

Interview

En samtale mellem
Peter Callesen og
Natalia Gutman



Fig. 1 to 3 *Castle* (1999)



Fig. 4 to 5 *Palace of Dreams* (2003)

Natalia Gutman: Bogens fokus er på dit arbejde med papir, men vil du fortælle lidt om din performance *Castle* fra 1999, som måske var et foregangsværk for dit arbejde med papir?

Peter Callesen: Ja, det kan man egentlig godt sige, at det var. *Castle* er en performance, som jeg lavede, da jeg gik på Goldsmiths College i London, hvor jeg bygger et slot af tape og pap. Jeg gik og byggede i ti stormende og regnfulde dage. Det var lidt af et sisyfosarbejde, for da jeg kom om morgenen, var det faldet sammen – og så skulle jeg starte forfra igen. Det blev ved med at mislykkes, der var en form for fiasko i det, som er et tema, som jeg har arbejdet meget med i mine tidlige performances. Men det handlede også om, at jeg altid har været glad for at bygge og konstruere ting. Det handlede nok også om plads – om både fysisk og mentalt at skabe sig plads. Jeg var lige flyttet til London og boede på et meget lille værelse på 7 m² og gik på en meget stor skole. Jeg havde måske brug for at blive set, det var nok en form for manifestering. På det tidspunkt var jeg optaget af det eventyrlige og umuligheden af, som voksen, at vende tilbage til ens barndom. Så temaet var også den tabte barndom. Jeg tror helt klart, at dette tema, samt skrøbeligheden i materialet og det at bygge, var grundlæggende elementer, jeg tog med til arbejdet med papiret.

NG: Det hvide papir er så skrøbeligt og så beskedent, og alligevel fandt det vej til dine hænder – hvordan skete det?

PC: Det startede med min interesse for det umulige og performance *Palace of Dreams*. Det var i 2003, hvor jeg var inviteret til at deltage i en performancefestival i Helsinki. Jeg ville lave et interaktivt værk og byggede et stort flydende slot i flamingo på ca. 3 x 4 x 3 m. Det interaktive bestod i, at man kunne ringe til mig, og så roede jeg, i en lille jolle, folk ud til det flydende slot, hvor de blev efterladt alene i en halv times tid. Her kunne de så gå på opdagelse i slottet, drømme sig væk, være konge eller dronning i eget slot eller gøre, hvad de havde lyst til. Da vi skulle beslutte, hvad der skulle være i kataloget, lavede jeg et lignende slot, men bare i papir og meget lille, som man selv kunne klippe ud og lime sammen, med en masse detaljer og med nogle inkorporerede umuligheder, så det faktisk ikke kunne lade sig gøre at lave det. En dag et halvt år efter sidder jeg på mit atelier og tænker, måske skulle jeg alligevel prøve at lave det og se, hvor langt jeg kan komme med det. Og så viste det sig, at det faktisk var muligt at lave det slot – og det papir, jeg lavede det af, var et A4-ark, og det blev starten til en lang række af A4-værker, som jeg har lavet lige siden.

NG: Hvad er det ved A4-arket, der er så appellerende?

PC: Først og fremmest synes jeg, det er et meget smukt og harmonisk format. Man kan blive ved med at folde det, og det bliver ved med at have de samme proportioner. Det rummer en slags matematisk skønhed, samtidig med at det er så hverdagsagtigt og udbredt så mange steder i verden. Vi kender det jo så godt fra skolen, fra brevet i rudekuverten og fra kopmaskinen på arbejde. Men det er stort set værdiløst som materiale, og det giver mig et større råderum, en frihed til at kunne arbejde med store eksistentielle temaer i et materiale, som er så umiddelbart undseeligt. Det virker mindre postulerende og storladent, end hvis værket var kæmpestort og fx lavet i bronze. Jeg tænker også, at papirets skrøbelighed kombineret med den lille skala er med til at gøre oplevelsen af værkerne mere intens.

