



Over:
Emanuel Leutze, *Washington Crossing the Delaware* (1851). Olje på lerret, 647,7 × 378,5 cm. Gave fra John Stewart Kennedy i 1879. Eies av Metropolitan Museum of Art i New York. Lisensiering: Wikimedia Commons.

Under:
Christian Messel, *Serie D #6 (Leutze)* (2010). Blekk på papir, 75 × 50 cm.

Dersom historien ikke tilhørte heltene

I boken *No Medium* (The MIT Press, 2013) hevder den amerikanske poeten og kritikeren Craig Dworkin at en utvisking av en tekst eller et bilde både åpenbarer og sletter ut. «Utelatelser innenfor et system tillater andre elementer å fremstå klarere», skriver han. Det er også en egnet beskrivelse for Christian Messels collager og tegninger. I arbeidene hans, som ofte tar utgangspunkt i ikoniske verk fra kunsthistorien, bearbeides forholdet mellom de mektige og de avmektige, mellom de navngitte personene i historien, og alle de anonyme som gjorde de mektiges bragder mulige.

Messels omhyggelig utarbeidede og detaljerte tegninger, laget i blekk, kan umiddelbart minne om forstørrede kobberstikk. Arbeidene har ofte en dokumenterende, nesten objektiv karakter, og trekker forbindelseslinjer mellom fortidens historieskrivning og vår egen samtid. I en av sine nyeste tegninger tar han utgangspunkt i Vendômesøylen i Paris, der Napoleon troner på toppen som en romersk keiser, med et sverd i den ene hånden og en globus med seiersgudinnen Victoria i den andre. I Messels bilde ligger imidlertid søylen på bakken, mens den faktiske vertikale søylen på den fasjonable plassen i Paris' første arrondissement, er hvittet ut. Den står snarere frem på tegningen som en langstrakt revne – eller et hull – mot himmelen.

En gang lå søylen som Napoleon fikk reist for å feire seieren over de russiske og østerrikske troppene i slaget ved Austerlitz i 1805, akkurat slik Messel har tegnet den. Det var under Paris-kommunen i 1878. Arbeidere og radikale intellektuelle hadde gjort opprør mot nasjonalforsamlingen i Versailles, erklært Paris som en selvstendig enhet, etablert et revolusjonært folkestyre, innført en rekke sosiale reformer og – angivelig med maleren Gustave Courbet i front – revet ned symbolet på det keiserlige despotiet. I to måneder holdt kommunen stand før regjeringshæren i det som senere ble kalt «den blodige uken», knuste barrikadene, gjeninntok gatene og iverksatte massehenrettelser. I Messels tegning føres denne fortiden inn i nåtiden.

Christian Messel: Jeg har tegnet det som et samtidig bilde, med den forskjell at Vendômesøylen fremdeles ligger på bakken og ikke er bygget opp igjen, slik den jo ble så snart regjeringen var ferdige med å henrette folk

Beate Petersen: I tegningen er søylen kuttet over av noen spalter?

CM: Ja, jeg har fremstilt den som en collage der søylen er klippet ut og lagt ned. Med det sier jeg at «sånn ville det sett ut om de hadde latt Vendômesøylen ligge», og «tenk om de hadde gjort det». For det er et *tenk om*. Da den ble revet og lå på plassen, fungerte den som et symbol på Paris-kommunen. Da den ble bygget opp igjen, fungerte den også som et symbol, men da på at kommunen var veltet. Søylen har dermed radikalt forskjellig betydning ut fra hvilket arrangement den inngår i.

Messel beskriver det å rive ned minnesmerker som en form for ikonoklasme.

CM: På den ene siden innebærer en slik handling at man tar bilder på alvor og aksepterer dem som et uttrykk for makt. På den andre siden kan bildene være kulturgjenstander som i seg selv er flotte, og som også representerer en historie. Dette er vanskelig. Man fjerner historie både når man river ned, og når man gjenoppbygger. Men skulle vi rive ned enhver statue som skriver seg fra et styre vi ikke liker, ville det ikke være mange statuer vi kunne beholde.

