

Sammendrag

Denne oppgaven handler om forholdet mellom malerisk og fotografisk representasjon i Richters billedserie: *Bilder 1999*.

Oppgaven er delt inn i tre kapitler. I den første delen av første kapittel redegjør jeg for to artikler som på hver sin måte gir en forståelse av viktige aspekter ved Richters kunst, som er vesentlige for oppgavens drøftelse. Artikkene er Stefan Germers *Retrospective Ahead* og Peter Osbornes *Painting Negation*. I andre del viser jeg, med utgangspunkt i en rekke verker, hvordan Richter systematisk har krysset grenseovergangen mellom malerisk og fotografisk representasjon, dette er tenkt som et utgangspunkt for oppgavens primære problemstilling, nemlig om det er mulig å påvise en liknende medieveksling, eller mediekompleksitet i Richters 1999-bilder, der brorparten av bildene er abstrakte og ikke basert på fotografi.

I andre kapittel presenterer jeg billedmaterialet. Først beskriver jeg enkeltverker – og grupper, og deretter diskuterer jeg to artikler, skrevet i forbindelse med to utsillinger der bildene ble vist. Artikkene er Julian Heynens *Frebruar - März – 2000* og Benjamin Buchlohs *Archaeology to Transcendence*.

I tredje kapittel innleder jeg med en skissering av noen vesentlige grunntrekk ved Richters maleriske prosjekt, som en bakgrunn for den videre drøftelsen, her diskuterer jeg blant annet Richters bilders spill med diskursivitet som en streben etter å oppnå ubestemmelighet. I kapitlets midtdel drøfter jeg ulike måter den fotografiske representasjon spiller en rolle i 1999-bildene. I den siste delen setter jeg Richter i forhold til Craig Owens allegoribegrep, dette er tenkt som en introduksjon til min avsluttende diskusjon om Richters bilder som palimpsestiske, og medievekslingene som en slags visuell hypertextuell praksis. Med utgangspunkt i denne modellen vil jeg vise hvordan medievekslingens betydning har endret seg i Richters kunst.

Innholdsfortegnelse

Sammendrag.....	1
Innholdsfortegnelse Forord	2
Forord.....	4
Innledning:	5
1. Struktur og innhold.....	5
2: Forskningshistorie	7
2.1. Litteratur om Gerhard Richter	7
2.2. Kritisk teori: I spenningsfeltet mellom Adorno og Benjamin.....	8
2.3: Fenomenologiske innfallsvinkler	12
Kapittel 1 :	17
Representasjon i spenningsfeltet mellom to medier.....	17
Sammendrag:.....	17
1:To perspektiver på Gerhard Richters malerier	17
1.1: Stefan Germer: <i>Retrospective Ahead</i>	17
1.2: Peter Osborne: <i>Painting Negation: Gerhard Richter's Negatives</i>	22
2: Grenseovergangen mellom det maleriske og det fotografiske	26
2.1: Fotografi malt med olje på lerret. (Fra fotografi til fotorealistisk oljemaleri)	26
2.2: Mediegrensen som kunstnerisk ressurs. (Fra fotografi til abstrakt maleri).....	27
2.3: Richters <i>Verkündigung nach Tizian</i> (Fra maleri til fotografi til maleri).....	29
2.4: Reproduksjoner som nye “originaler.” Arken 2001 (Fra fotografi til maleri til fotografi.).....	31
2.5: Nedbrytning av skillet mellom abstrakt og figurativt maleri – <i>Tisch- 1</i>	33
Kapittel 2	36
Billedserien: <i>Bilder 1999</i>	36
Sammendrag:.....	36
1: 1999-bildene.....	36
1.1: Beskrivelse av billedsyklusen som helhet.....	36
1.2: En studie av enkeltverk i syklusen	37
1.2.a) <i>Abstraktes Bild 854 - 1-3</i>)	38
1.2.b) <i>Abstraktes Bild 857- 1- 7</i>	39
1.2.c) <i>Abstraktes Bild.858 - 1- 7</i>	40
1.2.d) <i>Sommertag 859-1 og AB.Chin. 859-2</i>	42

1.2.e) <i>Abstraktes Bild 860 - 1- 8</i>	43
1.2.f) <i>Gehöft 861-1 og Schnee 861- 2</i>	45
1.2.g) <i>Abstraktes Bild 862 - 1 -3</i>	48
1.2.h) <i>Moritz 863-1 & 2</i>	49
2: 1999-bildene :To Utstillinger og to kommentarer	50
2.1: Gerhard Richter: Bilder 1999 (Kaiser Wilhelm Museum, Krefeld, våren 2000) Julian Heynen: <i>Februar - März - 2000</i>	50
2.2: Gerhard Richter: New Paintings (Marian Goodman Gallery, New York, høsten 2001) Benjamin Buchloh: <i>Arcaeology to Transcendense</i>	55
Kapittel 3:.....	63
Medieekslingens betydning i 1999 – bildene	63
Sammendrag:.....	63
1: Richters kunst som uendelig forvandling.....	63
1.1: Interne forflytninger i maleriet.....	63
1.2: Richter - en maler etter John Cage.....	65
1.3: Richters bilders diskursivitet.....	66
2: Medieekslingens betydning i 1999-bildene	69
2.1: Den faktiske forbindelsen mellom mediene og paralleller til den fotomekaniske prosessen	69
2.2: 1999-bildene og den tidlige fotorealismen.....	70
2.3: 1999-bildenes landskapsaktighet - Maleriet som vindu eller speil	74
2.4: Det fotografiske og det maleriske “den gang” og “nå ”.....	77
3: Forflytning av spenningsfeltet: Palimpsest	81
3.1: Richters bilder som allegorier	81
3.2: Palimpsest-begrepet	84
3.3: En palimpsestisk lesning av to bilder: <i>Sommertag 859 - 1 og Abstraktes Bild 862 -1</i>	89
3.4: Transcendens.....	92
Konklusjon:	94
Litteraturliste:	95
Litteratur om Gerhard Richter.....	95
Annen Litteratur:	101
Oppslagsverk:.....	106

Forord

Spørsmålene som danner utgangspunktet for denne oppgaven oppsto av seg selv i møte med Richters bilder. Jeg så maleriene hans første gang på Astrup Fearnley museet i Oslo i 1998. Jeg var umiddelbart fascinert av den åpenbare vekslingen mellom malerisk og fotografisk representasjon, først i forhold til fotorealismen, - hvorfor foretok Richter denne møysommelige omveien via oljemaleriet, når det så åpenbart var det fotografiske mediets kvalitet han etterstrebet. Jeg ble også interessert i tanken på hvilken rolle selve overføringen fra det ene mediet til det andre hadde. Kunne selve det å krysse “mediegrensen” ha en betydning for maleriets uttrykk? Med utgangspunkt i dette ble jeg nysgjerrig på om det fantes en liknende medieveksling også i de abstrakte maleriene. I de årene som gikk fra jeg så bildene første gang og til jeg begynte på hovedfag, og bestemte meg for å skrive om Richter, har jeg ofte tenkt på denne merkelige kunstneren, som formidlet fotografi gjennom maleri, eller omvendt. Jeg har prøvd å strukturere oppgaven etter den rekkefølge spørsmålene har dukket opp hos meg selv.

Det har vært en krevende, men spennende prosess. Det er en rekke mennesker som har vært hjelpelige i arbeidet og som jeg gjerne vil takke. Først må jeg fremheve familien min, Tone Bjerke, Simon Pahle og Mette Bjerke, som på forskjellige måter har stilt seg inn og hjulpet meg. Deretter vil jeg takke veilederen min, Ina Blom som har bidratt med inspirerende og kyndig veiledning på alle stadier i prosessen. Jeg vil også takke Olga Schmedling og Erik Mørstad for viktige samtaler, gode råd, boktips og oppmuntring i arbeidet. Jeg skylder også Benjamin H. D. Buchloh en stor takk for generøst å ha bidratt med veiledning i mine to semestre som selvstendig utenlandsstudent ved Columbia University i New York. Jeg vil takke Kaiser Wilhelm Museum i Krefeld for all hjelp med å finne det materialet jeg trengte fra tyske aviser, og for vennlig å ha svart på brev og henvendelser. Jeg vil også takke staben på Marian Goodman Gallery i New York, som lot meg sitte og arbeide i galleriet. Mest av alt vil jeg til slutt takke Truls Ramberg for inspirerende samtaler om oppgaven, og for hans innsats med korrekturlesning

Mona Pahle Bjerke, (Oslo, april 2003)

Innledning:

“... to believe one must have lost God, to paint one must have lost art...”¹

(Richter 1962.)

1. Struktur og innhold

I denne oppgaven vil jeg undersøke forholdet mellom malerisk og fotografisk representasjon i en gruppe bilder malt av Gerhard Richter i 1999.² Serien omfatter 35 oljemalerier og et overmalt fotografi. Av disse 36 bildene er det fem fotorealistiske og 31 abstrakte verker. I det følgende vil billedserien bli omtalt som “1999-bildene,” eller “Krefeldsyklusen.”

Først vil jeg ved hjelp av en rekke eksempler, vise hvordan Richter gjennom hele sin produksjon systematisk har latt sine bilder dvele i spenningsfeltet mellom malerisk og fotografisk representasjon. Dette blir tydelig i hans kontinuerlige bruk av fotografisk forelegg for fotorealistiske, men også for *abstrakte* malerier. Vekslingen mellom malerisk og fotografisk representasjon vil i det følgende bli omtalt som “medieveksling.” Det sentrale spørsmålet i denne drøftelsen vil være om det finnes en slik veksling mellom malerisk og fotografisk representasjon i 1999-bildene. Når jeg her i det følgende vil referere til “medieveksling,” henspiller ikke dette på en temporær veksling i selve uttrykket, men en “mediekompleksitet,” som enten er generert av en faktisk frem-og-tilbakegang mellom maleri og fotografi, eller som et spill mellom mediernes visuelle kvaliteter.

Som jeg i det følgende skal vise, skiller oppgavens problemstilling seg fra grunnperspektivene i den øvrige Richterforskingen på flere punkter. For det første skal jeg ikke bare konstatere at det foregår et vekselspill mellom malerisk og fotografisk representasjon i Richters bilder, som så mange andre har gjort tidligere, jeg skal i tillegg spørre *hvorfor*, eller på hvilke premisser dette skjer. For det andre skal drøftningen av forholdet mellom maleri og fotografi knyttes til et billedmateriale som hovedsaklig består av abstrakte malerier. Dette innebærer en forflytning og en utvidelse av diskusjonen knyttet til medievekslingen i Richters kunst, i og med at denne diskusjonen inntil nå kun har tatt utgangspunkt i de fotorealistiske maleriene. Når dette er sagt,

¹ Richter, Gerhard: (1962)“Notes 1962” I Obrist (red.): Ibid. s. 15

² Bildene ble utstilt under tittelen *Bilder 1999*, det første bildet i serien er imidlertid malt i 1998, og det siste i 2000. Billedserien strekker seg fra *Abstraktes bild 854-1* til *Moritz 863-2*

må det tilføyes at enkelte kritikere har påpekt at Richters abstrakte bilder også har et fotografisk preg, men ingen av dem har gått nærmere inn på hva som ligger i dette.³ Et tredje punkt er at billedmaterialet jeg har valgt å ta utgangspunkt i, så langt jeg har greid å bringe på det rene, aldri har vært gjenstand for en samlet verksanalytisk undersøkelse.⁴

Oppgaven er delt inn i tre kapiteler. Første kapittel er en introduksjon til veksling mellom maleri og fotografi som et generelt trekk i Richters produksjon. Andre kapittel er en presentasjon av 1999-bildene, og tredje kapittel er en diskusjon av forholdet mellom malerisk og fotografisk representasjon i 1999-bildene. I gjennomgangen av Richters ulike vekslingsstrategier vil jeg reise en rekke spørsmål knyttet til forholdet mellom malerisk og fotografisk representasjon i Richters kunst. Hvorfor valgte Richter den møysommelige omveien via oljemaleriet i sine fotorealistiske bilder? Hvis det var fotografiets objektive innramning av virkeligheten han etterstrebet, hvorfor forstørret han ikke heller bildet fremfor å male det? At fotografiet ikke var et enkelt middel som hjalp ham til å tilnærme seg virkeligheten kommer særlig tydelig frem i de tilfellene der han også har malt abstrakte bilder etter fotografisk forelegg. Det er på bakgrunn av dette forholdet jeg skal undersøke 1999-bildene. Denne billedserien er hovedsakelig abstrakt, og det er sannsynligvis bare de fem fotorealistiske bildene som er basert på fotografi. Jeg vil argumentere for at det allikevel finnes en vekslingen mellom malerisk og fotografisk representasjoner i 1999-bildene, men at vekselspillet, eller den fotografiske representasjonen i det maleriske, har endret betydning fra Richter begynte å bruke fotografi som forelegg tidlig på 60-tallet. I 1999-bildene er vekslingen ikke lenger knyttet til en faktisk involvering av begge medier, vekselspillet mellom mediene er tilstede i en slags indirekte forstand gjennom et spill mellom malerisk og fotografisk representasjon som visuelle kvaliteter. I bildene henspiller Richter aktivt på sin egen tidligere maleri-fotografi-diskurs, gjennom et nettverk av referanser. Han gir bildene fotografiske elementer som nedfeller dermed fotorealismen som en klangbunn bakenfor de abstrakte bildene. Samtidig styrker han denne mediekompleksiteten ved å føre sammen fotorealistiske og abstrakte bilder i innenfor samme serie. Avslutningsvis vil jeg argumentere for at Richters medieveksling kan sees i lys av Palimpsestbegrepet. Bildene er palimpsestiske både i sin oppbygning i flere nivåer, der de forskjellige lagene av maling er som en vev av underliggende, overliggende og sidestilte nivåer, men de er også palimpsestiske i sin diskusivitet, der de gjennomgående parafraserer sin egen kunstneriske forhistorie.

³ Se: Antoine, Jean Philippe: (1994) "Photography, Painting and the Real: The Question of Landscape in the Painting of Gerhard Richter" I *Gerhard Richter* Éditions Dis Voir, Paris. s. 55

⁴ Se litteraturliste

Richters uavlatelige vekslning mellom malerisk og fotografiske representasjon holder bildene fast i en konstant dialektisk spennings situasjon. Bildene er verken malerier eller fotografier. Bildene streber mot negativitet, men ikke som uttrykk for et nihilistisk anti-kunstnerisk prosjekt, men som et forsøk på å undra seg begrepsliggjøring. I negasjonen søker Richter ly for språkets kategorier og mytologier, som hindrer en fri forståelse. Delvis søker han en taushet i uttrykket, for å unngå sin egen bruk av et ladet billedspråk, og delvis bringer han betrakteren til forvirring, i håp om å generere en helt ny type erfaring. Når Kunstverket verken kan forstås som maleri eller fotografi, men dveler i det ubestemmelig område mellom kategoriene, skapes det et frirom der det igjen blir mulig å stille seg spørsmål om hvilken type mening som kan formidles, og hvilken type transcendens som fremdeles kan erfares i kunsten i dag.⁵ Resignasjonen i Richters bilder springer ut av det faktum at selv innenfor denne negasjonen er det umulig å svare på disse spørsmålene. Den uroen vi møter i betraktningen av bildene hans, er knyttet til det at vi umiddelbart fornemmer at vi tar bildene for å være noe annet enn det de er.

2: Forskningshistorie

2.1. Litteratur om Gerhard Richter

Gerhard Richter er en av vår egen tids mest berømte og feirede kunstnere, og hans produksjon er imponerende og overveldende, både gjennom sitt rike formmangfold, og rent kvantitativt. Hans verkskatalog teller godt og vel 900 nummer, og mange av disse har også flere undernummereringer. Ikke mindre overveldende er litteraturen som beskjefter seg med hans kunst. Allerede tidlig i sin karriere vekket Richter en usedvanlig interesse hos kunstkribenter. I 1962, året etter at han hadde flyttet fra daværende Øst- til Vest-Tyskland for å fortsette sin utdanning i Düsseldorf, hadde han sin første utstilling. I de følgende årene frem mot 1970 stilte han ut omtrent annethvert år, og til hver utstilling ble det utgitt kortere eller lengere tekster. Fra 1970 akselererte utstillingsaktiviteten til en utstilling i året, og denne frekvensen økte jevnt og trutt i løpet av 80-tallet, til han fra tidlig på 90-tallet kunne skilte med mellom tre og fire utstillinger i året. I dag er det utgitt ca tjuefem bøker, og opp i mot hundre utstillingskataloger. Foruten dette er det skrevet omtrent to hundre artikler og utstillingsanmeldelser om hans bilder i forskjellige tidsskrifter og blader.

Det er åpenbart at det ikke er mulig å redegjøre uttømmende for dette mektige forskningsmaterialet i denne sammenhengen. Her vil jeg nøye meg med å trekke opp noen

⁵ Se Buchloh, Benjamin: (2001) "Archeology to Transcendence: A Random Dictionary for/on Gerhard Richter" I

hovedlinjer i forskningen som bakgrunn for noen enkeltsående, vesentlige perseptiver. Av hensyn til formatet vil jeg heller ikke kunne gå like grundig inn på alle teoretikerne jeg nevner, utvelgelsen er basert på deres relevans for oppgavens vinklingen.

Det er overraskende at Richterforskningen spiller på et såpass smalt teoretisk register som den faktisk gjør. I gjennomgangen av et par dusin artikler sitter man kanskje igjen med to – tre ulike brukbare perseptiver. Det er de samme argumentene og de samme konklusjonene som gjentas igjen og igjen. Helt ned på et rent språklig nivå, er det skremmende mye gjentakelser, det ser ut som om det har festet seg en helt bestemt “richterretorikk” som er vanskelig å styre unna (sannsynligvis er denne teksten ikke noe utypisk eksempel). Det er som om det ubestemmelige ved Richters bilder skremmer kritikere inn i allerede opptråkkede stier. Vi skal i det følgende se litt på et par kritikere som med sine distinkte og dominerende perspektiver har noe av skylden for den forholdsvis enhetlige karakteren dette forskningsområdet har fått. Litt forenklet kan man si at debatten deler seg i to hovedgrener, den kritisk-teoretiske, og den fenomenologiske. Det er ingen tvil om at den førstnevnte er den mest dominerende.

2.2. Kritisk teori: I spenningsfeltet mellom Adorno og Benjamin

Kritisk teori er betegnelsen for den såkalte Frankfurterskolens teoretiske program.

Frankfurterskolen ble etablert på 20 - 30-tallet, i tilknytning til *Institute - og Zeitschrift für Sozialforschung*. Kretsen besto av en rekke innflytelsesrike skribenter som Erik Fromm, Friedrich Pollock, Henryk Grossmann, Max Horkheimer, Theodor Adorno, Walter Benjamin og Herbert Marcuse. Som det langt på vei fremgår av spennvidden innenfor denne gruppen, er det ikke mulig å angi et enkelt program for den kritiske teorien. Noen hovedtrekk vil jeg imidlertid skissere. Frankfurterskolen bygget primært på et marxistisk-orientert tankesett, tidvis kombinert med freudianske ideer. Idéhistorikeren Espen Schaanning oppsummeres den kritiske teorien i fire teoretiske tyngdepunkter, nemlig vitenskapskritikk, sosialpsykologi, kulturteori og politisk økonomi.⁶ Skolens samlede prosjekt gikk ut på å foreta en empirisk undersøkelse innenfor et bredt tverrfaglig forskningsfelt, for på bakgrunn av dette å etablere en kritisk samfunnsteori. Den kritiske teorien bryter med den tradisjonelle forskningens tro på at vitenskapen avdekker rene objektive data, som forteller noe sant om virkeligheten, vitenskapen er selv bare et produkt av det

Gerhard Richter: Paintings 1996 – 2001 (utst.kat.) Marian Goodman Gallery, New York, s. 20

⁶ Schaanning, Espen: (2000) *Modernitetens oppløsning: Sentrale skikkelser i etterkrigstidens idéhistorie*, Spartacus, Oslo. s. 118-119

⁶ Osborne, Peter: (1992) “Painting Negation: Gerhard Richter’s Negatives” Opprinnelig trykket i *October* nr. 62, Høsten 1992 (Camb./Mass.), s. 103-113, Også trykket i Unipubs kompendiesamling I tilknytning til Seminaret: *Kunst 1950 – 2000* (Heretter: *UpK-1950-2000*), nr. 4, s. 199-209

samfunnet den springer ut av.⁷ Det er det kulturkritiske feltet, hovedsakelig representert ved Adorno og Benjamin, som danner utgangspunkt for den kritisk-teoretiske Richtersdiskursen. Den kritisk-teoretiske kulturteorien stiller spørsmål til hvordan sosiale og økonomiske strukturer speiles i musikk, litteratur og kunst, det dreier seg altså gjennomgående om politiske - og ikke estetiske spørsmål.

Peter Osborne er en av de viktigste kritisk-teoretiske Richterforskerne. Han forholder seg til maleri og fotografi som kulturelle objekter. Hans lesning av forholdet mellom mediene i Richters kunst er, som vi senere skal se, svært Adorno-inspirert.⁸ Utgangspunktet for Osborne er Adornos forestilling om at maleriet befinner seg i en vedvarende krisetilstand. Adornos sorteste dystopi for kunsten er at den skal bli innskrevet i det kapitalistiske varesystemet. Kunsten må bryte ut av den tvingende kravet om at den alltid må bringe noe nytt.⁹ Abstraksjonen ble i en fase en redning for maleriet, fordi den gjorde det uforståelig og utilgjengelig. Allikevel ble fort abstraksjonen også oppslukt av konsumsamfunnet. Det er denne dobbelte krisen i maleriet som er bakgrunnen for Osbornes perspektiver på Richters bilder. I følge Osborne var det to veier ut av denne krisen, den ene er å rømme maleriet helt og holdent, og det andre er å ta et oppgjør med dette dilemmaet. I følge Osborne velger Richter den sistnevnte løsningen.¹⁰

Jeg vil ikke gå grundigere inn på Osborne i denne sammenhengen, da hans perspektiver vil bli nøye drøftet i første kapittel. Det samme gjelder Stefan Germer, som er en annen viktig kritiker. Germer inntar en ambivalent rolle i forhold til den kritiske teorien, delvis kan man betegne ham som kritisk-teoretisk orientert, i det han interesserer seg for maleriets karakter og gyldighet i dagens samfunn, men samtidig representerer han en type idealistisk og teleologisk forståelse av historien, som den kritiske teori langt på vei tar avstand fra.¹¹ Den ikke-teleologiske historieforståelsen som karakteriserer Frankfurterskolen, skiller den fra en klassisk marxistisk tankegang. I stedet for å beskjefige seg med målet for historien, undersøker den heller hvordan tingene er blitt som de er blitt. Marxs materialistiske dialektikk er som kjent basert på Hegels forståelse av historiens nødvendig, teleologisk utvikling. Det er en misforståelse å se den kritiske teorien som knyttet til en dogmatisk, politisk marxisme. Tvert i mot må den sees som et selvstendig, levende og bevegelig sett av ideer, som holder fast ved vesentlige marxistiske

⁷Om Kritisk teori se: Horkheimer, Max: (1977) "Tradisjonell og Kritisk teori." I Ragnvald Kalleberg (red.): *Horkheimer, Marcuse, Adorno, Habermas. Kritisk teori*. Gyldendal, Oslo/Schaaning. Ibid. s. 117-138,

⁸ Osborne. Ibid.

⁹ Se Adorno, Theodor: (1962) Utdrag fra "Commitment" Trykket i Harrison & Wood (red.): Ibid. s. 760 - 769

¹⁰ Ibid. s. 104/200

¹¹ Germer, Stefan: (1992) "Retrospective Ahead" I S. Rainbird (red.) *Gerhard Richter*, (utst.kat.) London. Tate Gallery

perspektiver, men som uavlatelig reviderer og kritiserer holdninger, og inkorporer nye tankemodeller.

Den tyske New York-baserte kunsthistorikeren Benjamin H. D. Buchloh er uten tvil den viktigste av Richters kritikere. Gjennom nesten 30 år har han med sine distinkte og overbevisende perspektiver dominert diskusjonen, og delvis styrt publikum og kritikeres forståelse av Richters kunst. Buchloh illustrerer også utmerket arven fra Frankfurterskolen i sin helhet. Betegnelsen som marxistisk kritiker vil han gjerne unngå, selv om han understreker at marxistiske teoretikere som Ernst Block, Walter Benjamin og Sigfried Kracauer har hatt en vesentlig betydning i konstitueringen av hans teoretiske posisjon.¹² Han bygger imidlertid også på Michel Foucault som ved siden av å være kritisk til det kapitalistiske samfunnssystemet, også er en streng kritiker av et marxistisk tankesett. Forøvrig fremhever han Theodor Adorno, Jürgen Habermas og Roland Barthes som viktige inspirasjonskilder.¹³

Buchloh er opptatt av bilders makt og retorikk. Han ser bildet både som symptomer på, og som aktører i bestemte polistiske og sosiale situasjoner, samtidig har alltid Buchlohs tekster et klart dekonstruktivistisk anstrøk. Et sitat av den franske marxistiske kritikeren Guy Debord, der han beskriver den kritiske teori, kan stå som beskrivelse av Buchlohs komplekse om motsetningsfylte infallsvinkel:

“... Critical theory has to be communicated in its own language, dialectical in form as well as in content – not some writing degree zero, just the opposite, not negation of style, but style of negation...”¹⁴

Selv om Buchloh i årevis har vært Richters svorne venn og teoretiske våpendrager, er han langt fra typen til å degge for en selvopptatts kunstners mytologisering av sin egen kunst. Snarere tvert i mot har han skånselsløst opprettholdt et perspektiv i sine tekster som Richter gjentatte ganger har hevdet at han ikke kan relatere seg til.¹⁵ Martin Hentschel innleder sitt essay *On Shifting Terrain* med å problematisere den uoverstigelige kløften mellom kritikerdiskursen og kunstnerdiskursen, der han tar utgangspunkt i Buchlohs berømte intervju av Gerhard Richter fra 1986. I dette intervjuet kjemper Richter med nebb og klør for å unngå Buchlohs begrensende kategorier.¹⁶ Spørsmålet om det er kunstneren eller kritikeren som forteller sannheten om kunsten er umulig

¹² Buchloh, Benjamin: (2003) Uttalt i samtale (veiledning) Onsdag 12. Mars-2003, Barnard College, Columbia University

¹³ Ibid.

¹⁴ Debord, Guy: (1967) *Society of the Spectacle*, Oversatt D. Nicholson-Smith, New York, Zone Books, 1995, s. 143-144

¹⁵ Se: Richter, Gerhard: (1986) “Interview with Benjamin H. D. Buchloh” I Obrist.(red.): *The Daily practice of Painting: Writings 1962-1993*, Oversatt av David Britt. London, Thames and Hudson./Anthony d’Offay 1998 s. 132 - 166

¹⁶ Hentschel, Martin: (1998) “On Shifting Terrain: Looking at Richter’s Abstract Paintings” I *Gerhard Richter 1998* Anthony d’Offay Gallery, London s. 11

og besvare og forøvrig nokså uinteressant. Buchloh hevder at man skal vokte seg vel for å la kunstneren styre ens oppfatning av kunstverket, for det første er alltid kunstneren ute etter å beskytte sitt prosjekt mot kunsthistorikernes undersøkelser, og for det andre, hvis man tar ham på ordet kan man aldri vite om hans intensjon faktisk har hatt en virkning på bildet slik det er.¹⁷ Mange har påpekt at det er vanskelig å forstå forbindelsen mellom Richter og Buchloh. Buchloh som hevder at bilder må etterstrebe å avdekke, hvis det idet hele tatt skal fremstille noe, - samfunnsordenens kriminelle karakter i det kapitalistiske samfunnet.¹⁸ Hvordan kan han, med dette som utgangspunkt, la seg fascinere av en kunstner som eksplisitt tar avstand fra et hvert politisk eller ideologisk engasjement? Det er et paradoks at Buchloh på tross av hans flengende kritikk av en kunst som ikke problematiserer den politiske virkeligheten, gjennomgående fremhever Richters bilder, som han medgir er verken transformative eller politiske i noen forstand.¹⁹

Benjamin Buchloh har gjennom et langt liv beskjeftiget seg med de fleste aspekter ved Richters kunst, men som han selv sier gjenstår fremdeles kapittelet om de senere abstrakte malerier og deres forhold til den fotografiske representasjon.²⁰ Heller ikke har en ren representasjonsproblematisk innfallsvinkel preget hans tekster. Min utstrakte bruk av Buchloh som kilde i oppgaven knytter seg til hans diskusjon av Richter som mediarkeolog, og hans introduksjon av det adorniske transcendentkonseptet. Disse aspektene vil komme til å spille en vesentlig rolle i min oppgave.

Den franske fotohistorikeren Jean Francois Chevrier spiller også en viktig rolle i den kritisk-teoretiske diskursen. Teksten *Between fine art and the Media* er basert på en forelesning som Chevrier holdt i Walker Art Center i Minneapolis i forbindelse med utstillingen: *Photography in Contemporary Art: 1960 to Present*. Chevriers hovedfokus er naturlig nok Richters fotorealisme og hans enorme fotoarkiv: *Atlas*. Chevrier drøfter i sin artikkel Richters kunsts romantiske kvaliteter. Dette er ikke i seg selv en original innfallsvinkel. Tidligere var det å knytte Richter til den tyske romantikken, et av de vanligste omkvedene i forskningen. I de senere årene er det imidlertid blitt færre og færre beskjeftiget seg med disse kvalitene, simpelthen fordi ingen vet riktig hvordan de skal behandle dette aspektet ved Richters kunst. Denne hjelpeløsheten ovenfor Richters nostalgiske og romantiske bildene kom tydelig frem i den store retrospektive Richter-utstilling våren 2002 på

¹⁷ Buchloh, Benjamin: (2003) "Forelesning: Picasso og Braque" Som en del av forelesningrekken *Twentieth Century Art* På Columbia University 25. februar-2003

¹⁸ Buchloh, Benjamin: (1990) "Thomas Struth's Archive" I *Thomas Struth's Photograph* (utst.kat), The Renaissance Society at University of Chicago, 1990 s. 7 - 8

¹⁹ Buchloh: (2001), Ibid. s. 17

²⁰ Buchloh: (2003), Ibid. (Samtale)

Museum of Modern Art. Bare to små uanselige landskaper var innlemmet, og disse var plassert i en krok, som om kuratoren prøvde å få publikum til å glemme at de var der. Chevrier kaster seg imidlertid modig inn i diskusjonen av disse vanskelige aspektene ved Richters prosjekt.

For å forstå Richters kunstneriske aktivitets historiske plassering, setter Chevrier Richter i forhold til den neo-marxistiske, kritiske teoris fremvekst. Han stiller Richter i forhold til Henri Lefebvres idé om *revolusjonær romantikk*, ikke for på noen måte å påstå at Richter direkte kan knyttes til en slik bevegelse eller ideologi, men som en måte å perspektivere Richters moderne romantiske engasjement.²¹ Chevrier siterer Lefebvres utsagn om romantikk som splittelse og dobling, han skriver at denne i den revolusjonære romantikken har doblingen fått ny mening som skaper en avstand til virkeligheten, uten å være en flukt inn i fortiden.²² Chevrier hevder at for Richter er forvandlingen av den romantiske arven en forutsetning for i det hele tatt å kunne male. På grunn av den vedvarende misbruk som denne arven har vært gjenstand for, blir problemstillingen enda mer tvingende skriver Chevrier:

“... mediated in the strict sense of the word, by photography – the first of the mass media, – romanticism’s presence in Richter’s paintings consists of the effective recognition that nostalgia for an organic, preindustrial community is now indissociable from its mass –media treatment, inaugurated by fascism and pursued today by the culture industry...”²³

Chevriers artikkel berører en rekke vesentlige aspekter knyttet til Richters bruk av fotografi i sin kunst. Jeg skal ved flere anledninger vende tilbake til denne artikkelen i oppgavens løp.

2.3: Fenomenologiske innfallsvinkler

På samme måte som eksistensialismen er uløselig knyttet til Jean Paul Sartre, er fenomenologien forbundet med den tjekkisk-tyske filosofen Edmund Husserl (1859 – 1938). Fenomenologien er et forsøk på å skape en ren “forutsetningsløs” og vitenskaplig filosofi, som baserer seg på en reduksjon av den fysiske verden til dens rene manifestasjoner i bevisstheten. For at dette skal være mulig må alle forutsetninger knyttet til forholdet mellom sansing og virkelighet settes “i parentes.” Husserl kaller dette en *eidetisk reduksjon*, fordi det innebærer en redusering av fenomenet til dets idé. Fenomenologien forsøker å se bort fra det individuelle som er gitt i tid og rom, og etterstrebe gjennom en form for intuisjon å beskrive det gitte fenomenets

²¹ Chevrier, Jean Francois: (1998) “Between the fine Arts and the Media. The German example: Gerhard Richter.” I *Gerhard Richter* (utst.kat.), Centro per l’Arte Contemporanea, Luigi Pecci, Gli ori, Prato/Libres de Recerca, Museu d’Art Contemporani de Barcelona. s. 176

²² Ibid.

²³ Ibid.

“vesen.” Det er med andre ord det Husserl kaller en “vesensvitenskap.”²⁴ Senere er fenomenologien videreutviklet i forskjellig retning av blant andre Martin Heidegger, Jean Paul Sartre og Maurice Merleau-Ponty. Heidegger er kanskje den som nevnes oftest i tilknytning til diskusjonen omkring Husserl, han betraktes av mange som en arvtaker og videreutvikler av Husserls fenomenologi. Heidegger var i begynnelsen en tilhenger av Husserls, men utviklet ganske snart sin filosofi i en mer eksistensialistisk retning. Særlig brøt han med tanken om at det var mulig å sette verden og eksistensen “i parentes,” for slik å isolere bevisstheten.²⁵ På 30-tallet var fenomenologien en svært sentral filosofisk retning. I dag spiller den også en vesentlig rolle, kanskje særlig i kunstkritisk sammenheng. En kunstkritisk fenomenologisk innfallsvinkel innebærer at man nærmer seg kunsten deskriptivt. Man er med andre ord interessert i kunsten slik den fremstår. Det gjennomgående fokuset er hva slags opplevelsessituasjon kunsten generer.

Den tyske kunsthistorikeren Gertrud Koch må sees som en overgangsskikkelse mellom en kritisk-teoretisk og en fenomenologisk innfallsvinkel til Gerhard Richter. Koch bygger i stor utstrekning på teoretikerne som Walter Benjamin, Sigfried Kracauer, Theodor Adorno og Roland Barthes, og bygger dermed på det samme teoretiske grunnlaget som både Buchloh og Osborne. Det som gjør Kochs innfallsvinkel til Richters kunst fenomenologisk er dels hennes fokus på hva slags type erfaring bildene genererer, og dels på bildenes intensjon eller bevissthetsakten som ligger bakenfor. Disse to aspektene skal til sammen lede henne til en forståelse av bildenes karakter. Koch bygger i likhet med Buchloh og Osborne på den adorniske forestillingen om maleriets kontinuerlige krisetilstand, men i stedet for, på bakgrunn av dette, å se maleriet som et speil eller et symptom på konfliktene i det kapitalistiske samfunnet, fokuserer hun direkte på bildets fremtreden. Koch er som allerede nevnt en overgangsskikkelse mellom kritisk teori og fenomenologisk kritikk. Dette kommer tydelig frem når hun ved en rekke anledninger, utfra et kritisk-teoretiker ståsted, plasserer de fenomenologiske motivene hos Richter. Slik gjør hun Richter til fenomenolog, det er han som i sin kunst undersøker fenomener i verden slik de fremstår for bevisstheten. Dette kommer tydelig frem i artikkelen: *The Open Secret*,

Et av Kochs hovedpoenger her er knyttet til representasjon. Hun hevder at Richters bilder avdekker modernitetens gjennomgående lengsel og tvil på mulighetene til å forstå og gjengi virkeligheten. Hun hevder at det som kommer frem i Richters bilder er verdens

²⁴ Om Husserl og Fenomenologi. Se: Føllesdal, Dagfinn: (1962) “Edmund Husserl” I E. Skard og A.H. Winsnes (red): *Vestens tenkere: Fra Antikken til våre dager*, Forlaget av Aschehoug & co. (W. Nygaard), Oslo, bind III, s. 157 – 177/ Schanning: (2000). Ibid. s. 38 – 39/Holmesland, Størmer, Tveterås, Vogt: (red.): “Husserl” & “Fenomenologi” *Aschehougs konversasjons leksikon*. Femte utgave, bind 9 & 6, Forlaget av Aschehoug & co. (W. Nygaard), Oslo 1970

²⁵ Schaanning. Ibid. /Fløistad, Guttorm: (1962) “Martin Heidegger” I E. Skard og A.H. Winsnes (red.): Ibid. 257-272/

ugjennomsiktighet, og utilgjengelighet for bevisstheten, og at bildene avspeiler en splittet verden sammensatt av “ting” og “fremmede bevisstheter,” som er likegyldig til betrakteren. Man kunne skape utallige perspektiver av denne verden, uten å kunne gripe en helhet.²⁶ Et av Kochs hovedpoenger dreier seg om hva som skjer når fotografiet blir gjenstand for maleriet, her blir fantasien plassert i “faktualitetens sete,” dette reiser spørsmål om fiksjon og virkelighet.²⁷ Koch hevder at Richters ufokuserte fotorealistiske bilder tar opp igjen ideen om *vertigo of knowledge* som Hegel introduserer i sin *Åndens Fenomenologi*.²⁸ Richters utviskning av overflaten i fotobildene er i følge Koch knyttet til erfaringen av den moderne subjektivitet, som ikke lenger er konfrontert med en etablert orden, men som er fanget opp i en flyten *vertigotilstand*.²⁹

I artikkelen *The Richter Scale of Blur* videreutvikler Koch perspektivene som hun introduserer i *The Open Secret*. Også her undersøker hun bildenes ontologiske status. Som det fremgår av tittelen tar hun utgangspunkt i Richters utviskningsteknikk, (som jeg heretter vil tillate meg å omtale som “blurring.”) Hun er opptatt av bildenes ulike grader av utydeliggjøring. I og med at denne blurringen er noe Richter *gjør*, men samtidig noe bildene *har*, kan den sees både som en subjektiv handling, og en objektiv tilstand, hun skriver:

“... In phenomenological terms it can be conceived of as a mental state in which the relation to the world of objects blurs and the act of blurring causes that the world to appear particularly threatening – to appear as an impenetrable presence. And against the background of phenomenological description of vertigo as a way of relating to the object world, some of the motifs that recur in Richter’s pictures, photographs and paintings take shape as embodiments of a conscious preference for the out-of-focus, for the blurred. It is not simply a question of imprecision; rather, it is the capture of a sliding glance...”³⁰

Koch innleder sin artikkel med noen betraktninger omkring Richters berømte sitat, der han hevder at vi ikke ser mindre selv om vi ser på et ufokusert felt gjennom forstørrelsesglass.³¹ Dette utsagnet gjør Koch til utgangspunktet for en drøftelse av Richters bilder som en kritikk av forestillingen om korrekt persepsjon.³² Vi ser verken mer eller mindre med optiske hjelpemidler. Vår persepsjon blir ikke utdypet, og objektet forblir det samme selv om persepsjonsforholdene endres.³³ Maleriet er i følge Koch det unike mediet der spørsmålet om

²⁶ Koch, Gertrud: (1989) “The Open Secret: Gerhard Richter and the Surface of Modernity” I *Gerhard Richter Éditions Dis Voir*, Paris, s. 10-11

²⁷ Ibid. s. 12-13

²⁸ Ibid. s. 14

²⁹ Ibid.

