

af ITZHAK GOLDBERG

*”En veltegnet figur fylder en med en glæde, som er emnet fuldstændig fremmed. Hvad enten figuren nu er vellystig eller frygtelig, så får den kun sin charme fra den arabeske, den aftegner i rummet. En martyr, hvis lemmer bliver skåret af, en besvimet nymfes krop rummer, hvis de er godt tegnet, en slags glæde, som subjektet gratis træder ind i; hvis det forholder sig anderledes for Dem, nødsages jeg til at tro, at De enten er en bøddel eller en libertiner”.*

Baudelaire, L'œuvre de la vie d'Eugène Delacroix, 1863.

I skulpturen er kroppen nøgen. Som skønhedsideal eller erotisk objekt afdækker den sine perfekte proportioner og lader sin skabers virtuositet komme til syne. Om det er Afrodite eller Herkules, alle fremviser de deres gloriøse nøgenhed for tilskueren. Sådan ser i det mindste den drøm ud, der siden den græske oldtid, som privilegerer den fysiske perfektion og gør en myte ud af den, har dannet sig i den vestlige forestillingsverden. Men sandheden er, at billedet er falskt, thi de skulpterede kroppe er i adskillige tilfælde påklædte. Hvad enten klæderne var hylster eller attribut, så muliggjorde de en mere fuldstændig aflæsning af figurerne og deres samfund. Hvad enten de var løse eller stramme, så kunne klædestykkerne accentuere en kropps sanselige former eller udgøre et beskyttende panser ved at lade dem forsvinde bag en uigennemtrængelig skal. Således kom draperingerne, hvis rolle skulle være at blotte kroppens skønhed under stoffets lethed, i den græske billedhuggerkunst paradoksalt nok mere til at afsløre end at sløre kroppen.

Som de fremtræder her, draperet i rødt eller hvidt, synes Sophia Kalkaus kroppe at indskrive sig i denne tradition. Men på deres egen måde. Anbragt som de er på en tilfældig sokkel (et bord, bukke) udgør de snarere en række forsamlede, anatomiske former.

En forbløffende konstatering, da kroppens nærvær i den grad sætter sig igennem som en selvfølge. Og dog er der noget i deres stillinger, i deres 'indpakning', som gør, at blikket splittes mellem en vished og en vis mangel på forståelse. Er det kroppens bevægelighed, som, i og med at den ligesom har mistet sin struktur, vrider sig og anbringer sig i umulige stillinger, som knuder, der vikler sig sammen om sig selv? Eller den følelse, denne krop må udarbejde sammen med kravene fra stoffet, hvis folder og ombøjninger påtvinger forløb, som egentlig tilhører organerne. Titlen "Folds" peger i øvrigt netop på den af kunstneren anvendte "kompressionsteknik".

Men måske er ordet bevægelighed upassende? Det drejer sig mere om spor af bevægelighed, definitivt forstenede spor. Disse kroppes fremmedhed ligger i deres i en vis forstand mineralske sensualitet, i den afstand, der adskiller en draperet nøgen skikkelse fra en mumificeret, flået skikkelse. Det er underligt nok den teknik, der er anvendt til fremstillingen af de liggende skikkelser, som byder på en helt anden forklaring på disse

kroppens fremmedhed. Gravbillede i hautrelief af en skikkelse repræsenteret liggende på en grav; den liggende opfattet som en statue der skulle have været oprejst. Med deres "forvredne stivhed" minder Sophia Kalkaus "skulpturer" om disse statuer, som man lægger på ryggen eller på siden.

Sammenligningen standser ikke her. Renæssancen og de følgende århundreder foretrækker at se den afdøde knælende i bøn. Man genfinder en lignende attitude hos visse af den danske kunstners personer, som ser ud til at være andagtsfulde eller i sorg. En anden association trænger sig uundgåeligt på: Maria Magdalena, som græder over Jesu død. Forbindelsen forekommer evident, når man bemærker, at det eneste synlige element hos disse foroverbøjede, i sig selv indkrummede person-skulpturer, er det fyldige, frit hængende hår. Det er evangelisten Lukas, som fortæller, hvordan Marie-Magdalena tørrede Jesu fødder med sit hår. I den kristne billedverden er det således på hendes overdådige hårpragt, man genkender hende.

