

- om maleri, sprog og virkelighed
hos Albert Mertz og Ed Ruscha

af Christian Foghmar

Københavns Universitet
Det Humanistiske Fakultet
Institut for Kunst- og Kulturvidenskab
KUNSTHISTORIE
Juli, 2011
Vejleder: Mette Sandbye
Antal tegn: 144.322

Indholdsfortegnelse

Hey	1
Indledning	2
Problemformulering og metode	7
1 DEL – Biografi og historie	11
1.1 Albert Mertz.....	11
1.2 Ed Ruscha.....	14
1.3 Kunsthistoriske punktnedslag.....	19
1.3 A USA – Abstrakt Ekspressionisme og frem.....	19
1.3 B Europa – Danmark – konkret, abstrakt og spontant.....	22
1.3 C Europa – Nouveau Réalisme og Neo Dada.....	25
1.3 D USA og Europa – Konceptkunsten.....	27
2 DEL – Kunsten og virkeligheden	32
2.1 Ed Ruschas Ordbilleder.....	34
2.2 Albert Mertz’ rød+blå-proposition.....	38
2.3 Midterpunktet.....	43
2.4 Fotografi, materialitet og hverdagslighed.....	48
2.4 A November & Sunset Strip.....	50
2.4 B Horisontalt.....	56
2.4 C Se Se Se.....	58
2.5 Genstande, gentagelser og poppiger.....	59
2.6 Paris vs. Los Angeles.....	66
2.6 A Horisontalt vs. vertikalt.....	67
2.6 B Huset.....	70
Konklusion	72
Farvel	75
Abstract	
Litteraturliste	



Ed Ruscha: Hey With Curled Edge. 1964, Ink and powdered graphite, 30x32 cm.

Indledning



Albert Mertz: Udskæring: (lang, knækket). 1979, akryl på pap, 30x145cm.

I optegnelsen dateret 11.12.70 i sin værkstedsbog¹, nedfælder billedkunstneren Albert Mertz sine tanker omkring materialeforsøg med mad – eksempelvis ketchup, te, kaffe og engelsk sovs. Det er ikke de enkelte ingredienser der interesserer Mertz, men deres blotte egenskab af at være materiale. Han vil lave billeder med maden og derved overføre materialet til en anden sfære:

”...simpelthen dette at det er mad – man plejer at spise det, nu ser man det som det stof den substans det er – betragter det fra en anden synsvinkel end den rent spiselige, man fører det over i den kunstnerlige sfære.”²

For Mertz er processen med at trykke, klaske eller stænke for så vidt også uinteressant – og ligeså det færdige billede. Det vigtige er transformationen af maden fra noget spiseligt til noget kunst. Han slutter optegnelsen med følgende:

”For øvrigt ser jeg nu at ideen er brugt af Edward Ruscha saa hvis jeg ikke kan udvikle den i en anden retning end hans bør den droppes.”³

Den danske kunster Albert Mertz (1920-1990) kendte således til den amerikanske kunstner Edward Ruscha (1937-), imens det omvendte ifølge mail fra Ed Ruschas assistent, ikke var tilfældet.⁴ Hvad Mertz henviser til ovenfor, er bogen eller portfolien *Stains* af Ruscha fra 1969. Her er plettet fra 75 forskellige

¹ Albert Mertz' værkstedsbøger bliver beskrevet senere i afsnit 1.2 omkring hans noteværk generelt. I specialet vil jeg henvide til et endnu upubliceret manuskript til en kommende bog om og med noteværket redigeret af kunsthistoriker Cecilie Høgsbro.

² Høgsbro, 2011, p. 84.

³ Høgsbro, 2011, p. 84.

⁴ Email fra Ed Ruschas assistent Mary Dean den 17.02.2011 ”Ed is not familiar with the works of Albert Mertz so he is unable to comment on anything for you.”

hverdagsrelaterede materialer på hvidt papir, alt lige fra vand og æggehvite til spinat og petroleum og - som Mertz altså også overvejer - ketchup, kaffe og engelsk sovs.

Denne påfaldende og kuriøse samklang mellem de to kunstneres projekter viser begges lyst til at eksperimentere og til at spørge til hvad kunst er eller hvad kunst kan være – i dette tilfælde om det endda kan være pletter af mad på papir.



Albert Mertz: 9 Skiver med Indhold. 1970.

Mertz laver et enkelt værk i denne forbindelse ”Ni skiver med indhold” i netop 1970, og det er sandsynligvis det eneste værk, han laver i denne kontekst. Værket består af ni ark med hver sin cirkel udfyldt af påklistret materiale som te, mel, tobak, knækbrød og spaghetti. Ideen bliver her ført i en anden og mere kontrolleret retning, men stadig er det et billede med abstrakte kvaliteter: ni cirkler i et grid. I modsætning til Ruschas *Stains*, hvor det er en klat materiale stænket på papir fra en given højde uden formafgrænsning, har Mertz’ værk mere karakter af en traditionel collage. Og åbenbart har han ikke syntes at kunne komme videre af det spor, da kun få andre madmateriale-eksperimenter er gemt for eftertiden.⁵

Den følgende dag skriver Mertz videre om ideen med forsøg med madmaterialer. Han når frem til, at stoffet altid vil ende med at have billedmæssige kvaliteter og at det nærmest er umuligt at undgå et repræsentationsforhold, en betydning eller en sproglig struktur af en slags, hvor formen står frem for værkets materialitet. Hvilket leder ham

⁵ Ifølge mail fra Mertz’ enke, Lone Mertz 7. feb. 2011: ”Til dit spørgsmål om madstænk på arbejderne - kender jeg vist kun disse cirkler. På et tidligt tidspunkt lavede Albert billeder med lakrids. Jeg har stadig en cirkel fra januar 70 med lakridsbamser og på det gamle Tokanten (restaurant) havde de en fin collage med rød og hvidstribede slikkepinde vist fra 50erne? Jeg har også en samling små glasflasker med "Vand fra Paris" 68. (udstillet på den Frie). Men Albert smed mere væk, end han gemte, så mon ikke han droppede det med maden igen?”

hen på tanken om konceptkunsten og bestræbelserne her med at komme værkets objekt karakter til livs – med at frembringe en kunst helt uden struktur, eller uden form. Mertz mener, man kan arbejde sig *hen mod* et nulpunkt, men aldrig nå helt frem eller under:

”Selv Conceptual-art kan ikke manifestere sig helt uden struktur, de kan neutralisere denne struktur næsten helt ned til et nulpunkt, men de kan ikke, uden totalt at opgive enhver form for manifestation, komme under dette nulpunkt. selv det mest ubehjælpelige og visuelt ineffektive fotografi; selv den sprogligt set nøgneste og neutraleste tekst, en hulrække, en mundtlig udtalelse, en lyd, paavisningen af et usynligt stof osv, har omend kun et mindstemaal af, sproglig struktur”⁶

Der kan altså arbejdes meget tæt på dette æstetiske nulpunkt, hvor det for beskueren kan være næsten umuligt at finde æstetiske kvaliteter eller billedmæssige betydningsdannelser i værket – men helt undgå dem kan man ikke. Man kan ikke komme under nulpunktet. Hvilket i sidste ende vel heller ikke er interessant, da kunsten ikke kan eksistere uden en struktur eller form – kunstudsagnet *skal* materialiseres.

De to uddrag fra Mertz’ værkstedsbøger er interessante omkring henholdsvis denne *transformation* af materialer til kunst og tanken om et *nulpunkt*. For både Mertz og Ruscha spiller transformationen en vigtig rolle i forbindelse med undersøgelsen af og udvidelsen af det kunstneriske felt. Tanken om nulpunktet derimod vedrører selve kunstens betydningsdannelse, i hvilken forbindelse nulpunktet står som en frigørelse for allerede indlejret mening – det vil sige (det umulige) forsøg på tømme indholdet for betydning, så det kan fremstå som et tomt tegn, et åbent værk, der ikke dikterer noget for beskueren, men derimod kun inviterer til dialog.

I citatet opfatter Mertz nærmest kunsten *semiotisk* – som et tegnsystem, hvor de enkelte værker og udsagn indgår i en betydningsdannende struktur. Også det ubehjælpelige fotografi eller den neutrale tekst er tegn og indgår altså i en større sproglig struktur. Den påfaldende undertekst, som Mertz synes at abonnere på, er at denne sproglige struktur ikke afhænger af mediet. Når den franske semiolog Roland

⁶ Høgsbro, 2011, p. 85.

Barthes (1915-1980) spørger, som han gør i en tekst fra 1969: ”Er maleriet sprog?”, synes Mertz at svare bekræftende.

Der er tematiske og begrebslige ligheder mellem Mertz, Ruscha og Barthes, som dette speciale vil udforske, idet Barthes netop bygger sit teoretiske forfatterskab op omkring kampen mellem allerede eksisterende betydning og individets egen rolle som betydningsdanner. Barthes taler om *nulpunkter* i litteraturen og senere om *det tomme tegn* i en bredere kulturanalyse af Japan fra 1970.⁷ Som Mertz og Ruscha er Barthes ikke lige sådan at klassificere – han var ikke systemtænkner og ligeledes svær at passe ind i faste kategorier.⁸ Fra starten er han ideologikritiker, der retter skytset mod borgerskabets gamle og bedagede værdisæt. Barthes ser hele vores kulturs selvbekræftelse så integreret i vores samfunds ”diskurser”, at vi knap nok bemærker dem længere. Først og fremmest er vores sprog gennemsyret af dem, men i og med vores sprog gennemsyres alt, kan vi ikke undslippe dem. Barthes ønsker i forordet til bogen *Mytologier* fra 1957 et opgør med ”det der siger sig selv”, det lukkede og naturaliserede. Her er instrumentet for opgøret *semiologien* – den tegnvidenskab der skal forme hans analyser af, dels hvad betydning er, og dels hvordan det dannes. I det teoretiske essay bagest i bogen bliver Barthes’ mangeartede analyser genstand for en mere avanceret teoretisering. Essayet er skrevet efter mytologierne selv, og underbygger og begrebsliggør altså Barthes’ semiologisk-strukturalistiske metode.

Mod slutningen af 1960’erne, det vil sige i den periode, som dette speciale primært bevæger sig indenfor, bevæger Barthes sig dog væk fra strukturalismens objektive, videnskabelige diskurs. Semiologien holder Barthes sig stadig til, men det bliver i en anden aftapning end den videnskabelige og systematiske. Man kan, med Carsten Meiner, dele Barthes’ virke op i en ideologikritisk i 1950’erne, så en strukturalistisk i 60’erne og slutteligt en vitalistisk i 70’erne.⁹ Jeg vil her bruge forskellige af Barthes’ begreber og tanker på tværs af de tre perioder som klangbund og kulturteoretisk kontekst for analyserne af Mertz’ og Ruschas praksisser.

I en specifikt kunsthistorisk optik går Mertz’ og Ruschas eksperimenteren med nye medier og udtryksformer godt i spænd med 1960’er-avantgardens opgør med den

⁷ Roland Barthes bog ”Litteraturens nulpunkt” er fra 1953 (på dansk i 1968), anmeldelsen ”Er maleriet sprog” er fra 1969 (på dansk 1970) og bogen ”I tegnenes vold” - ”L’Empire des signes” på fransk fra 1970 (på dansk 1999).

⁸ Lund, 2002, p. 227.

⁹ Barthes (Meiner), 2004, p. 9.

modernistiske kunst.¹⁰ Men overordnet er hverken Mertz eller Ruscha særligt konsekvente og fravælger jo ikke det traditionelle billede - ikke engang maleriet. Deres værker bliver til i dette paradoksale ståsted mellem at ville noget nyt, men ikke være i stand til - eller interesseret i - at løsrive sig fra det gamle. Mertz og Ruscha udvider og skaber kunst på tværs af rammerne, men laver dog stadig billeder i en temmelig traditionel forstand.

Det er disse billeders tvetydige rolle, jeg primært sætter mig for at undersøge i dette speciale, fordi de tilsyneladende både fungerer som klassiske oliemalerier, og som værker i en avantgardistisk tradition, hvor kunstbegrebet bliver udfordret i et nyt billedsprog.

¹⁰ En nærmere gennemgang af perioden i kunsten efter 2. verdenskrig følger i afsnit 1.1.

Problemformulering og metode



Ed Ruscha: Accordion Fold With Vaseline Stains.
1973, krudt & petroleum på papir. 30x74 cm

Ideen til et komparativt studium af netop Albert Mertz' og Ed Ruschas kunst udspringer af et ønske om at se Albert Mertz i et nyt perspektiv.^{11a} Mertz-forskningen herhjemme har naturligvis været omkring det meste, særligt i det store katalog til de fire udstillinger i 1999 "Albert Mertz" redigeret af Elisabeth Delin Hansen, Charlotte Sabroe med flere, og hos Mikkel Bogh i *Ny Dansk Kunsthistorie* bind 9 "Geometri og bevægelse" fra 1996.^{11b}

Hos Bogh bliver Mertz gjort til en form for bindeled mellem 1940'ernes abstrakte kunst og efterkrigstidens nyavantgardistiske strømninger. Men netop Mertz' plurale kunstpraksis gør, at han aldrig bliver set hverken som tilhørende den ene eller anden retning – og hvor står han *så*? Vi ved meget om, hvor han *ikke* står, og at han blandt andet derfor er at betragte som "en outsider i dansk kunst".¹²

Specialets ærinde er ikke at anfægte eller korrigere Mertz-forskningen, men at komplicere dens hverken-eller-billede af Mertz, ved at tage denne outsider ud af Danmark, og se på ham i et internationalt skær. Sammenligne Mertz med en anden ener i kunsten, nemlig amerikaneren Ed Ruscha. Albert Mertz vil, hvis vi låner fra Hollywood-terminologien, således være specialets *actor in a leading role*, mens Ed Ruscha spiller rollen som *supporting actor*.

Albert Mertz og Ed Ruscha er begge kunstnere, der eksperimenterer med værker i flere forskellige medier og genrer, og blandt andet som følge heraf svære at klassificere rent kunsthistorisk. De bliver begge i 1960'erne taget til indtægt for såvel popkunst som konceptkunst og en art neodadaisme, og har samtidig lavet alt fra klassisk maleri til eksperimentalfilm, hvor den kunstneriske tanke som regel har dikteret mediet. I den danske behandling af Mertz har hans voldsomme hang til eksperimenter ofte givet ham prædikatet 'legebarn' – altså som en kunstner, der

^{11a} Tak til billedkunstner Christian Vind for inspiration til i første omgang at sætte Albert Mertz overfor Ed Ruscha.

^{11b} De fire udstillinger var på Esbjerg kunstmuseum, Vestsjællands Kunstmuseum, Køge Skitsesamling og i Nikolaj Udstillingsbygning i 1999.

¹² Bogh, 1999, p. 24

uproblematisk og nærmest postmoderne bevæger sig fra genre til genre, fra medie til medie, fra udtryk til udtryk. At det ikke forholder sig så enkelt, vil jeg komme yderligere ind på i løbet af specialet.

Det er en af pointerne ved begges kunstpraksisser, at de netop går imod det klassificerbare, og det ser jeg som en af de store udfordringer ved undersøgelsen af de to kunstnere. Men som jeg vil vise i løbet af specialet, skyldes dette blandt andet deres fælles insisteren på at arbejde avantgardistisk med noget så traditionelt som maleriet.

Deres kunstneriske projekter peger altså i mange retninger, men det er dog bemærkelsesværdigt mange af de samme retninger. På trods af aldersforskellen og den geografiske forskel, er der i de to kunstneres værker i 1960'erne og 1970'erne mange af de samme undersøgelser i gang. De arbejder som allerede nævnt begge med maleriet på en utraditionel vis; Mertz med sine rød+blå-billeder og Ruscha med sine ordbilleder – og herigennem spørges grundlæggende om hvad kunst er og kan være. Bliver ugebladssiden kunst, når Mertz maler den rød og blå? Bliver ord og sætninger kunst når Ruscha maler dem på lærred? Og hører de så op med at være ord og sætninger?

Andre overlap i deres billeder handler for eksempel om rum, om bogstaveligheden, og om noget så traditionelt som landskabet. Mere overordnet handler begges kunst om undersøgelsen, eksperimentet, hverdagsdyrkelsen og om kunsten overfor og i den (sproglige) virkelighed den er rundet af. I kunsten hos både Mertz og Ruscha afspejles to kunstneres meget nysgerrige, humoristiske, intelligente og legende sind der konstant spørger, påpeger og undersøger.

Specialets grundlæggende tese er således, at det tomrum, Mertz befinder sig i i dansk kunsthistorie – den uregerlige kasse med 'enere' – kan kompliceres ved netop at internationalisere den kontekst, Mertz er blevet forstået i. De påfaldende sammenfald med Ruschas praksis, som helt objektivt er langt fra Mertz', kan netop måske udgøre den spejlkasse, der kan give nye vinkler på læsningen af Mertz' kunst. For begges vedkommende er der både i teori og praksis en insisterende fokus på det sproglige aspekt både af virkeligheden og af kunsten, hvilket vil blive et af specialets hovedtemaer.

Metodisk vil jeg gribe det an gennem komparative nærlæsninger af Mertz' og Ruschas værker. Jeg vil undersøge nogle af de temaer, der går igen hos begge og altså

spejle værkerne i hinanden. Det vil særligt være med fokus på undersøgelsen og diskussionen af kunstbegrebet, og det forhold mellem kunsten og virkeligheden, deres værker sætter i spil. Vil der i et sådant studium kunne åbnes op for nye perspektiver på både Mertz og Ruschas værker? Hvad kan sammenligningen af deres værker belyse af ligheder og forskelle? Og hvilke betydninger kan uddrages heraf?

Da netop det overordnede kunsthistoriske blik er problematisk i forbindelse med begge kunstnere, er det nærliggende at anlægge et mere *nærsynet* blik, der bevæger sig under det kunsthistoriske niveau. Mertz' egne tekster og noter og Ruschas udtalelser i interviews vil blive flittigt brugt i diskussionen af deres kunst.

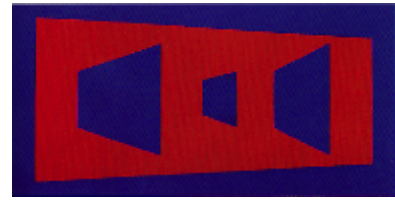
Denne nærsynede analyse vil desuden inkludere et semiotisk perspektiv. Barthes vil være en teoretisk medspiller og med hans begreber som *nulpunkt*, *tekst* og *det tomme tegn* vil jeg sætte Mertz' og Ruschas kunst i spil i en større forståelsesramme – hvor betydningsdannelse, tradition, allerede indlejret betydning og frigørelsen fra denne er omdrejningspunkterne. Jeg vil ikke bruge semiotikken som en fuldstændig metode for analyserne, men se Barthes' mere flydende begreber som et ekstra og mere overordnet lag til indkredsningen af betydninger i Mertz' og Ruschas kunst.

Efter analyserne og nærlæsningen af værkerne vil jeg afslutte med en kortere undersøgelse ud fra et topologisk perspektiv. Herigennem vil jeg forsøge at give en anden vinkel på forholdet mellem kunsten og virkeligheden, og brede perspektivet ud i en logisk forlængelse af undersøgelsen i værkerne. De mange overlap mellem Mertz og Ruschas kunst er også nemlig interessant taget i betragtning af, at de bor og arbejder i to meget forskellige miljøer: Mertz i "den gamle verden" i Paris i 1960'erne, hvor Europa stadig slikker sårene efter verdenskrigen og nye toner er på vej med ungdomsoprøret i sigte. Men hvor det måske ikke længere er her kunsten tager de store avantgardistiske spring. Ruscha derimod står midt i en helt ny kunstscenes opbygning i "den nye verden" i Los Angeles. Der bliver i disse år pludselig noget der hedder samtidskunst, gallerier og kunstsamlere i LA. Og samtidig er byen, lokaliteten, en inspiration for kunstneren med dens store omvæltninger i bybilledet, med højt tempo på byggeriet af nye kvarterer og infrastrukturens udvidelse.

I en nærmere undersøgelse af Paris overfor L.A. i 1960'erne og 1970'erne vil jeg se på hvordan lokaliteterne præger Mertz' og Ruschas kunst. Hvordan spiller de to forskellige verdener ind i deres kunst og ikke mindst i mødet mellem dem?

Specialet vil dog starte med en indkredsning af perioden, hvori Albert Mertz' og Ed Ruschas kunst undersøges. Her i første del vil der efter to korte biografiske portrætter af de to kunstnere, følge en overblikflyvning af det kunsthistoriske terræn. I en række punktnedslag vil der være fokus på kunstens udvikling i USA og Europa fra 2. verdenskrig og frem mod 1960'erne og 1970'erne. Overblikket vil fokusere særligt på de områder og udviklinger, der bidrager til belysningen af Albert Mertz' og Ed Ruschas kunst.

1. DEL - Biografi og historie



Albert Mertz: Rum. 1979, akryl på pap, 70x140 cm.

