

KUNSTHISTORISK BOGLISTE

Nr. 7 / 2013



**DANSK KUNST
HISTORIKER FORENING**

INDHOLD

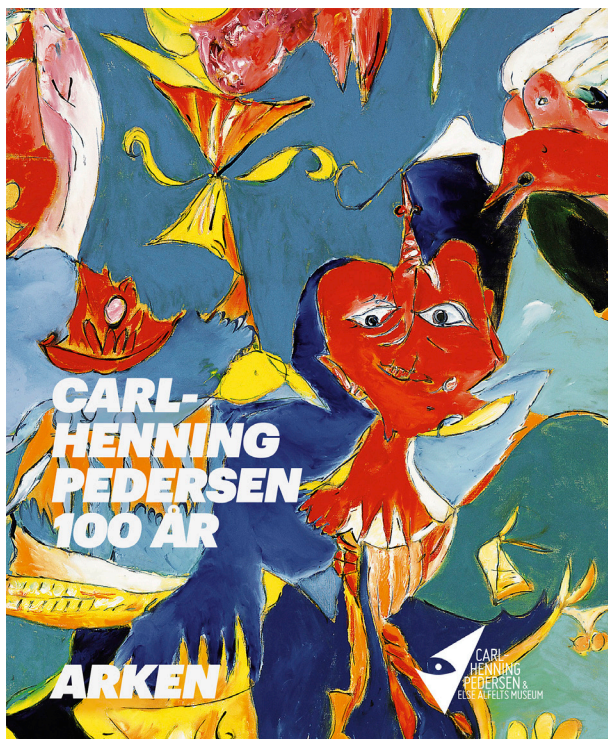
- 5** 100 år med Carl-Henning Pedersen - og hvad så med de næste 100?
Carl-Henning Pedersen 100 år
Anmeldt af Peter van der Meijden
- 15** Thorvaldsens afstøbninger efter antikken og renæssancen
Jan Zahle, *Thorvaldsens afstøbninger efter antikken og renæssancen - en komplet samling*
Anmeldt af Ulla Kjær
- 19** En note om Mertz om Mertz
Mertz om Mertz - Albert Mertz' noteværk og skrifter
Anmeldt af Jens Tang Kristensen
- 31** Mønstre og materialer: Om romerske middelalderkirkers marmorarbejder
Ib Lydholm, *De romerske Cosmater: Middelalderens familieværksteder og deres kirkeudsmykninger*
Anmeldt af Maria Fabricius Hansen
- 39** Vis det med blomster
Blomster og Verdenssyn
Anmeldt af Laura Søvsø Thomasen
- 47** Brud og balance
Else Marie Bukdahl, *The Re-Enchantment of Nature and Urban Space: Michael Singer Projects in Art, Design and Environmental Regeneration*
Anmeldt af Martin Søberg

Processuelt

I dagspressens anmeldelser af den aktuelle afgangsudstilling fra Det Kongelige Danske Kunstakademis Billedkunstskoler bliver det bemærket, at en stor del af de nyudklækkede kunstnere beskæftiger sig med kunsten som en form for undersøgelse, som et laboratorium. Man interesserer sig for så vidt mere for processen end for at skabe et værk i klassisk forstand. Disse tendenser er markante i en tid, hvor selv hæderkronede udstillinger som Documenta i seneste udgave omfavnedes kunsten i den form, der gerne betegnes *artistic research*. Samme tendens bemærkes også i ændringer i måden, vi som kunsthistorikere tilgår velkendte oeuvrer på. Måske er det derfor, at vi netop nu fatter interesse for Carl-Henning Pedersen som en proces-orienteret kunstner? For sammenhængen mellem Thorvaldsens eget værk og de afstøbninger af antikke skulpturer, han indsamlede. Eller når en kunstner som Albert Mertz opnår fornyet opmærksomhed, netop fordi hans værk må ses som systematiske undersøgelser ud i kunsten og dens tilgrænsende felter.

Anmeldelserne i dette nummer af *Kunsthistorisk Bogliste* berører på sin vis alle spørgsmål om kunstværkets status, om kunstneriske processer og om et grænseland mellem genrer og medier i bevægelse. Billedkunstneren Michael Singer arbejder også som arkitekt og planlægger. For så vidt passer de romerske *cosmater arbejder* heller ikke ind i klassiske værkkategorier, men befinder sig et sted mellem arkitektur, skulptur og dekoration. Noget tilsvarende gælder de betagende blomsterværker udstillet på Statens Museum for Kunst. Her kommer vi til kort, hvis vi prøver at skelne skarpt mellem kunst og videnskab, mellem den viden-genererende undersøgelse og det æstetiske objekt.

Redaktionen



Carl-Henning Pedersen 100 år. Udstillingskatalog. Redaktion: Christian Gether, Hanne Lundgren Nielsen m.fl. Ishøj: ARKEN Museum for Moderne Kunst; Herning: Carl-Henning Pedersen og Else Alfelts Museum, 2013. 160 sider.

100 år med Carl-Henning Pedersen - og hvad så med de næste 100?

.....

Af Peter van der Meijden, ph.d.

.....

Fugle. Farven blå. Slotte. Skibe. Stjerner. Selvfølgelig er det Carl-Henning Pedersen (1913-2007), vi taler om. Den 23. september fejrer Danmark hans 100-års fødselsdag. Carl-Henning Pedersen og Else Alfelts Museum og ARKEN Museum for Moderne Kunst har i dagens anledning organiseret en stor retrospektiv udstilling, ganske enkelt kaldet *Carl-Henning Pedersen 100 år*, og inviteret en række kapaciteter på området til at komme med et bud på en ny og anderledes tolkning af hans virke. 100-året skal markeres med et helt nyt kapitel i Pedersen-forskningen. Som direktørerne for de to museer

skriver i introduktionen, har målet været "gennem en grundig gennemgang af kilder og værker at forstå Carl-Henning Pedersens kunst på et nyt, videnskabeligt grundlag" (p. 5) – og det er ikke nogen nem opgave, når der er tale om en kunstner, der er så let genkendelig som Pedersen.

Strategien har været ganske enkel: man har valgt et antal (relativt) underbelyste aspekter af kunstnerens oeuvre – hans digte, hans fotografier, hans udsmykninger – og taget dem som udgangspunkt for en revurdering af hans samlede produktion. Det afgørende spørgsmål er selvfølgelig:

har det virket? Mit svar er et kvalificeret "ja". Det har virket i den forstand, at kataloget efterlader én med en fornemmelse af, at nytænkning i det mindste er en reel mulighed; men ingen af bidragsyderne har haft plads nok til at komme hele vejen rundt om deres emne. Vi må håbe, at de tager sig tid til – og får mulighed for – at publicere deres konklusioner i en mere fyldig form andetsteds.

Problemet er, at opgaven med at udforske et mindre kendt aspekt af kunstnerens virke for at kaste nyt lys over de mere kendte aspekter alligevel peger tilbage til det velkendte. Undervejs åbner der sig alle mulige nye panoramaer, men rejsemålet er stadigvæk det samme. Man tager måske et hurtigt kig, men fortsætter på vejen som planlagt. "At forstå *Carl-Henning Pedersens kunst* på et nyt, videnskabeligt grundlag" betyder altså i bund og grund "at forstå *hans velkendte malerier* på et nyt, videnskabeligt grundlag". En konklusion om, at malerierne måske er underordnede, er på forhånd udelukket.

Alligevel er det den konklusion, der peges på i det sidste bidrag i kataloget, Hanne Lundgren Niensens artikel "Dionysisk iver". Egentlig skriver hun om Carl-Henning Pedersen og Else Alfelts Museum, som hun selv er leder for, men hun tager udgangspunkt i Pedersens kolossale produktion. To gange, i 1954 og i 1966, var Pedersen i nyhederne, fordi han ikke længere havde plads til at opbevare sine malerier. Han var aldrig vild med at skulle sælge dem; i de første år af sin karriere skulle han sælge sine værker, men kunne ikke, mens han i de senere år kunne tillade sig at holde en stor del af sin produktion for sig selv. Overalt, hvor ting hober sig op, opstår museer og samlinger, og Pedersen er ikke nogen undtagelse. Ad en masse omveje førte avishistorierne om den stakkels maler, der druknede i et hav af sine egne malerier, til oprettelsen af Carl-Henning Pedersen og Else Alfelts Museum. Der er dog også en anden pointe i historien: Nielsen illustrerer sin artikel med en række udtalelser af Pedersen, og i dem kan læseren genkende et fokusskifte hos

kunstneren fra maleri til nytte for samfundet til maleri som en selvstændig proces. I 1950 taler han stadigvæk om at "skabe en kunst, der skal få betydning i det menneskelige samfunds udvikling" (Korshøj, 2013, p. 69), men hele tiden er det også processen, der er i fokus, og selve malerprocessen fylder mere og mere i hans senere udtalelser. Hvert maleri er en ny begyndelse for Pedersen, og hver ny begyndelse skal på ny føres til sin konklusion. Snarere end en udvikling, menneskets eller kunstnerens, er det gentagelse, der er på tale - en gentagelse, der fører til et stadigt voksende bjerg af malerier, som der ikke kan luges ud i, fordi hvert maleri står for en proces.