³⁰ Koch, Gertrud: (1992) “The Richter’s Scale of Blur.” Opprinnelig trykket i *October* nr. 62, Høsten 1992 (Camb./Mass.), s. Også trykket *UpK-1950-2000*, nr. 4, s. 136/190

³¹ Ibid. s. 133/187

³² Ibid. s. 137/191

³³ Ibid.

abstraksjon versus objektivitet er uklart. Når Richter fører sammen maleriet og fotografiet, blir spørsmålet om *eksakthet* i bildet uinteressant. Ved manipulere med fotografiet, punkterer han myten om det fotografiske bildet som en objektiv representasjonsinstans. Koch ser Richters sammenstilling av maleri og fotografi som et uttrykk for at mediene er jevnbyrdige i sin hjelpeløshet som representasjonsformer. Et av Kochs hovedpoenger er at blurringsteknikken taper historisiteten ut av bildene. Koch benytter Richters sammenstilling av konsentrasjonsleirbilder og pornografi i *Atlas* som eksempel. Når døden i massedestruksjonen blir stilt sammen med det orgastiske pornografiske bildet, taper det sin tilknytning til tid og rom, og får en tilstanstandsbeskrivendefunksjon. Bildet virker ikke lenger som en presentasjon av en historisk hendelse.³⁴ Richters dekomponering av historien er et uttrykk for en endring i bildene fra historie til natur.³⁵

Den franske skribenten og kunstkritikeren Luc Lang og den franske filosofen Jean Philippe Antoine diskuterer begge Richters malerier ut fra et fenomenologisk perspektiv, der de i likhet med Koch legger vekt på hva slags erfaring betrakteren har i møte med Richters bilder. DE er også begge opptatt av blikket, både hvordan betrakteren ser bildene, og hvordan bildene impliserer betraktningen. I Antoines artikkel: *Photography, Painting and the Real*, diskuterer han Richters landskapsmalerier. Et aspektene knytter seg til landskapsmalerienes funksjon som springbrett for abstrakte malerier. Her fremhever Antoine de abstrakte bildenes mekaniske kvaliteter.³⁶ Dette leder ham inn i en diskusjon omkring forholdet mellom abstraksjon figurasjon, maleri og fotografi.³⁷ I sin artikkel *The Photographers hand: Phenomenology in Politics*, presenterer Lang en interessant betraktning knyttet til dobbeltheten i Richters bilder. Bildene fører sammen visuelle uttrykk som skiller seg fra hverandre gjennom avstand, skriver Lang. Maleriet defineres gjennom avstanden fra hånden til øyet, mens fotografiets avstand er den fra objektivet til motivet.³⁸ Lang hevder videre at noe av det som gjør Richters fotomalerier essensielt fotografiske er at man må betrakte dem på *objektivavstand* og ikke *penselanstand* for at bilde skal fremstå som fokusert.³⁹ Han bruker Alois Riegls begrepspar *baptisk* og *optisk* for å differensiere det maleriske fra det fotografiske. Han skriver:

³⁴ Koch, Getrud (1992): "The Richter – scale of Blur" Opprinnelig trykket i *Oktober* no 62, Høst 1992. s. 140. Trykket igjen i UniPubs Kompendium til Seminar: "Kunst 1950 – 2000" Kompendium nr 4. s. 194

³⁵ Ibid. s. 139/193

³⁶ Antoine. Ibid. s. 55 & 83

³⁷ Ibid s. 55

³⁸ Lang, Luc: (1995) "The Photographers hand: Phenomenology in Politics" I *Gerhard Richter* Editiones Dis Voir. Paris 1995 s. 32

³⁹ Ibid.

“...These are image that can not be compared, as the first belong to virtual depth of representation, and the second, to the real surface of presentation...”⁴⁰

Lang beskriver den uroen man føler konfrontert med Richters fotomalerier, som knyttet til det faktum at man ser et fotografi, men vet at det er et maleri. Selv feilene og uregelmessighetene er av en fotografisk natur, skriver Lang.⁴¹ Lang skiller fotografiet fra maleriet gjennom Pierces indeksbegrep. Fotografiet er et faktisk spor etter det objektet det betegner, det er alltid vitne på en flytende rom-tid-realsjon som er forbi.⁴² Maleriet derimot stiger frem som en åpenbaring, alltid som et mirakel ut av ingenting. Maleriet er knyttet til en religiøs formidlingstradisjon, det har noe guddommelig ved seg fordi det fokuserer på tilblivelse: “... the mystery of Creation that it mimed.”⁴³ Luc Lang knytter Richters fotorealistiske bilder til medievekslingen, han hevder sågar at de monokrome bildene har noe fotografisk ved seg, men at de fotografiske referansene forsvinner i overgangen til abstraksjon. Han skriver:

“... once the optical space no longer index existing forms that belong to an originary reality, then they no longer refer to photographic image...”⁴⁴

Problemet er ikke at Luc Lang ikke ser Richters abstrakte maleriers tilknytning til mekaniske medier, men han hevder at det i overgangen til abstraksjon også er en overgang fra et fokus på fotografi til et fokus på videokunst. Personlig er det umulig for meg å se på hvilken bakgrunn han hevder dette. Etter en systematisk argumentasjon der han bygger opp en forståelse av Richters veksling mellom maleri og fotografi, fremstår denne konklusjonen som helt og holdent tatt ut av luften.

Jean Philippe Antoine og Luc Lang er de to teoretikerne som har gått lengst i å relatere abstrakte bilder til det dialektiske vekslingen spillet mellom maleri og fotografi i Richters kunst. Selv om dette begrenser seg til antydninger, knytter begge abstrakte bilder til mekaniske medier som film og fotografi. Artikkelen spiller derfor en vesentlig rolle, i og med at de bekrefter berettigelsen av en nærmere undersøkelse av forholdet mellom malerisk og fotografisk representasjon i abstrakte malerier.

⁴⁰ Ibid. s. 33

⁴¹ Ibid. s. 29

⁴² Ibid. s. 36

⁴³ Ibid. s. 35

⁴⁴ Ibid. s. 47

Kapittel 1 :

Representasjon i spenningsfeltet mellom to medier.

Sammendrag:

Dette kapittelet er inndelt i to deler. I del 1 vil jeg redegjøre for to artikler som begge tar opp viktige aspekter knyttet til forholdet mellom maleri og fotografi i Richters kunst, og som vil bli vesentlig for den videre drøftningen i oppgaven. Artikkelen er Stefan Germers *Retrospective Ahead* og Peter Osbornes *Painting Negation*.⁴⁵ Både Germer og Osborne diskuterer Richter ut fra et spørsmål knyttet til maleriets karakter og gyldighet. Begge er opptatt av det motsetningsfylte og ambivalente ved Richters kunst, og begge problematiserer forholdet mellom malerisk og fotografisk representasjon. I del 2 vil ulike kunstneriske strategier bli drøftet for å illustrere hvordan Richter systematisk og bevisst har latt sin kunst dvele i spenningsfeltet mellom maleri og fotografi, ved å kryссе grensen mellom mediene i en eller flere omganger.

1: To perspektiver på Gerhard Richters malerier

1.1: Stefan Germer: *Retrospective Ahead*

Stefan Germers essay *Retrospective Ahead* ble skrevet i forbindelse med den store retrospektive Richterutstillingen på Tate Gallery i London i 1992. Han innleder sitt essay med en påstand om at den retrospektive betraktningmåten er blitt dagens erstatning for det tapte kunstnersubjektet. Germer hevder at fordi Richters uavlatelig veksler mellom ulike typer formspråk er han spesielt egnet for en retrospektiv betraktningmåte. Allikevel understreker Germer at det ikke er hans prosjekt å gjøre en retrospektiv undersøkelse av Richters oeuvre, men snarere å gå inn i en diskusjon om *retrospeksjon* som en sentral kvalitet ved Richters prosjekt. Han hevder at det retrospektive konstitueres av fire grunnkomponenter: det historiske, det systematiske, det dialektiske og uttrykkets umiddelbarhet. Disse komponentene er i følge Germer, sentrale trekk ved Richters produksjon. Germer hevder på bakgrunn av dette, at Richters kunst er bygget på en hegeliensk modell. Hegels idé om at kunsten ikke lenger kan virke som et selvoppfylt uttrykk for det åndelige, åpner for en problematisering av filosofiens overlegenhet i forhold til kunsten. Germer hevder at Richters bilder forholder seg til filosofiens overlegne posisjon mer som en motivasjon, enn som en trussel.⁴⁶ Han skriver:

⁴⁵ Germer. Ibid. & Osborne. Ibid.

⁴⁶ Germer. Ibid. s. 22 - 23

“... Richter’s work also invites us to engage in intellectual contemplation, imposing this not as a philosophical discourse, but rather intending it a graphic indication of what Art could be following its dismissal by Philosophy...”⁴⁷

Germer hevder at maleriet på et tidspunkt ble anakronistisk, fordi det rendyrket egenskaper som ikke lenger hadde noen samfunnsmessig relevans. Det å fokusere så sterkt på håndverkets betydning i det mekaniske mediets tidsalder er, i følge Germer, egnet til å gjøre maleriet fremmedgjort og frata det dets relevans. Han fremhever Duchamp, Mondrian og Rodchenco som eksempler på en ny gruppe kunstnere som aktivt deltok i nedbrytningen av maleriet, ved å dekonstruere dets symbolske, konkrete og imaginære dimensjoner.⁴⁸ Germer betraktet dette som ulike uttrykk for en drift mot en ødeleggelse av maleriet, som allikevel ikke ledet mot maleriets slutt, fordi selve tanken om det ga liv til videre virke, Germer skriver:

“... It gained from the awareness of an impending and inescapable death, the strength to paint on and on, in order to postpone an end it hopes will never come...”⁴⁹

Germer konkluderer med at det dermed ikke dreide seg om noen direkte dødsimpuls, men at det snarere må sees som en refleksjon omkring maleriets historie. Denne tematiseringen av maleriets tidligere faser kan, ifølge Germer, forstås som en ny begynnelse. Germer hevder at Richters kunst også er bygget på en motivasjon til maleriets ødeleggelse.

Selv om Germer knytter Richter til avant gardens dekonstruksjon av maleriet, understreker han at Richter ikke delte deres apokalyptiske visjon om maleriets slutt. For Richter var det ikke holdbart å la kunsten nære seg på tanken om dets egen undergang. Richter så det som en umulighet at maleriet skulle kunne komme til en slutt, og dermed forlate historien. I følge Richter var historiske fragmenter en nødvendig del av et hvert kunstverk. Germer hevder at Richter dekonstruerte maleriet på en annen måte; han evaluerte det, og så på dets relasjon til de sosiale og økonomiske forholdene det var sprunget ut av.⁵⁰

Germer beskriver Richters kunst som karakterisert av en dobbel negasjon, som arvtager av to sterke kunsthistoriske strømninger, han skriver:

⁴⁷ Ibid. s. 22

⁴⁸ Ibid. s. 24

⁴⁹ Ibid.

⁵⁰ Ibid. s. 25

“...Richter’s work has ...been characterised by a double negation, directed against both the conventions of painting and the conventionalism of those who would criticise it...”⁵¹

Germer ser readymaden som et referansepunkt for Richters produksjon. Alle hans bilder som baserer seg på fotografi, annammer, ødelegger, eller endrer allerede eksisterende bilder. På denne måten er Richters prosjekt både en respons på at man i maleriet alltid forholder seg til en allerede eksisterende malerihistorie, men samtidig er det en anerkjennelse av at etter Duchamp, må maleriet også formulere en holdning til readymaden. Germer refererer til Benjamin Buchlohs påstand om at Richters forsøk på å skape readymades med maleriske midler både kan sees som en kritikk av malerikonvensjonen, men vel så mye som en reaksjon mot ready-made-impulsen. I følge Germer kan Richters fotomalerier belyse dette standpunktet. Det å forvandle et amatør fotografi til et oljemaleri kan forstås som en relativisering av ideen om “high art.” Germer skriver:

“... The employment of amateur photography also serve to remind the viewer that the majority of images surrounding one today cannot be attributed to any particular author, but are in fact readymades, that is the project of socially – constructed conventions...”⁵²

Her slutter altså Germer at amatør fotografiet kan regnes som readymades fordi det er et produkt av sosiale konvensjoner, men er ikke strengt tatt maleriet også det? Man skulle vel snarere tro at fotografiets ready-made-potensial var knyttet til dets reproduserbarhet. Enten det er sosiale konvensjoner eller mekaniske kvaliteter, har Germer uansett rett i at Richters malte snapshots satte ready-madekonseptet på dagsorden.⁵³

Gjennom fotomalerienes dobbelte opposisjon, har Richter etablert forståelsen av en paradoksal kunstnerrolle, der kunstneren selv ikke er den store beslutningstaker, men kun den som velger hvilket utsnitt som skal vises, hevder Germer.⁵⁴ I fotomaleriene skapte ikke Richter ferdige totaliteter, han modifiserte forsiktig i et allerede formulert uttrykk. Richters utviskningseffekt er en del av denne forsiktige intervensjonen i et allerede bestående tablå. De ufokuserte delene i Richters malerier virker, i følge Germer, som en meningskortslutning.⁵⁵ Germer hevder at bildene visker ut den eksisterende mening uten å erstatte den med noen ny, og det er dette som er grunnen til at bildene bare lar seg bare beskrive i negative termer. Germer skriver:

⁵¹ Ibid.

⁵² Ibid. s. 26

⁵³ Ibid. s. 25

⁵⁴ Ibid.

⁵⁵ “... stop making sense...” Ibid.

“...They are neither photographs, nor paintings, although possessing some Characteristics of both...”⁵⁶

Forsøket på å skulle løse opp bildenes motsetninger er dømt til å mislykkes, skriver Germer.

“...Richters pictures do not permit resolution of this dilemma in favour of either the signifier or the signified. Content is only arrived at by means of negation of form, form only as negation of content...”⁵⁷

Richter stilte med dette spørsmålsteget ved representasjon som sådan.

I serien med bylandskaper er denne dobbeltheten enda sterkere tilstede, - her har Richter benyttet en tydelig veksling mellom en trofasthet til det fotografiske forelegget og en eksponering av representasjonsprosessen, der han har latt den maleriske kvaliteten komme tilsyne. Bildene endrer uttrykk avhengig av hvilken avstand man har til dem. På nært hold løser bildene seg opp i abstrakte strukturer, men på avstand glir de inn i fokus og det fotografiske kommer tilsyne. Denne dobbeltheten krever at man ser på bildene minst to ganger, og dermed er tiden blitt et element i bildet. Germer skriver:

“... The townscapes emphasize the distinction between perceiving an object and seeing a painting...”⁵⁸

Germer hevder at disse bildene utgjør en større utfordring for betrakteren, fordi de krever et engasjement samtidig som de motsetter seg en utvetydig tolkning. Dette gjør det mulig for kunstneren å fri seg fra en stigmatiserende meningsaura. I denne sammenhengen nevner Germer “fargekartene” som en enda klarere strategi for å oppnå det samme mål. Fargekartene er en rekke bilder Richter malte i en kort periode i overgangen mellom 60-tallet og 70-tallet. I disse bildene plasserte han ulike farger i et tilfeldig rutesystem mot en hvit bakgrunn. I følge Germer prøvde Richter med disse bildene å skille fargen fra dens deskriptive, symbolske og ekspressive funksjon, for slik å gjøre den til gjenstand for en kritisk undersøkelse. Fargekartene er uttrykk for en tvil på fargens mulighet til å formidle. Bildene kan i følge Germer sees som en kritikk av en kunstforståelse som ser farge som noe som tilfører kunstverket en metafysisk dimensjon.⁵⁹ Denne kritiske innstillingen til farge, er en logisk fortsettelse av dens totale fravær i fotomaleriene, gråbildene og bylandskapene.⁶⁰ Germer ser dette fargefraværet som en formal parallell til det konseptuelle eller innholdsmessige fravær i bildene. Germer hevder at bildene er merket av et

⁵⁶ Ibid.

⁵⁷ Ibid.

⁵⁸ Ibid. s. 27

⁵⁹ Ibid.

⁶⁰ Se eksempel på bylandskap ill. 4.

“nærvær av fravær.”⁶¹ Dette fraværet oppstår i bildene ved at de refererer til noe ugjenkallelig tapt og fortidig. Germer skriver:

“...The grey, black and white are precisely the absence of colour. And where colour does appear, as in the Colour Charts it loses its immediate impact because of being serially arranged, framed within a white grid...It has lost the dimension that, in the view of its previous defenders, caused it to be designated the quintessential media of transcendental experience...”⁶²

Richters bruk av farge i fargekartene brakte opp igjen en lenge fortrent bevissthet hos forsvarere av maleriet, nemlig at pigment er readymade og at maleakten bare er anvendelse av produsert materiale. Germer knytter fargekartene til den grunnleggende vekslingen mellom det systematiske og det eksperimentelle hos Richter.⁶³

Etter å ha omtalt de monokrome bildene hos Richter, går Germer over til å behandle Richters polykrome abstraksjoner.⁶⁴ I følge Germer skiller maleriene seg markant fra den modernistiske abstraksjonen ved at de verken kan tolkes som psykologisk symptomer, eller som uttrykk for en subjektiv åpenbaring av en essensiell sannhet. Diskusjonen omkring Richters bilder må begynne med en beskrivelse av hans arbeidsmetode, skriver Germer. Richter malte sine tidligste abstrakte bilder etter fotografier av oljeskisser. Senere frigjorde han seg fra fotografiet, og malte fargesterke komposisjoner, som litt etter litt ble overmalt, avskrap eller ødelagt. I denne prosessen gjennom applisering og avskrapning av ulike malingssjikt, skapte Richter et nytt bilde. Germer betrakter prosessen som en konkretisering, fremfor en abstrahering, og dermed hevder han at Richters bilder slett ikke er abstrakte, men konkrete. En slik differensiering mellom *abstrakt* og *konkret* nonfigurativ kunst, kan være fremsatt av Germer for å imøtegå en reduksjonistisk forståelse av det abstrakte og det konkrete som motsetningspar. Det er vanlig å bruke begrepet *Abstrakt* i betydningen *nonfigurativt*. Egentlig er dette en lite presis avgrensning av begrepet ettersom man på sett og vis alltid fortar en abstrahering når man skaper noe. Her virker det som om Germer gjør et poeng for Richter ut av noe som egentlig er generelt gjeldende.⁶⁵

Selv om “språkløshet” er en vesentlig kvalitetene ved bildene, er det, i følge Germer, ingen grunn til å mystifisere dem. Språkløsheten gjør dem til kommunikasjon hvis budskap blir kansellert idet bildet blir til. Snarer enn å formidle kunstnerens forståelse, er bildene i følge Germer uttrykk for en prosess der kunstneren selv er blitt fremmedgjort for sine opprinnelige intensjoner. Hva som

⁶¹ Fraværets tilstedeværelse “... the presence of an absence...” Germer. Ibid. s. 28

⁶² Ibid.

⁶³ Ibid.

⁶⁴ Ibid. s. 28 - 29

⁶⁵ Ibid. s. 30 - 31

motiverte kunstneren kan ikke leses ut av det ferdige resultatet, ettersom bildet er blitt til gjennom en kontinuerlig veksling mellom tilsløring og avsløring.⁶⁶ Germer hevder at både de abstrakte og de fotorealistiske bildene til Richter har en allegorisk kvalitet. Det allegoriske er mer åpenbart i de fotorealistiske, men tolkbarheten som gjør en allegorisk lesning mer nærliggende er her bare en illusjon fordi de, i likhet med de abstrakte bildene, skjuler sitt virkelige innhold bak noe tilsynelatende.⁶⁷

Sett i et retrospektivt perspektiv er Richters formrikdom påfallende. Germer understreker at det forekommer forvirrende bare hvis man ser bort fra hans samlende grunnprinsipper som kan sammenfattes som følger:

“...A basic belief in paintings necessity born of radical doubt of its potential...”⁶⁸

Også Germer kan virke forvirrende i et retrospektivt perspektiv. Etter å ha lest hans tekst, melder det seg umiddelbart et viktig spørsmål: diskuterer han virkelig retrospeksjonens fire grunnelementer, eller gjør han bare det han sa han ikke skulle; nemlig å foreta retrospektiv gjennomgang av Richters produksjon? Ved nærmere øyesyn blir det tydelig at han gjør begge deler. Det historiske elementet er et aspekt ved Richters bilder som vies stor plass i Germers tekst, og i en historisk gjennomgang kommer også det systematiske til syne. Det dialektiske er tilstede i den dobbelte negativiteten, og i vekslingene mellom ulike typer formspråk, representasjonsmedier, og maleteknikk. Det er uttrykkets umiddelbarhet han fremhever når han betegner bildene som konkrete og ikke abstrakte. Germers essay er uansett en grundig gjennomgang av Richters produksjon, og som sådan fungerer teksten som et godt bakteppe for en mer spesifikk drøftelse av forholdet mellom maleri og fotografi hos Richter, slik vi finner den hos Peter Osborne.

1.2: Peter Osborne: *Painting Negation: Gerhard Richter's Negatives*

Peter Osborne tar også opp Richters posisjon som maler etter maleriets erklærte død. I sitt essay *Painting Negation* plasserer han Richter i et kritisk-teoretisk perspektiv, der han søker å se hvordan en analyse av Richters verk kan bidra til en nytenkning av modernismen. Til forskjell fra

⁶⁶ Ibid. s. 31

⁶⁷ Ibid.

⁶⁸ Ibid. s. 32

Germer, som forholder seg mer generelt til hele Richters produksjon, beskjeftiger Osborne seg hovedsakelig med den tidlige fotorealismen.⁶⁹

Osborne fremhever Richters kunst som historisk eksepsjonell, ikke bare fordi han er en historisk viktig kunstner, men fordi han også gjør noe vesentlig med historien:

“... Richter’s paintings, one might say, are timely only insofar as they are untimely, untimely only insofar as they emerge out of the most thorough immersion in the artistic problems of their days...”⁷⁰

Det er en kunsthistorisk logikk Osborne søker i Richters bilder, og denne mener han å finne i det konseptuelle rommet, i den dobbelte negativitet mellom maleri og fotografi.⁷¹ Med dobbelt negativitet henviser han til fotografiet som negasjon av maleriet og fotomaleriet som negasjon av fotografiet. Han skriver :

“...The idea that photography is a threat to Painting is as old as photography itself...Painting after photography has been different from painting before...,- the question persist: How to paint, why to paint, what to paint after photography. Richter’s work takes up this question... at the moment of its second historical reprise, the moment of the crisis of modernist abstraction. Richter’s response is simple, yet ambivalent: to return to the source of the crisis...”⁷²

Osborne fremstiller krisen som sprunget ut av selve forflytningen av den naturalistiske representasjonsfunksjonen i maleriet. Richters respons på maleriets krise var ikke å forlate mediet, eller å utvide kunstbegrepet. Hans prosjekt var å undersøke maleriets ulike aspekter, der det mest vesentlige var knyttet til fotografiets kontinuerlige utfordring av maleriet. Osborne skriver at Richters fotomalerier er uttrykk for en dramatisk endring i maleriets funksjon, der fotografiet overtok både representasjonsoppgaven og – ansvaret.

“... At this level, such painting may be seen to function as a quasi-photographic reproduction of photography...”⁷³

I følge Osborne er fotomaleriene, sett i dette perspektivet, selv deltagere i fotografiets negering av maleriet, men i stedet for å ty til abstrakt formspråk, eller til den totale avvising av maleriet som medium, brukte Richter maleriet for å fremheve og bekrefte fotografiet.⁷⁴

⁶⁹ Osborne. Ibid. s. 103-113/199 - 209

⁷⁰ Ibid. s. 104 /200

⁷¹ Ibid.

⁷² Ibid.

⁷³ Ibid. s. 105/201

⁷⁴ Ibid. s. 107/203

Richter har mange ganger understreket at han aldri brukte fotografiet som et middel for maleriet, det er selve fotografiet maleriet avbilder, både det enkelte fotografi og det allment fotografiske, med mediets brede referansespekter. Osborne understreker at dette indikerer at avstanden til innholdet ikke innbærer en overordning av formen. Osborne henviser til et kjent sitat fra Roland Barthes essay *Camera Lucida*, der han sier at fotografi er et vitnesbyrd om fortidens tilstedeværelse i øyeblikket.⁷⁵ Fotomaleriet vitner også om et nærvær, nemlig fotografiets tilstedeværelse i representasjonen.⁷⁶

Selv om Richters fotomalerier er en malerisk bekreftelse av fotografiet, så er bildene til syvende og sist malerier. Det er i denne spenningen Osbornes dobbelte negasjon kommer tilsyne: samtidig som fotomaleriene deltar i fotografiets negering av maleriets naturalistiske representasjonsfunksjon, spiller de også rollen som negasjon av denne negasjonen, simpelthen i kraft av å være maleri og som en gjenerobring av den tapte representasjonsfunksjon fra fotografiet.

Peter Osborne forankrer sin drøftning av den dobbelte negasjon i en filosofisk tradisjon. Han fremhever tre modeller som på hver sin måte behandler dobbelt negativitet. Den første er den matematiske modellen, der den andre negasjon kansellerer den første (minus + minus = pluss). Hvis denne modellen skulle være overførbar til den historiske representasjonsfeiden mellom maleri og fotografi, ville det bety at maleriet som kunst skulle være uberørt av fotografiets rolle. Osborne avviser denne som ahistorisk og ubrukelig. Han avviser imidlertid også den hegelianske modellen, som bygger på ideen om at negasjonen avføder en syntese, som sett i forhold til maleriets utvikling skulle tilsi at Richters bilder var selve maleriets nye begynnelse. Denne modellen forutsetter en historieforståelse, der det finnes en fasit for billedskapning, som hele kunstutviklingen beveger seg mot. Osborne avviser modellen simpelthen fordi denne triumfalistiske holdningen bryter radikalt med Richters ambivalente og problematiserende holdning til sin egen kunst.⁷⁷

En mer nyansert og kritisk forståelse av dobbelt negativitet mener Osborne å finne hos Theodor Adorno, og det er hans modell han gjør til utgangspunkt i sin drøftning av Richters tidlige fotorealisme. Adornos kritiske innfallsvinkel opprettholder den hegelianske motsetningen, uten å søke syntese. Den dveler ved den dobbelte negativiteten. Richters bilder står i følge Osborne som

⁷⁵ Barthes, Roland, Sitert i Osborne Ibid. s. 107/203

⁷⁶ Osborne. Ibid

⁷⁷ Ibid. s. 108/204

utspillelsen av den dobbelte negasjonen, der de negerende elementer virker gjensidig bekreftende, uten å erstatte hverandre.

“...Richter’s Paintings is negatives: negatives of paintings, negatives of photographs...”⁷⁸

Osborne hevder med utgangspunkt i dette perspektivet, at Richter ikke skapte maleriets nye begynnelse, men fortsatte maleriet *som* krise. Osborne spør her om ikke Richters malerier simpelthen kan forstås som en filosofisk undersøkelse av samtidsmaleriet, utført med pensel og farge.⁷⁹ Det vesentlige ligger ikke i å overskride eller overgå, men i å registrere. Det melankolske og distanserte som kjennetegner deler av Richters produksjon, er i følge Osborne resultat av denne måten å forholde seg til maleriet. Osborne understreker at det bare er fotorealismen som forholder seg til fotografiet på en slik måte, men han hevder samtidig at det nok er andre selvnegerende episoder i historien som er utgangspunktet for både de monokrome og de konstruktivistiske arbeidene. Osborne hevder at Richters fotomalerier både legitimerer og konkurrerer med fotografiet. I følge Osborne viser Richter med dette at maleriet er henvist til i en eller annen forstand å forholde seg til fotografiet. Osborne skriver at dette må sees i lys av readymaden.

I likhet med Germer forholder Osborne seg til readymaden som et vesentlig referansepunkt i Richters kunst. I følge Osborne var det mulig å snakke om et ontologisk skille i maleriet, før og etter readymaden. Med utgangspunkt i dette lanserte han betegnelsen: *Det postkonseptuelle maleriet* som beskrivende for alt maleri etter readymaden. Readymaden brøt båndet mellom maleriet og dets håndverk. Maleriet er ikke umulig, skriver Osborne, det er bare den gamle betraktningsmåten som er utdatert.⁸⁰

Det eksepsjonelle ved Richters bilder er i følge Osborne knyttet til hans helt spesielle kunstneriske strategi, den Osborne omtaler som den dobbelte negasjon. Richter tar ikke avstand fra samtidskunsten, men han skaper en avstand nettopp ved å forholde seg kritisk til den.

Helt avslutningsvis nevner Osborne Richters abstrakte arbeider. Han mener at også disse bærer med seg spenningen av en dobbelt negativitet, der de reflekterer det abstrakte maleriets historie, samtidig som de stiller spørsmålstegn ved mulighetsspekteret denne historien bygger på.

⁷⁸ Ibid. s. 108/205

⁷⁹ Ibid. s. 109/206

⁸⁰ Ibid. s. 110/207

Osbornes kritisk-teoretiske essay kaster lys over en rekke essensielle kvaliteter ved Richters kunst, særlig tydeliggjøres bildene som prosess. Verket som blir til er uttrykk for spenningsfeltet som finnes i den gjensidige negativiteten mellom de to representasjonsformene. Forholdet mellom det maleriske og det fotografiske blir fremstilt som noe som virker sammen gjennom ulike nivåer i det samme uttrykket.

2: Grenseovergangen mellom det maleriske og det fotografiske.

2.1: Fotografi malt med olje på lerret. (Fra fotografi til fotorealistisk oljemaleri)

Det har vært skrevet essay på essay om Richters bruk av fotografi som forelegg, uten at noen egentlig svarer på hva det var ved fotografiet som vekket hans interesse. Det er ingen tvil om at bruken av fotografi har løst en rekke billedmessige problemer i Richters kunst, allikevel er det tydelig at han har vært interessert i fotografiet som noe mer enn et hjelpemiddel til det å male. Han skriver selv:

“... I was surprised by photography, which we all use so massively every day, suddenly I saw it in a new way, as a picture that offered me a new view, free from the conventional criteria I had always associated with art. It had no style, no composition, no judgement. It freed me from personal experience. For the first time, there was nothing to it; it was a pure picture. That’s why I wanted to have it, to show it, not use it as a means to painting, but use painting as a means to photography...”⁸¹

Fotografiet gjorde det mulig for Richter å relatere seg til popkunstens tanke om en forening mellom liv og kunst. Siden fotografiene både er små autentiske livsglimt og samtidig tablåer, er de forbundet med både livet og kunsten. Det fotografiske stiller bildene inn i en samtidsdiskusjon, uten at det fratar dem deres nødvendige avsondring fra livet. Richters trofasthet til maleriet var forankret i en tro på at kunsten med nødvendighet måtte skille seg fra livet for å kunne ha en samfunnsmessig relevans.

Den franske kritikeren Jean Francois Chevrier understreker at det ikke først og fremst var fotografiets ikoniske kvalitet eller dets traumatiske innhold som interesserte Richters, det var bildets lengsel etter fullbyrdelse av en iboende malerisk kraft.⁸² Her kan det virke som om Chevrier forenkler det hele litt når han antyder at innholdet ikke hadde noen betydning. For selv om Richter har uttalt at han benyttet fotografiet som et middel til antifølsomhet, som frigjorde ham fra en bestemt virkelighetsforståelse, er det en misforståelse å se denne antifølsomheten som

⁸¹ Richter, Gerhard: (1972)“Interview with Rolf Schön, 1972” I Obrist (red.): Ibid. s.72 -73

⁸² Chevrier. Ibid. s. 175

et uttrykk for en likegyldighet til innholdet. Den var snarere uttrykk for en streben mot å overkomme trangen til å tolke, og dermed stilisere. Richter skriver:

“... The photograph reproduces objects in a different way from painted picture, because the camera does not apprehend the object: It sees them...”⁸³

Han skriver også:

“...Many amateur-photographs are more beautiful than a Cézanne...”⁸⁴

Richter sa ikke dette for å provosere, men for å fremheve at fotografiet, som et glimt fra den aktuelle trivialverdenen, måtte angå ham like mye som kunsthistorien. Allikevel var det åpenbart at han ikke kunne skape det uttrykket han var på jakt etter bare med fotografi. Han hevder i et intervju:

“...When I tried to leave the photograph as a photograph the result was pathetic...The detour by way of painting gives me photographs that can not be made by the normal technique of direct enlargement...”⁸⁵

Videre hevder Richter at de eneste tilfellene det har fungert å la et fotografi forbli fotografi er når det dreier seg om et fotografert maleri.⁸⁶ Her fremgår det klart av hans egne ord at han betraktet “medieovergangen” som en nødvendig omvei, gjennom maleri til fotografi, eller gjennom fotografi til maleri. Gjennom denne omveien, som er usynlig og tilsynelatende unyttig, har bildet tatt opp i seg egenskaper fra begge medier. Enten man velger å se bildene som malte fotografier eller “fotograferte” malerier er det tydelig at selve medieovergangen har hatt en betydning. Det ligger et estetisk potensial i møtet mellom mediene som har satt spor i det kunstneriske uttrykket.

Selv om det var han selv som hadde valgt å holde fast ved maleriet, fant han seg ikke til rette med å skulle la seg begrense av et enkelt mediums rammer. Han fant sitt uttrykk i overgangen mellom maleri og fotografi. Hans prosjekt ville hinsides det enkelte mediets rammer, han søkte å utvide begge mediers felt, og tøye deres grenser til det ytterste.

2.2: Mediegrensen som kunstnerisk ressurs. (Fra fotografi til abstrakt maleri)

Selv om bare en liten del av Richters bilder er fotorealistiske, var det maleriets forhold til fotografiet han uavlatelig beskjeftiget seg med. Fotografiets lys er tilstede i alle hans malerier enten de er malt realistisk eller abstrakt.

⁸³ Richter, Gerhard: (1964/65) “Notes 1964-65.” I Obrist (red.): Ibid. s. 35

⁸⁴ Richter, Gerhard: (1972) “Interview with Peter Sagen 1972.” I Obrist (red.): Ibid. s. 66

⁸⁵ Ibid. s. 68

⁸⁶ Ibid.

De siste tjue årene har Richter hovedsakelig malt abstrakte malerier. Like lite som man kan karakterisere Richters verk med noen få setninger, er det mulig å si noe enkelt og helhetlig om den abstrakte delen av hans produksjon. I spennet fra 80-tallets performative bilder til 90-tallets mekaniserte spatelmalerier utfolder det seg et rikt formmangfold.

Å benytte fotografiske hjelpemidler i studie av et portrett eller et landskap er en svært vanlig kunstnerisk praksis. Det som imidlertid skiller Richters bruk av fotografi fra andre, er hans usedvanlige interesse for selve mediet. Det var ikke bare det fotografiske mediets evne til gjengivelse av virkeligheten som fascinerte Richter, det var det spesifikt fotografiske slik det skilte seg fra maleriet rent visuelt. Han etterliknet ikke fotografiet for å komme det avbildede objektet nærmere, han studerte selve mediet. I denne forstand utgjorde fotografiet en objektiv representasjonsvirkelighet som var uavhengig av det representerte, og som sådan var dette en abstrakt måte å tilnærme seg det fotografiske på. Richter lot både det abstrakte og det fotografiske uttrykk være en tematisering av billedskapning som sådan. Bildene oppløser grensene mellom det figurative og det abstrakte. Han betraktet aldri de fotorealistske og de abstrakte bildene sine som motpoler.

