that the architecture of the sensation emerges from the medium itself, and the material becomes indiscernible from the sensation.<sup>296</sup>

---

<sup>291</sup> Deleuze, *Francis Bacon*, overs. Smith (London: Continuum, 2003), 71.

<sup>292</sup> Deleuze, *Francis Bacon*, overs. Smith (London: Continuum, 2003), 71.

<sup>293</sup> Deleuze, *Francis Bacon*, overs. Smith (London: Continuum, 2003), 71.

<sup>294</sup> Deleuze, *Francis Bacon*, overs. Smith (London: Continuum, 2003), 71.

<sup>295</sup> Deleuze, *Francis Bacon*, overs. Smith (London: Continuum, 2003), 71.

<sup>296</sup> Smith, «Deleuze`s Theory of Sensation», 48.

Dette er en rytme som ikke lenger er avhengig av å transcendere en grense (det figurative), og som ellers tilsvarer at den er ren intensitet og ren *tid*. Betrakteren opplever dermed bildets komposisjon som en samlende kraft og rytme rennende gjennom panelene og enkeltbildene. Disse elementene presses sammen, men istedenfor at bildene går opp i en total helhet, presses de fragmenterte delene (de ulike dimensjonene av intensiteter) selv imot denne helheten. Ankeret fungerer dermed som en syntese mellom deler som naturlig ikke samsvarer eller kommuniserer.<sup>297</sup> Grensene eksiterer ikke lengere og rytmen har funnet sin egen kraft i ren farge og linje. Sensasjonen blir dermed realisert i materialet.<sup>298</sup>

Rytmen i materialet og intensiteten som bygges opp i den overlappende komposisjonen tvinger dermed bildet inn i bevegelse, og ut av Figuren som Deleuze kaller for «forced movement».<sup>299</sup> Komposisjonen består allikevel av alle tre ulike måter å syntetisere sensasjonene på. Enten skjer dette gjennom å bruke *Figuren*, *samlende-Figurer* eller den *oppløste-Figuren*. Som sagt eksisterer det ikke mange ulike sensasjoner, men kun *én* sensasjon som i seg selv består av uendelige nivåer og domener. Den siste *oppløsende-Figuren* er nettopp en mulighet for at materialet selv kan bli ekspressivt. Deleuze skriver om komposisjonen:

This is painting that no longer has any background because the “underneath” comes through: the surface can be furrowed or the plane of composition can take on thickness insofar as the material rises up, independently of depth or perspective, independently of shadows and even of the chromatic order of color (the arbitrary colorist). One no longer covers over; one raises, accumulates, piles up, goes through, stirs up, folds. It is a promotion of the ground, and sculpture can become flat since the plane is stratified. One no longer paints “on” but “under”.<sup>300</sup>

Siden alle tre sensasjoner vedvarende utgjør premisset for hverandres syntetisering, er det kun et spørsmål om *hvilken* syntetisk kraft man opplever i sensasjonen ettersom kunstneren bruker alle tre synteser for å bygge opp sensasjonen.<sup>301</sup> I dette tilfellet opprettholder materialet (som rytme) selve Figuren, men rytmen blir ikke til før kunstneren har frigjort seg fra Figuren. Slik Deleuze skriver: «Paint the sensation, which is essentially rhythm...»<sup>302</sup> Dermed igangsettes det samme systemet med en rytme/puls som traverserer en *enkel* Figur, men også alltid *to* samlende-Figurer (og motsatt) *inn* i det uendelige, som tilsvarer: «“Alice becomes larger,” I

---

<sup>297</sup> Smith, «Deleuze`s Theory of Sensation», 48.

<sup>298</sup> Deleuze og Guattari, *What is Philosophy*, overs. Tomlinson og Burchell (New York: Columbia University Press, 1994), 193.

<sup>299</sup> Deleuze, *Francis Bacon*, overs. Smith (London: Continuum, 2003), 73.

<sup>300</sup> Deleuze og Guattari, *What is Philosophy*, overs. Tomlinson og Burchell (New York: Columbia University Press, 1994), 194.

<sup>301</sup> Smith, «Deleuze`s Theory of Sensation», 47.

<sup>302</sup> Deleuze, *Francis Bacon*, overs. Smith (London: Continuum, 2003), 72.

mean that she becomes larger than she was. By the same token, however, she becomes smaller than she is now.»<sup>303</sup>

## Kapittel 5. Analyse av *Cage 1-6* i lys av sensasjon og folding

### 1. Analyse

#### 1.1 Affirmative grenser

Både Stefan Germer og Peter Osborne antyder en *mulig* framtid for Gerhard Richters abstrakte bilder. Som demonstrert er dette prosjektet gjennomført i kraft av negativ dialektikk. Slik kan maleriet fortsette å være relevant i fremtiden, men kun som en negativ bekreftelse på kunstnerens gestus og produksjonsprosess, og ikke minst maleriets meningsbærende potensial. Osborne påpeker dette når han nevner at readymade bevisstgjør maleriet om sin egen produksjonsprosess: «Painting is not impossible. Only the old conception of painting is impossible: impossible to justify.»<sup>304</sup> Allikevel kommer ikke skribentene videre enn dette, og etterlater dilemmaet om kunstnerens gestus og verkets ekspressive premisser *uløst*.

Den doble negasjonen er likevel en passiv oppfordring mot en virkelig «fordøyelse» av maleriets «problemer» knyttet til gestus og innhold. Osborne beskriver nettopp utsettelsen av mening i Richters malerier som et håp om at produksjonsprosessen en dag igjen skal åpne maleriet for den virkelige verden: «It is a kind of stalemate that points beyond itself only negatively, in the form of a hope: the hope, perhaps, for a labor beyond the alienation of craft, conception, and technology.»<sup>305</sup> Både Germer og Osborne uttrykker et håp om at negasjon ikke skal være den eneste løsningen for maleriet: «What is negated is negative until it has passed.»<sup>306</sup>

Som nevnt i starten av oppgaven. I den grad det kun tas utgangspunkt i den kritiske litteraturen om Richter, ville man endt opp med forståelsen av hans kunst som noe uten estetisk meningsinnhold. Et slikt bilde er fortsatt autonomt. Men *grensene* som konstituerer den negative dialektiske spenningen forutser at disse grensene aldri kan transcendere. De statiske grensene blir innlysende ettersom Germer og Osborne påpeker at den negative *intensiteten* også fortsetter i Richters abstrakte bilder.

Deleuze påpeker at det man faktisk er ute etter ikke er verkets *hva*, men heller *hvordan*.<sup>307</sup> Selv om gestus og meningsinnhold blir dobbelt negert, kan den negative tenkningen

---

<sup>303</sup> Deleuze, *The Logic of Sense*, overs. Lester og Stivale (London: The Athlone Press, 1990), 1.

<sup>304</sup> Osborne, «Painting Negation», 111.

<sup>305</sup> Osborne, «Painting Negation», 109.

<sup>306</sup> Osborne, «Painting Negation», 110.

<sup>307</sup> Deleuze og Guattari, *Anti-Oedipus*, overs. Hurley, Seem og Lane (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000), 108.

allikevel bevisstgjøre betrakteren om at produksjonsprosessen en gang var en intrikat del av maleriets *mulige* ekspressive premisser. Det vil si at selv om det ekspressive og meningsbærende undertrykkes i det negative verket, er det en mulighet for at man kan få øye på verkets *hvordan*. Dette potensialet henter både Germer og Osborne til ved at de abstrakte bildene er et dypere nivå av negasjonen i fotomaleriene. Til og med de abstrakte bildene bevisstgjøres i negasjonen om sine materielle historiske omstendigheter. I den forstand minner negasjon oss om at kunsten etter andre verdenskrig stadig virker mer og mer *idealistisk*. Negasjon går i tråd med modernismens tenkning i progresjon fordi den *foreslår* en dialektisk syntese som aldri skjer. For at maleriet skal fungere som sensasjon må det derimot *transcendere*. I negasjonen er verkets meningsinnhold fanget mellom to negative motsetninger. Intensiteten som blir til mellom motsetningenes grense er derfor statisk og negativ. Det er dette Germer benevner som ambivalens og Meinhardt for *ingenting*, noe som tilsvarer en vedvarende utsettelse av mening.<sup>308 309</sup>

I det samme intervjuet med Buchloh fra 1986 indikerer Richter at kunstnerens produktive handling aldri kan negeres:

Buchloh: So the negation of the productive act in art, as introduced by Duchamp and revived by Warhol, was never acceptable to you?

Richter: No, because the artist's productive act cannot be negated. It's just that it has nothing to do with the talent of "making by hand," only with the capacity to see and to decide *what* is to be made visible. *How* that then gets fabricated has nothing to do with art or with artistic abilities.<sup>310</sup>

Deleuzes teori om «transcendente grenser», i tråd med transcendent empirisme som baseres på Kant, åpner opp for en nytolkning av intensiteten og spenningen ivaretatt mellom de fragmenterte delene i *Cage 1-6*. Først og fremst er Deleuzes teori et brudd med den dialektiske tenkningen. Hos Deleuze er det ikke behov for negasjon ettersom substanser i seg selv allerede tillates å være vedvarende *differensierte*. Ideen om progresjon som lineær rom-tid er også umulig å rettferdiggjøre fordi Deleuzes system av forandring fungerer i kraft av *differens* og *gjentakelse*. Mellomrommet til Deleuze defineres derfor ikke av to forskjellige substanser, men derimot av differensierende *likheter* som tilsvarer at det som blir til i mellomrommet, kun er *en* av uendelige måter slike substanser kan syntetiseres på. To substanser er derfor likeverdig *differensierende* og trenger derfor ikke å negere, men derimot *affirmerer* hverandre i kraft av fleksible, dynamiske grenser.