Gentagelsen, det iterative, peger uundgåeligt på et performativt aspekt i Pedersens måde at arbejde og tænke på. I kataloget lægges der også op til, at performativitet spiller en rolle i den nye måde at tolke Pedersens virke på, men netop dette løfte indfries ikke - og det er en skam, fordi der her tilbydes sig en fantastisk mulighed for at befri sig

for de gængse tolkninger. Nu skal det siges, at hverken Pedersen eller kredsen af de spontan-abstrakte, som han tilhørte, gjorde sig fri for selve den vesterlandske billedkunsts, og nærmere bestemt modernismens, performativitet. Lærredet, penslerne og tuberne med maling var udgangspunktet, og det udgangspunkt blev der ikke rokket ved. Tiden var ellers ved at blive moden til idéen om, at kunst kunne være alt muligt, men de spontan-abstrakte kom ikke så langt. Fra et nutidigt perspektiv virker det mærkværdigt, fordi det vrimler med eksempler på kunst, der er andet end maleri eller skulptur i mellemkrigsavantgardernes output, men det var først tresserkunstnerne, der ville tage kampen om kunstens form op. Også Pedersens generation var viklet ind i en frihedskamp mod modernismens idealer, men deres angreb rettede sig mod produktets dominans over processen, ikke mod automatismen i, at en maler malede, og en billedhugger skabte skulpturer.

Illustrativ i denne forbindelse er Pedersens Cobra-kollega Pol Burys

(1922-2005) reception af den franske filosof Gaston Bachelards (1884-1962) tankegods. Cobra-kunstnerne var dybt fascinerede af Bachelard. I 1938 indledte filosofen med *La psychanalyse du feu* ("Ildens psykoanalyse") et projekt, der ville forstå poesens virkemidler ved hjælp af de fire elementer, ild, vand, luft og jord, og nærmere bestemt elementernes rolle i menneskets måde at interagere med verden på. I en artikel med titlen "De la pièce montée à la pierre" (groft oversat "Fra udstillingsgenstand til sten") i *Cobra* no. 2, fra marts 1949, stiller Bury lighedstegn mellem kunst og modellering og mellem modellering og treenigheden materie-hånd-værktøj. En billedkunstner giver form til materie, og den konstatering er for Bury grund til at opfordre kunstnere til at fokusere på materien og glemme alt det andet. Ved hjælp af Bachelard, især hans bog *La Terre et les rêveries de la volonté* ("Jorden og viljens drømmerier", 1948), beskriver han efterfølgende kunst som fantasien, der gennemtrænger materien på måder, der vidner om værkets tilblivelse. Hos

Bachelard handler det om forskellene mellem menneskets interaktion med sten og ler og om de forskellige associationer, det medfører, men hos Bury forvandles leret eller mudderet næsten automatisk til maling. Blot få år senere ville medlemmerne i den japanske Gutai-gruppe bogstaveligt vælte sig rundt i mudder for at skabe et værk (Kazuo Shiraga, *Doro ni idomu/Challenging Mud*, 1955), men for Bury var det ikke nogen mulighed. Han kunne kun forstå Bachelards ler som maling.

De spontan-abstrakte - Pedersen foretrak selv udtrykket "fantasikunst" - gjorde det heller ikke specielt nemt for sig selv. Mange af dem, Pedersen inklusiv, malede slet ikke abstrakt. De valgte den vanskelige vej med at arbejde på to niveauer samtidig, det fysiske og det mentale, materiens og motivets. Nøglen til deres proces ligger ikke i det abstrakte, men i det spontane. De stillede sig foran et tomt lærred og begyndte at male, med både nogle materielle spor og en forestilling som resultat. Som Lotte Korshøj, kura-

tor ved Carl-Henning Pedersen og Else Alfelts Museum, så glimrende forklarer i sin artikel "Myteskabende fantasi, det folkelige som mytologi", tog de spontan-abstrakte springet fra surrealisternes dyrkelse af den individuelle psyke til den schweiziske psykiater Carl Gustav Jungs (1875-1961) idé om arketyper. Arketyper er almenmenneskelige og universelt gyldige billeder, der er iboende i hvert eneste menneskes underbevidste. For Pedersen betød spontaniteten, at hans ikke på forhånd planlagte og skemasatte forestillinger kunne være universelt forståelige, netop fordi han udelukkede rationaliteten og lod sig styre af sit ubevidste. Fuglene, fiskene, slottene og stjernerne, for ikke at nævne farven blå, var for Pedersen former, der har en betydning, uanset hvilken kulturel baggrund man har.

Denne idé om universelt forståelige billeder gennemsyrrer også de spontan-abstraktes publikationer og aktiviteter. I *Cobra*-tidsskriftet, for eksempel, sættes en afrikansk skulptur sammen med et nærbillede af en

kastanieknop, et hulemaleri med to værker af Asger Jorn (1914-1973), en børnetegning med et maleri af Karel Appel (1921-2006), hovedet på en vandloppe med en indonesisk skyggespilsfigur og et knust vindue med et luftfoto af en lille by. Implikationen er den samme hver gang: former er betydningsfulde i sig selv, de behøver ikke nogen forklaring. Billederne af vinduet og byen er endda ledsaget af teksten, "For en naturlig kunst - som revnerne i et vindue eller væksten af en by". Det er småt med principklæringer fra de spontan-abstraktes side, men denne type billeder er mindst lige så sigende. Den eneste forskel er, at man lader læseren selv lægge forbindelsen i stedet for at eksplicite den i form af en tekst. De spontan-abstrakte dyrkede en performativ form for identitetsdannelse.

Dette passer også meget godt sammen med de få skrevne kilder, vi har. For eksempel skrev Cobras generalsekretær, den belgiske digter Christian Dotremont (1922-1979), i det første nummer af Cobras interne

nyhedsbrev, *Le Petit Cobra*, at "Vi er parate til at spænde den teoretiske livrem ind: for at spise". I samme ånd skrev han også gentagne gange om Cobrakunstnernes fødder og deres elefant-lignende bukseben: Cobra havde ikke hovedet i de teoretiske skyer, men fødderne i den håndgrikelige materie. Cobra var ikke interesseret i tidløse abstraktioner, men i materielle manifestationer, rodfæstet i tid og sted. Cobras tavshed var i sig selv et statement. Man handlede, og man overlod det til betragteren at danne sig et - nødvendigvis personligt - indtryk af, hvad der egentlig foregik. Ideen om arketyperne blev oversat til koncepternes verden for på den måde at udvikle et performativt manifest; et manifest, der udviklede sig over tid, iterativt, i en potentielt endeløs række af uens manifestationer af det samme. Og det er ikke blot de spontanes udsagn, der er på spil her. Manifestet manifesterer sig også i andre aktiviteter, om det nu er eksperimenter med blandingsformer af ord og billede, den montre med rådrende kartofler som Dotremont udstillede på en udstilling med

Cobra-objekter i Bruxelles i 1949 eller *Les rencontres de Bregnerød*, Cobrakunstnernes ophold i Arkitekternes Weekendhytte i Bregnerød, også i 1949. Lejrturen nævnes i bøger om Cobra, fordi kunstnerne og deres familier dekorerede hytten med vægmalerier, men den er mindst lige så vigtig som eksemplificeringen af en alternativ form for samvær. Opholdet var ikke kun et middel, men i høj grad også et mål i sig selv og et manifest-lignende statement.

Hvis fotografier, uvilje til at udtale sig, kartofler og en lejr tur kan være lig med et manifest, hvad kan malerier så ikke være? Hvad kan digte og fotografier være? I alle bidrag i kataloget findes bemærkninger, der peger på netop dette. Museumsinspektør Andrea Rygg Karberg fra Arken påpeger for eksempel i sit bidrag om "Det maleriske og det litterære hos Carl-Henning Pedersen", at kunstnerens digte er helt uden overstregninger, tilføjelser og rettelser. Der er tale om en slags *stream of consciousness*-tekster, spontant skrevne tekster, der nogle gange styres af en leg med

ordenes lyd, andre gange af deres betydning. Karbergs konklusion: "Det er processen der tæller".

Processen med at undersøge ord og deres indbyrdes sammenhæng og virkning, selve meningsdannelsen, meningens opløsning og poesiens eventuelle opståen synes at være det centrale.

(Karberg, 2013, pp. 34-35).

Kunsthistoriker Lotte Nishanthi Winther, der skriver om Pedersens fotografi, kommer frem til en lignende konklusion. Hun noterer sig, at Pedersen ikke blot registrerer, men i høj grad også associerer og leger med mediets muligheder. Hun ser en markant lighed mellem hans malerier og hans fotografier:

Begge handlinger er udtryk for et nedslag, en opbremsning, en åbning eller en trang til, at øjeblikket kan fikse et foranderligt nu.

(Winther, 2013, p. 59)

Det er kort og godt ikke selve genstanden, der er i fokus, men tiden, processen.

Museernes problem vil altid være, at de har behov for genstande for at fortælle deres historier. Det er et problem, der i høj grad er i fokus i disse år: efterhånden som der sættes spørgsmålstegn ved nødvendigheden af den unikke kunstgenstand, bliver det mere og mere livsvigtigt for museerne at finde på måder at udstille processen på. Det begynder dog altid med en forståelse og en formulering af det processuelle i en bestemt kunstgenstand eller kunstform. Fra den optik er kataloget et vigtigt første skridt, selvom vejen stadigvæk er lang. Ud over maleriets performativitet er netop Carl-Henning Pedersen jo også viklet ind i sin egen performativitet: fuglenes, slottenes, skibenes, stjernernes og den blå farves performativitet. Det bliver en lang og sej kamp, før det ikke længere er lærredet, farverne og den genkendelige motivkreds, der er i fokus, men i stedet kunstnerens tidslige tilstedeværelse i livet og kunsten, om det nu drejer sig om malerier, digte, fotografier, udsagn eller andet. Jeg bakker op.

Udstillingen *Carl-Henning Pedersen 100 år* vises på ARKEN Museum for Moderne Kunst d. 2. februar - 11. august 2013 og på Carl-Henning Pedersen og Else Alfelts Museum d. 21. september 2013 - 9. februar 2014.