Både den nære forbindelsen mellom abstraksjon og figurasjon, og hans interesse for fotografiet som medium illustreres i hans bruk av fotografisk forelegg for abstrakte malerier. Han baserte malerier på fotografier av sin egen palett og på forstørrede fotografier av abstrakte oljeskisser. Kunsthistorikern Dietmar Elger skriver om dette :

“... The resulting perplexing vortexes of colour, point once again to the questionability of drawing any division between illusionistic painting based on photographic original , and abstraction that lays claim to the autonomy and facticity of colour and paint...”⁸⁷

Det er den samme overgangen fra fotografi til maleri som han benyttet i sin fotorealisme, men når det dreier seg om abstrakte bilder blir straks denne strategien mer påfallende. Hva ventet han egentlig å skulle oppnå ved å bruke fotografiet som forelegg, når det ikke lenger forestiller noe gjenkjennbart. Her blir forholdet til den fotografiske kvalitet som et mål i seg selv enda klarere. Denne fremgangsmåten avslører Richters forståelse av selve medieovergangen som en estetisk ressurs. Seriene 271-274 og 288-291 i Richters verkskatalog kan stå som eksempler på denne type kunstnerisk strategi.

⁸⁷ Elger, Dietmar: (1998) “Landscape as a Model” I *Gerhard Richter: Landscapes*, (utst.kat.) Sprengel Museum, Hanover, Cantz Verlag, s.14

2.3: Richters *Verkundigung nach Tizian* (Fra maleri til fotografi til maleri)

Vi har i det foregående sett hvordan Richter brukte fotografi som forelegg både for fotorealistiske og abstrakte malerier. Sentreringen om selve den grenseoverskridende praksisen blir imidlertid enda tydeligere i Richters variasjon over Tizians bebudelse fra 1972, der han har krysset mediegrensen i flere omganger.⁸⁸ Han har ikke malte direkte etter mesterverket, men fotograferte det først, for siden å kunne male etter det fotografiske forelegget. Det finnes fem utgaver av motivet. Den første versjonen er en figurativ, koloristisk parafrase over mesterverket, mens de øvrige fire er nesten abstrakte versjoner, som bare gjennom fargens plassering har et slektskap med Tizians maleri. Denne måten å gå fra noe figurativt mot noe abstrakt er et gjennomgangstema i Richters produksjon, som vi skal se eksempler på i neste kapittel.

Naturligvis er det, som tidligere nevnt, ikke i seg selv en usedvanlig praksis å forholde seg til en fotografisk reproduksjon i studiet av et klassisk kunstverk. Dessverre er man alt for ofte henvist til å betrakte kunst i reproduksjon. Allikevel forholder nok de fleste seg til fotografiets som en hjelp til å nærme seg kunstverket. I Richters tilfelle var det et bevisst valg å male etter reproduksjonen. Det er flere måter å gjengi virkeligheten på. En realistisk tilnærming, vil forsøke å vise verden slik den er i seg selv, mens en impresjonistisk tilnærming viser den slik den fremstår for oss. Richter viser også på en annen måte hvordan vi opplever det vi ser, i dette tilfelle ikke naturen, men kunsten. Han tematiserer betrakterens erfaring idet han kobler reproduksjonen inn som en del av bildet, - det er jo et faktum at reproduksjonen spiller en sentral rolle i konstitueringen av vår kunstforståelse, idet vi nesten bestandig ser et bilde i reproduksjon før vi ser det i virkeligheten.

Kunsthistorikeren Klaus Honnef hevder at fotografiets spesifikke avbildningsteknikk bringer maleriet til anskuelse på en bestemt måte. På samme måte som fotografiet bringer frem aspekter ved virkeligheten, slik manipulerer det med kunstverket og endrer dets utsagn.⁸⁹ Her hevder Honnef, i tråd med min argumentasjon, at vekslingen mellom mediene frembringer et helt spesielt, udefinerbart uttrykk. Ved å bringe inn fotografiets kvalitet i det maleriske brøt Richter, i følge Honnef, med tanken om mediets renhet, som var en så viktig norm i den modernistiske maleriske retorikken.⁹⁰ Han brøt også med ideen om maleriets autonomi i sine flytende grenseoverganger mellom abstraksjon og figurasjon. Honnef understreker at Richter allikevel ikke

⁸⁸ Se ill. 2 og 3

⁸⁹ Honnef, Klaus: (1988) "Billeder i Billedverden" I *Nutidskunst*. Benedict Taschen verlag, Köln. s. 85

⁹⁰ Se: Greenberg, Clement: (1940) "Towards a Newer Laocoon" I Harrison & Wood (red.): Ibid. 554 – 556, & Wallenstein, Sven Olov: (1995) "Ögats Retorik" I *Index* 3/4 – 1995.s. 80 - 86

ignorerte samtidens idé om autonomi, men at han i tillegg krevde funksjoner i maleriet som gikk hinsides disse:

“... Vi er vænnet til å erkende noget reelt på billeder, og nægter derfor med rette kun at se på farver (i al deres mangfoldighet) som det eneste anskuelige. Vi inlader os i stedet på at se det ikke-anskuelige, det som endnu aldrig er blevet set...”⁹¹

Honnef viser i sin drøftning til en utvidet virkelighetsforståelse, der det abstrakte maleriet både kan være autonomt i forhold til vår synlige realitet, men samtidig representere en ikke-empirisk virkelighet.

Verkundigung Nach Tizian skiller seg fra alt annet Richter har gjort. For det første ligger tematikken fjernt fra Richters øvrige motivkrets, og for det andre er det, hvis man ser bort fra rekken anonyme amatørfotografer, det eneste tilfellet hvor han involverer en annen kunstners verk i sitt eget uttrykk. Det som allikevel gjør til det til et sentralt bilde i Richters oeuvre er den klare vekslingen mellom malerisk og det fotografisk representasjon. Ved å gjøre bebudelsesbildet til et uskarpt fotografi sidestilte han det med sitt øvrige fotografiske kildemateriale. Her foregrep et av sine viktigste standpunkter, nemlig at bilder først og fremst er bilder, uavhengig av tematikk og formspråk.

Bebudelsen er et motiv som ikke kan gripes med rasjonell fornuft, fordi det involverer metafysiske aspekter. I alminnelighet er det jo ikke problematisk for et moderne menneske å betrakte et religiøst motiv, det som skaper forvirringen er det faktum at representasjonskodene er byttet om. Vi ser et fotografisk bilde av engelens åpenbaring for Maria. Det er nærliggende å forstå dette, på samme måte som det ufokuserte preget i de fotorealistske bildene, som en underminering av det fotografiske mediets troverdighet som sannhetsvitne. Selv om vi umiddelbart forstår at det ikke er et faktisk fotografi av en engel, fremstår allikevel ikke bildet som et angrep på fotografiet. Snarere må det forstås som en måte å benytte det fotografiske mediets registrerende kvalitet, som et middel til å formidle Tizians mesterverk på nytt, uten tilknytning til dets plassering i kunsthistorien. På samme måte som han benyttet snapshot i sine fotorealistske malerier for å unngå stilisering, har han her brukt fotografiet som et filter som for å åpne for en helt ny betraktning av renessansebildet. Honnef ser denne foreningen av en transcendental

⁹¹ Honnef. Ibid. s. 75

tematikk og et mekanisert formspråk som en foregripelse av Richters egne abstrakte malerier, der han “fotografisk” med pensel og farge, har skapt analogier for en skjult virkelighet.⁹²

Bebudelsesmotivet antyder også en annen viktig forståelse av bildet, det bringer inn et tidsaspekt, idet det er en forkynnelse om noe som skal komme. På denne måten er det nærliggende å oppfatte *Verkündigung Nach Tizian* som en kunstnerisk bebudelse, som annonserer det sterke prosessuelle elementet i Richters kunst, den tette forbindelse mellom malerisk og fotografisk representasjon, abstraksjon og figurasjon. Men fremfor alt annonserer det betydningen av spørsmålet om det i det hele tatt er mulig i kunsten i dag å formidle en transcendent erfaring.⁹³ Gertrud Koch skriver i sitt essay: *The Open Secret* :

“... I see what is “new” in Richters Annunciation... The interpretation of art, world and life is no longer an aesthetic program, but topples backward or forward, as you will, into illusion, into the unconditionality of transcendence: a luminance shining on – or from – something other...”⁹⁴

2.4: Reproduksjoner som nye “originaler.” Arken 2001 (Fra fotografi til maleri til fotografi.)

Reproduksjoner av stor kunst er alltid problematisk, og i Richters tilfelle er dette særlig et dilemma, fordi hans kunst allerede dveler i grenslandet mellom maleri og fotografi. Det har gjentatte ganger vært hevdet at Richters bilder ikke lar seg reprodusere, fordi fotografiet fratår bildet dets maleriske kvaliteter, og gjenerobrer det helt og holdent som fotografi.⁹⁵ I forhold til de abstrakte bildene er det et udiskutabelt faktum at de simpelthen “visner” i en fotografisk gjengivelse, de blir flate og uinteressante. Honnef skriver om de fotorealistiske bildene:

“...Mange af hans billeder reducerer sig til det fotografiske billedmotiv, når man betrakter dem i den fotografiske reproduktion. Selv om de bygger på et fotografisk forelæg, modsætter de sig den fotografiske gengivelse, kobler sig til en vis grad tilbage igen, dermed forflygtiges det som sikrer dem opmærksomhet: dén æstetiske dimension...”⁹⁶

Han knytter altså reproduksjonsproblemet til bildenes egen fotografiske kvalitet, dette skulle tilsi at de bildene med tydeligst fotografisk kvalitet skulle være mest problematisk å gjengi. Jeg vil imidlertid hevde at det først og fremst er de abstrakte bildene, der de fotografiske kvalitetene er mindre eksplisitt tilstede, som taper spenning når de fotograferes, fordi den fotografiske

⁹² Ibid.

⁹³ Se diskusjon omkring *Lillien*: Buchloh: (2001), Ibid. s. 20

⁹⁴ Koch: (1989), Ibid. s. 27

⁹⁵ Se: Ibid. & Honnef. Ibid.

⁹⁶ Honnef. Ibid. s. 85

gjengivelsen “sluker” det abstrakte bildets egne fotografiske trekk. At fotomaleriene ikke skulle kunne gjengis fotografisk er en paradoksal påstand, når Honnef samtidig hevder at Richters estetiske retorikk er basert på tanken om at bildet som blir til gjennom vekslingen mellom mediene ikke er essensielt fotografiske. Richter skriver:

“... I do not wish to imitate a photograph, I want to make one...I am making photos with different means, and not pictures which resemble a photograph...”⁹⁷

Hvorfor skulle ikke da nettopp det reproduserte bilde kunne virke som en bekreftelse, og kanskje til og med videreføring av Richters prosjekt? Reproduksjonen ville jo bli selve det neste skrittet i vekselspillet mellom maleri og fotografi. En slik betraktningssmåte gjør den fotografiske gjengivelsen til en virkende del av kunstverket, idet det spiller på, og forsterker grunnleggende kvaliteter som allerede finnes i bildet.

Alle som har besøkt en utstilling med Gerhard Richters arbeider, vet at det hyppigste bland alle spørsmål fra de besøkende er hvorvidt de fotorealistiske arbeidene virkelig *er* malerier. Arken Museum i København gjorde, i mai 2001, en dristig vri i sin presentasjon av en liten retrospektiv Richter-utstilling. Bland de store abstrakte verkene fra 80- og 90-tallet utstilte de flere fotorealistiske verker i *reproduksjon*.

Kurator Dorthe Rogaard-Jørgensen skriver i sin tekst til utstillingen:

“... Nogle af de udstillede værker er fotografiske tryk av tidligere fotomalerier... Han (Richter) har valgt at skabe nye tryk specielt for denne udstilling. Som nye værker i deres egen ret legger de endnu et lag af betydning til Richters kunstneriske virke...”⁹⁸

Kan dette forstås på noen annen måte enn at reproduksjonen her representerer nok en grenseovergang i spenningsfeltet mellom malerisk og fotografisk representasjon?

Det å utstille oljemalerier i reproduksjoner ville i svært mange sammenhenger virke nokså merkelig, men hos Richter er dette bare en del av en kjempemessig frem-og-tilbakegang mellom det maleriske og det fotografiske.

Man kan naturligvis være tilbøyelig til å forstå de skuffede, som hadde håpet å studere de hårfine penselstrøkene i Richters originale fotomalerier. Allikevel er det en fascinerende spenning ved nettopp det at disse malte fotografiske verkene igjen er gjengitt som fotografisk uttrykk.

⁹⁷ Richter, Gerhard, sitert i Chevrier. Ibid . s. 174

Som en interessant tilleggsinformasjon, ble det sagt at mange besøkende ikke hadde observert at bildene ikke var originaler i en vanlig forstand. Dette understreker bare hvor nært Richters malerier står det fotografiske. I og med at Richter valgte denne løsningen for København-utstillingen, er det nærliggende å spørre om ikke dette vekselspillet mellom malerisk og fotografisk representasjon kan sees som en bevisst strategi.

2.5: Nedbrytning av skillet mellom abstrakt og figurativt maleri – *Tisch- 1*

Tisch - 1 innleder Richters verkskatalog med den samme symptomatiske blanding av abstraksjon, figurasjon, maleri og fotografi som vi så i *Verkundigung nach Tizian*.⁹⁹ På samme måte som Tizianbildet kan *Tisch* forstås som en “bebudelse” som forkynner oppløsningen av de definerte grensene mellom representasjonsmedier og ulike kunstneriske formspråk.

Tisch er en fotorealistisk avbildning av et bord. Motivet er overmalt med et aggressivt penselsstrøk. De kraftige sirkulære strøkene ødelegger det realistiske motivet, men ikke bildet. Richter skriver selv at han impulsivt overmalte bildet, provosert av dets realistiske perfektjon. Denne irritasjon kan være et uttrykk for den samme impulsen som fikk Richter til å gi sine fotorealistiske bilder den ufokuserte effekten. Dette viser det ambivalente forholdet Richters malerier har til fotografiet, og kan sees i lys av Osbornes tanke om at fotobildene både representerer en bekreftelse, og en negasjon av fotografiet. Det er fremdeles mulig å skille ut motivet, men malingsstrøket gjør at det også er mulig å se bildet som abstrakt. Dette gir rom for to ulike betrakningsmåter, på samme måte som i bylandskapene *Tisch* viser dette dobbeltpotensialet, som er så kjennetegnende for Richters kunst, Dietmar Elger skriver:¹⁰⁰

“...This over painting is not so much a destructive act, damaging the picture surface, as an act of symbiosis...”¹⁰¹

Den franske kunstkritikeren Jean Francois Chevrier hevder at raseri er et viktig element i Richters bilder.¹⁰² Dette trekker han frem i sin diskusjon om landskapsbildene, med utgangspunkt i Richter egne betraktninger om dem som løgnaktige og naturen som nådeløs og umenneskelig. Det er bare ved en enkel anledning Richter har uttalt seg på denne måten om sine landskaper. Først og fremst har han gjentatte ganger fremhevet deres betydning som utgangspunkt for abstrakte malerier. Chevrier mener imidlertid at voldelig raseri var nødvendig for at landskapene

⁹⁸ Rogaard-Jørgensen, Dorthe; (2001) “Gerhard Richter: Om utstillingen.” I *Gerhard Richter. 7.4 - 27.5. – 2001*, (utst.kat.) Arken Museum for Modene kunst, s. 1

⁹⁹ Se ill. 1

¹⁰⁰ Se ill. 4

¹⁰¹ Elger. Ibid. s. 14

¹⁰² Chevrier. Ibid. s. 174

skulle kunne fungere som springbrett for abstrakte malerier.¹⁰³ Det destruktive er i et hvert tilfelle et gjennomgående trekk i Richters produksjon. Jutta Nestegård trekker også frem *Tisch* som et eksempel på en sterk destruktiv impuls i Richters kunst. Hun understreker at dette ikke må sees som en udelt negativ kvalitet, noe hun illustrerer med Richters monokrome prosjekt. Dette forvandlet seg fra å være destruktivt motivert, til å bli en konstruktiv undersøkelse av maleriets stofflighet. Hun hevder at det destruktive i *Tisch* er uttrykk for Richters eget analytiske forhold til bildet. Når den aggressive utvisningen av motivet blir en del av maleriet, og ikke fremstår som en ødeleggelse av bildet, blir overmalingen av det figurative fremført som en abstraksjon av virkeligheten.¹⁰⁴ I *Tisch* har den destruktive kvaliteten funnet et eksplisitt uttrykk, men dette er også en kvalitet som er tilstede i flere av Richters senere bilder, blant annet i en rekke overmalte fotografier fra 80-tallet. Det er interessant at det å male på fotografier aldri ble noen varig løsning for Richter. Sannsynligvis har ikke denne sammenblandingen mellom maleri og fotografi gitt det samme uttrykket som når han tok den lange nitide omveien om oljemaleriet. Allikevel er det tydelig at Richter ikke så de overmalte fotografiene som et blindspor, han skriver:

“...I once took some small photograph and then smeared them with paint. That partly resolved the problem, and its really good. Better than anything I could say on the subject...”¹⁰⁵

I følge Elger har de beste av disse bildene denne samme glidende overgangen i seg mellom det maleriske og det fotografiske som fotomaleriene; fotografiske detaljer løses opp i abstrakte strukturer, og oljeflekker går inn som en del av landskapet. Bildene er en indikasjon på den flytende overgangen mellom det dokumentariske (fotografiske) og det fiktive manipulererte (maleriske) fotografiet, som også kommer frem Richter og Polkes berømte *Transformasjoner*, der de med kvasivitenskaplig presisjon, viste hvordan en fjellkjede ble forvandlet til en ball. Dette uthviser nok en gang skillelinjene mellom det maleriske og det fotografiske.

Chevrier fremhever *Tisch* som et emblematiske verk i Richters produksjon. Dette begrunner han særlig i den destruktive impulsen som er så tydelig i bildet, og som skulle bli en så vesentlig del av Richters kunstneriske praksis.¹⁰⁶

På samme måte som det er malt flere versjoner av bebudelsesbildet er det malt to versjoner av *Tisch*. Et av dem er malt som et rent realistisk bilde overmalt med et enkelt abstraherende strøk. I det andre bilde er gjenstanden nesten helt umulig å se. Begge bildene knyttes imidlertid sammen

¹⁰³ Ibid.

¹⁰⁴ Nestegaard, Jutta: (1998) “Mannen som ville hoppe over sin egen skygge.” I *Det umuliges kunst*.(utst.kat.) Astrup Fearnley Museet for moderne Kunst. s. 43 & 44

¹⁰⁵ Richter, Gerhard, sitert i Chevrier. Ibid. s. 176

gjennom det felles mål: - å uthvise billedgjenstandens funksjon som illustrasjon av virkeligheten, og erstatte den med bildets egen virkelighet. Dette som i og for seg er en grunnleggende motivasjon i den abstrakte ekspresjonismen, brytes imidlertid av at hele tiden rester av figurasjon holder bildet fast i en “verken-eller-posisjon” mellom noe forestillende og noe nonfigurativt. *Tisch* foregriper en rekke viktige aspekter i Richters produksjon. Maleriet er også en indikasjon på at malingsnivåene kan symbolisere ulike meningsnivåer (eller nivåer av kansellert mening).

Det er viktig å huske at *Tisch* markerer en konstruert begynnelse i Richters verkskatalog, og som sådan må bildet sees som en intendert programerklæring. Det er ingen tilfeldighet at bildet er plassert som nummer 1 i verkskatalogen. Da Richter forlot Dresden i 1961 brente han alle sine tidligere arbeider og kansellerte dermed det første tiår av sin produksjon. Selv om vi ser bort fra alle bildene som ble brent, og forholder oss til Richters nye begynnelse i Düsseldorf som den faktiske begynnelsen, er allikevel ikke *Tisch* nummer 1. Det finnes en rekke andre bilder i verkskatalogen som er malt tidligere. Plasseringen av *Tisch* representerer imidlertid mer enn bare avsløringen av myten om Richters verkskatalog som kronologisk og nonhierarkisk, - den avslører Richters sterkt iscenesettende organisering av sin egen kunst.

Vi har beskrevet *Tisch* som en slags programerklæring, men hvis det er slik, hva slags program er det bildet annonserer? Richters eksplisitte holdning er jo at han *ikke* har noe program. Richter ønsker ustanselig å føre betrakteren på avveie, og sørger for å opprettholde sine bilders status som uforståelige. I *Tisch* ligger kimen til malerienes udefinerbare kvalitet, som bilder i grenseland mellom maleri, fotografi, abstraksjon og figurasjon. Ved å intonere sin verkoversikt med dette bilde åpner han for en forståelse av sine malerier som udefinerbare og uplasserte. Richter vil gjøre sin oeuvre til et uavsluttet, helhetlig, ekspanderende verk, og i dette “kunstverket” passer ikke de tidligste sosialrealistiske bildene inn. Det er også tydelig at Richters nitide organisering av sin egen kunst er uttrykk for et ønske om å styre betrakterens forståelse. Han lar alle typer sammenstillinger av verker kansellere ethvert tilløp til system, samtidig som han ønsker at denne oppløsningen skal forstås på en kritisk måte. Spørsmålet er om ikke dette i seg selv kan sees som en type programmatisk konsekvent inkonsekvens, eller som gjennomgående forflytninger? Jim Lewis gir uttrykk for en liknende forståelse i sin artikkel: *Gerhard Richter: Betty*, han skriver:

“... But the scepticism that caused him (Richter) to strip his work of meaning, eventually became its meaning...”¹⁰⁷

¹⁰⁶ Chevrier. Ibid. s. 177

¹⁰⁷ Lewis, Jim: (1993) “Gerhard Richter: Betty” *Artforum*.v. 32, sept. 1993. s 133

Kapittel 2

Billedserien: *Bilder 1999*

Sammendrag:

Dette kapitlet er inndelt i to deler. I første del vil jeg foreta en sammenfattende beskrivelse av syklusen, før jeg tar for meg enkeltgrupper og verker. Jeg vil beskrive teknikk og koloritt. Gjennomgangen er tenkt som en deskriptiv presentasjon, som en katalogisering, som skal gjøre det enklere å referere fritt til grupper og enkeltverker i syklusen i neste kapittel. 1999 – bildene ble første gang vist i Krefeld våren 2000, og siste gang vist i New York høsten 2001. Hver av Utstillingene ble fulgt av en tekst: Julian Heynens: Februar – März – 2000 og Benjamin Buchloh: Archeology to Transcendence. I andre del vil disse tekstene bli drøftet, og sett i forhold til bildene.

1: 1999-bildene

1.1: Beskrivelse av billedsyklusen som helhet.

Billedserien *Bilder 1999* spenner over et mangfold av uttrykk, som innad danner formale grupperinger. Sett i forhold til bilder både fra 90-tallet og fra de siste tre årene, er det tydelig at 1999- bildene har en særegen stemning, og en harmonisk lavmelt grunntone, som binder syklusen sammen. Alle bildene er forholdsvis små oljemalerier i en finstemt, tilbakeholden koloritt. De fleste bildene er abstrakte, men det finnes også et fotorealistisk barneportrett i to versjoner, et sommerlandskap og to vinterlige motiver.

I teknikk skiller bildene seg mindre fra den øvrige 90-talls produksjonen. Alle bildene er bygget opp gjennom flere faser med ulike malingslag. Malingen er påført vekselvis performativt med grov pensel og mekanisk med spatel eller glassplate. Bruken av spatel og glassplate gir en slags marmoreringseffekt. Med glassplaten har han presset malingen til lerretet til luftboblene mellom glasset og tekstilet har sprukket, og slik avdekket de underliggende fargelagene. Slik har han med en viss kontroll kunnet la fargene blandes ut fra tilfeldighet, og uten å etterlate seg penselspor. I noen bilder er denne teknikken gjentatt i flere omganger på tørt eller halvtørt underlag. På midten av 90-tallet lot han som regel denne marmoreringseffekten bli stående som et endelig uttrykk, i 1999-bildene er dette stadiet kun et skritt på veien mot noe annet.

Over det rike fargespillet har han brukt spatel eller palettkniv til å skave, raspe og rive av malingslagene. Denne delen av prosessen likner mer gravering enn maling. Med spatelen har han

trukket loddrette eller vannrette bånd i malingen, som har etterlatt seg render i billedflaten. Restene av maling som står igjen langs skrapene, nesten som randen i et kobberstikk, rommer fasetter av alle stadiene i prosessen.

Helt til slutt er mange av bildene overmalt med en halvopak gråhvit eller rødrosa maling. Denne dekkende fargen er dratt over lerretet med spatel, slik at den har etterlatt seg ulike grader av tetthet. I noen bilder dekker overmalingen hele lerretet, og bare i små hakk og sår i malingen kan man ane en rikdom av farge under overflaten, mens i andre malerier er overmalingen halvtransparent, eller nesten skavet helt av igjen og er bare synlig i fragmenter. Maleprosessen er hele tiden en veksling mellom oppbygging og nedbrytning, tilsløring og avsløring, konstruksjon og tilfeldighet. I hvert spateldrag over lerretet ligger en langsom, nitid kontroll, allikevel ser det ut som om malingen er påført med kraft og hastighet.

Flere av 1999-bildene leker med en landskapsaktig romlighet, uten at de i helhet, eller i enkeltelementer refererer til noen gjenkjennbar virkelighet. I noen av bildene er et karakteristisk penselstrøk satt inn som siste hånd på verket (*860-4 & 860 - 8/862 - 1 & 2*).¹⁰⁸ Dette fremstår mer som en replikk til maleriets historie, enn en refleks av kunstnerhånden. Penselstrøket er selve maleriets tema. Richters bilder forsøker ikke, slik han selv gjentatte ganger har understreket, å avbilde virkeligheten. Han betrakter dem selv som analogier til virkeligheten.¹⁰⁹ I møte med Richters originale verker blir dette svært tydelig; hvert enkelt maleri rommer et eget univers som åpenbarer sin egen tilblivelse, som en kamp mellom fasthet og formløshet.

1.2: En studie av enkeltverk i syklusen.

Det forteller noe om Richters kunstneriske bredde, at det er så vanskelig å si noe om flere av hans bilder på en gang. Selv 1999 - bildene som er malt i eneste sommer spenner over et bredt mangfold av former, som gjør det vanskelig å behandle dem under ett.

Richters verkskatalog er inndelt i numre, der hver nummerering omfatter fra to til åtte under – nummereringer. Krefeldbildene er inndelt i åtte grupper, som strekker seg fra 854 –1 til 863 - 3.¹¹⁰ I min gjennomgang av bildene vil jeg la hovednumrene følge hverandre, men innbyrdes i hver serie vil jeg bevege meg fritt, uavhengig av rekkefølgen.

¹⁰⁸ Se ill. 18 & 28

¹⁰⁹ Richter, Gerhard: (1980) "Notes 1980" I Obrist (red.): Ibid. s. 99

¹¹⁰ Billedserien *Bilder 1999* omfatter 36 malerier, nummerert i Richters verkskatalog fra 854 – 863. Syklusen omfatter følgende verker: 854-1-3/ 857-1-7/ 858-1-8/ 859-1&2 (*Sommertag & AB. Chin*) / 860 –1-8/ 861-1&2/ (*Geböft & Schnee*) 862-1-3/ 863-1&2 (*Moriz*). (855 og 856 er utelatt.)

1.2.a) Abstraktes Bild 854 - 1-3)

854-serien innleder billedsyklusen i en dempet gråskimrende koloritt, som veksler mellom mørk tordengrå med islett av blåsort, for å gå over i en lys skimrende kitthvit med rosa og gylne klanger.¹¹¹ Det er virkelig påtagelig hvor flate og uinteressante disse maleriene ser ut i reproduksjon. Det er først i studiet av de originale verkene de sarte gråtonene kommer frem. Det er ingen tvil om at billedserien står i gjeld til både fotorealismen og de monokrome arbeidene. Bildene har mye landskapstemning, de minner om regnvær, våt luft, drivende skyer og stille vann.

Serien omfatter tre forholdsvis små bilder, der malingen er påført med en spatel tilpasset formatet. *854 - 2* er malt som et liggende rektangel, mens *nr.1* og *3* er begge nesten kvadratiske. I alle bildene har han brukt palettkniv og pensel til å ripe opp overflaten i vannrette striper, eller i ulne dotter. Disse oppskrapede feltene og stripene spiller med i balansen mellom de horisontale og de vertikale elementene i bildene.

I *854 -1* har særlig avskrapningsprosessen satt preg på bildet, her har han brukt spatelen til å bryte opp de jevne strøkene, og skrapet ut de vannrette, bølgende spateldragene. Det er mulig at han også har brukt glassplate for å skape den karakteristiske marmoreringseffekten, som minner om bildene fra midten av 90-tallet. Dette skiller bildet markant fra nummer *2* og *3* som har beholdt en jevn homogen overflate.

Både nummer *2* og *3* er malt med en oljerik maling, med lite terpentin, som gir bildene en rik og glinsende overflate. Richters jevne spatelstrøk har i seg så mange fine nyanser at det formelig kan se ut som om han har jobbet med en syltynn pensel, på samme måte som arbeidet med de fotorealistiske bildene. Det ligger et egenartet lys i den sarte gråfargen, som om bildene er illuminert fra baksiden. Han bryter den jevne overflaten ved å avslutte det pastose spateldraget noen centimeter fra billedkanten. På denne måten etterlater spatelen seg noen høye loddrette spor. De loddrette, mørke merkene etter spatelkanten stiller seg i kontrast til den lyse fotografiske overflaten.

Foruten de rent formale forskjellene mellom bildene, skiller *854-1* seg fra de to andre, ved at det ikke er malt på lerret. Det er simpelthen et overmalt fotografi. Selv om oljemalingen avdekker deler av det autentiske fotografiet, fremstår ikke dette bildet som noe mer fotografisk enn flere av de andre maleriene i syklusen.

¹¹¹ Se ill. 8 - 10

1.2.b) *Abstraktes Bild 857- 1- 7*

857- serien omfatter syv svært forskjellige bilder, men med samme format. De er alle malt med olje på aluminium, og malingen er påført med spatel. De er bygget opp i flere lag, og gitt en metallisk overflate.¹¹² Det er vanskelig å si hvordan han har klart å skape denne effekten. Bildene er malt med blandet teknikk. I nummer 1, 2, og 4 ser det ut som om han har lagt ublandet maling av ulik farge på spatelen, og latt fargen spre seg vilkårlig med spatelens bevegelse over lerretet. Han har gitt bildene en veksling mellom opak overmaling, og underliggende transparente nivåer. Flere av bildene fremstår som noe som ikke er skapt, men blitt til, for eksempel gjennom en kjemisk stoffkonfrontasjon, eller en geologisk eller organisk forvandling. Den glinsende overflaten som gir mekaniske assosiasjoner, har en slags illusjonisme i seg, som om bildene var nærbilde av hverdagsmateriale. Noen av bildene minner om Tapes materialmalerier, som utsnitt av en husvegg i aldring, eller en trillebårs overflate.

Abstraktes Bild 857-4 fremkaller følelsen av å gjenkjenne et fenomen uten at man har begreper til å navngi det. Bildet er bygget opp av tre nivåer, som veksler mellom å fremstå som utskillbare lag, og å gli inn i hverandre. Bildet ser ut til muligens å være malt etter fotografiske forelegg. I nedre del av bildet kommer det første laget til syne, i spalter og hull i de overliggende lagene. Disse spaltene avdekker en fotografisk illusjonisme, som ikke refererer til noe reelt. Det er kun i den perfekte behandlingen av overflaten og det mekaniske lyset at det fotografiske er tilstede. Etterpå har han imidlertid latt fine, tydelige penselstrøk undergrave det fotografiske uttrykket.

Over det illusjonistiske nivået, er det et lag med pastell farger. Dette er siden overmalt, før det har tørket ordentlig, med en mørk rødbrun tone. Overmalingen er påført med spatel, og muligens glassplate. I den fuktige malingen har han siden brukt palettkniv og laget skraper i malingen. Deler av bildet gir gløtt inn i en uidentifiserbar fotografisk virkelighet, mens i andre felter ser vi inn gjennom loddrette skraper i malingen i et bredt spekter av de underliggende malingslagene. Bildet har en viss dybde. Overmalingen ser ut som en slags massivt materiale, for eksempel en treport eller et gjerde som skjuler en vidunderlig hage vi bare kan ane gjennom de mørke sprekkene i treverket.

Abstraktes Bild 857- 6 gir også betrakteren en følelse av å vise konturene av en virkelighet som vi ikke får grep om. Bildet er overmalt, men ikke med en overmaling påført maleriet tilslutt. Richter har først malt bildet i sterke, klare farger og siden brukt en bred spatel til å spre overskuddsfargen på lerretet. Han har laget to brede, vannrette, svært ulike spatelbånd. De underliggende

malingslagene blander seg i den lyse overmalingen, som noe virkelig bak et slør. Spatelbåndet er avsluttet et stykke før billedkanten. Det nedre spateldraget er laget med større kraft.

Overskuddsmalingen er dratt helt ut av bildet, og har etterlatt seg en skinn og transparent overflate. I dette feltet er det mulig å se de smale sirkulære penselstrøkene i de underliggende nivåene. Det kan se ut som han her har benyttet en fettholdig maling i undergrunnen, og en mer vannbasert maling som overmaling, slik at de bakenforliggende strøkene ikke blir visket ut av de overliggende, men duver inne i den skimrende overmalingen, som skikkelser i vann.

857- 3 skiller seg markant fra de andre bildene i serien. Koloristisk og stemningsmessig har det et sterkt slektskap med 854-serien. Bildet er malt i gråtoner som vekselvis går over i skimrende sjøgrønt og blåsort. Bildet har mye naturstemning i seg. I midten av billedflaten er det satt inn noen hvitrosa strøk, som kan minne om godværsskyer. Bildet har et gyllent lys som gir det en stemning av en hvit og stille morgendemring ved havet. Det går loddrette striper nedover bildet som gir assosiasjoner til regn mot en vindusrute.

1.2.c) *Abstraktes Bild.858 - 1- 7*

858-serien består av syv rektangulære aluminiumsbilder og et kvadratisk oljemaleri.¹¹³ Serien fremstår som svært homogen fordi nesten alle bildene er gitt nøyaktig samme format. Alle bildene er malt med oljemaling, og i aluminiumsbildene har han påført malingen med spatel og glassplate.

“...Wir schlafen wie Wein in dem Muscheln, Wie das Meer in bluttsrahl des Mondes...”¹¹⁴

Richters blodrøde og blåsorte *Abstraktes Bild 858-3* er som en illustrasjon av denne verselinjen fra Paul Celans dikt *Corona*. Malingen er dratt over en aluminiumsplate med spatel. Bildet går i mørkeblå toner, jevne skimrende linjer bølger over den glatte overflaten, og brytes av loddrette drag med spatelen. Noen steder går den mørke preusserblå fargen over i lysende koboltblå, og sjøgrønt med islett av gult. De klare blå partiene minner om Solbergs *Sommernatt*. Den blodrøde fargen veksler mellom å være tilstede i bildet som en klang i den blå overflaten, som gjenskinn fra solen, og dominere helt og holdent i store røde ulne felter.

Bildet har mye landskapsstemning. Det er vanskelig å ikke tenke på hav. De blåsorte flekkene som minner om svaberg, taper seg innover i bildet og lager en landskapsaktig dybde. Det er også

¹¹² Se ill. 11 - 12

¹¹³Se ill. 13 - 18

¹¹⁴ Celan, Paul: (1968) “Corona” I *Mohn und Gedächtnis*.DeutscheVerlags-antalt, Stutgart

åpning for å assosiere en mer urban stemning i bildet. Richard Cork skrev en gang om et av Richters tidligere abstrakte bilder at stemningen i det minnet om en trafikkulykke i byvrimmelen.¹¹⁵ Noe av den samme stemningen er det også mulig å gjenfinne i dette bildet: den skimrende blå overflaten kan være våt asfalt, de røde transparente feltene kan være gjenskinn fra gatelys, De blågrønne partiene ligner oljesøl, og de ulne røde feltene ser ut som blod i vann.

Selv om bildet åpner for en rekke ulike assosiasjoner er bildet åpenbart abstrakt, men i sin metalliske glans, og sin mekaniske perfektion, likner det et ødelagt eller manipulert fotografi.

Bildet er ikke av de typiske lag på lag bildene. Effekten av spenningen mellom flere nivåer, er skapt i selve maleakten, der han med flere rene farger på spatelen, har spredd malingen vilkårlig på lerretet, men allikevel med en viss kontroll.

858 - 2 har ikke noe av illusjonismen som vi finner i *858-3*. Bildet er også malt med spateldrag, som i prosessen sprer og blander fargene på lerretet, men bildet har også flere lag av maling. Bildets koloritt går i gylne rosanyanser, men øverst i bildet avdekker det øverste lager en spalte av rødt. Med glassplate har han forstyrret den jevne spateloverflaten og dratt malingen utover til flekker.

858 - 1 er gressgrønt og lysegult. Her har han lagt malingen i klatter på lerretet, og deretter skjøvet de forskjellige fargene inn i hverandre, og oppnådd marmoreringseffekter i overgangene. Det er jevnt malt, men plutselig på venstre side av bildet er det som det skjer en kortslutning, der billedstrukturen bryter sammen som en demning som renner inn i billedrommet. I dette fossefallet av maling folder det seg ut et vidt koloristisk spekter. Med palettkniven har han siden dratt en enkelt blå linje over den grønne flaten, som peker hen mot sluket i bildet. En annen type sammenbrudd i billedflaten er tilstede i *858 - 6*. Det ser ut som om hele bildet er blitt komprimert. De klare røde og gule farge nyansene danner nye formasjoner i et trekkspillmønster langs loddrette akser. Blå bånd er satt inn i bildet, som realistisk malte metallstykker. Og med samme maleteknikk har han malt grønne streker som stikker seg frem fra bakgrunnen, som stiliserte blomster.