---

<sup>308</sup> Germer, «Retrospective Ahead», 26.

<sup>309</sup> Meinhardt, «Illusionism in Painting», 140.

<sup>310</sup> Buchloh, «An Interview with Gerhard Richter (1986)», 9.

Den fragmenterte overflaten av *Cage 1-6* er derfor ikke låst i et statisk spenningsforhold. Hver farge er en differensiert substans i seg selv. Etersom Richter tvinger og presser de ulike fargene inn i hverandre konstituerer de til sammen en fragmentert differensiert helhet. Nærmere det Deleuze beskriver som en oppbygging av en stratifisert overflate: «one raises, accumulates, piles up, goes through, stirs up, folds. It is a promotion of the ground, and sculpture can become flat since the plane is stratified. One no longer paints “on” but “under”.»<sup>311</sup> Substansene ivaretar derfor frie, åpne grenser. Disse åpne grensene tvinger overflaten i bevegelse. Her kan man bemerke at det er disse fleksible, åpne og affirmative grensene som faktisk opprettholder den *konsistente* differensierende helheten av overflaten i *Cage 1-6*. Dette betyr at overflaten konstant «foreslår», gjennom sensasjonen, muligheten for nye relasjoner og kombinasjoner på tvers av den fragmenterte overflaten. Som Luc Lang nevner i kapittel *en*, fungerer Richters bilder som video-språk eller *video-maleri*.<sup>312</sup> Lang bruker video-språk for å demonstrere at bildene har overgått et statisk spenningsforhold mellom de fragmenterte delene. Denne dynamikken er tilsvarende Gertrud Koch idé om *abstrakt bevegelse*.<sup>313</sup>

Overflaten til *Cage 1-6* fungerer derfor som en *fold*, som stadig deterritorialiserer og nøytraliserer betrakterens persepsjon til selv å bli en del av sensasjonen, og til selv å begynne, erfare og tenke på verdenen som en *fold*. Hver sensasjon er en «vregning» av folden, altså en ny formasjon av sensasjonens uendelig nivåer og domener. *Cage 1-6* transcenderer derfor vedvarende i materialet – i det uendelige mellomrommet som egentlig ikke eksisterer fordi alt er differens i kraft av likhet. Dette er overflaten som vedvarende potensielle ekspressive sanselige nivåer.

## 1.2 Simulakrum: sjanse, gjentakelse og kopi

Som nevnt i introduksjonen av oppgaven utgjør overflate et omdreiningspunkt i Richters oeuvre. Arbeidet med overflaten blir utført i kraft av kopiering og *gjentakelse*, som dermed risikerer å plassere verkene hans på grensen av det meningsløse tilsvarende Baudrillards *simulakrum*. Germer og Osborne løser dette problemet gjennom negasjonens evne til å midlertidig undertrykke representasjonen, men uten å erstatte den med et annet meningsbærende uttrykk. Osborne bruker blant annet fotografi for å påpeke at Richters malerier holder en *dobbel avstand* til virkeligheten, mens Germer på sin side understreker, i kraft av

---

<sup>311</sup> Deleuze og Guattari, *What is Philosophy*, overs. Tomlinson og Burchell (New York: Columbia University Press, 1994), 194.

<sup>312</sup> Lang, «The Photographer's Hand», 48-49.

<sup>313</sup> Koch, «The Open Secret», 11, 25.

readymade, at representasjonen og meningsinnholdet i de negative maleriene også er *utsatt*.<sup>314</sup>

<sup>315</sup> Begge to er opptatt av at den doble negasjonen virker som en begrensing og dermed en bekreftelse på maleriets negative struktur.

Spørsmålet som fortsatt forblir ubesvart er om det går an å etablere en ny logikk for maleriets struktur som ikke medfører at det kun virker kritisk eller det Germer kaller for malerisk retrospeksjon?<sup>316</sup> Foster belyser denne ideen når han skiller mellom abstraksjonens evne til å negere representasjon og Deleuzes simulakrum som derimot både bearbeider og *undergraver* den.<sup>317</sup> Kopi og representasjon trenger derfor ikke negeres eller destrueres, men er derimot midler og materialer for *deformasjon*. Som demonstrert i kapitel fire gjentolker Deleuze betydningen av simulakrum. Dette gjør det mulig å analysere anvendelsen av kopi og representasjon i Richters *Cage 1-6* i et alternativt lys.

Istedenfor å tenke på *Cage*-bildegruppens tidlige arbeidsprosess som negasjon og undergraving av readymade og fotografi, kan man heller betrakte prosessen av kopiering som en henvisning til objektet og den virkelige verden. Denne henvisningen er ikke et forsøk på å innføre en ny representasjonsform i maleriet, men derimot heller et initiativ til å *bearbeide* det figurative, herunder representasjon og gestus, i kraft av blurring og gjentakende gjengivelse av abstrakt bevegelse. Nærmere bestemt tvinges materialet til å transcendere sine formmessige figurative og abstrakte grenser. Istedenfor å transformere eller negere kopien *bearbeides* den i Richters *Cage 1-6*-bilder, slik at komposisjon og gestus også frigjøres fra et figurativt og abstrakt uttrykk. Kopien i dette tilfellet er et nødvendig foreliggende materiale for at kunstneren nettopp skal igangsette arbeidet med å jobbe seg *ut* av maleriet, altså ut av klisjeer og forhåndsbestemte betydninger. I bearbeidet form henviser ikke Richters overflate til fotografi eller readymade. Representasjon og ekspressiv gestus har derimot blitt bearbeidet til å fungere som presentasjon, hvor gestus også kan få ny betydning.

På denne overflaten er det derfor ingen deler som er viktigere enn andre. Samtidig er det også en helhetlig konsistent og desentralisert struktur som gjør det umulig å definere hvor komposisjonen starter eller slutter. Siden problemet med fotografi og readymade bearbeides, blir disse også gjort om til differensierende substanser. Maleriets fortid er derfor ikke lenger en hindring for den meningsbærende overflaten men blir derimot gjort om til deterritorialisert materiale, som videre kan arrangeres for å konstituere sensasjonen. På *Cage 1-6*-malerienes

---

<sup>314</sup> Germer, «Retrospective Ahead», 26.

<sup>315</sup> Osborne, «Painting Negation», 105.

<sup>316</sup> Germer, «Retrospective Ahead», 23.

<sup>317</sup> Hall, Foster. *The Return of the Real* (Cambridge: The MIT Press, 1996), 103.

differensierte overflate blir fortid derfor gjort om til ren *tid*, altså progresjon som gjentakelse av differens.

Richters *Cage 1-6*-bilder kan derimot lett feiltolkes for et jevnt flatt plan, i likhet med Greenbergs idé om det flate. Både Pollock og Richter arbeider med en repeterende gestus, hvor forskjellen hovedsakelig ligger i «nærheten» til komposisjonen og produksjonsprosessen, og ikke minst hvilke verktøy de bruker. Rytmen som blir til i produksjonsprosessen er også elementært annerledes fra Pollock til Richter. Som allerede nevnt med utgangspunkt i Storr, arbeider Richter med overflaten i et *rolig* tempo. Ifølge Deleuzes tredje syntetiserte sensasjon tar *rytmen* sted i selve komposisjonen på materialets egne premisser.<sup>318</sup> Til forskjell fra Greenbergs «all-over painting» er ikke overflaten i *Cage 1-6* konstruert som *helhet* i kraft av *likhet*, men derimot *helhet* i kraft av *differens*. Richter arbeider heller ikke med en destruksjonsprosess av det figurative rommet.

Den tidlige produksjonsprosessen av *Cage 1-6* består derfor av en frigjørelse av kopi og gjentagende gestus fra *likhet*, hvor disse derimot bearbeides til å produsere differens og forskjeller. Storr påpeker tross alt at det fortsatt er et figuralt nivå ved Richters abstrakte malerier, men ikke lenger i en representativ og figurativ form.<sup>319</sup> I kraft av at Richter undersøker maleriets materielle omstendigheter finner han det ekspressive kun i materialet og ikke i et konsept eller en idé. Storr påpeker tross alt at «paintings are object as well as images»<sup>320</sup>. Illusjon er derfor fortsatt en del av bildeuttrykket i *Cage 1-6*. Derimot er bildegruppen heller ikke abstrakt. I den første delen av *Cage 2-6*-produksjonen imiterer og iscenesetter Richter en abstrakt gestikulerende bevegelse. Larsen kaller dette for en *performance*.<sup>321</sup> Dette står i stil til Rottmanns utsagn om at Richter iscenesetter en tvil i konseptet og praksisen av det abstrakte. Ifølge ham er dette derfor en iscenesettelse av abstraksjon.<sup>322</sup> Når Richter jobber seg vekk fra det figurative, for allikevel kun å «iscenesette» abstraksjon, minner det svært om Deleuzes definisjon av Figuren.

### **1.3 Kopiering og repetisjon: Frigjøring av gestus, komposisjon, farge og linje**

Det tidlige arbeidsnivået i produksjonsprosessen av *Cage 1-6*, blurring av motivet i *Cage 1*, og den *gjentagende* gestusen i *Cage 5-6*, er elementær for at farge og linje åpnes opp og frigjøres fra figurative eller abstrakte referanser. Dette stadiet kan også minne om Cages teknikk med å

---

<sup>318</sup> Storr, *Cage* (London: Tate Publishing, 2009), 12.

<sup>319</sup> Storr, *Cage* (London: Tate Publishing, 2009), 12.

<sup>320</sup> Storr, *Cage* (London: Tate Publishing, 2009), 63.

