

Om usynlighet og billedkunst

*En diskusjon av begrepet usynlighet med utgangspunkt i
Merleau-Ponty og Gerhard Richter*

Josephine Lindstrøm



Masteroppgave i kunsthistorie

Institutt for filosofi, ide- og kunsthistorie og klassiske språk

Veileder: professor Bente Larsen

UNIVERSITETET I OSLO

Høst 2014

Om usynlighet og billedkunst

En diskusjon av begrepet usynlighet med utgangspunkt i Merleau-Ponty og Gerhard Richter

Masteroppgave i kunsthistorie

Institutt for filosofi, ide- og kunsthistorie og klassiske språk

Universitetet i Oslo

Høst 2014

Forfatter Josephine Lindstrøm

Veileder professor Bente Larsen

© Josephine Lindstrøm

2014

Om usynlighet og billedkunst

Josephine Lindstrøm

<http://www.duo.uio.no>

Trykk: Reprosentralen, Universitetet i Oslo

Sammendrag

Ifølge filosofen Maurice Merleau-Ponty er det vårt sanselige nærvær i verden som gir tilgang til erkjennelse og mening. Verden er definert av dens synlige fremtredelse. Begrepet 'usynlighet' betegner dybden i det synlige og beskrives som latent tilstand og mulighet. Denne oppgaven tar for seg 'usynlighet' slik det formuleres av Merleau-Ponty og diskuterer begrepet som hensiktsmessig i relasjon til tolkning av visuell kunst. Med utgangspunkt i Merleau-Pontys fenomenologi undersøker jeg på hvilken måte usynlighetsbegrepet kan åpne for visse aspekter ved maleriet *Tisch* av kunstneren Gerhard Richter. Dette maleriets form kjennetegner Richters karakteristiske malerstil gjennom et langt kunstnerskap der han kombinerer et representerende uttrykk med abstrakte kvaliteter. Spenningen mellom motivet og maleriets abstraherte overflate, spenningen mellom det som fremstår som et bord i maleriet *Tisch* og "rabbelet" som dekker avbildningen av bordet understrekes av maleriets prosessuelle karakter. Merleau-Pontys usynlighetsbegrep stilt sammen med maleriet *Tisch* gir et perspektiv på maleriet som åpner for refleksjoner knyttet til tingen og tingens fremtredelse, kunstnerisk prosess og ordenes forhold til kunstverk. Prosjektet tar utgangspunkt i Merleau-Pontys verk *The Visible and the Invisible* og en redegjørelse av usynlighetsbegrepets utvikling gjennom hans sentrale essays i filosofisk estetikk. Gerhard Richters egne refleksjoner samlet i boken *Text* vil vektlegges som innsikt i den skapende prosess og beskrivelse av kunstnerisk intensjon og erfaring. I de momentene jeg trekker frem som forbindelser mellom kunstverket, filosofens begrep og kunstnerens refleksjoner ser jeg både differensierende aspekter og mulige berøringspunkter. Forskjellene finner jeg i Merleau-Pontys og Gerhard Richters ulike virkelighetsforståelser og formuleringer av kunstverkets hensikt og mening. Berøringspunktene finner jeg der usynlighetsbegrepet innbyr til en fenomenologisk betraktning av maleriet *Tisch* som et mulig uttrykk for erfaring av væren og eksistensiell erkjennelse. Merleau-Ponty beskriver brytningen og avstanden mellom subjektet og verden som en potensiell tilstand; i avstanden ligger opprinnelsen til synlighet og 'usynlig mening'. Slik jeg ser det kan dette åpne en forbindelse til vår erfaring av kunstverket som noe som både gir avstand og tilgang til verden. Dette innebærer en mulighet mellom betrakter og verk; det jeg vil beskrive som en *medskapende* betrakter av verket. Slik kan man si at usynlighetsbegrepet fremhever ved verket et potensiale der noe kan gjenoppstå; vende tilbake på et annet plan eller i en annen dimensjon gjort mulig gjennom verkets synlige fremtredelse.

Forord

Det har vært en stor glede å kunne vie min tid og mine tanker til mastergradstudier i kunsthistorie, bli oppslukt av tekster, teorier og metoder, delta i faglige diskusjoner og dra på studiereiser. Når jeg hadde muligheten til å velge et emne som jeg kunne fordype meg i gjennom masteroppgaven og samtidig ha det privilegium å bli fulgt av en faglig sterk veileder, valgte jeg et emne etter personlig interesse, noe jeg virkelig ønsket å vite noe om. Valget om å skrive en estetisk-filosofisk oppgave som berører premissene for det å lage bilder står i forbindelse med min bakgrunn som billedkunstner. Begrepet 'usynlighet' knyttet til visuell kunst innebærer et fokus på det genuine ved det visuelle uttrykk. Merleau-Pontys usynlighetsbegrep er et naturlig utgangspunkt for å studere begrepets plass i moderne kunstteori. Flere andre teoretikere tar opp begrepet om det usynlige, men i denne oppgaven har det vært viktig å gå i dybden av dette begrepet som regnes som et av Merleau-Pontys mest sammensatte begrep og ikke minst holde fokus på relevansen av usynlighetsbegrepet i forhold til kunstverk; i dette tilfellet Gerhard Richters maleri. Professor Ina Blom var viktig i de innledende runder av oppgaven. Selve skrivingen av masteroppgaven har bydd på motstand, jeg har oppholdt meg i Nederland og det var lenge et ensomt prosjekt med et manglende faglig miljø rundt skrivingen. Derfor har mitt samarbeid med veileder professor Bente Larsen siste halvår vært av uvurderlig betydning. Hun er engasjert og grundig, har evnen til å se de store linjer samtidig som hun går inn i detaljene og har lært meg mye om akademisk skrivning og forskning.

Lykkelig har mine møter vært med kolleger, venner og familie i Norge og Nederland som har vist interesse for, stilt gode spørsmål og uttrykt støtte for mine studier. Takk!

Til slutt vil jeg spesielt takke Ole, Iris og Andrea for å ha vist stor tålmodighet og gitt meg tid til å lese og skrive.

Josephine Lindstrøm

Rotterdam, november 2014

Innholdsfortegnelse

Sammendrag	V
Forord	VII
1. Innledning	1
1.1 Introduksjon	1
1.2 Formål	1
1.3 Problemstilling	2
1.4 Undersøkellesmateriale	2
1.5 Metode	4
1.6 Oppbygning av oppgaven	5
1.6 Avgrensning, tidligere forskning	7
2. Merleau-Ponty. Det usynlige som del av det synlige	11
2.1. Innledende ord	11
2.2. Det synlige. Fenomenologi og sanselig erfaring	12
2.2.1 Betydningen av sanselig erfaring. Avvisning av en dualistisk forståelse av verden	12
2.2.2. Persepsjonen og den pre-reflektive tilstand. Det naturlige blick og perseptuell tiltro	14
2.3. Det usynlige. Mening og mulighet	18
2.3.1 Perseptuell mening	18
2.3.2 Det usynlige er det synliges innside. Reversibilitet	19
2.3.3. 'Chair', 'écart' og 'chiasme'	21
2.4 Merleau-Pontys utvikling av begrepet usynlighet. Relatert til kunst	25
2.4.1 Cézannes tvil	25
2.4.2 Indirect Language and the Voices of Silence	26
2.4.3 Eye and Mind	26
2.4.4 The Visible and the Invisible	28
2.5 Det usynliges fremtredelse i kunstverket	29
2.5.1 Maleriets genuine posisjon	29
2.5.2 Hvor er kunstverket? Maleriets usynlighet	30
2.5.3 Tilsynelatende deformasjon. Usynlig sammenheng i det levde perspektiv	31
2.5.4 Det uferdige verk. Stillhet. Formens tilblivelse	32
2.5.5 Det usynliges struktur. Om fargen rød	33
2.6 Usynlighet og ting	34
2.6.1 Tilbake til gjenstanden. Mening	34
2.6.2 Synlig/usynlig ting. Hemmelig synlighet	35
2.6.3 Tingene og Helheten	35
2.6.4 Blikket på tingen	36
2.6.5 Baksiden av tingen. Det synlige og usynlige sammen i gjenstanden	37
2.6.6 Tingen som subjekt. Tingen taler	38
2.6.7 Ting og maleri. Der tingene blir ting	38
2.7 Betrakterens rolle og det ubevisste	41
2.8 Avsluttende ord	42
3. Gerhard Richter, <i>Tisch</i> (1962)	47
3.1. En beskrivelse av maleriet	47
3.2 Gerhard Richters fortelling om maleriet <i>Tisch</i>	48
3.3 Husholdningsikoner og Pop-Art	49
3.4 Abstraksjon og figurasjon	50
3.5 Tilsløringen	53
3.6 Fotomaleriet	54
3.6.1 Fotografiets rolle i forhold til kunst	54
3.6.2 Fotografi som utgangspunkt for maleri	55
3.6.3 Maleprosessen	56
3.6.4 Svart-hvitt	57

3.7 Tingen	57
3.8 Gerhard Richter og maleriet	59
3.8.1 Om kunst, kunstnerens rolle og språk knyttet til kunst	59
3.8.2 Den kunstneriske prosess	60
3.9 Avsluttende	62
4. Analyse	63
4.1 Innledende ord	63
4.2 Maleriet Tisch	64
4.3 Forbindelser mellom usynlighetsbegrepet og verket Tisch	64
4.3.1 Tingen.....	65
4.3.2 Kunstneren/subjektet	66
4.3.3 Ordet	66
4.4 Tingen	68
4.4.1 Tilsløringen av tingen	69
4.4.2 Forestillingsevne og medskapende betrakter.....	71
4.4.3 Tingens opprinnelse og det synliges opphav	72
4.5 Kunstneren/subjektet	73
4.5.1 Subjektets rolle i den skapende prosess	73
4.5.2 Tilgang til verden/virkeligheten.....	74
4.5.3 Lengsel, tvil og overgivelse	74
4.6 Ordet	76
4.6.1 Tittel	76
4.6.2 Det første ordet.....	76
4.6.3 Språket om kunstverket	77
4.7 Forskjeller mellom Merleau-Ponty og Gerhard Richter	78
4.7.1 Objektiv versus subjektiv tilgang til virkeligheten. Ulike virkelighetsbegrep	78
4.7.2 Sammenheng og avstand. Mulighet og brudd.....	80
4.7.3. Tingen som forlengelse av min kropp versus tilhørende en objektiv virkelighet.....	80
4.7.4 Verk og ting.....	81
4.7.5 Det naturlige blikk som ideell konstruksjon	81
4.7.6 Intersubjektivitet og det ubevisste.....	82
4.7.7 Maleriets tilblivelse og kunstnerisk prosess. Ulik kunstforståelse.....	83
4.7.8 Maleriets hensikt og mening. Ulike intensjoner med verket.....	84
4.7.9 Verk og abstraksjon. Ulike abstraksjonsnivå	85
4.8 Kunstneren	86
4.9 Oppsummering av analysen	86
5. Avslutning	91
Litteraturliste	93

1. Innledning

1.1 Introduksjon

Filosofen Maurice Merleau-Ponty har fått anerkjennelse for å bringe maleriet inn til filosofiens kjerne og hans fenomenologiske teori markerer et radikalt brudd i forhold til tidligere filosofisk estetikk. Hans refleksjoner berører grunnleggende problemstillinger knyttet til persepsjon og hva det vil si å uttrykke seg gjennom bilder. I sin interesse for moderne maleri finner Merleau-Ponty en fornyende inspirasjon for filosofisk arbeid. Maleren er et forbilde for en fenomenologisk tilnærming til verden; gjennom sanselig, perseptuelt nærvær ligger muligheten for erkjennelse. Maleren og filosofen møtes i sitt felles prosjekt: ”å uttrykke det som *eksisterer*”.¹ Maleren Gerhard Richter har gjennom flere tiår markert seg som en kunstner som evner å fornye malerkunsten gjennom å kombinere et tradisjonelt, representativt uttrykk med nyere, abstrakte kvaliteter. Slik vender han ryggen til det 20. århundrets maleriske konflikt mellom ytterlighetene ’abstraksjon’ og ’representasjon’ og velger å forholde seg til et bredt billedfelt som strekker seg utenfor kunstens rammer. Filosofen Merleau-Ponty og maleren Richter engasjerer seg i vår persepsjon av verden som den uttrykkes gjennom kunstverket.

1.2 Formål

Denne masteroppgaven tar utgangspunkt i Merleau-Pontys fenomenologi anvendt i forhold til et bestemt maleri av kunstneren Gerhard Richter. Jeg vil spesifikt diskutere og prøve ut filosofens begrep om ’det usynlige’ for å vinne innsikt i et maleri som berører problemstillinger knyttet til avbildning og vårt forhold til verden og tingene rundt oss. Utgangspunktet for oppgaven er tesen at det med begrepet usynlighet som inngang oppstår en forbindelse mellom Merleau-Pontys teori og Richters verk. Studiets overordnede formål er følgelig å diskutere på hvilken måte begrepet usynlighet er hensiktsmessig i relasjon til tolkning av visuell kunst.

¹ Maurice Merleau-Ponty, ”Cezannes tvil” i *Estetisk teori: En antologi*, red. Kjersti Bale og Arnfinn Bø-Rygg (Oslo: Universitetsforlaget, 2008), 260.

1.3 Problemstilling

For Merleau-Ponty utgjør det usynlige ikke en motsetning til synlighet, men er et indre rammeverk i det synlige; det usynlige inngår i og bekrefter det som er synlig.² Gjennom en direkte og sansemessig erfaring av den synlige verden åpnes samtidig usynlige muligheter; vi får tilgang til opprinnelig mening og oppnår erkjennelse. Et slikt ”naturlig syn” står i motsetning til et vitenskapelig og dominerende blikk som underlegger seg tingene og verden. Det usynlige fremtrer gjennom det synlige og beskrives som latent tilstand og mulighet.

Det fenomenologiske utgangspunkt i oppgaven leder ikke til en metodisk tilnærming til kunstverket; Merleau-Pontys usynlighetsbegrep er et filosofisk begrep som ikke er eksplisitt knyttet til kunstverk. Ettersom filosofen likevel forklarer sider ved det usynlige i sammenheng med maleri, og begrepet har til hensikt å si noe grunnleggende om visuell erfaring, ønsker jeg å se nærmere på hvilke konsekvenser begrepet kan ha for vår betraktning av billedkunst. Det jeg vil undersøke er: *I hvilken grad og på hvilken måte kan kunstverkets synlige fremtredelse innebære en tilknytning til det Merleau-Ponty beskriver som det usynlige?* Jeg vil utføre undersøkelsen ved å se nærmere på mulige aspekter ved usynlighetsbegrepet som kan settes i sammenheng med verket *Tisch* av Gerhard Richter og diskutere på hvilken måte disse kan være med på å åpne dette verket.

Utgangspunktet er min tese om at ved å se usynlighet som del av det synlige, kan Merleau-Pontys teori rette fokus mot det genuine ved det visuelle uttrykk, ikke som et sanselig motstykke til en åndelig idé eller tanke, men som mulighet i seg selv for tilgang til mening. Teorien gjenspeiler vår erfaring av at bildet har ”en annen side” enn den konkrete synlige. Denne andre siden er knyttet til og åpenbarer seg gjennom det synlige og er noe annet enn ordene vi bruker og kunnskapen vi tilfører. Konsekvensen av denne teorien vil kunne innebære en kritisk holdning til en systematisk og teoretiserende tilnærming til et kunstverks mening og innhold.

1.4 Undersøkellesmateriale

Mitt prosjekt tar utgangspunkt i en nærlesning av Merleau-Pontys *The Visible and the Invisible*. Filosofen formulerer sitt usynlighetsbegrep som del av en teori som omhandler vår virkelighetsforståelse, gjenstandens fremtredelse og bildets muligheter. Til tross for

² “... but the invisible is not the contradictory of the visible: the visible itself has an invisible inner framework (membrane), and the in-visible is the secret counterpart of the visible, it appears only within it...” Maurice Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisible: Followed by working notes*, red. Claude Lefort, overs. Alphonso Lingis, opptrykk 2000 (Evanston: Northwestern University Press, 1968) (Originalutgave: *Le Visible et l'invisible, suivi de notes de travail*. (Paris: Gallimard, 1964)), 215.

vektleggingen av kunst i Merleau-Pontys fenomenologi innebærer filosofien hverken en teori om kunst eller en metode. Men Merleau-Pontys refleksjoner berører uten tvil grunnleggende estetiske problemstillinger knyttet til persepsjon. Hans tekster om estetikk er relevante i en diskurs som gjelder kunstfagets premisser; premisser som angår hva vi forstår som virkelighet, kunstens relasjon til virkelighet og hva kunst er eller skal være. Fokuset på synlighetens kompleksitet og betydningen som tillegges persepsjonen og vår visuelle erfaring har plassert teorien i det billedteoretiske feltet og teorien er sentral innen estetisk filosofi. Merleau-Pontys filosofiske estetikk setter maleriet i en særstilling, diskuterer subjektets rolle i forhold til verket og problematiserer den representative tradisjon. Jeg vil undersøke usynlighetsbegrepets relevans i forholdet til representasjon og abstraksjon, fotografi og maleri, tingene og subjektets rolle.

For Gerhard Richter markerer verket *Tisch* fra 1962 et ønske om en ny start i hans kunstnerskap. Bildets maleriske utforming er et brudd med kunstnerens tidligere historie og formgrep. Richter plasserer derfor bildet som det aller første i sin selvproduserte oversikt over egne kunstverk. *Tisch* har et element av abstraksjon og samtidig en funksjon som objektiv avbildning. Den samtidige presentasjonen av de to elementene representasjon og abstraksjon har preget Richters uttrykk i en rekke malerier. Spenningen mellom det figurative og det abstrakte, mellom motivet og maleriets abstraherte overflate understrekes av maleriets prosessuelle karakter. Maleriene kjennetegnes av en tilsløring, en opplevelse av en uskarp overflate hvorigjennom man skimter gjenstander, landskap og mennesker.

Jeg har valgt maleriet *Tisch* i denne oppgaven fordi jeg mener at dette verket er i stand til å uttrykke noe av den komplekse relasjonen mellom det synlige og det usynlige. Jeg vil undersøke om elementer ved bildets formale utforming og motivvalg kan sees i sammenheng med ulike aspekter ved Merleau-Pontys fenomenologiske begrep. Utgangspunktet er min tese om at Richters bilde *Tisch* berører spørsmål knyttet til vår forståelse av virkelighet, gjenstandenes fremtredelse og det å uttrykke seg gjennom bildet. Jeg vil diskutere på hvilken måte Merleau-Pontys teori kan åpne Gerhard Richters verk ved å rette fokus på kunstnerens skapende kraft, vår relasjon til synlig verden og verkets evne til å uttrykke det som ikke vår bevisste tanke eller ordene kan gripe.

Når det gjelder Gerhard Richters kunstneriske virke vil jeg legge vekt på kunstnerens egne refleksjoner knyttet til malerisk virke og det spesifikke maleriet *Tisch*. Richters

refleksjoner er samlet i verket *Text*³ som gjengir brev og intervjuer, egne arbeidsnotater, kunstnerens offentlige uttalelser om spesifikke utstillinger, refleksjoner fra personlig korrespondanse og svar på spørsmål stilt fra kritikere. *The Visible and the Invisible* og *Text* utgjør de sentrale tekster i denne oppgaven.

1.5 Metode

Merleau-Ponty er blitt kritisert for ikke å redegjøre for forskjellen mellom å betrakte et bilde og å betrakte verden. Filosofen Jonathan Gilmore er en av dem som trekker dette frem og formidler mitt innledende poeng om at teorien og tilhørende begrep ikke kan anvendes metodisk: "Yet if every theory of painting implies a metaphysical theory, not every metaphysical theory offers a theory of painting."⁴ Om ikke teorien innebærer en billedteoretisk modell så åpner det likevel for en refleksjon som angår premisser ved kunst og kunstforståelse; hva vi forstår som virkelighet, kunstens relasjon til virkelighet og hva kunst er eller skal være. Om det ikke er en kunstteori kan det likevel være en teori som angår erfaring knyttet til kunstverk. Merleau-Pontys refleksjoner berører uten tvil grunnleggende estetisk-teoretiske problemstillinger knyttet til persepsjon og hva det vil si å uttrykke seg gjennom bildet.

Jeg mener at Merleau-Pontys kritiske holdning til teoretisering av kunstverks mening og innhold utfordrer oss til å undersøke andre muligheter som kan berike vår erfaring av kunst. Det er i denne sammenheng jeg ønsker å utforske betydningen av usynlighet og hvordan begrepet kan relatere seg til estetisk uttrykk. Når jeg studerer usynlighetsbegrepet hos Merleau-Ponty samtidig som jeg undersøker mulige forbindelser til Gerhard Richters maleri finner jeg det viktig å poengtere forskjellen mellom det usynlige som et filosofisk begrep og ordet usynlig anvendt for å belyse dimensjoner omkring et kunstverk. Forskjellen mellom å møte et begrep og å møte et bilde er sentral i denne sammenheng slik det også er grunnleggende i Merleau-Pontys estetikk. I min analyse ønsker jeg å gi rom for mulige *sammenhenger* mellom begrep og kunstverk og slik undersøke hvorvidt begrepet kan tilføre innsikt i forhold til visuell kunst. Mitt utgangspunkt er tesen om at bildet gjennom sin

³ Gerhard Richter, *Text: Writings, Interviews and Letters 1961–2007*, red. Dietmar Elger og Hans Ulrich Obrist (London: Thames & Hudson, 2009) (Originalutgave: *Text 1961 bis 2007. Schriften, Interviews, Briefe*. (Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2008))

⁴ Jonathan Gilmore, "Between Philosophy and Art" i *The Cambridge Companion to Merleau-Ponty*, red. Taylor Carman og Mark B.N. Hansen (Cambridge: Cambridge University Press, 2005), 291.

sanselige fremtredelse er uttrykk for noe *annet* enn det ordene kan gripe og at bildet gjennom sin sanselige fremtredelse kan uttrykke noe grunnleggende om vår erfaring av verden.

1.6 Oppbygning av oppgaven

I andre kapittel som har tittel ”Merleau-Ponty. Det usynlige som del av det synlige”, vil jeg redegjøre for Merleau-Pontys teori og hans forståelse av forholdet mellom det synlige og det usynlige. Når Merleau-Ponty ikke lar fenomenologien lede frem til en bestemt billedteoretisk metode har dette sammenheng med teoriens grunnleggende prinsipp. Min tese er at Merleau-Ponty likevel beskriver det usynlige i forhold til bildets visuelle utforming og betrakterens blikk på kunstverket. Det usynlige kan fremtre i maleriet gjennom ulike formale grep. Som eksempel trekker Merleau-Ponty fram gjengivelsen av ulike perspektiv i ett og samme bilde, de avbildete gjenstandenes forhold til hverandre, oppløsningen av verksbegrepet gjennom serier, tomme felt i bildet, presentasjonen av det uferdige maleri og fargens samtidige forankring og flyktighet. Jeg vil undersøke hvordan Merleau-Pontys usynlighetsbegrep utvikler seg gjennom hans sentrale tekster om estetikk og sette dette i forbindelse med en parallell utvikling der han modererer sitt syn på abstraksjon og i mindre grad blir opptatt av det representative i kunstuttrykket. Tingens fremtredelse i verden, tingens relasjon til andre ting og avbildningen av disse forhold står sentralt. I sammenheng med disse begrepsmessige refleksjoner vil jeg ta for meg subjektets rolle, ’intersubjektivitet’, forestillingen om mening og det ubevisstes rolle i Merleau-Pontys teori.⁵ Merleau-Ponty antyder at det ubevisste står i forbindelse med det bevisste slik det usynlige står i forbindelse med det synlige⁶. Jeg vil videre diskutere filosofens grunnleggende begrep ’reversibilitet’, ’kjøtt’, ’écart’ og ’chiasme’ i forhold til det synliges relasjon til det usynlige.

I tredje kapittel, ”Gerhard Richter, *Tisch* (1962)”, vil jeg gjøre rede for maleriet *Tisch*, Gerhard Richters kunstnerskap og hans tekstlige materiale. Jeg vil la Merleau-Pontys fenomenologi til en viss grad angi retningslinjer for hva jeg vektlegger i redegjørelsen av

⁵ Arbeidsnotatene i *The Visible and the Invisible* indikerer en plan for i større grad å diskutere det usynlige i forhold til bevissthet og det ubevisste. Eksempelvis 242 – 243. Ellers finner vi antydning av det ubevisstes rolle i sitater på side 189 og 232. Merleau-Ponty beskriver det ubevisste som noe som befinner seg i det synlige felt foran oss: ”This unconscious is to be sought not at the bottom of ourselves, behind the back of our consciousness,” but in front of us, as articulations of our field.” Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisible*, 180.

⁶ ”...perception is unconsciousness.” Ibid, 189.

”The touching oneself and the touching have to be understood as each the reverse of the other - - The negativity that inhabits the touch [...], the untouchable of the touch, the invisible of vision, the unconscious of consciousness [...] is the other side or the reverse [...] of sensible Being...” Ibid., 255.

kunstverket og Gerhard Richters tekster. Ved å holde frem potensielle sammenhenger kan Merleau-Pontys teori i neste omgang ha muligheter til å åpne for verket. Jeg vil presisere at Gerhard Richter ikke bruker fenomenologi som premiss i utformingen av sine verk. Richter er generelt kritisk til en teoretisk eller metodisk tilnærming til kunst.⁷ Kunstneren er likevel teoretisk orientert og bidrar med refleksjoner rundt eget kunstnerisk virke. Merleau-Ponty er filosofen som inndrar kunstnerens egne uttalelser og teorier om kunst som bidrag til forståelse av kunstverkets tilblivelse. I essayet "Cézannes tvil" siterer han flittig maleren Paul Cézannes egne tekster og utsagn, fremhever hans tanker og studier og beskriver kunstneren som både maler og filosof.⁸ Det er her jeg finner legitimering for å bruke Gerhard Richters egne tekster i denne oppgaven. Jeg vil i dette kapittelet se maleriet *Tisch* i sammenheng med Richters andre malerier og kunstnerens egne tekster. Jeg vil redegjøre for abstraksjon og figurasjon slik som det fremtrer i Richters bilder, for det valgte maleriets bakgrunn, for dets komposisjon og motivvalg, den maleriske fremstillingen av tingen og fotografiets betydning i Richters kunst. Malerens refleksjoner om virkelighet, avbildning, kunstnerens rolle og skapende prosess står sentralt.

I fjerde og siste kapittel, "Analyse", vil jeg foreta en analyse der jeg undersøker relevansen av de momenter jeg har trukket frem i de foregående kapitler. Momentene jeg vil fremheve og som kan forbinde Merleau-Pontys teori og Gerhard Richters maleri er "tingen og fremstillingen av tingen", "kunstnerens rolle og subjektets tilgang til verden", "språk og stillhet". Jeg vil ta utgangspunkt i Merleau-Pontys fenomenologiske holdning og søke en fremgangsmåte der jeg åpner for både sammenhenger og forskjeller, men vil være forsiktig med å formulere en autoritativ tolkning og absolutt mening. Filosofen Galen A. Johnson minner oss om at Merleau-Ponty søker å formulere et begrep om det usynlige som er nærmere tingens sanselige eksistens⁹ og at filosofens teori og begrep må forstås som noe som i større grad beskriver estetiske enn logiske fenomen.¹⁰ Jeg lar dette begrunne en forståelse av teorien der jeg vil la meg anspore av en bestemt holdning til forskjell fra en metodisk tilnærming. Hensikten vil være å undersøke om usynlighetsbegrepet kan berike vår opplevelse og forståelse av Gerhard Richters maleri *Tisch*.

⁷ Richter uttrykker at teori ikke har noe å gjøre med et kunstverk og at bilder som kan fortolkes og inneholder mening er "dårlige bilder", Richter, *Text*, 32.

⁸ Merleau-Ponty, "Cezannes tvil" i *Estetisk teori*, 264.

⁹ Galen A. Johnson, "Ontology and Painting: "Eye and Mind"" i *The Merleau-Ponty Aesthetics Reader: Philosophy and Painting*, red. Galen A. Johnson, red./overs. Michael B. Smith (Evanston: Northwestern University Press, 1993), 39.

¹⁰ *Ibid.*, 48.

1.6 Avgrensning, tidligere forskning

Mitt prosjekt tar utgangspunkt i en nærlesning av Merleau-Pontys *The Visible and the Invisible* for å studere hans begrep om det usynlige. Dette verket, som brått ble stoppet av filosofens død i 1961, er hans siste og uavsluttede verk og endepunktet i et filosofisk virke som strekker seg tilbake til 40-tallet. I oppgaven forholder jeg meg til forskningslitteratur som fremhever og diskuterer Merleau-Pontys fenomenologi som estetisk bidrag i forhold til moderne kunstdiskurs. Jeg har lagt vekt på litteratur som kritisk vurderer hans begrep om det usynlige. I forhold til Gerhard Richters maleri og kunstneriske virke har jeg forholdt meg til boken *Text* hvor mange av Richters refleksjoner, notater og intervjuer med ham er publisert. *The Visible and the Invisible* og *Text* utgjør de sentrale tekster i denne masteroppgaven.

Historisk sett er refleksjonen om det usynliges forhold til det synlige mer tilstede i filosofi og estetikk enn i teorier om kunst. Vestlig filosofi har diskutert grensen som skiller og binder sammen det synlige og usynlige. Det lingvistiske begrepspar innebærer en dualisme der det usynlige settes som motsetning til synlighet. Hva det usynlige innebærer har forandret seg gjennom historien. Det usynlige har blitt forstått som adskilt fra sanselig verden; som tilhørende den platonske idé, en guddommelig sannhet, transcendental virkelighet eller som åndelig kraft. Det usynlige er ofte beskrevet som en idealitet som har stått i motsetning til en verdslig synlighet. Radikaliteten hos Merleau-Ponty ligger i en avvisning av et dualistisk forhold, et ønske om å se synlighet og usynlighet i sammenheng samtidig som han understreker betydningen av den direkte og sanselige erfaring av verden.

Merleau-Pontys teori om forholdet mellom det synlige og det usynlige har møtt kritikk. Historikeren Martin Jay mener at Merleau-Pontys filosofi forblir i en okularsentrisisme som den prøver å ta avstand fra og at forestillingen om ”det naturlige blikk” som betrakter verden uten refleksjon er en ideell konstruksjon.¹¹ Han bemerker at synlighet og usynlighet blir teoretiske begrep som ikke har sammenheng med hvordan vi vanligvis bruker ordene og opplever verden. Filosofen Véronique Fóti kritiserer Merleau-Pontys forståelse av det usynlige i en sammenstilling med filosofen Jacques Derrida: Derrida poengterer noe som Merleau-Ponty ignorerer; nemlig blikkets fysiske betingelser og blikkets tendens til å bli

¹¹ Martin Jay, *Downcast Eyes: The denigration of vision in twentieth-century French thought* (Berkeley: University of California Press, 1993), 3, 303, 325.

sperret av tårer; tårene tilslører og dekker over synet.¹² Merleau-Ponty kritiseres for ikke å se blikkets og øyets kroppslige tilknytning. Derrida viser til tårene forårsaket av det *deltakende blikket* som berøres av det synlige. Ifølge Fóti er Merleau-Pontys forestilling om det transendentale, absolutte usynlige truet av å bli en tilbaketrukket absolutt.¹³

Jeg vil vise at det i *The Visible and the Invisible* likevel er tendenser som kan gå imot Martin Jays og Véronique Fótis forståelse. Min tese er at det i Merleau-Pontys verk argumenteres for en usynlighet som også er tilstede. Dette vil jeg vise i forhold til filosofens begrep om intersubjektivitet og hans økende interesse for det ubevisste i beskrivelsen av det usynlige.

Kunsthistorikeren Georges Didi-Huberman er fenomenologisk påvirket i sitt prosjekt der han søker å revitalisere kunsthistoriefaget.¹⁴ Usynlighetsbegrepet inngår her i en kritikk av kunsthistorisk metode og Didi-Huberman søker en teori som tar bildets kompleksitet på alvor og fremhever det genuint visuelle. Didi-Huberman skiller mellom ”visualitet” og ”synlighet” og påstår at usynlighet inngår som en del av det visuelle. Han hevder at visuell representasjon har en ”underside” hvor tilsynelatende forståelige former mister deres klarhet og unndrar seg rasjonell forståelse.¹⁵ Jeg vil ikke forfølge kritikken av kunsthistorisk metode, men bare påpeke at bruken av Merleau-Pontys usynlighetsteori impliserer et kritisk potensiale.

Jeg vil trekke frem de fenomenologisk orienterte kunsthistorikerne Bernd Hüppauf og Christoph Wulf som er opptatt av vår egen tids billedbegrep.¹⁶ De to kunsthistorikerne ser nødvendigheten av å diskutere billedbegrepets radikale endring i en digitalisert tid. I denne sammenheng mener de at usynlighetsbegrepet kan tilføre noe til et billedfelt der bilder produseres og må forstås på en helt ny måte. Jeg kommer ikke til å diskutere usynlighetsbegrepet i forhold til nyere kunst, men vil ta for meg Hüppaufs forståelse av usynlighet relatert til vår erfaring av uskarpe og utydelige bilder.¹⁷

Jeg vil i denne oppgaven ikke vurdere usynlighetsbegrepets relevans i forhold til et antall verk fra ulike historiske epoker. Jeg har valgt å diskutere usynlighetsbegrepet i forhold

¹² Véronique M. Fóti, *Vision's Invisibles: Philosophical Explorations*, red. Dennis J. Schmidt (Albany: State University of New York Press, 2003) 7, 78.

¹³ Ibid., 79.

¹⁴ Georges Didi-Huberman, *Confronting Images: Questioning the Ends of a Certain History of Art*, overs. John Goodman (University Park: The Pennsylvania State Press, 2005)

¹⁵ ”In fact, it is the very opposition of empirical versus rational that doesn't work here, that fails to ”apply” to artistic images.” Ibid., 142. I kapittelet ”The Image as Rend and the Death of God Incarnate” utdyper Didi-Huberman sin forståelse av visualitet. Ibid., 139 – 228.