Carl-Henning Pedersen 100 år indeholder følgende bidrag:

Sidsel Ramson, "30 år med Henning - Et lille indblik"

Hanne Lundgren Nielsen, "Kunsten holder os levende: En status i anledning af Carl-Henning Pedersens 100 års dag"

Andrea Rygg Karberg, "Det maleriske og det litterære hos Carl-Henning Pedersen"

Lotte Nishanthi Winther, "Carl-Henning Pedersen og den fotografiske impuls"

Lotte Korshøj, "Myteskabende fantasi - Det folkelige som modmytologi"

Jens Tang Kristensen, "Livets hjul er en rundkørsel i Herning: En introduktion til Carl-Henning Pedersens udsmykningskunst"

Hanne Lundgren Nielsen, "Dionysisk iver"

Lotte Korshøj, "Biografi"



Jan Zahle



**Thorvaldsens
afstøbninger efter antikken
og renæssancen**

Jan Zahle, *Thorvaldsens afstøbninger efter antikken og renæssancen - en komplet samling.*

København: Thorvaldsens Museum, 2012. 188 sider.

Thorvaldsens afstøbninger efter antikken og renæssancen

.....

Af Ulla Kjær, dr.phil.

.....

Ler er liv, gips er død, og marmor er opstandelse, siger et gammelt ord om de tre stadier i et klassisk billedhuggerværks tilblivelse. Gips kan være et kedeligt materiale, og tilsnævset og måske med afslåede dele kan en gipskopi af et kendt kunstværk føles som en ret fattig erstatning. Men som en af Bertel Thorvaldsens (1770-1844) lærere på det danske kunstakademi, Nicolai Abildgaard (1743-1809), skrev, så kan man jo udmærket få et indtryk af en tekst, selv om man læser den i en oversættelse. Det gælder også for gipskopier. Selv en dårlig kopi er bedre end ingen, når det hand-

ler om at fastholde kendskabet til andre billedhuggeres værker, og for Thorvaldsen og hans jævnaldrende var store samlinger af kopier af ældre mestres værker en uundværlig forudsætning for deres egen kunstudøvelse. Gennem gipskopierne fik de det nødvendige indtryk af deres forgængeres frembringelser.

Thorvaldsen var en overordentlig ivrig samler, og hans berømmelse skaffede ham eksemplere på afstøbninger af mere usædvanlige værker. Hans samling blev enorm, og til forskel fra mange af hans samtidiges samlinger er den bevaret til i dag.

Dens sammensætning giver et fortrinligt indtryk af, hvad Thorvaldsen søgte efter, og siger også en del om det marked for afstøbninger, som fandtes på hans tid. En del af hans gipskopier var fragmenter; et ben, en fod, en hånd eller lignende, og samlingen var suppleret med små signet-kunstværker, de såkaldte gemmer (efter latin *gemma* for ædelsten).

Bogen om Thorvaldsens afstøbninger efter antikken og renæssancen rummer en nøje beskrivelse af hvilke afstøbninger, der fandtes i hans samling, og hvordan denne samling blev behandlet fra mesterens død og til dens nuværende opstilling i 2012: et lille stykke museologi. Der fortælles om, hvordan gipskopierna blev til, om gode og dårlige kopier og om, hvordan kunstnerne overhovedet fik fat på afstøbningerne. Andre kunstneres samlinger præsenteres, og det overvejes, hvilke værker Thorvaldsen valgte og hvorfor. Et særskilt udspecificeret kapitel gælder Thorvaldsens 273 afstøbninger fra den såkaldte Trajansøjle i Rom fra 113 e.v.t., og inden der afsluttes med

et katalog over alle de omtalte dele af Thorvaldsens samling, gøres der rede for kunstnerens uddannelse, hans forhold til læreren Johannes Wiedewelt (1731-1802) og hans brug af sine afstøbninger.

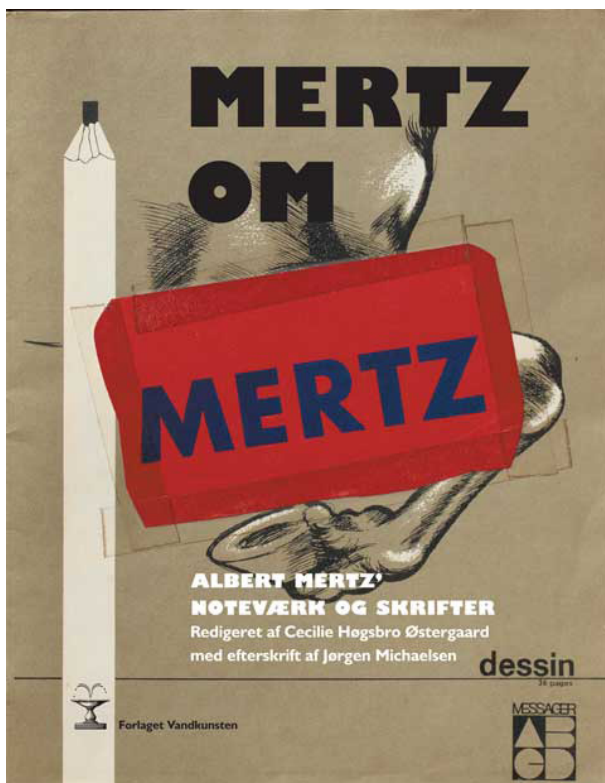
Bogen er rigt illustreret; stedvis med tørt humoristiske billedtekster såsom side 41, hvor det om et fotografi af en liggende statue foran en opstilling af især hoveder og buste, der alle synes at betragte den liggende, hedder, at denne såkaldte hvilende hermafrodit vækker stor opmærksomhed. Med det valgte format følger bogen sig ind i en serie, der også omfatter katalogerne over Thorvaldsens antikke bronzer og over hans græske vaser. Det er en kun lidt over 13 cm bred, men knap 23 cm høj bog, og den er med en tæt ombrydning blevet næsten sprængfærdig af oplysninger. Selve emnet afstøbninger er så uvant for en moderne kunstkender, at det kræver en del forklaringer, og redegørelsen for Thorvaldsens afstøbningssamling samler så mange op, at der også på indholdssiden er blevet tale om en stærkt fortættet

publikation. Det er en bog, der siger uhyre meget både om Thorvaldsens kunst og om fremstillingen af skulpturer fra renæssancen og langt op i 1800-tallet, men som omvendt kan være svær at forstå for en læser uden større forudsætninger. Bogens største force er derfor også dens største svaghed; den er så komprimeret, både hvad angår tekst og billeder, at den skal læses med omhu, og uden at læseren skal lade sig narre af den lidt bastante pædagogik, der dukker op i form af overskrifter som "Hvor er originalerne for Thorvaldsens afstøbninger", "Hvad kostede afstøbninger?" og "Hvordan fik Thorvaldsen sine afstøbninger?" En enkelt detalje kunne have været god at få uddybet. Billedhuggeren og medaljøren Frederik Christopher Krohn, der fra 1837 indsamlede afstøbninger til det danske kunstakademi, er flere gange citeret og blandt andet, da han i februar 1839 bemærkede, at "Paven har forbuden at afforme i Gips og kun tillader calcheren i Ler af alle antique statuer". Det rejser spørgsmål, som den ellers så indholdsrige bog ikke har behand-

let, nemlig om tidens kulturpolitiske holdning og eventuelle indflydelse på afstøbningsmarkedet. Gipserne rummer masser af stof!

Og når den nærværende bog virkelig læses, og når læseren giver sig tid til se på illustrationerne og forstå sammenhængen, er *Thorvaldsens afstøbninger efter antikken og renæssancen - en komplet samling* lidt af en skattekasse, en publikation, der kan lukke op for et helt nyt syn på den kendte billedhuggers kunst.





Mertz om Mertz - Albert Mertz' noteværk og skrifter.

Redaktion: Cecilie Høgsbro Østergaard. Med bidrag af Jørgen Michaelsen og Peter Brix Søndergaard. København: Forlaget Vandkunsten, 2013. 260 sider.

En note om Mertz om Mertz

.....

Af Jens Tang Kristensen, mag.art., ph.d.-stipendiat

.....

Albert Mertz' (1920-1990) kunstproduktion kan, ligesom kammeraterne Gunnar Aagaard Andersens (1919-1982) og Richard Winthers (1926-2007), karakteriseres som eksperimentel. Mertz havde som medstifter af kunstnergruppen Linien II taget aktiv del i udviklingen af den konkrete kunst i Danmark, selvom han samtidig udviste en stærk veneration for dadaisme, konceptkunst og pop-art. Han tog hermed afstand fra enhver formalisme, hvilket han understregede i et tekstbidrag bragt i bogen *Pejling af modernismen*, som udkom i 1962. Her fastslog han at: "Det fastlåse er formalisme og

formalisme er kunstens død" (Mertz, 1962, p. 31).

For Mertz var forholdet mellem objektet og teorien bag kunstværket indbyrdes uadskillelige, og alene af den grund er der med *Mertz om Mertz* tale om en vigtig bogudgivelse. Bogen indeholder - foruden væsentlige uddrag af kunstnerens egne optegnelser i form af *Værkstedsbøger*, de såkaldte *Rød-Blå-bøger* og *Skraldebøger*, alt samlet under betegnelsen *Noteværket* - også en række opklarende og informative tekstbidrag omhandlende dette værk. De er skrevet af henholdsvis Jørgen

Michaelsen, Peter Brix Søndergaard og Cecilie Høgsbro Østergaard.

Mertz skrev på sit noteværk i tidsrummet mellem 1963 og 1974, og det vil sige i en periode, hvor han boede i Paris. *Noteværket* markerer imidlertid ikke bare et brud i Mertz' kunstspecifikt (i den forstand at konceptkunsten i stigende grad optog ham); det afspejler på mange måder også et historisk og paradigmatiske omskift i den europæiske samfundsstruktur og politik generelt. *Mertz om Mertz* skal hermed ikke kun betragtes som en indforstået fagintern publikation forbeholdt en lille gruppe "Mertz-interessenter". Den bør derimod også læses som et kulturhistorisk vigtigt skrift, der samtidig giver indblik i 1960ernes kultur- og samfundsliv mere generelt.

