



Omslagsfoto: Allan Grant/Time Life Pictures/Getty Images  
Robert Rauschenberg på Stable Gallery, 1953.

## **Sammendrag**

Denne masteroppgaven omhandler den amerikanske kunstneren Robert Rauschenbergs *White Paintings*. Først drøfter jeg de tilsynelatende tomme overflatene opp mot teorier om stillhet i estetikken fra Susan Sontag og John Cage, og tar dette med videre i en diskusjon om de hvite malerienes temporalitet gjennom blant annet László Moholy-Nagys idé om det transparente kunstverket. Til slutt viser jeg hvordan denne temporaliteten lar seg kobles opp til *White Paintings*' konseptualitet og gjenopprettbarhet. Gjennomgående ligger den vanlige sammenligningen og tolkningen av *White Paintings* opp mot Cages komposisjon *4'33''*, som jeg også prøver å kaste et nytt lys over.

## **Abstract**

This thesis will examine the American artist Robert Rauschenberg's *White Paintings*. The first part will discuss the empty appearances of the paintings through theories about the aesthetics of silence, such as texts from Susan Sontag and John Cage. This will provide the fundamentals for a further discussion about the paintings' temporality, where among others the idea of the artwork as transparency, by László Moholy-Nagy, will be important. In conclusion I will show how this temporality can be seen together with the *White Paintings*' conceptuality and remakeability. I will also try to extend the normalized comparison and interpretation of the *White Paintings* through and together with Cages composition *4'33''*.



Takk til min veileder Jørgen Lund, for tålmodighet, tid, nødvendig oppmuntring og gode (om enn kanskje til tider litt forvirrende) innspill.

Takk til Siri, for at du er på Dragvoll, har brukt så mange timer på å prøve å lete fram den røde tråden i denne tidvis sprikende og i overkant digresjonistiske oppgava, knock-knock-vitser, tidenes mest omfattende korrekturlesning og den pågående gjensidige spanderinga av kanelboller og øl.

Takk til Christina, for at du alltid har trua på meg når jeg ikke har det selv, for hjelp med formateringa før trykking og andre ting jeg ikke har greie på, og for at det nesten alltid passa – og passer - med pause fra livet.

Takk til Turi Marte, for gode råd i skriveprosessen, nødvendig mas om hva en innledning skal være og inneholde, oppriktige diskusjoner om fordeler og ulemper ved ulike referansesystem og velkomne avbrekk med håndarbeid og planteprat ved kjøkkenbordet eller foran (nesten) hva enn som måtte gå på NRK.

Takk til mastergruppa, for at dere har lest tekst, vist interesse, lest igjen og for å ha redda meg fra ensomheten på lesesalen.

Elin, 16. mai 2016



## Innhold

<b>Innledning .....</b>	<b>9</b>
<b>Kapittel 1: Bakgrunn .....</b>	<b>15</b>
Black Mountain College.....	15
Josef Albers og kunsten som opplevelse .....	18
John Cage og iscenesettelse av det tilfeldige .....	20
<i>White Paintings</i> .....	22
<b>Kapittel 2: Stillhet, tomhet og kunstnerens distansering fra eget verk.....</b>	<b>25</b>
Stillhet .....	26
Fravær av kunstnerhånden.....	28
Et spill av tilfeldigheter .....	34
«There is no absolute void in nature» .....	38
<b>Kapittel 3: Maleriets temporalitet .....</b>	<b>41</b>
Tiden i maleriet .....	42
4'33'' og <i>White Paintings</i> .....	43
En annen verksforståelse .....	45
Det transparente kunstverk.....	48
Livet i kunsten .....	50
<b>Kapittel 4: <i>White Paintings</i> som <i>remakeable</i> .....</b>	<b>53</b>
Gjenoppføringer .....	53
<i>White Paintings</i> ' flere tider .....	56
Materialitet og forgjengelighet.....	58
Signatur og datering .....	59
<b>Avslutning: En romlig vending? .....</b>	<b>62</b>
<b>Litteraturliste.....</b>	<b>65</b>





## Innledning

[...] they lacked the trace of the artist's hand, and this left them bereft any reference or relevance to human culture and history.<sup>1</sup>

Kritikerne var ikke akkurat over seg av begeistring for de unge kunstnerne Robert Rauschenberg og Cy Twomblys utstilling på Stable Gallery i New York høsten 1953. De to møttes mens de begge studerte på Black Mountain College, og hadde nylig flyttet til New York for å forfølge karrieren ytterligere i det som etter andre verdenskrig hadde blitt verdens kunstmetropol. Immigrasjonen som følge av krigen hadde ført til at kunstnere fra hele Europa hadde samlet seg på ett sted, og New York hadde blitt en smeltedigel av forskjellige innflytelser, uttrykk og praksiser. Dette befestet seg blant annet i den abstrakte ekspresjonismen som på denne tiden ble sett på som det ypperste av moderne kunst av både kritikere, publikum og kunstnere selv.

Det var også mot denne stilen, ført an av Jackson Pollock, Mark Rothko og Willem de Kooning, bidragene til utstillingen ble målt opp mot av kritikeren Dore Ashton. Rauschenbergs utstilte verker besto av noen *White Paintings* og noen *Black Paintings*, i tillegg til skulpturer fra serien *Elemental Sculptures*. Hva de hvite maleriene angikk var disse sterkt i kontrast til de fargerike og uttrykksfulle maleriene fra de abstrakte ekspresjonistene. De glatte, hvite og tilsynelatende tomme overflatene ikke viste tegn til komposisjon, illusjon eller fargebruk, og heller ikke det bejaete sporet etter kunstnerens personlighet og indre sjelsliv. De hvite maleriene var med dette så langt fra det som hadde kommet til å være standarden for gode malerier, at Ashton i sin kritikk i *Art Digest* konkluderte med at det heller ikke kunne være kunst. Til grunn for denne konklusjonen virket fraværet av spor etter kunstnerhånden å være spesielt avgjørende, som sitatet over viser, da den påmalte renheten (eller tomheten) gikk utenfor det som kunne anerkjennes som innenfor kunstens spekter.

---

<sup>1</sup> Sarah Roberts «White Paintings [three panel]» 2013 (<https://www.sfmoma.org/artwork/98.308.A-C#essay>), avsnitt 5. Parafrasering av Dore Ashtons kritikk av utstillingen i *Art Digest* 20 nr 27 fra september 1953. Essayet er ikke angitt ved sidetall, kun med nummererte avsnitt. Derfor kommer jeg konsekvent til å henvise til avsnittene gjennom teksten.

De tilsynelatende tomme overflatene ble tidlig gjerne tolket som nihilistiske narrestreker og estetiske negasjoner, spesielt sammenlignet med de abstrakte ekspresjonistiske maleriene. Rauschenberg ble også raskt innlemmet i den da lite bærende kategorien neodadaisme, brukt om en divers og sprikende gruppe som ikke passet inn blant de rådende idealene. Neodadaistene ble beskyldt for å ha en likegyldig og destruktiv holdning til kunsten, og for å gjøre lite annet enn å resirkulere den historiske dadaismens holdninger og påfunn.<sup>2</sup>

De brøt også med modernismens konvensjoner på andre måter, som ikke var like tydelige for det blotte øyet. For eksempel var ikke *White Paintings* tittelen på ett bestemt verk, men pekte heller på de hvite maleriene som en serie eller en variasjon over samme tema. De første hvite maleriene hadde bestått av sju ulike variasjoner, med alt fra ett til sju paneler. Panelene varierte i størrelse og form, men var alltid enten kvadratiske eller rektangulære med forskjellige dimensjoner, og montert sammen i strenge, symmetriske og likeformede formasjoner. De hadde blitt til sommeren 1951 under Rauschenbergs tid på Black Mountain College, og ble vist fram der i mellomtiden. Der var de for eksempel en del av komponisten og Black Mountain College-læreren John Cages *Theater Piece no 1* i 1952, der de fungerte vekselvis som frittstående verk og som bakgrunn for lysbildevisning eller andre elementer av happeningen. Hvorvidt dette var nøyaktig de samme som ble stilt ut på Stable Gallery er usikkert, da Rauschenberg ofte kunne bruke paneler fra de hvite maleriene til andre prosjekter i tiden mellom utstillinger.<sup>3</sup> Dette gjorde at han også da måtte lage *White Paintings* om igjen til eventuelle nye visninger av verket, når de første fra Black Mountain College ikke lenger var tilgjengelige.

\* \* \*

I senere tid har derimot *White Paintings* gjerne blitt tolket gjennom Cages beskrivelser av maleriene i essayet «On Robert Rauschenberg, Artist and His Work»: «[...] the reflective surfaces changing what is seen by means of what is happening; lights going on and off; and

---

<sup>2</sup> Allan Kaprow forteller i et intervju med Susan Hapgood at betegnelsen neodadaist ofte ble brukt rent negativt i kritiserende hensikt, uten å ta hensyn til nyanser verken til den historiske dadaismens eller den såkalte neodadaismens forskjellige grupperinger og ønsker. Susan Haprow «Allan Kaprow Interview» i *Dada*, s. 283-84. Redigert av Rudolf Kuenzli. Del av Serien Themes and Movements. London 2006: Phaidon, s. 283

<sup>3</sup> Roberts «White Paintings [three panel]» avsnitt 4

the radios. The white paintings were airports for the lights, shadows, and particles.»<sup>4</sup> Med dette snur han den negative tolkningen av de hvite og tomme overflatene til noe positivt, og skaper en forståelse av de rene overflatene som mulighetsrom for omgivelsene å speile seg. Som en følge av dette har også *White Paintings* gjerne blitt sammenlignet med Cages *4'33"* (1952), et stykke bestående av tre satser på til sammen fire minutter og 33 sekunder, der utøveren ikke spiller en tone under hele stykket. Slik åpner stykket opp for at omgivelsenes lyder blir en del av verket, tydeliggjort gjennom fraværet av toner fra pianoet.

Sarah Roberts fra The Robert Rauschenberg Research Project<sup>5</sup> vil i essayet «White Paintings [three panel]» vende fokuset bort fra de hvite maleriene som mottagere for lys og skygger, og heller behandle de konseptuelle sidene ved *White Paintings*. Disse viser seg blant annet i Rauschenbergs holdning til verkene som *remakeable*<sup>6</sup> – altså gjenskapelsesbare – noe som kommer fram av hvordan han fant det helt uproblematisk å bruke lerretene til andre ting for så å male nye hvite malerier av helt nye materialer senere. Samtidig argumenterer hun for at den vanlige behandlingen av de hvite maleriene som mottagere for omgivelsenes foranderlighet er overdrevet passiviserende på verket.

Begge forståelsene belyser de hvite malerienes temporalitet, om enn på forskjellige måter, og fremhever de prosessuelle sidene. *White Paintings'* prosess ligger i hvordan omgivelsenes flyktige og foranderlige karakterer kan vises i overflatene, men også i deres historie av gjenbruk, ødeleggelse og gjenoppførelse. Likevel blir de to tolkningene ofte framstilt å være to forskjellige og ikke nødvendigvis relaterte måter å behandle de hvite maleriene på. Cage nevnte ikke det gjenoppførbare aspektet av de hvite maleriene, kanskje av den grunn at han som musiker ikke så noe merkelig i det å skulle gjenoppføre et verk igjen og igjen, Roberts på sin side er tydelig på at vi må forlate den evinnelige framhevingen av lyset, skyggene og støvpartiklenes innvirkning på lerretene og heller ta for oss de konseptuelle sidene som viser seg i denne gjenoppføringspraksisen. Jeg vil argumentere for at de to sidene ikke trenger, og kanskje heller ikke bør, behandles separat

---

<sup>4</sup> John Cage «Robert Rauschenberg, Artist and His Work» i *Silence: Lectures and Writings* Middletown, Connecticut 1976: Wesleyan University Press s. 102

<sup>5</sup> The Robert Rauschenberg Research Project er en forskningsprosjekt som gikk fra 1996-2013 ved San Francisco Museum of Modern Art. De tilbyr et nettbasert arkiv med bilder og informasjon om en betydelig mengde verk av Rauschenberg fra hele karrieren. I tillegg har de skrevet essays om flere av verkene i samlingen, som for eksempel deres versjon av *White Paintings*.

<sup>6</sup> Roberts «White Paintings [three panel] avsnitt 1

som to vidt forskjellige forståelser av samme verk, men kanskje sammen kan belyse de hvite maleriene i større grad.

I denne oppgaven vil jeg altså videreføre tolkningen om synet på de hvite maleriene som mottagere for støvpartikler og lys og omgivelsenes flyktighet, men med ønske om å koble det opp til den konseptuelle holdningen til det materielle utgangspunktet. Jeg vil hevde at dette ikke bare er relatert til hverandre, men også kan ses på som gjensidige oppbyggelige aspekter som – ved å behandles som nettopp dét – kan føre til en annen forståelse av de hvite maleriene, og framheve naturens, eller livets, tilsynekomst i de hvite maleriene.

\* \* \*

Det blir naturlig at nettopp John Cages tekster om kunst, musikk og Robert Rauschenberg, sammen med Sarah Roberts' essay om de hvite maleriene i et gjenoppføringsperspektiv blir viktige grunnelementer i denne oppgaven. Jeg lener meg også i stor grad på Brandon W. Josephs «White on White» fra 2000. Han utfører en grundig sammenstilling av de hvite maleriene og *4'33''*, og setter dette i forbindelse med den franske filosofen Henri Bergsons tidsfilosofi og László Moholy-Nagys idé om det transparente kunstverket, to perspektiv han mener er grunnleggende for å forstå Cages – og slik også Rauschenbergs – syn på kunsten. Nå er dette en oppgave først og fremst om *White Paintings*, ikke John Cage eller *4'33''*, men likevel vil jeg påstå at John Cages betraktninger om kunst generelt og de hvite maleriene spesielt er viktige for å forstå også Rauschenbergs oppfatninger om kunst, liv og natur, og ikke minst de *White Paintings* – som jo er temaet jeg skal undersøke.

Før jeg kommer til drøftingen om *White Paintings*' temporale sider, vil jeg gi et bilde av omstendighetene de hvite maleriene ble til i, og hvilke innflytelser Rauschenberg studerte under på Black Mountain College. Deretter vil jeg gripe det mest framtrædende ved de hvite maleriene på det overfladiske nivået, nemlig de tomme overflatene. Ved å diskutere de opp mot teorier om stillhet i estetikken, her representert ved Susan Sontags «The Aesthetics of Silence» og Cages undersøkelser av emnet, viser det seg en inngang til å gå over til å behandle de hvite malerienes temporale strukturer. Dette blir altså tema for de to siste kapitlene.

Selv om jeg har adskilt de to måtene temporaliteten i *White Paintings* gjør seg gjeldende på i to forskjellige kapitler, blir det underveis synlig at de i stor grad henger

sammen. Kapittel tre tar for seg måtene tiden blir viktig for de hvite maleriene framtrede, og hvordan dette kan plasseres i et teoretisk grunnlag alternativt til Clement Greenbergs teori om mediespesifisitet, nemlig Moholy-Nagys transparente kunstverk. Jeg vil også belyse temporaliteten med nyere perspektiver i tidsfilosofien for å vise hvordan tiden kan ses å operere, og hvordan dette kan relateres til menneskets (og der igjennom kunstens) forståelse av verden rundt seg. Siste kapittel vil gå mer inn på de hvite maleriene som *remakeable*, og hvordan dette spiller inn på forståelsen av maleriene i et historisk perspektiv, samtidig som det kobles opp til perspektivene på tid fra forrige kapittel. Avslutningsvis vil jeg oppsummere argumentene for hvordan gjenoppføringspraksisen og temporaliteten i relasjonen mellom verk, omgivelser og betrakter er koblet sammen, og hvordan dette igjen kan ses i en større sammenheng med den *romlige vendingen* som har blitt et tema innen humanistiske disipliner de seneste årene.

Gjennomgående i oppgaven ligger sammenligningen med Cages *4'33"*. Dette er for å belyse hvordan sammenligningen mellom de to verkene, med utgangspunkt i henholdsvis billedkunsten og musikken, ofte fører med seg en forenklende tolkning på den ene parten. Samtidig blir ofte *4'33"* satt som utgangspunktet for sammenligningen. Når det kommer til de temporale aspektene, som i et musikkstykke allerede er forventet å være der som en forutsetning, blir disse derfor forbigått med letthet når det gjelder de hvite maleriene. Likevel, eller kanskje nettopp derfor, er sammenligningen et godt verktøy for å belyse ulike aspekter ved de hvite maleriene temporalitet.

\* \* \*

Den kritiske leser har sikkert allerede lagt merke til at jeg bruker *White Paintings* og «de hvite maleriene» om hverandre for å betegne verkene, der førstnevnte står tydelig markert som tittel, i kursiv og med store forbokstaver, slik et egennavn seg hør og bør. «De hvite maleriene» er derimot en mindre tydelig benevnelse, som i måten den skrives på kunne referert til hvilke hvite malerier som helst. Foruten å skape variasjon i språket er dette også for å belyse mangfoldet av maleriene det er snakk om her. *White Paintings* peker ikke på ett bestemt, singulært verk, men mer et fenomen eller et konseptuelt grep som referer til en rekke ulike hvite malerier forskjellige i form, størrelse og med ulike oppførelsestidspunkt.

Dette leder meg over på begrepet «oppførelse» - dette bruker jeg vekselvis med «gjenoppførelse» og «gjenskapelse», der alle tre peker tilbake til Roberts' postulering om

*White Paintings* som *remakeable*. Jeg har bevisst unngått ord som «replika» og «reproduksjon», som begge gjennom prefikset «re-» antyder et forhold der det finnes én original, og senere utgaver ikke er annet enn kopier av denne. Ved bruk av prefikset «gjen-» har jeg kanskje ikke helt klart å riste av meg dette, men der ligger likevel en implisitt forståelse av at dette forholdet til en slags første gangs opphav ikke er like relevant og betydningsfullt.

Jeg skriver også mye om kunsten og verkets prosessuelle karakter. Dette er ikke direkte forbundet med det som har blitt stående i litteraturen som *Process Art*, og heller ikke med juridisk rettergang slik ordboka nylig gjorde meg oppmerksom på at vel er den mest korrekte bruken av ordet. Det er heller et valg av ord jeg mener beskriver best den, ja nettopp, prosessuelle formen *White Paintings* antar på flere nivåer.

Det er også kanskje framtreddende at jeg ved gjennomgangen av aspekter ved Henri Bergsons tidsfilosofi ikke henviser til Bergsons originalverker, men heller tar veien gjennom Branden W. Josephs lesning. Dette er med hensyn til tid og plass, da Bergsons forfatterskap er omfattende både i tematikk og mengde, som det hadde blitt for tidkrevende for denne oppgaven å sette seg inn i. Jeg er heller ikke ute etter en utlegning av Bergson her, men bruker momenter fra det som kan kobles opp til Cage og Rauschenberg som en innfallsvinkel til tidsfilosofien generelt.

