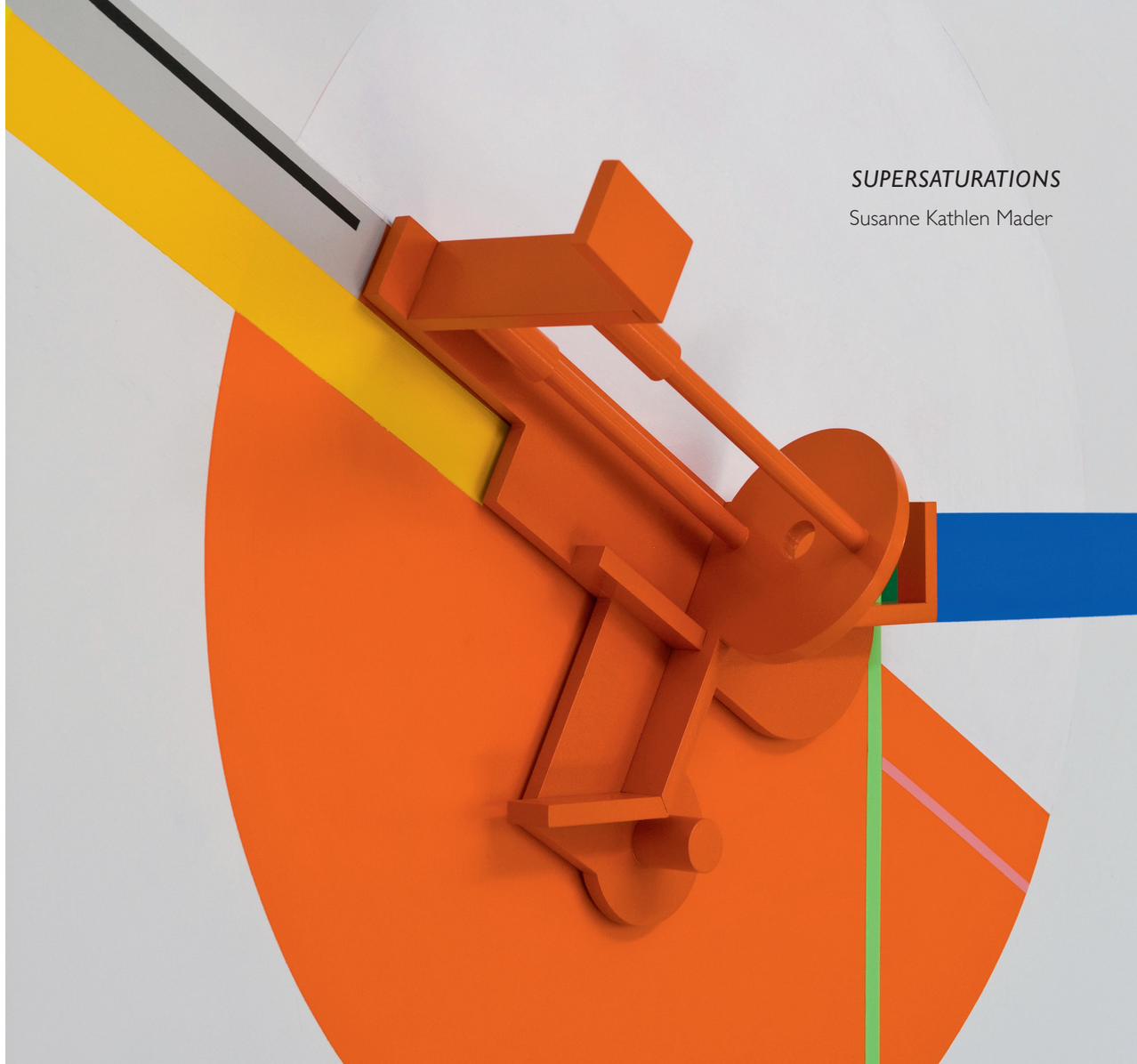
Norske Kunstforeninger

SUPERSATURATIONS Susanne Kathlen Mader



SUPERSATURATIONS

Susanne Kathlen Mader

norskeKUNSTforeninger

NorgesGruppen

SUPERSATURATIONS

Susanne Kathlen Mader

Innhold

side 4 *Debutantprisvinner 2013 – Susanne Kathlen Mader*
side 6 *Debutantprisen – en del av NorgesGruppens samfunnsansvar*
side 9 Joakim Borda-Pedreira: *Maleri som totalkunst – noen tanker om verkene til Susanne Kathlen Mader*
side 33 Joakim Borda-Pedreira: *Painting as Total Art – Reflections on the Work of Susanne Kathlen Mader*

Omslag: Piston, 2010, 150 x 270 x 19 cm, akryl og alluminium, detalj
Innside omslag: La Forcola, 2013, 120 x 225 (triptykon), akryl på lerret

Still-Leben, 2014, akryl på finer, 93 cm diameter

DEBUTANTPRISVINNER 2013 – SUSANNE KATHLEN MADER

Norske Kunstforeningers debutantpris i samarbeid med NorgesGruppen deles ut årlig til en debutant på Statens Kunstutstilling, Høstutstillingen. Formålet med prisen er å løfte fram og synliggjøre unge norske samtidskunstnere. Susanne Kathlen Mader mottok i 2013 prisen for verket *Hendelser i stor høyde*.

