

Albert + Mertz: hinsides på den ene og den anden side

Omkring noteværket
og viljen til ambivalens som generativt princip

af Jørgen Michaelsen

1.

Jeg stiftede bekendtskab med Albert Mertz, det vil sige hans kunstneriske produktion, da jeg i min tidlige ungdom begyndte at interessere mig for billedkunst. Nogen, muligvis mine forældre, forærede mig en plakat med et reproduceret Mertz-billede. Det hed "Fænomen uden for vinduet" og forestillede, som jeg husker det, et objekt af koncentriske cirkler, der blev set inde fra et værelse, sådan at vinduessprossernes kors faldt geometrisk sammen med cirkelformen derude og på denne måde forbandt sig med den, samtidig med at tilgangen blokeredes. Det forekom mig på mange måder at være et underligt billede. Det var mærkelig stift, formerne fulgte slavisk billedformatet, og farverne var meget få og fuldstændig flade. Det lignede en slags vejskilt eller heraldik, og det var ikke umiddelbart til at gennemskue, hvad det hele betød. På en måde undrede jeg mig også over min egen interesse for billedet, fordi det egentlig virkede som en fuldkommen negation af den kunstneriske udtryksfuldhed, som ellers forekom mig at være idealet. Jeg havde billedet hængende længe, og så forsvandt reproduktionen. Da jeg nogle år efter var blevet elev ved Kunstakademiet i København, havde jeg en kort overgang mulighed for at gå hos Mertz, da han stadig havde sit professorat. Dengang forekom dette dog ikke at være et oplagt valg for mig. Det var i slutningen af 1980'erne, og mit individuelle arbejde såvel som mit engagement i kunstnersamarbejdet Koncern¹ gik ud på at etablere en slags variabel position, der kunne muliggøre en radikal problematisering af traditionelle størrelser som 'autorfunktion' og værkkategori. Målet var at udvikle et særligt diskursivt rum, hvorfra der kunne rettes kritik mod det omkringliggende kunstinstitutionelle og sociokulturelle landskab, samtidig med at der indgik et vist element af selvdestruktivitet. Når vi også medgiver en (temmelig tvetydig) påvirkning fra 1960'ernes og 70'ernes Conceptual art og dennes optagethed af sprogets betydning for kunstens produktion og repræsentation, ville det måske i dag være ganske oplagt at se Albert Mertz som en naturlig 'allieret'. Men på dette tidspunkt virkede hans værk udefra set som alt for præget af senmoderne formalisme og humanistisk 'brugsværdi'. Det arbejde, jeg selv var involveret i, drejede sig i høj grad om sterilisering og syntetisering af det diskursive ved kunsten, om ustabile over- og underbudspositioner på både formernes og tegnenes niveau, hvor Mertz, til trods for sit mangeårige ry som egenrådige anarkist, set i mit

¹ Koncern^o eksisterede i perioden 1989-93. Dets medlemmer var billedkunstnerne Søren Andreasen, Jan Bäcklund, Jakob Jakobsen og undertegnede. Koncern^o publicerede fem numre af "Koncern^o Skrift for kunstnerisk-filosofisk grundforskning" samt særudgivelsen "Fax only: send more information" i 1991.

perspektiv mest syntes optaget af kunsten som forsonende potentiale. Når alt kommer til alt, var dette vel heller ikke nogen helt forkert bedømmelse, da det på dette tidspunkt ikke først og fremmest var de anarkistiske træk, som var fremherskende. I sine senere år udstillede Albert Mertz installationsværker, der lignede en slags efterkommere af den stilistiske purisme, som dele af Conceptual art havde udviklet sig til. For mit eget vedkommende blev denne udvendige opfattelse af Mertz' arbejde imidlertid brudt i 1999, hvor jeg havde lejlighed til at gennemgå det såkaldte noteværk: de mange kasser med arbejdsbøger, værkstedsoptegnelser, hæfter og meget andet, som Albert Mertz efterlod sig ved sin død ni år tidligere. Og da jeg senere også fik mulighed for at læse i de "Notes"-hæfter,² som Mertz arbejdede med næsten dagligt fra 1966 til 1990, ændrede billedet sig yderligere. Disse håndskrevne optegnelser oscillerede på særegen måde mellem det objektive og det subjektive: det ene øjeblik kunne teksten koncentrere sig om rent kunstneriske problematikker for dernæst at mutere til refleksioner omkring intime forhold, eller vice versa. Hæfterne var i mine øjne langt fra dagbøger i gængs forstand, derimod en slags noter-i-noteværket, der udvidede og radikaliserede den samlede optik. Albert Mertz havde livet igennem offentliggjort en hel mængde tekster med klart polemisk sigte, hvor særlig negativiteten over for det danske kunstliv var beundringsværdigt utvetydigt. Men med mit kendskab til noteværket i alle dets aspekter var det klart for mig, at Mertz af en eller anden grund havde valgt en offentlig selvfremsstilling, der slet ikke dækkede hans egentlige kunstneriske habitus.

2.

Mertz' biografi er allerede optegnet andetsteds,³ derfor blot en kort skitsering her. Albert Mertz bliver født i 1920 og som ganske ung optaget ved Det Kgl. Danske Kunstakademi, hvor han er elev af Aksel Jørgensen i perioden 1936-38. Fra starten beskæftiger Mertz sig indgående med den moderne kunst, særlig i form af dada og surrealisme, hvilket i 1940'erne fører ham til at opgive maleriet til fordel for filmmediet. Sammen med Jørgen Roos producerer han en række banebrydende eksperimentalfilm, ligesom han deltager i redaktion af tidsskrifter, bl.a. *Helhesten*. I 1947 er Mertz medstifter af kunstnersammenslutningen *Linien II*, hvis sigte er at videreføre arven efter den forudgående sammenslutning *Linien*, der med figurer som Vilhelm Bjerke Petersen, Richard Mortensen og Ejler Bille har introduceret en særlig dansk fusionering af surrealistisk driftsdyrkelse og Bauhaus-inspireret konkretisme. I *Linien II* lægger man dog hovedvægten på en kritik af den spontanisme, der efterhånden særlig udmønter sig i COBRA. Her er det bemærkelsesværdigt, at Albert Mertz aldrig selv lever rigtig op til *Linien II*'s officielle retorik, idet hans egne bidrag til gruppens udstillinger stadig finder inspiration i dadaismens løssluppenhed, i modsætning til de fleste af *Linien II*'s øvrige kunstnere, der i stedet påvirkes af efterkrigstidens pariskole og dennes stræben efter klarhed i et autonomt formalistisk maleri. I 1963 flytter Mertz til Frankrig, hvor han bor frem til 1976, det mest af tiden i Paris. Man kan udmærket se en polemisk gestus i dette eksil, da det i høj grad er en reaktion på det danske kunstliv, som Albert Mertz finder provinsielt og utåleligt. Under sit ophold i Frankrig konsoliderer han først sit arbejde med

² Mertz skriver på dansk, men giver overvejende hæfterne denne franske betegnelse.

³ Se *Albert Mertz*, red. Elisabeth Delin Hansen, Kirsten Dybbøl, Anna Krogh, Lone Mertz, Peter S. Meyer, Charlotte Sabroe og Ellen Tange, København, 1999.

maleriet, men bliver efterhånden stadig mere skeptisk over for dets muligheder i en moderne kunstk kontekst. Denne negativitet forstærkes ganske radikalt hen mod 1960'ernes slutning, hvor Mertz, der livet igennem er yderst velorienteret om den internationale kunstscene, bliver grundlæggende påvirket af Conceptual art, særlig af den amerikanske konceptkunstner Joseph Kosuths senmoderne overvejelser omkring kunstens 'natur'. For Albert Mertz bliver Paris imidlertid både et ydre og et indre eksil. Skønt han nærer ønske om at træde i forbindelse med det internationale kunstliv, realiseres dette ikke. Mertz forbliver i disse år stort set isoleret som kunstner; hans udstillingsaktivitet er begrænset og finder mest sted i Danmark. Imidlertid bliver Mertz i Paris og vender først tilbage til Danmark efter 13 år. På trods af, eller netop i kraft af, tingenes tilstand bliver udlandsopholdet uhyre produktivt. Akkumulationen af noteværket udvikler sig, og da Mertz efter sin tilbagekomst til Danmark bosætter sig på Glænø, indebærer dette åbenbart en bevidst videreførelse af isolationen. Hans ansættelse som professor ved Det Kgl. Danske Kunstakademi fra 1979 til hans død i 1990 betyder dog øget kontakt med kunstfællesskabet. I sine senere år får Mertz også i et vist omfang mulighed for at udstille i international sammenhæng.

3.

Hidtil har Albert Mertz' værk ikke været offentligt tilgængeligt i et omfang, der står i blot nogenlunde rimeligt forhold til dets indre sammensætning og ydre betydning. Heraf følger naturligvis også, at noteværket kun har været kendt af særlig interesserede. I 1999 arrangeres i Danmark en større præsentation af Mertz.⁴ Kvantitativt koncentrerer arrangementet sig dog overvejende om den 'primære' værkproduktion (malerier, objekter, installation m.v.), og i forhold hertil fremstår noteværkets korpus af hæfter og andet uvægerlig som 'sekundært' — som det værksteds materiale, det naturligvis også er. Selv om Kunstmuseet Køge Skitsesamling udelukkende fokuserer på selve noteværket, er præsentationsproblemet altoverskyggende. Materialets omfang og skrøbelighed sætter klare begrænsninger. Hertil kommer, at optegnelserne i "Notes"-bøgerne blot optræder i form af små uddrag i udstillingskataloget. Den bedste form for præsentation, nemlig at lade beskueren/læseren have fri adgang til det samlede materiale, er ikke mulig, og reproduktion synes at være en nødvendighed. Men da vil noteværkets særlige stoflige side til gengæld gå tabt. Selve noteværkets omfang er meget stort.⁵ For et overordnet blik kan det hele tage sig ud som en monolitisk masse af visuelt og skriftligt materiale. På det umiddelbare æstetiske plan er det en nydelse at lade sig føre rundt i den mertzske labyrinth, ligegyldig om billederne har form af tørt-didaktiske instrumenter, eller om de, med eller uden tekstlig ledsagelse,

⁴ Denne finder sted i perioden 6.2.-11.4. og tager form af fire parallelle museumsudstillinger: *Total Mertz* i Nikolaj, Københavns Kommunes Udstillingsbygning, *Doku Mertz* på Kunstmuseet Køge Skitsesamling, *Mertz Rum* på Esbjerg Kunstmuseum og *Til Mertz* på Vestsjællands Kunstmuseum.