En siste ting jeg vil rette oppmerksomheten mot før vi kan gå over til Black Mountain College år 1951 (og her burde jeg presisere: *vår tids oppfatning av Black Mountain College år 1951*) er den historiserende praksisen. For å foregripe et av sluttpoengene viser det seg at gjenoppførelsespraksisen og den prosessuelle nødvendigheten er med på å løsrive *White Paintings* fra både historiske og biografiske bestemmelser. Å skrive en kunsthistorisk masteroppgave om nettopp dette kan slik se ut som en noe paradoksal oppgave, og en eneste lang selvmotsigelse fra min side. Denne oppgaven er derfor ikke et forsøk på å kategorisere *White Paintings* i en tradisjonell kunsthistorisk retning eller periode, og heller ikke å sette dem inn i direkte påvirkningsforhold verken forover eller bakover i tid. Det er heller en undersøkelse av historien og tidens innvirkning på de hvite maleriene.

# Kapittel 1

## Bakgrunn

Etter å ha forsøkt seg som farmasistudent, marinesoldat og avisillustratør, dro Robert Rauschenberg (døpt Milton Earnest, 1925-2001) til Paris for å studere kunst ved Académie Julian i 1948. Utilfreds med læringssituasjonen ved akademiet dro han ganske snart tilbake til USA for å starte på Black Mountain College, et eksperimentelt college i Appalachia-fjellene, Nord-Carolina. Her traff Rauschenberg flere studenter og lærere som skulle bli viktige for ham og hans kunstnerskap livet ut, og det var også her han lagde *White Paintings* for første gang i 1951. Miljøet var preget av åpenhet og utforskningstrang, og det ble oppfordret til å gå utenfor de vante rammene hva angikk både form og innhold.

### **Black Mountain College**

Black Mountain College åpnet i 1933 etter initiativ av den annerledestenkende pedagogen John Andrews Rice, med etter datidens skolesyn alternative pedagogiske visjoner. Rice satte det kollektive livet ved institusjonen høyt: «[...] the individual, to be complete, must be aware of his relation to others. Here the whole community becomes his teacher»<sup>7</sup>. Samarbeid og fellesskap ble satt høyere enn de individuelle prestasjonene, og skolen skulle drives etter demokratiske prinsipper der både de ansatte og studentene hadde noe de skulle ha sagt. Rice mente også at læringssituasjonen skulle innebære flere diskusjoner og mer samhandling mellom lærere og elever med det utgangspunkt at alle hadde noe å lære av alle, i stedet for at læreren skulle stå i en autoritær og form for allvitende posisjon, mens elevene passivt tok imot og tilegnet seg det som ble forelest. Black Mountain College skulle ikke være et rent kunstcollege, men Rice og de andre grunnleggerne var enige om at kunsten skulle ha en sterk og sentral posisjon på skolen og danne utgangspunktet for læring også i de andre disiplinene. Derfor var valget av leder for kunstavdelingen en viktig avgjørelse, med påvirkningsmuligheter i flere ledd utover de kunstfaglige avdelingene.

---

<sup>7</sup> Eva Diaz *The Experimenters: Chance and design at Black Mountain College* Chicago 2015: The University of Chicago Press, s. 19. Gjengivelse av et upublisert manuskript av J. A. Rice.

Valget falt ganske snart på den tidligere Bauhaus-mesteren Josef Albers, som nylig hadde ankommet landet etter å ha emigrert fra Tyskland da nazistene tok over makten.

Black Mountain College begynte å gjøre seg bemerket i den amerikanske kunstverdenen gjennom sin nyskapende organisering og studentenes resultater, samtidig som den abstrakte ekspresjonismen blomstret opp til internasjonal anerkjennelse i New York og Clement Greenberg formulerte sin modernistiske teori om mediespesifisitet. I New York sto fokuset på å lage en «ordentlig amerikansk stil» eller å fortsette der europeerne slapp før krigen, mens på Black Mountain College sto kombinasjonen av europeisk modernisme, Bauhausprinsippene og amerikansk avantgarde i et mer symbiotisk og likeverdig forhold med et bredt utvalg lærere og gjesteforelesere. Rauschenberg studerte ved skolen kun i ett år før han dro til New York, men vendte stadig tilbake til Black Mountain blant annet for å overvære sommerkursene.

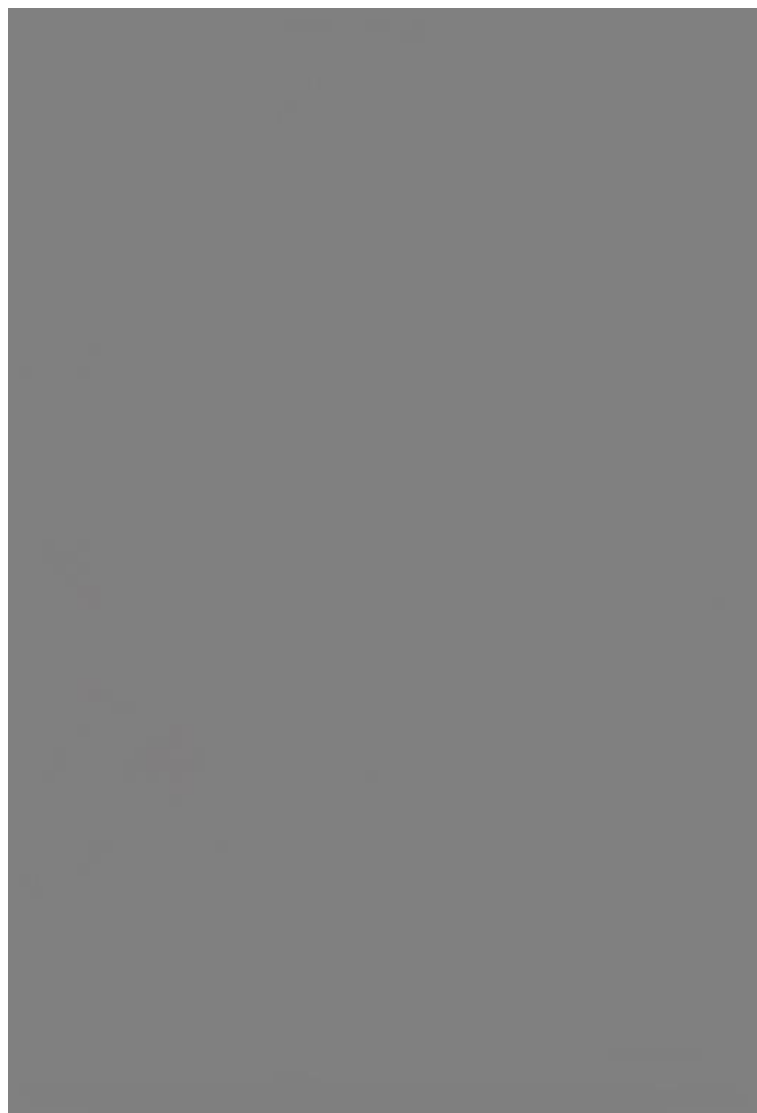
Verkene hans fra colleget bærer preg av eksperimentering med avtrykk og fototeknikker, for eksempel gjennom fotogrammene han lagde sammen med medstudenten og kjæresten Susan Weil. Hennes kropp ble brukt som objektet som laget avtrykk på den lyssensitive bakgrunnen, og fotogrammene viser slik en menneskekropp i naturlig størrelse. Senere begynte han å vende seg mer og mer mot maleriet, som han også begynte å kombinere med andre teknikker. *Crucifixion and Reflection*, fra cirka 1950, er malt med pastose strøk på papp og avispaper med to forskjellige hvitfarger, der konturene av to kors så vidt er synlige ved siden av hverandre.



Robert Rauschenberg *Crucifixion and Reflection*, 1950  
Olje, emalje, vannbasert maling og avispaper på papp festet til en treramme  
121.3 x 129.9 cm. The Menil Collection, Houston



Kombinasjonen av geometriske former og de så vidt adskillelige fargene kan minne om Kasimir Malevitsj' *Hvitt på hvitt* fra 1918. I et annet maleri fra samme tid, *Mother of God*, benytter Rauschenberg seg igjen av avispapir, og i tillegg flere kart trykt på papir som grunnlag for malingen. Her lar han derimot malingen ta mindre plass på overflaten slik at underlaget kommer til syne. På den rektangulære masonittplaten er det malt en hvit stripe nederst og en sirkel omtrent midt på de synlige kart- og avispapirene.



Robert Rauschenberg *The Mother of God* ca 1950  
Olje, kart, avispapir, emalje og metallmaling på masonitt, 121.92 cm x 81.6 cm.  
San Francisco Museum of Modern Art

Det var altså tidlig en synlig interesse for indeksikalitet, tilfeldigheter og funnede objekter som elementer i Rauschenbergs arbeider, noe som også ble med videre i kunstnerskapet etter de hvite maleriene. Fokuset på eksperimentelle metoder og materialer var viktig for flere av lærerne på Black Mountain College, blant annet Albers og John Cage – to viktige personer i Rauschenbergs formative år.

### **Josef Albers og kunsten som opplevelse**

Josef Albers hadde tidligere operert som avdelingsleder på Bauhausskolen i Dessau, og hadde en ytterst disiplinert tilnærming til kunst og læring. Black Mountain College var kjent som en eksperimentell skole, men i Albers' timer skulle eksperimenteringen foregå under strenge og regulerte forhold. Dette gjorde at han og Rauschenberg, med sin mer liberale tilnærming til kunsten og livet, ofte kom på kant med hverandre. Albers' timer besto av organiserte og regulerte øvelser, der elevene systematisk gikk igjennom læreplanen. Han ble ofte beskyldt for å være rigid og doktrinær i læreformen, noe Rauschenberg som ung student ikke satte pris på,<sup>8</sup> men like fullt anerkjente senere: «[...] what he taught had to do with the entire visual world. He didn't teach you how to 'do art'. The focus was always on your personal sense of looking. [...] I consider Albers the most important teacher I've ever had [...]».<sup>9</sup>

Det viktigste for Albers var å lære studentene å se, eller «to open eyes»<sup>10</sup> som han selv hadde formulert det på sin vaklende engelsk da han først kom til landet. Dette ville han gjøre gjennom fysisk interaksjon med forskjellige materialer og eksperimentering med form og farge. Studentene måtte gjennom et fastsatt program bestående av tegning, materiallære (det vil si fysisk håndtering av ulike materialer som leire, papp, og tre, i tillegg til mer ukonvensjonelle materialer som løvblad og eggeskall) og til slutt fargelære. Hans idé var at de aspirerende kunstnerne gjennom manuelt materialarbeid skulle lære seg ulike former for visualitet og tekstur i tillegg til de ulike materialenes egenskaper, og slik bedre kunne tilegne seg kunnskapen om hvordan kommunisere det ønskede uttrykket

---

<sup>8</sup> Albers på sin side husker Rauschenberg som en sta og egenrådig student, som alltid ville gjøre ting på sin måte – ikke nødvendigvis etter Albers' læreplan. I senere kommentarer ser han likevel hvordan Rauschenberg tok til seg lærdommen fra Black Mountain College: «[...] we played a lot with combination of materials, "combination" was a great word in our [vocabulary] – and changing surface qualities, ... changing of articulation, that was a very exciting study at Black Mountain. And I think that is what lives on in his work now.» Diaz *The experimenters* s. 51

<sup>9</sup> Diaz *The Experimenters* s. 51

<sup>10</sup> Diaz *The Experimenters* s. 15

gjennom forskjellige teknikker og materialer. Trass i sin disiplinerte og bestemte styring over skolen trodde Albers også på viktigheten av å lære nye måter og finne nye ideer framfor å repetere og studere fortiden.

På Black Mountain College sto eksperimenteringen i fokus, men innad i staben var det bred uenighet om nøyaktig hva dette ville innebære. Albers la stor vekt på det eksperimentelle i prosessen, og med sin *Gesamtkunst*-bakgrunn fra Bauhaus så han viktigheten i å lære seg å kjenne flere materialer og teknikker, og følgelig hvilke virkemidler de enkelte hadde. Han mente også at kunsten skulle bryte den perseptuelle vanene den daglige omgangen med tingene fører med seg, altså at gjennom bruken av form og farge kunne en se verden på andre måter enn ved den ofte rene nytteverdien vi ser på tingene rundt oss med til vanlig. Kunst var ikke for Albers først og fremst et objekt, men heller en perseptuell erfaring som åpner opp for andre og mer komplekse forståelser av den visuelle verden gjennom å vise tingene på uvante måter.<sup>11</sup>

Hans egne verk fra Black Mountain-perioden er preget av eksperimenter med optiske illusjoner, fargesammensetninger og ulike materialer og teknikker. I variasjoner over geometriske figurer og ulike måter å gå utover det øyet forventer å se, viser han hvordan optiske illusjoner kan skapes ved hjelp av rene linjer og ulike vinkler. Han kunne også male det samme bildet flere ganger med ulike fargekombinasjoner, for å vise hvordan fargene kan interagere med hverandre og se helt annerledes ut i kombinasjon med andre.



Josef Albers *F No 13 Multi-Mobile*, 1950–1952  
Gravering på laminert plastikk, 43.2 × 57.2 cm. Tate Modern.

---

<sup>11</sup> Diaz *The experimenters* s. 52

Albers kjempet for en større bruk av kreativitet i undervisningen, også når det gjaldt undervisning som ikke hovedsakelig var kunstrettet. Erfaringen med ulike materialer og deres måter å virke på, og den kreative prosessen overhodet, kunne bidra positivt til andre typer prosesser, og slik være nyttig lærdom innen andre fag og studier. Han var også sterkt imot idealet om kunst som «self expression», som kulminerte i den abstrakte ekspresjonismen, siden dette i Albers' øyne rettferdiggjorde det meste som kunne regnes som mindre bra i kunsten. Han mente at den etterstrebede originaliteten ikke var annet enn tvungen individualisme som ikke nødvendigvis førte med seg et godt resultat.<sup>12</sup> Hvis et verk var et uttrykk for kunstnerisk selvuttrykk, kom de andre aspektene ved verket i andre rekke og de for Albers viktigste aspektene ved et kunstverk ble i verste fall neglisjert. I hans timer var prosessen det viktigste, og erfaringen eksperimenteringen med de ulike materialene og formene ga var viktigere enn selve utfallet.

Black Mountain College ble en progressiv og fremadskuende skole, som gikk fra å være en ubetydelig institusjon på 30-tallet til å bli ett av de mest innflytelsesrike amerikanske kulturcollegene på midten av 40-tallet. Under Albers' ledelse ble det også arrangert sommerkurs på Black Mountain med et bredt spekter kunstnere og skribenter, ikke alltid innenfor Albers' egen smak, men alltid med hans tillitt til at de hadde noe nyttig å tilføre studentene. Under Robert Rauschenbergs tid i 1948 var blant andre komponisten John Cage, danseren Merce Cunningham og den abstrakte ekspresjonisten Willem de Kooning sommerkursholdere, tre personer som alle skulle bli viktige for Rauschenbergs kunstnerskap i tiden som kom.

### **John Cage og iscenesettelse av det tilfeldige**

John Cage kom altså til Black Mountain Collage først som sommerkursholder, men vendte tilbake til skolen ved flere senere anledninger. Selv om Cage var komponist og musiker av profesjon var han også engasjert i andre kunstformer, og i det åpne miljøet på Black Mountain ble det oppfordret til å bevege seg utenfor sine vante rammer. Rauschenberg og Cage fant fort tonen gjennom sine felles holdninger til kunsten og livet. I tråd med John Cages bruk av tilfeldigheter og hverdagsselementer i sin musikk begynte også Rauschenberg å eksperimentere med det samme, og de hvite maleriene kan ses som et produkt av deres etter hvert nære samarbeid og meningsutveksling.

---

<sup>12</sup> Diaz *The experimenters* s 42

Noen eksempler på Cages verk med stor grad av tilfeldighetsbestemte elementer er hans *happenings*, eller *events*, på Black Mountain College. Hans *Theater Piece no 1* (ofte referert til som *Untitled Event* og skrevet inn i bøkene som den første happening) besto i en rekke hendelser pågående på samme tid, utført i tidsbestemte intervaller. Hendelsene besto i diverse aktiviteter beskrevet av Cage, trukket ut tilfeldig av medaktørene som besto av andre ansatte og studenter ved Black Mountain College.<sup>13</sup> Her viser hans organisatoriske side og sansen for en tydelig strukturering av de tilfeldige innspillene seg. Hver sekvens og tid for innspillene var målt tydelig opp og angitt på sekundet, mens det tilfeldige besto i uvissheten om nøyaktig hva av forutbestemte hendelser og i hvilket parti disse skulle inntre.

I Cages happenings ble også utfallet av samtidighet undersøkt. Flere av de spesifikke hendelsene kunne foregå samtidig, for eksempel dans, musikk, videoprojeksjon og videre. På denne måten ble happeningen fylt av simultane hendelser, ikke nødvendigvis forbundet med hverandre, men pågående samtidig. Slik måtte publikum velge hva de ville fokusere på, da de umulig kunne få med seg alt som skjedde på forskjellige kanter rundt dem. Cage trakk herfra en parallell til livet, der det også hender ting, både ventede og uforutsette, og en må velge hva en skal rette oppmerksomheten mot.<sup>14</sup> Denne holdningen til livet og kunsten ble delt av Rauschenberg, Cunningham og Jasper Johns, og i tiden etter Black Mountain College tilbrakte disse fire mye tid sammen som både kolleger, venner og medvirkende i hverandres prosjekter.

Cage fant altså i Rauschenberg en noenlunde lik tilnærming til kunsten som hos seg selv, og lot seg inspirere av den åpne holdningen om at alt kunne brukes. Den grenseløse kunstforståelsen sammen med Albers' metoder i materiallæren gjorde at Rauschenberg ikke lot seg skremme fra å bruke det som kanskje av andre kunne blitt sett som søppel (som for eksempel avispapir og gamle kart) i maleriene sine, og heller altså ikke fra å presentere helt hvite, glattmalte malerier. Han hadde lenge utforsket stillheten, men ikke ennå tenkt at det var mulig å basere et helt verk på stillhet fra utøverens side. Det var først etter å ha sett de hvite maleriene at Cage fant det mulig å komponere *4'33''*, som har blitt sett som det musikalske motstykket til de hvite maleriene.<sup>15</sup> *4'33''* er skrevet til piano og består av tre satser på til sammen 4 minutter og 33 sekunder, der utøveren ikke rører en

---

<sup>13</sup> Diaz *The Experimenters* s. 82

<sup>14</sup> Diaz *The Experimenters* s. 82

<sup>15</sup> Branden W. Joseph «White on White» i *Random Order: Rauschenberg and the Neo-Avant-Garde* s. 25-72. Massachusetts 2007: The MIT Press s. 45

tangent under tiden hun sitter ved instrumentet. Slik speiler stykket Rauschenbergs hvite malerier både i tittel og innhold, og de to verkene står som eksempler på kunstneres forhold av gjensidig inspirasjon og oppmuntring.