I tillegg til selve prisen på 50.000 kroner, får prisvinneren i samarbeid med Norske Kunstforeninger, mulighet til å vise en separatutstilling i et utvalg kunstforeninger. Norske Kunstforeninger har delt ut prisen siden 2010, og fra 2011 i samarbeid med NorgesGruppen. Prisen endret i 2014 navn til *Norske Kunstforeninger & NorgesGruppens debutantpris*.

I juryens begrunnelse heter det:
Installasjonsverket inntar veggen med en direkte iøyenfallenhet og rytmisk lekenhet. Med gjenklang fra en konstruktivistisk tradisjon lader kunstneren veggen med fargeplan, store geometriske former, hårfine linjer og skulpturelle objekter; sammenstilt i kontrollerte, men dynamiske møtepunkter. Som et oppløst partitur utfoldes komposisjonen, behersker både balanse og ubalanse, tyngde og letthet, med et overbevisende håndverk og stilsikker koloritt.

Maders formspråk kjennetegnes av en presis artikulering. Arbeidsprosessen blir av kunstneren selv beskrevet som «en intuitiv konstruksjon, og hvor målet er å skape kunst som er intenst tilstede uten å lage støy, og som står klar, enkel og konsentrert». Med den sterke utforskingen av fargeklanger og skulpturelle former innenfor en gitt flate, fremtrer verket som en formfullendt frossen bevegelse.

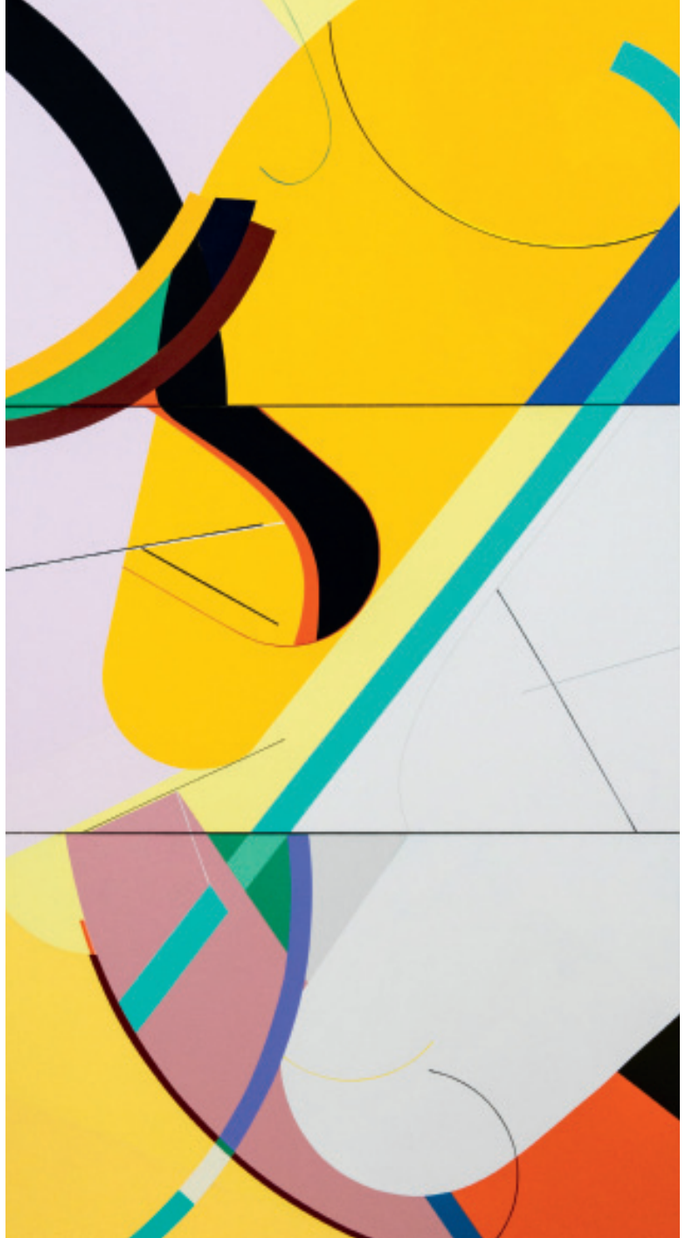
Juryen verdsetter installasjonens lyriske sensualitet, og videre at verket besitter variasjonsmuligheter som vil kunne endres til, og styrke, den stedsspesifikke arkitekturen for verkets montering.

Juryen ønsker avslutningsvis å poengtere at dette er en debutantpris som går til en godt etablert og erfaren kunstner, men som likevel er en debutant i Høstutstillingssammenheng. Som verket er tidløst, er også et kunstnerskap!

Juryen 2013:

Rami Maktabi, Fredrikstad Kunstforening/styreleder Norske Kunstforeninger
Trude Lyng, Porsgrunn Kunstforening/styremedlem Norske Kunstforeninger
Marianne Hultman, daglig leder/intendant, Oslo Kunstforening
Gunvor Nervold Antonsen, jurymedlem, Den Nasjonale Jury 2013, Statens Kunstutstilling – Høstutstillingen

Norske Kunstforeninger



The hooq 2013, akryl på lerret, 225 × 120 cm (triptykon), innkjøpt av NorgesGruppen

DEBUTANTPRISEN – EN DEL AV NORGESGRUPPENS SAMFUNNSANSVAR

NorgesGruppen er stolt sponsor av *Norske Kunstforeningers debutantpris i samarbeid med NorgesGruppen*.

