

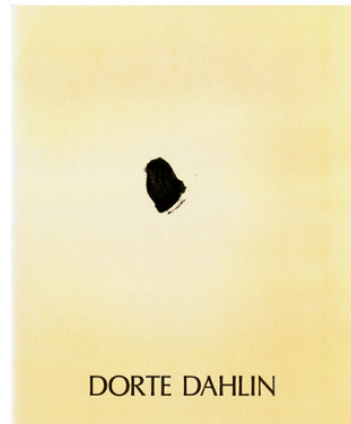
MI YÜAN

TABT AFSTAND

DORTE DAHLIN

ARTIKLER
VIBEKE PETERSEN
POUL ERIK TØJNER

STALKE EDITION
1988



Adspredthedens Billeder

Om perspektivets historie og Dorte Dahlins maleri i slutningen af 1980'erne

Til alle tider har kunstnere ladet sig udfordre af perspektivet. Dette har da også været et væsentligt aspekt af Dorte Dahlins kunst i de senere år.

Perspektivet kan nemlig ses som en slags selvprojektion i maleriet. Gennem valg af perspektiv fortæller kunstneren om sit personlige syn på tiden og på kunstens funktion i denne, fordi perspektivet danner det særligt udformede rum, hvori det billedkunstneriske liv udfolder sig - det univers som beskueren inddrages i.

Den hellenistiske tids største matematiker *Euklid*, som levede i Alexandria omkring 300 f.Kr., skrev de første grundlæggende betragtninger omkring perspektiven. Herefter sker der især i det romerske maleri en udvikling i retning af et centralperspektivisk opbygget billedrum. Et billedrum, hvor hjælpelinierne løber ind i et fælles forsvindingspunkt, hvorved den setevirkelighed gengives tredimensionalt.

I den senklassiske periode sker der et tilbageslag for perspektiven. Efter det romerske imperiums sammenbrud blev Konstantinopel kristenhedens kunstneriske centrum, og her bevarede man de klassiske tegnekundskaber i de følgende mere end tusinde år, omend i skematisk form. I vesten medførte forkærligheden for abstraktion og for ornamentik en forvandling af de klassiske forbilleder og et sammenbrud af det centralperspektiviske skema.

Det byzantinske maleri er aldrig som et vindue ud til en verden, sådan som det sås i de hellenistiske manuskripter, illusionistiske stil, og sådan som det ses fuldkomment i renæssancen. Det længste der gæes er at skabe et slags kasseagtigt rum, som synes at fungere som en forlængelse af det rum, som kunstneren eller beskueren står i.

I det vestlige middelalderlige maleri var den tredje dimension i visse perioder helt forsvundet, eksempelvis i keltiske, nærarabiske og højromanske illuminationer. Middelalderens forhold til perspektiven er generelt set ret diffus, der er op igennem middelalderen ikke nogen entydig holdning til dannelsen af »realistisk« rumlighed i maleriet, hvilket er udtryk for, at man i middelalder-kulturen lægger langt mere vægt på de åndelige værdier end på de materielle.

Brugen af centralperspektiven begynder først at vende tilbage omkring år 1200 i forbindelse med udsmykningen af forskellige kirker i Rom. Omkring år 1300 ses de første overbevisende eksempler på brugen af centralperspektiv i henholdsvis *Giottos* udsmykning af overkirken i Assisi og i Arena-kapellet i Padua. I løbet af det følgende århundrede bliver centralperspektivet perfektioneret, hvilket blandt andet skyldtes et kulturelt holdningsskift i retning af en stadig større interesse for studiet af den omgivende natur og en forstærket tro på værdien af matematikken og den eksperimentelle videnskab. På denne baggrund opstod ønsket om at gengive virkeligheden, sådan som man så den med sine egne øjne. Med renæssancen etableres derfor et billedrum med et centralt forsvindingspunkt, hvortil alle rummets hjælpelinier fra forgrunden løber. Der dannes dermed et klart naturalistisk billedrum, hvor genstandenes indbyrdes proportioner er realistiske i forhold til deres afstand fra beskueren. Med et fokuspunkt som toppen af en pyramide, synes billedet fra pyramidens bund at kunne opfattes i et favnende (sublimt øje-) blik. Baseret på videnskabeligt udregnede regler etableres et fast og entydigt harmonisk billedrum som symbol på en guddommelig ideal-tilstand og et entydigt jeg.

Først omkring midten af 1800-tallet antastes dette idealrum af blandt andre den franske maler *Edouard Manet*, der lader sig inspirere af de japanske træsnit til at arbejde med fladen i billedet og til at anvende omridset (*Cloissonisme*) som den rumskabende faktor. På den tid (i 1860'erne) fremkommer *Charles Darwin* med sine teorier om »the Origin of Species« og om »the Survival of the Fittest«, og på den baggrund fremstår Skabelsesberetningen og iøvrigt troen på en guddommelig harmoni (Paradiset) som en intellektuel konstruktion.

Kineserne har aldrig på samme måde som vesterlændingene haft nogen videnskabelig interesse for perspektivet og dets regler. I stedet for har kineserne interesseret sig for et fugleperspektiv, hvorfra landskabet blev bredt ud, og hvor hele billedet skulle overkommes ved en læsning af billedet. Øjet bliver omhyggelig ført rundt i billedet. (Se p. 5). Bevæ-



Brunelleschi (1377-1446). Det indre af Santa Maria del Fiore med dens 8-kantede kuppel set fra et punkt ved lanternens base.

gelsen samler det nære og det fjerne, og ved at dvæle ved hver enkelt genstand i billedet, gives hver enkelt genstand i billedet lige stor betydning, lige stor værdi. Ved begyndelsen af dette århundrede fremkommer *Albert Einstein* med relativitetsteorien, *Max Planck* meddeler, at varme er molekylebølger, og *Sigmund Freud* kan fortælle, at alle mennesker er mere eller mindre neurotiske. Alle faste normer og forestillinger synes således at gå i skred i begyndelsen af dette århundrede, og det er da også på dette tidspunkt (omkring 1906-07), at *Pablo Picasso* og *Georges Braque* i deres udvikling af Kubismen fremfører deres radikale brud med renæssancens centralperspektiv.