858 - 8, skiller seg klart ut fra de andre bildene i serien Det er interessant og symptomatisk at Richter føyer et kvadratisk lerretsmaleri inn i serien med syv rektangulære aluminiumsbilder. Det skal ikke være mulig å omtale ham i generelle termer, ikke engang innenfor en enkelt nummerering i verkskatalogen. Bildet er malt med mye blandemiddel, og har en tørr, matt

¹¹⁵ Cork, Richard: (1990) "Through a Glass, Darkly: Reflections on Gerhard Richter." I *Mirrors*. Thames and

overflate, som lar lerretstrukturen tidvis skinne igjennom den transparente malingen. Bildet er riktignok malt med spatel, som de øvrige i serien, men penselstrøk er også synlige i overflaten. Bildet har en sart koloritt, som går i røde, hvite, grønne og blå nyanser. Strukturen i maleriet balanseres mellom de vannrette spatelbåndene og de loddrette penselstrøkene.

1.2.d) *Sommertag 859-1 og AB.Chin. 859-2*

Selv om Richters veksling mellom ulike stiler og formspråk, er blitt selve normen i hans kunst, er det alltid overraskende når et fotorealistisk verk dukker opp bland de abstrakte.

Med et figurativt bilde som bakgrunn fremstår tross alt de abstrakte verkene mer som en sammenhengende serie. Fra å betrakte spateldrag, penselstrøk og koloristiske spill, er vi som betrakter, plutselig konfrontert med et landskap fullt av sol og sval sommervind.

Sommertag er et bilde av sollys.¹¹⁶ Richter har her benyttet sin sedvanlige fotorealistiske teknikk, der han først har kopiert et fotografi med sylskarp presisjon, og siden hvisket det ut med myk pensel, og slik at det ser ut som et ufokusert fotografi. Bildet har sterke kontraster og koloritten er intens og skarp i gult og grønt. Fotografiet er tatt i skyggene fra noen store trær. De tette trekronene siler lyset gjennom bladverket, og lager skyggespill på veien. Skogen og skyggene på veien rammer inn det hvite skarpe lyset. Lysningen i skogen danner et skinnende firkant, som forholder seg til billedrektanget, ikke som en kongruent gjentakelse av billedformen, men som en ny kontrasterende form som velter komposisjonen, og gir bildet den asymmetriske spenningen som skiller det fra en type landskapskitsch. Den mørke rammen av løvverk gir her utseende av å være den dypeste skog, mens den lyse sletten, der et hagegjerde løper parallelt med veien markerer overgangen fra natur til kulturlandskap.

Det ligger en stillhet i bildet. Richter har gitt det et perspektiv, som om betrakteren selv så landskapet. Allikevel er ikke bildet inviterende i den forstand at vi føler at vi selv står der mellom trærne. Bildet er kjølig og holder oss ute. Kanskje er noe av grunnen til denne avstanden at vi fornemmer fotografiet som et filter mellom oss og bildet.

Han har nummerert sitt sommerlandskap sammen med et abstrakt bildet: *AB.Chin- 859 - 2*.¹¹⁷ Ved første øyekast kan det se ut som det er en overensstemmelse mellom de to bildenes grunnstrukturer. Men ved nærmere øyesyn er det for få likheter i plasseringen av lys og mørke til at man kan knytte bildene sammen gjennom dette. (Richter gir oss et glimt av en likhet, før han

Hudson, London s. 13

¹¹⁶ Se ill. 19

like dyktig tilbakeviser forbindelsen.) Slik bildene fremstår er det vanskelig å tenke seg at vi i det hele tatt ville satt på dem i sammenheng. Bildene er virkelig totalt forskjellige. *Sommertag* har en lys og lett koloritt, mens *AB.Chin* er et mørkt og dunkelt bilde. Formatet er også ulike. Det abstrakte bildet er et av de største i serien, mens *Sommertag* er ganske lite. Det er heller ikke et sommerlandskap vi tenker på i møte med *AB.Chin* selv om bildet avgjort har mye naturstemning i seg. Den vekslende koloritten på en helt jevn og glatt flate gir bildet preg av å være en speiling, der en skyet himmel reflekteres i vann. Bildet står i gjeld til visse av Richters himmelbilder og studier av skyer.

Det er vanskelig å si med sikkerhet hvordan *AB.Chin* er laget, men det kan se ut som om det er tilført rikelig med oljemaling som siden er presset mot lerretet med stort trykk. Lerretstrukturen trenger stedvis gjennom den tykke malingen, og trådene i tekstilet er presset flate. Billedoverflaten er matt og ru, som om malingen i flere omganger er tynnet ut med mye terpentin. Visse steder ser det ut som om Richter har brukt bred myk pensel til å skape en utviskingseffekten. Her har Richter gjort bruk av sin virtuose fotorealistiske teknikk.

I mange av de abstrakte bildene i Krefeldserien er det sår og hakk i billedoverflaten, slike finnes overhode ikke i 859 - 2. Selv om bildets koloritt er vekslende er overflaten homogen og jevn.

1.2.e) Abstraktes Bild 860 - 1- 8

860-serien er en klar illustrasjon av problemet knyttet til reproduksjon av Richters bilder.¹¹⁸ I katalogen fremstår bildene som uinteressante og blasse. Konfrontert med de originale verkene, ble det imidlertid klart at det bare er reproduksjonen som ikke yter bildene rettferdighet. Bildene spiller ut et rikt fargespekter, og de holder betrakteren fast foran de skimrende, lyse lagene. Den sarte grå overmalingen skjuler et vell av farger. Rike koloristiske malingslag ligger skjult av mer eller mindre transparente slør. Bildens overmaling har en vekslende tetthet, noen er dekket av den matte kitthvite fargen, og avdekker bare de underliggende nivåene gjennom små "sår" i overflaten, mens i andre bilder er overmalingen flekket av igjen, og har kun etterlatt seg spor, i form av striper eller flekker. Kunsthistorikeren Peter Gidal skriver at det finnes en stillhet under overflaten i Richters 90-tallsbilder.¹¹⁹ I 1999-bildene er det omvendt: Noe fortellende, rikt og mangfoldig ligger under en taus, sløret overflate.

¹¹⁷ Se ill. 20

¹¹⁸ Se 1.kapittel, s. 30 – 32. Se ill. 21 - 25

¹¹⁹ Gidal, Peter: (1995) "Gerhard Richter. The polemics of Paint." I *Gerhard Richter: Painting in the Nineties*. Anthony d'Offay Gallery, London

860 –serien viser det beste eksempel på det Gidal omtaler som Richters gravingsteknikker; Det er i avskrapningen av maling den essensielle delen av prosessen ligger.¹²⁰ Bildene står i gjeld til Richters monokrome gråbilder fra tidlig på 70-tallet, der arbeidet med overflate og struktur var det vesentlige. Hva denne overmalingen betyr er vanskelig å si. Hva var det som gjorde at han brukte tid og energi på å male de fargesterke maleriene, hvis det bare var hans hensikt å overmale dem?

Abstraktes Bild 860-3 er malt med olje på lerret. Det består av en serie spatelskraper i tre forskjellige malingslag. Det laveste laget består av loddrette bånd som følger trådene i lerretet. Det lavereliggende nivået har en rik, men tilbakeholden koloritt i mørkerosa, fiolett, brunt og grønt. Delvis rene, og delvis blandede farger. En blek gammelrosa er siden applikert med spatel over det fine skimrende fargespillet. Malingen er dratt utover lerretet i vannrette spor. Den øverste overmalingen er gråblå, påført med brede spateldrag. Den dekker store deler av billedflaten, men på venstre side av bildet rammer den inn et åpent rektangel som avdekker de underliggende lagene. Malingen er skrapet av og krasset ut. Overflaten er tørr og gjennomsiktig, fordi malingen er tvunget til å dekke en uforholdsmessig stor flate.

I *860 - 2* får aldri den grå overmalingen riktig bukt med de underliggende lagene. Allikevel er det ingen felter i bildet som er helt uten spor av overmalingen. I dette bildet er det vanskeligere å skille de forskjellige lagene fra hverandre. De er valset sammen og gjort til en dirrende vev av underliggende, overliggende og sidestilte nivåer. Hele bildet bærer spor fra spateldragene. De veksler mellom å bølge over bildet i vannrette og loddrette bevegelser. Hver gang malingen nesten har tørket har han krasset og skrapet overskuddet bort, slik at overflaten både er skrinn, men samtidig mett. Også i dette bildet er lerretstrukturen en virksom del av kunstverket. Bildet går i gressgrønt og ultramarin, overmalt med kittaktig gråhvitt med islett av rosa. Overmalingen ser virkelig ut som et slør foran noe levende. Koloritten graderes på en måte som gjør at man blir ved med å stirre på bildet og undre seg på om det er en avbildning av et landskap som ligger bak det lette sløret eller om det bare er farger. Mange av de samme kvalitetene i dette bildet gjelder også for *860 - 1*. Den transparente, skimrende kvaliteten er for eksempel enda tydeligere her. Her er det vanskeligere å skille de ulike malingslagene fra hverandre. Bildet er fragmentarisk, og flimrer i fargepunkter. Maleriet har det samme oppraspede preget som *860 - 2*. Malingen er skrapet vekk i flere omganger. Det vi ser i begge bildene er flere lag av reviderte billednivåer. Bildet veksler mellom det påførte nærvær, og det avskrapte fravær av maling.

¹²⁰ Ibid. s. 18

De fleste av Richters bilder utstilles uten ramme, slik at blindrammen eksponeres. Dette gjør det mulig å kartlegge den usynlige prosessen Richter har latt sine bilder gjennomgå, før de har fått sitt overmalte og tilbakeholdende uttrykk. *860 - 4* er et av de mer monokrome bildene i 860-serien. Bildets koloritt spiller i ulike hvit nyanser, og en vekslning i grad av gjennomsiktighet i den hvite overmalingen. Men der lerretet møter blindrammen er det mulig å se rester av gull–gult og oransje, farger som det bare finnes ørsmå fragmenter av i det ferdige bildet. Malingen i bildet er påført med spatel, og brutt opp med en tørr pensel. Overgangene mellom overmalingen og “sårene,” er gitt en dus uthvisket virkning. I billedflaten har han skåret inn kantet form med palettkniven, og ved siden av denne, har han med bred pensel laget et mykt elliptisk penselstrøk. Bildet har den samme skrinne, men rike overflaten av lag på lag av avskrapte malingsnivåer. Bildet går i blållilla og ulike rødnyanser. Som siste hånd på verket har han dratt penselen i en sammenhengende m-bevegelse over lerretet i to høye vertikale buer. Disse strøkene trer tydelig frem mot de vannrette spateldragene i bakgrunnen.

860 - 6 skiller seg fra de andre i serien på en rekke punkter. Bildet er preget av en vannrett bruk av spatelen. Overmalingen er ikke fordelt over hele bildet, men er lagt som et bredt vannrett bånd i bildes midtfelt. Overmalingen er oljerik og pastos og har ikke det skrinne avskrapte uttrykket. Allikevel oppstår det en ny form for gjennomsiktighet i overmalingen. Giftgrønt, rødt og fiolett skimrer i den jevne, glatte overflaten, som figurer og bevegelser i tåke. Bildet minner om 854-erien, med mye av den samme fuktige naturstemningen. Bildet leker et fotografisk preg som man ikke får grep om. Ikke bare har teknikken likhetstrekk med fotorealismen, men bildet henspiller også på en latent realisme. *Abstraktes Bild 860 - 6* inviterer til naturassosiasjoner: Jeg tenker umiddelbart på våt sne, og is som er i ferd med å smelte. Bildet har en dybde, som gjør at det er lett å se det som en frossen sjø, der de mørke feltene i forgrunnen kan illudere en råk i isen. Det mørke oppskrapte feltet øverst i bildet ser ut som en fuktig odde, med mørke trær foran en hvit vinterhimmel.

1.2.f) *Gehöft 861-1* og *Schnee 861-2*

861-serien er en ren realistisk serie bestående av to vintermotiver; *Gehöft* og *Schnee*.¹²¹ Ingen av de to bildene var utstilt på Marian Goodman Gallery i oktober 2001. Seks måneder senere var imidlertid bildene gitt en egen vegg i Museum of Modern Arts utstilling: *Gerhard Richter: 40 years of Painting*. I katalogen fremsto de to bildene som svært ulike hverandre. I original ble det tydelig at bildene tross alt var nært beslektede i stemning og motiv. På samme måte som bylandskapene

¹²¹ Se ill. 26 - 27

er *Geböft* avhengig av å sees i original, og på noen meters avstand. Det som skjer i reproduksjonen er ikke som Honnef hevder at fotografiet frarøver bildet det maleriske og gjør fotomaleriet til et rent fotografi, det som skjer er at fotografiet eliminerer det fotografiske og etterlater bildet uten spenning. Det er bare skogen i *Geböft* som opprettholder et visst fotografisk preg i reproduksjon. Dette er knyttet til Luc Langs idé om at bildet krever å bli betraktet på en avstand som tilsvarer objektivet – motivet, og ikke penselen – hånden.¹²² Malingsstrøkene er synlige i sneen i forgrunnen.

Geböft er en blanding mellom et arkitekturmotiv og et naturbilde. Maleriet viser et lite uthus som er bygget inntil et større våningshus. Bildet har en dyster stemning. Bak husene er det en mørk skog, der trærne er tunge av våt sne, en slags rampe til frakt av korn går innover i skogen. Vinduene i uthuset er mørke og tegner seg klart mot den lyse veggen. En tynn telefonledning strekker seg som en sart forbindelse fra huset og ut mellom trærne. Det store huset har ingen vinduer i det hele tatt, den mørkebrune veggen er lukket og dyster, og står i sterk kontrast til den skinnende hvite sneen på taket.

Geböft formidler en intens ensomhetsstemning. Som betrakter er det ikke mulig å finne detaljer i bildet som vekker interesse, det forteller ingenting. Selv om bildet lukker oss ute, krever det allikevel deltagelse, fordi dette fravær av opplevelse igangsetter en bevissthet om vår følelse av hjelpeløshet i møte med bildet. Det interesseløse ved bildet kan kanskje få betrakteren til å se forbi motivet på komposisjon og koloritt. Det er lett å se på bildet som abstrakt. Det er bygget opp i klare geometriske figurer; først og fremst rektangler. Det smale, vannrette hvitrosa rektanglelet i forgrunnen, det spottete fotorealistske rektanglelet i det øvre høyre hjørnet spiller opp mot det vannrette blå rektanglelet, husveggen lysegule toner, og det skinnende hvite snedekkede taket. Alt kan sees som sammensetning av ulike overflater, maletyper og strukturer som spiller sammen i en abstrakt komposisjon. Rektanglene oppsummerer ulike maleteknikker i Richters produksjon. Sneen i forgrunnen med islett av rosa, gjenkaller de hvite 860-bildene, det fotorealistske skogrektanglelet står i gjeld til fotorealismen, når den vipper mot abstraksjon både som for eksempel i *Beerdigung* og i bylandskapene. Det blå skyggerektanglelet, som brytes av mørke felter, i benken og husveggen, kunne vært en del av et av de abstrakte bildene i serien.

Schnee er kort og godt et bilde av sne. Bildet har en stemning av taushet ved seg. Bildet skiller seg imidlertid klart fra *Geböft* både i uttrykk og stemning. Det er malt etter et fotografi inn i et virvar av kvister. I bakgrunnen kan man se et gjerde som stikker opp av sneen. Heynen beskriver

¹²² Lang. Ibid. s. 32

motivet, i sitt essay til Krefeldutstillingen, som “ ... *blindhetens lykke...*”¹²³ Snelandskapet er hvitt og stille. Richter skriver at han opplever en tilfredshet ved det å se det fargerike, livfulle landskapet forenklet, frossent og dekket av sneens tunge hvite slør.¹²⁴ Med utgangspunkt i en slik forståelse av bildet kan man lett knytte det til de overmalte hvite 860-bildene. Også her er farger og liv dekket av en taus, hvit overflate, også her er alt forenklet. *Schnee* handler ikke bare om det vi med et enkelt blikk ser i landskapet, en kald dag i januar, det omhandler også alt det livet som finnes i denne naturen, til andre årstider, understreker Richter.¹²⁵ På samme måte vil jeg si at 860-serien også omhandler alle de malingslagene, og de prosessene bildet har vært igjennom, men som ikke er synlige i maleriet. *Schnee* knytter ved dette de abstrakte og de fotorealistiske bildene sammen i syklusen, samtidig som det på samme måte som det andre vintermotivet, også selv kan betraktes abstrakt. De sorte strekene mot den hvite bakgrunnen behøver ikke å forstås som grener mot en hvit vinterhimmel, de kan også sees som streker mot flate. Den aller viktigste forskjellen mellom de to snebildene er at billedmotivet i *Gebüft* står i en geometrisk relasjon til bildets ytterkanter. Formene gjentar bildets form, og forholder seg til sin væren som bilde, mens *Schnee* virker som et tilfeldig utsnitt av virkeligheten, et blikk ut av et vindu, der rammene er det eneste som definerer billedrommets grenser.

Schnee er i likhet med *Gebüft* et uinteressant fotomotiv. Ingen ville tatt et slikt bilde. Det er et bilde av buskas og sne, men allikevel åpner *Schnee* betrakterens interesse på en helt annen måte, fordi det er mer tvetydig i sitt utsagn. Vi stirrer på det, men kan ikke bli klar over om det bare er kvist og kvas vi ser eller om vi ser konturene av et, eller kanskje to husmøner i bakgrunnen. Er de rosa strøkene mot den hvite bakgrunnen er skyggene i en fjellside eller om de bare er farger i komposisjonen? Benjamin Buchloh skriver:

“...The pink wave structure, implausible located in an otherwise bare winter landscape, does not even allow for a moment to think of the works dangerous proximity to conventions...”¹²⁶

Hva man enn kan se disse malplasserte elementene i bildet, så bidrar de utvilsomt til den underfundige følelsen man har ovenfor bildet, når man ikke er sikker på at man ser det man ser. Bildets troverdighet forstyrres imidlertid ikke av det tvetydige, selv om vi ikke er helt sikker på hva det er vi ser, gir den fotografiske perfektjonen oss en tillit til at det nok var slik det så ut.

¹²³ Heynen, Julian: (2000) “Februar/März 2000” I *Gerhard Richter Bilder 1999*, (utst.kat.), Kaiser Wilhelm Museum, Krefeld, s. 5, (Katalogen er ikke paginert. s.5 = den femte skriftsiden i den tyske versjonen)

¹²⁴ (Min oversettelse) Ibid.

¹²⁵ Ibid.

¹²⁶ Buchloh: (2001), Ibid. s. 13

Begge bildene ser ut som om de er fotografert i vannvare. De gjør det motsatte av å gripe det mest pregnante, eller det skjønneste øyeblikket. Bildene avbilder ingenting, og de gir ved det betrakteren fritt spillerom. Bildene er uttrykk for fraværets tilstedeværelse, som er så karakteristiske for Richters kunst.

1.2.g) *Abstraktes Bild 862 - 1 -3*

I Marian Goodman Gallery var to av de tre 862-bildene utstilt. De var gitt en egen vegg i det minste rommet, som er plassert i galleriets sentrum.¹²⁷ De ekspressive bildene skilte seg klart fra de grå tilbakeholdende maleriene som rammet sentralsalen inne. Det mest påfallende ved bildene var disse ekspressive bildenes format. (Begge på ca 40 x 50 cm.) Når man studerer bildene i reproduksjon, uten målangivelser, er det umulig å tenke seg at bildene virkelig er så små. I overraskelsen ble det tydelig hvor sjeldent denne typen abstrakt retorikk forekommer i et slikt format. Buchloh betegner Richters kunst som en prosess der han arbeider seg gjennom og ut av det 20. århundres abstrakte maleris historie. Med utgangspunkt i dette er det spennende å se at Richters vakre fargerike bilde har mye til felles med Kandinskij's malerier fra 1910 og 20-tallet. Kandinskij er regnet som en av de første malerene som helt og holdent forlot det figurative billedinnhold til fordel for rene former og farger. På samme måten som hos Richter finnes allikevel hele tiden fragmenter og konturer av noe som kan oppfattes som figurasjon. De høye brede penselstrøkene som er trukket nedenfra og opp i Richters *862 -1* kan se ut som melankolske vandrende skikkelser.

862 - 1 har ikke bare en arv fra Kandinskij. Maleriet henspiller også, med sine kraftige pensestrøk, på den abstrakte ekspresjonismen. Når alle disse historiebrotkene er sammenfattet i et maleri, ikke større enn et middels stort fotografi, er det grunn til å spørre seg om ikke dette fra Richters side er gjort med et humoristisk skråblikk på abstraksjonens historie.

Hva enn Richter har lagt inn av ironi i sitt bilde er det uansett en meget vakker koloristisk komposisjon. Fargenyansene er klare og skimrende, og finstemt satt sammen til harmonier. Det er faktisk riktig å bruke musikalske begreper om et slikt maleri, (nok et aspekt som knytter bildet til Kandinskij) Bildet er en treklang mellom mørk blodrødt, smaragdgrønn og en blå som veksler mellom ultramarin og kobolt. Malingen er påført med spatel og glassplate. Det ser også ut som om bildet er tilført et visst trykk. Overflaten er jevn, den brokete koloritten til tross, men til forskjell fra *859 -2*, har malingen vært påført i så tykke lag at lerretstrukturen ikke trenger gjennom malingslagene. Bildet har noe av det forunderlige speilbildeaktige uttrykket, overflaten

har noe fotografisk ved seg, uten at det dermed blir representerende. De fotografiske kvalitetene er særlig tilstede i de lavere liggende nivåene, og er i satt i relieff av sterke maleriske penselstrøk. Stedvis har malingen hopet seg opp langs de vannrette båndene som er dratt opp med baksiden av en pensel. Disse minner om randen i et kobberstikk.

862 –2 spiller over de samme fargene som 862-1, men han har blandet fargene sammen slik at bildet har en mer grumsete koloritt. Nummer 2 har et tørrere mer avskrapet preg enn 1. De figurlige malingsstrøkene i 1 er dratt opp i flere avsluttede enkeltgester, mens i nummer 2 har han laget store sammenhengende kruseduller i bildet.

1.2.h) Moritz 863–1 & 2

Moritz er bildet av et barn som sitter i sin barnestol og spiser spaghetti.¹²⁸ Ansiktet, den hvite smekken, og de knubbete små hendene er oversmurt med den røde tomatsausen, og barnet stirrer ufravendt og overrasket på fotografen. Bildet har en alminnelig portrettkomposisjon. Veggen bak barnet er delt på høyre side av en hvit dørkarm, som skiller den rødbrune kjøkkenveggen, fra et blått mørke, der man langt inne i det tilstøtende værelse kan ane et vindu. Det blålige lyset gir bildet en dunkel skumringstemning. Rent koloristisk er blåfargen viktig, som et slags stillferdig refreng, den kontrasterer det røde, som kvantitativt sett dominerer. Blåfargen gjentas i barnets genser, og i de store øynene. Det oppsperrede blikket har gjort at bildet er blitt betraktet som et bilde på livsangsten: Buchloh skriver:

“... yet an altogether different bewilderment, astonishment, if not outright horror are clearly the most striking feature of the portrait of Moritz...”¹²⁹

Buchloh tolker skrekken i barnets blikk, som skrekken for verdenstomheten barnet/kunstneren er kastet inn i, hjelpeløs og uten midler til å sette spor etter seg. Barnets røde ansikt, oversmurt med spaghetti saus kobles til fødselen som den mest tragiske hendelse i et individs liv.¹³⁰ Enten det er angst eller iver vi ser i barnets blikk, er dette uansett et bilde som fanger vår interesse. Det er ikke som vinterbildene et uinteressant motiv, det er tvert i mot noe som må interessere oss alle: et barn, og et barns blikk.

Heynen betrakter *Schnee* og *Moritz* som to bilder om det samme, nemlig smerten og skrekken ved det å måtte se, og lykken og gleden ved det å kunne la være. *Glück in dem Blindheit* og *Schrecken des*

¹²⁷ Se ill. 28

¹²⁸ Se ill. 29

¹²⁹ Ibid. s. 15

¹³⁰ Ibid.

Sebens.¹³¹ Robert Storr har åpenbart hatt sans for denne ideen, for han plasserte de to bildene diagonalt ovenfor hverandre på MoMA, slik at man skulle kunne stå og se på dem akkurat slik Heynen beskriver at han selv sto i Kaiser Wilhelm Museum; med et øye på hver av bildene.

Bildet viser Richters egen sønn, men ifølge ham selv er det også et slags selvportrett. Det er regnet som en del av 1999-serien, selv om de er datert 2000. I anmeldelsene av Krefeldutstillingen valgte samtlige av kritikerne dette bildet som et utgangspunkt for sin kommentar til utstillingen. Både Heynen og Buchloh vier bildet en plass i en ellers eksklusiv utvelgelse.

Serien 863 omfatter to bilder malt i 2000, og ett malt i 2001, dette siste bildet har aldri vært utstilt. Alle de tre bildene har det samme motivet og den samme komposisjonen, men i 863 - 2 har Richter latt det fotografiske bildet spalte seg opp i abstrakte strukturer, bare i barnets ansikt og i armene er noe av det fotografiske bevart, men hele resten av billedflaten er skarpt opp, og stedvis har han latt lerretet stå bart.¹³²

Moritz skiller seg oppsiktsvekkende ut fra serien, det er ikke det eneste fotorealistiske bildet, men det er det eneste portrettet. Både *Sommertag*, *Geböft* og *Schnee* er det mulig å betrakte abstrakt, fordi det er uinteressante fotografier, som egentlig ikke avbilder noe spesielt. I *Moritz* er det umulig å se bort fra motivet. Det er dette som får Buchloh til å føye *Moritz* inn i serien av bilder som fungerer som radikale unntak fra alle de grunnprinsippene som Richters kunst bygger på. At Richter maler denne varianten av portrettet, som er i ferd med å gå over i abstraksjon, gir en klar indikasjon på at selv ikke dette er et unntak, også dette bildet av hans egen lille sønn, er kun et bilde på lik linje med abstrakte eller monokrome verker.

2: 1999-bildene :To Utstillinger og to kommentarer

2.1: Gerhard Richter: Bilder 1999 (Kaiser Wilhelm Museum, Krefeld, våren 2000)

Julian Heynen: *Februar - März - 2000*

Billedserien *Bilder 1999* ble første gang utstilt som en appendiks til den store retrospektive utstillingen: *Zeichnungen, Aquarellen, neue Bilder* i Kaiser Wilhelm Museum i Krefeld, våren 2000. Til utstillingen skrev Julian Heynen en underfundig og stemningsfull tekst, som er blitt brukt som utgangspunkt for samtlige anmeldelser og kritikker i den tyske presse. Det fremgår av Heynens essay at Richter selv tok kontakt med museet med ønske om å utstille bildene.

¹³¹ Heynen. Ibid. s. 5

Heynens tekst er ikke en kritisk undersøkelse av Richters bilder. Den har ingen hypotese, og han argumenterer ikke ut fra et bestemt perspektiv. Teksten er en skildring av en springende samtale mellom ham selv og kunstneren. Han forsøker å beskrive kunstnerens tanker om bildene og forholdene omkring utstillingen. Han tar ikke mål av seg til å gi leseren noen generell innføring i Richters kunstneriske virke.

Heynen beskriver deres tause vandring fra bilde til bilde, der de kun lar et og annet ord falle. Verken Richter eller Heynen trekker noen slutninger i forhold til bildene, Heynen skriver:

“ ... Das Gespräch wird weitergehen, wo und wie auch immer. Erkenntnisse sind nur Zwischenstationen...”¹³³

Samtalen omkring bildene fortsette, i en videre dialog mellom kunstverk og betrakter,

Det fremgår i teksten at 1999 bildene var det første Richter produserte etter en lang sykdomsperiode. Selv hevder han at dette avbrekket dypest sett var knyttet til en økende misnøye med kunstverden og hans egne berømmelse og produktivitet. At bildene slik representerer en ny begynnelse gjør dem interessante og spesielle.

Heynen nærmer seg bildene både formelt og stemningsmessig, uten å analyserer enkeltverker. I stedet bruker han maleriene, og samtalen omkring disse til å skape et bilde av Richters forhold til sin egen kunst, og disse bildenes litt spesiell posisjon i hans produksjon. Han kaster frem spørsmål, og lar oss forstå hvor nødig Richter besvarer dem.

Heynen spør Richter hva som motiverte ham til å gjenoppta maleriet, etter en så lang pause, og om han så bildene som en ny begynnelse, eller bare en fortsettelse. Richter antyder at det nok ikke på noe tidspunkt var hans hensikt å slutte å male for alltid, men at det å se seg selv fristilt fra alle ambisjoner knyttet til maleriet virket stimulerende på malelysten :

“...Man muss sich die Einstellung aneignen, nicht mehr zu wollen, dann kommt die Lust (zu malen) zurück...”¹³⁴

Det er i alle tilfeller åpenbart at Richter, selv etter 40 års virke, fremdeles kjemper med sin egen kunst. Jim Lewis skriver i sin artikkel: *A two part Invention* at Richters forhold til sin kunst var slik at han følte det som om verdens vekt hvilte i hvert eneste penselstrøk:

¹³² Se ill. 30

¹³³ Heynen. Ibid. s.1

¹³⁴ Ibid. s. 2

“...It is a Struggle for his aesthetic Soul, because art to him is a vast and complex moral conflict...”¹³⁵

Hvor disse bildene kommer inn i hans produksjon, og hva de representerer er Richter ute av stand til å gjøre rede for.

Richter knyttet selv sterk melankoli, tretthet og tristhet til bildene. De forekom ham så nifse at han hadde skrupler med å stille dem ut. Han sammenliknet bildenes uhygge med noen mørke, musikalske komposisjoner han selv satte stor pris på. Han fant i dette den nødvendige motivasjon til å utstille bildene.¹³⁶ For en nøytral betrakter er den uhyggen Richter beskriver vanskelig å få øye på. Bildene har en utpreget skjønnhet og et helt spesielt lys. I alle anmeldelser og artikler blir bildene omtalt som lette, lyse og landskapaktige. Helga Meister skriver i sin anmeldelse av utstillingen:

“...Tatsächlich sind es Sommerbilder, auch wenn sie Wintermotive enthalten. Licht, leicht und atmosphärisch sind sie...Sie assoziieren Jahreszeiten in Abstrakter Form...”¹³⁷

Heynen snakker om bildene i liknede ordelag: “... Ein gewisse Leichtigkeit und Gelöstheit und...ein neues Licht...”¹³⁸ Richters egen opplevelse av bildene kan være knyttet til den stemningen han var i da han malte. Richters forhold til sitt eget virke har på dette tidspunkt åpenbart vært problematisk.

Det er ganske interessant at betrakter og kunstner sitter med to så ulike oppfatninger av en billedserie. Det hefter imidlertid noe åpenbart motsetningsfullt ved bildene: De er sarte og kraftfulle på samme tid. Bildene bærer preg av å ha sprunget ut av ambivalens, tvil og motstand. Tvilen er imidlertid ikke noe nytt fenomen hos Richter; Den ligger som en klangbunn i alle hans malerier, og tvilen har aldri svekket hans virtuositet, tvert i mot er det kanskje nettopp i den hans styrke ligger.

Richter beskriver sin egen arbeidsteknikk som ulike måter å spille det tilfeldige og det konstruerte opp mot hverandre. Heynen refererer hvordan Richter med spatel eller pensel, har ødelagt eller overmalt konstruerte eller vilkårlige former. Heynen betrakter syklusen som bærer av en helt spesiell illusjonisme. En illusjonisme som oppstår i uvirkelige bilder som kombinerer

¹³⁵ Lewis, Jim: (1995) “A two part Invention.” I Obrist (red.): *Gerhard Richter: Selected Works 1963 – 1987*, New York, Milano. s.4

¹³⁶ Heynen. Ibid. s. 1

¹³⁷ Meister, Helga: (2000) “Zeichnungen, Aquarelle, Neue Bilder” *Ausstellungen, Kunstforum*. Juli/ September’00 s.342/45

¹³⁸ Heynen. Ibid. s. 2

sammenføyningen av utallige likheter, ting som i maleriet blir levende i vår bevissthet, og som vi forsøker å navngi. Heynen skriver ut fra Richters egen betraktning:

“... Außerhalb dieses Widerspruchs kann es also gar keine Malerei geben...”¹³⁹

Heynen konkluderer med et spørsmål til Richter: er det slik at bildene blir en kontinuerlig indikasjon på det faktum at for hvert blick på bildene blir vi vitne til oss selv seende i det vi blir bedratt. Heynen undrer seg på om ikke dette kan sees som en betraktelig del av malerienes tema. Richter lar dette spørsmålet bli stående ubesvart.

Heynens tekst referer samtalens springende utvikling fra lette kommentarer om koloritt og stemning, til en mer almen diskusjon om maleriets vesen, og kvalitetskriterier i den moderne kunsten. Spørsmålet om kvalitet hos Richter er svært interessant og paradoksalt. Mange kritikere har hevdet at Richters verk er en sammenhengende fortelling om maleriets tilstand i det tjuende århundre,¹⁴⁰ og det er en kjent sak at kvalitet som kriterium har fått en stadig mer marginal plassering i den historien. Hos Richter spiller kvalitet imidlertid en essensiell rolle.

Heynens refererer en passasje fra samtalen der Richter insisterer på at det fremdeles må finnes noe slikt som kvalitet i kunst, selv om det er umulig å beskrive hva det er. Richter så det som en fatal egenskap ved samtidskunsten, at alt som er erklært kunst også betraktes som det, enten det er en flekk på veggen, eller søppel i en haug.¹⁴¹ Antje Klose skriver i sin artikkel om utstillingen:

“...Einem Künstler, der zu den (selbst) Zweiflern gehört, für den nicht alles Kunst ist, was als solche deklariert wird, der Qualität zum höchsten Kriterium erhebt und davon spricht...”¹⁴²

Heynen hevder at dette standpunktet plasserer Richter på siden av samtidsestetikken, der museet definerer kunstverket og ikke kunstverkets estetiske egenskaper, eller dets kunstneriske kvalitet.

Heynen hevder at det som gjør det umulig å etterligne stor kunst er knyttet det faktum at kvalitet er noe ikke kunstneren selv kan styre. Kompleksiteten i et godt bilde kan ikke planlegges, og dermed heller ikke etterlignes. Er det nettopp en slik intuitiv evne som gjør Richters abstrakte bilder gode, og er det slik at også abstraksjonen er bundet til en kvalitets idé, spør Heynen.

Richter svarer at han betrakter kvalitet som en vesentlig del av et bildes eksistensberettigelse.¹⁴³ I følge Richter er kvaliteten det eneste som virkelig hviler på kunstneren, det resterende er opp til

¹³⁹ Ibid. s. 3

¹⁴⁰ Se: Buchloh: (2001), Ibid. s. 8/Osborne. Ibid. s. 113/209

¹⁴¹ Heynen. Ibid. s. 4

¹⁴² Klose, Antje: (2000)“Der Kölner Maler gilt als einer der grössten Künstler unsere Zeit” *Welt am Sonntag*, 16.april-2000, *Kultur*, s.114.

betrakteren. Det virker som Heynen tar utgangspunkt i en klassisk modernistisk forestilling om at kvalitet og kompleksitet er overlappende fenomener, og at det er nettopp denne helhetlige kompleksiteten som definerer “det store kunstverket”.

Akkurat som i Richters veksling mellom det figurative og det nonfigurative, veksler han mellom å motarbeide kategorisering av sin kunst, og det å skrive side opp og side ned om den. I samtalen mellom Heynen og Richter ble mange spørsmål stående ubesvart. Det var åpenbart viktig for Richter å beskytte sine bilder mot for mange ord.¹⁴⁴ Richter selv unnskylder dette med at han en gang utfyllende ble forklart Anselm Kierfers kunst av en kunsthistoriker. Han synes selv han forsto det, men allikevel stjal det umiddelbart hans interesse. Det er interessant at han et par dager etter samtalen med Heynen allikevel valgte å sende en faks, der han mer utfyllende beskrev enkeltverker. Heynen hevder at Richters tanker om to av de fem fotorealistiske bildene var sammenfallende med hva han selv hadde tenkt, - “..es ist wie ein Echo von der andere zeite der Bilder, - von der Seite des Malers her...”¹⁴⁵ Det var et bilde av sne, og et portrett av et lite barn. Heynen skriver:

“...Es klingt mit einem Seitenblick auf das Schneebild wie Gluck in der Blindheit und Kinderbild hin gewandt wie Schrecken des Sehens...”¹⁴⁶

Richter har kritisert seg selv for sin hektiske produktivitet på 90-tallet. Kanskje var problemet at han kom til et punkt der han mestret sin teknikk for godt, at bildene simpelthen gled for lett fra hånden. De store selvsikre arbeidene fra midten av 90-tallet utfolder en voldsom virtuositet og styrke. Krefeldbildene skiller seg markant fra disse. Ikke at de er håndverksmessig mindre gode, men de har i seg noe lyttende og avventende, noe famlende og ydmykt, som er uventede kvaliteter hos en maler som i over 40 år har vært regnet som en av verdenskunstens mest toneangivende skikkelser. Bildene har blitt til på tross av en voldsom motstand, de har virkelig kostet noe, derfor er de også kommet til å bety noe spesielt for ham.