¹⁶ Hüppauf og Wulf står som redaktører av essaysamlingen *Dynamics and Performativity of Imagination* der de har samlet interdisiplinære tekster som diskuterer forestillingsevne, kreativitet og bilde i relasjon til forholdet mellom det synlig og det usynlige. Bernd Hüppauf og Christoph Wulf (red.), *Dynamics and Performativity of Imagination: The Image between the Visible and the Invisible* (New York/Oxon: Routledge, 2009)

¹⁷ ”Between Imitation and Simulation: Towards an Aesthetics of Fuzzy Images”, Ibid., 230-253.

til ett bestemt maleri som jeg mener befinner seg i en brytning med den tidlige modernisme som er utgangspunkt for Merleau-Pontys estetikk.

Filosofen Galen A. Johnson teori er viktig fordi han diskuterer det usynlige i forhold til Merleau-Pontys begrep om 'kjøtt', 'reversibilitet', bevissthet og 'tingens essens'. Han understreker at usynlighet snarere er et estetisk fenomen enn et logisk fenomen. Jeg finner i Galen A. Johnsons teori begrunnelse for å undersøke usynlighetsbegrepets mulighet til å kunne tilføre noe til vår opplevelse og forståelse av bildet uten å anvende en logisk, metodisk tilnærming. I tillegg argumenterer Johnson for en forbindelse mellom usynlighetsbegrepet og abstrakt maleri.

Filosofen Jonathan Gilmore, som jeg har nevnt tidligere, kritiserer Merleau-Ponty for mangelfullt å redegjøre for forskjellen mellom å betrakte et bilde og å betrakte verden, mellom å betrakte avbildningen av tingen og tingen i verden.¹⁸ Hans kritikk innebærer også en påstand om at Merleau-Ponty begrenser seg til en bestemt tidsepoke og uttrykk. Kunsthistorikeren Gertrud Koch har en fenomenologisk innfallsvinkel til Gerhard Richters kunst og tolker maleriene som uttrykk for ontologisk erfaring.¹⁹ Koch drar inn betrakteren i forhold til Richters bilder og viser hvordan abstraksjonen som dekker motivet i Richters malerier ikke bare er uttrykk for Richters subjektive handling, men samtidig fremstår som objektiv tilstand for betrakteren.

Jeg ønsker å trekke frem og vektlegge et begrep som viser kompleksiteten og mulighetene i Merleau-Pontys fenomenologi. Gjennom å sammenstille usynlighetsbegrepet med Gerhard Richters verk *Tisch* ønsker jeg å se nærmere på begrepets muligheter i forhold til kunstverk og undersøke dets relevans som kunstteoretisk begrep.

¹⁸ "Yet painting, in representing things in the world, are things in the world themselves, and Merleau-Ponty does not explain how the image of the world Cézanne presents will escape being seen by us in the same way the rest of the world is". Jeg finner det viktig å her påpeke her at Gilmore argumenterer ut fra "Indirect Language and the Voices of Silence", "Cézannes" tvil" og "Eye and Mind", men forholder seg ikke til det usynlige slik som beskrevet i *The Visible and the Invisible*. Gilmore, "Between Philosophy and Art", 296.

¹⁹ Gertrud Koch, "The Richter-Scale of Blur", *October*, nr. 62, Høsten 1992, (Cambridge, Massachusetts: The MIT Press), 133 – 142. Tilgjengelig: www.jstore.org [15.10.2014]

2. Merleau-Ponty. Det usynlige som del av det synlige

2.1. Innledende ord

Jeg har valgt å ta utgangspunkt i Maurice Merleau-Pontys teori i en diskusjon av begrepet 'usynlighet' anvendt i forhold til kunstverk. Det er flere grunner til dette valget. Først og fremst skyldes det at filosofen bringer billedkunsten inn til filosofiens kjerne. Slik knytter han fenomenologi til estetikk og visuell kunst. Dette er nytt i forhold til tidligere fenomenologi og innebærer samtidig et bidrag til tidlig, moderne estetikk. I den grad det eksisterer en fornyet interesse for Merleau-Pontys teori i tilknytning til billedkunst inngår dette i en stadig tilbakevending til radikaliteten i filosofens tanker og hans forestilling om en opprinnelig betraktning av verden. Hans estetikk har derfor innvirket på kunstteori frem til vår egen tid.²⁰ Men det er ikke bare kunstteoretikere som har blitt påvirket av Merleau-Pontys teori. Hans anerkjennelse av kunstnerens rolle og den kunstneriske, skapende prosess beskrevet som et forbilde for en fenomenologisk tilnærming til verden har også påvirket kunstnere og kunstnergrupper i moderne tid. Til sist er valget av Merleau-Pontys teori naturlig i forhold til det som står i oppgavens fokus nemlig 'usynlighet' og usynlighetens relasjon til 'synlighet'. Det usynlige åpner nye perspektiv knyttet til vår erfaring av det synlige og inngår som et viktig begrep i utforskningen av hva synlighet betyr for sannhetens opprinnelse. Slik etableres det synlige som grunnleggende element i vår forståelse av væren, tilegnes en dybde og et potensiale som innebærer en overskridelse av ren, visuell fremtredelse. I tilknytning til billedkunst kan man gjenkjenne opplevelsen av at bildet har en side som unndrar seg rasjonell forståelse, er ordløs, men som likevel definerer bildets potensialitet. Dette er grunnen til at jeg ønsker å undersøke teorien i relasjon til kunstverk. Det er naturligvis flere teorier om forholdet usynlighet/synlighet som knyttes til billedkunst og flere teoretikere har blitt påvirket av Merleau-Pontys forståelse av begrepet. Merleau-Pontys tilknytning til tidlig modernisme og hans usynlighetsteori er derfor et naturlig startpunkt i et studie av usynlighet i forhold til billedkunst i moderne tid.

Jeg vil begynne med en redegjørelse av Merleau-Pontys fenomenologiske posisjon. Hans ontologi og persepsjonsteori ligger til grunn for utviklingen av hans usynlighetsbegrep og jeg vil derfor redegjøre for visse prinsipper knyttet til hans forståelse av væren. Dette

²⁰ I denne oppgaven har jeg referert til kunsthistorikere og filosofer blant andre Georges Didi-Hubermann, Bernd Hüppauf, Sean Dorrance Kelly og Galen A. Johnson, men det finnes også andre som tar opp og diskuterer Merleau-Pontys teori i forhold til kunst i vår egen samtid som for eksempel kunsthistorikerne Alex Pott og Mikkel Bogh. (Jørgen Lund, *Gjenstand, verk, bilde. Kunstteori og tingestetikk på 1900-tallet*, Ph.D.avhandling (Universitetet i Bergen, 2008, 217 – 239)

innebærer en teori om blikkets betydning som avgjørende for vår erfaring av verden, sannhet og mening. Jeg vil deretter belyse relasjonen mellom det usynlige/det synlige og denne relasjonens mulighet og potensiale. 'Intersubjektivitet' vil her inngå som et begrep av betydning for det usynliges mulighet og potensiale. Usynlighet vil settes i forhold til andre sentrale begrep i Merleau-Pontys fenomenologi: 'chair', 'écart' og 'chiasme'. Videre vil jeg rette fokus mot usynlighetsbegrepets utvikling i det som regnes som Merleau-Pontys sentrale tekster knyttet til estetikk.²¹ For å kunne undersøke begrepet i forhold til et konkret verk vil jeg i denne sammenheng legge vekt på usynlighetsbegrepets tilknytning til verkets opprinnelse, kunstnerisk prosess og drivkraft, språklige aspekt ved bildet og maleriske kvaliteter som abstraksjon, det ufullstendige bildet, perspektiv, farge og komposisjon. Med tanke på at jeg i siste kapittel vil sette Merleau-Pontys teori i relasjon til Gerhard Richters maleriske framstilling av en konkret gjenstand i verden, vil jeg mot slutten av dette kapittelet redegjøre for tingens synlighet og tingens usynlige dybde.

2.2. Det synlige. Fenomenologi og sanselig erfaring

2.2.1 Betydningen av sanselig erfaring. Avvisning av en dualistisk forståelse av verden

Ifølge Merleau-Ponty er det kroppen, ikke bevisstheten, som er opprinnelsen til sann kunnskap om verden. Vi er subjektivt nærværende; våre sanser setter oss i kontakt med verden og bekrefter vår tilstedeværelse. "Vi er erfaringer",²² sier Merleau-Ponty og bryter dermed med det kartesianske grunnprinsipp. Som fenomenolog anerkjenner Merleau-Ponty Edmund Husserls fenomenologiske bidrag, men radikaliserer hans fenomenologi ved å avvise ideen om at det finnes objektiv kunnskap.²³ I sin undersøkelse av sannhetens opprinnelse kritiserer Merleau-Ponty refleksjonsfilosofien, først og fremst Kants filosofi, for å være metodisk tvilsom og for å forholde seg til en hypotetisk, ikke erfart verden.²⁴

²¹ De tekster og essays som regnes som jeg trekker frem som sentrale i Merleau-Pontys estetikk er: "Cézannes tvil", "Indirect Language and the Voices of Silence" og "Eye and Mind". I tillegg forstås også kapittelet "The Intertwining - The Chiasm" fra *The Visible and the Invisible* som knyttet til estetikk selv om det ikke direkte omhandler kunstverk.

²² Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisible*, 115.

²³ "...the very idea of objective knowledge and [...] the idea of an object that informs itself and knows itself are, as much as any other ideas, and more than any other, supported by our reveries." Ibid., 116.

²⁴ "When Kant justifies each step of his Analytic with the famous refrain "if a world is to be possible," he emphasizes the fact that his guideline is furnished him by the unreflected image of the world, that the necessity of the steps taken by the reflection is suspended upon the hypothesis "world,"... Ibid., 34. Om refleksjonsfilosofien: "A philosophy of reflection, as methodic doubt and as a reduction to openness upon the world [...] is thrice untrue to what it means to elucidate: untrue to the visible world, to him who sees it, and to his relations with the other "visionaries." Ibid., 39.

Hva som *er* i forhold til hva som *ikke er* tilhører ontologiens problematikk. I studiet av *væren* søker man å formulere enhetlige og eksistensielle prinsipper som settes opp mot hverandre i en filosofisk diskurs. Merleau-Ponty er radikal i sin *værensforståelse*; i sin teori om erkjennelse og viten avviser han absolutte motsetninger og beskriver dualistisk forståelse som en forenkling og en tankemessig konstruksjon av vårt forhold til verden.²⁵ Begrepspar som *væren/intet*, *negativitet/positivitet*, *refleksjon/sansning*, *subjekt/objekt*, *synlig/usynlig* beskrives ikke som definitive motsetninger, derimot oppheves skillene. Fenomenene inngår i sammensatte forhold uten absolutte avgrensninger slik vi opplever elementene i verden; tingene er ikke tydelig avgrenset, men eksisterer i forhold til hverandre og står i en sammenheng. Det er vår kroppslige erfaring av verden som viser disse komplekse sammenhengene. Tingene i verden står i sammenheng gjennom mitt blikk: "...the parts of the world evidently do not coexist without me (the table in itself has nothing to do with the bed a yard away); the world is the vision of the world and could not be anything else."²⁶ Vi er en del av verden; tingene er en forlengelse av min kropp og min kropp er en forlengelse av verden. Både tingen foran meg og jeg er integrert i *væren*, vi er en del av det samme. Mennesket står ikke utenfor verden, vi er en del av *væren*, og hvert menneske har ulike innganger til *væren*.

Merleau-Pontys avvisning av en dualistisk forståelse av verden utgjør grunnlaget når han kritiserer Jean-Paul Sartres "negativitetsfilosofi" for å konstruere en abstrakt motsetning mellom *væren* og *intet*.²⁷ I beskrivelsen av vårt forhold til verden beskriver Sartre vår bevissthet som negativitet; det som er "for-seg". Vår bevissthet blir bare virkeliggjort i vår relasjon til positivitet, det vil si verden og tingene som beskrives som det som er "i-seg" og som eksisterer uavhengig av vår bevissthet. I en slik konstruert motsetning er interaksjon ikke mulig, påstår Merleau-Ponty; jeg blir fremmed for tingene rundt meg.²⁸ Han poengterer at ved å ha en bevissthet om og ved å beskrive det negative og sette ord på intetheten har vi allerede gjort det negative til tankeobjekt; vi har bekreftet det negatives og intethetens eksistens og på

²⁵ "We are beyond monism and dualism, because dualism has been pushed so far that the opposites, no longer in competition, are at rest the one against the other, coextensive with another." Ibid., 54.

²⁶ Ibid., 75.

²⁷ "The thought of the pure negative or of the pure positive is therefore a high-altitude thought, which operates on the essence or on the pure negation of the essence, on terms whose signification has been fixed and which it holds in its possession." Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisible*, 69.

²⁸ "From the moment I conceive of myself as negativity and the world as positivity, there is no longer any interaction. [...] I remain absolutely foreign to the being of the things..." Ibid., 52.

"The thought of the pure negative or the pure positive is therefore a high-altitude thought, which operates on the essence or on the pure negation of essence, on terms whose signification has been fixed and which it holds in its possession." Ibid., 69.

den måten blir negativiteten ”reintegrert i væren”.²⁹ Intethet opphører som absolutt fravær: ”Intethet er ikke, og det er dens værensmåte”,³⁰ sier Merleau-Ponty. Væren og intet forblir likevel to nødvendige og ulike størrelser, men de står ikke som absolutte og uforenlige motsetninger; de blir en del av det samme og inngår i en kompleks totalitet. Merleau-Ponty påstår at han tar opp tråden der Sartre slutter og sier at dialektikken av væren og intet bare er en forberedelse for erfaringen.³¹ Denne kritikken av Sartres filosofi betegner Merleau-Pontys avvisning av negativitet som grunnleggende prinsipp i en dualistisk verdensforståelse. Verden er tvert om erfart som en kompleks totalitet der positivitet og negativitet står i sammenheng og interaksjon. Gjennom negasjonen av negativitet bringes klarhet og innsikt: ”Everything is obscure when one has not thought out the negative; everything is clear when one has thought it as negative.”³²

2.2.2. Persepsjonen og den pre-reflektive tilstand. Det naturlige blikk og perseptuell tiltro

I forhold til den fenomenologiske tradisjon som har et fokus på bevisstheten markerer Merleau-Ponty en endring fordi hans prinsipp er knyttet til betydningen av kropp og sansning. Verden er definert av dens synlige fremtredelse: ”...the world is the vision of the world and could not be anything else.”³³ I vår erfaring av verden er derfor blikket avgjørende. Persepsjonen er den sansning som primært setter oss i kontakt med verden. Når vi ser på verden, konstituerer vårt blikk da nødvendigvis en viten? I første kapittel i *The Visible and the Invisible* åpner Merleau-Ponty med å problematisere hvem dette *vi*’et er, hva det vil si å *se* og hva verden og tingene fremfor oss er. Han poengterer at i det øyeblikk vi besvarer spørsmålene filosofisk mister vi kontakten med den *direkte erfaringen* vi har av verden. Det å se og det å vite er ikke det samme. Refleksjonen om det vi ser er ikke det samme som å se.

²⁹ ”Here everything depends on the strictness with which we will be able to think through the negative. We are not thinking it as negative if we treat it as an ”object of thought” or try to say *what it is*: that is to make of it a more subtle or more rarefied species of being, it is to reintegrate it into being.” Ibid., 53.

Merleau-Ponty sier også: ”inkorporert” Ibid., 64, [Being is] “negation negated” Ibid., 66.

“There is a trap inherent in the thought of the negative: if we say that it is, we destroy its negativity...” Ibid., 67.

³⁰ ...nothingness is not and that this is its own way of being...” Ibid., 65.

”...nothingness inexists (in the negative sense) and being is...” Ibid., 64.

³¹ ”I take my starting point where Sartre ends, in the Being taken up by the for Itself...” Ibid., 237.

“In it [the philosophy of negative of Sartre] the dialectic of being and nothingness is only a preparation for experience” Ibid., 85.

³² Uttalelsen er tatt ut av en sammenheng, men ut fra dette prinsippet forklarer Merleau-Ponty deretter dybden ved verdens synlighet; en synlighet som innebærer mer enn det konkret synlige; mitt blikk innebærer også en distanse, mitt syn er avgrenset fra det jeg ser. Ibid., 64-65.

³³ Ibid., 75.

Merleau-Ponty poengterer at *først* persiperer vi verden, *deretter* filosoferer vi.³⁴ Den tilstand hvor blikket er i en direkte kontakt med verden betegnes som ”pre-reflektiv tilstand”.

Merleau-Ponty ser nødvendigheten av at vi studerer på hvilken måte vårt blikk innebærer viten. Verden er det vi ser, men samtidig må vi *lære* å se.³⁵ Merleau-Ponty nevner som eksempel et bord, jeg ser bordet, mitt syn ender der, mitt blikk stopper opp ved bordets ”uoverstigelige tetthet”, men likevel, når jeg sitter foran bordet kan jeg tenke på et helt annet sted, som for eksempel en bro i Paris. Da er jeg ikke bare ”i mine tanker”, men jeg *er* på dette andre stedet.³⁶ Vi må lære å vende tilbake til gjenstanden fremfor oss og søke et blikk som er i kontakt med tingen.

Dette blikket er ikke et distansert blikk som betrakter verden på avstand, men et deltakende, tilstedeværende blikk som *berører*. Merleau-Ponty beskriver en ”gjensidig berøring” mellom blikk og ting. Tingene tiltrekker seg blikket og blikket kjærtegner tingene.³⁷ Dette blikket beskriver Merleau-Ponty som ”rå persepsjon”³⁸ eller et ”naturlig blikk”³⁹ i motsetning til et ”rent” blikk her forstått som et idealiserende, vitenskapelig blikk som dominerer og underlegger seg tingene. Ifølge Merleau-Ponty er sannheten før-språklig. Et ”naturlig blikk” tillegger ikke mening og fastlegger ikke én absolutt sannhet. Filosofen snakker om ”perseptuell sannhet” som forutsetter et blikk som ikke forklarer verden. Merleau-Ponty bruker som eksempel vår erfaring av en vei:⁴⁰ Ved å måle veiens bredde og lengde påstår vitenskapen en uforanderlig, objektiv og målbar størrelse som innebærer at jeg ser veien med et ”rent” blikk, utenfra, som om jeg er adskilt fra veien. Derimot, ved mitt naturlige blikk, ved å erfare veien fysisk, er det ikke mulig å forklare ut fra slike målbare, objektive betingelser. Om jeg ser veien nært eller på avstand er veien likevel den samme og

³⁴ Dette innebærer en avvisning av Edmund Husserls teori. Ifølge Husserl er den sanselige erfaring underlagt det som kalles intensjonalitet; vi oppnår erkjennelse gjennom det at bevisstheten alltid er bevisst *om* noe. Heidegger påstår at den sanselige erfaring er ladet av forståelse; vår tilgang til væren går gjennom språket og tolkningen.

³⁵ Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisible*, 4.

³⁶ ”For after all, sure as it is that I see my table, that my vision terminates in it, that it holds and stops my gaze with its insurmountable density, as sure even as it is that when, seated before my table, I think of the Pont de la Concorde, I am not then in my thoughts but am at the Pont de la Concorde...” Ibid., 4.

³⁷ ”...the relation between what I see and I who see is not one of immediate or frontal contradiction; the things attract my look, my gaze caresses the things, it espouses their contours and their reliefs, between it and them we catch sight of a complicity.” Ibid., 76.

I tilknytning til det som Merleau-Ponty, kaller ”opprinnelig betraktning” skiller ikke Merleau-Ponty mellom taktilitet og syn. Blikket berører og tilegnes slik en taktil verdi: ”Den opprinnelige persepsjonen kjenner ikke disse sontringene mellom berøring og syn. Det er vitenskapen om menneskekroppen som på et senere tidspunkt lærer oss å skjelve mellom våre sanser.” Merleau-Ponty, ”Cezannes tvil” i *Estetisk teori*, 260.

³⁸ ”brute perception”: ”And that the functioning of reflection, like the functioning of the exploring body, makes use of powers obscure to me, spans the cycle of duration that separates the brute perception from the reflective examination...” Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisible*, 38.

³⁹ ”natural gaze”, Ibid., 21.

⁴⁰ Ibid., 21.

den ene eller andre synsvinkelen er ikke mer sann enn den andre. De ulike synsvinklene former et system, et totalt felt som kalles en ”perseptuell sannhet”⁴¹. Vi har tilgang til denne sannheten ved at vi er tilstede i verden.⁴² Denne sannheten skal ikke prøves, det er en sannhet som krever tiltro, ”perseptuell tiltro”⁴³, den er uten bevis og hverken bekrefter tingen eller tilfører den noe. Ved vårt fysiske nærvær i verden har vi tilgang til sannhet.⁴⁴

Idealiserer man da her en tilstand av impersepsjon eller agnosi hvor vi alle er sansende subjekter ute av stand til å kunne forstå eller tolke det vi ser? Merleau-Ponty poengterer at det ikke er snakk om å plassere den perseptuelle tiltro i stedet for refleksjonen, men å kunne ta inn over seg den totale situasjonen.⁴⁵ Refleksjonen holder på plass det som den perseptuelle tiltro innebærer; forestillingen om en sannhet og overbevisningen om at det er en verden.⁴⁶ Man kan si det slik at refleksjonen i dette samspillet med persepsjonen sikrer en kvalitet. Man drar vekslers både på den perseptuelle tiltro og refleksjonen; de to står i sammenheng og innebærer det som kalles en ”åpenhet ovenfor verden”. Denne åpenheten ovenfor tingen innebærer at tingen persiperes gjennom en ”reflektert persepsjon”.⁴⁷ Av dette følger en ”hyper-refleksjon”⁴⁸ som opprettholder kontakten med den rå persepsjonen. Når Merleau-Ponty sier at ”vi er erfaringer” så tillegger han altså erfaringen likevel en tanke. Denne tanken er knyttet til foranderlighet i tid, rom og væren.⁴⁹ Det er ikke én sammenhengende fortelling, men tvert om en forandring knyttet til bevisstheten om tingen og hvor fra tingen observeres. Tingen framfor oss er heller ikke identisk med seg selv som en fastlagt størrelse som venter på å bli sett. Tingen er sanselig tilstede gjennom mitt blikk. Jeg overgir meg i dette møtet, men samtidig bekrefter møtet mitt nærvær:

In reality, this glass, this table, this room can be sensibly present to me only if nothing separates me from them, only if I am in them and not in myself, in my representations or my thoughts, only if I am nothing. Yet (one will say) inasmuch as I have *this* before myself I am not an absolute nothing, I am a

⁴¹ Ibid., 22.

⁴² ”...our assurance of being in the truth is one with our assurance of being in the world.” Ibid., 12.

⁴³ ”...the perceptual faith is, precisely because it is a faith, that is, an adherence that knows itself to be beyond proofs...” Ibid., 28

⁴⁴ “...the perceptual presence of the world is [...] our experience, prior to every opinion, of inhabiting the world by our body, of inhabiting the truth by our whole selves...” Ibid., 38.

⁴⁵ ”It is a question not of putting the perceptual faith in place of reflection, but on the contrary of taking into account the total situation, which involves reference from the one to the other.” Ibid., 35.

⁴⁶ Ibid., 30.

⁴⁷ “But in fact I should say that there was there a thing perceived and an openness upon this thing which the reflection has neutralized and transformed into perception-reflected-on and thing-perceived-within-a-perception-reflected on.” Ibid., 38.

⁴⁸ Ibid., 38 og 46.

⁴⁹ ”...we are experiences that is, thoughts that feel behind themselves the weight of the space, the time, the very Being they think, and which therefore do not hold under their gaze a serial space and time nor the pure idea of series...” Ibid., 115

determined nothing: not this glass, nor this table, nor this room; my emptiness is not indefinite, and to this extent at least my nothingness is filled or nullified.⁵⁰

Når Merleau-Ponty skal forklare hvordan refleksjon kan stå i et positivt forhold til persepsjon, introduserer han flere begrep. Disse begrepene kommer vi tilbake til. Han innrømmer at vi verken vet helt hva dette systemet innebærer, vi vet heller ikke hvor det bringer oss eller om prosjektet i det hele tatt er mulig. Men, som han sier, valget står mellom dette vågestykket på den ene siden og på den andre siden: dogmatisk refleksjon som kveler det filosofiske prosjekt innen det begynner.⁵¹

Om verden i det hele tatt eksisterer er ikke spørsmålet for Merleau-Ponty, det som stilles spørsmål ved er *på hvilken måte den eksisterer*.⁵² Selv om Merleau-Pontys synlige verden ikke er en fastlagt størrelse opereres det likevel med et begrep om at noe er felles, sammenfattet i et system eller tilhørende et totalt felt som vi har ulik tilgang til.⁵³ Vi kan ha tillit til det vi ser i verden og det korresponderer tett med det den andre ser, men likevel kan jeg aldri erfare det den andre erfarer. Vi har i utgangspunktet ulik inngang til væren, jeg er ikke en ”absolutt betrakter”⁵⁴ og jeg vil aldri vite hva den andre ser.⁵⁵ Gjenstanden kan aldri fullt ut observeres; det er et brudd og en avstand mellom blikket og tingen.⁵⁶ Kroppen betinger vårt blikk og våre ”private verdener” er en variant av en felles verden. Kommunikasjonen samler våre blikk og gjør oss til vitner av en felles verden.⁵⁷

Det som interesserer meg i denne masteroppgaven er antonymet av synlighet; begrepet usynlighet. Vi forstår nå at usynlighet ifølge Merleau-Ponty ikke er en avgrenset størrelse som

⁵⁰ Ibid., 53.

⁵¹ Ibid., 39.

⁵² Ibid., 96.

⁵³ Ibid., 22.

⁵⁴ Ibid., 20.

⁵⁵ Sitat på side 36 i denne oppgaven. Ibid., 9.

“...one could describe the private worlds as divergence with respect to the *world itself* [...] I can count on what I see, which is in close correspondence with what the other sees [...] and yet at the same time I never rejoin the other’s lived experience.” Ibid., 10 n.

“...the other’s body which I see and his word which I hear. Which are given to me as immediately present in my field, *do present to me in their own fashion what I will never be present to*, what will always be invisible to me, what I will never directly witness – an absence therefore...” Ibid., 82.

⁵⁶ “there is no thing fully observable, no inspection of the thing that would be without gaps...” Ibid., 77.

“the world is what I perceive, but as soon as we examine and express its absolutely proximity, it also becomes, inexplicably, irremediable distance” s 8.

⁵⁷ Sitat på side 20 i denne oppgaven. Ibid., 11.

“...we understand by world not only the sum of things that fall or could fall under our eyes, but also the locus of their compossibility, the invariable style they observe, which connects our perspectives...” Ibid., 11.

står i en motsetning til det synlige, men størrelsene inngår i et komplekst forhold. Det usynlige oppsummeres slik av Merleau-Ponty i arbeidsnotatene:

The invisible is

- 1) what is not actually visible, but could be (hidden or inactual aspects of the thing – hidden things, situated “elsewhere” “Here and “elsewhere”)
- 2) what, relative to the visible, could nevertheless not be seen as a thing (the existentials of the visible, its dimensions, its non-figurative inner framework)
- 3) what exists only as tactile or kinesthetically, etc
- 4) the lekta , the Cogito⁵⁸

2.3. Det usynlige. Mening og mulighet

2.3.1 Perseptuell mening

Vi har sett at Merleau-Ponty tar utgangspunkt i en idé om at det eksisterer ”opprinnelig mening” i den synlige verden. I erfaringen ligger fødselen til mening; gjennom en åpen og sanselig deltakelse i verden får vi tilgang til denne mening: ”What I want to do is to restore the world as a meaning of Being...”⁵⁹ ”Inasmuch as I live it, I possess the meaning of everything I live, otherwise I would not live it; and I can seek no light concerning the world except by consulting, by making explicit, my frequenting of the world, by comprehending it from within.”⁶⁰ Gjennom å se får vi tilgang til sannhet: ”... without there being need to choose nor even to distinguish between the assurance of seeing and the assurance of seeing the true, because in principle they are one and the same thing – faith , therefore, and not knowledge, since the world is here not separated from our hold on it...”⁶¹

I dikotomien Væren og Intet eksisterer doble og multiple meninger. Det er derfor nødvendig å forene motsetningene til ett univers, én mening: ” In sum, is it not exactly the thought we are seeking not ambivalent, ”ventriloquial, ” but capable of differentiating and of integrating into one sole universe the double or even multiple meanings...”⁶² Resultatet er en forening, en ”felles mening”.⁶³ Merleau-Ponty avviser mening i tradisjonell filosofisk forstand og er overbevist om at filosofi umulig kan være en ren kilde til mening. Filosofisk mening er ustadig. Denne felles mening, dette totale felt som utgjør de ulike synsfelt, denne perseptuelle sannhet som ikke kan sammenfattes i ett, objektivt overblikk, men som hvert subjekt kun er

⁵⁸ Ibid., 257.

⁵⁹ Ibid., 253.

⁶⁰ Ibid., 32.

⁶¹ Ibid., 28.

⁶² Ibid., 91.

⁶³ Ibid., 91.

en del av, tilhører det usynlige. Slik knyttes det usynlige til sannhet og mening i synlig verden.

2.3.2 Det usynlige er det synliges innside. Reversibilitet.

For Merleau-Ponty har væren både en transendental og en empirisk side som ikke står i et motsetningsforhold; den transendentale væren og vår empiriske væren er forsiden og baksiden av hverandre.⁶⁴ Det usynlige tilhører den transendentale væren og beskrives som ”ren transcendens”, noe som ikke erfare.⁶⁵ Men det usynlige inngår like fullt i det synlige og utgjør et indre rammeverk: ”...the invisible is not the contradictory of the visible: the visible itself has an invisible inner framework (*membreure*), and the in-visible is the secret counterpart of the visible, it appears only within it ...”⁶⁶ Forholdet mellom det synlige og det usynlige er ikke et forhold definert av motsetning:

When I say then that every visible is invisible, that perception is imperception, that consciousness has a ”punctum caecum,” that to see is always to see more than one sees – this must not be understood in the sense of a contradiction – – It must not be imagined that I add to the visible perfectly defined as in Itself a non-visible [...] One has to understand that it is the visibility itself that involves non-visibility...⁶⁷

Det synlige setter meg i kontakt med det som ikke er meg, det usynlige:

The “visual quale” gives me, and is alone in doing so, the presence of what is not me, of what *is* simply and fully... It does so because, as a texture, it is the concretion of a universal visibility, of one sole Space that separates and reunites [...] What this ultimately means is that the hallmark of the visible is to have a lining of invisibility in the strict sense, which it makes presence as a certain absence.⁶⁸

Det usynlige er ikke det motsatte av synlighet, det betegner ikke det som er ”ikke synlig”, det vil si det som unnslipper mitt blikk, eller en synlighet som er *mulig*. Det usynlige framtrer gjennom det synlige. Det er likevel et fravær, ikke slik som intethet, men et fravær som ”teller med og som deltar i verden”.⁶⁹ Det usynlige beskrives altså som mulighet og latent tilstand.

Men hva er det da *usynlighetens potensiale* kan gjøre mulig? Hva er det som blir klart gjennom denne tilsynelatende negasjonen? Det usynlige forener det uforenlige og muliggjør

⁶⁴ ”...our transcendental being and our empirical being are the obverse and the reverse of one another...” Ibid., 61.

⁶⁵ “The invisible is *there* without being an *object*, it is pure transcendence... [...] Raise the question: the invisible life, invisible community, invisible other, invisible culture” Ibid., 229.

⁶⁶ Ibid., 215.

⁶⁷ Ibid., 247.

⁶⁸ Merleau-Ponty, ”Eye and Mind” i *Merleau-Ponty Aesthetics Reader*, 147.

⁶⁹ “Principle: not to consider the invisible as an other visible “possible,” or a “possible” visible for an other: that would be to destroy the inner framework that joins us to it. Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisible*., 229. ”...the invisible is not only non-visible [...] or possibly invisible [...] but where its absence counts in the world [...] where the lacuna that marks its place is one of the points of passage of the “world” Ibid., 227.

transendent væren, sier Merleau-Ponty poetisk, men vagt.⁷⁰ Det virker noe klargjørende hvis vi ser på hva han sier om ”reversibilitet” i møtet med et annet menneske. Reversibilitet er et estetisk fenomen, ikke et logisk fenomen, og befinner seg på et erkjennelsesmessig nivå. Begrepet beskriver gjensidigheten i møtet mellom elementene i verden som for eksempel den gjensidige berøring mellom den som ser og det som blir sett. Merleau-Ponty formulerer det også som en ”fold ” der elementene folder seg inn i hverandre. I møte med et annet individ blir dette konkretisert. I første instans er jeg et subjekt som betrakter en annen; et objekt. Kroppen er stedet der folden muliggjør et møte mellom subjektet; den som ser, og objektet; det som er sett. Ved at jeg selv også blir sett i dette møtet, går jeg fra å være subjekt til å bli et objekt. Det innebærer at i denne folden kan subjektet og objektet bytte plass. Jeg er både subjekt og objekt. Samtidig. Jeg er både seende og en ting i verden.⁷¹ Dette er ikke negativt, tvert om. Gjennom innsikten om at det andre mennesket er utilgjengelig og hennes verden usynlig for meg, garanterer jeg hennes foranderlighet og jeg unngår å bli isolert i min egen forståelse; jeg er i stand til å forlate solipsismen.⁷² Hvis alt er synlig eksisterer nemlig ikke verden utenom det jeg ser og min bevissthet om det.⁷³ Men hvis jeg regner med at noe er usynlig åpner det flere muligheter i verden. En av mulighetene er møtet med den andre.⁷⁴

Merleau-Ponty peker på ambivalensen i vår erfaring av mening i relasjon til andre mennesker; på samme tid både åpner og lukker vi oss for sannheten i hva den andre tenker. Dette innebærer isolasjon på samme tid som mulighet for ”intersubjektivitet”, noe som er felles. På den ene siden kommuniserer våre private verdener og setter oss i kontakt med en felles verden: ”It is therefore indeed true that the ”private worlds” communicate, that each of them is given to its incumbent as a variant of one common world. The communication makes us the witnesses of one sole world...”⁷⁵ På den andre side undertrykker refleksjonen muligheten for intersubjektivitet: “...as soon as one reaches the true, that is, the invisible, it seems rather that each man inhabits his own islet, without there being transition from one to the other, and we should be astonished that sometimes men come to agreement about

⁷⁰ ”It is this negative that makes possible the *vertical* world, the union of the impossibles, the being in transcendence...” Ibid., 228.

