

Peter Callesen: Eksistens

Barry Schwabsky
Kunstkritiker

Papir er, som enhver ved, lavet af træ. Og træ kommer fra træer. Jeg får på en eller anden måde følelsen af, at hele Peter Callesens værk kommer fra et bestemt træ, det, der har angivet retningen for menneskehedens historie: kundskabens træ, som tillader at skelne godt og ondt.

Callesen tager modigt livtag med de eksistentielle dilemmaer, der stiller sig for den faldne menneskeheds selvbevidsthed, inklusive dem, der knytter sig til dødsbevidstheden og den plagsomme måde, hvorpå rigtigt og forkert, nydelse og smerte, perception og illusion, katastrofe og mirakel er filtret sammen. Og mens han undersøger alle disse vanskelige dilemmaer ved at producere billeder i både to og tre dimensioner, handler hans arbejde lige så meget om materialet – papiret –, det handler om billedstoffet. Måske bliver dette tydeligere, hvis man stiller spørgsmålet: Bruger Callesen papir som et middel til at præsentere et billede, eller bruger han billeder til at vise, hvad der lader sig gøre med papir? Hele hans værk modsvarer det, et af hans nyere værker kalder for et hav af papirer og tanker (*Ocean of Papers and Thoughts*, 2020) – et hav, hvor vi skal tage os i agt for at skelne alt for hurtigt mellem papir og tanke.

At den anden mulighed – materialevejen – er en gyldig måde at forstå Callesens værk på, antyder, at denne kunsts dybtliggende slægtskab, måske overraskende, lige så meget er med konceptkunsten som med den afbildende kunst. Det er noget, Callesen selv har indrømmet: "Overordnet", har han sagt, "arbejder jeg nok ret konceptuelt", selv om han lægger lige så meget vægt på sine arbejders visuelle dimension (og, vil jeg tilføje, deres taktile ditto)¹. Hans vedholdende brug af papir forbinder helt specifikt hans arbejde med den gren af den post-minimalistiske kunstneriske virksomhed, som kunsthistorikeren og kritikeren Robert Pincus-Witten omkring 1970 identificerede som den, der havde et "epistemologisk" anliggende – eksemplificeret ved blandt andet de New York-baserede kunstnere Mel Bochners, Sol LeWitts og Dorothea Rockburnes arbejde, og som han skelnede fra en anden gren, hvis anliggende ifølge Pincus-Witten var ontologisk og forankret i kroppen og jeget: Vito Acconcis, Lynda Benglis' og flere andres arbejde².

Blandt dem, Pincus-Witten udnævnte til hovedskikkelser inden for den epistemiske tendens, var den israelske kunstner Joshua Neustein. Pincus-Witten betragtede især Neusteins for kærlighed for papir som et eksempel på noget, denne havde til fælles med andre epistemologisk orienterede kunstnere, som ofte "helt ligefremt og apologetisk bruger papiret som det vigtigste materiale" og udviser "en vis følsomhed over for selve den taktile erfaring i selve det at tegne, for ikke at tale om papirets rent fysiske egenskaber – dets fibre, papirmasse, tråde". Dermed "ledsages papirets forrang som den substans, hvis autoritet er størst, af, at mange andre træk ved det også bliver værdsat – dets fravær af æstetiske præentioner, at det er almindeligt, billigt, allestedsnærværende, at det peger på ateliertilværelsen og kunstlivet og så videre"³. Callesen forstår alle disse aspekter af papiret og understreger yderligere "dets skrøbelighed og tidslighed", som "giver en intensitet, nærvær og taktilitet"⁴. Det er bemærkelsesværdigt, at det epistemologiske anliggende, der ifølge Pincus-Witten fik Neustein og de andre til at foretrække papir som materiale, næsten med det samme førte i retning af et epistemologisk anliggende. Som Bochner understregede, "eksisterer ingen tanke uden understøtte, der kan opretholde den"⁵. Papir er en understøtte, vi ofte tager for givet, men Callesen viser – ligesom Neustein og Bochner før ham –, hvor vigtigt det kan være for en dyb tænkning over både erkendelse og væren.