<sup>321</sup> Larsen, «Gerhard Richter.» *Forart*. [https://forart.no/wp-content/uploads/sites/2/2018/01/Bente\\_Larsen.pdf](https://forart.no/wp-content/uploads/sites/2/2018/01/Bente_Larsen.pdf)

<sup>322</sup> Rottmann, «Randomizing Painting», 93.

preparere pianoet slik at det produserer tilfeldig og uforventet lyd. Når det gjelder maleriet sørger denne prepareringen for at den videre prosessen kun utfolde seg på maleriets egne betingelser i kraft av sjansekomposisjon, og at «lyden» (det ekspressive uttrykket) som produseres kun er lyden av maleriets varierende ekspressive materielle frekvenser.

Helt tidlig i produksjonsprosessen arbeider Richter med pensel og det som tilsvarende kan ligne på ekspressiv gestus. Senere erstattes kunstnerens ekspressive tendenser med *kopiering* og *gjentagelse*. I *Cage 1* maler Richter etter et fotografi før han deretter retusjerer overflaten, mens malingen fortsatt er våt gjennom blurring. Dette tilsvarer det Storr benevner som en *falsk start*.<sup>323</sup> I prosessen av kopiering og blurring frigjøres maleriets materielle bestanddeler som *linje* og *farge* fra det figurative. Slik innebærer ikke dette total abstrahering, men tvert imot en vedvarende fastholdelse av det figurative i *bearbeidet* form. Ettersom Richter arbeider med representasjonen, er det også en bearbeidelse av fotografiets objektive fremstilling av verden. I bearbeidelsen demonstrerer Richter tross alt det utilstrekkelige i representasjonen når materialet transcenderer den figurative grensen.

I *Cage 5-6* arbeider Richter med å avskaffe det ekspressive i gestus gjennom å vedvarende *gjenta* den samme bevegelsen på overflaten. I denne produksjonsprosessen *bearbeides*, nøytraliseres og tømmes den kunstneriske gestus fra å fungere som direkte henvisning til ekspressiv bevegelse, markering og signatur. Dette er en teknikk Richter bruker for å distansere seg fra selve komposisjonen. Når Richter maler på nivå med abstraksjon, uten å bruke ekspressiv gestus, settes det derimot heller søkelys på selve *fargen*. På den måten kan ikke readymade negere det meningsbærende i farge, siden gestus ikke lenger er kilden til fargens ekspressive premisser. I den forstand trenger fargen heller ikke å følge noen forhåndsbestemte regler, som nedtonede fargekontraster, slik tilfellet er i abstrakt ekspresjonisme eller kubisme (annen kunst preget av komplementærfarger, osv.). Det fascinerende er at Richter hovedsakelig bruker primærfarger i *Cage 1-6*. I prosessen av å skyve og skrape disse mot hverandre, skitnes disse fargene til. Dette skjer i det senere arbeidet med spatelteknikk, hvor malingen spres utover overflaten kun i kraft av *sjanse*. Overflaten av *Cage 1-6* er derimot fragmentert, noe som gjør at møtet mellom ulike lag av farger danner temporale konturer og linjer. Richter bruker likevel de samme fargene utover hele bildeserien for å skape sensasjonen av flyt og sammenheng. Denne sammenhengen brytes imidlertid opp av variasjonen mellom grove og myke teksturer, samt den konstante brytningen mellom asymmetriske og symmetriske punkter. På overflaten av *Cage 1-6* veksler verkets ulike flater

---

<sup>323</sup> Storr, *Cage* (London: Tate Publishing, 2009), 77.



mellom nærhet og avstand til betrakteren. Når Richter kutter i overflaten eller skraper av et tidligere lag er han like mye opptatt av hva som bygges på undersiden: «One no longer paints “on” but “under”.»<sup>324</sup>

Selv om Richters arbeidsprosess i *Cage 1-6* tilsynelatende nøytraliserer readymade og fotografi, forsvinner disse bearbejdede «henvisningene» aldri ut av komposisjonen. Hvis man studerer den tidlige produksjonsprosessen av *Cage 1-6*, ser man at Richter ikke har et behov for å totalt ødelegge representasjon eller gestus, men snarere leke med og eksperimentere med disse i kraft av penselens og malingens tekstur, børstens bevegelse og spatelens evne til å utfordre fargenes grenser gjennom skrapping, kutting, konstruksjon, overlapping, osv. *Bearbeidelse* er en oppgave verken fotografi eller readymade kan utføre. Derfor virker Richters tidlige arbeidsprosess som tilpasning av det ytre, slik at det ikke er noen dialektiske motsetninger mellom det indre og maleri, eller det ytre og den virkelige verden. I motsetning blir disse i Richters *Cage 1-6* bilder gjort om til like store deler på ett og samme plan. Når representasjon og gestus tilpasses og prepareres i maleriet, blir de selv gjort om til differensierende substanser. Farge og linje som *presentasjon*, og gestus som gjentakelse av sjanse/forskjeller er det elementære verktøyet Richter bruker i konstruksjonen av *Cage 1-6*.

Her kan man se tilbake på Germers utsagn om readymadens rolle i Richters bilder. Germer påpeker at det er en dobbel negasjon mellom maleriets utgangspunkt som readymade, og den destruktive prosessen av overmaling. Herunder understreker han at readymade i grunn virker dobbelt i Richters bilder.<sup>325</sup> imidlertid skjer det noe annet når Richter faktisk bearbejder readymade. Den tidlige bearbejdelsen av materialet i *Cage 1-6* bidrar til at Richters senere arbeid med spatelteknikk og palettkniv ikke risikerer å gjøre synlig annet enn maleriets egne ekspressive bestanddeler. Hvis betrakteren dermed får øye på en sekvens av overflaten, som synliggjør bildegruppens tidlige bearbejdelse av representasjon og gestus, får den kun øye på *farge og linje* som nøytralisert og differensiert substans. Betrakteren får verken tilgang til en essens eller en ide og heller ikke readymade eller fotografi. Det er derimot ikke noe bak eller foran overflaten. De bestemte fragmenterte formasjonene av overflaten i *Cage 1-6* er kun én av uendelige mulige kombinasjoner produsert av sjansekomposisjonen på ett plan. Dette betyr at bildegruppen består av mange fragmenterte differensierte overflater som sammen danner en uharmonisk *helhet*. Videre tilsvarer dette immanensplanet og sensasjonens uendelig nivåer og domener.

---

<sup>324</sup> Deleuze og Guattari, *What is Philosophy*, overs. Tomlinson og Burchell (New York: Columbia University Press, 1994), 194.

<sup>325</sup> Germer, «Retrospective Ahead», 30.

Richters enkle maleriske bearbeidelse av representasjon og gestus er en demonstrasjon av malingens evne til å deformere virkeligheten, men også dets evne til å arrangere dette materialet til å konstituere en ny malerisk virkelighet. Det er mulig å sammenligne dette med Storrs utsagn om at det fortsatt er en *puls* i maleriet.<sup>326</sup> En slik puls innebærer ikke at man undersøker maleriet for å kartlegge dets retrospektive historie som et dødt medium. Maleriet har en *puls* fordi det kan fortsatt påvirke og bearbeide virkeligheten. Gjennom en slik bearbeidelse kan overflaten synliggjøre deler av virkeligheten som enda ikke er utforsket, men som alltid har vært der, og slik invitere til produksjonen av «ny» mening og sannhet. Videre dannes potensial for utviklingen av «nye» konsepter og ideer. Denne pulsen oversettes hos Deleuze som en *pulsering*, nemlig en rytme som traverserer både maleriet, kunstneren og betrakteren.<sup>327 328</sup>

I motsetning til popkunst og minimalisme bruker ikke Richter kopiering og *gjentagelse* som verktøy for destruksjon eller reduksjon av meningsinnhold, men som allerede nevnt bearbeidelse. Med det første kan det virke som at Richter approprierer abstrakt maleri, popkunst og minimalisme inn i *Cage 1-6*. Gjennom å forandre og bearbeide teknikker som gestus, kopiering og gjentagelse blir disse heller affirmative verktøy for meningsdannelse i selve komposisjonen. Hos Warhol blir kopi og gjentagelse et tegn på fravær og kunstnerens gestus dermed et unyttig verktøy. Hos Richter derimot er kopi, gjentagelse og gestus teknikker som sørger for at farge og linje selv fungerer som maksimalt ekspressivt materiale. Richter reduserer den ekspressive gestus uten å redusere *Cages 1-6* ekspressive overflate. *Cage 1-6* fungerer dermed verken ironisk eller slik Germer beskriver de abstrakte maleriene som allegoriske.<sup>329</sup> Appropriasjon i hendene på Richter innebærer dermed at det som approprieres *bearbeides* kun til å fungere som en malerisk virkelighet, tilsvarende Deleuzes simulakrum. Nettopp dette er maleriets evne til å imitere uten å gjøre seg lik det den imiterer.

Den tidlige fasen av produksjonsprosessen i *Cage 1-6* tilsvarer det Storr betegner som *ingenting*. Dette ingenting er et *springbrett* for at ingenting kan bli til – eller det Storr benevner for «nothing becoming and then unbecoming something.»<sup>330</sup> Igjen er dette samsvarende med noe Richter tidligere har sagt: «I have nothing to say and I am saying it»<sup>331</sup> og tilsvarende hos

---

<sup>326</sup> Storr, *Cage* (London: Tate Publishing, 2009), 64.

<sup>327</sup> Smith, «Deleuze`s Theory of Sensation», 45.

<sup>328</sup> Deleuze og Guattari, *What is Philosophy*, overs. Tomlinson og Burchell (New York: Columbia University Press, 1994), 168.

<sup>329</sup> Germer, «Retrospective Ahead», 31.

<sup>330</sup> Storr, *Cage* (London: Tate Publishing, 2009), 81.

<sup>331</sup> Corà, «Interview with Bruno Corà, 2000», 358.