Det klart definerede centralperspektiviske renæssance-rum krølles sammen og glattes ud igen, så det fremstår i et utal af prismer af planer, der vender og drejer sig for hinanden og cirkulerer omkring en oval grundform i billedrummets forgrund. En vis tredimensionalitet, som en henvisning til den sete natur, eksisterer dog stadig. Drømmen om det oprindelige harmoniske »jeg« eksisterer også stadig og det på trods af *Freuds* påstand og på trods af de helt konkrete samfundsmæssige elendigheder så som social ulighed og verdenskrig. Denne selvmodsigelse skaber den »modernistiske krise«, dette at man på trods af bevidstheden om det enkelte menneskes og samfundets splittethed, altså på splittethedens præmisser, søger harmonien, den fuldkomne komposition, den fuldkomne ro.

I løbet af 1950'erne bliver denne meget vestlige søgen opgivet. Med blandt andre den amerikanske komponist *John Cage* som foregangsmand søger man nu via den østlige filosofi og særligt i dyrkelsen af Zen ny indsigt i det at være (til). Man udvikler en ny livsholdning, hvor man ser bort fra den pyramidale strukturs (over- og under) ordnede princip. Pyramiden bliver væltet over ende og bredt ud i et horisontalt »totalfelt«, der symboliserer alle tildragelser i vort liv. Hvert enkelt element i totalfeltet er lige gyldige og får kun særlig værdi i kraft af den situation, som de måtte være del af. I totalfeltet opstår der et utal af fokuspunkter, som hver for sig er brændpunkter i en evindelig vekslen af situationer og hændelser. Jeg'et er ikke længere entydigt en sluttet grundsten. Jeg'et veksler fra situation til situation; attituden skifter og er relativ i forhold til situationen. Når et menneske vågner efter en bevidstløshed, vil de første ord, der ytres, som oftest være: Hvor er jeg? Heraf fremgår det, at jeg'et og dets forhold til omgivelserne er det første og det væsentligste, der trænger sig frem i bevidstheden. Jeg'et kan dog være mere eller mindre tydeligt; således kan man gå så meget op i en eller anden beskæftigelse, at man så at sige glemmer sig selv. Et glimt af jeg'et vil dog altid være tilstede. Jeg'et kan defineres blandt andet som summen af de oplevelser og erfaringer, som det har gjort sig, og jeg'et er ikke en fast og uforanderlig størrelse, men netop hele tiden på vej i bevægelse og i forandring. Jeg'et forholder sig således altid til en eller anden form for rumlighed, alt efter hvad man tillægger størst værdi i den pågældende kulturkreds. Meget generelt kan man sige, at lægges der mest vægt på overordnede åndelige, metafysiske abstrakte værdier, anbringer jeg'et sig i eller definerer sig ud fra et rum med et mere eller mindre diffust perspektiv. Hvis vægten derimod lægges på det konkrete, det nærværende, det individuelt registrerbare, vil jeg'et forsøge at definere sig i et fast mere eller mindre centralperspektivisk rum.

I Dorte Dahlins kunst er det et forsøg på at sammenholde det klassiske vestlige og det klassiske kinesiske rum. Begge rum har målbare størrelser, men ud fra forskellige forestillinger om hvor mennesket befinder sig. Gennem disse forskellige måder at opfatte rum på, når Dorte Dahlin frem til en definition af massekommunikationssamfundets rum med begrebet »tabt afstand«.

Den »tabte afstand«s rum

I 1983 skriver Dorte Dahlin i en publikation fra Kunstakademiets Billedhuggerskole følgende: »Jeg er vokset op med fjernsyn, og fænomenet er indoptaget i min bevidsthed som en del af mig... Jeg skelner ikke mellem natur og kultur, begge dele forenes alligevel i det praktiske liv, og udgangspunktet fortaber sig i det fjerne. Du kan ikke fortælle en historie, som ikke ændres på sin vej gennem udtryksapparaterne - medierne - menneskene«.

Dette meget bevidste forhold til sin omverden er udgangspunktet for Dorte Dahlins billeder. Adskillelsen mellem kunst og liv er fjernet, og dermed slutter hun sig til de tanker, som blev fremsat af blandt andre *John Cage*, der i sin kunstneriske produktion, blandt andet tog udgangspunkt i østlig filosofi og ikke mindst forestillingen om Zen. Ifølge *Fritjof Capra* i »Fysikkens Tao« er Zen ikke ensbetydende med tilbagetrækning fra verden. Zen forudsætter tværtimod en aktiv deltagelse i dagligdagens gøremål. Netop dette havde *John Cage* som udgangspunkt, da han i 1950'erne slog til lyd for, at kunstnerne burde udviske grænserne mellem kunsten og livet. Han ønskede ikke at skelne mellem den støj og det liv, der foregår ude på gaden, og de værker der befinder sig indenfor i institutionerne, og som er isolerede fra hverdagslivets genstande. *John Cage* ville gøre opmærksom på betydningen af hvert øjeblik selvstændige værdi - i et sideordnet værdisystem. Han ønskede ingen dramatiske scener, for dermed skabtes forskellige værdiforhold, og derved forflygtigedes det enkelte øjeblik værdi. Han ønskede at opløse den centralperspektiviske synsmåde. Alt skal opfattes som værende af lige stor værdi, for uanset at vi ønsker at fastholde øjeblikket, så går tiden hele tiden. *John Cage* formulerer det således: »Ny kunst og musik kommunikerer ikke et individs idé/forestilling i ordnede strukturer, men realiserer processer, der, som i vores daglige liv, giver muligheder for erkendelse (observere og lytte).«

