

Forord

af Peter Holst Henckel

Mertz⁺ skal ses som et beskedent forsøg på at introducere nogle nye facetter af Albert Mertz' kunstneriske virke. Helt konkret er det første gang en del af udstillingens værker præsenteres offentligt. Andre af de udstillede værker har i forskellige sammenhænge været vist tidligere, men præsenteres her i en ny optik. I udstilling som katalog er lagt tre perspektiver eller flugtlinier som hver især forsøger at indkredse væsentlige aspekter ved Mertz og hans kunst. På udstillingen sker indkredsningen i kraft af den rumlige og ophængningsmæssige disponering og iscenesættelse. Publikationen her forsøger i katalogform at supplere og understøtte udstillingens perspektiver v.hj.a. billeder, tekster og grafisk tilrettelægning.

Ved sin død den 30. december 1990 efterlod Mertz en omfattende produktion af gouacher, montager, collager og malerier, ud over et betydeligt skitse-, tekst- og noteapparat. Det har været en helt særlig oplevelse at gå på opdagelse i dette på alle måder fantastiske værk. Specielt har sammenhængen mellem Mertz' værkproduktion og nogle af hans teoretiske refleksioner været perspektivrige. Tilsammen har det givet et enestående indblik i en af dansk kunsts store kæmper. For ligeså splejset og underlig Mertz var af statur, lige så stor og uomgængelig var og er han i moderne dansk og - vil jeg påstå - international kunst.

Albert Mertz var en yderst produktiv kunstner. Han startede tidligt - kom på akademiet som 16-årig - og blev indtil det sidste stædigt ved med at udforske og udfordre kunsten. Hans kunstneriske virke udfoldede sig inden for alle genrer, medier og praksisformer. Hans holdning var, at kunsten ikke var bundet til nogen bestemt fremtrædelsesform, til noget specifikt objekt, men snarere er identisk med den effekt den har på beskueren. Det er derfor nødvendigt at kunsten hele tiden forholder sig til sin samtid og turde gå i clinch med den. Det er velkendt, at han på et tidligt tidspunkt begyndte at arbejde med film. Senere fulgte video og tv. Det lykkedes ham hele tiden at lægge noget til. Både kvalitativt og kvantitativt. I den forstand var han en generøs kunstner. En kunstner⁺.

Tak

Først og fremmest en tak til Sam Jedig for opfordringen til at gå i kast med dette projekt. En mindst lige så stor tak til Lone Mertz for et åbent og inspirerende samarbejde. Jeg har tilbragt en del tid på Glænøgård og er hver gang taget derfra med ny energi og opbakning. Tak også til Stefanie Hering som bidrager til dette katalog med en perspektivering af Mertz' værk. Til sidst en tak til alle øvrige personer der på den ene eller anden måde har hjulpet til ved udarbejdelsen af dette projekt: Flemming ????, Susanne Mertz, Kristian Jakobsen, Cecilie Høgsbro, xxxx

Midt i nutiden

af Peter Holst Henckel

På en studietur til Paris i 1938 så Albert Mertz en udstilling med moderne amerikansk kunst, som fik stor betydning for ham. Det mest interessante var nemlig efter hans mening visningen af en række film. Han så dem som de mest vedkommende og tidssvarende bidrag på udstillingen. Efterfølgende kastede han sig selv over film-mediet og blev Danmarks første eksperimentalfilmkunstner. Op igennem 40'erne og 50'erne var han dybt involveret i filmens verden. Snart som manuskriptforfatter eller instruktør, snart som formidler, skribent eller teoretiker. Selv om billedkunsten efterhånden kom til at fylde mere og mere vedblev film og senere tv at spille en stor rolle i hans kunstneriske univers. I et interview i 1990 bliver han spurgt hvad han ville arbejde med hvis han som ung kunstner skulle starte i dag. Hans svar er kort og præcist: tv. Mertz' nysgerrighed og interesse for nye medier, nye udtryk, ny kunst er legendarisk. I lange perioder af sit liv fungerede han som inspirerende formidler af den nyeste internationale kunst i tidsskrifter, aviser og endog tv. Hans egen produktion var tilsvarende præget af evig nysgerrighed og eksperimenteren. Og det i en grad så han af dele af kunstverden blev betragtet som kunstnerisk rastløs. Det hang dog tæt sammen med hele hans holdning til kunsten og dens betydning i forhold til beskueren og samfundet.