1.1 Albert Mertz

Albert Mertz er sytten år ældre end Ed Ruscha, og de har deres virke i henholdsvis København/Paris og Los Angeles. I København tager Mertz' karriere fat allerede i trediverne, og han bliver optaget på Kunstakademiet i 1936, kun seksten år gammel. To år senere forlader han akademiet igen i protest mod den, ifølge ham, gammeldags undervisning. Han begynder sideløbende med billedkunsten at lave film, som på det tidspunkt var en noget avantgardistisk sag i kunstsammenhæng. I det etablerede kunstmiljø blev der ligefrem set ned på dette medie, og Mertz fik prædikatet 'uvederhæftig'.¹³ Det så han dog stort på, og op igennem 1940'erne lavede han adskillige eksperimentalfilm, den første "Flugten" fra 1942 sammen med Jørgen Roos og med kunstner Robert Jacobsen i hovedrollen. Mertz fortsætter med at lave film helt til slutningen af 1950'erne, både af den eksperimentelle slags, men også kortfilm for staten som "Instruktion for arbejdspladsen" fra 1956.¹⁴

Sidst i 1940'erne danner Mertz kunstnergruppen *Linien II* med bl.a. Ib Geertsen og Richard Winther. Her skulle den konkrete kunst foldes ud, men igen er Mertz sin egen og ligger noget skævt for denne fordring. Han viser på gruppens første udstilling nogle skramlede dadaistisk inspirerede collager og assemblager. Ikke desto mindre står Mertz dog som en af chefidologerne bag gruppen med tanker omkring det kunstneriske materiale i centrum og ikke kunstnerens indre liv – de subjektive følelser skulle ryddes af vejen.

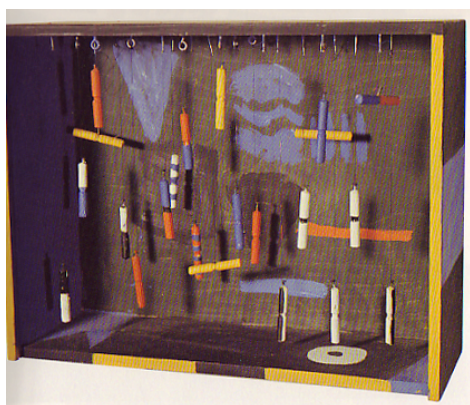
¹³ Nørrested, 1999, p. 190.

¹⁴ Nørrested, 1999, p. 192.



Albert Mertz: Fløjtemand. 1952, olie på masonit, 200x224cm.

Op gennem 1950'erne arbejder Mertz også videre med maleriet. I 1952 laver han et udkast til en udsmykning på Østerport Station med maleriet "Fløjtemand" der blev meget populært i den bredere offentlighed. Dette er den gængse opfattelse af maleren Mertz i 1940'erne og 1950'erne –et københavnermotiv i et moderne billedsprog, men dog jordnært og fatteligt. Et maleri bygget op i nærmest geometriske former, men stadig med et realistisk udtryk, og med klare referencer til den konkrete kunst og *Linien II*-gruppen, han stadig var en del af på det tidspunkt.



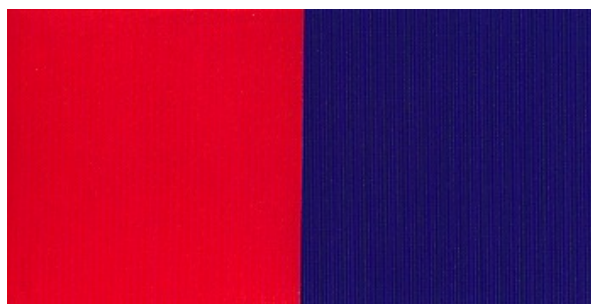
Albert Mertz: Bærepindeballet. 1957, mixed medie, 30x38x13cm.

Senere i 1957 laver han en mere aparte ting, nemlig "Bærepindeballet" hvor der i en kasse er fastspændt små bemalede bærepinde i forskellige højder. Den mere legende og eksperimenterende Mertz præsenterer sig her.

I 1963 flytter Mertz til Frankrig, først til Menton i Sydfrankrig og senere til Paris, hvor han bor til 1977. Årene i Frankrig bliver nærmest en slags arbejdsxil for Mertz, hvor han udover at producere i stor stil, også holder sig velorienteret om den

internationale kunst. Han læser de førende tidsskrifter og skriver bl.a. artikler hjem til *Louisiana Revy* fra eksempelvis Venedigbiennalen. Men noget større internationalt gennembrud for Mertz' kunst bliver det ikke til, og hans værker bliver oftest sendt hjem til udstillinger i Danmark – hos Clausens Kunsthandel, på Grønningen og senere Den Frie. Han får ro til sit arbejde i Frankrig, men er samtidig meget isoleret og bevidst om, at Paris måske ikke er stedet, det sker, på daværende tidspunkt.

I årene 1969–1971 udvikler Mertz hvad der særligt blev hans signatur, nemlig rød+blå-propositionen – oftest brugt som et rektangel bestående af et rødt kvadrat til venstre og et blå til højre.¹⁵



Albert Mertz: Rød+Blå. 1987, olie på lærred, 100x200cm.

I denne kombination af farvemodsætningsparret rød+blå så Mertz en slags *universaltegn*, der kunne indgå i forskellige sammenhænge. Som Mikkel Bogh skriver, kunne Wittgensteins ”konkrethedsfilosofi” omkring ”the meaning is the use” stå som overskrift for rød+blå-undersøgelsen:¹⁶ Hverken ord eller andre udsagn har betydning i sig selv, men får betydning i brugen. Mertz ønskede med rød+blå at undersøge denne brug på basis af et så klart udtryk som muligt - fri for konventioner af enhver art. Han bruger farvekombinationen fremover, og udvider fra den rene form af de to kvadrater til mange forskellige motiver. I 2. del afsnit 2.2 gennemgår jeg rød+blå-propositionen yderligere, for nærværende er det nok at nævne, at propositionen er absolut central i Mertz' forsøg på at skabe frirum i kunsten. Netop fordi rød+blå bliver så central en figur hos Mertz, bliver det også hans signatur og dermed det, som eftertiden husker ham bedst for.

¹⁵ ”Begrebet proposition, som for Mertz mest betød ”forslag”, havde han stjålet fra Frankrigs på daværende tidspunkt nok mest feterede unge kunstner Daniel Buren.” Høgsbro, 2011, p. 13.

¹⁶ Bogh, 1999, p. 32.

I Paris begynder Mertz sit store noteværk, hvor han skriver en slags dagbog med tanker om kunsten – om overvejelse af den ene eller anden art omkring det at lave kunst, være kunstner osv. Noteapparatet deles op i forskellige bøger kaldet for eksempel Værkstedsbøger, Rød + Blå, Skraldebøger og egentlige dagbøger. Det er både i dybde og bredde en skribentvirksomhed, der i dag står klart som et vægtigt og enestående stykke arbejde i dansk kunsthistorie.

Fra 1977 og til sin død i 1990 er Albert Mertz tilbage i Danmark, men bosætter sig dog noget fra København og kunstmiljøet - på Glænø syd for Skælskør. Hans kunst er i 1980'erne særligt centreret omkring rød+blå-propositionen, og han udstiller blandt andet med den amerikanske kunstner Lawrence Weiner. Han kommer tilbage til Kunstakademiet og bliver professor i 1979, hvor han introducerer eleverne for en række internationale gæstelærere og er med til at starte skolen for mediekunst. Mertz deltager også i flere kulturprogrammer i tv, og arbejder til sidst på den store præsentation af sine værker til den 21. Sao Paolo Biennale i Brasilien i 1991, hvor han således posthumt var Danmarks officielle repræsentant.

1.2 Ed Ruscha

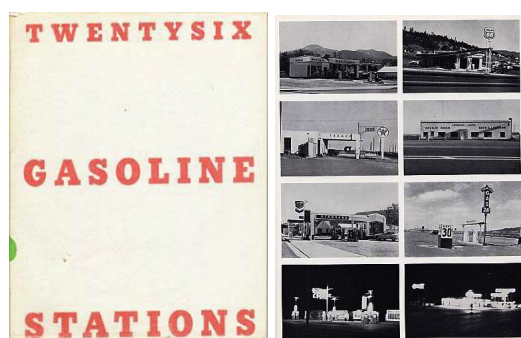
Som en anden John Steinbeck-figur tager Ed Ruscha turen fra Oklahoma til Californien. Han er født i 1937 og vokser op i Oklahoma City, men flytter efter High School, nitten år gammel, til Los Angeles og begynder på Chouinard Art Institute.¹⁷ I 1960 afslutter han sin uddannelse og har i 1963 sin første soloudstilling på Ferus Gallery. Det er også her, han også første gang ser værker live af eksempelvis Jasper Johns, der er en af de største inspirationskilder for Ruscha. Faktisk siger han selv om hvordan det hele startede:

”I saw a reproduction in some obscure magazine of Jasper Johns’s *Target with Four Faces* and Robert Rauschenberg’s painting, the combine painting with the chicken. That just sent me. I knew from then on that I was going to be a fine artist.”¹⁸

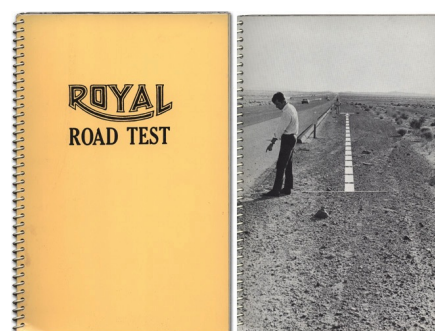
¹⁷ Det nuværende ”California Institute of the Arts”.

¹⁸ Schwartz, 2002, p. 116.

Udover de abstrakte ekspressionister og efterfølgere er Ruscha i de unge år inspireret af fotografer som Walker Evans og Robert Frank. Men også Man Ray og særligt Marcel Duchamp er vigtige i den kunstneriske opdragelse af Ruscha, der i 1963 møder Duchamp til åbningen af den 79 år gamle kunstners retrospektive udstilling i L.A. Samme år udgiver Ruscha sin første bog *Twentysix Gasoline Stations* med sort/hvide fotos af tankstationer på Route 66 mellem L.A og Oklahoma. Frem til 1978 udgiver han i alt 15 fotobøger.



Ed Ruscha: *Twentysix Gasoline Stations*, 1963.



& *Royal Road Test*, 1967.

En længere rundrejse i Europa i 1961 bliver kunstnerisk set lidt en skuffelse for Ruscha, der ikke finder den store inspiration ved at se de store klassiske værker og mestre. Men samtidig bliver det klart for ham efter turen, at det er L.A - byens tegn, sprog, billeder og bygninger der skal være hans motiver. I mødet med alt det tunge kunsthistoriske gods anspores han til at gå i kødet på sin egen tid. Han inspireres af spillefilm, tegnefilm og hele den visuelle kultur omkring Hollywood.



Ed Ruscha: *Large Trademark With Eight Spotlights*. 1962, olie på lærred, 169x338cm.

Han laver gennem årene flere værker med Hollywood-skiltet som motiv, og et af hans mest berømte malerier viser filmselskabet 20th Century Fox' logo – ”Large trademark

with eight spotlights” fra 1962. Der er tydelige forbindelser til den popkunst, Ruscha første gang bliver introduceret til, da han i baglokalet hos Leo Castelli Gallery i New York i 1961 ser et Roy Lichtenstein-maleri af en tennissko.¹⁹ Året efter er Ruscha med på en større gruppeudstilling på Pasadena Art Museum ”New Painting of Common Objects” der viste de tidligste tendenser i popkunsten.

Sideløbende med sin uddannelse arbejder Ruscha som layouter og grafiker, og hele hans oeuvre bærer præg af denne interesse. Hans økonomiske billedsprog i ordmalerierne og hele figur/grund-problematikken er i sig selv kerneproblemer for en grafiker, hvor billedfladens todimensionalitet bliver understreget. Men også hans interesse for bøger kører ud ad den tangent, og det samme gælder selvfølgelig også for hans store grafiske produktion.

Ruschas fotobøger vil mange se som hans mest vægtige bidrag til kunsten. Med disse cool og nøgterne fotos af almindeligheder som tankstationer, lejlighedskomplekser, swimmingpools og parkeringspladser tager han hul på den dyrkelse af hverdagsligheden, som en del af konceptkunsten kommer til at handle om, og Ruscha bliver en stor inspirationskilde for kunstnerne i udviklingen af den. Man brugte fotografiet som et medie, der ikke var tynget af traditioner, og hvori man, groft skitseret, kunne hente en ny visualitet, i opgøret med det tunge modernistiske værkbegreb.

Der blev hermed peget på det virkelighedsnære og pointeret en amatørisk tilgang til kunsten, der stod ganske modsat troen på det ophøjede og auratiske kunstværk – særligt det abstrakte ekspressionistiske maleri der havde været dominerende siden 2. verdenskrig, ønskede man at fjerne sig fra. Med det auratiske kunstværk menes et værk, ofte et maleri, hvorigennem beskueren i de mest højstemte øjeblikke kan føle en nærmest guddommelig aura, eller i hvert fald kunstnerens aura, udstrålende deraf.

Gennem tresserne arbejder Ruscha videre med både maleri, grafik, foto og tegning. Ind i mellem har han dog også sine skæve indfald og laver nærmest dadaistisk inspirerede værker. For eksempel bogen fra 1967 *Royal Road Test*, der er en slags billednovelle om hvordan en skrivemaskine bliver smadret, efter at være kastet ud af en kørende bil. *Royal Road Test* var et samarbejde mellem Ruscha og kunstnerne Mason Williams og Patrick Blackwell. Bogen introduceres endda

¹⁹ Schwartz, 2002 p 126.

med en tekst møntet på skrivemaskinen og dens skæbne, men som var direkte afskrift af *Encyclopedia Britannicas* opslag om Dada-bevægelsen: ”It was too directly bound to its own anguish to be anything other than a cry of negation; carrying with itself, the seeds of its own destruction.”²⁰ På denne facon viste kunstnerne deres inspiration og ikke mindst deres humor.

Samme år, 1967, som *Royal Road Test* udkommer bliver Ed Ruscha gift. Han annoncerer det i kunsttidsskriftet *Artforum*, med et foto af ham selv i en stor dobbeltseng med to kvinder med underteksten ”Ed Ruscha says goodbye to college joys”. En typisk flertydig udmelding fra Ruscha, hvor han på en gang får vist sit machoimage og samtidig tager afstand fra det. Kredsen omkring Ferus-galleriet var mest unge hvide mænd og det var et miljø præget af stereotyp maskulinitet med sex, kvinder, biler og solbrændte overarme. Der var en klar positionering overfor det intellektuelle kunstmiljø i New York og man gjorde bevist en dyd ud af dyrkelsen af kroppen og seksualiteten. *The Ferus-Studs* blev gruppens kælenavn. Ruscha er en del af dette spil, men ironiserer samtidig over det, og forstår at bruge det strategisk i sin manøvrering rundt i kunstmiljøet.²¹

Ruscha arbejder som grafiker for *Artforum* i årene 1965 til 1969 under pseudonymet ”Eddie Russia” og er ikke sen til at udnytte dette til at få placeret en række humoristiske annoncer.²² Som da *Twentysix Gasoline Stations* bliver afvist af *The Library of Congress* i 1964 som en ”rigtig” bog, hvilket i sig selv siger en del om hvor nyskabende den var, satte Ruscha en annonce i *Artforum* med overskriften REJECTED og nedenunder information om, hvor man kunne købe bogen. I 1969 udsender han den føromtalt portfolie *Stains* med pletter på papir af forskellige materialer.

²⁰ Wolf, 2004, p. 172.

²¹ Hele dette tema omkring køn og seksualitet blandt LA. Kunstnerne er behandlet indgående i Alexandra Schwartz *Ed Ruscha's Los Angeles* fra 2010, kap. 4: *Ferus Stud*.

²² Pseudonymet ”Eddie Russia” er en vits omkring den forkerte udtale af hans efternavn. Han lavede også et visitkort, der senere i stort format blev til et reklameskilt i vinduet på en boghandel, hvor der stod: EDWARD RUSCHA, ED-WERD REW-SHAY. Så skulle der ikke være noget at være i tvivl om.



Ed Ruscha: Dusty. 1967, Gunpowder on paper, 36x58cm.

Hele året 1970 laver Ruscha ikke et eneste maleri, men i stedet en del grafiske værker med farver fra grøntsager, chokolade og andet. Og året efter kommer de første tegninger i mediet ”gunpowder on paper”. Således eksperimenter han med materialerne og finder ud af, at man kan opløse krudt og tegne med det. Samtidig konnoterer ”gunpowder on paper” også maskulinitet og styrke og passer godt ind det førømtalte image omkring Ruschas person og miljø. Han repræsenterer USA på den 35th Venedigbiennale i 1970 med sit ”Chocolate Room” – et helt rum tapetseret med store chokolade-silketryk.

Som Mertz laver han også eksperimenterende film, og den første, *Premium* i 1970, er en filmatisering af bogen *Crackers*, han lavede tidligere i samarbejde med vennen og forfatteren Mason Williams.

Ed Ruscha arbejder hele sin karriere, ja gør det fortsat, i L.A og omegn. Han får sin første store retrospektive udstilling i 1982 på San Francisco Museum of Art, hvortil, typisk for Ruschas form for humor, han svarer igen med et ord-maleri hvor der står ”I dont want no retrospective”. I hans malerier fra 1970’erne og frem gennemgås forskellige motivkredse, for eksempel med Hollywood-skiltet, eller de såkaldte silhuet-malerier, og senere store bjerglandskaber med tekst henover. Hans alsidighed er stor, han udstiller efterhånden over hele verden og laver også større udsmykninger i USA. Sidste år, i 2010, kunne Ruschas halvtredsårs retrospektive udstilling med malerier ses tre steder i Europa.

I modsætning til Mertz har Ruscha ikke skrevet gennem sin karriere, hverken om egen eller om andres kunst. Men gennem årene i utallige interviews får han dog verbaliseret sine tanker og ideer om sit kunstneriske projekt.²³

1.3 Kunsthistoriske punktnedslag

I de følgende afsnit vil jeg give en historisk gennemgang af kunsten efter 2. verdenskrig frem og ind i 1960'erne med udgangspunkt i de områder og forløb der er særligt interessante i forhold til Albert Mertz og Ed Ruscha.

1.3. A USA – Abstrakt Ekspressionisme og frem

I USA er det i tiden efter 2. verdenskrig de abstrakte ekspressionister der sætter dagsordenen, med kunstnere som Jackson Pollock, Wilhelm de Kooning, Clifford Still m.fl. Der er fokus på den gestiske abstraktion i en ekspressiv stil med troen på en nødvendighed af kunstnerens autografiske spor. Som Paul Wood beskriver:

”...at særegenheden ved netop dette penselstrøg af denne bestemte person som reaktion på netop disse bestemte omstændigheder, i kraft af at være så sandt og så unikt, kunne undslippe vilkårligheden og hæve sig op til et højere, universelt følelsesniveau.”²⁴

Man fjernede sig fra realismen som udtryk, der efter krigen blev identificeret med det konservative eller ligefrem med undertrykkende ideologier. Modernismen fik en ny storhedstid og den abstrakte kunst kom frem i en ny form, ganske forskellig fra de tidligere europæiske abstrakte kunstnere. Udviklingen fortsætter op gennem 1950'erne under flere betegnelser som ”Color Field painters”, ”Post Painterly Abstracts” frem mod minimalisterne. Der bliver renset ud på billedfladen og maleriet skal handle om det det er: et objekt. Man skal ikke se billedfladen som en metafor for noget, for et rum inde bagved, det er hvad det er, et objekt i verden.

²³ I 2002 blev alle interviews med Ruscha indtil da samlet i bogen ”Leave Any Information At The Signal” redigeret af Alexandra Schwartz.

²⁴ Wood, 2002, p. 17.

Som Frank Stella udtrykker det i et berømt radiointerview i 1964: "What you see is what you see."²⁵ Og det man så var nu billeder med store farveflader i enkle kompositioner og i en enkel farveholdning. Med rødder tilbage til ikoner som Malevitch maler flere af kunstnere nu fuldstændig monokrome billeder og synes at føre maleriet ud på en nærmest blind vej.

Der er en paradoksalitet i mødet mellem det abstrakt formelle og det subjektive – noget som for eksempel Robert Rauschenberg undersøger i 1957, da han forsøger at male det samme billede to gange i *Faktum I og II* – komplet med forsøg på de samme ekspressive strøg gentaget. Samtidig inddrager han avisudklip og fotografier i sine værker og begynder at appropriere et sprog der peger hen mod popkunsten. Hos Rauschenberg udviskes ideen om et illusionistisk rum bag fladen og billedet bliver som en slags opslagstavle, hvor alt kan indlejres eller spredes ud. Værket bliver nærmest til en arbejdsproces, der fremhæver bogstaveligheden mere end illusionen. Hos en Jasper Johns ses denne tendens allerede i "Target with four faces" fra 1955 eller i hans "Flag Painting" fra 1954-55, med Stars and Stripes malet en til en i billedets format – dette er ikke et flag kunne man vel sige med Magritte i tankerne. Samtidig er det dog udført med løs hånd og meget stoffligt, og på den måde er både det maleriske og det genstandsmæssige påpeget. Det er på samme tid en ting og en illusion. Et andet vigtigt aspekt hos Johns er han bringer symmetrien ind i sine værker, som også Frank Stella for eksempel, som en metode til at:

"...fordrive den underliggende antropomorfisme, der var tydelig i selv den mest abstrakte europæiske kunst – uanset om det gjaldt Mondrian, Malevitj eller Kandinsky. Den slags kunst byggede på tanken om, at man kunne opnå en intuitiv, asymmetrisk balance ved konstant at flytte om på forholdene mellem de enkelte elementer."²⁶

Johns og Stella beskæftigede sig ikke med balance, men ville fremhæve hele billedets enhed. Dette var også et opgør med de abstrakte ekspressionisters organiske billeder og for Ed Ruscha var det en vigtig opdagelse i hans søgen efter sit eget billedsprog. Han siger om sit møde med Johns' "Target with four faces" at han var:

²⁵ Rorimer, 2001, p. 15.

²⁶ Batchelor, 2000, p. 17.