Dorte Dahlins billeder udtrykker vore eksistensvilkår i 1980'erne. De omhandler væren, fundamentale tilstande, hvor der ikke eksisterer blot én tid, men mange tider. I billederne arbejdes der med perspektivforskydninger og med planers ulogiske skift - dette er med til at understrege hendes mening om vore livsvilkår. Gennem et nøgternt forhold til virkeligheden er det nødvendigt med disse forskydninger og skift for at fortælle om sammenhænge mellem kunst og liv.

Adspredtheden er nøgleordet til at forstå Dorte Dahlins kunst. Netop som et menneske, der er født i massekommunikationsamfundet - og som er et produkt af bibbende lyde, telefoners infernalske kimen og lysreklamers blinkende glimt, hvor alt foregår samtidigt, og hvor vi som mennesker reagerer på dette kaos af lyde, lys og tegn - ønsker hun at skildre denne adspredthed, som er et eksistensvilkår, gennem den »tabte afstand«s rum. Netop ved formelt at indføre det klassiske moment af »erkendelig afstand« bevæger Dorte Dahlin sig samtidig bort fra det, man i begyndelsen af 80'erne beskrev som det »labyrinthiske rum«, defineret i det »vilde« maleri.

»Øjet går først vild, øret bliver uroligt, intelligensen fortaber sig i spredthed.« *Michel Serres*

Billedet *Mnemosyne* (se p. 6), som blev udført i 1984, tilhører

den serie af billeder, som Dorte Dahlin kalder for »forsvindingsbilleder«. I midten af billedet ses en stor, mørk form bag det drivende slør af grå maling. Det er en amorf form, der skyder sig op fra bunden af billedet, og som mod billedets overkant antager en form, der minder om en ørn - en fugl *Phønix*!

Dorte Dahlins malerier bliver tilstandsbilleder - eksistentielle i modsætning til repræsentative. Adspredthed bliver til et åbent system med uendelig mange tilgange. Adspredtheden er kaos. Et positivt kaos, hvor ud af der opstår tilstande, vi ikke kender, fordi vi ikke kan klassificere/definere dem. Den mørke form, der trænger sig på i billedet »*Mnemosyne*«,



Lo P'ing (1733-1799): *Orkideer og klipper*. Blæk på papir.



Mnemosyne 1984. (140 x 310). Aluminit/asfalt/olie på lærred. Aarhus Kunstmuseum



Skulpturhul 1984. (100 x 70). Olie/aluminit på lærred. Privateje.



Edmund: Planeten 1985/86. (160 x 180). Olie på lærred. Statens Museum for Kunst.

er, når alt kommer til alt, ikke en form i traditionel forstand. Men billedet er indgang til et rum, hvor form og indhold opløses, ydre og indre opløses. I stedet for at forsøge at overskue billedet, forsøger Dorte Dahlin nu at være tilstede i rummet gennem adspredtheden. Det er en bevægelse fra at konstatere kaos til at blive en del af kaos.

I 1984 arbejder Dorte Dahlin også med nogle billeder, hun kalder »skulpturhuller« (se p. 7). I disse billeder er der i billedets midte placeret et mørkt felt, som breder sig ud af og antager en amorf form. Denne amorfe form bliver understøttet af en base, og dermed opstår tydelige referencer til skulpturen. Den mørke forms bevægelse ud i rummet skaber forvirring om, hvad der er nært og fjernt. Den lyse baggrund og også den lyse skulpturbase ophæver den mørke forms tyngdekraft. Der begynder en tvivlen om den mørke forms eksistens. I titlen til billederne slås det da også fast, at det drejer sig om en ikke-eksisterende form.

I billedet »Edmund: Planeten« (se p. 8) fra 1985/86 ses den mørke form atter. Nu skyder den store form sig frem i billedet, således at billedrummet opdeles i to tilnærmelsesvis horisontale felter. Selve formen er en begyndende spiral. I J.E. Cirlots bog »A Dictionary of Symbols« fra 1962 beskrives spiralformen således:

»Et skematisk billede af universets udvikling. Det er også en klassisk form symboliserende månens bane, et symbol for vækst relateret til »The Golden Number« voksende (således som Housay hævder) ud af forestillingen om jordens rotation... Allerede i de ældste traditioner finder vi adskillelsen mellem den

skabende spiral (der drejer med uret og som er knyttet til Pallas Athene) og den destruktive spiral som en hvirvelvind (der drejer mod venstre og er knyttet til Poseidon)«.