Cage: «nothing is what you say when you have nothing to say»<sup>332</sup>. *Ingening* tilsvarer at farge og linje først prepareres bort fra de maleriske problemene med representasjon og gestus, for deretter igjen å konstrueres i kraft av tilfeldigheter og *sjanse*. Slik konstitueres et bilde som er vanskelig å definere. Storr påpeker allikevel at dette «ingening» har en funksjon: «something that functions as the ground for a figure.»<sup>333</sup> Materialet er frigjort og det samme gjelder kunstnerens gestus. Når det er sagt, er det i denne delen av arbeidsprosessen at kunstneren virkelig går inn for å bearbeide og arrangere overflaten i *Cage 1-6* i den hensikt å konstituere det Deleuze kaller for *Figur*. I sammenheng med Storrs, Richters og Cages sitater skriver Deleuze følgende: «How can one make invisible forces visible? This is the primary function of the Figure»<sup>334</sup>.

#### 1.4 Nærhet mellom kunstner og verk: spatelteknikk og sjansekomposisjon

Førsteintrykket av Gerhard Richters arbeidsprosess i *Cage 1-6* er at han holder et distansert forhold til bearbeidelsen av maleriets overflate. Helt tidlig i produksjonsprosessen starter Richter med å bearbeide farge og linje, fra figurasjon og abstraksjon, for å finne ut av hvordan det fortsatt er mulig å male abstrakt. For å finne ut av *hvordan*, må han undersøke det abstrakte, tilsvarende det Storr kaller for en «viviseksjon» av det abstrakte maleriet.<sup>335</sup> Det er nettopp her Richter anvender spatelteknikk og *sjansekomposisjon*. Sjanse er et verktøy som gjør det mulig å male på nivå med abstraksjon uten å gjøre det totalt subjektivt, altså ikke-objektivt. Dessuten påpeker Deleuze at sjanse er et verktøy for å arrangere det nøytrale og frigjorte materialet, altså et middel for å gjøre det usynlige synlig, tilsvarende Figuren.<sup>336</sup> Richters spatelteknikk lager en distanse til selve komposisjonen av verket. Siden spatelteknikken utfolder farge og linje i kraft av tilfeldigheter, kan disse lage hvilke som helst kombinasjoner og relasjoner på tvers av overflaten. Når Richter dermed i denne delen av arbeidsprosessen av *Cage 1-6* må bedømme hva av den synlige komposisjonen, og vurdere hva som skal beholdes eller bearbeides, kommer dette valget fra en virkelig kjennskap til materialets mulighetsspekter. Kunstneren må derfor kjenne selve mediet, og dette innebærer at arbeidsprosessen og komposisjonen blir essensiell for det meningsbærende i verket. Ifølge Storr er Richter derfor en *connoisseur* av maleriet,

---

<sup>332</sup> Storr, *Cage* (London: Tate Publishing, 2009), 81.

<sup>333</sup> Storr, *Cage* (London: Tate Publishing, 2009), 81.

<sup>334</sup> Deleuze, *Francis Bacon*, overs. Smith (London: Continuum, 2003), 58.

<sup>335</sup> Storr, *Cage* (London: Tate Publishing, 2009), 63.

<sup>336</sup> Deleuze og Guattari, *What is Philosophy*, overs. Tomlinson og Burchell (New York: Columbia University Press, 1994), 204.

hvilket tilsvarer at han må ha en kjennskap til maleriets grunnleggende premisser og adferdsmønstre, for å slik velge hva som skal være synlig og usynlig.<sup>337</sup>

Før Richter kan sette i gang med spatelteknikken må han derimot adaptere og innstille gestusens hensikt. Når gestus innstilles innebærer det at den adapteres slik at farge og linje kan utfolde seg på egne premisser gjennom sjanse og tilfeldigheter. Dette betyr at Richter beveger seg fra å nøytralisere farge, linje og gestus, til å faktisk gjøre selve materialet ekspressivt. Sjanse blir til i kraft av at spatelen gjentar den samme bevegelsen på overflaten av maleriet. Siden Richter ikke kan kontrollere spatelens friksjon mot overflaten vil den gjentakende teknikken konstruere et varierende og differensierende uttrykk. Dette tilsvarer differens i kraft av gjentakelse. I denne prosedyren forskyves det ekspressive inn i selve materialet. Ren kopiering og mimesis er dermed tilsvarende det Storr kaller for et *springbrett* for den videre produksjonen med spatelteknikk.<sup>338</sup> Produksjonsprosessen av *Cage 1-6* starter derfor med et enkelt utgangspunkt av reproduksjon og kopiering, men dette utgangspunktet har derimot et komplisert estetisk formål. Richters arbeidsmetode bidrar derfor til at bildegruppen utvikler seg til å bli helt annerledes fra slik den startet. Fra instrumentell kopiering bearbeider Richter overflaten til å ivareta et uttrykk som umulig kan reproduseres eller gjentas.

For at overflaten av *Cage*-bildene skal bli ekspressiv må Richter dessuten også ta riktige valg i løpet og arbeidsprosessen. Dette innebærer at han både må kjenne maleriets figurative og abstrakte premisser. Richter forlater tross alt aldri det figurative til gjengjeld for ren abstraksjon. Det er slik Deleuze også beskriver Figuren. Figuren bearbeider og arbeider seg vekk fra det figurative samtidig som den aldri blir helt abstrakt.<sup>339</sup> Dette minner om det Richter og Storr, med utgangspunkt i *Cage*, benevner som en «tredje vei».<sup>340 341</sup>

I stedet for at spatelteknikken tolkes for det Germer beskriver som en destruksjonsprosess, kan Richters arbeid med *Cage 1-6* heller anses som en *konstruksjon*.<sup>342</sup> Overflaten i *Cage 1-6* er derfor en *presentasjon* av maleriets egne ekspressive omstendigheter. Spatelteknikken er en demonstrasjon av hvordan sjansekomposisjonen konstruerer en «kropp» som utvikles til å fungere som *autopoiesis*. Denne virkeligheten innebærer at overflaten fungerer tilsvarende Deleuzes *immanensplan*. I kapittel 4. kommer det nettopp frem at på dette planet er alle ting allerede tilstedeværende. Det handler kun om å gjøre dem synlig:

---

<sup>337</sup> Storr, *Cage* (London: Tate Publishing, 2009), 80.

<sup>338</sup> Storr, *Cage* (London: Tate Publishing, 2009), 76.

<sup>339</sup> Deleuze, *Francis Bacon*, overs. Smith (London: Continuum, 2003), 97.

<sup>340</sup> Thorn-Prikker, «Interview with Jan Thorn-Prikker, 2004», 468-469.

<sup>341</sup> Storr, *Cage* (London: Tate Publishing, 2009), 56.

<sup>342</sup> Germer, «Retrospective Ahead», 30.

Everything is already on the canvas, and in the painter himself, before the act of painting begins. Hence the work of the painter is shifted back and only comes later, afterward: manual labor, out of which the Figure will emerge into view....»<sup>343</sup>

Som allerede nevnt må Richter i starten av arbeidsprosessen finne ut av *hvordan* han kan utføre *Cage 1-6*-serien. Dette *hvordan* viser seg i form av *spatelteknikk*. Når Richter finner ut av hvordan han kan fortsette å male, må han deretter *velge* hva som skal beholdes og hva han skal fortsette å bearbeide i kraft av skraping og kutting. For å *velge* hva, må han også ifølge Storr forstå *hvor mye* liv han skal blåse inn i mediet, slik at det oppstår en balanse mellom bildets høyeste og laveste uttrykk.<sup>344</sup> Deleuze beskriver også immanensplanet og Figuren lignende. For at Figuren skal ivareta en konsistent helhet må de ulike fragmenterte delene arrangeres slik at de produserer en uharmonisk akkord, kommunikasjon og flyt på tvers av overflaten. Når Richter dermed velger hvor mye av bildets sterkeste og laveste uttrykk som skal synliggjøres må han ta hensyn til en slik uharmonisk balanse, som hvis vellykket, produserer *sensasjon*. Når spatelen skyver ulike farger inn i hverandre eller når Richter kutter og gjør synlig et tidligere lag av overflaten, må han bestemme om dette «møtet» mellom komposisjonens ulike deler og balansen mellom farger, lyse/mørke partier, tekstur, mykhet/grovhet, horisontal og vertikal rytme, bevegelse og ro, ivaretar intense og uharmonisk akkorder. Hvis han utarbeider hele overflaten tilsvarende, vil helhet kun bestå av differensierte fragmenterte farger, som mellom seg danner temporale konstruksjoner av linjer og konturer.

Den senere produksjonsprosessen av *Cage 1-6*, utført med spatel, er utarbeidet i kraft av at gestus og kunstnerens produktive handling erstattes med *valg*. Derimot er denne handlingen også ladet med sjanse ettersom kunstneren igjen ikke kan forutsi hva som blir synlig i prosessen av å skrape med spatel og kutte med palettkniv. Storr påpeker dette best: *Valg* kommer før sjanse i Richters produksjonsprosess.<sup>345</sup> Derimot virker det som at valg forutser sjanse og at sjanse forutser valg. Disse er derfor i produksjonen av *Cage 1-6* avhengige av hverandre. Når Richter velger å endre på en del av overflaten skjer dette igjen kun i kraft av sjanse. Rottmann påpeker noe lignende. For ham er sjanse en *ramme* for å fange og arrangere kaoset som åpnes opp etter at materialet er frigjort. Derfor avhenger kaos og sjanse av hverandre.<sup>346</sup> Richter utøver den samme arbeidsprosessen gjennomgående i alle *Cage 1-6* malerier. Dette innebærer derfor at kunstneren utøver en viss kontroll for at han nettopp kan gi slipp på kontroll. Derimot gir ikke Richter slipp på all kontroll. Som allerede nevnt gir han

---

<sup>343</sup> Deleuze, *Francis Bacon*, overs. Smith (London: Continuum, 2003), 98.