”taken with the fact that it was symmetrical, which was absolutely taboo in art school (...) Art School was Modernism, it was asymmetry, it was giant brush strokes, it was colors splashing, it was all these other things that were gestural rather than cerebral.”²⁷

Med senere Andy Warhol og Roy Lichtenstein er popkunsten i 1960’erne på toppen med indoptagelsen af populærkulturens billeder og kommercielle produkter. Popkunsten og minimalismen synes at give hvert sit bud på videreførelsen af maleriet, og som en Frank Stella, med et twist, skriver Lichtenstein at hans egne billeder: ”doesn’t look like a painting of something, it looks like the thing itself”.²⁸ Maleriet var i begge ’lejligheder’ enkelt og fladt, ikke spontant, men temmelig planlagt. Motiverne for popkunstnerne var hentet fra populærkulturens masseproducerede medier som tegneserier, reklamer, aviser osv. Med Warhol blev der fokus på gentagelsen som et vigtig greb i denne nye tids billedverden. I hans mange portrætserier af forskellige kendisser, som eksempelvis Marilyn Monroe, dyrkede han gentagelsen i sine silketryk, som mimede han en industriel fremstilling, og gav herved tanken om det auratiske en kritisk upper cut. Anekdoterne om Warhol er utallige, og netop omkring kritikken af det ophøjede modernistiske værk og kunstnerens altafgørende personlige aftryk er det sigende, at Warhol ud af en grafisk serie på måske 100 tryk valgte *ikke* at signere de 10 af dem – og pludselig var det dem der var de eftertragtede.

Eftertiden har tenderet til at gruppere lidt groft - for eksempel på den store Pop Classics udstilling, der åbnede det nye Århus Kunstmuseum, Aros i 2004. Her var nemlig både Rauschenberg og Johns med, sammen med Warhol og Lichtenstein.²⁹ På denne udstilling var også Ed Ruscha repræsenteret og en anden L.A.-kunstner Ed Kienholz var med. Kienholz er kendt for sine store installationer af hverdagsgenstande eller det der ligner, i sine politiske agiterende værker. I 1968 i en anmeldelse til Louisiana Revy fra Documenta 4 udstillingen i Kassel ser Mertz et værk af Kienholz og pointerer følgende:

”Her har vi et sagforhold, hvilke forestillinger, reaktioner, handlinger, fornemmelser kan det give anledning til, hvad kan det fyldes med fra beskuerens side?”³⁰

²⁷ Schwartz, 2002, p. 118.

²⁸ Rorimer, 2001, p. 17.

²⁹ Udstillingen var lavet i samarbejde med Museum Ludwig i Köln.

³⁰ Sandbye, 2003, p. 14.

Helt i tidens ånd ses kunstværket som en konkret ting i verden, og for Mertz var det vigtigt, at det åbnede for dialog med omverdenen. Dertil passer Kienholz' værk godt og som Mette Sandbye påpeger, bruger Mertz her ordet "sagforhold" – igen hentet fra filosofen Ludvig Wittgenstein og hans konkrethedsfilosofi, der optog en del kunstnere i tiden, om "...at verden og det vi kan vide om den kun er det konkret tilstedeværende, det saglige, det konstaterbare, ligesom "det billedlige" er det."³¹ Alt det ikke-konkrete, det fortolkende, det fornemmende og så videre, er altså her i Mertz' optik allerede lagt over på beskuerens skuldre.

1.3. B Europa – Danmark – konkret, abstrakt og spontant

Inden vi følger udviklingen frem mod popkunsten og konceptkunsten springer vi over Atlanten og kaster et blik på kunsten i Europa på samme tid. I et galleri i Paris under sin lange europæiske "dannelsesrejse", hvor han kører kontinentet tyndt i en Citroen 2CV i syv måneder og besøger sytten lande, ser Ed Ruscha i 1961 en udstilling af Rauschenbergs "Combine Paintings" og fortæller i et interview i 1980-81 at:

"That was the only art to me. The Europeans weren't doing anything, there was no art in Germany, no art in Italy. There was no art anywhere except in America. It was all happening in New York and Los Angeles."³²

Meget sker i USA på dette tidspunkt, men Ruscha har selvfølgelig ikke ret i, at der ingenting foregår i Europa. Det har dog virket umådelig stillestående på den unge amerikaner, der sammenlignede Los Angeles rivende udvikling med genopbygningen i Europa, der sikkert bar præg af en knap så spirende stemning.

Den danske kunstscene var i disse år præget af (i hvert fald) to forskellige grupperinger og dermed to forskellige løsninger på kunstens fremtid. I en fortsættelse af surrealismen opstår gruppen *Cobra* i 1948 med Asger Jorn som fortaler for en kunst der var "...en stoflig overskridelse af den menneskelige fornufts rationelle økonomi"³³.

³¹ Sandbye, 2003, p. 15.

³² Schwartz, 2002, p. 121.

³³ Bogh, 1996, p. 28.

Og modsat denne opfattelse stod gruppen *Linien II*, med blandt andet Ib Geertsen, Richard Winther og Albert Mertz - her skulle den konkrete formelle kunst dyrkes med fokus på "...kunstens opbyggeghedsdimension og tog følgelig udgangspunkt i ideen om et geometrisk styret logisk formsprog".³⁴ *Linien II* hed nummer to fordi den efterfulgte gruppen *Linien* med bl.a. Richard Mortensen fra 1930'erne, dengang inspireret af især Bauhaus-skolen. I *Linien II* ville man fortsætte arbejdet med den abstrakte kunst, og man inviterede også de gamle *Linien*-medlemmer med på udstillinger for at slå sammenhængen fast.

At de unge kunstnere efter krigen søgte tilbage til hhv. surrealisternes rationalitetskritik og *Linien* i 30'erne skyldes vel særligt den isolering, krigen havde frembragt. Kontakten til de internationale strømninger havde været svækket, og man søgte derfor tilbage i tiden og til det der var tilgængeligt.

På den ene side stod altså en spontanitetens kunst, hvor man satte individet frit og formidlede en subjektiv følelse i et gestuelt og associationsfrit formsprog. Og på den anden side det formelle og rensede objektive værk, hvor man forsøgte at finde en slags kunstens eget sprog, en slags billedets grammatik, fri for subjektiv vilkårlighed.

Umiddelbart synes kunstnerne i Cobra-gruppen at ligge godt i tråd med de amerikanske abstrakte ekspressionister, men der var dog særligt figurationen og narrativiteten til forskel, selvom det ikke altid er helt tydeligt i værkerne. Om end Cobra-kunstnerne ikke lavede genkendelige figurer var deres billeder præget af en vis fortælling med henvisning til eksempelvis primitiv kunst. Asger Jorn selv tog afstand fra den abstrakte ekspressionisme og subjektiviteten, men på samme tid også til den konkrete kunst og objektiviteten, for hans "...interesse gjaldt lige netop forholdet mellem subjekt og objekt, herunder følelsen og stoffet."³⁵

Jorn arbejdede i spændingen mellem stof og form, men konkret giver hans værker dog tydelige mindelser om noget ekspressivt og subjektivt. Senere udvikler Jorn også et mere avantgardistisk politisk potentiale i bevægelsen *Internationale Situationniste* med den franske digter og filosof Guy Debord i hovedrollen. Bevægelsen kritiserede institutionalisering af kunsten og ville gøre op med alle hæmmende rammer for kunsten. Det skulle handle om *situationen* og ikke om det færdige værk, som det blev præsenteret på museet. Med deres opgør med både værket, formen og billedet peger situationisterne fremad mod 60'erne og 70'erne og

³⁴ Bogh, 1996, p. 28.

³⁵ Bogh, 1996, p. 76.

særligt interessant i denne sammenhæng på ”...fortsættelsen af ready-made-princippet i den såkaldte pop- og konceptkunst, der som den situationistiske tager udgangspunkt i præfabrikerede genstande.”³⁶

Tilbage til *Linien II* og de konkrete kunstnere, hvorigennem det danske kunstliv igen får etableret kontakt udadtil – nemlig til den parisiske scene for den abstrakte kunst. Og med hjælp fra de i Paris bosiddende kunstnere Richard Mortensen, Robert Jacobsen og Gunnar Aagaard Andersen opnås kontakt til internationale kunstnere omkring Galerie Denise René, der var tidens førende indenfor den nye konkrete kunst. På *Linien IIs* udstilling i 1948 i den frie udstillingsbygning i København kunne man således præsentere et flot gæsteopbud af navne fra Paris-scenen – den russisk-franske Serge Poliakoff, den ungarske Victor Vasarely og de to franskmænd Jean Deyrolle og Jean Dewasne. Og året efter var også Jean Arp, Le Corbusier og Wassily Kandinsky på den nu meget Bauhaus-inspirerede plakat.

At den abstrakte kunst i *Linien*-grupperingen skulle være konkret lyder på sin vis som en begrebslig umulighed – noget kan vel ikke både være konkret og abstrakt på samme tid. Forvirringen skyldtes imidlertid nok mængden af betegnelser i spil i perioden, og de forskellige udlægninger af, hvad kunsten skulle kommunikere. Den franske *Linien*-gæst Jean Dewasne skriver senere om den danske konkrete kunst: ”som jeg kalder for ”abstrakt”, og som I kalder ”konkret”. Et eksempel på den dejlige humor, der altid glæder mig”.³⁷ En skelnen mellem abstrakt og konkret kunst blev nu også taget alvorligt, som fx hos Vilhelm Bjerke Petersen der i et forord til et af *Liniens* udstillingskataloger netop skrev, at det var ”...forbi med det uvirkelige, det symbolske og det abstrakte (...) Den ikke-genstandsmæssige konkrete kunst er en realitet.”³⁸ *Liniens* kunstnere ville, at kunsten skulle være konkret, fordi den netop ikke skulle abstrahere over noget. Gjorde den det, ville den jo være et billede *på noget* og ikke bare et billede *i sig selv*.

³⁶ Bogh, 1996, p. 79.

³⁷ Dewasne, 1988, p. 36.

³⁸ Bogh, 1996, p. 27.

1.3. C Europa – *Nouveau Réalisme* og *Neo Dada*

Op gennem 1950'erne bevægede kunsten i Danmark sig mere og mere væk fra det rene konkrete, geometriske værk. Selvom stilen med nogen forsinkelse fik anerkendelse fra kritikken og publikum på denne tid, så var det også her, den mødte sin begrænsning. For med en øget interesse blev kravene skærpet til de relationer, kunsten indgik i samfundet med. De teoretisk-kunstneriske landvindinger var nået, og med tankerne tilbage til Bauhaus og den hollandske De Stijl var den sociale interageren en farbar vej for kunsten. Nogle kunstnere fik store udsmykningsopgaver i forsøget på at få kunsten ud til folket på god demokratisk vis. Men samtidig blev den konkrete kunst stadig bredt set som stiv og ufølsom og svært tilgængelig. Tidens opløstrende kommercielle kultur tog kunsten til sig, og med faren for at ende som ren dekoration, afsøgte flere kunstnere nye veje.

På tærsklen til 1960'erne opstår i Frankrig en retning, hvor en ny brug af virkeligheden sættes i centrum. En kunst, der approprierer de kulturelle billeder og den urbane og industrielle virkelighed i et mere urent og skramlet billedsprog end hidtil. Gruppen samlede sig under betegnelsen *Nouveau Réalisme* med blandt andre kunstneren Yves Klein som en af hovedinitiativtagerne. Klein havde få år før allerede været ude i ny-avantgardistiske tiltag med sine monokrome malerier og sin udstilling "Le Vide" (Tomrummet) i 1958, der bestod af et tomt gallerirum.³⁹ De nye realister kan ses som en ækvivalent til den Neo-Dada-bevægelse, der blandt andet i USA blev eksponeret af tidligere omtalte Johns og Rauschenberg. Forskellen mellem de to bevægelser kan dog kort og groft forklares ved, at de franske ny-realister brugte virkeligheden én-til-én og tog genstandene direkte ind, mens amerikanerne malede dem, eller i hvert fald overmalede dem, og gav dem en tydelig dobbelt betydning som hos fx Johns. Begge dele ligger cirka lidt før og lidt ved siden af den egentlige popkunst.

Det var med en fornyet interesse for dadaismen, man udførte collager, assemblager og genoptog ready-made-begrebet, der vel bedst kendes fra Marcel Duchamps "Fontæne" fra 1914 hvor en pissoirkumme blev vendt på hovedet og signeret med et pseudonym. Hos neo-dadaisterne blev genstandene ofte inkorporeret i

³⁹ Wood, 2002, p. 20.

billedlignende objekter, de tredimensionelle assemblager, hvor de indgik som elementer i værket ofte overmalet og banket på plads.

I Danmark blev disse genoptagne teknikker også brugt. Collagen havde Mertz for eksempel allerede brugt tidligere på den første *Linien II*-udstilling i 1948, og han arbejdede også ofte med brugen af genstande hentet fra virkeligheden. Collager med udklip og postkort, tilsat lidt sort gouache, sender Mertz en lang række af hjem til illustrationer af egne artikler i *Louisiana Revy* i starten af 1960'erne. *Louisiana Revy* var et kunsttidsskrift fra det nye museum Louisiana i Humlebæk åbnet i 1958, hvor der ”...var højt til loftet og åbenhed overfor den internationale avantgarde (...) Mertz var en del af miljøet omkring Knud W. Jensen og Louisiana.”⁴⁰

En kunstner som Svend Hauptmann lå i den helt traditionelle collageform med kompositioner af afrevne avis-, reklame- og plakatstumper. Hauptmann er en af de første og mest konsekvente herhjemme, der arbejder med at bringe disse massekulturens billeder ind i kunsten igen. Det var særligt i årene 1950-62, hvor han var bosiddende i Frankrig, at han arbejder sig frem til sin klassiske collageform.

En anden kunstner, der dyrker collagen og ikke mindst assemblagen, er den tyske kunstner Arthur Köpcke. Han kommer til Danmark og laver sit eget lille galleri i 1958 og har det til 1963. I Galleri Köpcke udstiller flere internationale navne, og det bliver særdeles vigtigt for implementeringen af de nye avantgarde-kunstretninger i Danmark, til trods for, at det eksisterer i nærmest ubemærkethed for det bredere kunstmiljø. Det sidste store og skelsættende tiltag, galleriet er med i, er multimediekoncerten ”FLUXUS: Musik og Anti-musik. Det instrumentale teater” i udstillingsstedet Nikolaj Kirke i 1962.⁴¹ FLUXUS var en samling af både europæiske og amerikanske billedkunstnere, musikere, komponister og digtere, der samles omkring et oprør mod den borgerlige og konservative kunstforståelse. Med sit udspring i dadaismen opførte de happenings og performances og den i Nikolaj Kirke havde, udover Köpcke og FLUXUS’ idemæssige bagmand, amerikaneren George Maciunas, såmænd også Albert Mertz på scenen.

⁴⁰ Sandbye, 2003, p. 8.

⁴¹ Bogh, 1996, p. 87.

1.3. D USA og Europa - Konceptkunsten



Albert Mertz: Kassernes kaos. 1965, olie på lærred, 81x116 cm.

Året efter, i 1963, flytter Mertz til Frankrig, hvorved hans kunst tager en ny drejning. Det bliver nu et mere strømlinet og cool billedsprog, han dyrker i mere enkle rene motiver. De skramlede collager og de tidlige 60'er pop-værker ryger i baggrunden, og åbner op for en mere undersøgende tilgang til kunsten og hele problematikken omkring det at lave kunst. Former og rum udforskes, og ikke mindst farveholdningen indskrænkes hen mod den rene rød+blå-proposition.

Der er ikke tale om en radikal sporændring, men snarere en kurssætning mod den idébaserede dogmeagtige kunst. Drivkraften er Mertz' tvivl på billedet og særlig på det klassiske kompositionsmaleri som kommunikationsmiddel, herunder hvordan linier, former og farver på en flade skulle kunne meddele noget om et individs opfattelse af verden, eller om individets indre følelser for den sags skyld.

Som det er blevet tydeligt ved de forudgående punktnedslag, står Mertz på ingen måde alene med denne tvivl, og blandt kunstnere i både Europa og USA kommer den idébaserede kunst i fokus i form af konceptkunsten. Det klassiske kunstobjekt og ditto kunstgenrer er til diskussion, og i konceptkunsten sker afgørende skred i afviklingen af modernismen. I 1963 laver den amerikanske kunster Robert Morris eksempelvis et dokument med en erklæring om æstetisk tilbagetrækning, og i 1967 skriver Sol LeWitt sine "Paragraphs on Conceptual Art" i tidsskriftet *Artforum*. I en form for program for konceptkunsten skriver han:

”For konceptkunst er ideen eller konceptet det vigtigste aspekt ved værket. Når en kunstner bruger en konceptuel form i kunst, betyder det, at hele planlægningen og alle beslutninger er taget på forhånd, og at udførelsen er en ren mekanisk affære.”⁴²

Ideen og konceptet er altså vigtigere end det endelige objekt. Sporene efter kunstnersubjektets hånd må elimineres med den mekaniske udførelse som ideal.

En anden af hovedteoretikerne bag konceptkunsten var Joseph Kosuth.⁴³ Med værker som ”First Investigation” fra 1967, hvor ordbogsdefinitioner af forskellige nøgleord for tidens kunstdebat blev præsenteret på fotostater - for eksempel ”object”, ”theory” og ”meaning”, stilles en problemstilling op omkring en kunst, der ikke længere skal ses, men *læses*. I sit essay ”Art after Philosophy” fra 1969 forkaster Kosuth hele den konventionelle kunst siden Duchamp og plæderer for en kunst, der ikke nødvendigvis behøver fremstille *objekter*, men i stedet skal fremsætte *udsagn*. Det blev nødvendigt at undersøge begrebet ’kunst’, og grundlaget herfor, og ikke så meget hvad der kunne skabes som kunst.

Hos modernisterne var den sproglige side af kunsten blevet fortrængt, men nu blev den atter trukket ind. Og med Kosuth og gruppen bag *Art & Language* vandt den såkaldte analytiske konceptkunst mere og mere indpas, men blev måske også den naturlige grænse sat for, hvor yderligt man kunne trække diskussionen. Tilbage hos Sol LeWitt, der i 1969 i artiklen ”Sentences on Conceptual Art” skriver:

”Konceptkunstnere er snarere mystikere end rationalister. De drager følgeslutninger, der ligger udenfor logikken. Rationelle bedømmelser gentager rationelle bedømmelser. Ulogiske bedømmelser skaber nye erfaringer.”⁴⁴

Der er selvfølgelig større eller mindre grad af denne irrationalitet hos de forskellige kunstnere, men det er i hvert fald en gennemgående tendens i konceptkunsten. I disse på overfladen meget rationelle pseudovidenskabelige udtryk gemte sig ofte meget ulogiske dogmer og regelsæt, hvorved man blandt andet pegede på at ikke alt kan måles og vejes. Selvom man stræbte efter en nøgternhed, og et nyt kunstnerisk sprog udenom det ekspressive udtryk, var det stadig i kunsten man kunne finde et alternativ

⁴² Wood, 2002, p. 38.

⁴³ Kosuth lavede blandt andet et værk til Albert Mertz’ hyldestudstilling i 1999 på Vestsjælland Kunstmuseum. To ordbogsopslag af farverne rød og blå, i hvid tekst på sort baggrund.

⁴⁴ Wood, 2002, p. 38

til normaliteten, hverdagsrutiner, den politiske virkelighed og så videre. Flere værker i tiden peger på særligt 'gentagelsen' som en slags mantra, en slags meditativ strategi.

Helt yderligt på denne fløj er for eksempel den polske kunstner Roman Opalka der i sin maleriserie "One to Infinity", startede på et lærred i 1965 og skrev 1 i øverste venstre hjørne og 2 ved siden af, og så fortsatte talrækken til lærredet var fyldt. Og fortsatte så på det næste. På en udstilling i 1999 havde Opalka således værker med, der havde titlen 1896176 – 1916613.⁴⁵

Som Mette Sandbye opridses bliver der, i hvert fald, to strømninger internationalt indenfor konceptkunsten. Den førnævnte analytiske og kunstfilosofiske, med den engelske *Art & Language*-gruppe i spidsen, med især fokus på tekst og det sproglige. Og så den anden side der har fat i det hverdagslige, hvor fotografiet spiller hovedrollen i dokumenteringen af de forskellige undersøgelser af mennesker og samfund.⁴⁶

Ed Ruscha står som pioneren for brugen af fotografiet i konceptkunsten med sine bøger, hvor han introducerer denne form for ny uprætentiøs lav-visualitet. Ruscha og senere kunstnere som Dan Graham, Douglas Huebler, Bruce Nauman, hollænderen Jan Dibbets, det tyske par Hilda og Ernst Becker og mange flere går fra den klassiske æstetiske tradition over til at benytte fotografiets evne som dokumentationsværktøj. I tiden udviklede teknikken sig hurtigt, og man fik små kameraer man kunne benytte blot med et tryk på knappen. Samtidig blev kameraet en almindelig benyttet ting for de fleste mennesker og der blev knipset til familiefester, sommerferier og så videre.

Og netop i mødet med hverdagen og billeder af almindeligheder, af almindelige mennesker og deres univers, kunne konceptkunsten hente noget til sit kunstneriske opgør. Det drejede sig om en revideret realisme, der fordrede en ny undersøgelse af verden i et andet perspektiv - man søgte ikke længere efter det sublime eller sande kunstværk. Kunsten antog denne pseudovidenskabelige karakter og kodeord blev kommunikation, information og undersøgelse. Man talte til intellektet og ikke til intuitionen, og værkerne skulle ideelt set have mindre værk karakter og mere karakter af dokumentationer af forskellige processer i den kunstneriske undersøgelse.

