

"Snapshot – Et uformelt fotografi, især optaget hurtigt med et simpelt, håndholdt kamera."

– *Photographytips.com*

"Snapshot er en fotografibetegnelse introduceret af Eastman Kodak med deres Brownie box kamera i 1900. Et skodesløst fotografi taget uden særlige forberedelser, ofte af hverdagslige hændelser." – *Wikipedia.org*

Fotografiet kan som intet andet medle åbne vores øjne for hverdagslivets oversete detaljer, særheder og poetiske tildragelser. Især siden slutningen af 1960'erne har kunstnerne udforsket denne 'snapshotæstetik'. Hvad der måske ved første øjekast kan virke som "kedelige billeder" og kan minde om dårlige amatørfotos, viser sig at rumme synsindtryk og skjulte fortællinger, man aldrig ville kunne formulere med ord.

I bogen diskuteres fotografier af Wolfgang Tillmans, Hans-Peter Feldmann, Hannah Höch, Douglas Huebler, Albert Mertz, Jytte Rex, Bjørn Nørgaard, Lene Adler Petersen, Stig Brøgger, Per Kirkeby, William Eggleston, Lee Friedlander og Morten Bo.

Bogen kan læses som tredje del af en trilogi, hvor forfatteren behandler centrale strømninger i nyere kunstfotografi. De to forrige er *Det iscenesatte fotografi* og *Mindesmærker. Tid og erindring i fotografiet*.

"Hvis noget er kedeligt efter to minutter, så prøv det i fire. Hvis det stadig er kedeligt, så prøv otte. Så seksten. På et tidspunkt finder man ud af, at det faktisk slet ikke er kedeligt." – *John Cage*

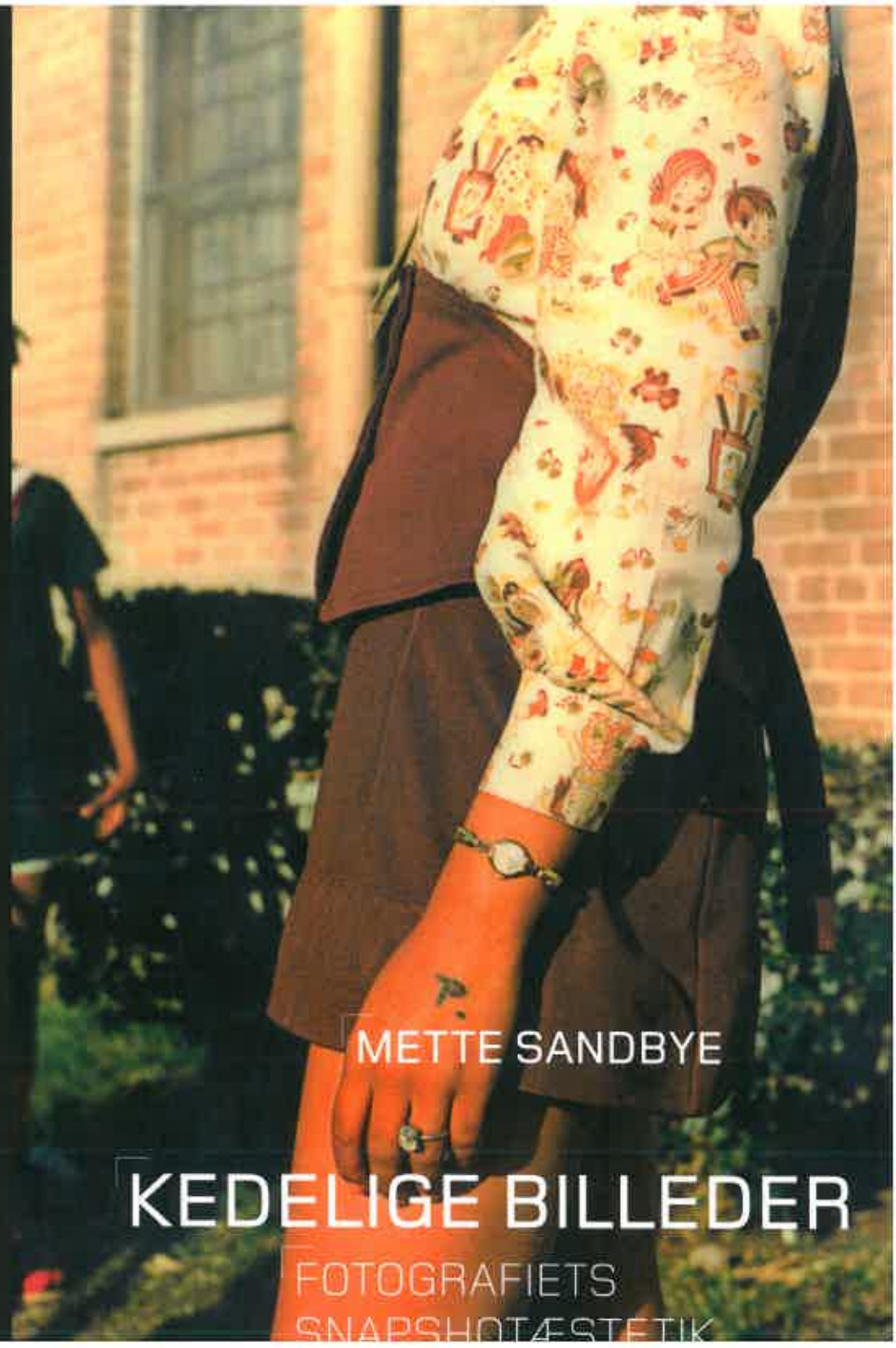


9 788773 782903

METTE SANDBYE

KEDELIGE BILLEDER

ENS SORTE BIBLIOTEK



METTE SANDBYE

KEDELIGE BILLEDER

FOTOGRAFIETS
SNAPSHOTÆSTETIK

KAPITEL 5

MELLEM DET VIRKELIGE OG DET KUNSTIGE

ALBERT MERTZ

"Jeg mener stadig at kunst er kunst, men også at kunst ikke er et formelt begreb, en abstraktion, men en realitet"

– Albert Mertz, 1973

130

Et abstrakt maleri bestående af henholdsvis en rød og en blå monokrom flade sat sammen overfor hinanden. Sådant kunne et typisk maleri af Albert Mertz (1920-1990) se ud, og hvad kunne umiddelbart ligge længere fra en forestilling om *det hverdagslige* end sådan et tilsyneladende ærkemodernistisk billede? I dette kapitel vil jeg dog skrive om Albert Mertz' arbejde med fotografiet i forlængelse af Hans-Peter Feldmann og om den dualisme mellem et formelt greb og et hverdagsligt indhold, som jeg beskrev i kapitel 3 om Feldmann. Ved at inddrage Albert Mertz' brug af fotografiet uddybes den opblødning af den hårdt optrukne skillelinje mellem forestillingen om den værkopløsende, antiæstetiske, livsverdensbegærende avantgardisme på den ene side (den kender vi f.eks. fra dele af konceptkunsten og Fluxus og fra 1990'ernes processuelle kontekstkunst) og så den modernistiske, formalistiske Kunst på den anden side, som jeg især var inde på i kapitel 3 og 4. Hermed tegnes også konturerne af, hvad jeg vil kalde en avantgarderealisme med snapshotæstetikken som et afgørende stiltræk. Mertz repræsenterer en interessant og i en dansk sammenhæng ganske enestående fortolkning af forholdet mellem kunst og hverdagsliv, en genforhandling af forholdet mellem avantgarde og realisme, som både peger frem og tilbage i forhold til hans egen tid.