⁵ I kataloget til ovennævnte udstillinger redegør Lone Mertz for noteværkets omfang. Værket inddeles i 6 materialegrupper: værkstedsbøger, hæfter med ideer, hæfter med relation til Mertz' såkaldte rød-blå-proposition, skraldebøger (Mertz' egen betegnelse), unikke bøger og endelig "Notes"-hæfterne. Løseligt anslået omfatter det samlede noteværk små 200 hæfter, hvortil kommer et større antal tegneblokke og maskinskrivne ark samt ca. 1000 ark millimeterpapir. Se *Albert Mertz*, pp. 218-19. Med hensyn til noteværkets praktiske tilgængelighed er der yderligere den omstændighed, at materialet fortsat er i Mertz-familiens eje.

går amok i hypergenerøs bricolage-akkumulation. Læser man mere systematisk i de billedløse "Notes"-optegnelser, finder man, at teksterne på nærmest monoman måde roterer omkring et antal tematikker, der opbygges og nedbrydes i stadig nye variationer og sammenhænge. Hensigten med disse noter-i-noteværket er tydeligvis hverken at tilbagelægge eller opløse det givne emne 'stille og roligt' med erfaringen eller at ophæve det gennem abstrakte ræsonnementer; snarere end at sigte mod en forskel, der kan give projektet en klar orientering mod noget andet, synes strategien at ligge i den kombinerende gentagelse af det samme. Tematikkerne, de kunstneriske såvel som de personlige, gennemskrives på alle mulige måder i hæfterne; det er, som om de skubbes rundt og herved bliver tingslige elementer i analogi til Mertz' rent visuelle collagepraksis. Når man graver i kasserne med noteværket, kan man på flere måder have fornemmelsen af at stå over for et 'egyptisk' fænomen. I dette efterladte univers er ophobningen og serialiteten påfaldende. Både i værkstedsbøgerne, idébøgerne og skraldebøgerne følger det ene endeløst det andet. Når man koncentrerer sig om hæfterne med udkast og ideer til rød-blå-propositionen, kan man få det indtryk, at materialet i dets yderste konsekvens følger en slags overordnet produktionsmatrice, som fandtes der en eller anden 'regulær' diskursiv logik i feltet mellem billederne og teksterne. Men jo mere man beskæftiger sig med noteværket — og vel at mærke såvel dets billeder som dets tekster — desto tydeligere fornemmer man, at dets elementære drivkraft består i polariteter, der spilles ud mod hinanden, forlades i kortere eller længere tid, hvorefter de igen kan vise sig i nye sammensætninger. Noteværket er scene for en kunstnerisk mentalitet, et projekt, der på mange måder står i modsætning til Albert Mertz' officielle fremtrædelse. Gennem sin kunstneriske udvikling lægger Mertz i voksende grad udadtil vægt på det strukturerede og 'konceptuelle'; men udgangspunktet og substratet er noteværkets polymorfe akkumulation. Det synes, som om Mertz lader sine udstillingsprojekter opstå af noteværkets skidt — for nu at udtrykke det med et modsætningspar, man i ofte møder hos Mertz selv, nemlig det rene over for det urene. Jeg vil altså foreslå selve noteværket som medium for ankomst til Albert Mertz' samlede kunstneriske praksis. Her bidrager i særlig grad "Notes"-hæfterne, noterne-i-noteværket, i hvis lys det samlede værk fremstår som en slags elementært objektivt-subjektivt rum: et laboratorium eller boblekammer, hvor energier frigøres ved, at diverse objekter, materielle og konceptuelle, fortsat bringes til at reagere på hinandens tilstedeværelse. Albert Mertz' diskurs nærer sig ikke ved det skarpe, markante valg og den betydningsfulde eksklusion; i stedet består den grundlæggende impuls i en altomfattende ambivalens, der katalyseres gennem indre anfægtelse og manifesterer sig på alle mulige niveauer i det mertzske univers. Noteværket er betegnelse for denne ambivalensmaskine og dens oscillerende inklusivitet, der således nærer Albert Mertz' kunstneriske praksis og livsform.

4.

Hos Albert Mertz forekommer to poler, to kunstneriske tendenser eller måske sensibiliteter, hvoraf særlig den ene gør sig gældende fra begyndelsen. Allerede i sine tidlige år grundlægger Mertz billedet af sig selv som den anarkistiske danske kunstner, der måske nok modtager sine impulser fra det internationale kunstliv, men som omplanter dem på 'morsom' måde til dansk jord. I 1950'erne turnerer han rundt i landet og oplæser sine fonetiske digte, hvilket finder sted under overskriften:

“Mød Danmarks Morsommeste Mand — Bedre end Victor Borge”.⁶ Som allerede nævnt vælger Mertz under sit engagement i Linien II også snarere rollen som urent dadaistisk element end som ren pariserkonkretist, skønt han i øvrigt identificerer sig med kritikken af det spontane maleri. Gennem Albert Mertz’ udvikling ligger der fortsat en slags løssluppen understrøm, en vilje til negation, der kan dreje sig i retning af munterhed og folkelige hensigter. Mertz er livet igennem optaget af forestillingen om kunstens brede appél; ikke desto mindre synes han at have et tvetydigt forhold til dette ideal, i hvert fald når det praktiske resultatet som i hans eget tilfælde bliver en fastlåst reception. Han skriver således i noterne,⁷ at man i Danmark tildelte ham pauseklovnenes figur, fordi ingen ønskede at sætte sig nærmere ind i hans kunstneriske arbejde, der lå fjernt fra dansk kunst, og at denne ‘evige indespærring i en kasse’ var en af hovedårsagerne til, at han forlod landet. I sig selv er dette et velkendt fænomen i dansk sammenhæng, hvor en moderne, kritisk kunststoffentlighed på et velkvalificeret niveau ikke synes at kunne udvikle sig.⁸ I stedet holder man fast i et romantiseret billede af kunsten og kunstneren, og der kan næppe være tvivl om, at Albert Mertz har mødt en variant af dette. Ikke desto mindre er det vanskeligt ikke også at se reaktionen som udtryk for Mertz’ egen ambivalens i forhold til, hvilken kunstnerrolle han selv finder ønskværdig. På den ene side kommer man ikke uden om, at Mertz til stadighed tildeler ‘klovneriet’ en væsentlig funktion i sin kunst; på den anden side virker det lige så uomtvisteligt, at han efterhånden i voksende grad får behov for at indføre et element af senmoderne ‘coolness’, der i flere henseender synes at kollidere med “den muntre Mertz”.⁹ Dette gør sig gældende hen mod 1960’ernes slutning, hvor især indflydelsen fra periodens store opbud af Conceptual art bliver impulsen for udformningen af rød-blå-propositionen, af Mertz selv ofte blot betegnet R+B. Denne virker som et reduktivt greb, der i forhold til selve kunstproduktionen giver mulighed for en mængde funktionelle kontraster og kontekstvariable kombinationsforhold. Med introduktionen af R+B optræder imidlertid også en ny tendens i Albert Mertz’ æstetik, idet værkerne begynder at antage det minimerede præg, som mange i dag især forbinder med Albert Mertz. De sparsomme udstillingsmuligheder ansporer utvivlsomt denne tilspidsning, der dog ikke medfører et brud med den ‘urene’ collageæstetik, men eksisterer parallelt med denne. Overordnet findes der altså hos Mertz to modsatrettede tendenser: dels en ‘anarkistisk’, arbitrært ophobende impuls; dels en konstruktiv-konceptuel impuls, der undertiden kan antage didaktisk karakter. Nok afviser Mertz udnævnelsen til munter anarkist og ser utvivlsomt en slags modgift hertil i R+B; men samtidig bliver det fra starten fastslået i noteværket, at R+B også kan udgøre en ‘indvendig’ trussel, der kan få kunsten til at stivne i signalværldi. Med Willy Ørskovs modsætningspar kunne vi hermed spørge: Var Mertz egentlig billedkonstruktør eller billeddestruktør? Generelt vil næppe mange i dag kunne skelne skarpt. Det afgørende ligger i, at Mertz i sin kunstneriske praksis ikke alene når hinsides disse positioner, men at han i noteværket får igangsat en slags dikotomiernes kædereaktion, der virker gennem en altomfattende og fortsat skepsis over for alle opnåede resultater og strukturer. Man kan hævde, at selve denne

⁶ *Albert Mertz*, p. 56.

⁷ “Notes”, 5.12.73.

⁸ Se Jørgen Michaelsen, “Om indføringen af begrebet den agrare komponent”, *NY MUTANT*, nr. 1, København, 2007 for yderligere belysning af denne problematik.

⁹ “Notes”, 5.12.73.

problematisering overvejende har destruktiv karakter; men hos Albert Mertz er destruktionen ikke udtryk for moderne ikonoklasme, derimod for en vilje til at bevare modsætningen i diskursen som blivende mulighed. Den ambivalente strategi fravælger ikke, men virtualiserer sine elementer ved konstant at anfægte dem.

5.

Som sagt bliver Albert Mertz udadtil overvejende identisk med sine elaboreringer over rød-blå-propositionen, R+B. Det betyder også, at den konstruktive og coole Mertz i nogen grad får trængt den anarkistiske og muntre i baggrunden. I noteværket udfoldes en sammensathed, der sætter denne grundlæggende modsætning på spil. Men man kan ikke komme uden om, at R+B fylder meget i den mertziske diskurs. Propositionen synes allerede latent hos den yngre Albert Mertz, hvor der i flere tilfælde optræder en forkærlighed for kontrasten mellem den røde og den blå farve. R+B rendyrkes og navngives dog først i 1968, hvorefter princippet straks viser sig uhyre frugtbart. Det fungerer som konceptuelt-materielt armatur for det i Mertz' øjne efterhånden yderst problematiske maleri, og i hæfte efter hæfte vendes og drejes propositionen. Den bliver en strukturel konstant, der investeres med formale, kromatiske, installatoriske, sproglige og adskillige andre variabler. Gennemgår man det store R+B-materiale i noteværket, bliver man slået af konsekvensen i fremgangsmåden. Mertz' omfattende 'forsøg'¹⁰ er ofte iøjefaldende pedantiske i deres didaktiske bestræbelse. I sig selv falder dette ikke uden for det paradigme, der introduceres i 1960'erne af Conceptual art som en kritik af den romantisk-ekspressive ideologi, man har arvet fra det foregående årti.¹¹ Det særlige ligger derimod i den atmosfære af dobbelttydighed, der fra starten omgiver arbejdet med R+B, og som i noteværket kommer til udtryk på to måder. For det første gennem den rent visuelt-æstetiske kontrast, der mest radikalt repræsenteres af R+B's strukturelle askese på den ene side og skraldebøgernes bricolagebaserede 'grovæderi' på den anden. Men den afgørende kontrast er diskursiv og findes i "Notes", hvor Mertz med noget nær timers interval kan erklære sin dybeste mistillid, ikke alene til den tilstand af strukturering, som hans arbejde med R+B på det givne tidspunkt repræsenterer, men til selve ideen bag R+B. Propositionens resultater anses for at være 'letkøbte', og dermed kunstnerisk illegitime, på trods af — eller snarere i kraft af — den åbenlyse nydelse, som kunstneren oplever ved selve det mulighedsfelt, der åbner sig med R+B's elementaritet. Skal han ganske enkelt opgive

¹⁰ Mertz anvender hyppigt dette ord. I lighed med tendensen i tidens øvrige konceptorienterede praksisformer har det videnskabeligt-distancerede ved betegnelsen tydeligvis tiltalt kunstneren.

¹¹ Man kan sagtens tænke sig, hvordan R+B og tilegnelsen af 'det konceptuelle' har euforiseret Mertz på mere end én måde, dels gennem selve produktivitetens mulighed, dels netop som en slags strukturel sammenfatning af hans modvilje over for tendensen i det danske kunstliv, som han er flygtet fra. Albert Mertz forbliver til det sidste dybt skeptisk over for den romantiske mentalitet, der hersker i dansk kunst. I tv-produktionen *Kunst er til lyst men ej blot*, som blev til i 1987 i samarbejde med Hans Engberg, udtaler Mertz: "Man må jo for fanden ikke være intellektuel her i Danmark, når man beskæftiger sig med at lave billeder, det er jo den største synd. Bruge hænderne, det må man, men bruge hovedet, det må man bestemt ikke." Eller lidt mere direkte: "Det har jo altid været forbudt i Danmark at tænke, når man laver kunst — det måtte man jo ikke, man skulle føle røven af led!" Selv om noget måske har forandret sig en smule med den internationalisering (og relative kommerialisering) af dansk kunst, der har fundet sted gennem de i skrivende stund 17 år, der er gået siden Albert Mertz' død, er disse udtalelser fortsat velberettigede. I 2007 er dansk kunst, og dens institutionelle omgivelser, stadig gennemsyret af romantiske forestillinger.

propositionen? Så vidt kommer det netop aldrig, selv om "Notes" giver tydeligt indtryk af kamp til det yderste. Men Mertz vælger at bevare R+B som struktureringsprincip og reduktionsformel. Samtidig vælger han intet af det andet fra. Selv når han ifølge optegnelserne er allermest positivt indstillet over for R+B og det konceptuelle princip, indstiller han ikke indklæbningen af tilfældigt materiale i sine skraldebøger. Albert Mertz bevæger sig fortsat frem og tilbage i sit hele tiden ekspanderende univers af billeder og tekster. Synkront slår den ene figur eller position om i den anden, diakront bevæger diskursen sig i gentagende former. Hvilken betydning har da fastholdelsen af R+B for Albert Mertz? Jeg vil foreslå, at man ser det-røde-kvadrat-til-venstre-og-det-blå-til-højre som en slags arbitrær-nødvendig sammenfatning af selve modsætningsprincippet og dets inklusivitet. Propositionen er en mesterdyade, der kondenserer det ambivalente i en symbolsk figur, som indskriver både det perceptuelle og det konceptuelle — en visuel-diskursiv almen ambi-ækvivalent, om man vil. I noteværket beskriver Mertz emphatisk, hvordan R+B må ses i forlængelse af det reduktive arbejde hos amerikanske all-over-monokromister som Ad Reinhardt og Barnett Newman, og en summarisk sammenligning kan være gavnlige. Hos Reinhardt ophæves maleriets problematik i det næsten-sort kvadrat, der i sig selv virker som en dogmatisk gestus. Hos Newman brydes fladen af vertikale linjer, *zips*, der synes at markere selve 'tanken' og dens delende kraft. Begge kunstnere arbejder overvejende med store formater, der i sig selv påvirker beskueren på det rent kropslige plan; det amerikanske sublime nu og her: tid og rum koncentreret i værktotalitetens grandiose arealudstrækning. Ser man nu umiddelbart Albert Mertz' rød-blå-malerier i lyset heraf, kan de umiddelbart virke som en slags mådeholdne variationer over fladens kontinental-europæiske problem. Det absolutte sætter sig aldrig rigtig igennem, hverken som dogme eller sublimt moment. Men der er netop ingen 'suveræn' hensigt med propositionen. R+B fremstiller derimod selve delthedens idé: ikke ét i sig selv neutralt kvadrat, men to gensidigt neutraliserende kvadrater; ikke én selvhenvissende farve, men to gensidigt henvissende farver; ikke én flade til grund for en ubrydelig gestus eller markering, men to jævnbrydte flader side om side. R+B er et abstrakt princip, der som sidegevinst har evnen til billeddannelse. I noteværket skriver Albert Mertz selv om R+B: "For mig er det stort set to moduler som har en rigdom af muligheder."¹²

6.