⁴⁵ Wood, 2002, p. 39

⁴⁶ Sandbye, 2002, p. 168

Hverken for Mertz eller Ruscha bliver konceptkunsten og fotografiet den endegyldige løsning, men dog vigtige ingredienser i sammenkoget af deres individuelle værk. Netop det typiske og særegne Mertz'ske eller Ruscha'ske er konglomeratet af mange forskellige teoretiske og praktiske tilgange – og at netop konceptkunsten 'bare' er endnu et instrument for Mertz, er tydeligt, da han umiddelbart før sin død ser tilbage:

”der kom den ene udstilling af Conceptkunst efter den anden til Paris, og det skabte...meget rav i mit arbejde...Jeg kunne ikke pludselig gå hen og blive conceptkunstner, men jeg måtte prøve på at bruge det af Conceptual Art som jeg kunne i mit arbejde som maler. Det var sådan set begyndelsen til at jeg lavede de røde og blå (billeder).”⁴⁷

Det er altså – i hvert fald i tilbageblik - via konceptkunsten, Mertz personlige engagement i maleriet bliver konsolideret i tiden i Paris.

Mertz debuterer som kunstner tretten år gammel i 1933 og har i 1962 sin første retrospektive udstilling i Kunstforeningen i København.⁴⁸ Den Mertz, der tager til Paris i 1963, er altså en på alle måder moden mand med allerede lang karriere og en stor værkproduktion bag sig. At rød+blå-propositionen først kommer til ham, da han er tæt på de 50 år og har boet i sit franske eksil nogle år efterhånden, vidner om Mertz' konstante undersøgelser af kunstens mulighedsrum.

Det er selvfølgelig ikke kun konceptkunsten der har inspireret Mertz, der konstant holder sig internationalt orienteret og i starten af 1960'erne er meget tidligt ude med popkunstværker afstedkommet af massekulturens billeder. Nærmest samtidig begynder Ed Ruscha sine popkunstværker, og her overlapper deres kunstneriske bestræbelser tidsmæssigt hinanden meget klart. Brugen af fotografiet bliver også et fællestræk, men hvor Ruscha tidligt bruger sine egne fotografier i sine bøger, er det dog først fra 1970'erne Mertz anvender egne skud i sine fotocollager. Og som jeg viste i indledningen har de også samtidig eksperimenter i gang med diverse materialer inkorporeret i værket.

Her fra starten af Ruschas karriere og midt inde i Mertz' er der altså en række sammenfald i deres praksis. Det er ikke kun på overfladen i begges fortsatte arbejde med det traditionelle medie, maleriet, eller gennem brugen af det nye, fotografiet - det

⁴⁷ Fra interview med Mertz af Jes Brinch i tidsskriftet Åndsindustri i 1990. Lone Mertz, 1991, p. 30.

⁴⁸ Mertz er her 42 år. Ruscha har nærmest samme alder da han i 1982 får sin første store retrospektive på San Francisco Museum of Modern Art, altså 45 år gammel. Set i forhold til i dag må det siges at være tidligt i karrieren for begge.

er også i dybden, nemlig i undersøgelsen af hele kunstbegrebet og i den måde, deres værker spørger til og undersøger kunsten på. Begge skaber værker i perioden, der tematiserer kunsten overfor virkeligheden - eller kunsten plads i virkeligheden. Og på et overordnet plan er der for begges vedkommende tale om en undersøgelse af virkelighedens sproglige strukturer.

Det er disse grundlæggende temaer jeg i følgende del vil analysere med afsæt i Mertz' rød+blå-proposition overfor Ed Ruschas ordbilleder. Respektivt er det i disse værker, deres undersøgelse af kunst/virkelighed/sprog-forbindelserne kommer tydeligst til udtryk.

2. DEL - Kunsten og virkeligheden



Ed Ruscha: Smash. 1964, kul på papir, 30x80 cm.

Som jeg har skildret, er maleriet under pres i 1960'erne - dets stoflighed bliver tilsidesat for en mere ren tegne-karakter og malingens materialespor var ikke i sig selv en ønskelig effekt. Som medium bliver maleriet desuden trængt af fotografiet, særligt med konceptkunstens opståen af idébaserede og tekstbaserede værker.

Men Mertz og Ruscha fortsætter med at male. Maleriets krise kan ikke løses ved at fortrænge maleriet, for hvor faren er, vokser også det reddende, som digteren Hölderlin skriver. Det er den konklusion, man kan læse i Mertz' rød+blå-notesbog i marts 1972, hvori det gælder om "...med udgangspunkt i maleriets teknik at overvinde maleriets æstetik."⁴⁹ Maleriet skulle ikke længere handle om at tilfredsstille et æstetisk behov, men måtte udvikles for at kunne tjene som formål for Mertz' projekt. Med rød+blå-maleriet ønskede han således at finde en grundstruktur rensat for alle normal-billedlige konventioner.

På mange måder skal Mertz' projekt forstås på linje med de kunstnere, der helt opgiver maleriet på grund af dets konventionalitet, fx de nævnte Lawrence Weiner og Joseph Kosuth, der jo helt forkaster maleriet i sin gængse form. Men selvom Mertz også tager kampen op med (og imod) maleriet, går hans vej altså *gennem* maleriet og ikke *udenom* det. At Mertz jo er en generation ældre end de to (og Ruscha) og på dette tidspunkt er en moden kunstner, er måske en af de mere forhåndenværende årsager til, at han ikke kan eller vil løsrive sig fuldstændig fra maleriet. Sikkert er det i al fald, at maleriet forbliver en af flere muligheder i Mertz' kontinuerede undersøgelse af kunstbegrebet – i hans fortsatte spørgen til hvad kunst er.

Idet jeg her tager hul på en af flere perspektiveringer til Roland Barthes, vil jeg starte med at forklare, hvordan inddragelsen af Barthes' lingvistisk inspirerede semiotik kan legitimeres. For hos Barthes suspenderes nemlig de traditionelles adskillelser mellem

⁴⁹ Høgsbro, 2011, p. 26

litteraturen og billedkunsten. Han anskuer begge dele som ”skrift” og i sin analyse af Cy Twomblys værker siger han, at de ”kan skrives”, og han spørger som nævnt ”er maleriet et sprog?”. Barthes erkender dog, at billedkunsten ikke kan reduceres til et system med en grammatik, men at interessen skal findes i forholdet mellem billedet og det sprog, man benytter sig af for at læse det. ”Dette forhold, er det ikke billedet selv?,” spørger han.⁵⁰ Og hermed sætter Barthes beskueren i spil, da dette forhold opstår i et sammenspil mellem værk og beskuer. Det er beskueren, der skaber værket, idet han *læser* det, eller som Barthes mener det om litteraturen; læseren *skriver* værket i sin læsning.

Barthes’ tanke om en ’medskreven’, altså en *aktiv* læsning som modsætning til den passive ditto, udfolder han i en af de bøger, der markerer hans farvel til strukturalismen, nemlig analysen af Balzacs ”Sarrasine” i *S/Z* fra 1970. Den tekst, læseren kan skrive med på selv, er det åbne værk, der giver plads til en sådan medskrivning, idet dets mening ikke foregiver at være endelig og universel. Tanken om at undslippe denne allerede indlejrede mening er også tilstede tidligt i forfatterskabet, hvor Barthes taler om, at litteraturen har været nødt til at skrive sig ned til et nulpunkt – til en litteratur uden litterære tegn.⁵¹ Det er gode pointer i forhold til den foranliggende undersøgelse af både Ruschas ordbilleder, og især Mertz’ rød+blå-proposition, hvor ønsket netop er et åbent værk med plads til at beskueren selv læser/skriver/maler med.

Familiariteten mellem Barthes og Mertz er tydelig, såfremt man tænker billedkunsten ind i følgende Barthes-citat fra *Om Litteraturen. To Lektioner* fra 1978:

”Det er altså hovedsagelig teksten i den (litteraturen) jeg har for øje, dvs. det væv af signifikanter der konstituerer værket, fordi teksten er selve sprogets titten frem, og fordi det er i sproget at sproget skal bekæmpes, føres på afveje: ikke ved den meddelelse hvis redskab det er, men ved det ordenes spil det er teater for.”⁵²

Barthes’ begreb *teksten* er det, der går på tværs af værket (eller værkerne) og binder det sammen af en række signifikanter (udtryksenheder). Teksten kan ses som et spor der går igennem et værk og samler dets overordnede udtryk. Gennem teksten anskues sproget, og i billedkunsten hos Mertz kan dette sprog ses som maleriet. Mertz kan

⁵⁰ Barthes, 1970, p. 191

⁵¹ Lund, 2002, p. 235

⁵² Lund, 2002, p. 234

med Barthes siges at bekæmpe maleriet i maleriet, og føre det på afveje. Og herigennem forsøge at sætte maleriet fri af de konventioner, det er underkastet. Det er ikke i indholdet, altså i *den meddelelse hvis redskab maleriet er*, at meningen skal findes – men i måden indholdet konstitueres på, *ved det ordenes spil det er teater for*. Måden, der siges noget på. Hos Mertz er det derfor ikke den røde eller blå farve i sig selv, der er interessant – ligesom det hos Ruscha heller ikke er de enkelte ord eller sætninger. Det er *måden* de optræder i en ny sammenhæng, i en ny *tekst*, og derved, som Barthes ønsker det af litteraturen, forsøger at føre (billed)sproget på afveje og sætte det fri af magten, af de herskende konventioner og traditioner.

2.1 Ed Ruschas ordbilleder



Ed Ruscha: Talk About Space. 1963, olie på lærred, 180x170 cm.

Ed Ruschas tilgang til ordmalerierne skal ikke findes så meget i en grundlæggende tvivl om kunstens beskaffenhed som hos Mertz. Ruscha synes mindre bevidst om og derfor mindre tynget af tvivlen på, hvad et billede er eller hvad kunsten kan og skal. Han bevæger sig i kraft af sin uddannelse problemfrit mellem ”fine art” og ”commercial art”, altså at være billedkunstner og grafisk designer. Og det bliver i en kombination derimellem, at han udvikler sit maleri.



BOSS. 1961, olie på lærred, 180x170cm.



Hurting The Word Radio. 1964, olie/lærred, 153x143cm.

Først i 1960'erne er malerierne stadig med spor af penselstrøg og pastos gestik og ofte med et enkelt ord som "BOSS". Senere indgår forskellige realistiske elementer som i "Hurting the Word Radio #1" hvor billede og titel spiller sammen i det bogstavet O klemmes af en realistisk gengivet skruetvinge.



Ed Ruscha: ARTIST WHO DO BOOKS. 1976, Pastel on paper, 58x73 cm.

I hans arbejder på papir løber ordene hen over papiret som et foldet bånd, eller som var de formet i væske. 1970'erne byder på de reneste og mest asketiske af ordbillederne som eksempelvis "ARTISTS WHO DO BOOKS" hvor alt overflødig er skåret væk og alle spor af kunstnerens menneskelige aftryk er slettet. Det er blot sort baggrund og hvid tekst – hvidt på sort, med en udmelding, som om Ruscha vil retfærdiggøre det at han laver bøger, eller i hvert fald sige at sådan er det bare. Hans bøger blev som allerede antydnet langt fra set på som værende "fine art" og stadig i dag vil en diskussion om deres placering vel kunne finde sted. I en typisk dobbelttydig udsigelse i det klassiske medie maleriet vælger Ruscha altså at konstatere, at nogle kunstnere rent faktisk laver bøger. Han bruger med andre ord det ene medie, maleriet, som "reklame" for et andet, bogen, og åbner op for en diskussion

om mediehierarki. Ved at lade maleriet gå bogens ærinde underkender han, eller i hvert fald problematiserer, den særstatus maleriet historisk set har haft.

Ruscha bruger igennem alle årene ord i sine billeder, og ordene kan stå foran realistiske bjerglandskaber som tekst på en kameralinse, eller de kan være små hvide prikker på overdrevent store panoramalandskaber, som man skal helt tæt på for at læse. De er også tit, i tegningerne, set i luftperspektiv, og får nærmest en plantegningsstruktur, eller ser ud som om de var skrevet på en mark - en hilsen til den, der flyver over. Principperne for Ruschas udvælgelse af ord er ikke semantiske men snarere semiotiske. De er ikke valgt i kraft af deres egenbetydning, men er snarere tegn, der er vristet løs af skriftsproget.

I starten i værkerne med ét ord som ”NOISE”, ”DAMAGE”, ”SMASH” synes en forkærlighed for sloganagtige larmende ord, nærmest som i tegnefilmsverdenen. Andre kan være ”BELLADONNA”, ”WON’T”, eller ”HOTEL” og helt tilbage i 1961 til de første der var lavet efter franske skilte ”BOULANGERIE” og ”METROPOLITAIN”. Ruscha siger selv, at ord har en vis temperatur for ham og når de blive varme nok, maler han dem. Han ser dem som frit flydende objekter, der bliver til rene, abstrakte former. Samtidig kan han lege med størrelsesforhold, da ord kan siges at leve i en verden uden størrelse ”You can make them any size, and what’s the real size? Nobody knows...”⁵³

Ordmalerierne spiller også på den semiotiske påpegning af det arbitrære forhold mellem ordets lyd i udtale og den genstand eller det udtryk det betegner. Semiotikkens ’fader’, lingvisten Ferdinand de Saussure påpeger, hvordan ordene Pferd, Cheval og Horse alle henviser til samme *indhold* - nemlig en hest. Der er altså ikke nogen sammenhæng mellem udtryk og genstand – sprogtegnets forbindelse mellem betegner og betegnet er med andre ord vilkårligt.⁵⁴ Denne vilkårlighed leger Ruscha med i den måde, hvorpå han ”skriver” eller ”maler” ordet, altså gør det til et billedelement.

⁵³ Marshall, 2003, p. 106.

⁵⁴ Madsen (red.), 1970, p. 33-35.



Ed Ruscha: SCREAM. 1964, olie på lærred, 180x170cm

I eksempelvis ”SCREAM” fra 1964 bliver forholdet mellem udtryk og indhold malet frem i bogstavernes opløsning af diagonale linier gennem ordet – som et skrig der får det hele til at ryste eller falde fra hinanden.

Fra 1959 til 1972 har Ruscha lavet maleri eller tegning med omkring 400 forskellige ord, og efter det kommer så de mange billeder bestående af hele sætninger.⁵⁵ I sætningsbillederne ligger flertydigheden eller manglen på betydning og lurer bag overfladen. Det er ofte sætninger, man som beskuer ikke har nogen chance for at forstå, da de er taget ud af en sammenhæng. Det kan være sætninger, kunstneren har taget fra overhørte samtaler eller måske hørt i radioen. Og de spiller tit på en narrativ som for eksempel ”Honey...I twisted through more damned traffic to get here” i hvid skrift på blåtonet baggrund, hvor det lyder som en replik i en film. Eller det bliver en slags historiemaleri når der står ”BRAVE MEN RUN IN MY FAMILY” ned over et realistisk gengivet sejlskib i høj sø på det åbne hav. Tekst og billeder er begge repræsentative på fladen og der åbnes op for mange fortolkninger hos beskueren. At der ikke er tale om en organisk helhed, men netop løsrevne tegn, er tydeligt.

Man rammes måske af en følelse af usikkerhed i mødet med Ruschas værker, når man ikke synes at fange pointen - eller tror man går glip af noget i de mest enkle udsagn. Denne usikkerhed er samtidig billedernes styrke, idet de holdes levende af en konstant tvivl om at der må være mere mellem linierne – mellem virkeligheden og teksten, eller mellem ordene og billederne. Meget overlades til mødet mellem værk og beskuer, og denne åbenhed i værkerne parret med den stringente maskinelle udførelse,

⁵⁵ Marshall, 2003, p. 107.

hvor kunstnersubjektet søges skjult, falder perfekt ind under fordringerne for konceptkunsten med teorierne om ideen eller tanken som bærende element.

2.2 Albert Mertz – Rød+blå - propositionen



Albert Mertz: Rød+Blå. 1987, olie på lærred, 100x200cm.

Hos Mertz og den rød+blå proposition finder vi samme tanke om et åbent værk der får relevans og mening i mødet med beskueren. Som allerede nævnt søger Mertz også væk fra en hermetisk kunst med det ophøjede værk i centrum, og gennem sit arbejde med rød+blå søger han at tømme kunsten for alt symbolsk indhold. Værket skal ikke diktere en tolkning.

Fra 1969 dukker rød+blå-ideen op hos Mertz, og han arbejder med den resten af sit liv. I 1971 påbegynder han sine rød+blå arbejdshæfter, og han fylder 24 af dem frem til 1974. Rød+blå består i sin reneste form af to kvadrater placeret side om side, så de danner et rektangel. Det venstre kvadrat er rødt og det højre er blå. Det kunne være malet på træplade i 20x40 cm, på traditionelt lærred i størrelsen 100x200 cm, eller direkte på væggen, som da Mertz udstillede med Lawrence Weiner i 1983 på Nordjyllands Kunstmuseum.

Med rød+blå-propositionen skulle tavlen viskes ren og maleriets klassiske opbud af ekspressivitet, originalitet og fortælling fjernes. Ved at vælge kontrastfarverne rød og blå forsøgte Mertz at få den mest mulige neutrale virkning frem. Sammenstillingen af rød+blå ville ikke være krævende at acceptere eller absorbere, idet publikum kendte den fra det offentlige rum fra eksempelvis trafikskilte. Rød+blå måtte sådan set gerne have en slags signalkarakter, og ikke bare være anonyme, så længe udtrykket ikke blokerede for ideen. Perceptionen måtte ikke

blokere for konceptionen. Den umiddelbare synlige fremtræden måtte altså ikke overskygge den betydningsdannelse der skulle, eller kunne, dannes hos beskueren.

Mertz ønskede at disse rød+blå-billeder nu var så rensat for alt udenom, at man ville få svært ved at se dem som andet end en konstatering. Og beskueren ville så hurtigt se sig mæt på denne hvorefter "...han vil paaføre perceptionen en conception i form af et indhold – en mening – som altså kommer fra ham og ikke fra "billedet"."⁵⁶ Beskueren skal, som tidligere nævnt med Barthes, skrive sin læsning af billedet. Denne udveksling mellem værk og beskuer kan vel også siges at være mulig for de mest rendyrkede af Ruschas ordbilleder, altså dem med helt monokrom baggrund og ensfarvet maskinel skrifttype-tekst på som "ARTISTS WHO DO BOOKS". Med inddragelsen af sproget bærer de ganske vist et umiddelbart betydningsindhold, men som nævnt er de løsrevet fra deres skriftsproglige ophav og tømmes derfor for mening ved indsættelsen i billedsproget.

Mertz har igennem hele rød+blå-perioden store kvaler med propositionens karakter af maleri – ja, at det endog nærmer sig abstrakt maleri. Men som et tidligere afsnit belyste kan der måske skelnes mellem abstrakt og konkret, hvormed man kan komme Mertz lidt i møde. For ser man på det rød+blå rektangel er det netop en konkret komposition, der næppe kan kaldes en abstraktion over noget. På den anden side har farverne og formerne selvfølgelig deres konnotationer, og her er det svært at se de ikke skulle abstrahere over noget. Mertz eftersøger neutraliteten – nulpunktet – men kan som han selv indser, ikke ramme det fuldstændigt. Det er uden diskussion i forbindelse med rød+blå-propositionen, at Mertz' arbejde med at tilnærme sig nulpunktet er tydeligst.

Kvadratet og rektanglet er jo også traditionsbundne former, men i Mertz' optik de mest neutrale i forhold til cirklen, som han i starten også havde arbejdet med som form i propositionen. Der blev den symbolske virkning ham dog for pågående, selvfølgelig i kraft af cirkelns mytologiske bundethed som jordens og solens form, livets cyklus med mere, men også den rent billedlige samstilling af cirklen og kvadratet kan afstedkomme visse referencer - for eksempel tænker man på Da Vincis indskrivning af mennesket i disse to grundformer.⁵⁷

I mødet mellem den røde og den blå form, linien, eller måske fraværet af en sådan, ned gennem billedet, er også klassisk stof. Farverne op imod hinanden og det

⁵⁶ Høgsbro, 2011, p. 22

⁵⁷ Høgsbro, 2001, p. 33

spil det udløser er vigtigt, men der er ikke tale om en sublim oplevelse, som hos for eksempel Paul Cezanne, når æblernes konturlinier grænser op til hinanden og møder skyggen - eller en sfærisk flimren hos Mark Rothko, når farverne opløses i overgangene. Hos Mertz er der ingen flimren, men klar og konkret tale – rød mod blå. Det er egentlig uden mening eller intenderet virkning – blot farve mod farve. Om det så opfattes sådan, er ude af Mertz' kontrol.

Men rød+blå-propositionen skulle altså herved kunne fremstå som en ide, en realitet, hvor farvebegrebet og strukturbegrebet var opløst og ikke bestemt af en formalistisk, koloristisk eller malerisk æstetik.

Endelig kommunikerer Mertz' proposition selvfølgelig også en dualisme. Den røde farve kan ses som kvindelighedens, lidenskabens, kærlighedens, blodets, folkets, intimitetens og den varmeste farve. Den blå som maskulinitetens, klarhedens, intellektets og den koldeste farve.⁵⁸ Ved at vælge dette modsætningspar ønsker Mertz, som i brugen af de klassiske former, kvadrat og rektangel, at opnå det mest neutrale udsagn. Vejen til denne neutralitet går igen *gennem* en masse lag af betydning og ikke udenom. Præcis den store *forskel* mellem rød og blå gør netop mødet mellem dem til et neutralitetens punkt.

En vigtig pointe i denne konstruktion af en konstitutiv *forskel* kan fremlæses ved at inddrage den franske filosof Jacques Derrida (1930-2004), der fra og med midten af 1960'erne lancerer en hel filosofi omkring begrebet *La différance*.⁵⁹ For ham er netop *forskellene* konstitutive for meningen. Ord betyder det, de betyder, fordi de er forskellige fra andre ord – som vist med Saussure tidligere – men i modsætning til Saussure påpeger Derrida, at bestemmelsen af selve meningen jo altid er udskudt, fordi man kan blive ved med at finde ord, som det defineres af ved denne forskel. Kernen af meningen – den endelige mening – er altså væk. Ganske vist kan meningen omkredses og approksimeres, men det der omkredses er et tomt centrum.