Peter Bürger fremhæver forsøget på at trække kunsten tilbage til hverdagslivssfæren som centralt for avantgarden i

det tidlige 20. århundrede. Men et andet særtræk var ifølge Bürger også, at kunsten begyndte at blive selvrefleksiv, forstå og artikulere sig om sin egen status som kunst. Det er denne selvrefleksivitet koblet til det hverdagslige, som jeg vil fastholde i forbindelse med begrebet "snapshotæstetik". "At reintegrere kunsten i livspraksis" var et vigtigt mål for avantgarden, skriver Bürger,¹⁰¹ men selve kategorierne "livspraksis" og "hverdagsliv" bruges faktisk ikke ret mange steder i *Theorie der Avantgarde*. Bürger fremhæver, at projektet om tilnærmelse til livsverdenen mislykkedes for avantgarden, dels fordi kulturindustrien gav falske forhåbninger om, at det var lykkedes, mens den i virkeligheden blot "oversatte" avantgardens bestræbelser til en affirmativ kulturproduktion, og dels fordi kunsten i bestræbelsen på at fusionere med livsverdenen mistede sit kritiske potentiale, ikke længere kunne genkendes som kunst og derved måtte forsvinde. Men herved overser han faktisk sit eget "2. karakteristikum" – nemlig selvrefleksiviteten, som altid er til stede i avantgarden. Det handler altså ikke om, at kunsten skulle lade sig opsuge af hverdagen og hermed blive elimineret, men snarere om at den altid selvrefleksive kunst skulle kunne bruges til at pege på og tydeliggøre "det hverdagslige". Der er derfor ikke tale om, at "det hverdagslige" og "det kunstige" nødvendigvis står i et modsætningsforhold og udelukker hinanden.

Ved at undersøge Albert Mertz' brug af fotografiet vil jeg påvise, hvordan en modernistisk formbevidsthed ikke er uforeneligt med en realistisk motiveret tilnærmelse af kunsten til det hverdagslige, og hvordan begge disse størrelser lader sig kombinere med en tredje 'indstilling' til kunstværket, nemlig en konceptuel medierefleksivitet. Disse tre træk ved Mertz bliver for mig at se et bud på, hvordan neo-avantgarden produktivt fortolkede "det hverdagslige", og hvordan nutidige fotografer som Wolfgang Tillmans videreudvikler denne form-indholds-dualisme. Min påstand er derfor, at et særtræk ved "snapshotæstetikken", som den blev praktiseret i den fotobaserede del af neo-avantgarden

131

i 1960'erne og 70'erne, er kombinationen af *form* (forstået som formelt bevidst 'kunstgreb'), (*hverdags-*)*virkelighed* og *konceptuel selvrefleksivitet*. Mertz' fotografiske arbejder fra de sene 1960'ere og frem er meget velegnede til at artikulere en interesse for at fremstille det banale og hverdagslige i en formel kontekst i det, jeg i kapitel 2 om Tillmans kaldte en refleksiv realisme og i kapitel 3 om Feldmann en tautologisk logik, der handler om at gentage det virkelige i en kunstig, for Feldmanns vedkommende serialiseret, form. En lignende dialektik mellem programmatisk form og hverdagsligt indhold så vi hos Huebler i kapitel 4. Denne type avantgardeværker befinder sig således i et interessant spændingsfelt mellem realitet og artefakt og kan betragtes som et positivt modsvar til Bürgers påstand om avantgardens død og umuligheden af opkomsten af en eventuel neo-avantgarde, der genoptager den livsverdenstilnærmelse, som han fandt hos kubisterne og de tyske fotodadaister.

Hal Foster er en af dem, der – i direkte polemik med Bürger – har beskrevet 1960-70'ernes neo-avantgarde som en produktiv reformulering af sider af den historiske avantgarde. I sin introduktion af begrebet "traumatisk realisme", som han bl.a. bruger som en ny præciserende betegnelse i denne reformulering, anfører han følgende – i forbindelse med Warhols fotobaserede "Disaster-billeder": "De fleste redegørelser for efterkrigstidens fotobaserede kunst fordeler sig omkring følgende skillelinje: billedet som referentielt eller som simulakralt."¹⁰² Han viser, hvordan Warhols fotobaserede værker ikke repræsenterer et enten-eller, men et både-og i forhold til denne centrale fototeoretiske diskussion: fotografiet som reference til 'det derude' og 'det der var,' eller som et diskursivt bestemt, kodet, 'kunstigt' billede. Det første – det referentielle standpunkt – var bl.a. den sene Barthes' betegnelse, ligesom det altid har præget den folkelige reception af mediet; det andet – det simulakrale eller diskursive – var den herskende måde at beskrive fotografiet i 1980'erne og 90'ernes poststrukturalistiske kritik. På lignende vis betegner Mertz' konceptualistiske brug af fotografiet også et 'både-og'.

Hvis man i dag skulle sætte en enkelt fagbetegnelse på Albert Mertz, ville mange nok sige 'maler'. De fleste kender de konkrete-abstrakte rød-blå malerier, som blev hans varemærke. Men betegnelsen maler er alligevel ikke helt dækkende, for Mertz udtrykte sig i lige så høj grad gennem film, især i sin tidlige karriere, via collager og assemblager, fotografi, skulpturelle objekter, digte, foruden at han producerede en del kunstkritiske tekster. Selv siger han i sin dagbog kort før sin død: "Endnu engang må jeg slå fast overfor mig selv, at jeg er maler – men bruger maleriet på min specielle måde."¹⁰³

Man kan – og bør – betragte Mertz' kunstneriske værk som ét tværmedialt hele, men hans fotografiske produktion er forholdsvis underbelyst og i mindre grad udstillet. Så med det forbehold, at det hele hænger sammen, og at Mertz ikke var fotograf i traditionel forstand, men snarere en maler, der ofte benyttede sig af fotografiske billeder, er det alligevel relevant og interessant at se nærmere på, hvad der kendetegner 'det fotografiske' hos Mertz, og forsøge at indkredse hans fotografiske produktion nærmere. Mertz interesserede sig for så vidt ikke for de enkelte medier i sig selv, selv om han altså kaldte sig maler; han interesserede sig for begrebet kunst og for at undersøge, hvilke muligheder det begreb rummede. I et katalog for kunstnersammenslutningen *Linien II* fra 1949, hvor udstillingsdeltagerne skriver om deres eget forhold til kunst, siger den dengang knapt 30-årige kunstner: "Det er egentlig helt forkert af mig at bruge ordet maleri, for det at male er for mig noget forældet. For mig eksisterer der ikke spørgsmålet om at male, skrive eller lave film, spille eller synge. For mig er alle disse 'kunstformer' kun tekniske hjælpemidler til at leve en tilværelse, der er skabende uden smålige merkantile hensyn til professionalisme. Jeg hader enhver form for specialisering."¹⁰⁴

Men Mertz' fotografiske arbejder er som sagt temmelig unikke i en dansk sammenhæng. Dels fordi han over fem årtier inkorporerer fotografier i sine værker på forskellig vis, og dels fordi det er interessant og nytænkende, hvad han gør med fotografierne. Men man kan dog – ud over en direkte

relation til Linien-kollegaen Richard Winthers eksperimenter med fotografiet, som beroede på et samarbejde mellem dem – relatere dem til en del kunstneres eksperimenter med det fotografiske billede især i slutningen af 1960'erne og begyndelsen af 1970'erne; folk som Stig Brøgger, Addi Köpcke, Lene Adler Petersen, Kirsten Justesen, Jytte Rex og Per Kirkeby. Nogle af dem vil jeg vende tilbage til senere i bogen.