¹⁴³ Heynen. Ibid. s. 4

¹⁴⁴ Ibid. s. 1

¹⁴⁵ Ibid. s. 5

¹⁴⁶ Ibid. s. 4

2.2: Gerhard Richter: *New Paintings* (Marian Goodman Gallery, New York, høsten 2001)

Benjamin Buchloh: *Arcaeology to Transcendence*

Den 14. september 2001 åpnet utstilling: *New Paintings* i Marian Goodman Gallery i New York. På grunn av den politiske situasjonen på dette tidspunktet, ble det ikke mulig for Richter å være tilstede ved verken rigging eller åpning.¹⁴⁷ Richter hadde imidlertid i forkant sørget for å instruerer galleriet inngående om hvordan han ville ha bildene arrangert.

Utstillingen *New Paintings* omfattet i hovedsak bilder fra de tre siste årene. Bland disse var 15 av Krefeldbildene utstilt. Utstillingen viste både abstrakte og figurative arbeider, men med en klar abstrakt dominans.

Maleriene var ikke kronologisk ordnet, men var fordelt etter serier. I det første rommet var deler av to store serier fra 2000, og 2001 plassert. Bildene spiller over alle mulige typer gråvalører. De fremstår nesten monokrome, men under overmalingen kan man skimte skjulte fargelag. Disse bildene, danner sammen med 860 –serien en grå ramme rundt de mer fargerike bildene som var plassert i galleriets midte.

Selv om det er visse fellestrekk i alt Richter har gjort siden 1999, fremstår New York – utstillingen, som en mangfoldig presentasjon av Richters aller seneste kunst. undertittelen på utstillingen forespeilet en mønstring av bilder fra 1996 til 2001. Allikevel fantes det bare et bilde enkelt bilde fra 96, og det hang over resepsjonen og fremsto som atskilt fra resten av utstillingen. Foruten dette ene bilde var 1999 – bildene de tidligste verkene som ble vist. Dette underbygger inntrykket av at bildene inntar en helt spesiell posisjon i Richters produksjon; som en ny begynnelse.

Til utstillingen ble det publisert en katalog med nesten seksti malerier, fulgt av en tekst av kunsthistorikeren Benjamin Buchloh. Buchloh plasserer Richter inn mot et idé- og kunsthistorisk bakteppe. Han har valgt å gi sin artikkel undertittelen: *A Random Dictionary for/on Gerhard Richter*. Dette må forstås som en indikasjon på at han ikke vil gi sine lesere en presentasjon av Richter fra A til Å, men at han nøyer seg med å trekke frem enkelte episoder og forbindelser knyttet til et utvalg av de seneste bildene. I første omgang kan ordet *Dictionary* lyde ambisiøst og autoritært, det gir forventning om udiskutable fasitsvar. Men idet han føyer til *Random* antyder han at denne teksten, som all annen tekst må forstås som et tilfeldig perspektiv av mange mulige.

Like underfundig og paradoksal som undertittelen, er også essayets hovedtittel: *Archaeology to Transcendence*. Det at han bringer sammen to ord som tilhører hver sin forestillingsverden, gir tittelen en spenning som foregriper Buchlohs sedvanlige paradoksale, og komplekse innfallsvinkel. *Arkeologi* i vanlig forstand er en søken etter objekter begravd i jorden, med andre ord, en beskjeftigelse med den rene materien. Mens det transcendentale betegner noe som beveger seg hinsides vår materielle virkelighet. Hvordan kan så en arkeologi transcendere? Først er det viktig å klarlegge på hvilken måte Buchloh bruker begrepene. Arkeologibegrepet benyttes i Michel Foucaults forstand, slik han definerer det i boken: *Archaeology of Knowledge*.¹⁴⁸ Foucault betegner sin egen historieforskning som en type kunnskapsarkeologi. Buchloh antyder med sin bruk av Foucaults arkeologibegrep en forståelse av Richters kunstneriske prosjekt som en ikke – lineær historisk undersøkelse. Når Foucault benytter begrepet *Arkeologi* er et av hovedpoengene hans at fortiden ikke ligger bak oss som en helhetlig kontinuitet som vi selv har vokst direkte ut av, men som en haug av forståelige og uforståelige bruddstykker, som vi setter sammen til en slags collage. I den tradisjonelle historieforskningen var det historikernes oppgave å dekke over og viske ut alt som ikke passet inn i et kontinuerlig historieløp. Foucault vil heller legge vekten på det diskontinuerlige. Ved å hevde at det å skrive historie er å sette sammen en rekke løsrevne elementer, viser han til det konstruerte ved et hvert bilde av noe historisk, samtidig som han viser oss de bruddene og gapene som skiller oss fra vår fortid.¹⁴⁹ Når Buchloh knytter begrepet til Richter, henspiller det på Richters prosjekt der han i følge Buchloh kontinuerlig arbeider seg gjennom og ut av det nonfigurative maleriets komplekse historie i det tjuende århundre. Bildene blir ved det en dokumentasjon av maleriets fenomener, en analyse av dets funksjoner, og tilslutt en avvisning av mulighetsspekteret som dannet grunnlaget for modernismens heroiske prosjekt. Med utgangspunkt i dette betegner Buchloh Richters abstrakte malerier som en medspiller en større demytfisering av det abstrakte formspråket åndelige og metafysiske implikasjoner.¹⁵⁰

Når vi snakker om det transcendentale i forhold til abstraksjon, er det lett å knytte dette til den abstrakte ekspresjonismens idé om fargens metafysiske dimensjon. Det er ikke en slik forståelse Buchloh inviterer til i sitt essay. Han bruker transcendensbegrepet i en adornisk forstand, som en type *negativt transcendens*. Det transcendentale innebærer at kunstverket må ha noe eget ved seg som gjør at det unndrar seg alminnelige oppfatninger om kunst, og oppretter en slags virkelighet hinsides vår forståelse av virkeligheten. *Transcendens* i denne forstand blir egentlig bare en betegnelse for *annethet*, og kan sees som motsetning til en minimalismens “her og nå- kvalitet”

¹⁴⁷ Richters vernissage var planlagt tre dager etter terrorangrepene som rammet WTC(New York,) 11.9-2001

¹⁴⁸ Foucault, Michel: (1972): *Archaeology of Knowledge*. World of Man, Routledge, London, s. 3 - 17

¹⁴⁹ Foucault. Ibid.

¹⁵⁰ Buchloh. Ibid. s. 8

eller *immanens*. Richters arkeologiske prosjekt er altså en arkeologi som søker å oppnå *annethet* eller *transcendense*, som gjør det umulig for betrakteren å kartlegge og definere bildene.

Buchloh betegner Richters abstrakte malerier som en *abstrakt arkeologi*. Buchloh viser med utgangspunkt i fotografier av tidligere stadier av abstrakte malerier, at Richters bilder først og fremst må betraktes som prosesser

“...At what point in the process of his deconstruction of abstraction have all the elements found a proper fusion, the highest degree of a simultaneity of contradiction that approaches what the artist identifies as a tolerable result...”¹⁵¹

Han drøfter ikke de abstrakte verkene enkeltvis, men ser på de seneste abstrakte bildene til Richter under ett. Fotografierne av de tidligere stadiene av maleriene viser fargesterke bilder, noen med frie, flytende former, og andre bygget opp av kvadrater. Disse bildene skiller seg markant fra det lavmælte uttrykket de ferdige bildene har fått.¹⁵²

Slik Osborne og Germer betraktes Richter som en maler etter readymaden, betrakter Buchloh ham som en maler etter John Cage. Buchloh hevder at Cages tolkning av Duchamps *Large Glass* var banebrytende for en ny estetikk, Cage beskriver *Large Glass* som en samtidig prosess av innramning og oppløsning. Denne lesningen ledet senere til Cage prosjekt der han oppløste det hierarkiske forholdet mellom støy og lyd, og lyd og stillhet. Buchloh betrakter Richters kunst som knyttet til Cages forståelse av gjennomsiktighet, som eliminerer intensjonalitet, subjektivitet, teleologi og utopi i sin forståelse av det abstrakte maleriet. Cage skriver:

“... Looking at the Large Glass, the thing that I like so much is that I can focus my attention to whatever I wishI can look through it to the world beyond...”¹⁵³

Når kunstverket er noe du kan se verden igjennom innebærer det en sammenblanding mellom liv og kunst. (I en faktisk forstand) Dette skiller seg fra glass og rammes klassiske funksjon, som det som definerte skillet mellom kunstverket og virkeligheten.

Buchloh hevder at det var et viktig aspekt ved Duchamps spill med tilfeldighet og gjennomsiktighet som har gått Cage forbi; nemlig verkets erotiske implikasjoner. Det er åpenbart at Duchamps egen forståelse av verket ikke begrenser seg til Cage futuristiske forståelse; det rommer også erotiske og metaforiske aspekter. Duchamp åpner selv for lesninger av denne typen i den gåtefulle billedteksten til fotografiet av *Large Glass*. Fotografiet er tatt av Man Ray, slik det lå

¹⁵¹ Ibid.

¹⁵² Ibid. s. 8

¹⁵³ Cage, John, Sitert i Buchloh. Ibid. Fotnote nr. 1, s. 21.

nedstøvet i Duchamps atelier. Han kalte fotografiet: *Elevage de Poussiere*, som betyr støvdyrking. I billedteksten beskriver han støvet i seksuelle termer, knyttet til hans kvinnelige alterdego: Rose Selavie (Et navn som forøvrig spiller over ordlyden i uttrykket: Eros – C'est la Vie) Billedteksten avslutter med å beskrive bildet som et luftfotografi. Støvet som dekker overflaten av glasset, gir fotografiet utseende av å være et skrint vegetert landskap. Buchloh beskriver dette bildet som en helt ny måte å skape bilder på. En ny bruk av rom (En liggende avfotografert glassplate) og en helt ny type *mark making* (Et landskap laget av støv) Dette stiller bildet utenfor alle tolkningskonvensjoner.

Det er tydelig at Buchloh tar omveien om Cage, ikke bare fordi han anser Richter som svært influert av en cageansk forståelse av Duchamp og Readymaden, men også for å tydeliggjøre sin egen avstandtagen til en type intuitiv kunsthistorisk tenkning. Ved å vise til Cage hvilken betydning Cage forståelse av Duchamp hadde, men samtidig også til hans misforståelse, tvinger han leseren til å forholde seg til et *både og*, og fratar ham muligheten til å tenke lineært og kausalt. Man er nødt å tenke seg at *Cage's Duchamp* er en annen enn *Richters Duchamp*, og *den virkelige Duchamp*. I første omgang fremhever Buchloh Cages og Fluxus' betydning for Richter, men han understreker at Richter aldri delte Cages og Fluxus forståelse av en eliminering av skillelinjene mellom det malte - og det industrielt fremstilte objektet, men som Buchloh skriver:

“...He (Richter) translated the infinite equivalence of all readymade first of all as an infinite iconographic equivalence of all found photographic materials...”¹⁵⁴

Det er paradoksalt at Fluxus brudd med den håndverksmessige delen av kunsten, og dets avvisning av de tradisjonelle genrene, nettopp var det som motiverte Richter til å skape en ny legitimitet for maleriet, som avgrensning for det kunstneriske. (“... a discursive confinement..”)¹⁵⁵

Buchloh hevder at Richter, som en post-cage-maler gjorde et bevisst valg, ved å holde fast ved maleriet. Richter holdt fast ved at han så maleriet som klart atskilt fra teknologisk og industriell produksjon. Flere kunstnere jobbet med en dekonstruering av maleriet, Buchloh nevner Robert Rauschenberg og Elsworth Kelly. Disse malerne frigjorde maleriet helt fra dets maleriske konvensjoner. Buchloh hevder imidlertid at siden malerkunsten har vært preget av disse konvensjonene i århundrer, er den eneste måten man kan dekonstruere mediet på, å engasjere seg i konvensjonene og genrene. Det er nettopp dette Buchloh mener at Richter har gjort.

¹⁵⁴ Buchloh: (2001), Ibid. s.11

¹⁵⁵ Ibid.

Dekonstruksjon er i Buchlohs artikkel ledsaget av et annet ord, lånt fra Blanchot: *Desoeuvrement*. Buchloh hevder at Richters kvantitative bredde, kan være basert på et ønske om å tilbakeføre oeuvrekonseptet. Dette kan sees i lys av artikkelens hovedpoeng, nemlig Richters transcendentale arkeologi, der han stadig undergraver alle former for kategorier og faste forståelser av hans verk. Vi får ikke sjansen til å betrakte hans oeuvre verken som et komplett objekt, eller som en samlet formasjon av verker, som følger gjennom livet.

I Buchlohs drøftelse av Richters fotorealistiske bilde *Schnee* blir det tydelig at *Buchlohs Richter* ikke bare forholder seg til *Cages Duchamp*. Her får de metaforiske og emosjonelle aspektene som Duchamp la inn i sin lesning av sitt eget *Large Glass* relevans. Buchloh skriver:

“... Again a landscape, not made of dust, as Duchamp’s, but painted after a photograph of a winter landscape taken by Richter...”¹⁵⁶

Buchloh knytter disse verkene sammen gjennom deres metaforikk. Han tar utgangspunkt i Richters betegnelse av sitt eget landskap som omhandlende: *The bliss of Blindness* (I virkeligheten var det ikke dette Richters ord. Det var Heynens tanke, som han senere fikk aksept for hos Richter.) Dette åpner for en sammenligning med Duchamps idé om landskapet som en arena for psykisk projeksjon.

Richter har vært vanskelig å kategorisere simpelthen fordi han har kjempet aktivt mot begrepsliggjøring av sitt eget formspråk. Han har definert sin programerklæring i negative termer for å unngå den kunsthistoriske retorikk. (“I pursue no objectives, no system, no tendency; I have no programme, no style, no direction”¹⁵⁷) Allikevel har man klart å danne seg et slags bilde av hans prosjekt, gjennom en rekke kunstneriske strategier. Det er vanskelig å si om vi forholder oss mest til det bilde som er skapt av ham gjennom den brede forskningen han har vært gjenstand for, eller om vi klarer å betrakte ham med på selvstendig grunnlag. Der visse trekk ved hans kunst er gjentatt så mange ganger at det har oppnådd en slags sannhetsverdi.

Selv Richter som etterstreber det stilløse, har allikevel en signatur som gjør at man kjenner igjen bildene hans. En av de tingene som spesielt kjennetegner ham, er selve vekslingen mellom de ulike formspråkene “Stilbruch als Stilprinzip” skriver Honnef¹⁵⁸ Nettopp dette stilbruddet gjør at Richter uavlatelig kansellerer alle de oppfatningene som er blitt etablert, for ved det å avverge en uproblematisk og ukritisk helhetsforståelse av hans malerier. I følge Buchloh er det et lite utvalg

¹⁵⁶ Ibid. s.12

¹⁵⁷ Richter, Gerhard: (1966): “Notes 1966” I Obrist (red.): Ibid. s. 58

¹⁵⁸ Honnef, Klaus: (1969)“ Schwierigkeiten beim Beschreiben der Realität: Richter’s Malerei Zwischen Kunst und Wirklichkeit.” I *Gerhard Richters: Gegenverkehr* (utst.kat.) Zentrum für aktuelle Kunst, Aachen, upaginert

bilder i Richters verkskatalog som bryter markant med de fundamentale prinsippene som ligger til grunn for hans kunstneriske praksis. Buchloh betegner disse bildene som Richters *Chef d'Oeuvres*. Det er fem portretter som alle sammen avbilder mennesker som står og har stått ham meget nær. Serien begynner med det kjente maleriet *Emma* fra 1966. Det avbilder hans første kone gående naken nedover en trapp. Det neste i rekken er *Betty* fra 1988. Datteren fotografert idet hun snur seg bort fra fotografen. Det nydelige Vermeer-aktige portrettet av hans tredje kone i *Lesende* fra 1994, og *Selvportrett* fra 1996. Bildet av Richters lille sønn, *Moritz* føyer seg til i denne billedrekken. I følge Buchloh bryter verkene med de mest grunnleggende elementene i Richters kunstneriske retorikk. De bryter med ideen om avstand og tilfeldighet i valg av billedmotiv, de stiller seg inn i fortsettelsen av en større historisk kontinuitet. Dette bryter i følge Buchloh med Richters øvrige verkers kritiske dekonstruktivistiske engasjement i disse konvensjonene og genrene. Det er både en *off-hand*-gest, men samtidig en eksponering av virtuos malerisk teknikk, begge forbundet med en fruktbar og nødvendig motstand mot tradisjonen. Barnet i *Moritz* er i følge Buchloh, tidligere nevnt metafor for kunstneren. Det handler om menneskets hjelpeløshet i det å sette spor etter seg.

Buchloh omtaler først bildene som eksepsjonelle idet de stiller seg inn i en historisk kontinuitet, uten som i han øvrige verker å nærme seg disse kritisk og dekonstruktivistisk. Det er interessant hvordan han i neste omgang allikevel setter hver av disse portrettene inn i et større kritisk prosjekt. Buchloh betrakter *Emma* som kritikk en daværende av Duchamp-resepsjon. *Betty* og *Lesende* som en kritikk av den totale avvisningen av genrekonvensjonen. Han gir *Moritz* en liknende rolle, som en forklempelse av ideen om den tapte tematikk og det tapte kunstnersubjektet. Imidlertid viser han også til bildenes farlige slektskap med en antimodernistisk tilbakekomst til maleri, figurasjon, modulasjon og lokalfarge. Han medgir her at Richters bilder har sterke melankolske trekk. men han ser dem som melankolske i en dekonstruktivistisk forstand. Han ser Richters arbeider som gjennomgående kritiske. På samme måte som Peter Osborne, betrakter ikke Buchloh Richter som den som løser en malerisk krise eller starter maleriet på nytt, han ser på ham som en som fortsetter maleriet *som* krise. Det er denne åpne ambivalensen i Richters bilder som gjør ham til et elsket tema for dekonstruktivistisk lesning. Det er meningsløst å skulle spørre om Richters bilder i virkeligheten *er* kritiske, det vil verken Buchloh, vi eller Richter selv kunne avgjøre. Det er imidlertid ingen tvil om at de har virket stimulerende kritisk for Buchloh, men det er ikke dermed sagt at bildene kan spille samme kritiske rolle for oss. Det er ikke til å komme bort i fra at Buchlohs lesning av Richter er usedvanlig velvillig. Han skaper et frirom for Richter til å fortsette å male som han alltid har gjort.

Richters kunst dveler i spenningen mellom ekstreme motsetninger, i følge Buchloh er Richter i så måte en del av en større almen tendens, der kunsten søkes i et felt av motsetninger. Like tallrike er uttalelsene både om kunsten som det mest idiotiske av alt, som de som betrakter det som det viktigste. Det er en dialektisk struktur som artikulerer maleriet, men som i samme bevegelse benekter det som sublimasjon. Buchloh hevder at det finnes en dualitet som strukturerer det motsetningsfylte i Richters bilder, denne dualiteten er knyttet til sublimasjon, på den måten at maleriet ved å forlate virkeligheten, frigjør seg fra dets opprinnelige begjærobjekt, eksponeres selve sublimeringsprosessen i stedet, som en legitimering av verkets vedblivende autenticitet og evne til å formidle.

Richters verker er verken kritiske eller transformative i noen politisk forstand, de avviser et hvert utopisk prosjekt. Buchloh påpeker at man kan oppleve Richters abstrakte verker de siste tjue årene som svært like, nesten som om de var del av et serielt prosjekt, han understreker imidlertid at det hele tiden finnes mer eller mindre markante forskjeller som gjør at bildene ikke er utbyttable. Richters nye abstraksjoner har i følge Buchloh i seg et mesterlig, akutt krav til å kunne forbli i en dialektisk spenningssituasjon. Buchloh fremhever det serielle hos Richter som er forbundet med mediebildet. Han skriver:

“...The contemplative condition of traditional painting has to acquire the universality of the media dissemination...”¹⁵⁹

Buchloh stiller spørsmålet om hvem verkene henvender seg til, hvordan de forfører iaktakeren, og hva som gjør at vi ser dem som vakre. Det iaktakeren erfarer i sitt møte med Richters bilder er en kontinuerlig strøm av motsetninger av alle maleriske elementer. Buchloh skriver:

“...Colour oscillates between random indexical traces, mere mechanically produced chromatic residues and calculated performative inscriptions on canvas...”¹⁶⁰

Buchloh avslutter sitt essay med en drøftelse av et stilleben fra 2000. Maleriet avbilder en bukett liljer i en vase. Blomstene er nesten lysende og står i sterk kontrast til de mørke skyggen de kaster på bordet. Han kaller dette bildet historiens engel i vår generasjon med en referanse til Paul Klees og Manets englebilder, som en reaksjon på avvisningen av det usynliges tilstedeværelse i kunsten. Buchloh ser Richters bilde som både en refleksjon over stilleben genren, men også en problematisering av hvilke typer transcendent erfaring, om noen, som fremdeles kan formidles gjennom maleriets muligheter (eller umuligheter). Det er viktig for Buchloh å understreke

¹⁵⁹ Ibid. s. 19.

¹⁶⁰ Ibid. s. 18

Richters bilder klare eliminering av et hvert spor av falsk metafysikk, som kleber ved motivene, men som egentlig tilhører en annen tid

Kapittel 3:

Medievekslingens betydning i 1999 – bildene

Sammendrag:

Dette kapitlet er inndelt i tre deler. Første del er en kort drøftelse av ulike aspekter ved Richters kunstneriske prosjekt, hans inspirasjonskilder og mål. Andre del er en gjennomgang av ulike måter fotografisk representasjon manifesterer seg i 1999-bildene, og en oppsummering av hvordan medievekslingens betydning har endret seg i løpet av Richters karriere. I tredje del vil jeg drøfte Richters bilder i forhold til Craig Owens allegoribegrep, og Gerard Genettes Palimpsestbegrep. Med drøftelsen av palimpsestbegrepet vil jeg forsøke å tydeliggjøre hvordan medievekslingens betydning har endret seg.

1: Richters kunst som uendelig forvandling

1.1: Interne forflytninger i maleriet

Før jeg går videre i min undersøkelse av vekslingen mellom det maleriske og det fotografiske i 1999-bildene, skal jeg skissere noen vesentlige grunntrekk ved Richters prosjekt. Dette er tenkt som en bakgrunn som skal gjøre det lettere å forstå medievekslingens betydning i 1999-bildene.

I andre og tredje kapittel har det fremgått at Richter uavlatelig bearbeider og forflytter seg i forhold til sine egne posisjoner. Som vi husker foretar Richter to typer forflytning internt i maleprosessen.; den ene er vekslingen mellom mediene, som vi så i alle de tilfellene der han benyttet fotografi som forelegg for maleri. I disse bildene “flytter” han uttrykket fra et medium til et annet. Ved å la bildene dvele i en “verken-eller-posisjon” i spenningsfeltet mellom mediene, sørger han for at bildene ikke umiddelbart kan kategoriseres som enten malerier eller fotografier, samtidig som han setter dem utenfor de tradisjonelle tolkningskonvensjonene for disse mediene. En annen type posisjonsforflytning er knyttet til de abstrakte bildene. Disse bildene blir til i en kontinuerlig prosess av oppbygning, nedbrytning, konstruksjon og kansellering. Han begynner med en intensjon og en komposisjonell idé, som han bevisst og systematisk bryter ned i løpet av prosessen. Bildene blir til gjennom en veksling mellom oppbygning og nedbrytning. Buchloh kalte,

som vi husker, denne prosessen for en “abstrakt arkeologi.”¹⁶¹ Når Buchloh benytter arkeologibegrepet indikerer han at Richters prosjekt innebærer en slags historisk utgraving.

Richters arkeologiske strategi er en dobbelt historisk undersøkelse. Slik Buchloh understreker, innebærer Richters prosjekt en kontinuerlig beskjeftigelse med det nonfigurative maleriet i det tjuende århundre. Slik jeg ser det er imidlertid dette bare ett av flere aspekter ved Richters arkeologiske prosjekt. Parallelt med at Richter undersøker maleriets “ontologiske” status, beskjeftiger han seg hele tiden samtidig med sin egen kunstneriske fortid. Hans medieundersøkelse utvikler seg langsomt til å involvere en utforskning av hans eget tidligere kunstneriske virke, der han skaper, stryker ut, kansellerer, lager nytt, og graver ut sine egne grunner, i en uendelig spiral av revideringer. Her benyttes *grunner* i en dobbelt betydning, delvis som intensjonsgrunner, men også i betydningen fysiske underlag, det vil si som underliggende lag av maling. Selve den abstrakte maleteknikken i 1999-bildene kan stå som et bilde på Richters innadrettede undersøkelse av sitt eget prosjekt. Denne utviklingen fra en utforskning av det maleriske mediet som sådan, til en undersøkelse av egne fremgangsmåter, må ikke forstås som en absolutt forandring, der hans fokus endres en gang for alle. Denne dobbelte historiske tilnærmingen må heller forstås som en konstant parallellitet som holdes i hevd foregår gjennom hele Richters kunstneriske virke. Både når det gjelder malerihistorien og i hans egen kunstneriske historie er det forholdet mellom det maleriske og det fotografiske han beskjeftiger seg med, han plasserer ikke sitt eget prosjekt som midtveis eller på slutten av en lang historisk utvikling.

Richters uopphørlige forflytninger i forhold til sine opprinnelige posisjoner og intensjoner i maleprosessen er uttrykk for en streben etter å oppnå *annetbet*. Denne strategien som foregår i hver enkelte lille gest, kan sees som et bilde på hvordan hele Richters prosjekt beveger seg over tid i en kontinuerlig revideringsspiral. Gertrud Koch skriver i sin artikkel *The Open Secret*:

“...If one wish to seize only a single movement running throughout Richter’s work, perhaps it would be this spiral without beginning or end...”¹⁶²

Alle lagene av kanselleringer og reviderte billednivåer, samt nivåene som legges til bildet når det forflytter seg fra et medium til et annet, er interne forflytninger i maleriet. Den viktigste interne forflytningen i Richters revideringsspiral er allikevel verken vekslingen mellom oppbygning og nedbrytning i de abstrakte bildene, eller medievekslingen. Det mest vesentlige ligger i hvordan betydningene av disse vedvarende strategiene har endret seg over tid. Selv om Richter i nyere bilder fremdeles spiller de to mediene ut mot hverandre på forskjellige måter, betyr det noe annet

¹⁶¹ Buchloh: (2001), Ibid. s. 8

¹⁶² Koch: (1989), s. 21

enn for førti år siden. Akkurat som fotografiet inntar en ganske annen stilling som kunstnerisk medium i dag enn det gjorde på 60-tallet, har også fotografiets betydningen endret seg i Richters kunst. I 1999-bildene har vekslingen mellom maleri og fotografi en lang malerisk forhistorie, som de aktivt referer til. Det vesentlige spørsmålet som gjenstår er om medieovergangen fremdeles kan betraktes som forutsetningen for spenningen i bildet, eller om den må sees som en av mange strategier der Richter gjør sine malerier utilgjengelige for beskrivelse.

1.2: Richter - en maler etter John Cage

Jeg skal enda et øyeblikk holde fast ved Buchlohs essay, *Archaeology to Transcendence*. Sammenstillingen av de to begrepene i tittelen er spennende fordi de peker på to vesentlige aspekter ved Richters prosjekt: Den arkeologiske medieundersøkelsen, og den estetiske søken etter transcendens. Richters foucaulianske prosjekt dreier seg altså både om å grave opp mediehistorie for maleriet og fotografiet, men også om å undersøke den nye medialiteten i hans egne bilder, som er generert gjennom vekslingen mellom maleri og fotografi. Det er naturligvis relevant å lese bildene som en form for mediekritikk, allikevel er det viktig å huske at Richter først og fremst er kunstner, og ikke en teoretiker som Buchloh eller Foucault. For å få grep om den rent estetiske siden ved Richters prosjekt, er det fruktbart å spørre hva som kan tenkes å være hans største inspirasjonskilde. Man kan trygt hevde at John Cage inntar en sentral posisjon i så måte. Buchloh beskriver som vi husker Richter som "... en kunstner etter Cage..." og Richter selv har gjentatte ganger erklært sin store beundring for denne viktige skikkelsen innenfor amerikansk eksperimentell musikk.¹⁶³ Han skriver for eksempel i tilknytning til Cage berømte uttalelse: "...I have nothing to say and I am saying it..."¹⁶⁴

"...It does not matter what Cage meant by that, or in what context. Every time I suffer by it, it convince me that I am doing the right thing... In defiance of ideology everybody therefore say nothing..."¹⁶⁵

På samme måte som Richter uavlatelig foretar forflytninger i forhold til egne posisjoner, fokuserer John Cage på uendelig forvandling. Cage hevder at man som kunstner ikke lenger skaper objekter, men prosesser.¹⁶⁶ I forhold til Richters abstrakte bilder er dette prosessuelle preget et vesentlig element. Det dreier seg ikke om å skaper ting ut fra sin dyktighet, man tvert i mot å sette i gang ukontrollerbare prosesser, for på den måten å utfordre egen bevissthet. Det handler om å utsette seg selv for inkompetanse. Cage skriver:

¹⁶³ Buchloh: (2001), Ibid. s. 9

¹⁶⁴ Cage, John (1961): "Lecture on Nothing" I *Silence* Wesleyan University Press. University press of New England, Hanover and London s. 109

“... So I would be able to set a process going which was not related to anything I had experienced before...”¹⁶⁷

Indeterminacy, som er et av Cages mest sentrale begreper, er svært relevant i forhold til Richters streben etter *annethet* i sine bilder. Hva betyr det så å generere annethet eller ubestemmelighet i maleri, og hva vil de si å gjøre det i musikk? Det er en et alminnelig modernistisk ideal å la den visuelle kunsten ha musikken som forbilde, men det er naturligvis visse mediespesifikke trekk, knyttet til de to uttrykksformene som gjør det vanskelig uten videre å sette likhetstegn mellom et musikalsk og et malerisk prosjekt. Allikevel er det mulig å hevde at det er det samme udefinerbare og åpne uttrykket Richter og Cage søker innenfor rammene av hvert sitt medium. Richter skriver:

“...They (the paintings) have to be cleverer than I am. I have to be unable to follow quite all the way; they have to be something that I no longer completely understand. So long as I can grasp them theoretically it is boring...”¹⁶⁸

For Richter er det å la kunstverket bli en selvstendig prosess, som delvis er utenfor hans kontroll, en måte å unngå den stiliserende skaperakten. Etterkrigskunsten har vist mange eksempler på at kunstnere på tilsvarende måte har søkt strategier for å unngå å sette et personlig preg på verkene sine. Noen velger å benytte seg av mekaniske prosesser for å nå dette målet, mens andre drypper eller skyter med pistol på lerretet. Andy Warhol, for eksempel, utviklet et kunstnerisk uttrykk med utgangspunkt i printteknikken, hvor han lot særegenhetene i denne teknikken, inkludert “feiltrykkene” som lett oppstår her, erstatte hans egen personlige inngripen. Richter velger vel og merke ikke noen av disse strategiene for å oppnå ubestemmelighet, isteden involverer han maleriets diskursive sider. Han velger maleriets “annethet,” nemlig fotografiet.

1.3: Richters bilders diskursivitet

Vi får stoppe opp et øyeblikk her og spørre hva det er som gjør et bilde diskursivt? Den franske kunsthistorikeren Louis Marin drøfter maleri og diskursivitet i forhold til maleriets klassiske epistemet, i sin tekst om Poussins Arkadiske hyrder.¹⁶⁹ I denne sammenhengen tar han utgangspunkt i den strukturalistiske lingvisten Emile Benevistes skille mellom *histoire* og *discours*. Marin hevder at det klassiske maleriet var en transparent formidler av virkeligheten, der ethvert spor etter representasjonsprosessen var fjernet. Dette, og liknende klassiske formidlingsformer, som litteraturens tredjepersonsfortellinger, er eksempel på strategier der det diskursive er helt og

¹⁶⁵ Richter, Gerhard: (1985) “Notes 1985” I Obrist (red.): Ibid. s. 122

¹⁶⁶ Cage. Ibid. s. 236 - 237

¹⁶⁷ Cage, John: Roth, Moira & William: “John Cage on Marcel Duchamp,- Interview by M& W Roth” *Art in America* vol.61 nr 6 Nov – Des 1973. s. 75

¹⁶⁸ Richter, Gerhard: (1990) “Interview with Sabine Schütz, 1990 ” I Obrist (red.): Ibid. s. 213

¹⁶⁹ Marin, Louis: (1977) “Towards a Theory of Reading in the Visual Art: Poussin’s The Arcadian Shepherds.” I Norman Bryson (red.): *Calligram: - Essays in new Art History from France*, Chicago, university og Chicago Press 1994

holdent ekskludert fra uttrykket.¹⁷⁰ Diskursivitet vil altså ganske enkelt si at man gjør sin egen utsagnposisjon synlig, slik at betingelsene for produksjonen er en eksplisitt del av uttrykket. Marin benytter “Jeg”- personfortellinger og bruk av presens som eksempel på en slik diskursiv tilnærming.¹⁷¹ Diskursiviteten i Richters bilders er knyttet til hans ustoppelige engasjement i ulike tematikker og diskurser i malerihistorien, der han erindrer, nedtegner og undersøker de ulike elementene som konstituerer feltet “maleri.” Han approprierer bruddstykker av maleriske strategier og sjonglerer med dem. Det er nettopp denne kvaliteten som får Buchloh til å beskrive Richter som “...a very topical artist...”¹⁷² Richters bilder er også diskursive der de eksponerer maleprosessen. Dette så vi flere eksempler på i gjennomgangen av 1999-bildene. I *Abstraktes bild 854 – 2* (og 3) har Richter etterlatt merker etter spatelen i billedflaten, som et brudd med det illusjonistiske og landskapsaktige preget bildet har ellers. Merkene etter spatelen blir et rent indeksidkalt spor etter skaperakten. Maleprosessen er også eksponert i de fotorealistiske bildene, der han synliggjør tilblivelsesprosessen ved å gi bildene et ufokusert preg. Samtidig som denne blurringen eksponerer penselstrøkene, og dermed “avslører” bildet som maleri, er den også med på å understreke det fotografiske ved maleriet, fordi uklarhet som fenomen assosieres med kameraet. Disse bildene blir da diskursive i og med at de synliggjør malerienes kvasifotografiske teknikk, der uklarheten henspiller på en fiktiv innstilling - og eksponeringsprosess.

Nettopp det ufokuserte er et annet aspekt som kan belyse det diskursive ved Richters bilder ytterligere. Som vi så i 2. kapittel fremstår flere av 1999-bildene som ytterst troverdige representasjoner av en virkelighet vi ikke kjenner, men som vi allikevel tvinges til å oppfatte som virkelig på grunn av bildenes fotografiske eksakthet. Det er interessant at ordet *eksakt* faller en i munnen, akkurat som man ofte snakker om Richters abstrakte bilder som *ufokuserte*. Richter kommenterer dette:

“...Since painting are not meant to be compared with reality, they can not be indistinct or inexact or different... How can the color on a canvas not be clear for instance?”¹⁷³

Dette sitatet gir uttrykk for en cageansk, konkretistisk forståelse av kunst. I forhold til Richters diskursive interesse kan dette virke paradoksalt. Men la oss gå dette paradokset litt nærmere inn på livet: Cage var opptatt av lydenes konkrete egenskaper. Lyden er “...unik, preker og

¹⁷⁰ Ibid. s. 65

¹⁷¹ Marin. Ibid

¹⁷² Buchloh, Benjamin (2002) Sitat hentet fra forening på Dia Center of Arts: *Between Vorschein and Glanz*; Torsdag 14. November 2002

¹⁷³ Richter, Gerhard: (1972) “ Interview with Rolf Schön 1972 ”I Obrist (red.): Ibid. s. 74

uinformert om teori og historie...” skriver Cage.¹⁷⁴ Som Buchloh skriver i sitt essay, omfatter ikke den cageanske innflytelsen hos Richter hele interesseområdet. Han øser fra Cages rike reservoar av tanker og ideer, og bruker det slik det passer ham i hans eget prosjekt.¹⁷⁵ Richter har latt seg inspirere av Cages forestillinger om lyder, bilder og objekters konkrete egenskaper, men han er ingen modernistisk konkretist som har gjort det konkrete til kjernen i sitt prosjekt. I stedet kan man si at han bruker visse bestemte forestillinger om det konkrete som en strategi for å tømme bildet for litterær mening. Dette er ikke oppsiktsvekkende i forhold til abstraksjon, for eksempel Josef Albers *Hyllest til kvadratet* er nettopp bygget på en slik konkretistisk idé. Det som imidlertid er oppsiktsvekkende ved Richters prosjekt er at han bruker disse konkretistiske ideene *strategiske*, og der man minst venter det, nemlig i forhold til fotorealistisk maleri, og abstrakte bilder med fotografiske kvaliteter. Det er gjennom den strategiske bruken av det konkrete i en fullstendig uventet sammenheng at det paradoksale løser seg opp. Her blir det mulig å la den konkretistiske tilnærmingen spille på lag med de diskursive aspektene ved Richters prosjekt, ved at det konkretistiske forstås som sitat av noe “konkretistisk.” Det at han kobler inn fotografisk representasjon, som er uløselig forbundet med en figurativ opplevelse av verden, i et medium som er forbundet med autonomi og selvreferensialitet, synliggjør bildenes status som “sitat” eller appropriasjon. I dette perspektivet blir Richters posisjon som kommentator og arkeolog tydeliggjort, samtidig som hans tilsynelatende selvmotsigende og selvnegerende prosjekt lar seg forstå mer helhetlig.

