

Forvandlinger

Af Mette Sandbye

En kvinde helt indhyllet i rødt stof, så kun en smule af det lange mørke hår stikker op af svøbet foroven, ligger eller sidder på et malerbord i et hvidt tomt rum. Det foregår over en serie af fotografier – *Red Suite* – som derved udpeger denne situation som et forløb over tid. I en anden fotografisk serie – *Penche-toi! Penche-toi!* – møder vi kvinden, der nu er helt nøgen, mens hun poserer i forskellige skulpturelle stillinger på en hvid hylde. Ansigtet, det mest personlige og individuelle ved mennesket, ser vi ikke – kun kroppen og det lange brune hår, enten løst eller samlet i nakken. Bagvæggen er hvid, væggen under hylden er brun og begge danner derved en resonansbund for den poserende krops hvidhed og det brune hår, der sommetider falder ud over hylden i et organisk filtret virvar, som modsiger den øvrige opstillings formelle stringens.

Er det fotografi, performance, skulptur? Det hele på én gang faktisk. Disse udforskende genremøder er på det seneste blevet meget tydelige hos den danske kunstner Sophia Kalkau (f. 1960), men de har været til stede igennem hele hendes produktion. Som regel kategoriseres hun som billedhugger, og hun er især blevet kendt for sine minimalistisk stramme, hvide skulpturformer på gulv. Når hun har sprøjtelakeret sine skulpturobjekter, river hun lakken op med sandpapir, så overfladen fremstår blød og mat frem for hård, skinnende og glat. Det bevirker, at de ligner gips, men i virkeligheden er de lavet af træ.

Gennem sine enkle udforskninger af klassiske former som kuben, kuglen, ægget, sarkofagen, prismet og karret har Sophia Kalkau siden midten af 1990'erne foretaget en vidtspændende dialog med hele den skulpturelle tradition fra de gamle ægyptere til minimalismeikoner som Donald Judd. Som regel kan man ane referencer til noget genkendeligt i de i øvrigt meget abstrakte og enkle former, der er hendes kendemærke: eksempelvis i *Snow Drops* (2004), der består af ti næsten meterhøje kræmmerhuslignende, hvide former, som ligner højttalertragte, og som i kraft af titlen desuden refererer til snekrystaller. I dette værk opnåede hun et modspil mellem forestillingen om den lyd, der kunne vælde ud af højttalerne og sneens stille dalen og lydsugende virkning. Hun har tidligere præsenteret disse hvide gulvskulpturer over for en diasprojektion, hvor man ser en kvinde, der bærer en cirkelformet Kalkau-skulptur på hovedet, som var det en hattekygge. Både i kraft af titlerne og den konkrete ibrugtagning af værket insisterer Sophia Kalkau herved på en forankring af de abstrakte former i en hverdagslig verden, som man også ser det i det nyeste værk *Part of the Mill* (2009). Andre af hendes skulpturer fremstår som rensede, stiliserede abstraktioner over en knap, en stol, et skab, en terning, en gynge, en seng.

Sarkofag skabte hun i 2004 til udstillingen SPEJLINGER I GIPS, der var en stor historisk udstilling af gipsskulpturer på Det Kongelige Danske Kunstakademi i København. I udformningen henviste hun