Cage og Albers var altså enige i at eksperimentering innen kunsten var sentralt, men deres uenighet om hvilke måter og spesielt viktigheten av tilfeldighetenes rolle i kunsten ble etter hvert så stor at de ble uvenner.<sup>16</sup> Albers mente eksperimentering med de forskjellige elementene i et kunstverk var viktig for å kunne skape noe. Altså var det de ulike variablene i prosessen som skulle utforskes. Cage så på sin side uendelige muligheter i å la det uforutsigbare fylle verket, som på forhånd besto av visse sikre elementer og et rammeverk fastsatt av kunstneren. En kan kanskje si at der Albers fortsatt sto i den europeiske modernismen, så Cage mulighetene til å etablere det han så som en ny og autentisk amerikansk estetikk.

### ***White Paintings***

De åpenbare likhetene mellom *4'33''* og *White Paintings* har ført til at de fleste nyere tolkninger av Rauschenbergs verk har fulgt en tolkning av enten Cages stykke i seg selv eller beskrivelsene av maleriene som finnes i stykket om Robert Rauschenberg i *Silence: Lectures and writings by John Cage*<sup>17</sup>, noe jeg skal gå mer innpå i de neste kapitlene. Selv om Rauschenbergs *White Paintings* ved første øyekast har mer til felles med Cages arbeider, og spesielt *4'33''*, enn noe Josef Albers noensinne produserte, er det også mulig å finne igjen flere av prinsippene fra Albers i de hvite maleriene og Rauschenbergs kunst for øvrig. Dette gjenspeiles blant annet i ordlyden Rauschenberg brukte om noe av kunsten sin: «I am trying to check my habits of seeing, to counter them for the sake of greater freshness. I am trying to be unfamiliar with what I'm doing.»<sup>18</sup> Utsagnet kunne vært hentet rett ut som en av Albers' læresetninger, der han gjennom arbeid med uvante materialer og former ville lære studentene nye måter å se ting på.

Det er kanskje påfallende at all den tid Albers la vekt på spesielt form og farge i undervisningen, er det nettopp dette Rauschenberg unngår i sine hvite malerier. Formen er

---

<sup>16</sup> Diaz *The Experimenters* s. 56

<sup>17</sup> Allerede siterte «On Robert Rauschenberg, Artist and His Work» fra *Silence: Lectures and Writings by John Cage*. Heretter omtalt som *Silence*.

<sup>18</sup> Cage «On Robert Rauschenberg, Artist and His Work» s. 106

riktignok til stede i lerretenes form og sammensetninger, men som element på billedflaten er den totalt fraværende. Det å unngå farger er selvfølgelig også et valg innen fargebruk, men det hvite hos Rauschenberg viser på ingen måte til eksperimenteringen med forskjellige sammensetninger som tydelig finnes i Albers' malerier, og det dreier seg heller om et forsøk på å oppnå størst mulig nøytralitet. Én åpenbar ting ved de hvite maleriene og deres tomhet kan likevel kobles til Albers' lære, nemlig aversjonen mot den stadige betoningen av kunsten som selvuttrykk.

Rauschenbergs *White Paintings* er som nevnt ikke tittelen på ett bestemt verk, men en betegnelse gitt flere forskjellige variasjoner av det samme temaet: store, oppspente lerreter malt hvite og hengt sammen i forskjellige formasjoner. De opprinnelige hvite maleriene fra 1951 skal ha vært av ett, to, tre, fire, fem og sju paneler, hvorav varianten med fem paneler aldri ble sett igjen etter å ha blitt framvist på Black Mountain College påfølgende høst. Året etter ble altså noen hvite malerier brukt i sammenheng med *Theater Piece no. 1* av Cage på Black Mountain, men det er usikkert både hvorvidt det var de samme hvite maleriene som sett tidligere, og også hvilke formasjoner de utgjorde<sup>19</sup>. Dimensjonene på de hvite maleriene er relativt store, for eksempel er trepanelsversjonen 182 cm høy og 274 cm bred med alle tre panelene sammenlagt.

I 1953 ble de hvite maleriene for første gang vist utenfor Black Mountain College, på Stable Gallery i New York. Galleriet åpnet samme år, og fram til det stengte for godt i 1957 hadde de flere utstillinger med de som i dag regnes for å være de største amerikanske etterkrigskunstnerne, som Jackson Pollock, Robert Motherwell og Willem de Kooning. Her stilte Rauschenberg, som omtalt innledningsvis, flere av de aller tidligste arbeidene sine, i en utstilling sammen med Cy Twombly som også kom fra Black Mountain College. De svarte maleriene er fra samme tidsrom som de hvite, og er, som tittelen antyder, svarte malerier. I likhet med de hvite maleriene er de svarte også variasjoner av svart på lerreter i ulik sammensetning, men færre i antall. Til forskjell fra de hvite var derimot de svarte gjerne malt oppå et lag som brakte fram struktur på overflaten, som for eksempel krøllete avispapir ujevnt fordelt på lerretsunderlaget. Malingen var heller ikke så jevnt fordelt eller nødvendigvis av lik art på alle maleriene, noe som gjorde at lyset som falt over skapte et spill av forskjellige nyanser og slagskygger av strukturen på de svartmalte lerretene. *Elemental Sculptures* var en serie bestående av *assemblager* satt sammen av diverse

---

<sup>19</sup> Diaz *The Experimenters* s. 80

materialer Rauschenberg hadde funnet på byggeplasser i nærheten av atelieret sitt, hovedsakelig forskjellige typer stein, tre, og rustent metall.

I tiden mellom utstillinger kunne Rauschenberg godt finne på å bruke lerretene til andre kunstverk. Dette gjør at det er usikkert hvorvidt noen av dagens hvite malerier er de opprinnelige laget i 1951, eller om de er nyere reproduseringer. Rauschenberg var heller ikke fremmed for å male over de allerede foreliggende maleriene mellom utstillingene slik at de bevarte renheten den helt hvite overflaten ga, en jobb han gjerne delegerte til studioassistenter eller andre i sin nærhet. Av denne grunn kan en si, som Sarah Roberts' forståelse som vist i innledningen, at de hvite maleriene slik ble behandlet heller konseptuelt enn som objekt - altså ikke som unike, singulære kunstverk.



Robert Rauschenberg *White Painting*  
Emulsjonsmaling på lerret, 182.88 cm x 274.32 cm. San Francisco Museum of Modern Art.

I dag finnes trepanelsversjonen av de hvite maleriene i San Francisco Museum of Modern Art, og resten er i eie av Robert Rauschenberg Foundation i New York. Av de opprinnelige hvite maleriene er det bare utgaven med fem paneler som med visshet ikke lenger finnes eller er gjenskapt.<sup>20</sup>

---

<sup>20</sup> Roberts «White Paintings [three panel]» avsnitt 1n1



## Kapittel 2

### Stillhet, tomhet og kunstnerens distansering fra eget verk

De hvite maleriene representerer en form for stillhet, eller taushet, som før hadde blitt antydnet fra blant andre Marcel Duchamp, Cage og Rauschenberg selv. Denne formen for stillhet fra kunstneren side, altså unnlattelsen av å formgi noe ekspressivt med egne hender eller fysiske ferdigheter, ble av mange oppfattet som ren provokasjon og nesten som en fiendtlighet rettet mot både kunsten og publikum. Duchamps readymades, for å bruke et åpenbart eksempel, inneholdt langt fra det det borgerlige publikum forventet seg hva håndverksmessig kvalitet og uttrykksfullhet angikk. Det samme kan sies om flere av 1900-tallsavantgardens krumspring, mest åpenbart i dadaismen og dens uttalte antikunst. Susan Sontag skriver i «The Aesthetic of Silence» at denne type stillhet noen av de senere kunstnerne benytter seg av, til publikums store frustrasjon, var en naturlig fase etter en periode der kunsten var å regne nesten som ren ekspresjon. Kunsten som beskjefter seg med stillheten gjør sitt for å eliminere subjektet, etterlater mer til det tilfeldige en det intensjonelle, og søker det tause.<sup>21</sup> Ved å nedprioritere det ekspressive aspektet av kunstverket brytes den vanlige forventningen om kunstneren som kommuniserer til betrakterne gjennom behandlingen av verk og materialer.

Stillheten det dreier seg om i de hvite maleriene er av en ganske åpenbar art, nemlig at maleriene er frie for kunstneriske gester, former, og fargerike penselstrøk. I kontrast til sin tids mest utbredte og hyllede form for maleri, den abstrakte ekspresjonismen, virker de hvite overflatene paradoksal nok øredøvende tause. De medierer ingen beskjed fra kunstneren, tvert imot har Rauschenberg gjort det han kunne for å fjerne sine spor fra verket, og det er heller ingen spor av noe narrativ som kan følges gjennom noen av de hvite maleriene. Hvordan skal et slikt verk forstås, og i det hele tatt møtes?

---

<sup>21</sup> Susan Sontag «The Aesthetics of Silence» i *Dancing Around the Bride: Cage, Cunningham, Johns, Rauschenberg, and Duchamp*, s. 109-116. Redigert av Carlos Basualdo og Erica F. Battle. New Haven 2012: Yale University Press, s. 109

## Stillhet

John Cage hadde, som nevnt, allerede eksperimentert med stillhet i musikken, og det han først og fremst hadde funnet ut av var stillhetens umulighet. Uansett hvor mye han prøvde ved blant annet å stenge seg inne i lydisolerte musikkstudioer og sitte helt stille uten engang å trekke pusten, fortalte han at han alltid hadde med seg lyden av sine egne hjerteslag og blodet som pulserte i kroppen.<sup>22</sup> Som lyder med vanligvis ubetydelig lydstyrke, og som alltid er til stede, vil ikke disse gjøre seg bemerket i dagliglivet der oppmerksomheten som oftest er rettet mot andre ting. Når en derimot går inn for å stenge ute alle lyder, vil de tidligere ubetydelige og knapt hørbare lydene tre fram. På samme måte gir et maleris tomhet de knapt synlige og vanligvis ignorerte elementene plass på lerretet.

«Silence never ceases to imply its opposite»<sup>23</sup>, skriver Sontag videre i «The Aesthetics of Silence». Stillheten kan ses som en form for tale og et element i en dialog. I dette ligger det at stillheten framhever andre elementer, akkurat sånn som Cage erkjente i sin søken etter total stillhet. Total stillhet kan kun eksistere i et totalt vakuum, og ikke i den virkelige, opplevde verdenen – følgelig kan den ikke erfares, bare til en viss grad tenkes. Den vil derfor aldri kunne bli helt bokstavelig, og spesielt ikke i et kunstverk som alltid er noe mer eller mindre konstruert og laget for nettopp å framkalle en reaksjon. Stillheten kan dog være et element ved et verk, nettopp ved at kunstneren forholder seg relativt taus i behandlingen og produksjonen, men ikke en egenskap i verket.<sup>24</sup>

Dette kan også trekkes til den banaliteten at stillheten ofte framprovoserer sin motsats gjennom trangen til å påpeke den. I tilfellet med de hvite maleriene vekket stillheten som nevnt tidvis sterke reaksjoner, som selv om de var av negativ art likevel kom som en direkte reaksjon på selve verket i form av anklager rettet mot den manglende ekspressiviteten. Det vil alltid være en slags interaksjon mellom kunstner og verk, og verk og betrakter, og et verk vil alltid vekke en eller annen respons hos publikum. Og selv om stillheten er en stor del av et verk, vil det alltid være et grunnelement hvor denne kan utspille seg, som lerretene i de hvite malerienes tilfelle eller konsertsettingen med publikum og en utøver ved pianoet på scenen, i tilfellet med John Cages 4'33". Stillheten kan aldri bli bokstavelig, for med en gang den poengteres vil den bli motbevist. Akkurat

---

<sup>22</sup> Joseph «White on White» s. 46-47

<sup>23</sup> Sontag «The Aesthetics of Silence» s. 113

<sup>24</sup> Sontag «The Aesthetics of Silence» s. 112

som Cage opplevde i det lydisolerte studioet, og betrakteren vil legge merke til i de hvite maleriene, kan det aldri være helt stille, eller helt tomt. Den tilsynelatende stillheten vil framheve de uintenderte eller naturlige lydene i omgivelsene, eller som i de hvite malerienes tilfelle, de alltid tilstedeværende elementene som lys, skygger og små partikler som flyr rundt i lufta.

I Cages «Lectures on Something» og «Lectures on Nothing» (også samlet i *Silence*) kan en også lese om stillhetens karakter fra komponisten selv i hans refleksjoner om nettopp intet og noe. Førstnevnte essay innleder med å si at de to trenger hverandre for å kunne eksistere<sup>25</sup>, noe som også kan leses ut fra Sontags «The Aesthetics of Silence». Dette nyanserer den sedvanlige tolkningen av 4'33" om at stillheten kun bringer fram omgivelsenes flyktige lyder på grunn av sin «uvanlighet» innen musikken, ikke at den også er en like stor del av bildet som disse tilfeldige lydene. Cage var også inspirert av zenbuddhistisk filosofi og læren om at væren og intet ikke var to adskilte fenomener, men gjensidig avhengige og uløselig knyttet sammen.<sup>26</sup>

\* \* \*

Stillheten blir paradoksalt nok overdøvende, når den så å si omringer en i form av store, malte lerreter. Den repetitive formen flere av lerretene tok ved å være hengt i formasjoner med opptil sju like lerreter gjør også sitt for å forsterke tausheten. Det største problemet betrakteren finner med stillheten er nok, som Sontag også skrev, frustrasjonen.<sup>27</sup> Et tilsynelatende tomt lerret kan gi betrakteren en følelse av ikke å være i stand til å forstå poenget, eller av å være offer for nær sagt narrestreker fra kunstnerens side. De gir ingenting å forholde seg til, eller noe som kan tolkes i den ene eller andre retningen uten den rette holdningen. Det dialogiske forholdet mellom verk og betrakter kan ved et slik verk synes brutt, noe som kan forklare publikums tendens til å mene at de hvite maleriene ikke var annet enn nihilistiske og destruktive for malerkunsten når de først ble vist fram. Likeframt er dette også en reaksjon som fordres av, for deretter igjen å rettes mot, verket, hvilket vil si at det oppstår en annen og kanskje uvant form for kommunikasjon heller enn at den blir avbrutt.

---

<sup>25</sup> John Cage «Lecture on Something» i *Silence: Lectures and Writings by John Cage* Middletown, Connecticut 1976: Wesleyan University Press s. 129

<sup>26</sup> Joseph «White on White» s. 46

<sup>27</sup> Sontag «The Aesthetics of Silence» s. 111

Ved forsøk på å framkalle stillheten, eller tomheten, vil altså de små og umerkelige elementene framheves på de hvite maleriene så vel som i 4'33". Lyset og skyggenes gang vil tre tydeligere fram og få en plass i verket der ingen kompositoriske elementer vil konkurrere om oppmerksomheten. Samtidig vil stillheten i større grad åpne opp for betrakterens egne projiseringer og innlemmelser av elementer. Slik trenger nødvendigvis ikke stillheten være noe destruktivt og fortiende innen kunsten, men en invitasjon til et mer omfattende spill mellom verk og betrakter med oppfordring om en mer aktiv deltagelse fra sistnevnte. Dette åpner også for en større grad av usikkerhet og foranderlighet i verket, da de eksterne elementene nødvendigvis vil være forskjellige og i kontinuerlig forandring. Disse elementene er ofte nødt til å komme inn på bekostning av de konvensjonelle maleriske elementene i større eller mindre grad, og i *White Paintings* ble nok Rauschenbergs distansering fra eget verk funnet litt for stor for det tidlige 50-tallets kunstpublikum.

### **Fravær av kunstnerhånden**

Hvis vi går tilbake til Dore Ashtons kritikk av utstillingen ved Stable Gallery, sitert innledningsvis, virker det mest provoserende ved de hvite maleriene å være at de mangler nettopp dette sporet etter kunstnerhånden. Selv om maleriene er malt av menneskehånd med pensel og maling på lerret, har de glatte og hvite overflatene et preg av å være industrielt tilvirket. Rauschenberg gjorde et poeng ut av at malingen skulle påføres så glatt og jevnt som mulig, og brukte også en spesiell type maling som skulle bidra til å etterlate seg minst mulig synlige penselstrøk. Maleriene framsto strippet for alt som konvensjonelt tilhørte maleriet, med unntak fra det rent praktisk og materielt tilhørende som lerret og blindramme. Den hvite overflaten minnet kanskje slik mer om et preparert lerret klart til å bli malt på, enn et ferdig maleri klart til utstilling.

Ashton var ikke den eneste som publiserte kritikk av utstillingen. I samme utgave av *Art Digest* hadde også Herbert Crehan skrevet om de hvite maleriene, og også han reagerte på de hvite og tomme overflatene: «White canvas conceived as a work of art, is beyond the artistic pale. If anything, it is a *tour de force* in the domain of personality gesture.»<sup>28</sup>. Crehan ser ut til å se de hvite maleriene opp mot abstrakt ekspresjonisme, og ser ikke annet enn hvite lerreter, underforstått uferdige malerier. Brandon W. Joseph

---

<sup>28</sup> Joseph «White on White» s. 31

forklarer det siste uttrykket, *personality gesture*, som en kode for det Crehan egentlig mente var anarkistisk og tilfeldig – et ønske om å sjokkere, og med andre ord ikke særlig mer enn «dada shenanigans».<sup>29</sup>

Det er her interessant å merke seg at selv om *colour field*-grenen av abstrakt ekspresjonisme høstet lovord for sine tilnæringsvise monokrome malerier, ble tonen en helt annen når det kom til helt hvite malerier. En hvilken som helst annen farge kunne derimot ha blitt tolket gjennom tradisjonell fargesymbolikk og fargenes ekspressive egenskaper. De hvite maleriene minnet for mye om et urørt lerret, noe som i bunn og grunn kun skyldes konvensjoner og ikke noe essensielt ved maleriet, av den grunn at hvitt ofte blir sett som fargeløst og tomt og også er den vanlige fargen grunningen som lerreter påføres før de skal males har.

Rauschenberg ble slik, i likhet med blant andre Cage og Jasper Johns, kategorisert som neodadaist av kritikerne, en betegnelse som fra de fleste samtidige ble brukt med negative fortegn. Neodadaistene ble anklaget for å hente opp igjen mellomkrigstidens dadaistiske sprell, og heller ødeleggende for kunsten enn noe annet. Ved kun å resirkulere de gamle antikunst-holdningene tilførte de ikke kunsten noe nytt, og i hvert fall ikke i den retningen Clement Greenberg og hans tilhengere mente kunsten skulle ta. En del av denne antikunst-holdningen var å inkorporere hverdagslige elementer i kunsten, og dermed blande det som tidligere hadde blitt sett som to forskjellige domener, nemlig kunsten og det daglige livet. Og riktignok hadde både Rauschenberg, Johns og Cage et ønske om å «knock art down from the pedestal»<sup>30</sup>, altså å bringe kunsten inn i virkeligheten i stedet for å plassere den utenfor og over det dagligdagse og hverdagslige. Blant annet begynte de å inkorporere dagligdagse elementer i verkene sine, som for eksempel omgivelsenes lyder i Cages *4'33''*, eller satte sammen diverse funnede objekter til assemblager som Johns og spesielt Rauschenberg viet mye tid til.<sup>31</sup> Likevel er ikke dette så mye et forsøk på å bryte ned kunsten, som et ønske om å knytte sammen kunsten og livet på en tettere måte.