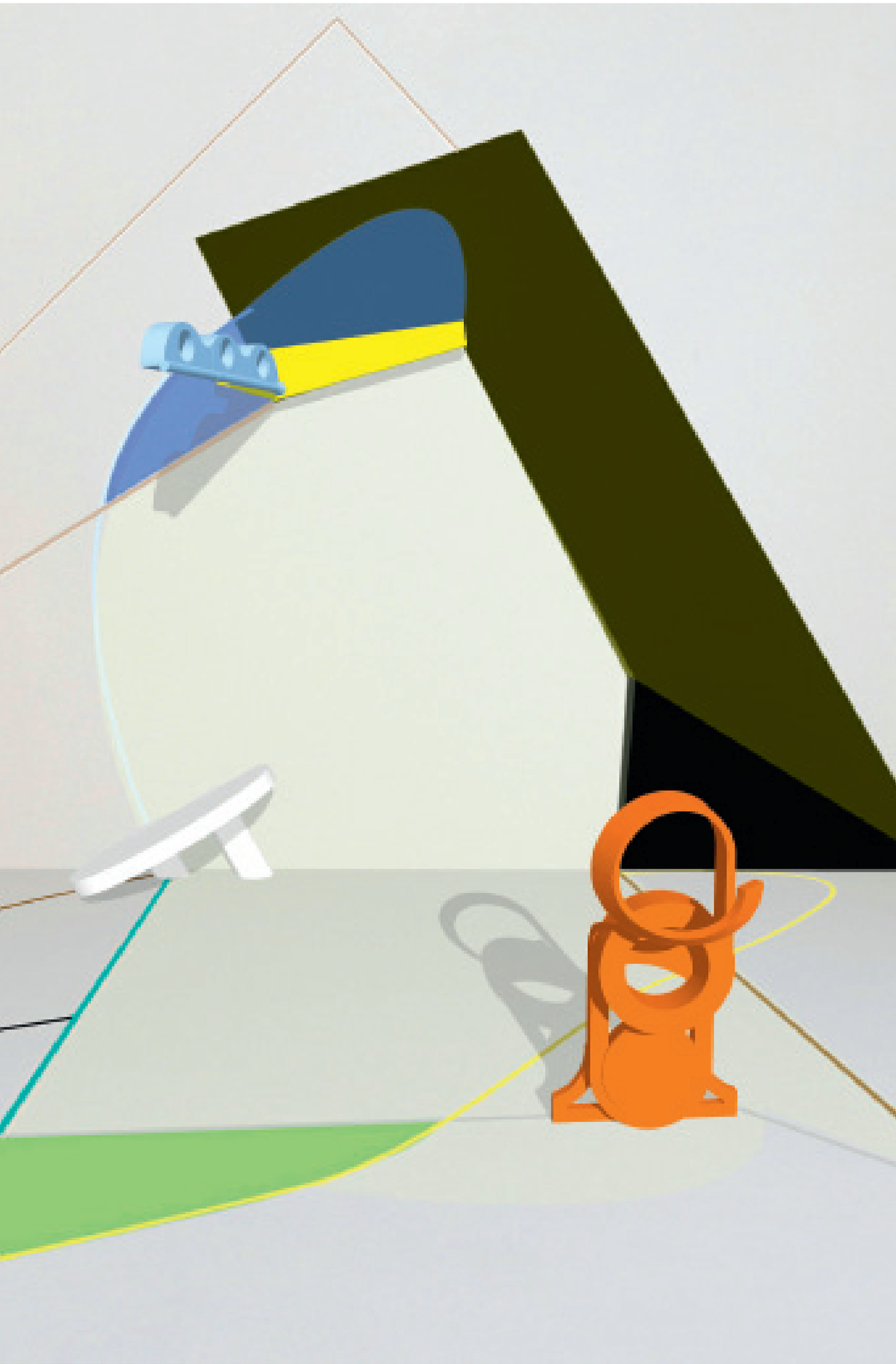
På samme måte som NorgesGruppens butikker er representert over hele landet, representerer Norske Kunstforeninger et landsdekkende nettverk av kunstforeninger. Lokale kunstforeninger og nærbutikker bidrar på hver sin måte til levende byer og bygder i Norge. Samarbeidet mellom Norske Kunstforeninger og NorgesGruppen skal vise våre felles verdier om å ta unge mennesker, kunst og lokalmiljøer på alvor.

Gjennom debutantprisen, ønsker NorgesGruppen å synliggjøre unge norske samtidskunstnere. Et viktig formål med prisen er å løfte fram samtidskunst rundt om i landet.

Norske Kunstforeningers debutantpris i samarbeid med NorgesGruppen deles ut hvert år på Høstutstillingen på Kunstnernes Hus i Oslo. NorgesGruppens deltagelse er med på å gi prisvinneren eksponering gjennom en omfattende utstillingsturné.

