

Blikkets forskydninger

En undersøgelse af Dorte Dahlins værker
Judecca og *Ad Oculos*

af Mia Tine Bowden Christiansen

Dorte Dahlin fik sit kunstneriske gennembrud i begyndelsen af 1980'erne, hvor hun udstillede som en del af *De Unge Vilde*.¹ Dette var i 1982 på den skelsættende udstilling *Kniven på hovedet* på Tranegården i Gentofte. Dengang var Dorte Dahlin elev på Det Kgl. Danske Kunstakademi, hvor hun deltog i diskussionerne hos Hein Heinsen, der havde en særlig erkendelsesmæssig interesse for det postmoderne. Den postmoderne tilstand blev første gang beskrevet af den franske filosof Jean-François Lyotard (1924-1998) og tillige bearbejdet af den franske kultursociolog Jean Baudrillard (1929-2007) samt den italienske filosof Mario Perniola (f. 1941). Alle beskæftigede de sig med informationssamfundet og de teknologiske forandringer i slutningen af 1970'erne og begyndelsen af 1980'erne, og især den hastigt voksende billedstrøm. Troen på menneskets frigørelse efter oplysningstiden svandt sideløbende med 'de store fortællingers' sammenbrud.² Idéen om værket som bærer af politiske budskaber eller som udtryk for en kunstners subjekt blev udhulet i takt med dels en pessimisme over det politiske og dels et opgør med idéen om det enestående og originale værk. Til gengæld fik kunsten mulighed for at arbejde på tværs af tid og rum, hvor der ikke længere blev taget hensyn til den fremadskridende fælles fortælling. Der fokuseredes i stedet på 'den lokale historie', der havde rod i kunstnerens egen erfaringsverden.³ Daværende rektor for Kunstakademiet Else Marie Bukdahl (f. 1937) pointerer, at troen på historiens fremadskridende udvikling ændredes i takt med en skeptisk afstandstagen til de store tilværelsesfortolkende ideologier. I stedet arbejdede kunsten fra denne tid ud fra et erkendelsesrum uden faste grænser.⁴ I et brud med traditionen, og som kunsthistoriker Mikkel Bøgh (f. 1963) udtrykker det: "(...) fik resten lov til at flyde, historierne, henvisningerne, moti-

verne, stilen og udtrykket. – Tegnene florerede som i et delirium. Kunsten var blevet 'vild'. Med tiden”.⁵

Dorte Dahlins værker *Judecca* (1989) og *Ad Oculos* (1991) blev skabt i dialog med de postmoderne teorier, og selvom det er årtier siden, synes det ikke at gøre dem mindre nærværende i dag. Måske netop fordi billedets historiske kontekst elimineres til fordel for fokus på selve billedet, opfordrer hendes billeder til en stadig tolkning.

Judecca: spring i tid og rum

I mødet med maleriet *Judecca* bliver man opslugt. Man drages ind mod billedfladen, der toner bombastisk frem. Dels på grund af størrelsen, men også på grund af den næsten monokrome blå billedflade, fylder dette billede meget i ens synsfelt. I en vekselvirkning suges man ind, men må træde tilbage for at overskue fladen. Ved første øjekast synes maleriet enkelt – endda simpelt; men ved nærmere undersøgelse opstår elementer, der ikke passer sammen, og man indser, tingene ikke er, som de 'burde' være.

Dorte Dahlin har selv udtalt om sine værker, at ”(...) billedernes tegnkarakter er tillempet en TV-æstetik, billedernes fysiske udstrækning tillempet institutionerne, billedernes indhold tillempet det enkelte individ”.⁶ Selvom dette citat egentlig knytter sig til Dorte Dahlins billeder fra før 1985, synes det at beskrive oplevelsen af *Judecca* meget præcist.

Den klare blå farve, der optager størstedelen af billedet, beskriver Mikkil Bogh med reference til den franske kunster Yves Klein (1928–1962) og hans farve, International Klein Blue – en blå farve Yves Klein udviklede og tog patent på i sin søgen efter den rene idé om farven. Maleriet, og dermed farven, er fysisk tilstede i rummet, men med referencen til Yves Klein i baghovedet åbnes billedfladen op i *Judecca*.



Dorte Dahlin: *Judecca* (1989)
Olie på lærred
205 x 383 cm
Gave Ny Carlsbergfondet 1990

Med idéen om den blå farve bliver rummet således uendeligt dybt.⁷ Dette understreges af en samling ovale former, der ved nærmere undersøgelse ligner øjne. Øjne der med et skeløjet blik giver en komisk og næsten tegneserieagtig karakter til værket. På grund af den måde øjnene er placeret i forhold til hinanden, danner de en form for ansigt. Dette ansigt af øjne kigger ud mod beskueren og indbyder til øjenkontakt – til at gå på opdagelse i værket. Men samtidig ironiserer det skeløjede blik over denne invitation, da det ikke tilfredsstiller beskueren. Blikkene mødes ikke fuldstændigt – med en forvirrende fornemmelse til følge. Dorte Dahlin mener, at hvis man betragter de hvide ovaler som tragte til sorte huller, bliver det store blå rum til en flade af en vis tykkelse. Men hvis man derimod betragter figuren med

de hvide ovaler som et objekt, opfattes den blå farve som et rum.⁸ Her understreger kunstneren, at man som beskuer "(...) inviteres til, at man gennem et adspredt blik kan se den blå som både rum og flade – samtidigt".⁹ Gennem det adspredte blik understreges opfattelsen af farven mellem konkret flade og uendelig dybde yderligere. Det er således også en undersøgelse af flere bevidstheder i billedet. Dels kan vores øjne se forskellige ting afhængigt af udgangspunktet, men samtidig – i forlængelse af referencen til Yves Klein – leges der i *Judecca* med billedet som abstrakt idé.