Roland Barthes kan vi tage med ind her igen, da også han i det sidste årti af sit forfatterskab også arbejder med tanken om en flydende og bevægelig betydningsdannelse, hvor subjektet netop har muligheden for at interagere med den. I

⁵⁸ Set med nutidens briller er det meget oplagt også at tænke det politiske ind i værket – rød og blå blok er jo det forsimplede billede af dansk politik vi konstant præsenteres for og skal vælge imellem. Derfor er det dobbelt ærgerligt at Mertz' rød+blå udsmykning af Folketingets restaurant "Snapstinget" ikke længere eksisterer.

⁵⁹ Og ikke *différence* - men netop *forskel* med a, så ordet på fransk spiller på betydningen af både udskudt og forskel – eller forskæl som den første danske oversættelse hed.

bogen *I tegnenes vold* fra 1970 om Japan, som Barthes ser som ”skriftens land”, arbejder han videre på en studie i *forskellen*, og denne tanke om ”det tomme tegn”, det vil sige der hvor betydningsdannelsen er helt overladt til læseren eller, i billedkunsten, beskueren, og ikke er blevet konstrueret og derefter forsøgt tildækket og naturaliseret. Igen er der her en parallel til rød+blå-ideen og ønsket om *det helt åbne værk* (et begreb, der i øvrigt stammer fra en anden semiotiker, italieneren Umberto Eco's værk fra 1962).⁶⁰

Det tør allerede stå klart, at kunst- og kulturteoretiske temaer, der er i spil i perioden, også er til stede som en understrøm hos Mertz, der også så sine egne kunstneriske spørgsmål og problematikker som særdeles tidsbundne. Når Mertz tvivler på, at kunsten kan være pejlemærke for en virkelighed i konstant forandring, når han hævder, at kunsten må skabes med udgangspunkt i sin samtid og på tidens præmisser, og når han fastslår, at kunstneren ikke arbejder for evigheden, men for dagen i dag, ja så er han i høj grad i tråd med sin samtid, hvis tro på evigheden, atombomben havde sat en stopper for, hvorfor det gjaldt om at skabe for nuet.⁶¹

Det er netop denne periodekarakteristiske mangel på tro på kunstens eviggyldighed, der også bobler under Barthes' (og den øvrige poststrukturalismes) fokus på konstant bevægelighed i kunstens udtryk. Der er i litteraturen og i billedkunsten nogle vilkår for meningsdannelsen, hvor indholdet hele tiden er foranderlig og i bevægelse, og derfor optræder i nye udtryk. Kunsten forstår nemlig dette meningsvilkår, fordi den faktisk ikke taler om noget reelt – Barthes kalder det dens *genstandsløshed*.⁶² For hele tiden at sætte sig fri af de statiske betydninger og for netop ikke at ende som endnu en forkættet universel sandhed – som det mytiske ”det der sig selv” - bliver kunsten nødt til hele tiden at være i bevægelse. Barthes ser den forfatter- og værkorienterede (og her kunne vi tilføje den kunstner- og værkorienterede) kritik som værende af den opfattelse, at værket er en stenfrugt med en stabil kerne hvis indre blot skal afdækkes. Men, mener Barthes med Carsten Meiners ord:

⁶⁰ Det tomme tegn vil blive sat yderligere i spil i afsnit 2.5

⁶¹ Bogh, 1999, p. 28

⁶² Meiner, 2004, p. 26

”...den litterære tekst har ligesom løget intet stabilt og fyldt centrum, ingen sand og endelig meddelelse. Han hævder, at den snarere er en overlejring af skaller, der indgår i et komplekst spil af betydninger, og hvis centrum ligesom løget er hult.”⁶³

I stedet for *den litterære tekst* kan vi med god mening læse *billedet*. I Mertz’ rød+blå-billede og i Ruschas ordbilleder er denne løg-metafor ganske passende, for her er netop ikke noget postulat om sandhed og endelige meddelelser. Gennem deres åbenhed er de tværtimod potentielle bærere af overlejrrede komplekse betydningsspil.

Mertz’ bevidsthed om tendenserne i samtiden fungerer selvfølgelig også som et spejl for hans egen praksis og særligt hans beskæftigelse med maleriet. Han spørger derfor sig selv:

”Men har jeg egentlig gjort mig rigtig klart hvorfor jeg så gerne vil slippe (udaf) maleriet? Er jeg alene et offer for en tendens i tiden der jo har afsagt total dødsdom over kunsten. Det er jeg sandsynligvis og hvordan kan jeg være andet? Det er en kendsgerning at jeg er kunstner, at mit arbejde består i at beskæftige mig med kunst. Det er (...) på mange måder min pligt at tage stilling til de kunstneriske spørgsmål og problemer, der er i min tid.”⁶⁴

At Mertz ikke fuldstændig dropper maleriet og i det hele taget kunstobjektet - og hele den tvivl omkring det, som han giver udtryk for i sine skrifter, må på samme tid være en drivkraft. Maleriet er en del af hans rødder, og som Mikkel Bogh skriver befinder Mertz sig mellem to nødvendigheder: en kunstnerisk-teoretisk og en personlig-idiosynkratisk. Den første er tidens kunstner; den konceptuelle, opfinderen af rød+blå-propositionen, og den anden er den traditionelle kunstner med pensel og lærred. På den ene side fordømmer Mertz maleriet, og på den anden finder han en vis personlig tilfredsstillelse i maleprocessen.⁶⁵

Mertz maler altså, men gør det i en konstant udfordring af maleriets konventioner og traditioner – han var, som Mikkel Bogh skriver: ”...den der systematisk tvivlede på de kulturelt nedarvede og af kunstinstitutionen opretholdte værdier.”⁶⁶ Som Barthes var kritisk overfor de nedarvede mytologier i samfundet, er Mertz altså kritisk overfor kunstnersamfundets nedarvede ”det der siger sig selv”.

⁶³ Meiner, 2004, p. 28

⁶⁴ Høgsbro, 2011, p. 33

⁶⁵ Bogh, 1999, p. 28 & 32.

⁶⁶ Bogh, 1999, p. 28

Kritikken drejer sig i høj grad om den gamle kunsts værdisæt, det være sig en hierarkisk opdeling af genre, ideen om det ophøjede kunstværk eller myten om kunstneren som et guddommeligt geni. Netop derfor kaster Mertz sig tidligt over filmen og fotografiet, og han arbejdede sågar også med lydkunst-eksperimenter – alt sammen i forsøget på at udforske kunstens væsen med *sin* tids muligheder. Men som beskrevet ovenfor føler Mertz på samme tid, at det *også* er igennem maleriet han må fortsætte sin kunstnergerning.

Skal man forstå rød+blå-propositionen i denne kontekst, er den altså Mertz' forsøg på at bygge bro mellem sin trang til at gå nye veje og samtidig holde fast i at være maler. Hvor vi har Mertz' noter og dagbøger til at oplyse hans problemer med maleriet, giver Ruscha ikke meget forklaring på, hvorfor han stopper helt med at male i 1970 og to år frem. Der er muligvis tale om samme krise som hos Mertz, men altså i en næsten ureflekteret form hos Ruscha. I et interview midt i perioden, kan han egentlig ikke forklare hvorfor, blot at han gerne ville finde andre måder at lave billeder på.⁶⁷ Han laver på det tidspunkt en del grafiske værker og en film, "Premium" fra 1970.

Det interessante her er altså at iagttage, hvordan begge, på lige fod med mange kunstnere i tiden, ser maleriet som et problematisk medie. Og at de begge ikke desto mindre fortsætter arbejdet med det.

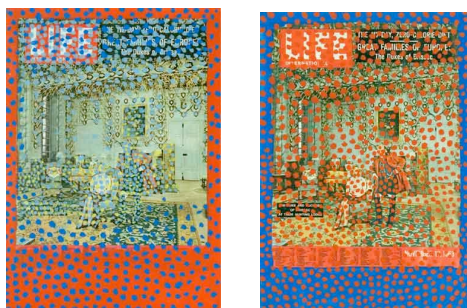
2.3 Midterpunktet

Et tilbagevendende problem for Mertz bliver at forene den "rene" rød+blå-proposition med de mere "urene" kunstneriske udsagn, såsom de collager, han laver med postkort, egne fotos eller reklamebilleder. Hans gennemgående og grundlæggende dilemma står mellem at hente udtrykket *indenfor* kunstens område rød+blå og *udenfor* kunstens område, montagerne. Og samtidig at vende rundt på dem, at få rød+blå-propositionen ud i virkeligheden og omvendt få "det fundne billede" ind i kunsten:

⁶⁷ Schwartz, 2002, p. 36.

”det må være i det midterpunkt hvor de to bestræbelser møder hinanden at løsningen maa findes. Dette midterpunkt maa opstaa der hvor jeg vil væk fra det traditionstyngede kunstbegreb – her repræsenteret af malerkunsten – og hvor jeg vil have de fundne monterede billeder over i kunsten. Midterpunktet hedder altsaa kunst.”⁶⁸

Løsningen burde jo så ligge lige for. Mertz tager en tilfældig reklameside og maler den rød+blå, og her er det så til diskussion om ”transformationen” finder sted.



Albert Mertz: Uden titel I & II. 1978. Gouache på Life Magasine. 42x60 cm.

Overgår reklamen til kunstens sfære og kan bemalingen sige sig fri for traditionen? Er det så et stykke ren kunst, vi har at gøre med? De elementer, Mertz mener kunsten kræver, er jo til stede, men samtidig er en sådan collage eller overmaling om noget et traditionelt billede med både abstrakte og fortællende kvaliteter. Heri består dilemmaet altså: I umuligheden af at undgå de billeddannende effekter og samtidig fremstille kunst. Han ser rød+blå-propositionen som en intellektuel affære udsprunget af kunsthistoriske begreber, og ikke af kunstens nødvendighed, afledt af den kunstneriske tanke.

Denne kunstens nødvendighed ”har aldrig materialistisk udspring eller maal og har ingen anden funktion end at være nødvendig.”⁶⁹ Man kan vel tænke sig til, at selvom der ikke er noget mål med nødvendigheden, så er det vel os mennesker denne funktion er henvendt til. Og at kunsten er nødvendig for mennesket er vel indiskutabelt, men det er svært at sætte ord på hvorfor. Det er lettere at tale udenom kunsten, tale om historien, om kunstnerne, om værkerne. Det er lettere at beskrive, fortolke og analysere kunsten, men svært at forklare hvad det er der gør den nødvendig. De følelser, som kunsten frembringer, sætter ofte sproget skakmat og man

⁶⁸ Høgsbro, 2011, p 26.

⁶⁹ Høgsbro, 2011, p 28.

tyer til sammenligninger som i litteraturen. Når der skal sættes ord på det uudsigelige griber man til sammenligninger som for eksempel den skotske digter Robert Burns: ”My love is like a red red rose”. Men metaforen bortfører også meningsbestemmelsen fra sit åsted, og man taler kun rundt om sagen i stedet for at ramme præcist ned i den.

Med Barthes kan vi dog prøve at vende tingene lidt på hovedet. Han skriver i 1964 i sine *Essais critiques*:

”Man hører ofte, at kunstens opgave er at *sige det uudsigelige*: Det er det modsatte, der skal hævdes: Kunstens hele opgave er at *uudsige det udsigelige*, at aftvinge verdens sprog som er lidenskabernes fattige og magtfulde sprog, en *anden* tale, en *eksakt* tale.”⁷⁰

Hermed mener Barthes det ikke handler om det der *ikke* kan siges, men om at sige det man kan på en ny måde – og en eksakt måde. Kunsten skal tale på en anden og ny måde for at sætte sig fri af verdens sprog – eller hverdagens, normalitetens sprog kunne man måske hævde - der er lidenskabsfattigt, men magtfuldt. Det er her tingene stagnerer og vi gror fast i myterne. Den før omtalte *kunstens genstandsløshed* er grunden til, ifølge Barthes, at kunsten netop kan være fri og hele tiden være i bevægelse. Og hermed er der plads til beskueren der kan ”...opdyrke nydelsen ved dette frie meningsspil.”⁷¹

Mennesket søger fortsat disse følelser som kunsten kan fremmane, og i sidste ende kan kunstens nødvendighed vel siges at have vist sig i holdbarheden. Mertz anfægter eller betvivler ikke kunsten i sig selv, men er i konstant tvivl om kernen i kunsten. Det handler for Mertz om at tænke sig en grundlæggende ide om kunsten, og heri finde en slags legitimering af beskæftigelsen med kunst. For tvivleren Mertz bliver denne, kunstens nødvendighed, et utopisk pejlemærke i hans konstante søgen i og spørgen til kunstgerningen.

For at præcisere det midterpunkt ”der altså hedder kunst” og forsøget på foreningen af rød+blå (malerkunsten) med ”de fundne billeder” (virkeligheden) som Mertz skriver om i ovennævnte citat, er det givtigt igen at inddrage Ruschas ordbilleder. Hos Ruscha er den samme blanding af kunst og virkelighed på spil. I hans ordbilleder er der tale om traditionelt maleri som rød+blå, men Ruschas brug af tekst er en helt anden måde at integrere ”de fundne billeder” i kunsten på.

⁷⁰ Meiner, 2004, p. 39

⁷¹ Meiner, 2004, p. 26

Renheden, som Mertz opnår med rød+blå-propositionen alene, og som han må give afkald på med inddragelsen af de urene fundne billeder, i sin stræben efter midterpunktet, synes Ruscha ordbilleder at bibeholde, i hvert fald for en øjeblikkelig visuel betragtning. Han formår at få virkelighedsdelen i form af teksten og dens reference til omverdenen, ind i værket, samtidig med det fortsat er rent maleri. Ordene og bogstaverne er jo abstrakte former malet på lærred, men også og på samme tid læsbar tekst. Men modsat reklamen eller postkortet er det ren tekst, og den er kun egentligt billeddannende i hovedet på beskueren.

På denne vis får Ruschas ordbilleder kilet sig ind mellem det rene, kunsten, og det urene, virkeligheden, og ”transformationen” synes måske mere vellykket end hos Mertz. I bund og grund er der stadig tale om et billede, men måske tættere på Mertz’ midterpunkt, hvis man opretholder ideen om en forening af malerkunsten og virkeligheden.

Mertz står dog ikke tilbage for Ruscha hvad angår tekstværker og kombinerer for eksempel rød+blå med ordene ”kunst” eller ”male” skrevet henover. Men modsat Ruschas virkelighedsreferencer i teksterne, holder Mertz sig her indenfor kunstens domæne med sine mere institutionsmøntede kommentarer. Han maler kort sagt ord, der refererer til kunsten og dens praksis, snarere end til virkeligheden udenfor kunsten.

Mere generelt viser der sig her en interessant modsatrettethed i sammenligningen mellem Mertz og Ruscha. Mange steder peger Mertz’ værk, særligt med ”opfindelsen” af rød+blå konceptet, indad og bliver selvrefererende – bliver til kunst der handler om kunst. Imens står Ruschas værk på den anden side med masser af referencer til byen og kulturen og det levede liv.⁷²

Tekst uden maleri findes eksempelvis hos Lawrence Weiner og hans oplåbete tekststykker på væggen. Weiners tekststykker skal ses som billeder, der dannes hos beskueren idet de læses, som eksempelvis værket ”DUST + WATER PUT SOMEWHERE – BETWEEN THE SKY & THE EARTH” fra 1990. Her er kunstobjektet næsten elimineret, og forskellen til såvel Mertz’ som Ruschas projekt er tydelig. Der er simpelthen tale om en beslægtede idéer, men vidt forskellige håndteringer af problembarnet: maleriet.

⁷² I afsnit 2.6 undersøges denne forskel på referencerne i Mertz’ og Ruschas kunst nærmere.

Midterpunktet hvor kunsten og virkeligheden mødes hos Mertz, er selvfølgelig ikke at forveksle med det *nulpunkt*, jeg citerede ham for i specialets indledning. Nulpunktet ser Mertz som et utopisk mål for kunsten i forsøget på at komme objektet til livs.

For særligt konceptkunstnerne er ønsket om at slippe ideerne fri af de konventionelle medier stort, mens både Mertz og Ruscha jo fortsætter med at udvikle det traditionelle maleri. Den oplagte kontekst til forståelse af Mertz' og Ruschas projekter skal ikke hentes i kunsthistorien, men i litteraturen: Parallellen er nemlig tydelig til de forfattere, den tidlige Barthes analyserer, der ikke forlader, men netop tager livtag med den romanggenre, der om nogen har været litteraturens problembarn i det moderne. Det nulpunkt, Barthes introducerer i sin første bog *Litteraturens Nulpunkt* fra 1953 i forbindelse med *nouveau roman*-genren, som bl.a. Alain Robbe-Grillet teoretiserer over i 1963⁷³ er på alle måder beslægtet med Mertz' projekt. Barthes skriver om denne nye roman, at den er en:

"...objektiv, bogstavelig, formaliseret skrift, der steriliserer sin egen skreven gennem en renselsesproces af den traditionelle roman."

og hvor tekstens beskrivelser af:

"Tingene, de fysiske objekter, *er*, uden at være *noget*, dvs. uden at betyde. De er ren overflade, ren optisk modstand uden dybde, uden mening, i modsætning til den traditionelle roman, hvor tingene er ladet med betydninger."⁷⁴

I maleriet hos Mertz og Ruscha kan sådan en renselsesproces tydeligt spores. De reducerer billedet til en figur/grundflade, hvor alt rum er annulleret og Mertz' røde og blå og Ruschas ord bare *er* der. De er overflade, uden dybde, men selvfølgelig ikke *helt* uden betydning, kun med et minimum. Mertz mener jo som sagt, at dette nulpunkt er umuligt, men at det interessante er, hvor tæt man kan komme på – hvor åbent værket kan stå fri for overlejret betydning og mening.

Overfladen, manglen på dybde og tingene vil nedenfor, blandt andet, blive undersøgt igennem analyserne af de fotobaserede collager og bøger.

⁷³ Pour un Nouveau Roman (dansk På vej mod en ny roman, 1965).

⁷⁴ Begge citater er fra Lund, 2002, p. 235-236

2.4 Fotografi, materialitet og hverdagslighed

Jeg fortsætter med de store emner, kunsten og virkeligheden, som omdrejningspunkt - men nu med afsæt i værker fra en anden kant. For både Mertz og Ruscha kaster sig over flere forskellige medier i deres praksis, og særligt gennem fotografiet får de i kunsten sat virkeligheden i spil. For Mertz starter det allerede i 1930'erne med fotogrammer og surrealistisk og dadaistisk inspirerede collager. Senere følger de fotocollager, der kan siges at indskrive sig i den konceptuelle praksis. Her bruger han egne fotos taget med et simpelt lommekamera og fremkaldt hos den lokale fotohandler. 1960'erne og frem betegner som allerede nævnt en ny og eskalerende brug af fotografiet i billedkunsten, hvormed man forsøger indfange og inkorporere en ny billedverden. Ruscha lægger selv en af grundstenene for denne type fotografi med sine bøger, der passende placerer sig et sted mellem kunst og virkelighed.

Overskriften kunst og virkelighed er selvfølgelig bred og kunne nærmest stå for hele undersøgelsen af den 20 århundredes avantgarde, og i særdeleshed for 1960'erne og konceptkunsten. For Mertz bliver de to begreber som allerede antydning omdrejningspunktet for hele hans kunstprojekt, og med opdagelsen af dadaismen og inklusionen af hverdagsobjekter i værkerne, tager han sit afsæt:

”Jeg forstod med et, at kunst kunne være noget andet end en balanceakt mellem form og farve, at det også kunne være et spørgsmål om at være til stede i verden.”⁷⁵

En lignende oplevelse finder Ruscha i mødet med Duchamps kunst, som ”...made me aware that there was another way to think about things.”⁷⁶ Begge finder de altså her en ny måde at gribe kunsten an på, og inspirationen fra de tidlige avantgardepraksisser bliver gennemgribende for dem begge.

Som hos de fleste af kunstnerne indenfor det konceptuelle felt i 1960-1970'erne bliver genopdagelsen af dadaismen og særligt Duchamp en vigtig faktor. Man får i inddragelsen af hverdagsobjekterne skabt en form for værdinivellering i kunsten overfor virkeligheden, men samtidig får man stillet spørgsmålstejn ved tingenes orden, idet man udfordrer det givne og selvfølgelige. Modsat modernismens ophøjelse af værket signalerer man her et andet ønske for kunsten. Der bliver fokus på

⁷⁵ Lone Mertz, 1991, p. 20.

⁷⁶ Benezra, 2000, p. 150.

åbenhed og neutralitet, og man undersøger virkeligheden og viser den frem i stedet for at distancere sig fra den.

