

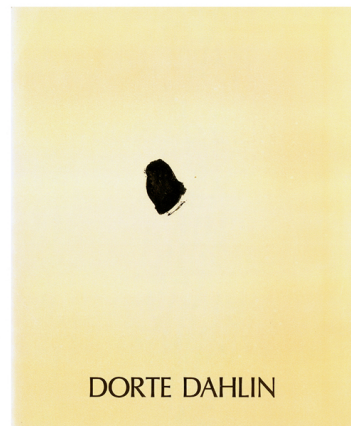
# MI YÜAN

TABT AFSTAND

# DORTE DAHLIN

ARTIKLER  
VIBEKE PETERSEN  
POUL ERIK TØJNER

STALKE EDITION  
1988



# Tabt Afstand

»Forsåvidt jeg er mit legem, er jeg med det til enhver tid til stede eet sted og kun eet sted i rummet. Men det sted er min sansning ubundet af. I min sansning er jeg ikke fængslet i mit legem, jeg er borte fra det. I min sansnings rum, langt væk fra mit legem, bevæger min opmærksomhed sig frit omkring. (...) Min sansnings allestedsnærværelse trodser mit legems eet-steds-tilstedeværelse«.

»I sansningen forføjer universet over den sansende, totalt. Så opslugte af universet er vi i sansningen, at der ikke er ladt noget tilbage i os, der ikke er univers. Sansende eksisterer vi i det mest fuldkomne tab af selvstændighed overfor universet«.

Det er *K.E. Løgstrup*, der siger sådan om sansning. Hans ærinde er metafysisk, ja, teologisk i sagens natur. Ganske uagtet om man deler ærindet, er det tydeligt, at Løgstrup her har mere end fært af en oplevelse - oplevelsen måske - der har været centralt placeret i den »Kunstvollen«, som vi kalder moderne. Moderne kunst har bevaret, undertiden dyrket sansen for suspension af betragterens fortrolighedsrelationer til omverdenen - altså de greb og begreber, hvormed vi orienterer os i vor hverdag. Det moderne kunstværk - og jeg ved jeg generaliserer grænsende til det kriminelle her - ser det som sin mulighed, undertiden som sin opgave, at iværksætte den uendelighed, den radikale fremmedhed, den principielle uafgørbarhed, den grænse-sprængende volumen, der udvider det muliges felt og samtidig afslører det som begrænset. Siden filosofen *Edmund Burke* skrev sin »*A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*« (1759) har man brugt ordet »det sublime« til at betegne denne transcenderende kraft, som efter *Kant* blev tillagt kunstværket. Hvor enig man har været i beskrivelsen af den sublime oplevelse, så uenig har man været i lokaliseringen af den. Er det universet selv - som hos Løgstrup f.eks. - der kommer til syne, når sansningen gennembryder ordenes orden? Eller er det mennesket, der evner i følelse at overskride sig selv? Så vidt forskellige retninger de to spørgsmål peger i, så fælles et sted kunne de pege fra: Kunstværket.

Ikke al det, vi kalder kunst, rummer en sans for det sublime, for suspensionen, for objekternes fatale indbrud i vor subjektivitet. Ikke al kunst lader virkeligheden vende vrangen ud i den tro, at det er *Bruddet*, der skaber erkendelse. Der

findes kunst, som ikke ønsker at flytte det muliges grænser, men blot holder sig til det, der er. Den kunst kalder vi - alt andet lige - realistisk. Dens ideal fuldendes i opfindelsen af fotografiet. Dens metode er perspektivet.

Perspektiv og fortroliggørelse hænger nøje sammen. Perspektivet ordner verden efter love, rummet struktureres, så øjet kan orientere sig i det, oprette afstand og prioriteringer, tid og hieraki. »Effekten af perspektivets opfindelse var intet mindre end muligheden for at overbevise en hel civilisation om, at den nu besad en ufejlbarlig repræsentationsmåde, et system for den automatiske og mekaniske produktion af sandheder om den materielle og mentale verden«.

Med centralperspektivet som våben kan landskabsmaleren erobre den natur, der før var uindtagelig i sin væld. I sådanne billeder orienterer vi os, som vi gør til daglig: Højre ligger til højre, venstre til venstre, og derhenne ligger min-sandten en borggruin. Billedets perfekte illusionisme inviterer os uden videre viderværdigheder indenfor, der er ingen afstand til billedet, »det er som at være der selv«, siger vi. Er der ingen afstand til billedet, skyldes det udelukkende, at det er en *spejling* af det univers, beskueren står i. Dét er så til gengæld et univers gennemstruktureret af afstand. Først og fremmest mellem subjekt og objekt.