NG: Nogle kunstnere beskriver en kamp med lærredet eller leret – har du også sådan en strid med papiret?

PC: Nej, jeg vil nok ikke kalde det en strid. Men jeg er ikke færdig med papiret. Jeg er stadig meget optaget af, hvordan jeg kan transformere det flade papir til nye tredimensionelle former og fortællinger. Jeg synes, det er spændende at presse formgivningen til det yderste, hvad er muligt, hvor går grænsen, og hvor langt ud i hjørnerne kan jeg komme med papiret? Hvordan kan jeg få papiret til at ligne noget andet end papir. Hvordan får jeg noget til at rejse sig fra papiret, og hvordan får jeg det flade papir til at tage form som en flue, en væltet spand maling eller en dinglende mand. Det er også lidt en leg med det uladsiggørige, som fx når jeg laver et æg ud af et fladt stykke papir, hvilket i princippet ikke burde kunne lade sig gøre. Men når først idéen har manifesteret sig, prøver jeg at finde nye metoder og fremstiller selv forskellige redskaber, der gør det muligt. Mange siger, at mine værker indeholder en slags magi. Jeg ved ikke, om det er rigtigt, måske nærmere en slags trylleri. Der er et før og et efter; noget er skåret væk og transformeret til en tredimensionel figur, men ofte kan man ikke lige gennemskue, hvordan det er sket. Men der er altid en relation, en modsætning eller en fortælling mellem silhuetten, som det udskære efterlader, og så den tredimensionelle form, som det transformeres til. Så forvandlingen fra det flade papir til det tredimensionelle er gennemgående i mange af mine værker.

NG: A4-arket og miniaturene er en form for billedmageri, der sætter fantasien i gang, men hvad er det, der er på spil i de store installationer?

PC: De større installationer opleves jo i højere grad fysisk, som noget, man relaterer til med kroppen. Der er også i flere af installationerne arkitektoniske elementer, som refererer til en menneskelig skala. I de store værker er der desuden ofte et powerplay med publikum. De må gerne undres over, hvor værket starter, hvor det slutter, hvor må de bevæge sig, og om de må betræde det, fx når snefnug i *Walking on Snow* (2003, red.) er spredt ud på gulvet fra væg til væg, eller når voldgraven fylder stort set hele gulvet ud i *Big Paper Castle* på Charlottenborg tilbage i 2003. Mange af de stedsspecifikke installationer, jeg har lavet, er ret store, fx det værk, jeg lavede til Nikolaj Kunsthal, *White Window* (2010, red.), som er en 1:1-kopi i 8 meters højde af den store vinduesvæg i kirken, hvor jeg desuden brugte gamle A4-skitser som glas i ruderne. Jeg er optaget af illusionen og det at kopiere den virkelige verden i et helt andet materiale. Her kopierede jeg den tunge og massive murstensmur i tyndt og næsten gennemsigtigt papir. Med den næsten transparente væg opstod der et modsætningsforhold mellem det tunge og det lette og lyse papir. Jeg arbejder ofte med kopien, spejlingen og gentagelsen. Flere gange har jeg oplevet, at folk er gået på mine papirtrapper, de har faktisk forvekslet værket med omgivelserne. Men det er jeg måske selv ude om ... for jeg er interesseret i at skabe små bedrag. For mig er trapperne først og fremmest billeder på noget andet; på det at forsøge at bevæge sig eller stræbe opad – de hører hjemme i *idéernes verden*, for de er ikke en rigtig trappe, de er et billede på en trappe. Men trapperne er samtidig placeret i den virkelige verden, i *fænomenernes verden*, hvor de til gengæld slet ikke kan bruges. Der er et slægtskab dér med Platons dualisme mellem det *ideelle* og det *reelle*. Den dobbelthed og umulighed er gennemgående i flere af mine værker.