Ud over at der er tale om en stor bedrift fra redaktør og medforfatteres side, vil jeg understrege, at bogen samtidig er en forlags- og editionspræstation ud over det sædvanlige. Vandkunstens Forlag har igen skabt et gedigent bogværk

i et flot layout, der er indholdssiden værdig. Den indeholder mange gode reproduktioner af såvel kunstværker samt faksimiletryk af kunstnerens egne tekster. Bogen er således både forskningsmæssig og formidlingsmæssig interessant og relevant. Den er voluminøs og spænder vidt – dog uden på noget tidspunkt at tabe fokus på Mertz' tanker om kunst.

Værkstedsbøger, Skraldebøger, Rød-blå-bøger og dagbøger

Betegnelsen *Noteværket* har traditionelt betegnet det tekst-, skitse- og billedmateriale, som Mertz udfærdigede under sit ophold i Paris fra 1963 til 1975. Materialet består af omkring 120 hæfter og bøger, men det omfatter ikke de såkaldte dagbogsoptegninger, som Mertz beskrev som Notes, ligesom det heller ikke, i stringent forstand, inkluderer hans essays, digte eller andre upublicerede skrifter. Ved at tage disse tekster med i *Mertz om Mertz* er *Noteværket* yderligere blevet ledsaget af en række vigtige primærkilder. *Noteværket* er i den forstand en kompromisløs udvidet udgivelse om og af Mertz.

Den samlede udgivelse præsenterer således store dele af *Værkstedsbøgerne*, *Rød-Blå-bøgerne* og *Skraldebøgerne* som en helhed sammen med en række yderst brugbare oversigter og registre over disse. Det er på en gang bogens styrke og svaghed, at den er blevet så omfangsrig. Som læser bliver det afgjort vanskeligt at adskille Mertz' skrifter fra hinanden, hvilket omvendt kan vise sig at være en pointe; et aspekt som jeg vil vende tilbage til i min anmeldelse, der, ud over at beskrive bogen og dens struktur, primært vil omhandle teksterne om Mertz-teksterne.

Værkstedsbøgerne blev skabt i perioden fra 1964 til 1979, og de kan på mange måder karakteriseres som egentlige ideudkast til værker. Fra og med 1968 blev de integreret i *Noteværket*, idet Mertz fra da af udfærdigede dem som en bevidst handling og vidererefleksion over sine egne værkproduktioner og deres virkning, vel at mærke sat i relation til en teoretisk og kunstnerisk praksis mere generelt. Det er således ikke overraskende, at det er i værksteds-

bøgerne, at *Rød-Blå-propositionen* beskrives første gang, hvilket underbygger tesen om, at der forekommer visse overlap "bogprojekterne" og kunstværkerne/genrerne imellem.

Rød-Blå-bøgerne er derimod uløseligt knyttet til udviklingen af *Rød-Blå-propositionen*, som er så karakteristisk for Mertz' senværk. Rød+blå-værkerne kan, som Peter Brix Søndergaard bemærker, måske endda betegnes som kunstnerens signatur (Søndergaard, 2013, p. 113). Det er vigtigt at bemærke, at de 24 *Rød-Blå-bøger* ikke kun omhandler Mertz' private og introspektive overvejelser om proportionens anvendelighed, gyldighed og funktion. De består derimod også af en række dialoger og diskussioner med andre kunstnere omkring disse problemstillinger, heriblandt flere af hans nære venner og kollegaer såsom Daniel Buren (f. 1938), Ad Reinhardt (1913-1967) og Joseph Kosuth (f. 1945). *Rød-Blå-bøgerne* blev skabt over en forholdsvis kort periode fra 1971 til 1975, om end Mertz arbejdede intenst med *Rød-Blå-propositionen*

fra slutningen af 1969 og helt frem til sin død.

Det er først i 1973, at Mertz tager begrebet *Skraldebog* i brug, selvom han også arbejdede med det format i det meste af sit liv. *Skraldebøgerne* består af en stor mængde fundne billedmaterialer, der, som navnet antyder, bedst kan beskrives som en slags visuelle scrapbøger eller collager opbygget ud fra den overflod af billeder, som forbrugerne i stigende grad blev konfronteret med i efterkrigstidens konsumeriske hverdagsliv. På den måde kan *Skraldebøgerne* samtidig betragtes som oppositionelle til både *Værkstedsbøgerne* og *Rød-Blå-bøgerne*. I *Skraldebøgerne* optræder der som sagt en masse reklameudklip og populærfotos fra tabloidpressen, suppleret af en mængde saksede avisudklip, notitser, kronikker og endda en nekrolog over Asger Jorn (1914-1973). Det var disse reklamebilleder, der samtidig påvirkede Mertz i hans mere pop-art-orienterede malerier, som han skabte i begyndelsen af 1960erne, som for eksempel *Slukkede Stjerner*

(1961, KUNSTEN Museum of Modern Art, Aalborg) og *Alt dette er deres* (1962, Sorø Kunstmuseum) (Fuchs, 1999, p. 119).

Mertz og hans kunst - om mediering og navigation i spændingsfeltet mellem kaos og kontrol

Mertz beskrev selv *Noteværket* som et kunstnerisk testamente, hvilket markerer det første paradoks, som vi støder på som læsere. For Mertz handlede de konkrete værker - som han primært producerede i 1940erne og 1950erne, samt hans senere udvikling af *Rød-Blå-propositionen* - først og fremmest om at bevæge sig væk fra ideen om kunstværkets singulære og autonome status. Det handlede således om at tømme billedet for ethvert essentielt og iboende indhold for, gennem denne reduktion, at fremhæve dets konkrete karakter som objekt og billede. Paradoxet opstår således ved forestillingen om, at kunsten og kunstnerens autonome særstatus kan udhæves og ophæves via et privatfunderet autobiografisk noteværk. At der for Mertz tilsyneladende findes en nøgle

eller læsevejledning, en manual eller guide til suspenderingen af subjektet, giver således visse usikkerheder med hensyn til bøgernes status, idet de samtidig indeholder et vist element af mere konceptuel karakter. Det er, som Jørgen Michaelsen overbevisende påpeger i sit bidrag til bogen, imidlertid vanskeligt at adskille værket og teorien om dette fra afsenderen og kunstneren selv:

I forbindelse med Albert Mertz er det umuligt og irrelevant at opretholde en skarp skelnen mellem kunst og biografi. Noteværket udvikler sig ved, at det ene element tjener som det andets funktionelle negation.

(Michaelsen, 2013, p. 237f.)

For at opnå en dybere indsigt i Mertz' kunstteori, som den artikuleres i *Noteværket*, kræves der dels forståelse for, at skrifterne blev skabt i takt med hans stigende interesse for konceptkunsten. Dels at de, som det var tilfældet for hans kunst generelt, blev skabt som led i en større strategi, der handlede om ophævelsen af enhver form for værkkategori. Han

ønskede heller ikke nødvendigvis, som Michaelsen endvidere understreger, at være konceptkunstner i "traditionel" forstand. Prædikater og mærkater klæber dårligt på ham. Mertz' interesse for forholdet mellem det æstetisk "rene" og "urene" værk forekommer derimod som et gennemgribende karaktertræk ved hans kunstneriske bedrift, og det harmonerer også godt med hans ønske om at skabe en type kunst, der ikke kan indfanges af -ismer, formalismer og andre kunstinstitutionelle dogmer og diskurser. Mikkel Bogh har således et andet sted bemærket, at på den ene side skal:

Værkerne ... ikke virke 'kunstneriske'. Deres 'auratiske' udstråling skal være minimal, og frem for alt må de ikke være maleriske: Dengang betegnede han dem selv som "filosofiske tankemanifestationer".

(Bogh, 1999, p. 26)

På den anden side kan der samtidig peges på, at for eksempel Mertz' collager fra 1940erne var urene, idet de lod de enkelte dele, som værket

var sammensat af, fremstå som ren materialitet, og det vil sige, at værket ikke refererede til andet end sine egne komponenter og fysiske materialitet. På det niveau var Mertz' collager, assemblager - og for så vidt også *Skraldebøger* - i dialog med Henry Heerups (1907-1993) skralde-modeller. Bogh konstaterer således om Mertz' collager, at:

Resultatet var en ofte stærk og insisterende spænding mellem collagens løst sammenflikkede komponenter, papirstykker, papæsker, stoflapper, malede figurer, kuglepenne, bemalet træ mv., og så den overgribende kompositoriske dynamik, altså en spænding mellem en spredende og en samlende faktor i billedannelsen.

(Bogh, 1999, p. 26)

Det er nærliggende at opfatte de spredende og samlende elementer som et særligt karakteristika ved Mertz' kunst og skrifter. Grænsen mellem kunstværkerne og bogværkerne er med andre ord også flydende, og det afspejles ikke mindst i *Skraldebøgerne*, hvor udklippene ofte er forsynet med kunstnerens egne

kommentarer i form af tegninger, bemalinger, skraveringer og skrift. *Skraldebøgerne* fungerer på den ene side som kommentarer og supplement til Mertz' øvrige aktiviteter af mere "autoritativ" og traditionel kunstværk-karakter, på den anden side suspenderer de samtidig dette skarpe skel. Bøgerne gør os endnu en gang opmærksom på, at hans kunstværker forbliver vanskelige at sammenfatte, rubricere og klassificere. Anarkismen og det antiautoritære islæt afspejles således både i *Noteværket* og i den store mængde film, fotografier, malerier, collager, skrifter, objekter, assemblager, installationer og objekter, som han producerede gennem hele sin karriere, ligesom det aktionsprægede element blev udfoldet for fuld udblæsning i hans mere happeningorienterede beskæftigelser, eksempelvis i hans foredrags-tour med titlen "Mød Danmarks Morsommeste Mand - Bedre end Victor Borge" eller på den officielle Fluxus-festival i Nikolaj Kirke i november 1962. Det dadaistiske og anarkistiske gen kontrasteres imidlertid samtidig; for som Jørgen

Michaelsen bemærker i bogen, er hans proaktive og teoretisk reflek-sive forhold til den konstruktive og konceptuelle kunst altid til stede i et parallelløb. Det binære system, som ligger indlejret i bøgerne og i kunstværkerne, er således snarere Mertz' signatur, end det er *Rød-Blå-propositionen*, som Søndergaard var inde på.