Mertz har endeløse diskussioner med sig selv i sine notesbøger om kunsten overfor virkeligheden. Særligt i starten af 1974 er der mange eksempler på disse tanker. Han bliver især optaget af, at kunstneren Ad Reinhart skriver om, hvordan forskellige begreber i kunsten mister den betydning, de har udefra. I kunsten er en farve ikke længere en farve og en form ikke længere en form fordi kunst er en:

”...transcendent activity within which terms lose whatever functional possibility they might have in the context of ”what is not art.”⁷⁷

I kunsten transcenderes tingene og begreberne og mister således den betydning de havde, da de ikke var kunst. For Mertz er det ganske klart en anden tilgang, end den han selv har haft til problematikken. Han skriver at det er modsat hans egen ide, baseret på hans bemalingsforsøg, hvor farve er farve og flade er flade ”...at materialiteten er disse tings virkelighedsindhold.”⁷⁸

Reinhart mener, at tingenes funktionalitet ophører når de overføres til kunstsfæren, hvor Mertz netop har set sine værker som en genstand eller et materiale i verden på lige fod med alt andet. Reinhart modsiger Mertz’ ønske om kunsten som virkelighed og ansporer Mertz til en længere disput med sig selv. Han kan godt se, at han ikke har været villig til at erkende, at kunsten ikke er virkelighed og omvendt, at virkeligheden ikke er kunst. Dette fordi han ser kunsten som noget mindreværdigt end virkeligheden - i hvert fald den ideale form af en virkelighed. Og personligt føler han sig udenfor virkeligheden og i højere grad repræsenteret af kunsten. Han bruger så at sige kunsten til at flygte fra den reelle virkelighed over i en pseudoideel virkelighed. Hos Mertz smelter kunst og liv sammen og det bliver et personligt anliggende for ham gennem kunsten at afklare sit forhold til virkeligheden. Et par dage senere når han dog frem til en større klarhed og skriver:

”Jeg forsøger ikke at besvare spørgsmål men at undersøge dem. Jeg forveksler ikke kunsten med virkeligheden og virkeligheden med kunsten. Jeg prøver at finde ud af, hvad der er kunst

⁷⁷ Høgsbro, 2011, p. 103. Mertz citerer efter ”Lawrence Weiner: the books” af Eric Cameron.

⁷⁸ Høgsbro, 2011, p. 104.

og hvad der er virkelighed og hvilke forhold (eller mangel på forhold) de to ting kan have til hinanden.”⁷⁹

Mertz erkender altså, at en opdeling er nødvendig, og retter med fornyet kraft sin opmærksomhed mod undersøgelsen af de to domæner. Kunsten skal ikke postulere at give svar, men ’kun’ at blotlægge strukturerne og lade resten være op til beskueren.

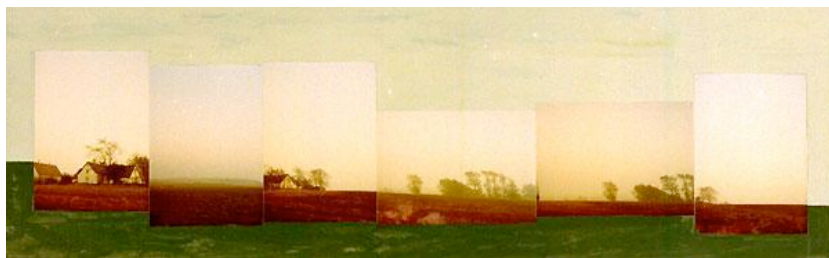
Især i starten af 1970’erne arbejder Mertz med sine bemalingsforsøg, og på paradoksalt vis ser han en større tilnærmelse til virkeligheden, end i de værker, hvori virkeligheden faktisk indgår i form af ugeblade, postkort osv. Mertz bemaler ukonventionelle lærreder som træplader og papstykker og, uden at han selv kan forklare hvorfor, føler han malingen, farven, som en ægte tilstedeværelse, og bedst ville det være det hvis den opløstes og blev til stof, ren materialitet. Denne brug af form og farve i forsøget på at eliminere formen og farvens billedmæssige kvaliteter kan jo spores tilbage eksempelvis til Malevichs ”Sort Kvadrat”, og kunne Mertz se det i dag, ville han notere sig at her, efter snart hundrede år, er malingen netop ved opløse sig og blive til stof og materialitet.⁸⁰

2.4. A November & Sunset Strip

Fra maleriet tilbage til fotografiet - og fra det mere abstrakte til det mere konkrete - igennem en analyse af fotobaserede værker af Mertz og Ruscha. For selvom speciallets hovedfokus er på maleriet, er det nødvendigt med en omvej omkring fotografiet for at komme yderligere ind i Mertz’ og Ruschas undersøgelser af kunsten i forhold til virkeligheden. For Mertz og Ruscha er virkeligheden, og undersøgelsen af den, nemlig ikke blot et spørgsmål om erkendelse og væren, men også om tingslighed og materialitet. I deres fotografier i fotobøgerne og fotocollagerne blotlægges undersøgelsesaspektet i højere grad end i malerierne.

⁷⁹ Sandbye, 2003, p. 29.

⁸⁰ ”Sort Kvadrat” af Malevich fra 1915 blev nærstuderet den 26. april 2011 på Tretyakov Gallery i Moskva. Malingen krakelerer og man kunne bla. se at kunstneren blandede sin sorte farve, da spor af rød, gul og blå træder frem.



Albert Mertz: November, 1979. Fotocollage, 50x65cm.

Mertz laver i 1979 collagen ”November” der består af seks farvefotografier og gouache, opklæbet på pap – hele collagen er 50x65 cm, så der er hvide felter for oven og forneden, selvom den i udtrykket bærer præg af et horisontalt format. Det er et mere atypisk Mertz-værk, der i hvert fald på overfladen synes at have et uproblematisk forhold til traditionen. Der er en leg med det naturromantiske, med den lave horisontlinie, der mimer et klassisk landskabsmaleri.

Fotografierne er forskellige udsnit af samme landskab, og ligner ikke nogle, der er taget med den endelige komposition for øje. De ligger tilpasset hver enkelt fotografis horisontlinie og danner derved ét langt billede. Fotografierne er indsamlingsmaterialet i en undersøgelse, der så efterfølgende er blevet sat sammen i skabelsen af et nyt udsagn. Rundt om er der malet ganske skødesløst i farver, der tilnærmer sig fotografiernes farveskala, men uden præcision. Mertz peger på kunstigheden i billedet, og understreger det med i venstre side at flytte horisontforlængelsen op, så den følger taget fra gården og ikke den egentlige horisontlinie. Samtidig er flere af fotografierne gentagelser af samme træer, og det er samme gård der ses to steder. Hele værket rummer en underlig dobbelthed. Det er åbenlyst, at Mertz ironiserer over traditionen omkring landskabet og naturdyrkelsen, og viser en moderne splittelse i sit noget hjælpeløse og sammenstykkede sceneri. Men billedet har ikke desto mindre noget smukt, simpelt over sig og rummer en tristesse i de mørkegrønne, brune, grå nuancer og samtidig også titlen ”November” - der er næsten en vinterdepression at læse ind her. Digteren Henrik Nordbrandt skriver nogle år senere ”Året har 16 måneder” der næsten kunne være tænkt som en illustration af Mertz’ ”November”.⁸¹ Digtet lyder:

⁸¹ Digtet er fra samlingen ”Håndens skælven i november” fra 1986.

“Året har 16 måneder:

November, december, januar, februar, marts, april

maj, juni, juli, august, september

oktober, november, november, november, november.”

Nordbrandt folder her den danske november ud i et gentagelsesmønster som Mertz gør i sine fotografier. November måned kan virkelig føles lang, hvilket her eksemplificeres igennem flere optikker.

Der er et spring fra det skarpskårne Rød-Blå-koncept til værket her. ”November” ligger åbent for indlæsning af andre sammenhænge og trækker eksplicit på andre mere konkrete kunsthistoriske veksler – det er kort sagt ikke nær så åbent et værk, forstået på den måde, at der allerede er givet beskueren række (ironiske) muligheder for at læse billedet i billedet. I det rene rød+blå maleri er tanken jo, at det neutrale rum skulle være så åbent som muligt, men her i ”November” er der givet noget genkendeligt i form af træer, markerne og huset, og hele kompositionen er i en landskabstradition, der ekkoer den danske kunsthistorie og landskabsmaleriet fra guldalderen og frem.

Mertz peger på denne vis både frem og tilbage, i det han med brugen af gentagelsen, og det at landskabet nærmest fortsætter ud i malingen får kombineret sit ønske om at forene kunsten med virkeligheden. Den neutrale virkelighedsgengivelse i fotografierne og den kunstige mimen af farverne i gouachen kan siges at placere ”November” i det tidligere behandlede ”Midterpunkt”. Her hvor Mertz så sit ideal om en forening af kunsten og virkeligheden i form af mødet mellem malingen, materialerne og billeder udefra i form af postkort, reklamer eller foto.



Ed Ruscha: Every Building On The Sunset Strip. 1966.

I Ruschas bog *Every Building On The Sunset Strip* fra 1966 er samme panoramiske komposition som i Mertz' "November" udgangspunktet. I Ruschas udgave er der imidlertid tale om en bog og endda en leporello, altså en folde-ud-bog, der åbnet er omkring 7,5 meter lang.⁸² Og bogen gengiver, som titlen nøgternt fortæller, alle bygninger på den store boulevard Sunset Strip i Los Angeles. Bygningerne er fotograferet fra et fastspændt kamera på ladet af en pickup-truck lige omkring middagstid i høj sol. Facaderne skulle fremstå fladt og uden for mange skygger til at fremkalde en dybdevirkning. På sidernes øverste del er hele sydsiden af vejen, og nederst på hovedet er hele nordsiden. Bogen kom i første oplag i et sølv-spejl-etui der bidrog med en særlig Hollywoodsk glamour.

Som andre af Ruschas bøger er den en umedieret fremvisning af emnet, der er forsøgt gjort så objektivt som muligt. Når man står med bogen har den ikke desto mindre et håndgjort menneskeligt præg, idet den er sat sammen af flere stykker, hvor samlingerne ikke er forsøgt skjult. Som nævnt hos Mertz er det en form for fremlægning af et indsamlet materiale, og det samme gælder her hos Ruscha, hvor der er endnu mere fokus på dette aspekt. Det er ikke bare *nogle* af bygningerne på Sunset Strip, men *alle* bygningerne. En klar ekstremisering af hans forrige bøger, hvor det var *Some Los Angeles Apartments* eller *Various Small Fires*. Der er ikke noget hierarki i fremlæggelsen, det hele ligger lige fladt frem. Det er med fokus på en objektiv fremvisning af emnet som var det et Krakskort af bygningerne på Sunset Strip. Kunstneren er her ikke en der udvælger og fremhæver, men blot en der fremviser. Selvom det selvfølgelig også er et valg, når Ruscha viser os alle bygningerne, og dermed fremstår som en neutral gengiver af virkeligheden.

⁸² Leporello er navnet på Don Juans tjener i Mozarts opera fra 1789. Han havde en sådan foldeud-liste for at holde styr på Don Juans mange elskerinder, og derfor er denne type bog opkaldt efter ham.

Kompositionen er modsat Mertz med det hvide ”rum” i midten af billedet, hvilket selvfølgelig er dikteret af emnet. Og øverst og nederst har man så hele Sunset Strip præsenteret i et nærmest filmisk forløb og Ruscha siger selv: ”It’s like a Western town in a way. A store front plane of a Western town is just paper, and everything behind it is just nothing.”⁸³

Heri finder man således Ruschas store inspiration fra filmen og litteraturen omkring det vilde vesten og den amerikanske vestkyst. Fra John Steinbeck til ”Popular Western” - et tegneserieblad han maler ind på værket ”Noise, Pencil, Broken Pencil, Cheap Western” (1963). Helt ned i kompositionerne, i hans brug af diagonalen og det dybe perspektiv, i et værk som ”Standard Station, Amarillo, Texas” 1963 (indsæt fig) findes spor af filmen.⁸⁴ Ruschas brug af det sort/hvide fotografi i sine bøger skyldes også erindringerne fra en barndom i sort/hvide billeder. I blade og magasiner, tv og i biografen var billederne i sort/hvid og det faldt ham naturligt – med få undtagelser dog som i *Nine Swimming Pools* (1968).

De to værker ”November” og ”Every Building On The Sunset Strip” er begge koncentreret omkring gengivelsen af virkeligheden i kunsten. De spiller begge på en neutral udlægning af virkeligheden, men viser sig begge at være kontrollerede og sammensatte. Og det netop i kunstens tjeneste, som Roland Barthes fordrer, som den der ”uudsiger det udsigelige”, altså fremstiller verden på en ny måde. En måde, hvor brugen af virkeligheden i kunsten til forveksling ligner den kendte virkelighed, men hvor en forskydning er fundet sted og betydninger flyttet. Og i denne forskydning bliver Mertz’ og Ruschas værker selvreferentielle – de peger på, at der er noget ”forkert”, og bliver således til kunst der handler om kunst. De gør det begge med brug af fotografier, der fremstår ikke-subjektive og demokratisk uhierarkiske. Det enkelte foto er ikke interessant, men bliver en del af helheden og det samlede udsagn.

Vi ser her, at Mertz’ og Ruschas værker kommunikerer det samme. Men modsat Ruscha bliver Mertz’ værk, igennem malingen og opklæbningen af fotos, også med fokus på form og materialitet, men på en skramlet, uhøjtidelig facon. Værket er med pletter på de enkelte fotos og det bærer præg af dyrkelsen af en amatøræstetik, hvor Ruscha i sin bog lægger sig op ad en industriel æstetik. Den skal ideelt set

⁸³ Wolf, 2004, p.140.

⁸⁴ Ruscha beskriver et barndomsminde om hvordan film altid havde et tog, der kom ind i billedet som en prik, som ud af ingenting, til det pludselig fyldte hele lærredet – ”In a sense, that’s what Standard gas station is doing. It’s super drama.” Wolf, 2004, p. 265.

fremstå helt ren og glat og alle menneskelige spor være slettet. Her er en af de store forskelle i udtrykket hos de to kunstnere – Mertz synes i sine fotocollager at forene den opsplittning, Ruscha laver i henholdsvis sine bøger og malerier. Ruscha er mere klassisk, idet hans maleri er rent maleri og fotografierne er holdt for sig selv i bøgerne. Ydermere begyndte Ruscha at lave enkeltværker af sine fotografier i 1990'erne, og tog dem derved længere væk fra den konceptuelle praksis og mere over i den traditionelle værkgenre.

Men tilbage i 1960'erne ligger han helt på linie med konceptkunsten og Sol LeWitt bruger i tidligere omtalte artikel fra 1967 "Paragraphs on Conceptual Art" netop Ruschas bog som illustration. Den er planlagt på forhånd og ideen er udført maskinelt uden at være afhængig af kunstnerens håndværksmæssige kunnen, som Sol LeWitt fordrer det. Her er der langt til Mertz' "November". Hvis man kigger godt efter her afslører værket eksempelvis, at de seks fotos er klæbet op først og der så er malet forsigtigt rundt om med gouache. Enkelte steder går malingen endda lidt ind over fotografierne og vidner om det menneskelige aftryk. Hvis Mertz havde planlagt det hele på forhånd, ville han nok have malet først og opklæbet fotos bagefter. Det ville have lettet arbejdsprocessen, og det færdige værk ville have stået mere rent frem. Men Mertz afslører sit håndværk, sin her meget intuitive metode, og hvordan han ikke arbejder efter en specifik konceptuel opskrift. Og at han netop, som citeret tidligere, bruger det af konceptkunsten han kan, uden i særlig vid udstrækning at blive konceptkunstner.

Mertz får med blandingen af fotografi og maling i sine fotocollager knyttet bånd mellem sine rødder i maleriet og sin trang til at udforske nye medier på samme måde som også hans rød+blå-proposition gør det. Hans fotografiers gengivelse af verden og virkeligheden er på en måde "tomme" aftryk, pudsige observationer, der sat ind i en mere stram form med malingen giver et virkningsfuldt udtryk. De blander, som Mette Sandbye skriver, en stram modernistisk form med en nyrealistisk hverdagslighed og en konceptuel medierefleksivitet, og hermed placerer de sig et originalt sted, hvor en forening egentlig ikke synes mulig.⁸⁵

⁸⁵ Sandbye, 2003, p. 28-29

2.4. B Horisontalt

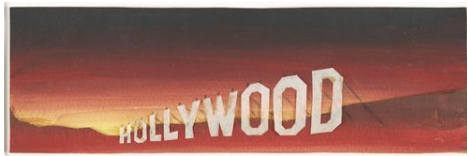
Det horisontale går igen i begge værker. En sådan gengivelse er kunsthistorisk forbundet med landskabsscener og som vist parafraserer og ironiserer Mertz over denne tradition i ”November”. Den langstrakte horisontlinie står som en afgrænsning for menneskets perception af verden – hertil og ikke længere. Grundformerne horisontal og vertikal er de basale i mødet med verden og vores perspektiv på den. Men hvor den vertikale bevægelse i billedkunsten åbner op mod himlen, er den horisontale altid et billede på en ydre grænse. Når Mertz selv konstruerer sin horisontlinie laver han så at sige en dobbelt afgrænsning – en naturlig og en kunstig horisontlinie. Han bruger den klassiske horisontlinie med alle de konnotationer, det medfører, og samtidig består den flere steder af samme fotograferede horisontlinie og det hele er således en konstruktion.

I Ed Ruschas ”Sunset Strip” kan der godt tales om et horisontalt format, men hvor horisontlinien forsøges sløret. Gaden og bygningerne skærmer for en dybde i fotografierne og samtidig har hele leporelloformen en vis indbygget modstand mod et større overblik. ”Sunset Strip” har, modsat den lave horisontlinie i ”November”, nærmest skåret himlen fra og med den dobbelte gengivelse af gaden og i det hvide mellemrum, synes det vertikale perspektiv suspenderet. I top og bund er der ”cuttet” af og hele billedet bliver klaustrofobisk aflukket med den hvide vej i midten. Ruschas dobbelte perspektiv sætter tyngdekraften ud af spil og viser en anden udgave af en sammenstykket virkelighed. I begge værker bliver de repræsentationer af virkeligheden der gengives i fotografierne, sat i nye konstruerede sammenhænge. Bygningerne hos Ruscha, og markerne og træerne hos Mertz, bliver afnaturaliseret og sat i spil på ny. Som når ordene og sætninger i Ruschas malerier og reklamerne og postkortene hos Mertz, tages ud af én sammenhæng, virkeligheden, og gengives på ny i én anden, kunsten.



Albert Mertz: Concordepladsen. 1972, postkortcollage. 12x57,5 cm

I to andre eksempler på brugen af horisontalformatet byttes der om på fremstillingen hos Mertz og Ruscha. I Mertz' postkortcollage fra 1972 "Concordepladsen" er det som i "Sunset Strip" med fokus på den høje horisontlinie og der er ikke meget himmelrum. Mertz bruger det samme postkort der lapper over sig selv og der skabes et uvirkeligt billedrum. I "concordepladsen" er der ikke malet rundt om billederne, og med postkortenes gentagelser fremstår værket med samme industrielle finish som "Sunset Strip". Det er stringent og med konstruktionen uden på tøjet så at sige. Men den væsentlige forskel ligger selvfølgelig i Mertz' brug af gentagelsen, af det samme postkort, hvor Ruschas værk mere postulerer en objektiv gengivelse – selvom det, helt tæt på, også afslører sig som sammensat og med overlap.⁸⁶



Ed Ruscha: Hollywood Study #8. 1968.



Ed Ruscha: The Back of Hollywood. 1977.

Modsat står Ruschas "Hollywood" hvor han maler et klassisk solnedgangsbillede med en lav horisontlinie. Her ligner billedet Mertz' "November", men med selve Hollywood-skiltet kommer det element ind der bryder den romantiske stemning. Hollywood og alt hvad det står for kan læses ind og giver værket en mytologisk karakter. Hollywood konnoterer en form for absolut unaturlighed, der giver et ekstra lag af betydning til Ruschas værk. Han har også lavet lignende malerier af Hollywood-skiltet hvor det er afbilledet bagfra "The Back of Hollywood". Og billedet er hvad titlen siger helt bogstaveligt Hollywood-skiltet malet bagfra, men samtidig sættes en historie om bagsiden af det glamourøse Hollywood-liv også i spil. Hos både Mertz og Ruscha markerer horisontlinjen en grænse der kan leges med, ændres og

⁸⁶ se afsnit 2.4 C

transformeres, uden den dog på noget tidspunkt ophører med faktisk at markere en grænse. Der er med andre ord et tydeligt element af dennesidighed og endelighed i de to billeder.

2.4. C *Se Se Se*

Både i Mertz' ”November” og i Ruschas *Every Building on The Sunset Strip* er der en fokus på overfladen, og på det man kunne kalde fladheden eller todimensionaliteten: landskabet tematiseres som fotos på papir, Sunset Strip som en bog med masser af udstrækning, men ingen dybde. Altså i en konceptuel kunstkontekst, hvor Mertz' gouache og fotografi blander sig til ét udsagn og ditto med Ruschas sammenklæbede bogsider. En pointe i denne mangel på dybde er netop, at der så ikke ligger nogen mening skjult under. Alt er fremme på overfladen og intet stikker under.

Frank Stellas ”What you see is what you see”, gælder altså også her, men ikke på basis af et ekstremt forenklet udtryk som i minimalismen. Ser man på den virkelighed, der er gengivet i Mertz' og Ruschas værker, er den dekonstrueret og sat sammen på ny. I begge værker er der overlap i de gengivende motiver – Mertz brede landskab er det samme på flere fotos og hos Ruscha er bygninger sat sammen af flere fotos, hvor små unøjagtigheder sniger sig ind. Det er således ikke en objektiv, præcis og kartografisk gengivelse af virkeligheden, selvom metoden kan ligne.