Å flytte fokus

I litteraturen og billedkunsten er det mange som har omskapt allerede foreliggende verk eller konvensjoner gjennom å utelate, ekstrahere, omkalfatre og tilføye. I *Verner von Heidenstam: Nya dikter* (Kerberos, 1967) tok den svenske forfatteren, billedkunstneren og komponisten Åke Hodell utgangspunkt i nasjonaldikteren Carl Gustaf Verner von Heidenstams bok med samme navn, og malte heftige, svarte tusjfigurer over sidene, som en slags visuell sabotasje av den opprinnelige teksten. I verket *A Humument* (1970–2016) omskapte den britiske kunstneren Tom Phillips hver eneste side av en viktoriansk roman fra 1892 – *A Human Document*, a Novel av W. H. Mallock (London: Chapman and Hall) – til et forseggjort billedikt, der fragmenter av teksten ble ringet inn og fremhevet, mens den resterende teksten ble helt eller delvis skjult bak malerier, foto, tegninger og collage. I utstillingen «Whiteout violence / Censorship alliance» (Galleri Van Bau på Vestfossen i 2012, red.anm.) viste Thomas Kvam fotografier amerikanske soldater hadde tatt av krigsofre i Irak og Afghanistan, men med likene hvittet ut.

Noe tydeliggjøres ved at noe annet tas vekk. På denne måten omarbeides historien gjennom samtidige refleksjoner. Og det reises en diskusjon rundt original og plagiat, intertekstualitet og appropriasjon, sensur og aktivisme.

Hos Messel fremstår gjenbruken av historiske verk først og fremst som en politisk gest, i det han med utgangspunkt i fotografier og malerier av statsledere eller seierherrer – som nesten alltid er menn – på ulike vis visker ut maktpersonene, for i stedet å løfte frem de som omgir dem. Herunder kvinner, dyr og alle andre av den for tidens lavere rang.

CM: Å fjerne innebærer å flytte fokus. I billedkunsten og litteraturen har som regel makten og det høyverdige vært i sentrum. Men i den tidlige modernismen begynner man å se etter andre ting, som når Charles Baudelaire ville vise det moderne livet, eller Gustave Courbet begynte å male bønder, som han plasserer inn i det enorme historiemalerformatet, og på den måten egentlig fjerner det tradisjonelle historiemaleriet.

Senere gjorde James Joyce og Virginia Woolf noe liknende.

CM: I *Ulysses* (1922) tar Joyce utgangspunkt i det homeriske heltediktet om Odyssevs, og skildrer en dag i Dublin, der alt fremstår som hverdagslig, mens

Woolf flytter fokus over på de trivielle aktivitetene, særlig til kvinner. Slik fjerner de den heroiserende historien som ofte ville ha blitt fortalt.

BP: I flere arbeider tar du utgangspunkt i kjente krigsfoto, blant dem et av general Eisenhower som på D-dagen holder en oppildnende tale til en gruppe fallskjermjegere før de skal invadere Normandie. Men her, i *Item 003* (2015), har du ikke tatt bort noe, men manipulert skarpheten i bildet?

CM: Ja. I originalbildet er det Eisenhower som er det naturlige midtpunktet. I min tegning er han ganske riktig mer blurry, mens de rundt ham er blitt gjort skarpere. Som om linsen er vridd rundt, og billedfokuset endret. Så jeg flytter oppmerksomheten fra generalen til de menige soldatene, og tydeliggjør dem som med livet som innsats kjempet på D-dagen, ikke han som holder pep talken.

Å se de andre

Nok en strategi for å rokke om på og leke med hierarkier ser man i Messels omarbeiding, *Series D #2* (Leutze) fra 2010. Bildet er etter Emanuel Leutzes idealiserte fremstilling fra 1851 av general George Washingtons overfart over elven Delaware under den amerikanske uavhengighetskrigen. Men der Leutze plasserte Washington som myndig hærfører i maleriets gylne snitt, har Messel klippet bildet i to – akkurat der – og latt de to delene bytte plass. Dermed ser man en snutt av Washingtons profil i høyre ytterkant, og bakhodet hans i venstre, mens fokuset rettes på hærfolkene som iherdig og konsentrert navigerer blant isblokkene.