Til højre i billedet er der et mørkt gul-brunt bånd, der står i skarp kontrast til den klare blå farve. Mikkel Bøgh beskriver dette felt som urent og nopret, og henviser til Dorte Dahlins egen beskrivelse, der omtaler det som 'dinosaurspor'. Den ujævne struktur i denne del af billedet efterlader så at sige en slags aftryk på billedet.¹⁰ Inde i feltet er der noget, der med sin gyldne farve ligner en medalje. På denne ses et relief af den italienske digter Dante Alighieri (ca. 1265-1321).¹¹ Dette felt står som modvægt eller kontrast til de førnævnte øjne midt i billedet. Dante har en laurbærkrans på hovedet, og selvom det kun er hans hoved, der er portrætteret i medaljen, er der et blåt felt under medaljen, som kunne minde om en krop. Dette felt er desuden den samme blå farve som det store felt, der optager det meste af billedet. Med både afbildningen af Dante og titlen *Judecca* er henvisningen til Dantes *Den Guddommelige Komædie* (ca. 1308-1321) ikke til at komme udenom.¹² Mikkel Bøgh understreger, at der endnu en gang sker et spring fra "negativ til positiv, omkring en umulig ufikserbar midte".¹³ Ligesom der gjorde med vekselvirkningen i opfattelsen af den blå flade.

Fortællingen om Dantes rejse giver oplevelsen af *Judecca* en mere uhyggelig stemning end først antaget. Øjnene, der tidligere var

komiske og måske fjollede, er nu mere alvorlige og stirrende. Dette rejser spørgsmålet om blikretninger – for hvem kigger på hvem?

De tegneserieagtige øjne stirrer skævt ud på beskueren, som forsøger at møde blikket. Men man opdager snart, at dette ikke kan lade sig gøre. I forvirring over mængden og placeringen af øjne søger blikket ud mod højre side af billedet, hvor Dantes rolle forsøges afkodet. Han er afbildet i profil og stirrer fortsat ud af billedet mod højre. Dantes blik synes fjernt, næsten træt, sammenlignet med de animerede øjne i midten. Via Dante føres beskuerens blik videre ud af billedet, som en rejse i tid og rum, for til sidst måske at ende hos sig selv igen.

Ad Oculos: mange blikke

På latin betyder *ad oculos* 'for øjnene'. Det kan yderligere oversættes til dansk som 'tydeligt'; eller 'så man ser det for sig'.¹⁴ Med afsæt i titlen opstår spørgsmålet således, hvad det er vi ser, når vi betragter kunsten? Hvad er det, der viser sig for vores øjne?

I mødet med billedet, og i dette tilfælde maleriet, er der først og fremmest en materialitet omkring værket. Hvis det er muligt at fælde en objektiv vurdering, er det her, det sker. Hvilke farver og materialer er der brugt? Hvad forestiller det? Måske noget vi kender fra vores eget liv? Og her tager den subjektive oplevelse fat. Hvad gør billedet ved mig? Hvad synes jeg om det? I mødet med billedet har vi efterhånden lært, at det, vi som beskuer selv tillægger billedet, har en værdi. Men er det for nemt bare at sige, at alle kan se noget i værkerne, der giver mening for den enkelte?

I mødet med *Ad Oculos* (samt førnævnte *Judecca*) bliver der rykket ved subjekt-objekt relationen. Her bliver beskuerens blik mødt af billedets, i ordets bogstaveligste forstand. Med øjne, der stirrer ud



Dorthe Dahlin: *Ad Oculos* (1991)
Olie og akryl på lærred
100 x 180,5 cm
Dep. Ny Carlsbergfondet 1996

på beskueren, bliver man gjort opmærksom på sin egen synsretning, billedets synsretning og det midt imellem. Ligesom *Judecca* har *Ad Oculos* de tegneserieagtige øjne som en central del af værket. Her er der også brugt den klare blå farve som baggrund; men derudover er der et dominerende mørkebrunt felt i midten af billedet. Dette kan både minde om udefinérbare kroppe tilhørende de mange øjne, men også om et slags tomrum. Et hul ind i billedet, en hule med øjne, der stirrer ud mod os. Gemmer figurerne sig i dette hul? Dette synes især relevant at spørge om i forlængelse af arbejdet med det 'adsprede blik' i forbindelse med *Judecca*. Men fordi 'øjnene' ses på en mørk baggrund, synes det pludselig svært at se dem som førnævnte tragte. De fremstår nu tydeligere som øjne, og idet de optræder to og to, kan

dette henviser til skjulte figurer. Anskuet som øjne synes blikket i *Ad Oculos* at have en mere bekymret karakter end dem i *Judecca*. Nervøst skeler de til hinanden og ud mod beskueren. I venstre side af billedet er der et edderkoppespind. Kunne øjnene tilhøre skaberen af dette spind? Edderkoppen der – til trods for sine mange øjne – ikke ser synderligt godt. Eller skyldes de frygtsomme blikke det ikke tilstedeværende kryb?