NorgesGruppen

Shahrázáds fortellinger, 2014, skisse til vegginstallasjon i Mandal Kunstforening, detalj



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 deltakende 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.[1]

I ettertid ser man at utstillingen i 1927 verken la grunnlaget for en vedvarende kunstnerisk bevegelse, eller utøvde varig innflytelse på norsk kunstliv. Det norske samfunnet og datidens

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

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».[2]

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

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

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.[3]

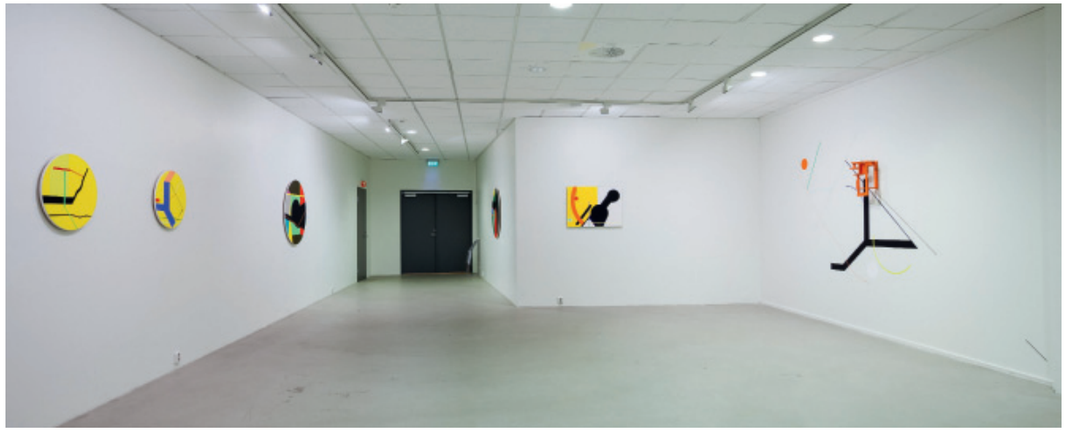
I sine verk gjør Mader gjennomgående opprør mot flathet og den geometriske orden ved å lage intuitive komposisjoner. Jeg liker å forestille meg metoden hennes som en form for musikkomposisjon som svinger mellom harmoni og atonalitet. Når man ser Maders monumentale serie med sirkulære Rondo-malerier som 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

3 Clement Greenberg, «Modernistiskt måleri», i Sven-Olov Wallenstein (red.), *Konsten och konstbegreppet* (1996), 29.

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 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. Veggenes og hjørnenes begrensninger er med og påvirke kunstens utforming, og Mader legger opp fargene og formene deretter. Et nøkkelelement 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 stedspesifikke kunsten vokste



Fra utstilling i Nord-Norsk Kunstnersenter, Svolvær, 2012, foto: Kjell-Ove Storvik

frem ut fra ideen om at kunstrommet 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.[4] 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.

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

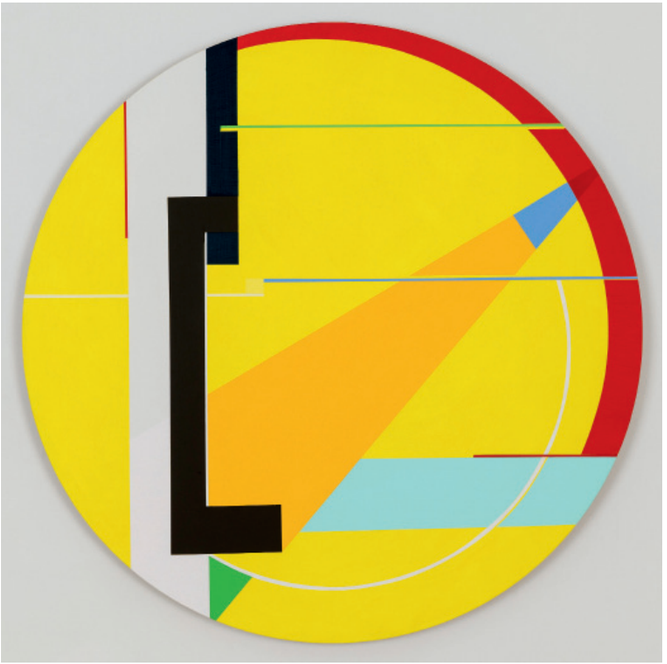
4 Miwon Kwon, «One Place after Another: Notes on Site Specificity», *October 80* (1997).

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.

Circumstance, 2014, akryl på finer, 50 cm diameter

Hendelser i stor høyde II, 2014
installasjon, akryl og skulptur (aluminium)
300 x 500 cm og 300 x 300 cm
fra utstilling på BOA, Oslo

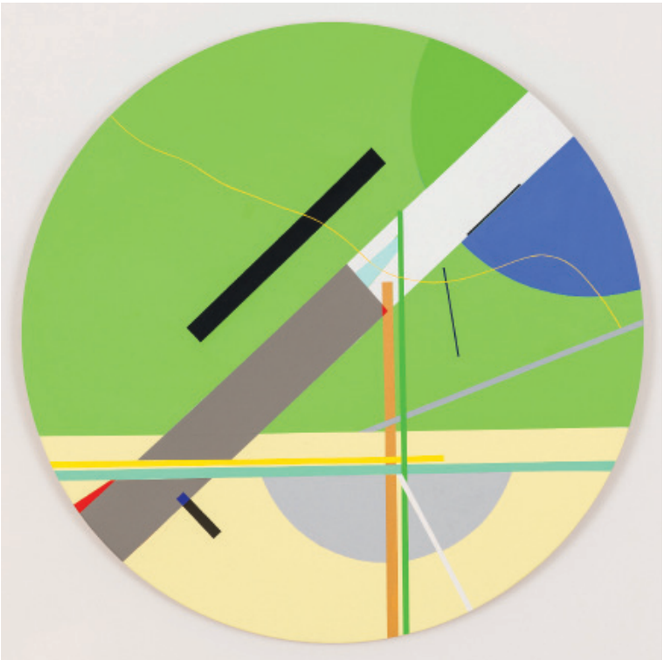


SAAO, 2013, akryl på finer, 70 cm diameter

Sauterelle, 2013, akryl på MDF, 61 x 84 cm

Lyttepost, 2013, akryl på lerret, 75 × 120 cm

Zattere, 2013, akryl på lerret, 135 × 200 cm (diptykon)



