

## Omdrejninger og gensvar – om Sophia Kalkaus værker

Alting på hovedet, vendt op og ned, drejet omkring. Sophia Kalkau afslutter interviewet i dette katalog til udstillingen *Stoffet og ægget* med at besvare spørgsmålet om, hvad hun ønsker publikum tager med sig fra mødet med hendes værker. "Jeg håber, at de går hjem og starter en revolution," fortæller hun.<sup>1</sup> Revolution betyder bevægelse, nærmere bestemt denne bevægelse: *omdrejningen, omstyrningen*. Sophia Kalkaus værker er ikke revolutionære i den traditionelle politiske betydning af ordet, selv om hun i sin udtalelse i interviewet leger med denne tanke, denne dobbelthed i begrebet 'revolution.' Sikke et smukt billede, det også skaber i bevidstheden! Forestillingen om museumsgæster, der efter mødet med kunsten omstyrter verden, går på barrikaderne, laver optøjer, ændrer verdens vante gang. Det er dog sjældent på den måde, kunst revolutionerer.

Sophia Kalkaus værker er derimod utvivlsomt revolutionære i kunstnerisk forstand, æstetisk revolutionære. Hendes værker svarer verden igen, næsvist, i et sprog, der overrumpler, fordi det insisterer på kunstens oldgamle og altid nye sprog. Eller med Sophia Kalkaus egne ord, for det er fra hende selv – fra titlen på hendes første bog: *ÆSTETIK... at svare verden igen med værket* fra 1997 – at jeg låner idéen om kunstværket, som noget, der svarer verden igen: "Moderne kunstværker holder sproget åbent ved at rumme modstridende materiale, mangfoldighed og nuancerigdom i komplekse blandinger. [...] De åbner mod de mange fortolkninger og udelukker den endegyldige – det spørgende og undersøgende holder værket fast i et åbent, uafklaret rum."<sup>2</sup> I citatet taler Sophia Kalkau i generaliserede vendinger om moderne kunst, men hun kunne lige så godt have talt om sig selv, for ordene kunne udmærket stå som en karakteristik af hendes egen kunstneriske praksis, hendes egne værker. Hendes værker giver ingen svar, men ikke desto mindre svarer de igen, de *reagerer* på verden, forholder sig til verden. Hendes værker giver ingen svar, men *svare igen*, kommenterer uforkammet spørgsmål, som ingen har stillet. Hendes værker svarer igen i gådens form, klart og ubegribeligt. Hendes værker fremtræder som små, afgrænsede dramaer, der i næsten scenisk form afkræver betragteren udelte opmærksomhed.<sup>3</sup>

\*

Blæs et æg! Du prikker to små huller i ægget, i hver sin ende, og blæser forsigtigt, men kraftfuldt ind i det ene hul. Med tålmodighed, forsigtighed, viljestyrke og kraftanstrengelse tømmer du nu ægget for indhold, mens skallen består. En spinkel skal om et stort hulrum nu. *Omstyrning*. En slimet affære, men også en lille revolution. Udtrykket (skallen) er uforandret. Indholdet (æggehviden og blommen) er komplet forsvundet, møjsommeligt ekstraheret, udtømt. I Frankrig anvendte Situationisternes frontfigur, Guy Debord, betegnelsen *détournement* om en kunstnerisk praksis, der implicerede sådan en radikal forandring af noget allerede eksisterende: "Ethvert tegn kan påvirkes til at forandre sig til noget andet, selv sin egen modsætning," skrev Debord.<sup>4</sup> Eller som Greil Marcus omskriver citatet i en mere anvisningsorienteret formulering: "*Détournement* [...] betød tyveri af æstetiske genstande fra den Gamle Verden og deres revitalisering i sammenhænge, man selv skaber."<sup>5</sup> Sophia Kalkaus værk *Blow an Egg* fra 2019 låner sit formsprog fra den finske arkitekt Alvar Aaltos dråbeformede lamper i Kunstens forhal, men omdanner i samme ombæring formen og funktionen helt og aldeles. Det er et 'tyveri,' der stjæler nogle formmæssige elementer fra den mandlige, kanoniserede arkitekt, og genanvender dem i en helt