---

<sup>29</sup> Joseph «White on White» s. 31

<sup>30</sup> Tomkins, Calvin «Asking the Question» i *Dancing Around the Bride: Cage, Cunningham, Johns, Rauschenberg, and Duchamp*, s. 29-35. Redigert av Carlos Basualdo og Erica F. Battle. New Haven 2012: Yale University Press, s. 31

<sup>31</sup> Rauschenbergs bruk av funnede objekter viser seg blant annet i nevnte *Elemental Sculptures* og i combinesene, der utradisjonelle materialer som han fant på mer eller mindre odde steder fungerte som viktige elementer i verket. Blant annet i arbeidet med *Monogram* har han fortalt at han først fant den utstoppede geita i en brukthandel, kjøpte den med hjem, og deretter begynte å jobbe med objektet til det ferdige uttrykket KILDE

Hvis vi går til Rauschenbergs egne beskrivelser av de hvite maleriene slik det fremstår av en brevveksling i 1951, finner vi en annen forståelse av de hvite maleriene. Her er ingen destruktive, likegyldige eller aggressive vendinger, snarere tvert imot:

They are large white (1 white as 1 GOD) canvases organized and selected with the experience of time and presented with the innocence of a virgin. Dealing with the suspense, excitement and body of an organic silence, the restriction and freedom of absence, the plastic fullness of nothing, the point a circle begins and ends. they are a natural response to the current pressures of the faithless and a promoter of intuitional optimism. It is completely irrelevant that I am making them – *Today* is their creator.<sup>32</sup>

Her beskriver han maleriene nesten i religiøse vendinger, og synes å se dem i et ledd i en utvikling naturlig for maleriet med et fremtidsrettet og optimistisk perspektiv. Brandon W. Joseph setter dette i sammenheng med det modernistiske maleriets logiske utvikling, som kjent fra Clement Greenberg allerede på denne tiden. For eksempel peker han på understrekingen av *Today* som en henvisning til samtidens fokus på dette, og at han altså tenkte på de hvite maleriene i denne forbindelsen.<sup>33</sup> Greenbergs mediespesifisitetsteori fikk stor gjennomslagskraft i den amerikanske etterkrigskunsten, og ble toneangivende for både kunstnere og kritikere i samtiden.

Greenberg så den modernistiske kunstens fremste oppgave å være en rendyrking av de respektive medier, fortrinnsvis skulptur og maleri. For maleriets del ville dette si at gjennom gradvis å forkaste elementer og konvensjoner som ikke var nødvendige for å finne fram til maleriet i dets reneste form, og slik å nærme seg dets mediespesifikke essens. Dette var for maleriet flaten, noe som rent konkret ville si at maleriet måtte kvitte seg med illusjonistiske og tredimensjonale elementer.<sup>34</sup> Nøyaktig hvor Greenbergs grense gikk for når et maleri var et godt, modernistisk maleri i kontakt med sin mediespesifikke egenskap

---

<sup>32</sup> Fra et brev til galleristen Betty Parsons fra 1951, der Rauschenberg forsøkte å få de hvite maleriene stilt ut ganske raskt etter at han først hadde laget dem. Forsøket var uten hell, og de hvite maleriene fikk altså ikke sin offentlige premiere før to år senere. Gjengitt i Joseph «White on White» s. 26 og 29, sic.

<sup>33</sup> Joseph «White on White» s. 29

<sup>34</sup> Greenbergs teori om mediespesifisitet er mest direkte og oversiktlig nedskrevet i essayet «Modernistisk maleri» fra 1961.

eller når det gikk over til å være et dårlig og platt maleri – eller enda «verre», et tilfeldig objekt<sup>35</sup> – ser ut til å forflytte seg med årene etter maleriets utvikling.<sup>36</sup>

Rauschenbergs bruk av negativer som beskrivende på maleriene samt aksentueringen av *Today* som malerienes rette skaper kan også ses som et forsøk på en etterfølgelse av maleriets utvikling mot ren flate, der flere og flere unødvendige konvensjoner og elementer forkastes på veien.<sup>37</sup> Ved å unngå de maleriske gestene gjennom form og farge er det også langt på vei dette Rauschenberg har gjort, men om målet var den asketiske, selvrefleksive modernismen er ikke selvsagt.

Tanken om å nå maleriets nullpunkt, eller endepunkt, gjennom fullstendig abstraksjon var ikke en ny tanke innen malerkunsten. Det monokrome (eller nesten-monokrome) maleriet hadde helt fra begynnelsen av 1900-tallet på forskjellige tidspunkter og steder dukket opp som en løsning på maleriets problem. Blant annet presenterte Aleksandr Rodtsjenko sitt triptyk *Pure Red, Pure Yellow and Pure Blue* i 1921. Verket består av tre malerier, malt i rød, blå og gul. Ved siden av uttrykte Rodtsjenko at han med dette hadde redusert maleriet til sin logiske konklusjon, og igjen sto bare de tre grunnleggende fargene – for deretter å erklære det representasjonelle maleriet dødt. Med dette kunne kunsten legge maleriet bak seg og gå over i andre former, noe som for Rodtsjenko betød produksjonssfæren.<sup>38</sup>

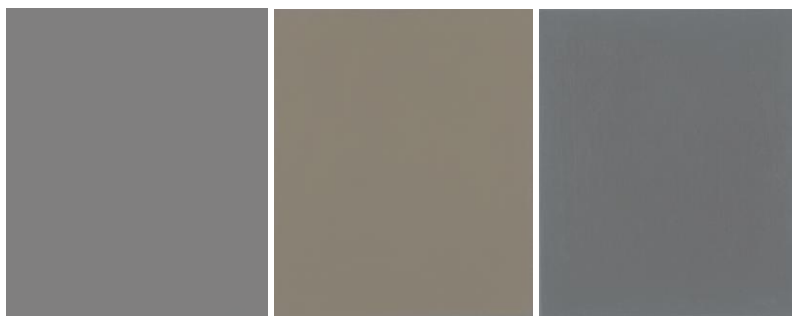
---

<sup>35</sup> Donald J. Kuspit skriver i «Clement Greenberg: Art Critic» om det modernistiske maleriets søken etter flaten og hvordan dette var dømt til å feile på sine egne premisser. Maleriet som total flate var etter hvert nødt til å framtre mer som et tredimensjonalt objekt enn et bilde, noe som altså gjorde at den logiske fullføringen av det mediespesifikke prosjektet uunngåelig ville føre til dets oppløsning. Wallenstein «Det utvidgde fältet: Från högmodernism til conceptualism» i *Konsten och konstbegreppet* s. 117-152. Redigert av Tom Sandqvist, Skriftserien Kairos nr. 1. Stockholm 1996: Kungl. konsthögskolan/Raster, s. 124

<sup>36</sup> Greenberg holdt på begynnelsen av 50-tallet den abstrakte ekspresjonismen gjennom Jackson Pollock som det ypperste innen malerkunst, men var utover 60-tallet tilbøyelig til også å fremheve Ann Truitts tredimensjonale malerier som formidable løsninger. Thierry de Duve «Det tomme lerretet og readymaden» i *Kant etter Duchamp*, s. 7-156. Oslo 2003: Pax Forlag A/S s. 64ff

<sup>37</sup> Joseph «White on White» s. 29-31

<sup>38</sup> Foster, Hal, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois og Benjamin Buchloch *Art Since 1900: Modernism antimodernism postmodernism* London 2007: Thames & Hudson Ltd s. 178



Aleksandr Rodtsjenko *Pure Red, Pure Yellow og Pure Blue* 1921  
Olje på lerret, A. Rodchenko and V. Stepanova Archive, Moskva

Selv om det fantes tidligere teoretiseringer om maleriets abstraksjon, altså alternative tilnærminger enn Greenbergs, er det ikke usannsynlig at også Rauschenberg, som de fleste andre på dette tidspunktet, lot seg påvirke av Greenberg bevisst eller ubevisst på grunn av gjennomslagskraften Greenberg hadde i den amerikanske etterkrigs kunsten. Samtidig var miljøet på Black Mountain College i en annen posisjon enn miljøet rundt den abstrakte ekspresjonismen i New York. For eksempel hadde Albers med seg mye fra Bauhaus, og den stadige gjennomstrømmingen av kunstnere og pedagoger fra forskjellige felt og med vidt forskjellig bakgrunn gjorde at Black Mountain College var under stadig skiftende strømninger. I tillegg la de fokus på den kunstneriske prosessen og eksperimenteringen som førte fram til verket like mye som på det ferdige resultatet, og maleriets utvikling mot flathet var slik bare én av mange elementer som utgjorde det mangefasetterte idégrunnlaget Black Mountain-kunstnerne jobbet under.

Sarah Roberts tolker «*Today is their creator*» i annen retning enn Joseph, og mener utsagnet også kan referere til den tekniske prosessen i skapelsen av de hvite maleriene og til den konseptuelle framfor materielle holdningen Rauschenberg skulle vise overfor verket. Med dette vektlegger hun spesielt på hvordan han ville standardisere de hvite maleriene så mye som mulig, med blant annet faste mål på panelene og den samme typen godt dekkende maling, og å få dem malt slik at det helst ikke skulle synes at de var malt. I tillegg ga han gjerne jobben til andre i sin omgangskrets i stedet for å gjøre det selv, for eksempel medelever, assistenter eller andre som jevnlig frekventerte atelieret hans, uten at han gjorde noe poeng ut av det. På denne måten distanserer han seg ytterligere fra sitt eget verk med tanke på det håndverksmessige og den spontane kreativiteten som skulle kjennetegne det modernistiske maleriet.<sup>39</sup>

---

<sup>39</sup> Roberts «*White Paintings [three panel]*» avsnitt 2 og 3



Formuleringen kan derfor like gjerne bety at han vil fjerne seg selv og sin personlighet fra verkene, og heller knytte dem til tiden de befinner seg i, enn å skulle sette de hvite maleriene inn i den tidsriktige modernistiske utviklingen mot mediets essens. At *i dag* er de hvite maleriens skaper kan også peke på deres flyktighet og hvordan de forandrer karakter etter omgivelsene. Det er den værende dagens stemning og omgivelser som virker inn på maleriene, ikke gårdsdagen eller dagen Rauschenberg malte dem for første gang.

Under utstillingen med Twombly på Stable Gallery virket det som at kunstneren selv hadde skiftet mening om de hvite maleriene, og så dem nå gjennom John Cages tolkning. Cage var en av de få som viste begeistring for *White Paintings* på begynnelsen av 50-tallet, og så som nevnt maleriene sterkt relatert til sine egne eksperimenteringer med stillhet innen musikken. Han skrev også en erklæring i anledning utstillingen, der han lister opp alle måtene han ser de hvite maleriene å negere kunstneriske elementer på, med den konklusjonen at de åpnet opp for noe annet: «[...] there is nothing in these paintings that could not be changes, that they can be seen in any light and are not destroyed by the action of shadows. [...] Hallelujah! The blind can see again; the water's fine.»<sup>40</sup> Rauschenberg var så fornøyd med disse beskrivelsene at han hang opp teksten i utstillingslokalet<sup>41</sup>, og som jeg kommer tilbake til senere var det også i lignende vendinger han selv i ettertiden snakket om *White Paintings*.

Robert Rauschenberg testet grensene for hva kunstnerrollen, et maleri, men også et kunstverk i videre forstand, kan være gjennom denne distanseringen til eget verk. Han forkastet de konvensjonelle elementene, mest tydelig gjennom å unnlate å gi verket et innhold i form av enten et motiv eller forseggjort håndverk. Disse aspektene hadde gjennom kunsthistorien blitt stående som såpass viktige at disse elementene av de fleste ble behandlet som essensielle egenskaper ved et kunstverk, om ikke også ontologiske nødvendigheter. Derfor var det ikke vanskelig for Dore Ashton og Herbert Crehan å avfeie de hvite maleriene som ikke-kunst, når de rett og slett manglet de fremste egenskapene et kunstverk ble forventet å inneha.

Den belgiske kunstteoretikeren Thierry de Duve skriver i «Det monokrome maleriet og det tomme lerretet» om hvordan også Greenberg anerkjente maleriets konvensjoner som

---

<sup>40</sup> Cage «On Robert Rauschenberg. Artist and his work» s. 102, også gjengitt av Joseph i «White on White» s. 55-56.

<sup>41</sup> Roberts «White on White [three panel]» avsnitt 6

nettopp konvensjoner, men likevel behandlet maleriets flate som noe irreduktibelt, og dermed som en nødvendighet for et godt maleri. Maleriet som løsrevet fra veggen, som utført på et grunnet, firkantet lerret malt på med maling og pensel, er historisk betinget, en idé fra renessansen og tanken om maleriet som et illusjonistisk vindu.<sup>42</sup> De modernistiske kravene til hva et maleri skulle være kan derfor ikke være fellende for kunsten generelt sett. At et verk ikke oppfyller forventningene til de modernistiske kritikerne hva komposisjon og illusjon angikk, betyr ikke dermed at det ikke er et maleri. Likevel, ut fra diskusjonen de hvite maleriene sørget for hos Ashton og Crehan, kan vi se at forståelsen av kunsten, maleriet og de tilhørende konvensjonene var en annen i 1953.

Denne formen for *deskilling*, at de håndverksmessige ferdighetene ikke lenger er i sentrum, nevnes også av Sontag som en del av kunstnerens draging mot stillheten.<sup>43</sup> Så lenge stillheten ikke kan bli bokstavelig eller fungere som verkets primære egenskap, skriver hun at stillheten som finnes i denne nye fasen av kunsten ofte vises gjennom kunstnerens «avvikling» av egen kompetanse. Gjennom å velge bort de uttrykksfulle maleriene til fordel for readymades, assemblage og lignende, der en ikke med det blotte øyet kan avgjøre hva som er resultat av kunstnerens håndvirke, viser de ikke til sine egne evner med for eksempel malerpenselen eller meiselen. I stedet åpner de opp for at ting utenfor deres kontroll i større grad påvirker verket.

### **Et spill av tilfeldigheter**

Den tilsynelatende tomheten i overflaten gir altså ingenting av seg selv eller Rauschenberg, men gir i stedet plass til eksterne faktorer som i stor grad kan tilskrives tilfeldigheter. Skygger, lys og støvpartikler kan feste seg på lerretet, skli over, og forsvinne igjen. Slik blir en stor grad av verkets framreden etterlatt til noe utenfor Rauschenbergs kontroll, som i en viss forstand kun har spent opp et rammeverk eller lerreter der omgivelsene får spillerom til å utfolde seg og danne innholdet. Å slippe kontrollen over sitt eget verk til fordel for det tilfeldige gjør videre at verket potensielt kan leve sitt eget liv etter at kunstneren har lagt det fra seg. Slik blir ikke kunstoffolkningen like mye et resultat av å søke i kunstnerens biografi og verkets tilblivelsestid som en stadig ny forståelse etter som også verket utvikler seg i takt med tiden.

---

<sup>42</sup> Thierry de Duve «Det monokrome maleriet og det tomme lerretet» s. 104-105

<sup>43</sup> Sontag «The Aesthetics of Silence» s. 111

Denne typen tolkningsforståelse ble formulert av blant annet Roland Barthes i *Forfatterens død*, der han skriver at et verk består av allerede eksisterende elementer, der den såkalte forfatteren ikke kan kalles opphavsmann men snarere en redaktør.<sup>44</sup> Det følger også av dette at verkene ikke forstås i lys av forfatteren, men som uavhengige og selvstendige verk som alltid vil forstås i lys av leseren selv. Dette gjør seg også ekstra tydelig i at Rauschenberg selv tilsynelatende skiftet mening om sine egne malerier en stund etter han lagde dem. Fra å tenke seg *White Paintings* som en del av den modernistiske maleritradisjonens utvikling, forandret han mening til å se de hvite maleriene som *noe annet* løsrevet fra en spesifikk tradisjon.

Bruken av tilfeldigheter som estetisk virkemiddel ble også benyttet av Duchamp, som for eksempel i *3 Standard Stoppages* hadde sluppet tre hyssingstumper i lengden av den standardiserte meteren ned på bakken, for deretter å fiksere dem i formen de landet i. Også i *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even* (populært kalt *The Large Glass*) gjør det tilfeldige seg gjeldende i form av «bakgrunnsstøy» som blir synlig gjennom glassets umalte partier. Maleriet er i denne forstand ikke et vindu ut mot en annen virkelighet, men et vindu *i* den virkeligheten både verket og betrakterne befinner seg i. I de hvite malerienes tilfelle er det likevel en annen type tilfeldigheter i spill enn i eksemplene fra Duchamp. De hvite maleriene er gjennom sine tomme overflater mer åpne for tilfeldighetenes innspill i en kontinuerlig strøm, og fraværet av maleriske elementer gjør også sitt for å framheve dem. Lerretenes påmalte renhet, eller tomhet, opphever skillet mellom det essensielle og det aksidentelle i verket ved at omgivelsenes flyktige elementer får et spillerom på de hvite og rene flatene. Slik blir det flyktige og eksterne, altså det aksidentelle, en like stor del av verket som det materielle underlaget. Det er ikke noe bilde her som skaper og samtidig skjuler forbindelsen mellom materialene og ideen. I denne sammenhengen er det også betegnende at den første kjente situasjonen de hvite maleriene ble brukt i var som nettopp lerreter for projisering av lysbilder som del av en større hendelse. For å følge opp Sontags refleksjoner om stillheten som en annen form for kommunikasjon, kan en si at de hvite malerienes stemme og dialogiske virke består av nettopp det som fyller malerienes tomhet, noe som kan skifte fra et øyeblikk til et annet og variere fra ulike perspektiver innen samme rom, for ikke å snakke om ulike betrakters forutinntatthet og forståelseshorisont.