⁷¹ ”...my body is at once phenomenal body and objective body...” Ibid., 136.

⁷² ”Every other interpretation, under the pretext of placing us, him and myself, in the same universe of thought, ruins the alterity of the other and hence marks the triumph of a disguised solipsism. Conversely, it is in making the other not only inaccessible but invisible for me that I guarantee his alterity and quit solipsism.” Ibid., 79

⁷³ ”For a philosophy that is installed in pure vision, in the aerial view of the panorama, there can be no encounter with another: for the look dominates; it can dominate only things, and if it falls upon men it transforms them into puppets that can move only by strings”. Ibid., 77.

⁷⁴ ”It is in the world that we rejoin one other.” Ibid., 10 n.

⁷⁵ Ibid., 11.

anything whatever.”⁷⁶ Intersubjektivitet er foran meg, mellom oss og knyttet til direkte erfaring, ikke til refleksjon. Mitt blikk på verden får en dybde gjennom at jeg tilstår at det også finnes en annens blikk på verden. Den andres blikk er det som innskriver meg i verden og bekrefter min deltakelse. Ambivalensen ligger i at den andre og jeg er separert samtidig som vi er usynlig hengslet sammen i en union.⁷⁷ Vi er en del av det intersubjektive gjennom språket; språket konstituerer kommunikasjonen mellom mennesker.

2.3.3. 'Chair', 'écart' og 'chiasme'

Merleau-Ponty introduserer en rekke begrep som beskriver prinsippene for sammenheng i verden. De sentrale begrepene 'chair', 'chiasme', 'écart', beskriver fenomenenes relasjon, som for eksempel forholdet mellom tingen og meg, hvordan subjekt og objekt kan bytte plass og hvordan det usynlige kan være del av det synlige. I en filosofisk diskurs brukes de originale, franske ordene i noen sammenhenger og oversettes i andre. Ordet "chiasme" betyr oversatt til norsk "krysning" og beskriver et x-formet kryss. I denne oppgaven velger jeg å bruke begrepet i opprinnelig form. "Écart" oversettes til ord som "brudd", "avstand", "forskjell", "mellomrom", "separasjon" og "svingning". Jeg vil bruke det originale franske ordet i kombinasjon med disse utvalgte norske ord. I den engelske oversettelsen av verket *Visible et Invisible: The Visible and the Invisible* brukes også det opprinnelige franske ordet "écart" i kombinasjon med ord som "divergence", "spread", "deviation" og "separation". Begrepet 'chair' blir til 'kjøtt' på norsk og 'flesh' på engelsk i oversettelser av Merleau-Pontys verk. Jeg velger derfor å bruke begrepet 'kjøtt' knyttet til Merleau-Pontys teori slik som det er brukt i norsk oversettelse.⁷⁸

'Kjøtt'. 'Reversibilitet' beskriver gjensidigheten som eksisterer mellom fenomenene i verden. Knyttet til begrepet er ideen om "verden som kjøtt". 'Kjøtt' er ikke materie, ikke bevissthet og ikke substans.⁷⁹ Kjøtt er knyttet til kropp og det sanselige, men strekker seg lengre enn den egne fysiske kropp; verden *er* kjøtt. Kjøtt er metafysisk struktur og det grunnleggende element i væren. Både tingen foran meg og jeg er del av verdens kjøtt. Selv tid er kjøtt.⁸⁰

⁷⁶ Ibid., 14.

⁷⁷ "... a surface of separation between me and the other which is also the place of our union [...] it is the invisible hinge upon which my life and the life of others turn to rock into one another, the inner framework of intersubjectivity." Ibid., 234.

⁷⁸ Merleau-Ponty, "Cezannes tvil" i *Estetisk teori* er oversatt av Mikkel B. Tin.

⁷⁹ Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisible*, 139.

⁸⁰ Ibid., 111.

What we are calling flesh, this interiorly worked-over mass, has no name in philosophy [...] We must not think the flesh starting from substances, from body and spirit – for then it would be the union of contradictories - but we must think it, as we said, as an element, as the concrete emblem of a general manner of being.⁸¹

Dette innebærer at alt som skjer og oppstår i verden allerede finnes. Verdens nærvær er sammenhengen i kjøtt: "...the presence of the world is precisely the presence of its flesh to my flesh, that I "am of the world" and that I am not it..."⁸² Det er ikke mulig å gå opp en grense mellom kroppen og verden: "Where are we to put the limit between the body and the world, since the world is flesh?"⁸³

Begrepet 'usynlighet' er knyttet til Merleau-Pontys kjøtt-ontologi. Det synliges enigma og dets bånd med det usynlige har sitt opphav i verden som kjøtt. "Jeg kaller verden for kjøtt for å uttrykke at verden er gravid av muligheter". Likeså sier han at "det synlige er gravid med det usynlige".⁸⁴ Den uopløselige forbindelse mellom det synlige og det usynlige, mellom det sanselige og idé innebærer at det usynlige og ideen også må være del av verdens kjøtt. Merleau-Ponty omtaler dette som "sublimering av kjøtt".⁸⁵ Denne sublimering av kjøtt beskriver også uttrykket, språket og tankens plass i væren. Merleau-Ponty innrømmer at dette er et vanskelig punkt:

We touch here the most difficult point, that is, the bond between the flesh and the idea, between the visible and the interior armature which it manifests and which it conceals. No one has gone further than Proust in fixing the relations between the visible and the invisible, in describing an idea that is not the contrary of the sensible, that is its lining and its depth.⁸⁶

Kjøtt er tingens dybde og er usynlig struktur i det synlige.⁸⁷

Écart. Begrepet 'écart' introduseres og etableres i verket *The Visible and Invisible* og beskriver den forskjellen som alltid er tilstede i prinsippet reversibilitet. Écart som "brudd" og "avstand" markerer at det som oppstår i reversibiliteten ikke er prosess, syntese, dialektikk eller symbiose. Det er det som er "i-hverandre". Det er en forskjell i det samme, ikke en forskjell som noe annet. Det forblir en forskjell som ikke kan smelte sammen til noe nytt. I avstanden mellom tingen i verden og seende kropp ligger opphavet til synlighet.⁸⁸

⁸¹ Ibid., 147.

⁸² Ibid., 127.

⁸³ Ibid., 138.

⁸⁴ "...the visible is pregnant with the invisible..." Ibid., 216.

⁸⁵ Ibid., 145 og 155.

⁸⁶ Ibid., 149.

⁸⁷ Ibid 138-139 + 224.

⁸⁸ Ibid., 272.

Écart betegner også relasjonen mellom persepsjon og forståelse, hva det vil si å være bevisst om noe man betrakter; hvordan vi mottar inntrykk. Det innebærer ikke handling eller fusjon, men igjen en forskjellighet: "To be conscious = to have a figure on a ground – one cannot go back any further."⁸⁹ Vår bevissthet kan ikke fullt og helt gripe det som øyet betrakter: "But the thing is not really observable: there is always a skipping over in every observation, one is never at the thing itself."⁹⁰ Selvet og verden er separert. Men her igjen ligger potensialet i denne avstand: "...the figure-ground distinction introduces a third term between the "subject" and the "object." It is *that separation (écart)* first of all that is the perceptual *meaning*."⁹¹ Denne mening er, som vi har sett, usynlig. Det usynlige innebærer et fravær, en negativitet, et tomrom. Men dette fraværet teller med, det negative muliggjør forening og i det tomme rom er det åpning for verdens fremtredelse. Under overskriften "The Invisible, the negative, vertical Being" i arbeidsnotatene skriver Merleau-Ponty:

A certain relation between the visible and the invisible, where the invisible is not only non-visible (what has been or will be seen and is not seen, or what is seen by another than me, not by me), but where its absence counts in the world (it is "behind" the visible, imminent or eminent visibility, it is Urpräsenziert precisely as Nichturpräsenzierbar, as another dimension) where the lacuna that marks its place is one of the points of passage of the "world." It is this negative that makes possible the vertical world, the union of impossibles, the being in transcendence...⁹²

Denne verden som forener det uforenlige, denne verden av transcendent rom blir kalt "den estetiske verden". Separasjonen som écart innebærer er det som former mening i denne verden:

This separation (écart) which, in first approximation, forms meaning, is not a no I affect *myself* with, a lack which I constitute as a lack by the upsurge of an *end* which I give myself – it is a *natural* negativity, a first institution, always already there - - Consider the right, the left: these are not simply contents within a relational spatiality (i.e positive): they are not parts of space [...] they are total parts, cuts in an encompassing, topological space - -⁹³

Bruddet mellom meg og den andre utgjør også en union. Den samtidige separasjon og union binder oss usynlig sammen og muliggjør intersubjektivitet:

It is to this surface of separation and of union that the existentials of my personal history proceed, it is the geometrical locus of the projections and introjections, it is the invisible hinge upon which my life and the life of the others turn to rock into one another, the inner framework of intersubjectivity.⁹⁴

⁸⁹ Ibid., 191.

⁹⁰ Ibid., 192.

⁹¹ Ibid., 197.

⁹² Ibid., 227-228.

⁹³ Ibid., 216-217.

⁹⁴ Ibid., 234.

Chiasme. Begrepet 'chiasme' beskriver den spenning og strid som oppstår i forholdet mellom subjekt og objekt, mellom bevissthet og ting. Slik kan man si at 'chiasme', denne spenningen forutsetter bruddet, 'écart', mellom subjekt og objekt i verden. Det blir aldri en sammensmelting, men det er noe som går begge veier; 'reversibilitet'. Dette innebærer bevegelse og noe som ikke er absolutt. Merleau-Ponty beskriver reversibilitet som møtet mellom havet og stranden som er avhengig av hverandre som må tenkes sammen, men er forskjellige.

Ordet "chiasme" beskriver også en visuell form, det x-formete kryss som viser møtepunkt, avstand og samtidighet. Merleau-Ponty bruker også ordene "kryssning" og "overlapping".⁹⁵ Som medisinsk uttrykk betegner "optisk kiasme" krysningspunktet mellom synsnervene som leder fra øyet til hjernen. Den samme x-formen finner vi også her og blir et konkret bilde på relasjonen mellom blick og bevissthet:

The chiasm is not only a me other exchange (the messages he receives reach me, the messages I receive reach him), it is also an exchange between me and the world, between the phenomenal body and the "objective body, between the perceiving and the perceived: what begins as a thing ends as consciousness of the thing, what begins as a "state of consciousness" ends as a thing.⁹⁶

Jeg har nå gitt en redegjørelse for Merleau-Pontys persepsjonsteori med vektlegging på begrepet usynlighet. Gjennom en sanselig tilstedeværelse i verden får vi tilgang til usynlig mening. Merleau-Ponty finner et ideal i å søke en "taus betraktning" av verden: "...the relation between thought and its object [...] contains neither the whole nor even the essential of our commerce with the world and that we have to situate that relation back within a more muted relationship with the world..."⁹⁷ Mening er taus: "The feeling that one feels, the seeing that one sees, is not a thought of seeing or of feeling, but vision, feeling, mute experience of mute meaning..."⁹⁸

Det er et paradoks ved Merleau-Pontys teori ved at teorien i seg selv er en tankemessig og teoretisk overbygning som *argumenterer* for gyldigheten av taus betraktning og pre-reflektiv, sanselig erfaring av verden. Merleau-Ponty peker selv på risikoen ved et resonnement som starter fra en reflekterende bevissthet: "The problems posed ...are insoluble because I start there from the "consciousness"- "object" distinction."⁹⁹ På den annen side har

⁹⁵ Oversatt fra fransk til engelsk: "overlap" Ibid., 133, og "cross" Ibid., 48, 66, 95.

⁹⁶ Ibid., 215.

⁹⁷ Ibid., 35.

⁹⁸ Ibid., 249.

⁹⁹ Merleau-Ponty viser spesifikt til *Phenomenology of Perception* (Ph.P): "The problems posed in *Ph.P.* are insoluble because I start there from the "consciousness"- "object" distinction - - Starting from this distinction,

vi sett at Merleau-Ponty ikke setter sanselighet og bevissthet opp mot hverandre, men viser at refleksjonen i samspill med persepsjonen sikrer en kvalitet. Jeg vil nå ta for meg utviklingen av Merleau-Pontys usynlighetsbegrep i relasjon til kunstverk. I tillegg til *The Visible and the Invisible* vil jeg ta for meg de andre tekster som regnes som essensielle i Merleau-Pontys estetikk.

2.4 Merleau-Pontys utvikling av begrepet usynlighet. Relatert til kunst

2.4.1 Cézannes tvil

Merleau-Ponty introduserer en rekke begrep i sin filosofi. Gjennom teoriens utvikling endrer han vektleggingen av visse begrep, forlater andre og presenterer nye begrep som ”løsning” på tidligere problemstillinger. Begrepet ’usynlighet’ brukes ikke spesifikt i essayet ”Cézannes tvil”, først og fremst er det kunstnerens prosess han er opptatt av, men Merleau-Ponty viser likevel til en slags usynlighet, til en *tilstand forut uttrykket*, forut kunstverket: ”Før uttrykket er det ikke annet enn en vag feber, og bare det avsluttede og forståtte verket vil bevise at det var *noe* å finne der og ikke *intet*.”¹⁰⁰ Dette *noe* er fylt av en *tilblivelse* av orden og materie.¹⁰¹ Dette *noe* er ikke en fastlagt størrelse, men er *genesis*; opphavet til det synlige verk: ”...maleren tar opp og forvandler til synlig gjenstand: de sitrende fremtoningene som er tingenes vugge.”¹⁰² Maleriet gjør meg seende. Kunstgjenstanden viser tilbake til en bakgrunn av ”stum og ensom erfaring som ligger til grunn for kulturen og utveksling av ideer”. Kunstneren søker den ordløse og kroppslige sansning av opprinnelig, synlig verden. Kunstverket *representerer* ikke synlig verden, men kunstneren kommuniserer til menneskene ”det skuet som de selv er en del av uten å se det.”¹⁰³ Med utgangspunkt i fenomenologi formulerer Merleau-Ponty i ”Cézannes tvil”, slik forholdet mellom det seende og det sette; som en fusjon mellom kroppen og verden.

Kunstneren og kunstnerisk prosess står sentralt i dette essayet. Merleau-Ponty beskriver drivkraften i den skapende handling; en streben etter å formidle en ”opprinnelig opplevelse”¹⁰⁴ av verden. Filosofen legger vekt på maleren Cézannes tvil i denne prosessen; tvilen på sitt kall som kunstner, sin egen evne og hvorvidt han er i stand til å nå fram til

one will never understand that a given fact of the “objective” order [...] could entail a given disturbance of the relation with the world...” Ibid., 200.

¹⁰⁰ Merleau-Ponty, ”Cezannes tvil” i *Estetisk teori*, 263.

¹⁰¹ Ibid., 258.

¹⁰² Ibid., 262.

¹⁰³ Ibid., 263.

¹⁰⁴ Ibid., 261

virkeligheten slik at maleriet kan bli "levende for andre". Om Cézanne selv tviler så virker Merleau-Ponty trygg på at kunstneren er i stand til å oppnå det han søker; gjennom maleriet skjer en forløsning.

2.4.2 Indirect Language and the Voices of Silence

Essayet "Indirect Language and the Voices of Silence" er ikke primært en tekst om maleri og synlighet, men om språk og tegn. I sin interesse for strukturalisme inkluderes likevel det kunstneriske uttrykk. Den "stumme erfaring" som beskrives i "Cézannes tvil", får gjennom maleriet en stemme: "...the voices of painting are the voices of silence.s"¹⁰⁵ Maleri er språk.¹⁰⁶ Språket uttrykkes like mye *mellom* ordene som *i* ordene, like mye gjennom det som *ikke* sies som det som faktisk sies. Språket er aldri komplett i seg selv, det vil alltid bære en taushet: "...we shall see that the idea of *complete* expression is nonsensical, and that all language is indirect or allusive – that is, if you wish, silence."¹⁰⁷ Stillheten taler og fravær kan være uttrykk; "et fravær av tegn kan være et tegn."¹⁰⁸ I sammenligningen av språk og maleri søker Merleau-Ponty gjennom maleriet å utvide vår forståelse av språket og språkets dybde og kraft. Merleau-Ponty er på jakt etter sammenhengen mellom den tause bakgrunn og uttrykket: "...we must consider the word before it is spoken, the background of silence [...]. Or to put the matter another way, we must uncover the threads of silence with which speech is intertwined."¹⁰⁹ I dette essayet beskriver Merleau-Ponty abstrakt kunst som en avvisning av virkeligheten. Det er fremdeles kroppen og kroppens kontakt med verden som står sentralt selv om det i essayet legges vekt på språk: "How would the painter or poet express anything other than his encounter with the world? What does abstract art itself speak of, if not of a negation or refusal of the world?"¹¹⁰ Denne oppfatning skal vi se at han senere modererer. I "Indirect Language and the Voices of Silence" legges grunnlaget for en ontologi knyttet til det usynliges forhold til synlighet som vi senere finner i teksten "Eye and Mind".

2.4.3 Eye and Mind

Fra "Indirect Language and the Voices of Silence" til "Eye and Mind" skjer en utvikling av visse begrep og dette markerer et nytt perspektiv i Merleau-Pontys filosofi; persepsjon blir til

¹⁰⁵ Merleau-Ponty, "Indirect Language and the Voices of Silence" i *Merleau-Ponty Aesthetics Reader*, 117.

¹⁰⁶ *Ibid.*, 112.

¹⁰⁷ *Ibid.*, 80.

¹⁰⁸ *Ibid.*, 81.

¹⁰⁹ *Ibid.*, 83-84.

¹¹⁰ *Ibid.*, 93.

“det synlige” som en selvstendig størrelse og mindre knyttet til subjektet, kroppslighet blir til begrepet ’kjøtt’, og ’Being’ får stor forbokstav. Essayet skiller mellom ”verdslig syn” og det syn som maleriet gjør mulig: ”It [painting] gives visible existence to what profane vision believes to be invisible...”.¹¹¹ Relasjonen mellom den seende og det sette blir mindre vektlagt til fordel for en utdyping av forholdet mellom ’synlig’ og ’usynlig’. Dette forholdet innebærer en usynlighet som ikke står i motsetning til, men som *inngår* i det synlige. Det er en universell synlighet som innebærer både separasjon og gjenforening: : ”What this ultimately means is that the hallmark of the visible is to have a lining of invisibility in the strict sense, which it makes present as a certain absence.”¹¹² Maleriet bekrefter en dualisme i oppløsning: ”Essence and existence, imaginary and real, visible and invisible – painting scrambles all our categories, spreading out before us its oneiric universe of carnal essences actualized resemblance, mute meanings.”¹¹³ Maleriets mening er taus. Maleriet unndrar seg vår verdslige synlighet; det representerer ikke synlig verden og er i tillegg *mer* enn et synlig objekt; ”I would be hard pressed to say where the painting is I am looking at. [...] Rather than seeing it, I see according to, or with it.”¹¹⁴ I ”Eye and Mind” modererer Merleau-Ponty sin avvisning av abstrakt kunst:

Vision is the meeting, as at a crossroads, of all aspects of Being. [...] Herein lies the reason why the dilemma between figurative and nonfigurative art is wrongly posed; it is at once true and uncontradictory that no grape was ever what it is in the most figurative painting and that no painting, no matter how abstract, can get away from Being...¹¹⁵

Filosofen Galen A. Johnson beskriver i sitt essay “Phenomenology and Painting: “Cézanne’s Doubt” Merleau-Pontys tekst som psykoanalytisk påvirket: ”...in his last essay, ”Eye and Mind” we will find a more explicit and deepened appreciation of the insights of psychoanalysis.”¹¹⁶ I ”Eye and Mind” brukes stadig ordene ”gåte” og ”mysterium” som en beskrivelse av forholdet mellom det synlige og usynlige. Dette vitner om en filosof på stadig leting etter innsikt og essayet befester den ontologiske søken som han viderefører i verket *The Visible and the Invisible*.

¹¹¹ Merleau-Ponty, ”Eye and Mind” i *Merleau-Ponty Aesthetics Reader*, 127.

¹¹² Ibid., 147.

¹¹³ Ibid., 130.

¹¹⁴ Ibid., 126.

¹¹⁵ Ibid., 147.

¹¹⁶ Johnson, “Phenomenology and Painting: “Cézanne’s Doubt” i *The Merleau-Ponty Aesthetics Reader*, 13.

2.4.4 The Visible and the Invisible

Verket *The Visible and the Invisible* utdyper 'usynlighet' og manifesterer det som grunnleggende begrep. Maleriets unike rolle forsvarer fremdeles, men er hovedsakelig omtalt i arbeidsnotatene som er lagt ved bakerst i dette verket som dessverre aldri ble fullført på grunn av Merleau-Pontys død. Interessen for maleriets rolle i notatene antyder en intensjon om maleriets plass i boken og den betydning det kunstneriske uttrykk har i forståelsen av hvordan synlig og usynlig inngår i Væren: "...to paint is not to produce something from nothing [...] the visible work are but the trace of a total movement of Speech, which goes unto Being as a whole..."¹¹⁷ Kapittelet "The intertwining - The Chiasm" sammenfatter teoriens grunntanke og kan regnes som et teoretisk bidrag til vår metodiske tilnærming til kunstverk. Dette på tross av at maleri eller annet kunstnerisk uttrykk ikke er nevnt. Essayet peker tilbake til "Cézannes tvil", utdyper og viderefører flere sentrale poeng, men gjennom begrepene 'kjøtt', 'interkroppslighet' og 'reversibilitet' søker Merleau-Ponty en formulering av en ny forståelse av væren. Eksempelvis er "det seende" og "det sette" som begrepspar i ferd med å oppløses og størrelsene inngår i et felt av Synlighet (nå med stor forbokstav): "...fundamentally it is neither thing seen nor seer only, it is Visibility sometimes wandering and sometimes reassembled."¹¹⁸ Denne synlighetens bevegelse og veksling mellom, på samme tid, å gli fra hverandre og det å komme sammen igjen oppsummeres i begrepene 'separasjon' (écart), og 'reversibilitet'. Det usynlige beskrives på ulike måter i *The Visible and the Invisible*; som det "synliges kraft"¹¹⁹ og "indre rammeverk"¹²⁰, men først og fremst som del av synlighet: "It is a question of a negation-reference (zero of...) or separation (écart). This negation reference is common to all the *invisibles* because the visible has been defined as dimensionality of Being, i.e. as universal, and because therefore everything that is not a part of it is necessarily *enveloped in it* and is but a modality of the same transcendence."¹²¹ Som tidligere trukket frem er forholdet mellom det synlige og det usynlige ikke definert av motsetning. Merleau-Ponty understreker at det usynlige ikke må forstås som en motsetning, som noe "ikke-synlig".¹²²

Jeg har valgt å se usynlighetsbegrepet i utvikling og ikke alene ha fokus på Merleau-Pontys fenomenologiske utgangspunkt. Det er nødvendig fordi filosofens teori gjennomgår en

¹¹⁷ Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisible*, 211.

¹¹⁸ Ibid., 137.

¹¹⁹ Ibid., 145n.

¹²⁰ Ibid., 257.

¹²¹ Ibid., 257.

¹²² Ibid., 247.

utvikling der usynlighetsbegrepet endres og har plass i det som kan sees som en uavsluttet teori. Jeg vil understreke at Merleau-Pontys begrep usynlighet ikke primært er et begrep som beskriver en kvalitet ved maleriet eller det kunstneriske uttrykk. Men maleriet har en genuin inngang til erkjennelse av verden og det usynlige i væren; maleriet er en synlig frembringelse av det som ikke kan gjøres synlig: "...the sense of the painting is beyond the canvas."¹²³ Dette innebærer at maleriet er både *produktet* av noe synlig og maleriet *handler om* synlighet. Maleriet overgår sin synlige fremtredelse ved at det frembringer mening.

For Merleau-Ponty er det ikke absolutte avgrensninger mellom verk og verden, mellom det å skape og det å betrakte. Kunstverket overgår sin synlige fremtredelse. Merleau-Ponty redegjør likevel for 'verk' og ting' som egne størrelser når han beskriver vår relasjon til verden og tingene. En viktig forskjell er at kunstverket er laget intensjonelt av en kunstner. Jeg velger i det følgende å relatere utdypningen av usynlighetsbegrepet i forhold til "verk" og "ting" for å tydeliggjøre usynlighetens fremtredelse i de størrelser som er relevant for en kunstteoretisk diskurs og nyttig når vi nærmer oss det empiriske materialet: Gerhard Richters maleri.

2.5 Det usynliges fremtredelse i kunstverket

2.5.1 Maleriets genuine posisjon

I løpet av sitt teoretiske forfatterskap inkluderer Merleau-Ponty etter hvert flere kunstnerskap og vi har sett at han modererer sin avvisning av abstrakt kunst, men maleriet står hele tiden sentralt. Merleau-Ponty er ikke opptatt av kunstverk generelt i alle ulike former og uttrykk. Det er *maleriet* som er forbilde for en ideell tilnærming til verden. Merleau-Ponty begynner med maleren Paul Cézanne, men inkluderer etter hvert også andre kunstnere som Nicolas de Staël, Paul Klee, Henri Matisse og Alberto Giacometti. Bakgrunnen er Merleau-Pontys begeistring for den form for tidlig moderne og representerende maleri som søker en radikal undersøkelse av vårt forhold til virkeligheten. Det er de kunstverk som prøver å vise verden slik vi fysisk opplever den gjennom vårt blikk og vår kropp. Merleau-Ponty viser til Cézanne når han uttrykker at et slikt bilde ikke er en "blek kopi"¹²⁴, ikke en *re-presentasjon*, men derimot en *presentasjon av en prosess* der kunstnerens sanseerfaring påvirker fremstillingen av ting og landskap. Det er *det synlige* som først og fremst er forbundet med vår kroppslige erfaring av verden, og derfor er maleriet den ideelle uttrykksform. Maleriet gir synlig

¹²³ Ibid., 210.

¹²⁴ Sitat på side 38 i denne oppgaven. Merleau-Ponty, "Eye and Mind" i *Merleau-Ponty Aesthetics Reader*, 126.

presentasjon til noe som *ikke er synlig* for det pragmatiske øye. Selv om begrepet usynlighet ikke primært er knyttet til kunstverket diskuterer Merleau-Ponty likevel begrepet opp mot maleri. På hvilken måte relateres begrepet usynlighet til maleri?

2.5.2 Hvor er kunstverket? Maleriets usynlighet.

Merleau-Ponty sier at han ikke er i stand til å si *hvor* maleriet befinner seg. Han sier at snarere enn å se selve maleriet, så ser vi *i forhold til og med* maleriet: "I would be hard pressed to say where the painting is I am looking at [...] Rather than seeing it, I see according to, or with it."¹²⁵ Dette betyr at det ikke er det konkrete *synlige objekt*; den *visuelle fremtoningen* som karakteriserer maleriet: "...painting evokes nothing, least of all the tactile."¹²⁶ Maleriet er heller ikke å finne i vår bevissthet eller tanke om det: ... Og vi kan heller ikke finne feste for maleriets plass i synlig virkelighet ettersom maleriet ikke representerer synlig virkelighet. Så hvor er maleriet da? Der hvor bevissthet, verden og kropp møtes er verket tilstede og i stand til å skape en avstand til verden slik at jeg kan se: "Painting awakens and carries to its highest pitch a delirium which is vision itself, for *to see is to have at a distance*; painting extends this strange possession to all aspects of Being, which must somehow become visible in order to enter into the work of art."¹²⁷ I sitt essay "Merleau-Ponty: Philosopher of Painting" diskuterer filosofen Alphonse de Waehlens det usynlige i relasjon til det som Merleau-Ponty beskriver som både avstand og nærhet i møtet mellom blikket og tingen. Maleriets karakter av å være synlig presentasjon av det som ikke er synlig for det pragmatiske øye, beskriver de Waehlens som "et essensielt paradoks knyttet til det å se".¹²⁸ "Painting expresses the meaning of vision and is thus more than vision".¹²⁹

Maleriet er ikke bare uttrykket i seg selv, men overskrider sin visuelle fremtoning. Vi har sett at Merleau-Ponty forklarer at det er noe før uttrykket, som gjøres synlig gjennom maleriet.¹³⁰ Det som er forut uttrykket beskrives på en rekke forskjellige måter; det er det vi er en del av, men ikke klarer se med vårt profane syn¹³¹, det er det vi ikke kan ha en bevissthet om, det er Synlighet som et Værens-prinsipp, det er latent mening. Jeg kan ikke *vite* hva som er forut uttrykket, først etterpå oppdager vi om det var noe der.¹³² Kunstverkets uskyld er at

¹²⁵ Ibid., 126.

¹²⁶ Ibid., 127.

¹²⁷ Ibid., 127.

¹²⁸ Alphonse de Waehlens, "Merleau-Ponty: Philosopher of Painting" i *Merleau-Ponty Aesthetics Reader*, 187.

¹²⁹ Ibid., 179.

¹³⁰ Merleau-Ponty, "Cezannes tvil" i *Eстетisk teori*, 263.

¹³¹ Sitat på side 27 i denne oppgaven. Merleau-Ponty, "Eye and Mind" i *Merleau-Ponty Aesthetics Reader*, 127.

¹³² Merleau-Ponty, "Cezannes tvil" i *Eстетisk teori*, 263.

det ikke *tilfører* mening, men forholder seg til mulighet for mening i det opprinnelige: ”Now art, especially painting draws upon this fabric of brute meaning which operationalism would prefer to ignore. Art and only art does so in full innocence. From the writer and the philosopher, in contrast, we want opinions and advice.”¹³³ Den mening som kunstverket frembringer er ikke absolutt, men produktiv, skapende: ”What is irreplaceable in the work of art [...] is the fact that it contains, better than ideas, *matrices of ideas* ...”¹³⁴ Slik viser Merleau-Ponty at maleriet overskrider sin form som ting og er gjort til bevissthet. Kunstverket gjør synlig det usynlige; maleriet gir synlig presentasjon til noe som ikke er synlig for det pragmatiske øye: “And once [art] is present it awakens powers dormant in ordinary vision, a secret of pre-existence.”¹³⁵

2.5.3 Tilsynelatende deformasjon. Usynlig sammenheng i det levde perspektiv

Merleau-Pontys overbevisende fortolkning av Cézannes maleriske prosess kan forstås slik at filosofen og maleren deler en teori. Merleau-Ponty finner i Cézannes tanker og maleriske arbeidsmåte en ideell fenomenologisk holdning og utførelse. Maleriet er i kontakt med en ”opprinnelig” og ikke fastlagt verden: ”Vi venner oss til å tenke at det alt sammen [tingene og våre menneskeskapte omgivelser] eksisterer med nødvendighet, og at det er urokkelig. Cézannes maleri stiller disse vanene i bero og åpenbarer den bakgrunnen av umenneskelig natur som mennesket trer frem på.”¹³⁶ Renessansens perspektiv som ser verden fra ett fast punkt gjennom ett øye er *fortolkning* i kontrast til Merleau-Pontys beskrivelse av det ”naturlige” eller ”det levde” perspektiv som henspiller på vår fysiske erfaring der vi sanser en ting fra flere sider, gjennom flere perspektiv.¹³⁷ Når Cézanne i ett og samme bilde viser samme objekt sett fra flere synsvinkler er gjenstanden likevel ikke oppløst. Maleriet er nettopp det som sammenholder den ustabile bakgrunn. Cézanne evner å få ”...de perspektiviske deformasjonene til å slutte å være synlige hver for seg når man ser dem under ett, og bare, som i det naturlige synet, bidrar til å gi inntrykk av en orden som er i ferd med å bli til, en gjenstand i ferd med å komme til syne, i ferd med å samle seg for vårt blikk.”¹³⁸ Deformasjonen er bare tilsynelatende. De ulike synsvinkler holdes usynlig sammen og vi blir

¹³³ Merleau-Ponty, ”Eye and Mind” i *Merleau-Ponty Aesthetics Reader*, 123.

¹³⁴ Merleau-Ponty, ”Indirect Language and the Voices of Silence” i *Merleau-Ponty Aesthetics Reader*, 114.

¹³⁵ Merleau-Ponty, ”Eye and Mind” i *Merleau-Ponty Aesthetics Reader*, 142.

¹³⁶ Merleau-Ponty, ”Cezannes tvil” i *Estetisk teori*, 261.

¹³⁷ ”The classical perspective is an optional interpretation of spontaneous vision...” Merleau-Ponty, ”Indirect Language and the Voices of Silence” i *Merleau-Ponty Aesthetics Reader*, 86.

¹³⁸ Merleau-Ponty, ”Cezannes tvil” i *Estetisk teori*, 259.

i stand til å gjenfinne opprinnelig gjenstand. Kunstverket *ser*; maleren maler seg selv for å se maleriet se tilbake.¹³⁹

2.5.4 Det uferdige verk. Stillhet. Formens tilblivelse

I ”Indirect Language and the Voices of Silence” tilskrives også andre kvaliteter ved tidlig, moderne maleri; det er interessen for *det uferdige* bildet; skissene og de utfylte feltene i maleriet som viser en *prosess*. Kunst som *verk* blir mindre interessant; bilder vises i serier der malerier står i forhold til andre malerier og danner slik sammenheng.¹⁴⁰ Merleau-Ponty siterer Baudelaire: ”...a complete work [is] not necessarily finished, and a finished work not necessarily complete.”¹⁴¹ *Det uferdige* innebærer en forståelse av at bildet alltid vil være mer enn det det faktisk viser. I essayet som har fokus på språk brukes begrepet *stillhet* som passer til essayets språklige fokus. Denne stillheten peker frem mot og står i sammenheng med det som senere formuleres som usynlighet som et overordnet prinsipp. I de tomme feltene i bildet, i det uferdige bilde vises en sammensmeltning mellom det synlige og det usynlige.

