

Forbundethedens rum

– om *Black Matter* og *White Stuff* af Sophia Kalkau

Siden sin afgang fra Det Kgl. Danske Kunstakademi i 1996 har Sophia Kalkau (f. 1960) været en særdeles aktiv kunstner. Kalkau er først og fremmest billedhugger, men i de senere år har hun i stigende grad også markeret sig inden for det fotografiske medie. I sine skulpturer arbejder Kalkau ved første øjekast med et klart, enkelt, ja næsten puristisk udtryk af elementære, geometriske former. Oftest holdt i hvidt, toner skulpturerne frem som simple former – en kugle, en kegle, et rør, en beholder – som ikke røber sit materialemæssige ophav, men blot fremtræder som sært abstrakte figurationer, hvis tyngde, styrke og klang forbliver skjult. I al deres haikuagtige enkelhed fremstår de som gåder, der indhyller svimlende dybder i et slør af glat og sluttet enhed. De mandsstore former, sokkelløst hvilende direkte på gulvet, taler til ens krop, appellerer til berøring, men afskrækker med deres intimiderende monokromatiske overflader og perfektionerede formfuldendthed samtidig fra ethvert forsøg på kontakt. Skulpturerne er på samme tid dragende og distante, utilnærmelige og fremmedartede, ligesom de sjældent smukke mennesker, der suger vores blikke til sig og fylder os med lammende ærefrygt. I deres subtile kombinationer af enkelhed og kompleksitet opstiller Kalkaus skulpturer en slags kroppens matematik, kalkulationer over tyngdekraftens effekter, balancenervens præcision, tiltrækningens uafvendelighed, afstandens ubrydelighed. Man fornemmer dunkelt, at et spil med uigennemskuelige regler, et puslespil, som aldrig går op, ligger til grund for genstandenes koreografi i rummet. Måske er man selv – i egenskab af betragteren midt i den svimlende sobre opsætning – den manglende brik i spillet. Ret beset er der nemlig altid tale om et nocturnalt drama, et tæppefald, der blænder op for en skarpskåret og lysbadet scenografi, men kalder mørket i os selv frem. De enkelte objekters placering er beregnet med en kirurgisk nøjagtighed, der udspænder dem imod deres omgivelser og indsætter vores egne kroppe i en intensiveret relation til dem, en art gravitation, der hensætter os i en tilstand af udtalt legemlighed, pludselig genstandsgjorte, som var vi statuer. Vi bliver målt imod Kalkaus skulpturer, som kiggede de på os og indsatte os som partnere i deres stillestående dans på stedet, tango i en telefonboks. Det hele er til stede, et frosset billede, der indkapsler tiden. Den hygiejniske purisme i Kalkaus skulpturelle iscenesættelser er hysterisk på samme måde som Jean-Martin Charcots kvinder på Salpêtrière ('smertens Versailles', som Georges Didi-Huberman har kaldt det): i deres mesterlige perfektionisme og eksakthed fremtræder skulpturerne med en ekstrem synlighed, der demonstrativt skærer sig ind i os og udstiller vores delagtighed, vores tilstedeværelse, vores blikke. Purismen og beherskelsens sublimitet er en art sminke, en tætsluttende maske, en omsluttende svøbelse, der påkalder alt det skjulte: kroppens dynd af kød og væsker, åndedrættets tunge gentagelse, pulsens skrøbelige rytme. Den slående fremmedhed i Kalkaus monokromatisk perfektionerede skulpturunivers dækker således kun over det alt for velkendte, nemlig den menneskelige krops mangler, fejl og skambehæftede sider. Vi bliver pinligt bevidste om vores bløde, pulserende sarte liv, når vi konfronteres med skulpturernes frenetiske skønhed. Vi er ikke andet end det elendige og afmægtige smuds, som muliggør skulpturernes stumme suverænit. Her er alle kar forbundne.