Der er, på trods af rum i hvert enkelt foto, ikke meget plads til at slippe ind bag ved overfladen i Mertz' ”November” og det samme gælder for Ruschas kontinuerlige gentagelse af bygninger fra samme højde og lige på vinkel, der giver en helt anderledes oplevelse end hvis man selv stod på gaden. Kameraet er jo ”enøjet” og gengiver ikke den rumlighed, det menneskelige øje gør. Denne fokus på overfladen gør betragteren bevidst om sig selv i afsløringen af værkets falske virkelighedsrepræsentation. Og herigennem åbnes værkerne for betragteren, hvis opmærksom netop henledes på det at se, hvad der kan og ikke kan ses. Og som Mertz skriver, er hans ”...idé (...) baseret på at man alene skal SE (...) jeg ønsker at beskueren skal stå alene over for objektet og bearbejde det med sig selv.”⁸⁷ I bogen *Conceptual Art* fra 1998 skriver Tony Godfrey om Ruschas bøger og fotografier:

⁸⁷ Bogh, 1999, p. 33

”Why are they so intriguing? They present, and are implicitly about, the act of seeing, the act of selecting and the very act of presenting. They are banal, yet complicated, once one starts to think about them – and thinking about them includes thinking about one’s reactions to them.”⁸⁸

Det er igen denne pege tilbage på beskueren og dennes oplevelse i mødet med værket. Når Godfrey netop kan skrive om fotografierne, at de er banale, men dog komplicerede ”når man begynder at tænke på dem” – ja så indlæser han jo netop sin egen subjektive oplevelse. Han skriver så at sige *med* værkerne, som Barthes ville sige. En samlet konsensus omkring at se sort/hvide fotos af tankstationer som komplicerede vil nok ikke være mulig.

Men når kunstneren inddrager fotografier af *virkeligheden*, på trods af at de i præsentationen kan være lettere bearbejdet, så er det jo *den*, beskueren nødvendigvis ser på. Og som Sandbye spørger med Mertz ”hvad sker der, når vi opmærksomt retter blikket på noget i verden? Måske bliver det ligefrem til kunst, eller måske er selve livet kunst?”⁸⁹ Det er spørgsmål som disse, der i hvert fald optager kunstnerne i 1960’erne og 1970’erne i deres søgen væk fra det modernistiske dogme og i undersøgelsen af en ny tids billedverden med hurtige repræsentationer gennem brugen af fotografiet.

2.5 Genstande, gentagelser og poppiger

Den virkelighed, kunstnerne vælger at vise frem, igen i modstanden mod det ophøjede værk, er jo hverdagen og hverdagsgenstandene – virkeligheden som tingslig, funktionel og ved hånden. Ruscha taler om, at de trivielle objekter, han vælger som motiver både i fotografierne og i malerierne, bliver flyttet til en anden sfære. De får, ligesom ordene i hans malerier, gennem transformationen en ny status, som han selv ser som nærmest filosofisk eller religiøs, og:

⁸⁸ Godfrey, 1998, p. 98

⁸⁹ Sandbye, 2003, p. 29

”That’s why taking things out of context is a useful tool to an artist. It’s the concept of taking something that’s not subject matter and making it subject matter.”⁹⁰

Det handler om at give opmærksomhed til hverdagsgenstandene og simpelthen blot at se dem udenom deres brug, og herigennem kastes bolden så måske netop tilbage til den der ser. Udvekslingen og spillet holdes åben. Genstanden forbliver en genstand og det gælder ikke om at: ”...elevating it to fine art status, but elevating it to a see-able status, calling attention to something.”⁹¹ ifølge Ruscha.

Hele popkunsten arbejder med denne repræsentation af hverdagsgenstande taget ud af funktionssammenhæng. Fra neodadaisterne til popkunsten sker der en udvikling i denne brug af genstandene. Fra for eksempel Johns og Rauschenberg, der approprierede dem i billedet som et kompositionselement blandt andre, bliver genstanden i popkunsten isoleret. Andy Warhols ”Campbell’s Soup Cans” er selvklaart det mest berømte eksempel, men også Ruscha er tidligt, især i fotografiet, optaget af denne fremstilling.



Ed Ruscha: Wax Seal Car Polish. 1961



Albert Mertz: Rød spand. Uden år, fotocollage, 53,5x12,5 cm.

Han laver en hel serie i 1961 med titlen ”Product Still Lifes” hvor dåser og flasker af diverse produkter foreviges på en noget nødtørftig fotostand, hvor de ikke bliver beskåret præcist og hvor belysningen er noget hjælpeløs. Han vil tydeligt vise, at det

⁹⁰ Schwartz, 2002, p. 190

⁹¹ Schwartz, 2002, p. 190.

ikke er reklamefotografi, han laver, men netop en afnaturalisering af genstandene, hvor dette at udvælge dem og vise dem frem, fjerner dem fra deres normale kontekst. Man forrykker som tidligere nævnt tingenes orden og udfordrer det selvfølgelige og normale.

Som ofte med Mertz rendyrker han ikke en ide, men får på sin egne originale facon skabt en hybrid af en sådan genstandsrepræsentation. Værket ”Rød Spand” gennemspiller nemlig også andre temaer end en blot og bar fremvisning af tingen. Serien af fotos giver et nærmest filmisk forløb. Spanden er nederst netop en spand på en græsplæne, mens den til sidst øverst kan ses som en rød cirkel på en grøn baggrund. Fra at være en gengivelse af en almindelig genstand bliver den et billede med en cirkel i et rektangel. Denne lille serie viser sig som en eksemplarisk forklaring på genstandens rolle i kunsten. For hos Mertz og Ruscha er denne fokus på at fremmedgøre det hverdagslige ved at give det værkkarakter, gøre det til billeder, netop så man kan se det udenom dets funktionsrolle - og for herigennem at forstå, hvordan det hverdagslige og tingslige konstituerer den verden, vi befinder os i.

Det er oplagt at se *genstanden* hos Mertz og Ruscha som eksempler på Barthes’ *tomme tegn*. Det modernistiske projekt ser Barthes som en nedbrydning af tegnet, men modsat Barthes’ ønske er det regressivt, fordi det søger en ”referentiel fuldkommenhed”. Barthes ønsker tværtimod referenten trængt bort og tømmer hermed tegnet for mening:

”...(det) handler om at tømme tegnet og trænge dets objekt uendelig langt tilbage, til man på radikal vis får ”repræsentationens” hundredårige æstetik til at vakle.”⁹²

Oversat til billedkunsten kan man se 1960’er-avantgardens opgør med det modernistiske dogme – blandt andet gennem popkunsten og konceptkunsten - som et forsøg på at få referenten aflivet. De udvalgte og fremviste genstande hos Mertz og Ruscha skal stå som tomme tegn, helt løsrevet fra den virkelighed, de hører hjemme i. De er taget ud af deres normale kontekst og i denne fremmedgørelse konnoterer de ikke længere det virkelige for os – betydningen af dem er tom, eller i hvert fald forskudt. Der er ingen skjult mening eller naturlig grund på bunden af tegnet, kun signifiantens frie spil som målestok for tegngivningen – som Barthes siger det i bogen om Japan – hvor han netop ser det tomme tegn folde sig ud. Det samme kunne siges

⁹² Toftgaard, 2007, p. 143-144

om Mertz' røde spand og Ruschas poleringsvoks – der er ingen skjult mening og betydningen er sat fri. Mertz sætter dog sin spand ind i en sammenhæng, hvor den tildeles en rolle i et betydningsspil, der ikke er helt frit – men på den anden side stadig i en form for bevægelse der ender i en afnaturaliseret fremstillen.

Jeg var tidligere inde på gentagelsens betydning for kunsten i 1960'erne. Med Warhols mange serier bliver det et væsentligt udtryk i kunsten, hvor man kan sige at gentagelsen også genererer en form for tomt tegn. I gentagelsen ophæves det enkelte billede og mister sin originalitet. Komponisten John Cage, der er berømt for sit værk "4:33" der var fire minutter og treogtrediv sekunders stilhed - i sig selv et meget tomt tegn – har udtalt om Warhol og gentagelsen at:

"Ved at bruge gentagelser har Andy vist os, at der i virkeligheden ikke findes gentagelser. At alt vi kigger på, er opmærksomheden værd. For mig at se, er det en vigtig rettesnor i det 20. århundrede."⁹³

På trods af det er samme billede, John Cage ser på, tillægger han hvert enkelt en særskilt betydning. På samme måde som vi tillægger Mertz' og Ruschas genstande en betydning – nemlig i det der sker en forskydning i meningen. I den ikke-naturlige fremstilling af Elvis dobbelt op sættes meningen fri og der gives plads til beskueren. Og med John Cages citat får vi igen fokus på det at *se* – på betydningen af vores opmærksomhed på det, der omgiver os.

⁹³ Hackett, 1991, p. 8



Albert Mertz: Voici ce qu'ils ont choisi. 1970, ready-made, 40x60 cm



Ed Ruscha: Brindisi, Italy. 1961.

I Mertz' ready-made fra 1970, bestående af to ens reklamesider, og i Ruschas fotografi fra europarejsen i starten af 1960'erne ses at de begge også dyrker gentagelsen. De bruger begge en reklame, en ready-made, som forlæg for værket, ja Ruschas foto er nærmest en *dokumentation* af en ready-made, da plakaterne må formodes at have hængt sådan i forvejen. Nogen har sikkert uforvarende hængt motivet op og Ruscha tager det med sit fotografi over i en kunstnerisk kontekst. Ruscha ser betydningen hængende der på muren, mens Mertz finder den i reklamen. Med gentagelsen giver Mertz reklamen sin status af kunstværk, idet han der tilfører den en ekstra betydning, som når han i andre værker overmaler reklamesiderne.

I starten af tresserne og med popkunsten så man approprieringen af massekulturens billeder overalt. Med blandt andre Warhol og Lichtenstein kom reklame og mode, tegneserier og hollywoodstjerner ind i kunsten. Her kan vi igen se den udvælgelse og fremhævelse af *genstanden* – det være sig biler, Superman eller suppedåser – og ideen med at tage en ting ud af sin normale kontekst og tømme den for mening – få dem til at pege på sig selv og på os som beskuere.

Mertz er faktisk lige så tidligt ude med sine popkunstværker som amerikanerne og gengiver både biler, fotomodeller og laver endda en collage "slukkede stjerner" med hollywoodskuespillere i 1961. Samme år laver han tegningen "blegrøde piger" hvor han bruger skabelonen af en model fra en reklame el. lign. som et billedelement til isoleringen af *genstanden*.



Albert Mertz: Blegrøde Piger. 1961, gouache, 30x44 cm



Per Kirkeby: Del af Trækvogn 13. 1963, 122x 212 cm

Brugen af skabelonen tager Per Kirkeby til sig i sit bidrag til Eks-skoleelevernes ”Trækvogn13”-projekt i 1963. Kirkeby skriver i sin erindringsbog *Fluepapir* fra 2011 om Mertz:

”Jeg tænker nogle gange på om ikke den lyriske, mere dogmatiske, pop art-impuls som jeg fulgte, måske indeholdt en ufrihed i forhold til Alberts barnlige, undersøgende attack.”⁹⁴

Når man ser de to værker sammen kunne det godt se ud til Kirkeby havde set dette eller andre lignende af Mertz’ værker. Derfor virker den skelnen mellem pop art-impulser han taler om, her så mange år senere, noget postuleret. Mertz’ værk fremstår endog *meget* lyrisk og ikke specielt barnligt. Når Kirkeby kalder Mertz’ metode for et ”barnligt attack” er han jo stadig helt på linie med den måde samtiden så på Mertz, nemlig som ”legebarnet” i dansk kunst med en undertone af desavouering – den linie som jo siden er blevet retfærdigt revurderet og nuanceret.

Historien om Mertz’ skabelonbilleder lyder således i Lars Morells *Broderskabet* om Eksskolen: Det var kunstneren og eksskole-medlem John Davidsen, der kendte til Mertz’ billeder og selv begyndte at bruge skabelonen i egne værker. Da Davidsen er bortrejst, ser Kirkeby hans værker på skolen og begynder selv at bruge skabelonen. Så måske der er dette led, Davidsen, mellem Mertz og Kirkebys skabelonbilleder.

Som nævnt flere gange i specialet, har ingen af de forskellige kunstprædikater, der har været sat på Mertz, endegyldige – heller ikke prædikatet som popkunstner. Som sagt skyldes dette Mertz’ stadige og livslange eksperimenter på tværs af flere genre og udtryk. Jeg vil dog regne Mertz’ værker rent motivmæssigt her i starten af 1960’erne som værende rendyrket popkunst, men noget der måske har diskvalificeret

⁹⁴ Kirkeby, 2011, p 92

dem har været størrelsen. En banal indvending, men som Lars Morell definerer et pop-værk, er det:

”At gentage og forstørre var den retorik, popkunstnerne havde lært af reklamebranchen. Derfor *skal* et popbillede være stort.”

Det kan godt være Mertz’ ”Blegrøde piger” havde fået en anden status, hvis det havde været 150x200cm olie på lærred og ikke, som tilfældet er, en lille gouache. Et andet aspekt er at:

”...de afbildede personer oftest (er) skildret upsykologisk ligesom i de mere trivielle medieprodukter. Et træk ved popkunsten er dens mediebevidsthed og indsigt i, hvordan massemedierne skaber myter og sensationer.”⁹⁵

Denne indsigt mangler på ingen måde hos Mertz, hvilket i øvrigt skaber endnu en parallel til Barthes’ tilsvarende mytedemaskering i *Mytologier*. På mange områder kan man se Mertz’ popkunstpraksis her i starten af 60’erne som et naturligt forstadium til de værker, jeg har analyseret tidligere i specialet – en udviklingshistorie, der for eksempel kan anskueliggøres ved at se på netop de afbildede personer.

Her i Mertz’ popkunstværker, er de der stadig, men som tomme skaller og netop uden træk og personificering. Derfor er der tydeligt sket et brud, idet vi når frem til Mertz’ rød+blå-billeder og fotocollager – og selvfølgelig også Ruschas ordbilleder og fotobøger – hvor mennesker er så godt som fraværende. Et træk der er gennemgående for meget af konceptkunsten, og igen må den tilstræbte objektivitet og kunstnerens bestræbelser på at undgå det personlige og auratiske ses som årsagen. Som det personlige penselstrøg og den ekspressionistiske gestus blev ”forbudt” i malerkunsten, så blev det enkelte menneske reduceret til en massekopieret skabelon af sig selv hos Mertz - eller som klon i gentagelsen af Marilyn Monroe hos Warhol.

Mennesket er der med andre ord mindre og mindre – som tomme skaller i skabelonen, og sidenhen kun i kraft af de ting, der peger tilbage på det – sporene – som i de løsrevne sætninger hos Ruscha eller de nævnte konnotationer i forbindelse med Mertz’ rød+blå-proposition.

⁹⁵ Dette og forrige citat fra Morell, 2009, p. 138



Ed Ruscha: Venice, Italy. 1961.

Ed Ruscha laver sin egen spektakulære udgave af et skabelonbillede, da han på et fotografi fjerner baggrunden og lader tre piger stå helt isoleret. Fotografiet er fra Markuspladsen i Venedig, taget samme år (1961), som Mertz maler de blegrode piger. Ruscha gør så at sige de tre piger til positive skabeloner og lader dem svæve på fladen i et suspenderet rum. Her er der selvfølgelig psykologi og personligt nærvær, men den surreale fremstilling af pigerne i det sorte rum, er ikke desto mindre en løsriving og fremmedgørelse af mennesket.

Ruscha giver sit fotografi karakter af en collage, og på det tidspunkt har det nok mere følt som et ”rigtigt” kunstværk for ham. De enkelte fotografier i hans bøger har han ikke set som enkeltværker, og først her for en cirka 10 -15 år siden er hans fotografier fra de tidlige 1960’ere blevet udstillet og gengivet i kataloger – og altså klassificeret som værker.⁹⁶

2.6 Paris vs. Los Angeles

Som afslutning på det overordnede tema om kunsten og virkeligheden vil jeg undersøge den virkelighed, Mertz’ og Ruscha rent faktisk levede i og hvordan den spiller ind på deres kunst. Jeg vil belyse enkelte aspekter der er interessante for forholdet mellem dem og deres liv i 1960’erne og 1970’ernes Paris og Los Angeles. Selvom Mertz kun lever tretten år i Paris, er opholdet essentielt for dette speciales problematik, da det som sagt er der, han udvikler rød+blå-propositionen. Yderligere stammer de mange dagbogsnotater, jeg har citeret om hans tanker omkring kunstbegrebet og virkelighedsrepræsentationen, også fra tiden i Paris. Afsnittet er

⁹⁶ Som f.eks. i *Ed Ruscha and Photography* af Sylvia Wolf fra 2004.

ikke et forsøg på en omfattende biografisk-geografisk læsning af Mertz' og Ruschas kunst, men en mindre studie i nogle forskelle på deres værker, som kan have sit udgangspunkt Paris og L.A.

2.6 A Horisontalt vs. vertikalt

Som nævnt indledningsvist er Paris og Los Angeles to byer, der i 1960'erne er præget af to meget forskellige stemninger. Paris og resten af Europa var endnu mærket af krigen, og i kunstmiljøet var der også en vis mathed at spore. Det var i USA og særligt i New York, at dagsordenen for de nye retninger indenfor popkunst og konceptkunst blev sat.

Meget havde ændret sig, siden Albert Mertz første gang besøger Paris i 1930'erne med venen og kollegaen Dan Sterup-Hansen. Karakteristisk for Mertz' forhold til byen var, at de under besøget dengang tilbragte alt deres tid på Louvre fra morgen til aften, altså i hjertet af Kunsten som institution og tradition. Da han endelig flytter derned er det i en periode, hvor det går ham godt herhjemme, men hvor han havde brug for luft og frigørelse for ”legebarns”-prædikatet. Han mente, at man i Frankrig bedre ville forstå ham, for her var det tilladt at tænke, og det kulturelle liv blev set som vigtigt for samfundet.⁹⁷

Mertz får imidlertid aldrig den kontakt til den franske kulturliv eller den internationale kunst, som måske ville havde forstået ham. Han følger med i alt hvad der foregår og er med på alle de nye bølger fra USA, men hans egen kunst opnår ikke at blive en del af dette miljø. Han sender værker hjem til Danmark og deltager så godt som ikke i det parisiske udstillingsliv. Tiden i Paris er han meget alene, da de mange danske kollegaer, blandt andet de to lidt ældre kunstnere Ricard Mortensen og Robert Jacobsen, efterhånden var flyttet hjem eller i hvert fald fra Paris – det bliver år med meget tid til arbejdet med kunsten. Mertz vender sig indad og fordyber sig i sin egen kunst og i kunsten som sådan, men byen Paris fylder ikke meget hos ham.

Modsat er det for Ed Ruscha, der netop finder inspiration i Los Angeles. Byen vokser hurtigt og hele kulturindustrien er blomstrende. Først i 1960'erne er filmindustrien og Hollywood allerede nærmest ikonisk, mens en egentlig

⁹⁷ Hansen (red.), 1999, p. 58

samtidskunstscene først så småt er ved at dukke op. Som nævnt tidligere var Ruschas galleri, Ferus Gallery, et af de første, og her var der en stor åbenhed og nysgerrighed for de unge kunstnere. Mange af de kunstnere, der kommer til at definere L.A. og vestkyst-popkunsten er tilknyttet galleriet, udover Ruscha bl.a. Ed Kienholz, Wallace Berman og Robert Irwin.⁹⁸

Ruscha finder allerede tidligt sit kald med at dyrke byen i sin kunst, og særligt efter sin skuffelse over manglende inspiration i Europa og i mødet med ”kunsthistorien”, kaster han sig over L.A. og dens mange udtryk. Hvor han i malerierne skriver overhørte sætninger eller ord inspireret af populærkulturens medier, dyrker han især i fotobøgerne byens ydre.

Det er den ”nye” by som en form for ”work in progress”, hvor Ruscha inspireres af åbenheden og skabelsen. Han gør parkeringspladser og lejlighedskomplekser til motiver, og de bliver gengivet nøgternt og objektivt. De kommer til at fremstå som tomme tegn – lejlighederne gengivet uden mennesker og parkeringspladserne fotograferet fra luften søndag morgen uden biler.

Modsat Mertz, der dykker ned i kunsten i Paris og fordyber sig i sin måde at videreføre maleriet og få ligningen kunst og virkelighed til at gå op – så cruiser Ruscha bogstaveligt talt på overfladen af L.A. og bruger byens rigdom af tegn som sit talerør. L.A. er horisontal (og lægger sig dermed naturligt op ad en kunst med fokus på overflade), mens Paris er vertikal. L.A. er skabt til biler og byen ligger fladt ud med sit vejnet lagt ned over. Vejenes store grid definerer byen og dikterer bevægelsen rundt i rette vinkler og parallelle linier. Paris’ boulevarder er modsat, de skaber ikke byen, men er vidnesbyrd om haussmanniseringens voldtægt af det gamle Paris. De er brutalt anlagt, og rundt om og ind imellem ligger byens gader på kryds og tværs. Boulevarderne definerer ikke Paris, det gør alt det udenom og indeni – oppe og nede. Paris er de gåendes by, flanørens by, som hos Walter Benjamin i det store *Passageværk*. I L.A. bliver du set fra din cabriolet og fortove findes ikke. Byen er mere mobil end monumental:

”The language of design, architecture and urbanism in Los Angeles is the language of mobility. Mobility outweighs monumentality there to a unique degree...and the city will

⁹⁸ Historien om kunsten i LA og Ferus Gallery i starten af 1960’erne er underholdende gengivet i dokumentarfilmen af Morgan Neville *The Cool School – How LA learned to love modern art* fra 2008

never be fully understood by those who cannot move fluently through its diffuse urban texture.”⁹⁹

Med Paris kan det omvendte synes at være tilfældet – her overvinder monumentaliteten mobiliteten, idet byen bremser bevægelsen og man kan ikke bare flyde igennem.

Mens fremstillingen af L.A. hos Ruscha nærmest bliver et varemærke, så er Paris næsten ikke synlig hos Mertz. Han arbejder ude i sin lille lejlighed i højhuset i forstaden Savigny-sur-Orge og bruger ikke byen i sin kunst. Paris som motiv inspirerer ikke Mertz – den er ikke åben og inviterende og geometrisk som L.A. men er allerede et færdigt og lukket tegn.