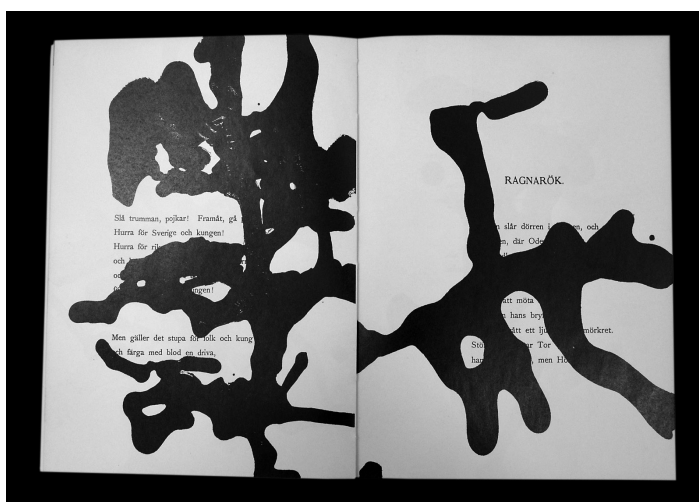
CM: Da Leutze malte dem, var det neppe viktig for ham hvordan de faktisk så ut. Men i min versjon er det nettopp disse personene som tar oppmerksomheten. Spørsmålet om hvor fokus skal ligge har blitt stilt i kunsten gang på gang, i hvert fall siden modernismens begynnelse. Det er det som er grunnlaget for sosialrealismen, og også for store deler av den modernistiske litteraturen, som hos Joyce og Woolf. Det dreier seg om å se *de andre* som også utgjør historien. Bertolt Brechts dikt *En lesende arbeiders spørsmål* (*Fragen eines lesenden Arbeiters*; 1935) handler om akkurat det.

Brecht skriver: «Hvem bygde Theben med de sju portene? / I bøkene står noen kongenavn. / Har kongene slept på murblokker? / Og Babylon, ødelagt så mange ganger: / Hvem gjenreiste Babylon så mange ganger? / Lima strålte av gull: Hvor bodde / bygningsarbeiderne i Lima? / Hvor gikk murene da?»¹ I historiefaget er dette å sparke



Over:
Fra Diego Velázquez' *Christ in the House of Martha and Mary* (ca. 1618). Olje på lerret, 103,5 × 63 cm. Ervervet etter Sir William H. Gregory i 1892. Gave fra John Stewart Kennedy i 1879. Eies av National Gallery i London. Lisensiering: Wikimedia Commons.

Under:
Fra Åke Hodells versjon av *Verner von Heidenstam: Nya dikter* (Kerberos, 1967). Gjengitt med tillatelse fra Connoisseur bokauktioner i Göteborg.







Fristende stilleben, gjerne hentet fra overklassens koldtbord, har vært et velbrukt motiv innen oljemaleriet. Her utsnitt fra Fede Galizias *A Glass Compote With Peaches, Jasmine Flowers, Qinces, and a Grasshopper* (ca. 1610; olje på plate, 41 × 29 cm) og Pieter Claesz' *Still Life with Two Lemons, a Façon de Venise Glass, Roemer, Knife and Olives on a Table* (1629; olje på plate, 61 × 44,5 cm). Kilder: Sotheby's i London; Wikimedia Commons. Øverst til høyre: Christian Messel, *Item 017* (2016). Blekk på papir, 76 × 56 cm. NB: Deler av motivet vil bleke over tid slik at bare fisken er igjen.

inn vidåpne dører, men innenfor billedkunsten er det fortsatt interessant å jobbe med.