Sideløbende med sit arbejde med skulptur har Kalkau et virke som lyriker og essayist, hvilket har resulteret i en lang række små udgivelser fra hendes hånd. Viften af publikationer strækker sig fra æstetiske refleksioner i *Æstetik...at svare verden igen med værket* (1996) over det essayistiske manifest *Små ryk* (1999) til dramaet *Kettys have. Et drømmespil* (2003). Selv om publikationerne genremæssigt er meget forskellige i deres udtryk, er Kalkaus skriftpraksis generelt karakteriseret ved en eftertænksomhed, en sensibilitet og et engagement, som spejler den insisterende og udstrakte grundighed og fordybelse, hendes skulpturelle arbejder også er rundet af. En konsekvent egensindig vilje afspejles her, på tværs af medier: viljen til at give abstrakte emotioner konkret skikkelse, at lade følelser tage form, at indgyde sjælen krop. I *Små ryk* beskriver Kalkau kunstens rum som et slags mulighedernes rum: "Et rum, som er trukket ud af eller ind i verden." Det er en beskrivelse, som passer meget præcist på hendes egen praksis, hvor værkerne er lige dele uddrag af virkeligheden og fortætning af den, derivat og implosion i lige mål. I *Kettys have. Et drømmespil* ser man dette mulighedernes rum realiseret som en dramaturgisk fantasme, hvor rummene sælsomt metamorfoserer og glider over i nye rum, mens en gennemgående følelse af desorientering og rådvildhed hersker: "Vi gaber og kravler på alle fire gennem haven væk fra krateret. Vi rejser os og går. Vi går langt. Måske går vi i ring. Det begynder at blæse, vores fodspor dækkes af jord, og luften bliver fyldt med støv, som slører lyset fra himlen. Vi ved ikke længere, hvor vi er." Drømmespillet følger sin egen næsten mytiske logik, der spatialt snarere end narrativt aftegner konturerne af et drama. I læsningen af drømmespillet bevæger man sig således fra et rum til et andet, mens fortællingen forbliver på stedet. Måske går vi i ring. En tvingende kausalitet dominerer, men den undviger konsekvent at underlægge sig meningens triste utilitarisme. Til gengæld forbliver fortællingen i et univers af konkrete ting, små ekstraheringer af virkeligheden, ikke mindst af drømmens virkeligheder, som forbløffer ved deres kombination.

Flere af Kalkaus nyere fotografiske arbejder forener på en måde de hovedspor i hendes kunst, som er nævnt oven for: en praksis omkring skriften og skulpturen. Især hvis man betænker, at den tematisk samlende faktor for både skrift og skulptur hos Kalkau er *dramaet*, det teatraliske, kroppens ubetingede tilstedeværelse i nuet. Et værkserie som *Black Matter* er i en vis forstand en forening af skrift og skulptur, men samtidig noget helt tredje, nemlig fotografi. Den engelske opfinder af fotografiet, Henry Fox Talbot, beskrev poetisk teknologien som resultatet af en 'naturens blyant', fordi det fotografiske billede på nærmest magisk vis syntes at indskrive sig i den lysfølsomme emulsion uden menneskets mellemkomst. Som ordet fotografi selv indikerer, er der tale om en 'lysets skrift'. Hvis lysskriften udgøres af et alfabet, er dets yderpoler sort og hvidt, mørke og lys, negativ og positiv. *Black Matter* leger tydeligvis med denne elementære dimension af den fotografiske teknik, idet motivet i sin kompositoriske stringens opererer med modsætningen mellem det sorte og det hvide. Ved første øjekast er billederne ikke stort andet end denne markante kontrast mellem det mørke og det lyse, så skarpt og grafisk står modsætningen optegnet. Kigger man nøjere efter, toner et større spektrum af mellemtoner og farver imidlertid op i motiverne, og en figur giver sig til kende. Den sorte masse eller det sorte stof, som giver værkserien dens titel, viser sig at være et tyndt tekstil, der bag de bløde foldekast antyder en nøgen krop. De varme toner af huden på den siddende, foroverbøjede krop kan svagt

anes bag det sorte stof, som indhyller den komplet. Ligeledes fornemmer man bag stoffet konturerne af ryggen, en ankel og en arm. Frem ad det sorte stof dukker også en rund form med en forhøjning i midten, en mærkelig metallisk maskindel eller grotesk protese, der forekommer sammenvokset med det indhyllede legeme. Måske er det en slags kamera, og kroppen er formummet bag dets sorte klæde, som fotograferne i kameraets første tid. Måske peger kameraet tilbage mod os, måske er lukkerens metalplader parate til at åbne sig med deres umærkelige lyd af glidende metal, guillotins kølige snit. Skulptur og krop er under alle omstændigheder sammenvokset her, en syntetiseret skulpturkrop, ikke ulig den gådefulde leg med skulpturmediet, som Man Ray praktiserede i sit berømte værk *L'énigme d'Isidore Ducasse* (1920), hvor han med reference til digteren Isidore Ducasses billedskabende og surrelle sentens fra romanen *Maldorors sange* om "det tilfældige møde på et operationsbord mellem en symaskine og en paraply" svøbte en symaskine i lærred, snørede den i reb og fotograferede det resulterende objekt. Kalkaus tilslørede skulpturkrop, anbragt på en hvid plint, viderefører hyldesten til denne skønhedens dybe mystik, mysteriets dybe skønhed, hvilket også den bogstavelige forståelse af titlen *Black Matter* – nemlig som universets sorte huller – viser. På alle måder bevæger værkserien sig på grænsen af vores fatteevne, og drager os i retning af det, vi ikke kender, det vi ikke kan se. Den sparsomme, men dog tydelige forandring i kroppens positur understreger kroppens og skulpturens gensidigt afhængige relation, den sammensmeltede kropsmasse af mørke, der former et sammenhængende legeme og danner en sælsom enhed af to forskellige kroppe med to forskellige vilkår.