For Mertz var det afgørende, at kunsten placerede sig midt i nutiden. Den måtte tale samtidens sprog for at gøre sig forståelig og dermed gældende. Kun ved at gå i clinch med tidens fremherskende medier og billedsprog kunne kunsten indtage sin nødvendige plads i samfundsudviklingen. Dette gav sig udslag på mange måder. I 40'erne arbejdede han ud over film med assemblager hvor brudstykker af aviser og andre allerede eksisterende tryksager helt bogstaveligt blev brugt til at skabe nye billeder. Sidenhen udviklede han en helt

særegen form for collagemaleri hvor udklip fra f.eks. ugeblade eller postkort inkorporeredes i en form for konkret malerisk program. Det lyder umuligt - at bringe det "rene" maleri sammen med den "urene" massemediale reproducerbarhed. Men det var det ikke. Tværtimod lykkes det gang på gang i disse collager at lade det "rene" og det "urene" mødes. En variant af denne type collager er hans overmalinger af forskellige reklame- og emballagebilleder. Collager, hvor det fortrykte billede så at sige inficeres af et eller flere maleriske elementer som balancerer mellem at nedbryde og understøtte billedets allerede anslåede betydninger. Typisk Mertz. For det er netop i sammenstillingen og spændingen mellem det "rene" og det "urene" at Mertz bliver til Mertz. Dette dobbeltbundne greb besidder en nonchalant skarphed, man som beskuer ikke kan undgå at blive ramt af. Collagerne er formelt set enkle og klare, men stritter ved nærmere eftersyn imod. De leger med forholdet mellem billedrum, konkret billedflade og virkelighed. I denne ofte pudsige leg med blikket peger de på nogle væsentlige maleriske og billedmæssige problemstillinger. Er maleriet et blandt andre objekter i verden eller er det snarere en spejling eller afbildning af den. Hvad er mest reelt: selve maleriet (som objekt) eller det at maleriet forestiller? De fremstår mao. som simple måder visuelt at rejse nogle yderst komplekse repræsentationelle spørgsmål på. Derved udfolder de en grundlæggende figur i Mertz' kunstneriske praksis som handler om forholdet mellem kunst og virkelighed. En figur han tilbagevendende kredser om i sine værker og som han lige så tilbagevendende reflekterer over i sine skrifter.

For Mertz gav det ikke nogen mening at sætte lighedstegn mellem kunst og virkelighed. For ham var kunst ikke virkelighed men simpelthen en måde at være i verden på. En måde at se og forstå den på som nok gør verden større, mere nuanceret og dermed mere interessant, men som samtidig er fundamentalt noget andet. Værket er på den måde en snarere en optik, en grænseflade mellem os og verden og åbner altså derved også mulighed for at møde den på ny. Her og nu. Igen og igen.

Småtingenes univers

af Peter Holst Henckel

I 1970'erne og 80'erne lavede Mertz en lang række fotomontager hvor han tog udgangspunkt i små 10X15 farvefotos han selv havde taget af forskellige dagligdagsobjekter i og omkring atelieret i Paris og huset Glænø. En af montagerne består af nogle delvist uskarpe optagelser af f.eks. kanten af hans arbejdesbord, et stykke fløte fotograferet fra forskellige vinkler eller et stykke sammenrullet stof. Fotomontagen hedder "Småtingenes univers". Der findes mange lignende arbejder fra denne tid, der alle kredser om naturen og de nære aspekter ved dagliglivet især på Glænø. Ved første øjekast skil- ler de sig en hel del ud fra resten af Mertz-oeuvreten både hvad motiv og palet angår. Her er plads til solnedgange, lysets siten i trækrø- nerne og for at det ikke skal være løgn, er bemalingerne på disse arbejder tit holdt i sarte jordfarver, laserende violet, preusserblå og lyserøde nuancer. Er manden gået hen og blevet romantiker på sine ældre dage eller hvad?