<sup>344</sup> Storr, *Cage* (London: Tate Publishing, 2009), 64.

<sup>345</sup> Storr, *Cage* (London: Tate Publishing, 2009), 74.

<sup>346</sup> Rottmann, «Randomizing Painting», 90.

uttrykk for dette i intervjuet med Serota fra 2011: «Not all control, but some control. It depends on the angle, the pressure and the particular paint I am using.»<sup>347</sup>

### 1.5 Den empatiske og intuitive kunstneren

Derimot kan man også forstå Richters distanserte gestus fra et annet utgangspunkt. Som nevnt må kunstneren være fortrolig med materialet for at han skal klare å arrangere dette på en måte som ivaretar en konsistent Figur. Men hvordan beholder Richter en distansert rolle til skapelsesprosessen samtidig som han *intuitivt* klarer å jobbe seg ut av maleriet? Deleuze beskriver dette best når han forklarer syntetiseringen av *den tredje sensasjonen*.<sup>348</sup>

I den *tredje* sensasjonen kommer *rytme* før Figur, noe som tilsvarer at kunstneren maler selve rytmen. For å få tilgang til denne rytmen må Richter tømme farge og linje, men dessuten også sin egen kropp fra forhåndsbestemt betydning. For at Richter skal se materialets gjenklang og igangsette en intuisjon og forståelse for hvordan han skal arrangere dette materialet på overflaten av panelet, må han forstå logikken av materialets sanselighet på dets egne premisser. Dette innebærer at han ikke kan konstruere komposisjonen logisk eller rasjonelt, men derimot heller ikke ekspressivt. Derfor må han nøytraliserer sitt eget blikk –eller sin egen persepsjon – fra forhåndsbestemt betydning. Hvis han lykkes med dette igangsettes en uharmonisk rytmisk akkord på tvers av hans egne sanseorganer – tilsvarende det Deleuze kaller for *Body Without Organs*.<sup>349</sup> Dette innebærer at Richter igangsetter det Storr henviser til som en *gjenklang*, altså en rytme også i seg selv.<sup>350</sup> Ifølge Deleuze blir rytmen satt i gang når sanseorganene transcenderer den representative grensen, og derfor kommer inn i uharmonisk akkord/samstemning. En slik uharmonisk samstemning oppnår Richter kun hvis han beveger seg vekk fra grensen som konstituerer den logiske rasjonelle verdenen, altså det figurative landskapet, mot noe som er urepresenterbart, ukjent og uharmonisk. Kun gjennom en slik rytme kan Richter innstille sin egen intuisjon til å gjenkjenne hva som skal gjøres synlig på overflaten av *Cage I-6*. Derfor prøver Richter i kraft av kunstnerisk intuisjon, og med sjanse som teknikk, å finne en form som fortsatt kan produsere og være *tegn* (sensasjoner) på det urepresenterbare. Det er nettopp dette Deleuze kaller for en Figur: «The painter would thus make visible a kind of original unity of the senses, and would make a multisensible Figure appear visually.»<sup>351</sup>

---

<sup>347</sup> Serota, «I Have Nothing to Say and I'm Saying It», 27.

<sup>348</sup> Deleuze, *Francis Bacon*, overs. Smith (London: Continuum, 2003), 69.

<sup>349</sup> Deleuze, *Francis Bacon*, overs. Smith (London: Continuum, 2003), 44.

<sup>350</sup> Storr, *Cage* (London: Tate Publishing, 2009), 80.

<sup>351</sup> Deleuze, *Francis Bacon*, overs. Smith (London: Continuum, 2003), 42.

Dermed konstruerer kunstneren den samme flyten av gjenklang og rytme, samt empati og følsomhet. Dette kan beskrives som den samme pulseringen som oppstår i maleriet, men også i sin egen kropp. Dette er en uharmonisk rytme og pulsering som renner gjennom kunstnerens nervesystem, og beskriver en nervøsitet som gjør at kunstneren gjenkjenner det samme potensialet i *farge*. Deleuze påpeker at farge til syvende og sist er logikken av sensasjonen: «They converge in color, in the "coloring sensation," which is the summit of this logic.»<sup>352</sup> Dermed er det kunstnerens intuisjon som lar ham velge hva av komposisjonen som skal beholdes eller bearbeides, slik at overflaten selv konstituerer en slik intensitet. Kunstneren må derfor male rytmen, noe som tilsvarer å få fram fargens pulsering og «nervøse» egenskaper. Det er kun slik han intuitivt kan gripe og *velge* hvordan eller *hvor mye* av maleriets mulige intense variasjoner, slik som størrelse, grovhet, mykhet, bearbeidelse, farge, tonalitet, lyst/mørkt, horisontalt og vertikalt, som skal gjøres synlig til det Deleuze kaller for «plane of consistency».<sup>353</sup>

Gjenklangen er primært visuell, men ettersom det følsomme og empatiske traverserer hele kroppen (altså nervesystemet og den «nervøse» kroppen), er denne intuisjonen rent *kroppslig*. Dette tilsvarer det Deleuze kaller for et øye i øret, eller i magen det som tilsvarer at et maleri (Figur) syntetiserer en type affekt/sanselighet. Gjennom øyet igangsettes en visuell rytme som derfra, i kraft av empati og følsomhet, traverserer kroppen og produserer *sensasjonen* av lyd.<sup>354</sup> Når materialet lenger ikke har noe bestemt innhold, slik som farge og linje, tvinges nærmest Richter til å se rytmen, altså til å transcendere det figurative, som nettopp er denne nervøse kroppslige intuisjonen som beveger seg gjennom alle sanseorganene. Richter kan dermed male rytme, intensitet og sanselighet, og derfor gjøre *usynlige krefter synlige*. Dette innebærer en blokk av sansninger tilsvarende Deleuzes «...*block of sensations*,...».<sup>355</sup> Foruten denne delen av verksproduksjonen hadde *Cage*-bildene aldri heller åpnet seg opp for kunstneren. Når materialet åpnes opp for kunstneren tilsvarer det at kunstneren også kan gripe produksjonsprosessen kun på maleriets premisser. Gjennom denne metoden kan kunstneren gjøre synlig en «multisanselig» Figur.<sup>356</sup>

Derfor kan ikke Richter jobbe seg utover hele overflaten på en gang. Han må derimot jobbe seg *ut* av maleriet i *sekvenser* i kraft spatelens bevegelse, lag på lag. Dette innebærer at

---

<sup>352</sup> Deleuze, *Francis Bacon*, overs. Smith (London: Continuum, 2003), ix.

<sup>353</sup> Deleuze og Guattari, *A Thousand Plateaus*, overs. Massumi (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987), 266.

<sup>354</sup> Deleuze, *Francis Bacon*, overs. Smith (London: Continuum, 2003), 54.

<sup>355</sup> Deleuze og Guattari, *What is Philosophy*, overs. Tomlinson og Burchell (New York: Columbia University Press, 1994), 164.

<sup>356</sup> Deleuze, *Francis Bacon*, overs. Smith (London: Continuum, 2003), 42.

han ivaretar og arbeider med en tålmodighet slik at malingen får en sjanse til å *etablere* seg på overflaten. Dermed får farger, teksturer, nyanser og linjer virkelig muligheten til å utforske hverandres «grenser» og kvaliteter. Ikke minst går disse inn i tilfeldige «møter», og derfor inn i tilfeldige kromatiske og uharmoniske *symbioser*. Richter *velger* derimot om disse «møtene» ivaretar et riktig intenst øyeblikk eller om han skal bearbeide og fortsette å jobbe med overflaten. Når Richter dermed åpner opp kroppen og frigjør sanseapparatene, kan han selv bli en del av virkeligheten som ikke kan representeres figurativt eller abstrakt. Derfor kan man heller betrakte forholdet mellom Richters frie gestus og maleriets frie komposisjon som en *nærhet*. Richters frigjorte gestus har derfor en direkte betydning for *Cage 1-6*-gruppens meningsinnhold. Dette tilsvarer at Richter har tatt *målrettede valg* og funnet en egen metode, i likhet med Francis Bacon, for å ivareta sensasjonen på overflaten av *Cage 1-6*.

Germer og Osborne kaller Richter for en intellektuell kunstner. Imidlertid kan man, med utgangspunkt i Deleuze, heller kalle han for en *intuitiv* og *empatisk* kunstner, som i kraft av en distansert gestus etablerer en *nærhet* for slik å fange maleriets egen *logikk*.

### **1.6 Det meningsbærende i overflaten av *Cage 1-6*: rytme**

Både Storr og Rottmann påpeker en rytme i *Cage 1-6*. Rottmann ser rytmen som blir til i vekslingen mellom horisontale og vertikale koordinater. Disse koordinatene viser og samtidig undergraver det moderne rutenettet.<sup>357</sup> Hos Storr derimot synliggjør rytmen seg i kraft av symmetriske og asymmetriske snitt/punkter, men disse følger fortsatt panelets naturlige struktur, dvs. kvadratet og rammen. Ifølge Storr renner rytmen gjennom *Cage-bildene* som funksjon av Richters evne til å skape balanse mellom bildets høyeste og laveste frekvenser (bildeuttrykk). Deleuze har beskrevet denne rytmen med utgangspunkt i *den tredje* syntetiske sensasjonen. Gitt Richters arbeidsprosess i *Cage 1-6* virker det som at han først jobber seg gjennom Deleuzes første syntetiserte Figur, altså arbeider med å bearbeide det figurative. Deretter kan det synes som at han prøver å løsrive rytmen ut av Figuren ved å bruke spatelteknikk. Spatelteknikken konstruerer nettopp forskjeller i kraft av gjentakelse. For at rytmen skal frigjøre seg fra Figuren, og traversere alle seks bildepaneler, må det eksistere et anker eller en vektor som i komposisjonen rammer inn rytmen som kun gjentar seg selv i kraft av forskjeller.<sup>358</sup> Dette tilsvarer det Deleuze kaller for «*attendant-Figure*».<sup>359</sup> Richters arbeid med spatelteknikk er nettopp en slik frigjørelse av rytmen fra Figurens grense. Gjennom

---

<sup>357</sup> Rottmann, «Randomizing Painting», 92.