ny sammenhæng, hvor de antager nye betydninger. En mikrorevolution midt i kunstmuseets indre verden, hvor alting ellers tenderer mod stilstand og evig konservering af det bestående. Lampens dramatiske form som en dråbe, der af tyngdekraften bliver trukket mod jorden, på nippet til at falde, er i Sophia Kalkaus version fanget i frit fald, statisk fastholdt knap en meter fra overfladen på det plateau, der rejser sig nedenunder dråben. Sophia Kalkaus dråbe er langstrukket og med tyngdepunktet tydeligt koncentreret i bunden. En bristefærdig dråbe, knapt sammenhængende, tungt styrtende. Dråben har ledsagelse af en ægformet figur, som står på gulvet, ikke langt fra dråbens forventede nedslagspunkt. De to figurer, den hængende og den stående, begge med mathvide overflader, danner sammen med det cirkelrunde plateau af sand værket *Blow an Egg*. Alvar Aaltos organiske og bløde former bliver i Sophia Kalkaus version forlenet med en klinisk hårdhed og en voldsom erotisk latens. Det er som om Aaltos lampe er slukket og muteret i nattens sorte drømmerum, forvandlet til et lysende væskeprojektil, der skyder sig gennem mørket. Et timeglas, hvor tiden er løbet ud, sat i stå. Et ørkenspejl, hvis sandkorn endeløst reflekterer sine omgivelser. Et fald, der aldrig bliver tilendebragt. Eller en klistret æggehvite, træg og slimet, der klæber stædigt, uafrysteligt, måske? For hvad kan denne slimede væske i grunden være? Er det sædcellen, Sophia Kalkau afbilder? Blæs et æg! Den engelske titel bærer i hvert fald på en vulgær medbetydning. Et 'blow job' er slang for fellatio (som er latin for at sutte pik). Det er en association, som let aktiveres i mødet med *Blow an Egg*. Det dryppende element associerer væske – måske sperm – ægget associerer frugtbarhed. På en foruroligende måde virker de sterile objekter i al deres puristiske hvidhed og kontrollerede koreografi ekstremt obskøne, opslugte i en pervers og kønsoverskridende afstandskopulation. Skulpturen viser undfangelsens drama, asketisk og opulent på samme tid. Sut et æg! Så vender det sig i én. Eller det går i kødet på én. Det seksuelle og det kulinariske. Det rå æg. Ægget omsluttet af læberne. Alting på hovedet, vendt op og ned, drejet omkring. Sophia Kalkaus værker svarer vores kroppe, svarer os igen som kropslige væsner, taler til den indre forestillingsverden, levede kroppe altid skaber som et indre beskyttelsesrum. Revolutioner finder ikke kun sted i gaderne med barrikader og brosten som sine kendetegn. De finder også sted inde i mennesker. Som Herbert Marcuse engang anførte i en kritik af den marxistiske teori, så "bukkede den under for selve den tingsliggørelse, som den havde afsløret og bekæmpet i samfundet som helhed."<sup>6</sup> Et problem for den marxistiske teori var ifølge Herbert Marcuse forsagelsen af subjektets indre bevidsthedsliv som 'borgerligt.' Selv fremhævede Herbert Marcuse derimod det indre liv som et potentielt rum, hvori man kan omgå de økonomiske udvekslingsrelationer, som det kapitalistiske samfund på alle andre livsområder er indspundet i. Retræten til det indre liv anså han dermed ikke som en virkelighedsflugt i negativ forstand, en eskapisme, men som en potentiel frigørende kraft: "Ja, denne flugt fra virkeligheden førte til en tilværelse, som kunne blive (og blev) en mægtig kraft ved at gøre de i øjeblikket herskende borgerlige værdier *ugyldige*, nemlig ved at flytte pladsen for individets realisering af sig selv fra præstationsprincippet og profitmotivets domæne til menneskets indre tilflugtssteder: lidenskab, fantasien og bevidstheden."<sup>7</sup> Kunstens rum åbner således potentielt for selvrealisering hinsides arbejde og konsum, kunsten tilbyder bogstavelig talt et frirum.

\*

Når man står over for Sophia Kalkaus værker, bevidner man, hvad det indre eksil frembyder af muligheder for frigørelse. *Blow an Egg* viser en omformning af en stedsspecifik detalje fra

Kunsten Museum for Moderne Kunst, omformet netop inden for det register af følelser og tænkning, som Herbert Marcuse nævner: lidenskaben, fantasien og bevidstheden. *Blow an Egg* frembyder en overvældende modsætningsfylde, som er fremmed for hverdagskulturen. De geometrisk stringente og renskurede objekter, der indgår i værket, emmer af en obskøn latens, der sprænger deres puristiske dydighed og iklæder dem en overraskende og overstrømmende sanselighed. Værktitlen beriger objektets form med et element af klæbrig, udsøndrende aggression, der henter sin urovækkende næring fra forskellige former for leg, nemlig vores erotiske erfaringer og vores kulinariske erfaringer. Områder, hvor vi 'puster vi æg,' overskrider grænser, går følsomt til værks, smager os frem, tilsætter de rette ingredienser i passende doser. Men sammenblandingen af almindeligvis omhyggeligt adskilte domæner – sex, mad, leg – bidrager til at skabe værkets forstyrrende modsætningsfylde.