Her er fremstillingen af denne "synderinde", som senere mærkværdigvis blev et feministisk ikon, ikke desto mindre tættere på den stoffylde, Francis Bacon giver hende i *Tre studier af en korsfæstelse*, end på et traditionelt, gudfrygtigt maleri. Hos Sophia Kalkau som hos den engelske maler er det ikke det psykologiske udtryk, der bærer budskabet, men hårets udslettelse af det. Siges må det dog, at hvis anvendelsen af håret, der dækker ansigtet, forbliver en undtagelse hos Bacon, løber dette motiv gennem hele Kalkaus værk.

Vi ved, der er en selvbiografisk årsag til, at dette tema finder en så fremtrædende plads i denne plastiske produktion. "Out of my" hair er titlen på en serie fotografier, hvor kunstneren viser de skuffende resultater af en svær kemoterapi. I en anden sekvens, ligesom i trods, er hovedet dækket af en imponerende paryk ("Mops"). Fokuseringen på denne del af kroppen kan ikke kan udviske mindet om det frivillige og massive fravær af menneskets mest valoriserede kropsdel: ansigtet. Man leder faktisk forgæves: ansigtet synes bandlyst fra Kalkaus univers. Man kan endog gå så langt som til at sige, at kunstneren uafsløreligt afprøver forskellige strategier for at undgå at stå ansigt til ansigt med beskueren. Snart er ansigtet bortvendt (eller endog hele kroppen, som det er tilfældet med "Sanitær installation" eller "Nuit Blanche"), snart er det dækket af et klæde eller en mærkværdig lampeskærmslignende hat ("Top Suite"). Skal man i denne afvisning af afsløringen se en provokation, en måde at indføre en frustration i den visuelle oplevelse på? Det skal man nok, men ikke blot det. Sophia Kalkaus værk befinder sig i skæringspunktet mellem body art og en form for minimalisme, et *a priori* usandsynligt par. Men måske skal man oversætte body art bogstaveligt – kroppens kunst -; i så tilfælde er bandlysningen af ansigtet stadig den bedste måde til at undgå, at kroppens sprog bliver værtsplante for de psykologiske affekter, som uundgåeligt er forbundet med dette "sjælens spejl". Nej til psykologien, men også til udtryksfuldheden, til patos. Alt i denne billedkunstneriske produktion er præget af en ufejlbar kontrol, som forbyder enhver overskridelse. Kroppene, objekterne, som er anbragt på det nøgne gulv eller ophængt, synes stivnede på baggrund af den berømte 'hvide kubus',

galleri eller museum. Denne iscenesættelse minder om minimalismens principper fra 60'ne, og som var baseret på fænomenologiske principper: neutral præsentation, distancering, ikke-medierede samspil med rummet. Og dog drejer det sig ikke her om de med den amerikanske kunstner, Donald Judds ord *specifikke objekter*, som forsøger at undslippe enhver fortolkende tilnærmelse, og som kræver deres plastiske autonomi, deres *Gestalt*. Selv om objekterne hos Sophia Kalkau er totalt pletfrie og perfekte, selvom de deler geometriske og symmetriske strukturer med minimalismen (en vase, en kugle, en terning, ironiske øjekast til disse rektangulære former) vil man aldrig kunne bruge Stellas manifest-sætning: You see what you see (Du ser, hvad du ser) om dem.

Til trods for deres kolde, formelle perfektion, til trods for (eller i kraft af) deres tavse side, lykkes det den danske kunstners arbejder - afrundede og glatte former, midtvejs mellem ægget og den kvindelige krop - at bevare et gådefuldt indhold. Afvisningen af afsløring, de uopdragne tilnærmelser gør dem til foruroligende poetiske metaforer. Surrealistisk minimalisme?

Itzhak Goldberg

Oversat af Karl Ejby Poulsen