til den førkristne sarkofag, en neolitisk båd, som ægypterne brugte til at fragte døde over Nilen til Dødsriget, og endelig til et almindeligt nutidigt badekar. Værket pendlede mellem på den ene side henvisninger til døden, fraværet og det sakrale og på den anden side det kropslige, prosaisk-hverdaglige nærvær. Sarkofagen var placeret mellem langt ældre klassiske torsoer, søjler og buster. Her så man tydeligt, at Kalkau er en kunstner, der forholder sig med en vis ærbødighed, men samtidig frit fabulerende og videretænkende til den klassiske tradition. Alene hendes tidlige værkers hvidhed giver dem et klassisk præg og leder tankerne hen på traditionens marmor og gipsskulpturer. Derimod er hendes skulpturer oftest sokkelløse. Herved placerer hun sig i forlængelse af nyere tids kritik af den traditionelle skulptur, hvis mangel på nytænkning ofte blev lokaliseret i den forkætrede sokkel, der ophøjede værket til noget helt særligt, på afstand af og fjernet fra menneskekroppen og dagliglivet. I sine nyeste værker nedbryder hun i endnu højere grad grænserne mellem de klassiske medier. Især hendes performativt udforskende arbejde med fotografiet træder tydeligt frem i værkerne fra de senere år. Ikke som noget radikalt andet end skulpturerne, men snarere som en helt naturligt følgende viderebearbejdning af temaerne fra hendes skulpturer. Ydermere tilføjes Kalkaus tilsyneladende stramt formundersøgende univers helt uproblematisk et både teatralisk og selvbiografisk udtryk, som egentlig – går det op for den, der kender hendes værk – har været der hele tiden. I sine nyeste værker arbejder hun især i større fotografiske serier, hvor hun bruger sin egen krop som en skulptur, en form, der agerer under forskellige påvirkninger udefra. Klædt i hvidt og i legende samspil med et stort æg af træ, som en elegant hvidklædt karyatide med en hvid lampeskærm eller dragt over hovedet, som den røde figur, der som en havfrue eller sommerfuglelarve vrider sig og vågner på et bord, eller som en liggende hvidklædt, sovende form, hvis virkning nu pludselig er helt anderledes end den røde i bevægelse.

Og hvor kommer det selvbiografiske så ind? Først og fremmest i to store fotografiske serier fra 2008, som hun skabte, mens hun gennemgik en heldigvis veloverstået cancerbehandling og bl.a. tabte alt håret. I serien *Out of my Hair* har hun fotograferet sin egen nakke bagfra over en lille måned, og i den store billedsuite ser man, hvordan håret i den sirligt arrangerede knold i nakken gradvist forsvinder, indtil der kun er få strå mod en smuk isse tilbage. I den anden serie prøver hun – under den underfundigt legende titel *Mops* – tre forskellige parykker, før hendes eget hår falder af, hvorfor det indimellem falder ud under parykken. De er også fotograferet bagfra i en helt enkel og ren opstilling, der for begge seriers vedkommende fjerner motiverne fra det selvbiografiske og får dem til at balancere mellem noget affektfremkaldende og gribende og så noget mere distanceret og formundersøgende. Man fortaber sig således i parykkernes farvespil og synes pludselig nogle af dem ser glade ud, andre triste. En kunstner som Hannah Wilke gjorde også en fotografisk performance ud af sin egen sygdom, men hos Kalkau er det private og sygdomsrelaterede nedtonet til det kun lige akkurat antydede.

Sophia Kalkau har som nævnt altid insisteret på at fremstille den abstrakte skulptur, så man fornemmer dens direkte forankring i en hverdagslig verden og ageren, og på den vis er hun

optaget af nogle helt grundlæggende billedhuggerkunstneriske problemstillinger. Værkerne er på én gang helt klare, rensede, enkle former, og så alligevel fremstår de uhåndgribelige og tvetydige. De er på én gang abstrakte og meget hverdagslige, kropsligt genkendelige. Hvor hendes tidligere skulpturer især undersøgte klassiske former, møder vi i de nye værker hårnål og perlekæde i overstørrelse, som direkte associerer til det tab af kvindelighed og den kropslige skrøbelighed, vi møder i fotografierne, men som til gengæld balanceres med stor kraft i et par *Suspended Balls*.

I de nyeste skulpturelle værker, som hun præsenterer under den samlede titel *Part of the Mill*, har hun ladet sig inspirere af den franske kunstner Marcel Duchamps *La Broyeuse de chocolat* (Chokolademøllen). Denne hverdagslige form optræder både i et selvstændigt maleri af Duchamp fra 1913 og i det berømte malerisk-installatoriske værk *Le Grand Verre, ou La Mariée mise à nu par ses célibataires même* (Det Store Glas) fra 1915-1923. Kalkau associerer frit over den måde, Duchamp i sine readymades gjorde hverdagslige former til noget skulpturelt og ligefrem surreelt, som han også gjorde det i maleriet af chokolademøllen. Kalkaus skulpturgruppe består af et cirkelformet gulvobjekt, der på én gang minder om en kogeplade, et trommeskind og den plade til kværning af chokoladebønner, som optræder i Duchamps værk. Objektet fremstår som en abstrakt form men med tydelige hverdagslige referencer, ligesom der indgår to metalfarvede krydser, som man kender dem fra korsstingsbroderi, tre valser, 'garntrisser' eller gammeldags 'hårpapilotter' og to tynde pinde med kugler for enden, der kan minde om både strikkepinde og trommestikker. I disse nye skulpturelle objekter har Kalkau også bevæget sig væk fra den hvide farve. Hun har arbejdet sig frem til en farve, der på én gang minder om hud, undertøj og pudder. I dette farvevalg ligger også en indirekte hilsen til den fransk-amerikanske billedhugger Louise Bourgeois, der også har arbejdet med sådanne lyserøde, og meget organiske, former i en feministisk-surreel optik. Den runde plade forvandles således både via farven og den matte, stoflige overflade fra en koge- eller metalplade til en pudderdåse. Mange af objekterne har således en direkte reference til noget feminint, hverdagsligt og kropsligt, samtidig med at alene deres størrelse forlener dem med en uafgørlighed, grænsende til en skræmmende farlighed.