I moderniteten bliver denne fortroliggørelse af rummet mistænkelig. Den bliver ligefrem vidnesbyrd om et ulyksaligt paradoksalt selvudslettende princip, der tilsyneladende ligger uudryddeligt i oplysningen selv: Virkeliggørelse slår om i uvirkelighed. Med menneskelige midler fuldstændiggør vi det menneskelige, og resultatet bliver: Umenneskeligt. Da må kunsten gå i eksil. Og gør det. Kunsten er sig selv som et modstykke til oplysningen og må derfor i sin æstetiske egenart bryde med det sprog, der er oplysningens. Løsenet bliver med eet ord: *Suspension*. Kun suspensionen kan få konventionens mure til at revne og herigennem lade noget andet til syne.

I det perspektiviske billede består rummet som en stadig udmåling af afstand. Hvor kaotisk motivet end er, genoprettes ordenen altid i den sublimerede distance, som perspektivet muliggør. Med perspektivet kan vi i bogstaveligste forstand stirre ned i afgrunde på sikker afstand. Hvordan bryder man med den selvsikre kombination af distance og



identifikation? Der er to måder: *Den pointerede afstand* er een, *den tabte afstand* er en anden. Og selvom »afstand« måtte betyde forskelligt i de to udtryk, er bestræbelsen identisk.

»Den pointerede afstand« angriber forholdet mellem værk og betragter. At afstanden pointeres betyder, at enhver identificerende og forståelsesorienteret holdning til værket umuliggøres af værkets radikalitet. Værket pointerer afstanden til betragterens verden med den hensigt at suspendere denne verden, at præsentere sig selv som et gyldigt *alternativ* hertil. Afstanden gør værket afvisende. Ugenkendeligt. Ikke-kommunikerende. Erfaringen af et sådant værk er negativ, værket kan ikke overkommes, og er det godt -værket - kan man ej heller komme af med det. Øjet slippes aldrig løs foran dette værk, det blændes af det kunstneriske egensind, det skæres igennem - som i »Den andalusiske hund« - af den æstetiske terrorisme. »Den pointerede afstand« har det til syvende og sidst ikke godt med billedet som genre. Der klæber for megen repræsentation til billedet. Og repræsentation aflader den radikale fremmedhed.

»Den tabte afstand« derimod har det bedre med billedet, thi den angår i første række ikke forholdet mellem betragter og værk, men forholdene *i* værket. At afstanden er tabt betyder, at den perspektiviske *orientering* er tabt. Det lyder ikke sensationelt, og det er det heller ikke, var det bare perspektivet som sådan, der var forsvundet. Hvad der er forsvundet, er muligheden for det helhedsdannende blik, som perspektivet lægger op til. Syntesen bliver lokal, og det er næsten en selvmodsigelse.

Man ser »den tabte afstand« praktiseret i kinesisk kunst (se f.eks. p. 5). Og netop her ikke som opgivelsen af perspektiv og genkendelighed, men som den *samtidige* hævde af snart sagt ethvert perspektiv. Billedets rum er for den umiddelbare betragtning til at overse. Men en nøjere iagttagelse afslører, at billedrummet rummer en mangfoldighed af rum, en mangfoldighed af forskellige perspektiver, af forskellige ordner. Konsekvensen af denne opdagelse er ikke blot, at nu må øjet skifte optik, når blikket flyttes bare en millimeter, men tillige den, at øjet må forlade sit faste udgangspunkt, sit synspunkt. Thi det giver ikke længere mening at opbygge billedets univers ved at udmåle afstanden fra øjet til det sete. Afstanden er tabt, derved at den ikke længere forlænger sig ud i betragterens bevidsthed, men udspiller sig *i* billedet. Således berører »den tabte afstand« alligevel forholdet mellem betragter og værk.