I noteværket aflejres en praksis, der må forstås som en meget sammensat helhed. Mertz skaber tematiske forbindelseslinjer fra det ene sted i materialet til det andet, collagehæfternes ophobningsform udtrykker kontinuitet, og R+B udgør en samlende struktur, der formår at danne ramme om og fastholde de heterogene elementer som funktionelle modsætninger i forskellige kontekster. Hvad er det principielle forhold mellem helhed og splittethed hos Albert Mertz? Ifølge noteværkets optegnelser er den umiddelbare rollefordeling ikke til at tage fejl af: som princip udgør "dualismen" en slags fællesnævner for det negative, der står i modsætning til en mere 'organisk' tilstand, hvor modsætningerne netop ikke optræder som modsætninger. I optegnelserne synes den bipolære struktur at fungere som en diskursiv variant af R+B. Dualismens 'onde' funktion producerer splittelse på et utal af niveauer, fra det

¹² "Notes", 4.8.90.

overordnede objektive til det mikroskopiske subjektive. Teksten finder ikke sin motivation gennem en komplementaritetsforestilling, hvor det inkommensurable ved modsætningerne virker gennem 'fredelig kappestrid';¹³ i noteværket inkarnerer dualismen derimod den fuldt ud skurkagtige pol i opstillingen, og dette i en sådan grad, at Mertz' kritik af dualismens spaltende virkninger nærmest får karakter af dæmonisering. Den vesteuropæiske adskillelse af subjekt og objekt i modsætning til den orientalske traditions monistiske ikke-skellen er blandt de hyppigst forekommende varianter af dualismens figur hos Mertz. Netop denne figur rummer mulighed for såvel objektive som subjektive investeringer; på den ene side kan den koncentrere større historisk-kulturelle formationer, på den anden side fortætter den sig også som et nådesløst krav til det kunstproducerende subjekt Albert Mertz om hele tiden at sætte praksis i forhold til den kulturelle splittelses mange konkrete varianter. Hos Mertz findes en elementær utopisk impuls, der nok forbliver diffus og uklar, men driver den daglige bestræbelse af sted, idet den samtidig næres og negeres af bevidstheden om, at dens endelige opfyldelse, i al sin strukturelle uopnåelighed, ville være ensbetydende med diskursens og produktionens opløsning, og hermed selve livsformens¹⁴ sammenbrud. I forbindelse med Albert Mertz er det umuligt og irrelevant at opretholde en skarp skellen mellem kunst og biografi. Noteværket udvikler sig ved, at det ene element tjener som det andets funktionelle negation. Kunsten forløses aldrig i livet, og livet aldrig i kunsten — selv om man kan fornemme en slags asymptotisk tilnærmelse.¹⁵ Men bliver Albert Mertz gennem alle disse spændinger mellem det hele og det delte, i livsformen og i kunstens praksis, til

¹³ En sådan optræder hos en anden af de få danske billedkunstnere med et omfattende teoretiserende tekstværk bag sig, nemlig Asger Jorn. Hos Jorn finder man et storstilet forsøg på at fusionere den hegelsk-marxistiske dialektik og atomfysikeren Niels Bohrs komplementaritetstankegang i en ny 'triolektisk' struktur, der appliceres på en lang række kulturelle, historiske, politiske og naturvidenskabelige emner. Resultatet af dette arbejde står først og fremmest at læse i de fem 'rapporter', der bliver til i begyndelsen af 1960'erne. Disse er alle udgivet i bogform. Bogen *Signes gravés*, som Jorn udgav i 1964, rummer også tekster og diagrammer, der beskriver trioлектikken. For en behandling af fordele og ulemper ved Jorns tænkning, se Jørgen Michaelsen, "Jorn: Desperat trioлектik mellem Mozart og Gadaffi?", i *AUTO. Selected Writings/Udvalgte skrifter 1993-2005*, Pork Salad Press, København, 2005, pp. 559-564.

¹⁴ Ordet livsform, eller 'livs-form', lader jeg farve af den italienske tænker Giorgio Agamben, oversat fra ital. *forma-di-vita*. Agamben har selv flg. definition: "[...] et liv — menneskelivet — hvor hver enkelt af livets modi, handlinger og processer aldrig blot er *kendsgerninger*, men altid og frem for alt livs-*muligheder*, altid og frem for alt potens [potenza]. Menneskelivets adfærd og former er aldrig foreskrevet af en specifik biologisk nødvendighed; men hvor vanemæssige, gentagne og socialt påbudte de end er, så bevarer de altid mulighedens karakter; de sætter altså altid livet selv på spil" (Giorgio Agamben, "Livs-form" i *Livs-form. Perspektiver i Giorgio Agambens Filosofi*, red. Mikkel Bolt og Jacob Lund Pedersen, Klim, 2005, pp. 199-200). Agamben lader livs-formen negere af 'det nøgne liv', og det kunne føre til en nøjere beskrivelse af Albert Mertz som biopolitisk strateg. Dette er dog ikke anliggendet her. Imidlertid er Agambens betoning af livsformen som mulighed i ganske god oversstemmelse med ambivalensen og virtualiteten hos Albert Mertz.

¹⁵ På et tidspunkt optræder fx Flaubert og dennes 'monomane' tilbagetrækningsstrategi, der erstatter liv med kunstnerisk stilisering, i optegnelserne. Albert Mertz var naturligvis ganske klar over det 'faremoment', der var forbundet en sådan 'dekadence', og krævede eksplicit, at kunsten ikke endte i elfenbenstårnet, men derimod forholdt sig til 'virkeligheden'. Men det er et lige så uafviseligt som trivielt faktum, at Mertz' egen mangeårige produktive isolation rummer et 'flaubertske' element. Bevidstheden om det dybt problematiske ved dette modsætningsforhold bliver i sig selv et effektivt drivmoment hos Albert Mertz. Temaet gennemspilles gentagne gange i "Notes". Fx skriver Mertz 16.1.73, at han er, som Sartre beskriver Flaubert, der forkaster virkeligheden til fordel for "sin egen version af den".

en slags senmoderne romantiker? Noteværket rummer optegnelser, der inddrager romantiske positioner, men disse negeres. Noteværket er i sig selv snarere et eksperimenterende laboratorium, hvor det romantiske i givet fald har Frankenstein-agtig karakter. Her udføres forsøg med kunsten og livet, og forholdet mellem eksperiment og hensigt bærer et vist præg af det monstrøse. Mertz er ikke alene udmærket klar over, at referenten for den alt-for-store idealisme, der motiverer indsatsen, er dømt til at forblive uden for rækkevidde — han nærer overhovedet intet ønske om nogen som helst form for 'ophævelse'. Dualismens mange former er selve motoren, der finder sit brændstof i utopien om helheden; jo flere positioner, der lader sig inddrage og negere gennem det fortsatte arbejde og dets endeløse variationer og gentagelser, desto mere får den samlede konstruktion mulighed for at vokse.¹⁶ Heri ligger selve diskursens nydelsespotentiale, der altid brydes og udbygges gennem anfægtelsen og ambivalensen. Dynamikken i Albert Mertz' kunst og livsform ligger i momenternes mangelfuldhed, som uophørligt motiverer nye momenter, og i selve negationen af den splittelse, der som helhed kommer til udtryk med alt dette. Når Mertz lader sin egen nydelse af diskursen være genstand for anfægtelse, tilføjes dynamikken hermed en ny variabel. Delene sigter mod helheden, der igen fortaber sig i delene. Mertz-maskinen investerer fortsat i sig selv og sine egne berøringer med virkelighedens verden, altid et andet sted inden for det samme. Ambivalensen forbliver i helheden.

7.

Albert Mertz har i adskillige sammenhænge givet udtryk for den kunstneriske omvæltning, han oplevede ved sit møde med Conceptual art. I særlig grad har den amerikanske konceptkunstner Joseph Kosuths programmatisk tekst *Art After Philosophy*¹⁷ en afgørende indflydelse. Men hvordan skal man forstå og beskrive relationen mellem Albert Mertz og Conceptual art? Man har ved flere lejligheder henvist til 'det konceptuelle' hos Mertz, men sammenligner man hans arbejde med den (overvejende angelsaksiske) konceptkunst, han ved slutningen af 1960'erne bliver optaget af, er det ikke ganske klart, hvori en sådan konceptualitet hos Albert Mertz egentlig skulle bestå. Det er tydeligt, at Mertz tiltrækkes af den 'ordensskabende' reduktion, som Conceptual art i sin tidlige fase på flere måder er udtryk for. Hos Kosuth fremstilles det konceptuelle i eksplicit forlængelse af Ad Reinhardts position.¹⁸ Men for Mertz består Conceptual arts udfordring først og

¹⁶ Mikkel Bogh skriver, at "Mertz byggede sin kunst som et rummeligt hus. [...] De begrænsninger der lå i hans dogme sikrede projektets strenghed og kunstneriske identitet. Men de åbninger, de mange døre og vinduer der var i bygningen, sikrede at huset fik hele verden som horisont" ("Mertzhuset", *Albert Mertz*, op. cit., p. 37). Det forekommer mig at være en fin beskrivelse på helhedsplanet. Men man bør tilføje, at husets vækst og vuer bygger på elementernes porøsitet.

¹⁷ Offentliggjort i tre numre af tidsskriftet *Studio International*, hhv. oktober, november og december 1969. Teksten, og i det hele taget den 'kompromisløse' variant af kunstværket-som-tautologi, der på forskellig vis repræsenteredes af kunstnere som Ad Reinhardt, Joseph Kosuth og Lawrence Weiner, påvirkede naturligvis ikke kun Albert Mertz, men dannede paradigme for kunstnere i hele det internationale miljø.