Teleskop, 2012, akryl på finer, 70 cm diameter

La serrure, 2013, akryl på finer, 93 cm diameter

Trapez, 2013, akryl på lerret, 120 x 225 cm (triptykon)

Tropic of Capricorn, 2013, akryl på finer, 70 cm diameter

Sotto marina, 2013, akryl på MDF, 61 x 84 cm

Joakim Borda-Pedreira

Painting as Total Art–Reflections on the Work of Susanne Kathlen Mader

In 1927 an exhibition opened in Oslo that heralded the arrival of the avant-garde movements from the continent to the insular Norwegian art scene. The title *8 Skandinaviske Kubister* (8 Scandinavian Cubists) was less than accurate, as most of the participating artists were more influenced by the hardcore abstract aesthetics of De Stijl and Constructivism. Three of the Norwegian participants in the exhibition were females who had studied at the Académie Moderne, a private school of painting run by Fernand Léger. There Ragnhild Keyser, Charlotte Wankel and Ragnhild Kaarbø had been greatly influenced by the rigid teachings of Amédée Ozenfant, who formulated his ideas in a manifesto, as was the custom in avant-garde circles. Dissolving the bonds of representation, Purism in fact opposed to Cubism, which Ozenfant accused of having become a "decorative art of romantic ornamentalism". The strictly flat geometrical compositions of this movement was in fact a precursor to later conceptual art, as it was formulated to "consist in the conception before anything else". [1]

In hindsight, the exhibition in Oslo did not establish a lasting movement or influence on

1 Amédée Ozenfant & Charles-Edouard Jeannaret, "Purist Manifesto", in Alex Danchev (ed.), *100 Artists' Manifestos: From the Futurists to the Stuckists* 2011.

Norwegian art. Norwegian society and the cultural elite of that time violently rejected such concrete and abstract art, and it would take yet a few decades before the final breakthrough of abstract art. If anything this simply proves that Norway in the 20ties was not far enough on the path of modernity. Indeed, the iconic film *Gategutter* (1944) shows Oslo as a city which still remains in the 19th century, with barefeet boys on streets of trampled soil. The great social theories of the 20th century remained to be implemented. As modernist art and aesthetics are closely connected to drastic social change, it must either be completely embraced or rejected. Here it might be worthwhile to point out that Germany and Italy chose the former, assimilating the notion of avant-garde within the reactionary ideology of fascism, while Great Britain resisted the influence of modernism as much as was possible. It is interesting to note also that among the Scandinavian artists to join the modernist avant-garde, a great number were women. They were, as Gladys C. Fabre writes, "the true pioneers of a synthetic abstraction that combined a formal modernism inspired by mechanical elements or manufactured objects with non-objective art."[2]

In my first encounter with the artist Susanne Kathlen Mader, I made the observation that her work had some of the graphic qualities we primarily connect with the Bauhaus school and the Russian Suprematists. Not only do Mader's paintings exhibit a similar variation of regular and irregular forms, of massive geometrical shapes contrasted with dynamic and thin lines, but also there is something of the same optimism, a sense of urgency that only existed within pre-war modernism. Of course, being originally German and having lived in France for several years, Mader is well versed in the continental roots of Modernism. This "foreignness" may account for a lack of restraint and a clear obliviousness to the conflictive

2 Fabre, Gladys C., *Electromagnetic: Modern Art in Northern Europe* 1918–1931, 2013. p. 47.

Norwegian relationship to abstract painting. Unlike some of her contemporaries, Mader does not excuse her work by entangling it with post-war conceptualism, such as the self-critical detachment and two-dimensional flatness that defines modernist painting according to Clement Greenberg.[3]

