

## Nogle optegnelser over Sophia Kalkaus kunstnerskab...

Af Bo Nilsson

Forleden så jeg en udstilling med Chantal Akerman, Francesca Woodman og Lili Dujourie på Lunds Konsthall. Det var en udstilling, der havde fået titlen Ellipsis, og som de fleste formentlig ville betegne som en feministisk manifestation – og nok ikke kun fordi det drejede sig om en udstilling med tre kvinder. Udstillingen var desuden kurateret af en kvinde, Lynne Cooke. Det mærkelige ved udstillingen var, at den følte sært gammeldags, selv om den rummede både ældre og yngre kunstnere. Udstillingens titel, Ellipsis, antyder, at der findes en holdning, der går igen fra 70'ernes feminisme som fortsat har gyldighed i nutiden. Det gammeldags præg fremstod tydeligt, hvilket sikkert også var meningen med udstillingen. Interessen er fokuseret på kvindekroppen, hvor kønnets et centralt aspekt og kontrollen over egen krop og seksualitet er en typisk ingrediens. Spørgsmålet om magten mellem kønnene har ligeledes en central plads. Jeg kan ikke rigtig afkode, hvorfor Lynne Cooke har villet stille uret tilbage til 70'ernes feminisme og forkaste nutidens mere komplekse billede af seksualitet, identitet og køn.

Der hersker ingen tvivl om, at der findes en feministisk side i Sophia Kalkaus kunst, men den ser noget anderledes ud end den holdning, som manes frem på Ellipsis-udstillingen. Jeg har set Sophia Kalkaus kunst i flere sammenhænge, men det er først i hendes installation i forbindelse med udstillingen "Danskjävlar – en svensk kærlighedserklæring" på Kunsthall Charlottenborg, at hendes strategier får den kompleksitet, som udmærker hendes arbejde og desuden giver et delvist andet billede af feminismen. Der er grund til at tro, at hendes udstilling Dog and Die på Brandts i Odense bliver endnu mere kompleks i kraft af det større antal værker.

Det, der gør Sophia Kalkau til noget særligt, er, at hendes værker i første omgang ikke understøtter hinanden, men tværtimod har en tendens til at virke indbyrdes kontraproduktive. Det er denne åbenhed i den skabende situation, som gør Sophia Kalkau til en af den danske kunstscenes mest dynamiske og uforudsigelige kunstnere, og også en af dem, der er sværest at tolke.

På sin udstilling Fra Hexa til Vasen på Ny Carlsberg Glyptotek, som fandt sted i 2007 nogle måneder inden udstillingen på Kunsthall Charlottenborg, greb hun ind i den klassiske institutions verden med skulpturer, som ganske vist var i slægt med traditionen, men som samtidigt formåede at fremstå som fremmedgjorte i sammenhængen i kraft af deres meget lidt ophøjede status nede på gulvet. I installationen på Charlottenborg var der et objekt, som var i familie med de udstillede værker på Glyptoteket. Men i modsætning til deres placering på gulvet var dette objekt på Charlottenborg placeret på en måde, som næppe kan siges at være lav. På en af de høje vægge havde hun installeret værket *Suspended Balls*, som består af to sølvfarvede kugler, hvor man aner en tap, der hører sammen med kuglernes støbning. Disse to kugler repræsenterer de mandlige kønsorganer, eller muligvis – med deres sølvfarvede fremtoning – bomber. Den korte, tykke facon minder om de atombomber, som amerikanerne kastede over Hiroshima og Nagasaki i slutningen

af Anden Verdenskrig. Men værkets metalliskhed antyder endvidere, at det er et støbt værk, som også er det eneste skulpturelle objekt i Sophia Kalkaus installation.

Der hersker ikke tvivl om, at *Suspended Balls* er installeret højt oppe for at give værket status og værdighed. Alt afhængig af, hvordan man tolker værket, kan dets ophøjethed opfattes som en seksuel erektion eller som en trussel (våbenaspektet) – eller som en kunstnerisk værdighed, hvis man vælger at se det som en skulptur. Det handler med andre ord om typisk mandlige egenskaber. Det, der gør dette værk anderledes, er, at det er lavet af en kvinde, og det er kvinden, som kontrollerer betydningen og dermed forestillingen om mandigheden. Værket kan nemlig hejses op og ned på væggen ved hjælp af et spil og et tov, styret af kunstneren, som gør det til en kunstnerisk beslutning, hvordan værket installeres. Det er uden tvivl en virkningsfuld metafor, at seksualitet, våben og kunstnerisk produktion hører sammen i den mandlige forestillingsverden. Sophia Kalkau har bevæget sig ind på mandighedens territorium med en meget undergravende agenda.