¹⁸ Art-as-Idea-as-Idea, Kosuths 'dogme', elaborerer således over Reinhardts Art-as-Art, blot erstattes maleriet som tautologisk kontemplationsobjekt af 'sproget', der i det hele taget 'overflødiggør' værket som andet end arbitrært præsentationsmedium. Iagttager man i dag Joseph Kosuths kunstneriske indsats i lyset af den benhårde 'post-hegelianske' evolutionslogik, som han selv var (og efter alt at dømme fortsat er) tilhænger af, fremstår hans produktion mildt sagt som underligt uforløst i forhold

fremmest i dens opgør med værkkategorien. Denne anfægtelse fæstner sig hos Mertz i noteværkets allerede omfattende repertoire af anfægtelsesprincipper og bliver en af de mest afgørende ambivalente funktioner: på den ene side værk, på den anden side ikke-værk — eller mere metafysisk: det urene modsat det rene. Kunstobjektets 'opløsning' virker som en voldsomt produktionsfremmende stimulus på Albert Mertz. Alt det problematiske ved den hidtidige kunst underkastes formale og diskursive udredninger i noteværket. Men tilegnelsen af det konceptuelle paradigme er fra begyndelsen iblandet en stærkt skeptisk indstilling. Mertz ønsker ikke at blive 'konceptkunstner', og med sin særlige generationsmæssige og kunstneriske baggrund ser han sig i øvrigt heller ikke i stand til det. Der kredses dog uafsladelig om de strenge konceptuelle principper, og noteværket aftegner Albert Mertz' endeløse 'forsyndelser'. Udviklingen kan med nærmest omgående virkning svinge fra værkstedsbøgernes og optegnelsernes krav om kunstnerisk økonomi til skraldebøgernes kåde og slapstick-agtige svælgen i alle mulige æstetiske unødvendigheder. Skismaet udmønter sig hermed naturligvis også i det kvantitative; selve værkets 'urenhed' forstærkes yderligere gennem 'overproduktion', og i optegnelserne må kunstneren løbende pålægge sig selv at reducere værkernes mængde. Albert Mertz' samarbejde i 1980'erne med den amerikanske kunstner Lawrence Weiner er i den forbindelse sigende. Først og fremmest i kraft af, at Mertz dermed endelig får mulighed for i praksis at interagere med en af de internationalt kendte konceptkunstnere, der har optaget ham i adskillige år. Men uden på mindste måde at forklejne Albert Mertz kan man omvendt spørge, hvad den stilrene og designsikre amerikaner mon i grunden ser i kontinentaleuropæerens slingren? Relationen mellem koncept og objekt hos Weiner er forholdsvis gnidningsfri, og værket kan derfor 'forløses' i en simpel og uproblematisk gestus.¹⁹ Ganske anderledes er det hos Albert Mertz, hvor problematiseringen kan indfinde sig når som helst og hvor som helst, i arbejdet med konceptet, med objektet eller med begge. Mertz giver rigtignok også Weiner anledning til undren. Efter Mertz' død fremkommer Weiner med sin velkendte bemærkning om, at "hvis jeg skulle have

til sin egen ambition. De tidlige Art-as-Idea-as-Idea-værker ligner mest af alt en slags forviklet Reinhardt-efterbyrd. Påvirket af den politisering af kunsten, der finder sted gennem 1970'erne, opgiver Kosuth det tautologiske, senmoderne kunstværk og introducerer ideen om 'kunstneren som antropolog', men inden for dette paradigme formår han med sine billboards og installationsværker ikke at levere meget andet end æstetisk påfaldende illustrationer af, hvad der er *radical chic*. I de efterfølgende årtier synes Joseph Kosuths konceptkunst fuldkommen at være endt i det parodiske: som individuel selv-stilisering og som vidnesbyrd om kunstens manglende handledygtighed i forhold til det institutionelle apparats omklamring. I begge henseender har Kosuth selv udfoldet en aggressiv kritik i forbindelse med andre kunstneres arbejde. Man kan hævde, at disse indvendinger er irrelevante, da Joseph Kosuths betydning for den sen- og/eller postmoderne konceptkunst under alle omstændigheder synes uomtvistelig. Men netop i forhold til Albert Mertz bliver kontrasten ganske slående: Mertz er 25 år ældre end Kosuth, bliver påvirket af dennes arbejde i en alder af 48 år og betragter til sin død som 70-årig Kosuths ideer som en grundlæggende kunstnerisk udfordring; Albert Mertz kan, modsat mange af sine udenlandske forbilleder, i kraft af sin metodiske ambivalens undvige enhver form for dogmatisk stivnen.

¹⁹ Der tænkes selvfølgelig her på Lawrence Weiners 'trepunktsmaksime': "1) The artist may construct the work. 2) The work may be fabricated. 3) The work need not be built. Each being equal and consistent with the intent of the artist, the decision as to condition rests with the receiver upon the occasion of receivership." Weiner formulerede maksimen i slutningen af 1960'erne, og den danner fortsat grundlag for hans arbejde.

levet Albert Mertz' liv, ville jeg have begået selvmord; men Albert synes at have levet sit liv med stor glæde".²⁰ Weiner ser formentlig, at R+B's polymorfe ambivalens må siges at være i karambolage med hans egen 'algoritmiske' monovalens. Albert Mertz' kunstneriske univers udtrykker en ren-uren virtualitet, der både på det formale og det konceptuelle plan vokser langt ud over Weiners rene transporter mellem koncept og objekt, mellem værket i dets potentialitet og dets aktualitet. I mere generel forstand siger dette sikkert også noget om den ejendommelige, produktive uforlidelighed mellem Albert Mertz og 'det konceptuelle'.

8.

Konceptkunsten anfægter i 1960'erne værkkategorien og dermed kunstens status i forhold til den omgivende virkelighed. Gennem 1970'erne indtager store dele af kunsten en institutionskritisk position, mens 1980'ernes tendens er genindførelse af de traditionelle værkformer, først og fremmest maleriet. Denne tekst fokuserer på den del af Albert Mertz' udvikling, der begynder ved 60'ernes slutning og varer frem til Mertz' død i 1990, og som altså strækker sig over tre forskellige paradigmatiskke årtier. Hvilken indstilling har Albert Mertz til forholdet mellem kunsten og virkeligheden? Emnet optræder med stor hyppighed i noteværket. Her findes for eksempel følgende passus, der kan virke ganske programmatisk: "Jeg forveksler ikke kunsten med virkeligheden eller 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."²¹ Og der er rigtignok intet i Mertz' værk, der tyder på en forveksling af tingene. Til gengæld gives ambivalensmaskinen frit løb, når først 'modulerne' er på plads og lader sig investere som hinandens modsætninger. Albert Mertz' skepsis rækker lige så vidt som selve den kunstneriske produktivitet; men i sidste instans har denne en forankring, der intuitivt medierer al dynamikken, uanset hvor destruktiv den end måtte være. I 1982, efter at have været vidne til konceptkunst, institutionskritisk praksis og 'nyekspressivt' maleri, skriver Mertz: "Jeg kan overhovedet ikke argumentere for det, men jeg kan ikke frigøre mig fra tanken om at kunsten har et eller andet i sig, der fører den igennem alt dette, tværs igennem og uskadet. Jeg ved det er en næsten forbryderisk tanke, men jeg kan ikke kvitte den."²² Citatet rummer den ambivalente logik: På den ene side fremstilles ideen om et essentielt element, 'et eller andet', der sætter kunsten i stand til at overskride enhver historisk forhindring (og, har man lyst til at tilføje, enhver anfægtelse og ambivalens, der måtte indfinde sig i den mertske diskurs); på den anden side medgives omgående bevidstheden om, at en sådan 'potentiel vitalisme' ikke alene er malplaceret, men noget nær en forbrydelse. Det er også sigende, at den optimistiske intuition fra starten betegnes som en slags besættelse, et fremmedlegeme, der kalder på frigørelse. Det er, som om den ambivalente idé som kunstnerisk drivkraft er så værdifuld, at det i sig selv bliver kunstnerens opgave at mane forestillingen om en mulig 'sorgløs' fremtid for kunsten i jorden. Konflikttrummet må holdes åbent, om så hele indmaden som konsekvens måtte blive pulveriseret. Det mertske subjekt spiller rollen som anfægtelsens medium, hvor

²⁰ *Albert på Andy's*, Christian Lemmerz og Michael Kvium, DR-videoproduktion, 1990. Lånet op ad væggen i Galleri Susanne Ottesen fremsiger Weiner en lille prolog/nekrolog.

²¹ "Notes", 22.1.74.

²² "Noter", 31.10.82.

diskursens elementer koncentrerer; til gengæld objektiveres subjektet i elementernes ambivalente slipstrøm, og på denne måde bliver 'subjektiviteten' en funktion af de givne diskursive præmisser. Projektet, og dermed subjektet, konstrueres og destrueres i sine momenter. Der findes ingen gennemgående identitetsfortættende figur 'bag' Mertz' anfægtelsesdynamik. Hos Asger Jorn synes en lignende form for selvforståelsesmæssig kompromisløshed at gøre sig gældende, men hos denne kunstner er der til gengæld ingen tvivl om, at det destruktive tjener som instrument for en elementær vitalisme.²³ Trods dette fastholder Asger Jorns tekster overvejende en objektiv udsagnsposition. I Albert Mertz' noteværk imploderer subjektivitet og objektivitet i en slags trans-biografisk kontinuum.

9.

Hedonismen, nydelsen som sit eget formål, har altid udgjort et elementært problem i den vestlige tanketradition. Både for de metafysiske forestillingskredse og disses moderne arvtagere, de politiske ideologier, har det været forbundet med uhyre vanskeligheder at angive nydelsen en plads som fuldt ud berettiget fænomen. Dette kan blandt andet skyldes, at nydelsens eksplicitte positivitet er langt vanskeligere at instrumentalisere socialt og politisk end lidelsen eller manglen, der nemt lader sig udnytte som mobiliseringsgrundlag. Egentlig rummer hedonismen meget begrænsede muligheder for kollektiv dynamik. Der er noget uudryddeligt individuelt og privat over nydelsens element. Etymologisk ligger der i det private, at det er noget, som er frarøvet det offentlige (privat af lat. *privare* berøve); og det er dette asociale, der hele tiden har været så uacceptabelt for den herskende kollektive orden, uafhængig af dennes politisk-ideologiske orientering. Med den kristne metafysiks opløsning bortfalder det grundlag, der hidtil har kunnet sikre lidelsen som socialt og kulturelt meningsfuld. I stedet sætter det moderne samfund Produktionen som meningen med det hele. Men i forhold til hedonismen synes den produktive orden at være et mere komplekst fænomen end den kristne, uanset hvor mange ligheder der ellers er mellem de to. Produktionens samfund giver kun mening ved henvisning til nødvendigheden af, at samfundsmedlemmerne får opfyldt deres behov. I det kapitalistiske samfund medieres behovsforestillingerne gennem det frie markedes økonomiske metafysik, der i alle sine implikationer synes langt mere omfattende end den middelalderlige skolastik. I de kommunistiske samfund erstattes markedet af planøkonomi, idet ideen er, at samfundet kun bør producere, hvad der er behov for. Men hvad er der behov for? Og er behovssubjektet egentlig samfundsborgeren (den nuværende forbruger) eller samfundet som helhed? Uanset hvordan de politiske ideologier vælger at besvare dette spørgsmål, søger de at overbevise individet om, at dette befinder sig i en mangeltilstand, og at behovet for at

²³ Jorn taler også selv om nordisk humanisme. Denne synes i øvrigt at udvikle sig hen imod en stadig mere eksplicit etnocentrisme i form af Jorns særegne, 'opdaterede' variant af skandinavismen. Asger Jorns vitalisme kan også flyde organisk over i et egentligt politisk engagement, hvilket kommer tydeligst til udtryk i hans forbindelse med Internationale Situationniste, hvor man (med Guy Debord som primus motor) som bekendt forholder sig mere og mere afvisende over for den kunstneriske aktivitet. Modsat befinder sig, med Carsten Juhls rammende betegnelse, 'den universelle Albert', der mener, at kunstneren til enhver tid må forholde sig til den givne sociokulturelle kontekst, men omvendt er yderst kritisk indstillet over for den historiske avantgardes idé om kunstens ophævelse i livspraksis. I al almindelighed synes Albert Mertz, at politik er dræbende kedsommeligt. Alene af den grund bliver det umuligt for ham at lade det politiske indgå i det kunstneriske, når man ser bort fra de helt overordnede generaliseringer.