Med forskellige blikretninger, den klare blå flade og det mørke 'hul' formår Dorte Dahlin, også i dette værk at skabe en fornemmelse af mange rum i billedet. Ifølge Mikkel Bogh hænger dette sammen med Dorte Dahlins arbejde med, hvad hun selv benævner en *gummi-geometri*. Med dette menes en slags geometri, der udfolder rummet. Denne udmærker sig ved en formmæssig blødhed og er dermed ikke begrænset til linier og former, som Mikkel Bogh pointerer: "Og at denne geometri er blød vil jo netop sige, at den ikke lægger sig fast på eet enkelt plan – som hos konstruktivisternes – eller på eet enkelt rum – som i centralperspektivet – men lige præcis bliver en geometri for de mere eller mindre kaotiske mellemrum og mellemdimensioner".¹⁵ Dette hænger godt sammen med den førnævnte vekselvirkning i billedfladen. Rent visuelt ændrer fladen sig, men samtidig sker der også en ændring i idéen om, hvad det er vi oplever, når vi møder kunstværker. Med andre ord åbner Dorte Dahlins flydende tilgang til geometrien op for en flertydig tolkning af værkerne. Den personlige tolkning møder det stereotype, det fælles genkendelige.¹⁶ Men det er først og fremmest en tolkning, der knytter sig til billedet. Og billedet tilpasser sig så at sige situationen. Om det så er i kulturrens tilstand, institutionens rammer eller den enkeltes tolkning. Med det in mente er det måske ikke forenklet at sige, at enhver har ret til sin egen subjektive oplevelse af, hvad der viser sig for øjet, men

at værket også selv er aktør i denne oplevelse. Beskueren er således med til, på sine egne præmisser, at skabe og fortolke iagttagelses-situationen. Man er både tilskuer og deltager i mødet med Dorte Dahlins værker. Den vekselvirkning, der opstår i beskuerens møde med værket, eller værkets interaktion med omgivelserne, behandles på elegant vis. Det bliver sat yderligere på spidsen, når man både anskuer malerierne som en flade og et uendeligt rum. Med spring i tid og rum forskydes billedfladen, og Dorte Dahlin åbner således vores øjne og viser forbindelseslinjer mellem ting, som synes adskilt, via et formsprog, der hele tiden inviterer til nye tolkningsmuligheder.

Dorte Dahlin (f. 1955, København). *Det Kgl. Danske Kunstakademi 1978-84*.

Mia Tine Bowden Christiansen (f. 1985). *Stud.mag. i Kunsthistorie, Københavns Universitet. Bachelor i Kunsthistorie 2011*.

Noter

- 1 *De Unge Wilde* var blandt andet inspireret af den tyske kunstbevægelse ved navn *Neue Wilde* eller *Neue Heftige*
- 2 Bukdahl (1986): 390
- 3 Ibid.: 391
- 4 Ibid.: 390
- 5 Bogh (1993): 4
- 6 Ibid.: 5
- 7 Ibid.: 16
- 8 Dorte Dahlin i ikke publiceret tekst, 1990
- 9 Cit. Dorte Dahlin i ikke publiceret tekst, 1990
- 10 Bogh (1993): 16
- 11 Ibid.
- 12 Judecca er i Dantes fortælling helvedeskredsens midtpunkt og opkaldt efter Judas Iscariot.

13 Bogh (1993): 16

14 Ifølge Gyldendals åbne encyklopædi: www.denstoredanske.dk

15 Bogh (1993): 17

16 Ibid.: 5

Litteratur

Bogh, Mikkel: *Dansk Nutidskunst 18 – Dorte Dahlin* (København: Forlaget Søren Fogtdal, 1993)

Bukdahl, Else Marie: ”Opbruddet fra moderniteten og den postmoderne kunsts fremkomst” i Torsten Bløndal (red.): *Northern Poles – Breakaways and Breakthroughs in Nordic Painting and Sculpture of the 1970’s and 1980’s* (Hellerup: Bløndal, 1986)

Supplerende litteratur

Dahlin, Dorte & Møller, Mogens: *SOUL* (Sorø: Vestsjællands Kunstmuseum, 1990). Udstillingskatalog til SOUL på Vestsjællands Kunstmuseum (20.1–25.2.1990) og Randers Kunstmuseum (4.6.–5.8.1990).

Olsen, Kasper Nefer, ”Binokulare Billeder” (1991) (pdf) www.dortedahlin.dk