---

<sup>44</sup> Barthes, Roland "Forfatterens død" i *I tegnets tid : utvalgte artikler og essays* Oslo 1994: Pax Forlag A/S



Marcel Duchamp *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even* 1915-23  
Olje, lakk, blyfolie, blywire og støv på vindusglass, 277.5 cm × 175.9 cm  
Philadelphia Museum of Art

De hvite maleriene blir slik fra Rauschenbergs side et grunnlag for en utveksling mellom verk og publikum. Dette grunnlaget er allerede bestående av en utveksling mellom overflatene og eventuelle eksterne elementer, der innholdet er avhengig av stemningen både i lokalene og hos betrakteren. Det er altså ikke det tilfeldige i skapelsen som utspiller seg her, men heller det usikre i dets utvikling. Bruken av tilfeldigheter vil også være en måte å inkorporere livet inn i kunsten på:

Chance was much more than a shared methodology that allowed the five artists to trespass traditional notions of composition and beauty. [...] testify the fundamental role of chance in its capacity to incorporate the unpredictable eventfulness inherent in life itself, its fundamental uncertainty.<sup>45</sup>

Akkurat som livet selv, blir altså kunstens utvikling preget av større eller mindre tilfeldigheter. Selv om det ikke trenger å være like drastiske grep som Cages bruk av *Yjing*<sup>46</sup>, vil det likevel være uvisse elementer i både den som ser på, og omgivelsene det blir sett i, som vil påvirke persepsjonen og tankeprosessen rundt de hvite maleriene. Dette er ikke akkurat forbeholdt denne type verk, for enhver betraktning og fortolkning av et maleri vil avhenge av situasjonen og den betraktendes egen tankevirksomhet, men det blir her tydeliggjort gjennom den store rollen tilfeldighetene tar når de skal fylle de nær sagt tomme lerretene.

Denne bruken av eventen og det tilfeldiges spill peker også mot Fluxusbevegelsens holdning mot kunsten som noe flyktig, prosessuelt og uløselig knyttet til livet og det hverdagslige. Selve navnet Fluxus er etter sigende tilfeldig plukket ut, etter samme måte som dadaismen skal ha fått sitt navn, nemlig av at grunnleggeren George Maciunas stakk en kniv i en ordbok på et tilfeldig sted.<sup>47</sup> Ordet/begrepet flux/fluxus var allerede etablert i filosofien som beskrivende på hvordan verden og alt i den er i en konstant flyt og forandring, brukt av blant andre den greske antikke filosofen Heraklit og senere av Hegel for å beskrive det dialektiske, og også av Henri Bergson for å beskrive naturens gang.<sup>48</sup> Fluxuskunstnerne rettet også oppmerksomheten i stor grad mot de mer flyktige og

---

<sup>45</sup> Carlos Basualdo og Erica F. Battle "Openness and Grace" i *Dancing Around the Bride: Cage, Cunningham, Johns, Rauschenberg, and Duchamp*, s. 19-28. Redigert av Carlos Basualdo og Erica F. Battle. New Haven 2012: Yale University Press s. 23

<sup>46</sup> *Yjing* er en tradisjonell kinesisk spådomsbok, der en ved tilfeldig utvalg finner fram til en spesifikk spådomstekst. Cage nevner kort sitt forhold til *Yjing* i «Experimental Music: Doctrine» fra *Silence* s. 17

<sup>47</sup> Foster et al. *Art Since 1900* s. 456

<sup>48</sup> Foster et al. *Art Since 1900* s. 456

prosessuelle kunstuttrykkene, og arrangerte former for performance og events, de eksperimenterte med *mail art* og andre former som ikke målrettet jobbet seg inn mot et fiksert og ferdig kunstobjekt. Samtidig la de stor vekt på dagligdagse banaliteter, rutiner og handlinger som en reaksjon mot den abstrakte ekspresjonismens dominans og måten kunsten og livet rundt ble behandlet som to separate størrelser.<sup>49</sup>

### «There is no absolute void in nature»<sup>50</sup>

Nå når vi allerede har etablert at fraværet av de tradisjonelle maleriske elementene ikke fører til total tomhet, men heller åpner opp for andre elementer, vil det være nyttig å gå videre for å se hva dette vil si mer konkret for *White Paintings*. Tolkningen av Rauschenbergs hvite malerier sett opp mot begrepene om tomhet har, som nevnt, kanskje mest utførlig blitt gjort av Branden W. Joseph i «White on White». Joseph baserer også store deler av essayet på nettopp John Cage, 4'33" og sammenligningen med *White Paintings*. Her skriver han om sammenhengen mellom de to verkene i forbindelse med aspekter av den franske filosofen Henri Bergsons tidsfilosofi, nærmere bestemt kritikken mot konseptet om «ingenting» og tanken om naturens virkemåte som prosess og kontinuerlig forandring.<sup>51</sup>

Bergson skriver i sitt mest kjente verk *L'Évolution créatrice (Creative Evolution, 1907)* at konseptet «intet» bare fantes i uttrykket og ikke kunne ha ontologisk status. Ved persepsjonen av intet er det snarere negasjonen av det forventede objektet som viser seg, og altså ikke en total intethet. Dette er ifølge Bergson uttrykk for vår evne til å se verden rundt oss med øyne for nytteverdien, noe som resulterer i at vi heller legger merke til fraværet av det vi ser etter, heller enn nærværet av det som faktisk er der. Der du ser fraværet av et objekt vil du også alltid, med den rette innstillingen, kunne se nærværet av noe annet.<sup>52</sup> Joseph trekker også fram lignende uttalelser om intetheten fra både Rauschenberg og Cage, henholdsvis «A canvas is never empty» og «There is no such thing

---

<sup>49</sup> Fluxusbevegelsens var en kompleks og mangefasettert gruppe som oppsto på begynnelsen av 50-tallet, inspirert av blant annet Marcel Duchamp, John Cages forelesninger om musikk på New School for Social Research i New York mot slutten av 50-tallet og Robert Motherwells antologi om dadaistiske kunstnere og poeter fra 1951. Fascinert av holdningene dadaismen og Duchamp viste mot kunsten, spesielt gjennom bruken av readymades og sammensetningene av små miniatyrreplikaer av egen oeuvre til *Boîte-en-valise*, og Cages bruk av tilfeldigheter og flyktighet i musikken og sine events. Foster et al. *Art Since 1900* s. 457

<sup>50</sup> Bergson i *Creative Evolution*, gjengitt i Joseph «White on White» s. 48

<sup>51</sup> Joseph «White on White» s. 47ff. Critique of negation

<sup>52</sup> Joseph «White on White» s. 47-48

as silence».<sup>53</sup> Med dette i bakhodet blir det også tydelig at en kan ikke møte de hvite maleriene med forventningen om å skulle se et fargesprakende motiv med svungende penselføring, men se dem på deres egne premisser og heller la seg føre med av det som faktisk kommer til syne på de hvite overflatene. Denne kritikken mot den nytteorienterte måten mennesket orienterer seg på i møte med verden finnes også som vist Josef Albers' lære om kunsten, og var altså ikke en fremmed tanke i Black Mountain College-miljøet.

Grunnen til at *White Paintings* og *4'33''* ofte er blitt skåret over én kam i kunsthistorien er denne åpne holdningen til omgivelsene, med grunntanken om at det ikke finnes noe slik som tomhet eller stillhet. Slik har de også ofte blitt utpekt til protopostmodernistiske verk, blant annet gjennom at verket løsrives fra den sterke tilknytningen til opphavsmannen og de håndverksmessige og ekspressive kvalitetene modernismen satte høyt. Denne løsrivelsen førte i stedet (for fokus på objektet og kunstneren) med seg økt fokus på betrakteren, og dynamiske og relasjonelle strukturer mellom verk, betrakter, omgivelser og meningsdannelse.<sup>54</sup> Med dette kommer også tiden og temporaliteten inn som viktige aspekter.

---

<sup>53</sup> Joseph «White on White» s. 48. I følge sluttnotene er Rauschenberg sitert fra et intervju i 1959, hvilket vil si at dette var etter hans vending mot Cages tolkning av de hvite maleriene.

<sup>54</sup> Dette kan også ses i sammenheng med fenomenologiens idé om menneskets kroppslige orientering mot rommet. De amerikanske kunstnerne (og –kritikerne) fikk øynene opp for fenomenologien med utgivelsene av engelske oversettelser av Maurice Merleau-Pontys verk på 60-tallet. *Art Since 1900* s. 687





## Kapittel 3

### Maleriets temporalitet

De hvite maleriene gir med sin påmalte renhet isolert sett lite for betrakteren. Likevel er det ikke nødvendigvis slik at tomheten stopper enhver form for kommunikasjon mellom verk og betrakter, noe både Sontag og Cage viser til. De tomme overflatene fylles i stedet av eksterne elementer, og viser slik direkte til omgivelsenes flyktighet og påvirkningen fra tidens gang. Uttrykket er ikke fiksert fra kunstnerens side fra før maleriene vises fram, men blir hele tiden til gjennom påvirkning fra de ytre faktorene og betrakterens medspill. Påfallende nok var *White Paintings*, som nevnt, i bruk som lerreter for bildeprojisering den første gangen de ble vist offentlig. Altså var det helt i starten et poeng å bruke de hvite maleriene til å framheve noe annet, eller som del av noe mer omfattende enn seg selv, men der de under Cages *Theater Piece no 1* ble brukt som bakgrunn for noe konstruert og allerede laget/planlagt i form av lysbilder, blir de i senere utstillingssammenheng bakgrunn for miljøets uplanlagte og flyktige aspekter, og i større grad betrakternes egne åpne tolkning. Samtidig ble malerienes temporale aspekter tidlig poengtert, som del av en happening med en uunngåelig og tydeliggjort utstrekning i tid og rom.

Tiden i de hvite maleriene ligger som et sammenbindende, men også oppløsende, element i den forstand at den visker ut grensene mellom verk, betrakter og omgivelsene. Uten tidsforløpet hadde ikke de kontinuerlige omgivelsesskiftene funnet sted, ei heller deres spill på lerretene. Tiden gjør det mulig for forandringen å finne sted og speile seg i de hvite maleriene, og også for det dialogiske spillet mellom verk og betrakter. De befinner seg i samme rom og på samme nivå som betrakterne, uten den tradisjonelle rammen eller pedestallen som markerte grensene mellom utstillingsrommet og kunstverket.

Under høymodernismen ble kunsten gjerne sett som noe utenfor og uavhengig av tid og sted, nesten som noe betrakteren kunne fortape seg inn i, som i et annet univers. Verken tidsforløpet i prosessen fra idé til ferdig verk, påvirkningen tidens forløp har på både verk og betrakter eller persepsjonens prosessuelle karakter ble tatt høyde for i særlig grad. Dette gjorde, og grunnes kanskje også i, at billedkunsten i stor grad ble sett som noe statisk, i sammenligning med andre uttrykksformer, og utenfor tidens påvirkning.

## Tiden i maleriet

Maleriet ble altså tradisjonelt sett, og blir kanskje gjerne fortsatt, sett på som et statisk medium, men i *White Paintings* kommer altså tiden inn som et viktig element i verket. Det kan selvfølgelig argumenteres for at tradisjonelle malerier innehar en form for tidsbegrep, men dette er nesten alltid gjennom et narrativ framstilt i motivet. Ved å male inn en historie som utløper seg i tid, vil det også være etterstrebet å male inn et slags tidsforløp. På den annen side er det heller ikke sjeldent at et maleris elementer vil komme til syne litt etter litt foran betrakteren, altså at det stadig framtrer flere og flere detaljer. I denne sammenheng er det likevel alltid elementer som har vært der hele tiden, og disse er som regel intenderte grep fra kunstneren sin side. I *White Paintings* er det motsatt, det eneste kunstneren har gjort i denne sammenheng er å male lerretene glatte og hvite, og slik legge til rette for at omgivelsene kan ha sin innvirkning på maleriene i en kontinuerlig prosess fritatt fra Rauschenbergs styring og vilje.

Spillet på tilfeldigheter som oppstår ved det hverdagslige og flyktiges medvirkning er altså avhengig av tiden for å kunne gi resultater. Uten tidens gang hadde alt foreligget på samme tid, og det hadde strengt tatt ikke vært mulig med uvisse elementer. Tidens forløp slipper til omgivelsenes foranderlighet, som for eksempel skyggene og lysets gang over lerretsduken og andre tilfeldige hendelser og elementer som ikke ligger under kunstnerens kontroll. Like fullt blir dette en del av verket, som slik trer fram fra den «utimelige» tilstanden kunsten gjerne blir plassert inn i. I stedet for å starte på et bestemt tidspunkt i historien, der det fortsetter å eksistere som utenfor tiden og rommet, vil de hvite maleriene på en mer tydelig måte være *i og i blant* tiden og rommet. Uttrykket er ikke satt før utstillingsfasen, men er en prosess som foregår kontinuerlig. Deres egenart svever ikke i en slags metafysisk annenhet der betrakteren blir en passiv iakttager, men de er, og blir kontinuerlig til, under tidens foranderlighet og betrakterens deltagende rolle. Dette gjør også at det kreves mer av betrakteren når den skal fylle inn tomrommet selv, ikke minst kreves viljen til å gjøre det.

Maleriets hovedoppgave fra renessansen og innføringen av sentralperspektivet hadde vært å vise *romlig* illusjon. Maleriet ble derfor forbundet først og fremst med de spatiale dimensjonene, om enn på et plan som satte det utenfor og over det faktiske rommet. Det representasjonelle maleriet som skulle være som et vindu ut mot verden, gjerne en idealistisk sådan, ble det normative og etterstrebede. Selv om den romlige illusjonen gjennom det modernistiske maleriets vei mot abstraksjon ble nedprioritert, og

eksplisitt forkastet av Clement Greenberg,<sup>55</sup> var maleriet fortsatt sett som noe uten tidlig engasjement. Det modernistiske maleriet skulle ikke representere annet enn seg selv, og ble slik etter Greenbergs kriterier en innadvendt og selvsentrert affære. Dette viser seg blant annet ved at det skulle avgrensnes fra det temporale og tredimensjonale, og ikke representere noe utenfor seg selv. Michael Fried gjør også et stort poeng ut av dette i sin kritikk mot minimalistisk kunst i «Art and Objecthood» fra 1967, noe som understreker holdningen de modernistiske forsvarerne hadde til maleriet som noe temporalt.

Fried anklager Robert Morris' og Donald Judds verk for å være teatrale, i den forstand at de baserer seg på relasjonene mellom betrakter, omgivelser og objekt. Dette fører med seg en mellomposisjon billedkunsten ikke skulle engasjere seg i, da dette ifølge Fried – med beina godt plantet i den mediespesifikke tradisjonens maleriforståelse – var uttrykk for sjangrenes sammenblanding.<sup>56</sup> De minimalistiske objektene la vekt på relasjonen mellom verk, rom og betrakter, og opplevelsens foranderlighet, og fører slik kunsten og kunstbetraktningen inn i en tydelig temporal – i tillegg til den spatiale – dimensjon. Dette åpner også for en ny måte å se maleriet på.

### **4'33'' og *White Paintings***

Til tross for de hvite malerienes evne til direkte å vise temporale og flyktige aspekter ved omgivelsene, blir dette i forlengelse av sammenligningen med 4'33'' nesten alltid beskrevet gjennom musikkens premisser. Musikk er, i motsetning til maleriet, den temporale kunstform framfor alle andre. Det forventes at et musikkstykke forløper seg over tid, og at tonene avløser hverandre og slik danner et slags hendelsesforløp. Maleriet er til sammenligning noe som i større grad allerede er der, og som fortsetter å være der til det blir fjernet eller ødelagt.

Selv om 4'33'' og *White Paintings* inneholder og er drevet av flere av de samme virkemidlene, vil altså den temporale nødvendigheten likevel i øyne flest være et mer naturlig element i førstnevnte verk, av den enkle grunn at det i kraft av å være et

---

<sup>55</sup> «Modernistisk maleri har i sin seneste fase i prinsipper ikke gått bort fra å fremstille gjenkjennbare objekter. Det som i prinsippet er forkastet, er fremstillingen av det rommet gjenkjennbare objekter kan være i. [...] Alle gjenkjennbare størrelser (herunder også bilder) eksisterer i det tredimensjonale rom, og selv den vageste antydning av en gjenkjennbar størrelse er tilstrekkelig til å kalle frem assosiasjoner til tredimensjonalitet. [...] tredimensjonalitet er, som allerede påpekt, skulpturens domene, og for sin egen selvbestemmelses skyld må maleriet fremfor alt avkle seg alt det kan tenkes å ha felles med skulptur.» Greenberg «Modernistisk maleri» s. 146-147

<sup>56</sup> Michael Fried «Art and Objecthood» fra *Art in Theory 1900-2000* s. 835-846 red. Charles Harrison og Paul Wood. Malden, Massachusetts 2003: Blackwell Publishing

musikkstykket er forventet å ta form over tid. Et maleri forventes gjerne å være ferdig i det øyeblikket det slippes ut for publikum, altså at maleriets prosess er avsluttet når det blir tilgjengeliggjort for omverdenen. Sammenlignet med musikkens dynamiske og tidlige karakter, blir slik maleriet (og i det hele tatt *kunstobjektet*) gjerne tenkt som noe statisk og fiksert i sammenligning. Tonene i musikken følger derimot et tidskjema og er temporalt strukturert i utgangspunktet. Tidsforløpets virkning på 4'33" er derfor ikke annet enn forventet. Effekten blir derfor en annen når dette overføres på de hvite maleriene, med sitt utgangspunkt i en annen tradisjon enn den musikalske. Likevel blir gjerne sammenligningen mellom *White Paintings* og 4'33" preget av at det temporale aspektet i Rauschenbergs hvite malerier blir i overkant raskt forbigått, gjerne bare ved en fastslåelse at det er der – akkurat som det nødvendigvis er i musikkstykket.

Et annet poeng verdt å merke seg her er at de hvite maleriene kom først. 4'33" ble komponert i 1952, altså året etter at *White Paintings* ble brukt i Cages happening på Black Mountain College (men året før den første utstillingen på Stable Gallery). Dette blir også tydelig uttalt av Cage i innledningen til essayet om Robert Rauschenberg. Likevel blir som regel 4'33" satt som utgangspunkt for sammenligningen av de to. Joseph peker også på at det ikke har vært uvanlig å feilaktig tidfeste stykket til noen år tidligere, slik at det i visse historiske oversikter har blitt stående som foregående for *White Paintings*. At det ofte er Cages uttalelser som ligger i grunn ved diskusjoner rundt de to verkene er kanskje en uunngåelig konsekvens av at det er han som har det mest utførlige skriftlige materialet etter seg. Likevel kan det bidra til å stokke om kronologien/innflytelsesforholdet – og ytterligere forsterke den noe stemoderlige behandlingen i kunsthistorien for øvrig av de hvite malerienes kvaliteter sett opp mot 4'33".

En kan også snu på det problematiske sammenligningsforholdet, og slik se at de spatiale forutsetningene får økt betydning i 4'33". Det er altså ikke bare de temporale strukturenes betydning for *White Paintings* som har lidd under denne sammenligningen, men også det romlige i 4'33". Stykket avhenger av miljøet på en måte som krever at rommet spesielt – ikke bare den temporale strukturen – virker inn i løpet av det gitte tidsrommet stykket foregår. For eksempel blir lytternes posisjon i rommet også viktig på en annen måte – ikke først og fremst gjennom plasseringen i forhold til instrumentene, men vel så mye øvrige elementer i lokalet som kan tenkes å gi fra seg lyd.