BP: «Veldig ofte er det bilder jeg ikke nødvendigvis liker selv, men bilder som sier noe om sin samtid», har du sagt i et intervju i *Morgenbladet* som Lotte Konow Lund gjorde noen år tilbake.²

CM: I *Ways of Seeing* (Penguin, 1972) skriver John Berger at de bildene vi fremhever i dag som paradigmatiske eksempler på bestemte retninger, ofte er bilder som ikke egentlig passer inn i disse retningene, men representerer unntak. I dag liker vi unntakene fordi de taler til oss, mens metervare-maleriene fort blir litt kjedelige. Jeg er for eksempel veldig glad i 1600-tallsmaleren Diego Velázquez. Men jeg tror ikke han var typisk for sin tid. Skal vi forstå samtiden hans, må vi nok heller se på de litt mer middelmådige malerne.

Hvordan Velázquez fokuserte på andre ting enn sine samtidige, mener Messel at man kan se i maleriet *Christ in the House of Mary and Martha* (1618). Her skildres en scene fra et 1700-talls kjøkken, der man i høyre hjørne ser et bilde av Jesus på besøk i hjemmet til Maria og Marta, to helt vanlige kvinner.

CM: De fleste malerne på Velázquez' tid ville droppet kjøkkenscenen og bare malt Jesus. Men hos Velázquez er hovedmotivet det som skjer på kjøkkenet. Det er de to kvinnene som befinner seg der, han fokuserer på. Det er dette jeg mener med at han er et unntak. Kanskje er det også derfor arbeidene hans står seg så bra i dag.

Fremvisning av rikdom

I Bergers nevnte bok skriver han også at den store vestlige oljemaleritradisjonen først og fremst handler om å stadfeste og feire de rikes eiendom, privileger og makt. De gamle oljemaleriene blir slik ikke et vindu mot verden, skriver han, men en safe i veggene der verdier er deponert. Bilder som demonstrerte begjæret for det gull og penger kan kjøpe, slik reklamen i dag feirer den lykkefølelsen tingene potensielt kan gi oss. Dette er et motiv man også kan gjenfinne i Messels tegninger. I sin kopi av *Pengeutlånerne* av Quenten Massijs (1514), *Series D #2 (Massijs)* fra 2009, har Messel tegnet ansiktene til de to hovedpersonene i forgrunnen langt mindre nøyaktig, og med langt færre tegn enn objektene i hyllen bak dem. Med andre ord defineres personene av gjenstandene de besitter; gjenstandene blir nærmest ansiktet deres.

I andre bilder drar Messel opp en linje mellom fortidens og samtidens maktytringer. Som i adaptasjonen av Pieter Bruegels *Babels tårn* (1563), *Serie E #3 (Bruegel)* fra 2011. I Bibelen er dette en fortelling om menneskelig overmot som straffes av Gud og fører til generelt kaos og forvirring. Kongen – i maleriet omgitt av mennesker som kaster seg ned for føttene hans – er i Messels verk erstattet av en moderne dresskledd mann. I adaptasjonen av Charles Le Brun's bilde *Chancellor Séguier at the Entry of Louis XIV into Paris* (1660), *Serie E #13, (Charles Le Brun)* fra 2012, har en liknende mann tatt embedsmannens plass.

BP: Anser du forretningsmannen som symbolet på overmot? Og har folk i dag den samme holdningen overfor ham, som de tidligere hadde for kongen?

CM: Nei, jeg tror ikke folk har samme underdanige respekt for dagens overklasse som de hadde for adel og konger. Men der overklassen tidligere ønsket å fremstå slik embetsmannen Séguier gjør i Le Brun's bilde, ønsker dagens overklasse å fremstå som denne forretningsmannen; kjempehappy og med tommelen opp, som for å folkeliggjøre seg selv. Men det finnes fortsatt klasser. Vårt økonomiske system opprettholder en klassestruktur. Den er bare ikke formalisert. Det er det som er forskjellen på nå og tidligere.

BP: Så makten har egentlig bare skiftet ansikt?

CB: Nei, det har selvfølgelig også skjedd en reell forandring. Vi lever ikke lenger i noe føydalsamfunn. Og om den sosiale mobiliteten ikke er stor, finnes den.