Mertz implementerede således nege-ringen af værket som et strukturelt og indlejret princip i sin kunst, og det arbitrære og kontrastfyldte forhold mellem anarki og kontrol, samling og spredning må således danne et vigtigt grundlag for forståelsen af samme. Det binære system kom-mer til udtryk på utallige måder hos Mertz, og det afsløres ikke blot som et struktureringsprincip med hensyn til værkernes forhold til -ismer eller de meningsindhold, som de even-tuelt må generere ekstrovert og udadtil. Det angår også det singu-lære værk som konkret komposition og strukturelt tegnsystem, ligesom relationen mellem tekst og afsender konstant fremhæves som et ustabil

usikkerhedsmoment i bøgerne og kunstværkerne.

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 mod-gift 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 signalværdi.

(Michaelsen, 2013, p. 236)

Det er hermed oplagt at foreslå, at Mertz' kunstteoretiske skrifter også bør karakteriseres som processuelle ansatser, forsøg og refleksioner over kunstens væsen generelt, frem for som egentlige forlæg og skitseud-kast til eventuelt mere færdige kunstværker og produkter.

I 1969 påbegyndte Mertz sine første teoretiske overvejelser om *Rød-Blå-propositionen*, der lidt forenklet handler om, hvordan det er muligt at skabe en universel kunst- og

tegnkombination uanset hvilken kontekstuel sammenhæng, den ellers optræder og indgår i. Mertz nåede således frem til et fastlagt system, hvor *Rød-Blå-propositionen* altid skulle bestå af:

[...] *et rektangel dannet af to kvadrater hvoraf den venstre er rødt og det højre blå. Hvilken rød og hvilken blå er underordnet. Dette billede, eller objekt, kan fremstilles i ethvert materiale og med en hvilken som helst teknik, også det er underordnet, dets eneste berettigelse er at det kan SES. Det er ikke farverne, deres stofflige materialitet, deres nuance, penselstrøgene, eller anden malerisk Hokus Pokus som er sagen, men at billedet er synligt og ALTID består af den samme struktur to kvadrater sat sammen så der dannes et rektangel og de samme to farver rødt og blå. Ved denne gentagelse (og om dette er mig eller en som producerer den er ligegyldigt) tømmer billedet for anden betydning end sin blotte synlighed og betydningen eller betydningerne opstår kun når den enkelte beskuer bruger billedet.*

(Mertz, 2013, p. 11)

Selvom Mertz med *Rød-blå-propositionen* arbejdede med billedreduktioner som en form for metodisk grundlag og afsæt, opgav han aldrig implementeringen af et tilfældighedsprincip, hvilket blandt andet afspejles i brugen af forskellige materialer samt i de collager og décollager, der optræder i et rigt omfang i *Skraldebøgerne*. Det er oplagt, at *Noteværket* giver et nuanceret indtryk af Mertz' kunstneriske bedrifter, ligesom det kan bidrage til større forståelse for en kunstnerisk bedrift, der havde negeringerne og den komplekse kompilation af billedelementer, samt diversiteten mellem kontrol og kaos, som sit eviggyldige omdrejningspunkt.

Væren i værket afkodes i en Værkstedsbog

Cecilie Høgsbro Østergaard gør opmærksomhed på, hvordan Mertz' tekstuelle teorier voksede i takt med, at afstanden til det "traditionelle" maleri gradvis blev større (Østergaard, 2013, p. 15). Hun ser Mertz' forsøg på at bryde med den male- riske konvention udmønte sig i tre

overordnede strategier. Den første består i ophævelsen af maleriets materialer og teknikker (desværre uden at denne strategi og metode præciseres nærmere, og uden at vi får indtryk af, hvordan den kan adskilles fra de to øvrige). Den anden er kendet ved Mertz' brug af collagen, der ellers også må betragtes som en velkendt og ofte anvendt strategi blandt de historiske avantgarder såsom kubisterne, dadaisterne og surrealisterne (Paldam, 2011). Collagen kan opfattes som den naturlige afløser for maleriet, idet et allerede eksisterende billedmateriale nu bruges til at komponere nye billeder med (Østergaard, 2013, p. 15). Den tredje strategi kommer til udtryk ved Mertz' bemalinger, der, ligesom de øvrige strategier, blev taget i anvendelse i et forsøg på at slippe væk fra billedet som en afgrænset flade og firkant. Bemalingerne skulle - ligesom det var tilfældet for et af de øvrige Linien II-medlemmer, Ib Geertsen - tjene det formål at etablere en ny aktiv relation mellem værk, rum og beskuer. Den bemalede genstand adskilte sig således fra det malede lærred ved

dets interaktion og indtræden i rummet frem for som repræsentation og billede på en væg. Kendetegnet for det traditionelle maleri er dets evne til at rette al opmærksomhed væk fra det omgivende og eksisterende rum, hvorved perceptionen nærmest bliver suget ind i det fiktive og begrænsede billedrum, som altid er defineret af værkets egen ramme. Bemalingerne - eller emballeringerne, som Mertz foretrak at kalde dem - kan, som Østergaard også påpeger, opfattes som kunstens frisættelse. I den forbindelse trak Mertz veksler på Claude Levi-Strauss' teori om indianerne, der i deres kropsbemalinger viser, hvordan kunsten er en integreret del af det at være menneske. Det handlede således for Mertz om at etablere et nyt forhold mellem kunst og virkelighed; mellem kunst og eksistens, om man vil. Af samme grund skulle kunsten for Mertz aldrig underlægges nogen eksternt eksisterende konventioner uden for sin egen virkelighed som kunst; et forhold, der naturligt nok viste sig vanskeligt at løse, selv ved *Rød-Blå-propositionens hjælp*:

Jeg har gjort utallige teoretiske og praktiske eksperimenter med denne proposition uden at kunne komme udenom denne for mig ret generende kendsgerning at hvordan man end vender og drejer det så bliver der i sidste instans tale om et billede-et maleri(og) (som?) derfor vanskeligt kan løsrives fra vor iboende maleriske konvention.

(Mertz, 2013, p. 11)



Litteratur

Bogh, Mikkel, "Mertzhuset" in Elisabeth Delin et al (red.), *Albert Mertz* (København: Nikolaj, Københavns Kommunes Udstillingsbygning, 1999)

Fuchs, Anneli, "Pop i dansk kunst, 1960-1970" in Christian Gether (red.), *Europop* (Ishøj: Arken Museum of Modern Art, 1999)

Paldam, Camilla Skovbjerg, *Surrealistiske collager - Underfulde billeder i kunst og litteratur* (Aarhus: Aarhus Universitetsforlag, 2011)

Mertz, Albert, "Til moderne damer og herrer" in Knud W. Jensen (red.), *Pejling af modernismen* (København: Gyldendal 1962)



Mertz om Mertz indeholder følgende bidrag:

Albert Mertz, "Om et langt og trofast liv i kunstens tjeneste"

Cecilie Høgsbro Østergaard, "Værkstedsbøger 31 Hæfter 1967-74"

Albert Mertz, "Uddrag af værkstedsbøger"

Cecilie Høgsbro Østergaard, "Rød+Blå-bøger 24 Hæfter 1971-75"

Albert Mertz, "Uddrag af Rød+Blå-bøger"

Peter Brix Søndergaard, "Et meget magert udsagn: Albert Mertz' R+B-proposition og dens kunsthistoriske forudsætningsrum"

Cecilie Høgsbro Østergaard, "Skraldebøger 43 hæfter 1971-75"

Albert Mertz, "Uddrag af Skraldebøger"

Cecilie Høgsbro Østergaard, "Ord, Digte, Ordeksperimenter og essays 1960-75"

Albert Mertz, "Uddrag af Ord, Digte, Ord-

eksperimenter og essays"

Jørgen Michaelsen, "Notes Dagbøger 1965-90"

Albert Mertz, "Uddrag af Notes"

Jørgen Michaelsen, "Efterskrift - Albert + Mertz: hinsides på den ene og den anden side. Omkring Notesværket og viljen til ambivalens som genreaktivt princip"



DE ROMERSKE COSMATER

*Middelalderens familieværksteder
og deres kirkeudsmykninger*



IB LYDHOLM AARHUS UNIVERSITETSFORLAG

Ib Lydholm, *De romerske Cosmater: Middelalderens familieværksteder og deres kirkeudsmykninger*. Aarhus: Aarhus Universitetsforlag, 2012. 219 sider.

Mønstre og materialer

Om romerske middelalderkirkers marmorarbejder

.....

Af Maria Fabricius Hansen, dr.phil., lektor i kunsthistorie, Aarhus Universitet

.....

Den kunst- og historiekyndige arkitekt Ib Lydholm præsenterer i bogen *De romerske Cosmater: Middelalderens familieværksteder og deres kirkeudsmykninger* et fascinerende materiale af dekorativt stenhuggerarbejde. Med fokus på 1100-1200-tallet og med grundigt afsæt i de historisk-politiske samfundsforhold gennemgås et felt inden for periodens kultur, som det ellers er vanskeligt at skaffe sig overblik over, og som i øvrigt er stort set ubehandlet på dansk. Bogen er forsynet med diverse "redskaber", så som kirkefortegnelser og kort, der gør den anvendelig også som rejsefører.