få afskaffet denne mangel er påtrængende for såvel individet som for samfundet. Individet sættes altså som mangelfuldt og inkorporeres hermed i den sociale orden og dens mægtige maskine, der hele tiden er undervejs mod Produktionens store mening, der naturligvis udebliver som andet end et fortsat løfte. Ud fra det sociale synspunkt ligger den afgørende vanskelighed i at fastholde individets interesse for samfundet. Det er ikke i sig selv på nogen måde givet, at samfundets behov er den enkeltes behov. Og dette træder netop tydeligt frem, når det enkelte individ i radikal forstand erfarer, at det føler sig mere tiltrukket af nydelsen i al dens asociale privathed og uproduktivitet end af samfundets appeller om deltagelse i alle mulige projekter til afskaffelse af manglen. Efterhånden som samfundet bliver stadig rigere, vokser også behovet for at udvikle nye former for mangel, der kan retfærdiggøre samfundets eksistens. De politiske ideologiers oprindelige behovsforestillinger skrumper gradvis, og ideologierne må derfor fusioneres for at kunne bevare deres opslugningsevne i forhold til individerne. Konsekvensen af denne udvikling ville kunne blive den endegyldige totalisering af Produktionens nødvendighed for manglens udryddelse — hvis ikke erfaringen akkurat har vist, at en sådan tilstand af total socialisering tilsyneladende må udmøntes i et dualt system, hvor de to polers gensidige negation netop skaber det indtryk af dynamik, der kan sikre det enkelte samfundsmedlems tillid til, at samfundet selv i sine højeste former er optaget af kampen mod manglen, idet den ene position søger at fremstå som det, den anden mangler. Det er dog fuldt ud berettiget at stille det 'real-ontologiske' spørgsmål: I hvilken verden befinder vi os? Er det grundlæggende en verden af tomhed eller fylde? Den imaginære basis for den kristne tænkning såvel som den moderne produktive orden er, at vi befinder os i en tom verden, hvor opgaven bliver at indrette al adfærd i forhold til denne ene opgave: at sætte noget i stedet for intet. Heroverfor vil jeg foreslå, at den kunstneriske praksis og livsform, der optræder hos Albert Mertz, ses som en praktisk kritik af denne sociale indbildningsform. Mertz' praksis udfolder sig i en fyldt verden — i et univers, hvor intet aldrig skal erstattes af noget, men hvor noget altid optræder i forhold til noget andet, der allerede findes i rigt mål. Og selvom Mertz i sit noteværk hyppigt betjener sig af en terminologi, hvor manglen tilsyneladende giver mening, vil jeg hævde, at denne mangel hos Albert Mertz først og fremmest må betragtes som funktionel: som en slags lokal impuls, der knytter sig til en given dualistisk matrice. Mertz' aktiviteter bør i sidste instans ikke betragtes som produktion eller arbejde, der sigter mod opfyldelse eller tilfredsstillelse af en mangel, men derimod som en adfærdsform, der har sin egen tilstedeværelse og fortsættelse som formål. Albert Mertz' verden er en fyldt verden: et nydelsesstrategisk rum, der udfolder sig parallelt med samfundets produktive logik. Noteværkets kritik er ganske elementær: Mængder af former, temaer og figurer fra Produktionens omverden opsuges for at blive reinvesteret i endeløse serier af indre modsætninger. Mertz nærer ingen vilje til at fastholde nogen særlig idé om en mangel, der kan give global Mening, og derfor heller ingen vilje til at intervenere i andet end sig selv gennem værkets stadige fortsættelse.

10.

Mens udfyldelsen af den tomme verden er impulsen for det etiske projekt, er den fyldte verden en verden af æstetisk mulighed. Manglen motiverer en diakron dimension, i hvilken opnåelsens bevægelse udfolder sig i den givne retning; nydelsen motiverer derimod det synkrone, der principielt forbliver ved den givne fylde.

Imidlertid ville den komplet fuldbyrdede nydelse være sammenfaldende med døden. Dette skal ikke nødvendigvis forstås som biologisk ophør, snarere som markering af det fatale eller dræbende, der kommer med Meningen ved det endegyldigt givne; er alt allerede ved hånden, kan nydelsen ved verdens fylde få udtømmende mening. Nydelsens natur er paradoksal. Forsøgene på at give en principiel beskrivelse af, hvilken strategi der kræves, hvad og hvordan der må udskydes, såfremt man ønsker at nyde uden at dø, er mange og sammensatte. For den moderne kunst har problemet først og fremmest udfoldet sig i feltet mellem ideologisk utopi, kunstnerisk materialitet og sprog. Når den historiske avantgarde undertiden optræder skamløst æstetisk, og altså realiserer nydelsens fyldte nu, muliggøres dette gennem etableringen af et utopisk armatur, der sikrer hensigten og herved selve meningen med den fortsatte stræben. En konkret strategi ligger i at lade nydelsen bestå i formen, der ikke er perfekt eller særlig appellerende i sig selv, men som snarere virker mislykket eller direkte hæslig og frastødende. Ideen er, at manglen må være i det æstetiske, hvis dette ikke skal gå død i æsteticisme. En tilsvarende forskydningsmulighed findes i kunstens anvendelse af sproget, hvad enten diskursen tager form af manifestets umiddelbart obskøne hensigtsudlevering, af metarefleksioner omkring kunstens sammenhæng med verden og sig selv, eller af poetiske sætninger, der indlejrer sig i og overskrider selve værkmaterialiteten (her kan man for eksempel påpege den betydning, som værkets titel ofte tillægges). Alle disse strategier bidrager til, at den moderne kunst er sikret et legitimt grundlag som relativt meningsløs. Den kan være genstand for alles nydelse, fordi den i sin hensigt og offentlige henvendelse lover at være noget andet, end den allerede er, og på denne måde indordner sig i forhold til den tomme verdens moderne produktionslogik og dennes forjættede Mening. Efter 1945 taler man imidlertid mere og mere om, at moderniteten er afløst af en post-moderne tilstand. Endnu er det dog ikke rigtig lykkedes at fremkomme med en overbevisende bestemmelse af forholdet mellem det moderne og det postmoderne.²⁴ Albert Mertz' afgørende styrke og betydning ligger i, at han ikke alene er i stand til at frembringe et sammensat kunstnerisk univers hinsides Meningen, før denne overhovedet er blevet et 'kronisk' historisk problem, men at selve hans kunstneriske adfærd som singulær form netop kan forblive selvbevrugende, fordi der ikke er behov for at skaffe strukturel stabilitet og løfte om fylde gennem investering i avantgardeformens relative meningsløshed. Hos Albert

²⁴ Jeg anfører her kort den gængse indvending: Hvis det postmoderne efterfølger det moderne, idet det overskrider dette som noget nyt, fortsætter det blot det moderne og dets historiske logik; men er dette ikke tilfældet for det postmodernes vedkommende, kan det på den anden side ikke siges at være andet end fortsat moderne. Der forekommer unægtelig at være noget billigt ved denne måde at stille det op på. Måske ville det i vor sammenhæng være mere hensigtsmæssigt at formulere følgende kriterium: Når verden restløst er gået i ét med sin egen fylde, når der ikke på nogen måde foreligger en henvisning til en eller anden mangel, som det giver blot den mindste mening at søge afskaffet gennem den ene eller den anden form for produktiv logik — da er postmoderniteten endelig indtruffet. Imidlertid vil det i denne forbindelse være væsentligt, at dette 'omslag' ikke udgør et forskelssættende bevidsthedsindhold hos et reflekterende subjekt. Der må i stedet være tale om en fuldstændig 'ren' væren. Hvorvidt det vil kunne have nogen betydning at tale om nydelsens mening i en sådan sammenhæng, må forblive et åbent spørgsmål. I noteværket er Albert Mertz jævnlige optaget af forestillingen om en bevidsthedsform, hvor 'dualismen' er ophævet. Undertiden inddrages tankeformer og formuleringer fra taoismen og zenbuddhismen. Men sigtet forbliver i sidste instans at ekspandere det virtuelle felt og dermed at skabe mulighed for nye ambivalente konfigurationer, og altså netop ikke dualismens afskaffelse.

Mertz findes kunstfunktionen 'altid allerede'; med ambivalensen og dens modulationer gives alt i alle registre; den produktive ordens Mening er og bliver dybt meningsløs i forhold til Mertz-maskinens overbud af ambivalent bearbejdning. Det stadig plastiske ved de valg, der gøres, kan opfattes som en metamorfose, der manifesterer det arbitrære ved fylden. Samtidig danner noteværket som helhed ramme om et komplekst diakront spil med dets egne ideer om selvtransparens. Mertz skriver: "Så man mere afslappet, mere universelt på sit arbejde ville man opdage, at om man gjorde det ene eller det andet ingen betydning havde, hvis man ikke i det man engang havde valgt at gøre ikke kunne se, at i den *ene* ting ligger (mulighederne for) *alting*." ²⁵

11.

Hos Albert Mertz finder vi altså en fyldt verden, hvor alt allerede er til stede, og hvor intet i grunden mangler. Noteværket er en ophobning, og her antager både det materielle og det konceptuelle inventar tingskarakter. Denne tingsliggørelse er imidlertid af en ganske særlig art, da det først og fremmest synes at være selve ideen med den altomfattende ophobelighed eller ophobeliggørelse, der interesserer Mertz. Objekterne, ideerne og sætningerne transformeres og investeres naturligvis på en sådan måde, at man netop aldrig er i tvivl om Mertz' fulde tilstedeværelse som eksperimentator; men sagen er, at al dynamikken udfolder sig inden for rammerne af en 'readymade-optik'. Langt den største gruppe af hæfter i noteværket udgøres af de såkaldte skraldebøger. Her er navnet ikke blot betegnelse for hæfternes særlige funktion, men sigende for Albert Mertz' praksis som helhed. Den fylde, som Mertz tilegner sig og restrukturerer, er degraderet af den moderne produktionsteleologi. I sin urene form kan den mertzske æstetik undertiden lægge sig tæt op ad dadaismen. Men Albert Mertz er ikke dadaist (selv om han skriver det et sted). Hans kunst er ikke en metafysisk protest mod verdens vanvid og mangel på mening. Hos Mertz kan diskursen omvendt finde sin funktion gennem en fortsat anfægtelse af selve meningsoverskuddet, som dette medieres gennem de mange ambivalensmoduler. Betydnings modsætninger og form modsætninger genererer her hinanden. R+B manifesterer det elementære ambivalensmodul, idet funktionen er en markering af betydningens og formens sammenfald. R+B er formelen for den rene ambivalens: åbenbart opak, såfremt man lader betydningen (det konceptuelle) dække formen; tilsyneladende transparent, hvis man på den anden side lader formen (det materielle) dække betydningen. R+B medierer principielt en hvilken som helst modsætning mellem abstrakte ting, men i sig selv vil propositionen aldrig kunne siges at have et særlig privilegeret indhold, og mindst af alt tautologiens. Denne position er milevidt fra hygiejnelogikken hos Reinhardt og Kosuth. Hvor disses senmoderne selvhenvisninger søger den sidste mening i en tom verden, er Albert Mertz med sine spaltninger kommet til en allerede-ny verden, hvor det gælder om at imødekomme fylden med metoder og greb, der kan sikre en parallel væren, idet selve det generative problem opstår i og med ambivalensen ved selve ophobningen. ²⁶

²⁵ "Notes", 8.1.72.

²⁶ Den læser, der måtte være interesseret i psykoanalysen, vil måske kunne projicere visse ideer over på den kunstneriske adfærdsform hos Mertz. Faktisk skete dette i 1950'erne, hvor psykoanalytikeren Sigurd Næsgaard bemærkede, at Albert Mertz "rodede rundt i hele universet som man roder rundt med en pind i en lort" (Mertz' eget udsagn i "Notes", 29.6.71). Uanset hvilken slags alvor, man tillægger denne tankegang, kan der opstå interessante udlægningsmuligheder, om man medgiver, at

Gennemgår man noteværkets optegnelser, fremgår det umiddelbart, at den kunstneriske akkumulation i al sin frugtbarhed udgør en fortsat anfægtelse for Mertz. I adskillige henseender forekommer det kunstneren moralsk forkasteligt, at mængden af frembragte objekter er stor, og at disse resultater kan nås på en måde, der rummer en uafviselig nydelse for kunstneren selv. Det virker, som om selve transporten af materiale fra den objektive yderverdens fylde til den indre ambivalente fylde kræver investering af en særlig energi, et råstof, der kun lader sig udvinde via rigide etiske mekanismer. Inden for jeg-registret hos den skrivende Albert Mertz får anfægtelsen en klart markeret stemme, der prompte melder sig, når positiviteten truer i form af kvantitet (for mange værker) eller kvalitet ("æsteticisme", i Mertz' terminologi). Truslen kan også ligge i den opbyggede strukturs evne til simpelthen at fungere efter hensigten. Utallige gange træffes der i noteværket beslutning om at likvidere R+B, da princippet synes at være dels for frugtbart, dels for reduktivt. Tro imod fyldens bærende motivation vælger Albert Mertz altid at fastholde R+B. Princippet mulige ophævelse indgår fortsat i værkets virtuelle helhed; det valg, der i sidste ende altid træffes, er et både-og.

12.