Det store spektrum af bevidsthedsmæssige tilstandsformer, som Sophia Kalkaus værker taler til, kan vi forsøge at indkredse. Selv nævner Sophia Kalkau tilstanden mellem vågen og søvn som et vigtigt mellemstadium, en liminal fase, der danner udgangspunktet for mange af hendes værker. Det er her, idéerne kommer til hende. "Om natten vender og drejer jeg materialet, alt dagarbejdet, jeg vasker stoffet, trækker det gennem natten," fortæller hun i interviewet andetsteds i dette katalog.<sup>8</sup> Det kunstneriske materiale stammer med andre ord fra hverdagens vågne indtryk, men bearbejdes gennem bevidsthedens ændrede tilstand, dens omskiftelighed i bevægelsen fra vågen til søvn eller omvendt. Men kunstens potentiale, Sophia Kalkaus kunsts potentiale, er naturligvis ikke noget, kunstneren kommer sovende til. For at begribe hendes værkers måde at fungere på, må man se på den lange række af glidende overgange mellem søvn og vågen, som findes og som vi alle er bekendt med, selv om vi ikke benytter dem i kunstnerisk øjemed. Den drømmende bevidsthed er slet ikke en entydig eller klart afgrænset modsætning til den vågne bevidsthed. Vores sprog afslører, at dette egentlig er velkendt for os alle, for vi bruger også begrebet 'drøm' metaforisk om vågne ønskefantasier, eller såkaldte *dagdrømme*, såvel som om de forhåbninger, vi nærer til fremtiden, såkaldte *fremtidsdrømme*.

Nattens drømmetilstand beriger os med sanseindtryk og billeder, som vi ofte har svært ved at skabe mening i – eller overhovedet at vedkende os – når vi vågner. Vi betegner dem som irrationelle og ser dem som stående i diametral modsætning til de vågne tankers rationalitet. Men hvis vi henholder os til metafor-teoriens indsigt – sådan som den er blevet formuleret af de amerikanske filosoffer George Lakoff og Mark Johnson – om at "metaforer er [...] *fantasifuld rationalitet*," hvis "primære funktion er at give en delvis forståelse af én slags oplevelse ved hjælp af en anden slags oplevelse," så skal vi måske ikke opstille alt for store skel mellem de forskellige drømmetilstande.<sup>9</sup> Derimod kan vi anskue dem som kontinuerte, sammenhængende og nært beslægtede. Drømmen, dagdrømmen og fremtidsdrømmen er forskellige, men ikke modsætningsfyldte. De er adskilte, men ikke uden forbindelser. Rationaliteten er altid informeret af det irrationelle som mere og andet end dens rene antitese, negation eller modsætning. På samme måde som det æstetiske regime i Jacques Rancières forståelse udgøres af et område, hvor intentionel selvfremmedgørelse er på færde og kunstværket derfor er: "et produkt, som er identisk med noget ikke-produceret, viden transformeret til ikke-viden, *logos* identisk med *patos*, det ikke-intenderedes intention osv."<sup>10</sup> Sådan en 'umulig' heterogenitet finder man netop i Sophia Kalkaus arbejder.

*Blow an Egg* er ligesom flere af Sophia Kalkaus arbejder et værk, der fremtræder med en geometrisk og materiel klarhed, mens det samtidig indeholder amorfe aspekter: det er puristisk og obskønt, tørt og saftdrivende, klinisk og beskidt. Objekterne fremstår som følelsesbeholdere,

hårde og uigennemtrængelige, men samtidig i deres indhold så labile og flydende. Det er et *sammensat* værk, som unddrager sig det entydige og lader betydningsoverførslen løbe løbsk, løbe over (betydningen *strømmer* fra værket). Det er måske drøm, dagdrøm og fremtidsdrøm i en og samme skikkelse, den overførte betydning i materialiseret skikkelse, en *drømmeskulptur*, en tingsliggjort metafor, en overførselsbeholder. Tænk på denne liste af bevidsthedsformer – som altid også indeholder elementer af følelser og sansninger – og deres relation til drømmen:

erindringen  
længslen  
håbet  
ønsket  
forestillingen  
fantasien  
utopien  
begæret  
visionen  
synet  
vildelsen  
hallucinationen  
ekstasen  
sværmeriet  
dagdrømmen  
anelsen  
intuitionen

Når jeg betragter *Blow an Egg*, forekommer det mig, at alle disse bevidsthedsformer er til stede i skulpturen, indlejrede som sedimenter af tænkning, sansning og følelse. Det er bevidsthedsformer, der hver på sin måde vidner om afbøjninger af rationaliteten, vidner om en bevidsthed, der *strækker sig* imod tankens ekstremiteter, mod det som er *langt ude*, men samtidig bor *dybt inde* i mennesket, i dets indre, måske *tæt på* allerinderst. Dermed viser de også, at *Blow an Egg* indfrier Herbert Marcuses bestemmelse af et kunstværks radikale kvaliteter: "den *skønne illusion* beror netop på de dimensioner i kunsten, hvori den *går ud over*, transcenderer, sin sociale determinering og frigør sig selv fra det bestående univers af sprog og adfærd, samtidig med at den bibeholder sit overvældende nærvær."<sup>11</sup> *Blow an Egg* er sådan et besynderligt objekt, hvis fremmedartethed har sit sidestykke i dets lysende nærvær, dets gribende intimitet, dets patos. Et vanitasmotiv, et mikrodrama, der gennemspiller eksistensens skrøbelighed og flygtighed, lader tiden løbe ud i sandet, lader undfangelsen og livet blive til støv, mens det står urokkeligt og bestandigt tilbage som det evige billede på flygtigheden.