Det bør i forbindelse med dette nevnes at prosessen i billedkunsten ikke var et helt nytt eller tidligere utenkt fenomen. For eksempel ble tilvirkningsprosessen av Jackson

Pollocks dryppemalerier også en del av verket, i så måte at den transelignende modusen kunstneren befant seg i når han sto der og påførte underlaget maling ble dokumentert og framvist både alene eller som supplement til maleriene. Pollock selv var heller ikke vanskelig å be om å gjenoppføre malerakten igjen og igjen for de interesserte.<sup>57</sup> Likevel blir resultatet, altså det ferdige maleriet, stående som et bevis på den prosessen, og ikke som en prosess i seg selv slik de hvite maleriene på mange måter kan sies å være.

Hvis vi vender fokuset tilbake til *White Paintings* og hva de temporale strukturene gjør for verket, ser vi at det til en grad kan tenkes mer prosessuelt enn materielt. Relasjonene mellom lerretene, omgivelsene og betrakterne blir viktige, og også for eksempel værforholdene har betydning. Samtidig vil den naturlige patineringen som vil finne sted på glattmalte, hvite overflater også vil forsterkes over tid. Som jeg kommer tilbake til i neste kapittel var det et viktig poeng for Rauschenberg at overflatene med jevne mellomrom skulle overmales slik at de skulle være så rene som mulig.<sup>58</sup> Dette er riktignok med på å forhindre de naturlige effektene av tidens tann på selve maleriene, men blir igjen en temporal handling som på en annen måte vil kommentere de mulige temporale forandringene både i uttrykk og handling. Ved å måtte intervenere for å kunne holde maleriene utenfor tidens gang, på det helt overfladiske nivået, innføres samtidig en repetitiv handling som belyser de materielle malerienes påvirkning av tiden. Dette er også en handling som er tett knyttet til den mer konseptuelle holdningen Rauschenberg hadde overfor de hvite maleriene, og deres status som gjenoppførbare.

### **En annen verksforståelse**

*White Paintings* blir gjennom tidens og de flyktige elementenes rolle mer et prosessuelt verk enn et kunstverk i tradisjonell forstand. Det handler med denne forståelsen mer om å betrakte den skiftende karakteren lerretene kan ta, enn selve det materielle verket. Prioriteringen av prosessen ble senere eksplisitt gjennom kunstuttrykk som blant annet performance og *Process Art*, mens de materielle forutsetningene fikk en tydelig annen rolle gjennom blant annet konseptkunsten. Med utgangspunkt i tendenser som dette har det blitt snakket om en *dematerialisering* i kunsten etter modernismen, på grunn av at fokuset vendes bort fra kunstobjektet og håndverket som ligger i dette, og over på ideene og

---

<sup>57</sup> Camilla Jalving *Værk som handling* København 2011: Museum Tusulanums Forlag s. 72-73

<sup>58</sup> Roberts «White Paintings [three panel]» avsnitt 3

tankene bak.<sup>59</sup> Likevel er det ikke så mye en dematerialisering av verket som skjer som en annen vektlegging av det materielle og en ny verksforståelse, noe som også viser seg i *White Paintings*.

John Cage skrev at kunstnerens oppgave skulle være en «[...] imitation of nature in her manner of operation.»<sup>60</sup>, noe som står i forbindelse med at han mente det var en nødvendighet å gå bort fra det konvensjonelle kunstobjektet og over til kunsten som prosess.<sup>61</sup> Livet, eller naturen, kunne umulig la seg presse inn i en gjennomtenkt og planlagt handling, mente Cage – slik som det tradisjonelle kunstobjektet ofte er i form av maleri eller skulptur. Det er ikke umulig å gripe livet for å opphøye det til ens egen idé om hva det skulle være – livet lar seg ikke fange, i kraft av å være noe temporært og flyktig.<sup>62</sup> Altså vil et forsøk på å fiksere øyeblikket stadig være for sent – hvis kunsten skal sette seg fore å omhandle det levde og temporære livet må det dermed skje i form av noe temporært som kan følge naturens prosess på dens egne vilkår.

Dette er et syn Rauschenberg senere adopterte, og som også var et tema i en samtale han hadde under *Art of Assemblage*-symposiet i 1961: «Every minute everything is different, everywhere [...] what should be done to prevent the loss of this moment, to keep this moment from being realized?»<sup>63</sup>. Han viser altså her en ganske annen holdning til kunsten enn noen år tidligere. I brevvekslingen med Betty Parsons som sitert i forrige kapittel lå en tilbøyelighet til å tenke seg kunsten som noe metafysisk og så å si fritatt fra det verdslige, mens han her ser ut til å ha tatt til seg synet om kunstobjektet som noe prosessuelt. Samtidig vises ønsket om å trekke kunsten og livet nærmere hverandre, og dermed utvide de estetiske grensene slik at også det hverdagslige og foranderlige kunne få en plass.

I forlengelse av kritikken mot konseptet intet hadde Bergson et syn på naturen og dens virkemåte som gikk imot det mekanistiske natursynet som hadde dominert siden renessansetiden og de moderne vitenskapenes oppkomst. Han mente den rasjonalistiske og kvantifiserende måten å se verden (og derigjennom tiden) på ikke var dekkende for menneskets måte å oppleve tiden på.<sup>64</sup> Tidsfilosofien opererer ofte med et skille mellom

---

<sup>59</sup> Se blant annet Lucy R. Lippard *Six Years: The Dematerialization of the Art Object From 1966 to 1972*

<sup>60</sup> Cage «On Robert Rauschenberg, Artist, and his work» s. 100. Også sitert i «White on White» s. 52

<sup>61</sup> Joseph «White on White» s. 54

<sup>62</sup> Cage «Lecture on Something» s. 134

<sup>63</sup> Joseph «White on White» s. 57

<sup>64</sup> Joseph «White on White» s. 52-53, Wyller *Tid og rom: et filosofisk essay* Oslo 2006: Universitetsforlaget, s. 18-20

kvalitativ og kvantitativ tid, som viser til forskjellen mellom tiden slik den oppleves av mennesket og tiden slik den gjerne behandles i vitenskapen eller vises med blant annet klokker, kalendere og andre tidsmåleenheter.<sup>65</sup> Den kvantitative tiden er likeartet og oppstykket i sammenlignbare intervaller, mens den kvalitative tiden ikke lar seg presse inn i konstruerte og homogene former. Et klokkeminutt kan ta en helt annen karakter enn det andre, og også oppleves som totalt ulike i lengde – selv om de rent objektivt sett begge består av nøyaktig 60 sekunder. Bergson omtalte den opplevde tiden som *varighet* (fr. *la durée*, eng. *duration*), og forklarte dette blant annet med at mennesket alltid opplever litt av fortiden og framtiden i nået. Den opplevde tiden virker slik som en varighet, der tidligere øyeblikk varer inn i de neste. Med dette mener han at tiden ikke kan ses som en rekke isolerte *nå* som avløser hverandre som perler på en snor, men at tidsoppfattelsen er preget av en bevissthet om det som *har* skjedd og en forventning om det som *skal* skje.

Bergson hadde også i sammenheng med dette et syn på naturen som bestående av konstant forandring og stadig tilbliven, eller en *fluxation*. Dette gjør at naturen og temporaliteten står i et komplisert og sammenflettet forhold, noe den kvantitative tiden med sine strenge oppmålinger og mekaniske formålsrettethet ikke fanget opp. Naturen er en konstant prosess der ting blir til og forsvinner igjen i en kontinuerlig strøm. En må legge vekk den stadige formålstenkinga og heller se verden gjennom intuisjon, mente Bergson: «To see in order to see, not to see in order to act.»<sup>66</sup> Som nevnt innledningsvis var Cage inspirert av Bergson i sine eksperimenteringer med stillheten og synet på naturens prosess, noe som vises i hvordan Cages kritikk mot det fikserte kunstobjektet har gjenklang i Bergsons kritikk mot den mekanistiske tidsoppfattelsens dominans. Spørsmålet som følger av dette, også tydeliggjort av Rauschenbergs uttalelse over, blir hvordan kunsten skal operere gjennom denne løsrivelsen av det formålsrettede og mekanistiske synet på livet, tiden og naturen.

Der det modernistiske maleriet gjerne hevdet seg å være en ren intellektuell affære, erkjenner det postmodernistiske maleriet den kroppslige erfaringen hos både betrakter og

---

<sup>65</sup> Fenomenologien, gjennom Edmund Husserl, Martin Heidegger og senere Maurice Merleau-Ponty vendte fokuset fra tingene og mot menneskets opplevelser av tingene, eller fenomenene. Merleau-Ponty stilte seg kritisk til ettpunktperspektivet i sine essays om kunst, og mener denne framstillingen var å løsrive persepsjonen fra kroppen, mens all persepsjon nødvendigvis er grunnet i menneskets kroppslighet og dennes forbindelse til verden. Margaret Iversen og Stephen Melville *Writing Art History: Disciplinary Departures* Chicago 2010: The University of Chicago Press s. 109ff

<sup>66</sup>Fra *Creative Evolution*, gjengitt i Joseph «White on White» s. 53

kunstner.<sup>67</sup> Den fenomenologiske tilnærmingen til menneskets orientering i rommet og verden, og også mot kunsten, ble gjennom 1900-tallet i større og større grad brukt som utgangspunktet for kunsterfaring. Hvis vi går tilbake til Fried og «Art and Objecthood», som paradoksalt nok har blitt stående som en av kunstens programskrifter når det kommer til det fenomenologiske aspektet ved den minimalistiske kunsten, er det også det kroppslige og temporale engasjementet han fordømmer. Han setter nettopp det kroppslige engasjementet, og temporalitet som følger av dette, opp mot det modernistiske maleriets (optimalt sett) selvtilstrekkelighet og «evige nærvær» - upåvirket av den relasjonelle foranderligheten som ligger i det fysiske forholdet mellom verk, betrakter og omgivelser når temporaliteten tillates en større rolle.<sup>68</sup>

Dette poengterer også forbindelsen mellom det tidlige og romlige. Disse kan ikke ses isolert gjennom fenomenologisk persepsjonsteori, men heller som to aspekter av den samme måten mennesket orienterer seg i verden på. Dette står i kontrast til den tidligere måten tid og rom gjerne ble sett på, der det ikke var like problematisk å framheve for eksempel tiden for å snakke opp den isolert fra rommet. Samtidig viser det også til en ny måte mennesket orienterer seg mot tiden og rommet på, noe Moholy-Nagy ser i sammenheng med kunsten i *The New Vision*.

### **Det transparente kunstverk**

László Moholy-Nagy virket som professor på Bauhaus samtidig som Albers jobbet der, og de to delte i en periode grunnkursene mellom seg.<sup>69</sup> Moholy-Nagy tok over som bestyrer for grunnkurset etter Johannes Itten, og var med på å styre skolen mot et mer helhetlig fokus på design og teknologi. Hans teoretiske tilnærming til moderne kunst og design som beskrevet i *The New Vision* fra 1938 er delvis basert på prinsipper fra Bauhaus-tiden. Her skriver Moholy-Nagy om hvordan kunsten til enhver tid står overfor utfordringer spesielt tilhørende sin tid når det kommer til gjengivelsen av romlighet.<sup>70</sup> Fra å ha hamlet opp med perspektiviske framstillinger av rommet fra renessansen, der verdenssynet var mer

---

<sup>67</sup> Schwabsky, Barry *Vitamin P: New Perspectives in Painting* London 2002: Phaidon s. 6

<sup>68</sup> Wallenstein «Det utvidgde fältet» s. 133

<sup>69</sup> Diaz *The Experimenters* s. 166n34

<sup>70</sup> László Moholy-Nagy *The New Vision: Fundamentals of Bauhaus Design, Painting, Sculpture, and Architecture* New York 2005: Dover Publications, Inc s.



mekanistisk og preget av troen på de objektive sannhetene, ble samtidens romforståelse i større grad kjennetegnet av firedimensjonalitet<sup>71</sup>.

Det firedimensjonale rommet trekker inn tiden som den fjerde dimensjonen (i tillegg til de etablerte tre romlige dimensjoner) og anerkjenner slik tiden og rommets avhengighetsforhold.<sup>72</sup> For å muliggjøre framstillingen av denne nye romforståelsen på en optimal måte mente Moholy-Nagy at kunsten måtte sette seg fore å være *transparent*, i den forstand at verket åpnet seg opp for de temporale forandringene rundt seg. Ved å la overflaten bli en del av omgivelsene, i kontrast til den tradisjonelle forståelsen av maleriet som illusjonen av et åpent vindu, vil romtiden nesten automatisk vises i verket.<sup>73</sup> Videre skriver han at romforestillingen er bedre tjent med å burde la lyset slippe til i maleriet i større grad, og at fargene rett og slett bør «males» med lyset – ikke pigmenter – til tross for at dette ofte «bare» vil være indirekte eller tilfeldige tilførelser til verket.<sup>74</sup> Med dette viser han til hvordan lyset, både det naturlige og kunstige, i et rom har innvirkning på elementene i rommet, og hvordan en ved å utnytte seg av dette kan gjengi rommet i kunsten på best mulig måte. Han åpner slik for at det tilfeldige og eksterne kan, og kanskje bør, prege verket i like stor grad som det intensjonelle fra kunstnerens side, samtidig som temporaliteten innføres som et viktig element.

Moholy-Nagy presenterer altså en modernistisk teori som skiller seg ganske kraftig fra Clement Greenbergs, men som like fullt i likhet med Greenbergs har en normativ side. Der Greenberg så den modernistiske kunstens mål gjennom selvrefleksivitet nærme seg (det han så til å være) sin egen essens, mente Moholy-Nagy at kunsten i større grad skulle absorbere omgivelsene. Rauschenbergs hvite malerier kan nesten virke som eksemplifisering av et transparent maleri, der alt ligger til rette for omgivelsene å tre fram. Som bemerket tidligere blir det nettopp lyset og skyggene som kommer til uttrykk på de hvite maleriene, som en konsekvens av fraværet av for eksempel pigmenter fra

---

<sup>71</sup> Dette er ikke et begrep Moholy-Nagy bruker selv, men som både Walter Gropius bemerker i forordet og Joseph er inne på i «White on White», er det i store trekk det Moholy-Nagys forståelse av rom og tid handler om. Det firedimensjonale viser en romforståelse er tidsdimensjonene ikke lar seg løsrive fra de romlige tre dimensjonene, noe som også betegner måten jeg vil behandle tiden og rommet på videre i teksten. Samtidig bør det nevnes at begrepet her ikke brukes i sin ytterste konsekvens, verken av meg, Gropius eller Joseph (så vidt jeg kan lese ut fra dem), der det firedimensjonale rommet som bestemmende for rommet fører med seg at forandring blir en illusjon. Måten firedimensjonaliteten brukes her er derfor på en litt mer nyansert måte, som beskrivende på rommet og tidens relasjon. Truls Wyller tar for seg det firedimensjonale rommet sett opp mot det tredimensjonale i *Tid og rom: et filosofisk essay* s. 178-180.

<sup>72</sup> Wyller *Tid og rom. Et filosofisk Essay* s. 179

<sup>73</sup> Moholy-Nagy *The New Vision* s. 86

<sup>74</sup> Moholy-Nagy *The New Vision* s. 89

tradisjonelle malingstyper. Samtidig gjør flyktigheten i lyset og skyggene at det nettopp er den firedimensjonale romligheten som spiller inn, gjennom verket, rommet og tidens relasjonelle gjensidighet.

### **Livet i kunsten**

Sett i forlengelse av dette er det interessant å forfølge tanken om maleriene som aktive prosesser, påvirket av og en del av det firedimensjonale rommet. Selv om Joseph selv bringer dette begrepet på banen i «White on White» forfølger han implikasjonene av dette i overraskende liten grad. Han faller lett tilbake til tolkningen av verkene som oppsamlere eller skjermes for det tilfeldige og uintenderte i omgivelsene rundt, og ikke som aktive deltagere i den prosessen dette er.

Denne tolkningen kan, som Sarah Roberts pekte på, være uheldig forenkende på både de hvite maleriene og *4'33''*, tatt til etterretning at John Cages syn på stillhet er ikke bare en måte å framheve omgivelsenes lyder på.<sup>75</sup> Hun skriver at Cage så stillheten som noe uatskillelig og gjensidig avhengig av intendert lyd, ikke som det totalt motsatte:

[...] by extension, we might expand our view of the *White Paintings*, considering them not as inert screens waiting to be activated by life's subtle projections but rather as provocative agents of activity and profoundly physical objects that link our actions and perceptions, making us aware of the same perceptual interdependency that was central to Cage.<sup>76</sup>

Skygger og støvpartikler som kanskje ellers hadde blitt sett som forstyrrende og ødeleggende for verket, hvis i det hele tatt lagt merke til, vil slik bli løftet fram og heller bli verket. Det er altså vel så mye en konvergens mellom kunsten og livet som skjer i de hvite maleriene, som at de opererer som lerreter som framhever de alltid eksisterende omgivelsene.

De hvite malerienes kompleksitet og gjensidige avhengighetsforhold med omgivelsene og deres natur blir av Joseph likevel redusert til kun å dreie seg om de respektive verkene for «mottagere» av det eksterne og trivielle. Han går riktignok innom John Cages filosofering over hvordan lyden og stillheten er to sider av samme sak, uløselig knyttet sammen og gjensidig avhengige av hverandre, men faller like fort tilbake til beskrivelsen av *4'33''* og *White Paintings* som passive utspillingsrom for omgivelsenes

---

<sup>75</sup> Roberts «White Paintings [three panel]» avsnitt 8

<sup>76</sup> Roberts «White Paintings [three panel]» avsnitt 8

uintenderte lyder eller bevegelser. Virkningene av de prosessuelle og konseptuelle sidene ved begge verkene faller delvis bort i denne tolkningen, og den dynamiske og relasjonelle karakteren reduseres.

Sarah Roberts påpeker at Cages oppfatning av stillheten, uintenderte lyder og intenderte lyder er mer komplekst og subtilt enn som så. Der den alminnelige oppfatningen av stillhet gjerne er at det dreier seg om fravær av eller det motsatte av lyd, så Cage stillheten til å være noe mer substansielt. Med oppdagelsen av stillhetens (i den alminnelige forstand) umulighet i bakhånd, så han heller stillheten som «a landscape of unintentional sounds experiences between intentional sounds [...] inseparable form and interdependent with sound.».<sup>77</sup> Dette viser seg også til en viss grad hos Susan Sontag, som løfter fram stillhetens dialogiske kraft. Forholdet mellom stillheten og ikke-stillheten er mer nyansert enn det kan framgå av det vanlige motsetningsparet lyd/stillhet. I stedet for å tenke seg de to som kontrasterende og kontrære, kan en heller se dem som gjensidig oppbyggende, sammenbindende og i et mer symbiotisk forhold.