Når de middelalderlige kirker i Rom har så overdådige gulvbelæggninger i farver og mønstre, skyldes det en tilsvarende mangfoldighed både i forhåndenværende materialer og inspirationskilder for datidens stenhuggere. Hvad materialer angår, forsynede man sig fra faldefærdige, ubenyttede bygningsværker fra antikkens storhedstid, som for eksempel teatre og templer, med marmorpaneler og andet, som kunne genbruges til mosaikker eller fliser. Også søjler kunne genanvendes til dette formål, hvis de blev savet op i salami-lignende skiver. Hvad inspirationskilder angår, tilegnede man sig

fra byens, det vil sige kirkestatens, politiske udvekslinger i krig og fred ornamenten og dekorationsformer fra Byzans i øst og fra araberne sydpå, idet ikke mindst det multikulturelle Sicilien fungerede som stilformidler.

Når materialerne har så mange flotte farver og mønstre, skyldes det, at man i sin tid til antikkens store byggeprojekter havde importeret marmor og andre bjergarter fra hele imperiet - både på grund af stenedens umiddelbare pragt og på grund af den magtmanifestation det var at samle sådanne fysisk-konkrete repræsentanter for rigets enorme udstrækning i en romersk syntese. Eksempelvis fandtes den fornemme purpurfarvede porfyr kun i Ægypten, og dermed blev den i sin overførelse til Rom til et umiddelbart tegn på det romerske herredømme sydpå.

I middelalderens ornamentale arbejder er der således tale om en kultursyntese, der ikke kun strækker sig over geografiske, religiøse og magtpolitiske felter, men også

historisk, tilbage i tid til det romerske imperium.

De såkaldte Cosmatar

Det var især i anden halvdel af 1100-tallet og i 1200-tallet, at de tidligere mere statiske flisebelægninger på kirkernes gulve udvikledes til formidable dynamiske mønstre baseret på store cirkler (søjleskiver) omslynget af svungne bånd og suppleret med kvadrater og trekanter i klare farver, især purpur, grøn, gul og hvid. Desuden bredte ornamentikken sig til kirkeinventarets lodrette flader såsom læsepulte, korsranke og gravmonumenter og til ornamentale søjler i klostergårde, ciborier (baldakiner bygget over altrene), påskelysestager og lignende, hvor de kulørte marmortyper blev suppleret med strålende guldmosaikker.

I Rom og omegn, et område som i dag kan nås med bil på en time eller to, manifesterede dette sig omkring en række familier af stenhuggere eller marmorarbejdere, som de selv kaldte sig, *marmorari romani*. En af stenhuggerne hed Cosmas, og det

er hans navn, der har ført til, at *cosmater arbejder* er blevet den almindelige betegnelse for periodens ornamentale flise- og mosaikbelægninger. Ib Lydholm vælger derfor at fastholde denne benævnelse i sin bog. Når vi overhovedet kender til disse familier i dag, skyldes det, at de var overordentlig flittige med at signere og datere deres arbejder. Ib Lydholm gennemgår og afbilder en lang række af disse indskrifter, der vidner om høj social status og godt med selvfølelse. Indskrifterne omtaler mestendels kunstnernavnet og måske dateringen, men der er også eksempler på, at stenhuggerne omtaler sig som *magistri doctissimi*, særdeles dygtige mestre, eller på anden måde roser værkets kvalitet, ligesom de også indimellem har fundet det væsentligt at betone, at de er *cives romani*, romerske borgere. Et par eksempler på indskrifter kan give indtryk af deres karakter: HOC OPIFEX MAGNUS FECIT VIR NOMINE PAULUS (En mand ved navn Paolo, som var en stor kunstner, udførte dette), (p. 110), eller: LAURENTIUS CUM JACOBO FILIO SUO MAGISTRI

DOCTISSIMI ROMANI HOC OPUS FECERUNT (Lorenzo og hans [med sin] søn Jacopo, som var meget dygtige, romerske mestre, udførte dette arbejde), (p. 117).

Overblik over historie og værker

Ib Lydholm leverer en gennemarbejdet og systematisk oversigt i sin kompakte bog, der ikke spilder tiden med overflødig udenomssnak. Bogen rummer en kortfattet historisk gennemgang af de uhyre komplicerede magtpolitiske forhold, en gennemgang man kun kan skrive så enkelt og komprimeret, når man besidder et overordentligt indgående kendskab til perioden og dens centrale personer, som i denne sammenhæng især var paverne.

Derefter følger en velillustreret gennemgang af flisebelægningens udvikling igennem middelalderen, en sammenligning med de tilsvarende, samtidige syditalienske udsmykninger, en redegørelse for en række af de magtpolitiske betydningslag, som belægningerne kunne rumme, og endelig en kronologisk gennemgang

af de store romerske "cosmatiske" familier. Også denne del er gennemillustreret, men man kunne måske nok ønske sig nogle flere og større oversigtsbilleder af gulvbelægningerne, og desuden kunne de enkelte eksempler på kirkeinventar med fordel have været gengivet med en større rummæssig kontekst. Dette layoutmæssige valg skyldes muligvis, at kirkerne jo som oftest er blevet stærkt ombyggede i senere perioder, og at forfatteren åbenbart har ønsket at vise værkerne i så "ren" en form som muligt. Ulempen er imidlertid, at man i værkernes snævre beskæring mister fornemmelsen for deres placering og helhedsvirkning i kirkerummet.

Rejsefører

Som supplement til de mere redegørende tekstafsnit er bogen forsynet med en nyttig fortegnelse over kirker med cosmater arbejder i Rom og omegn. Kirkerne i Rom er ydermere markeret på et kort bagest i bogen, så den alt i alt lægger op til en god parallelfunktion som guidebog til dette specielle, men meget attraktive

felt i periodens arkitektur og kunsthåndværk.

Der er tale om en klart skrevet, vidende gennemgang af et fascinerende materiale. Der findes ganske vist et flerbindsværk på tysk om emnet af Peter Cornelius Clausen og et større oversigtsværk af Paloma Pajares-Ayuela, *Cosmatesque Ornament: Flat Polychrome Geometric Patterns in Architecture* (2002), men Lydholms komprimerede, historisk velorienterede overblik vil være nyttigt for rigtig mange kunst-, arkitektur- og skulpturhistorisk interesserede læsere med sans for de romerske middelalderkirker.

Mere dybdegående analyser af kunsthistoriske problemstillinger såsom forholdet til og tilegnelsen af antikken nævnes kun en passant undervejs. Tilsvarende kunne undersøgelser af betydningerne af de prominente og talrige signaturer være særdeles interessant. Men det er ikke Lydholms ærinde og svarer heller ikke til hans faglighed som iagttagende, systematisk og

historisk interesseret arkitekt. Det indebærer eksempelvis, at den uregelmæssighedens og skævhedens æstetik, som ses i placeringen af indskrifterne, blot konstateres og til nød, når der er byttet om på bogstaver, forklares med, at stenhuggerne måske var ordblinde (p. 117, ill. 5.5.). Alt i alt er fordelingen af bogstaverne i indskrifterne set med Lydholms øjne noget hovsa-agtig. Men det var nok værd at overveje, om der ikke er tale om et ganske gennemgribende før-modernistisk æstetisk udtryk, hvor man ikke tilstræbte kontinuitet, systematik og regularitet, og hvor forestillingen om stavfejl som noget problematisk eller ønsket om konsekvens i navne var ikke-eksisterende. Det er først efter det gutenbergske gennembrud og udbredelsen af den tekniske reproducerbarhed af tekst og billede, at dén slags er blevet taget for givet. Heller ikke de mulige betydningslag, som selve genanvendelsespraksissen kan rumme, bliver behandlet i bogen. Ifølge Lydholm finder det første, tidligt middelalderlige genbrug af antikkens frembringelser sted i en periode, hvor

bygningshåndværkerne "selv var usikre og uden original skaberevne", hvilket nok må siges at være en noget simplistisk måde at forstå den oldkristne kunst og dens eklektiske genbrugspraksis på. Men denne slags - primært kunsthistoriske - indvendinger skal ikke overskygge bogens mange kvaliteter. Ib Lydholm prætenderer selvfølgelig på ingen måde at besvare alle spørgsmål om emnet, hvilket også ville være uforeneligt med bogens attraktive kortfattede og overskuelighed. Den er et overordentlig nyttigt, tilgængeligt fundament, både for den almindeligt interesserede læser og for videre studier, og såvel hjemme i sofaen som på feltstudier i kirkerne i Rom og omegn.

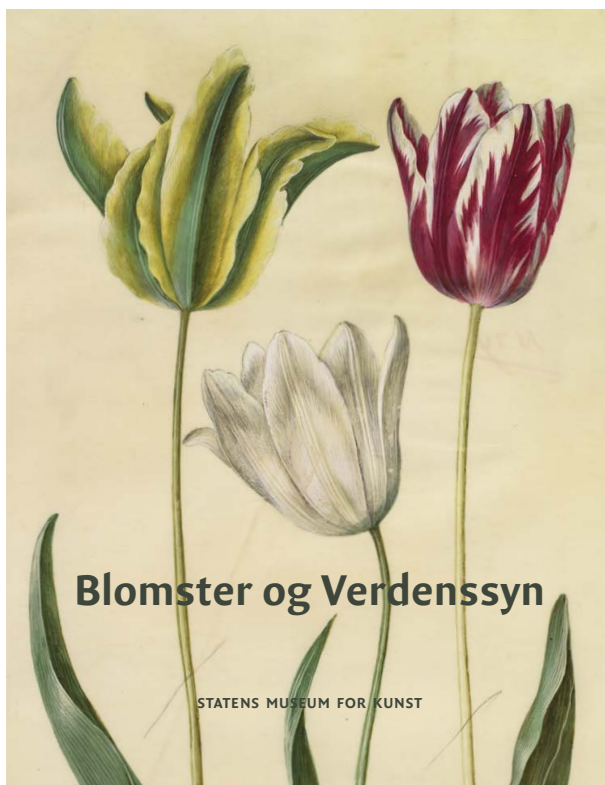


Litteratur

Peter Cornelius Claussen, *Die Kirchen der Stadt Rom im Mittelalter, Corpus Cosmatorum* bd. I-III, *Forschungen zur Kunstgeschichte und christlichen Archäologie* (Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 1987-)

Paloma Pajares-Ayuela, *Cosmatesque ornament: Flat Polychrome Geometric Patterns in Architecture* (London: Thames and Hudson, 2002)





Blomster og Verdenssyn. Udstillingskatalog. Redaktion: Eva de la Fuente Pedersen og Hanne Kolind Poulsen. København: Statens Museum for Kunst, 2013. 240 sider.