Galen A. Johnson viser til at Merleau-Ponty i ”Eye and Mind” velger akvareller og skisser av Cézanne som er preget av det uferdige. Filosofen mener at utvalget markerer en utvikling i Merleau-Pontys filosofi mot det transcendent. I essayet ”Ontology and Painting: ”Eye and Mind” skriver han: ”...Cézanne’s watercolors draw our attention to the surface composition of the painter’s late work and its sublimity and spirituality rather than the features of mass, monumentality, and solidity Merleau-Ponty had stressed in “Cézanne’s Doubt.”¹⁴² Johnson trekker frem Merleau-Pontys beskrivelse av maleriet *Mont Saint-Victoire* av Cézanne: “...the blank spaces of white paper are not filled in, but are surrounded by colors and thus incorporated into the scene as more and less brilliant highlights, unifying visible with invisible.”¹⁴³ Gjennom det uferdige, de tomme feltene og det abstraherte forenes altså det synlige og det usynlige.

¹³⁹ Merleau-Ponty, ”Eye and Mind” i *Merleau-Ponty Aesthetics Reader*, 130.

¹⁴⁰ ”There are two possible interpretations of that tolerance for the incomplete shown by those moderns who present sketches as paintings, and whose every canvas, as the signature of a moment of life, demands to be seen on ”show” in a series of successive canvases. It may be that they have given up the *work* [...] Or else, completion in the sense of a presentation that is objective and convincing for the senses may no longer be the means to or the sign of a work that is really *complete*...” Merleau-Ponty, ”Indirect Language and the Voices of Silence” i *Merleau-Ponty Aesthetics Reader*, 88.

¹⁴¹ Merleau-Ponty, ”Indirect Language and the Voices of Silence” i *Merleau-Ponty Aesthetics Reader*, 88.

¹⁴² Johnson, ”Ontology and Painting: ”Eye and Mind” i *Merleau-Ponty Aesthetics Reader*, 40.

¹⁴³ Ibid.

2.5.5 Det usynliges struktur. Om fargen rød

”The Intertwining – The Chiasm” søker å formulere den gåtefulle relasjonen mellom synlighet og usynlighet. Merleau-Ponty åpner med en refleksjon over den skjulte dybden i fargen rød. Uten å spesifikt omtale maleriet går han inn på noe som berører formale kvaliteter i tilvirkningen av maleriet: ”...this red under my eyes is not [...] a *quale*, a pellicle of being without thickness [...] Its precise form is bound up with a certain woolly, metallic or porous [?] configuration or texture, and the *quale* itself counts for very little compared with these participations.”¹⁴⁴ Fargen er ikke en hinne rundt gjenstanden; fargen og formen smelter sammen i det synlige. Konsekvensen er at fargen rød ikke er den samme i ulike konstellasjoner; fargen manifesterer seg og fremtrer i variasjoner: ”And its red literally is not the same as it appears in one constellation or in the other...”¹⁴⁵ Galen A. Johnson poengterer i sin lesning av Merleau-Ponty at det likevel er en essens av fargen rød: “There is an essence of red, which is not the essence of green. This essence, though, like a painting, is accessible only through the seeing and not through a thinking separate of seeing.”¹⁴⁶ Sammensmeltningen av det synlige, av tekstur og farge, henger sammen med en bakgrunn av usynlig væren: ”The red dress a fortiori holds with all its fibers onto the fabric of the visible, and thereby onto a fabric of invisible being.”¹⁴⁷ Usynlighet knyttes til en skjult dybde i det synlige, som essens i en foranderlig visuell fremtoning.

Vi har nå sett hvordan Merleau-Ponty utvikler begrepet usynlighet og på hvilken måte det usynlige fremtrer gjennom maleriet. Som tidligere nevnt er det viktig å forholde seg til at begrepet ikke beskriver en kvalitet ved det kunstneriske uttrykk, men usynlighet er et værensprinsipp som maleriet åpner opp for. Derav kommer kritikken som påstår at Merleau-Ponty bruker maleri som illustrerende en bestemt oppfatning av verden. Merleau-Ponty har også blitt kritisert av blant andre filosofen Jonathan Gilmore for en teori som setter det kunstneriske uttrykk sentralt i vår oppfattelse av verden samtidig som han begrenser seg til en bestemt tidsepoke og uttrykk.

Ordene “ingenting” og “intet” går stadig igjen i Merleau-Pontys estetiske filosofi: “Ultimately the painting relates to nothing at all among experienced things unless it is first of all

¹⁴⁴ Merleau-Ponty, ”The Intertwining – The Chiasm” i *The Visible and the Invisible*, 131.

¹⁴⁵ Ibid., 132.

¹⁴⁶ Johnson, ”Ontology and Painting: ”Eye and Mind” i *Merleau-Ponty Aesthetics Reader*, 53.

¹⁴⁷ Merleau-Ponty, ”The Intertwining – The Chiasm” i *The Visible and the Invisible*, 132.

Dette står i sammenheng med Merleau-Pontys kritikk av impresjonistene som ikke forbinder fargen med tingen, den blir liggende utenpå som overflate, en hildring. Merleau-Ponty, ”Cezannes tvil” i *Estetisk teori*, 256-257.

“autofigurative.” It is a spectacle of something only by being a “spectacle of nothing” by breaking the “skin of things” to show how the things become things, how the world becomes world.”¹⁴⁸ Denne bakgrunnen av ingenting innebærer ikke et fravær eller tomhet. Det er *nothing(ness)*, *ingen-ting*; *ikke-ting*, det som *er*, men som ikke er gjenstand; opprinnelig verden og opprinnelsen til tingen. Selve tingen forbinder oss med denne bakgrunnen og maleriet formulerer denne relasjonen. Maleriet er mer enn sin sanselige fremtredelse. Merleau-Ponty beskriver maleriet som potensielt kan synliggjøre “den andre kraft”¹⁴⁹; tingen i meg. Den første kraft må da være vårt direkte, sensible møte med tingen. Merleau-Ponty retter fokus på tingene og deres betydning; vi må tilbake til gjenstanden. Men hva er en ting?

2.6 Usynlighet og ting

2.6.1 Tilbake til gjenstanden. Mening

Hva er en synlig ting? Hva er det som gjør det synlige til ting? Og hva er tingens synlighet? Dette er sentrale spørsmål innen persepsjonsfenomenologi. Ifølge Merleau-Ponty er det nødvendig å vende ”tilbake til gjenstanden”, til et direkte og sanselig møte med tingene i verden. Dette står i motsetning til et vitenskapelig syn som holder tingen på avstand. Det ”naturlige syn”¹⁵⁰ forholder seg til en ”opprinnelig opplevelse”¹⁵¹ av verden, før språket, før bevisstheten og tanken. Natur først, ikke kultur. Det synlige trer frem og manifesterer seg i gjenstanden. Det umiddelbare inntrykk av tingen vil bringe oss essensiell innsikt i væren og vi vil oppdage at tingen er mer enn et sanselig objekt. Tingen innebærer usynlige muligheter: ”...som full av reserver og som en uutømmelig virkelighet.”¹⁵² Galen A. Johnson formulerer Merleau-Pontys teori slik: En ting er en krystallisering av synlighet som gjennom vårt blikk går mot usynlige muligheter og latent tilstand: “In short, a visible thing is not a chunk of absolutely hard being that stops our vision, but [...] a crystallization of visibility that our vision goes through toward invisible possibilities and latencies.”¹⁵³

Gjenstanden overgår sin fremtoning som substansiell, avgrenset objekt. For Merleau-Ponty er det interessante på hvilken måte tingen kommer til syne. Filosofen går så langt at han gjør substantivet ”bord” om til et verb ”bordliggjøre”; hva det er som gjør bordet til et bord: ”The *Wesen* of the table \neq a being in itself, in which the elements would be arranged \neq a being

¹⁴⁸ Merleau-Ponty, ”Eye and Mind” i *Merleau-Ponty Aesthetics Reader*, 141.

¹⁴⁹ Sitat på side 38 i denne oppgaven. *Ibid.*, 126.

¹⁵⁰ Merleau-Ponty, ”Cézannes tvil” i *Estetisk teori*, 259.

¹⁵¹ *Ibid.*, 261.

¹⁵² *Ibid.*, 259.

¹⁵³ Galen A Johnson, “Ontology and Painting” i *Merleau-Ponty Aesthetics Reader*, 38.

for itself, a Synopsis = that which “tablefies” in it, what makes the table be a table.”¹⁵⁴

Bordets væren er det som er i bordet og som gjør det til bord.

I tingen ligger mening. Og denne mening forløses gjennom uttrykket: “true speech [...] present and frees the meaning captive in the thing...”¹⁵⁵ Mening er primært ikke i uttrykket, men i tingen selv: “...to understand is to translate into disposable significations a meaning first held captive in the thing and in the world itself.”¹⁵⁶ Maleriet har potensiale til å frigjøre tingens latente mening.

2.6.2 Synlig/usynlig ting. Hemmelig synlighet.

Både tingen og jeg selv inngår i, og er del av verden. Tingen er en variant av meg selv. “It is already the flesh of things that speaks to us of our own flesh, and that speaks to us of the flesh of the other...”¹⁵⁷ “Since things and my body are made of the same stuff, vision must somehow come about in them; or yet again, their manifest visibility must be repeated in the body by a secret visibility.”¹⁵⁸ Den hemmelige synlighet trekker opp en linje i sammenkoblingen av ting og kropp. Linjen markerer den hemmelige synlighet som er verken innside eller utside, verken ting eller kropp, verken synlig eller usynlig.

2.6.3 Tingene og Helheten

Tingen er verken isolert i-seg-selv eller eksisterer for-seg-selv¹⁵⁹, men er på samme tid del av væren; av den ”udelelige Helheten”.¹⁶⁰ Min kropp og mitt blikk inngår også i denne ”Helheten”. Jeg er i stand til å se gjenstanden fordi den står i forhold til andre gjenstander: “The enigma consists in the fact that I see things, each one in its place, precisely because they eclipse one another, and that they are rivals before my sight...”¹⁶¹ Tingen er videre en forlengelse av min kropp. Å berøre tingen er å selv bli berørt: “To touch is to touch oneself. To be understood as: the things are the prolongation of my body and my body is the

¹⁵⁴ Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisible*, 175.

¹⁵⁵ Merleau-Ponty, “Indirect Language and the Voices of Silence” i *Merleau-Ponty Aesthetics Reader*, 82.

¹⁵⁶ Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisible*, 36.

¹⁵⁷ Ibid., 193.

¹⁵⁸ Merleau-Ponty, “Eye and Mind” i *Merleau-Ponty Aesthetics Reader*, 125.

¹⁵⁹ ”I-seg-selv” og ”for-seg-selv” refererer til Sartre. Merleau-Ponty diskuterer begrepene, side 69, 85, 93 i *The Visible and the Invisible*. Nødvendigheten av å ekskludere begrepene beskrives oppsummerende side 93 -95. ”I-seg-selv” og ”for-seg-selv” er negative, dialektiske begrep ifølge Merleau-Ponty. Begrepene er knyttet til forestillingsevne hos Sartre, men Merleau-Ponty ser det som beskrivelse av kontakt med væren. Merleau-Ponty søker opphør av Sartres dualisme: forholdet objektet (i seg selv) versus subjekt (for seg selv) og verden versus intet er konstruerte størrelser.

¹⁶⁰ Merleau-Ponty, “Cézannes tvil” i *Estetisk teori*, 260.

¹⁶¹ Merleau-Ponty, “Eye and Mind” i *Merleau-Ponty Aesthetics Reader*, 140.

prolongation of the world, through it the world surrounds me...”¹⁶², “...my body is a thing among things; it is one of them.”¹⁶³ ”If I am to be in ec-stasy in the world and in the things, it is necessary that nothing detain me within myself far from them – no “representation”, no “thought,” no “image.” And not even that epithet “subject,” mind,” or “Ego”...”¹⁶⁴ Mitt syn er i tingen selv og i meg på samme tid.¹⁶⁵ Merleau-Ponty beskriver det som “tingen i meg”:
“Things have an internal equivalent in me; they arouse in me a carnal formula of their presence.” Tingen er altså en variant av meg selv.

Merleau-Ponty spør seg om denne overensstemmelsen i neste omgang kan gi en *synlig form* hvor andres blikk kan finne et underliggende motiv som understøtter deres inspeksjon av verden. Den synlige formen, maleriet, er en synliggjøring av ”tingen i meg”.¹⁶⁶ Og denne synliggjøringen kan potensielt finne gjenklang hos ”den andre”.

2.6.4 Blikket på tingen

I beskrivelsen av vår kroppslige erfaring av gjenstanden nevner Merleau-Ponty som eksempel et bord, på hvilken måte blikket er bundet til den fysiske kroppen:

Without assuming anything from what the science of the body of the other can teach me, I must acknowledge that the table before me sustains a singular relation with my eyes and my body: I see it only if it is within their radius of action; above it there is the dark mass of my forehead, beneath it the more indecisive contour of my cheeks...¹⁶⁷

Vi ser på hver vår måte: ”...as we want to consider a thing in itself, and in doing so, concentrating ourselves on it, we come to determine it such as it is *for us*.”¹⁶⁸ Vi ser hver vår utgave av verden, vår egen private verden som ikke har noe med den egentlige verden å gjøre: “...these private worlds are ”worlds only for their titulars; they are not the world.”¹⁶⁹ Men vi er i verden sammen med de andre: “...floating in being with another life...”¹⁷⁰

...the thing perceived by the other is doubled, there is *the one he perceives*, God knows where, and there is the one I see, outside of his body, and which I call the true thing – as he calls true thing the table he sees and consigns to the category of appearances the one I see.¹⁷¹

¹⁶² Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisible*, 255.

¹⁶³ Merleau-Ponty, ”Eye and Mind” i *Merleau-Ponty Aesthetics Reader*, 125.

¹⁶⁴ Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisible*, 52.

¹⁶⁵ “...my vision is at the thing itself and [side by side] my vision is my own or “in me”. Ibid., 29.

¹⁶⁶ Merleau-Ponty, ”Eye and Mind” i *Merleau-Ponty Aesthetics Reader*, 126.

¹⁶⁷ Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisible*, 7.

¹⁶⁸ Ibid., 90.

¹⁶⁹ Ibid., 10.

¹⁷⁰ Ibid., 144.

¹⁷¹ Ibid., 9.

Den andres blikk er ikke i konkurranse med eller en avvisning av mitt blikk, men berører mitt syn på verden: “The other’s gaze on the things is a second openness.”¹⁷² Jeg *kjenner* meg selv, men jeg *kjenner* ikke den andre; vi har ingen felles verden. Men gjennom persepsjonen blir jeg del av ’verdens kjøtt’, jeg både ser og blir sett, jeg er et ytre og et indre, jeg er både meg og en annen i samme person:

I do not *know* the others, in the strong sense that I know myself; I therefore cannot flatter myself in supposing that I participate with them in a thought of the world which would be ideally the same thought. But my perception of the world feels it has an exterior; I feel at the surface of my visible being that my volubility dies away, that I become flesh, and that at the extremity of this inertia that was me there is something else, or rather an other who is not a thing.¹⁷³

2.6.5 Baksiden av tingen. Det synlige og usynlige sammen i gjenstanden

Vi har sett at begrepet ‘écart’, bruddet mellom blikk og ting, innebærer at det alltid er noe ved tingen som vi ikke kan se; vi er aldri “ved tingen selv”.¹⁷⁴ Det er et ubestemt aspekt ved persepsjon. Persepsjon er mer enn sansedata. Tingen er mer enn et sanselig objekt. Derfor kan Merleau-Ponty påstå at vi faktisk persiperer tingens bakside. I sitt essay ”Seeing things in Merleau-Ponty” kommenterer filosof Sean Dorrance Kelly: “Merleau-Ponty, by contrast, says that we really do perceive the hidden side of the object. This is not because he believes we are presented with determinate sensedata from it. Rather, it is because he believes that perceptual experience is not the presentation of sense data. The most basic unit of perceptual experience is the presentation of a figure against a ground.”¹⁷⁵ Sansedata kan ikke lage en forskjell mellom figur og bakgrunn. Det er derfor et ubestemt aspekt ved persepsjon og dette er knyttet til *erfaringen* av objektet. Erfaringen gjør oss i stand til å se en figur mot en bakgrunn. Min overbevisning om at jeg ser *tingen selv* er ikke et resultat av en ren perseptuell undersøkelse, perseptuell utforskning gir meg *forestillingsevne* om det som ligger nærmest, av det beste observasjonspunkt og av “tingen selv”. Vi lærer gjennom vår perseptuelle erfaring hva det vil si å se tingen godt:

My conviction that I see the thing itself does not *result* from the perceptual exploration, it is not a word to designate the proximal vision; on the contrary it is what gives me the notion of the proximal, of the “best” point of observation, and of the “thing itself.” Having therefore learned through perceptual experience what it is to “see well” the thing, that to do so one must and one can approach it...¹⁷⁶

¹⁷² Ibid., 59.

¹⁷³ Ibid., 61.

¹⁷⁴ Sitat på side 23 i denne oppgaven. Maurice Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisible*, 192.

¹⁷⁵ Sean Dorrance Kelly, ”Seeing things in Merleau-Ponty” i *The Cambridge Companion to Merleau-Ponty*. Cambridge, 2005. 96.

¹⁷⁶ Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisible*, 37.

2.6.6 Tingen som subjekt. Tingen taler

I reversibiliteten og i kløften (*écart*) mellom kropp og ting opphører subjekt- og objektsformen, og tingene henvender seg til min kropp: "For the first time also, my movements no longer proceed unto the things to be seen, to be touched, or unto my own body occupied in seeing and touching them, but they address themselves to the body in general and for itself..."¹⁷⁷ Kroppen måler tingene: "Is my body a thing, is it an idea? It is neither, being the measurement of the things."¹⁷⁸ Tingen (fjellet) gjør seg synlig for kunstneren: "...the same thing is both out there in the world and here at the heart of vision [...] It is the mountain itself which from out there makes itself seen by the painter; it is the mountain that he interrogates with his gaze."¹⁷⁹ Tingen, slik som kunstverket, sier Merleau-Ponty, "henvender seg til vår evne til stilltiende å dechiffre og sameksistere med verden og menneskene", selv om vi i hverdagen mister denne "estetiske verdi ved smålatne erkjennelsesgjenstander av syne".¹⁸⁰

Ifølge filosofen Veronique Fóti kan Merleau-Pontys forståelse av maleri fungere som motgift mot tingliggjøring og absoluttering. I sin bok *Vision's Invisibles: Philosophical Explorations* beskriver hun Merleau-Pontys teori slik: "Painting can function here as an antidote, encouraging an *anamnesis*, not of transcendent Forms, but of the polymorphous upsurge of the "there is", of the "brute and existent world". Its privilege derives from the fact that it is a visual interrogation of vision [...] bound neither to concepts nor to the responsibilities associated with discourse."¹⁸¹

2.6.7 Ting og maleri. Der tingene blir ting

Ifølge Merleau-Ponty uttrykker maleriet mer enn gjenstandens umiddelbare, visuelle fremtoning. Det er "en annen kraft" som oppstår gjennom maleriet: "Thus there appears a "visible" to the second power, a carnal essence or icon of the first. It is not a faded copy, a *trompe l'oeil*, or another *thing*."¹⁸² Det er ikke gjenstanden selv som forløses gjennom maleriet, men dens opprinnelse. Filosofen Mikel Dufrenne formulerer Merleau-Pontys forståelse slik i sitt essay "Eye and Mind": "Cézanne does not deconstruct, he preconstructs.

¹⁷⁷ Ibid., 143.

¹⁷⁸ Ibid., 152.

¹⁷⁹ Merleau-Ponty, "Eye and Mind" i *Merleau-Ponty Aesthetics Reader*, 128.

¹⁸⁰ Merleau-Ponty: "Das Kino und die neue Psychologie" [1945/47], tysk oversettelse av "Le cinéma et la nouvelle psychologie" i *Das Auge und der Geist*, Hamburg 2003, 44. Sitert av Jørgen Lund, *Gjenstand, verk, bilde*. 72.

¹⁸¹ Véronique Fóti, *Vision's Invisibles: Philosophical Explorations*, 72.

¹⁸² Merleau-Ponty, "Eye and Mind" i *Merleau-Ponty Aesthetics Reader*, 126.

He does not shatter the fruit bowl but he shows its genesis, that is, not its production but its coming into visible”.¹⁸³ Merleau-Ponty sier at maleriet bryter tingens overflate, tingens hinne:

Ultimately the painting relates to nothing at all among experienced things unless it is first of all “autofigurative.” It is a spectacle of something only by being a “spectacle of nothing”, by breaking “the skin of things” to show how the things become things, how the world becomes world.¹⁸⁴

Alphonse de Waelens poengterer at likheten mellom gjenstanden i bildet og den faktiske gjenstand ikke står sentralt; det er ikke maleriets hensikt å fange ”tingen selv”. Maleriet skal ikke *representere* eller *ligne på* gjenstanden: ”The ”resemblance” between the painted and the real thing, even if it existed, would not solve anything, since that resemblance in turn have to be seen.”¹⁸⁵ Merleau-Ponty formulerer det slik selv: ”På samme måte som ordet ikke *ligner* på det det betegner, er maleriet ikke noe synsbedrag...”¹⁸⁶ Filosof Forrest Williams kommenterer i essayet ”Cézanne, Phenomenology, and Merleau-Ponty” at det ikke er tingens lys, skygge, refleksjon eller farge som *gjør* tingen: “This distinction between surface sensuousness and real nature was precisely what moved Cézanne beyond the semblances of impressionism to a far more significant objectivity and realism.”¹⁸⁷ Merleau-Ponty sier selv i ”Cezannes tvil”: ”Tilbake til gjenstanden” innebærer tilbake til det *umiddelbare inntrykk*, ikke impresjonistenes atmosfære, ikke komposisjon, fantasi eller drømmer, heller ikke abstraksjon, men ”naturlig syn.”¹⁸⁸ Ikke imitasjon, ikke konstruksjon, ikke naturalisme, men ”opprinnelig opplevelse”.¹⁸⁹

Vi har sett at i følge Merleau-Ponty er maleriet i kontakt med opprinnelig sannhet og synliggjør “den andre kraft”; tingen er i meg og er samtidig en variant av meg selv.¹⁹⁰ Filosofen fremhever hvordan maleriet viser en prosess, hvordan sansningene gir næring til fremstillingen av landskapet og tingene. Verden blir til gjennom betrakterens blikk. For å kunne se tingen er det nødvendig å se hvilke premisser som vårt syn baserer seg på. Det er dette som maleren avslører for oss.¹⁹¹ Slik vender vi tilbake til gjenstandenes soliditet, deres tilstedeværelse som objekt. I sitt essay ”Between Philosophy and Art” fremhever Jonathan Gilmore at Merleau-Ponty viser hvordan tingens form ikke gis av våre inntrykk, men er allerede i tingen: ”In the process; Merleau-Ponty says, Cézanne would return the solidity to

¹⁸³ Mikel Dufrenne, ”Eye and Mind” i *Merleau-Ponty Aesthetics Reader*, 260.

¹⁸⁴ Maurice Merleau-Ponty, ”Eye and Mind” i *Merleau-Ponty Aesthetics Reader*, 141.

¹⁸⁵ De Waelens, ”Merleau-Ponty: Philosopher of Painting” i *Merleau-Ponty Aesthetics Reader*, 180.

¹⁸⁶ Merleau-Ponty, ”Cézannes tvil” i *Estetisk teori*, 262.

¹⁸⁷ Forrest Williams, ”Cezanne, phenomenology and Merleau-Ponty” i *Merleau-Ponty Aesthetics Reader*, 169.

¹⁸⁸ Merleau-Ponty, ”Cezannes tvil” i *Estetisk teori*, 256 - 259.

¹⁸⁹ *Ibid.*, 261.

¹⁹⁰ Merleau-Ponty, ”Eye and Mind” i *Merleau-Ponty Aesthetics Reader*, 126.

¹⁹¹ *Ibid.*, 128.

objects, their presence as objects, which evaporated in the impressionists rendering of mere appearance.”¹⁹² Filosof Forrest Williams kommenterer at Merleau-Pontys interesse for Cézanne kan knyttes til malerens forestilling om at det finnes en opprinnelig struktur: “His aim [was] to paint *the visual thing*, not the mere impression. [...] Cézanne was in effect declaring that there *is* a right shape to the mountain, the apple, the human body.”¹⁹³ “Cézanne was, in effect, seeking the invariant structure of the thing he was painting.”¹⁹⁴ Denne struktur beskriver Merleau-Ponty som gjenstandens transcendens: “If we try to find out what “the thing” means for us, we find that it is what rests in itself, that it is exactly what it is, wholly in act, without any virtuality or potency, that is by definition “transcendent”...”¹⁹⁵

For Merleau-Ponty er ikke subjekt og objekt absolutte og avgrensede størrelser; menneske og ting inngår i hverandre; vi står verken *over* eller *overfor* tingen. Dette innebærer en forståelse av at tingen, og derfor også kunstverket, ikke kan betraktes som avsluttet eller fullendt. Derfor ligger også fokuset på *frembringelsen* av bildet, ikke det ferdige resultatet. ”Verket” og ”kunsten” unndrar seg bestemt plassering; kunst som objekt er ikke i fokus hos Merleau-Ponty. Man forenes med verden gjennom å skape. Ikke bare kunsten, men også virkeligheten er noe som kontinuerlig *skapes* og forskjellen mellom kunst og virkelighet er nedtonet. Dette skaper nødvendigvis hodebry for en kunstteoretiker som tar utgangspunkt i forståelsen av et subjekt som står ovenfor et kunstobjekt, som ser nødvendigheten av en adskillelse mellom den som tolker og det som blir tolket, mellom det seende og det sette. Den fenomenologiske tilnærming som fremmer kroppens betydning og vektlegger betydningen av ”pre-reflektiv” og ”før-språklig” tilstand kan virke som en avvisning av en vitenskapelighet som bevisst tilegner seg kunnskap for å diskutere og formulere en forståelse av et verk og dets mening.

Merleau-Ponty redegjør altså i begrenset grad for forskjellen mellom måten vi ser på en ting og et maleri. I essayet ”Merleau-Ponty’s Aesthetics” tolker filosof Michael B. Smith likevel en forskjell mellom maleri og ting hos Merleau-Ponty slik: “What is the difference between the way we look at things as opposed to pictures? Things are not only visible, but also offer a field of research to the intellect for analysis and scientific investigation, whereas the painting is an analogue only in relation to the body.”¹⁹⁶ Smith siterer Merleau-Ponty som forklarer at maleriet ikke gir tanken mulighet til å gjen tenke de konstituerende elementene

¹⁹² Gilmore, ”Between Philosophy and Art”, 294.

¹⁹³ Forrest Williams, ”Cezanne, phenomenology and Merleau-Ponty” i *Merleau-Ponty Aesthetics Reader*, 167.

¹⁹⁴ Ibid., 172.

¹⁹⁵ Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisible*, 51.

¹⁹⁶ Michael B. Smith, ”Merleau-Ponty’s Aesthetics”, *The Merleau-Ponty Aesthetics Reader*, 209.

ved tingen: “[The painting] does not offer the mind an occasion to rethink the constitutive relations of things, but rather it offers the *gaze* traces of vision, from the inside...”¹⁹⁷

2.7 Betrakterens rolle og det ubevisste

Avslutningsvis ønsker jeg å trekke frem betrakterens rolle og det ubevisste i møtet med kunstverket. Merleau-Ponty er som sagt vag når han i sin estetikk skal beskrive forskjellen mellom vår betraktning av bildet og vår betraktning av verden. Hans fokus ligger hovedsakelig på kunstneren og kunstnerens direkte kontakt med *verden*. Men vi finner likevel noen beskrivelser av betrakterrollen hos Merleau-Ponty. Filosofen forestiller seg at kunstneren kan ”...vekke opp de opplevelsene som gjør det mulig for den [ideen] å slå rot i de andre bevissthetene.”¹⁹⁸ Det er noe som vekkes til live hos den som betrakter kunstverket. Merleau-Ponty beskriver også hvordan vi som betrakter er ”medskapende” i møtet med kunstverket: : “...the work which reaches its viewer and invites him to take up the gesture which created it [...] to rejoin, without any guide other than a movement of the invented line (an almost incorporeal trace), the silent world of the painter, henceforth uttered and accessible.”¹⁹⁹ Merleau-Ponty beskriver møtet med bildet noe diffust: ”Man må vente på at dette bildet blir levende for andre.”²⁰⁰ Det å ”vente” antyder et tidsaspekt som tar oss bort fra den direkte erfaring av verden. Hva dette innebærer hos en deltakende betrakter er uklart; hvorvidt det impliserer en gjenkjennelse av tidligere erfaring og hvilken funksjon forestillingsevnen og bevisstheten har i denne sammenheng. I ”Eye and Mind” påstår Merleau-Ponty at det mentale bildet er utilstrekkelig og *tilfører* ikke noe i vårt blikk på verden: ”Thus, the mental image, the visualization which renders present to us what is absent, is a fortiori nothing like a breakthrough to the heart of Being. It too is a thought relying upon bodily indices – this time insufficient ones...”²⁰¹ Vår tidligere erfaring av sanselige objekter, det som er våre mentale bilder, avskriver Merleau-Ponty her altså som *tanke*. Jeg finner bekreftet hos Galen A. Johnson at forestillingsevnen rolle blir problematisk i en filosofi om maleri som baserer seg på persepsjon og kropp:

For a philosophy of painting based on perception and body, imagination presents a unique problem. On the one hand, imagination seems impossible to ignore in developing an aesthetic theory [...] On the other hand, imagination seems inevitably to refer us to a faculty or acts of consciousness that are

¹⁹⁷ Merleau-Ponty, ”Eye and Mind” i *Merleau-Ponty Aesthetics Reader*, 126.

¹⁹⁸ Merleau-Ponty, ”Cezannes tvil” i *Estetisk teori*, 264.

¹⁹⁹ Merleau-Ponty, ”Indirect Language and the Voices of Silence” i *Merleau-Ponty Aesthetics Reader*, 88.

²⁰⁰ Merleau-Ponty, ”Cezannes tvil” i *Estetisk teori*, 264.

²⁰¹ Merleau-Ponty, ”Eye and Mind” i *Merleau-Ponty Aesthetics Reader*, 132.

different from perception: imagination is characterized as spontaneous and free, less bound, if at all bound, to the imposed givens of sensation.²⁰²

Jeg har tidligere påpekt at Merleau-Ponty utvikler seg i retning av å inkludere *det ubevisste* i sin teori. Han beskriver det ubevisste som noe som befinner seg i det synlige felt foran oss på en viss avstand til det bevisste: ”This unconscious is to be sought not at the bottom of ourselves, behind the back of our ”consciousness,” but in front of us, as articulations of our field.”²⁰³ Slik underbygger han en mulighet for et blikk som ikke er knyttet til refleksjon: ”...that means: the perception (the first one) is *of itself* an openness upon a field of *Gestaltungen* - - And that means perception is unconscious.”²⁰⁴ Merleau-Ponty antyder at det ubevisste står i forbindelse med det bevisste slik det usynlige står i forbindelse med det synlige. ”The touching oneself and the touching have to be understood as each the reverse of the other [...] the untouchable of the touch, the invisible of vision, the unconscious of consciousness [...] is the other side or the reverse [...] of sensible Being...”²⁰⁵

2.8 Avsluttende ord

Jeg har nå redegjort for Merleau-Pontys estetiske teori hvor forholdet mellom persepsjon, ting og maleri står sentralt. Jeg har i redegjørelsen vektlagt aspekter som kan knyttes til relasjonen mellom det synlige og det usynlige. Merleau-Ponty vil tilbake til gjenstanden og finner mening i tingenes opprinnelse. Han vil tilbake til ”den udelelige helhet” hvor ting og kropp, synlig og usynlig inngår i sammenheng. I våre ulike blikk på tingen bekrefter vi hverandre gjennom intersubjektivitet. Tingen overgår sin synlige fremtredelse; er mer enn et sanselig objekt. Og persepsjon er mer enn sansning. Det maleriske uttrykk evner å føre oss tilbake til essensen, til tingenes opprinnelige struktur. Kunstverket åpner for betrakteren den synlige gjenstands usynlige side. Denne indre essensens er for Merleau-Ponty ingen statisk størrelse, men ligger latent i tingen og kan forløses i møtet med betrakteren. Merleau-Pontys forståelse av persepsjon som *mer* enn sansedata er viktig i vårt møte med kunstverket. For Merleau-Ponty innebærer dette ”mer” det usynlige knyttet til mening, sannhet og det opprinnelige. Merleau-Pontys usynlighetsbegrepet er ikke knyttet til erfaringen av kunstverk. Men med bakgrunn i de aspekter jeg har trukket frem i dette kapittelet der Merleau-Ponty forklarer det

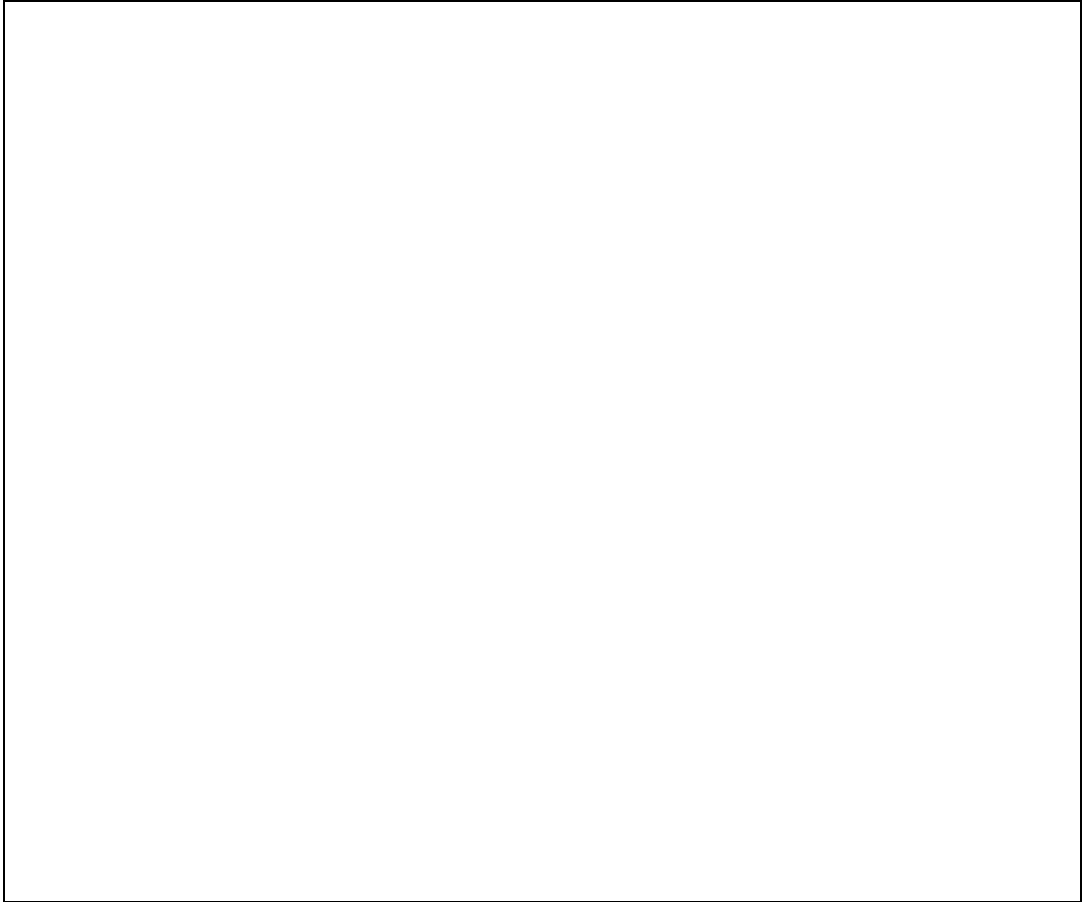
²⁰² Galen A. Johnson, *Merleau-Ponty Aesthetics Reader*, 28.