1960'erne: en ny, omverdens- og beskuerorienteret kunst
Albert Mertz' fotografiske værker fra 1960'erne og frem til hans død i 1990, befinder sig i et naturligt og ligeværdigt selskab med især amerikanske konceptfotonavne som Dan Graham, Joseph Kosuth, Ed Ruscha, Douglas Huebler og John Baldessari. Man kan inddele hans fotografiske arbejder i tre grupper. Først er der de tidlige fotogrammer fra 1940'erne, influeret af dadaismen og surrealismen, især Man Ray, men man kan også finde ligheder med Max Ernst, hvor Mertz eksperimenterede med kameraløst fotografi og lavede mørkekammereksperimenter, bl.a. inspireret af venskabet med Richard Winther. De var begge med i etableringen af Linien II, og de arbejdede begge meget materialeeksperimenterende og mindre abstrakt og mere virkelighedsbundet end de andre Linien II-medlemmer. Mertz' bidrag til den første Linien II-udstilling i Kunsthandlen Tokanten i 1947 var en række assemblager, fotogrammer og nærmest dadaistiske collager. Den anden kategori er collagerne. I hele sin karriere lavede han fotocollager, hvor han inkorporerede allerede eksisterende massekulturelle billeder, især fra ugeblade. Endelig er der de lidt senere (mere end hundrede) værker, hvor han selv tager de fotografier, der altid optræder i en eller anden form for montage, som regel opklæbet på tykt, hvidt eller bemalet karton. Det er altid farvefotografier i et gængs familiefotoformat, for han fik dem fremkaldt hos fotohandleren i standardformat. Han var ikke nogen dygtig tekniker, og den fotografiske teknik interesserede ham heller ikke.

Mertz var en vidende og læsende kunstner, der i forhold til mange af sine generationsfæller var uhyre velorienteret

om den internationale kunst. Mellem 1963 og 1975 boede han i Frankrig, og herfra rapporterede han jævnlige i *Louisiana Revy*. I 1966 skrev han f.eks. fra den 33. Biennale i Venedig: "Der er i disse år ved at ske et skred i opfattelsen af billedkunsten, et skred der kræver en helt ny vurdering og indstilling."¹⁰⁵ Han indleder artiklen med en iagttagelse af en ældre mand, der med en klapstol passerer fra billede til billede, sætter sig, iagttager og gør notater, som man har gjort det overfor billedkunsten i århundreder. Men tidens kunst afføder en ny form for billedoplevelse, som især er knyttet til en omdefinering af betragterrollen, skriver han. Han omtaler en række værker, bl.a. af Öyvind Fahlström, der kræver en ny og mere aktiv betragter. Og han skriver om Martial Raysse, der af mange opfattes som en ironiker, men hvis brug af "plastic, neon, fluorescerende farve, fotografi og kæmpeforstørrelser af annoncedamer er en fuldstændig acceptering af den moderne visuelle verden." Det er nemlig denne moderne visuelle verden, Mertz selv interesserer sig for at inkorporere i sin kunst, og til det formål er fotografiet og massekulturens billeder eminente.

Man kan ikke spore én tendens på biennalen, siger Mertz, men dog spår han, at det traditionelle billede og skulpturen vil opløse sig til fordel for nye former. Disse nye former, baseret på det moderne menneskes livsvilkår som medieforbrugere, var et hovedtema i hans egen kunst, og det var dette drive efter hele tiden at definere nye billedformer, der indoptog de visuelle omgivelser, som bl.a. fik Mertz til i så høj grad at benytte sig af fotografier i sine værker. Han begyndte allerede sin kunstneriske karriere i slutningen af 1930'erne, og fra starten spillede fotocollagen og fotogrammet en rolle. Hvor hans tidlige fotocollager har surrelle og dadaistiske træk (også Kurt Schwitters var en stor inspirationskilde), så er hans senere fotoarbejder, hvor han i højere grad bruger sine egne farvefotografier, mere konceptuelle. Men hele vejen igennem karrieren er det det fotografiske medies tæthed på virkeligheden, der synes at anspore ham til at bruge det. Artiklen fra Venedigbiennalen peger på nogle af de træk, der

optog ham i hans egen kunst; den konkrete inkorporering af det virkelige, inklusive det massekulturelle billede, accepten af alle billedtyper og omdefineringen af tilskuerrollen.

Kunsten og virkeligheden – en ny realisme

Hvis man skal beskrive Mertz' hovedanliggende, var det en undersøgelse af forholdet mellem to ord: kunsten og virkeligheden. I den forstand er han rundet af det tidlige 20. århundredes avantgardetradition. Men han ønskede ikke at gøre sin kunst lig med virkeligheden eller at lade virkeligheden opsuge kunsten, som man f.eks. ser det i nutidens processuelle kunst og den 'sociale skulptur'.¹⁰⁶ Der er ikke tale om at afskaffe kunstbegrebet, at lade det eliminere af hverdagen selv. Dette begær resulterede ifølge Bürger i avantgardens død, men han kan afsige denne dødsdom, fordi han har misforstået liv-kunst-problematikken eller i hvert fald diskuterer den meget snævert. Og for Mertz var det heller ikke et spørgsmål om at bedrive en form for socialrealisme, for den skyede han, som man kan læse det ud af mange af hans tekster. Men i næsten alt hvad han skriver, og i de værker han producerer – som umiskendeligt er værker, ikke virkelige hverdagsobjekter og direkte approprierede ting derudefra – mærker man driften til at forholde sig til virkeligheden og den konkrete verden på en tautologisk, gentagende måde.

Fra begyndelsen af sin karriere og hele livet igennem var han stærkt inspireret af dadaismen. I en tekst fra 1971, en periode, hvor man havde oplevet en revival af dadaismen i den internationale kunst, fortæller han om det øjenåbnende ved dadaismen. Dadaismen fremkom med noget nyt ved at sammenstille forskellige uafhængige hverdagsobjekter: "Jeg forstod med ét, at kunst kunne være noget andet end en balanceakt mellem form og farve, og at det også kunne være et spørgsmål om at være tilstede i verden."¹⁰⁷ Dette med at bruge kunsten til at være "tilstede i verden" har helt fra begyndelsen været en vigtig impuls hos Mertz, ligesom vi så det i forbindelse med både Wolfgang Tillmans og Douglas Huebler.

Mertz var uddannet på Aksel Jørgensens realistiske malerskole på akademiet, men hans 'realisme' var en anden end Jørgensens mere naivt idealistiske realismefordring. Over for Jørgensen var Mertz den moderne, illusionsløse, afidealiserende, humoristiske, undersøgende, konkretkonstaterende realist med fokus på det ordinære og på spørgsmålet om, hvad der overhovedet gør noget til et billede og noget til virkelighed. For Mertz interesserede sig for det virkelige og det hverdagslige, *samtidig* med at hans kunst er selvreferentiel i den forstand, at han hele tiden kredser om at undersøge begrebet kunst. Det er altså realisme, form og metakunst på én gang, og det er denne treenighed, der gør Mertz' værk så unikt.