Selv de mest uortodokse og forunderlige kunstneriske strategier og posisjoner får etter hvert fotfeste i den kollektive bevisstheten, og blir langsomt, men sikkert, et kompetansefelt. Det er dette Richter mobiliserer alle sine strategier for å unngå i sin egen kunst. Både når han maler etter fotografi, eller sprer malingen med spatel over lerret, er det for å motarbeide forutsigbarheten i sin egen kompetanse. Richters mål er hele tiden å finne metoder som kan gjøre hans prosjekt ufullførbart, udefinerbart og ubestemmelig. Ubestemmeligheten i denne sammenhengen er den samme som den Cage omtaler som *indeterminacy*. Buchloh skriver:

“...Cage observation (his reading of transparency) demarcate the breakdown of modernism and the breakthrough of modernism’s aftermath...”¹⁷⁶

Richters kunst speiler det diskursive skiftet som Cages prosjekt markerer.

¹⁷⁴ Cage. Ibid. s.14

¹⁷⁵ Buchloh (2001), Ibid. s. 10

¹⁷⁶ Ibid. s. 9

2: Medievekslingens betydning i 1999-bildene

2.1: Den faktiske forbindelsen mellom mediene og paralleller til den fotomekaniske prosessen

I 2. kapittel etablerte jeg en hypotese knyttet til Richters veksling mellom malerisk og fotografisk representasjon. I forhold til de eksemplene jeg der benyttet, så det ut til å være den faktiske overgangen mellom mediene som var avgjørende for kunstverkets uttrykk. Jeg understreket at bildene fikk en helt spesiell estetisk spenning ved å krysse grensen mellom mediene. Dette ble for eksempel illustrert der Richter benyttet fotografisk forelegg for abstrakte bilder. Hvis denne grenseoverskridende praksisen skulle være selve forutsetningen for den karakteristiske “richterske” spenningen i uttrykket, er 1999-bildene egnet til å motbevise denne ideen. Bildene spiller utvilsomt på en veksling mellom et malerisk og et fotografisk uttrykk, allikevel er det høyst sannsynlig bare de fem fotorealistiske bildene i syklusen som er basert på fotografi, og dermed faktisk har krysset den “magiske” mediegrensen.¹⁷⁷ Hva forteller dette? Betyr det at koblingen mellom Richters kunst og ideen om overskridelse av mediegrensene ikke har noe for seg? Kanskje kan man heller si at det indikerer at forholdet mellom det maleriske og det fotografiske er tilstede på andre premisser enn tidligere. Man kan for eksempel tenke seg at den fotografiske representasjonen er blitt en så innarbeidet del av Richters maleriske uttrykk, at han simpelthen ikke trenger å involvere konkrete fotografier lenger, for å oppnå spenning i bildet. I det følgende skal vi se eksempler på hvordan fotografisk representasjon manifesterer seg i 1999-bildene.

Det er et påfallende trekk ved Krefeldsyklusen at den innledes med et fotografi (*Abstraktes Bild 854-1*).¹⁷⁸ Hvis Richters tidligere fotorealistiske bilder kan betraktes som malerier forkledd som fotografier, er dette bildet et eksempel på det omvendte. Overmaling av fotografier er imidlertid ikke et nytt fenomen hos Richter, som tidligere nevnt lagde han en serie slike bilder i 1980. *Abstraktes Bild 854-1* har samme format som de andre bildene i syklusen, og skiller seg heller ikke i noen vesentlig grad fra dem på annen måte. At han lar et fotografi sette an tonen for hele billedserien må betraktes som svært relevant i forhold til en diskusjon om medievekslingens betydning i disse bildene. Dette kan forstås som en indikasjon på at dette fotografiet skal betraktes på lik linje med maleriene, som en bekreftelse på fotografiets vedvarende betydning i Richters kunst. Det fotografiske utgangspunktet er nesten helt dekket av maling som er påført med spatel. Det at han allikevel lar noe forbli synlig av fotografiet gjør at det blir mulig å se

¹⁷⁷ For ikke å nevne 854 – 1 som *er* et fotografi.

¹⁷⁸ Se ill. 8

forvandlingen som bildet har gjennomgått. At de fotografiske kvalitetene ikke er tydeligere tilstede i dette bildet enn i flere andre i syklusen, understreker hele billedseriens nærhet til det fotografiske.

Den fotografiske representasjon er ikke bare tilstede i en faktisk forstand. Overflate og struktur i flere av bildene har som sagt en egenartet fotografisk glans. Disse bildene er ikke malt etter fotografi, men dveler ved noen av fotografiets grunnprinsipper. Dørthe Rogaard-Jørgensen beskriver den fotografiske prosessen som en utmåling av hastighet, lysmengde og tilfeldighet.¹⁷⁹ Malingen er påført med en spatel som er spesielt tilpasset det enkelte format. Denne bevegelsen over lerretet med spatelen knytter an til eksponeringsprosessen i printproduksjon, når lyset sveiper over papiret. I Richters bilder er det fart og kraft i bruken av spatelen som avgjør hvor mye lys (eller mørke) han vil slippe igjennom de underliggende fargelagene. Maleriene er bygget opp av skraverete bånd, der plutselig en revne i abstraksjonen kan avdekke en spalte fotografisk illusjon fra et av de underliggende lagene, som om et slør er dratt til side for noe bakenforliggende (Se: *Abstraktes Bild 854-1/ 857-4*).¹⁸⁰ Som vi så i 2. kapittel har Richter her benyttet sin sedvanlige fotorealistiske teknikk. Dette gir bildene et utvisket, uklart preg, som tvinger betrakteren til å anstrenge blikket, som om vedkommende betraktet et uskarpt fotografi. Bildene frustrerer betrakteren ved å ikke la seg kategorisere. Disse fotografiske elementene spiller direkte på virkelighetsassosiasjoner, men det finnes også aspekter ved flere av bildene der det fotografiske er tilstede mer indirekte. Noen av bildene ser ut som natur fordi de ikke fremstår som noe skapt, men som noe som er blitt til. Man må tenke på kjemiske, geologiske, eller botaniske prosesser. Som tidligere nevnt kan også visse av bildene se ut som utsnittet av en husvegg, eller et stykke hverdagsmateriale. *Abstraktes bild 857- 4* gir et gløtt inn i et illusjonistisk rom, men har også en overflate som minner om metall i aldring.

2.2: 1999-bildene og den tidlige fotorealismen.

Ved siden av de ovenfor nevnte parallellene til de fotomekaniske prosessene, er det også påfallende hvor mange tekniske og formale likheter det er mellom de abstrakte 1999-bildene, og Richters tidlige fotorealisme. I fotorealismen punkterte Richter det fotografiske bildets objektive troverdighet ved å gi maleriene et sløret uttrykk. 1999-bildene virker i det samme feltet av samtidighet og motsetning, bildene veksler mellom det presise og det ufokuserte, og spiller på en alternering mellom et mekanisert, fotografisk og et mer pastost malerisk uttrykk. Denne vekslingen utspiller seg både mellom bildene i serien, og internt i enkeltverker.

¹⁷⁹ Rogaard-Jørgensen. Ibid. s. 4

¹⁸⁰ Se ill. 8 & 12

Som jeg har argumentert for gjennom hele denne drøftelsen, begrenser ikke Richters interesse og beskjeftigelse med fotografi seg til fotorealismen på 60-tallet. Allikevel er det en alminnelig misforståelse at bylandskapene og fjellbildene markerer en overgang fra en fotografisk til en abstrakt tilnærming til maleriet.¹⁸¹ Bildene eksponerer riktignok spenningen mellom det maleriske og det fotografiske, det figurative og det abstrakte, og kan kanskje sånn sett sies å være mer maleriske enn hans tidligere arbeider, men slik jeg ser det representerer disse bildene bare en annen måte å tilnærme seg den fotografiske representasjon på, de har et rasterpreg, som viser hvordan den fotografiske representasjon kan være tilstede i et mer ekspressivt uttrykk.

Siden 70-tallets begynnelse har Richter arbeidet mest med abstraksjon, men fotorealistiske verker er regelmessig plassert blant de abstrakte, som om han ønsker å sette disse to uttrykksformene i relieff til hverandre. Det er vel kanskje først mot en bred abstrakt bakgrunn at de fotorealistiske bildene kan oppleves på den rette måten, som en del av et vekselspill mellom representasjonsformer. De fleste av Richters abstrakte bilder har en veksling mellom ren abstrakt flate og spalter av romlig fotografisk illusjon. Når det plutselig dukker opp et figurativt bilde i en billedserie som hovedsaklig består av abstrakte bilder, er det som om en dør i abstraksjonen åpnes inn til noe annet. Her gjentar Richter i en større målestokk i seriene, et tema som også utspiller i flere av de abstrakte bildene (Se: *Sommertag 859 – 1 & AB. Chin 859 – 2*).¹⁸² Da Richter malte Baader-Meinhofserien i 1988 var det den første rene og sammenhengende fotorealistiske serien på nesten tjue år. I disse bildene tok han opp igjen det ufokuserte fotografiske uttrykket som kjennetegner hans tidlige fotorealistiske produksjon. Allikevel har denne strategien endret betydning. I 60-tallsbildene var det ufokuserte bare et element som ga bildet en ubestemmelig, fotografisk stemning. I Baader-Meinhofserien har denne effekten fått dominere i mye sterkere grad. I for eksempel *Beerdigung* er det først når man betrakter bildet på avstand at det figurative motivet glir inn i fokus. På nært hold er bildet bare en vev av vekslende gråtoner.¹⁸³ Siden Baader-Meinhofsyklusen er en ren fotorealistisk serie, og den dermed ikke blir satt i forhold til noen form for abstraksjon, lar Richter spenningen mellom det maleriske, fotografiske, abstrakte og det figurative utspille seg internt i bildene. Bildene tar opp igjen bylandskapene og fjellbildenes optiske dobbelthet, men i motsetning til disse, som veksler mellom en malerisk utydelighet og en fotografisk tydelighet, er Baader-Meinhof syklusen mye mer en veksling mellom ren abstraksjon og ren fotografisk figurasjon.

¹⁸¹ Se eksempel på bylandskap og fjellbilde: ill. 4 & 5

¹⁸² Se ill. 20 & 21

¹⁸³ Se ill. 6

Det paradoksale spillet han har skapt ved å bygge opp noe realistisk, identifiserbart som han siden har latt flyte ut i et uklart tåkete uttrykk, kan vi finne igjen i 1999-bildene. 854 – 2 & 3 har et dempet fotografisk uttrykk i overflate og lysbruk. Som vi så i billedbeskrivelsen i forrige kapittel, spiller bildene på klare referanser til fotorealismen.¹⁸⁴ Den fotografiske illusjonismen blir imidlertid brutt av at spateldraget avsluttes noen centimeter fra billedkanten. Slik har Richter kunnet avdekke de bakenforliggende lagene av maling, og samtidig, ved å eksponere spor fra verktøyet som er blitt brukt, henlede oppmerksomheten på skaperakten. Det at tilblivelsen er en essensiell del av selve uttrykket er et klassisk malerisk trekk, i motsetning til det fotografiske der produksjonsvilkårene er helt og holdent skjult. Siden verktøyet er spatel og ikke pensel, unngår Richter å henlede oppmerksomheten på seg selv. Spatelen, som oftest er tilpasset bildets format fremstår som noe nesten mekanisk som har valset over bildet, i motsetning til penselstrøk som man umiddelbart assosierer med “kunstnerhånden.” Den tyske fotografen Thomas Struth sammenligner i sin artikkel *Snap Judgement* Richters monokrome bilder med fotografier som er blitt ødelagt under fremkallingen.¹⁸⁵ Dette kunne også vært sagt om 854-2 & 3. Den rene gråfargen ser ut som en bit av et fotografi mellom to objekter, - som tause bilder. Som vi husker fra 2. kapittel, er 858-3 et eksempel på et maleri som nettopp ser ut som et ødelagt eller manipulert fotografi.¹⁸⁶ Bildet har et klart fotografisk uttrykk i det skinnende lyset og den perspektiviske dybden, på tross av at dette ikke egentlig illuderer noe rom. 1999-bildene veksler mellom et mekanisert fotografisk uttrykk, og maleriske gløtt inn i bildets ulike faser. Slik Richter i sin tid lot fotorealismen nærme seg abstraksjonen, lar han det abstrakte i 1999-bildene nærme seg noe representerende gjennom en udefinerbar landskapsaktighet. Jeg skal straks komme tilbake til hvilken rolle det landskapsaktige, og vekslingen mellom abstraksjon og figurasjon spiller i forhold til medievekslingen.

Både *Tisch* og *Verkundigung nach Tizian* er eksempler på den glidende overgangen mellom det figurative og det abstrakte i Richters bilder. Det er laget to versjoner av *Tisch* og fem versjoner av *Verkundigung nach Tizian*. I disse bildene viser en gradvis overgang fra figurasjon til abstraksjon, fra bilde til bilde. I de to versjonene av portrettet *Moritz* skjer noe av det samme.¹⁸⁷ I Tizianbildet opprettholder maleriet sin fotografiske kvalitet selv om det går over til å bli abstrakt. Dette er annerledes i *Moritz*. Her er det som om det fotografiske må gi tapt ovenfor de maleriske og abstrakte strukturene som spalter opp bildet, blant annet gjennom at både lerretet og penselstrøk eksponeres. Når vi lar blikket gå fra den klare fotografiske gjengivelsen til det ullene abstrakte

¹⁸⁴ Se ill. 9 & 10

¹⁸⁵ Struth, Thomas: (2002) “Snap Judgement” I *ArtForum International* XL nr.10, Sommer 2002 s. 160

¹⁸⁶ Se ill. 15

¹⁸⁷ Se ill. 29 & 30

mørke bildet, der det bare finnes rester av figurasjon, ser det ut som om det er vårt eget blikk som svikter. Dette kan ikke sammenliknes med fotorealisme som vipper på grensen til abstraksjon som for eksempel i *Beerdigung*.¹⁸⁸ *Moritz 863-2* glir ikke inn i fokus selv om man betrakter det på avstand. Her er det figurative og fotografiske en gang for alle trengt til side av det abstrakte.

Selv i intensjon er 1999-bildene knyttet sammen med fotorealismen. Allerede så tidlig som i 1972 skrev Richter at han brukte fotografi som et middel til å motarbeide sin egen vilje til å forme bildene:

“...If I draw an object from nature I start to stylize and to change it in accordance with my personal vision and my training. But if I paint from a photograph I can forget all the criteria that I get from these sources. I can paint against my will, and that to me felt like an enrichment...”¹⁸⁹

I et sitat fra 1986, der han omtalte sin abstrakte teknikk, beskriver han intensjonen i liknende ordelag:

“...I always set out with the intention of getting a closed picture with a proper composed motif, and then go to great length to destroy that intention, bit by bit, almost against my will until the picture is finished and has nothing left but openness...”¹⁹⁰

I begge disse sitatene fremgår det at Richter motarbeider sin egen impuls til å ville forme bildet. Dette er nok et eksempel på den cageanske innflytelsen, der han forsøker å motarbeide det planlagte, for å fremkalle noe ubestemmelig i bildet. I 1972 benyttet han fotografi for å forhindre stilisering, mens han i 1986 jobber med den samme problemstillingen på en annen måte, i teknikken, i de abstrakte bildene. Sitatet fra 1986 er ofte brukt til å beskrive Richters sene 90-talls bilder. Særlig er denne teknikken med veksling mellom oppbygning og nedbrytning synlig i 1999-bildene. Det er svært interessant at 1999-bildene harmonerer så til de grader med uttalelser fra Richter mange tiår før de ble malt. Dette vitner om at det finnes en gjennomgående grunnmotivasjon i Richters kunst. Men hvordan kan dette forenes med modellen som i dette kapitlet er omtalt som Richters kontinuerlige posisjonsforflytning? Dette ser da virkelig ut til å være en konstant posisjon. Det finnes avgjort sterke konstanter i Richters kunst. Det som endres er ikke grunnmotivasjonen, praksisen, eller midlene, men betydningen av disse vedvarende strategiene. De konstante elementene er målestokken som synliggjør forandringene. Når det å

¹⁸⁸ Se ill. 6

¹⁸⁹ Richter, Gerhard (1972) “Interview with Peter Sager, 1972.” I Obrist (red): Ibid. s. 66

¹⁹⁰ Richter, Gerhard (1986) “Interview With Gerhard Richter by Benjamin Buchloh” I Roald Nasgaard (red.): *Gerhard Richter*, Toronto, Thames and Hudson, 1988, s. 27

foreta forflytninger i forhold til egne posisjoner, og det å punktere egne prinsipper er en del av selve den vedvarende intensjonen, blir denne kontinuerlige posisjonen tross alt en variabel konstant.

2.3: 1999-bildenes landskapsaktighet - Maleriet som vindu eller speil

“... For me there is no difference between a landscape and an abstract painting... I refuse to limit my self to one option...”¹⁹¹

(G. Richter 1973)

“... The fact that they (the abstract paintings) incessantly remind you of nature, and so they are almost naturalistic anyhow...”¹⁹²

(G. Richter 1986)

Når jeg trekker inn “landskapsaktighet” og forholdet mellom abstraksjon og figurasjon inn drøftelsen av forholdet mellom maleri og fotografi, er jeg klar over at jeg står i fare for å skape begrepsforvirring. At et abstrakt bilde minner om et landskap behøver naturligvis ikke å bety at det har fotografiske kvaliteter, og i Richters tilfelle er det heller ikke noen nødvendig sammenheng mellom landskapsstemning og fotografisk representasjon. Det er vanlig å tenke seg et fotografisk bilde som figurativt, og et abstrakt som malerisk. En slik forbindelse er ikke noen selvfølge i Richters kunst. Riktignok har de fleste av Richters figurative bilder et fotografisk preg, men det fotografiske er på ingen måte forbeholdt det figurative; det er som vi har sett, like mye tilstede i de abstrakte verkene som en kvalitet i lyset eller i selve overflatestrukturen. Jeg synes uansett at diskusjonen om Richters abstrakte bilders “landskapsaktighet” hører hjemme her, fordi nedbrytningen av skillelinjen mellom abstraksjon og figurasjon kan sees som en parallell til Richters kontinuerlige medieveksling. Begge strategiene er fremsatt med samme hensikt, nemlig å gjøre bildene ubestemmelige, og unndra dem fast kategorisering.

Vi så i billedgjennomgangen i forrige kapittel at det er flere typer landskapaktige abstraksjoner i Krefeldsyklusen. Noen minner om natur mest i stemning eller koloritt, mens andre har klare formale strukturer som inviterer til landskapsassosiasjoner gjennom for eksempel horisontlinje eller perspektivisk dybde (858 – 3).¹⁹³ Flere av 860-bildene kan se ut som detaljutsnitt av natur, som nærbildet av en frossen sjø eller vindformasjoner i sne (860 – 6, 860 – 4).¹⁹⁴ Noen av disse

¹⁹¹ Richter, Gerhard: (1973) sitert i Antoine, Jean-Philippe: (1995), Ibid. s. 54

¹⁹² Richter, Gerhard: (1986) “Interview with Benjamin H.D. Buchloh, 1986” I Obrist. (red): Ibid. s. 165

¹⁹³ Se ill. 15

¹⁹⁴ Se ill. 24

bildene har klare fotografiske kvaliteter. Dette gir dem en forunderlige spenning. Richard Cork skriver om 90-tallsbildene:

“...Just as the breakdown of transmission on a television screen can resemble a snowstorm. Nature and the electronic media are both in these ambiguous pictures...”¹⁹⁵

I flere av bildene ser det ut som et abstrakt slør skjuler et fotorealistisk bilde. 858 – 5 har et dust, uklart uttrykk. Fargene glir i hverandre. De brede spateldragene har dratt malingen over lerretet i brede bånd som glir forbi vårt blikk som noe levende, udefinerbart. Det er som et landskap sett i feber, med dirrende farger, uten skarpe konturer, eller slik du ser naturen fare forbi gjennom et togvindu.¹⁹⁶

I *Abstraktes Bild 860 - 2* kommer landskapet inn som noe bakenforliggende.¹⁹⁷ Det landskapsaktige oppstår i dette bildet på bakgrunn av det grunnleggende prinsippet at kjølige farger trer i bakgrunnen mens varme valører fremstår som nære. Den gulgrønne fargen i bildet blir nær, mens den kalde blå blir fjern. Det midtre feltet som er malt i en kjølig grøntone danner en dybde i bildet, og får det til å se ut som en eng som strekker seg mot en mørk skog med en blå himmel i bakgrunnen. Hele bildet er overmalt med hvitt, slik at det ser ut som landskapsmaleri bak en abstraksjon. I 857 - 4 kan fragmentene av fotografisk illusjon skimtes bak den abstrakte flaten.¹⁹⁸ Bildet ser ut som en vidunderlig, udefinerbar virkelighet skjult bak en ugjennomsiktig flate. Det er ikke et bilde av noe man kan navngi, men nok en gang fremstår det allikevel som en troverdig representasjon. Her veksler Richter svært eksplisitt mellom malerisk og fotografisk uttrykk; det illusjonistiske bakenforliggende terger vårt ønske om å forstå, fordi vi hele tiden føler at vi nesten kan se hva som avbildes bak de oljerike, abstrakte spateldragene. I 858 - 2 ser det også ut som om det foregår noe på abstraksjonens bakside.¹⁹⁹ Som Gertrud Koch skriver om Richters bilder, er det nærmest så man får lyst til å kikke bak lerretet.²⁰⁰ Robert Mahony sammenligner bildene med glass som trenger å vaskes “... in order to discern even a darkened view of what lies behind...”²⁰¹

Denne sammenlikningen henspiller på bildene som bemalte eller tildekkede vinduer. Dette knytter dem til Richters mest reduksjonistiske “malerier,” *Fenster und Spiegeln*. Jeg kaller

¹⁹⁵ Cork. Ibid. s. 11

¹⁹⁶ Se ill. 17

¹⁹⁷ Se ill. 22

¹⁹⁸ Se ill. 12

¹⁹⁹ Se ill. 14

²⁰⁰ Koch. Ibid. s. 26

²⁰¹ Mahony, Robert (2001) “Gerhard Richter: Marian Goodman Gallery, New York.” *Tema Celeste Contemporary art* Nov. – Dec. 2001 s.

glassarbeidene hans for malerier fordi de mer eksplisitt enn noen andre av hans verker avslører Richters undersøkelse av maleriets ontologiske status. Glass - og speilarbeider har regelmessig dukket frem i Richters oeuvre siden *Vier Glasschieben* fra 1967. Disse verkene spiller en sentral rolle i det som gjennomgående er ansett som hans pågående kritikk av maleriet som en form for illusjonistisk billedskapning. Han tar utgangspunkt i *speilet* og *vinduet* som metaforer for det klassiske maleriets funksjon. I følge Louis Marin fungerer maleriet innenfor det klassiske epistemet som et transparent vindu, som betrakteren kan se gjennom som på en scene i den virkelige verden, men som samtidig speiler og fordobler virkeligheten.²⁰² Speil og vindu, som metaforer for malerisk representasjon, har dannet grunnstrukturen i maleriet siden Renessansen. Disse metaforene undergraver de konkrete og materielle elementene ved bildet helt og holdent. Bildet som faktisk overflate eksisterer ikke, overflaten er fullstendig upåaktet, på tross av at det er gjennom den synligheten skal realiseres. Alle spor etter produksjonen må være fjernet for ikke å forstyrre maleriets illusjon.²⁰³

Glassarbeidene beskjeftiger seg direkte med den problemstillingen som står i sentrum for denne drøftelsen, nærmere bestemt det dobbelte postulat at enhver representasjon med nødvendighet også er en abstraksjon, og at abstraksjonen på sin side alltid er internt referensiell. De abstrakte (og for så vidt de figurative) 1999-bildene beskjeftiger seg med både speil- og glassmetaforikken. I Richters *Fenster* ser vi ut av et vindu, men det er ingenting bakenfor. De abstrakte 1999-bildene kan også sees som vinduer, som vi riktignok ikke kan se ut av. Det forekommer oss at det er en virkelighet bakom som vi ikke har tilgang til. Gjennom sprekker i malingen kan noe skimtes, men siden vi ikke kan se ut gjennom disse "vinduene" ser vi oss selv i møte med dem. Bildet reflekterer vårt eget intense ønske om å sette ord på det vi ser, - de speiler vår egen forvirring. Akkurat som i *Spiegel* ser vi oss selv som seende. Gertrud Koch omtaler det tomme speilet i Richters kunst som et symbol på fravær.²⁰⁴ Både i fotorealismen og i de abstrakte bildene er det nettopp et fravær som er iscenesatt gjennom den kjølige, fotografiske avstanden i den mekaniske maleteknikken. I følge Benjamin Buchloh kan Richters glassarbeider sees som en logisk avslutning av monokromens paradigme.²⁰⁵ Bildene spiller over et bredt visuelt register, de relaterer seg til arkitektur, skulptur, maleri og fotografi. Gertrud Koch skriver at Richters glass - og speilbildene på samme måte som fotografiet, avskjærer problematikken knyttet til abstraksjon versus objektivitet, men mens det fotografiske bildet tross alt er fastholdt i tid og rom, er glasset

²⁰² Marin. Ibid. s. 76

²⁰³ Marin. Ibid.

²⁰⁴ Koch: (1989), Ibid. s. 22

²⁰⁵ Buchloh: (2002), Ibid. (Forelesning.)

og speilet åpent og totalt avhengig av det som stilles opp foran det.²⁰⁶ I Richters speilbilder er ansvaret for “inskripsjonene” på billedoverflaten helt og holdent overlatt til betrakteren; når betrakteren går, er bilde bare en umerket monokrom flate. Det klare prosessuelle uttrykket som preger 1999-bildene inviterer på en liknende måte betrakteren til aktiv deltagelse i bildenes pågående tilblivelsesprosessen.

1999-bildene spiller gjennomgående på assosiasjoner til vann. Disse elementene er nært forbundet med speilbildemetaforikken. I *858 – 4* er malingen skrappt av lerretet, og har etterlatt seg vektløse, horisontale spor, som strie strømmer i vann.²⁰⁷ På samme måte som Richters *River 822* fra 1995 ser dette bildet ut som et nærbilde av en elv, der lys og farger reflekteres i vannmassene.²⁰⁸ Fargene som skinner igjennom fra dypet og refleksene på overflaten utgjør bildets abstrakte strukturer. Bildet spiller over vannets forunderlige veksling mellom speiling og gjennomsiktighet. *862 -1* vekker også lett assosiasjoner til vann. Bildet har ikke noen egentlig likhet med landskap, men alle fasetter i bildet dirrer i en vev av farger og former, samtidig som overflaten er jevn, som om det reflekterte fasettene av et landskap i vann. 1999-bildene involverer speil, både som noe bildet avbilder, som et slags motiv i det abstrakte, men også som noe bildet *er*, idet det speiler betrakteren i betraktningen. Det er interessant å koble inn speil- og glassbildene i denne sammenhengen, fordi de forholder seg til forholdet mellom malerisk og fotografisk representasjon på en annen måte enn de bildene som er vært diskutert tidligere. Speilet reflekterer virkeligheten like objektivt og kjølig som fotografiapparatet, og unngår på den måten sporene etter kunstnerhånden. Det maleriske kommer inn og møter det fotografiske i og med at speilet og vinduet knytter an til det klassiske maleriets konvensjonelle betydning som representasjonsinstans.

2.4: Det fotografiske og det maleriske “den gang” og “nå ”

For å underbygge en hypotese om at Richters kunstneriske virke kan forstås som en gigantisk spiralbevegelse av interne posisjonsforflytninger, slik jeg forsøker her, er det fremdeles på dette stadium, et viktig spørsmål som gjenstår i forhold til diskusjonen av spenningen mellom maleri og fotografi i 1999 –bildene: Hvordan har vekslingen mellom mediene endret betydning i løpet av Richters førti år lange karriere? For å kunne kartlegge denne endringen må vi først se på hvilke kriterier Richter baserte sin bruk av fotografi på tidlig i karrieren sin.

²⁰⁶ Koch: (1989), Ibid.

²⁰⁷ Se ill. 16

²⁰⁸ Se ill. 7

Richter begynte å bruke fotografi som forelegg for maleri tidlig på 60-tallet. I begynnelsen brukte han særlig gamle amatør fotografier, eller bilder fra massemedia. På slutten av 60-tallet gikk han over til å bruke sine egne fotografier. Han skrev i 1966:

“... A photograph is simply the best picture that I can imagine. It is perfect... the photograph is the only picture that can truly convey information...”²⁰⁹

Dette er et interessant utsagn som vi må stoppe opp ved et øyeblikk. Hva betyr egentlig *informasjon* i denne sammenhengen? Man tenker gjerne at *informasjonen* i et bilde er det bildet kommuniserer, altså dets *mening*. Det er imidlertid ikke i denne betydningen Richter benytter begrepet. Sannsynligvis bruker han begrepet slik det benyttes innenfor en informasjonsteoretisk retorikk, det vil si som en motsetning til *mening*. I informasjonsteori er tanken at jo flere nye elementer som introduseres er tilstede, jo desto mer *informasjon*, men ikke dermed mer *mening*. *Informasjon* er definert som nye, ukodete elementer, mens *mening* oppstår ut fra få og kjente elementer.²¹⁰ I mennesket fungerer det til sammenlikning slik at hjernen mottar store mengder informasjon som man ikke kan omdanne til mening uten bevissthetens utvelgelse og gjenkjennelse av kjente og vesentlige elementer. På bakgrunn av dette er det nærliggende å tro at det er fotografiets overveldende og ubearbeidede kompleksitet, og dets ukodete innramning av virkeligheten Richter henviser til når han fremhever fotografiet som rikt på informasjon. Hvis vi ser Richters abstrakte bilder i forhold til opposisjonen *informasjon/mening* mener jeg man kan hevde at han også her er opptatt av informasjon og ikke mening, akkurat som i fotografiet. Det abstrakte bilde er jo virkelig i en forstand det som må kunne sies å være rikt på informasjon i alle dets ukodete elementer. Han maler abstrakt for å kunne lage noe nytt i bildet. Når Richter fremhever fotografiet som rikt på informasjon avslører han sin abstrakte tilnærming til fotografiet. I flommen av presise detaljer (*informasjon*) som fotografiet generer, drukner meningen.

Richter brukte fotografiet til å frigjøre sine malerier fra kunsthistoriens begrensede konvensjoner. Ved å innføre fotografiet i maleriet brøt han med en tradisjonell billedforståelse. Han brukte fotografiets objektive og kjølige innramning og registrering for å unngå den stiliserende skaperprosessen. På denne måten kunne han overføre fotografiets mekaniske kvaliteter til maleriet. Richter beskriver fotografiet som et rent bilde, fordi det ikke er noe annet enn det det fremstiller. Richter mente at fotografiet, når det ble malt, fikk en selvstendig objektstatus, samtidig som det opprettholdt fotografiets banale og umiddelbare kvalitet.

²⁰⁹ Richter, Gerhard: (1966) “Interview with Dieter Hülsmanns and Fridolin Reske, 1966” I Obrist (red.): Ibid. s. 56

²¹⁰ Se: Holmesland, Størmer, Tvetås, Vogt: (red.): “Informasjonsteori” *Aschehougs konversasjons leksikon*. Femte utgave, bind 9. Forlaget av Aschehoug & co (W. Nygaard), Oslo 1970

Hvis vi nå kaster et blikk på 1999-bildene, etter å ha sett på noen av kriteriene for Richters valg av fotografi på 1960 og -70-tallet, ser vi at det er mye som har forandret seg siden dengang. En vesentlig forskjell er naturligvis at majoriteten av 1999-bildene ikke er basert på fotografi, men kun referer til fotografisk representasjon gjennom landskapsassosiasjoner eller gjennom en underliggende resonans i maleteknikken. Det er i spenningen mellom mediene bildene får sin udefinerbare kvalitet. Richard Cork sammenlikner Richters fotorealistiske teknikk, der han skaper en ufokusert effekt ved å dra en tørr pensel over malingen mens den fremdeles er våt, med bruken av spatel i de abstrakte bildene. I begge tilfellene lar Richter de forskjellige fargene gli inn i hverandre på en måte som gir overflaten et mer homogent uttrykk. Cork hevder at denne forholdsvis like teknikken manifesterer seg på to vidt forskjellige måter i det de fotorealistiske og de abstrakte bildene. Han skriver at det ufokuserte preget i fotorealismen undergraver og oppløser den klare lesbarheten av det fotografiske bildet, mens blurringen i de abstrakte bildene bare virker samlende og klargjørende på komposisjonen.²¹¹ Det er riktig som Cork skriver, at det er sterke likhetstrekk mellom den fotorealistiske blurringen og den abstrakte spatelteknikken, men slik jeg ser det skaper Cork et alt for skarpt skille mellom de abstrakte og de fotorealistiske bildene ved å trekke en slik konklusjon. Det er åpenbart at det nettopp er gjennom denne ufokuserte effekten at de abstrakte bildene åpner for hele det spekteret av virkelighetsassosiasjoner som gir bildene deres underfundige og tvetydige uttrykk. Jeg vil dermed hevde at blurringsteknikken i begge tilfeller er det oppløser lesbarheten i bildene. Når jeg skriver om *lesbarhet* i forhold til abstrakte bilder mener jeg naturligvis ikke at man verken med eller uten utviskningseffekter kan gjøre en litterær lesning av et abstrakt bilde, men at bildet stiller seg i forhold til begreper og kategorier som gir oss en opplevelse av at vi forstår det vi ser. Det udefinerbare oppstår i Richters bilder når det figurative og det abstrakte nærmer seg hverandre, slik at det blir uklart for oss hvilken kategori bilde tilhører. Utviskningseffekten i det fotografiske gjør at bildet delvis løser seg opp i abstraksjon. Når den samme duse effekten blir brukt i et abstrakt bilde, oppstår det uklare og udefinerbare som åpner for assosiasjoner.

Richter valgte å bruke fotografiet for å eliminere valg i maleprosessen. I 1999-bildene er spatelen det som gjør det mulig for Richter å unngå valgene, fordi han med den har kunnet spre malingen mer eller mindre tilfeldig. På denne måten motarbeider han det planmessige og konstruerte.

Richter har mange ganger hevder at han på 60-tallet, så det å bruke fotografi som forelegg for maleri som det mest ukunstneriske hun kunne foreta seg.²¹² Tradisjonelt var fotografiet benyttet

²¹¹ Cork. Ibid. s. 10

²¹² "...painting from a photograph seemed to me the most moronic and the most inartistic that anyone could do..." Richter, Gerhard: (1964) "Notes, 1964" I Obrist (red.): Ibid. s. 22

som dokumentasjon, og forekom sjeldnere utenfor en tekstuell sammenheng. Selv om det er gått over hundre år siden man først begynte å omtale fotografi som kunst, er det vel først i løpet av de siste tjue årene at det helt og holdent er blitt likestilt med maleriet som kunstnerisk medium. Det fremgår ihvertfall klart av Richters egne uttalelser at han i begynnelsen benyttet fotografi som forelegg for sine fotorealistiske malerier som en direkte antikunstnerisk gest. Som en kunstner rett før det andre årtusenskiftet er det ikke noe spesielt uvanlig, og langt mindre noe ukunstnerisk i det å blande fotografiske og maleriske elementer i et bilde. Tvert imot er dette en strategi som svært mange kunstnere etter hvert har adoptert.

Richters bilder har gjennomgående blitt betraktet som en tematisering av det historiske mellom fotografi og maleri. Det er åpenbart relevant å diskutere Richter i forhold til rivaliseringen mellom mediene knyttet til den tidlige fotorealismen slik for eksempel Peter Osborne gjør.²¹³ Mer tvilsomt er det om det har noe for seg å forstå medieekslingen i Richters nyere bilder på dette grunnlaget. Opposisjonen mellom maleri og fotografi er ikke lenger et særlig aktuelt eller kontroversielt tema. Mange kunstnere jobber med skulptur, video, data, fotografi og maleri som sidestilte medier, uten behov for å gjøre noen hierarkisk evaluering av dem, eller skille dem fra hverandre. På bakgrunn av dette mener jeg man kan si at det å kombinere maleri og fotografi ikke i seg selv genererer en spenning i dag. Denne historiske endringen spiller en rolle for hvordan det er relevant å forstå medieekslingen i 1999- bildene. Jeg mener at spenningen her er knyttet til Richters egen kunstneriske fortid, altså hvordan fotografiet har vært benyttet i Richters bilder tidligere. Der han før undersøkte spenningsforholdet mellom maleri og fotografi med utgangspunkt i bestemte, historisk betingede lesningsmodeller, vender han nå blikket innover og bakover mot sin egen kunstneriske løpebane, i den hensikt å undersøke betydningen disse to mediene har hatt i hans egentlige oeuvre. Hver gang Richter benytter fotografiske bruddstykker i et abstrakt bilde, gjør han hele sin malerisk-fotografiske fortid til en del av dette bilde. Hvert bilde Richter føyer til i sin verkskatalog aktiverer hele hans produksjons malerisk-fotografiske diskurs. Han benytter fotografiske elementer i sine abstrakte bilder som et middel til å vekke betrakterens erindring om hans egne tidligere bilder. Hele Richters verkskatalog blir på denne måten et helhetlig nettverk av interne referanser. I en kommentar til Marian Goodman-utstillingen, skrev Robert Mahony noen linjer som kan støtte opp under en slik forståelse av Richters 1999-bilder:

“...Here and there photo based images show beneath the smeared gray, but their appearance creates an oddly melancholic reference to Richter’s early work...”²¹⁴

²¹³ Osborne. Ibid. s. 103/199

²¹⁴ Mahony. Ibid

En gang var Richters fotorealisme en iscenesettelse av et spenningsforhold mellom mediene. 1999-bildene kommenterer eller parafaserer denne historien som er forbi. De fotorealistiske bildene han maler i dag kommer best til sin rett når de betraktes på bakgrunn av hans forutgående fotografi-maleri-diskurs, og som del av en større abstrakt sammenheng.