Der er ingen tvivl om, at Mertz kunstnerisk set var et rastløs gemyt. Det vidste han godt selv. Et sted skriver han direkte, at én af grunde- ne til fastholdelsen af arbejdet med Rød+Blå var for at bevise over- for såvel sig selv, kolleger og omverden, at han ikke var den "stadigt omskiftelige vendekåbe" som han havde ry for, - at "han godt kunne blive ved med at gøre én ting." Sagen er nok den, at han både havde hang til det tørre, rene, nærmest videnskabelige arbejde som Rød+Blå fordrede, men omvendt ikke kunne undvære det "urene", dadaistiske ved collagerne, montagerne og overmalingerne.

Når han således i 80'erne dykker ned i småtingenes univers for at undersøge det nære, det stoflige, sarte og sanselige er det derfor kunstnerisk næppe noget stort skred for Mertz, men derimod snare- re blot endnu en ekstra facet der lægges til, prøves af, undersøg- es

og gennemarbejdes.

Efter i 1963 at have bosat sig i Frankrig er han i 1977 hjemme i Danmark igen. I familiens og Glænøs trygge rammer giver han sig selv lov til at gå på opdagelse i det nære, nuancerne og landskabet. Dels fordi han endnu en gang bliver nysgerrig, dels fordi han vil undersøge nogle andre aspekter af arbejdesprocessen end dem han hidtil har undt sig selv.

Mertz var livet igennem dybt optaget af østerlandsk religion, æstetik og tænkning. Han var overbevist om, at vi i Vesten kunne lære uen- delig meget af Østens fokusering på *processen*. I forhold til et vesterlandsk kunstbegreb som kun er interesseret i det æstetiske objekt som kunstnerisk formgivet slutprodukt, byggede østens æste- tik på det processuelle. For Mertz var arbejdet en form for medita- tion, som han dyrkede dagligt under meget fastlagte og nærmest skematiske forhold. Mertz havde således arbejdsmæssigt sammensat sin dagsrytme på en måde som levnedde plads til både de "rene" og de "urene" praksisformer. Om morgenen og formiddagen arbejdede han systematisk med læsning, variationer og nye værkideer. Efter frokost tog han pyjamas på og gik i seng. Om eftermiddagen tog han så fat på det mere løse og umiddelbare arbejde. Til hver proces knyttede sig et digert notearbejde i form af skriverier og skitseringer i Værkstedsbøger, Skraldebøger, Idébøger osv. På den måde fungere- de selve dagens struktur som en måde at forene de mange forskelli- ge - og modsætningsfyldte - kunstneriske interesser og praksisfor- mer Mertz var optaget af. Han beskrev det selv så præcist som en "stadig strøm af ideer, tanker, handlinger... i stadig mutation".

Når han i 1980'erne kaster sig over det nære i småtingene univers er det ikke fordi han griber tilbage til fordoms maleriske dyder, men snarere endnu et eksempel på, at han bliver ved med at lægge noget til, nye måder, nye billeder, nye overraskelser.