Og så er vi tilbage ved dramaet, som peger på en anden af fotografiets opfindere, nemlig den franske Louis Daguerre, der som uddannet teatermaler og entreprenant udi illusionskunst (så som dioramaet) om nogen sætter fotografiet i forbindelse med teateret og det spektakulære. På sin egen beherskede, næsten karske facon, bevæger Kalkau sig også i retning af dramaets spektakel. I serien *White Stuff* udfolder dramaet sig i et univers af monokromatisk hvidhed, hvor vi igen tvinges til at dvæle ved motiverne for at få øje på dem. Gør vi det, dvæler ved motiverne, så bliver vi ikke sneblinde af den overvældende hvidhed – derimod åbner en mængde nuancer af lyse gråtoner sig og den centrale motiviske interaktion mellem en hvidklædt krop og en oval, æggelignende genstand dukker frem. Den hugsiddende, hovedløse skikkelse bøjer sig fremover og favner ægget, hvorved skikkelsen selv kommer til at danne en form for sammenhængende og beskyttende supplement til ægget. En favnende gestus, der med næsten umærkelige forskydninger øges i serien af fotografier, indtil ægget næste helt omslutes af den forpuppede krop. Ligesom i *Black Matter* viser *White Stuff* en samhørighed og kontrast mellem krop og skulptur, men i *White Stuff* en mere organisk samklang, som var vi vidner til en art blød fødselsmekanik snarere end *Black Matters* groteske kropsmaskine. Men hvilken fødsel iagttager vi? Billedets fødsel, kunne man forestille sig, for også her leger Kalkau subtilt og metarefleksivt med fotografiets egne grundprincipper. Først og fremmest fremkaldelsen, motivets langsomme fremvoksen af billedets grund, som fordrer betragterens tålmodighed, ligesom i den oprindelige kemiske proces i den fotografiske produktion, hvor billedet magisk voksede frem i papirets overflade, mens det lå i fremkaldervæsken. Dernæst den motiviske fordobling, som henover en vertikal midterakse spejler billedet, og dermed på flere måder korresponderer med relationen mellem det fotografiske negativ og det fotografiske positiv samt hele den 'virkelighedfordobling',

som fotografier anses for at skabe i kraft af sin naturo realisme og sin indiskutable autenticitet. I *White Stuff* antager fordoblingen imidlertid også ornamental karakter og forvandler i en nærmest negerende gestus det figurative i billedet til et abstrakt mønster, et fikserbillede eller en stirrende Rorschach-klat, hvis to vertikale øjenæbler glor tomt tilbage på os i deres pupilløse blindhed. Dels på grund af fordoblingen, dels på grund af den 90 graders drejning af motivet, der også bidrager til at løsrive det fra dets realisme. Der bliver tale om en billedakt: et blik, der bevæger sig mellem genkendelse og fremmedhed, mellem realisme og abstraktion. Dermed taler serien om billedets genese, den stedse oscilleren mellem figur og grund, som danner billedet og afgør dets dybdeeffekter. Apropos fremkaldelse og billedakt, så underbygger den beslægtede værkserie *Phases* disse iagttagelser, for her bliver den æggelignende oval genstand for en slags tonalt tidevand, der i etaper eller faser kalder forskellige nuancer frem i ovalen ved syv gange at veksle relationerne mellem højlys, skygge og grund i det samme motiv. Fremkaldelse, fødsel, æg og cyklus sammenflettes i denne på alle måder prægnante serie.

Med værkserier som *Black Matter* og *White Stuff* demonstrerer Kalkau, hvor mesterligt hun behersker arven fra den klassiske billedhuggerkunst og samtidig er i stand til at omsætte den til nye medier med krops- og kønsmæssige implikationer, der taler direkte ind i samtiden. I sine fotografier skaber Kalkau rum, hvori relationen mellem kunstnerkrop og kunstværk kan iscenesættes og dramatiseres som en skulpturel praksis, en udveksling, der insisterer på en distant sammenhæng mellem de to. Værket modelleres over kunstnerens krop, kunstneren modelleres over værkets krop. Ikke som i den velkendte maskuline variant, Pygmalions ønskedrøm, hvor skulpturens perfekte elfenbenskrop vækkes til live som en pige, der rødmer skamfuldt under tyngden af det begær, kunstneren udsætter hende for. Kunsten skjuler ikke kunsten i et sådan orgie af lystfuld illusionisme hos Kalkau. Tværtimod gennemspiller Kalkau åbenlyst og blotlagt en række tilnærmelser mellem kroppens og skulpturens genstandsmæssighed. Hendes dramaer handler ikke om skulpturens 'livagtighed', men derimod om de konvergenspunkter mellem krop og genstand, der skaber plads til et tredje rum, som er et forbundethedens rum. Et forbundethedens rum, hvor grænserne mellem krop og genstand ophæves, hvor alle legemer er fremmedlegemer, som drømmer tingene om deres egen, tabte historie, mens kroppene længes efter deres endelige skæbne, at blive til støv. Sådan et rum, hvor man skal skilles ad, før man kan se hinanden, hvor man skal skilles ad, før man kan mødes.