3: Forflytning av spenningsfeltet: Palimpsest

3.1: Richters bilder som allegorier

Vi har i det foregående sett at spenningen mellom maleri og fotografi er tilstede i 1999-bildene på en helt ny måte. Den baserer seg ikke lenger på en faktisk veksling mellom maleri og fotografi. I den grad en slik veksling fremdeles er tilstede representerer den bare et enkelt aspekt ved Richters diskursive engasjement. Innledningsvis i kapittelet beskrev jeg hvordan Richter uavlatelig har foretatt forflytninger i forhold til sine egne posisjoner, i uendelige spiraler av konstruksjoner og kanselleringer. Jeg skal nå trekke denne modellen et stykke videre, for å se om det er mulig å klargjøre tydeligere hva Richters engasjement består i. I det følgende skal jeg også forsøke å komme nærmere en forståelse av det transcenderende aspektet ved Richters bilder.

Richters spill med diskursivitet som en streben etter å investere bildene med ubestemmelighet og ufullførbarhet, gjør dem allegoriske. Jeg skal i det følgende skissere et par aspekter ved allegorien slik den defineres i Craig Owens artikkel: *The Allegorical Impulse*.²¹⁵

Owens hevder at allegorien som formidlingsuttrykk i kunsten har vært undertrykket i den modernistiske kritiske teori. Han skriver at den allikevel har gjort seg gjeldene som kunstnerisk praksis, men at den er blitt ignorert eller kalt ved andre navn. Owens prosjekt er å påvise den allegoriske impuls' tilbakekomst både i kunst og teori. Han hevder at allegorien er selve det grunnleggende prinsippet som gjør det mulig å oppsummere det heterogene postmodernistiske paradigmet. Allegorien oppstår i følge Owens overalt der en tekst leses gjennom en annen.²¹⁶

Allegorien foreskriver bestandig sin egen kommentar, skriver Owens.²¹⁷ Som Stefan Germer skriver er Richters bilder beslektet med minimalismen i det at de tvinger betrakteren til å delta i meningsdannelsen, samtidig som de gjennomgående unndrar seg en utvetydig tolkning.²¹⁸

²¹⁵ Owens, Craig: (1980) "The Allegorical Impulse: Toward a theory on Postmodernism" Opprinnelig trykket i del 1 og del 2 *Oktober* nr 12 & 13, 1980, New York. Oversatt av Tore Eriksen som: "Den allegoriske impuls: Henimot en teori om postmodernisme" UKS: Forum for Samtidskunst 3/4 - 1993, s. 35 -53

²¹⁶ Ibid. s. 35

²¹⁷ Ibid. s. 36

²¹⁸ Germer. Ibid. s. 27

Betraktningen som en vesentlig og innebygget forutsetning i uttrykket, er en del av Richters spill med diskursivitet. Ubestemmeligheten som Richter søker oppstår når bildet får en dobbelt bunn, der den visuelle “teksten” leses gjennom en annen. Man er som betrakter usikker på hva bildet er, - om de abstrakte bildene i det hele tatt peker utover sine egen tilblivelse, og om de fotorealisticke bildene betegner noe annet enn avstanden mellom det representerte og den manipulerede representasjonen. Craig Owens beskriver allegorien som en form med to innholds nivåer. Når Richter kombinerer fotografiske bilder med, for eksempel, en abstrakt konkretistisk retorikk, blir ikke bildet bare et rent visuelt utsagn, men det fremstår samtidig som en representasjonsproblematisering, fordi det så åpenbart fører sammen to ulike visuelle regimer. *Abstraktes bild 862 – 1* kan stå som eksempel på hvordan Richters bilder kan sees som allegori.²¹⁹ Bildet er både et genuint abstrakt bilde, men samtidig er det et sitat, eller et nettverk av sitater. Craig Owens fremhever eksplisitt det diskursive som en allegorisk kvalitet.²²⁰

En av forbindelsene Owens trekker mellom samtidskunsten og allegorien er knyttet til appropriasjon. Han hevder at manipuleringen av det approprierte bildet, som ofte allerede er en reproduksjon, er en strategi foretatt for å tømme bildet for litterær mening. Dette kan også knyttes til Richters strategiske bruk av konkretistiske elementer i forhold til fotobaserte malerier, som også er en strategi for å tømme bildene for litterært innhold.

Stefan Germer avslutter, som vi husker, sin artikkel *Retrospective Ahead* med å hevde at Richters bilder har allegoriske kvaliteter, fordi de skjuler sitt egentlige innhold bak noe tilsynelatende.²²¹ Selv om han ikke utdyper dette ytterligere, legger Germer også tidligere i artikkelen vekt på flere trekk ved Richters malerier som er allegoriske i Owens forstand. Han skriver blant annet at alle Richters fotorealisticke bilder ødelegger, annammer eller endrer et annet allerede eksisterende bilde. På bakgrunn av dette hevder han at Richter ikke lager ferdige totaliteter, men griper inn i et allerede formulert uttrykk og modifierer det forsiktig.²²² En slik forståelse av Richters kunst gjør det naturlig å knytte den an til appropriasjonstanken. På samme måte som en grafittikunstner setter sitt merket innenfor et allerede avmerket rom, det være seg det offentlige rom eller noens private eiendom, gjør Richter sine inskripsjoner i et allerede beskrevet felt. Det er flere bilder i Krefeldsyklusen som kan illustrere denne type strategi. Dette kan naturligvis ikke betegnes som appropriasjon i streng forstand i 1999-bildene, da disse enten er abstrakte, eller som fotorealisme, basert på egne fotografier. Når jeg her snakker om *appropriasjon* i forhold til 1999-bildene, er dette

²¹⁹ Se ill. 28, se også billedbeskrivelse i 2. kapittel.

²²⁰ Owens. Ibid. s. 36, & 38

²²¹ Germer. Ibid. s. 32

²²² Ibid . s. 26

brukt i betydningen sitater, eller konfiskering av historiebrotter og ideer. Det første bildet i Krefeldsyklusens: *Abstraktes Bild 854 – 1*, er et skoleeksempel på Richters bilder som allegori. Bildet spiller over temaet: “inskripsjoner i et allerede beskrevet felt” Ikke bare er bildet laget med ulike typer malingsteknikker og ulike uttrykksformer, men som et overmalt fotografi veksler bildet også rent faktisk mellom to medier.²²³ Også formalt spiller Richter over inskripsjonstemaet. Med utgangspunkt i *860 – 4*, og *862 – 2* skriver Benjamin Buchloh:

“...We can suddenly discover the remnants or beginning of inscription and the gesture of a hesitant subjectivity scrawling inscriptions like the first letters of an infant...”²²⁴

Denne type “inskripsjonsaktig maleteknikk” kjennetegner forøvrig også *Abstraktes Bild 860 – 8* og *862 – 1*. Selv om det ikke er tydbare ord som forekommer i disse bildene, henspiller de på en sammenblanding av visuelle og verbale koder, en kvalitet som er essensielt allegorisk.²²⁵

Ved siden av sitat- eller appropriasjonstrategiene, som i Richters tilfelle er en del av hans diskursive engasjement, er det et annet viktig element som knytter hans bilder til det allegoriske, nemlig hans forhold til historien. Craig Owens identifiserer det allegoriske temperament med *det melankolske blikk*, som er en term lånt fra Walter Benjamins drøftning av allegorien i det siste kapittel av *Det tyske sorgespills opprinnelse*.²²⁶ Richters prosjekt er uten tvil av en melankolsk art, selv om Buchloh gjennomgående arbeider for å vise at prosjektet er melankolsk i en dekonstruktivistisk forstand.²²⁷ Buchloh hevder i sin artikkel *The Allegories of Painting*, at Richters bilder er fremført som en erindringsoppgave og et sorgarbeid knyttet til maleriets tapte kapasitet.²²⁸ Denne kvaliteten hos Richter er knyttet til det Owens beskriver som de to mest fundamentale allegoriske kvalitetene, nemlig en konstatering av fortidens fjernhet, og et ønske om å redde den inn i nåtiden.²²⁹ For Richter dreier det seg imidlertid ikke om å gjenopprette maleriets tapte kvalitet, men å konstatere det som tapt, som om han vil formidle en melankolsk tilstandsbeskrivelse, uten egentlig å gjøre noe forsøk på endring. Richter har imidlertid gjentatte ganger understreket at han ikke ser fortiden som noe uaktuelt og utdatert, men som en levende del av hvert øyeblikk i samtiden.²³⁰ Det er nettopp dette ikke-lineære forholdet til historien som gjør

²²³ Se ill. 8

²²⁴ Buchloh: (2001), Ibid. s. 18

²²⁵ Se ill. 25 & 28

²²⁶ Owens. Ibid. Se: Benjamin, Walter: (1977) *The Origin of German Tragic Drama*, Oversatt av J. Osborne, NLB, London

²²⁷ Se Buchlohs, Benjamin: (1993) “Allegory of Painting” og - (1993) “Pandora’s Painting: From Abstract Fallacies to Heroic Travesties” Begge artiklene er trykket i *Gerhard Richter: Documenta IX, 1992 i Marian Goodman Gallery*, Marian Goodman Gallery New York

²²⁸ Buchloh. (1993) “Allegory of Painting.” Ibid. s. 14

²²⁹ Owens. Ibid. s. 35

²³⁰ Richter, Gerhard: (1973) “Letter to Jean-Christophe Ammann, February 1973” I Obrist (red.): Ibid. s. 81

det mulig for Richter å kombinere et til tider romantisk engasjement med en “arkeologisk” og dekonstruktivistisk innfallsvinkel. Dette perspektivet på Richters prosjekt, som en vertikal arkeologiske undersøkelse av malerihistorien, er også en kvalitet som knytter ham til det allegoriske. Craig Owens skriver:

“...På denne måten projiserer allegorien en vertikal eller paradigmatiske lesning av korrespondanser ovenpå en syntagmatisk kjede av begivenheter...”²³¹

Den klassiske allegorien betydde flere symbolske narrativer i den samme fortellingen, eller i det samme bildet. Det er viktig å ikke forveksle Richters maleriers allegoriske kompleksitet med en billedtale der hver detalj har en betydning. Richters bilder er bygget opp i lag, men man kan allikevel ikke betegne disse lagene som meningsnivåer. Hvordan kan egentlig allegorien belyse undersøkelsen av forholdet mellom mediene i Richters bilder? Med utgangspunkt i Buchlohs tanke om Richters prosjekt som en malerisk retorikk, må man kunne hevde at Richters bilder har flere nivåer. Det er både et visuelt uttrykk, samtidig som bildene siterer og reflekterer over andre fenomener knyttet til maleriet. I en forstand kan man for eksempel si at de utstilte reproduksjonene på Arken-museet i København har tre nivåer som korresponderer med stadiene bildet har vært igjennom i frem-og-tilbagegangen mellom mediene. Samtidig er jo ikke denne vekslingen en kvalitet som finnes i bildet, den er snarere en del av prosessen, som har etterlatt en form for kompleksitet, i kraft av at medievekslingen har bildene annammet noe fra begge mediene, og dermed fått et udefinerbart “verken-eller uttrykk.” Dette leder oss fra *allegorien* til *palimpsesten*. *Allegori* og *Palimpsest* er nært beslektede og sammenflettede begreper. Owens beskriver *allegorien* som en del av *palimpsestens* paradigme.²³²

3.2: Palimpsest-begrepet

Det er Richters kontinuerlige posisjonsforflytninger som gjør det relevant å knytte bildene til palimpsest-begrepet. I litteraturvitenskapen betegner begrepet en tekst som er delvis eller helt utvisket, for å kunne gi plass for ny tekst. Begrepet forbindes gjerne med litteraturteoretikeren Gerard Genette. I boken *Palimpsests: Literature in the Second Degree* skriver han at poetikkens oppgave ikke er å undersøke det enkelte litterære verk, men snarere det han kaller dets *tekstuelle transcendens*.²³³ Den tekstuelle transcendensen, eller *transtekstualitet*, er alle de skjulte eller åpenbare forbindelsene som finnes mellom tekster. I følge Genette finnes det en rekke slike transtekstuelle kategorier, han nevner blant annet Julia Kristevas intertekstualitetsbegrep, men han hevder at det

²³¹ Owens. Ibid. s. 37

²³² Ibid. s. 36

²³³ Genette, Gerard: (1982) *Palimpsests: Literature in the Second Degree* Oversatt av C. Newman & Prince, University of Nebraska Press, Lincoln & London, s. 1

eneste av eksemplene som er direkte relevant for hans drøftelse av litteraturens palimpseststruktur, er det han kaller *hypertekstualitet*.²³⁴ Craig Owens omtaler det gamle testamentet som allegorisk når det står som en profetisk foregripelse av det nye testamentet.²³⁵ Dette eksemplet ligger svært nær det Genette beskriver som *hypertekstualitet*. Forholdet mellom James Joyces *Ulysses* og Homers *Odysseen*, er et av mange eksempler Genette bruker for å klargjøre hvordan to tekster kan stå i et palimpsestisk forhold til hverandre. *Ulysses* er her det Genette kaller en *hypertekst*, mens *Odysseen* er palimpsestens såkalte *hypotekst*.²³⁶ *Hypoteksten* er altså en referansetekst som senere tekster imiterer eller transformerer. Genette understreker at en hypotekst kan være utgangspunkt for en rekke hypertekster. Homers *Odysseen* er for eksempel hypotekst for både Vergils *Aeneiden* og James Joyces *Ulysses*. Disse to tekstene bygger imidlertid på Homers tekst på forskjellige måter. Vergil forteller en annen historie, men innenfor de samme episke og metriske rammene, mens Joyce derimot forteller den samme historien, men i et annet språk og i en annen kontekst.²³⁷ Et annet vesentlig aspekt er at en teksts hypertekstuelle status er helt og holdent relasjonsavhengig. Det betyr at en tekst som i en relasjon er hypertekst, kan være hypotekst i forhold til en annen tekst. Her er for eksempel Goethes *Faust* et godt eksempel, idet verket er hypertekst i forhold til Marlowes *The Tragic History of Doctor Faustus*, men er samtidig som den er en av flere hypotekster for Thomas Manns *Dr. Faustus*.²³⁸

Hypotekst skiller seg, som tekstuell transcendens, fra alminnelig *metatekst*, ved at den alltid er et verk i sin egen rett, mens *metateksten* derimot aldri er noe annet enn en enkel kommentar eller kritikk av hypoteksten.²³⁹ Genette drøfter ulike typer hypertekst, og en av disse, som har spesiell interesse for denne drøftelsen, kaller han *substitusjon*. Denne hyperteksten visker ut og kansellerer hypoteksten til den ikke er annet enn en *pretekst*.²⁴⁰ *Preteksten* skiller seg fra hypoteksten ved at den bare er et utgangspunkt, og ikke en nødvendig forutsetning for hyperteksten. Genette nevner korrekturlesning med overstrykninger og margnotater som eksempel på en palimpsest der hyperteksten skrives direkte inn på hypoteksten.²⁴¹ Det er denne type “kanselleringspalimpsest” Robert Morgan tar utgangspunkt i sin artikkel, *The making of Wit: Joseph Kosuth and the Freudian Palimpsest*.²⁴² I artikkelen understreker han sin argumentasjon typografisk. Uten å gjøre teksten uleselig har han med en trykt linje, strøket ut hver setning i artikkelen, som om hele teksten var

²³⁴ Ibid. s. 5

²³⁵ Owens. Ibid. s. 35

²³⁶ Genette. Ibid. s. 5 - 6

²³⁷ Ibid.

²³⁸ Ibid. s. 305 – 306

²³⁹ Ibid. s. 395

²⁴⁰ Ibid. s. 202 – 203/s. 269

²⁴¹ Ibid. s. 382 - 383

kansellert.²⁴³ Denne type hypertextualitet vil spille en sentral rolle i forhold til min egen problemstilling, ettersom det nettopp er en gjennomgående veksling mellom konstruksjon og kansellering vi ser i Richters bilder, - både i de abstrakte bildenes veksling mellom oppbygning og nedbrytning og i utviskningsteknikken i fotorealismen.

Genettes modell utgjør et sinnrikt og omfattende system av hypertextuelle kategorier, som igjen er del av et større transtekstuelnettverk. I denne sammenhengen vil jeg benytte en ytterst forenklet utgave av modellen, som et rent verktøy i min egen diskusjon av forholdet mellom maleri og fotografi i Richters 1999-bilder. Det er naturligvis, i et slikt tilfelle, en rekke fallgruver som man skal være oppmerksom på. For eksempel må jeg først overføre modellen fra litteratur til maleri, en operasjon som i seg selv kan ha fatale konsekvenser for modellens gyldighet. Ettersom dette ikke er tenkt som en fast kategorisering, men bare som en måte å anskueliggjøre visse kvaliteter ved bildene, spiller ikke dette så stor rolle. For øvrig trekker Genette selv inn maleriske og musikalske palimpsester avslutningsvis i boken. Han skriver:

“...Every object can be transformed, every manner imitated, and no art can by nature escape those two modes of derivation that define hypertextuality in literature, and more generally all second-degree artistic practices, or *hyperartistic* practices...”²⁴⁴

Han fremhever blant annet Marcel Duchamps appropriasjon av *Mona Lisa* i hans berømte *LHOOQ*, og Andy Warhols seriealisering av det samme bildet under tittelen *Thirty Is Better Than One*.²⁴⁵ Begge disse er altså hypertexter som står i et palimpsestisk forhold til Leonardo Da Vincis *Mona Lisa*. Det er naturligvis ikke denne type eksplisitt og bokstavelig palimpsest jeg ventet å kunne påvise i Richters bilder, men jeg skal allikevel forsøke å vise at dette har en viss relevans. Når jeg bruker tid på Genettes modell, er det fordi dette komplekse, transtekstuelle spillet kan danne utgangspunkt for et fruktbart perspektiv på forholdet mellom malerisk og fotografisk representasjon i Richters bilder i dag. I sær kan denne skjematisk, og naturligvis forenklet modellen vise hvordan medievekslingen har endret betydning i løpet av Richters karriere.

Dorthe Rogaard-Jørgensen omtaler tilstedeværelsen av flere betydningslag, både i forbindelse med Richters maleriers ulike representasjonsnivåer og i forbindelse med maleprosessen. Hun skriver:

²⁴² *Kanselleringspalimpsest* er mitt eget begrepe./Morgan, Robert: (1988) “The Making of Wit: Joseph Kosuth and the Freudian Plaimpsest” I *Art Magazine* vol. 62, jan. 1988, s. 48 - 51

²⁴³ Ibid.

²⁴⁴ Ibid. s. 384

²⁴⁵ Ibid. s. 384 - 385

“...De mange lag af aflejringer der opstår, svarer til forskellige niveauer af virkelighed og uttrykker maleriernes analytiske betydning...”²⁴⁶

Disse nivåene er ikke åpenbare i bildet, men de gir likevel bildet en tilleggsdimensjon. I 1999-bildene er det også de ulike lagene som skaper spenningen. Dette kommer svært tydelig frem i bilder som for eksempel 857 – 4, 858 -2, og 860 – 1& 2.²⁴⁷

Når vi snakker om betydningsnivåer blir det tydelig hvor risikabelt det er å benytte en litterær modell. Det litterære begrepet forutsetter en forståelse av maleriet som investert med en kommuniserbar beskjed. Det er naturligvis ikke det jeg argumenterer for her. Richters 1999-bilder kommuniserer ingen spesifikk, definerbar mening. Det er riktiger å si at de beskjeftiger seg med meningsdannelse som et malerisk aspekt. I bildene spiller Richter med ulike maleriske teknikker, som for eksempel dybdeillusjon, lys, skygge, fotografisk overflate, pastos, ekspressive penselstrøk og kjølig spatelabstraksjon. De forskjellige lagene betegner ulike stadier i prosessen, og viser kampen mellom det planlagte og det ubestemmelige.

Det er flere som har brukt palimpsestbegrepet i beskrivelsen av Richters bilder, men de som har gjort det har bare nevnt begrepet med en eller to setninger. Det er ingen som forsøker å redegjøre for hva forbindelsen består i. Palimpsestbegrepet er så og si umulig å definere presist, det er egentlig komplekst på samme måte som Richters bilder. Det er det som i denne sammenhengen gjør begrepet fruktbart og helt ubrukelig på samme tid. Hvis man ikke forsøker å spesifisere hva relasjonen mellom begrepet og fenomenet innebærer, blir kritikken like dunkel og ugjennomtrengelig som Richters egen palimpsest.

I sin artikkel *Archaeology to Transcendence*, presenterte Benjamin Buchloh en rekke fotografier av Richters utkast til ulike abstrakte bilder.²⁴⁸ Gjennom å vise tidlige stadier av maleriene, som skiller seg markant fra de ferdige bildene, blir det sterke prosessuelle preget tydeliggjort. Buchloh benytter palimpsestbegrepet i forhold til Richters teknikk. Han skriver:

“... Richter’s rigorous pursuit of labor of abstraction becomes particularly evident in comparison of the various phases of the palimpsest that an abstract (or occasionally, a representational) painting has to traverse before it becomes acceptable to the artist...”²⁴⁹

For Buchloh er altså palimpsestbegrepet i Richters kunst knyttet til lag av maling i bildet. Maleriet er den totale palimpsesten som består av mange nivåer. Det er ikke en transtekstuell forståelse av

²⁴⁶ Rogaard-Jørgensen. Ibid. s. 3

²⁴⁷ Se ill. 12, 14, 21 & 22

²⁴⁸ Buchloh: (2001), Ibid. s 8 & 9, se også fotografi bakerst i katalogen, og på katalogens bakside.

²⁴⁹ Ibid s. 8

bildene som får Buchloh til å bruke palimpsestbegrepet, han bruker det mer som en metafor for å beskrive den “sedimentære” oppbygningen av billednivåer som kjennetegner Richters abstrakte malerier. Buchloh nevner bare begrepet denne ene gangen.

Også Peter Gidal bruker begrepet som en metafor eller et adjektiv i sin beskrivelse av Richters bilder. Han hevder at bildene kan sees som en negativ parallell til den tekstuelle palimpsesten, som manifestasjonen av det umulige ved det å skulle formidle mening.²⁵⁰ Han benytter begrepet som en beskrivelse av hva bildene *ikke* er, samtidig som han ved å bringe begrepet inn i drøftelsen, allikevel stiller det i forhold til bildene. Han skriver:

“...Simultaneous veiling and unveiling, palimpsest one mark upon and through another, obliterating the previous moment and memory, only then to retain marks of those marks... These swathes...they are not palimpsest, layer upon layer, nor erasure of such...No palimpsest because condensation of signifiers which determines that concept here is condensation of signifiers-which-aren't...”²⁵¹

Både Gidal og Buchloh tar utgangspunkt en forståelse av palimpsesten som ren oppbygning og kansellering. Begge knytter begrepet til Richters senere 90-talls bilder.

Jean-Francois Chevrier finner plass for begrepet på en annen måte, nemlig i tilknytning til relasjonen mellom Richters *Atlas* og hans maleriske oeuvre. Chevrier skriver:

“...The Atlas is the form of the impossible closure, the palimpsest of the unconscious, both individual and historical, which underlies and tend to overtake the pictorial work. In effect Richter's Atlas includes not only the image which have actually given rise to paintings, but all the others as well...several buried images then correspond to each tableau, bound together by a thematic or analogical thread, these images constitute the foundation of the tableau...”²⁵²

Chevrier tar utgangspunkt i tanken om at enhver inklusjon, eller utvelgelse samtidig er eksklusjon av en rekke andre muligheter. Dette relaterer han altså til alle de fotografiene i *Atlas* som ikke er valgt som forelegg for maleri. Tanken om at de bortvalgte mulighetene også indirekte er en del av de endelige maleriene, gjør *Atlas* til en enorm palimpsestisk mulighetssfære som ligger bak hvert enkelt av bildene i verkskatalogen.

Når jeg her vil sette palimpsestmodellen i forhold til 1999-bildene, mener jeg ikke det at palimpsestiske er forbeholdt disse sene bildene. Jeg vil tvert i mot hevde at dette hypertextuelle spillet kan sees som en gjennomgående grunnstruktur i alle Richters bilder. Det er dette som gjør

²⁵⁰ Gidal. Ibid. s. 20

²⁵¹ Ibid s. 18

begrepet til et nyttig verktøy i denne sammenhengen; som en konstant grunnstruktur avdekker den forandring. Hvis vi kaster et blikk tilbake på eksemplene på medievekslingsstrategier i 1. kapittel, blir det tydelig at det nettopp er i medievekslingen palimpseststrukturen kommer til syne. I Richters tidlige fotorealisme er palimpsesten åpenbar. Her er snapshotfotografiet en hypotekst for maleriet, som er hyperteksten. I de fotobaserte abstrakte maleriene blir fotografiet en hypertekst til den avfotograferte oljeskissen, som igjen blir en hypotekst for det endelige maleriet. I *Verkundigung nach Tizian* ser vi en hypertekstuell struktur i fire nivåer. Her er Tizians mesterverk den første og viktigste hypoteksten, og Richters variasjoner over bildet hver især hypertekster til denne hypoteksten. Samtidig står variasjonene innbyrdes i en suksessiv hypertekstuell rekkefølge, slik at fotografiet av mesterverket er hypertekst i forhold til Tizians bilde, men samtidig hypotekst for Richters første figurative variasjon, og deretter for de senere abstrakte utgavene av motivet. Som et siste eksempel vil jeg nevne en av reproduksjonene som var utsilt på Arken, nemlig Richters berømte portrett av sin datter: *Betty*. Her er fotografiet av datteren hypoteksten, og maleriet fra 1988 en hypertekst som igjen virker som hypotekst for det fotografiske printbildet fra 2001.²⁵³ Som tidligere nevnt er Richters veksling mellom maleri og fotografi gjennomgående sett på som en iscenesettelse av den historiske rivaliseringen mellom maleri og fotografi. Dette, som en vesentlig forutsetning kan også sees som en hypotekst for de tidlige fotorealistiske bildene. Dette skal jeg komme tilbake til.

Når jeg nå skjematisk har klarlagt hvordan Richters medievekslende strategier i oeuvre generelt kan sees i lys av palimpsestbegrepet, blir det lettere å se på hvilken måte medievekslingens betydning har endret seg. Jeg har valgt å ta utgangspunkt i et fotorealistisk og et abstrakt bilde fra Krefeldsyklusen.

3.3: En palimpsestisk lesning av to bilder: *Sommertag 859 - 1* og *Abstraktes Bild 862 -1*

Sommertag er et ganske alminnelig fotorealistisk maleri i farger, som stiller seg inn i Richters omfattende produksjon av landskapsmotiver.²⁵⁴ I likhet med Richters øvrige fotorealistiske produksjon, er bildet basert på et fotografi. Tilsynelatende har vi her den samme palimpseststrukturen som i den tidlige fotorealismen, der maleriet står i et hypertekstuellt forhold til maleriet. Det er imidlertid her jeg mener at vi berører et kjernepunkt i problemstillingen knyttet til fotografiets endrede status i Richters bilder. Når vi betrakter et fotorealistisk bilde som *Sommertag* i et hypertekstuellt perspektiv, spør vi altså hva slags "tekst" bildet parafraserer eller

²⁵² Chevrier. s. 177

²⁵³ Se kap 1. s. 30 - 31

²⁵⁴ Se ill. 19, se også billedbeskrivelse 2. kapittel, s. 41- 42

tematiserer, jeg vil hevde at dette er en annen “tekst” enn den som dannet grunnlaget for Richters tidlige fotorealistiske bilder. Jeg skal underbygge dette med en sammenlikning. I den tidlige fotorealismen spiller det fotografiske forelegget en avgjørende rolle. Det er gjennom involveringen av fotografiet at mediespenningen oppstår i maleriet, og i denne spenningen utspilles og iscenesettes den dypereliggende hypoteksten, nemlig det historiske spenningsforholdet mellom maleri og fotografi. I Richters *Sommertag* og i de øvrige fotorealistiske bildene i 1999-serien, mener jeg at det fotografiske forelegget har tapt denne avgjørende betydningen. Fotografiet spiller nå den samme rollen som de forskjellige typene fotografiske kvaliteter som forekommer i de ikke-fotobaserte abstrakte bildene. Som allerede nevnt er Richters spill med de visuelle mediekvalitetene ikke lenger avhengig av en faktisk involvering av fotografi i maleriet. Når de fotorealistiske bildene fremdeles baserer seg på fotografier er dette er dette bare et slags utgangspunkt for motivet. Fotografiet er dermed ikke lenger hypotekst for maleriet, men må sees som en enkel pretekst. Den virkelige hypoteksten er hele spekteret av medievelingsstrategier som konstituerer hans egen maleriske forhistorie.

Abstraktes Bild 862 - 1 er ikke basert på fotografi, og har ingen åpenbar hypotekst eller pretekst. Richters abstrakte maleteknikk kan sammenliknes med Robert Morgans typografiske kansellering. Fotografiene som viser de forskjellige stadiene i maleprosessen i de abstrakte bildene, gir betrakteren innsikt i den skjulte rikdommen av farger bak de tilbakeholdne, halvmonokrome bildene, som er refusert og sensurert vekk. I noen bilder kan man ane de underliggende lagene, mens i andre forsegles bildet helt og holdent av overmalingen, og slik at bare blindrammen vitner om prosessen bildet har vært igjennom. Man må spørre hvorfor Richter har valgt å ta denne omveien via et tidkrevende bilde, når han allikevel bare skal overmale det etterpå. Her behandler Richter den samme problematikken som i fotorealismen, men han griper den an fra en helt annen kant. Det dreier seg fremdeles om tilsynelatende meningslause omveier, om lag på lag, og om veksling mellom ulike representasjonsformer, men det later til at Richter har latt de store omvandlingene skje internt i bildet, som et innbyrdes spill mellom ulike stadier i maleriets tilblivelse (se 860-serien).²⁵⁵ Det er disse ulike lagene som delvis dekker og delvis avdekker underliggende nivåer, som gjør at man blir stående å stirre på bildene, som for å tvinge øyet til å skjelne noe som ligger bakenfor bildeoverflaten. Som betrakter blir man stengt ute, men samtidig holdt fast. *Abstraktes Bild 862 – 1* viser nettopp dette spillet der man fornemmer at noe er forseglet bakenfor flaten, samtidig som bildet, gjennom sår i overflaten, eller transparente nivåer gir små glimt av de bakenforliggende nivåene. I en fortsand kan man betrakte dette avskrapte eller overmalte førsteutkastet som bildets hypotekst. Genette skriver at ethvert stadium av en

skreven tekst er en hypertekst for stadiet som går forut, og en hypotekst for stadiet som følger etter.²⁵⁶ Dette som Genette kaller *auto-hypotekstualitet* er beskrivende for den “formale palimpsesten” i Richters bilder.²⁵⁷ I sine abstrakte malerier “skriver” han kontinuerlig nye hypertekster direkte inn på hypoteksten.²⁵⁸

Abstraktes Bild 862-1 sammenfatter de fleste karakteristiske kvalitetene som kjennetegner 1999-bildene. Det har klare fotografiske trekk i den glassaktige overflaten, som er kontrastert av tydelige maleriske penselstrøk, som spiller på landskapsassosiasjoner. Bildet visker ut skillelinjene mellom det maleriske og det fotografiske, det figurative og det abstrakte. Hvis vi tar utgangspunkt i Benjamin Buchlohs idé om Richters prosjekt som en malerisk retorikk, er det mulig hevde at hypoteksten for *Abstraktes Bild 862-1* kan være det nonfigurative maleriet i det tjuende århundre, ettersom bildet spiller over et rikt spekter av referanser til malerihistorien.²⁵⁹ Som jeg skrev i billedbeskrivelsen i 2. kapittel, kan man få en mistanke om at det knøttlille bildet med voldsomme ekspressiv penselstrøk, er ment som en ironisk parafrase over for eksempel den abstrakte ekspresjonismen. Parodi og satire regnes av Genette som to av de vanligste hypertekstuelle praksisene.²⁶⁰ Buchlohs forståelse av Richters prosjekt som en registrering og utforskning av maleriet er et vesentlig perspektiv, både fordi det favner sentrale aspekter ved Richters prosjekt, men også fordi dette perspektivet har festet seg som en kanonisk forståelse av Richter. Dette gir ideen en betydning i seg selv, simpelthen fordi det er slik Richter blir oppfattet. Jeg vil imidlertid enda en gang understreke at jeg anser “utgravningen” av malerihistorien som et sekundært forehavende i forhold til Richters innadrettede undersøkelse av sitt eget prosjekt, der han beskjeftiger seg med - og transformerer sin egen forhistorie. Det er denne hypoteksten jeg mener ligger under danner grunnlag for Richters abstraksjoner, som en nødvendig forutsetning som gir bildene deres spenning. Min konklusjon her er altså at de fotorealistiske og de abstrakte bildene i Krefeldsyklusen bygger på den samme hypoteksten. 1999-bilder spiller ut, og iscenesetter, hele det fortidige vekselspillet mellom malerisk og fotografisk representasjon.

Som det allerede langt på vei fremgår, er det heller ikke uvesentlig hvilke forventninger man møter bildene med. Det at vi finner fotografiske elementer i Richters malerier er naturligvis også knyttet til det faktum at vi leter etter noe fotografisk. Våre forventning er med på å forme det vi ser i maleriene. Dette blir særlig tydelig i bilder som ikke har noe fotografiske ved seg, det er

²⁵⁵ Se ill. 21 - 25

²⁵⁶ Genette. Ibid. s. 395

²⁵⁷ Ibid.

²⁵⁸ Ibid.

²⁵⁹ Buchloh: (2001), Ibid. s. 8

²⁶⁰ Ibid. s. 10 - 19

ingen tvil om at *fravær* av fotografiske kvaliteter gjør seg gjeldende i Richters bilder på en annen måte enn hos en hvilken som helst annen abstrakt kunstner. Slik Jean-Francois Chevrier fremhever *Atlas* som en vev av referanser, kan man se hele Richters oeuvre som et hypertextuelt nettverk, der alle hans tidligere verker, og lesningen av disse, ligger som en integrert del i de nyere kunstverkene. For hvert nye bilde han maler, føyer han en ny hypertext til sin produksjons enorme palimpsest. Vi ser fotografiet lyse igjennom i vår kjennskap til Richters oeuvre. Bildene stiller seg i forbindelse med hverandre, men forflytter seg kontinuerlig i forhold til teknikk, tematikk og implisitte grunnpremisser, slik at det blir umulig for oss å danne et helhetlig bilde.

Problemet med et slikt forventningsperspektiv er at denne palimpsesten ikke trer i kraft i betraktningen med mindre du har en viss kjennskap til Richters tidligere bilder. Med utgangspunkt i Genette kan man replisere til dette at en hypertext ikke er avhengig av å sees i forhold til sin hypotekst, men, som Genette føyer til, det er ingen tvil om at du vil få en rikere leseropplevelse av for eksempel *Ulysses* hvis du også har lest *Odysseen*.²⁶¹ Det samme vil jeg hevde at gjelder for de forskjellige delene av Richters verk.

3.4: Transcendens

Hos Genette er *hypertekstualitet* er en type tekstuell transcendens, idet teksten transcenderer sin egen væren som tekst.²⁶² Det hypertextuelle og det diskursive ved Richters prosjekt gjør at bildene peker utover seg selv. Det er ikke i det enkelte bildet betydningen finnes, men mellom bildets palimpsestiske nivåer. Det vil si at betydningen ikke finnes verken i fotografiet eller i maleriet, men i samspillet. Den finnes ikke i referansene til Richters fortidige foto-maleri-diskurs, og heller ikke i den tidlige fotorealismen, men i den veldige veven av palimpsestiske nivåer, der disse aspektene spilles ut mot hverandre. Med utgangspunkt i dette kan man si at den rene tekstuelle transcendensen, som en teknisk term i Genettes system, kan sammenliknes med den transcendensen Richter etterstreber i sin kunst. I begge tilfeller dreier det seg om at verket/teksten involverer noe annet. Det transcendentale er ikke legemliggjøringen av en idé, men det er selve bildets unndragelse og ubestemmelighet.