²⁰³ Maurice Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisible*, 180. Se ellers fotnote 5 på side 5.

²⁰⁴ *Ibid.*, 189.

²⁰⁵ *Ibid.*, 255.

usynlige i forhold til kunstverk, vil jeg i analysen i kapittel 4 diskutere begrepets mulighet som bidrag til å utdype relasjonen mellom betrakter og kunstverk og i hvilken grad det kan åpne for nye perspektiv på maleriet og betrakterrollen.



Gerhard Richter, *Tisch* (1962)

3. Gerhard Richter, *Tisch* (1962)

3.1. En beskrivelse av maleriet

Jeg ser Gerhard Richters maleri *Tisch* ("bord") for første gang i den retrospektive utstillingen "Gerhard Richter: Panorama" på Neue Nationalgalerie i Berlin den 12. april, 2012. Etter et første møte i foajeen med et lite utvalg verk fra Richters senere år begynner selve utstillingen; en panoramisk presentasjon gjennomført som en kronologisk oppstilling av Richters verk. Maleriet *Tisch* (1962) står som det første i fortellingen om kunstnerskapets forløp. Bildet er plassert i en trang passasje før det store rommet i Neue Nationalgalerie åpner opp for en historie som fortelles langs rekker av vegger. Maleriet er satt inn i en fordypning i veggen, kanskje for å beskytte bildet der publikum går forbi i den forholdsvis trange passasjen. Jeg er tidlig ute, har likevel stått i kø for å komme inn, lokalet begynner å bli tettpakket, bildet fanger mitt blikk; jeg strever med å få sett ordentlig på bildet, men får til slutt et overblikk. Jeg ser et svart-hvitt, mellomstort oljemaleri som gjengir et bord. Bordet er enkelt utformet, lyst og firkantet med et mørkt, lett understell. Bordet er gjengitt med til dels utpenslede strøk og er presentert perspektivisk, fra en synsvinkel som om jeg står oppreist og betrakter gjenstanden med en viss avstand. Jeg ser bordet rett forfra; langsiden av bordflaten er parallell til maleriets øvre og nedre kant. Bordet er plassert midt i bildet og fyller nesten hele lerretet. Det er ikke noen andre gjenstander avbildet, men jeg aner et rom som bordet står i. Rommets flater er behandlet malerisk på en røffere måte. Et lysere, grått parti bak bordet antyder en vegg og et mørkere, grått parti under bordet kan være et gulv. Men maleriet viser *mer* enn et bord i et rom. Malingsstrøkene som utgjør bordets form er tildekket av *nye* strøk; et tynt lag maling er påført lerretet med pensel eller klut i raske, sirkulære bevegelser. En grå, abstrakt form *dekker over* avbildningen og hindrer meg i å se bordet klart og tydelig; gjenstanden er bare delvis synlig. Den grå formen preger bildet i like stor grad som avbildningen av bordet. Jeg ser flere dryppflekker over lerretet og spor etter noe som må ha ligget over den våte malingen for deretter å ha blitt trukket av. Det er glass foran maleriet og en enkel ramme rundt; tynne lister er montert med en liten avstand til lerretets kanter slik at kantene av maleriet er synlige.

I det følgende vil jeg gå nærmere inn på Gerhard Richters kunstnerskap og de sammenhenger maleriet *Tisch* står i. Jeg vil i den forbindelse primært legge vekt på kunstnerens egne tekster knyttet til malerisk virke og det spesifikke maleriet *Tisch*. Richters refleksjoner er samlet i

verket *Text*²⁰⁶ som gjengir brev og intervjuer, egne arbeidsnotater, kunstnerens offentlige uttalelser om spesifikke utstillinger, refleksjoner fra personlig korrespondanse og svar på spørsmål stilt fra kritikere. Vi har i forrige kapittel sett at Merleau-Ponty i sin beskrivelse av det synliges forhold til det usynlige berører bestemte begrep, premiss og problemstillinger knyttet til persepsjon og kunstverk. Disse momentene vil utgjøre bakgrunnen når jeg i dette kapittel redegjør for Gerhard Richters verk. Redegjørelsen for Merleau-Pontys fenomenologi fra første kapittel og redegjørelsen i dette kapittel av Gerhard Richters verk vil samlet lede frem til analysen i oppgavens siste kapittel der jeg vil diskutere forskjeller og gi rom for møtepunkt mellom Merleau-Ponty og Gerhard Richter, mellom usynlighetsbegrepet og verket *Tisch*. Jeg vil nå la Richter egne tanker og uttalelser beskrive den kunstneriske prosess og drivkraft, fotografiets betydning for hans kunstverk, den avbildete tingen, tilsløringen, forholdet mellom abstraksjon og figurasjon, mellom bevissthet og virkelighet.

3.2 Gerhard Richters fortelling om maleriet *Tisch*

Gerhard Richter forteller at maleriet *Tisch* tar utgangspunkt i et fotografi av et bord han fant i det italienske arkitektur- og designmagasinet *Domus*.²⁰⁷ Etter å ha malt bildet ble han misfornøyd med resultatet og derfor klistret han over deler av bildet med avispapir. Man kan flere steder se avtrykk der avispapiret har sittet fast i den våte oljemalingen og andre steder der malingen har blitt trukket av og avdekket en lysere bakgrunn. Richter forklarer at grunnen til at han ikke var fornøyd var at han hadde påført for mye maling på lerretet. Til slutt malte han derfor over. Plutselig fremsto bildet med en kvalitet som appellerte til kunstneren og han beskriver at han følte at maleriet skulle bli stående slik uten at han kunne forklare hvorfor. Richter forteller at han malte over mange bilder på denne tiden og at dette var uttrykk for en endring i hans kunstneriske formspråk. Maleren var utdannet i øst-tysk, sosialrealistisk malertradisjon, men hadde året før han lagde *Tisch* flyktet til Vest-Tyskland. For Richter markerer dette maleriet et ønske om en ny start, et brudd med sin tidligere historie og han plasserer derfor bildet som det aller første i sin selvproduserte oversikt over egne kunstverk.²⁰⁸

²⁰⁶ Gerhard Richter, *Text: Writings, Interviews and Letters 1961–2007*, red. Dietmar Elger og Hans Ulrich Obrist (London: Thames & Hudson, 2009) (Originalutgave: *Text 1961 bis 2007. Schriften, Interviews, Briefe*. (Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2008)) Jeg vil heretter i fotnotene knyttet til boken *Text* angi tekstens litterære form og årstall. Jeg mener det er riktig ettersom tekstene er spredd over et så langt tidsrom og fordi tekstenes form kan prege formuleringene, for eksempel om det er et intervju eller arbeidsnotater.

²⁰⁷ Gerhard Richter, "Comments on some works", 1991 *Text*, 259.

²⁰⁸ Ibid.

3.3 Husholdningsikoner og Pop-Art

Tisch regnes som del av en serie og er kategorisert under ”husholdningsikoner” på Richters hjemmeside.²⁰⁹ Disse svart-hvite maleriene fra 1962 til 1970 tar utgangspunkt i fotografier og viser dagligdagse gjenstander som for eksempel en kjøkkenstol, en dorull, en lampe og en pute: “...banal photographs are the richest ones.”²¹⁰, kommenterer Richter i forhold til det gitte utvalget. De hverdagslige tingene er tatt ut av sin sammenheng, omgivelsene er sparsommelig antydnet og gjenstandene presenteres isolert fra andre gjenstander. Kunstneren legger ikke skjul på at hans bilder fra denne tiden er forbundet med 60-tallets Pop Art med sin bruk av fotografier fra aviser og reklame hentet fra et moderne, kapitalistisk samfunn. Pop Art markerer en periode hvor kunstbegrepet endres i møte med en hverdag som stadig fylles av flere bilder. Kunstnerne utfordrer kunstens grenser og inkluderer massekulturens bilder i det kunstneriske uttrykk. Det hverdagslige og umiddelbare inntrykk refereres med en viss ambivalent holdning uten å påstå eviggyldig mening hos kunstnere som for eksempel Andy Warhol, Roy Lichtenstein og David Hockney. Men Richter poengterer at han likevel søker noe annet. Han ønsker å opprettholde noe fra det originale uttrykket i fotografiet uten å forandre det gjennom kunstverket:

My appropriation of photographs, my policy of copying them without alteration and without translating them into a modern form (as Warhol and others do) represented a principled avoidance of the subject. This principle has been maintained, with few exceptions (doors, windows, shadows, all of which I dislike), to this day. Grey pictures, colour charts, inpaintings, small abstracts (so full of planned arbitrariness as to be equally message-free) 'soft' abstracts which borrowed the non-subject from the small abstracts and used blurring and enlargement to create a variant of Non-Showing.²¹¹

Vi kan gjenkjenne elementer fra denne beskrivelsen i maleriet *Tisch*; et fravær av tema gjennom å presentere det alminnelige, gjenstandens hverdagslighet, den ”planlagte tilfeldighet”, gråtonene i bildet, tildekningens abstrakte kvalitet og et rom som kun er antydnet. Gerhard Richter bemerker at han i denne perioden foretrakk alminnelige eller banale tema i sine bilder: ”... I was trying to avoid everything that touched on well-known issues – or any issues at all, whether painterly, social or aesthetic. I tried to find nothing too explicit, hence all the banal subjects...”²¹² På den annen side er det ikke banaliteten i seg selv han er ute etter; bildet har en transcendental side og gjennom avbildningen av gjenstanden frambringes ”tingens kraft”:

²⁰⁹ Joe Hage, <http://www.gerhard-richter.com> (offisiell hjemmeside) Tilgjengelig:

<https://www.gerhard-richter.com/en/art/paintings/photo-paintings/household-icons-39> [02.12.2014]

²¹⁰ Richter, ”Interview with Irmeline Lebeer, 1973”, *Text*, 81.

²¹¹ Richter, ”Notes 1986”, *Text*, 162.

²¹² Richter, ”Interview with Rolf-Gunter Dienst, 1970”, *Text*, 54.

Of course, pictures of objects also have this transcendental side to them. Every object, being part of an ultimately incomprehensible world, also embodies that world; when represented in a picture, the object conveys this mystery all the more powerfully, the less of a 'function' the picture has.²¹³

Serien ”husholdningsikoner” har blitt beskrevet av Richter som ”protest mot readymades”,²¹⁴ som protest mot det rent konseptuelle i motsetning til insisteringen på en håndverksmessig kvalitet i kunsten. Fraværet av spesifikt tema og den presenterende gjengivelsen av den trivielle gjenstanden bekrefter dette. Som jeg etter hvert vil utdype står bruken av fotografier sentralt i Gerhard Richters kunstneriske virke. Han uttrykker selv at han fant en kunstnerisk forløsning i å bruke fotografier i forbindelse med malerisk prosess. Maleriet *Tisch* inngår i seriene som Richter selv kaller for ”fotomalerier”.

Maleriet *Tisch* skiller seg ut fra de andre maleriene i serien ”husholdningsikoner” ved at de andre bildene ikke viser den samme type ”rabbel” over gjenstanden. Rabbelet over bordet i *Tisch* fremtrer i større grad som en ekspressiv gest i motsetning til de andre maleriene i serien der tildekningen er mer kontrollert. I disse maleriene er tingene utydeliggjort og abstrahert gjennom det som fremtrer som en jevn, tynt slør som dekker hele bildet.

3.4 Abstraksjon og figurasjon

Gjennom estetikkens historie har det foregått en veksling mellom ideen om åndelig versus verdslig billedgjøring. Dette når sitt høydepunkt i det 20. århundres maleriske konflikt mellom abstraksjon og representasjon. Gerhard Richter avviser denne konflikten og uttaler at forskjellen mellom det figurative og det abstrakte er av underordnet betydning. Verket *Tisch* har både et element av abstraksjon og samtidig en funksjon som objektiv avbildning. Malerens brudd med øst-europeisk, realistisk tradisjon markerer begynnelsen på hans kunstneriske virke der han drar veksler både på det abstrakte og det figurative uten å fremme det ene fremfor det andre.

Abstraksjon. De abstrakte kvalitetene som overstrykningen tilfører kjennetegner mange av Gerhard Richters malerier. Maleriene har en karakteristisk overflate hvorigjennom man betrakter mennesker, landskap og gjenstander. Overflaten som kan beskrives som et tynt slør, en uklarhet som dekker over eller delvis skjuler den figurative fremstilling karakteriserer

²¹³ Richter, ”Text for catalogue of *documenta 7*, Kassel, 1982”, *Text*, 121.

²¹⁴ Audioguide knyttet til utstillingen ”Gerhard Richter: Panorama” på Neue Nationalgalerie, Berlin 12.04.2012.

mange av Gerhard Richters verk fra tidlig 60-tallet til rundt år 2000. Vi finner det igjen i sentrale verk som *Ema (Akt auf einer Treppe)*, 1966, *Eisberg im Nebel*, 1982, *Lesende*, 1995, i seriene *Tourist*, 1975, *October 18 1977*, 1988, *S. mit Kind*, 1995 og portrettene *Betty* fra 1977 til 1988. I andre verk er overflaten røffere behandlet gjennom mørk lakk eller kraftige farger som strykes eller smøres over store fotografier. Dette har dominert mange av Richters malerier fra sent 80-tall frem til vår egen tid og typiske verk er seriene *Firenze*, 1999-2000 og *Grauwald*, 2008 foruten en rekke landskapsmalerier.

Gjennom abstrakte kvaliteter mener kunstneren å finne en bedre måte å få tilgang til det som ikke kan gjøres visuelt, til det uforståelige: ”Abstract pictures are fictive models, because they make visible a reality that we can neither see nor describe, but whose existence we can postulate.”²¹⁵ Ifølge Gerhard Richter tar det abstrakte maleri i bruk alle kunstens ressurser til å avbilde “ingenting”. I stedet for å gjenkjenne noe som *virkelig* i bildet må vi i møtet med abstraksjonen akseptere at vi ser det som ikke kan visualiseres: ”Instead we accept that we are seeing the unvisualizable: that which have never been seen before and is not visible. [...] we accept the pictures as a possible way to make the inexplicable more explicable, or at all events more accessible.”²¹⁶ Gjennom abstraksjonen blir det uforklarlige mer forklarlig, eller i hvert fall mer tilgjengelig, avslutter Richter.

Representasjon. Det representerende i maleriet gir på sin side innlevelse. Richter uttrykker at mens de abstrakte malerier viser hans virkelighet, viser den representerende kvalitet lengselen i hans arbeid: “If the abstract paintings show my reality, then the landscapes and still-lives show my yearning.”²¹⁷ På spørsmål om hva han ønsker å oppnå gjennom realismen svarer Richter at alt han ønsker er å male et bilde, så godt som han kan, av det han ser og av det som beveger ham.²¹⁸ Richter beskriver den maleriske prosessen, vekslingen mellom abstraksjon og figurasjon som noe han ikke bevisst kontrollerer. Slik beskriver kunstneren en prosess som ikke styres av bevissthet, men av begjær: “..it was never really a conscious decision. It was simply a question of desire.”²¹⁹

²¹⁵ Richter, ”Text for catalogue of *documenta 7*, Kassel, 1982”, *Text*, 121.

²¹⁶ Ibid.

²¹⁷ Richter, ”Notes, 1981”, *Text*, 120.

²¹⁸ ”I’m trying to paint a picture of what I have seen and what moved me, as well as I can. That’s all”. Mark Godfrey, Nichoas Serota (red.) m fl, *Gerhard Richter. Panorama. A Retrospective*, (London: Tate Publishing 2011) 26.

²¹⁹ Richter, “Conversation with Henri-François Debailleux, 1993”, *Text*, 306.

Ved å fremheve det abstrakte som tilhørende noe virkelig og figurasjonen som noe virkningsfullt og emosjonelt innebærer dette til sist en avvisning av maleriets hensikt som *representasjon*. Gerhard Richter formulerer at sansene hindrer tilgang til virkeligheten. Blikket vil alltid være en fortolkning. Den maleriske handling der Richter abstraherer og dekker til representasjonen innebærer en dekonstruksjon av den maleriske figurasjon som meningsbærende. Richter bemerker at bilder som inneholder mening er ”dårlige bilder”:
”Pictures which are interpretable, and which contain meaning, are bad pictures.”²²⁰
Kunstneren avviser også innhold i sine bilder:

My pictures are devoid of objects; like objects, they are themselves objects. This means that they are devoid of content, significance or meaning, like objects or trees, animals, people or days, all of which are there without a reason, without a function and without a purpose. This is the quality that counts.²²¹

På den annen side åpner Gerhard Richter for at det oppstår noe nytt, det er noe som virkeliggjøres gjennom maleriet. Kunstneren antyder at den avbildete gjenstanden er ”mer virkelig” enn den faktiske gjenstanden slik vi ser den: ”*So can a painted appearance tell us more about reality? Perhaps it can, because it’s more unsettling. It’s always more or less different from reality, and that’s unsettling.*”²²² Hans bruk av fotografier som utgangspunkt underbygger Richters dekonstruksjonsprosjekt og hans avvisning av maleriet som representasjon. Gjennom fotografiet mener Richter å finne en objektiv tilnærming til virkeligheten. Vi kommer tilbake til dette i avsnittet som redegjør for Richters bruk av fotografi i sitt arbeide.

For Richter representerer altså ytterlighetene abstraksjon og representasjon begge en grad av utilstrekkelighet. Det er nettopp den *samtidige* presentasjonen av abstraksjon og figurasjon som byr på muligheter. Dette innebærer at det i maleriet ikke er en gjensidig oppheving eller nøytralisering av de to ytterlighetene²²³, men ifølge kunstneren er sløret som dekker maleriene en måte å øke maleriets *effekt* på der maleriet fremtrer som *mer virkelig*: ”*JL: But sometimes there’s this fine veil covering everything. It’s as though this were intentional – as if you didn’t want the picture to look like a perfect deception.* GR: The effect makes them appear more realistic.”²²⁴ Den *samtidige* presentasjon av abstraksjon og figurasjon innebærer at maleriet fremstår i flere lag. Det oppstår på samme tid både sammenheng og forskjell mellom motiv og

²²⁰ Richter, “Notes 1964-1965”, *Text*, 32.

²²¹ Richter, “Notes 1984”, *Text*, 132.

²²² Richter, “Interview with Doris von Drathen, 1992”, *Text*, 284.

²²³ Richter, “Interview with Benjamin H.D Buchloh, 1986”, *Text*, 174 og 175.

²²⁴ Richter, ”Conversation with William Furlong, Jill Lloyd, Michael Archer and Peter Townsend, 1988”, *Text*, 210.

maleriets overflate, mellom den avbildete gjenstanden og rabbelet som ligger over bildet. Maleriet inviterer til en perseptuell prosess der betrakteren aktiveres til deltakelse. Blikket utfordres til å søke gjennom flere nivå og samtidig holde de ulike lag samlet. Abstraksjon og representasjon innebærer altså *effekt* og er virkemidler for å oppnå det Richter søker gjennom maleriet; å sette maleriet i kontakt med og å si noe om det kunstneren forstår som 'virkelighet'.

3.5 Tilsløringen

Det er i løpet av tidlig 60-tall at Gerhard Richter utvider sin malerstil gjennom en overstrykning som delvis skjuler den figurative fremstilling og bildene antar en abstrakt kvalitet. Konturene blir utvisket og detaljene forsvinner som i et uskarpt fotografi eller et tåkelagt landskap. Maleriene får denne karakteristiske overflaten ved at Richter trekker eller drar en spatel eller en plexiplate over bildet slik at den våte malingen blir gnidd utover. Andre ganger kan tildekningen være utført som penselflekker i et mønster som dekker hele bildet eller som ekspressivt rabbel slik som i maleriet *Tisch*.

Richter beskriver tilsløringen av de første bildene som en "kansellering" motivert av sinne eller utløst av en malerisk kritisk situasjon som er teknisk eller konseptuelt fundert. Maleriet *Tisch* er det første kansellerte maleri og det som provoserte Richter til å smøre til bildet har han forklart ikke bare som et formmessig, men også som et stilmessig problem: "I painted it very realistically, and it looked so stupid. You can't paint like that, that's the problem. You can't quite stand it anymore. Or very seldom."²²⁵ Tildekningen av figurasjonen beskrives som resultat av emosjon, men er begynnelsen på en bevisst behandling av overflaten i maleriene i Richters produksjon. Kunstneren opplever at utjevningen av overflaten gir en større grad av objektivitet²²⁶, uttrykket blir mindre personlig og bildet blir mer åpent. "I've never found anything to be lacking in a blurry canvas, quite the contrary: you can see many more things in it than in a sharply focused image."²²⁷

Kunstneren avviser at han ønsker å dekke til eller ødelegge representasjonen. Tvert om, de flytende overgangene og utjevningen av overflaten bidrar til å tydeliggjøre:

I don't create blurs. Blurring is not the most important thing; nor is it an identity tag for my pictures. When I dissolve demarcations and create transitions, this is not in order to destroy the representation, or to make it more artistic or less precise. The flowing transitions, the smooth, equalizing surface, clarify

²²⁵ Richter, "Interview with Robert Storr, 2002", *Text*, 382.

²²⁶ Richter, "Interview with Rolf-Gunter Dienst, 1970", *Text*, 54.

²²⁷ Richter, "Interview with Irmeline Lebeer, 1973", *Text*, 81.

the content and make the representation credible [...] I blur things to make all the parts a closer fit. Perhaps I also blur out the excess of unimportant information.²²⁸

Maleriet *Tisch* startet som en figurasjon av et bord, men ved å male over og utydeliggjøre gjenstanden har vi sett at Gerhard Richter også opphever bildets aspekt som figurativ avbildning. Vi har sett at kunstneren forklarer overstrykningen i *Tisch* som noe tilfeldig; et spontant og emosjonelt uttrykk for et stil- eller formmessig problem. Men rabbelet kan også sees som en *iscenesettelse* av noe impulsivt, som en performativ gest. Gerhard Richter står heller ikke i veien for å beskrive den *virkning* eller *effekt* han ønsker å frembringe gjennom sine malerier. Spørsmålet er hva han ønsker å oppnå gjennom denne oppløsningen av figurasjon i sine fotomalerier. Maleren dekonstruerer maleriet som representasjon, men han markerer også et brudd med maleriet som gest: ”I blur things to make everything equally unimportant. I blur things so that they do not look artistic or craftmanlike but technological, smooth and perfect.”²²⁹ Gerhard Richter avviser at han i det hele tatt ønsker å lage et maleri, men tvert om prøver å lage et fotografi med pensel og maling. Slik markerer Gerhard Richter en manglende respekt for og et brudd med en billedtradisjon samtidig som han viser ambisjoner om å etablere et helt nytt billedunivers.

3.6 Fotomaleriet

3.6.1 Fotografiets rolle i forhold til kunst

Oppfinnelsen av fotografiet har vært avgjørende for utviklingen av det moderne maleri og har endret maleriets funksjon som representerende avbildning. Ifølge Gerhard Richter innebærer fotografiets entré at maleriet taper en bestemt kvalitet: “Photography is certainly one external factor involved in the fact that we’ve forgotten one way of painting and can no longer produce a certain artistic quality”.²³⁰ Richter beskriver det tradisjonelle maleriets stilisering som *deformasjon* gjennom form og farge: ”...style is violence...”²³¹ Maleriet er bare unntaksvis i stand til å kunne avklare og forsterke det den avbilder, vanligvis er maleriet kun i stand til å utydeliggjøre objektet eller subjektet. Richter avviser konsekvent påstander om ideologi og politisk hensikt i sine egne bilder. Gjennom fotografiet søker Richter seg vekk fra det han

²²⁸ Richter, “Notes 1964-1965”, *Text*, 33.

²²⁹ Ibid.

²³⁰ Richter, “Interview with Benjamin H.D Buchloh, 1986”, *Text*, 175.

²³¹ Richter, “Notes 1964 –1965”, *Text*, 32.

oppfatter som maleriets ideologiske konvensjoner: “The criteria of painting are conventions – and harmful ones, because they are ideologically defined. They block enlightenment.”²³²

Når Gerhard Richter utfordrende formulerer at han ”anser mange amatørfotografer som bedre enn den beste Cézanne”²³³, så understreker det at kunst primært ikke handler om det håndverks- eller stilmessige, men derimot om bildets rolle og hvilken kontakt bildet har med det som *er*. Fotografiets objektive og informative karakter er forbilledlig som et nøytralt blikk på verden. ”Photography had to be more relevant to me than art history: it was an image of my – our – present-day reality. And I did not take it as a substitute for reality but as a crutch to help me get to reality.”²³⁴ Richter er altså ikke primært opptatt av fotografiets representerende kvalitet, men av fotografiets tilstedeværende blikk i verden, fritt fra maleriets konvensjonelle kriterier: ”...the camera does not apprehend objects: it sees them.”²³⁵ Richter mener at fotoapparatet frembringer et bilde som er *nærmere virkeligheten*. Det ser ut som kunstneren her opererer med to virkelighetsnivå der det første innebærer en empirisk og sanselig erfaring av virkeligheten og det andre innebærer en estetisk virkelighet som overgår den første.

3.6.2 Fotografi som utgangspunkt for maleri

Gerhard Richter uttrykker at han i 1962, det året *Tisch* ble malt, fant en rømningsvei, en forløsning gjennom å bruke fotografier som utgangspunkt for sine malerier.²³⁶ Han lagde de første fotomaleriene for “å gjøre noe som ikke hadde noe med kunst å gjøre”, for å unngå maleriske konvensjoner som komposisjon, farge, rom og stil.²³⁷ Slik forklarer han sin nye arbeidsmetode i et brev til kunstvenner i 1963:

I am primarily painting from photographs these days (from illustrated magazines but also from family photos) [...] I do not have to intervene artistically with style, since the stylization (deformation in form and color) contributes only under very particular circumstances toward clarifying and intensifying an object or a subject (generally stylization becomes the central problem which obscures everything else (object, subject), it leads to an unmotivated artificiality, an untouchable formalist taboo.²³⁸

²³² Richter, “Interview with Benjamin H.D Buchloh, 1986”, *Text*, 176.

²³³ (Min oversettelse) Richter, “Text for exhibition catalogue, Galerie h, Hanover, 1966, written jointly with Sigmar Polke”, *Text*, 43.

²³⁴ Richter, “Interview with Peter Sager, 1972”, *Text*, 64.

²³⁵ Richter, “Notes 1964-1965”, *Text*, 32.

²³⁶ Richter, “Notes 1986”, *Text*, 162.

²³⁷ Richter, “Notes 1964-1965”, *Text*, 31. Og ”Interview with Rolf-Gunter Dienst, 1970”, *Text*, 53.

²³⁸ Gerhard Richter, *Images of an Era* (Munich: Hirmer Publishers, 2011), 56.

Gjengitt: Joe Hage, <http://www.gerhard-richter.com> (hjemmeside) Tilgjengelig: <https://www.gerhard-richter.com/en/search/?search=I+am+primarily+painting+from+photographs+these+days> [02.12.2014]

Men hva skjer når kunstneren transformerer fotografiet til maleri? Ved å ta utgangspunkt i fotografi når han maler mener Richter at fotografiets karakter hindrer ham fra å stilisere, fra å se noe 'falskt', fra å presentere en for personlig fortolkning av emnet: "[The photograph] ...keeps you from stylizing, from seeing something 'false', from rendering too personal an interpretation of the subject [...] It also allows you to be as universal and non-personal as possible."²³⁹ I et intervju fra 1972 uttaler Richter at fotografiet tilbød "et nytt blikk", fri fra maleriets konvensjoner. Fotografiet er uten stil, uten komposisjon og uten bedømmelse.²⁴⁰ Richter opplevde at fotografiet frigjorde ham fra personlig erfaring og at fotografiet var "fullt og helt bilde". Han uttrykker at han ikke prøver å imitere fotografiet, men at han faktisk prøver å lage et: "I'm not trying to imitate a photograph; I'm trying to make one."²⁴¹ Han insisterer på at han bruker pensel og maling på å frembringe fotografier: "I'm not producing paintings that remind you of a photograph but producing photographs. And seen in this way, those of my paintings that have no photographic source [...] are also photographs"²⁴².

3.6.3 Maleprosessen

Når Gerhard Richter velger fotografier for å male ønsker han å unngå kjente maleriske, sosiale eller estetiske emner:

You work from photographic originals. How do you find your subjects?

Perhaps the choice is a negative one, in that I was trying to avoid everything that touched on well-known issues – or any issues at all, whether painterly, social or aesthetic. I tried to find nothing too explicit, hence all the banal subjects; and then, again, I tried to avoid letting the banal turn into my issue and my trademark. So it's all evasive action, in a way.²⁴³

I selve malerprosessen kan han gi slipp på bevisste avgjørelser: "When I paint from a photograph, conscious thinking is eliminated. I don't know what I am doing."²⁴⁴ "I paint like a camera..."²⁴⁵ Det ferdige fotomaleri har ifølge Richter lite med det originale fotografi å gjøre. Det malte fotografiet har mistet dets karakter av en spesifikk situasjon og den representerende form er ikke lenger av betydning. Som maleri har fotografiet endret både betydning og dets

²³⁹ Richter, "Interview with Irmeline Lebeer, 1973", *Text*, 80.

²⁴⁰ "[Photography] offered me a new view, free of all the conventional criteria I had always associated with art. It had no style, no composition, no judgment. It freed me from personal experience." Richter, "Interview with Rolf Schön, 1972, *Text*, 59.

²⁴¹ Ibid.

²⁴² Ibid.

²⁴³ Richter, "Interview with Rolf-Gunter Dienst, 1970", *Text*, 54.

²⁴⁴ Richter, "Notes 1964-1965", *Text*, 29.

²⁴⁵ Ibid., 32.

informasjonsinnhold.²⁴⁶ Men maleriet er fremdeles så lik fotografiet at det som skilte fotografiet fra alle andre bilder forblir intakt.²⁴⁷

På spørsmål om han mistror virkeligheten siden han baserer sine malerier på fotografier svarer Richter at han ikke mistror virkeligheten i seg selv. Derimot har han ikke tillit til bilder av virkeligheten som er frembrakt gjennom våre sanser. Problemet er, i følge Richter, at når han tegner eller maler et objekt direkte fra naturen så begynner han å stilisere og endre objektet i overensstemmelse med sitt personlig blikk og sin utdanning. ”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, as it were. And that, to me, felt like an enrichment.”²⁴⁸

3.6.4 Svart-hvitt

Gerhard Richter hadde på 60- og 70-tallet en forkjærlighet for å bruke grått i sine malerier og knytter dette til sin interesse for fotografi. Valget av skalaen mellom svart og hvitt i maleriet *Tisch* står i sammenheng med kunstnerens oppgjør med sin tidligere historie og innebærer et brudd med den farge tradisjonen som er knyttet til maleri og maleriets konvensjoner. Richter poengterer også den tidsmessige tilknytning til 60-tallet der aviser, reklame, fotografisk representasjon, fjernsyn, fotoalbumene og fotografiene alle var i svart-hvitt. Slik understreker valget av den svart-hvite fargeskalaene en relevans og en tilknytning til 60-tallets hverdagslighet.²⁴⁹

3.7 Tingen

Gerhard Richter har i *Tisch* tatt utgangspunkt i et utklipp hentet fra massemediene, fra det italienske design- og arkitekturmagasinet *Domus*. Bordet som vises er ikke et hvilket som helst bord, men et designobjekt tegnet av den italienske arkitekt og designer Ignazio Gardella.²⁵⁰ Det er ikke uvanlig at designobjekt presenteres nettopp slik i interiørmagasinene; isolert fra sin sammenheng, strippet for omgivelser. Ut fra Richters øst-europeiske bakgrunn kunne valget av bildet blitt forstått som en fasinasjon for designobjektets rolle i et kapitalistisk samfunn. Men slik Richter selv beskriver sitt valg av bilder er det sannsynligvis fotografiets

²⁴⁶ Ibid., 30.

²⁴⁷ Ibid., 31.

²⁴⁸ Richter, “Interview with Peter Sager, 1972”, *Text*, 64.

²⁴⁹ Richter, “Interview with Babette Richter, 2002”, *Text*, 442.

²⁵⁰ Dietmar Elger, *Gerhard Richter: A Life in Painting*, overs. Elizabeth M. Solaro (Chicago: University of Chicago Press, 2010), 48.

formale utforming som har verdi for kunstneren. Vi kan regne med at Richter ikke har endret fotografiets utsnitt nevneverdig i overføringen til lerretet. Det er den enkle, fotografiske registreringen som er viktig; den billedmessige beskrivelse av rommet hvor bordet befinner seg er nedtonet og bordet fremstilles isolert. Det er bordets objekt karakter, dets overflate og alminnelige fremtredelse som markeres i den maleriske fremstillingen av den.