I modsætning til det fysiske i *Suspended Balls* bestod installationen på Charlottenborg hovedsageligt af fotografiske værker, hvilket gav den en håndgribelig kompleksitet. Fotografiet er et kunstmedie, der ikke har samme vægt i det traditionelle kunstsyn som skulptur, maleri og tegning. Det er fotografiets oprindelse som et funktionelt medie, der har degraderet dets status. Fotografiet har imidlertid været af afgørende betydning for etableringen af en kvindelig dimension i samtidskunsten fra 70'erne og fremefter. Fotografiets offentlige gennembrud måtte imidlertid lade vente på sig til i 80'erne, da en række kvindelige kunstnere, med Cindy Sherman i spidsen, forvandlede kameraet til deres eget værktøj, og kvinderne gik fra at have været objekter for mandlige kunstnere til at være deres egne subjekter.

På to fotografier, *Top Suite*, som Sophia Kalkau udstillede på Charlottenborg, ser man hende iført en drapering, der minder om en egyptisk eller romersk toga. Over hovedet holder hun skulpturelle former, som har alle den klassiske skulpturs karakteristika. Men ved at skjule sit blik forbinder Sophia Kalkau denne skulpturtradition med kroppen snarere end med blikket. Mandligt over for kvindeligt på en spændende måde, som Laura Mulvey ville have sagt.

På udstillingen på Charlottenborg indgik også en fotoserie, som havde fået betegnelsen *Red Suite*. Serien bestod af tre aflange fotografiske værker i samme format, som var hængt op over hinanden i en æstetisk form med tydelige ligheder med et skulpturelt værk af Donald Judd, der sædvanligvis betegnes som en "stak" – en formel organisering af et element, der gentager sig selv og ikke bevæger sig nogen steder hen, men blot er en rumlig udstrækning på væggen. Sophia Kalkaus *Red Suite* benytter sig af denne abstrakte rumorden, men stiller sig op som modsætning til Judds minimalisme på en meget karakteristisk måde. Udgangspunktet for *Red Suite* er Sophia Kalkaus egen krop indhyllet i et rødt klæde, der draperes gennem de forskellige bevægelser, med en høj grad af bevægelsesenergi, som giver mindelser om forskellige dele af en performance-akt snarere end en klassisk skulptur. I dette arbejde finder man performance, som en indlysende del, der har sine rødder i 70'ernes feministiske kunst. Til trods for, at kroppen befinder sig oppe på et podium,

som giver skulpturelle konnotationer, så er værket særdeles sensuelt og følelsesladet. Det forestiller en kvinde, som tydeligvis nyder situationen, og hvis tilfredsstillelse desuden ikke lader til at være afhængig af nogen anden. Man kunne om muligt tolke dette fotografi som et udtryk for 70'ernes feminisme i sin selvtilstrækkelighed, men i sammenhæng med *Suspended Balls* bliver værket en del af en mere kompleks udlægning af feminismen, hvor magtordenen ikke ser lige så givet ud, som den gjorde i 70'erne. På udstillingen i Odense er denne fotoserie blevet udbygget med to fotos af en siddende figur, *Sitting Red*, som også er kunstneren selv, men som slet ikke har samme bevægelsesenergi, men derimod en statiskhed, der minder om en buddhafigur og udstråler en mere meditativ og metafysisk følelse. Det er i overgangen fra ét værk til et andet, at man bliver klar over, at Sophia Kalkau er ganske fortrolig med den skulpturelle form, uden at hun af den grund udstiller sin viden. Hendes formål synes snarere at være at ændre parametrene for vores opfattelse af det, vi ser, gennem forskydninger og ændrede udgangspunkter. Seksualitet og sanselighed står her over for det meditative og mere åndelige aspekt af den kvindelige kunst, hvilket blot er en udvidelse af forestillingen om, hvilke aspekter den kvindelige identitet rummer i skikkelse af kropslighed.

Til denne serie billeder har hun også tilføjet fem fotos med hvide draperinger, *Folds*, hvor bevægelsen bliver bragt til standsning, og den skulpturelle dimension har taget over. Billederne kan virke makabre, idet tøjet har et anstrøg af ligklæder, men jeg tror ikke, man behøver være helt så morbid i sin tolkning. Man kan måske se dem som en slags klassiske skulpturer, hvilket understreges af det hvide klædes lighed med marmor og gips, hvor draperingerne giver en antydning af det liv, der har været i kroppen, frem for det liv, der nu er væk. Det er kendetegnende for Sophia Kalkau i ét værk at forsøge sig med én holdning for så i det næste at forholde sig på en måde, der måske kan virke modsigende. Det giver dog et fingerpeg om, at hun ikke er interesseret i en formel holdning, men derimod et forhold mellem aktivitet og passivitet, som nok føles mere nutidigt end 70'er-feminismens ideal om altid at være en aktør med høje emancipatoriske mål.

