

## Den fuldendte abstrakte illusion...

*"I ventede ikke så megen fuldkommenhed! I står foran en kvinde, og I søgte et billede. Der er så megen dybde i dette lærred, luften er så sand, at I ikke længere kan skelne den fra luften, som omgiver os. Hvor er kunsten? Tabt, forsvundet! En ung piges egne former. Har jeg ikke grebet farven, kernen i den linie, som synes at afslutte kroppen? ...Og dette hår, oversvømmer lyset det ikke? ...Men nu trak hun vejret, tror jeg! ...Dette bryst, se? Åh! Hvem ville ikke tilbede hende på knæ? Hendes kød sitrer. Hun rejser sig op, vent."*

Honoré de Balzac, *Det ukendte mesterværk*, 1831

Den perfekte repræsentation har hjem søgt billedkunsten siden dens oprindelse: det maleri, der var så troværdigt, at virkelighed og kunstværk ikke kunne skelnes fra hinanden. Parrhasios vandt ifølge Plinius den ældre dysten over Zeuxis. Mens Zeuxis kunne male en klase vindruer så naturtro, at fuglene forsøgte at spise af dem, så lykkedes det Parrhasios at narre Zeuxis med et forhæng så troværdigt, at Zeuxis forsøgte at trække det til side.

Derimod mislykkedes Frenhofer, den fiktive kunstner i Honoré de Balzacs fortælling *Det ukendte mesterværk* fra 1831, som jeg citerer foroven. Han narrede kun sig selv og afslørede sin galskab ved at forveksle sit kunstværk med en levende kvinde. Alle andre kunne se, at Frenhofers mesterværk; det værk, han havde arbejdet på i over ti år, ikke var andet end et virvar af abstrakte penselstrøg. Et billede af en kvinde så overbearbejdet, at intet længere kunne skelnes på lærredets overflade. Kun en fod i det ene hjørne, som stak frem under penselstrøgene, vidnede om Frenhofers ambition.

Men antihelten Frenhofer blev den moderne kunstners heltefigur. I sine ukuelige ambitioner for at skabe den perfekte syntese mellem natur og kunst udgjorde Frenhofer et godt sindbillede for den moderne kunstners frustrationer, som forsøgte at opfinde et nyt kunstnerisk ideal, nu hvor det fotografiske medie tog sig af den naturtro repræsentation. Og maleriets moderne ideal blev netop den abstrakte komposition, som Frenhofers mislykkede mesterværk fremsynet havde ladet ane; en komposition hvor form og farve ikke længere var midler til at opnå en troværdig illusion, men kvaliteter i deres egen ret.

Christoffer Munch Andersens malerier skriver sig ind i den kunstneriske illusions historie. Man ser det tydeligt i hans opmærksomhed over for de mindste visuelle detaljer, i den omhu med hvilken, han har gengivet motivet på fladen, og naturligvis i motivets illusionistiske fremtrædelse. Men hans illusion har ikke ambition om at blive forvekslet med naturen selv. Bare størrelsesforholdet modvirker et sådan bedrag. Munch Andersens værker kobler bevidst illusion og abstraktion ved at vælge motiver, der i deres maleriske bearbejdelse kan veksle imellem de to positioner. De to yderpunkter i maleriets udtryk kolliderer her i værker, som lykkedes at være både abstraktion og illusion på én og samme tid. Parrhasios og Frenhofer forenet!

Overfladisk set er det motiviske indhold i Munch Andersens malerier små undseelige kulturprodukter med dansk madkultur som centralt fokuspunkt. Men motiverne er også et kalkuleret fladefænomen, der er udvalgt for at agere motor for eksperimenter med vores visuelle kultur. Disse eksperimenter handler både om at fremhæve æstetiske kvaliteter i ellers oversete kulturprodukter og om maleriets selvstændige visualitet. Det handler om at lege med visualitetens historie, både den abstraktion som stammer fra maleriets historie og

den som dukker op i vores omgang med hverdagens undseelige genstande. Det handler om den perfekte repræsentation, som i dag er lige så meget billede som natur. Og det handler om at forundre og fryde blikket, om at vække genkendelse og latter hos os, men også om nyopdagelsen, genopdagelsen og generobringen af vores visuelle kultur.