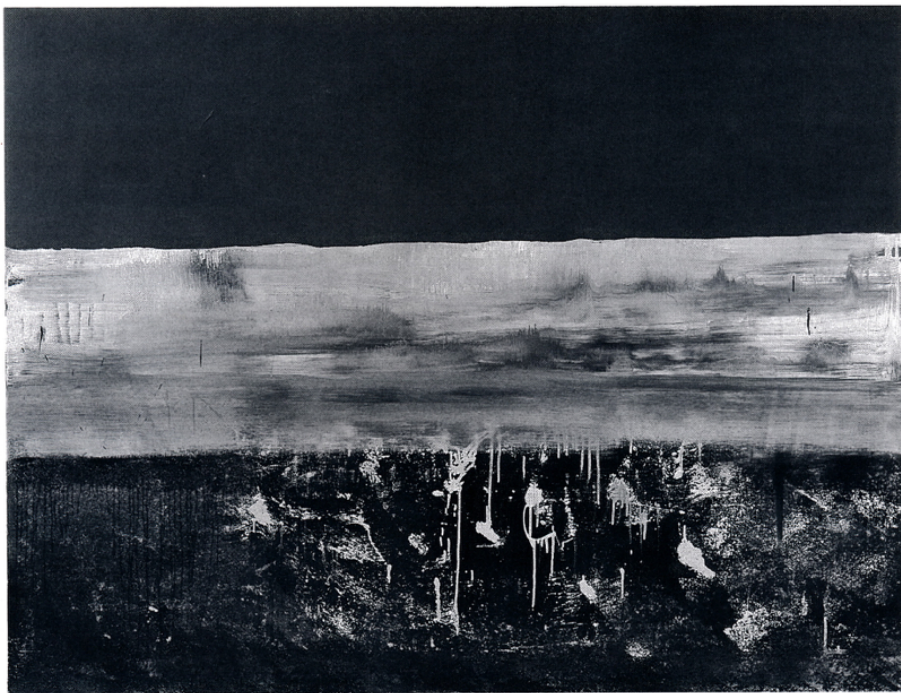
Den begyndende spiralform i Dorte Dahlins maleri, drejer netop mod uret og kommer derved til at symbolisere en negativ kraft. Den ser umiddelbart ud til at danne forgrund i billedet, samtidig med at den er på vej væk ud i billedrummet. Det er en negativ form, hvis uudgrundelige mørke både har en dybde- og tidsdimension i sig, som ikke kan måles eller registreres entydigt.

Billedet »Ocean Song« (se p. 9) fra 1986/87 består af tre horisontale lag. Øverst et mørkt lag, dernæst et gråt, tåget lag og nederst et klattet lag med sort. Skredet mellem positiv og negativ bliver understreget ved den lige store betydning, der tillægges lagene i billedet. Hvad der er positivt og negativt ophæves, intet er klart afgrænset. Billedet er ikke opdelt i en serie niveauer, men består af en stadig strøm af begyndelser, forsøg, løft og tilbagefald, der er vævet ind i hinanden. Billedet er grødet med betydninger, tanker og meddelelser.

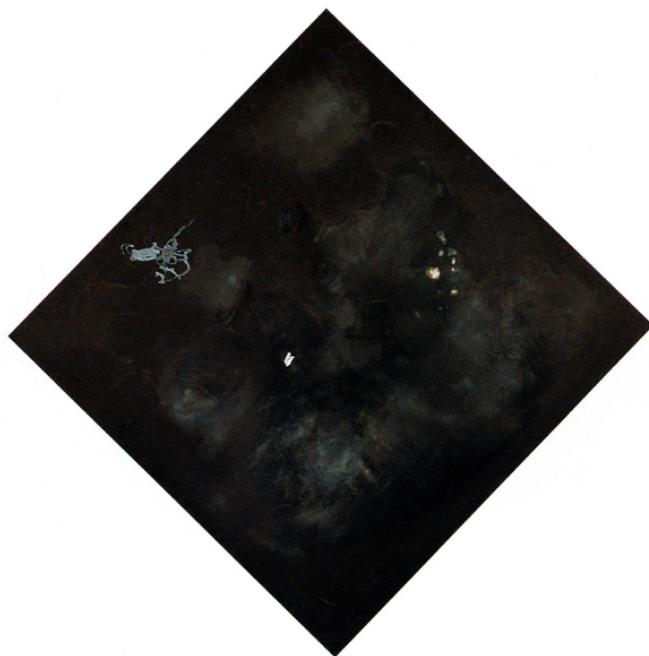
Rummet i Dorte Dahlins kunst er både inspireret af den vestlige og den østlige rumopfattelse og filosofi. Udgangspunktet for hendes billeder i slutningen af 1987 og i 1988 har været den italienske arkitekt *Filippo Brunelleschi* (1377-1446), (som i den tidlige renaissance perfektionerede centralperspektivet) og det kinesiske maleri, hvor der arbejdes med parallelperspektiv og fugleperspektiv.

Ved årtusindskiftet var de kinesiske kunstnere i stand til at sammensætte parallelperspektivet, hvor alle billedets planer og linier har deres selvstændige og ligeværdige rum. Disse rum er hver især højdepunkter, som man når frem til i en fremadskridende historie. Der er ikke kun ét højdepunkt i historien eller ét fokuspunkt som i centralperspektivet. Det er ikke historiens klimaks, der vises i billedet, men hele den lange historie med dens kæde eller netværk af episoder/-brændpunkter. Horisontale planer skyder sig ind i billedet og skaber dermed parallelle planer. Gennem skildringen af naturen og dens forekomster - ved at fordybe sig i klippestykker og blomster, træer etc. - går kineserne ind på at skildre essensen af den virkelighed, som omgiver dem. Deres mål er at vise, hvordan livets mysterium eller Tao's ophøjede kvalitet, som gennemtrænger al natur, findes i selv de mindste genstande, i hver enkelt lille naturforekomst.