\*

Et andet feministisk *détournement*: Værket *Suspended Balls* fra 2008. Det er to kropsstore, sølvfarvede kugler i dråbeform, der hænger fra et skødetov. Tovet er ved hjælp af kroge forankret i væggen, og endelig fastgjort til en cementsæk omviklet med gaffatape, der ligger på gulvet og med sin vægt holder kuglerne oppe. De sølvfarvede dråber kan give mindelser om boksebolde

eller væskefyldte balloner, måske kar af en art. Men med værktitlen som en indiskret nøgle lader Sophia Kalkau os forstå, at vi ikke ser helt galt, hvis vi opfatter de to kugler som testikler. Det engelske ord 'ball' kan ligesom det danske ord 'kugle' både henvise til et rundt objekt, der anvendes i spil, og til mandens nosser. Værkets leg med tyngdekraften, de udspændte bolde, kan med andre ord også ses som *spændte nosser*, et stiliseret, anatomisk studie og en bizar, sadomasochistisk leg med fiksering og udstrækning af kønsdelene. *Suspended Balls* er et feministisk *détournement*, for så vidt som Sophia Kalkau stjæler nosserne fra mændene (kastration), omformer dem og demonstrerer en utvetydig og grusom domesticering af dem, gør de opspændte, dinglede nosser balanceakt til et skue, et spektakel, en (magt-) demonstration. Sophia Kalkau inviterer selv i interviewet andetsteds i kataloget til en fortolkning af skulpturen i lyset af hendes biografi, idet værket er lavet efter hun havde været igennem et længere behandlingsforløb for kræft. I interviewet peger hun på den metaforiske brug af vendingen 'at have nosser' som udtryk for en besiddelse af styrke: "Jeg *skulle* og *ville* vise verden, at det var mig, der havde bukserne på – det var mine nosser." Det strengt formalistiske studie i geometri og balance viser sig at have implikationer, der relaterer sig til både den levede krop, til kønnet og til magisk tænkning. *Suspended Balls* er et *détournement*, som konfiskerer et magtsymbol (nosserne) fra manden, tæmmer dem i en møjsommelig balanceakt og lader kraftens symbolske eliksir dingle i de saftspændte, forsøvede kuglekar til almindelig afbenyttelse for enhver, der måtte have brug for noget at styrke sig med. Værket suspenderer bogstavelig talt nossernes kønsmæssige eksklusivitet, og distribuerer deres symbolske kraft og vitalitet ud til alle. Selv hvis man på grund af blufærdighed, væmmelse eller blindhed vælger at overse alle de kropslige referencer i værket, ser bort fra henvisningen til den mandlige anatomi, besidder skulpturen i sin stramme rumlige disponering en permanent *spænding* (den fremstår som en slags spatialt klokkespil, som lader rummet klinge), der fylder den med en dirrende energi, som var der virkelig tale om et magisk objekt, en amulet, et psykisk skjold, der emanerede en voldsom, beskyttende styrke.

\*

At vende tingene på hovedet, at se dem med nye øjne. Sophia Kalkaus værker kan anskues som en dynamisk typologi over former, der muterer og vokser sammen, refererer internt til hinanden gennem spejlinger, gentagelser (sågar genbrug) og forskydninger af former. Hendes oeuvre udgøres af et righoldigt, men dog genkommende udvalg af geometriske figurer, der sættes i relation til menneskets krop og dér indplaceres i et drama. Det kan være det drama, som opstår i betragterens krop, når den står over for det skulpturelle objekt og mærker sin egen fremmedhed, sin egen menneskelighed over for objektets radikale *andethed*. Men det kan også være det drama, der gestaltes ved hjælp af kunstnerens krop, som hun i sine mange fotografiske serier lader indgå i et samspil med de skulpturelle objekter, så der opstår subtile og intrikate forbindelser mellem *krop*, *ting* og *billede*. Uanset hvordan kroppen indgår, kan den forstås som part i en *performance*, en struktureret handlingssekvens, der udspiller sig mellem flere parter.<sup>12</sup> Se nu for eksempel *Entwined*, fire farvefotografier fra 2011, hvor vi ganske vist ikke får vished for at kunstneren er til stede, men alligevel fornemmer, at der under det rituelt arrangerede, laksefarvede klædestykke af silke på en hvid plint befinder sig en menneskekrop, måske kunstnerens egen. Under klædet aner man konturerne af menneskeskikkelsen, der først sidder med knæene bøjet foran sig, og siden hviler sig på siden med knæene let trukket sammen under

sig. I opstillingen indgår også forskellige objekter, en serie løgformede æg omviklet med snor, nogle små runde plader og nogle halvkugler, alle sammen laksefarvede og med umiskendelig reference til hud, kvindebryster og brystvorter. Desuden et tyndt reb, som tilsyneladende er slået omkring den draperede figur, og som binder og fastholder menneskeskikkelsen i dens position på plinten.