Nydelsen ved det stadig samme medfører imidlertid ikke diskursens og livsformens undergang i standsning og stasis. I noteværkets optegnelser virker de fortsatte anfægtelser som katalysatorer, der både holder fylden i bevægelse og giver afsæt for yderligere ekspansion. Men hvad kan man i grunden sige om negationen eller anfægtelsens princip hos Albert Mertz? Hvilken status skal man tillægge denne antagonist, der uafsladelig træder ind på noteværkets scene og fremfører sine indvendinger og krav til kunstneren om at ophøre med dette for i stedet at vælge hint? Når man læser i optegnelserne, er der især to omstændigheder, der forekommer påfaldende: dels anfægtelsens grad af strenghed, dels dens karakter af gentagelse. Undertiden er gentagelsen nærmest ordret, hvortil kommer, at Mertz ofte medgiver velvilligt, at der ikke er noget nyt i det, han skriver. Dette medfører, at anfægtelsen, til trods for indvendingens rigiditet, snarere fornemmes som strukturelt installeret end som som et udtryk for 'reel' antagonisme. I løbet af ganske få timer kan anfægtelsesmekanismen optræde i diametralt modsatte positioner. Under disse operationer er Albert Mertz aldrig 'blot' i overensstemmelse med Albert Mertz. Fylden og nydelsen ved dens fortsatte frembringelse opstår netop ved effekten af det negative moment, ved friktionen fremkaldt af den lokale anfægtelse. Denne dynamik udfolder sig gennem adskillige år, og noteværkets ellers yderst forskelligartede

der i Mertz' 'monolitiske' ambi-ækvivalens findes et analt element. Den franske psykoanalytiker Janine Chasseguet-Smirgel skriver: "I det univers, jeg skildrer, er verden blevet opslugt i en gigantisk knusemaskine (fordøjelseskanalen) og er blevet reduceret til homogene (ekskrementelle) partikler. Så alt er ækvivalent. Skelnen mellem 'før' og 'efter' er også forsvundet, lige som selvfølgelig historien er det. Kun kvantiteter bliver taget i betragtning [...]" (Janine Chasseguet-Smirgel, *Kreativitet og perversion*, København, 1986, p. 146). Albert Mertz er naturligvis optaget af psykoanalysen, og inddrager den jævnligt i noteværket. Mens han på et tidspunkt er i færd med at læse Sigmund Freuds "Drømmetydning", har han en drøm, som optegnes påfaldende minutiøst og herefter udlægges i alle sine symbolske detaljer. Der er ingen grund til at betvivle drømmens autenticitet; men selve skriftsituationen afspejler noget karakteristisk ved såvel psykoanalysen som ved Albert Mertz. 'Analysanden' opviser pludselig det symptom, han netop har tilegnet sig ved at læse om det. Måske kan denne strategi kaldes en slags *refleksiv hypokondri*. Og man kan føle en vis ærgrelse over, at Mertz ikke oftere på denne massive måde kører psykoanalytisk materiale gennem sin 'knusemaskine'.

indhold fremviser trods alt et forbløffende homogent mønster. De ambivalente serier, hvor det ene såvel som det andet altid lader sig vælge, er hinsides al dialektik, eftersom intet af fylden ophæves som privilegeret. Udtømmer Albert Mertz på den ene side aldrig Albert Mertz, da er meningen heller aldrig, at Albert Mertz skal *overskride* Albert Mertz for i stedet at finde opfyldelse i de referenter, som diskursen gennemgående anholder: 'kunsten', 'virkeligheden', 'dualismen', 'de gamle kinesere'. Den variable anfægtelse kan i al sin funktionelle ubarmhertighed beskrives som en form for kontraktuelt overjeg, der virker ved sin kompromisløshed, men altid ender med at forlade scenen til fordel for nydelsen ved fylden. Albert Mertz er en virtuos oceaniker, der er i stand til at foranstalte en egyptisk effekt af en hvilken som helst ambivalent konfiguration, når blot anfægtelsen leverer den fornødne energi.²⁷ Det er måske fristende slet og ret at se noteværkets skrevne del som stedet, hvor 'overjeget' gør sig gældende, mens 'det oceaniske' udfolder sig i skraldebøgernes tilsyneladende fravær af censur. En sådan læsning ville imidlertid ikke begribe den virkelige ambivalente rigdom hos Albert Mertz, der aldrig selv opfatter hverken disse funktioner eller deres mellemformer (hæfterne med ideer, værkstedsbøgerne, R+B-hæfterne) som hinandens modsætninger, men snarere som forskellige diskursive stationer, der i sig selv kan danne ramme om ambivalente formationer. Det er derfor mere passende at sammenfatte noteværket, og hermed Albert Mertz' samlede projekt, under overskriften: *Hvor R er, skal B være* — sådan at forstå, at R+B som generel ambi-æivalent på den ene side nok skaber 'dualisme', men på den anden side netop fastholder sig selv som det samme i ambivalensen, og aldrig endegyldigt ser en forskel i det ene eller det andet, al anfægtelse til trods.

13.

Albert Mertz skriver: "I dag har jeg igen været optaget af den følelse, den tanke at stillet overfor hele det enorme område, hele denne vidt forgrenede forestillingskreds man kalder for kunst er det næsten umuligt ikke at få en kraftig fornemmelse af at man står overfor et kolossalt svindelnummer, en snedig og sindrig opbygget illusion — som ikke, hvis man studerer den nærmere *er kunsten* [...]. Selvfølgelig klammer jeg mig stadig (gud bedre det) til de spinkle, svage skygger af håb om, at min erkendelse af de faktiske forhold i sidste øjeblik vil blive gjort til skamme, at dødsdommen udsættes, men det gør den ikke — jeg må simpelthen dø fra kunsten for at kunne gøre mig håb om at genvinde den — ikke som illusion, men som en virkelighed."²⁸ En helt grundlæggende ambivalensform hos Albert Mertz opstår med dualismen mellem kunsten og virkeligheden. Egentlig kan man sige, at Mertz' "selvkredsen"²⁹ hele vejen igennem drejer sig om muligheden for at gøre kunsten til virkelighed og det umulige i de former, som denne mulighed antager. Som nævnt er det, der adskiller Albert Mertz fra den traditionelle avantgarde, at meningen med Mertz' praksis netop ikke ligger i nogen fastslået målsætning, men snarere i positionernes

²⁷ Udtrykket 'egyptisk effekt' findes hos den italienske æstetikfilosof Mario Perniola. Han hæfter sig ved oldtidens egyptiske kunst som en altomfattende *ars combinatoria*, der frembringer en 'enigmatisk' implodering af fortid og nutid. Hos Albert Mertz er det dog snarere nutiden og fremtiden, der imploderer og herved frembringer fylden som virtualitet. Mertz skriver selv: "Fremtiden er den tidsdimension, jeg altid har levet i." ("Notes", 16.1.73)

²⁸ "Notes", 14.10.73.

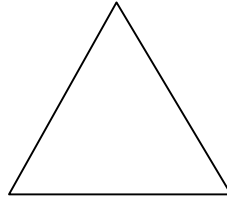
²⁹ "Notes", 9.1.74.

samtidige funktionelle tilstedeværelse i et kontinuum af repetitive dynamikker, brud og momentane staser, der dog altid sættes på spil ved nye anfægtelser. Her kan en triade fremstilles:

**praksis og livsform hos Albert Mertz:
"selvkredsen"**

sub-dualismer fx:

- a) identitetstvang (Danmark) vs. isolation (Frankrig)
- b) 'min natur' vs. 'min forfængelighed'
- c) rygning som nydelse vs. som skadelig



kunsten

sub-dualismer fx:

- a) idé vs. objekt (maleri)
- b) R+B som alt-for-frugtbar vs. som hæmmende
- c) 'folkekunst' vs. 'den officielle kunst'

virkeligheden

sub-dualismer fx:

- a) det rene vs. det urene
- b) 'at give slip' vs. ego'et
- c) 'de gamle kinesere' vs. dualismen i Vesten

Diagrammets nederste spidser positionerer den elementære dualisme i forhold til den tredje pol foroven, der ikke medierer eller ophæver disse, men virtualiserer dem, idet selvkredsen synes at kunne optræde både som 'autonom' modsætning til henholdsvis kunsten og virkeligheden og som betegnelse for selve resultatet af disses stadig uafklarede mellemværende. Selvkredsen bliver altså hverken noget overvejende positivt eller negativt, om end selve dynamikkens vedligeholdelse med en vis nødvendighed alligevel kræver det sidste. For Albert Mertz' diskurs ligger anfægtelsen som helhed imidlertid først og fremmest i det ikke-virkelige. I ovennævnte citat spaltes kunsten i to varianter, henholdsvis illusion og virkelighed. Trods anfægtelserne knytter Mertz ("gud bedre det") sit håb til kunsten-som-illusion, men er udmærket klar over, at dette er håbløs gerning, og at han som kunstner er nødt til at gennemgå en form for reinkarnation for at kunne vende tilbage til kunsten-som-virkelighed. Men hvad er det egentlig, der transformeres? Og hvilken slags subjekt står bag kunsten-som-illusion? Selve tankefiguren synes at afsløre Albert Mertz' interesse for orientalsk filosofi som middel til at overskride den vestlige traditions dualisme. Men intet tyder på, at taoisme, zenbuddhisme eller Krishnamurti for Mertz kan fungere som garant for en virkelighed, der restløst ville kunne være kunstens;³⁰ tværtimod sikrer den stadige selvkredsen, at kunst og

³⁰ Det fremgår mange steder, at Albert Mertz havde et 'afslappet' og pragmatisk forhold til 'det orientalske'. Mertz var klar over, at det (også her) var nødvendigt med en vis markeret distance, hvilket kunne føre til en befriende munterhed. I et interview med Jes Brinch udtaler han fx: "Jeg har været meget optaget af Buddhisme, alkymisme og alt sådan noget junk. Men jeg har koncentreret mig om Zenbuddhisme, for Zen er ikke en religion, det er en livslære. Det er meget typisk for Zenbuddhisterne at de er meget virkelighedsnære og jordbundne" ("Åndsindustri", nr. 4, København, sept. 1990). Og i DR's dokumentarprogram *Kunst er til lyst men ej blot* beskriver Mertz sin særlige

virkelighed aldrig tenderer mod at ophæve hinanden, men til enhver tid virker som gensidige anfægtelsesprincipper i en ambivalent, virtuel økonomi. Man kan endvidere betragte de tre positioner som sammensatte i sig selv, idet de hver især indeholder en række sub-dualismer. Selve anfægtelsesmomentet behøver ikke nødvendigvis at udgå fra et mellemværende mellem de tre elementære positioner, men kan i stedet opstå internt i de tre forskellige registre, hvorfra det kan rette sig mod en hvilken som helst af de øvrige positioner. I noteværket kan anfægtelsen fx forplante sig fra selvkredsen, hvor et ambivalent forhold mellem 'nydelsen ved rygning' og 'rygning som skadelig' udløser en overordnet ambivalens i virkelighedens register, der kan tage form af 'egoismen i Vesten' versus 'de gamle kinesere'. Men bevægelsen er fuldt reversibel og kan udmærket forløbe i modsat retning, ofte fx fra en overordnet anfægtelse i kunsten til en sub-dualisme i selvkredsen.

14.