I et rejsebrev fra bl.a. Paris skriver han i 1962 begejstret om den nye franske 'nouveau realisme' til *Louisiana Revy*: "I dag, hvor abstraktionen synes udtømt, må vi igen besinde os på et forhold til virkeligheden, til de ting der omgiver os."¹⁰⁸ De franske nyrealister som Christo, Arman, Daniel Spoerri og Niki De Saint-Phalle har genopdaget virkeligheden i kunsten, skriver han, og de skildrer "tingene som de omgiver os: tingene som de er [...] de anlægger en slags sociologisk syn på tingene. De vil ikke egentlig skabe, men finde, udvælge, være en slags virkelighedens stifindere."

Helt så radikalt som nyrealisterne, der f.eks. direkte stabler hverdagsobjekter op i skulpturelle installationer, gik Mertz ikke til værks, men måske egentlig mere ambitiøst. Han insisterede f.eks. på sine rød-blå firkanter i en stor del af sin produktion, også i fotografierne og især fra 1960'erne og frem, men han betragtede denne radikale abstraktion som en ting eller et materiale, der er i verden; et stykke virkelighed på lige fod med alt muligt andet. Det er samtidig en ting, der i kraft af sin forudbestemte, nærmest masseindustrielle farvekombination peger væk fra idéen om kunsten som noget, der affødes af og refererer til det private, det subjektive og det emotionelle.

Rød-blå som opmærksomhedsskærpende optik
Hvordan kan disse rød-blå-firkanter være 'realistiske' og

knyttet til 'det hverdagslige'? Mertz bruger 'rød-blå' som en form, der kan anspore os til at se på virkeligheden med nye øjne, til at genopdage det virkelige. Han bruger de rød-blå kvadrater i fotografierne som en konkret, abstrakt form, som han placerer derude – i det virkelige. F.eks. i et panel på fem fotografier, hvor han lægger og stiller en masonitplade med et rødt og et blåt felt forskellige steder på en strand; i sandet hvor han fotograferer sin egen skygge, der rammer formen, langs en hofde, op ad et skilt (ill. 25). Denne strategi har en del tilfælles med Robert Smithsons landart-værker eller med Stig Brøggers "Hexagonprojekt" fra 1968/69 og hans "Plat-formprojekt" fra 1970. Brøgger lavede henholdsvis en sekskantet form og en pallelignende kvadratisk form, som han placerede og fotograferede forskellige steder i landskaber og byrum for at se, hvad der skete, og hvordan disse figurer indgik som ligeværdige virkelighedsobjekter i det, vi ellers sædvanligvis forstår ved den konkrete tilstedeværende og ikke-kunstneriske virkelighed. Eller Brøgger lavede i 1967 en række "Selvportrætter", hvor han fotograferede sin egen skygge for at understrege dialogen mellem kunstneren og omgivelserne og det aftryk, de gensidigt sætter på hinan-



den. I Mertz' strandfotos er rød-blå-formen lige så virkeligt tilstedeværende som kunstnerens egen skyggeformation, sandet og himlen, mens sandfladen og pæleformationerne i lige så høj grad er abstrakte former som det intervenierende billede. En lignende impuls ligger bag flere fotoserier, hvor han finder rød-blå figurer i det virkelige rum, f.eks. i 'parkerings forbudt'-skilte, i kombinationen af en rød, rektangulær legevogn og en blå kvadratisk sandkasse, monteret med et blå og et rødt felt tegnet med farvekridt, i en rød ordbog og en blå trøje lagt fra sig på en græsplæne, i et fotografi med en rød tehætte og en blå legetøjsvandkande på et hvidt havebord, fotograferet fra let varierende afstand og vinkel og monteret i en blå og en rød firkant. Det er værker, der understreger disse virkelighedens allerede eksisterende 'kunsttræk' – og vice versa. I "Figurer" fra 1972 fotograferer han en parkeringsbås fra oven, der er malet på fortovet, så den bliver til en abstrakt form midt i det virkelige med fortovskant og gadeskidt. De tre fotografier, optaget fra hver sin vinkel, er monteret på en sortmalet flade med en grå stribe, der ekkoer den virkelige asfalt, og som igen er monteret i en rød-blå ramme.



26

Albert Mertz: *Uden titel*, 1983

En lignende leg med det virkelige kunstkarakter og det maledes karakter af objekt i en virkelighed kan man anføre om et billede fra 1983 med to fotografier af en hvid husgavl med skygger fra træer og en telefonpæl opsat på et stykke malet karton, som de fleste af hans fotografier er det (ill. 26). Fotografiernes blå himmel og den brune jord er fortsat ud på kartonens rektangulære farvefelter. Fotografierne er ved første øjekast ens, men hurtigt ser man, at de alligevel er forskudte i optagevinklen. Det er med til dels at understrege den tidslige proces, og dels at pege på fotografen, der står bag og har udvalgt vinklen. I sidste ende er det også et greb, der peger ud mod betragterens egen tilstedeværelse som et udvælgende blik på verden og hermed på de muligheder, der ligger i at gå ud i verden og betragte den gennem det kunstnerisk ansprede blik, som Mertz' billede har forsynet én med. Man kan på den vis se hans fotografier som en opfordring til 'selv at se'; at gøre "hverdagens ting synlige igen, gnide søvnen af vore øjne, give os chancen for igen at se hvad vi er omgi-

vet af," som han skriver et sted om de franske nyrealister.¹⁰⁹ Man kan drage en parallel mellem Dan Grahams "Homes for America"-projekt fra 1966/67 og Mertz' fotoprojekter. Graham fotograferede almindeligt, masseproduceret typehusarkitektur og præsenterede det i en tekst-billed-form, så dets ligheder med et minimalistisk kunstværk blev fremhævet.

Allerede tilbage i 1960'erne interesserer Mertz sig for at redefinere betragterrollen i kombination med kunstens evne til at reformulere eller give et nyt blik på det hverdagslige. I en anmeldelse af Documenta 4 i 1968 fremhæver han, at det helt centrale nye træk er en ny måde at inddrage beskueren på og give ham "et nyt syn på realiteterne og forestillingerne om dem."¹¹⁰ Han nævner Christo og Joseph Beuys som kunstnere, der formår at give overraskende blik på det hverdagslige, men han kritiserer også Beuys: "oplevelsen af dette rum tynges ved en fornemmelse af noget symbolsk litterært." Han tager således afstand fra det allegoriske, mytologiserende, symbolske litterære som tolkningsramme, den slags er slet ikke hans ærinde, ligesom han mange gange kritiserer popkunsten (som han dog også i perioder var inspireret af eller beslægtet med) for dens knæfald for kapitalismen i de direkte og umanipulerede appropriationer af det massekulturelle.