Utsletting av verdi

BP: De fleste arbeidene dine handler om å fjerne, forskyve, forstørre eller forminske, men i en serie tegninger har du tatt gesten et hakk lengre, og benyttet blekk som ikke er lysekte. Noen tegninger er dekket av dette blekket, som vil forsvinne i sollys, slik at motivet som ligger under, vil komme frem. I andre tegninger vil store deler av det opprinnelige motivet forsvinne. I et overdådig stilleben, *Item 017* (2016), vil eksempelvis bare en fisk ligge igjen. Denne utslettelsesakten får meg til å tenke på Robert Rauschenberg som i 1953 banket på døren til Willem de Kooning og spurte om å få en tegning han kunne viske ut. De Kooning sa «ja», men ønsket ikke å gjøre det lett for hverken seg selv eller Rauschenberg: Han valgte en tegning han visste han ville savne, og som det dessuten ville

være vanskelig å viske ut. Hvordan er det for deg?
Å la en møysommelig utarbeidet tegning forsvinne – det må koste deg mye?

CM: Nei. Jeg hater mine gamle arbeider.

BP: Så det er egentlig bare en lettelse å vite at den sakte skal viskes ut?

CM: Ja, det er en bonus.

BP: Men det er ikke derfor du gjør det slik? Det har også med en diskusjon av kunst og verdi å gjøre?

CM: Ja, det er det som er ideen bak. Jeg synes det er interessant å lage en vare, som jeg kan selge, og som så vil forandre seg. Den kommersielle delen av kunstverden er jo veldig opptatt av at verk skal være bestandige. Derfor er det morsomt at ting skal bli borte, særlig når de har en verdi. Når man før kunne kjøpe et stilleben, var det for å understreke at man også kunne være i besittelse av de gjenstandene som det fremstilte. Sett fra vårt synspunkt er ikke en sitron veldig eksklusiv. Men en gang i tiden måtte de fraktes ganske langt, i hvert fall i Nord-Europa. De var ikke for alle. Så ideen i mitt bilde synes jeg er ganske fin, for her vil det stussligste ligge igjen, nemlig fisken.

BP: Siden forgjengelighet sjelden øker verdien på noe: Hadde det noen påvirkning på salgssummen at du laget et bilde som vil forsvinne?

CM: Nei.

BP: Og blekket vil virkelig forsvinne?

CM: Svart er en av de få fargene som faktisk ofte er bra. Så jeg måtte gjøre mye research for å finne det dårligste blekket som var å oppdrive. I testen jeg gjorde i vinduet ble det lysebrunt i løpet av noen måneder, og etter et år var det nesten ikke mulig å se spor av det.

BP: Er også signaturen din skrevet med blekk som ikke er lysekte?

CM: Der sa du noe. Hvorfor gjorde jeg ikke det?

BP: Apropos temaet for denne samtalen: Når du tegner med lysekte blekk er det ikke mye rom for å fjerne?

CM: Joda. Man kan bruke skalpell.

BP: Lager den ikke spor i arket?

CM: Jeg kan ikke viske ut en svær flate. Men jeg kan fjerne en prikk. Det kunne de i middelalderen også. De som satt og illuminerte bøker, hadde et eget skjæreredskap for å fjerne det som ikke skulle være der.

Kopi og original

BP: Du kombinerer ofte de møysommelig oppbygde tegningene dine med trykk eller foto. Hvordan ser du på forholdet mellom fotografi og tegning, eller mellom det hurtige og det langsomme?

CM: Når jeg tegner et bilde, forsvinner en del av tilfeldighetene. Alle detaljene er et resultat av et valg om hva som skal med og hva som skal utelates. Sånn sett gjøres det oftere forandringer og manipulasjoner i tegningene enn i collagene mine. I tegningene har det også handlet mye om å få tegningen til å se ut som om den er et raster, eller en kopi. Men så er den jo faktisk ikke det; den er håndtegnet, men uten ekspressiv strek. Det er fordi jeg har ønsket å understreke at jeg bruker malerier og fotografier laget av andre, og at tegningene mine ofte er tegnede collager.