For å senke kunsten ned fra sin opphøyde posisjon, utenfor livet, tiden og rommet, vil det derfor være en nødvendighet å la det usikre og ukontrollerbare spille inn. Om kunstens oppgave skulle være å «imitere naturen i sin virkemåte», og naturen i seg selv er en kontinuerlig prosess av forandring, tilblivelse og ødeleggelse, følger det også at kunsten optimalt tar form av en prosess. I stedet for å stille seg som en passiv mottager av de eksterne prosessene, eller som et aktivt forsøk på å fange dem i et bilde, står de hvite maleriene i en mellomposisjon mellom det intenderte og det uintenderte.<sup>78</sup> De kan ses som aktive forsøk på å imitere naturen – naturen i sin *virkemåte* – i den forstand at de gjør dette nettopp ved å la verket bli del av en prosess som skifter karakter i takt med omgivelsene.

Det transparente verket som beskrevet av Moholy-Nagy viser hvordan kunsten blir en del av rommet og omgivelsene på en annen måte enn det tradisjonelle, representasjonelle maleriet. Ved å ta opp i seg, for å bruke Moholy-Nagys mest framtrede eksempel, lyset på samme måte som malingspigmentene, blir skillet mellom verk og omgivelser brutt ned. Verket blir like mye det som foregår på utsiden som det materielle utgangspunktet, og problematiserer også med dette verksforståelsen. «Verket» er ikke nødvendigvis et fysisk, avgrenset objekt, men oppstår i møtet mellom kunstnerens utgangspunkt og omgivelsene det plasseres i. De hvite maleriene bør ikke tenkes som

---

<sup>77</sup> Roberts «White Paintings [three panel] avsnitt 8

<sup>78</sup> Joseph «White on White» s. 62

passive mottagere av det som skjer utenfor overflatene, men like mye aktive prosesser. Det er både gjennom deres tilstedeværelse i rommet og forutsetningene omgivelsene gir at verket blir til, og de kan ikke reduseres til enten det ene eller andre. Med dette menes altså rommet med alle dets fire dimensjoner, da det temporale blir en like stor forutsetning for opplevelsen som de spatiale tre dimensjonene.

Slik blir det mulig å framstille varigheten og naturens prosessuelle karakter, og det vil også tydeliggjøre at vi, som betraktere, ikke er adskilt fra denne prosessen – men *i* den.<sup>79</sup> Samtidig vil denne kontinuerlige tilblivelsen åpne opp for også de fysiske malerienes tilblivelse og ødeleggelse. Selv om gjenoppfriskningen av overflaten og oppførelsen av materielt sett nye malerier på en side går imot varigheten og dens irreversibilitet, blir det også en kommentar på de hvite malerienes – og kunstens – rolle i denne prosessen.

---

<sup>79</sup> Om Bergson og Cages syn på naturen og prosess, Joseph «White on White» s. 54

## Kapittel 4

### *White Paintings* som *remakeable*

*White Paintings*' prosess ligger ikke bare i persepsjonens prosess eller som del av naturens og omgivelsenes prosess, men også i hvordan verket har blitt behandlet fra kunstnerens side gjennom årene. Prosessen fra å være en idé Rauschenberg fikk på Black Mountain College, til den første utførelsen og deres rolle i John Cages *Untitled Event no 1*, retorikken i Rauschenbergs brev der han først prøvde å få dem utstilt i New York og hvordan han selv senere hadde skiftet posisjon og tenkt på de hvite maleriene mer i tråd med Cages ivrige beskrivelser – og også hvordan de senere dukker opp og forsvinner på forskjellige måter. De hvite maleriene har, som tidligere nevnt, ikke eksistert kontinuerlig siden den sommeren i 1951 da Rauschenberg malte de første lerretene hvite på Black Mountain College. De har i stedet flere ganger blitt utnyttet til andre formål, blitt ødelagt, malt over, og blitt brukt som underlag for eksempel de senere *combines*'ene.

Sarah Roberts påpeker at *White Paintings* som *remakeable* har blitt forbausende lite gjennomgått i forskningen, som i hovedsak har vært opptatt av forbindelsen med '4'33". Sett ut fra den vanlige musikalske praksisen det er å gjenoppføre stykker på nytt i forskjellige kontekster, kan dette se ut som to sider av samme sak. Samtidig kommenterer denne gjenoppførelsespraksisen den normale forståelsen av tid og historie. Den modernistiske kunsthistorien i stor grad sentrert rundt verkets skapelsestidspunkt, opphavsmann og tilblivelsessted, sett isolert fra historikerens egen historiske situering, noe de hvite maleriene ved å distansere seg fra både kunstneren og tiden vanskeliggjør.

#### **Gjenoppføringer**

Etter den omtalte utstillingen på Stable Gallery i 1953 var neste gang oppmerksomheten ble rettet til Rauschenbergs *White Paintings* ikke før i 1968, gjennom en utstilling i forbindelse med minimalismens popularitet. Rauschenberg arrangerte selv sammen med Leo Castelli utstillingen i sistnevntes galleri, der målet var å plassere de hvite maleriene som forløpere for de minimalistiske objektene av blant annet Morris og Judd. Her er det ganske sikkert at de fleste hvite maleriene i utstillingen var malt opp igjen for anledningen,

og at de hvite maleriene fra Black Mountain-sommeren i mellomtiden hadde blitt brukt til andre prosjekter eller blitt ødelagt. Blant annet er muligens lerretet den utstoppede geita står på i *Monogram* fra 1955 et av disse panelene<sup>80</sup>, og en utgave av Rauschenbergs *Black Paintings*, trepanelsversjonen fra 1951, er mest sannsynlig malt og strukturert over et av de første hvite maleriene.<sup>81</sup>



Robert Rauschenberg *Monogram* 1955-59  
Utstoppet geit, gummidekk og ellers forskjellige materialer. Moderna Museet, Stockholm

Fysisk sett var altså de hvite maleriene av nyere dato enn objektene de sto som forløpere for. Ideen og de opprinnelige maleriene så dagens lys 16 år tidligere, mens de faktiske utgavene altså ble kreert like før utstillingsåpningen. For kritikerne som fikk med seg dette var det nesten like sjokkerende som savnet av kunstnerens hånd var for Crehan og Ashton tilbake i 1953. Selv om utstillingen var ment for å sette *White Paintings* i sammenheng

---

<sup>80</sup> Roberts «White Paintings [three panel]» avsnitt 1n1. *Monogram* er en av Rauschenbergs tidligste combines, som også er av de som har fått mest oppmerksomhet. Verket består av en utstoppet geit med et bildekk rundt magen, stående på et underlag med både maling og collage-elementer.

<sup>81</sup> Roberts «White Paintings [three panel]» avsnitt 4

med minimalismen, der mange av objektene var industrielt tilvirket og uten synlige spor av kunstnerens intervensjon, var altså dette fortsatt det mest bemerkelsesverdige for mange.<sup>82</sup> Robert Pincus-Witten skrev blant annet i sin kritikk blant annet om de hvite maleriene til stede i Castellis galleri, at de i beste fall kunne ses på som forfalskninger eller omtrentlige utgaver av de originale maleriene, samtidig om han langt på vei anerkjente 1951-utgavene som viktige verk for den samtidige kunstens utvikling.<sup>83</sup> Noe som virket å ha unngått Pincus-Witten var at det i tillegg hørte med til unntakene at Rauschenberg personlig sto for den fysiske utførelsen av *White Paintings*, og at han heller instruerte assistenter, venner og andre i sin nærhet.<sup>84</sup> Dette hadde knyttet verkene tettere opp til minimalismen når det kom til tilblivelsesprosessen, men hadde antageligvis samtidig virket ytterligere provokativt på kritikeren.

Dette var kanskje den situasjonen der de hvite maleriene og deres status som *remakeable* ble viet mest oppmerksomhet, men også før og etter var det tilfeller hvor maleriene ble lagd på nytt for forskjellige anledninger. Mest bemerkelsesverdig var kanskje til utstillingen *Den indre och ytra rymden* på Moderna Museet i Stockholm, 1965-66, der Rauschenberg enkelt og greit sendte instruksjoner til museet med mål- og materialbeskrivelser slik at de kunne lage de ønskede *White Paintings* fra bunnen av, for å spare tid og penger på blant annet transport og forsikringer for ferden over Atlanterhavet. Her fikk museet også full frihet til å velge nøyaktig hvilke utforminger de ville gjennomføre, og hvordan de skulle brukes i utstillingen.<sup>85</sup> Her slapp altså Rauschenberg det meste av ansvar for utførelsen av de hvite maleriene over til for ham mer eller mindre tilfeldige personer, et helt annet sted i verden.

All den tid *White Paintings* ble plassert i den modernistiske maleritradisjonen i den tidligste resepsjonen, er gjenoppføringspraksisen et moment som har blitt viet overraskende lite oppmerksomhet av både kritisk og undersøkende karakter. Roberts skriver også at tidspunktet for Castelli-utstillingen også sammenfaller med at konseptkunsten begynte å gjøre seg tydelig gjennom blant annet tekster og verk av Sol LeWitt og Robert Morris, og at Rauschenberg samtidig som han lykkes med å knytte de

---

<sup>82</sup> Roberts «White Paintings [three panel]» avsnitt 11

<sup>83</sup> Roberts «White Paintings [three panel]» avsnitt 11

<sup>84</sup> Roberts «White Paintings [three panel]» avsnitt 5

<sup>85</sup> Roberts «White Paintings [three panel]» avsnitt 9n24

hvite maleriene opp til minimalismen<sup>86</sup> også insisterte på en plass innen konseptkunstens utvikling.<sup>87</sup> Gjennom gjenoppføringene og gjenmalingene av lerretene viser Rauschenberg en holdning til verket som noe ikke unikt eller irreproduserbart, altså ikke med hovedtyngden i selve den materielle utførelsen, men mer som en idé der den fysiske tilsynekomsten i større grad blir å regne som et middel enn et mål i seg selv. Det er dette Roberts henviser til når hun peker på konseptualiteten til grunn for Rauschenbergs hvite malerier.

### ***White Paintings*' flere tider**

*White Paintings* kan med sine ulike gjenoppføringer til ulike situasjoner sies å operere i flere tider. De har et skapelsesøyeblikk i 1951, da ideen først ble realisert, et annet et i 1953 når de ble klargjort til utstilling og fikk sine første omtaler i kunstverdenen utover Black Mountain College-miljøet, og et annet et i 1968 når de nymalte lerretene ble presentert som forgjengere for de minimalistiske objektene – for å nevne noen. Igjen kan en trekke en tråd til musikken, og hvordan musikkstykker blir gjenoppført igjen og igjen etter komponistens instruksjoner. Selv om musikkstykket nesten kan sies å leve sitt eget liv løsrevet fra komponisten gjennom sine potensielt mange framførrelser av forskjellige orkesterkonstellasjoner, lokaler og dirigenter, knyttes det likevel tilbake til opphavsmannen. Det settes ikke samme type spørsmålstegn ved at David Tudor (eller hvilken pianist som helst), og altså ikke Cage selv, framfører 4'33" for et publikum, som når Rauschenbergs studioassistent er den som har tilpasset og malt *White Paintings* på nytt til en utstilling.

På samme måte som *White Paintings* kan ses til å ha en konseptuell side, viser også 4'33" til musikkens konseptualitet på en mer eksplisitt måte. Selv om musikken foreligger i noter med bestemte toneintervaller og -lengder, er selve stykket en flyktig og forbipasserende affære. Ved stadig å bli gjenoppført igjen og igjen, ofte med variasjoner av utøvere, instrumenter og lokaler, vil det også åpne seg for uendelige variabler som er med på å bestemme hvordan uttrykket blir for hver gang. Partituret er ikke lenger nødvendigvis fasiten som skal etterfølges til punkt og prikke, så langt det lar seg gjøre, men blir mer en veiledende oppskrift på hva som kan skje. Musikkpartituret, lignende Fluxus'

---

<sup>86</sup> Jf. kritikernes anerkjennelse av likhet i uttrykket, til tross for at de fleste var skeptiske til tilvirkningen av og konseptualiteten i *White Paintings*. Roberts «White Paintings [three panel]» avsnitt 11

<sup>87</sup> Roberts «White Paintings [three panel]» avsnitt 12



instruksjonsnotater, blir mer en grunntanke som kan gi utgangspunkt til en nesten uendelig rekke hendelser, og i større grad i seg selv et interessant kunstnerisk fenomen.<sup>88</sup>

Slik blir også grensene mellom visuell, auditiv og performativ kunst mindre tydelige.<sup>89</sup> For eksempel ligner ikke de hvite maleriene og 4'33" kun på hverandre gjennom deres negasjon av nærmest alle intensjonelle elementer, men også i denne praksisen av gjenoppføringer som tidligere hadde blitt knyttet mest til musikken. Det blir også lagt mer vekt på den performative siden, der utøveren og opphavsmannen i noen tilfeller får mer oppmerksomhet enn selve produktet. Dette er igjen noe som ikke ligger helt utenfor hvordan musikken tradisjonelt sett operer, med ulike fremføringer av samme stykke til ulike tider og med ulike orkestresammensetninger, men i den objekt- og håndverksfokuserede maleritradisjonen markerer det et skifte i fokus som det ikke helt har blitt tatt hensyn til.

Dette viser tilbake til den normaliserte sammenligningen av de to verkene, der 4'33" fungerer som en standard der de særegne trekkene gjennom tolkningen nærmest blir projisert over på de hvite maleriene, uten at det i stor grad blir problematisert eller undersøkt videre hvordan disse aspektene kan få en annen betydning når de gjelder billedkunsten. Sett ut fra et modernistisk perspektiv bryter denne gjenoppføringspraksisen og delegeringen av de håndverkslige og utøvende operasjonene kraftig med autentisitetsskravet og tanken om kunstverket som et direkte resultat av kunstnerens spontane kreativitet (i musikkens verden, derimot, var dette en helt normal praksis). De hvite maleriene går ut fra maleriets sfære og beveger seg, som nevnt, heller over mot konseptkunstens område.

Som nevnt tidligere, har den konseptuelle kunsten blitt beskrevet blant annet gjennom en dematerialisering av kunsten. Riktignok er det en vending fra det materielle og mot ideen, men ikke i den forstand at det materielle ikke lenger spiller noen rolle. Billedkunsten er fortsatt materiell, og baserer seg på materielle objekt, om enn på en annen måte.<sup>90</sup> Det virker heller å være en forskyvning i forholdet mellom idé og materialitet enn en opp- eller nedprioritering av den ene. I de hvite maleriene ligger en konseptualitet,

---

<sup>88</sup> Jon Cage nedtegnet også et partitur til 4'33". Dette er i seg selv et interessant sammenligningsobjekt til de hvite maleriene, og viser deres forbindelse på et visuelt nivå. Partituret består naturlig nok av tomme sider, kun markert med avgrensninger mellom de ulike satsene. Joseph «White on White» s. 49-50

<sup>89</sup> Sven-Olov Wallenstein «Introduktion» i *Konzeptkunst* s. 9-40. Redigert av Sven-Olov Wallenstein, Skriftserien Kairos nr. 11. Stockholm 2006: Kungl. Konsthögskolan/Raster s. 14-15

<sup>90</sup> Wallenstein «Introduktion» s. 17-18

gjennom hvordan den materielle utførelsen ikke er det avgjørende for verkets eksistens – mellom utstillingene på Stable Gallery og i Castellis galleri gikk det som nevnt 15 år uten at *White Paintings* forelå i fysiske utførelser – men samtidig er det på mange måter først gjennom lerretenes møte med omgivelsene og betrakteren at verket *blir til*.

### **Materialitet og forgjengelighet**

Som en del av naturens gang, der ting kontinuerlig blir til og forfaller, er det ikke noe som tilsier at ikke kunsten også blir til og forsvinner. Kunsten er en del av alle tings forgjengelighet, noe Rauschenberg antyder i flere verk, kanskje mest eksplisitt i serien *Elemental Paintings*<sup>91</sup>. Et av disse, *Growing Painting*, var rett og slett en gressmatte hengt opp i vertikal stilling. Denne måtte jevnlig vannes og stelles under utstillingsperioden, og ville også nødvendigvis relativt raskt i en slik situasjon visne og dø. Som Joseph også nevner i «White on White» viser disse maleriene varigheten konkretisert i de enkelte materialene.<sup>92</sup> I gressmattens tilfelle synliggjøres hvordan gresset gror, og til slutt hvordan det visner hen. Den amerikanske kunsthistorikeren Rosalind Krauss skriver også om *Elemental Paintings*, i «Rauschenberg and the Materialized Image» (1974), og peker på en tendens der kunstnerne i større grad velger materialer som ikke bare har som mål å representere det kunstneren ønsker å framstille, men heller *er* det valgte objektet.<sup>93</sup> *Growing Painting* viser ikke en framstilling av en gressmatte gjennom for eksempel tegning eller relieff, det rett og slett *er* en del av en gressmatte.

Dette viser en vending fra re-presentasjon til en større grad av presentasjon, eller som Jalving etterlyser i *Værk som handling*, en anmodning til å «tenke på tværs av den dikotomiske opdeling af repræsentation og præsentation.»<sup>94</sup> Om de hvite maleriene ikke i seg selv er en direkte presentasjon av omgivelsene, er de et verk der omgivelsene kan la seg presentere.

---

<sup>91</sup> *Elemental Paintings* (må ikke forveksles med *Elemental Sculptures*) var en serie Rauschenberg arbeidet med 1953-55. Verkene besto av flere «malerier» lagd med utradisjonelle materiel, som for eksempel *Lead Painting* der han hadde malt med blymaling, *Paper Painting* som besto av en rektangulær beholder stilt på høykant og fylt opp av sammenkrøllet tørkepapir, og *Dirt Painting* der han hadde tatt fuktig jord og presset inn i et rammeverk slik at det ble mulig å henge vertikalt på veggen.

<sup>92</sup> Joseph «White on White» s. 60

<sup>93</sup> Rosalind Krauss «Rauschenberg and the Materialized Image» i *Robert Rauschenberg* s. 39-56. Redigert av Branden W. Joseph. Massachusetts 2002: The MIT Press s. 42-45

<sup>94</sup> Jalving *Værk som handling* s. 26

Hvis vi går tilbake til *White Paintings*, er det ikke den samme typen materialisering av verket på ferde som i *Elemental Paintings*, men like fullt en vending fra det representasjonelle. De hvite maleriene går bort fra mimesis-tradisjonen ved ikke å imitere naturen i et fiksert øyeblikk, men ved å imitere den *i sin virkemåte*. Det er prosessen og det uforutsigbare som kommer til syne på lerretene, ikke en mer eller mindre idealisert fremstilling av et bestemt tidspunkt utført med veloverveide valg fra kunstneren.

Holdningen til også kunsten som noe materielt forgjengelig antydes også i *White Paintings* gjennom lettheten Rauschenberg utviste ved å la de hvite maleriene gjenoppføres og virke som utgangspunkt for helt andre prosjekter. Det viser en holdning ikke bare til det materielle som mer et middel enn et mål i seg selv og regne, men også til det materielle som en del av naturens forløp av fornyelse og ødeleggelse. Det kan se ut som å male over eventuelle fikserte flekker eller merker er å motarbeide opplevelsen av tid som noe som bærer med seg fortiden gjennom nået og inn i framtiden, men det kan også vise til den stadige fornyelsen, og et lite spark til hvordan billedkunsten ofte begir seg ut på den umulige oppgaven det er å fikserte tiden inn i bildet.