<sup>358</sup> Deleuze, *Francis Bacon*, overs. Smith (London: Continuum, 2003), 71.

<sup>359</sup> Deleuze, *Francis Bacon*, overs. Smith (London: Continuum, 2003), 71.



gjentakende «slag» og skrap mot overflaten igangsetter han en puls i maleriet. Denne pulsen eller intensiteten fortsetter deretter i selve komposisjonen og overflaten mellom de ulike differensierte båndene/lagene av farge.

Det første som konstituerer et anker i *Cage 1-6* fragmenterte uttrykk, er de vertikale og horisontale båndene som fletter overflaten sammen. I overflaten av *Cage 1-6* er det sentralt at Richter lar «sporene» etter arbeidsprosessen være synlige. Vertikale og horisontale bånd løper gjennom alle *Cage 1-6* bilder. Allikevel bidrar de tilfeldige gropene, samt ujevnheten mellom farger og teksturer, til at bildelandskapet også heller mot det kaotiske og ukontrollerte. Richters arbeidsprosess består tross alt først av *kontroll*, slik at han i arbeidet med spatel nettopp kan gi slipp på denne kontrollen. *Cage 1-6* ivaretar en lignende struktur mellom orden og kaos. Det som virker tett i bildeuttrykket, som nærmest kan minne om tettheten i en billedvev, rives samtidig også opp. Derfor er det like mye tetthet som det er rom på overflaten av *Cage 1-6*. De vertikale og horisontale båndene konstituerer denne tettheten, mens gropene og de ujevne teksturene river den opp. Kontroll er *ankeret* og vektoren som binder alle *Cage 1-6*-bilder sammen. På den andre siden er kaos det evige varierende uttrykket som konstant endrer formasjoner og relasjoner på tvers av overflaten. Kontroll er Deleuzes «stive lille jente med klubbfoot»:

This is why the girl is stiff like a stake, and seems to beat time with her clubfoot, while the man is seated in a double variation, as if he were seated on a barber's chair that raises and lowers him through the levels of sensation, which he travels through in both directions.<sup>360</sup>

Kontroll er den gjentakende komposisjonen med kopiering og gestus, og deretter spatelteknikk og palettkniv. Derimot er disse teknikkene nettopp kilden til det differensierte uttrykket. Som eksempel har vi det vertikale snittet som av Storr beskrives som et asymmetrisk punkt.<sup>361</sup> Dette asymmetriske punktet i komposisjonen er et intenst «bråk» som derfor produserer et avbrudd i den overordnede vertikale og horisontale flyten. Derimot tar ikke dette punktet over hele komposisjonen. Det lager kun et avbrudd i rytmen, før det igjen endrer retning og videre setter i gang en ny rytme og en ny flyt på tvers av overflaten. Siden Richter bruker maleriets egne premisser for å skape et *balansert* uttrykk mellom støy og stillhet, eller ro og uro, kan ikke slike «bråkete» snitt ta over hele bildeuttrykket. Derfor tvinges det asymmetriske og urolige til å igjen bli en del av den overordnede komposisjonen, altså rytmen. Den overordnede komposisjonen er i seg selv en fragmentert differensiert helhet som derfor konstant tvinger ulike

---

<sup>360</sup> Deleuze, *Francis Bacon*, overs. Smith (London: Continuum, 2003), 71.

<sup>361</sup> Storr, *Cage* (London: Tate Publishing, 2009), 77.

fragmenter og punkter inn i nye rytmer på den samme overflaten. Dette er Deleuzes «forced movement».<sup>362</sup> Altså tvinges Figuren i bevegelse, og overflaten er derfor ren *rytme*. Denne rytmen beveger seg også på tvers av de ulike panelene, med tilsvarende følsomhet for gjentakelse og differens. Dette er den nervøse rytmen og pulseringen som renner gjennom *Cage*-bildene, men derfor også gjennom betrakterens nervesystem. Rytmen som slår gjennom alle seks paneler, setter i gang en uharmonisk gjenklang, altså en visuell «stimuli» som forvirrer betrakteren og lager et kaos i de ulike sanseorganene. Det er umulig å forstå rytmen, gjenklangen og intensiteten logisk. Derfor kan betrakteren enten sky unna denne vanskelige og til dels «smertefulle» utfordringen, eller derimot tvinge sanseorganene over grensen som konstituerer den figurative formen for slik å bli en del av rytmen som traverserer *Cage 1-6*. I bildegruppen er det derfor selve *rytmen* som syntetiserer Figuren og derfor også *sensasjon*. Overflaten i *Cage 1-6* og betrakteren blir dermed *ett* gjennom sensasjonen.

*Cage*-bildene kan derfor skape sanseintrykk som aldri kan ferdigdefineres – det være seg verken som vold, krig, ro-uro, landskap, vann, skog, bevegelse-stillhet, osv. Bildene ivaretar en egen tekstur, eller en lyd som vedvarende endrer gjenklang og rytme. Derfor kan overflaten i et øyeblikk produsere en sanselig *illusjon* av barokk chiaroscuro, men samtidig syntetisere romantikkens dynamiske landskapsmalerier. Det er som Rottmann sier det: Med det samme man skimter det modernistiske rutenettet, blir en samtidig dratt fra hverandre inn i det fragmenterte uttrykket.<sup>363</sup> *Cage 1-6* uttrykker derfor overflatens logikk kun i kraft av det fragmenterte uttrykket som av et alminnelig øye kan forveksles for å være *ingenting*. Derimot er dette ingenting i grunn en stående Figur – en kraft og en maskin som i møte med en annen kropp igangsetter sensasjonens uendelige nivåer og domener. Representasjon er derfor erstattet med overflatens evne til å produsere sensasjonen altså sansbare *tegn*. Richter sier det fortsatt best: «I have nothing to say and I am saying it.»<sup>364</sup>

## Konklusjon

Det viser seg dermed at den maleriske krisen med både fotografi og ready-made blir bearbeidet i *Cage 1-6*. Maleriet kan derfor fritt bevege seg fremover som en oppfinner og en innovatør som lenger ikke begrenses av mediets moderne historie. Storr påpeker at Cage lager et rom foran både ready-made og negasjon, som derfor åpner opp et spekter hvor Richter kan

---

<sup>362</sup> Deleuze, *Francis Bacon*, overs. Smith (London: Continuum, 2003), 73.

<sup>363</sup> Rottmann, «Randomizing Painting», 92.

<sup>364</sup> Corà, «Interview with Bruno Corà, 2000», 358.

eksperimentere med sitt eget medium.<sup>365</sup> Snarere vil jeg heller si at Richter henter en frihet fra Cage til nettopp å finne styrken til å tro på maleriets framtid, men derfor også nødvendigheten for å male seg ut av *buret* som er maleriets fortid. Dette gjør han på en bemerkelsesverdig «elegant» måte, der han viser maleriets evne til å *bearbeide* og virkelig fordøye den maleriske krisen. Dette er en omsorg og empati for maleriets fortid og ikke en midlertidig destruksjon eller negasjon. Tilsvarende plasserer han virkelig maleriet både foran fotografi og readymade – hvor det ikke hersker en tvil over maleriets evne til å igjen relatere seg til virkeligheten (men nå som en egen materiell virkelighet).

Richters Cage *I-6*-bilder har et komplisert uttrykk som jeg i denne oppgaven ikke har prøvd å forklare gjennom det som essensielt er meningsbærende på overflaten. *Hva* tilsvarer riktignok *sensasjonen*, men sensasjonen krever imidlertid alltid et *hvordan*. Bildegruppen består rent av *hvordan*, altså først og fremst hvordan Richter har syntetisert *Cage I-6*, slik at de fungerer som sensasjon og hvordan komposisjonen, hvor overflaten ivaretar denne sensasjonen. Dette har jeg klart å komme fram til gjennom å se på Richters arbeidsprosess med kopiering og gjentakelse, men også gjennom å studere selve overflaten av *Cage I-6*. Deleuze har vist seg å være en viktig aktør for å forklare hvordan bildegruppen fungerer. Selv om både Storr og Rottmann har laget analyser av *Cage-bildegruppen*, som har vist seg å være nyttige i analysen, har det vært essensielt å forklare Richters arbeidsprosess med kopiering og gjentakelse – innbefattet hvordan denne konstituerer en ny *nærhet* mellom gestus og komposisjon. Herunder er svaret ja: Richters gestus er selve kilden til det meningsbærende i overflaten av *Cage*-gruppen. Samtidig er svaret *nei* ettersom overflaten fortsetter å være noe helt annet etter at Richter ferdigstiller komposisjonen. Dette tilsvarer det som er nevnt tidligere, nemlig at Richter arbeider med kontroll for å gi slipp på kontroll, og det er ved sistnevnte bildene begynne er å fungere som autopoiesis. Dette er en overflate som ikke konstituerer *én* mening, men er heller en maskin som produserer mangfoldige meninger. I likhet med Cages fyllepenn, produserer også *Cage I-6* en lyd, en tekstur og en stemning som griper betrakteren rett gjennom nervesystemet. Derfor kan bildegruppen, i likhet med hvordan Cage påvirket Richter, også påvirke en annen generasjon kunstnere til å oppsøke det «vanskelige», nemlig det som fortsatt venter på å bli bearbeidet og selv satt i bevegelse. Richters «tredje vei» kan derfor bli en fjerde, femte, sjette, osv. I lys av Deleuzes sensasjon og folding er *Cage I-6* utgangspunktet for en «frodig» og konstant spirende vitalistisk bildeoverflate. Her er ikke betrakteren en passiv beskuer, men en aktiv deltager i konstruksjonen av sannhet og mening.