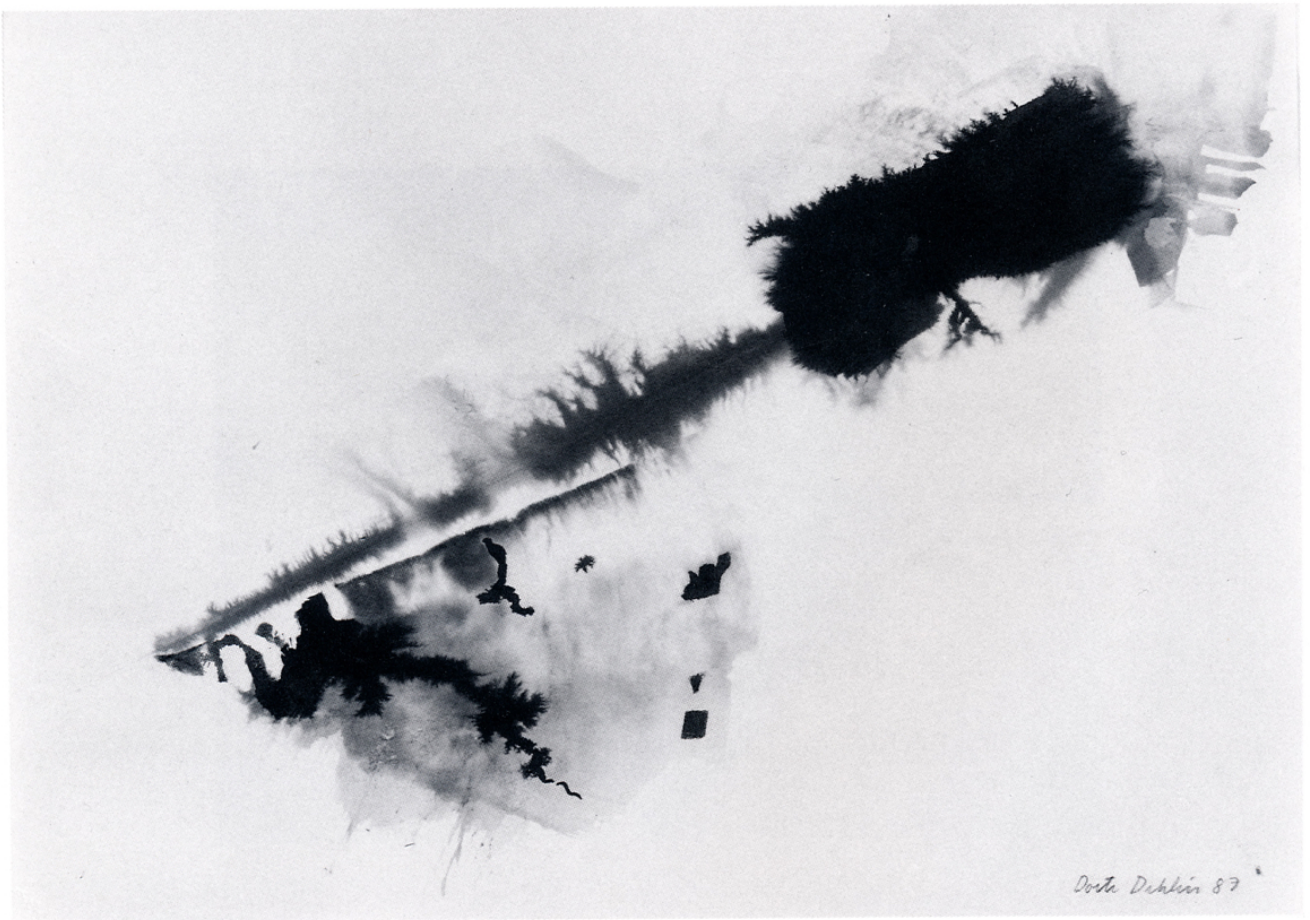
Brunelleschis udgangspunkt var forestillingen om en ideel verden. I renaissance var en bygning en æstetisk helhed, bestående af selvtilstrækkelige dele. En komposition i flade eller rum blev opnået ved at gruppere sådanne dele i overensstemmelse med et statisk system. Centralkirken blev det



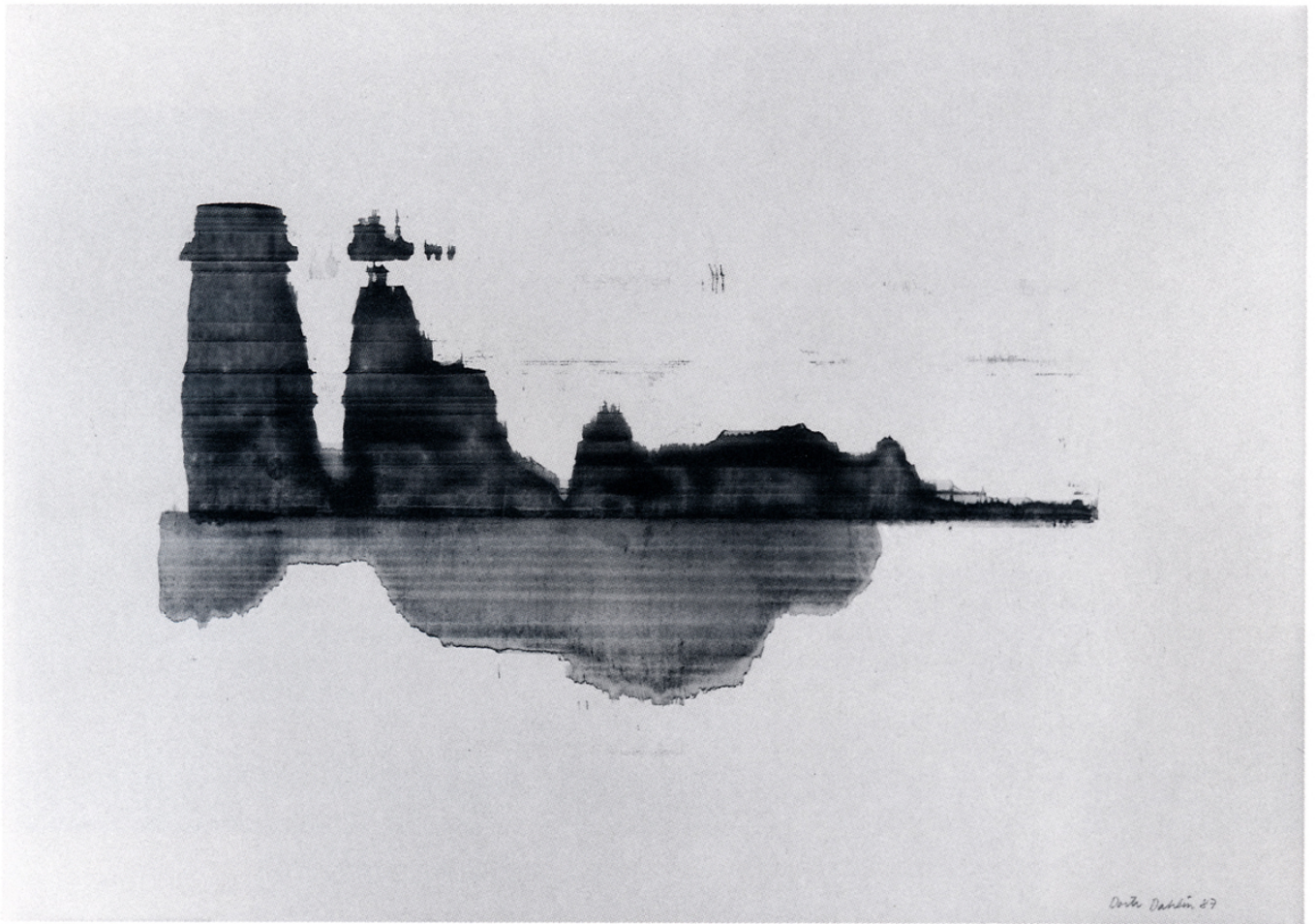
Ocean Song 1986/87. (160 x 210). Olie/aluminit på lærred. Privateje.