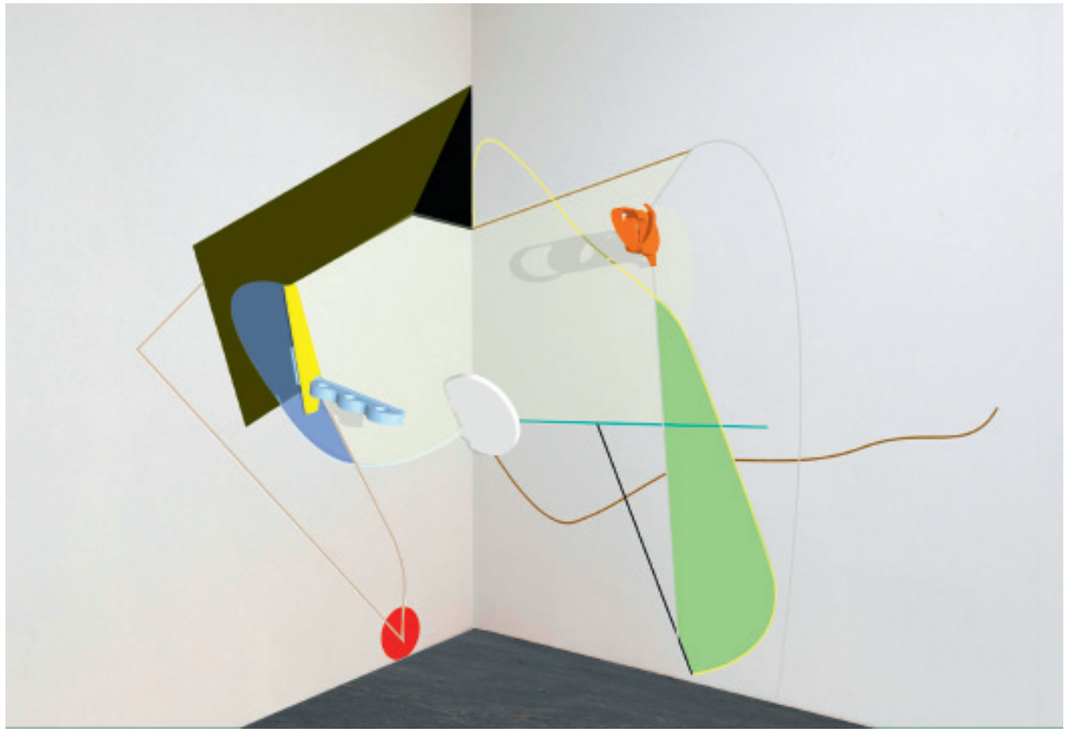
Consistently in her work, Mader defies flatness and geometrical order by composing intuitively. I like to think of her method as a form of musical composition of movements that alternate between harmony and atonality. Her vast series of circular Rondo paintings, when shown together, seem in fact more indebted to the musical work of Arnold Schoenberg (1874-1951), than the formalism of concrete painting. Schoenberg's theory of free atonality was expressed as musical compositions where the notes work independently from each other and lack a tonal centre. Similarly, in Mader's compositions the colours are not arranged in any hierarchical relation and the shapes are not arranged in a preconceived order that favours a focal point. On the contrary, it is only at a casual glance that they appear harmonious and proportioned. A closer contemplation reveals organic structures that binds together seemingly incongruous parts and make them believable. Squares that are irregular, circles that are not circular and straight lines that tremble are a few of the compositional forms appearing in Mader's work.

If we may pin another, perhaps clearer, reference on Susanne Kathlen Mader that draws a genealogy of her work to that of the 20th century avant-garde, it would be that of the Bauhaus artist Oskar Schlemmer (1888-1943). His work did not confine itself to any medium, but stretched from painting and sculpture, to industrial design and choreography.

3 Greenberg, Clement, "Modernistiskt måleri", in Sven-Olov Wallenstein (ed.), *Konsten och Konstbegreppet*, 1996, p. 29.

In his most famous work, a ballet for three performers called *Triadisches Ballet* (1922), effectively inspired by the music of Schoenberg, the human body is conceived as geometrical forms, which as we know since the Renaissance is an imperfect optical illusion only effective for rendering tri-dimensional forms on a two-dimensional surface. Apart from written descriptions, later precise reconstructions, which are readily available on YouTube, makes the connection to Mader's work tangible: the ballet consists of a series of tableaux' where the performers dance in front of bright monochrome backgrounds of yellow, pink and black – a colour scheme we recognise from many of Mader's Rondo paintings, as well as other works. There is a parallel also in the contrast between sharp linearity and soft edged elements, which determine the ballet as well as the compositional method of Mader.

And like Schlemmer, Mader resists any divisions of genre. Her compositions may be identified as painting, but are equally sculptural and increasingly she has engaged in site specific wall installations that are intrinsically architectural. Transposing her intuitive method of composition directly onto a wall, she allows the work to evolve in dialogue with the architecture of the space. The constraints of walls and corners have a determined influence on the compositions and the artist arranges colour and shapes accordingly. A key element in each wall work is a sculptural device, which Mader places within the compositional scheme either as a balancing factor or as a dominant element. Made of painted metal, these sculptures re-enforce a connection to the industrial aesthetics of Bauhaus, while effectively undermining the modernist notion of painting as a flat arrangement of colour. Extending into the third dimension, Mader's works become objects of irreducible category. It is neither possible nor productive to understand them as pure painting or sculpture. They are spatial installations that transcend the picture plane and merge with architecture.