I fotoserien *Out of my Hair* får man mulighed for i en begrænset tidsperiode at følge kunstneren under et kemoterapiforløb, hvor hendes hår bliver tyndere og tyndere og næsten helt forsvinder. I den lange billedserie får man følelsen af en beretning. Der burde være noget dybt tragisk i denne beretning om en ung kvinde, der rammes af en dødelig sygdom. Men der er ikke noget medynkvækkende ved Sophia Kalkaus fotoserie. Hun har valgt at portrættere sig selv bagfra, og man får således aldrig kontakt med de følelser, der ellers ville kunne læses i hendes ansigt, og som burde være mange, hvis man vil udtrykke en lidelseshistorie. Der kommer i stedet fokus på, hvordan håret bliver tyndere og tyndere og til slut næsten helt forsvinder. Det er en tabt identitet, der gennemsyrrer denne fotoserie, ikke mindst i vores samfund, hvor håret er et udtryk for sanselighed og dermed seksualitet. Det er, som om hele det seksuelle væsen går tabt, når håret forsvinder. Det er klart, at der findes en tragisk historie i billederne, men det bliver aldrig til en tragisk historie om kvindelighed, som ville have været det almindeligt forekommende perspektiv i 70'ernes feminisme – at det ikke handlede om det individuelle, men om hele kvindeligheden. I Sophia Kalkaus tilfælde er det ikke kvindeligheden, der er objektet for hendes undersøgelse; hun

gør brug af et strengt personligt perspektiv, men hun har ikke ondt af sig selv. Hun appellerer ikke til sådanne følelser, når vi kun ser hendes hoved bagfra. Det følelsesmæssige erstattes af noget meget mere abstrakt, nemlig hovedets form. Jo mere hår hun taber, desto mere skulpturel og maskulin bliver hendes hovedform. Hun bliver nærmest androgyn. Paradoksalt nok kommer hendes hoved til at ligne værket *Suspended Balls*.

På udstillingen i Odense har hun desuden tilføjet en pendant til *Out of my Hair*. Det er en fotoserie, *Mops*, som har samme udgangspunkt – hendes egen sygdom. Også i denne serie ser man kunstnerens hoved bagfra, men i stedet for det stadigt tyndere hår ser man forskellige frisurer i form af parykker. Der er tre forskellige parykker på en farveskala med gult, brunt og rødt som grundelementer. Man ser til og med lokker af kunstnerens eget hår titte frem under parykkerne, hvilket skaber mærkelige hybrider. I dette værk lader Sophia Kalkau til at kommentere det faktum, at der selv i nødens stund findes mode, ikke mindst hvis man er kvinde. Det er en paradoksalt og ironisk holdning, som på en meget fin måde kommunikerer med *Out of my Hair*.

Sophia Kalkaus kunst formulerer et formsprog, som er grænseoverskridende mellem historiske, modernistiske og nutidige udgangspunkter. Den mangefacetterede form krydsbefrugtes med hverdagsagtige temaer, basismaterialer som tekstil og med marginaliserede kunstformer som performance til et netværk af indhold, som de forskellige udgangspunkter til trods er meget personligt. Sophia Kalkau formulerer på denne måde en ikke-dogmatisk kritik – ikke bare af modernismen, men også af klassicismen, som hun placerer i samme idétradition som forestillinger om formalisme, genikult og idéen om fremskridtet som en central forestilling. I modsætning hertil tillader hun sig at arbejde med et antal forskellige holdninger samtidigt, som hun anvender på sin egen personlige og uforlignelige måde, hvor hun skaber nye forbindelser, der ikke er dogmatiske, men opfindsomme og dybt personlige. Det er et spørgsmål om troværdighed.

Det har været en central del af 70'ernes klassiske feministiske kunst, at man ikke blot skulle nå en snæver avantgardekreds, som var indforstået med kunstens koder. Man ønskede at vende sig mod nye kredse, som med hensyn til køn, klasse og etnicitet stod uden for kunstsyste­met. Sophia Kalkaus værker rummer ikke disse dogmatiske, pædagogiske ambitioner om, at kunst skal være samfundsopbyggende og emancipatorisk på et overindividuel plan. Hun bygger sin kunst på en pædagogik, som henvender sig fra ét menneske til et andet. I dette tilfælde befinder kunstneren sig på samme niveau som iagttageren. Det er med andre ord et én-til-én-forhold, hvor kunstneren ikke har en overlegen position. Hendes arbejde henvender sig heller ikke udelukkende til kvindelige betragtere. Det handler om jævnbyrdighed kønnene imellem. Der er med andre ord et dybfølt demokratisk genskin i hendes arbejde.