Kunsten er det, der er; et sagforhold

Mertz' eget anliggende er på sin vis langt mere minimalt og enkelt, men samtidig også svært og ambitiøst. Man har indtryk af, at han gang på gang i sine værker genopdager virkeligheden og med friske øjne ser den som noget poetisk tilstedeværende. Dette 'det tilstedeværendes poesi' bruger han så fotografiet til at indoptage. I samme anmeldelse, hvor han kritiserer Beuys, fremhæver han Edward Kienholz' "realistiske" installationer, hvor han ophober alt muligt virkeligt og hverdagsligt materiale, møbler, lamper, papirer, køkkengrej mv. Det, Kienholz præsenterer, er ifølge Mertz følgende: "her har vi et sagforhold, hvilke forestillinger, reaktioner, handlinger, fornemmelser kan det give anledning til, hvad kan

det fyldes med fra beskuerens side?" Dette ord "sagforhold" optræder – som jeg var inde på tidligere med inddragelse af Marjorie Perloffs Wittgensteinbog – hos mange 1960'erkunstnere, og det hænger bl.a. sammen med en inspiration i tiden fra Wittgenstein og hans 'konkrethedsfilosofi', som jeg beskrev i kapitel 3. Wittgenstein anfører, at verden og det vi kan vide om den kun er det konkret tilstedeværende, det saglige, det konstaterbare, ligesom "det billedlige" er det.

For Mertz var det vigtigt at opfatte kunstværket som en konkret ting i verden på linie med andre ting og hele tiden at relatere denne ting til omverdenen. I sin dagbog fra Paris (1973) skriver han f.eks.: "Mit problem er ikke at jeg vil afskaffe kunsten, det vil jeg ikke. Mit problem er at give ordet og begrebet et helt andet indhold. Måske er dette kun muligt, hvis man helt ophører med at gøre brug af ordet 'kunst'. På den anden side hjælper det ikke stort, hvis man fortsat tænker i de baner som udledes af ordet. Jeg mener stadig at kunst er kunst, men også at kunst ikke er et formelt begreb, en abstraktion, men en realitet. Gør man kunsten til et udelukkende formelt sprogligt begreb, gør man den samtidig til en abstraktion. L. Wittgenstein gik ud fra realiteterne – endog hverdagens for at nå til klarhed og fasthed i sine filosofiske overvejelser. Man kan lære af Wittgenstein, at selv den mest kunstneriske kunst, dvs. den kunst, der bestræber sig kraftigst på at hævde sin egenart som kunst, nødvendigvis må have sit udspring i den verden vi lever i og er et produkt af. Dette betyder aldeles ikke at kunsten skal skildre denne verden, men tværtimod at den skal være et produkt af og fungere i den."¹¹¹ Det er denne særlige 'verdens-vendthed', der i mine øjne gør Mertz til en eksemplarisk 'avantgarde-realist'. Mertz forsvarer i citatet kunstbegrebet, men ser det samtidig som noget, der er del af det hverdagslige i samme grad som alle mulige andre ting og foreteelser.

Disse antimetafysiske tanker, hvor Mertz betoner kunstens direkte forhold til den omgivende verden og til hverdagen, lød som et ekko af det, som mange kunstnere i de sene 1960'ere var ude efter i et opgør med modernismen og især

den abstrakt-formalistiske kunst. Og det passede godt med den inkorporering af massekulturens billeder, som mange arbejdede med. Det handlede om at gøre op med modernismens fokus på det formelle, som i hvert fald i 1960'erne og 70'erne kom til at stå som dét, man opponerede imod, selv om man i den bestræbelse ofte kom til at konstruere en slags vrængbillede af en formvendt hardcore-modernisme. En del kunstnere valgte at lade kunsten forsvinde i eller opløses i hverdagslivet, eksempelvis Peter Louis Jensen, Lene Adler Petersen, Bjørn Nørgaard m.fl., der i perioder lod livet i diverse landbrugs- og produktionskollektiver helt erstatte den kunstneriske praksis. Den vej gik Albert Mertz ikke, hans vej var ikke enten-eller, men både-og, og hertil kunne han bruge fotografiets tilsyneladende banale udtryksløshed.

I et nummer af *Louisiana Revy* fra 1965 formulerer han sine "Utopiske tanker om fremtidens kunst." Han nævner nogle kunstnere, der for ham at se 'peger fremad': den græske kunstner Takis, Yves Klein og Giacometti. Selv om de er forskellige, er der et fællestræk, skriver Mertz, og hans formuleringer indkredser meget præcist hans egen kunstneriske stræben, som jeg læser ham her: "Det, der hos disse kunstnere peger fremad, er forsøget på at skabe en eksistens, en realitet, som man med fare for at blive misforstået kunne kalde udtryksløs, i hvert fald er den ikke subjektiv udtryksfuld. Havet, skyerne og træerne er ikke i sig selv udtryksfulde, de er. Det er hvad mennesket lægger i dem af egne tanker og følelser, der skaber fornemmelsen af udtryksfuldhed [...] Som naturens udtryksfuldhed ligger i mennesket selv, således skal kunstens ligge hos beskueren. Megen moderne kunst smækker døren i til sit eget lille jegkammer for øjnene af tilskueren."¹¹² Kunst skal ikke være udtryk for det private eller for kunstnergeniets personlighed. Han taler 'wittgensteinsk' om, at kunstneren i stedet skal præsentere en kunst "der er tilstede som en ting, en realitet", som beskueren så selv kan fordybe sig i og tilføre sin egen erkendelse. Han spår, at kun hvis kunsten kan evne at samarbejde med teknik og videnskab, vil den kunne tilføre den moderne ver-

den noget nyt, vil den kunne overleve. "Ad denne vej ville kunstneren kunne give en fremtidig, formodentlig overteknisk verden det tilskud af poetisk nytteløshed, den måske vil komme til at mangle." De fleste af Mertz' fotografiske motiver er helt almindelige, ubetydelige iagttagelser fra hverdagen fotograferet på en amatørisk, uæstetisk, direkte måde. Som i collagen "Småtingenes univers" fra 1974, hvor man ser fotografier af et brød på et bord, en gammel kam, en balletsko og det blotte ingenting.

I artiklen "Frk. – giv mig virkelighedens nummer" fra 1962 mærker man også et tydeligt ekko af Wittgensteins tanker, selv om han ikke direkte nævner ham, som han gør det i dagbogen fra 1973: "Uvirkelighed eksisterer ikke, så længe det kan sanses, føles og tænkes, er det virkeligt [...] I almindelig daglig tale menes med ordet og begrebet virkelighed det der er såkaldt håndgribeligt, synligt, måleligt og vejeligt, uomgængeligt og konkret."¹¹³ I artiklen introducerer han bl.a. amerikanske happeningkunstnere som Allan Kaprow og Claes Oldenburg samt igen de franske nyrealister som bud på en sådan virkelighedsvendt kunst. Man ser her, som i mange andre af Mertz' skrifter og utallige dagbøger, hvor han reflekterer over sit kunstneriske arbejde, en fokusering på virkeligheden som en konkret og ikke-subjektiv størrelse, som han bestræber sig på at fremstille i sin kunst. "Man glemmer, at de fleste af os går blinde gennem verden, bruger vort syn som et praktisk og funktionelt instrument, og ikke som et instrument til at opleve i egentligste forstand, se den verden vi lever i," skriver han samme sted. I sine dagbøger fra slutningen af 1950'erne kredser han også om betydningsfuldheden i den konkret omgivende hverdagsvirkelighed: 23/1 1957 taler han om "det ordinære, ja kedsommeliges hemmelige fond af livsvigtig fylde, eviggyldig og uendelig betydningsfuldhed." 19/4 samme år skriver han, hvordan han forsøger at få "håndskriften", anekdoten, det litterære, psykologiske og socialismen ud af billederne. Han taler 20/5 1957 om, at han med sine film vil gøre beskueren "virkelighedsnærværende", og at hvis der optræder mennesker