Det omslyngede eller sammenflettede, som værkets titel refererer til, kunne handle om atter en grænseerfaring, en liminalitet, nemlig erfaringen af genstandsmæssighed, erfaringen af at miste sin subjektivitet og blive et rent objekt, tingsliggjort. Hele arrangementet giver mindelser om en museal præsentation, genstande organiseret på en ophøjet flade. Men også om et ritual, en kultisk eller religiøs situation (ofring, begravelse), som udfolder sig på et alter. Endnu et drama altså: Skulpturen som en hud, der svøbes omkring kroppen for at skjule den, mens den samtidig forbliver selve kernen, essensen – eller det kerneløse centrum – hvorfra al betydning strømmer. Skulpturen trækker altid en rest af det statuariske med sig, og det statuariske trækker en rest af menneskekroppen med sig. I Sophia Kalkaus værker er denne forbindelse til statuen ofte helt evident, som i *Entwined*, hvor kroppen både er til stede og skjult, et åbenlyst fundament, men skjult under resten af konstruktionens fylde. Og hvor der desuden også i værkets titel henvises til en tilstand af *indvikling*, som antyder et intimt forbund mellem tingene, et væv af hemmelige sammenhænge, som kun kan anes, aldrig gribes. Skulpturen som en hud, glat og laksefarvet, bestrøet med følsomme knopper, små erogene zoner, højsensitive områder, der kalder på forsigtigt at blive kærtegnet, stimuleret. Skulpturen som en indviklet udveksling med en tradition af værker, der artikulerer sig om det samme, om værkets forbindelse til menneskelig anatomi og menneskelig psyke. Sophia Kalkau har selv nævnt Louise Bourgeois' værk *Mamelles* fra 1991 som en direkte inspirationskilde til *Entwined*.<sup>13</sup> Værkerne deler da også mange formelle kvaliteter, ikke mindst i form af den markante horisontale orientering, det vekslende spil mellem konvekse og konkave former, de mange referencer til seksualiserede kropsdele samt den dominerende laksefarvede kulør. Men indskrivningen af kroppen i værket er direkte og konsekvent hos Sophia Kalkau, der decideret anvender sin egen krop i udførelsen af værket. Samtidig er det selvbiografiske alligevel nedtonet hos Sophia Kalkau i forhold til Louise Bourgeois' insisterende auto-psykologiske udlægninger af sine egne arbejder. Trods den tilbagevendende og konkrete brug af egenkroppen i hendes oeuvre, forbliver Sophia Kalkaus arbejder oftest løsrevne fra hendes biografi, fra det strengt personlige.

Selv i sine mest abstrakte varianter kan man imidlertid hævde, at Sophia Kalkaus skulpturer bevarer forbindelsen til kroppen, fordi hun altid indsætter dem i dramatiske scenografier, der afkræver et nærmest scenisk nærvær af kroppen, hvad enten det er betragterens krop over for et skulpturelt objekt eller det er kunstnerens krop, der agerer aktivt i de iscenesatte fotografier. I *Entwined* er det, ligesom i beslægtede fotografiske serier som *Black Matter* fra 2012 og *White Story* fra 2013, kunstnerkroppen, der i mystiske koreografier, draperet og tilsløret, interagerer med de skulpturelle objekter. I andre fotografiske serier er kunstnerkroppen mere åbenlyst til stede, som for eksempel i det tidlige arbejde *Tableau/Eggs* fra 1999, hvor kunstneren poserer sammen med en ellipsoide, der besidder et åbenlyst, formmæssigt slægtskab med et kæmpe æg. I hovedmotivet sidder kunstneren op mod væggen i hjørnet af et rum med ægget foran sig. Hun er nøgen, men på nær ben, arme og hår helt skjult bagved ægget. I de to flankerende motiver i serien ser man hende iført hvidt tøj og hvide handsker, mens hun henholdsvis ses i profil, mens hun står på alle fire, bøjet henover det store æg, henholdsvis ses rygvendt med adskilte ben og armene hævet triumferende, mens ægget befinder sig mellem hendes ben, som havde hun netop

'lagt' det. *Tableau/Eggs* demonstrerer, hvordan Sophia Kalkau meget tidligt – og ikke uden humor – har arbejdet med menneskeliggørelsen af objektet og objektgørelsen af menneskekroppen som en kunstnerisk strategi, der komplicerer den simple, binære opdeling i objekt og subjekt. Ægget som en markant oprindelsesmetafor, et billede på livets udgangspunkt og på kvindelig frugtbarhed, forstyrrer yderligere den rigide opdeling, for så vidt som ægget hos Sophia Kalkau både er en genstand og kimen til livet. Vanitasmotivet træder igen frem: livet begynder som en svag sitren i en *ting*, ægget, og det ender med det afsjælede legemes tilbagevenden til *tingene*.