R+B udgør den mest elementære, virtuelle fremstilling af ambivalensprincippet hos Albert Mertz. Disse to moduler går aldrig op i hinanden, idet modsætningens fylde stadig sikres og udvikles gennem konstant anfægtelse. Fylden kan genereres, når kunsten, virkeligheden og Albert Mertz' selvkredsen som overordnede positioner anfægtes og fremkalder ambivalensen indbyrdes. Men anfægtelsen kan også opstå i en hvilken som helst af disse positioners sub-dualismer. Den helt afgørende overordnede position er kunsten; endog sådan, at det vel egentlig næppe er fuldt berettiget at ligestille de øvrige positioner med denne. Det samlede sigte med Albert Mertz' praksis er naturligvis kunstnerisk — hvilket skal forstås sådan, at der ikke alene kommer fortsat mere kunst ud af, at positionerne stadig lader sig anfægte uden ophævelse, men at denne fortsatte, voksende evne til at frembringe fylde, og den medfølgende nydelse herved, i sig selv afføder nye frugtbare anfægtelsespositioner, der kan virke internt og eksternt, og så videre. De dualismer, der er subsumeret under kunsten, er diskursens hyppigst anvendte detonatorer. For eksempel kan Mertz gennem en vis periode have fremstillet en række værker (måske "forsøg") af 'regulær' formal R+B-karakter. Imidlertid vækker (nydelsen ved) den fylde, der ligger i formalismen, et ubehag hos Mertz, og dette udløser nu adskillige siders skrift i optegnelserne, idet 'modernismens fejltagelser' sættes over for 'i dag er vi låst fast'. Kunstens opgave bliver hermed at gøre op med den moderne stræben mod at lade kunstens indhold bestå i et fikseret alfabet af former, for i stedet at lade form og sprog være "tankens værktøj". Dette viser den mest betydelige kunstneriske dobbelthed hos Albert Mertz, nemlig ambivalensen mellem den højmoderne kunst, som han tilegner sig i sin ungdom, og den sen-/postmoderne konceptkunst, der

'meditationsform' på denne måde: "Jeg sidder bare ganske stille på min røv, og så prøver jeg på at trække vejret så roligt som muligt [...]." Her er det ingenlunde hensigten at betvivle Mertz' seriøsitet; blot at pointere den bevidst bearbejdende brug, kunstneren gør af disse påvirkninger. Undertiden har man således hæftet sig ved R+B's mulige affinitet til yin-yang-princippet i orientalsk tænkning, men her må man bemærke den afgørende forskel, nemlig at yin-yang-figuren fremstiller en dynamisk monisme, hvor det ene element allerede indeholder det andet. Begge er indskrevet i en cirkel, der markerer altings grænse: ud over dette er der intet. Med R+B forholder det sig stik modsat. Her har vi (i den elementære udformning) at gøre med to kvadrater, der er indbyrdes isoleret og konfronteret efter et arbitrært princip: rød til venstre, blå til højre. Endvidere har det også afgørende betydning, at Mertz altid lader R+B 'distrahere' af omgivelserne, enten i form af collagemateriale, af malemåden (hvis 'urene' karakter ofte er påfaldende) eller, for de udstillede værkers vedkommende, af selve installationskonteksten.

indgår som fast anfægtelsesmodul hen i den midterste fase af hans udvikling. Det moderne maleri muliggør tilfredsstillende værker; konceptkunsten muliggør tilfredsstillende indsigter hinsides værkerne; den ene form for tilfredsstillelse lader sig ikke forsones med eller reducere til den anden; tilsammen er de lige utilfredsstillende i deres forskellige tilfredsstillelser; hvad skal man vælge? Mertz vælger det hele, nemlig ved at fortsætte; det mest tilfredsstillende findes i længden, hvor praksis stadig ophober såvel værker som sætninger, der altid finder rig næring i det problematiske ved hele akkumulationen — og i øvrigt bliver “tankens værktøj” i sig selv en ambivalent form. En anden af kunstens sub-dualismer består i modsætningen mellem ‘den officielle kunst’ og ‘folkekunst’. Førstnævnte dækker samtidens kunst og i det hele taget kunsten som moderne, institutionaliseret funktion, mens sidstnævnte sammenfatter al anonym og “ambitionsløs” kunst fra hulemalerierne til *Le facteur Cheval*. ‘Den officielle kunst’ frembringes af professionelle kunstnere, motiveres ved disses personlige præstationsønsker og drejer sig om forretning. Derimod opstår ‘folkekunst’, ifølge Mertz, af kedsomhed og uvirksomhed, hvorved den i modsætning til ‘den officielle kunst’ udtrykker et virkeligt overskud. Men massemedierne har dræbt folkekunstens “fritidsbeskæftigelse”, og Mertz romantiserer ikke mulighederne for dens revitalisering. Ikke desto mindre aktiveres hermed en anden væsentlig ambivalens hos Albert Mertz, der på den ene side kan rette skarp kritik imod “dilettanteriet”³¹ og anvende det internationale kunstliv som en hård målestok for sin egen og andres praksis, mens han på den anden side også føler sig draget mod den tilbagetrukne, ikke-kommercielle praksis og dens muligheder for kunstnerisk frihed og uforpligtende, legende eksperimenteren.³² Andre af kunstens sub-dualismer kan have mere konkret-funktionel karakter, såsom modsætningen mellem den dogmatiske tautologi og den symbolsk-associative ikonografi eller spændingen mellem readymadens renhed og den bearbejdende gestus’ forurenende indvirkning. Modsætningen mellem billedfladens illusionisme og det reale rum *in situ* aktiveres naturligvis i særlig grad i forbindelse med de udstillings- og udsmykningsprojekter, som Mertz får mulighed for at gennemføre. Endelig ligger der et permanent ambivalenspotentiale i kontrasten mellem uproduktivitet og overproduktion, idet såvel det forkastelige ved kedsomhed og uvirksomhed (rødderne til folkekunstens overskud!) som det illegitime ved den store mængde frembragte værker er gennemgående anfægtelsestemaer.

15.

‘Virkeligheden’ består i det, som Albert Mertz et sted i sine optegnelser kalder “omverdensbyrden”.³³ Forholdet mellem kunstneren og eksternaliteten er anspændt.

³¹ Albert Mertz opregner i *Albert på Andy's* (op. cit.) de tre store syndere i nyere dansk kunsthistorie, nemlig COBRA i 50'erne, Fluxus i 70'erne og ‘de unge vilde’ i 80'erne. Med Mertz egne ord: “Her fik dilettanteriet overtaget.” Det kunne have været ganske interessant at høre Mertz’ mening om maleriet i 00'erne.

³² En særlig variant af denne sub-dualisme kommer til udtryk i modstillingen af ‘kirken’ og ‘religionen’, der dækker henholdsvis kunstens verdensomspændende distributionsapparat og kunstens ‘hensigt’. Mertz’ kvasi-religiøse forhold til kunsten er blevet fremhævet ved flere lejligheder, og i en sammenhæng som denne synes det at fremstå ganske eksplicit. Imidlertid bør man holde sig for øje, at der her blot er tale om en enkelt figur inden for et enkelt ambivalensregister.

³³ “Notes”, 2.1.73.

Vi har dog ikke at gøre med en aggressiv avantgardeposition, der anfægter det bestående, som var det et ydre, modstillet objekt, men derimod en position, der *lader sig anfægte gennem* den omgivende virkelighed. Dette udløser et langt mere sammensat og forviklet mellemværende. Når Mertz bestemmer omverdenen negativt, som en byrde, kunne det umiddelbart give indtryk af tilbagetrækning og kapitulation, som om kunstneren havde valgt en passiv strategi over for verdens alt for mange falske modsætninger. Men det har kunstneren netop *ikke* valgt; forholdet er snarere det stik modsatte: Mertz har i stedet etableret en ambivalent maskine, der tydeligvis kræver 'mere byrde fra omverdenen'.³⁴ Som overordnet position fungerer virkeligheden som modsætningen til kunsten. Vi har set, hvordan kunsten kan genvindes som virkelighed ved, at kunstneren 'afdør' fra den moderne kunstverdens illusion. Imidlertid er dette netop et af de steder, hvor der udfolder sig en ganske frugtbar sub-dualisme i virkelighedens register. Generelt sættes kunsten som 'højere' virkelighed nemlig ikke over den virkelighed, der udgøres af kunstverdenen og dennes "vidtforgrene forestillingskreds". I stedet er der tale om to ontologiske funktionsprincipper. Det ene genererer ideelle positioner, hvorfra kunsten lader sig virtualisere som universel funktion; det andet åbner i modsætning hertil et pragmatisk felt, hvor den historiske kunst og dens institutionelle betingelser kan gøres til genstand for diskussion og kritik. Opstillet på denne måde udgøres virkeligheden altså af en positiv-ideel såvel som en negativ-reel virtualitetsform. En anden dualismefunktion, der kan ligne en variant af den foregående, sætter selve dualismen som et særligt vestligt fænomen over for 'de gamle kinesere'. I Vesten har dualismen historisk produceret 'ego'et', der for Mertz er en lige så stor illusion som den officielle kunstverden. Ego'et er her al forfængeligheds udspring, men hos Albert Mertz kan et hvilket som helst moment ved fylden, og dermed nydelsen, blive genstand for anfægtelse, da det kan udlægges som produkt af forfængeligheden, og dermed af ego'et og den vestlige dualisme. Omvendt henviser Albert Mertz i optegnelserne ofte til de gamle kinesere som en slags generaliseret civilisationskritisk modfigur. Fantasmets syntetiserer Mertz' optagethed af østlig tankegang, først og fremmest hans læsning af *Tao te king*, der tilskrives den kinesiske taoist Lao Tse, samt litteratur om zenbuddhisme. 'De gamle kinesere' betegner en tilstand, hvor dualismen er overvundet og ego'et opløst. Ved simpelthen at 'give slip' kan man vinde verden, som Mertz et sted citerer Lao Tse. Men Mertz giver ikke slip på dualismen. Han er fuldt ud klar over, at den 'oceaniske væren' i sin narcissistiske almagt ville betyde kunstens ophør, og dermed også virkelighedens.³⁵ I noteværket mobiliseres anfægtelserne igen, og nye ambivalente

³⁴ Jfr. parallellen til Per Aage Brandt, der konverterer Sigmund Freuds negative *Kulturens byrde* til det positive *Mere byrde til kulturen!* Her drejer det sig netop om to væsentligt forskellige kultursyn: Det ene baserer sig på manglens psykopatologiske ontologi, det andet på fyldens i form af 'den brændende fornuft'. Som Albert Mertz har også Per Aage Brandt sans for det ambivalente, dog inden for semiotikkens nødvendigvis mere skematiserende mentalitet. Hedonismen kan vel siges at være en slags fællesnævner for Brandt og Mertz, men på to meget forskellige måder.

³⁵ Her er det på sin plads at fremdrage et nyere installationsværk, der vel kan siges at arbejde med en i det mindste delvis beslægtet tematik, nemlig Søren Andreasens storstilet-minimale *Synthesizer*, der blev vist på Overgaden i København i 2002. På en af væggene dannedes ordene "LET GO" af elektriske pærer, hvis lys var så skarpt, at beskueren dårligt var i stand til at iagttage og læse på nært hold. Varmeudviklingen var tilsvarende kraftig, og i det hele taget havde man oplevelsen af at være konfronteret med en slags ulegemlig maskine, der gennem sin enorme energikoncentration og sit absurde abstrakt-konkrete krav skabte en atmosfære af noget ubarmhjertigt oceanisk. Andreasen har

konfigurationer vokser frem. En mere 'traditionel' splittelse af virkeligheden hos Mertz modstiller det at handle og det at 'have en mening', altså gennem kritisk tænkning at spalte verden i et subjekt og et objekt, og ofte forbindes handlen og tænkning med henholdsvis det rene og det urene. Imidlertid er der også her mulighed for anfægtelse, idet Mertz fx må erkende, at skriftens refleksioner i al deres urenhed skaber en vis klarhed i forhold til kunsten, som denne ikke selv besidder i sin tilstand af ren praksis. Omvendt skaber praksis mulighed for en mere umiddelbar nydelse. Derfor fortsætter Mertz med at handle, mens han modsat har en mening med skriften; omverdensbyrden vokser, og det samme gør anspændelsen og nydelsen i virkeligheden.

16.