---

<sup>365</sup> Storr, *Cage* (London: Tate Publishing, 2009), 56.

## Vedlegg



copyright © Gerhard Richter 2022 (2009/2022)

III. 1: Gerhard Richter, *Cage I*, 2006. Olje på lerret. 290 cm x 290 cm. Catalogue Raisonné: 897-1



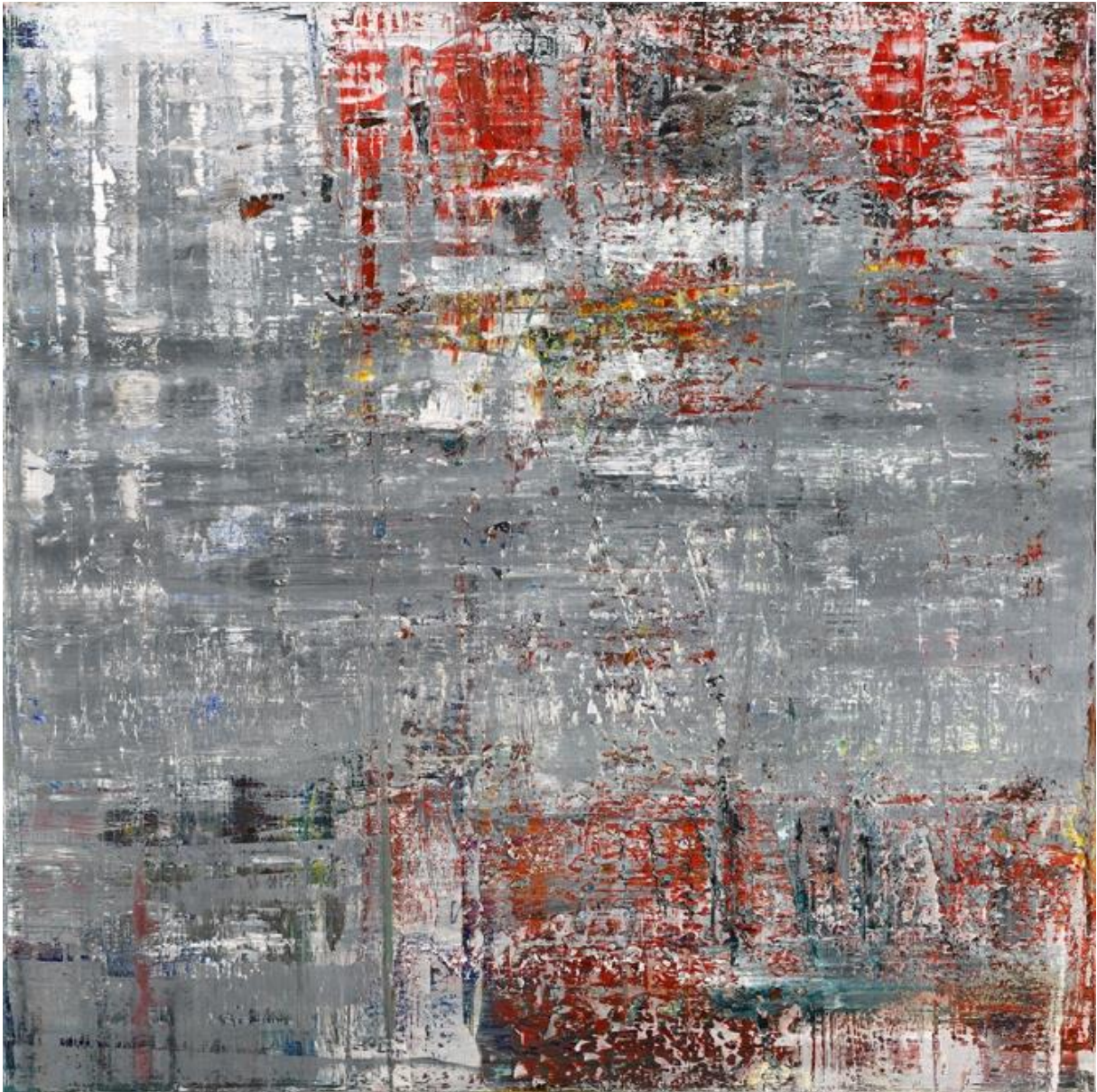
copyright © Gerhard Richter 2022 (2009/2022)

III. 2: Gerhard Richter, *Cage 2*, 2006. Olje på lerret. 300 cm x 300 cm . Catalogue Raisonné: 897-2



copyright © Gerhard Richter 2022 (2009/2022)

III. 3: Gerhard Richter, *Cage 3*, 2006. Olje på lerret. 290 cm x 290 cm. Catalogue Raisonné: 897-3.



copyright © Gerhard Richter 2022 (2009/2022)

III. 4: Gerhard Richter, *Cage 4*, 2006. Olje på lerret. 290 cm x 290 cm. Catalogue Raisonné: 897-4



copyright © Gerhard Richter 2022 (20092022)

III. 5: Gerhard Richter, *Cage 5*, 2006. Olje på lerret. 300 cm x 300 cm. Catalogue Raisonné: 897-5.





copyright © Gerhard Richter 2022 (2009/2022)

III. 6: Gerhard Richter, *Cage 6*, 2006. Olje på lerret. 300 cm x 300 cm. Catalogue Raisonné: 897-6.

## Bibliografi

- Antoine, Jean-Philippe. «Photography, Painting and the Real: The Question of Landscape in the Painting of Gerhard Richter». Oversatt av Brian Holmes. I *Gerhard Richter: Jean-Philippe Antoine, Gertrud Koch, Luc Lang*, redigert av Jacinto Lageira, 53-89. Paris: Dis Voir, 1995.
- Baudrillard, Jean. *America*. Oversatt av Chris Turner. London: Verso, 1989.
- Baudrillard, Jean. «The Hyper-realism of Simulation». I *Art in Theory 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas*, redigert av Charles Harrison og Paul Wood, 1018-1020. UK: Blackwell Publishing, 2002.
- Bois, Yve-Alain. *Painting as Model*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1993.
- Buchloh, H.D Benjamin. «An Interview with Gerhard Richter (1986)». I *Gerhard Richter*, bind 8 av *Oktober filene*, redigert av Benjamin H.D Buchloh, 1-34. Cambridge, Mass: MIT Presse, 2009.
- Buchloh, Benjamin. «Archeology to Transcendence: A Random Dictionary for/on Gerhard Richter». I *Gerhard Richter: New Paintings 1996 – 2001*. New York: Marian Goodman Gallery, 2001.
- Buchloh, H.D Benjamin. «Divided Memory and Post-Traditional Identity: Gerhard Richter's Work of Mourning». I *Gerhard Richter*, bind 8 av *Oktober*, redigert av Benjamin H.D Buchloh, 71-94. Cambridge, Mass: MIT Press, 2009.
- Butin, Hubertus. «Gerhard Richter's editions and the discourses of images». I *Gerhard Richter: Editions 1965-2013*, redigert av Hubertus Butin, Stefan Gronert og Thomas Olbricht, 11-45. Ostfildern: Hatje Cantz, 2014.
- Colebrook, Claire. «Introduction», i *The Deleuze Dictionary: Revised Edition*. 2. Edinburg: Edinburg University Press, 2010.
- Colman, J. Felicity. «Art», i *The Deleuze Dictionary: Revised Edition*. 2. Edinburg: Edinburg University Press, 2010.
- Corà, Bruno. «Interview with Bruno Corà, 2000». I *Gerhard Richter: Writings*, redigert av Dietmar Elger og Hans Ulrich Obrist, 356-359. New York: Distributed Art Publishers, 2009.
- De Duve, Thierry og Jahn Rajchman. *Pictorial Nominalism: On Marcel Duchamp's Passage from Painting to Readymade*, bind 51 av *Theory and History of Literature*. Oversatt av Dana Polan sammen med forfatter. Minneapolis Oxford: University of Minnesota Press: 1991.

- Deleuze, Gilles. *Francis Bacon: The Logic of Sensation*. Oversatt av Daniel W. Smith. London: Continuum, 2003.
- Deleuze, Gilles. «Immanence. a life». I *An Introduction to the Philosophy of Gilles Deleuze*, redigert av Jean Khalifa, 170-173. London: Continuum, 1999.
- Deleuze, Gilles. *The Fold: Leibniz and the Baroque*. Oversatt av Tom Conley. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.
- Deleuze, Gilles. *The Logic of Sense*. Redigert av Constantin V. Boundas. Oversatt av Mark Lester og Charles Stivale. London: The Athlone Press, 1990.
- Deleuze, Gilles og Félix Guattari. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Oversatt av Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987.
- Deleuze, Gilles og Félix Guattari. *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*. Oversatt av Robert Hurley, Mark Seem og Helen R. Lane. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.
- Deleuze, Gilles og Félix Guattari. *What is Philosophy*. Oversatt av Hugh Tomlinson og Graham Burchell. New York: Columbia University Press, 1994.
- Elger, Dietmar. «Abstraction and Semblance in Gerhard Richter`s Oeuvre». I *Gerhard Richter: Abstraction*, redigert av Ortrud Westheider og Michael Philipp, 22-33. München: Prestel, 2018.
- Elger, Dietmar. «Blurrings and Close-Ups: Details and Early Abstract Paintings». I *Gerhard Richter: Abstractions*, redigert av Michael Philipp og Ortrud Westheider, 122-125. Munich, London, New York: Prestel, 2018.
- Foster, Hall. «Semblance According to Gerhard Richter» I *Gerhard Richter*, bind 8 av *October*, redigert av Benjamin H.D Buchloh, 59-70. Cambridge, Mass: MIT Press, 2009.
- Foster, Hall. *The First Pop Age: Painting and Subjectivity in the Art of Hamilton, Lichtenstein, Warhol, Richter, and Ruscha*. Princeton: Princeton University Press, 2012.
- Gerhard Richter. «The Dresden Years.» Lest 18.04.2022.  
<https://gerhard-richter.com/en/biography/the-dresden-years-3>
- Gerhard Richter. «1961-1964: The Düsseldorf Academy Years.» Lest 27.11.2022.  
<https://gerhard-richter.com/en/biography/19611964-the-dusseldorf-academy-years-4>
- Germer, Stefan. «Retrospective Ahead». I *Gerhard Richter*, redigert av Sean Rainbird og Judith Severne, 22-32. London: Tate Gallery Publications, 1991.
- Greenberg, Clement. *Art and Culture: Critical Essays*. Boston: Beacon Press, 1965.