Medens »den pointerede afstand« vægrede sig mod betragterens blik, inviterer »den tabte afstand« netop øjet ind i billedet. Men dets imødekommenhed er som de sirener, Odysseus mødte på sin færd: Skønheden har sin pris. Ethvert nærvær lader noget andet forsvinde. Det er koncentration-



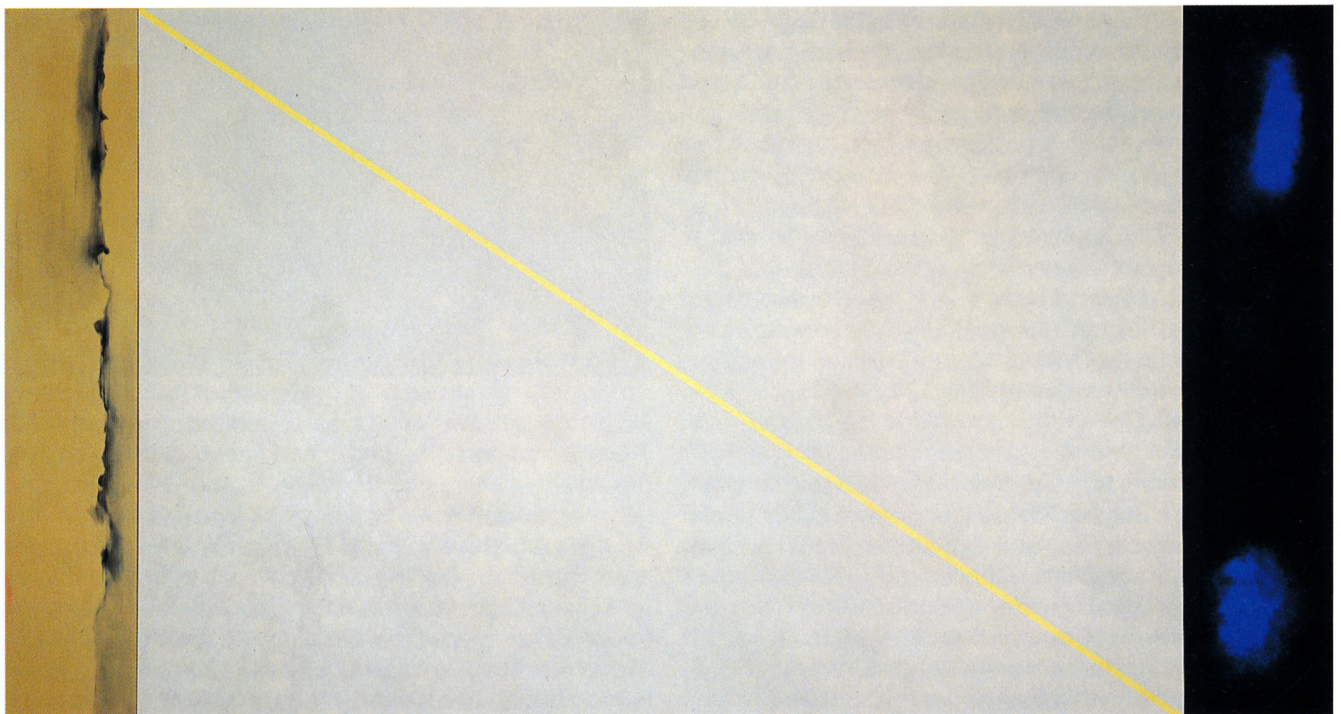
**Melancholia** 1986. (14 x 100). Olie/aluminit på lærred. Privateje

nens paradoks: Kun ved at se *bort* fra noget, er det muligt at se noget. Står vi over for et billede, ønsker vi imidlertid ikke at se bort fra en del af det, for overhovedet at se det. Vi ønsker at se det hele, undertiden ligefrem som et hele. Men hvorledes kan man se den flerfoldighed af ordener og visuelle verdener, som »den tabte afstand«s æstetik iværksætter? Hvorledes slipper man sit øje løs og lader det dvæle midt mellem det lokale og det universelle? Kan man se på sådanne vilkår? Hvis man kan, kræver det en kvalificeret *adspredthed*, næsten bogstavelig talt en evne til midlertidigt at se med hvert øje for sig. Det kræver en sans for *udsathed*, en emfatisk følelse af at eksistere på vilkår, man ikke selv har sat.

»Den tabte afstand«s æstetik sætter øjet fri, i bevægelse, lader det forlade sin hule, ikke for at smelte det sammen med billedet, med det sete, med objektet, men for at lade det bevæge sig på billedets evigt skiftende betingelser.

Men er den tabte afstand således tabet af enhver afstand og ikke snarere forvandling af afstand i rum til afstand i tid? for spørgsmålet er, om det er muligt også at lade afstanden i tid





*Mi Yüan 1988. (205 x 383). Olie på lærred.*



tabes i billedet. Det forudsætter, at der i adspredtheden ligger en sensibilitet for samtidighed. Kan man se mere end een af billedets visuelle betingelser ad gangen?