Shahrázáds fortellinger, 2014, skisse til vegginstallasjon i Mandal Kunstforening

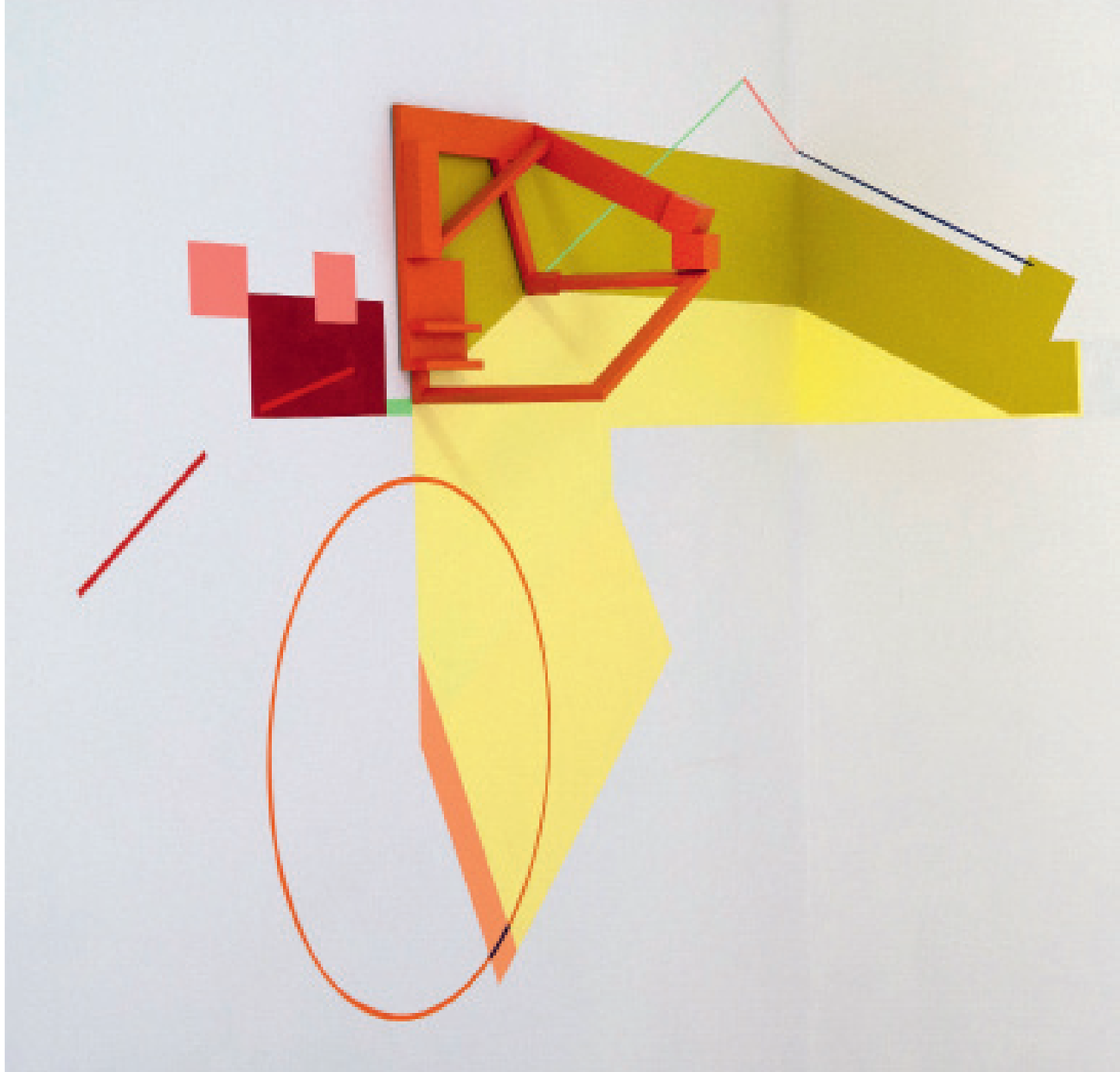
In a seminal text, Miwon Kwon describes how the emergence of site specific art drew its strength from an idea that the space of art was not a blank space like a tabula rasa, but a real place where the art object was an experience in the here and now, rather than something that could be "viewed" by a given subject. Kwon quotes the artist Robert Barry, who explained that his art works had to be experienced in situ and were impossible to move without being destroyed.[4] This is also true of Mader's wall works. The metal object may be recyclable, and the artist in fact does use and re-use her metal wall sculptures in different installations, but the finished works are transient, highlighting the temporal being of each exhibition.

In recent works Mader has given larger emphasis to the tri-dimensional aspects of her wall works. The series of installations entitled Shahrázáds fortellinger, which are due to be exhibited in several instalments throughout the year of 2014, express a development towards less prominence of colour in favour of form. In a further departure from modernist ideals, Mader has set to explore geometric forms that are based in binary algorithms rather than the pure Euclidean geometry that was privileged by the modernist avant-garde. Circumventing established ways of "sculpture-making", she has begun to produce her work through digital 3D-printing.

This new, yet increasingly accessible technology enables to create forms that would be highly complicated, even impossible in some cases, to cast in any traditional technique. Several artists are discovering that they are able to 3D-print forms that would be otherwise impossible, objects that traverse the borders between dimensional space as well as physical logic. Susanne Kathlen Mader, however, does not use this technology to collapse spatial integrity, but more to subtly subvert it. In her new work she shifts the focus of attention from the central picture plane towards the margins, corners and edges of the walls, further assimilating architectural space – thus questioning the reductionist notion that image and object belong to separate orders. Again, this lack of centre and hierarchical relationships of genre is illustrated by the concept of atonality. Ultimately it is an attempt to create a total art work, a *Gesamtkunstwerk*, that takes into account all forms of artistic expression.