Vis det med blomster

.....

Af Laura Søvsø Thomassen, mag.art., ph.d.-stipendiat

.....

Det, der kan siges med blomster og mere til, bliver rigt præsenteret i kataloget til udstillingen *Blomster og Verdenssyn*, hvor især 1600-tallets blomstermotiver sættes i relation til skiftende verdensbilleder fra middelalderen og renæssancen til den moderne periode.

På inderflappen til Statens Museum for Kunsts (SMK) katalog om *Blomster og Verdenssyn* får man at vide, at dette "ikke bare [er] 'endnu en bog' med billeder af kønne blomster"; og det står da også hurtigt klart, at selvom værket er rigt illustreret, så går bogen meget dybere end blot et par 'kønne blomster'.

SMK's katalog er redigeret af Eva de la Fuente Pedersen og Hanne Kolind Poulsen og indeholder bidrag fra en række kunsthistorikere, konservatorer og botanikere. Udstilling såvel som katalog tager udgangspunkt i to værker - såkaldte florilegier - fra Den Kongelige Kobberstiksamling, nemlig *Gottorfer Codex* og *Det Grønne Florilegium*. De to værker blev udarbejdet på foranledning af hertug Frederik den 3. (1597-1659, hertug fra 1616) af Slesvig-Holsten-Gottorp i midten af 1600-tallet af den tyske kunstner Hans Simon Holtzbecker (d. 1671) som kataloger over planter og blomster, der fandtes

i haverne ved Gottorp Slot. Tilsammen indeholder værkerne flere end 1000 illustrationer af blomster, og ud over en omfattende restaurering af værkerne har man haft et hold af botanikere fra Statens Naturhistoriske Museum til at artsbestemme blomsterne i *Det Grønne Florilegium*. På trods af at omdrejningspunktet for kataloget er placeret i 1600-tallet, bliver det gjort klart, at der fokuseres bredt på perioden fra slutningen af renæssancen til 1800.

Kataloget *Blomster og Verdenssyn* består af ni kapitler, der skifter mellem indlæg fra kunsthistorikere, konservatorer og botanikere. Især kapitlerne om stillebenets udvikling over 250 år (af de la Fuente Pedersen) og et nærstudium af Holtzbeckers værker (af Kolind Poulsen) dominerer bogen både i omfang og indhold. Et mod- og medspil til disse udgøres af kapitlerne, der omhandler dels konserveringen af værkerne og dels SMK's bevaringsafdelings restaurering af flere end tyve blomsterbilleder fra Tyskland og Nederlandene. Igennem disse kapitler får

man yderligere et spændende indblik i både konserveringsarbejdet samt en næsten taktil fornemmelse af materialer og farver, som de afdækkes og udfoldes med eksempler, der både inkluderer infrarødbilleder, røntgenbilleder og detailudsnit.

På den ene side kunst, på den anden side naturvidenskab

Overordnet set har bogen to centrale idéhistoriske diskussionspunkter, nemlig dels forholdet mellem naturen (og heri naturvidenskaben) og kunsten, og dels forholdet mellem blomsterbillederne og de samtidige historiske udviklinger i verdenssyn. Forholdet mellem naturvidenskaben og kunsten er et klassisk diskussions-emne, især når det drejer sig om værker, som øjensynligt både har æstetiske og naturvidenskabelige træk. Således diskuteres det igennem bogen, hvorvidt blomsterbillederne, som vi møder i *Gottorfer Codex* og *Det Grønne Florilegium*, skal betragtes æstetisk eller naturvidenskabeligt.

I kapitlet "Planterne i florilegierne", skrevet af syv botanikere, står det

klart, at mange af Holtzbeckers malerier - på trods af deres naturalistiske stil og øjensynlige naturvidenskabelige nøjagtighed - ikke er 'korrekte' gengivelser. Holtzbeckers blomstermotiver er ofte idealiserede (der repræsenteres eksempelvis ikke blomster med insektbid eller visne blade), og, som det var sædvane i 1600-tallet, blev blomsterne malet ud fra mønsterbøger. Deres eksakte udseende blev ofte nedprioriteret, hvilket yderligere kan gøre det svært for moderne botanikere at bestemme planten. Det pointeres i bogen, at der i *Det Grønne Florilegium* er lagt meget mere vægt på æstetikken end i *Gottorfer Codex*. For eksempel, argumenteres det, er der i *Det Grønne Florilegium* ikke afbilledet 'grimme' rødder - men for denne anmelder står det ingenlunde klart, hvorfor rødder skulle være mindre æstetiske og dermed også være genstand for mere naturvidenskabelig analyse end resten af planten. Som for så mange andre billeder, der befinder sig på kanten mellem naturvidenskab og kunst, forbliver diskussionen om, hvorvidt Holtzbeckers værker

primært er udtryk for æstetik eller naturvidenskab, uafklaret.

Blomster og Foucaults epistemer

Det andet diskussionspunkt, som bogen tager fat på - og som titlen refererer til - omhandler forholdet mellem blomsterne skildret i værkerne og de skiftende verdenssyn i 1600-tallet. Forholdet mellem verdenssyn og blomsterbilleder ligger som en understrøm i de fleste kapitler, men udfoldes mest udførligt i kapitlerne af de la Fuente Pedersen og Kolind Poulsen nævnt ovenfor. Hos begge forfattere inddrages Foucaults epistemeteori, og særligt overgangen fra middelalderen og renæssancens tankegang til det, Foucault kaldte det klassiske episteme, ses som en vigtig komponent i undersøgelsen af 1600-tallets blomsterbilleder. De la Fuente Pedersens kapitel sætter sig ambitiøst for at illustrere stillebenmaleriernes udvikling gennem 250 år (1550-1800) set gennem eksempler fra SMK's samlinger. Kapitlets styrke ligger i gennemgangen af udviklingen fra 1500-tallets blomstermotiver til

den nederlandske og tyske tradition for stillebenmalerier i 1600-tallet. Kapitlet er i sin helhed velskrevet og har flere interessante pointer og observationer. Derimod er det først på de sidste sider af det omfattende kapitel, at 1700-tallet berøres på trods af, at det, også i dette kapitel, gøres klart, at den primære periode i fokus er 1600- og 1700-tallet. I forhold til udviklingen igennem 1700-tallet diskuterer de la Fuente Pedersen blandt andet, hvordan blomsterbilleder gik fra at være en eftertragtet genstand i købmandsborgerskabet i 1600-tallet til at vinde mere og mere indpas som udsmykninger på slotte og ved hoffer.

Kolind Poulsens bidrag behandler Holtzbecker og hans samlede værker indgående, og disse sættes elegant ind i en relevant historisk kontekst, blandt andet med fokus på samtidens syn på blomster og blomsterbilleder. I slutningen af kapitlet tages temaet om naturvidenskaben og æstetikken op igen, men den samlede videnskabshistoriske fortælling ses primært i forhold til Foucault,

som ud fra et videnskabshistorisk synspunkt ender med at blive lidt for generaliseret og usammenhængende. Her kunne man have skelet til en antologi som *The Art of Natural History*, redigeret af Therese O'Malley og Amy R. W. Meyers, som detaljeret adresserer relationerne og berøringsfladerne mellem forskellige videnskabelige discipliner og æstetikken i botaniske illustrationer i den samme periode, som der er fokuseret på i *Blomster og Verdenssyn*.

Katalogets fokus på Holtzbeckers billeder sætter således 1600-tallets blomstermotiver og deres udvikling ind i en rig række samtidige perspektiver fra kunst og naturvidenskab til generel historisk kontekst. Hvad der måske savnes, er en bredere diskussion af blomsterbilledernes udvikling og betydning igennem hele perioden fra slutningen af renæssancen til begyndelsen af 1800-tallet. Men da bogens behandling af 1600-tallet og overvejelser omkring de epistemiske brud med renæssancens og middelalderens tankegang fremstår så stærke, er dette en mindre indven-

ding. I forbindelse med bruddene i overgangen fra renæssancen til det klassiske episteme er det især værd at fremhæve kapitlet af Finn N. Rasmussen om de forskellige orkideer i Holtzbeckers værker, hvoraf cirka halvdelen har fugle, små mænd og insekter som del af blomsten. Disse zoomorfe blomster leder tankerne hen på renæssancen og middelalderens hybrider mellem natur og kunst og er et fremragende eksempel på, hvordan Holtzbeckers værker er præget af tidens brud og diskussioner om kunst og natur.

Når det siges med blomster

Det omfattende katalog afsluttes med et kort kapitel, skrevet af Henrik Holm, om de mere symbolske betydninger og handlinger i forbindelse med blomster og det at give og modtage blomster. Heri behandles kort blomsternes symbolik i forhold til blandt andet kvinden, reklamer, ægteskabet, sex og overgangsritualer. Dermed bringes læseren for første gang reelt ud af 1600-tallet og ind i nutiden, og som sådan er der gode pointer at hente. Man kunne

dog overveje, hvorfor kapitlet ikke indleder bogen; så kunne man i stedet have brugt et afsluttende kapitel til at samle op på de to overordnede skæringspunkter mellem kunsten og naturen (og naturvidenskaben) på den ene side og mellem de skriftende opfattelser af verden i den tidlige moderne periode og blomstermotiverne på den anden. En sådan opsummering er i stedet overladt til læseren, som dog har fundet rig inspiration og mulighed for fordybelse i de enkelte kapitler. Med *Blomster og Verdenssyn* har vi fået et godt udgangspunkt for æstetisk betagelse af – samt nye akademiske perspektiver på – hvad man ikke blot kan kalde 'kønne blomster'.

