

Frit fald

Af Camilla Jalving

En kvinde kommer ind i et rum, smyger et klæde om sig, kravler op på et bord. Det er det, jeg kan forestille mig, men det er ikke det, jeg ser på fotografierne, Sophia Kalkaus billedserie *Red Suite* fra 2007, som hænger her foran mig. Hvad jeg ser, er kvinden på bordet, draperet i et klæde. Først siddende, så liggende. Som en skulptur, en form for væren, der befinder sig halvvejs et sted mellem objekt og krop. Halvt levende, halvt død. Alligevel giver det af flere grunde mening at forestille sig dette første scenario. Kvinden, der kommer ind i rummet, smyger klædet om sig, kravler op. Det giver mening, fordi denne bevægelse ligger implicit i fotografierne selv. Som en form for latent handling, der truer med at bryde ud i det øjeblik puppen sprænges, klædet kastes og figuren retter sig op og skifter stilling. Men det giver også mening, fordi denne bevægelse synes at eksistere *imellem* suitens fotografier: mellem det ene fotografi og det næste. Mellem billedet af kvinden siddende og billedet af kvinden liggende. For ind i mellem disse to positioner, ligger der en handling, som nok er usynlig for mig, men som ikke desto mindre må have fundet sted. Et brud på den tilsyneladende stilstand, som fotografierne fremviser. *Red Suite* repræsenterer på den vis en række udvalgte stillbilleder fra en langt længere sekvens, jeg kun kan forestille mig. Den fremviser noget, men lader samtidig noget andet være usynligt. Noget, som dog er forudsætningen for det, jeg kan se.

Kalkaus grundspænding

Kryptisk? Måske. Ikke desto mindre kunne det være en begyndende indkredsning af Sophia Kalkaus udstilling *Dog and Die* på Brandts. Et indledende forsøg på at lirke en finger ind under fotografiernes spejlblanke overflade, deres stilrene, nærmest stoiske udtryk og få et første greb om, hvad det egentlig er jeg ser. Her. En kvinde, jo. Klædt i et rødt klæde, jo. Det kan vi nok blive enige om. Men der er mere end det. Der er mere i fotografierne end det, de viser. Og det gælder ikke kun fotografierne. Tværtimod synes denne fornemmelse af noget latent, af noget usagt og uvist (forstået som både det vi ikke ved og det, som ikke vises) at angå Kalkaus praksis generelt. Man kunne kalde denne fornemmelse en grundstemning, eller måske rettere, en *grundspænding* mellem det tilstedeværende og det fraværende, det synlige og usynlige. En fornemmelse af, at noget er sket, kan ske, eller vil ske. I værkerne og mellem værkerne og mellem værkerne og jeg selv.

Billedhuggerens blik

Oprindeligt er Sophia Kalkau uddannet billedhugger, men arbejder både med fotografi og skulptur. Forskellen mellem de to medier er imidlertid ikke så stor i dette tilfælde, for så vidt som Kalkaus undersøgelsesfelt synes at være det samme, hvad enten hun arbejder i to eller tre dimensioner: Hvad er en krop, hvordan er den i rummet og hvilken situation kan den skabe? Hvor den klassiske

billedhugger skaber objekter af sten, gips eller andet materiale, gør Kalkau sig selv til skulpturelt objekt. En volumen draperet i et klæde som en græsk skulptur, en liggende Athene i bølgende marmordragt. Se, siger hun, da vi taler sammen en dag i hendes atelier, hvor smukt draperingen falder her - nærmest som en havfruehale. Hun peger på den endesnip, der smyger sig om kvindens fødder i fotoserien *Folds (2008)* og som i sig selv udgør et lille skulpturelt element. Det er billedhuggerens blik, der ser dette – i fotografiet, der her rummer de samme elementer som skulpturen: en volumen, en form, en overflade. Mediet er i den forstand ikke så væsentligt. Det væsentlige er, hvad man bruger det til.

Rekvisitter til et skuespil

Folden er detaljens territorium. Det er også her, Kalkau opererer. På detaljens niveau. Tag hendes sfæriske objekter, der virker stærkt håndgribelige samtidig med, at de med deres kridhvide og omhyggeligt behandlede overflader fremstår som er de af en anden verden. Objekter fra et drømmeunivers eller en fjern planet i den yderste galakse. På udstillingen møder man blandt andet den store pincetlignende nål, terningen og trisserne ~~trømlerne~~. Selvom de størrelsesmæssigt er helt ude af proportioner i forhold til en forventelig brug, kalder de alligevel på en sådan. Det er her grundspændingen, denne fornemmelse af noget latent i Kalkaus værker kommer ind i billedet igen. For som rekvisitter i teatrets lagerrum indbyder de minimale og tilsyneladende fåmælte objekter til en handling: tag om mig, kast mig, rul mig! Handlingen ligger som en mulighed i objektet selv, som et løfte om et optrin, der måske eller måske ikke folder sig ud. Som fotografierne af den draperede kvinde peger de ind i et fremtidigt mulighedsrum. Måske det mulighedsrum, som man i lysbilledeprojektion *Dice* fra 1999, kan få et glimt af. På lysbillederne skifter terningen sit antal af øjne, som om en usynlig hånd kastede den mellem hvert billede. En, to, tre, fire, fem, seks.... Det statiske objekt er for en stund sat i bevægelse for betragterens blik. Som i en mekanisk ballet, styret af usynlige kræfter og min forestillingsevne.