Richters maleriers transcendens er uløselig knyttet til deres negative status, det at de verken er malerier, eller fotografier, eller som Osborne sier, er de *negativer* av begge mediene.²⁶³ Richter lar sine bilder dvele i spenningsfeltet mellom maleri og fotografi, abstraksjon og figurasjon. I kraft av

²⁶¹ Genette. Ibid. s. 200/s. 398

²⁶² Ibid. s. 1 - 3

²⁶³ "...they are neither paintings, nor photographs..." Richter, Gerhard: sitert i Germer. Ibid. s. 26/ Osborne. Ibid. s. 109/205

at Richter gjennomgående unndrar seg begrepslighet og forstårlighet unngår han også mytene og konnotasjonen som ligger i billedspråket. Richter forsøker gjennomgående å la sine bilder negere og transcendere seg selv, ut fra en forestilling om at bare gjennom negasjon det er mulig å fremstille noe som ikke er usant. Som vi husker fremhevet Richter John Cage' utsagn: "...I have nothing to say, and I'm saying it..." Denne inspirasjonen kan vi nå trekke et stykke lenger.²⁶⁴ Richters ønske om å tømme sine bilder for meningsbærende innhold; - si *ingenting*, går hinsides Cages' verbale og musikalske utforskning av tilfeldighet. Det dreier seg om dyptgripende moralske problemstillinger knyttet til en adornisk tro på det tause, og den bortvendte kunstens kritiske potensial.²⁶⁵ For Richter er det bare stillheten som fremdeles er ren. Adorno skriver at både i kunst og musikk er det sterkeste språket stillheten.²⁶⁶ I det øyeblikk bildet kan felles inn i språket er det fanget i det verbale og det visuelle språkssystemets fiktive og mytiske virkelighet.²⁶⁷ Det er ikke lenger mulig å si noe. For Richter er negeringen av innholdet uttrykk for en dyp frustrasjon over billedspråkets utbrukthet. Adorno hevder at det bare er gjennom negasjon at kunsten kan uttrykke det ubegripelige.²⁶⁸

Jeg opplever 1999-bildene som et uttrykk for et ønske om å si så lite som mulig. Han har malt dem små, og i en moderat koloritt, overmalingen forseglar bildene som for å beskytte dem mot det store altetende publikumet. Bildene veksler hele tiden mellom en optimisme i det å male og en pessimisme, der han i neste omgang flekker malingen av lerretet. Selv etter førti år er det åpenbart at Richter kjemper med sin egen kunst, for ham, som for Adorno, vil kunsten alltid være et håpløst håp.²⁶⁹

²⁶⁴ Richter, Gerhard (1985) "Notes 1985" I Obrist (red.): Ibid. s. 122

²⁶⁵ Adorno (1962), Ibid. s. 763

²⁶⁶ Adorno, Theodor: (posthum – 1970) *Aesthetic theory* G. Adorno, R. Tiedemann (red.), Routledge & Kegan Paul, Melbourne & Henley, London, Boston

²⁶⁷ Se: Barthes, Roland: (1957) *Mythologies*, Oversatt av A. Lavers. Hill and Wang, New York.

²⁶⁸ Adorno: (1970), Ibid. s. 33

²⁶⁹ "...Art is a pure realization of religious feeling. Capacity for faith, longing for God....incapable of faith, hopeless to the utmost degree..." Richter, Gerhard (1988): Notes 1988 I Obrist (red.): Ibid. s. 170 -172

Konklusjon:

Som jeg nevnte i innledningen, er det ikke noe originalt eller oppsiktsvekkende i å konstatere at vekslingen mellom malerisk og fotografisk representasjon er et sentralt motiv i Richters kunst. De abstrakte bildene har til gjengjeld i liten, eller ingen grad vært drøftet i forhold til dette aspektet ved Richters prosjekt. Tvert imot har disse bildene ofte blitt behandlet som en selvstendig del av oeuvre. I min undersøkelse av 1999-bildene har jeg pekt på at også disse bildene har fotografiske kvaliteter, men at det fotografiske er tilstede på andre premisser enn for eksempel i de tidlige fotorealistiske bildene. Selv om jeg, ved å beskrive Richters abstrakte bilder som "fotografiske," til dels forsøker å skape en større kontinuitet i forståelsen av Richters kunst, er ikke hensikten å fremsette en helhetlig eller overgripende teori, noe Richters prosjekt i sin natur med nødvendighet vil motsette seg. Det jeg snarere er ute etter å si, er at bildene på tross av at de skiller seg fra hverandre på mange måter, er bygget over samme lest. Richter skriver:

"I want painting to be very heterogeneous, but nevertheless, everything has to be of one mould, as contradictory as it may be..."²⁷⁰

Richter forflytter seg kontinuerlig i forhold til sine egne posisjoner. Dette har kommet til uttrykk både i hans veksling mellom oppbygning og nedbrytning i de abstrakte bildene, men også medieekslingen kan sees som en slik intern forflytning i maleriet. Den vesentligste forflytningen er imidlertid medieekslingsstrategienes betydningsendring over tid. Hvis Richters tidlige fotorealisme kan sees som utspillelsen av medienes rivalisering som historiske bestemte representasjonsformer, er 1999-bildene en iscenesettelse av Richters tidligere veksling mellom malerisk og fotografisk representasjon. Disse bildene referer til - og undersøker sin egen forhistorie internt i Richters oeuvre. Dette gjør 1999-bildene til det Gerard Genette ville beskrevet som "... a second-degree artistic practice..." eller til palimpsestiske verk.²⁷¹ I oppgaven bruker jeg palimpsestbegrepet som et verktøy til å klarlegge hvordan medieekslingen har endret betydning i Richters kunst. Palimpsesten virker som en konstant bakenforliggende struktur som synliggjør endringene.

Alle disse aspektene kan sammenfattes i det jeg ser som Richters grunnleggende hensikt, nemlig å gjøre sin kunst ubestemmelig, uforståelig og ufullførbar. Medieekslingen er en del av Richters hypertekstuelle og diskursive spill, som innebærer en streben mot transcendens.

²⁷⁰ Richter Gerhard: (1985) I Dorothea Dietrich "Gerhard Richter: Interview." *Print Collector's Newsletter*, vol 16, 1985, s. 128

²⁷¹ Genette. Ibid. s. 384

Litteraturliste:

Litteratur om Gerhard Richter

- Ammann, Jean Christophe:** (1969) "Zu Gerhard Richter" I *Gerhard Richter*, (utst.kat) Kunstmuseum Luzern, unummert
- Antoine, Jean-Philippe:** (1995) "Photography, Painting and the Real. The Question of Landscape in the Painting of Gerhard Richter." I *Photography and Painting in the Work of Gerhard Richter*, Dis Voir, Paris
- Ascherson, Neal:** (1992) "Revolution and Restoration: Conflicts in the Making of Modern Germany." I S. Rainbird (red.): *Gerhard Richter*, (utst.kat.) Tate Gallery publications, London.
- Bätschmann, Oskar:** (1998) "Landscape at one Remove" I *Gerhard Richter's Landscape*. (utst.kat.) Cantz Verlag/Sprengel Museum, Hanover.
- Bevan, Roger:** (1993) "A New Survey of Gerhard Richter" *Art Newspaper*, 4.des.-1993, s. 15
- Bevan, Roger:** (1995) "Superstar Richter" *Art Newspaper* vol 6, Sept.-1995, s. 33
- Van Bruggen, Coosje:** (1985) "Gerhard Richter: Painting as a Moral Act" I *ArtForum*, mai-1985, s. 82-91
- Buchloh, Benjamin:** (1977) "Gerhard Richter" I *Europe in the Seventies: Aspects of Recent Art* (utst.kat.) The Art Institute of Chicago, 1977, s.107 - 109
- Buchloh, Benjamin:** (1977) "Readymade, photography and Painting in the Painting of Gerhard Richter." I *Gerhard Richter – Abstract Painting*, Whitechapel Art Gallery, London 1979, s. 5 - 20
- Buchloh, Benjamin:** (1990) "A note on Gerhard Richter" *Octobre 18, 1977*, (utst.kat.) Museum Boymans van Beuningen, Rotterdam
- Buchloh, Benjamin:** (1993) "The Allegory of Painting" I *Gerhard Richter: Documenta IX, 1992*, *Marian Goodman Gallery* (utst.kat.) Marian Goodman Gallery, New York
- Buchloh, Benjamin:** (1993) "Pandoras Painting: From abstract Fallacies to heroic Travesties." I *Gerhard Richter : Documenta IX, 1992*, *Marian Goodman Gallery* (utst.kat.) Marian Goodman Gallery, New York

- Buchloh, Benjamin:** (1996) "Divided Memory and Post - Traditional Identity: Gerhard Richter's work of Mourning." I *October* 75, Vinter 1996, 60 - 82
- Buchloh, Benjamin:** (1998) "Gerhard Richters Atlas: The Anomic Archive." I *Gerhard Richter*, (utst.kat.) Centro per l'Arte Contemporanea. Luigi Pecci, Gli ori, Prato
- Buchloh, Benjamin:** (2001) "Archaeology to Transcendence: A Random Dictionary for/on Gerhard Richter." I *Gerhard Richter: New Paintings, Paintings from 1996 – 2001*, Marian Goodman Gallery 2001
- Butin, Hubertus:** (1993) "Das Problem als Lösung./Die Kunst der Vorläufigkeit." I *Gerhard Richter: Editionen 1965 – 1993*, Verlag Fred Jahn, München.
- Butin, Hubertus:** (1991) *Zu Richters Oktober- Bildern* Verlag der buchhandlung Walther König, Köln
- Butin, Hubertus:** (1994) "The Un - Romantic Romanticism of Gerhard Richter." I K. Harleys, H. M. Hughes, P. K. Schuster og W. Vaughan (red.): *The Romantic Spirit in German Art: 1790 – 1990*. (utst.kat.) London Hayward Gallery, South Bank Center, s. 461 - 463
- Chevrier, Jean-Francois:** (1998) " Between the fine Arts and the Media: The German example: Gerhard Richter." I *Gerhard Richter*, (utst.kat.) Centro per l'Arte Contemporanea. Luigi Pecci, Gli ori, Prato/ Libres de Recerca, Museu d'Art Contemporani de Barcelona. Barcelona
- Cora, Bruno:** (1999) "Gerhard Richter: Experience of Painting in the Knowledge of Rreality." I *Gerhard Richter*, (utst.kat.) Centro per l'Arte Contemporanea. Luigi Pecci, Gli ori, Prato
- Cork, Richard:**(1990) "Through a Glass, Darkly: Reflections on Gerhard Richter." I *Mirrors*: Thames and Hudson, London
- Cork, Richard:** (1991) "Mounting tension, Blurred Vision" *The Times* London 1. November - 1991, s. 14
- Cork, Richard:** (1992) "Gerhard Richter: A divided German" *Apollo*, Nr. 135, Jan 1992, London, England, s. 48-49
- Criqui, Jean-Pierre:** (1994) "Blindness in Hindsight - Gerhard Richter at the Musee d'Art Moderne de Ville de Paris" Oversatt av D.C. Stoll. *ArtForum International* vol. 32, Jan' 94, s. 98-99
- Crow, Thomas:** (1992) "Hand-made photographs and homeless representations" *October* nr 62 høsten1994, Cambridge/Massachusetts, s. 123-32

- Danoff, Michael:** (1988) “Heterogeneity: An introduction to the work of Gerhard Richter” I Roald Nasgaard & Michael Danoff (red.): *Gerhard Richter's Paintings* (utst.kat.) Museum of Contemporary art in Chicago & Art Gallery of Ontario, Toronto. Thames and Hudson
- Dickel, Hans:** (1991) “Wolke (1 - 3)” I *Kunst og Antiquitäten* nr. IV 1991, s. 22 - 25
- Dietrich, Dorothea:** (1985) “Gerhard Richter: An Interview” I *The Printcollector's Newsletter* sept/oct. 1985, s. 34 – 41
- Elger, Dietmar:** (1998) “Landscape as a Model” I *Gerhard Richter: Landscapes.* (utst.kat.) Cantz Verlag/ Sprengel Museum Hanover.
- Ellis, Stephen:** (1986) “The Illusive Gerhard Richter” *Art in Amerika* November, s. 130 – 139
- Felix, Zednek:** (1980) “Zwei gelbe Stricke” I *Gerhard Richter* (utst.kat.) Museum Folkwang, Essen, s. 3 - 6
- Friedel, Helmut:** (1998) “Gerhard Richter's Waterfall” 1997 i *Gerhard Richter 1999* Anthony d'Offay, London
- Fry, Edward:** (1969) “Gerhard Richter: German Illusionist” I *Art Issues* nov. – dec. 1969, s. 126 - 127
- Garrels, Gary:** (1992) “Gerhard Richter” I *Photography in Contemporary German Art 1960 to present* (utst.kat.) Walker Art Center, Minneapolis 1992, s. 19 - 20
- Germer, Stefan:** (1989) “Ungebetene Erinnerung” I *Gerhard Richter 18.oktober 1977*, (utst.kat.) Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln
- Germer, Stefan:** (1992) “Gerhard Richter. Retrospective Ahead.” I S. Rainbird (red.): *Gerhard Richter*, Tate Gallery Publications London
- Germer, Stefan:** (1997) “Familienanschluss Zur Thematisierung des Privaten in Neueren Bildern Gerhard Richters” I *Text der Kunst* no 26 1997, s. 108 - 116
- Gidal, Peter:** (1993) “Endlöse Endlichkeit” I *Parkett* nr. 35, 1993, s. 49 - 54/ Engelsk oversettelse, s. 45 - 48
- Gidal, Peter:** (1995) “The Polemics of Paint” I *Gerhard Richter: Painting in the Nineties.* Anthony d'Offay Gallery, London.
- Gioni, Massimiliano:** (2001) “New York Cut Up – Art Fragments from the Big Apple” *Flash Art*, Nov – dec. 2001 (Stensilert av Marian Goodman Gallery, udefinert paginering)

- Grasskamp, Walter:** (1986) "Gerhard Richter: Verkündigung nach Tizian" I *Der Vergesslich Engel* Künstlerportraits für Fortgeschrittene, Munich 1986, s. 44 - 61
- Gross, Roland:** (2000) "Richters exacte Unschärfe." *Ruhr Nachrichten*, Dort mund. Nr.102. *Kultur* 3.mai.-2000
- Gross, Roland:** (2000) "Grosser Schreck beim ersten Blick in die Welt. - Gerhard Richter in Kaiser Wilhelm Museum." I *Saarbrücke Zeitung*, nr. 107. 19. mai -2000. s. 19
- Halley, Peter:** (2002) "Shoch of the old" I *ArtForum International* XL nr.10, Sommer 2002, s. 163
- Harten, Jürgen:** (1984) "Gerhard Richter" I *Von hier aus* (utst.kat.) Düsseldorf 1984, s. 293 - 295
- Hentschel, Martin:** (1998) "On Shifting Terrain: Looking at Richter's Abstract Paintings." I *Gerhard Richter 1998*, (utst.kat.) Anthony d'Offay Gallery, London
- Heynen, Julian:** (2000) "Februar - März -2000" I *Gerhard Richter: Bilder 1999*, (utst.kat.) Kaiser Wilhelm Museum, Krefeld, Verlag Walther König, Köln
- Honnef, Klaus:** (1969) "Schwierigkeiten beim Beschreiben der Realität: Richters Malerei Zwischen Kunst und Wirkelighet." I *Gerhard Richter, Gegenverkehr, Zentrum für Aktuelle Kunst*, Aachen, 1969 (Revidert utgave, Essen Wolksvang 1972, s. 13 - 16)
- Honnef, Klaus:** (1973) "Richter's New Realism" I *Art and Artists* September 1973: 34 - 37
- Honnef, Klaus:** (1990) "Gerhard Richter" I *Nutidskunst*, Köln, s. 73 - 85
- Klose, Antje:** (2000) "Der kölnner Maler gilt als einer der grössten künstler unsere Zeit." *NRW am Sonntag* nr.16, *Kultur* 14.april - 2000. s.114
- Koch, Gertrud:** (1989) "The Open Secret:Gerhard Richter and the Surface of Modernity." I *Gerhard Richter*, Editiones Dis Voir. Paris
- Koch, Gertrud:** (1992) "The Richter scale of Blur" *October* (Camb./Mass.) nr. 62 Høsten 1992 s. 122 Også trykket i Unipubs kompendiesamling for Seminaret: *Kunst 1950 - 2000* Kompendium (Heretter omtalt som: *UpK-1950-2000*), nr. 4, s. 187 - 196
- Koch, Gertrud:** (1993) "Sequence of Time." I *Parkett* nr. 35, 1993, 76 -79
- Kozloff, Max:** (1994) "Gerhard Richter: He Who Misleads" *Art in America* Vol. 82, Sept. 1994, s. 98 -105
- Krauss, Rosalind:** (2002) "Alien Encounter" I *ArtForum International* XL nr.10, Sommer 2002, s. 98

- Krefeld, red:** W2 (2000) "Ein Künstler spürt seinen Bilder nach: - Die Ausstellung mit 3000 Bildern von Gerhard Richter endet am 18.juni-.2000" *Kultur in Krefeld*, 13.mai –2000.
- Lang, Luc:** (1995) "Gerhard Richter. The Photographers Hand: Phenomenologi in Politics." I *Gerhard Richter*, Dis Voir, Paris
- Lewis, Jim:** (1990) "Gerhard Richter: The Problem of Belief?" *Art Issues* Sommer 1990, s. 12 -14
- Lewis, Jim:** (1993) "Gerhard Richter: Betty" *Artforum International*, Vol. 32 Sept.1993, s. 132 - 133
- Lewis, Jim:** (1995) "A two part invention." I H.U.Obrist (red) *Gerhard Richter. Selected Works 1963-1987*, (utst.kat.) LuhringAugustine, New York
- Mahony, Robert:** (2001) "Gerhard Richter, Marian Goodman Gallery, New York" *Tema Celeste Contemporary Art*, nov/des. 2001 (Stensilert av Marian Goodman Gallery, udefinert paginering)
- Mason, Brook S.:** (2002) "Diary of a dealer: Marian Goodman: The early Champion of Thomas Struth and Gerhard Richter" *The Art Newspaper, Art Market*, nr.124. - April 2002. s. 38
- Meister, Helga:** (2000) "Die neue Leichtigkeit des Gerhard Richter: - Kaiser Wilhelm Museum überrascht mit neuen Bildern, Zeichnungen und Aquarellen." *Kunst und Künstler. Neues Rheinland* nr. 6.Juni - 2000. s. 26
- Meister, Helga:** (2000)"Zeichnungen, Aquarelle, neue Bilder.- Kaiser Wilhelm Museum. 9.4.- 18.6. - 2000." Ausstellungen, *KunstForum* nr. 151, s. 342 - 345
- Morgan, Robert C.:** (2002) "Gerhard Richter, Museum of Modern Art." *Art Press* no 279 May 2002, s. 72 - 73
- Nabokovski, Gislind:** (1974)"Zur Verkündigung von Tizian (Interview)" I *Heute Kunst*, Juli/August, s. 3 - 5
- Nasgaard, Roald:** (1988) "Gerhard Richter." I T. A. Neff (red) *Gerhard Richter's Paintings*, (utst.kat.) Art Gallery of Ontorio, Toronto 1988, s. 31 - 81
- Nasgaard, Roald:** (1988) "Art as the highest Form of Hope: Paintings by Gerhard Richter" *Art Gallery of Ontorio News* 10.4 - 1988, s. 1 - 2
- Naves, Mario:** (2001) "A peek at Richter, Pre-MoMA Show" *New York Observer, October* nr.15, 2001.
- Nestegaard, Jutta:** (1999) "Mannen som ville hoppe over sin egen skygge" I *Gerhard Richter: Det umuliges kunst, Malerier 1964 -1998*, (utst.kat.) Astrup-Fearnley Museum for Moderne Kunst, Oslo

- Obrist, Hans-Ulrich (red)/Richter, Gerhard:** (1998) *The Daily practice of Painting: Writings 1962-1993*, London, Thames and Hudson/Anthony d'Offay.
- Obrist, Hans-Ulrich/Richter, Gerhard:** (1996) *Abstract Painting: 825-11 69 details*. Scalo, Insel Verlag am Main und Leibzig.
- Osborne, Peter:** (1992) "Painting Negation: Gerhard Richters Negatives" Opprinnelig trykket i *October* (Camb./Mass.) nr. 62, Høsten1992, s. 103 - 113 Også trykket i *UpK-1950-2000*, nr 4. s. 199 -209
- Peltzer, Birgit:** (1993) "The Tragic Desire" *Parkett* nr 35, 1993, s. 66 - 71
- Peltzer, Birgit:** (1996) "Es gibt Kein Da :Gerhard Richter im Carré d'Art in Nîmes." I H.U. Obrist(red.): *Gerhard Richter 100 Bilder*, (utst.kat.) Carré d'Art in Nîmes, Ostfildern-Ruit.
- Rainbird, Sean:** (1992) "Variations on a Theme: The Paintings of Gerhard Richter." I S. Rainbird (red.): *Gerhard Richter*, (utst.kat.) Tate Gallery publications, Millbank, London
- Reed, David:** (2002) "Off the Charts." *ArtForum International* XL nr.10, Sommer 2002, s. 159
- Rimanelli, David:** (2001) "The Richter Scale by David Rimanelli: The Artist whose blows categories apart." *Art Must-see*, (Interview) September, 2001
- Rimanelle, David:** (1994) "Pas de trios: Gerhard Richter at Marian Goodman Gallery, New York" *ArtForum International* vol. 32, Janar - 1994, s. 99 -100
- Rochlitz, Rainer:** (1998) "Where we have got to" I *Photography and Painting in the Work of Gerhard Richter: Four essays on Atlas* Libres de Rrecerca. Museu d'Art Contemporani, Barcelona
- Rogaard-Jørgensen, Dorthé:** (2001) "Gerhard Richter: Om udstillingen" I *Gerhard Richter 7. april -27.maj 2001*, (utst.kat.) Arken Museum for Moderne Kunst
- Rorimer, Anne:** (1987) "Gerhard Richter: The Illution and Reality of Painting." I *Paintings 1987*, (utst.kat.) Marian Goodman Gallery/Sperone Westwater, New York
- Siegel, Kathy:** (2002) "Blurred Visions" *ArtForum International* XL nr.10, Sommer 2002, s. 161
- Soutif, Daniel:** (2002) "Atlas, Shrug." *ArtForum International* XL nr.10, Sommer 2002, s. 162
- Storr, Robert:** (1988) *Gerhard Richter: October 18 1977*, Museum of Modern Art, Harry N. Abrams Inc. New York
- Storr, Robert:** (2002) *Gerhard Richter: Forty Years f Painting*. Museum of Modern Art. Distr. by D. A. P. New York
- Struth, Thomas:** (2002) "Snap Judgement" *ArtForum International* XL nr.10, Sommer 2002 s. 160

Thomas-Netik, Anja: (1986) *Gerhard Richter: Mögliche Aspekte eines postmoderne Bewusstsein*. Verlag Die Blaue Eule. Essen.

Thorn-Prikker, Jan: (1989) *Gerhard Richter. Gespräch über den Zuklus 18.oktober 1977*, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln

Tilroe, Anne: (1989) "Gerhard Richter" I *Gerhard Richter 1988-89*. (utst.kat.) Museum Boymans van Beuningen, Rotterdam

Tosatto, Guy: (1996) "Die Frau, das Kind und das Bild." I H.U.Obrist (red.): *Gerhard Richter 100 Bilder* (utst.kat.) Carré d'Art in Nîmes, Ostfildern-Ruit. Carre d'Art in Nimes, Ostfildern-Ruit

Wedewer, Rolf: (1975) "Zum Landschaftstypus Gerhard Richters" I *Pantheon* 1975, s. 41-44

Zacharopoulos, Denys: (1987) "Gerhard Richter, Abstract Paintings" I *Paintings 1987*, Marian Goodman Gallery/Sperone Westwater, New York

Zacharopoulos, Denys: (1985) "Die Figur des Werkes" I *Gerhard Richter*, Verlag Silke

Zweite, Armin: (1989) "Gerhard Richter's Atlas der Foto, Collagen und skizzen" I *Gerhard Richter's Atlas* (utst.kat.) Städtliche Galerie im Lembachhaus, Verlag Fred Jahn, München

Zweite, Armin: (1989) *Atlas*. Statliche Galerie im Lenbachhaus. München

Annen Litteratur:

Adorno, Theodor: (1936) "Letter to Benjamin" I Charles Harrison og Paul Woods (red.): *Art in Theory 1900 – 1990 An Anthology of Changing Ideas*, Blackwell Publisher Oxford (UK)/Cambridge(US) (Heretter: Harrison & Woods (red.): *AIT*) s. 520-523

Adorno, Theodor: (1962) Fra "Commitment." Trykket i Harrison & Woods (red.): *AIT*, s. 763

Adorno, Theodor: (1966) *Negative dialectics*, oversatt av E. B. Ashton, Routledge and Kegan Paul, London 1973

Adorno, Theodor: (1970) *Aesthetic theory* G. Adorno & R.Tiedemann (red.): Routledge and Kegan Paul, Melbourne and Henley, London, Boston

Batchelor, David: (1997) *Minimalism. Movements in Modern Art*, Tate Gallery, London

Barthes, Roland: (1957) *Mythologies*, oversatt av Annette Lavers. Hill & Wang, New York.

Barthes, Roland: (1977) "Rhetoric of the image" Trykket I Alan Trachtenbergs (red): *Classic Essays on Photography* Leete's Island Books, New Haven, London, 1980 (Heretter: Trachtenberg (red.): *CEP*), s. 269-286

- Barthes, Roland:** (1980) *Camera Lucida - Note sur La photographie* Éditions de Étolie, Gallimard/Le Seuil, Paris 1980, oversatt: Knut Stene-Johansen: *Det lyse Rommet: Tanker om fotografiet*. Valdres Trykkeri Pax Forlag 2001
- Benjamin, Walter:** (1977) *The Origin of German Tragic Drama*, oversatt av J. Osborne, London NLB
- Benjamin, Walter:** (1931) "A Short History of Photography" I Trachtenberg (red): *CEP* s. 199-216
- Benjamin, Walter:** (1973) "The Work of Art in the age of Mechanical Reproduction" Opprinnelig publisert i *Zeitschrift für Sozialforschung*, Nr 1, New York 1936. Engelsk versjon I Hannah Arendt (red) *Illuminations* London s. 219-253, også trykket i Harrison & Woods (red.): *AIT*, s. 512 - 519
- Benjamin, Walter:** (1983) *The Author as Producer* Opprinnelig trykket i "Understanding Brecht," London. Utdrag også trykket i Harrison & Woods (red.): *AIT*, s.483-488
- Blom, Ina:** (2001) *Joseph Benys*. Gyldendal, Oslo
- Brik, Osip:** (1926) "Photography versus Painting" i *Sovietskoie Foto*, nr 2, 1926. Oversatt av David Elliot (red.) Rodchenco 1979 Utdrag også trykket I Harrison & Woods (red.): *AIT*, s. 454-456
- Buchloh, Benjamin:** (1980) "Twilights of the Idol. Preliminary Notes for a Critique." *ArtForum*, vol. 18/5, januar 1980, også trykket i *UpK-1950-2000*, nr 4, s. 35-43
- Buchloh, Benjamin:** (1989) "Andy Warhols One-dimentional Art." I *Andy Warhol.- A Retrospective*, (utst.kat.) MoMA, New York, s. 39-61, også trykket i *UpK-1950-2000*, nr 2, s. 39-61
- Buchloh, Benjamin:** (1990) "Thomas Struth's Archive." I *Thomas Struth's Photograph* (Utst.kat.) The Renaissance Society at University of Chicago, 1990
- Clark, T.J.:** (1999) *Farewell to an Idea: Episodes from a History of Modernism*. New Haven, Yale University Press
- Crimp, Douglas:** (1999) "Getting the Warhol we deserve" *Social Text*, nr. 59. vol. 17. nr. 2, 1999, s. 49-65, også trykket i *UpK-1950-2000*, nr 2, s. 69-85
- Crow, Thomas:** (1996) *The Rise of The Sixties: American and European art in the era of dissent, 1955 – 1969*, The Everyman Art Library, New York, N.Y. Weidenfeld & Nicolson
- Crow, Thomas:** *Saturday Disaste: Trace and refrence in Early Warhol*. Modern Art in Modern Common Culture. N.H. Yale university Press, 1996, også trykket i *UpK-1950-2000*, nr 2, s. 44 - 66

- Debord, Guy:** (1967) *The Society of The Spectacle*, Oversatt D. Nicholson-Smith, Zone Books, New York 1995
- De Duve, Thierry:** (1988) "Joseph Beuys or The Last of the Proletarians" *October* nr.45. MIT Press, 1988, s. 47 - 62
- De Duve, Thierry:** (1996) "The Readymade and the tube of Paint." I *Kant after Duchamp* Cambridge, The MIT Press, s. 147 - 196, også trykket i *UpK-1950-2000*, nr.1, s. 257 - 306
- Duchamp, Marcel:** (1966) "Apropos of Readymades" I M.Sanouillet (red.) *The writings of Marcel Duchamp*, s. 141-142, også trykket i *UpK-1950-2000*, nr.1
- Flatley, Jonathan:** (1996) "Warhol Gives Good face.: Publicity and Politics of Prosopoeia" I *Pop Out Queer Warhol.*, s. 101-133, også trykket i *UpK-1950-2000*, nr.2, s. 93 - 131
- Foster, Hal:** (1996) *The Return of the Real: The avant-garde at the end of the Century* October books, Cambridge, Mass: MIT Press
- Foucault, Michel:** (1969) "What is an Author" Utdrag trykket I Harrison & Woods (red) *AiT* s. 923 - 928
- Foucault, Michel:**(1972) *Archaeology of Knowledge*, oversatt av A.M. Sheridan Smith, Pantheon Books
- Fried, Michael:** (1965) "Three American Painters." I Harrison & Woods (red.) *AiT*, s. 769 - 775
- Fried, Michael:** (1967) "Art and Objecthood" I Harrison & Woods (red.) s.822-834
- Genette, Gerard:** (1982) *Palimpsest: Literature in the second degree*. University of Nebraska Press, Lincoln & London, 1997
- Greenberg, Clement:** (1939) "Avant garde and Kitch." I Harrison & Woods (red.): *AiT*, s.529 - 540
- Greenberg, Clement:** (1940): "Towards a Newer Laokoon" I Harrison & Woods (red): *AiT*, s. 555 – 560
- Greenberg, Clement:** (1961) "Modernist Painting." 1961. I Harrison & Woods (ed.): *AiT*, s.754 -760
- Grøgaard, Stian:** (1999) "Smithson inkubert." I R. *Smithsons Retrospektiv: verk 1955-1973*,(utst.kat.) Samtidsmusees, Oslo, Moderna Museet, Stockholm, Arken museum, København, 1999, s. 88 - 122

- Habermas, Jürgen:** (1980) "Modernity - An Incomplete project." I Harrison & Woods (red.): *AiT*, s.1000-1008
- Higgins, Hannah:** (1996) "En Fluxus-kantate." *UKS: Forum for Samtidskunst*. 3/4 1996 s. 20 - 23
- Jones, Amelia:** (1998) "The Pollockian Performative, and the Revision of the Modernist Subject." I *Body Art. Performing the Subject*, s. 53-77, også trykket i *UpK-1950-2000*, nr. 1, s. 117 - 158
- Jones, Amelia:** (1997) "Tracing the Subject with Cindy Sherman." I *Cindy Sherman: Retrospective* Thames & Hudson, New York, s. 32-53, også trykket i *UpK-1950-2000*, nr.6, s. 85 -112
- Judd, Donald:** (1965) "Specific Objects" I Harrison & Woods (red) *AiT*, s. 809-813
- Kaprow, Allan:** (1993) "The Legacy of Jackson Pollock" I J. Kelley (red.): *Essays on the Blurring of Art and Life*, Berkely: University of California Press, s. 1-9, også trykket i *UpK-1950-2000*, nr.1, s. 107 -158
- Kelly, Robert:** (2000) "Palimpsest" *Art in America* Vol.88. Nr. 5, mai - 2000, s. 35
- Kosuth, Joseph:** (1991) *Art after Philosophy and After: Collected writings, 1966-1990* Gabriele (red.) Guercio. The MIT Press. Cambridge, Massachusettes, London, England
- Krauss, Rosalind:** (1977) *Passages in Modern Sculpture*, MIT Press, Cambridge, Massachusettes
- Krauss, Rosalind:** (1985) "The Photographic Condition of Surrealism" I J. Livingston, D. Ades og R. Krauss: *l'Amour Fou: Photography in the Modern Era*, (utst.kat.) Cocoran Gallery of Art, Washington D.C, New York, 1989
- Krauss, Rosalind:** (1982) *Photography's Discursive Space* Originalt publisert I *Art Journal* 42, Vinter 1982. Trykket I Richard Bolton (red) "The Contest of Meaning: Critical Histories of Photography" The MIT Press, Cambridge, Massachusettes, London, England, s. 287-299
- Krauss, Rosalind:** (1985) *The Originality of The Avant-Garde and Other Modernist Myths*, MIT Press, Cambridge/Mass
- Krauss, Rosalind:** (1992) "Jackson Pollocks Agency." I T.Gahtgens (red.) *Künstlerischer Austausch. (Akten des XXVIII. Internationalen Kongress für Kunst Geschichte in Berlin)*. 15-20.juli 1992, bind II, s. 329-338
- Kuspit, Donald:** (1995) "Joseph Beuys - Between Showman and Shaman," I D. Thistlewood (red.): *Joseph Beuys- Diverging Critiques*, Liverpool, også trykket i *UpK-1950-2000*, nr.4, s. 27 - 51

- Lyotard, Jean Franvois:** (1982) "What is Postmodernism." I Harrison & Woods (red.) *AiT*, s.1008-1015
- Marin, Louis:** (1977) "Towards a Theory of Reading in the Visual Art: Poussin's The Arcadian Shepherds." I Norman Bryson (red.): *Calligram: - Essays in new Art History from France*, Chicago, University & Chicago Press. 5. Kapittel s. 63 - 89
- Merleau-Ponty, Maurice:** (1945) "Egenkroppens syntese, Kroppens enhet og kunstverkets enhet, Den perceptuelle vane som tilegnelse av Verden." I *Kroppens fenomenologi*, s. 104 -112, også trykket i *UpK-1950-2000*, nr.3, s. 169 - 171
- Meyer, James:** (2000) "Survey" I Meyer (red.) *Minimalism*, Phaidon, også trykket i *UpK-1950-2000*, nr.3, s. 14-45
- Morgan, Robert:** (1988) "The making of wit: Joseph Kosuth and the Freudian palimpsest" *Art Magazine* Volume 62, Jan 1988 s. 48-51
- Morgenstern, George:** (red): "Dårlige tider for maleriet" Norsk Kunstårbok 93/94 s. 27-36
- Mulvey, Laura:** (1991) "A Phantasmagoria of the Female body: The Work of Cindy Sherman." I *New Left Review*. Nr. 188, s. 137-150
- Nestegaard, Jutta:** (2001) "Sigmar Polke – Apparizione i Norden" I J. Nestegaard (red.): *Sigmar Polke-Alkymist*, Astrup Fearnly Museet for Moderne Kunst
- Owens, Craig:** (1979) "Earthswords" Opprinnelig trykket I October 1979, også trykket i *UpK-1950-2000*, nr.5, s. 281-282
- Owens, Craig:** (1980): "Den allegoriske impuls: Henimot en teori om postmodernisme." Opprinnelig trykket i del I & II. *October* nr 12 & 13, New York, oversatt av Tore Eriksen, i *UKS: Forum for samtidskunst*, 3/4 – 1993, s. 35 - 53
- Rosenberg, Harold:** (1965) "The American action Painters. 1952" *The Tradition of The New*, New York, også trykket i *UpK-1950-2000*, nr. 3, s. 159 - 182
- Roth, Moira & William:** (1973) "John Cage on Marcel Duchamp" *Art in America* Vol. 61 no 6. nov./des. 1973, s. 73
- Sandler, Irving:** (1996) *Art of the Postmodern Era: from late 1960's – to 1990's*, Icon Editions. HarperCollins, New York, s. 305 - 309
- Schaanning, Espen:** (2000) *Modernitetens oppløsning: Sentrale skikkelser I etterkrigstidens idéhistorie*, Spartacus, Oslo

Schmedling, Olga (1998) "Samtidskunstens tidsrom" I O. Sæter (red.): *Kunstrommet, Byrommet, Maktrommet*, Norges Forskningsråd, Kults skrift serie nr. 102, 1998, s. 27 - 57

Sol Le Witt: *Paragraphs on Conceptual Art*. Harrison & Woods (red.): *AiT*, s. 834-837

Steihaug, Jon-Ove: (1993) "Historien om en Fontene" *UKS-Forum for Samtidskunst. - 1993*

Steihaug, Jon-Ove: (1998) "Case: The Interpretation of the Work of Cindy Sherman," I *Abject/Informel/Trauma: Discourse on the Body in American Art of the Nineties*, Oslo, også trykket i *UpK-1950-2000*, nr. 6, s. 19 - 28

Steihaug, Jon-Ove:(2001) "Spøkelser ved høylys dag - Sigmar Polkes Goya-variasjoner." I J. Nestegaard (red.): *Sigmar Polke - Alkymist*, Astrup Fearnly Museet for Moderne Kunst, Oslo

Thorkildsen, Åsmund: (1993) "Hun forlot aldri huset uten å..." I *Louise Lawler, Cindy Sherman, Laurie Simmons*, Kunstnernes Hus, også trykket i *UpK-1950-2000*, nr. 6

Tøjner, Poul Erik: (2001) "Stilen er tingen" I J. Nestegaard (red.): *Sigmar Polke-Alkymist*, Astrup Fearnly Museet for Moderne Kunst, Oslo

Ustvedt, Øystein: (1999) "Portrait: Mari Slaateli: Absent Landscape," *Norsk Kunstårbok 1999*. s. 32 - 33

Wallenstein, Sven Olov: (1995) "Ögats retorikk" I *Index 3/4 - 1995*, s. 80 - 85

Oppslagsverk:

Aschehougs konversasjons leksikon (1970) Holmesland, Størmer, Tveterrås, Vogt: (red.), Femte utgave, Forlaget av Aschehoug & co (W. Nygaard), Oslo

Encyclopedia of Aesthetics: (1998) Oxford University Press, vol 1 – 4, Oxford, New York

Routledge Encyclopedia of Philosophy (1998) Routledge, New York