- Greenberg, Clement. «Towards a Newer Laocoon». I *Art in Theory 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas*, redigert av Charles Harrison og Paul Wood, 562-568. UK: Blackwell Publishing, 2002.
- Hall, Foster. *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*. Cambridge: The MIT Press, 1996.
- Harris, Lindsay, Joe Hill, Sarah Lewis, Anna Mecugni, Francesca Pietropaolo, Robert Storr og Harriet Bee (red.). *Think with the Senses Feel with the Mind: Art in the Present Tense*. New York: Rizzoli International Publications, 2007.
- Honnet, Klaus. *Nutidskunst*. Oversatt av Birgitte Brix. Köln: Benedikt Taschen, 1990.
- Koch, Gertrud. «The Open Secret: Gerhard Richter and the Surface of Modernity». Oversatt av Brian Holmes. I *Gerhard Richter: Jean-Philippe Antoine, Gertrud Koch, Luc Lang*, redigert av Jacinto Lageira, 9-27. Paris: Dis Voir, 1995.
- Koch, Gertrud. «The Richter-Scale of Blur» I *Gerhard Richter*, bind 8 av *October*, redigert av Benjamin H.D Buchloh, 35-45. Cambridge, Mass: MIT Press, 2009.
- Krauss, Rosalind, «Grids». *October 9*, (Sommer 1979): 50-64. JSTOR, URL: <http://www.jstor.org/stable/778321>
- Lang, Luc. «The Photographer's Hand: Phenomenology in Politics». Oversatt av Brian Holmes. I *Gerhard Richter: Jean-Philippe Antoine, Gertrud Koch, Luc Lang*, redigert av Jacinto Lageira, 9-27. Paris: Dis Voir, 1995.
- Larsen, Bente, «Gerhard Richter», *Forart*  
[https://forart.no/wp-content/uploads/sites/2/2018/01/Bente\\_Larsen.pdf](https://forart.no/wp-content/uploads/sites/2/2018/01/Bente_Larsen.pdf)
- Larsen, Bente. «Overfladens afstand: Om forholdet mellem motiv og flade i Gerhard Richters kunst.», *Kunsthistorisk Tidsskrift* 75, no. 4 (2006): 214-29.  
URL: <https://doi-org.ezproxy.uio.no/10.1080/00233600601123819>
- Malevich, Kasimir. «From Cubism and Futurism to Suprematism: The New Realism in Painting». I *Art in Theory 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas*, redigert av Charles Harrison og Paul Wood, 173-183. UK: Blackwell Publishing, 2002.
- Martin, Jean-Clet. «The Eye of the Outside». I *Deleuze: A Critical Reader*, redigert av Paul Patton, 18-28. Oxford: Blackwell, 1996.
- Meinhardt, Johannes. «Illusionism in Painting and the Punctum of Photography», oversatt av Russell Stockman. I *Gerhard Richter*, bind 8 av *October*, redigert av Benjamin H.D Buchloh, 135-151. Cambridge, Mass: MIT Press, 2009.
- Nancy, Jean-Luc. «The Deleuzian Fold of Thought». I *Deleuze: A Critical Reader*, redigert av Paul Patton, 107-114. Oxford: Blackwell, 1996.

- Osborne, Peter. «Abstract Images: Sign, Image, and Aesthetics in Gerhard Richter's Painting» I *Gerhard Richter*, bind 8 av *October*, redigert av Benjamin H.D Buchloh, 95-111. Cambridge, Mass: MIT Press, 2009.
- Osborne, Peter. «Painting Negation: Gerhard Richter's Negatives». *October* 62, (Høst 1992): 102-113. URL: <https://www.jstor.org/stable/pdf/778704.pdf>
- Pelzer, Birgit. «The Tragic Desire», oversatt av Stephen Sartarelli. I *Gerhard Richter*, bind 8 av *October*, redigert av Benjamin H.D Buchloh, 59-67. Cambridge, Mass: MIT Press, 2009.
- Rainbird, Sean. «Variations on a Theme: The Painting of Gerhard Richter». I *Gerhard Richter*, redigert av Sean Rainbird og Judith Severne, 11-21. London: Tate Gallery Publications, 1991.
- Rottmann, André. «Randomizing Painting: Notes on Richter's Abstractions». I *Gerhard Richter: Painting After All*, redigert av Benjamin H.D. Buchloh og Sheena Wagstaff, 82-93. New Haven og London: Yale University Press, 2020.
- Schön, Rolf. «Interview with Rolf Schön». I *Gerhard Richter: Writings*, redigert av Dietmar Elger og Hans Ulrich Obrist, 59-61. New York: Distributed Art Publishers, 2009.
- Serota, Nicholas. «I Have Nothing to Say and I'm Saying It». I *Gerhard Richter: Panorama*, redigert av Mark Godfrey og Nicholas Serota, 15-27. London: Tate Publishing, 2011.
- Smith, W. Daniel. «Deleuze's Theory of Sensation: Overcoming the Kantian Duality». I *Deleuze: A Critical Reader*, redigert av Paul Patton, 29-57. Oxford: Blackwell, 1996.
- Stanford Encyclopedia of Philosophy. «Gilles Deleuze». Daniel Smith, John Protevi og Daniela Voss. 3.06.2022. <https://plato.stanford.edu/entries/deleuze/>
- Storr, Robert. *Cage: Six Paintings by Gerhard Richter*. London: Tate Publishing, 2009.
- Storr, Robert. «The Cage Paintings» Video. 2:55/14:27. 2009.  
<https://gerhard-richter.com/en/videos/works/the-cage-paintings-40>
- Thorn-Prikker, Jan. «Interview with Jan Thorn-Prikker, 2004». I *Gerhard Richter: Writings*, redigert av Dietmar Elger og Hans Ulrich Obrist, 464-479. New York: Distributed Art Publishers, 2009.
- Westheider, Ortrud. «Across Art History: Gerhard Richter and Abstraction». I *Gerhard Richter: Abstractions*, redigert av Ortrud Westheider og Michael Philipp, 8-18. New York: PRESTEL Munich, 2018.
- Wolfe, Tom. *The Painted Word*. USA og Canada: Bantam books, 1975.
- Zepke, Stephen. «Art as Abstract Machine: Ontology and Aesthetics in Deleuze and Guattari». *Studies in Philosophy*. New York: Routledge, 2005.

## Illustrasjonsliste

Ill. 1: Gerhard Richter, *Cage 1*, 2006. Olje på lerret. 290 cm x 290 cm. London: Tate Modern.  
[Gerhard Richter hjemmeside: <https://www.gerhard-richter.com/en/art/paintings/abstracts/abstracts-2005-onwards-69/cage-1-13796/?&categoryid=69&referer=search-art&title=cage&p=1&sp=32>]

Ill. 2: Gerhard Richter, *Cage 2*, 2006. Olje på lerret. 300 cm x 300 cm. London: Tate Modern.  
[Gerhard Richter hjemmeside: <https://www.gerhard-richter.com/en/art/paintings/abstracts/abstracts-2005-onwards-69/cage-2-13806/?&categoryid=69&referer=search-art&title=cage&p=1&sp=32>]

Ill. 3: Gerhard Richter, *Cage 3*, 2006. Olje på lerret. 290 cm x 290 cm. London: Tate Modern.  
[Gerhard Richter hjemmeside: <https://www.gerhard-richter.com/en/art/paintings/abstracts/abstracts-2005-onwards-69/cage-3-13807/?&categoryid=69&referer=search-art&title=cage&p=1&sp=32>]

Ill. 4: Gerhard Richter, *Cage 4*, 2006. Olje på lerret. 290 cm x 290 cm. London: Tate Modern.  
[Gerhard Richter hjemmeside: <https://www.gerhard-richter.com/en/art/paintings/abstracts/abstracts-2005-onwards-69/cage-4-13808/?&categoryid=69&referer=search-art&title=cage&p=1&sp=32>]

Ill. 5: Gerhard Richter, *Cage 5*, 2006. Olje på lerret. 300 cm x 300 cm. London: Tate Modern.  
[Gerhard Richter hjemmeside: <https://www.gerhard-richter.com/en/art/paintings/abstracts/abstracts-2005-onwards-69/cage-5-13809/?&categoryid=69&referer=search-art&title=cage&p=1&sp=32>]

Ill. 6: Gerhard Richter, *Cage 6*, 2006. Olje på lerret. 300 cm x 300 cm. London: Tate Modern.  
[Gerhard Richter hjemmeside: <https://www.gerhard-richter.com/en/art/paintings/abstracts/abstracts-2005-onwards-69/cage-6-13810/?&categoryid=69&referer=search-art&title=cage&p=1&sp=32>]