

Joakim Borda-Pedreira

*Maleri som totalkunst – noen tanker om verkene til Susanne Kathlen Mader*

I 1927 åpnet en utstilling i Oslo som bar bud om at europeiske avantgarde-bevegelser hadde funnet veien til Norges isolerte kunstscene. Selve navnet på utstillingen, 8 *skandinaviske kubister*, var nok litt unøyaktig, da flesteparten av de deltagende kunstnerne var sterkere påvirket av den mer rent abstrakte uttrykksformen til De Stijl og konstruktivismen. Tre av de norske kunstnerne i utstillingen – Ragnhild Keyser, Charlotte Wankel og Ragnhild Kaarbø – var kvinner som hadde studert ved Académie Moderne, en privat maleriskole drevet av Fernand Léger. Der hadde de tre blitt sterkt inspirert av de puristiske teoriene til Amédée Ozenfant, som i likhet med andre avantgardister gjerne formulerte ideene sine i et manifest. Purismen fjernet seg fra det figurative og sto i motsetning til kubismen, som Ozenfant anklaget for å ha blitt «den romantiske ornamentalismens pyntekunst». Purismens utelukkende flate, geometriske bilder utgjorde faktisk en forløper for senere tids konseptkunst, da det ble uttalt at «konseptet, mer enn noe annet» skulle utgjøre det puristiske bildet.<sup>1</sup>

I ettertid ser man at utstillingen i 1927 verken la grunnlaget for en vedvarende kunstnerisk bevegelse, eller utøvde varig innflytelse på norsk kunsthiv. Det norske samfunnet og datidens kulturelle elite vendte tommelen ettertrykkelig ned for slik konkret og abstrakt kunst, og det ville ta ennå noen tiår før den abstrakte kunsten fikk sitt gjennombrudd i Norge. Om noe, viser dette at Norge på 1920-tallet ennå ikke hadde kommet langt nok på vei i modernitet. Den ikoniske filmen *Gategutter* (1944) viser endog Oslo som en by som fremdeles befinner seg på 1800-tallet, med barføtte gutter på veier av nedtråkket jord. 1900-tallets store samfunnsteorier hadde ennå ikke fått fotfeste. Siden modernistisk kunst og estetikk er tett forbundet med omfattende sosiale endringer, må den enten fullstendig anerkjennes eller fullstendig avvises. Det kan være verd å nevne her at Tyskland og Italia valgte å gjøre det førstnevnte, ved at de flettet ideen om avantgardisme inn i fascismens reaksjonære tankegods, mens Storbritannia motsatte seg modernismens påvirkning så lenge som mulig. Det er også verd å merke seg det store antall kvinner blant de skandinaviske kunstnerne som sluttet seg til den modernistiske avantgarden. For å sitere Gladys C. Fabre var disse kvinnene «de sanne pionerene for en syntetisk abstraksjon som forente en formal modernisme, inspirert av mekaniske elementer og fabrikkerte gjenstander, med ikke-objektiv kunst».<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Amédée Ozenfant og Charles-Edouard Jeannet, «Purist Manifesto», i Alex Danchev (red.), *100 Artists' Manifestos: From the Futurists to the Stuckists* (2011).

<sup>2</sup> Gladys C. Fabre, *Electromagnetic: Modern Art in Northern Europe 1918–1931* (2013), 47.

Første gang jeg så verkene til Susanne Kathlen Mader, la jeg merke til at de har noen av de grafiske kjennetegnene vi først og fremst forbinder med Bauhaus-skolen og de russiske suprematistene. Ikke bare viser Maders malerier frem en lignende variasjon av regelmessige og uregelmessige former, av massive geometriske flater som står i kontrast til dynamiske og tynne streker, men de har også noe av det samme fremtidshåpet, en følelse av akutt nødvendighet som bare fantes i førkrigsmodernismen. Mader er opprinnelig tysk og har også bodd mange år i Frankrike, og er således godt kjent med modernismens kontinentale røtter. Denne «fremmedheten» kan kanskje forklare hennes løsslupne stil og det at hun tydeligvis ikke bryr seg om Norges konfliktfylte forhold til abstrakt maleri. I motsetning til mange av sine samtidige lager ikke Mader unnskyldninger for kunsten sin ved å blande den sammen med etterkrigstidens konseptkunst, for eksempel den selvkritiske avstandtagen og todimensjonale flathet som ifølge Clement Greenberg definerer det modernistiske maleri.<sup>3</sup>