Fig. 6 *Wings of Paper* (2011)



Fig. 7 *The Painter II* (detail) (2013)



Fig. 8 *White Window* (2010)



Fig. 9 *In the Shadow of a Clematis II* (2010)



Fig. 10 *Flyvende og Faldende Fugle / Flying and Falling Birds* (work in progress) (2016)



Fig. 11 *Inverted Poppies* (2022)

NG: Der er mange fald og fiaskoer i dine værker, men der er også i høj grad en påmindelse om *memento vita* – at huske livet. Vil du fortælle om den dualisme i dine værker?

PC: Der er helt klart en vertikal bevægelse i mange af mine værker, noget, der søger opad, og noget, der falder ned. Både stigen, trappen, ruinen, der genrejses, fuglen, der flyver, ægget, der falder, og de døende valmuer, som falder ud af rammen, rummer denne bevægelse. Faldet er jo fatalt og uafvendeligt, men rummer som regel også noget transformerende og nyskabende. Fx er det i faldet fra deres idealbillede, når valmuerne bliver skrøbelige og forgængelige, at de bliver allersmukkest for mig. I det hele taget er der meget forgængelighed og død i min kunst, fx i mine skelet-værker, som jeg ser som en forlængelse af traditionen med at lave memento mori-værker, altså værker, som skal minde os om vores dødelighed. *Looking Back* (2006, red.) og *Half Way Through* (2006, red.) er i begge tilfælde et skelet, der ser tilbage på det liv, det engang havde. Det er jo helt basalt og banalt, min interesse for skeletter og døden minder mig om, at vi ikke lever evigt, og at vi derfor skal huske at leve i den tid, vi har tilbage. Det er selvfølgelig en alvorlig sag, men ofte bliver døden og faldet i mine værker nærmest tragikomisk, som fx i *Cowboy*, hvor hans lasso bliver til en galge. Humoren er ikke som sådan en bevidst strategi, men den er der bare, måske fordi det også er sådan, jeg selv er ... God humor udspringer som regel af en alvor. Man kan ikke rigtig lave sjov med noget, der ikke har nogen betydning.

NG: Du gemmer på udsklip, fraklip, skitser, tegninger og kasserede idéer i bunkevis – hvorfor det?

PC: I 2021 flyttede jeg med min familie fra København til Mors. Efter mere end 20 år med værksted det samme sted skulle det hele pakkes ned. Det gav mig anledning til nogle tanker om, hvad jeg skulle tage med, og hvad jeg skulle lade blive tilbage, både konkret, og i overført betydning – og det endte faktisk med at blive til en udstilling, *Belonging* på Galleri Specta i København, hvor flyttekassen blev et gennemgående motiv. Jeg er ikke så god til at smide ud. Jeg gemmer alt. Det kan både være en forbandelse og en velsignelse. Jeg har fx i mange år gemt alle mine A4-skitser, kopier og tegninger, for tænk nu, hvis man fik brug for dem. Og så synes jeg også, at skitserne kan noget, som det færdige værk ikke kan, de har en umiddelbarhed over sig. På et tidspunkt fandt jeg ud af, at det var interessant at bruge dem som materiale i andre værker, blandt andet i *Under overfladen* (2021, red.) og *White Window*-værket fra Nikolaj Kunsthal. I *White Window* kan man ikke se ud ad vinduet, men der skabes en illusion om, at der er noget på den anden side, men i virkeligheden er mine vinduer en måde at kigge ind i stedet for at kigge ud. Alle de skitser, jeg benytter i vinduerne, er nemlig vidnesbyrd om tidligere idéer, tanker og citater, som har fulgt mig. Og det er selvfølgelig også et vindue til mig, der fortæller min historie og viser min proces – og gør mig til *papirmanden*, som jeg også har parafraseret over i en række værker. Blandt andet har jeg lavet et værk, der hedder *Paperman* (2008, red.), hvor jeg har skåret mig selv ud af et stykke A4-papir, som jeg samtidig står og holder.