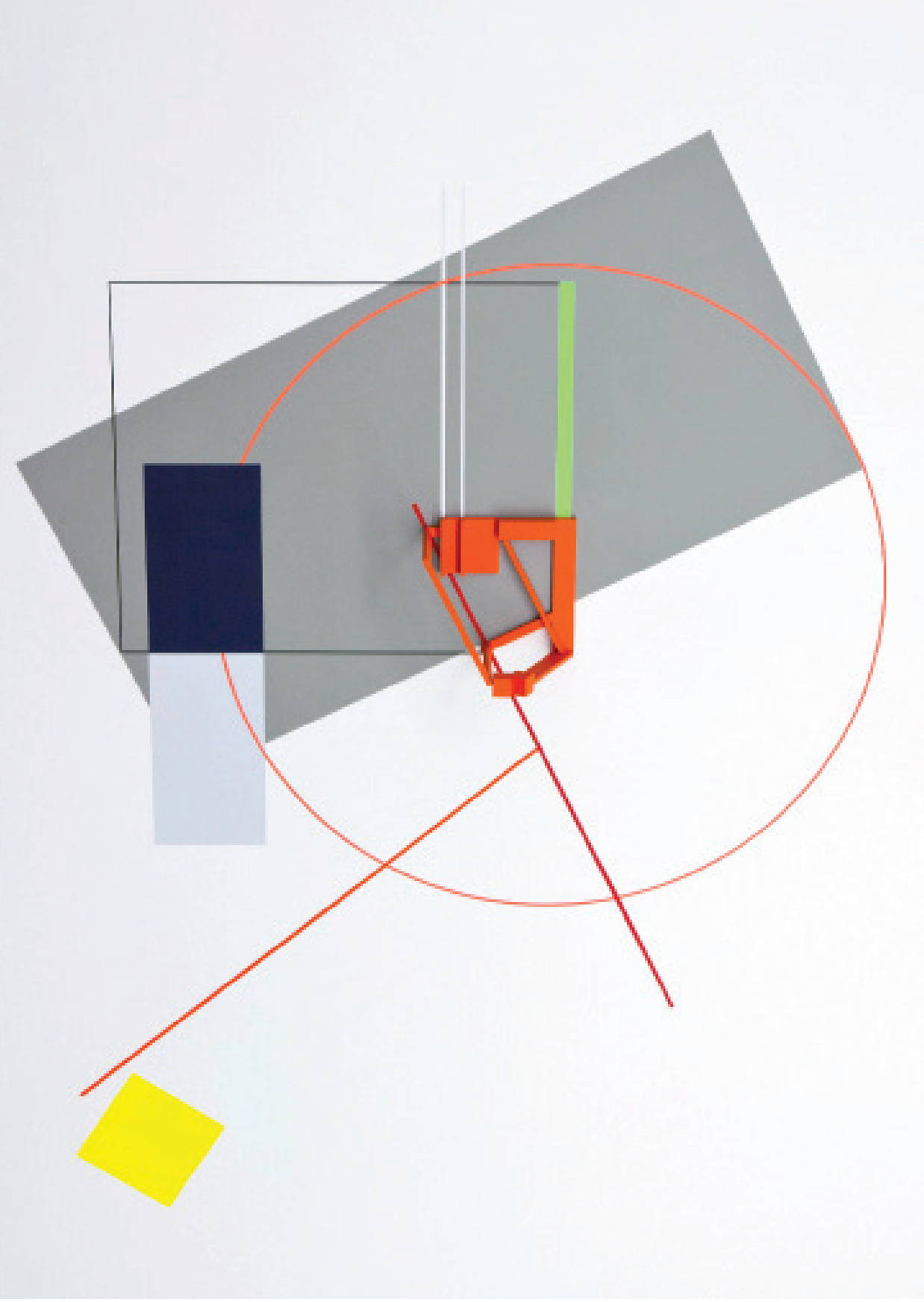
It is still too early to foresee what direction this new body of work will take. It is the strength of such an explorative artistic method to allow chance developments and revisions, creating a certain movement and flux in the work itself that the more autonomous works – such as Mader's Rondo paintings or other equally compact compositions – might exclude. Perhaps it can be likened to musical interpretation, where the musical score is coloured by each performance and interpreter in endless delicate variations, never sounding exactly the same.

4 Kwon, Miwon, "One Place After Another. Notes on Site Specificity", *October 80*, 1997.



Calmati, 2010, akryl og aluminium, 115 x 160 x 41 cm

La Colline, 2014, akryl på lerret, 135 x 200 cm, (diptykon)



Circularis, 2011, installasjon, akryl og skulptur (aluminium) på vegg, 180 x 240 x 24 cm, fra Jahreaustellung 2011-12, Museum Modern Art Hünfeld, Tyskland

Utstillingen er produsert av Norske Kunstforeninger og vises i følgende kunstforeninger:

Mandal Kunstforening	11.10-02.11.2014
Sandnes Kunstforening	13.11-14.12.2014
Steinkjer Kunstforening	25.01-22.02.2015
Rana Kunstforening	22.03-24.04.2015
Oslo Kunstforening	06.05-21.06.2015

Utstillingen er støttet av Norske Kunstforeninger og NorgesGruppen

Supersaturations, Susanne Kathlen Mader
© 2014 Norske Kunstforeninger
Ansvarlig utgiver Norske Kunstforeninger
Katalogtekst Joakim Borda-Pedreira
Design/layout Anne-Grethe Thoresen
Foto Susanne Kathlen Mader
Oversettelse The Wordwrights ANS
Trykk Molvik Grafisk AS
Opplag 1500
ISBN: 978-82-90515-33-6