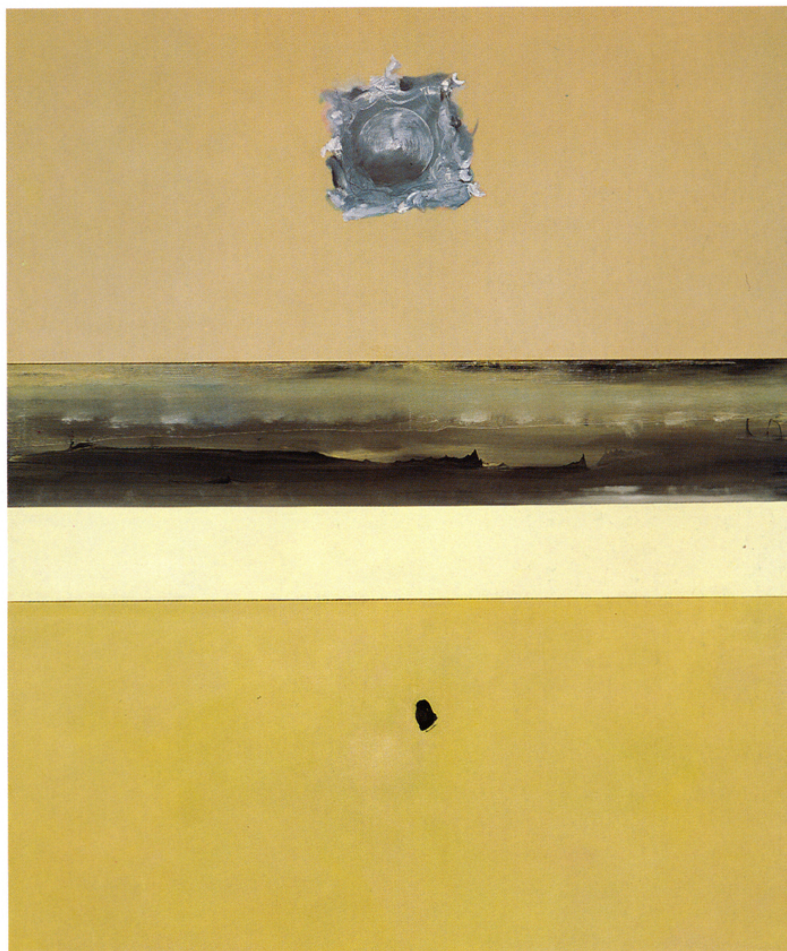
Uden titel. 1988. (120 x 120). Olie på lærred.