NG: I flere af dine værker har du portrætteret dig selv, men er det dig, eller er det kunstneren Peter Callesen, eller er det bare en mand, der ligner dig?

PC: Ofte er det bare det nemmeste at bruge mig selv som model, men der er også et element af, at det handler om mig eller min rolle som kunstner. Eller jeg tager i hvert fald



Fig. 12 Sketch for Column (2020)



Fig. 13 Broken Image (detail) (2008)



Fig. 14 The Weight of My Soul (2018)

udgangspunkt i forskellige selvoplevede situationer, fornemmelser og følelser. *Broken Image* (2008, red.) er fx et selvportræt, som bogstaveligt krakelerer og bliver til potte-skår, og handler nok om modsætningen mellem, hvordan jeg gerne så mig selv, og hvordan jeg oplever mig selv. Et andet og noget større værk, *White Diary* (2008, red.), ser jeg også som et slags selvportræt. Det er en dagbog/notesbog, hvor alt i bogen er skåret ud og breder sig ud i et virvar af tredimensionelle figurer og forgreninger på ca. 4 m². Jeg er ret god til at fortabe mig i detaljer, og indimellem kniber det med at få overblik. I værket kan man på samme måde fortabe sig i alle detaljerne uden at opdage, at silhuetten af værket forestiller et ansigt. Det ser man kun ved at trække sig tilbage og se værket fra et bestemt perspektiv.

NG: Du har også lavet en serie med skjorter – er de dine forskellige ikklædninger?

PC: Jeg ser måske snarere skjorterne som kroppe og papiret som en slags tynd hud. Men måske er de også en slags selvportrætter. Skjorterne er syet af tyndt zairei-papir og skåret i på forskellig vis; tekster i den ene, døre og vinduer i den anden, og i en tredje skjorte er ryggen blevet til en tredimensionel ryghvirvel. Hvor finder vi egentlig vores identitet, sidder den uden på kroppen i måden, vi agerer på, måden vi klæder os på, eller skal man finde det hele indeni? Det er en undersøgelse af det indre versus det ydre. Det er også en form for illustration af "den tynde hud", altså det at være særlig følsom og sensitiv. At se bag om det ydre kræver tålmodighed og sensibilitet. Man kan måske også sige, at skjorterne stiller det helt grundlæggende spørgsmål: Hvad består et menneske af? I en af skjorterne med titlen *The Weight of My Soul* (2018, red.) er der udskåret ca. 100 sommerfugle, som løsriver sig fra skjorten og i en sværm flyver væk og op mod lyset. Måske har vi en sjæl, som lever videre, når vores kroppe engang forsvinder. På den måde er der måske også noget ligklæde eller ligskjorte over skjorterne.

NG: Du bliver ofte spurgt om dit forhold til Gud – hvor viser det sig i dine værker?

PC: Jeg har lavet flere værker, der tager udgangspunkt i teologiske tematikker. Jeg er blandt andet optaget af, hvordan man afbilder Gud i dag. Der, hvor jeg synes, det bliver interessant, er, når man forsøger at give Gud eller Kristus en krop eller en anden form for fysisk tilstedeværelse, for det er netop en af pointerne i kristendommen, at Gud blev til kød, og at han blev levende og tog form som noget mere end en abstrakt form. Jeg tænker, at der tidligere har været en berøringsangst for at afbilde det guddommelige på en mere konkret måde. Jeg har selv lavet en udsmykning, *Light of Man*, til Margrethekirken i Valby i 2017, hvor Jesus tager form og krop som et helt almindeligt menneske. Men han er også lysende og fremstår som en sfærisk figur. Idéen var, at han skulle være både Gud og menneske. Det var interessant at bevæge sig ind i et kirkerum, hvor min kunst jo skulle medvirke til en liturgisk funktion. Men ellers er det jo ikke sådan, at jeg har til hensigt at være missionerende i min kunst, som omhandler det religiøse. Der, hvor det har været interessant for mig, er, når jeg har haft nogle spørgsmål, tvivl eller et mellemværende med Gud, som jeg så har taget udgangspunkt i. Men jeg betragter mig selv som troende, og det er med til at forme dele af mit billedsprog og min symbolverden.