i hans film skal de ikke agere litterært: "Nej, de skal være en del af det filmiske verdensbillede – som træerne, husene, himlen og havet, ikke mere eller mindre betydningsfulde." Han omtaler taoismen 21/6 1957: "Tao – det ukendtes, det hemmelighedsfulde – virkelighedens virkelighed – livets liv [...] man skal derhen, hvor intet har betydning – hvor liv og død forenes." 31/7 1960 beskriver han, hvordan han stræber efter at lave en kunst, der er "materialistisk realistisk og sjælfuld-poetisk – nærværende og uendelig [...] hvor tilskueren, når han står overfor den, har fornemmelsen af at være i den verden, hvor han fysisk eksisterer – den verden der består af gader, huse, lygtepæle, vinduer, frakker, sko, hatte, borde osv. og samtidig bliver han åndeligt slynget ud i en verden af uendelige og uopbrugelige poetiske, fantasi-fulde, fantastiske, hallucinative, muligheder. Men gud fader bevares, hvordan skaber man denne billedkunst?" Et par dage senere, 2/8 1960, drejer det sig om, hvordan formen må forenes med "udtryksløsheden": "Udtryksløsheden forstået på den måde at jeg skaber en eksistens, en selvstændig levende organisme – et hus, på en måde, der kan beboes af alle mennesker."

Mertz formulerer sig ikke eller i hvert fald yderst sjældent om fotografiet specifikt, og det var der stort set ingen af hverken kunstnerne eller kunstsribenterne, der gjorde på den tid, hvor der hverken herhjemme eller i udlandet endnu var formuleret ret meget kunstkritisk om fotografiet. I dagbog fra 23/10 1957 taler han om, at hverdagen altid er i bevægelse, at maleriet repræsenterer en stilstand, mens fotografen har en nærmere kontakt med virkeligheden. Et af de få andre steder, jeg er stødt på en direkte reference til fotografiet og fotografrollen, er i en af illustrationerne til førnævnte artikel om fremtidens kunst; en fotocollage, som kombinerer en abstrakt-menneskelig tegnet, typisk Mertzfigur med et kamera og et par hænder der holder det, formodentlig sakset fra en Canon-reklame. "Fotografen-fremtidens-figuration" kalder han billedet, og man kan se det som en påpegning af, hvordan dette stykke teknologi og de udtryksløse eller ikke-

subjektive hverdagsbilleder, det frembringer, repræsenterer hans bud på en tidssvarende avantgardestrategi.

Massekulturens billeder

Mange konceptkunstnere begyndte i slutningen af 60'erne, som anført i kapitel 4, at anvende fotografi og fotografier. De kendte ikke meget til teknikken, og for dem handlede det ikke om at producere grafisk sublime sort-hvide 'kunstryk'. Fotografiets potentialer for kunsten lå derimod i dets evne til at trække det konkrete hverdagslige ind i kunsten. Mertz kendte f.eks. til Joseph Kosuth og var stærkt inspireret af hans kunstkritiske tekster, og det var fælles for dem begge, at de ikke skelnede mellem det hverdagslige og det massekulturelle. Mertz undersøger dette på den tid forholdsvis nye kulturelle rum mellem hverdag og massekultur i en række collager, hvor han sætter turistpostkort sammen. F.eks. i en collage fra 1972 af fire postkort af Triumfbuen i Paris eller fra samme år i en collage med postkort fra Concordepladsen, hvor disse trivielle motiver ophøjes til kunst og pludselig får nye abstrakt-formelle kvaliteter via monteringen.

Han laver collager med reklame- og modedefotografier sakset fra ugeblade, hvor han ophøjer de massekulturelle fotografier til kunst. I "Dame med kulørt hat" (Paris 1968) bruger han som i mange andre collager modedefotografier sakset fra blade. Denne umiskendelige 1960'er-model gentager han flere gange og i flere størrelser og kombinerer med farvefelter i knaldmoderne 60'er-farver hentet fra modellens hat. Mens han i andre af disse collager ophøjer massekulturelle fotografier af lingerimodeller, Krystle fra Dollars, dameben med nylonstrømper, hvor også prisen er taget med, eller reklamefotos for dyner til kunst, repræsenterer billedet af damen med hatten egentlig en mere subtil appropriation. Man kan nemlig se, at også tidens modedefoto var inspireret af billedkunsten og arkitekturen, fra f.eks. Mondrian til Pantone. I to collager fra 1978 bruger han den samme 1963-forside fra det amerikanske *Life Magazine*. Den ene er monteret på rødmalet baggrund med lyseblå og Mertzblå pletter, den anden på

en blå baggrund med røde tætsiddende pletter. Pletterne ekkoer og overdriper rasterprikkerne i de masseproducerede billeder, så det får nye visuelle kvaliteter. Samtidig fornemmer man Mertz' pågående undersøgelse af 'det billedlige', da de to forskelligtfarvede overmalinger får det bagvedliggende fotografi til at fremtræde helt forskelligt, hvor det med de blå pletter virker væsentligt blegere end det andet. Prikkerne optræder også i "Baby-Baby" fra 1970. Men her var de der i forvejen, i den smækre lyshårede models prikkede catsuit og i den belysning, der smyger sig om hende, som hun ligger der og præsenterer sig på et leje af fjer. Det virker, som om Mertz simpelthen er faldet over billedet og har set det som et flot og lækkert, men samtidig kunstnerisk interessant fotografi, hvis lummerrøde stemning han så understreger med sin rødmaledede indramning. Prikkerne kan samtidig fortolkes som en slags symbolske rasterprikker, der peger på, at fotografiet såvel som kvinden på det er en konstruktion skabt af massemedierne.

Men ellers er det nu ikke en kritik af massemedierne, som Mertz er ude efter at formulere. Efterkrigstiden betød et stigende billedbombardement, og som et resultat af det begyndte man at få øje på en helt ny, allestedsnærværende fotografisk visualitet. Mange af efterkrigstidens kunstnere, pop- såvel som konceptkunstnere, har fremhævet, at det var den billedkultur i form af illustrerede bøger, hæfter og magasiner, som blomstrede i efterkrigstiden, ikke mindst de mange amerikanske masseproducerede billeder, der kom til at betyde en ny visuel tilgang til verden og et inspirerende billedreservoir for den kunstneriske produktion. Til sammenligning udgav Per Kirkeby f.eks. i 1975 bogen *Et Billedudvalg*, som består af en ophobning af alle mulige fotos; Kirkebys egne såvel som klip fra magasiner og aviser og massemediebilleder af kitsch, arkitektur, nøgne damer og alt mellem himmel og jord. Et lignende værk er Jytte Rex' *Jeg har ikke lukket et øje* fra 1978 med undertitlen "En billedroman", som jeg vil komme nærmere ind på i det følgende kapitel om Jytte Rex. Den rummer også alle mulige slags fotografiske



27

Albert Mertz: Illustration til
tidsskriftet *Signum*, 1963

billeder, postkort, tegninger, avisudklip og diverse tekstformer. Udover billedbombardementet udefra blev det også markant udbredt selv at fotografere i 1960'erne og de tidlige 1970'ere: farvefilmen brød igennem, ligesom spejlreflekskameraerne og ikke mindst de let betjenelige og forholdsvis billige pocket- og instamatic-kameraer, hvor filmen var monteret i en kassette og derfor let at sætte i apparatet. De fotografier, Mertz tager og bruger i sine værker, ligner altså de fotografier, som tusindvis af almindelige mennesker producerer med deres instamatickameraer – i hvert fald formelt og kun i mindre grad motivisk. Mertz' motiver er ganske vist fundet i de hverdagslige omgivelser, men hovedmotivet i det folkelige fotografi var som regel noget med mennesker i forgrunden; familien og vennerne. Det karakteristiske for amatørfotografer er netop, at de forsøger at komponere et billede med et kondenseret indhold og ikke blot indfanger den banale og ubetydelige hverdag, som Mertz, Huebler og andre kunstnere gør det.