\*

Livets begyndelse. Med hovedet først ankommer vi til verden, knapt nok mennesker, hjælpeløse små væsner, prisgivne. Endnu et drama, der vender op og ned på alting: skabelsen. Måske den største revolution. Sophia Kalkau arbejder flere steder i sit oeuvre med oprindelsesmetaforer, mest gennemgående i ellipsoiderne, der med deres ægform åbenlyst associerer frugtbarhed. Men hun har også leget med oprindelsesmetaforen i en række af sine fotografiske værker. I fotografiet *Ursprung* fra 2010 ser man kunstnerens nøgne krop, mens hun sidder på et hvidt fåreskind med de bøjede knæ trukket op foran sig. Fotografiet er orienteret horisontalt, i panoramaformat, omgivelserne er hvide. Hendes underkrop er dækket af et klæde, men hendes bryster er synlige. Billedets beskæring skjuler hendes skuldre og ansigt. Kroppen er aftegnet med en let bevægelsesuskarphe, der slører huden en anelse.

Hvilken oprindelse taler billedet om? Måske flere på én gang. For det første eksisterer der i kunsthistorien en lang tradition for at forbinde kvindekroppen *per se*, og ikke mindst den *nøgne* kvindekrop, med frugtbarhed og med livets oprindelse. Traditionen – alle dens forskelle og brud ufortalt – strækker sig fra palæolitisk tid med den 24.000 år gamle *Venus fra Willendorf* til moderniteten med Gustave Courbets *L'Origine du monde* fra 1866. Kvinden bliver her i sig selv en slags æg, en beholder, der rummer mysteriet om livets oprindelse. Her er Sophia Kalkau imidlertid tættere på Hannah Wilkes usentimentale *IntraVenus* fra 1992-93 – en smuk og bevægende serie selvportrætter af den kræftramte og døende kunstner i Venuspositioner – end på en maskulin kunsttraditions besyngelse af stereotype kvindelige skønhedsidealiser som synonyme med frugtbarhed. Interessen er ikke fikseret på kroppens skønhed, men derimod på kroppens latente og mangeartede betydninger, dens karakter af eksistentiale.

For det andet kan man anskue den kunstneriske skabelse, kreativiteten, som en gentagen oprindelse, der i analogi med fødslen genskaber livet på ny – hinsides enhver social determinering, sådan som Herbert Marcuse også beskrev kunstens potentiale. Hvert kunstværk er nyt og frit, bundet solidt i en tradition, men også altid på vej til at løsne sig fra traditionen, bedrive en revolution, vælte alting omkuld. Kroppen i Sophia Kalkaus værker er af-individualiseret, upersonlig, den er ikke *nogens* krop, men blot *krop*. Kroppen hos Sophia Kalkau er *ting*, mere end den er sansende, følede, tænkende. *Ursprung* taler om begge disse traditioner, lader dem løbe sammen i én fælles kilde, et fælles udspring.

\*

Dette drama: kroppen er en ting. Den er ikke anderledes, den er det samme som tingene. Vi ved det hele tiden, men vi mærker det mest i begyndelsen og i slutningen, ved ankomsten og ved afslutningen. I en ny fotografisk serie sort-hvide billeder med titlen *Bony Moon* fra 2019 ser man

dels en liggende ellipsoide fotograferet ovenfra, mens den belyses fra siden, dels to fotografier af kunstneren, der interagerer med fem ellipsoider placeret på en plint. Ellipsoiden er nu ikke kun ægget, den er også månen, et himmellegeme. Ellipsoiden er begge dele, et æg og et himmellegeme. Den er det indre, kroppens deterministiske forsøg på at reproducere sig selv, men den er også det ydre, den fjerne planet, der langsomt danser omkring jordkloden. Det inderste rum og det ydre rum. Hulen og kuglen. I *Bony Moon* er det isolerede hvide objekt fotograferet i sidelys på en hvid baggrund, hvor alene skyggevirkningerne lader os skille figuren fra grunden. Det får ellipsoidens karakter af himmellegeme frem på den mest overbevisende måde. Men så bliver det hentet ned på jorden igen i de to andre fotografier i serien. Her er ikke kun én ellipsoide, men hele fem, og de er oven i købet blevet trukket på snor af kunstneren. Trukket på snor som smykker, og anbragt på hendes ryg som myreæg, hvide pupper, der skal transporteres, mens hun selv er iført en matrostrøje, hvide strømpebukser og hvide handsker.