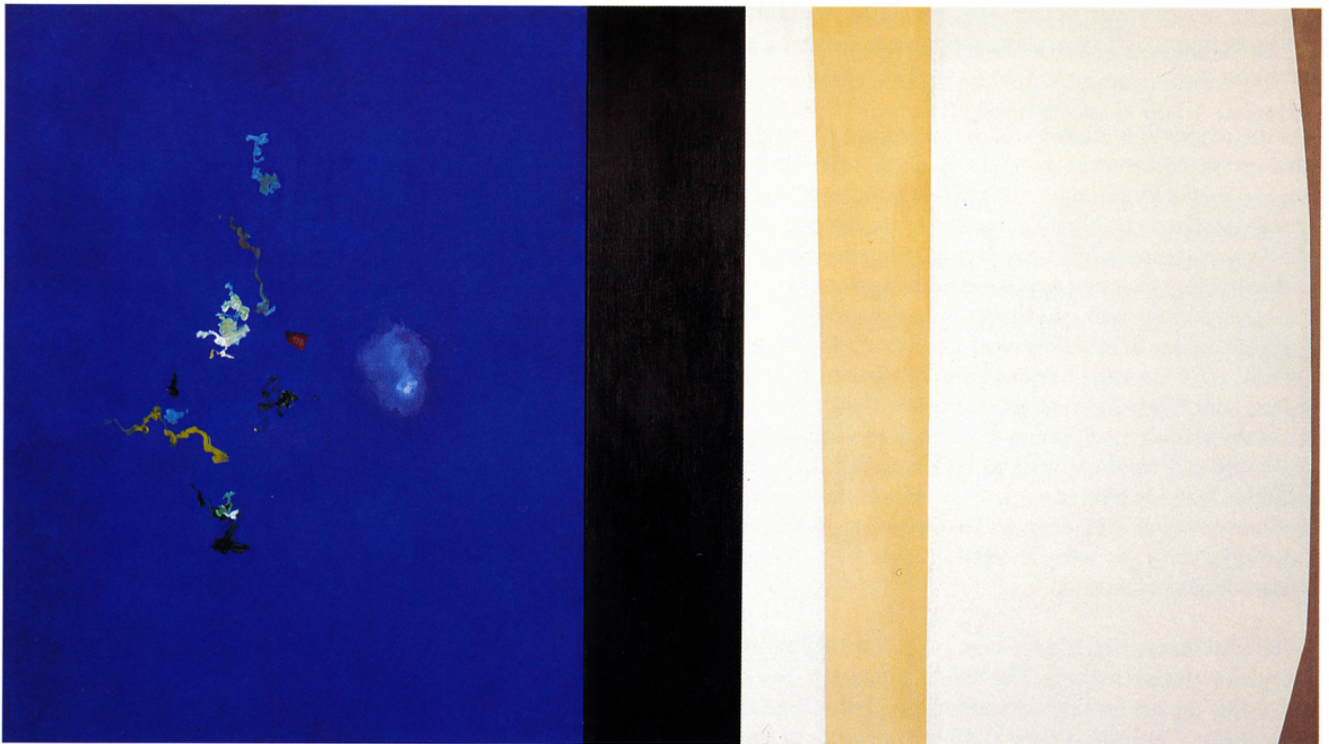
Blæk på papir. 1987. (29,7 x 42).



Sepia på papir. 1987.(42 x 59,4).



I forgot to remember to forget 1988. (245 x 205). Olie på lærred.



Walking on the wild side 1988. (205 x 363). Olie på lærred.

bedste symbol på det nye syn på mennesket og religionen i renæssancen. Centralkirken havde kun sin fulde effekt, når den blev set fra ét bestemt punkt, i dette punkt blev mennesket alle tings målestok. Mennesket blev centrum for en skønhed, som var en del af den virkelighed, det selv var en del af, og dermed placerede det sig i Guds sted. Menneskets vilje blev forherliget og blev anført som den væsentligste modpol til religionens magt, der indtil da havde virket forstyrrende for al praktisk tankegang. *Brunelleschi* planlagde renæssancens første centralkirke Santa Maria degli Angeli, som dog ikke blev fuldført. Derimod fuldførtes kuplen til domkirken i Firenze, efter at han ved en konkurrence vandt arbejdet med dette meget komplicerede arkitekturelement. Beskueren kan bevæge sig op i *Brunelleschis* kuppel og dér opleve en forskydning i det centralperspektiviske blik, da perspektivet bogstaveligt bliver vendt på hovedet anskueliggjort ved den perspektiviske geometri i gulvets fliser. (se p. 4).

Forskellen mellem disse to måder at anskue tilværelsen på, som er repræsenteret gennem *Brunelleschis* centralperspektiv og det kinesiske maleris parallel- og fugleperspektiv, inspirerer Dorte Dahlin til at trække både det østlige og det vestlige perspektiv ind i sin kunst. Hun integrerer begge perspektiver i sine billeder. Med udgangspunkt i vor materielle verden får hun ved hjælp af begge perspektiver nye indfaldsvinkler til at skildre vort livs mangfoldighed og adspredthed. Man kan i hendes billeder tale om de »rejsende øjne«, som bliver lig med en fremadskridende proces, der giver en gradvis forskydning af jeg'et gennem løbende forskydninger af følelsen, som på en kromatisk skala. Billedet opfattes ikke i ét blik, som giver en enkelt stor følelse, men gennemløbes af øjet, der i en bevægelsens glideflugt over lærredet, giver en vifte af følelser som i et stigende og faldende brus af indtryk.

I maleriet »Santa Maria del Fiore« (se p. 11) 1987/88 er de to billedrum skarpt markeret i forhold til hinanden. Her mødes en østlig og en vestlig rumopfattelse. Titlen henviser til domkirken i Firenze. Dorte Dahlins oplevelse af en stærk perspektivforvridding i domkirkens kuppel skærper - set udfra nutidens betingelser - betydningen af ét stort sammenhængende horisontskred, der både samler og adskiller et østligt og et vestligt tilstandsrum. Maleriets to halvdele sættes meget skarpt op mod hinanden. Umiddelbart fremstår de to halvdele som et irrationelt rum overfor et rationelt rum. Den runde blå form i det hvide rum er et hul eller et legeme - et energifelt, der eksisterer som et blandt adskillige andre energifelter, der hele tiden er i forandring. Det tilsyneladende afklarede hvide rum eksisterer både som flade og som hulrum - en art glemsomhedens rum, der også ligger skjult i det øverste mørke rums strukturlag. Maleriet er et tilstandsbillede, der i sin tilsyneladende adskilthed står og vibrerer som ét stort tilstandsrum, hvor både det rationelle

og det irrationelle vipper frem og tilbage. I hvert rum ligger der skjulte lag af billeder, der er blevet omdannet til enkle og egentlige udsagn.