I tillegg til å fjerne seg selv fra de hvite maleriene, fjerner han til en grad slik også de hvite maleriene fra det normale tidsforløpet. *White Paintings* stiller seg ikke utenfor tiden i den opplevde og kontinuerlige strømmen av flyktighet og forandring, men utenfor den kvantifiserbare tiden i form av kalenderår og navngitte tidspunkt i form av datoer og årstall. Igjen kan vi trekke fram hans tidlige uttalelse «*Today is their creator*» - «today» som i et stadig nytt tilblivelsespunkt, utenfor både kalendertiden og kunstnerens grep.

### **Signatur og datering**

En annen faktor her er hvordan Rauschenberg i over 40 år lot være både å signere og datere maleriene. Rauschenbergs unngåelse av signatur og datering kan tenkes å være av samme grunn som han unnløt å male inn for eksempel motiviske elementer eller nyanseforskjeller i fargen, for å beholde det helt rene uttrykket og illusjonen om at de var så å si uberørte av kunstneren. På de ellers helt hvite overflatene ville en eventuell signering stått i sentrum av oppmerksomheten og skapt det ellers manglende (og ettersavnede) leddet opp til kunstnerens hånd. Samtidig ville diskusjonen som lå latent i 1968 blitt adressert mer eksplisitt, nemlig hvorvidt Rauschenberg er berettiget til å ta æren for verk han ikke selv har stått ansvarlig for utførelsen av.

Signaturen og dateringen har vært viktige for kunsthistorien gjennom å være to elementer som knytter verket til kunstneren og tidspunktet det ble skapt. Signaturen, vanligvis med et personlig navnetrekk, fordrer nødvendigvis en fysisk kontakt mellom verk og kunstner, og er med på å sette det personlige preget på verket. Det blir nesten som et sannhetsvitne, og en pekepinn på hvis personlighet og genialitet det er å spore i det betraktede objektet. Når det kommer til dateringen viser den til tidspunktet verket ble til, og blir slik et viktig ledd i historiseringen av objektene. Dateringens tidspunkt viser til det eksakte plasseringen av verket i en lineær tidslinje, og gjør det enklere å skulle peke på innflytelse og påvirkning i for-, nå- og framtid. I dag fronter ikke akkurat det dominerende historiesynet en slik tankegang, men de gamle sporene er vanskelige å utslette. Historien fungerer ikke som en avdekking av absolutte og evige sannheter, men er heller i et dialogisk forhold med de fragmentene av fortiden vi kan nå. Slik blir det en kontinuerlig utvikling, der dagens historiarbeid har tilbakevirkende kraft på fortiden. Et verk uten tydelig datering vil derfor skape en viss forvirring når det kommer til spørsmålet om historisering, et spørsmål som før eller siden tenderer å komme opp når det kommer til å beskrive og kategorisere.

De hvite maleriene og deres tidspunkt er ikke, uavhengig av en form for datering på selve de fysiske lerretene eller ikke, fastsatt i utgangspunktet. Maleriene ble første gang brukt/vist i løpet av 1951, og antageligvis laget første gang da også, men i ettertiden har det vært store hopp i tid mellom når de ble vist igjen. Og når de så ble vist igjen, var det i flere tilfeller nykonstruerte paneler, hvilket vil si at de «bare» var kvalitativt like med de forrige, ikke identiske. En annen faktor som spiller inn her er den jevnlig gjenoppfriskningen av panelene for å dekke over eventuelle permanente merker på overflatene. Slik fjerner han tidens spor, og det vil heller ikke være stor synlig forskjell på et nyoppspent lerret og et gammelt, når det likevel er nylig malt med samme maling. Når dette følges opp vil de hvite maleriene til stadighet virke nye, og den naturlige forskjellen mellom et maleri som har stått framme i 40 år sett opp mot et som har stått siden 1997 vil forsvinne.

Robert Rauschenberg signerte de hvite maleriene til slutt. I forbindelse med den store retrospektive utstillinga om hans kunstnerskap som åpnet på Guggenheim i 1997 markerte han baksiden av hver blindramme med navnetrekk, et tommelavtrykk i rødt blekk og årstallet 1951 – året de første hvite maleriene ble til.<sup>95</sup> Her viser Rauschenbergs

---

<sup>95</sup> Roberts «White Paintings [three panel]» avsnitt 13

konseptuelle holdning til de hvite maleriene seg igjen. Tatt de forskjellige panelenes historie i betraktning, er det nærliggende å tro at de færreste – om noen i det hele tatt – av panelene som fikk dateringen 1951 fysisk er fra det året. I tillegg til å leke med lerretenes fysiske tidslinje og historiens fiksering ved årstall og tidslinjer, blir dette også et pek mot den stadige opphøyningen av originale og det autentiske – spesielt gesten med det identitetskoblende fingeravtrykket.

Dette spiller inn på kunstverkets tider, og forholdet mellom dets fortid, nåtid og framtid. Tidsforløpet til de hvite maleriene er ikke kronologisk eller suksessivt, men hulter til bulter og sammenblandet. Det forestilte kausale tidsforløpet der en hendelse bryter av en annen og slik antyder tidens gang, eller motsatt, åpnes opp til en mer fragmentarisk og omstokket temporalitet. Forventningen om kunstverket som noe endelig og laget ferdig blir brutt, noe som også rokker ved ideen om signaturen og dateringen som et slags «ekthets»-stempel som står i et direkte forbindelsesforhold til verkets opprinnelsesøyeblikk.

Selv om konseptet *White Paintings* under hele tiden forelå selv når de materielle manifestasjonene ikke gjorde det, og gjennom det også selve «verket», hadde de hvite maleriene etablert seg i det selsomme rommet der de ble antatt for å være malerier, av flere modernistiske sådan, men samtidig ikke helt oppfylte kravene det modernistiske maleriet hadde kommet til å stille. Denne spenningen førte med seg at de ble regnet inn i det modernistiske narrative, om enn som utskudd, der de igjen ble dømt gjennom de i denne sammenhengen inadekvate aspektene til å være mislykkete. Samtidig ser vi at de foregriper mye av det som skulle bli betegnende på den postmodernistiske kunsten, noe som først blir synlig i ettertid. Det dialogiske forholdet mellom nåtid, fortid og framtid som historien er speilet av det dialogiske forholdet mellom betrakter, verk og omgivelser i *White Paintings*.

## Avslutning: En romlig vending?

Det har blitt argumentert for en romlig vending i løpet av modernismens kultur og vitenskap. Dette tilskrives et skifte i måten vi ser for oss at ting er organisert på, og en utbredelse av interessen for sted og romlige strukturer utover geografidisiplinen. Den romlige vendingen viser seg i at forklaringsmodellene i større grad er basert på spatiale uttrykk, og at rommets evne og innvirkning på sosial praksis fikk økt oppmerksomhet. Innen humanistiske disipliner vil dette mer konkret si at i stedet for å tenke seg mennesket først og fremst situert i historien og temporale strukturer, vendes fokuset mot de romlige dimensjonene mennesket befinner seg i og organiserer verden gjennom. Rommet, som tidligere hadde blitt sett som noe statisk og fiksert i motsetning til tidens dynamiske og drivende karakter, fikk også anerkjennelse som samlende, situerende og foranderlig i menneskets verdensanskuelse.<sup>96</sup>

Foruten å vise seg i vitenskapelige metoder og forklaringsmodeller, hevdes det også at dette vises i kunsten. Fredric Jameson skriver at fascinasjonen av tiden og dens mystikk synes uttømt etter blant andre Marcel Prousts og Thomas Manns utlegninger om den opplevde tidens finurlige karakter.<sup>97</sup> Interessen for tiden virket å svinne hen sammen med høymodernismen, og rommet blir den nye inspirerende og skapende dimensjonen.

Diskusjoner om den romlige vendingen kan ofte gi inntrykk av at tiden og de temporale strukturene ble helt forlatt i modernismen, men den økte bevisstheten rundt spatiale strukturer er ofte en følge av bevisstheten rundt den sammenhengende strukturen tid og rom tar.<sup>98</sup> De to hører sammen, noe allerede Kant poengterte da han framhevet tid og rom sammen til å være anskuelsesformene (altså de organisatoriske strukturene) mennesket alltid ser verden gjennom. For eksempel er begrep som bevegelse og tempo sterkt knyttet til *både* tid og rom. En bevegelse viser til en forflytning både i romlig posisjon og i tidspunkt, ikke en isolert bevegelse kun i spatiale dimensjoner.

Om enn tiden som tema og motiv ikke er like synlig i kunsten synes den som virkemiddel og element å være stadig interessant. Fra å være noe som ble sett som å eksistere nesten utenfor tid og rom i et slags metafysisk vakuum, blir kunsten noe som i

---

<sup>96</sup> Louise Fabian «Spatiale forklaringer: Da den geografiske tænkning kom på den humanvidenskabelige dagsorden» utgitt i *Slagmark* nr 57 (2010) s. 19-33, s. 19-20

<sup>97</sup> Fredric Jameson «The End of Temporality» i *Summer Inquiry* 29. The University of Chicago, 2003 s. 695

<sup>98</sup> Dan Ringgaard «Sted, landskab, rum» utgitt i *Slagmark* nr 57 (2010) s. 67-79, s. 67-68

høyeste grad engasjerer seg tidlig og romlig. For eksempel vil performancekunsten nødvendigvis ta utstrekning i både tid og rom. Selv om en kunstform i bevegelse benytter seg av rommet på en helt annen måte enn en statisk skulptur eller et maleri kan gjøre, avhenger den også av et tidsforløp å utfolde seg i. Slik kan det synes som at den romlige interessen også er farget av forståelsen av tiden og rommet som sammenbundet til en entitet, slik beskrivelsen av rommet som firedimensjonalt også tydeliggjør.

Dette vises også i *White Paintings*. Selv om tiden har blitt framhevet som den mest interessante faktoren i maleriene, gjennom å legge til rette for den kontinuerlige forandringen og manifesteringen av varigheten, så å si, er også rommet en minst like viktig faktor her. Gjennom Moholy-Nagys forståelse av kunstverkets optimale form som transparent blir rommet og tidens sammenflettethet poengtert. Ved å la seg «male med lyset» eller andre aspekter ved omgivelsene, i stedet for malingspigmenter, blir de temporale og spatiale strukturene automatisk tydeliggjort i større grad – og også deres gjensidige avhengighet. De hvite maleriene åpner seg opp mot rommet på en slik måte at det tar opp i seg omgivelsene og visker ut skillene mellom rommet og verket, men utfallet er like fullt avhengig av relasjonene mellom maleriene, rommets elementer og betrakterne, noe som bestemmes av deres posisjon både i tid og rom.

\* \* \*

Utgangspunktet for denne oppgaven var å undersøke *White Paintings*' temporalitet, med utgangspunkt i to forskjellige måter å gripe de hvite malerienes temporale strukturer på, med et mål om å vise at tidens innvirkning på de hvite overflatene kan leses sammen med temporaliteten i gjenoppføringspraksisen.

Gjennom de i utgangspunktet tomme overflatene begynner de eksterne elementene å gjøre seg gjeldende i større grad, noe som innfører tiden som en viktig struktur – og også omgivelsene. På denne måten kan de hvite maleriene også sies å forene kunsten og livet, eller naturen, noe som var et uttalt mål for Rauschenberg. Ved å slippe til livet og naturen i sin prosessuelle og flyktige karakter på denne måten slipper også kunstneren kontrollen over eget verk, noe som ekspliseres gjennom den konseptuelle holdningen. Verket blir til i relasjonene, dette dialogiske forholdet mellom verk, omgivelser og betrakter, noe som igjen har direkte overføringsverdi til tanken om at naturen også til stadighet fornyer seg. Det at de hvite maleriene ikke kan festes til et bestemt historisk øyeblikk blir slik ikke så

viktig. Det som er viktig er at verket, eller skal vi si «verket», holder på og skjer kontinuerlig. De blir til i relasjonene, og relasjonene fornyes stadig vekst, slik som naturen og livet fornyes i en flyktig og prosessuell kontinuerlig strøm.

Samtidig kan det også sies at de hvite maleriene stiller seg utenfor tiden med sine jevnlig gjenoppføringer. Det fysiske objektet lar seg umulig feste til et bestemt årstall (og som vist var oppmerksomheten lenge rettet mot de fysiske hvite maleriene i stedet for den konseptuelle siden av dem). Dette kommer av hvordan de gjennom «ødeleggelse» og gjenoppføringer fysisk sett dukket opp og forsvant fra kunsthistorien, men også hvordan de ikke kan sies å virkelig bli til før i møtet med omgivelsene og betrakterne. Ved å se på *White Paintings* som transparent kunstverk, vil de nymalte overflatene gi et best mulig utgangspunkt for å absorbere omgivelsene og la seg «male med lyset» og omgivelsene for øvrig.

Kanskje er ikke lenger den opplevde tidens finurlighet og kvalitative aspekter et velbrukt billedlig eller tematisk motiv i kunsten og litteraturen, men det synes å heller være et annet grep om tiden i postmoderne uttrykk, eksemplifisert i de hvite maleriene postmodernistiske foregripelser. De forlater ikke tiden og går over til rommet, men bruker tiden og dens muligheter på en heller uventet og uvanlig metode. I stedet for å tematisere de ulike kvalitetene tiden kan ta billedlig blir det temporale mer et virkemiddel. Den opplevde tiden og det forventede tidsforløpet blir slik lekt med og kommentert, framfor å brukes hovedsakelig motivisk. I stedet for å ha et tydelig sporbart tidspunkt blir de hvite maleriene med deres forskjellige paneler stående på den ene siden uten et tidspunkt, på den andre siden mange, og vil være i kontinuerlig forandring med en rekke begynnelse og endelser etter som tiden går.

I sitatet innledningsvis så vi at Dore Ashton etterspurte referansene til den menneskelige kulturen og historien. Gjennom mer aktivt å delta i og kommentere tiden, rommet og menneskets orientering mot verden, ved å bli en del av og gjenspeile tidens og rommets gjensidige forbindelser og naturens kontinuerlige og flyktige prosess, kan det tvert imot sies at det er nettopp det de hvite maleriene er – direkte referansepunkt til den menneskelige kulturen og historien.



## Litteraturliste

Barthes, Roland "Forfatterens død" i *I tegnets tid : utvalgte artikler og essays* Oslo 1994: Pax Forlag A/S

Basualdo, Carlos og Erica F. Battle "Openness and Grace" i *Dancing Around the Bride: Cage, Cunningham, Johns, Rauschenberg, and Duchamp*, s. 19-28. Redigert av Carlos Basualdo og Erica F. Battle. New Haven 2012: Yale University Press

Cage, John "Experimental Music" i *Silence: Lectures and Writings* Middletown, Connecticut 1976: Wesleyan University Press

\_\_\_\_\_. "Experimental Music: Doctrine" i *Silence: Lectures and Writings* Middletown, Connecticut 1976: Wesleyan University Press

\_\_\_\_\_. "Lecture on Something" i *Silence: Lectures and Writings* Middletown, Connecticut 1976: Wesleyan University Press

\_\_\_\_\_. "On Robert Rauschenberg, Artist and His Work" i *Silence: Lectures and Writings* Middletown, Connecticut 1976: Wesleyan University Press

De Duve, Thierry «Det tomme lerretet og readymaden» i *Kant etter Duchamp*, s. 7-156. Oslo 2003: Pax Forlag A/S

Diaz, Eva *The Experimenters: Chance and design at Black Mountain College* Chicago 2015: The University of Chicago Press

Fabian, Louise «Spatiale forklaringer: Da den geografiske tænkning kom på den humanvidenskabelige dagsorden» utgitt i *Slagmark* nr 57 (2010) s. 19-33

Foster, Hal, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois og Benjamin Buchloch *Art Since 1900: Modernism antimodernism postmodernism* London 2007: Thames & Hudson Ltd

Fried, Michael «Art and Objecthood» fra *Art in Theory 1900-2000*, s. 835-846. Redigert av Charles Harrison og Paul Wood. Malden, Massachusetts 2003: Blackwell Publishing

Greenberg, Clement «Modernistisk maleri» i *Den modernistiske kunsten*, s. 141-158. Oslo 2004: Pax Forlag A/S

Haprow, Susan «Allan Kaprow Interview» i *Dada*, s. 283-84. Redigert av Rudolf Kuenzli. Del av serien Themes and Movements. London 2006: Phaidon

Iversen, Margaret og Melville, Stephen *Writing Art History: Disciplinary Departures* Chicago 2010: The University of Chicago Press

- Jalving, Camilla *Værk som handling* København 2011: Museum Tusulanums Forlag
- Jameson, Fredric «The End of Temporality» i *Summer Inquiry* 29 (2003) The University of Chicago, s. 695-715.
- Joseph, Branden W. «White on White» i *Random Order: Rauschenberg and the Neo-Avant-Garde* s. 25-72. Massachusetts 2007: The MIT Press
- Krauss, Rosalind «Rauschenberg and the Materialized Image» i *Robert Rauschenberg* s. 39-56. Redigert av Branden W. Joseph. Massachusetts 2002: The MIT Press
- Moholy-Nagy, László *The New Vision: Fundamentals of Bauhaus Design, Painting, Sculpture, and Architecture* New York 2005: Dover Publications, Inc
- Ringgaard, Dan «Sted, landskab, rum» utgitt i *Slagmark* nr 57 (2010) s. 67-79
- Roberts, Sarah «White Paintings [three panel]», 2013. Fra sfmoma.org:  
<https://www.sfmoma.org/artwork/98.308.A-C#essay>
- Schwabsky, Barry *Vitamin P: New Perspectives in Painting* London 2002: Phaidon
- Sontag, Susan «The Aesthetics of Silence» i *Dancing Around the Bride: Cage, Cunningham, Johns, Rauschenberg, and Duchamp*, s. 109-116. Redigert av Carlos Basualdo og Erica F. Battle. New Haven 2012: Yale University Press
- Tomkins, Calvin «Asking the Question i *Dancing Around the Bride: Cage, Cunningham, Johns, Rauschenberg, and Duchamp*, s. 29-35. Redigert av Carlos Basualdo og Erica F. Battle. New Haven 2012: Yale University Press
- Wallenstein, Sven-Olov «Det utvidgede fältet: Från högmodernism til konceptualism» i *Konsten och konstbegreppet* s. 117-152. Redigert av Tom Sandqvist, Skriftserien Kairos nr. 1. Stockholm 1996: Kungl. konsthögskolan/Raster
- \_\_\_\_\_. «Introduktion» i *Konceptkonst* s. 9-40. Redigert av Sven-Olov Wallenstein, Skriftserien Kairos nr. 11. Stockholm 2006: Kungl. Konsthögskolan/Raster
- Wyller, Truls *Tid og rom. Et filosofisk Essay* Oslo 2006: Universitetsforlaget