I *Det ukendte mesterværk* diskuterer Frenhofer kunstens udtryk med stor indlevelse og kundskab. Han taler om kampen mellem strengen og farven. Han diskuterer forholdet mellem det ideale og det naturalistiske motiv. Og han demonstrerer den afgørende effekt, som de sidste penselstrøg har for at bringe motiver til live. Frenhofers ambition er at skabe den fuldendte syntese af idealitet og naturtro gengivelse. Det er en kamp på liv og død, og Frenhofer taber til sidst både sit værk og sit liv.

I Christoffer Munch Andersens malerier udspiller der sig en lignende kamp; en kamp mellem illusion og abstraktion, og den kan af og til have dramatiske udtryk. Men til tider – og ofte i samme værk – er der samtidig en lethed og humor, som genkendes fra 1600-tallets klassiske hollandske stilleben, hvor trompe l'oeil-begæret, det at narre øjet, spillede en væsentlig rolle. Illusionens historie er for så vidt mangesidet. Den omhandler skulpturer, som får liv og begynder at gå, og den omhandler perspektivet, som effektivt introduceredes i Renæssancen for at skabe rumlige illusioner. Det er dog stilleben-traditionen eller traditionen for nature morte, som mest direkte har forholdt sig til den naturtro gengivelse, og det er den tradition, som Munch Andersen lægger sig i forlængelse af.

Christoffer Munch Andersens motivverden består af små uanselige objekter. Ting der typisk ikke koster mere end en 10'er, som en af hans venner malende har beskrevet det. En ispind, et par ølkapser og seneste nogle plektrere er blandt hans motiver. Ligeledes er madpakken, uåbnet såvel som spist, pålægschokoladen i lys og mørk variant, Kaj-kagen og mælkekartonen, pizzabakken og resterne efter to ristede med brød. Det er velkendte genstande, og mange af dem har en stor praktisk brugsværdi. Flere af dem har sandsynligvis også været en tur forbi vores egen indkøbskurv. Andre kender vi fra bageren eller fastfood-jointen. Men samtidig er de fleste så udbredte i vores samfund, at vi ikke plejer at lægge mærke til dem. Det gør Munch Andersen derimod. I hans værker går vi igennem supermarkedets hylder med en indkøbskurv ladet til en helt anden oplevelse end forbrugets. Vi er på æstetisk jagt efter de små detaljer i vores omgivelser, som vi plejer at ignorere.

Fortolker man Munch Andersens værker i forlængelse af stilleben-traditionen, er der en markant distance til hans valg af fødevarer. Det er ikke den eksklusive rigdom, der bliver stillet til skue her, men dens modsætning. Ikke Noma, men Netto! Det er masseproducerede industrivarer eller lavpris take-away varer som fastfood og old school bagerbrød. Christoffer Munch Andersen spiller bevidst på den kontrast, dette sætter op over for det klassiske 1600-tals stilleben. Han vælger en multifrugtjuice som en humoristisk reference til fortidens overdådige tableau af frugter og en plastikbakke for udskåret kød som kontrast til den dyrekølle, der plejer at hænge dekorativt ned fra loftet. For ikke at nævne øldåsens bund og top, som glimter i sølv og guld!

Som sådan følger Munch Andersen i sporet på for eksempel Warhols *Campbell Soup*-motiver, men fortolkningsperspektivet er ikke helt det samme i dag. Industrialiseringens betydning for vores madkulturs æstetiske fremtoning var naturligvis til stede hos popkunstnere, og Munch Andersen har samme opmærksomhed over for lav- og

populærkulturens produkter som dem. Men vor tids klima- og sundhedsdebat giver nogle andre fortolkningshorisonter. Hvis det hollandske stilleben med sin overdådige naturlige råvarer indirekte pegede på menneskets forgængelighed, er menneskets problem i dag næsten det diametralt modsatte: vores industrielle produktion er desværre ikke forgængelig, men derimod medvirkende til, at vi langsomt kvæles i vores eget affald. Emballagerne, som hober sig op i Munch Andersens værker, er således en nyfortolkning af stillebenets forgængelighedsmotiv.