Efter kunsten og virkeligheden følger den position, der kan siges at betegne det praktiske medium for disses anfægtelse, nemlig Albert Mertz' selvkredsen, som denne konkret udfolder sig fra dag til dag i noteværket og dets udløbere i arbejdet som helhed. Selvkredsen er scenen, hvor kunsten forholder sig til virkeligheden: selve noteværkets skrift, der fremstiller livsformen som sammensat proces — med Albert Mertz' egen formulering: "Dette at man er mig".³⁶ Det er meget bemærkelsesværdigt, at den praksis, der kommer til udtryk i Albert Mertz' noteværk, aldrig fæstner sig ved det specifikt biografiske eller søger at ophæve subjektiviteten til bærende autenticitetsprincip. Som vi har set, går bevægelsen snarere den modsatte vej: Hos Mertz synes en slags ludisk logik at indskrive positionerne og deres elementer i en tingslig dimension, hvor de altid er til stede som fuldt tilgængelige for nye sammensætninger. Nydelsen ved diskursen ligger både i det positive og det negative; det virker, som om Mertz hele tiden leger med fænomenerne, på godt og ondt. Adfærden er helt igennem eksperimenterende, enhver form eller positionering kalder på sin negation. Noteværket vidner righoldigt om Albert Mertz' yderst veludviklede sans for destruktivitetens økonomi og dens betydning i forbindelse med det ambivalente. Dette gør sig ikke mindst gældende i hans selvkredsen, men selv om "Notes"-hæfterne rummer en mængde personlige optegnelser, er der ikke tale om dagbøger i almindelig forstand. Det biografiskes ambivalensformer fremstilles undertiden nærmest serielt og forvikles konstant med tematikker, impulser og anfægtelser fra de øvrige positioner. I sig selv behøver en sådan dobbelthed selvfølgelig ikke at være bemærkelsesværdig; men med noteværket er vi stillet over for en kunstner, hvis praksis ikke blot i eminent forstand overskrider sondringen mellem subjektivt og objektivt, men lader selve modsætningsforholdet i al dets uforløselighed virke som integreret generator. Dette betyder ikke, at Albert Mertz tager en 'Mertz-maske' på og sætter sin selvfremstilling i spil; noget sådant ville kun være muligt, hvis der var 'nogen' — en stabil subjektfunktion — bag masken, og i øvrigt en hensigt med selve strategien i forhold til en defineret modtager. Mertz er hverken konstrueret som et moderne eller et postmoderne subjekt (hvis der altså er nogen forskel). Mertz er en Mertz-maskine, der fortsat frembringer sig selv og bevæger sig omkring i sin fylde efter en arbitrær logik, hvor metodens strength betinger nydelsen. Maskinens brændstof udvindes

i øvrigt været optaget af Albert Mertz' arbejde. Således var han i 2001 med til at organisere udstillingen *Arbejder fra et langt liv i kunstens tjeneste* på Stalke Galleri i København.

³⁶ "Notes", 2.1.73.

gennem ambivalente variabiliteter, der kan begynde hvor som helst, såvel i kultursfærens ydre som i intimsfærens indre områder. Det er karakteristisk, at naturen er nærmest fraværende i det mertzske univers. Når ordet overhovedet optræder, er det mest i form af sammensætningen “min natur” som betegnelse for en ideel væren versus ego’et og dets forfængelighed, der derimod er en ‘vampyr’. Mertz bestemmer imidlertid en meget stor del af sin adfærd som udtryk for forfængelighed, og på denne måde frembringes Mertz-maskinens ‘subjektprincip’ i en ambivalent proces mellem det naturlige og dets negation. Den subjektive væren hos Albert Mertz nærer sig som helhed ved dualismens former. Dagliglivets selvkredsen aftegner sine bevægelser og stadig nye spaltninger i noteværkets virtuelle boblekammer. Mertz skriver: “Min tvivl er grundet på min tilværelse som den former sig i sin totalitet.”³⁷

17.

Der hersker en slags implicit konsensus om, at Albert Mertz er en helt særegen figur i dansk kunst — og med rette. Begrundelserne herfor synes dog meget forskellige. Og at der 17 år efter Mertz’ død overvejende har været en afmålt og diffus interesse for hans arbejde, står også i ejendommelig modsætning til den almindelige anerkendelse, som er blevet Mertz til del. Alt dette bør imidlertid ses i lyset af, at Albert Mertz er bosat i udlandet og ikke udstiller ofte i den fase, hvor hans arbejde når sit mest sammensatte niveau, og at noteværket som selve substratet for og koncentratet af de kunstneriske aktiviteter indtil nu har været stort set utilgængeligt for offentligheden. Det bemærkelsesværdige er, at Albert Mertz i levende live og posthumt har formået at gøre sin tilstedeværelse og betydning gældende på trods af disse forhold.³⁸ Det ambivalente, der er grundlæggende hos Mertz, skaber et omfattende virtuelt rum, hvis dimensioner det hidtil tilgængelige materiale blot har kunnet antyde. Jeg beskrev i indledningen, hvordan mit møde med noteværket fyldte mig med undren over, at den Albert Mertz, der stod bag dette samtidig heterogene og koncentrerede korpus, kunne være den samme som den Mertz, der fx tilsluttede sig den sene Conceptual art og dens selvstilisering, og som i øvrigt blev taget til indtægt for holistisk-humanistiske synspunkter i 1980’ernes danske kunst.³⁹ Jeg har prøvet at vise, hvordan noteværkets Mertz-maskine i sine ambivalente processer og deres utallige konsekvenser langt overskrider det ‘officielle’ billede af Mertz, selv om dette allerede i sig selv er sammensat. Dog kan man ikke hermed få svar på, hvorfor Albert Mertz med sine relativt få offentlige manifestationer overvejende vælger en selvfremstilling, der tydeligvis nedtoner eller underspiller den radikale ambivalens, man finder i noteværket. Man læser i noterne, at Mertz undertiden er optaget af splittelsen mellem det utilfredsstillende i at producere ‘kommercielle’ værker til Clausens Kunsthandel og det ikke mindre

³⁷ “Notes”, 14.1.75.

³⁸ Om Albert Mertz’ position i og indflydelse på dansk kunst, se Mikkel Bogh, *Geometri og bevægelse, Ny dansk kunsthistorie*, bd. 9, Fogtdal, 1996, pp. 23-33, “Mertzhuset” i *Albert Mertz*, pp. 24-37 samt Rune Gade og Camilla Jalving, *Nybrud. Dansk kunst i 1990’erne*, København, 2006, pp. 29-34.

³⁹ Jeg tænker her på “Skolen for kunsten i mennesket”, der blev etableret i 1980’ernes begyndelse af billedkunstnerne Morten Skriver og Christian Skeel, der begge var elever af Albert Mertz. Her blev kunsten lig med realisering af menneskelig essens, og som sådan et romantisk, harmoniserende instrument. Set i lyset af noteværket er det meget vanskeligt at forstå, hvordan Mertz har kunnet inspirere til noget sådant — om end man må medgive det heroiske i at forfægte dette holistiske synspunkt i de nihilismedyrkende 1980’ere.

utilfredsstillende i at have behov for at bidrage med noget 'provokerende' til Den Frie Udstilling. Men hvorfor vælger Albert Mertz overhovedet at udstille værker, der i hans egne øjne ikke er tilfredsstillende? Hvorfor udstiller han overhovedet? Noteværket dokumenterer til overmål, hvor meget Mertz respekterer Marcel Duchamp, der trækker sig ud af kunstlivet for i stedet at spille skak, uden af den grund at ophøre med at være kunstnerisk idealist. Hvorfor vælger Mertz ikke blot en tilsvarende løsning? Et kort og kontant svar kunne være: Fordi Duchamps strategi bygger på det apatiske, mens Albert Mertz baserer sin adfærd på det ambivalente, hvilket på forhånd udelukker en enkel og 'elegant' løsning. Hvor ambivalensen i sine mange former viser sig uhyre frugtbar som generativt princip på det indre plan, kan den omvendt vise sig meget problematisk i forhold til offentligheden, hvor der nødvendigvis må træffes valg, som dikteres af konteksten. Nu vil man absolut ikke kunne påstå, at Mertz som kunstner er ude af stand til at træffe valg; tværtimod vidner hans udstillingsbidrag og udsmykningsprojekter om en overordentlig skarp sans for kunstnerisk økonomi i hvert enkelt tilfælde. Det, jeg hæfter mig ved, er derimod hans egen negativitet i forhold til disse ydre aktiviteter, der synes at komme på tværs af den reversibilitet og virtualitet, man finder i noteværkets univers. Udstillingsaktiviteterne udgør ikke nogen 'trussel' i forhold til noteværket, de er i al deres begrænsethed blot ikke i stand til at repræsentere dets ambivalente fylde. På den anden side må man ikke se bort fra, at anfægtelserne ved arbejdet med offentlige bidrag i sig selv afføder nye impulser til noteværkets mange forviklinger mellem kunst, virkelighed og selvkredsen, idet selve noteværkets funktionelle væren på denne måde lader sig investere i modsætningen mellem den indre og den ydre position. Begge lader sig anfægte som utilfredsstillende, ingen af dem lader sig fravælge. Men i forhold til den posthume offentlighed har problemet hidtil været, at Albert Mertz naturligvis er blevet identificeret med sine ydre manifestationer: de offentlige objekter. Skal man opnå nærmere indsigt i, hvordan Albert Mertz' arbejde udspringer af en overordnet ambivalent økonomi, må man først have adgang til noteværket.

18.

Albert Mertz baserer på enestående måde sit værk på metodisk ambivalens. Men dette er kun muligt på grundlag af en streng strukturering. For at kunne være i fylden og nydelsen må Mertz arbejde konstant; for at kunne forblive kritisk engageret i sin omverden må hans praksis være funktionelt tilbagetrukket; for at kunne fremsætte en proposition må han samtidig kunne negere denne. Man kunne indvende, at den læsning af Albert Mertz, der her foreslås, er camoufleret biografisme: at i det mindste detaljerne i "Notes"-bøgerne er personlige og uvedkommende for 'selve værket'. Jeg har søgt at påvise det omvendte, nemlig at Mertz' 'selvkredsene' livsform sammenfatter kunsten og virkeligheden i en modsætningsfuld helhed, hvor det bliver strukturelt umuligt at skille det ene fra det andet. Mertz skriver 20.10.74 i et "Notes"-hæfte: "Alle mine handlinger præges af den opfattelse at de, på et eller andet tidspunkt skal stå for en dommer. [...] Jeg forestiller mig f.eks. at jeg skal stå overfor at blive bedømt af et fænomen som kunsthistorien, jeg forestiller mig hvad den vil mene om mig efter min død, ja jeg går så vidt, selv om jeg nødtigt indrømmer det at jeg forestiller mig en eftertid læse disse noter, mine breve, studerer mine scrapbøger o.s.v." Denne passus, der i sig selv har 'privat' karakter, viser, at frembringelsen af det store tekstkorpus i alle dets

afskygninger må ses i sammenhæng med det øvrige værk, og det altså fra begyndelsen har en større offentlighed og dermed objektivitet for øje. Drivkraften bag det hele er dobbeltheden, der katalyseres af anfægtelsen. I Albert Mertz' værk og livsform finder vi nydelsen ved en total kritik, hvis aflejningsprocesser overskrider enhver metaposition og end ikke sikrer sig ironiens distance. Eller rettere: der findes ironi og patos overalt i værket, i hver enkelt af dets krinkelkroge. Dog særlig i noteværket. Skulle det en dag lade sig gøre at offentliggøre dette i sin helhed, ophører vanskelighederne imidlertid ikke, men forplanter sig videre i en egyptisk effekt: Hvordan lader alt dette materiale sig reinstallere? Hvilken form vil kunne gengive tingenes særlige 'brugsværdi' uden derved at overbetone eller fortrænge deres rent æstetiske kvaliteter? Hvordan kan man overhovedet reproducere selve Mertz-maskinens generative logik, som den oprindelig virkede? Disse spørgsmål udtrykker måske først og fremmest et museologisk problem, endskønt vanskelighederne jo er indbygget i værket selv. Som alt for øjeblikket er, må det afgørende dog ligge i at pointere selve noteværkets eksistens. Nærværende publikation vil ikke på nogen måde kunne siges at yde værket retfærdighed i forhold til materialet, som det foreligger med kassernes mange hæfter, bøger og ark. Et aspekt, der kun er blevet berørt overfladisk i denne sammenhæng, er tingenes forgængelighed. Albert Mertz betjente sig naturligvis af alle mulige materialeformer, hvoraf mange var relativt uholdbare, og noteværket er allerede mærket af et vist forfald. Dette repræsenterer i dag en simpel konserveringsopgave, men peger også videre på præsentationsproblemet: Det er en kendsgerning, at en bredere offentlighed næppe vil kunne komme i berøring med noteværket i dets ideelle form, dvs. som en ophobning af 'ting og sager' i forskellige kasser. Skulle mange mennesker gennemblade noteværket, ville det være ensbetydende med værkets materielle undergang inden for en overskuelig fremtid. At finde en acceptabel løsning på dette problem forudsætter en forskningsmæssig indsats til nærmere belysning af noteværkets kunstneriske funktion, ikke blot som et laboratorium, hvor Albert Mertz' kunst opstod gennem endeløse eksperimenter, men som selve koncentratet af og således den genetiske basis for Mertz' kunstneriske praksis som helhed. Man må søge at forstå det fulde omfanget af Mertz-maskinens singulære og unikke vilje og evne til at virke — på trods af alt, i kraft af alt.