Det er vigtigt at holde fast i, at den tabte afstands æstetik må beholde afstanden som forudsætning for sin dekonstruktion af den. Spatiering og temporalisering - rum og tid - er vore anskuelsesformer *også* over for det, der har som mål at ophæve dem. Den totale suspension er umulig, thi den måtte indbefatte det medium, den selv skulle formulere sig i. Den rene sansning, afstandsløsheden, unddrager sig så snart vi griber efter den, for allerede i dette gribende udkast afstikker vi en distance.

Men der kan arbejdes på kanten, henholdende, trækkende tiden ud, iværksættes mellemrum, pegende på det porøse, glimtvis afslørende det uindfangelige. Efterlade kendsgeringen i en betydningsløs tilstand modsat det, der ifølge *Roland Barthes* er fabelens bevægelse: At undrage en lære, en mening, af ethvert virkelighedsfragment. Han siger videre - Barthes - om denne dekonstruktion af det moderne Kong Midassyndrom: At alt, hvad vi rører ved, bliver til tid, rum og betydning -: »Man kan forestille sig en omvendt bog, som skulle anføre tusind »hændelser«, men afskære sig fra på noget tidspunkt at uddrage en meningsfuld linie; det ville lige præcis være en bog med *haiku*-digte«.

Begæret efter det totale tab af betydning til fordel for væren selv er i intensitet og fordringsfuldhed fuldt på højde med de gamle mystikers »unio mystica«. Begrænsningen i dette begærs mulighed for at danne grundlag for en æstetik er tydeligvis den, at oplevelsen af det totale tab unddrager sig enhver udsigelse, enhver præsentation eller repræsentation. Af fraværet i ren form kan der ikke gøres billeder. Den tabte afstand i sig selv kan ikke males. Sansningens afstandsløshed kan ikke sanses.

At arbejde med »den tabte afstand« er at arbejde i tabet, i det rum, hvor den tabes. Tabet af afstand, af orientering, af syntese og symbolisering, etableres med andre ord *gennem* afstand. Hos *Dorte Dahlin* som et *dobbeltspil*: Et spil dels i hvad vi kan kalde *synets historicitet*, dels i *synets fænomenologi*. Selvom øjet anatomisk måske altid har været hvad det er, har synet sin historie. Det var det gamle *Gombrich* mente, da han sagde »the innocent eye is blind«. Det spil, hvor afstanden kan tabes, kan derfor iværksættes som et spil i synets historie. Som et spil mellem romantisk landskab, suprematistisk konstruktion, ekspressionistisk udladning. Det hele samlet i eet billede, der samtidig forsynder sig mod forbudet om aldrig at dele sig i to halvdele (se p. 22).

Selvom synet har sin historie, synes der at være visse fænomenologiske grundprincipper for det at se. Et sådant peger perceptionspsykologien på, når den siger, at det at se altid er

at se en figur på en grund, en baggrund. Det spil, hvor afstanden også kan tabes, kan derfor iværksættes som et spil i synets fænomenologi. Som et spil mellem grund og figur. Som et spil i den tilsyneladende monochrome tekstur - små accentforskydninger i det for det hurtige blik forskelsløse grå, der kommer repræsentationens ærinde i forkøbet og blot markerer »affektivitetens opdukken«.

Dobbeltspillet består i, at de ikke er adskilte, de to nævnte spil. Der krydsklippes bestandigt mellem fænomenologi og historie, og det er netop denne vekslen, der afholder billedet fra at grave sin egen grav. Hvilket vil sige, at det ikke undsiger sin egen aktivitet, idet den udsiger den. Det forsøger ikke at sige det udsigelige, at male fraværet, at beskrive »den tabte afstand«. Hvad det gør, det dd'ske billede, er at muliggøre, at afstanden kan tabes. Det besvarer enhver konventionel koncentration med forsvinding, tab. Det afsætter en fordring til betragteren om at blive mere end betragter, om at spille med i det rum, der flyder ud, hvor øjet finder ind.

Poul Erik Tøjner  
Mag. Art. i nordisk litteratur.  
Kunstanmelder ved dagbladet Information.

Litt.:  
Barthes, Roland: *Af mig selv*, Kbh. 1988.  
Løgstrup, K.E.: *Ophav og omgivelse, Metafysik III*, Kbh. 1984.  
Mitchell, W.J.T.: *Iconology, Image, Text, Ideology*, Chicago 1986.  
Weiskel, Thomas: *The Romantic Sublime*, Baltimore & London 1976.