Fig. 15 Light of Man (detail) (2017)

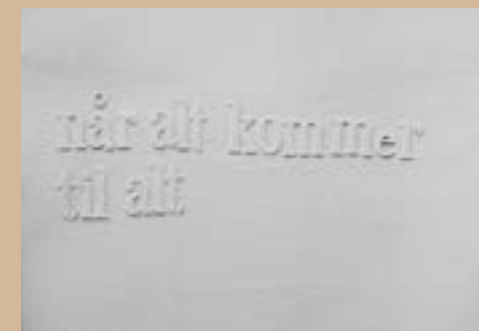


Fig. 16 White Words (detail) (2016)



Fig. 17 No Title, Too Many Words in My Head (2014)



Fig. 18 Ocean of Only Paper (detail) (2023)

NG: I flere værker bliver konkrete udskårne bogstaver og sætninger til billeder og skulpturelle værker – vil du fortælle om dit forhold til sprog og sproget som materiale i dine værker?

PC: Ja, det har jeg været optaget af i de senere år. Fx i udsmykningen *White Words* (2016, red.) lavet til multifunktionshallen på Københavns Universitet på Amager, hvor jeg bruger bogstaver og ord og materialiserer dem i en slags konkret poesi. Jeg synes, det var interessant at undersøge sproget som bærer af betydning netop på et universitet. Værket *No Title, Too Many Words in My Head* (2014, red.) er udskårne tekster fra min dagbog, limet sammen til en skal forestillende mit eget hoved. På sin vis er det også mit hoved. Jeg har i flere perioder i mit liv været i terapi, og jeg har talt i mange timer med mange forskellige mennesker om mange forskellige emner – men jeg synes ikke altid, det har hjulpet. Jeg har oplevelsen af, at ord nogle gange ikke er tilstrækkelige til at skabe en forståelse mellem mennesker. Ordene danner godt nok et hoved, men det er også en meget skrøbelig, og i virkeligheden en hul skal. Måske kan det lille hoved ikke rumme alle de ord.

NG: Hvorfor har temaet vand været påtrængende for dig i din seneste udstilling?

PC: Idéen opstod, fordi Ribe flere gange har været under stormflod, og udstillingen skal vises på Ribe Kunstmuseum som det første museum af tre, hvorefter udstillingen skal til Sophienholm og til Skive. I forlængelse af det drama presser de aktuelle stigende vandstande, klimaforandringer og temperaturstigninger sig også på. Og faktisk har jeg i mange tidligere værker arbejdet med temaet vand, blandt andet i flere af mine performances har jeg kæmpet en heroisk og ulige kamp med vandets kræfter. Jeg er også meget inspireret af de romantiske malere, hvor et gennemgående tema var menneskets kamp med den store voldsomme natur. Den tematik har fået en helt ny aktualitet i kraft af klimakrisen. Måske kan vi ikke overvinde naturen. Naturens kræfter påvirker i hvert fald vores liv i meget udstrakt grad lige nu. Derudover er vand helt grundlæggende, vi består selv af 60 % vand, vi vander vores træer, blomster og planter med vand, vi kan ikke leve uden vand. Men vand kan også føre til katastrofer, udslette og være dødelig. Det er det skisma, der interesserer mig. Det var også vigtigt for mig, at det ikke bare blev en politisk udstilling, men at jeg gik dybere ind i temaet og arbejdede med det eksistentielle. Og hele klimakrisen er dybest set eksistentiel, den handler jo om liv og død og de valg, vi træffer.