At indoptage det massekulturelle billede er i lige så høj grad at forholde sig konkret til verden som at fotografere rød-blå formationer i virkelighedens rum eller andre hver-

dagslige foreteelser og ophøje dem til kunst. På den måde kan man tale om en slags ligestilling af alle billedtyper i Mertz' værker. Alle billedtyper betragtes som et reservoir, der kan generere nye billeder. Det er derimod et udtryk for en udvendig demokratisering, hvis man tror, at man kan pille ved kunstens finkulturelle status "hvis alle mennesker får mulighed for at male, modellere, danse, synge osv."¹¹⁴ "Denne specialisering brydes kun ved at man gør kunsten til en del af tilværelsen som den daglig leves af nutidsmennesket" og ved at ophæve tilskuerbegrebet, skriver han. Den virkelighed, som kunsten må bruge af, er alt det, der omgiver os.

Artiklen "Frk. – giv mig virkelighedens nummer" blev trykt i 1963 i tidsskriftet *Signums* temanummer om "Kunst og virkelighed", men titlen var her ændret til "Midt i nutiden". I indledningen tager han afstand fra en værdihierarkisering såvel som en psykologisk adskillelig opdeling af den virkelighed, som kunsten må forholde sig til, i det konkrete overfor det underbevidste, surrelle eller ufatbare: "Uvirkelighed eksisterer ikke, så længe det kan sanses, føles og tænkes er det virkeligt. Drømmen er ikke mindre virkeligt end skattevæsenet, skraldespandens stank ikke mere end blomsternes duft, en æske Tordenskjold ikke mere end Rafaels engle, lakridskonfekt ikke mindre end leverpostej osv."¹¹⁵ Billedkunstens opgave er ikke at ligne verden eller at forestille, men at lukke menneskenes øjne op for verden, "hvor intet er godt eller ondt, smukt eller grimt, men simpelthen ER." Til illustration af artiklen havde han lavet en stribe collager med approprierede tegneseriebilleder eller en mandlig undertøjsmodel, hvorunder han skriver ordet "virkelighed?" (ill. 27).

En ny 'lav' visualitet

Kunstnere som Ed Ruscha, Douglas Huebler, Dan Graham og William Anastasi brugte fotografi, fordi det var et billigt, reproducerbart, teknologisk medie, der ikke var tynget af tradition og kunstværdi, men snarere besad nogle af de amatøristiske værdier og karaktertræk, som konceptkunstnerne



28

Albert Mertz: *Forløb 2*, 1975

150

netop tilstræbte i deres opgør med modernismen og med især det abstrakte maleri. Den vilde amatørisme i mange af disse kunstners værker – og det gælder også for Mertz' – signalerer en vægtning af det mekaniske aspekt ved fotografiet og en befrielse fra dets håndværksmæssige, formelle sider og samtidig en kritik af forestillingerne om kunstneren som geni og kunsten som følelsesudladning. Serialiseringen var også et greb, der understregede noget lignende, og som for alvor blev udbredt med 1960'ernes minimalisme og konceptkunst. Ved at lave serielle billeder uden den store variation lænede man sig op ad massemediebilledet og dets produktionsform, samtidig med at man fjernede opmærksomheden om enkeltbilledet; det prægnante kunstværk udført af det begavede kunstnergeni. På den anden side kunne man, i hvert fald i de værker, der benyttede sig af det amatøristiske, dokumenterende snapshot, bruge det som et formaliseringsgreb, der pegede væk fra det amatøristiske og på, at det faktisk var kunst, man lavede.

Inden for en mere snæver fotografverden havde man i årtier kæmpet for at gøre fotografi til kunst og få det accepteret indenfor finkulturens rammer med censurerede udstillinger og egne kunstitidsskrifter; i Danmark f.eks. via Aage Remfeldt og Foreningen for Kunstfotografis årlige internationale, censurerede udstillinger for "billedmæssig" fotografi, som

siden omdøbtes til *Udstillingen for fotografisk kunst*, og som blev vist på Charlottenborg fra 1946 til 1974. Det var netop den finkulturelle indramning af fotografiet og af kunsten i det hele taget, ligesom det var forsøget på at rendyrke det mediespecifikke, maleri som maleri og fotografi som fotografi, som konceptkunstnerne tog afstand fra.

"Jeg kunne ikke gå hen og blive konceptkunstner; men jeg måtte bruge det af Conceptuel Art som jeg kunne i mit arbejde som maler," siger Mertz et sted.¹¹⁶ Han kunne bruge konceptkunsten til sin egen omformulering af det visuelle mod en *anden*, mere socialt og hverdagslivsrelateret æstetik. Mertz hverken skriver om fotografi, relaterer til fotohistorien eller kalder sig fotograf, men hans fotografiske arbejder viser, at han er meget bevidst om netop det fotografiske medies særlige muligheder. De fleste af hans fotografiske arbejder er ret små, og han beholdt som regel det lille snapshotformat og arbejdede ikke med forstørrelser og den efterbearbejdning og 'æstetik-gørelse', der ligger i mørkekammerarbejdet. De fleste af hans fotografier er almindelige fotohandlerkopier.

"Forløb 2", 1975 (ill. 28), består af tre fotografier sat op på sort og gråmalet baggrund. De tre fotos er næsten ens med optagevinklen kun en smule forrykket; en gul bygning med to grønne porte, en gammeldags lygtepæl der kaster sin skygge hen på porten. Ved at sætte de tre billeder sammen opnår Mertz en følelse af filmisk forløb over tid, som også titlen indikerer. Hvis man ved de to førstes gentagende virkning skulle fokusere på billedets formelle og rent æstetiske kvaliteter, den nærmest grafiske fladevirkning, så forvandles scenariet til et rum i tid ved det tredje billede, hvor en ældre dame pludselig spadserer forbi. Dette menneskelige islæt, denne person i bevægelse, gør pludselig det ellers flade billedrum i de andre to billeder til et rum med dybde – nogen kan gå igennem det – og i tid – de to første ligger før eller efter det tredje.

Sideløbende med den konceptuelle æstetik insisterer Mertz samtidig på billedet som artefakt, f.eks. i den filmisk-tidslige sekvens "Rød spand" (ill. 29). Over seks fotografier

151

viser han en rød spand på en grøn græsplane; en komplementærfarvet variation af rød-blå kombinationen. Hvis man 'læser' den lodret monterede sekvens oppefra, identificerer man sig automatisk med fotografens blik, der har set ned i en spand fra oven og langsomt fjerner sig baglæns fra spanden. Eller hvis man læser nedefra, ser man en spand på en græsmark med en horisontlinie bag i billedet, man nærmer sig spanden, og når man ser ned i den, tenderer den mod at blive en rød farvecirkel på en grøn flade: et billede. Det er en helt enkel og legende serie, som danner et prægnant billedligt forløb og samtidig fungerer som en overvejelse af, hvornår noget almindeligt bliver et billede.