Et performativt blik

Fra disse nedslag i udstillingens værker kan man tale om, at der er en performativ dimension ved Kalkaus praksis. Et handlingselement, der i det enkelte værk kommer til udtryk som et spor efter en fortidig hændelse eller som løftet om en fremtidig. Terningen står stille, men den *kan* bevæge sig og den *gør* det måske om lidt. Om ikke andet, så på forestillingens plan, hvor jeg kaster terningen, griber nålen, skubber til trisserne. En sådan læsning af Kalkau er naturligvis muliggjort af en bestemt optik, et bestemt blik, som jeg ser værkerne igennem. Man kunne kalde det et performativt blik, for så vidt som jeg ser efter værkernes opførelsesmæssige, eller teatraliske aspekter. Anderledes formuleret kan man tale om, at jeg går til værket *som om* det var en performance. En opførelse frem for et objekt.

Kunsthistorisk skal vi her tilbage til 1960'erne og 70'erne, hvor performancekunsten vokser frem i tidens eksperimenterende kunstmiljøer. Særligt i New York, hvor den finder mange af sine udøvere blandt de kvindelige kunstnere for hvem performance bliver en kunstform, der kan indtages som et nyt og uafprøvet territorium befriet for århundreders maskuline dominans. Her

har ingen Picasso eller Jackson Pollock sat dagsordenen på forhånd. Her kan de kvindelige kunstnere skrive deres egen historie. Performancekunsten bliver fra begyndelsen hyldet for sin umiddelbare karakter. Den er "live" og "alive" – levende og i live, som en af tidens kritikere skriver.¹ Bundet til øjeblikket folder den sig ud som handlinger og aktioner på gaden, i gallerier og i kunstnerens atelierer. Dens materiale er kunstnerens egen krop, hvad enten den er påklædt, nøgen, i smerte eller lyst. I sin selvforståelse står den i opposition til det kommercielle kunstmarked, hvor kunst gøres til triviell vare, der langes over disken som maleri i metermål. For performance er det, som finder sted – i et her og et nu. En immateriel størrelse, der er væk næsten før den begynder.

Fotografi som performance

Selvom Sophia Kalkaus praksis ikke skriver sig direkte ind i performancekunstens historie (skulpturtraditionen er mindst et lige så vigtigt pejlemærke) og dens emancipatoriske retorik (som bestemt kan problematiseres) sætter den alligevel en mulig historisk ramme om hendes værker. I forhold til Kalkaus fotografiske praksis synes det eksempelvis oplagt at trække kunstnere som Carolee Schneemann og Hannah Wilke frem i lyset. *Eye/Body* hedder eksempelvis en performance, som Schneemann udfører i sit atelier i 1963. Performancen tager form som en maleriinstallation, hvor Schneemann, nøgen og indsmurt i maling, forsøger at gå i ét med sit eget maleri for på den måde at indtage rollen som både billedskaber og billede. Både maler og model. Man kan se Schneemanns performance som en undersøgelse af forholdet mellem maleri og krop, der ikke er ulig Kalkaus undersøgelse af forholdet mellem krop og skulptur, om end æstetikken langt fra er den samme. På samme vis kan man i forhold til Kalkaus værk *Out of my hair* fra 2007, der dag for dag registrerer kunstnerens hårtab som følge af cancerbehandling, til sammenligning pege på Hannah Wilkes sidste performanceværk, hendes hudløse registreringer af sit eget cancerforløb i fotoserien *Intra-Venus Series* fra 1992. For selvom de to kunstnere æstetisk set befinder sig milevidt fra hinanden: Kalkau er absolut minimal i sit udtryk: fotografierne fremstår som rensede for den gru og det ubehag, som Wilke bydende stiller til skue, forenes de i deres fælles undersøgelse af kroppen som bærer af spor.

Lighederne mellem de tre kunstnere eksisterer også på det tekniske niveau. Alle tre bruger kameraet aktivt i deres performanceværker, for så vidt som de bevidst poserer for kameraets blik. 'Handling for kamera' kalder Schneemann selv sin performance *Eye/Body*, der fremføres for og foreviges af den islandske kunstner Erró. På samme måde henvender Wilkes *Intra-Venus Series* sig også til fotografiet. Ikke kun fordi det er herfra, hun møder mit blik, men også fordi billedserien er et performanceværk lavet for kameraet. Man kan kalde det en foto-performance, hvilket er en betegnelse, som også passer til Kalkaus fotografiske praksis. For nok eksisterer fotografierne som billeder i sig selv med en egen æstetik og skønhed, men de er også fotografiske dokumentationer af dét, som har fundet sted. De er foto-performances i den forstand, at de er selve den handling *at tage billedet*. At stille sig op, at bringe kroppen i den rette positur og stoffet i den rette drapering: En kvinde kommer ind i et rum, smyger et klæde om sig, kravler op på et bord.