I sine verk gjør Mader gjennomgående opprør mot flathet og den geometriske orden ved å lage intuitive komposisjoner. Jeg liker å forestille meg metoden hennes som en form for musikkkomposisjon som svinger mellom harmoni og atonalitet. Når man ser Maders monumentale serie med sirkulære Rondo-malerier som en helhet, synes de faktisk å være mer påvirket av musikken til Arnold Schönberg (1874–1951) enn av det konkrete maleriets formalisme. Schönbergs lære om fri atonalitet ble uttrykt som musikalske komposisjoner hvor tonene er uavhengige av hverandre og mangler et tonalt sentrum. Fargene i Maders komposisjoner er på lignende vis ikke ordnet i noe hierarkisk forhold, og formene er ikke satt opp i en forhåndsbestemt orden som favoriserer et bestemt fokuspunkt. Tvert imot er det bare ved et tilfeldig øyekast at de synes å være harmoniske og velproporsjonerte. Ved nærmere øyesyn avsløres organiske strukturer som binder sammen tilsynelatende uforenlige enkeltdeler og gjør dem troverdige. Uregelmessige firkanter, sirkler som ikke er runde, og rette linjer som skjelver, er bare noen av formene vi finner i Maders kunst.

Dersom vi skulle trekke en annen og kanskje klarere parallell til Susanne Kathlen Mader – én som viser hennes kunstneriske slektskap med 1900-tallets avantgardisme – ville det ha vært til Bauhaus-kunstneren Oskar Schlemmer (1888–1943). Kunsten hans begrenset seg ikke til kun ett medium, men strakte seg fra maleri og skulptur til industriell design og koreografi. I Schlemmers mest kjente verk, en Schönberg-inspirert ballett for tre dansere med tittelen *Triadisches Ballet* (1922), er menneskekroppen fremstilt som geometriske former, som vi helt siden renessansen har visst er en ufullkommen optisk illusjon som kun egner seg for å representere tredimensjonale former på en todimensjonal overflate. Forbindelsen fra *Triadisches Ballet* til Maders

---

<sup>3</sup> Clement Greenberg, «Modernistisk måleri», i Sven-Olov Wallenstein (red.), *Konsten och konstbegreppet* (1996), 29.

kunst ser vi både fra skriftlige beskrivelser av balletten og fra ettertidens nøyaktige rekonstruksjoner, som lett kan sees på YouTube. Balletten består av en serie med tablåer hvor utøverne danser foran lyse, ensfargede kulisser i gult, rosa eller svart – et fargeskjema vi kjenner igjen i mange av Maders Rondo-malerier og i annen kunst hun har laget. Et annet likhetstrekk er kontrasten mellom den skarpe lineariteten og de ulike elementene med diffuse kanter, noe som legger rammene både for Schlemmers ballett og for Maders kompositoriske metode.

Og i likhet med Schlemmer motsetter Mader seg alle sjangerinndelinger. Selv om verkene hennes kan kjennes igjen som malerier, er de også skulpturelle, og Mader har også drevet stadig mer med stedsspesifikke vegginstallasjoner som i sitt vesen er arkitektoniske. Ved å overføre sin intuitive komposisjonsmetode direkte til veggen lar hun verket utvikle seg i dialog med stedets arkitektur. Veggens og hjørnens begrensninger er med og påvirke kunstens utforming, og Mader legger opp fargene og formene deretter. Et nøkkelement i alle vegginstallasjonene hennes er en skulpturell innretning som hun plasserer innenfor komposisjonen for enten å tilføre balanse eller virke som tyngdepunktet. Skulpturene er laget av malt metall og forsterker forbindelsen til Bauhaus' industrielle estetikk, samtidig som de kraftig undergraver den modernistiske forestillingen om maleriet som en flat fargekomposisjon. Ved at verkene til Mader strekker seg ut i den tredje dimensjon, lar de seg ikke sette i bås. Det er ikke mulig eller fruktbart å forstå dem verken som rene malerier eller rene skulpturer: De er romlige installasjoner som overskrider billedrommet og som faller sammen med arkitektur.