Man kunne gå endnu videre og sige: Tanker stiger frem af det underlag, der understøtter dem. Denne proces lader sig måske allegoriseres med de to udgaver af *Half Way Through/*



Fig. 1 to 3 *Ocean of Papers and Thoughts* (2020)

Looking Back, som Callesen lavede i 2006 og 2007: Skelettet begynder at sætte sig op fra sin eksistensmatrix, et A4-ark. Men selv hvor forbindelsen mellem den skikkelse, der næsten har revet sig løs, og dens underlag er allermest tentativ, hvor den er skrøbeligst og i den største fare, gælder den ontologiske identitet stadig – billedet og matricen er af én og samme substans. Tag nu *Fall* fra 2008 – som direkte synes at pege på det bibelske træ, der giver kundskab om godt og ondt – og *Cowboy* fra 2006, *Not as Fast as His Shadow* fra 2008 eller *Holding on to Myself* fra 2006. Her stiger figurene frem af det todimensionelles rige – men i virkeligheden er det ikke todimensionelt, eftersom vi med egne øjne kan se, at papiret har en vis tykkelse, lige meget hvor tyndt det måtte være, for dernæst at antage volumen, men idet de gør dette, falder de tilbage igen.

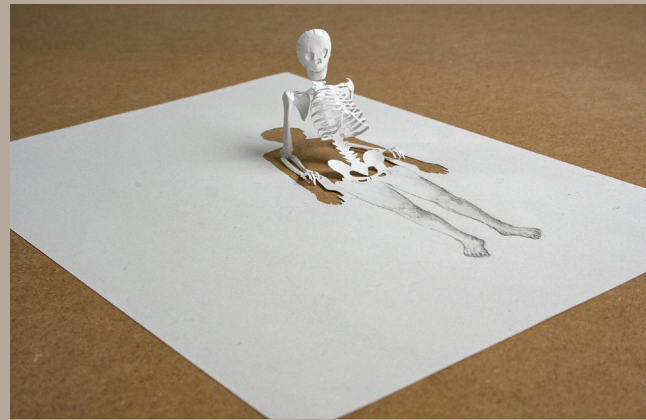


Fig. 4 *Half Way Through III* (2017)

I andre værker adskilles tingene rigtignok helt fra matricen – fx i *Two in One II* fra 2016. Men beskueren forbliver hele tiden bevidst om kilden. Papirklip klippet ud af papir er stadig papir, og skønt det kan tage form af en sommerfugl, kan det ikke flyve væk fra, hvad det er. En tidligere vandreudstilling med Callesens arbejde har ganske vist heddet *Ud af Intet* – men det, jeg får ud af denne kunst, er, at jeg bliver mindet om, at "intet kommer af intet" (som kong Lear sagde uden at forstå det). Og intet kommer andetsteds fra. Mange af Callesens arbejder er lavet af et enkelt ark papir, og mens der kan fjernes noget fra papirarket – noget, som går tabt – tilføjer han typisk ikke noget ekstra materiale til sin konstruktion af værket.

Idet Callesen opbygger tredimensionelle volumener, der forestiller folk eller ting, af de flade former, han skærer ud af papiret, skaber han samtidig et fravær dér, hvor det bortklippede har været. Intet kommer sandt nok af intet, men her er noget kommet ud af intet. Og dette noget kan stadig vise noget – en silhuet, et omrids, som vi kan aflæse som en figur eller genstand. En slags Ikaros skelet hænger ned fra den tomme skygge af en slags fugl i flugt i *Like a Bird* fra 2012. Vi har ikke brug for nogen af de fine interne detaljer (som vi finder i den hængende skeletfigur) for straks at forstå, hvad det er, vi ser. Dette fuglebilledes ikke-eksistens viser sig at være dets specifikke eksistensform.

Jeg har fremhævet de af Callesens værker, hvor der er brugt et enkelt ark papir – værker, som viser hans kunst, når den er allermest koncis og umiddelbar i sin virkning, lige meget hvor tidsrøvende og omhyggelig fremstillingsprocessen kan have været. Det er ikke, fordi jeg vil skubbe hans mere udfoldede skulpturer til side eller de installationer, der kan fylde et rum, men de rejser i denne sammenhæng følgende spørgsmål: Er de ganske enkelt en videreudbygning (der sommetider går til ekstremer) af metoden fra Callesens mindre og mere sluttede stykker? Eller er de noget helt for sig? En umiddelbar forskel hidrører fra selve deres størrelse – forskellen mellem værker, der er indrettet efter menneskekroppens skala (mere ontologiske), og værker, hvis skala i stedet er hovedets: implicit mentale billeder (mere epistemologiske). Og det er ikke den eneste forskel. Om et af de første af de større og mere komplekse værker, *White Diary* fra 2008, har Callesen selv bemærket, at forholdet "mellem positiv og negativ er ikke lige så direkte som i de tidligere papirværker. Jeg har skabt en logik for mine ting, hvor positiv og negativ modsvarer hinanden, denne logik havde jeg lyst til at bryde"⁶.