Usynlighed som motiv

Men hvorfor ser man aldrig kvindens ansigt vil nogen måske spørge? Hvorfor slører hun sig til? Hvorfor ser hun ikke på mig, men stiller sig med ryggen til som i de to fotoserier *Mops* fra 2008 og *Out of My Hair*? Måske fordi denne rygvendte positur får mig til at ville se hende. Får mig til at længes efter det, som forbliver udenfor mit blik: hendes blik. Lad os igen gå tilbage i tid. I 1975 tager den amerikanske fotograf Francesca Woodman et billede af sig selv. *Space*² hedder det. Angiveligt er det lavet som en besvarelse af en opgave, hun er blevet stillet på den kunsthøjskole i Providence i USA, hvor hun studerer. På det sort/hvide fotografi ser man Woodman stå med det ene ben løftet og armene strakt frem. Hun bevæger sig, så motivet er sløret, hendes kontur uskarp. Som hun står der, ligner hun mere et spøgelse end et menneske. En skygge, der har sat sit flygtige spor på det lysfølsomme papir. Umiddelbart kunne man tro, at der var tale om et fejlskud af den slags, som sorteres fra, når feriebilderne vises frem. Men ser man på Woodmans øvrige produktion bliver det hurtigt klart, at denne sløring af motivet ikke er en tilfældighed, men derimod kernen i hendes praksis. I de få år Woodman når at arbejde som billedkunstner, inden hun i 1981 i en alder af kun 21 tager sit eget liv, tager hun en lang række selvportrætter. Kun enkelte af dem lever imidlertid op til det, man typisk vil forvente sig af et fotografisk portræt: et billede, hvor man kan se den portrætterede person - ordentligt. Woodman fremviser ingenting – ordentligt. Hun fremviser, men det som hun fremviser, er i virkeligheden det, som ikke ret gerne vil vises frem. Som kroppen, der slører sig selv, idet den bevæger sig, hopper på stedet, kravler ind i modlysets beskyttende skær. I hendes billeder er kroppen det, som i fremvisningen forsøger at unddrage sig fremvisningen. Det i en grad, hvor det bliver selve denne unddragelse, der bliver motivet i sig selv.

At se er at vide

Woodmans paradoksale omgang med synligheden er interessant at tænke på i forhold til Sophia Kalkaus praksis. For selvom udtrykket er et andet – hvor Kalkau er skarp og præcis er Woodman kornet og uskarp – er logikken den samme. Også Kalkau bruger synligheden til at unddrage sig den. Også hun viser sig frem, uden helt at vise sig. Snart står hun gemt i terningens krop, snart skjult med en hat over hovedet, formummet i drapering eller rygvendt med paryk. Synlighed og usynlighed følges her ad. Som i en stædig leg med betragteren lokkes jeg til at se, men stoppes alligevel i mit blik. Kalkau gør sig synlig, men lader sig alligevel ikke blive set.

Hvad betyder det? Det betyder noget for betydningen, kunne man sige. Den betydning, som værkerne genererer i mødet med betragteren. For denne spænding mellem synlighed og usynlighed, som gennemstrømmer Kalkaus praksis er ikke kun en udfordring af mit ønske om at se, men også om at vide. Usynligheden sætter sig igennem som et værn mod endelig afkodning ligesom alle de handlinger som har, kan og måske vil folde sig ud i og omkring Kalkaus værker, iklæder dem en grundlæggende uafsluttethed. Jeg ved måske nok, hvad der sker nu (i billedet, i objektet), men ikke om lidt. Kunsthistorikeren Mikkel Bøgh har om Kalkaus skulpturer skrevet følgende: "De insisterer på at blive sanset og tænkt, men modsætter sig samtidig at blive

sanset og tænkt til ende.”² På lignende vis kan man hævde, at de insisterer på at blive set og erkendt, samtidig med at de modsætter sig den fulde synlighed og erkendelse. Som betragtere efterlades vi i gabet mellem værket selv og dets mulige betydning. Midt i den latente grundspænding, der blidt elektrificerer rummet mellem værket og mit blik. Det er både skræmmende og stærkt berusende. At vide giver sikker grund under fødderne. At vide, at der er noget, man ikke ved er svimlende som det frie fald. Farligt, men forjættende.

¹ Citatet er fra Noël Carrolls essay 'Performance', i: *Formations* 3, no. 1 (1986), p. 63. For samtidige beskrivelser af performancekunsten se også RoseLee Goldbergs tidlige oversigtsværk *Performance Art: From Futurism to the Present*, der udkommer allerede i 1979.

² Mikkel Bøgh, 'Rumspil', i: Sophia Kalkau, *Not a pair of dice*, København: Forlaget Basilisk, 2000, p. 11