Men der er også en anden grund til, at Christoffer Munch Andersen vælger madvarer i emballager. Det handler om struktur – eller geometri for at være helt præcis – og dette element udgør den anden dimension i hans malerier, der ligesom motivets genkendelighed vedvarende trænger sig på: kompositionernes abstrakte kvaliteter. Som Munch Andersen selv udtrykker det, er hans malerier ekstremt konstruerede. Ingenting er overladt til tilfældighederne.

Hans arbejdsproces er som følger: Et fysisk objekt udvælges, isoleres og fotograferes. Objektet bibeholdes herefter under hele den kunstneriske proces som konsultationsobjekt for det færdige værk. Fotografiet bearbejdes i Photoshop, hvor strukturen strammes op og motivet endda tilpasses kompositoriske principper som for eksempel det gyldne snit, og det er denne omhyggelige konstruktion, som siden overføres til lærredet i en præcis optegning. Farverne fremdrages fra såvel fotografiet som Photoshop og genskabes med maling, mens lyseffekter og overflade-spejlinger konstrueres i motivet. Motiverne har ofte været udvalgt, fordi de kompositorisk kunne passe ind i en rektangulær eller kvadratisk ramme, men grundlæggende skæres MDF-pladerne til efter motivets format og ikke omvendt. Det skaber for nogle flade motiver, som for eksempel ispinden eller de nye plekter-værker, en egentlig objekt-karakter i relief-form.

Her lægger Christoffer Munch Andersen sig i forlængelse af en velkendt humoristisk strategi fra den klassiske stilleben-tradition, hvor illusionen blev styrket ved, at maleriet også i sin form lignede det objekt, som det forestillede. Et af de mere berømte trick-billeder er Cornelius Gijsbrechts "Bagsiden af et opspændt lærred" (1670). Det virker tiltænkt en undseelig plads i kunstnerens atelier, hvor en uforvarende besøgende måske ville driste sig til at vende lærredet, blot for at få sin nysgerrighed gengældt af endnu en bagside af et maleri.

Munch Andersens intention er dog ikke at skabe en forveksling med virkelighedens objekter, men at etablere en relation mellem det abstrakte maleris historie og en række kulturprodukter. Den leg, som iscenesættes med publikum, handler om at etablere nye koblinger mellem det abstrakte og det realistiske. Mens stilleben-malerne traditionelt undgik perspektiviske virkninger for at sikre, at illusionen blev fastholdt uanset fra hvilken position, motivet blev betragtet, fjerner Munch Andersen i nogle tilfælde perspektiviske effekter for at gøre motivet mere abstrakt og koncentreret omkring lærredets udstrakte overflade. Den frontale afbildning af motiverne medvirker samtidig til at skjule evt. perspektiviske linjer. Disse strategier er medvirkende til, at hans malerier fremstår både ekstremt illusionistiske og ekstremt abstrakte.

I flere værker er der referencer til helt specifikke abstrakte værker. Pizzabakkerne peger tilbage på Robert Rymans hvide kompositioner, men også til traditionen af stribe-malerier, som her er nyfortolket igennem papbundens meget sarte folder. Serien af

mælkebunde er et andet eksempel på referencen til specifikke værker, idet de kan fortolkes som hilsner til Jo Baers minimalistiske kant-kompositioner. Chokoladepålæggets delikate bølgemønster minder om op art'ens psykedeliske synsforstyrrelser, mens efterladenskaberne på pølsebakken kan minde om et Kandinsky-værk. Bare det, at Christoffer Munch Andersen isolerer motiverne og gør dem til genstand for et enkelt maleri, understreger motivernes forvandling til abstrakte kompositioner. Ligesom hans serielle organisering af visse motiver leverer koblinger til abstraktionens typiske serielle form, såvel som til popkunstens og readymadens leg med de industrielt producerede varer.

Hans tilgang til hverdagens objekter kobler an til konceptkunsten, og det understreges af hans underspillede humoristiske titler og værk-relationer. Mange værker har en hel nøgtern titel, som refererer til motivets udgangspunkt, mens andre leverer en vinkling af motivet i retning af enten dets funktion eller udtryk. To kapsler kan således være enten "Stablet" eller "Bøjet", mens ølflasker er "Fuld" eller "Tom". Kaffefiltre præsenteres som "Drejet, brunt og bleget", multijuicekartonen som "CMYK (frugt)" og den sorte plastikbakke som "Sort (kød)".