BP: Ett av motivene dine finnes også i to versjoner, som fotocollage og tegning?

CM: Det jeg først og fremst holder på med, er collage. Ser jeg på omtaler, tilbakemeldinger og salg er det imidlertid tydelig at interessen ligger på tegningene, ikke collagene. Derfor tegnet jeg en kopi av collagen. Slik påpekte jeg at også tegningene mine er collager.

BP: Hva tror du det skyldes, at det ene får mer oppmerksomhet enn det andre?

CM: Jeg vet ikke. Men jeg kunne nok ønske at folk spurte seg hva jeg vil få frem også når de ser collagene mine, ikke bare når jeg har sittet en måned og pirket for hånd.

BP: I bildene dine stiller du spørsmål omkring verdi, både ved å ta for deg forholdet mellom kopi og original, og ved å lede blikket vårt mot noen andre enn de som tradisjonelt er blitt feiret gjennom historien. Men et tankekors er jo at denne formen for maktkritikk er til salgs, og kan kjøpes av dem man kritiserer.

CM: Jeg har vurdert å slutte med kunst mange ganger på grunn av akkurat det. Men jeg vet ikke hva annet jeg skal gjøre med livet mitt. Det er ikke så veldig mange andre fristende alternativer. Så jeg må heller prøve å jobbe rundt det. Måten jeg har navigert på enn så lenge, er å tenke at når bildene mine selges, er de utenfor min kontroll. Og så sier jeg ofte nei til å gjøre oppdrag. Men jeg vet ikke om det er en fullgod måte å forholde seg til det på.

BP: Men i hvilken grad fungerer kunsten som et verktøy for motstand, tror du?

CM: Jeg synes dette er veldig vanskelig. Jeg tror ikke det er den individuelle kunstneren som får folk til å våkne opp. Den politiske utviklingen blir formet enten av teknologi eller av kollektive bevegelser. Men det som skjer i samfunnet, tror jeg på et eller annet vis speiles i kunsten. Det er her det politiske kommer inn.

BP: Men hva er det du først og fremst gjør? Bedriver du maktkritikk? Eller manipulerer du konvensjonene for *hva* og *hvordan* vi ser?

CM: Både og. Når jeg lager utstillinger, så har jeg ikke en overordnet plan. Jeg lager arbeider, og hopper mellom de forskjellige ideene mine, før jeg til slutt henger bildene opp og etablerer sammenhenger. I alle utstillingene jeg har hatt, er det de samme ideene som på ulike måter har utviklet seg videre, og som i stor grad handler både om makt og om hvordan samfunnet fremstilles i bilder. Men bildene mine er ikke slagord, jeg prøver å lage noe man kan tenke rundt.

- Christian Messel (f. 1980, basert i Oslo) er billedkunstner og utdannet ved Statens kunstakademi i Oslo i 2006.
- Han har stilt ut ved blant annet Galleri K, Galleri F 15 og NoPlace, og er innkjøpt av Nasjonalmuseet og flere andre større samlinger.
- I løpet av året har han separatutstillinger ved Haugesund Billedgalleri og Galleri K.
- www.christianmessel.com

Noter

- 1 Brecht, Bertolt (1971). «En lesende arbeiders spørsmål». I *100 dikt*, norsk gjendiktning av Johannesen, Georg. Oslo: DnB.
- 2 Lund, Lotte Konow (2017). «Antikvarens dilemma». *Morgenbladets* nettutgave (20.01.2017): <https://morgenbladet.no/kultur/2017/01/antikvarens-dilemma> (publisert 20.01.2017; nedlastet 03.02.2019)

Over, neste side:
Christian Messel, foreløpig uten tittel (2018). Blekk på papir, 76 × 56 cm.

Under, neste side:
Christian Messel, *Serie D #11 (Velázquez)*. Akryl og blekk på lerret, hver del 100 × 180 cm.