Kalkau bruger ofte en inspiration fra et ældre, klassisk værk – det kan være af Bourgeois, Duchamp eller de gamle førkristne sarkofager, som hun anvender som et løst afsæt til en frit associerende formundersøgelse. I fotoserien *Penche-toi! Penche-toi!* (2009) ligger der en indirekte reference til den belgiske dramatiker Maurice Maeterlincks berømte symbolistiske drama "Pelléas et Mélisande" fra 1893. Det er et drama, der udspiller sig om en klassisk dualistisk tematik mellem skabelse og destruktion eller kærlighed og død. I den berømte scene, fra 3. akt, bøjer Mélisande sig ud af vinduet i sit tårnværelse mod den elskede Pelléas, der råber "Penche-toi, penche-toi" (bøj dig fremover, bøj dig fremover) og til slut berører den elskedes smukke hår, som falder ud af tårnvinduet. I en fint forarbejdet lydkasse i mdf hører man den danske digter, Ursula Andkjær Olsens (f.1970) stemme i egen instruktion og indspilning af 3. akt, 2.scene af Maeterlincks berømte skuespil. Det er et værk, der handler om de helt store følelser i tilværelsen, ikke mindst forstærket af Debussys impressionistiske opera over dramaet. I Kalkaus performative fotoinstallation bliver

følelserne inddæmmet og transformeret til en langt mere stram, skulpturel udforskning af forholdet mellem form og følelse. Hårets og væggenes brune farve føres helt ud i fotografiernes indramning af rå, umalede MDF-plader, der på den måde understreger det formelt skulpturelle i værket som en ting i et rum.

Kalkaus meget sammenhængende skulpturelle univers byder med andre ord på en mængde aflæsnings- og fortolkningsmuligheder: en feministisk, en tolkning knyttet til kunstnerpersonen, en eksistentiel der handler om menneskets forgængelighed, en form- og medieundersøgende, hvor Kalkau går i dialog med en enorm traditionsunderskov fra den klassiske skulptur til 1960'ernes performancetradition.

Hun er uddannet på Det kgl. Danske Kunstakademi. Ud over sin værkpraksis har hun publiceret flere bøger med overvejelser over sin egen praksis og æstetikens muligheder og kunstens rolle i almindelighed, bl.a. "Æstetik... at svare verden igen med værket" (1997) og "Små ryk" (1999). Her insisterer hun bl.a. – i indirekte polemik mod meget af den relationelle, realistisk hverdagsimiterende, socialt orienterede kunst, som mange af hendes samtidige kolleger praktiserer – på værkets relevans i verden, som noget andet end virkeligheden, noget der sætter en forskel, og på hvordan oplevelsen af kunst kan udvide vores sansning af verden, kan få os til at se på verden og det genkendelige på helt nye og anderledes måder. Hun har desuden udgivet digte og små prosastykker, bl.a. i samlingerne "Månespil" (2000), "Hun og jeg og dyrene" (2002) og "Kettys have. Et drømmespil" (2003).

Sophia Kalkaus værker er tydeligvis rundet af denne verden og bygger på en kropslig erfaring, vi alle kan genkende med vores egen krop. Og dog peger de på en anden fysikalitet, et andet rum, hvor nye erfaringer kan gøres, og hvor tankens former og sansningens nærvær kan mødes, udforskes og udfordres.