Titlen *Bony Moon* refererer til en betegnelse hentet fra det oprindelige amerikanske folk i det sydøstlige Amerika, Cherokee-stammen, der brugte begrebet 'bony moon' eller ben-måne om februars månecyklus, hvor vinterens trængsler var særligt hårde, maden knap, og man var henvist til at tygge på de kødløse ben, suge marv fra knoglerne.<sup>14</sup> I det lys kan objektet ses som et billede på underskud, sultens metafor. Men samtidig bevarer objektet sin karakter af æg. Dette aspekt bliver endda understreget i de to fotografier, hvor kunstneren interagerer med de kugleformede genstande. Fra at være et billede på underskud slår det om og bliver et billede på overskud, på frugtbarhed. Fra gold hungermåne til bugnende forråds-kammer – en ballast, som man kan slæbe rundt på, en reserve, som sikrer én adgang til fremtiden, overlevelse. *Bony Moon* synes at indeholde en flertydig mængde af betydninger, der alle relaterer sig til eksistentielle omstændigheder omkring kroppen: dens mulighed for at opretholde livet, dens mulighed for at videregive livet, dens risiko for at miste livet. Kroppen som en ting, der er i berøring og konstant udveksling med andre ting. Kroppen som en ting, der kun eksisterer i kraft af sine berøringer og udvekslinger med andre. Kroppen som alt andet end autonom, kroppen som en indistinkt erfaringshorisont, vi deler.

Hungermånen går igen i værket *Outbound* fra 2019, en serie på tre fotografier, hvor blandt andet det samme motiv som i *Bony Moon* optræder i en solariseret version, der næsten skaber en komplet omvendning af den tonale skala, så billedets hvide dele fremtræder sorte og vice versa. Dog er der ikke tale om et rent negativ af det positive billede, men en *fordrejning* og *forskydning* af tonskalaen, der samtidig med at den fordrejes, indgives en særlig sølvgrå luminans. Det mørke objekt synes nu at udstråle et sælsomt lys. Det kaster ingen skygge, men er selv en skygge, hvorfra der strømmer lys. Inverteringen af ægget kan betegne en slags implosion, en omvendning af frugtbarhedens overskud til en forhærdelse. I hvert fald vil sådan en fortolkning give mening i lyset af billedets forbindelse til digteren Ursula Andkjær Olsen og hendes digtsamling *Udgående fartøj* fra 2015, hvori en tidligere version af et af motiverne i *Outbound* indgår.<sup>15</sup> Ursula Andkjær Olsen og Sophia Kalkua har et mangeårigt, gensidigt befrugtende samarbejde bag sig, og Sophia Kalkua har blandt andet illustreret digtsamlingen *Udgående fartøj*. I et af samlingens centrale digte taler Ursula Andkjær Olsen om det 'udgående fartøj' som en emotionel koncentration, en følelsesmæssig knudedannelse: "...jeg har lukket mig om mig selv/i et lukket kredsløb/kugle/den vil jeg sende af sted som det udgående fartøj/den er/derefter kan det nye menneske ankomme i sit/indgående."<sup>16</sup> Sophia Kalkaus *Outbound* synes at være i familie med Ursula Andkjær Olsens udgående fartøj, en betydningsfortætning, der imploderer i et sort gammaglimt af (selv-) fordømmelse, en stråleglans af (selv-) foragt.



De to øvrige motiver i *Outbound* viser henholdsvis kunstneren, der i et frontalt portræt bærer den klodeformede kugle i sin favn, tydeligt tynget af dens vægt, mens objektet skjuler hendes underansigt, henholdsvis et fotografi af en rillet, cylinderformet genstand med en slags akse i midten. Alle tre fotografier er solariserede og derfor domineret af mørke og sølverne dele, men trods deres dramatiske, natlige drømmetone, er de også uekspressive og nøgterne, som opregnede de undergangen med en bogholders faktuelle omhyggelighed, mens den fandt sted. Det drejer sig ikke hos Sophia Kalkau om en emotionel allegori, men om en undersøgelse af krops-ting-forbindelser, menneskekroppens protetiske ekspansion ind i tingsverdenen og tingsverdenens invasion af vores kroppe.

Det bliver ikke mindst tydeligt i et tredje arbejde fra 2019, *Preparing for a Revolution*, som er et sort-hvidt fotografi, der viser kunstneren liggende på ryggen med benene let adskilte og bøjede foran sig på en plint, mens hendes hoved og overkrop synes at forsvinde ind i et tolvkantet, spidst objekt. Hun er iført hvide strømpebukser, matrostrøje og hvide handsker. Hun hviler sine hænder på sin mave, tilsyneladende afslappet, afventende. Perspektivets forkortning resulterer i, at det tolvkantede objekt kan ses som mange forskellige ting: et strutskørt, man kigger op under, et scanneraggregat, der er på vej til at udføre målinger af den liggende person, spidsen på et raketfartøj, der udgøres halvt af menneskekrop, halvt af ting, på vej til at blive fyret af. Fødebænk, offerbænk, slagtebænk – *Preparing for a Revolution* åbner i lige dele for associationer til frugtbarhed, erotik og død. Værkets titel tilskynder os imidlertid til at se billedet som en dokumentation af en øvelse, en forberedelse, måske en manual. Der er åbenlyst ikke tale om en forberedelse til den konventionelle revolution med dens vrede hobe af mennesker, men om en mere individuel og kontemplativ – måske internaliseret – revolution, der lader omvæltningerne foregå på de indre skanser, frem for de ydre. Som det gælder for alle Sophia Kalkaus værker, giver heller ikke dette direkte anvisninger. Det er drama uden plot, historie uden ende. Men det er værker, der afkræver os refleksioner over oprindelser og afslutninger.