Mertz bruger byen til at se på kunsten og følge med i den internationale udvikling, men hans egen kunst bevæger sig ind i sig i disse år. Den bliver som nævnt selvrefererende og handler om kunsten selv og dens plads i virkeligheden - og om maleriets plads i samtidens kunst. Grundindtrykket er imidlertid, at Paris som by på sin vis er en forhindring, der skal overvindes af Mertz, da den allerede er fuld af indlejret mening og betydning og ikke kan bruges metaforisk som Ruscha gør det med L.A. – som et tomt tegn, han kan bruge som katalysator for kunstudsagnet.

Det horisontale perspektiv i L.A. genfindes i Ruschas ordbilleder, der kan ses som de store *billboards* ved vejkanten. De er som fragmenter af virkeligheden læst fra bilruden, og ord har et vist horisontalt præg:

”When you think about it, words are really horisontal objects. You’re almost making a landscape – Ruschas words hover between the flat, transversal surfaces of the graphic artist and the longitudinal, deep-space world of landscape painting.”¹⁰⁰

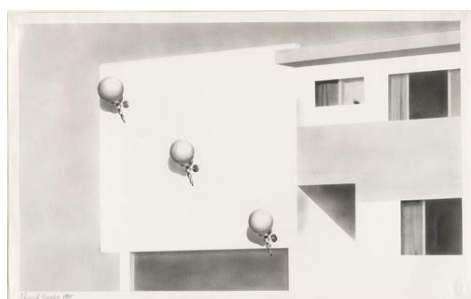
Ordbillederne placeret mellem den grafiske opsætning af tekst og billedkunstens landskabstradition. Forenet i de tidligere omtalte Hollywood-billeder, hvor ordet som landskab smelter sammen med det virkelige landskab. Og her med en forskydning i Ruschas gengivelse, da det rigtige Hollywoodskilt jo i sig selv står deroppe og kommunikerer denne betydning. Igen er det med gentagelsen som metoden til at sætte meningen fri og åbne værket. Transformationen af ordenes betydning i den

⁹⁹ Schwartz, 2010, p. 132

¹⁰⁰ Brougher, 2000, p. 161

hverdaglige virkelighedssammenhæng til kunstens rum i billederne er i spil. Hele problematiseringen af kunst/virkelighedsrepræsentationen genspillet som i Mertz rød+blå overmalinger af reklamesiderne og forsøget på at finde ”midterpunktet”. Paris indbyder ikke Mertz til horisontale blikke og Concordepladsen må han for eksempel stykke sammen af sig selv for at blive et bud på en horisontal gengivelse – en sammensat konstrueret kunstig horisont.

2.6 B Huset



Ed Ruscha: Normandie. 1965, kul & blyant på papir.



Albert Mertz: Punkthus. 1981, linoleumssnit.

I en sidste sammenligning af Mertz' og Ruschas kunst vil jeg se på forskellene i et meget tydelig én-til-én overlap i deres motivverden, nemlig på repræsentationen af et konkret billedligt objekt – huset.

Ruscha fotograferer lejlighedskomplekser i L.A. og samler dem i bogen ”Some Los Angeles Apartments” i 1965. Som i den efterfølgende bog om ”Sunset Strip” er fotografiet af hver enkelt bygning gengivet med en tekst under med nøjagtig angivelse af gadenavn og husnummer. Bogen fremstår ekstremt nøgternt, nærmest som et mæglerkartotek, en inspiration der i den senere bog ”Real Estate Opportunities” fra 1970 eksemplificeres helt tydeligt. Der er en tilstræbt objektivitet i ”Some Los Angeles Apartments” med fotografierne taget lige på, så neutralt så muligt. Nogle af bygningerne går igen i tegninger af Ruscha – uden de helt store forskelle i udtrykket. Tegningerne er dog reduceret kraftigt i detaljerne, og bygningerne fremstår endnu mere upersonlige, kolde og sterile.

Mertz tegner også huse, eller mere bestemt: han tegner ét hus. Mertz' hus er også et ekstremt udtryk, reduceret til at være et *tegn* for et hus med et lille vindue og en skorsten. Huset bliver en model for ham, og som Mikkel Bogh skriver, får det samme status som bjerget eller æblerne for Cézanne,¹⁰¹ nemlig som et neutralt og upåfaldende objekt, der ikke tager opmærksomheden fra kunsten – og den peges på kunsten, som var værkets egentlige funktion. Mertz' hus er som et skilt, der signalerer alle *huse*.

For både Mertz og Ruscha bliver huset et motiv der kan pege på det fællesmenneskelige og hverdagslige og ikke på naturdyrkelse, landskab eller noget opløftet åndeligt. Det er et konkret objekt, der i Mertz' og Ruschas fremstilling som kunstværk igen får karakter af et tomt tegn. Som med genstandene, der bliver fremhævet og afnaturaliseret, forskydes husets betydning også og tegnet tømmes for endelig og indiskutabel mening.

Men de to husfremstillinger er dog forskellige og her kan igen peges på forholdet til omverdenen. For mens Ruschas hus er genkendeligt som et faktisk eksisterende boligbyggeri i L.A., så er Mertz' hus ikke noget parisisk palæ eller byhus, men mere en form for kunst(igt) hus. Mertz arbejder indefra, mens Ruscha kigger udefra. Hos begge er det imidlertid huset som overflade og tom skal uden tegn på liv, der er i centrum.

Med Barthes kan vi læse forskellen i Mertz og Ruschas huse. Begge værker er åbne, men den tomme betydning er hos Ruscha stadig kun som en fravær af mening, som skriftens tomme betydning hos den tidlige Barthes i *Litteraturens nulpunkt* – mens der hos Mertz kan indlæses den potentielle flertydighed, som den senere Barthes præsenterer i *S/Z*: ”Jo mere flertydig en tekst er, jo mindre er den skrevet, før jeg læser den” skriver Barthes og sådan er Mertz' hus som værk.¹⁰² Betydningen kan hele tiden udskydes og værket forbliver uafsluttet – beskueren skal ikke bare læse sin egen betydning ind i værket, men er decideret medskabende.

¹⁰¹ Bogh, 1999, p. 34

¹⁰² Lund, 2002, p. 244

Konklusion

Den grundlæggende tese for specialet var at forsøge at komplicere Albert Mertz' rolle som outsideren i dansk kunst, ved at se på ham i en international kontekst – konkretiseret i en sammenligning med amerikaneren Ed Ruscha.

Specialet har undersøgt et overordnet tema om kunsten og virkeligheden hos Mertz og Ruscha. Hos begge kredser værkerne om det kunstbegreb, der blev udfordret og udforsket i samtiden fra neodadaisterne over minimalisterne og popkunstnerne til konceptkunsten. I et opgør med den ophøjede modernismetanke – udspillet hos de abstrakte ekspressionister omkring et subjektivt og auratisk værk – skulle kunsten nu være åben for beskueren og ikke dikterende, men dialogisk.

Mertz og Ruscha arbejder på linje med disse fordringer for kunstværket og med fokus på problemstillingerne omkring virkelighedsrepræsentationen i kunsten. Men hvor flere andre kunstnere lader opgøret med modernismen munde ud i et fravalg af det klassiske maleri, ja så fortsætter såvel Mertz som Ruscha med dette medie.

For Mertz' vedkommende er dette resultatet af en udvikling i hans arbejde, der udspiller sig i årene omkring 1970, hvor han bor i Paris. Da Mertz flytter fra Danmark til Frankrig i 1963 var det for at komme væk fra det snævre danske miljø, hvor han følte sig misforstået og set på som et "legebarn". Mertz' tid i Paris er præget af en omfattende international orientering, og det er i disse år, han intensiverer arbejdet med en kunst, der forholder sig kritisk til kunstbegrebet efter modernismen og skaber sit signaturværk med rød+blå-propositionen.

Som jeg har vist i afsnittet om netop rød+blå-propositionen, er Mertz' forhold til sin praksis som kunstner i denne periode på ingen måde legende eller uproblematisk, men præget af et skisma mellem hans egne overvejelser omkring kunstens betydningsmæssige nulpunkt og hans forhold til sin tid og dermed til konceptkunstens opgør med selve kunstobjektet. Mertz tvivler på, hvorvidt hans egen praksis overhovedet behøver samme opgør – som jeg citerede ham for tidligere:

"Men har jeg egentlig gjort mig rigtig klart hvorfor jeg så gerne vil slippe (udaf) maleriet? Er jeg alene et offer for en tendens i tiden der jo har afsagt total dødsdom over kunsten. Det er jeg sandsynligvis og hvordan kan jeg være andet?"

Specialet har altså forsøgt at vise, hvordan rød+blå-propositionen skal ses som Mertz' helt eget forsøg på netop *ikke* at afsige dødsdom over kunsten – og altså heller ikke maleriet – og dermed også hans kamp mod blot at være ”offer for en tendens i tiden”. På den måde bliver Mertz' fortsatte arbejde med maleriet både en tilfredsstillende af det, Mikkel Bøgh kalder hans personlig-idiosynkratiske forkærlighed for maleriet og et nærmest terapeutisk arbejde med at løsrive maleriet fra både dets traditionelle og klassiske kontekst og dets rolle i modernismens abstrakt ekspressive kunst.

Dette argument har kunnet føres igennem ved at kontekstualisere Mertz' arbejde internationalt, både kunsthistorisk i forbindelse med *maleriets krise* i perioden – en krise, som også specialets anden hovedfigur Ed Ruscha altså oplever fra 1970 og et par år frem – og til en bredere idéhistorisk kontekst, hvor for eksempel den sene Barthes' forsøg på at give subjektet en rolle som medskaber af betydning i kunsten, agerer klangbund.

Denne medskaben, som Barthes kalder ’medskriven’, da han hovedsageligt taler om litteratur, har jeg hentet ind i en visuel kontekst, da både Mertz' rød+blå-billeder og Ruschas ordbilleder som vist i høj grad bygger på en opfattelse af virkeligheden som *sprogligt struktureret*, og derfor ”læses” snarere end betragtes. Jeg har således tydeliggjort, hvordan begge arbejder med et åbent værk, hvor det er beskueren, der kan påføre ”perceptionen en conception i form af et indhold – en mening – som altså kommer fra ham og ikke fra ”billedet”, i Mertz' formulering. Mine næranalyser har koncentreret sig om, hvordan Mertz konciperer et sådant åbent værk ved at arbejde med dels en meget enkel geometri, dels en farvemæssig dualisme så generel og almen, at den genererer en neutralitet i værket. Hos Ruscha opstår ordbilledernes åbenhed ved at ord og sætninger løsriveres fra deres kommunikative funktion ude i virkeligheden og integreres i maleriet. Som et nøglebegreb i forhold til denne tolkningsåbenhed, har jeg opereret med Barthes' forestilling om *det tomme tegn*, som han introducerer i den sene del af sit forfatterskab.

Udover at danne baggrund for denne opfattelse af virkelighedens sproglige og tegnmæssige karakter, som jeg har bevist ligger underforstået hos Ruscha og som Mertz' formulerer temmelig eksplicit, har Barthes og hans kritik af vores nedarvede værdisæt, som forekommer så selvfølgelige og indiskutable, en stor relevans i forhold

til Mertz, som den, der "...den der systematisk tvivlede på de kulturelt nedarvede og af kunstinstitutionen opretholdtte værdier" i Mikkel Boghs formulering.

En afsluttende pointe, der angår forholdet mellem Mertz og Ruscha, handler om *topologien*: Mertz' Paris optræder stort set ikke i hans kunst i perioden, men Paris er for mig at se på mange områder et nødvendigt udgangspunkt for Mertz, som det sted om noget, der i kunsthistorien er overlæsset med mening, betydning, tradition, aura med mere. Og som derfor ikke kan gås udenom, men kun igennem, hvis maleriet skal kunne komme rensat ud på den anden side. Paris er netop gennemsyret af dybde og lag – *vertikalitet* – som Mertz' rød+blå-billeder altså distancerer sig fra.

På den anden side står Ed Ruscha, der arbejder i et kunstmiljø, der endnu er i sin vorden med et mildt sagt skødesløst forhold til sin historie. Som jeg har citeret Ruscha for, ser han intet kunstnerisk interessant i Europa overhovedet, da han gennemrejser kontinentet i 1961 – han benægter simpelthen eksistensen af en levende samtidskunst udenfor USA. Og det er da også tydeligt, at hvor Paris' topologi skal overvindes af Mertz, lader Los Angeles' horisontale, geometriske *grid* sig uproblematisk integrere i Ruschas billeder.

Ruschas billeder kan altså på samme tid arbejde med L.A.'s topologi og være geometriske, rene billeder – hvormed arbejdet med det midterpunkt, hvor virkelighed og kunst mødes, faktisk lykkes mere ubesværet hos Ruscha end hos Mertz selv.

Specialet har haft sit sigte på Mertz i en international kontekst, men afslutningsvis vil jeg vende tilbage til Danmark, som Mertz netop selv gør det i 1976.

For netop i disse år er krisen for maleriet kulminerende – "fem forbandede år" kalder billedkunstner og tidligere professor ved Kunstakademiet Claus Carstensen perioden 1975-1980,¹⁰³ hvor den konceptuelle kunsts opgør med værkkarakteren i realiteten efterlader kunsten objektløs og afmægtig. Eks-skolemedlemmet Peter Louis-Jensen holder til eksempel helt op med at lave kunst som konsekvens af, at der ikke kan gives eller garanteres nogen kunstnerisk frihed inden for kunstinstitutionens rammer.

Denne fallit får sit modsvar i det nybrud, der sker i begyndelsen af 1980'erne, hvor maleriet hos de såkaldte "unge vilde" bliver genstand for en fornyet udforsken,

¹⁰³ Præstegaard Schwartz, 2008, p. 64.

denne gang dog i en inkarnation, der med masser af ekspressivitet og gestik ligger langt fra Mertz' og Ruschas stramme og konceptuelle udgave.



Albert Mertz: Farvel. 1964, tusch på papir, 32x44 cm.

Abstract

The aim of the present thesis is to try to complicate Albert Mertz's role as an outsider in Danish art, by looking at him in an international context – concretised in a comparison with American artist Ed Ruscha.

The thesis has examined a general theme about art and reality in the works of Mertz and Ruscha. With both the works is circling the art concept that was challenged and explored at the time from Neodadaist to Minimalists and from Pop Artists to Conceptual Art. In a confrontation with the sublime modernist thought - outplayed by the abstract expressionists around a subjective and auratic work - art should now be open to the viewer and not dictating, but dialogical.

Mertz and Ruscha works in line with these claims for the work of art, focusing on issues surrounding reality representation in art. But where many other artists let the confrontation with Modernism result in a rejection of the classic painting, Mertz and Ruscha continue working with this medium.

For Mertz's part, this is the result of a development in his work, which unfolds in the years around 1970, where he lives in Paris. It is in these years, he intensifies working with an art that is critical of the concept of art after Modernism and creates his signature work with the red + blue-proposition. As I have shown in the chapter about the red + blue-proposition, Mertz's relation to his practice as an artist in this period is marked by a schism between his own thoughts on arts semantic point of zero and his relation to his time and thus to Concept Arts confrontation with the object of art.

The thesis shows how the red + blue-proposition should be seen as Mertz's own attempt to not pass death sentence on art - and therefore not on the painting - and thereby also his struggle against just being "the victim of a tendency in time." In this way, Mertz's continued work with painting becomes an almost therapeutic work to detach the painting from both its traditional and classical context and its role in modernisms abstract expressive art.

While Mertz struggling in Paris, Ed Ruscha works in an art environment that is still in its early stages with a mildly nonchalantly relation to its history. Ruscha see nothing artistically of interest in Europe, and simply deny the existence of art outside the United States. It is also evident that where Paris's topology must be overcome by Mertz, Los Angeles' horizontal, geometric grid is smoothly integrated into Ruscha's images.

LITTERATUR

Albert Mertz

Brinch, Jes (red.): *Arbejder fra et langt liv i kunstens tjeneste*. Udstillingskatalog, Stalke Galleri, Kbh. 2001.

Bogh, Mikkel: "Mertzhuset" i *AM – Albert Mertz*. Nikolaj udstillingsbygning, Kbh. 1999.

Hansen, Elisabeth Delin (red.): *AM – Albert Mertz*. Nikolaj udstillingsbygning, Kbh. 1999.

Henckel, Peter Holst: *Mertz + :* Udstillingskatalog, Kirke Sonnerup Gallery, 2005.

Høgsbro, Cecilie: Upubliceret manuskript om Albert Mertz' notesbøger. Kbh. 2011.

Mertz, Lone (red.): *Albert Mertz 1920 – 1990*. Katalog til den 21. Sao Paulo Biennale, Kbh. 1991.

Mertz, Albert: "Hvorfor?" in *Albert Mertz - Rød+Blå*. Udstillingskatalog redigeret af R. Dahlmann Olsen, Nikolaj Udstillingsbygning, Parterregalleriet, Kbh. 1983.

Nørrested, Carl: "Eksperimentalfilm" i *AM – Albert Mertz*. Nikolaj udstillingsbygning, Kbh. 1999.

Sandbye, Mette: "Jeg er maler – om Albert Mertz' sene fotografier og fotocollager" i *Albert og fotografiet – fotocollager af Albert Mertz*. Kbh. Clausens Kunsthandel 2003.

Ed Ruscha

Benezra, Neal: "Ed Ruscha: Painting and Artistic License". in ED RUSCHA. Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington DC & Museum of Modern Art, Oxford, 2000.

Brougher, Kerry: "Words As Landscape" in ED RUSCHA. Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington DC & Museum of Modern Art, Oxford, 2000.

Ellroy, James m.fl: *Ed Ruscha – 50 years of painting*. Hayward Gallery and Publishing, London 2009.

Engberg, Siri (red.): *Edvard Ruscha – Editions 1959-1999, Catalogue Raisonné Vol 1 & 2*. Walker Art Center, Minneapolis, 1999.

Marshall, Richard D: *ED RUSCHA*. Phaidon, London, 2003.

Richards, Mary: *ER – Ed Ruscha*. London. Modern artists, Tate 2008.

Rowell, Margit: *Cotton Puffs, Q-tips, Smoke and Mirrors: The Drawings of Ed Ruscha*. Whitney Museum of American Art, New York, 2004.

Rowell, Margit: *Ed Ruscha – Photographer*. Steidl & Whitney Museum of American Art, Göttingen & New York, 2006.

Schwartz, Alexandra: *Ed Ruschas Los Angeles*. MIT, Massachusetts 2010.

Schwartz, Alexandra (red.): *Ed Ruscha - Leave Any Information At The Signal. Writings, interviews, bits, pages*. MIT Press, 2002.

Wolf, Sylvia: *Ed Ruscha and Photography*. Whitney Museum of American Art, New York, 2004.

Generelt

Barthes, Roland: "Er maleriet et sprog?" in *Strukturalisme – en antologi*. Rhodos, Kbh. 1970.

Barthes, Roland: *Forfatterens død og andre essays*. Udvalg, oversættelse og indledning ved Carsten Meiner. Gyldendal, 2004.

Bogh, Mikkel: *Geometri og bevægelse. Ny Dansk Kunsthistorie – bind 9*. Kbh. Kunstbogklubben og Forlaget Palle Fogtdal A/S 1996.

Brøgger, Stig (red.): *Kunst og filosofi – i det 20. Århundrede*. Det Kgl. Danske Kunstakademi, Kbh. 2002.

Hackett, Pat (red.): *Warhol Dagbøger*. Gyldendal, 1991.

Hindsbo, Karin (red.): *Den Frie Presse - Albert Mertz: "Duer ikke...næste"*. Udstillingskatalog, Den Frie Udstillingsbygning, Kbh. 2007.

Godfrey, Tony: *Conceptual Art*. Phaidon, London, 1998 (2008).

Jensen, Mona (red.): *POP CLASSICS*. Udstillingskatalog, Aros – Aarhus Kunstmuseum, 2004.

Kirkeby, Per: *Fluepapir – mellemting*. Tiderne Skifter, Viborg 2011.

Lund, Steffen Nordahl: "Roland Barthes og Kunsten" in *Kunst og filosofi – i det 20. Århundrede*. Det Kgl. Danske Kunstakademi, Kbh. 2002.

Madsen, Peter (red.): *Strukturalisme – en antologi*. Rhodos, Kbh. 1970.

McCarthy, David: *Popkunsten*. Oversat fra engelsk af Torben Christensen. Kunstbogklubben – Moderne kunstretninger, Kbh. 2002.

Meiner, Carsten (red.): *Roland Barthes, en antologi*. Museum Tusulanums Forlag. Kbh 2007

Morell, Lars: *Broderskabet – den eksperimenterende kunstscole 1961-69*. Thaning & Appel, 2009.

Rorimer, Anne: *New art in the 60s and 70s – redefining reality*. Thames and Hudson, London (2001) 2004.

Ruscha, Paul: *Full Moon*. Steidl, Göttingen, 2006.

Sabroe, Charlotte (red.): *Linien II*. Udstillingskatalog, Statens Museum for Kunst, Kbh. 1988.

Sandbye, Mette: "At skabe et billede af verden" in *Passepartout – skrifter for kunsthistorie nr 19 – (Neo) avantgarde*. Århus. Institut for kunsthistorie Aarhus Universitet 2002

Sandbye, Mette: "When snapshots became Art – Documentary and Conceptual Strategies around 1970" in *Arken Bulletin Vol. 1. 2002*. Arken Museum of Modern Art. Ishøj, 2002.

Schwartz, Charlotte Præstegaard (red.): *Kunst som Ide – konceptuelt fotografi i Danmark 1965 – 1979*. Det Nationale Fotomuseum, Kbh. 2008.

Toftgaard, Anders: "Fragmenter af en videnskabelig diskurs" in *Roland Barthes, en antologi*. Museum Tusulanums Forlag. Kbh 2007

Wood, Paul: *Konceptkunsten*. Oversat fra engelsk af Torben Christensen. Kunstbogklubben – Moderne kunstretninger, Kbh. 2002.