Billedet »Walking on the Wild Side« (se p. 15) fra 1988 består af 3 billedrum, der er sat sammen vertikalt. Til venstre i det blå felt ryger det ene øje ud i udefinerlige rester/klatter/-pletter. Den intense blå farves uudgrundelighed, fjernhed og gudommelighed - som er tæt forbundet med middelalderens åndelige værdihierarki i den kristne tro, og dermed den blå farves ophøjethed som en idealitet og noget uopnåeligt - brydes hos Dorte Dahlin, af det hun kalder »bakteriepletter«. Disse »bakteriepletters« påtrængenhed fortæller om glimtvis forbindelser, der brydes lige så hurtigt, som de dukker op til overfladen. Idealiteten gennemtrænges og jeg'et splakses ud i »bakteriepletterne«, hvor jeg'et står i forbindelse med »ting uden forbindelse«. Det religiøst åndelige stilles overfor vort massekommunikationssamfunds materialisme. I det store billedfelt til højre vandrer det andet øje - over et smalt skinnende midterfelt - ud af billedfeltet i vertikale skred, der giver mindelser om øjets egen opbygning set i et tværsnit. Øjnenes vandring over disse billedrum skaber kaos af modstridende og sammensatte informationer. Øjnene bliver splittet, og jeg'et indgår på adspredtheds vilkår. Der er intet ønske om at samle denne splittethed, men til gengæld at bruge den.

Vi lever og vi tænker i det blandede. Det sribede, plettede, spættede, afskyggede, flammede, brogede, farvestrålende, sammensatte.

Det er

Perceptionens heftige byger, vore turbulente omgivelser, omstændighederne og tilfældighederne, de uventede intuitioner og indfald, nyhederne og farerne, der hvisler forbi som pile i dagens lys, vækker os.

Michel Serres

Billedet »Mi Yüan« (se p. 23) 1988, hvis titel betyder »tabt afstand« består af tre dele, et stort midterfelt og to fløje, som i deres smalle bredde bliver til vertikale linier, der omslutter midterfeltet. I det ene vertikale felt ses et fjernt landskab, der er sat på højkant. I det modsatte vertikale felt ses atter den blå farve med nogle stærkt lysende partier, der flyder rundt ude i intetheden. Det store midterfelt er skåret diagonalt igennem af en gul linie, der er omgivet af »tågemasser« som ved en særlig indstilling af øjet kunne være »Rocky Mountains foldede Canyons« - set fra et flyvende fjernt punkt. Den gule diagonal er både konkret og ukonkret. Den er tid, som hverken fører til det ene eller det andet sted, men til mange steder og mange tider på samme tid.

Tiden er en pjalt, og den er sporadisk. Den gør sig hård og fast som et krystal eller svinder bort som en tåge.

Michel Serres

Billedet »I forgot to remember to forget« (se p. 14) ligeledes fra 1988 er sammenstillet af fire horisontale planer med to smalle horisontale planer i midten. I det ene smalle midterfelt ses et fatamorgana-landskab. Det andet smalle horisontale midterfelt er tømt for figuration overhovedet. Alt er spredt ud i feltet, alle betydninger er åbnet og blotlagt. Sammen med »Mi Yüan« fortæller også dette billede om den »tabte afstand«. I 1986 rejste Dorte Dahlin tværs over det amerikanske kontinent, hvor hun oplevede dette lands store vidder, og at blive løftet ud af og henover tid og rum.

Jeg tænker, og jeg forvilder mig. Jeg tænker, og jeg forsvinder i spredthed. Jeg er jeg, og jeg er én eneste, og jeg er kun lige netop en mangfoldighed. Jeg hverken tænker eller er på nogen anden måde, end verden pulserer. Jeg erkender ikke på anden måde, jeg løber den rene risiko i spillet mellem logos og kaos.

Michel Serres

I billedets øverste del, der i sin farve giver associationer til ørkenområdets uendelighed, ses det øverste og inderste af en kuppel, som hvirvler af sted og ender i flossede kanter ude i dette rum af fundamentale tilstande, hvor der både eksisterer hukommelsestab, luftrum, ørkenrum, opbrugte rum og åbne rum. I billedets nederste store felt ses et lille sort hul, som skaber en foruroligende følelse af noget ufor-

udsigeligt og ukendt, som både er dragende og frastødende. Gennem dette lille irregulære hul betoner Dorte Dahlin nødvendigheden af at forstå skævhedens betydning for ikke at henvise til en idealitet. Hullet, denne negative form, bliver det flygtige, det uhåndgribelige. Hullet er så konkret, at det ikke er til at få fat i. Det irregulære hul bliver adspredthedens fremtrædelsesform. Ved at gå ind i dette lille ubetydelige hul er man selv blevet en del af adspredtheden. Adspredtheden bliver et mangetydigt forhold til tilværelsen, der er ingen fastlåste grænser.

For Dorte Dahlin er det massekommunikationssamfundets vilkår, og jeg'ets vilkår i dette samfund, det drejer sig om. Det er adspredtheden som en livsform. Det er »mine øjne«, de mange øjeblikke, de mangetydige billedrum, et mangetydigt jeg og dermed det adspredte jeg. Dahlin anvender det kinesiske maleri og Brunelleschis centralperspektiv til at formulere denne adspredthed. Afstandsbedømmelse og erkendelse af rummet og tiden er blevet usikre størrelser. Intet er som ventet.

Imidlertid består verden endnu under meteorerne, det levende forplanter sig i det mangfoldige uvejr, historien fortsætter, badet og kastet kvalmt omkring i det, jeg hører stadig mening i det brølende virvar, *TOHU-BOHU* (kaos, vild forvirring på hebraisk).

Michel Serres

Vibeke Petersen, kunsthistoriker

Litt.:

Kostelanetz, Richard: *John Cage*, New York, Washington 1970.

Serres, Michel: *Genese*, Sjakalen 1984.

Capra, Fritjof: *Fysikkens Tao*, Borgen 1980.