\*

Den indsigt, som nedslagene i mere end tyve års kunstnerisk arbejde fra Sophia Kalkau leverer, handler om kunsten som et gensvar, dette at svare igen, som jeg indledte med at citere titlen på kunstnerens første bog for. At svare verden igen med værket. Et (gen-) svar, som ikke responderer på noget spørgsmål. Et svar, som ikke er noget høfligt svar. Sophia Kalkau 'svarer igen' med sine værker. Det vil sige, at værkerne giver os svar, vi ikke tror, vi behøver, svar vi måske slet ikke vil høre. De svarer på måder, som vi måske slet ikke bryder os om. De giver os svar, som ikke er egentlige svar, men mere anmodninger om at tænke, opfordringer til at se, ansporinger til at føle. Sådan søger kunsten mod ekstremiteterne, hvor den stiller forslag ved at se bagud (mod en tradition) og fremad (mod en ny virkelighed). Det er, som Jacques Rancière har formuleret den romantiske avantgardes grundidé, værker, der er brudfyldte, fordi de arbejder med "opfindelsen af sanselige former og materielle strukturer for et kommende liv."<sup>17</sup> I den forstand er de nærværende her og nu, i deres aktualiserede realitet, tilbageskuende i deres traditionsbevidsthed, men samtidig orienterede mod fremtiden. Sophia Kalkau arbejder med at bringe forslag i spil, snarere end at opstille anvisninger eller udsige domme. Hendes værker svarer verden igen, stiller sig op som *muligheder* og som *gåder*. Sådan må vi tænke os revolutionen her. Som svaret på et spørgsmål, ingen har stillet. Sådan kan Sophia Kalkaus værker vende op og ned på os.

---

<sup>1</sup> Se Caroline Nymark Zachariassen: "At bære sine æg på ryggen – interview med Sophia Kalkau," Aalborg: Kunsten Museum of Modern Art Aalborg, 2019, s. XX

<sup>2</sup> Sophia Kalkau: *ÆSTETIK... at svare verden igen med værket*, København: Basilisk Babel, 1997, s. 36.

<sup>3</sup> Jeg har i en tidligere artikel om Sophia Kalkaus værker udfoldet spørgsmålet om *dramaet* mere, se: Rune Gade: "Forbundethedens rum – om *Black Matter* og *White Stuff* af Sophia Kalkau," in: *Sophia Kalkau. White Stuff. Black Matter*, Løgumkloster: Museet Holmen, 2013, s. 9-24.

<sup>4</sup> Guy Debord i brev til Gil Joseph Wolman, her citeret fra Greil Marcus: "Guy Debord's Mémoires: A Situationist Primer," in: Elisabeth Sussman (red.): *on the Passage of a few people through a rather brief moment in time: The Situationist Internationale 1957-1972*, Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1989, s. 127.

<sup>5</sup> Ibid.

<sup>6</sup> Herbert Marcuse: *Den æstetiske dimension. Bidrag til kritik af den marxistiske æstetik* (overs. Merete Ries), København: Gyldendals Uglebøger, 1979 [1977], s. 19-20.

<sup>7</sup> Ibid., s. 20.

<sup>8</sup> Se Caroline Nymark Zachariassen, op.cit., s. XX

<sup>9</sup> George Lakoff & Mark Johnson: *Hverdagens metaforer* (overs. Af Ulrik Hvilshøj og Hanne Salomonsen), København: Hans Reitzels Forlag, 2002 [1980], s. 217 og s. 175.

<sup>10</sup> Jacques Rancière: *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible* (overs. Gabriel Rockhill), London: Bloomsbury, 2004 [2000], s. 18.

<sup>11</sup> Marcuse, op.cit., s. 22.

<sup>12</sup> Se mere herom i Camilla Jalvings artikel "Frit fald," in: *Sophia Kalkau. Tæt på, langt ude*, København: Kalkaus Forlag, 2010, s. 63-73.

<sup>13</sup> Se Caroline Nymark Zachariassen, op.cit., s. XX

<sup>14</sup> Jessica Prentice: *Full Moon Feast: Food and the Hunger for Connection*, White River Junction, Vermont: Chelsea Green Publishing, 2006, s. 1.

<sup>15</sup> Ursula Andkjær Olsen: *Udgående fartøj*, København: Gyldendal, 2015, s. 190.

<sup>16</sup> Ibid., s. 50.

<sup>17</sup> Rancière, op.cit., s. 24.