.....

Udstillingen *Blomster og Verdenssyn* på Statens Museum for Kunst løber frem til d. 20. oktober 2013. I forbindelse med udstillingen udgives også en faksimile af *Det Grønne Florilegium* på Prestel Verlag, München.

.....

Litteratur

O'Malley, Therese og Amy R. W. Meyers (red.), *The Art of Natural History - Illustrated Treatises and Botanical Paintings, 1400-1850* (New Haven: National Gallery of Art, Washington, 2008).

.....

Blomster og verdenssyn indeholder følgende bidrag:

Eva de la Fuente Pedersen, "Floras verden: Stilleben i Statens Museum for Kunsts Samling 1600-1800"

Anne Haack Christensen og Hannah Tempest, "Den særlige kunst at male blomster"

Hanne Kolind Poulsen, "To blomsterbøger i Den Kongelige Kobberstiksamling"

Niels Borring, Christian Balleby Jensen og Anja Scocozza, "Gottorfer Codex - et bogværk i fire bind"

Ulrich Schneider, "Havekunst i videnskabens tjeneste"

Folmer Arnklit et al., "Planterne i florilegierne"

Finn N. Rasmussen, "Holtzbeckers orkideer"

Henrik Holm, "Sig det med blomster"

.....



Else Marie Bukdahl, *The Re-Enchantment of Nature and Urban Space: Michael Singer Projects in Art, Design and Environmental Regeneration*. Aalborg: Utzon Center, 2011. 110 sider.

Brud og balance

.....

Af Martin Søberg, mag.art., ph.d.-stipendiat

.....

Den amerikanske kunstner Michael Singers (f. 1945) produktion spænder usædvanligt bredt fra skulptur og collage til landskabsarkitektur og design af byrum, men med et gennemgående fokus på naturen som udgangspunkt for betydningsdannelse og kropsligt engagement. *The Re-Enchantment of Nature and Urban Space: Michael Singer Projects in Art, Design and Environmental Regeneration* er en klassisk monografisk publikation skrevet af Else Marie Bukdahl. Den ledsagede udstillingen *Genfortryllelse af byrummet og naturen - værker af Michael Singer*, der blev vist på Utzon Center

i Aalborg i 2011 og efterfølgende i en bearbejdet version på Dansk Arkitektur Center i København. Ud over Bukdahls tekster indeholder bogen en række projektbeskrivelser leveret af Michael Singer Studio foruden et essay af Øystein Hjort om Singers skulpturer fra 1970erne og frem til 1986, hvor Singer påbegyndte sine første transdisciplinære opgaver.

Først får vi serveret fire tematisk anlagte kapitler, der sætter Singers værk i kontekst i forhold til samtidige kunstretninger og behandler Singers interesse for naturen og spørgsmål om kunsten som proces

og ritual samt om forholdet mellem kunst, natur, byrum og humanitet. Herefter følger tre kapitler, der hver koncentrerer sig om en værk-kategori, henholdsvis de såkaldte skulpturhaver, projekter, som angår infrastruktur, og endeligt et kapitel om arkitektur, urbane landskaber og planlægning.

Bukdahls tilgang er formidlende og overbliksskabende, idet hun hovedsageligt trækker på eksisterende tolkninger af Singers værk og i mindre grad præsenterer nye læsninger af de enkelte værker eller værkgrupper. Især kontekstualiseringerne er dog relevante og peger blandt andet på grundlaget for Singers poetik i Minimal Art og Land Art. Bukdahl leverer en kort men præcis introduktion til disse kunstretninger og deres udvikling i USA gennem 1960erne og -70erne. En udvikling, der ikke mindst fik betydning for opfattelsen af skulpturen som kategori i kraft af et øget fokus på den beskuendes blik og bevægelse som konstituerende for værket.

Singers skulpturer, eksempelvis værkerne *Lily Pond Ritual Series*, 7/75, 1975, og *First Gate Ritual Series*, 5./76, 1976, er opbygget af naturmaterialer som grene og bambusstænger og installeret direkte i landskabet. Værkernes lagdelinger og indramninger danner rytmiske forløb, sommetider med reference til geologiske forhold eller til forhistoriske eller oprindelige folks symbolsk ladede konstruktioner. Begrebet kontekst er netop centralt for afkodningen af Singers skulpturer og skulpturhaver, hvor integrationen af rum og objekt er altafgørende. Interessen for det stedsspecifikke løber imidlertid igennem hele oeuvre, fra de skulpturelle værker i 1970erne, installationer i landskaber til udsmykningsarbejder fra midten af 1980erne og blandinger af skulptur og havekunst til de egentlige arkitektoniske arbejder i 1990erne og det 21. århundredes første årti. Øystein Hjort behandler temaet specifikt i forhold til skulpturerne i essayet "The Nature of Sculpture: On Michael Singer's Sculptures from the 70s to 1986," idet vi forstår, at der

ligger en sensibilitet over for kropslig sansning indlejret i Singers værk, en fænomenologisk fornemmelse for brud og balance.

Bukdahl ser helt rigtigt også en forbindelse mellem skulpturhaverne og en engelsk-romantisk havetradition, der vægter et tilsyneladende naturligt udtryk. Dog må Singers værk også forstås i forlængelse af en særlig amerikansk naturforståelse, som eksempelvis den amerikanske arkitekt Frank Lloyd Wright (1967-1959) gjorde sig til fortaler for, præget af mistro over for det urbane og en afstandstagen til en (europæisk) akademisk og klassicerende kunstnerisk tradition. Også i Walt Whitmans (1819-1892) lyrik ses denne tendens. Hos Singer bliver fjerne eller fortidige kulturer som den præcolumbianske, japanske eller kinesiske i stedet til passende forbilleder. Nok er Singer kritisk over for en industrialiseret, moderne urbanitet i kraft af sin romantiske dyrkelse af naturen som harmonisk korrektiv, men uden samme brod som samtidige, mere konceptuelt

orienterede kunstnere som eksempelvis Hans Haacke (f. 1936). Snarere ligger Singers kunst i forlængelse af en amerikansk formalisme; den er nok socialt engageret, men i mindre grad polemisk og ideologi- og institutionskritisk.

I sit forord skriver Bukdahl, at hun har været i tæt og frugtbar korrespondance med Singer under bogens tilblivelse. For tæt, lader det til. Bogen indeholder som nævnt et kapitel bestående af en række projektbeskrivelser skrevet af Michael Singer Studio. Dette fører til en vis forvirring, hvad angår tekstens afsender, for disse beskrivelser og Bukdahls tekster indgår i et samlet noteapparat, mens noterne til Hjorts essay er holdt adskilt. Når dette er vigtigt at påpege, og ikke blot en pedantisk observation, skyldes det, at analysen samlet set har vanskeligt ved at skille sig fra sit objekt. Det er ganske enkelt i flere tilfælde uklart, hvor budskabet kommer fra. Som når Singers arbejde beskrives i rosende vendinger i hans egen virksomheds tekst, men citeret af Bukdahl,

For his large-scale urban project the West Palm Beach Waterfront Commons (2004-2010), Singer has innovatively tackled the special interests of politicians, the diverse needs and desires of a community, the realities of public funding and approvals, as well as local business interests.

(Michael Singer Studio citeret i Bukdahl, 2011, p. 74).

Især i de sidste afsnit af Bukdahls tekst trækker hun kraftigt på citerede tekster af op til en halv sides længde, flere af disse forfattet af Michael Singer Studio. Her kunne en grafisk markering af citaterne, så de i højere grad adskilte sig fra brødteksten, have været nyttig.

Mens de skulpturelle arbejder fint sættes ind i tematiske og historiske rammer, savner jeg et tilsvarende greb om de nyere arkitektoniske arbejder, hvilket ellers ville have styrket den samlede præsentation. Det er en skam, for Singers værker har en umiddelbar fascinationskraft, og de nyere værker repræsenterer glimrende en tendens blandt nutidige kunstnere til at bevæge sig hen

over traditionelle værkkategorier fra kunst imod design og arkitektur, en tendens som også ses i eksempelvis Vito Acconcis (f. 1940) og Olafur Eliassons (f. 1967) praksisser. Især hvad angår de landskabsarkitektoniske projekter kommer Bukdahls tekst ikke væsentligt mere i dybden end Singer Studios egne projektbeskrivelser. Eksempelvis kunne projekter som omdannelsen af havnefronten i West Palm Beach, Florida, fra hovedvej til rekreativt anlæg med fordel have været sammenlignet med lignende, samtidige projekter, som i Chicago og Toronto.

At præsentere læseren for helt indgående fortolkninger og udredninger af sammenhænge er nok heller ikke bogens virkelige ærinde. Set i det lys er *The Re-Enchantment of Nature and Urban Space: Michael Singer Projects in Art, Design and Environmental Regeneration* en god introduktion til en kunstner, som gennem forskelligartede projekter har formået at kaste nye facetter af et oldgammelt tema: naturens og menneskets indbyrdes relation.

KUNSTHISTORISK BOGLISTE

Nr. 7 / 2013

Redaktion:

Rasmus Kjærboe og Martin Søberg

Udgivet af:

Dansk Kunsthistoriker Forening

www.kunsthistoriker.dk

Udgivelser til anmeldelse kan sendes til:

Dansk Kunsthistoriker Forening

Att. Martin Søberg, ID 40 84 68 60

Døgnpost 637, 1704 København V

ISSN 2245-0092



**DANSK KUNST
HISTORIKER FORENING**