R+B

af Peter Holst Henckel

I efteråret 1968 "opfinder" Mertz den *Rød+Blå proposition*. Et rektangel delt på midten, så der dannes to kvadater: Et rødt til venstre og et blåt til højre. I årene frem undersøger og udvikler han konkret og teoretisk denne tilsyneladende simple struktur i en uendelig serie af manifestationer, variationer og refleksioner. Helt frem til sin død bliver han stædigt ved med at vende og dreje R+B problematikken. Men det er tydeligvis et ambivalent forhold han har til den. Lige så begejstret og entusiastisk han kan beskrive ideens muligheder og fortrin, lige så ubrugelig og begrænsende kan den til andre tider forekomme ham. Den 22. november 1973 noterer han f.eks.: "Her til formiddag har jeg destrueret det meste af min "R+B"-produktion, men helt kunne jeg da det kom til stykket ikke udslutte den - måske senere, men ikke nu." Tak for det ikke endte så galt!

R+B er på alle måder et i dansk sammenhæng særegent og storslået kunstnerisk projekt. I dag står det med rette som ét af få danske eksempler fra 60'erne og 70'erne med klart internationalt format. Ja, så internationalt at det nærmest forekommer helt udansk. Mertz udviklede det da også i et bevidst opgør med et indadvendt og fastlåst dansk kunstmiljø i sit dertil indrettede arbejdssekil i Paris. I starten af 60'erne "flygtede" han til Frankrig, fordi han fandt dansk kunst for provinsiel. I Sydfrankrig og sidenhen Paris var der højere til loftet og Mertz havde her mulighed for at se og læse om den mest avancerede internationale kunst. Og det var bestemt ikke nogen uinteressant periode. Fulgte man med i den internationale kunstudvikling og -debat, som Mertz gjorde bl.a. via sin intensive tidsskriftslæsning skete der noget markant i netop tiåret 1965-75, hvor Mertz udviklede R+B. Allerede i starten af 1960'erne så man tegn på et opbrud fra efterkrigsmodernismen som den blev praktiseret i New York-sko-

lens abstrakte ekspressionisme og teoretisk kanoniseret af Clement Greenberg. Med Fluxus, Pop Art, Nouveau Realisme og fra midten af 60'erne Konceptkunsten blev flere af modernismens dogmer sat under pres. Fluxus udfordrede modernismens mediespecificitet med et væld af nye blandformer, mens Konceptkunsten satte spørgsmålstegn ved selve kunstens materialitet, dens objekt- og varekarakter.

Mertz arbejdede i samme periode med sine egne bud på en vej ud af det modernistiske maleris krise. Men selv om han var stærkt optaget af kunstens dematerialiseringsproces som den blev udfoldet i kraft af kunstnere som Lawrence Weiner, Daniel Buren og Joseph Kosuth, blev hans eget svar mere et både-og end et enten-eller. Svaret blev R+B-propositionen. Lige dele koncept og maleri. Selv om læsningen af Kosuths "Art after Philosophy" i 1969 synes at udelukke maleriets mulighed som bærer af nye kunstneriske betydninger og erkendelser, blev Mertz ved med at insistere på et konceptuelt maleri i form af R+B. På den måde inkarnerer R+B brydningen mellem det modernistiske maleri og konceptkunsten. Her ligger nok en af grundene til, at det for Mertz vedblev med at være et ambivalent forehavende. På den ene side handlede R+B om at viske den modernistiske tavle ren, at opstille et sæt nye regler som befriede det fra nogle af maleriets tidligere varemærker som ekspressivitet, fortælling, farverum mm. Men samtidig kunne arbejdet med R+B ikke løsrive sig fra at være en undersøgelse af netop maleriet som maleri, dets virkemidler og muligheder som medie. Ved at nulstille farve, rum og komposition kom disse undersøgelser dog også til at rette sig udaf mod det omgivende rum, konteksten og beskueren. En bevægelse som stemmer overens med Mertz' intention om at fravriste selve kunstobjektets dets prioritet til fordel for "det værk sætter i gang hos beskueren". Det kunne minde om konceptkunstens dematerialisering af kunstobjektet til fordel for den rene idé, men for Mertz var det kendetegnende, at idé og materialitet for ham var hinandens modsætninger og ikke hinandens modsætninger.