Richter legger vekt på en håndverksmessig kvalitet i kunsten. Dette bekrefter Richters for så vidt konservative holdning, men handler også om det maleriske utgangspunktet i fotografiet som innebærer en form tettere knyttet til virkeligheten. Sist, men ikke minst handler det om tingen og hvordan kunsten skal forholde seg til tingen. Gjennom bildet ønsker Richter å få grep om gjenstanden: "...I make an effort to get a grip on the thing by depicting it."²⁵¹ Den umiddelbare og tilsynelatende banale, dagligdagse gjenstanden fremstilles ikke som estetisk, åndelig eller kulturelt objekt. Fremstillingen av tingen er uten bestemt mening og har ikke karakter av historie eller fortellende karakter. For Richter har maleriet mulighet til å gjøre gjenstanden tilgjengelig, vise tingens objektivitet, dens sammenheng i verden og gi innlevelse uten at verket blir knyttet til tanke, idé eller mening:

I'm not interested about what the artist thinks of the substance, but rather: what is the substance?
What function, then, does the substance or the representation of objects or of abstract painting have in your art?
In the case of representational paintings, it's empathy.
The same with objects?
It's hard to empathize with objects. With people sure.
So a chair, for example, only expresses something about day-today life and about reality?
It's our chair that we use. It's actually a bit pathetic and quite banal, but it has its own spirit. I find it difficult to explain.²⁵²

Stolen har altså sin egen kraft eller sjel, ifølge Richter, selv om han synes det er vanskelig å forklare. Tingen har en transcendental side og gjennom avbildningen av gjenstanden frambringes tingens kraft.²⁵³ Richter antyder at en malt kopp kan si mer om virkeligheten enn koppen i seg selv:

This cup: it exists, and it appears. The photograph there shows only the appearance of the cup.
And the painted picture?
The same.
[...]
So can a painted appearance tell us more about reality?
Perhaps it can, because it's more unsettling. It's always more or less different from reality, and that's unsettling. You ask more questions.
You get close?
Yes, closer to our relationship with reality. The cup on its own is boring.²⁵⁴

²⁵¹ Richter, "Interview with Rolf-Gunter Dienst, 1970", *Text*, 55.

²⁵² Richter, "Interview with Christiane Vielhaber, 1986", *Text*, 190.

²⁵³ Sitat på side 50. Richter, "Text for catalogue of *documenta 7*, Kassel, 1982", *Text*, 121.

²⁵⁴ Richter, "Interview with Doris von Drathen, 1992", *Text*, 283.

Tingen i seg selv er altså uinteressant, det er tingen som uttrykk for en større sammenheng som kan forløses gjennom maleriet. Ifølge Richter er tingen bærer av struktur:

All that interests me is the grey areas, the passages and the tonal sequences, the pictorial spaces, overlaps and interlockings. If I had any way of abandoning the object as the bearer of this structure, I would immediately start painting abstracts.²⁵⁵

3.8 Gerhard Richter og maleriet

3.8.1 Om kunst, kunstnerens rolle og språk knyttet til kunst

Den unge kunstneren Gerhard Richter ønsker å utfordre tradisjonelle forestillinger når han uttaler seg om kunstverket og kunstnerens betydning i et moderne samfunn. Han skriver at kunst er religion og påstår at kunstnerne overgår både prestene og filosofene i betydning. Kunst er den høyeste form for håp, en realisering av religiøs følelse og uttrykk for tro.²⁵⁶ Bak disse uttalelsene ligger tanken om at kunsten springer ut fra samme sted som religionen. Kunst er religion i opprinnelig forstand ved at den overgår fornuften, setter oss i kontakt med og binder oss til det ukjente og transendent væren. Richter understreker at kunsten ikke har religionens *funksjon* forstått som læring, veiledning, fortolkning eller frembringelse av mening.²⁵⁷ Derimot uttaler Richter at han som kunstner prøver å forstå det som *er*. Og ettersom vi *vet* svært lite prøver han å skape analogier, det vil si kunstverk:

How would you interpret your role as a painter in our society?

As a role that everyone has. I would like to try to understand what *is*. We know very little, and I am trying to do it by creating analogies. Almost every work of art is an analogy. When I make a representation of something, this too is an analogy to what exists; I make an effort to get a grip on the thing by depicting it. I prefer to steer clear of anything aesthetic, so as not to set obstacles in my own way and not to have the problem of people saying: 'Ah, yes, that's how he sees the world, that's his interpretation.'²⁵⁸

For Gerhard Richter er hensikten med kunstverket ikke å produsere et estetisk uttrykk til gjenstand for tolkning, men å sette oss i kontakt med og gi et grep på det som *er*. Dette er en drivkraft som ligger i oss alle og er ikke genuint knyttet til den kunstneriske rolle. Richter beskriver at kunstneren og betrakteren er på samme nivå: "What counts isn't being able to do

²⁵⁵ Richter, "Notes 1964-1965", *Text*, 33.

²⁵⁶ "Art is not a substitute religion: it is a religion..." Ibid., 34.

"Now there are no priests or philosophers left, artists are the most important people in the world." Richter, "Notes 1966", *Text*, 46.

"Art is the highest form of hope." Text for catalogue of *documenta 7*, Kassel, 1982", *Text*, 121.

"Art is the pure realization of religious feeling..." Richter, "Notes, 1988", *Text*, 200.

²⁵⁷ Richter, "Notes 1964-1965", *Text*, 34.

²⁵⁸ Richter, "Interview with Rolf-Gunter Dienst, 1970", *Text*, 55.

a thing; it's seeing what it is. Seeing is the decisive act, and ultimately it places the maker and the viewer at the same level.”²⁵⁹

Det som *er*, er ikke noe vi kan *forstå*. Det er noe ”ikke-visuelt”, tilhørende det som ikke er synlig. Men maleriet gir det likevel form og bringer det innen rekkevidde: ”Painting is the making of an analogy for something non-visual and incomprehensible: giving it form and bringing it within reach. And that is why good paintings are incomprehensible”.²⁶⁰ Vi søker å forstå det vi ser, men bildet kan ikke representere virkeligheten. Bildet har riktignok med likhet å gjøre, men er likevel *mer* virkelig; bildet er virkelighet i seg selv: “You want to understand what you see, what is there, and you try to make a picture of it. Later you realize that you can't represent reality at all – that what you make represents nothing but itself, and therefore is itself reality.”²⁶¹ Bilder er ikke illustrasjon av ideer, men bildet selv er idé i visuell form:

Pictures are the idea in visual or pictorial form; and the idea has to be legible, both in the individual picture and in the collective context – which presupposes, of course, that words are used to convey information about the idea and the context. However, none of this means that pictures function as illustrations of an idea: ultimately, they *are* the idea. Nor is the verbal formulation of the idea a translation of the visual: it simply bears a certain resemblance to the meaning of the idea. It is an interpretation, literally a reflection.²⁶²

Gerhard Richter sier at vi ikke kan oversette bildet, den visuelle ideen, til ord. Ordene har bare en viss likhet til ideens betydning. Den verbale formuleringen av et bilde er kun en tolkning og er bokstavelig talt en refleksjon. Kunstneren setter det på spissen ved å uttale at det ikke har noen hensikt å snakke om bilder: “Talk about painting: there's no point. By conveying a thing through the medium of language, you change it. You construct qualities that can be said, and you leave out the ones that can't be said but are always the most important.”²⁶³ Når bildet ikke på noen måte kan representere virkeligheten, men er virkelighet i seg selv, kan vi forstå at forskjellen mellom figurasjon og abstraksjon er av underordnet betydning for Gerhard Richter.

3.8.2 Den kunstneriske prosess

Gerhard Richter kan uttale at bildene *lærer* ham noe og at maleriene gjør det de *vil* selv om han som kunstner hadde planlagt noe annet. I dokumentarfilmen *Gerhard Richter. Painting* av

²⁵⁹ Richter, “Interview with Sabine Schütz, 1990”, *Text*, 257.

²⁶⁰ Richter, “Notes 1981”, *Text*, 120.

²⁶¹ Richter, “Interview with Rolf Schön, 1972”, *Text*, 59.

²⁶² Richter, “From a letter to Jean-Christophe Ammann, February 1973”, *Text*, 70.

²⁶³ Richter, “Notes 1964-1965”, *Text*, 35.

Corrina Belz beskriver Richter sin maleprosess som en *kommunikasjon* med bildet der bildet lever sitt eget liv.²⁶⁴ Maleriet er i en tilstand som påvirker kunstnerens handling: ”Then there is a condition I must react to – by changing it or destroying it.”²⁶⁵ Maleriet blir til gjennom en veksling mellom konstruksjon og destruksjon, gjennom inspirasjon og tilfeldighet. Det er slik Richter beskriver tilvirkningen av *Tisch* og vi kan lese maleriet som sporene etter en slik prosess. Richter ønsker ikke å ende opp med et bilde han har planlagt. I den kunstneriske prosessen, i kommunikasjonen med bildet, spiller åpenhet og tilfeldighet en sentral rolle. Kunstneren understreker at det ikke er ”blind tilfeldighet”, men derimot en tilfeldighet som er planlagt, men som alltid overrasker: ”I’m often astonished to find how much better chance is than I am.”²⁶⁶ Det er en egen malerisk og visuell *logikk* som han som kunstner må legge til rette for:

Each picture has to evolve out of a painterly or visual logic: it has to emerge as if inevitably. And by not planning the outcome, I hope to achieve the same coherence and objectivity that a random slice of nature (or a readymade) always possesses. Of course, this is also a method of bringing in unconscious processes, as far as possible.²⁶⁷

Det Gerhard Richter søker å oppnå i maleriet formulerer han som *objektivitet* og *sammenheng*. Dette beskriver, ifølge kunstneren, de grunnleggende prinsipp ved naturen. Kunstneren legger til at arbeidsmåten inkluderer ubevisste prosesser. Richter uttrykker at han tviler over egen evne, men er drevet av et håp om å oppnå det han søker: ”Of course I constantly despair at my own incapacity, at the impossibility of ever accomplishing anything, of painting a valid, true picture or even knowing what such a thing ought to look like. But then I always have the hope that, if I persevere, it might one day happen.”²⁶⁸

Vi ser at Gerhard Richter er opptatt av å beskrive maleriet som resultat av en kunstnerisk prosess der malertekniske utfordringer, en kritisk holdning, emosjonelle reaksjoner og intuitiv dialog med verket er det som bestemmer verkets endelige form. Kunstneren forklarer at han lar seg overraske av en kvalitet som han ikke har kontroll over. Slik beskrives et skifte mellom kontroll og refleksjon på den ene siden og spontanitet og intuisjon på den andre siden i en pågående dialog mellom kunstner og verk. Richter søker seg vekk fra tema, vekk fra komposisjon, gjenstand og form for i neste omgang å oppleve at alt blir gitt ham: ”The

²⁶⁴ ”The pictures began to teach me.”, Richter, “From a letter to Edy de Wilde, 23 February 1975”, *Text*, 91.

²⁶⁵ ”They do what they [the paintings] want. I had planned something else.” Corinna Belz, *Gerhard Richter*.

Painting, dokumentarfilm, 2011.

²⁶⁶ Ibid.

²⁶⁷ Richter, “Interview with Benjamin H.D Buchloh, 1986”, *Text*, 182.

²⁶⁸ Richter, “Interview with Sabine Schütz, 1990”, *Text*, 256.

²⁶⁹ Richter, “Notes, 1985”, *Text*, 140.

intention: to invent nothing – no idea, no composition, no object, no form – and to receive everything: composition, object, form, idea, picture.”²⁶⁹ Det er i fotografiet Richter finner denne muligheten til å forløses fra det stiliserte og fra kravet om å velge eller konstruere et tema.

3.9 Avsluttende

Jeg har nå redegjort for maleriet *Tisch*, bakgrunnen for maleriet og dets sammenheng med Richters andre kunstverk. Jeg har latt Gerhard Richter selv fortelle om maleriet og beskrive sitt kunstneriske virke. Merleau-Pontys teori og hans begrep om det usynlige har vært førende for hvilke momenter jeg har valgt å trekke frem ved Richters refleksjoner og maleriet *Tisch*. Vi har sett at Gerhard Richter i maleriet søker en emosjonell erfaring og eksistensiell *kontakt*. Kunstneren sier at det han finner interessant er det som ikke kan forstås og han legger til at han ikke liker bildene han forstår.²⁷⁰ Maleri har ikke noe med ord å gjøre.²⁷¹ Bildet har sin egen logikk og maleri er en annen form for tenkning.²⁷² Gjennom maleriets logikk søker Richter å formulere tingens mysterium:

My sole concern is the object. Otherwise I would not take so much trouble over my choice of subjects; otherwise I would not paint at all. What fascinates me is the alogical, unreal, atemporal, meaningless occurring of an occurrence which is simultaneously so logical, so real, so temporal and so human, and for that reason so compelling. And I would like to represent it in such a way that this clash is maintained.²⁷³

På tross av sine mange velformulerte påstander og sin teoretiske og kunsthistoriske orientering uttrykker Richter: “Theory has nothing to do with a work of art. Pictures which are interpretable, and which contain meaning, are bad pictures.”²⁷⁴ Når Richter uttrykker at det er ingen vits i å snakke om bilder så er kontrasten åpenbar i forhold til hvor langt Richter strekker seg for å forklare sine egne malerier. Men en ting er hva Richter sier og skriver om det han gjør. En annen ting er maleriet han lager og hva det uttrykker.

Jeg vil i følgende kapittel foreta en analyse hvor jeg åpner for sammenhenger mellom Merleau-Pontys usynlighetsbegrep og Gerhard Richters kunstsyn og bildet *Tisch*.

²⁶⁹ Richter, “Notes 1986”, *Text*, 162.

²⁷⁰ Corinna Belz, dokumentarfilm, *Gerhard Richter. Painting*, 2011.

²⁷¹ *Ibid.*

²⁷² *Ibid.*

²⁷³ Richter, “Notes 1964-1965”, *Text*, 33.

²⁷⁴ *Ibid.* 32.

4. Analyse

4.1 Innledende ord

Jeg har i første kapittel i denne oppgaven redegjort for Merleau-Pontys usynlighetsbegrep. I andre kapittel har jeg med utgangspunkt i visse momenter som er knyttet til usynlighetsbegrepet redegjort for maleriet *Tisch* og Gerhard Richters refleksjoner. De to foregående kapitler leder fram til en analytisk tilnærming i dette tredje og siste kapittel.

Jeg skal i dette kapittelet undersøke på hvilken måte Merleau-Pontys begrep om det usynlige kan åpne for visse aspekter ved maleriet *Tisch*. Analysen innebærer hverken en ”anvendelse” eller en ”utprøvning” av usynlighetsbegrepet på maleriet. Som jeg tidligere har lagt vekt på er begrepet ikke knyttet til metode. Merleau-Pontys teori vil sammen med Gerhard Richters refleksjoner settes i forhold til verket og diskuteres, ikke som tilgang til verket, men for å undersøke mulige sammenhenger mellom begrep og verk. Analysen har således følgende bakgrunn:

1) Merleau-Ponty og Gerhard Richter møter hverandre ikke direkte, men de reiser begge, på hver sine måter, grunnleggende spørsmål knyttet til subjektets relasjon til verden og hva maleriet er i forholdet mellom subjekt og verden. Deres refleksjoner rundt disse spørsmål viser at filosofen Merleau-Ponty og kunstneren Gerhard Richter har en ulik billedoppfatning og en grunnleggende forskjellig forståelse av hva som er virkelighet, subjektets rolle og den kunstneriske prosess.

2) Sentralt i denne oppgaven står Merleau-Pontys fenomenologiske tilnærming til maleriet og Gerhard Richters verk *Tisch*. Jeg vil la Richters fortelling og refleksjoner være av betydning i analysen, vel vitende om at kunstnerens ord om sine verk ikke forklarer verket. Forskjellen mellom å møte et begrep og å møte et bilde er sentral i denne sammenheng slik det også er grunnleggende i Merleau-Pontys estetikk.

3) Merleau-Pontys usynlighetsbegrep er et filosofisk begrep som uttrykker en dybde i det synlige der synlighet defineres som et grunnleggende prinsipp ved væren. Begrepet er ikke eksplisitt knyttet til gjenstander eller kunstverk, men filosofen forklarer det usynlige gjennom vår relasjon til tingene. I forholdet mellom Merleau-Pontys teori og maleriet *Tisch* finner jeg det her viktig å presisere denne forskjellen mellom det usynlige som et filosofisk begrep og ordet usynlighet anvendt for å belyse dimensjoner omkring et kunstverk. Merleau-Ponty knytter det usynlige til essens og sannhet. Det eksisterer mening i verden, i gjenstanden ligger denne meningen latent og maleriet har potensiale til å synliggjøre opprinnelsen til

mening. Vi har sett at Gerhard Richter, derimot, vektlegger at det *ikke* er kunstens hensikt å frembringe mening ettersom mening er knyttet til subjektet og er noe vi tillegger kunsten.

I min analyse ønsker jeg å gi rom for mulige sammenhenger mellom begrep og kunstverk og slik undersøke hvorvidt begrepet kan føre til ny innsikt i forhold til visuell kunst. Substansen i analysen vil altså være å vise både forskjeller og å antyde sammenhenger, undersøke nyanser ved usynlighetsbegrepet og la begrepet åpne for en mulig betraktningmåte av verket *Tisch*.

4.2 Maleriet Tisch

Jeg vil begynne analysen med å se på mulige moment som kan være forbindelser mellom Merleau-Pontys usynlighetsbegrep og Gerhard Richters verk. Dette innebærer at jeg vil trekke frem bestemte forhold ved maleriet *Tisch* som ser ut til å kunne stå i sammenheng med sentrale element i Merleau-Pontys teori. Med utgangspunkt i disse sammenhengene vil jeg deretter undersøke på hvilken måte usynlighetsbegrepet kan aksentuere enkelte sider ved maleriet. Når jeg undersøker forbindelser mellom fenomenologien og verket tar jeg utgangspunkt i følgende forhold: Ettersom Gerhard Richter har en annen værenforståelse enn Merleau-Ponty og heller ikke opererer med et usynlighetsbegrep, innebærer dette at vi ikke kan søke bekreftelse eller gyldighet i Richters egne uttalelser selv om kunstnerens refleksjoner vil inkluderes. Vi vet også at Merleau-Pontys estetiske teori ikke er en teori om verket, men en teori om kunstnerens skapende relasjon til synlig verden. I fortolkende sammenheng er det naturligvis en forskjell mellom å diskutere verkets relasjon til synlig verden og å diskutere verket som synlig objekt i verden. På det ene plan er kunstnerens rolle viktig, på det andre plan har betrakteren en større betydning. Merleau-Ponty legger ikke betydelig vekt på kunstverkets særegenhet som synlig objekt eller betrakterens rolle i sin teori, men i sammenstillingen av begrepet usynlighet og maleriet ser jeg som konsekvens av dette møtet en åpning for å kunne diskutere disse aspektene knyttet til vår erfaring av bilder.

4.3 Forbindelser mellom usynlighetsbegrepet og verket Tisch.

Jeg ønsker å trekke frem tre momenter som gjør mulig en forbindelse mellom verket *Tisch* og Merleau-Pontys teori. Disse tre momentene er knyttet til (1) tingen og tingens fremtredelse, (2) subjektiv erfaring og kunstnerisk prosess og (3) forholdet mellom ord og synlighet/bilde. Jeg vil i de følgende tre avsnitt kort presentere disse momentene før jeg går nærmere inn på hvilke konsekvenser dette kan ha for vår betraktning av Gerhard Richters maleri.

4.3.1 Tingen

I både verket *Tisch* og Merleau-Pontys teori står tingen sentralt. Gerhard Richter avbilder en gjenstand og denne gjenstanden, bordet, fyller billedflaten. I maleriet er bordet fratatt funksjon og sammenheng med andre gjenstander, men er likevel tilstede i et rom. *Tisch* er del av en billedserie der hvert maleri gjengir en hverdagslig gjenstand på liknende vis. Sentrale spørsmål i persepsjonsfenomenologi er: Hva er en synlig ting? Hva er det som gjør det synlige til ting? Og hva er tingens synlighet? I sin fenomenologi maner Merleau-Ponty oss til å ”vende tilbake til tingen” til et møte med gjenstanden. Dette innebærer et møte med verden der verden ikke bare er summen av tingene. Tingen er sentral fordi her ligger begynnelsen til sameksistens; muligheten til å eksistere med andre ting i en sammenhengende verden. Merleau-Ponty åpner for en forståelse av hvordan vi gjennom vårt blikk på tingen kan forbindes med det som er ”ikke-ting”, tingens usynlige side, dens mening og opprinnelse. I den maleriske prosess fremstilles verden gjennom kunstnerens blikk og handling. Slik kan det usynlige fremtre gjennom maleriet; verket viser hvordan ting blir ting og uttrykket forlører tingens latente mening: ”True speech [...] present and frees the meaning captive in the thing...”²⁷⁵

Tingen står også i sentrum i maleriet *Tisch*, selv om Richter har en annen forståelse av vår relasjon til gjenstanden og han ikke formulerer en usynlig dimensjon ved tingen. Richter uttrykker at *maleriet av tingen* har en transendental side. Ved at gjenstanden er del av det Richter kaller en ”uforståelig verden”, rommer gjenstanden denne verden og når gjenstanden så blir representert i bildet frembringes dette ”mysteriet”: ”Every object, being part of an ultimately incomprehensible world, also embodies that world; when represented in a picture, the object conveys this mystery all the more powerfully...”²⁷⁶ I maleriet *Tisch* er gjenstanden rablet over og slik blir gjenstanden tilslørt og delvis utilgjengelig om enn ikke usynliggjort i bokstavelig forstand. Richter bekrefter at han gjennom bildet ønsker å få grep om gjenstanden og å formulere tingens mysterium. Vi har sett at kunstneren uttaler at han gjennom maleriet ønsker å uttrykke tingens overbevisende dobbelthet; dens samtidige karakter av ulogisk og logisk, uvirkelig og virkelig, meningsløs og menneskelig, tingens tidløshet og samtidige tilknytning til tid.²⁷⁷

²⁷⁵ Merleau-Ponty, “Indirect Language and the Voices of Silence” i *Merleau-Ponty Aesthetics Reader*, 82.

²⁷⁶ Richter, ”Text for catalogue of *documenta 7*, Kassel, 1982”, *Text*, 121.

²⁷⁷ Richter, “Notes 1964-1965”, *Text*, 33.

Fokuset på tingen åpner en forbindelse mellom verk og teori der forholdet mellom kunstner og objekt, betrakter og kunstverk står sentralt. Jeg vil prøve ut et fenomenologisk perspektiv på maleriet der jeg undersøker hvordan det usynlige kan knyttes til avbildningen av gjenstanden i maleriet *Tisch*.

4.3.2 Kunstneren/subjektet

En annen mulig forbindelse mellom verket *Tisch* og Merleau-Pontys forståelse av usynlighet kan vi finne i fokuset på subjektet og kunstnerens rolle. Jeg finner at både verk og teori aktualiserer kunstnerens tilstedeværelse og personlige erfaring av den kunstneriske prosess. Subjektets møte med verden er utgangspunktet når fenomenologien studerer hvordan fenomenene fremtrer for oss i et førstepersonsperspektiv. Som Merleau-Ponty avviser Richter subjektets mulighet for en objektiv tilgang til verden. Begge tilbakeviser også maleriet som nøytral representasjon av virkeligheten og diskuterer kunstnersubjektets rolle i den skapende prosess. Jeg vil påstå at Richter markerer sitt subjektive nærvær gjennom verket *Tisch* ved et bestemt malerisk grep. Vi kan forstå maleriet slik at kunstneren har valgt å la rabbelet bli stående i et ønske om å gjøre prosessen og seg selv synlig som subjekt. Gerhard Richter forklarer selv overstrykningen som en ekspressiv gest, et uttrykk for sinne og frustrasjon utløst av en form- og stilmessig problemstilling. Richter setter seg selv som kunstner i fokus ved å dele sine erfaringer fra sitt kunstneriske arbeid og sin historie om verket. Merleau-Ponty setter kunstnersubjektet sentralt ved å anerkjenne kunstneren Paul Cézannes egne tekster og utsagn og ved å fremheve hans tanker og studier. Kunstneren gir innsikt i den skapende prosess og bidrar til forståelse av bildet. Merleau-Ponty og Gerhard Richter beskriver den kunstneriske drivkraft; en eksistensiell lengsel der også tvilen er en del av prosessen. Kunstneren søker gjennom malerakten å opprette kontakt med og å være i stand til å formidle verden slik den *er*.

4.3.3 Ordet

Det tredje moment som jeg mener gir en mulig forbindelse mellom *Tisch* og usynlighetsbegrepet er knyttet til språk og fravær av språk. Jeg finner flere språklige perspektiv ved Gerhard Richters maleri. Hvis det skulle være noen tvil om hva som befinner seg bak overstrykningen, så bekrefter tittelen hva det er vi skimter. Tittelen *Tisch* som altså betyr "bord", er en rent stadfestende tittel. Ikke bare tittelen, men også Gerhard Richters egne refleksjoner bidrar til innsikt i verket. I sin argumentasjon for en forbindelse mellom Merleau-

Pontys usynlighetsbegrep og Barnett Newmans abstrakte malerier poengterer filosofen Galen A. Johnson at ikke bare titlene, men også kunstnerens teoretisering av egne verk må regnes som sentrale element ved arbeidene og som del av den estetiske opplevelse. Johnson uttrykker at Merleau-Pontys estetikk mer enn andre estetiske teorier inkorporerer ord og konsept som del av verket.

Merleau-Ponty beskriver Cézannes maleriske streben som ”vanskelighetene ved det første ordet”.²⁷⁸ Gjennom den maleriske handling er kunstneren tilstede ved opphavet til det synlige og kunstverket er et forsøk på å uttrykke noe opprinnelig ved verden. Jeg vil argumentere for at Richters avbildning av bordet kan ha et slikt første, språklig aspekt. Merleau-Ponty advarer mot at vi i vår teoretiske tilnærming søker å klarlegge kunstverks betydning og mening. Filosofen påpeker at det ikke er teori eller filosofi som forløser verkets mening; tvert om står ordene i fare for å *konstruere* mening; en språklig mening. Kunstverket uttrykker det som ikke vår bevisste tanke eller ordene kan gripe og har evnen til å synliggjøre den språkløse og usynlige dimensjon som utgjør et grunnleggende prinsipp i verden. Dette innebærer ikke at det ikke går an å si noe om bildet, men at språket om bildet er sekundært. Merleau-Ponty uttrykker at ”maleriets stemmer er stillhetens stemmer”.²⁷⁹ Språket uttrykkes like mye *mellom* ordene som *i* ordene, like mye gjennom det som ikke sies som det som faktisk sies. Sammenhengen mellom den tause bakgrunn og uttrykket viser til forbindelsen mellom det usynliges forhold til det synlige. Vi har sett at Gerhard Richter beskriver bilder som idé i visuell form og uttrykker at denne visuelle ideen ikke er mulig å oversette til ord. Våre ord om bildet vil kun være en tolkning. Richter uttaler at det derfor ikke har noen hensikt å snakke om kunst.

Den fenomenologisk orienterte kunsthistorikeren Bernd Hüppauf diskuterer usynlighetsbegrepet relatert til vår erfaring av uskarpe og utydelige bilder og hevder at utydeliggjøring aktiverer vår forestillingsevne og fremmer bildets språklige potensiale. Jeg vil anvende Bernd Hüppaufs tanker i en refleksjon knyttet til den medskapende betrakterens rolle.

Jeg finner altså forbindelser mellom Merleau-Pontys teori og maleriet *Tisch* gjennom teoriens og verkets språklige tilknytninger. Ordenes rolle i vår erfaring av kunstverket er knyttet til aspekt som tittel, kunstnerens egne formuleringer og erkjennelsen av språkets sekundære betydning i forståelsen av et kunstverk. Merleau-Pontys formulering av maleriet som forsøk

²⁷⁸ Merleau-Ponty, ”Cezannes tvil” i *Estetisk teori*, 264.

²⁷⁹ Merleau-Ponty, ”Indirect Language and the Voices of Silence” i *Merleau-Ponty Aesthetics Reader*, 117.

på å uttrykke noe opprinnelige ved verden, som en streben ved ”det første ordet”, inviterer til en tilnærming til verket *Tisch* som et uttrykk for en grunnleggende erfaring av verden.

Jeg vil nå ta utgangspunkt i de mulige sammenhenger beskrevet i de foregående avsnitt som tar utgangspunkt i ting, kunstner/subjekt og ord som sentrale moment. Jeg vil diskutere og antyde hvordan disse sammenhenger kan påvirke vår erfaring av og gi innsikt gjennom maleriet *Tisch*. Jeg vil begynne med tingen og tingens fremtredelse. Jeg vil undersøke hvordan teorien knyttet til usynlighetsbegrepet kan åpne for at maleriet kan betraktes som et uttrykk for en eksistensiell erfaring av gjenstandens essens der det er en fundamental spenning eller et brudd i møtet mellom subjekt og objekt. Tilknyttet dette forholdet vil det synlige verket kunne forstås som et potensial for det Merleau-Ponty formulerer som usynlighet og mening.

4.4 Tingen

Hvis vi setter Richters egen beretning og refleksjon litt til side kan vi påstå at maleriet *Tisch* kan betraktes fra et fenomenologisk perspektiv ved at bildet retter oppmerksomheten på tingen og vårt blikk på den. Rabbelet, som Richter forklarer som reaksjon på en selvreflekterende, malerisk-teknisk problemstilling, kan sees som resultat av en eksistensiell erfaring, som et uttrykk for en spenning og strid mellom subjekt og objekt. I maleriet *Tisch* vil dette innebære en strid mellom kunstnersubjektet og den avbildete gjenstanden. Det som Merleau-Ponty i *The Visible and the Invisible* beskriver som ’écart’, bruddet mellom vår persepsjon og vår forståelse innebærer en avstand mellom objekt og subjekt, en spenning mellom tingen i verden og jeg’et. Vi ser at den ”gjensidige berøring” mellom objekt og subjekt som er beskrevet i ”Cézannes tvil” er endret. For i berøringen er det samtidig noe som ikke kan berøres. Merleau-Ponty vil tilbake til tingen, men uttrykker også at vi aldri kan nå helt frem til den. I avstanden og bruddet ligger likevel en mulighet og et potensiale; gjennom stillheten og det usynlige oppstår noe nytt: opprinnelsen til det synlige og perseptuell mening.

Gerhard Richters *egen* fortelling om *Tisch* beskriver en brytning mellom kunstneren og maleriet, ikke mellom kunstneren og den synlige gjenstanden i verden slik som hos Merleau-Ponty. Likevel, vi har sett at Merleau-Ponty beskriver hvordan det usynlige også kan fremtre gjennom maleriets synlighet. Det usynlige er nærværende gjennom ulike formale grep. Filosofen nevner som eksempel flere perspektiv gjengitt i ett og samme bilde, de avbildete gjenstandenes forhold til hverandre, oppløsningen av verks-begrepet gjennom

serier, tomme felt i bildet, presentasjonen av det uferdige maleri og fargens samtidige forankring og flyktighet. Ifølge Merleau-Ponty holder maleriet de tilsynelatende motsetninger samlet. Ved maleriets samtidighet; ved at mitt blikk kan se disse diversiteter samlet under ett²⁸⁰, blir verket i stand til å synliggjøre den usynlige sammenheng. Gjennom det uferdige, tomhet og abstrakte kvaliteter i bildet forenes det synlige og det usynlige.²⁸¹ Beskrivelsen innebærer en større grad av sammenheng enn den søken vi finner i Richters tekster og den brytning jeg mener å finne mellom subjekt og objekt i maleriet *Tisch*.

4.4.1 Tilsløringen av tingen

Overstrykningen i maleriet *Tisch* er i utgangspunktet en konkret *tilsløring* og innebærer ikke en usynlighet som kan romme Merleau-Pontys beskrivelse av det usynliges fremtredelse gjennom maleriet. Filosofen beskriver det usynlige gjennom visse abstrakte kvaliteter i uttrykket, men det som er viktig her er at disse kvalitetene er knyttet til en sanselig erfaring av gjenstanden. Tilsløringen i *Tisch* er resultat av subjektiv emosjon; det er en viljestyrt, ikke tilfeldig, abstrakt *konstruksjon* som *ikke* tar utgangspunkt i en direkte, sanselig erfaring av tingen. Vi ser altså at Merleau-Ponty og Gerhard Richter har ulike utgangspunkt for abstraksjonen og presenterer to ulike abstraksjonsnivå. I maleriet *Tisch* skimter vi den synlige gjenstanden samtidig som vi avskjæres fra et helhetlig blikk på bordet gjennom et abstrakt, malerisk element. Når representerende og abstrakte elementer slik sees under ett kan dette innebære et nivå av det som kan beskrives som ”samtidighet”. Ser vi rabbelet og bordet i *Tisch* samlet kan vi erfare tilsløringen som noe som gir gjenstanden en abstrakt dimensjon selv om gjenstanden i utgangspunktet ikke er i oppløsning. Ifølge Richter må vi i møte med abstraksjonen akseptere at vi ser det som ikke kan visualiseres, det som aldri er sett og som ikke er synlig:

In abstract painting we have found a better way of gaining access to the unvisualizable, the incomprehensible; because abstract painting deploys the utmost visual immediacy – all the resources of art, in fact – in order to depict ‘nothing’. Accustomed to pictures in which we recognize something real, we rightly refuse to regard mere colour (however multifarious) as the thing visualized. Instead we accept that we are seeing the unvisualizable: that which have never been seen before and is not visible.²⁸²

²⁸⁰ Merleau-Ponty, ”Cezannes tvil” i *Eстетisk teori*, 259.

²⁸¹ Merleau-Ponty, ”Indirect Language and the Voices of Silence”, *Merleau-Ponty Aesthetics Reader*, 88.

²⁸² Richter, ”Text for catalogue of *documenta 7*, Kassel, 1982”, *Text*, 121.