Stilistisk har Christoffer Munch Andersen en præference for det geometrisk velstrukturerede. Det stemmer overens med den omhu, han ligger i motivernes visuelle bearbejdning og fortolkning, og måske er det derfor Kaj-kagen nødvendigvis måtte ende som et overfaldsoffer, myrdet og maltrakteret? Allerede i nyindkøbt stand syntes Munch Andersen, at den var for dårligt håndværk til at kunne fotograferes. Den lignede ikke ideen om en Kaj-kage. Munch Andersen måtte derfor i dette tilfælde justere selve objektet, før det kunne fotograferes og viderebearbejdes som malerisk motiv.

I Christoffer Munch Andersens omhyggelige bearbejdning af motiverne ligger der en klar kærlighed til de kunstneriske og ekspressive kvaliteter i ellers undseelige hverdagsmotiver. En del motiver får faktisk en æstetisk ophøjelse i kraft af deres fortolkning i Munch Andersens malerier. Som eksempler kan nævnes pålægschokoladen, pølsebakken og ispinden. Engang i mellem er der også både en ophøjelse og en forbrugsdimension på spil i Munch Andersens motivverden, som i plekter-værkerne, der både er en hyldest til et lille, men effektivt musikredskab, og samtidig understreger dets brug og forbrug i kraft af objekternes slitage. Selv de motiver vi i faktisk fremtoning sikkert ville vende os bort fra og anskue som frastødende – resterne efter slagsmål med pizza, pølser og bagerbrød – fremstår visuelt indbydende i Munch Andersens præsentation. Vi nærmer os nysgerrigt pletterne og vil gerne med omhu studere de rester, der ligger tilbage i papæskerne.

I den klassiske malerkunst troede man, at også motiverne skulle være indbydende for at forføre sit publikum. Parrhasios malede vindruer, Frenhofer den smukkeste kvinde. Frenhofers ambition var at skabe det meste fuldendte billede af den mest fuldendte kvinde. Ved at bruge den ideale model mente han, at han både kunne opnå den troværdige gengivelse af naturen og opretholde kunstens ideal. Den ambition mislykkedes for Frenhofer. Men Christoffer Munch Andersen har faktisk lykkedes at skabe en sådan syntese mellem virkelighed og idealitet. Frem for at søge idealiteten i naturen og herigennem skabe det ideelle mesterværk, fremdrager Munch Andersen en illusionistisk realisme i kraft af en idealiseret abstraktion af motivet, som samtidig tillader motivet at vibrere og fluktuere på lærredets overflade. Måske kan man faktisk sige, at det ånder eller trækker vejret?

Denne effekt skyldes et bevidst malerisk valg, hvor hårde kanter udelades. Illusionen i Munch Andersens malerier er derfor effektiv i en vis distance, men går man tæt på, opløses motivets skarpe kanter og bliver sløret. Illusionen fordufter i overfladens bløde kanter. Selv hvis motiverne var blevet overført til lærredet i naturtro størrelse, havde ingen med andre ord ladet sig forføre til at spise af druerne eller vende bagsiden af et lærred om. Det demonstrerer samtidig, hvordan Christoffer Munch Andersen giver sine maleriers abstrakte kvaliteter større vægt i den kunstneriske beslutningsproces end en klassisk leg med billede og virkelighed. Hvis Frenhofer kunne udbryde: *Hvor er kunsten? Tabt, forsvundet!* Så er svaret i dag det modsatte: *Hvor er kunsten? I alting!* – det handler blot om at se det og lade det komme til udtryk.

*Du kigger ned i en indkøbskurv. Den er tom. Kurvens mellembå plastik skinner og reflekterer lyset oppefra. Det regelmæssige rillede mønster af huller i kurvens bund spejler sig som bølgende former i de større plastikpartier i kurvens hjørner og sider. Plastikken rør på sig! Du er ikke på noget tidspunkt i tvivl om, at det motiviske udgangspunkt er en faktisk indkøbskurv, men billedet er samtidig en skarp og præcis æstetisk komposition i sin egen ret.*

*Blå (kurv), 2009*