152

Form over for virkelighed

Som mange andre konceptkunstnere interesserede Mertz sig altså både for at åbne værket op mod hverdagslivet og for at undersøge, hvad rum er, hvad et billede er, og hvornår noget er kunst, værk, objekt. Et typisk værk for den tid er f.eks. William Anastasis udstilling i Dwan Main Gallery i New York i 1967. Anastasi fotograferede de tomme gallerirum og hang derefter fotografierne af de tomme hvide vægge i form af silketryk på lærred – og i en smule reduceret størrelse – op på væggene i galleriet. Eller han fjernede et stykke af tapetet og kaldte tapethullet for et værk, fotograferede sin egen hånd, der holder et fotografi af sin egen hånd, eller fotograferede noget græs, hvorpå der lå et fotografi af noget græs. I "Rum/flade" (1977) fotograferer Mertz et tomt, hvidt lærred på en ellers tom hvid væg fra let varierende vinkler. De fem fotografier er monteret på et stort stykke pap sammen med fire blyantstegnede firkanter med en firkant indeni, der mimer fotografierne. Vi ser altså forskellige fotografiske henholdsvis tegnede versioner af det samme motiv – hvid rektangel på hvid flade – der synes at smitte af på hinanden og samtidig understrege forskellene i et vekselspil. Som de samtidige amerikanske fotografer som Thomas Barrow og John Baldessari leger han med kontrasten mellem fotografisk-referentiel dybde overfor malerisk flade. Noget lignende er på spil i se-

29

Albert Mertz: *Rød spand*,
u.å. ca. 1975



kvensen med husfacaden nævnt ovenfor, hvor papiret udenfor fotografierne gentager eller mimer fotografiernes form og farver og herved får os til at betragte fotografierne med blik for *både* det formelle og det fotografisk-virkelige. Eller som når han i "Den blå stribe" fra 1976 triller en rulle blå plastic ud over nogle brosten i otte forskellige fotografier, der som altid er monteret på ét stykke karton og herved forvandles til ét billede.

I "Døren" fra 1978 forlener han et tilsyneladende tilfældigt, dårligt fotograferet, hverdagsligt sceneri med en subtil stemning, som opnås dels i kraft af modlyset og dels i kraft af en leg med indramninger. Øverst fire fotografier af en dør med et sprossevindue, hvorigennem man aner et landskab. Lyset vælder ind ad de fire vinduesfirkanter, mens der foregår en surreel og underlig spejling af motivet i det spejl, der hænger på væggen ved siden af døren og derfor ikke burde være i stand til at genspejle den. Samtidig er det, som om der er et slør foran det spejlede. Under disse fire forskellige fotografier er monteret tre ligeledes ukonventionelt skævt beskårne motiver af et hus i et landskab med vand i baggrunden. Også dette motiv er indrammet; her af en døråbning. Alle fotografierne indrammes af et blyantsskraveret stykke pap. Det hele er meget uprætentiøst, men det danner et smukt og poetisk billede; på én gang noget formelt, hverdagsrealistisk og mediereflektende.

Mertz kunne se mulighederne i de fotografier, vi andre umiddelbart ville betragte som mislykkede. Som i en serie bemalede fotografier fra 1987, hvor han genbrugte nogle kasserede, overbelyste offset-trykte fotografier, taget af datteren Susanne Mertz. Fotomotivet er spejlinger i en kanal med drivende tøis, der i forvejen danner et spil mellem dybde og overflade. Ovenpå malede Mertz rød-blå formationer, der yderligere spillede på kontrasten mellem fotografisk-referentiel dybde og malerisk flade. Noget lignende er på spil i "Vandhullet" fra 1979, hvor to fotografier af et vandhul omslutter en gouache, der gentager eller mimer fotografiernes form og farver og herved får os til at betragte fotografierne

med blik for *både* det formelle og det fotografisk-virkelige.

Som flere andre kunstnere i 1960-70'erne bruger Mertz således det hverdagslige, banale, amatørstiske element i fotografiet til at kritisere forestillingen om kunstværket som ren form, der vender omverdenen ryggen. Det gør han f.eks. også i en artikel tilbage i 1960, hvor han knytter det abstrakt-formalistiske til tidens nye begreb og slagord 'tachisme'; virkelighedsforskrækket "avisskriblervås" og "fint kling-klang", som han rasende kalder det.¹¹⁷ Men hvis man forveksler sådan en kritik med en tilbagevenden til det figurative, må man "tro grueligt om igen. Dette ville være en tåbelighed i en tid, hvor man har udtryksmidler som fotografi, film og television. Det ville være helt at misforstå situationen, der jo som sagt er denne at finde ind til billedkunstens specielle og egenartede forhold til virkeligheden."

Albert Mertz' fotografier trækker på typiske temaer, som vi genkender fra 1960-70'ernes konceptkunst; sådan noget som det bevidst uæstetiske, tilfældets betydning, det ikke-subjektive, dematerialisering af kunsten, udviskning af mediegrænser og billedhierarkiske opdelinger mellem høj og lav eller smukke og grimme billeder, 'opgradering' af det banale og det hverdagslige, selvreferentialitet, en pointering af publikums rolle for værkets betydning og af kunstnerkroppens tilstedeværelse i værket. Der er masser af 'form' i Mertz' fotoarbejder, både i kraft af de malede bagkartoner, den serielle montering, den invaderende rød-blå form og i selve den fotografiske optagelse. Der er masser af 'virkelighed' tilstede i kraft af selve den fotografiske referentialitet og i interessen for de umiddelbart lidt 'betydningsløse' motiver. Det formelt stramme er til stede side om side med det skæve, sjuskede, uprætentiøse. Og så er de – ligesom hans artikler og dagbøger – fulde af overvejelser over forholdet mellem verden og billede. Denne selvrefleksivitet kendetegner Mertz' kunst generelt, men ved at benytte sig af fotografiet implicerer hans værker også en vendt sig mod verden, som ligger i tråd med kunstnere som Feldmann, Huebler og den meget yngre Tillmans. Herved bygger Mertz' snapshot-

æstetik bro mellem nogle polariseringer, der har kendetegnet både kunsten og kunstkritikken igennem hele det 20. århundrede, idet en kunstner som Mertz viser, at billedet og fotografiet ikke behøver at vælge mellem at være stram modernistisk form, nyrealistisk hverdagslighed eller konceptuel medierefleksivitet, men kan være flere ting på én gang.

Hvis man skulle koge denne abstrakt formulerede kobling mellem form, virkelighed og selvrefleksivitet ned til ét, så handler Mertz' fotografiske værker om selve det at se. Hvad sker der, når vi opmærksomt retter blikket på noget i verden? Måske bliver det ligefrem til kunst, eller måske er selve livet kunst? Således kan man bruge et citat fra Mertz' dagbog som et polemisk modsvar til Peter Bürgers pessimistiske opgivelse af avantgardens kunst-liv-problematik:

Dagbog 22.1.1974: "Beskæftigelsen med kunst er for mig en måde at undersøge forskellige af tilværelsens spørgsmål, eller kunstens i dens forhold og modsætning til tilværelsen. Det er en handling, en meditation, hvormed jeg klargør mine reaktioner i verden. 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 og hvad der er virkelighed og hvilke forhold (eller mangel på forhold) de to ting kan have til hinanden."¹¹⁸