I følge Richter blir det ”uforklarlige mer forklarlig gjennom abstraksjonen”²⁸³ og abstraksjonen gjør noe ”virkelig”, om enn på et annet virkelighetsplan enn Merleau-Ponty beskriver. I følge Richter er det nettopp den *samtidige* presentasjonen av figurasjon og abstraksjon, det vil si tilsløringen av objektet, som gir maleriet dets *effekt* og får bildet til å fremtre som mer ”realistisk”.²⁸⁴ Som tidligere beskrevet oppstår det slik i maleriet *Tisch* både sammenheng og forskjell mellom motivet og maleriets overflate, mellom den avbildete gjenstanden og tildekningen. Spenningen mellom representasjonen og abstraksjonen, mellom motivet og maleriets overflate understreker maleriets prosessuelle karakter. Blikket ser bildets ulike lag både samlet og hver for seg samtidig. Slik finner jeg at maleriet *Tisch* kan si noe grunnleggende om vår erfaring av gjenstanden, dens fremtredelse og samtidige ubegripelige struktur.

Vi har sett at Merleau-Ponty beskriver hvordan gjenstanden overgår sin egen visuelle fremtredelse ved at gjenstandens synlighet knyttes til usynlig mening og opprinnelsen til sannhet. Gjenstandens overskridende karakter innebærer derfor at tingene er uten absolutt avgrensning. Richter uttrykker at den tilsløring vi finner i hans senere malerier utydeliggjør overgangene, visker ut unødvendige detaljer og får elementene i maleriet til å trekke tettere sammen. Og slik tydeliggjøres innholdet.²⁸⁵ Gjenstandene fremstår i mindre grad som selvstendige eller isolerte objekter. Richter uttaler også at tilsløringen skaper en variant av ”Ikke-Synliggjøring”.²⁸⁶

Merleau-Ponty vektlegger betydningen av det moderne maleriets karakter av prosess og nevner som eksempel oppløsningen av enkeltverket gjennom serier der bildene står i relasjon til hverandre. Presentasjonen av billedserier oppløser ideen om fullførelse definert som et avsluttet, objektivt enkeltverk. Maleriet *Tisch* er også del av en billedserie. Vår erfaring av maleriet i sammenheng med de andre maleriene i serien vil nødvendigvis påvirke vårt blikk på bildet. Vi ser det avbildete bordet i relasjon til andre gjenstander som for eksempel en stol, en dorull, en lampe og en pute. Fullførelsen i møte med en serie er en fullførelse gjennom blikket som samler; gjenstandene inngår i en sammenheng, men er samtidig isolert i hvert enkelt bilde.

²⁸³ Ibid.

²⁸⁴ Richter, ”Conversation with William Furlong, Jill Lloyd, Michael Archer and Peter Townsend, 1988”, *Text*, 210.

²⁸⁵ Richter, ”Notes 1964-1965”, *Text*, 33.

²⁸⁶ ”Non-Showing” (min egen oversettelse). Richter, ”Notes 1986”, *Text*, 162.

4.4.2 Forestillingsevne og medskapende betrakter

I essaysamlingen *Dynamics and Performativity of Imagination: The Image between the Visible and the Invisible*²⁸⁷ setter redaktørene Bernd Hüppauf og Christoph Wulf fokus på det de mener er nødvendigheten av å revurdere forestillingsevnenes relasjon til bildet. De mener at dette er nødvendig i en billedteori relevant for vår egen tid. I essayet "Between Imitation and Simulation: Towards an Aesthetics of Fuzzy Images" poengterer Bernd Hüppauf at det utydelige bildet utfordrer allmenne karakteriseringer av bildet og spesielt semiotiske teorier.²⁸⁸ Han poengterer at absolutt skarphet er et abstrakt ideal og at ethvert bilde er konstituert gjennom en bestemt grad av det visuelt ubestemmelige. Det utydelige bildet opprettholder et forhold mellom bildet og det avbildete, men introduserer samtidig betrakterens skapende forestillingsevne i forholdet mellom bildet og avbildningen. Hüppauf spør på hvilken måte det uklare bildet påvirker vårt forhold til den verden vi lever. Han viser til senere tids billedteknologi i medisin og vitenskap som produserer uklare bilder som krever sofistikert teoretisk kunnskap for å isolere data skjult i det tåkete: "Is this fog the true world we live in and sharp images a construction a posteriori?"²⁸⁹ Videre setter Hüppauf spørsmål ved i hvilken grad ideen om sannhet kan opprettholdes i det uklare bildet.

Selv om rabbelet i *Tisch* kan sees som resultat av tvil og frustrasjon knyttet til *kunstneren* kan vi altså forstå overstrykningen som noe som fremmer en bestemt effekt hos *betrakteren*. Som Hüppauf poengterer i forhold til "det tilslørte bildet" har tilsløringen den virkning at den aktiverer vår forestillingsevne. Rabbelet over bordet i Richters maleri fremmer vår aktive oppmerksomhet som deltakende betrakter. Som kunsthistoriker står Hüppauf i det som beskrives som en fenomenologisk tradisjon. Likevel; forestillingsevne vil for fenomenologen Merleau-Ponty innebære fare for at man projiserer en indre verden over på det man ser. Merleau-Ponty avviser en slik bevisstgjørende forestillingsevne på lik linje som stil, tegn og kunstinstitusjonelle kriterier i bildet gjør at man mister kontakt med virkeligheten. Imidlertid har vi sett at Merleau-Ponty utvikler sin teori i retning av å inkludere *det ubevisste* og beskriver det som noe som befinner seg i det synlige felt foran oss på en viss avstand til det bevisste. Slik underbygger han muligheten for et pre-reflektivt blikk som kan

²⁸⁷ Bernd Hüppauf og Christoph Wulf (red.), *Dynamics and Performativity of Imagination: The Image between the Visible and the Invisible* (New York/Oxon: Routledge, 2009)

²⁸⁸ Bernd Hüppauf, "Between Imitation and Simulation: Towards an Aesthetics of Fuzzy Images" *Ibid.*, 232.

²⁸⁹ *Ibid.*, 236.

betrakte verden uten en reflekterende bevissthet som dominerer verden. Det ubevisste står i forbindelse med det bevisste slik det usynlige står i forbindelse med det synlige.²⁹⁰

Jeg finner støtte i kunsthistorikeren Gertrud Kochs tolkning av Gerhard Richters malerier for å inkludere betrakteren i min lesning av Richters malerier. I essayet ”The Richter-Scale of Blur”²⁹¹ mener Koch at tildekningen i Richters verk både er en subjektiv handling og en objektiv tilstand på samme tid. Slik kan rabbelet i *Tisch* forstås som både uttrykk for kunstnerens handling og en tilstand som erfares av den som ser på bildet: ”This blurring is therefore both subjective act and objective state at one and the same time. 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 world to appear particularly threatening – to appear as an impenetrable presence.”²⁹² Vi ser at Koch med utgangspunkt i Gerhard Richters verk formulerer objektet og tingenes verden som om de oppleves ”utilgjengelige” og “truende” av subjektet.

4.4.3 Tingens opprinnelse og det synliges opphav

Galen A. Johnson mener å se at Merleau-Ponty fremfor alt søker å utvikle en filosofi *bortenfor* fenomenologi og *bortenfor* strukturalisme mot en ny postkartesiansk ontologi knyttet til synlighet og usynlighet.²⁹³ Filosofen understreker at Merleau-Pontys usynlighetsbegrep er mer et estetisk fenomen enn et logisk fenomen. Ifølge Johnson viser Merleau-Ponty at maleriet, i motsetning til vitenskap og filosofi, innebærer en måte å få tilgang til det synlige/det usynlige som er nærmere tingenes sanselige eksistens.²⁹⁴ I essayet “The Invisible and the Unpresentable: Barnett Newman’s abstract expressionism and the Aesthetics of Merleau-Ponty”²⁹⁵ mener Johnson å se hos Merleau-Ponty en beskrivelse av kunstnerens sterke ønske om å være tilstede ved verdens tilblivelse. Det som står i sentrum, ifølge Johnson, er en metafysisk problemstilling knyttet til opprinnelse og fødsel.²⁹⁶ Johnson

²⁹⁰ ”The touching oneself and the touching have to be understood as each the reverse of the other [...] the untouchable of the touch, the invisible of vision, the unconscious of consciousness [...] is the other side or the reverse [...] of sensible Being...” Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisible*, 255.
Se ellers fotnote 5 side 5 og avsnittet “Betrakterens rolle og det ubevisste”.

²⁹¹ Gertrud Koch, ”The Richter-Scale of Blur”, *October*, nr. 62, Høsten 1992, (Cambridge, Massachusetts: The MIT Press), 133 – 142. Tilgjengelig: www.jstore.org [15.10.2014]

²⁹² *Ibid.*, 136.

²⁹³ Johnson, ”Ontology and Painting: ”Eye and Mind” i *Merleau-Ponty Aesthetics Reader*, 35.

²⁹⁴ *Ibid.*, 39.

²⁹⁵ Galen A. Johnson, “The Invisible and the Unpresentable: Barnett Newman’s abstract expressionism and the Aesthetics of Merleau-Ponty”, *The Visible and the Invisible in the interplay between philosophy, literature and reality*, red. Anna-Teresa Tymieniecka, (Dordrecht: Kluwer Academic Publishers, 2002), 179 – 189.

²⁹⁶ *Ibid.*, 182.

trekker frem denne kunstneriske erfaring i en argumentasjon for en sammenheng mellom Merleau-Pontys usynlighetsteori og Barnett Newmanns abstrakte malerier. Slik kan abstraksjonen knyttes til gjenstandens opprinnelse, opphavet og begynnelsen til det synlige. Ifølge Johnson er det en sammenheng mellom abstraksjon og usynlighet der abstraksjonen også innebærer et brudd eller en oppløsning. Merleau-Ponty beskriver hvordan: ”maleren tar opp og forvandler til synlig gjenstand: de sitrende fremtoningene som er tingenes vugge.”²⁹⁷

Jeg har her påpekt muligheten for at det er de abstrakte elementenes *samtidige presentasjon* med konkret, representerende avbildning i maleriet *Tisch* som gjør bildet i stand til å si noe eksistensielt om vår erfaring av tingen og dens fremtredelse i verden. Jeg har antydnet at det kan være en mulig forbindelse mellom Merleau-Pontys teori og verket *Tisch* gjennom abstraksjon som inngang til det usynlige. Vi har sett at det oppstår visse forbindelser, men maleriet presenterer for Richter ingen *forløsning*; uttrykket i *Tisch* opprettholder en konflikt mellom subjektet og det synlige objekt, mellom kunstneren og det avbildete objektet.

4.5 Kunstneren/subjektet

4.5.1 Subjektets rolle i den skapende prosess

Jeg finner altså en potensiell forbindelse mellom verket *Tisch* og usynlighetsbegrepet gjennom et fokus på subjektet. Verk og teori gir plass til at kunstneren kan tre fram og formidle sin personlige erfaring av den kunstneriske prosess. I Merleau-Pontys fenomenologi er det nettopp den *subjektive* erfaring av synlig verden som innebærer en forbindelse med det usynlige. Filosofen beskriver kunstneren som forbilledlig i sitt blikk på verden og i sin kreative handling.

Man kan forstå rabbelet som dekker gjenstanden i maleriet *Tisch* som et uttrykk for en emosjonell reaksjon, misnøye over egen malerisk kapasitet og spor fra en skapende prosess. Men overstrykningen kan også være planlagt og ”tilfeldigheten” utført som en bevisst og kontrollert handling for å gi maleriet en bestemt effekt. Uansett om det ferdige produkt er resultat av en kontrollert handling eller er knyttet til emosjon og tilfeldighet kan det se ut som kunstneren har et ønske om å markere maleriets tilvirking og å formidle kunstnerens subjektive tilstedeværelse. Som kunstner er Gerhard Richter deltakende i å skape et språk knyttet til sine bilder og gjennom sine refleksjoner befester han også sitt subjektive nærvær. I

²⁹⁷ Merleau-Ponty, ”Cezannes tvil” i *Eстетisk teori*, 262.

sine respektive tekster diskuterer Merleau-Ponty og Gerhard Richter subjektets rolle i den skapende prosess og begge avviser kunstnerens mulighet for en objektiv tilgang til verden; maleriet kan ikke *representere* virkeligheten. Maleriet har derimot mulighet til å presentere en side ved virkeligheten eller et annet virkelighetsnivå. Som jeg har presisert tidligere innebærer dette ulike virkelighetsbegreper hos Merleau-Ponty og Richter og en forskjellig oppfatning av subjektets rolle i skapende prosess.

4.5.2 Tilgang til verden/virkeligheten

Gerhard Richter og Merleau-Ponty skiller lag i sine tekster når det gjelder *på hvilken måte* subjektet har mulighet til å komme i kontakt med verden og hvilken rolle våre sanser spiller i den skapende prosess. For Merleau-Ponty har tanken og vår bevissthet en tendens til å stenge for tilgang til virkeligheten. Kunstverket er gjort mulig gjennom subjektets *ikke bevisste* og *kroppslige* erfaring av synlig verden. Bare slik kan kunstneren gjennom verket være i stand til å være i kontakt med usynlighet som rommer sannhet og mening. Mening er ikke generert gjennom tilsynekomst eller konsept, men gjennom individuell, kroppslig erfaring. Gerhard Richter formulerer derimot at sansene stenger for tilgang til virkeligheten; et ”rent blikk” er ikke mulig. Vårt blikk på verden vil alltid innebære tolkning.

For Merleau-Ponty er maleriet i stand til å formidle erfaringen av en avstand mellom subjekt og objekt *samtidig* som det er i stand til å vise forbindelsen i det tilsynelatende motsetningsfulle. Maleriet er løsning og i stand til å vise en harmoni der det usynlige er det synliges dybde; maleriet gjengir og gir tilgang til en sammenhengende verden. Jeg har påstått at maleriet *Tisch* antyder et subjekt i strid med tingene i verden. Maleriet gir ikke inntrykk av en ”løsning” der motsetningene mer eller mindre faller på plass i en helhet. Richter selv formulerer eller presenterer maleriet heller ikke som løsning, snarere som mulighet. Han uttrykker at det som fascinerer ham er hvordan det ulogiske, uvirkelige og meningsløse på en og samme tid kan fremtre så logisk, ekte og menneskelig. Han ønsker å representere dette på en slik måte at dette ”sammenstøtet” eller denne ”striden” opprettholdes.²⁹⁸

4.5.3 Lengsel, tvil og overgivelse

Jeg ser en mulig sammenheng mellom det usynlige og verket *Tisch* gjennom subjektets streben og lengsel mot noe som vi gjenkjenner som utilgjengelig, noe utenfor subjektet.

²⁹⁸ Min oversettelse fra det engelske ordet ”clash”. Richter, “Notes 1964-1965”, *Text*, 33.

Merleau-Ponty beskriver at subjektet gjennom denne erfaring av avstand til verden og tingene møter seg selv og samtidig opplever å bli overtatt av verden. Filosofen sammenligner med to speil som speiler hverandre der bildet som oppstår mellom de to speil ikke tilhører noen av overflatene, men det formes et par som er mer virkelig enn noen av de enkelt speilene. I mellomrommet oppstår synlighet og synlighet tilhører verken faktisk kropp eller verden:

Thus since the seer is caught up in what he sees, it is still himself he sees: there is a fundamental narcissism of all vision. And thus, for the same reason, the vision he exercises, he also undergoes from the things, such as that, as many painters have said, I feel myself looked at by the things...²⁹⁹

Vi har sett hvordan Richter beskriver at han i den maleriske prosessen kan overgi seg selv og gi slipp på bevisst tanke; han vet ikke lenger hva han gjør. Ved å bruke fotografiet som utgangspunkt unngår han som subjekt å stå i veien og hindre for tilgang til gjenstanden eller et emne.

Merleau-Ponty og Gerhard Richter beskriver altså den kunstneriske drivkraft, den eksistensielle lengsel og hvordan kunstneren i det kreative øyeblikk opplever å bli overtatt av verden. Galen A. Johnson fremstiller erfaringen som en ”fratagelse”³⁰⁰ der kunstneren forteller at han blir grepet av noe fra utsiden. Johnson forstår Merleau-Pontys teori som en beskrivelse av kunstnerens begjær etter ”den synlige begivenhet”, et sterkt ønske om å være tilstede ved opprinnelsen til det synlige. Ifølge Johnson handler dette om et sterkt ønske hos kunstneren til å ”bryte” slik at det åpner seg muligheter for at *noe kan skje*: ”...we encounter the desire for the visual *event*, the desire for the world to *become event*, for time to stop, to rupture in such a way *that something can happen*. The problem in both Cézanne and Newmann is metaphysical, the problem of origins and birth.”³⁰¹

I denne prosessen hører også tvilen hjemme. Merleau-Ponty beskriver hvordan Cézanne tviler på sitt kall som kunstner, sin egen evne, hvorvidt han er i stand til å nå fram til virkeligheten og om maleriet kan bli "levende for andre". Gerhard Richter uttrykker et ønske om å få kontakt med og et grep på det som *er*, at han fortviler over egen udugelighet og håper at han en dag skal oppnå å male et ”gyldig og sant bilde”. Jeg vil påstå at denne tvilen og lengselen kommer til uttrykk i maleriet *Tisch*. Antonymet til tvil kan være både ’visshet’ og ’tro’. Som motsetning til *visshet* er tvil knyttet til det man ikke kan se eller vite noe om. Som motsetning til *tro* er tvil knyttet til det man heller ikke kan ha tillit til. Om tvilen er en tilstand som kunstneren selv beskriver og Merleau-Ponty refererer til, så tviler ikke Merleau-Ponty

²⁹⁹ Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisible*, 139.

³⁰⁰ Johnson, “The Invisible and the Unpresentable...”, 183.

³⁰¹ Ibid., 182.

selv; filosofen virker trygg på at Cézanne er i stand til å oppnå det han søker. Maleriet framstår i denne sammenheng som løsning. Slik risikerer teorien å fremstå som ideell konstruksjon. Maleriet *Tisch* gir ikke inntrykk av å skape løsning eller sammenheng, men inngår i en mer kompleks sammenheng der sannhet og mening blir problematiske størrelser og mindre relevante begrep.

4.6 Ordet

4.6.1 Tittel

Som sagt finner jeg flere språklige perspektiv som kan knyttes til maleriet *Tisch* og bidra til å åpne sider ved verket. Den bekræftende, henimot banale tittelen *Tisch*, som betyr ”bord” utelukker enhver tvil om hva vi ser gjennom rabbelet. Tittelen inviterer ikke til en konseptuell inngang til bildet, men opprettholder fokus på tingen som ting, stadfester, men forklarer ikke hva vi ser. Tittelen er med på å understreke det Gerhard Richter selv beskriver som en protest mot det rent konseptuelle i maleriet. Det som dominerer vår opplevelse av bildet og åpenbart står i veien for et direkte og tydelig blick på bordet; rabbelet, nevnes ikke. Det som jeg vil poengtere her er at tittelen derfor unngår å fremheve rabbelet som et selvstendig element i bildet. Slik mener jeg at rabbelet bekreftes som noe som står i *sammenheng* med og relasjon til bordet. Merleau-Ponty tar også for seg tittelens funksjon i forhold til maleriet ; han beskriver hvordan tingens essens synliggjøres gjennom farge, linje og *prosaisk, beskrivende tittel* på bildet.³⁰²

4.6.2 Det første ordet

Avbildningens enkle form i maleriet *Tisch* der fremstillingen av bordet, en hverdagslig, banal gjenstand er tatt ut av sin sammenheng kan minne om de bilder vi finner i små barns pekebøker. Bøkene er ofte uten ord og bildene av tingene er gjort spesielt tydelige for at gjenstanden kan gjenkjennes og settes ord på i en språklig-pedagogisk øvelse sammen med en voksen. Øvelsene i bøkene er rettet mot barnets første ord. Som jeg ser det har maleriet *Tisch* sitt utgangspunkt som avbildning av et bord et slikt første, språklig aspekt. Men rabbelet som dekker til avbildningen forstyrrer imidlertid bildets didaktiske karakter og gjenstandens språklige forbindelse fremstår som ustabil.

³⁰² Merleau-Ponty, ”Eye and Mind” i *Merleau-Ponty Aesthetics Reader*, 143-144.

Ifølge filosofen har maleren funnet ”tilbake til det forrådet av stum og ensom erfaring som ligger til grunn for kulturen og utvekslingen av ideer, og han slynger ut verket sitt slik mennesket har utslynget det første ordet, uten å vite om det vil bli noe annet enn et skrik...”³⁰³ Gjennom maleriet, søker kunstneren gjenstandens opprinnelse. Det er ingen mening forut uttrykket, ingen idé eller tanke: ”meningen i det kunstneren kommer til å si, *er* intet sted, verken i tingene, som ennå ikke er mening, eller i ham selv, i hans uformulerte liv.”³⁰⁴ Filosofen beskriver Cézannes maleriske vanskeligheter som ”vanskelighetene ved det første ordet”.³⁰⁵ I *Tisch* kan rabbelet over gjenstanden slik leses som et resultat av en frustrasjon over det å uttrykke seg.

4.6.3 Språket om kunstverket

Kunsthistorikeren Bernd Hüppauf tar for seg de uskarpe og utydelige bilder og bemerker at utydeliggjøring fremmer bildets språklige potensiale: ”The fuzzy image is more lively and unpredictable than the sharp image, but this life is a potentiality and dependent on the imagination’s active involvement and linguistic transfer.”³⁰⁶ Det tilslørte bildet bryter båndet til referenten samtidig som det opprettholder elementære likheter og fremstår slik med en ubestemmelighet som krever betrakterens fulle oppmerksomhet.³⁰⁷ I denne sammenheng kan overstrykningen som delvis tilslører og gjør gjenstanden utydelig i maleriet *Tisch* sees som en effekt som aktiverer betrakterens forestillingsevne og dermed understøtter og fremmer språket.

Merleau-Ponty uttrykker at vi må tilbake til et forhold mellom tanke og objekt som innebærer en taus relasjon til verden. Selv om Merleau-Pontys begrep om *stillhet* viser mot det som senere formuleres som usynlighet avviser filosofen ideen om stillheten og det usynlige som *motsetning* til språk: ”...this silence will not be the contrary of language.”³⁰⁸ Merleau-Pontys teori understreker nødvendigheten av å stimulere et alternativ språk som tar på alvor sanselig erkjennelse og kroppens opprinnelige erfaring av verden.

³⁰³ Merleau-Ponty, ”Cézannes tvil” i *Estetisk teori*, 263.

³⁰⁴ Ibid.

³⁰⁵ Ibid., 264.

³⁰⁶ Hüppauf, ”Between Imitation and Simulation: Towards an Aesthetics of Fuzzy Images”, *Dynamics and Performativity of Imagination: The Image between the Visible and the Invisible*. Bernd Hüppauf og Christoph Wulf (red.), 231.

³⁰⁷ Ibid., 230.

³⁰⁸ Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisible*, 179.

Med bakgrunn i redegjørelsen av usynlighetsbegrepets tilknytning til språk har jeg trukket frem noen aspekter som jeg mener står i en mulig sammenheng med maleriet *Tisch*. Jeg mener å se at denne forbindelsen mellom usynlighetsbegrepet og verket kan invitere til en refleksjon knyttet til ordenes opprinnelse, språkets relasjon til det visuelle og på hvilken måte språket kan spille tilbake på vår betraktning av bildet. Sett fra dette perspektiv kan vi forstå *Tisch* som et maleri som aktiverer eksistensielle og grunnleggende refleksjoner knyttet til språk og uttrykk.

Gjennom begrepene 'ting', 'kunstner'/'subjekt' og 'ord' har jeg nå antydnet mulige måter hvorpå teorien knyttet til det usynlige kan aksentuere enkelte sider ved verket *Tisch*. Jeg har hatt Merleau-Pontys teori som utgangspunkt når jeg har nærmet meg verket og har i Richters tekstlige materiale funnet momenter som kan bekrefte disse forbindelsene.

4.7 Forskjeller mellom Merleau-Ponty og Gerhard Richter

Etter at jeg nå har undersøkt mulige forbindelser mellom usynlighetsbegrepet og maleriet *Tisch* ønsker jeg i den følgende del av analysen å gå nærmere inn på og vektlegge de *forskjellene* som formuleres av henholdsvis Gerhard Richter og Merleau-Ponty og som kan knyttes til dette forholdet. Selv om begge reiser grunnleggende spørsmål om relasjonen mellom subjekt, verden og kunstverket, finner jeg at Richter og Merleau-Ponty formulerer divergerende syn på denne relasjonen gjennom deres tekstlige materiale. Jeg vil ta for meg forskjellene i deres respektive forståelse av synlig verden og det virkelige, verkets plass og kunstnerens rolle. Dette for å anføre de problemstillinger som kan oppstå når usynlighetsbegrepet settes i forhold til kunstverk. I denne sammenheng vil jeg la Merleau-Pontys teori og Gerhard Richters tekster møte kritisk sekundærlitteratur.

4.7.1 Objektiv versus subjektiv tilgang til virkeligheten. Ulike virkelighetsbegrep

I følge Merleau-Ponty stenger vår refleksjon, tanke og vår bevissthet for tilgang til virkeligheten. Filosofen viser at vi som subjekter har ulik tilgang til verden, vi kan aldri få tilgang til en absolutt og objektiv verden fordi en slik verden utenfor kroppen og vår sansning ikke eksisterer. Vi erfarer verden først og fremst som det synlige. Merleau-Ponty avviser ideen om at det finnes objektiv kunnskap: "...the very idea of objective knowledge and [...] the idea of an object that informs itself and knows itself are as much as any other ideas, and

more than any other, supported by our reveries.”³⁰⁹ Verden blir til gjennom betrakterens subjektive blikk. Derfor er vøren en kontinuerlig skapelse og ikke en statisk størrelse. Blikket setter oss i kontakt med verden og vår sanselige erfaring er grunnlag for erkjennelse.

Richter, derimot, mener at det ikke mulig å oppnå substansiell og eksistensiell kontakt gjennom sansene. Vår personlige erfaring vil alltid være kun en oppfatning, en fortolkning og sansene har derfor begrenset mulighet til å sette oss i kontakt med verden som den faktisk *er*. Richter finner en ”løsning” gjennom å bruke fotografiet som utgangspunkt for maleriet. Gjennom fotografiet finner han det som han formulerer som et ”objektivt blikk på verden”. Fotografiet er en ”krykke” for å komme seg til virkeligheten. Richters bruk av fotografisk representasjon står i motsetning til Merleau-Pontys vektlegging av direkte, sanselig virkelighet. Ifølge Merleau-Ponty gir fotografier oss et *falskt* bilde av vår opprinnelige opplevelse av verden³¹⁰ og siterer kunstneren Auguste Rodin i ”Eye and Mind”: ”It is the artist who is truthful, while the photograph lies; for, in reality, time never stops.” Merleau-Ponty legger til med egne ord: The photograph keeps open the instants which the onrush of time closes up forthwith; it destroys the overtaking, the overlapping, the ”metamorphosis” [Rodin] of time. This is what painting, in contrast makes visible...³¹¹ Fotografisk gjengivelse av verden er mekanisk basert og det fotografiske sentralperspektiv er ikke i stand til å vise den sanselige og autentiske erfaringen av gjenstanden; to øyne som gir romlig opplevelse og en kropp som er i bevegelse og forflytter seg i forhold til det som blir sett. Følgen er at fotografiet leder oss vekk fra vår kroppslige erfaring, vår mulighet for direkte kontakt med synlig verden og dermed også dets usynlige potensial.

Vi ser at Merleau-Ponty og Gerhard Richter opererer med ulike virkelighetsbegrep. Dette innebærer et divergerende syn på hva som gir tilgang til det som er virkelig. Richters utgangspunkt i fotografiet for å oppnå et nøytralt blikk og en objektiv tilgang til virkeligheten står i kontrast til Merleau-Ponty som vektlegger subjektiv og sanselig erfaring som grunnlag for erkjennelse. Dette innebærer en grunnleggende forskjell i forståelse for hva som er kunstverkets hensikt og mening.

³⁰⁹ Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisible*, 116.

³¹⁰ Merleau-Ponty, ”Indirect Language and the Voices of Silence” i *Merleau-Ponty Aesthetics Reader*, 86.

³¹¹ Maurice Merleau-Ponty, ”Eye and Mind” i *Merleau-Ponty Aesthetics Reader*, 145.

4.7.2 Sammenheng og avstand. Mulighet og brudd

Anti-dualisme er et grunnleggende prinsipp i Merleau-Pontys forståelse av væren. Subjekt og objekt står ikke som motsetninger; det seende og det sette, kropp og ting i verden inngår i det samme; verden er sammenhengende, verden er 'kjøtt'. Det er likevel en brytning mellom tingene i verden, men denne brytningen innebærer latent mulighet. Merleau-Pontys værensprinsipp innebærer 'reversibilitet', 'chiasme' og 'écart'. Ifølge Gerhard Richter beskriver "objektivitet" og "sammenheng" de grunnleggende prinsipp ved naturen. Det er i Richters forståelse en absolutt avstand mellom subjektet og den sammenhengende verden.

Merleau-Pontys antidualisme innebærer at forholdet mellom det synlige og usynlige i verden ikke er definert av motsetning. Det forklarer hvordan tingene kan overgå sin egen visuelle fremtredelse og gjennom det usynlige være tilknyttet den transendentale væren. Det usynlige beskrives som "ren transendens", noe som ikke erfares. Gerhard Richter, derimot, opererer ikke med et usynlighetsbegrep. Verden er det som *er* og er ikke definert av det sanselige. Richter formulerer at "det som *er*, er ikke noe vi kan forstå. Det er noe "ikke-visuelt", tilhørende det som ikke er synlig. Richter formulerer at han gjennom maleriet søker å formulere tingens mysterium; dens karakter av å være virkelig og samtidig uvirkelig.

4.7.3. Tingen som forlengelse av min kropp versus tilhørende en objektiv virkelighet

Vi har sett at Merleau-Ponty uttrykker at må vi "tilbake til tingen" fordi her ligger begynnelsen og muligheten for sammenheng med de andre tingene i verden. Gjennom min sanselige tilstedeværelse, gjennom mitt blikk er tingene forbundet.³¹² Tingen er en forlengelse av min kropp og både tingen foran meg og jeg inngår i, og er del av verden. Tingene er ikke tydelig avgrenset, men overgår sin egen visuelle fremtredelse. Gjennom vår sansning av tingen kan vi forbindes med det som er "ikke-ting", tingens usynlige essens, dens latente mening og opprinnelse.

Ifølge Gerhard Richter tilhører tingen en objektiv virkelighet, adskilt fra min fysiske erfaring av den. Kunstneren antyder at tingen har en transcendent side, sin egen kraft eller sjel.³¹³ Tingen formidler et mysterium.³¹⁴ Ettersom Richter formulerer at våre sanser hindrer tilgang til virkeligheten og at han som kunstner søker en objektivitet i virkeligheten må dette nødvendigvis innebære at det eksisterer en avstand mellom tingen og meg. Der Merleau-

³¹² Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisible*, 75.

³¹³ Richter, "Interview with Christiane Vielhaber, 1986", *Text*, 190.

³¹⁴ Richter, "Text for catalogue of *documenta 7*, Kassel, 1982", *Text*, 121.

Ponty beskriver verden som sammenhengende gjennom begrepet 'kjøtt', ser Richter en avstand mellom subjekt og virkelighet, mellom selvet og tingen.

4.7.4 Verk og ting

Merleau-Ponty beskriver hvordan tingens usynlige essens og latente mening forløses gjennom uttrykket, gjennom kunstverket. Maleriet åpner for latent væren og tingens *genesis* blir synlig gjennom maleriet. I den kunstneriske prosessen gir sansningene næring til fremstillingen av tingen; verden blir til gjennom betrakterens blick. Det er en kontinuerlig estetisk begynnelse ved tingen. Formen gis ikke av vår bevissthet, men er allerede i tingen.

Ifølge Gerhard Richter er tingen bærer av struktur. Det innebærer at det ikke er tingen i seg selv som er interessant når han maler, men den sammenheng den inngår i. Våre sanser hindrer tilgang til tingen. Gjennom maleriets logikk søker Richter å formulere tingens mysterium, å få grep på tingen. Maleriet har mulighet til å gjøre gjenstanden *mer* tilgjengelig og å vise tingens objektivitet. Utydeligheten, det karakteristiske tynne sløret som ligger over motivet i Richters malerier er ifølge kunstneren i stand til å gjøre tingen *mer virkelig*. Han foretrekker hverdagslige, banale gjenstander i avbildningen i protest mot det rent konseptuelle og for å understreke det han mener er tingens egen kraft. Richter antyder at en malt kopp kan si mer om virkeligheten enn koppen i seg selv.³¹⁵

4.7.5 Det naturlige blick som ideell konstruksjon

Merleau-Ponty beskriver en "perseptuell tillit" til den synlige verden. For filosofen er synlig verden opphav til erkjennelse og gjennom det "naturlige blick" opprettes kontakt med det opprinnelige i verden. Gerhard Richter, derimot, betviler sanselig mulighet for erkjennelse av det som er virkelig. I innledningen refererer jeg til historikeren Martin Jay som mener at Merleau-Pontys forestillingen om "det naturlige blick" som betrakter verden uten refleksjon er en ideell konstruksjon. I hans bok *Downcast Eyes: The denigration of vision in twentieth-century French thought* påpeker Martin Jay at vårt blick er kulturelt betinget og at det usynlige utelukker betydningen av bevisst erfaring. Jay bemerker at begrepene 'synlighet' og 'usynlighet' blir upersonlige og teoretiske begrep som ikke har sammenheng med hvordan vi vanligvis bruker ordene og opplever verden. Han viser til hvordan disse begrepene erstatter Merleau-Pontys begrep 'seende' og 'det sette' i filosofens tidligere estetikk. Sammen med introduksjonen av begrepet 'kjøtt' mener Jay at dette viser at filosofen er på vei *bort* fra

³¹⁵ Richter, "Interview with Doris von Drathen, 1992", *Text*, 284.

relasjonen mellom den synlige verden og en levende, betraktende kropp.³¹⁶ Martin Jay viser til Merleau-Ponty som uttaler i *The Visible and the Invisible* at ”...det er ikke jeg som ser, ikke han som ser, men en anonym synlighet som bebor oss begge.”³¹⁷

4.7.6 Intersubjektivitet og det ubevisste

Jeg mener å se at det i Merleau-Pontys teori argumenteres for en usynlighet som er *tilstede* gjennom intersubjektivitet og det ubevisste. Mens Richter ikke opererer med et begrep om det usynlige eller noen felles erfaring av verden, presenterer Merleau-Ponty sitt begrep om det intersubjektive som muligheten for noe felles i våre subjektive erfaringer av verden. Det intersubjektive beskrives som et felt foran eller mellom oss hvor det er noe som er felles i vår erfaring. Relasjonen mellom det synlige og det usynlige muliggjør denne intersubjektiviteten; hvis alt er synlig eksisterer ikke verden utenom det jeg ser og min bevissthet om det, men hvis jeg regner med at noe er usynlig åpner det flere muligheter i verden. Ambivalensen ligger i at den andre og jeg er separert samtidig som vi er usynlig hengslet sammen i denne union.³¹⁸

Merleau-Ponty får etter hvert økende interesse for psykoanalytiske ideer og det ubevisste i sitt filosofiske forfatterskap og dette kommer frem i verket *The Visible and Invisible*. Jeg finner støtte i filosof Michael B. Smith som beskriver at verket innebærer en undersøkelse av ”det ubevisstes bearbeidelse av persepsjon i subjektet”.³¹⁹ Merleau-Ponty beskriver det ubevisste i sammenheng med ’kjøtt’: ”Hence the philosophy of Freud is not a philosophy of the body but of the flesh - - The Id, the unconscious – and the Ego (correlative) to be understood on the basis of the flesh.”³²⁰ Martin Jay bekrefter denne forbindelsen mellom ’kjøtt’ og det ubevisste, men bemerker at det er noe uklart hva Merleau-Ponty legger i det ubevisste og at hans forståelse av Jacques Lacans psykoanalyse er mangelfull.³²¹ Merleau-Ponty antyder at det usynlige står i forbindelse med det synlige slik som det ubevisste står i forbindelse med det bevisste; det usynliges underbygning i det synlige er *nøkkel* til det ubevisstes struktur i det bevisste: ”This unconscious is to be sought not at the bottom of ourselves, behind the back of our ”consciousness,” but in front of us, as articulations of our

³¹⁶ Jay, *Downcast Eyes*, 319.