I et banebrytende essay beskriver Miwon Kwon hvordan den stedsspesifikke kunsten vokste frem ut fra ideen om at kunststrømmet ikke er en blank tabula rasa, men et virkelig rom hvor kunstgjenstanden mer er en opplevelse i nuet enn noe som bare kan «sees» av en gitt person. Kwon siterer kunstneren Robert

Barry, som forklarer at verkene hans må oppleves på stedet og at de ikke kan flyttes uten å ødelegges.<sup>4</sup> Det samme gjelder for Maders vegginstallasjoner: Selv om metallskulpturen kanskje kan gjenvinnes eller gjenbrukes – og Mader bruker faktisk skulpturene sine om igjen i ulike vegginstallasjoner – er verkene selv forgjengelige, noe som understreker det midlertidige ved hver utstilling.

I det siste har Mader lagt større vekt på tredimensjonaliteten til vegginstallasjonene sine. Installasjonsserien *Shahrázáds fortellinger*, som består av enkeltverk som skal vises frem utover i hele 2014, viser en utvikling mot en større vektlegging av form fremfor farge. I dette som er nok et steg vekk fra modernismens idealer, tar Mader også sikte på å utforske geometriske former som er basert på binære algoritmer fremfor den rent evklidske geometrien som den modernistiske avantgarden hadde en forkjærlighet for. Mader bryter dessuten med de vante måtene å lage skulptur på, ved at hun har begynt å tilvirke verkene sine ved hjelp av digitale 3D-skrivere.

---

<sup>4</sup> Miwon Kwon, «One Place after Another: Notes on Site Specificity», *October* 80 (1997).

Den nye, men stadig mer utbredte 3D-teknologien gjør det mulig å skape former som ville ha vært svært vanskelig å lage ved hjelp av tradisjonelle teknikker, i enkelte tilfeller helt umulig. Og flere kunstnere oppdager nå at de kan bruke 3D-utskrift til å fremstille form som ellers ikke ville latt seg gjøre. Det dreier seg om gjenstander som befinner seg i et grenseland mellom dimensjonalt rom og fysikkens logikk. Susanne Kathlen Mader bruker imidlertid ikke denne teknologien for å bryte ned rommets ukrenkelighet, men mer for subtilt å undergrave den. I sine nye verk skifter hun fokus fra det sentrale billedrommet til veggens rander, hjørner og ytterkanter, noe som innlemmer det arkitektoniske rommet enda mer. Dermed setter hun også spørsmålstegn ved den reduktivistiske ideen om at avbildninger og gjenstander hører til hver sin orden. Denne mangelen på et sentrum og på hierarkiske sjangerforhold belyses nok en gang gjennom ideen om atonalitet. I siste instans er dette et forsøk på å lage totalkunst, *Gesamtkunstwerk*, hvor alle former for kunstneriske uttrykk tas med i betraktningen.

Bare tiden vil vise hvilken retning Maders nye verk vil ta. Det er en styrke ved slike eksperimentelle kunstteknikker at de gir rom for tilfeldige hendelser og omarbeidelser, noe som skaper en viss bevegelse og endring i selve verket. Dette er noe – som de mer autonome verkene – slik som Maders Rondo-malerier og andre kompakte verk muligens ville ha utelukket. Kanskje det hele kan sammenlignes med en musikalsk fortolkning, hvor musikkpartituret fargelegges av hver fremføring og hver utøver i utallige utsøkte variasjoner, uten at det noen gang lyder helt likt.