Men det er to forskellige ting gerne at ville bryde sin egen logik og faktisk også at gøre det. Tit og ofte er den indre struktur i en kunstners arbejde mere varig end vedkommendes bevidste hensigter. Man vil gerne bryde med noget, og i stedet finder man så et andet perspektiv på det, man allerede var i færd med. Callesen forklarer, at beskuerens skiftende perspektiver er nøglen til at forstå *White Diary*. Der er ikke nogen enkeltstående matrix, som det hele er udledt fra (og som beskueren altid fører

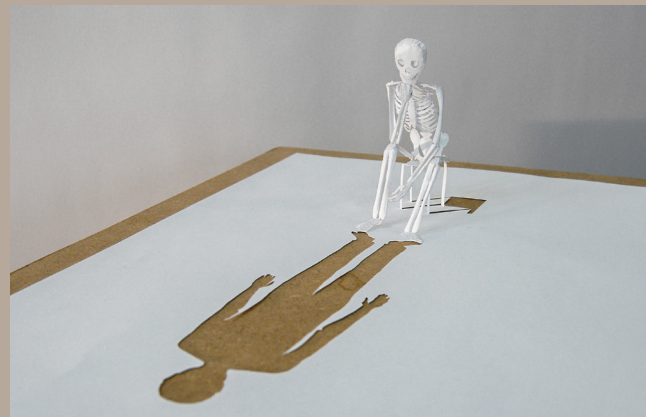


Fig. 5 *Looking Back III* (2012)



Fig. 6 *Distant Wish II* (2008)

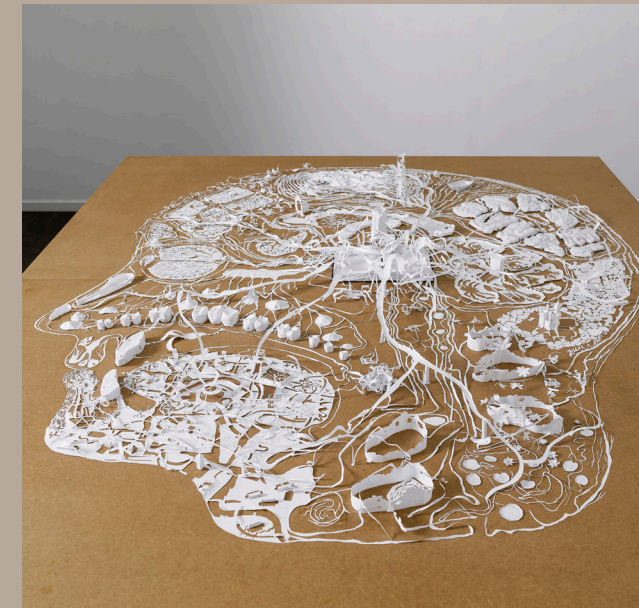


Fig. 7 to 8 *White Diary* (2008)

hver enkelt ting tilbage på i tankerne). I stedet er der en dialektik af helhed og detaljer, så tingene med Callesens formulering "kan være uoverskuelige"⁷. Her danner perceptionen og kognitionen den matrix, som de diskrete entiteter dukker frem af, og som de vender tilbage til – man fristes til at sige, som de fødes af og dør til. Dette fører os selvsagt tilbage til spørgsmålet om at kende godt og ondt, for det var efter at have spist af kundskabens træ, at Eva og Adam fandt ud af, hvad der var deres skæbne: "i dit ansigts sved skal du spise dit brød, indtil du vender tilbage til jorden; thi af den er du taget; ja, støv er du, og til støv skal du vende tilbage!"⁸ Hvad enten en tings eksistensgrundlag er dens materielle substrat eller dens opfattelighed, er dens eksistens endelig og bundet til tiden. Det dybe emne hos Callesen synes at være denne endelighed.

Noter

1. Anni Nørskov & Gerd Rathje: "Interview med Peter Callesen": *Peter Callesen: Ud af Intet/Out of Nothing*, Museet for Religiøs Kunst, Trapholt, Mjellby Konstmuseum, Haugar kunstmuseum, 2009, s. 103.
2. Robert Pincus-Witten: *Postminimalism*, New York: Out of London Press, 1977.
3. Robert Pincus-Witten: "The Neustein Essay", *Eye to Eye: Twenty Years of Art Criticism*, Ann Arbor, MI: UMI Research Press, 1984, s. 136-37 (oprindeligt trykt i kataloget til *Neustein*, The Tel Aviv Museum, 1977).
4. Anni Nørskov & Gerd Rathje: Op.cit., s. 100.
5. Mel Bochner: "Notecards", *Solar System & Rest Rooms. Writings and Interviews, 1965-2007*, Cambridge, MA: MIT Press, 2008, s. 69.
6. Citeret i Anni Nørskov & Gerd Rathje: Op.cit., s. 41.
7. *Ibid.*
8. Første Mosebog, 3, 19.