³¹⁷ (Min oversettelse) Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisible*, 142.

³¹⁸ Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisibles*, 234.

³¹⁹ Smith, ”Merleau-Ponty’s Aesthetics”, *The Merleau-Ponty Aesthetics Reader*, 200.

³²⁰ Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisible*, 270.

³²¹ Jay, *Downcast Eyes*, 322.

field.”³²² Jeg mener å se at det åpnes for en vinkling av usynlighet som er mer relevant enn det Martin Jay uttrykker. På den annen side kan man påstå, slik Martin Jay også gjør, at det usynlige diskutert i forhold til det ubevisste innebærer et begrep på vei bort fra den konkrete, sanselige og synlige verden; det ubevisstes tilknytning til det usynlige byr på problemer ettersom vi da forlater persepsjonens betingelser.³²³

4.7.7 Maleriets tilblivelse og kunstnerisk prosess. Ulik kunstforståelse

For Gerhard Richter er verket og verkets forhold til virkeligheten i fokus. Verket er for Richter et middel i et forsøk på å få grep på virkeligheten og gjøre det uforklarlige *mer* tilgjengelig. Richter sier at den avbildete gjenstanden i maleriet har ”mer virkelighet”³²⁴ enn den faktiske gjenstanden slik vi ser den. Det er nemlig ikke mulig å representere virkeligheten.³²⁵ Bildet selv er ”idé i visuell form”.³²⁶

For Merleau-Ponty er *kunstneren* i sentrum og kunstneren er et forbilde i sin sanselige tilstedeværelse. Maleriet blir til gjennom kunstnerens skapende deltakelse i verden, påstår Merleau-Ponty. Utgangspunktet for maleriet skal være konkret, synlig verden; kunstverket er erfaring, en persepsjon av verden. Den kunstneriske prosess innebærer at kunstneren søker en direkte kontakt med verden. Det oppstår en gjensidig berøring i dette møtet og slik oppstår det en dialog mellom kunstner og verden. Kunstverket er laget intensjonelt.

Den kunstneriske prosess for Richter, derimot, innebærer åpenhet ovenfor *verket* og en viss grad av tilfeldighet, en kommunikasjon mellom maler og verk. Richter bruker fotografiet som utgangspunkt og maleriet blir til gjennom kunstnerens bearbeidelse av fotografiet. Fotografiets objektive og informative karakter gir tilgang til virkeligheten. Det mekanisk produserte bildet, representerer et ”rent blikk” i verden, ifølge kunstneren. Fotografiet er derfor forbilde for maleriet. Richter maler av fotografiet for å gjøre det gyldig, for å gjøre det synlig. Som maler prøver han ikke å imitere fotografiet, men han prøver å lage et: ”I paint like a camera”.³²⁷

I tillegg til en vesensforskjellig oppfatning av fotografi gjengir Richters foto-malerier verden i svart hvitt mens Merleau-Ponty vektlegger betydningen av farger som han betegner

³²² Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisible*, 180.

Om det ubevisste hos Merleau-Ponty: Se ellers fotnote 5 side 5 og avsnittet ”Betrakterens rolle og det ubevisste”.

³²³ Jay, *Downcast Eyes*, 316, 319 – 320.

³²⁴ Richter, ”Interview with Doris von Drathen, 1992”, *Text*, 284.

³²⁵ Richter, ”Interview with Rolf Schön, 1972”, *Text*, 59.

³²⁶ Richter, ”From a letter to Jean-Christophe Ammann, February 1973”, 70.

³²⁷ *Ibid.*, 32.

som nærmere ”tingenes hjerte”.³²⁸ Farge gir gjenstanden nærvær i motsetning til den reflekterende avstand i et svart-hvitt-fotografi. Gjenstandenes farge er essensiell i hans beskrivelse av det usynliges nærvær. Richter, derimot, velger svart-hvitt i protest mot maleriske konvensjoner og poengterer svart-hvittfotografiets tilknytning til 60-tallets hverdagslige billedvirkelighet.³²⁹

4.7.8 Maleriets hensikt og mening. Ulike intensjoner med verket

Merleau-Pontys usynlighetsbegrep beskriver ikke en kvalitet ved det kunstneriske uttrykk, men usynlighet er et værensprinsipp som maleriet åpner opp for. Maleriets hensikt, ifølge Merleau-Ponty, er ikke å representere synlig verden, men verket skal vise en autentisk, fysisk erfaring av virkeligheten. Maleriet unndrar seg profan synlighet og er derfor mer enn et synlig objekt. Merleau-Ponty antyder mening i tilknytning til det usynlige. Kunstverket *tilfører* ikke mening, men forholder seg til ”latent mening” i den synlige verden.³³⁰ Gjennom en åpen og sanselig deltakelse i verden får vi tilgang til den usynlige sannhet og mening. Å se er å se det sanne. Den mening som kunstverket frembringer er ikke absolutt, men produktiv, skapende. Gerhard Richter, på sin side, påstår ikke eviggyldig eller opprinnelig mening i verden; bilder som inneholder mening er tvertimot ”dårlige bilder”.³³¹ Maleriet gjør gjenstanden tilgjengelig, viser dens objektivitet og gir innlevelse uten at verket blir knyttet til tanke, idé eller mening.

Merleau-Pontys anvisning av hva som skal være maleriets utgangspunkt er blitt forstått som tilhørende et begrenset kunst- og historiesyn. Dette ser vi hos filosofen Jonathan Gilmore som hevder at Merleau-Ponty viser et begrenset syn på verden der han definerer en fundamental enhet utledet av en grunnleggende orientering om den menneskelige kropp i verden: ”...Merleau-Ponty offers less a general theory of art than a thesis about a particular historical moment or form of art.”³³²

For Richter er det ikke maleriets hensikt å representere synlig virkelighet, men Richter påstår at maleriet er virkelighet i seg selv. Maleri er analogi for det som *er*, det som er ikke-visuelt og uforståelig. Ifølge Richter skal maleriet unngå å være et estetisk uttrykk,

³²⁸ Merleau-Ponty referer til Klee's uttrykk: ”The return to color has the virtue of getting somewhere nearer to ”the heart of things..” Merleau-Ponty, ”Eye and Mind” i *Merleau-Ponty Aesthetics Reader*, 141.

³²⁹ Richter, ”Interview with Babette Richter, 2002”, *Text*, 442.

³³⁰ Jeg oversetter her ”brute meaning” til ”latent mening” men ”brute” rommer også begrep som ”rå”, ”kjødelig” og ”opprinnelig”. Merleau-Ponty uttrykker: ”Now art, especially painting, draws upon this fabric of brute meaning which operationalism would prefer to ignore. Art and only art does so in full innocence. From the writer and the philosopher, in contrast, we want opinions and advice” Merleau-Ponty, ”Eye and Mind” i *Merleau-Ponty Aesthetics Reader*, 123

³³¹ Richter, ”Notes 1964-1965”, *Text*, 32.

³³² Gilmore, ”Between Philosophy and Art”, 314.

kunstnerens egen tolkning eller stil: ” I prefer to steer clear of anything aesthetic, so as not to set obstacles in my own way and not to have the problem of people saying: 'Ah, yes, that's how he sees the world, that's his interpretation.’”³³³ Stilisering endrer nemlig objektet og utydeliggjør det som *er*. Bildet skal ikke frembringe mening; bilder som inneholder mening er ”dårlige bilder”. Richter uttrykker at maleriet blir mer åpent når det er mindre personlig.

4.7.9 Verk og abstraksjon. Ulike abstraksjonsnivå

Vi har sett at Merleau-Ponty etter hvert modererer sin avvisning av abstrakt kunst i sin tidlige estetikk. I *The Visible and the Invisible* beskriver han hvordan det usynlige kan bli nærværende i maleriet gjennom visse abstrakte kvaliteter. Dilemmaet mellom figurasjon og abstraksjon er feilaktig stilt opp ifølge Merleau-Ponty; hverken representativ eller abstrakt maleri kan unnsnippe *Væren*. Filosofen finner ikke begrepsparet interessant som definisjon av motsetninger. Tingens visuelle fremtoning er foranderlig. Ved å ”bryte tingens overflate” finner vi mening som ligger i tingens essens. Gjenstandens indre essens er ingen statisk størrelse; det er gjenstandens sammenheng, dens tilknytning til andre ting og betrakterens blick som former og forløser essensen ved tingen.

Richter bemerker også at forskjellen mellom figurasjon og abstraksjon er av underordnet betydning. Men som jeg har påpekt poengterer han at *kombinasjonen* av tilsøring og avbildning har en bestemt *effekt*: ”The effect makes them appear more realistic.”³³⁴ Gjennom det abstrakte får vi tilgang til det som ikke kan gjøres synlig og vi må akseptere det som ikke kan visualiseres. Det abstrakte maleri gjør synlig en virkelighet som vi verken kan se eller beskrive, men hvis eksistens vi kan forutsette.

Merleau-Ponty beskrivelse av abstrakte kvaliteter i uttrykket er resultat av en sanselig erfaring av gjenstanden. Tilsøringen i *Tisch* fremstår derimot som subjektiv gest, en abstrakt konstruksjon som ikke tar utgangspunkt i sanselig virkelighet. Vi ser altså at filosofen og kunstneren har ulike utgangspunkt for abstraksjonen og presenterer slik to ulike abstraksjonsnivå.

Merleau-Ponty og Richter har forskjellig grunnsyn når det gjelder maleriets utgangspunkt og hva maleriet er i stand til å formidle. Dette har årsak i deres ulike virkelighetsbegrep og hvilken rolle de tillegger sanselig erfaring. Ifølge Merleau-Ponty er maleriet i stand til å vise

³³³ Richter, “Interview with Rolf-Gunter Dienst, 1970”, *Text*, 55.

³³⁴ Richter, ”Conversation with William Furlong, Jill Lloyd, Michael Archer and Peter Townsend, 1988”, *Text*, 210.

den skapende handling der sanselig tilstedeværelse setter oss i kontakt med verden. For Richter er maleriet i seg selv et middel for å prøve å få grep på det som *er* og oppnå kontakt med en virkelighet som ikke kan sanses.

4.8 Kunstneren

Der Merleau-Ponty har fokus på kunstnerens relasjon til verden, har Richter fokus på kunstverkets relasjon til verden. Merleau-Pontys kunstner søker en direkte og subjektiv kontakt med verden mens Richter som kunstner søker objektivitet. I følge Merleau-Ponty er kunstnerens skapende handling et forbilde for en fenomenologisk tilnærming til verden, men for Richter er ikke forskjellen mellom kunstner og betrakter viktig; de er på samme nivå og søker samme eksistensielle erfaring. Richter opplever en grunnleggende avstand mellom subjektet og verden. Merleau-Ponty beskriver at kunstneren er drevet av fremmedfølelse, men ved sin sanselige tilstedeværelse i den skapende handling er kunstneren i stand til å få kontakt med verden. Kunstneren er intensjonelt tilstede i sin relasjon med tingene og verden. Gjennom maleriet skjer en forløsning; verden som skapelse. Kunstnerens blikk på verden innebærer en gjensidighet mellom ting og subjekt; kunstneren er involvert i og i dialog med verden. Sansning gir næring til fremstillingen av tingen, verden ser tilbake og gjør seg synlig for kunstneren. Gjennom avbildningen søker Richter å få grep på tingen. Han uttrykker at han tviler på egen evne, men er drevet av et håp om å oppnå det han søker.³³⁵ Ifølge Merleau-Ponty er det ikke kunstnerens følelsesmessige uttrykk, men hans sanselige møte med verden som står sentralt. *Tisch* viser, ifølge Gerhard Richter, en ekspressiv handling, overstrykningen er uttrykk for sinne selv om det ekspressive uttrykk ikke kjennetegner Richters andre verk.

4.9 Oppsummering av analysen

I analysen har jeg satt usynlighetsbegrepet i relasjon til verket *Tisch* for å undersøke i hvilken grad begrepet er relevant og på hvilken måte det kan gi innsikt i maleriet. I sammenstillingen av kunstverk, filosofens begrep og kunstnerens refleksjoner ser jeg både mulige berøringspunkt og differensierende aspekter. Berøringspunktene er knyttet til tingen, avbildningen av tingen, kunstnersubjektets rolle og ordets relasjon til visuelt uttrykk. Avstanden jeg finner mellom Merleau-Pontys filosofi og Gerhard Richters refleksjoner innebærer en uoverensstemmelse som angår hva som forstås som virkelighet og kunstens

³³⁵ Richter, "Notes, 1985", *Text*, 140.

relasjon til virkelighet. Der Merleau-Ponty vektlegger vår sanselige erfaring av gjenstanden i verden, retter Richter fokuset på kunst som gjenstand. Merleau-Ponty vil tilbake til en autensitet i møtet med tingen og mener at kunstnerisk prosess er i stand til å vise gjenstandens opprinnelse. Richter, derimot, dekonstruerer avbildningen av gjenstanden for å synliggjøre en ny autensitet, et nytt virkelighetsnivå som oppstår gjennom verket. Filosofen og kunstneren presenterer to ulike abstraksjonsnivå; der Merleau-Pontys abstrakte kvaliteter er knyttet til gjenstanden og dens foranderlige fremtredelse, innebærer abstraksjon for Richter et malerisk grep som ikke tar utgangspunkt i sanselig virkelighet, men gir tilgang til ”det som ikke kan gjøres visuelt”. Ulikheten mellom de to berører problemstillinger knyttet til hvilken rolle forestillingsevne, perseptuell erfaring, mentale bilder, det ubevisste, subjektivitet/objektivitet og refleksjon spiller når vi gjennom kunstverket ønsker å uttrykke eller forstå det som er virkelig. Richters utgangspunkt for den maleriske prosess skiller seg grunnleggende fra hva Merleau-Ponty beskriver som premissene for skapende handling. Gerhard Richter bruker ikke fenomenologi som grunnlag i utformingen av sine verk.

Det bakenforliggende formål med oppgaven har vært å undersøke om Merleau-Pontys usynlighetsbegrep har relevans i forhold til billedkunst og i så tilfelle hvilken innsikt det kan gi i møte med et kunstverk. En generell slutning eller et forslag til en metodisk tilnærming vil, som sagt, verken være mulig eller oppfylle sin hensikt. Imidlertid mener jeg at sammenstillingen av *Tisch* og usynlighetsbegrepet gir noen konsekvenser for vår betraktning av verket.

Jeg vil i denne sammenheng beskrive min subjektive erfaring av hvordan mitt blikk på maleriet *Tisch* har forandret seg i forhold til første gang jeg så verket på Neue Nationalgalerie i Berlin. Over noen år, gjennom stadig å vende tilbake til bildet har maleriet endret seg, eller snarere, mitt blikk på bildet har endret seg. I hvilken grad endringen er en konsekvens av teoretisk innsikt eller visuell erfaring er ikke mulig å si. De første gangene jeg tok opp igjen bildet og så på det ble jeg overrasket over hvor ulikt maleriet så ut i forhold til det bildet som hadde festet seg inne i hodet. Slik jeg husket bildet var bordet alltid mer synlig, bildets flater antydte et rom med vegg og gulv, bordet var i kontakt med og sto godt plassert på gulvet, bildeutsnittet var mer oversiktlig og overstrykningen mindre dominerende. I løpet av min skrive-og leseprosess har det skjedd en endring. Jeg ser i større grad selve tildekningen som er mer fremherskende og åpenbar enn jeg tidligere husket. Rabbelet er fremtredende, dominerer bildet og fremstår med tyngde. Jeg er oppmerksom på de tydelige dryppflekkene, sporene etter avisapiret som har ligget over den våte malingen for deretter å ha blitt trukket av og

dratt med seg maling. Flatene i bildet som jeg tidligere tolket som et rom med vegg og gulv ser jeg nå i mindre grad definert som et avgrenset rom. Bordets ben er knapt i kontakt med det som er under bordet som mer kan beskrives som et ”grunnplan” eller et ”underlag” enn et ”gulv”. ”Veggen” bak har egentlig ikke substans, men har et atmosfærisk preg som et tomrom. Overgangen mellom grunnplan og bakgrunn ser mer ut som en horisont enn et møte mellom gulv og vegg. Rabbel og gjenstand står ut fra denne bakgrunnen. Jeg har hatt tilgjengelig en avbildning av maleriet som viser lerretets kanter og det har gitt meg en opplevelse av det opprinnelige utstilte maleriet der Richter har valgt å vise maleriet med en tynn list til innramming hvor maleriets kanter, avslutningen av bildet er synlig. Den ujevne kanten av maleriet sammen med rabbelets markering av bildets overflate markerer maleriet som objekt, som fysisk ting. I tillegg gir det en større grad av noe autentisk, et nærvær til den kunstneriske prosess, som om maleriet er hentet rett ned fra staffeliet i et atelier. Konsekvensen av mitt endrete blikk på maleriet gjør at jeg opplever at jeg i større grad ser *på* en *gjennom* maleriet.

Min endrete visuelle erfaring kan fortelle noe om hvordan forestillingsevne, tidsaspekt og kunnskap påvirker vårt blikk på bildet. Det kan fortelle noe om mentale bilder og minnet, betraktningens tilknytning til et tidsaspekt og om maleriet som objekt, som ting i verden. Men det jeg finner sentralt er erfaringen av *opløsningen* av bordets og rommets substans. Det er i denne sammenheng Merleau-Pontys usynlighetsbegrep kan gi noen konsekvenser for vår betraktning og refleksjon; et nytt perspektiv på maleriet.

Ser vi tingen og tingens fremtredelse som et samlende moment innbyr dette til en fenomenologisk betraktning av *Tisch* som et mulig uttrykk for erfaring av væren og eksistensiell erkjennelse. I første omgang vil det si kunstnerens erfaring av gjenstandens samtidige fremtredelse og tilbaketrekning. Gjenstanden, bordet, viser seg som både konkret og samtidig som utilgjengelig. Som følge av subjektets intensjonelle tilstedeværelse kan vi se maleriet *Tisch* som et åsted for en strid mellom kunstneren og den gjenstand han ønsker å male. I neste omgang mener jeg at sporene etter denne striden har en bestemt effekt på betrakterens erfaring av bildet. Som betrakter er vi også avskåret fra gjenstanden gjennom abstraksjonen, rabbelet, som ligger over avbildningen. Jeg har tolket det slik at *Tisch* sin maleriske form; de abstrakte elementenes *samtidige presentasjon* med konkret, representerende avbildning i maleriet åpner for nye perspektiver både ved tingen og ved abstraksjonen og gjør bildet i stand til å si noe grunnleggende om vår erfaring av gjenstanden. Richters maleri gir likevel ikke inntrykk av den samme harmoni som Merleau-Ponty beskriver

når han forklarer hvordan det usynlige kan fremtre gjennom maleriets synlighet. Filosofen beskriver i ”Cezannes tvil” hvordan det gjennom maleriet skjer en forløsning. Kunstneren er i stand til, gjennom det kunstneriske uttrykk, å fremstille gjenstanden i det den ”samler seg for vårt blikk”³³⁶ og å vise hvordan tingene i verden henger sammen. I maleriet *Tisch* ser det ikke ut til at det er noe som samler seg eller at det skjer en forløsning. Jeg finner likefullt at Merleau-Pontys teori om det synliges forhold til det usynlige beskriver en spenning mellom bevissthet og betraktning, mellom selvet og verden; ”man er aldri ved tingen selv”.³³⁷

Som sagt ser jeg også en mulig forbindelse mellom verket *Tisch*, Merleau-Pontys fenomenologi og Gerhard Richters refleksjoner gjennom et fokus på kunstnersubjektet og den kreative prosess. Ved dette fokuset mener jeg å se en erkjennelse av at kunstnerens skapende handling springer ut fra en eksistensiell lengsel; drivkraften til å *komme i kontakt med* verden. Dette innebærer at maleriet *Tisch* kan sees som et uttrykk for kunstnerens streben, lengsel og tvil som eksistensiell erfaring. Jeg har tidligere vist at boken *The Visible and the Invisible* introduserer begrepet ’écart’ som beskriver en avstand, et brudd og et definitivt tomrom som eksisterer mellom verden og seende kropp, mellom persepsjon og forståelse. Merleau-Ponty viser at i dette bruddet ligger nettopp muligheten; opphavet til synlighet og perseptuell mening. Richter poengterer derimot at det ikke finnes en bakenforliggende mening i verden og at det ikke er maleriets hensikt å frembringe mening.

Vi har sett at Merleau-Ponty i sin tidlige estetikk ikke fokuserer på betrakteren, men kunstneren og hans formulering av sin direkte kontakt med *verden*. Sett i forhold til Gerhard Richters maleri mener jeg at den ’latente tilstand’ kan beskrive en mulighet som ikke bare ligger i kunstnerens skapende handling i møte med objektet, men på et annet plan tolker jeg det som en mulighet som også ligger i betrakterens møte med verket *Tisch*. Merleau-Pontys mulighet er betinget av direkte sanselig erfaring, usynlighet er ikke knyttet til det å betrakte bilder. Når jeg foreslår at den latende tilstand likevel kan beskrive en mulighet mellom betrakter og verk innebærer dette i første omgang betrakterens erfaring av synlig kunstobjekt. Det er likevel noe *mer* i dette møtet, nettopp fordi det er et kunstverk og ikke hvilken som helst gjenstand i verden. Det er for så vidt også det Merleau-Ponty antyder når han sier at han ikke er i stand til å si *hvor* maleriet befinner seg fordi det overskrider sin egen visuelle fremtoning.³³⁸

³³⁶ Merleau-Ponty, ”Cezannes tvil” i *Estetisk teori*, 259.

³³⁷ Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisibles*, 192.

³³⁸ Sitat på side 27 i denne oppgaven. Merleau-Ponty, ”Eye and Mind” i *Merleau-Ponty Aesthetics Reader*, 126.

Merleau-Ponty beskriver at kunstneren ved sin skapende handling har en mulighet gjennom verket til å vekke opp opplevelser hos betrakteren. Jeg mener den potensielle tilstand, avstanden som beskrives gjennom begrepet 'écart', opprinnelsen til synlighet og usynlig mening, også åpner for det jeg vil beskrive som en *medskapende* betrakter av verket. Betrakteren er ikke bare reseptor som er i stand til å gjenkjenne erfaringen av den sanselige verden kunstneren har vært i kontakt med, men gjennom sitt blikk er betrakteren aktivt deltakende. Usynlighetsbegrepet er ikke et estetisk begrep, men slik jeg ser det kan begrepet bidra til å utdype relasjonen mellom betrakter og kunstverk og antyde et nytt perspektiv i vårt blikk på verket.

Jeg mener at ikke bare rabbelet, men maleriet i seg selv kan forstås som noe som avskjærer oss fra gjenstanden, fra konkret verden; maleriet kan karakteriseres som noe som gir avstand. Gjennom tildekningen er det noe som kan oppstå eller vende tilbake. Som en beskrivelse av den muligheten som her kan oppstå velger jeg å gjengi Gerhard Richters formulering: “[Painting brings us] closer to our relationship with reality.”³³⁹ Rabbelet over bordet innebærer en negasjon av bordet, negasjon av objektet. Richters forsøk på å fjerne bordet fra bildet, innebærer at bordet løses opp, kunstneren gjør bordet til ”ikke-bord”. Slik fjerner maleriet en autenticitet ved objektet. Samtidig kan rabbelet være uttrykk for en ny begynnelse. Ved å male av fra et fotografi fjerner Richter seg fra det som kan forstås som en autenticitet i et direkte blikk på verden og skaper en ny autenticitet gjennom verket. Richter påpeker at han ikke ønsker å lage et maleri, men at han faktisk maler et fotografi. Dette innebærer en negasjon av maleriet. Slik bruker Richter maleriet til å fjerne seg fra maleriet. Merleau-Ponty viser hvordan noe kan gjenoppstå; det er ikke gjenstanden selv som forløses gjennom maleriet, men dens opprinnelse. Slik jeg ser det kan usynlighetsbegrepet bekrefte bordets ikke-statiske karakter; væren er kontinuerlig skapelse og tingen overskrider sin visuelle fremtredelse. Det som oppstår i maleriet *Tisch* kan formuleres som framstillingen av et nytt bord.

³³⁹ Richter, “Interview with Doris von Drathen, 1992”, *Text*, 284.

5. Avslutning

Innledningsvis formulerte jeg oppgavens overordnede problemstilling slik: *I hvilken grad og på hvilken måte kan kunstverkets synlige fremtredelse innebære en tilknytning til det Merleau-Ponty beskriver som det usynlige?* Dette spørsmålet har som forutsetning at det er en forbindelse mellom kunstverket og det usynlige. Premissene for en slik forbindelse finner jeg i Merleau-Pontys anerkjennelse av kunstnerisk prosess som forbilledlig for en fenomenologisk tilnærming til verden og i hvordan filosofen forklarer sider ved det usynlige i relasjon til maleri. Jeg har gjennom oppgaven lagt vekt på at Merleau-Pontys fenomenologi ikke innebærer en billedteoretisk metode og at det derfor ikke går an å ”anvende” usynlighetsbegrepet i en metodisk tilnærming til et kunstverk. Det er en forskjell mellom det usynlige som et filosofisk begrep beskrivende et grunnleggende prinsipp ved væren og begrepet usynlighet anvendt i tolkning av et kunstverk. Forskjellen mellom erkjennelse knyttet til ord og erkjennelse knyttet til visuell erfaring er sentral i denne sammenheng slik det også er grunnleggende i Merleau-Pontys estetikk. Det innebærer ikke at det ikke går an å si noe om bildet, men at filosofen ønsker å stimulere et alternativt språk der mulighetene holdes åpne, sammenhenger antydes og man unngår tolkningsbasert løsning eller påstand om absolutt mening. Jeg mener at filosofens kritiske holdning til en vitenskapelig og teoretiserende tilnærming til kunstverks mening og innhold utfordrer oss til å undersøke andre muligheter som kan berike vår erfaring av kunst. Det er i denne sammenheng jeg har undersøkt usynlighet og diskutert hvordan begrepet kan relateres til estetisk uttrykk.

Hvis man tar utgangspunkt i at det usynlige kan fremtre gjennom det synlige kunstverk slik Merleau-Ponty forklarer begrepet kan man i neste omgang spørre seg hvilke konsekvenser dette har for vår betraktning og forståelse av verket. Studiets formål har i innledningen blitt formulert som *en diskusjon av usynlighetsbegrepet som hensiktsmessig i relasjon til tolkning av visuell kunst*. Jeg har valgt å ta for meg Gerhard Richters maleri *Tisch* som jeg har funnet både bryter med og kan relateres til aspekter ved det usynlige og Merleau-Pontys teori. Det har ikke vært hensikten å fremsette en helhetlig eller konkluderende tolkning av dette verket, men å undersøke mulige forbindelser og la usynlighetsbegrepet åpne for verket. Jeg finner slik at det er element ved bildet som innbyr til en fenomenologisk betraktning av maleriet som et mulig uttrykk for erfaring av væren og eksistensiell erkjennelse. Maleriet står i en spenning mellom Merleau-Pontys teori og Gerhard Richters egne uttalelser og refleksjoner. I sammenstillingen av kunstverk, filosofens begrep og

kunstnerens refleksjoner ser jeg både differensierende aspekter og mulige berøringspunkt som gir nye perspektiv og beriker betraktningen av maleriet. Dette innebærer refleksjoner knyttet til en brytning mellom subjektet og verden, det å uttrykke seg gjennom bilder og bildets relasjon til det vi forstår som virkelighet. Gjenstandens oppløsning og det uklare bildet; møtet mellom abstraksjon og representasjon står også sentralt. Som konsekvens av møtet mellom begrep og verk har jeg vektlagt de muligheter som jeg mener oppstår i betrakterens deltakende rolle i møte med verket. Kunstverk gir tilgang, men innebærer også en avstand til verden. I sammenstillingen av maleriet *Tisch* og usynlighetsbegrepet mener jeg å finne at verket uttrykker et potensiale der noe kan gjenoppstå eller vende tilbake på et annet plan eller i en annen dimensjon gjort mulig gjennom verkets synlige fremtredelse.

Litteraturliste

- Aarnio, Eija (red.). *Image and after*. Helsinki: Museum of Contemporary Art Kiasma, 2008.
- Bale, Kjersti, Arnfinn Bø-Rygg (red.). *Estetisk teori: En antologi*. Oslo: Universitetsforlaget, 2008.
- Beardsley, Monroe C. *Aesthetics from Classical Greece to the Present: A short history*. Tuscaloosa: The University of Alabama Press, 1966.
- Belz, Corinna. *Gerhard Richter. Painting*. Dokumentarfilm. 2011.
- Carman, Taylor, Mark B.N. Hansen (red.). *The Cambridge Companion to Merleau-Ponty*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
- Didi-Hubermann, Georges. *Confronting Images. Questioning the Ends of a Certain History of Art*. Oversatt av John Goodman. University Park: Penn State Press, 2005.
- Fóti, Véronique M.. *Vision's Invisibles: Philosophical Explorations*. Redigert av Dennis J. Schmidt. Albany: State University of New York Press, 2003.
- Gilmore, Jonathan. "Between Philosophy and Art". I *The Cambridge Companion to Merleau-Ponty*, redigert av Taylor Carman, Mark B.N. Hansen, 291-317. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
- Godfrey, Mark, Nicholas Serota (red.). *Gerhard Richter: Panorama*. London: Tate Publishing, 2011.
- Hage, Joe. "Gerhard Richter" (offisiell hjemmeside). 02.12.2014. <http://www.gerhard-richter.com>
- Hüppauf, Bernd, Christoph Wulf (red.). *Dynamics and Performativity of Imagination: The Image between the Visible and the Invisible*. New York/Oxon: Routledge, 2009.
- Jacobson, Heidi Zuckermann. "Pay Attention Mother Fuckers". I *Now You See It*. Redigert av Richard Slovak. Aspen: Aspen Art Press, 2008.
- Jay, Martin. *Downcast Eyes: The denigration of vision in twentieth-century French thought*. Berkeley: University of California Press, 1993.
- Johnson, Galen A. (red.). *The Merleau-Ponty Aesthetics Reader: Philosophy and Painting*. Redaktør for oversettelsen Michael B. Smith. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1993.
- Johnson, Galen A. "The Invisible and the Unpresentable: Barnett Newman's Abstract Expressionism and the Aesthetics of Merleau-Ponty". I *The Visible and the Invisible in the Interplay between Philosophy, Literature and Reality*, redigert av Anna-Teresa Tymieniecka, 179-189. Dordrecht: Kluwe Academic Publishers, 2002.

- Kelly, Sean Dorrance. "Seeing things in Merleau-Ponty". I *The Cambridge Companion to Merleau-Ponty*, redigert av Taylor Carman, og Mark B.N. Hansen, 74-110. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
- Koch, Gertrud. "The Richter-Scale of Blur". *October*, nr. 62, (1992) Cambridge, Massachusetts: The MIT Press. 133-142. Fra <http://www.jstore.org> 15.10.2014.
- Levin, David Michael (red.). *Modernity and the Hegemony of Vision*. Berkeley: University of California Press, 1993.
- Lund, Jørgen. *Gjenstand, verk, bilde. Kunstteori og tingestetikk på 1900-tallet*. Ph.D.avhandling. Universitetet i Bergen, 2008.
- Merleau-Ponty, Maurice. *The Visible and the Invisible: Followed by Working Notes*. Redigert av Claude Lefort. Oversatt av Alphonso Lingis. Evanston: Northwestern University Press, 1968. Originaltittel: *Le Visible et l'invisible, Suivi de notes de travail*. Paris: Gallimard, 1964.
- Mitchell, William John Thomas. *Iconology: Image, Text, Ideology*. Chicago: The University of Chicago Press, 1987.
- Nova, Allesandro. *The book of the Wind: the Representation of the Invisible*. McGill-Queen's University Press, Montreal 2011.
- Richter, Gerhard, Dietmar Elger, Hans Ulrich Obrist (red.). *Text: Writings, Interviews and Letters 1961–2007*. London: Thames & Hudson, 2009. Originalutgave: *Text 1961 bis 2007. Schriften, Interviews, Briefe*. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2008.
- Rugoff, Ralph. *A Brief History of Invisible Art*. San Fransisco: CCA Wattis Institute for Contemporary Art, 2005.