

Redskaber til nye indsigter

Af Mai Misfeldt

There is a crack in everything That's how the light gets inⁱ

Vi kan begynde med en åbning. En markering af en åbning i alle fald, i form af et vindue, der står på klem og lader lyset flyde ind. Værket *Window* er fra 2002, og er en tegning af et åbent vindue. Tegningen er på papir, der bagefter er monteret på lærred og sat i ramme. Et ydmygt blyantstegnet *trompe l'oeil*, der peger ud over udstillingsrummets afgrænsede vægge. Måske en drøm om åbenhed, om udsyn, metaforisk talt luft og lys i tanken. Værket er et paradoks, for på samme tid som det viser en åbning, pointerer det også væggenes eksistens – at vi befinder os i et lukket rum, kunstens rum. Der er ikke noget vindue, der er kun et billede af et vindue, en repræsentation, en forestilling, og nu, i beskuerens bevidsthed, et mentalt billede, som igen afsætter sig som kropslige fornemmelser, erindringer om at åbne vinduer rundt omkring i verden, følelsen af den friske luft, der vælder ind, forventningen om og glæden ved at se ud.

Window forbinder sig til alle de andre vinduer i kunsthistorien. Vinduer, der gennem tiden har symboliseret flere forskellige ting: Det guddommelige lys, den kunstneriske inspiration, oplysningens vælde, forestillingen om, at der bag det materielle er en åndelighed, at der er sprækker i virkeligheden, som kunsten kan pege på, og måske holde åbne for os. Vinduerne hos Johannes Vermeer, hvorigennem lyset nærmest hældes ind som fysisk substans, som mælken fra Mælkepigens kande. Malet 102 år før Tine Bay Lührssens *Window*, finder vi *Støvkornenes dans i solstrålerne* af den danske kunstner Vilhelm Hammershøi, malet med forlæg i et fotografi, som skærpede Hammershøis blik for de mange mellemtoner mellem det sorte og det hvideⁱⁱ. Tine Bay Lührssens værker har stor affinitet til Vilhelm Hammershøis malerier. Man kunne måske sige, at de spiller i samme tonart, hvis man skulle bruge en musikalsk analogi. Som Hammershøi er Tine Bay Lührssen optaget af at skabe rum, men også af lysets bevægelser og skyggedannelser. Hun arbejder med en nedtonet farveskala, som fremhæver de små vibrerende nuanceforskelle, og der er en tysthed og en rygvedthed i flere af hendes værker, som netop genfindes hos Hammershøi. Det er fastholdte øjeblikke, som paradoksalt nok får en form for evighed eller måske rettere tidløshed over sig.

En stor del af Tine Bay Lührssens værker kombinerer den sarte blyantstegning, altså det traditionelle kunstneriske håndværk, den allermest direkte notering med det langt nyere og immaterielle videomedie. Værkerne har samme grundlæggende struktur:

En scene er sat, enkelt opridset i form af tegninger, enten direkte på væggen, eller på helt flade, uindrammede plader, der har samme karakter som væggen. Over denne spinkle, men retnings- og perspektivgivende scenografi projiceres så disse levende billeder af agerende personer, som kommer til syne, udfører en handling og forsvinder. De er for det meste rygvendte, uden forstyrrende individuelle træk, og farvemæssigt er det tonet ned, så de nærmer sig det transparente. Personerne ser tilsyneladende frem for sig mod et fjernt punkt. Som om de befinder sig i et større rum, end beskueren gør. De udfører ganske korte handlinger, en slags miniperformances, som kører i et uendeligt loop. Lührssens brug af videomediet er helt tilbagetrukket, sådan at selve mediet næsten bliver usynligt. Det er ikke en film, men personer klippet fri af filmen, der bevæger sig ind i det statiske billede.

Springboard, 2001, består af et tegnet landskab, en strand måske, delt af et arkitektonisk element. Nu kommer en kvinde gående ind i billedet, hun følger det arkitektoniske element, der får billedets perspektiv til at ændre sig: Det, der før var næsten grænseløst, er nu et perspektivisk rum med et springbræt, hvorpå kvinden træder op, bukker sig, sætter af, springer og forsvinder – som sprang hun ind i et usynligt rum i væggen. I *Carpet*, 2005, er udgangspunktet en horisontal linje, hvorpå en sort krage sidder. Synets logik lader os se det som en telefontråd. Men så træder en kvinde ind i billedet, hun ruller et tæppe ud, og perspektivet skifter; nu er linjen ikke mere en wire i luften, nu er den forvandlet til horisonten, et forsvindingspunkt for den bro eller vej ind i det imaginære rum, som det udrullede tæppe angiver. Indtil tæppet atter rulles sammen. Der er noget tryllekunst over disse værkers stilfærdige udfordring af perspektiv og perception.

Tæppet repræsenterer et rum, man kan rulle sammen og tage med sig for at folde ud et andet sted. Forestillingen om det portable rum optager Tine Bay Lührssen. Gennem sine værker peger hun på, at mennesket mentalt set, som en snegl, bærer sit rum med sig, og kan folde det ud, slå sig ned. *Amount of space*, 2009, er en perspektivisk tegning (på papir) af et tæppe, hvorpå der står to glas. Mere skal der ikke til, for at historien kan begynde! Et møde har fundet sted – på et ægte tæppe. Derfra kan der spindes mange ender til flyvende tæpper og store udsigter, til drømmerejser for to mennesker. Nu er tæppet tomt og udgør, sammen med de to glas, en scene, hvor noget har udspillet sig. Det er en meget smuk og ren tegning, et stykke håndværk, der har taget tid og krævet omhu at udføre, præcis som det kræver tid og omhu at knytte et tæppe. Henover og i udkanten af dette tæppe kommer nu en rive til syne. Et videobillede af en rive, der lidt kluntet og upræcist skydes ind og trækkes tilbage. Sammenstillingen er ikke logisk. En rive er et redskab, der bruges til bearbejdning (af jord), en måde at forlænge og optimere den menneskelige arm og hånd på. En stor kam, der kan rede og ordne jorden, give den mønster og symmetri.

Men et ægte tæppe, noget som hører til i afdelingen af interiør og sågar den mere borgerlige del af det, og så en rive, passer ikke sammen. Tæppet føles blødt, behageligt, som blød hud, rivens spidse tænder river i synet. Det er et urovækkende værk, der spørger til, om vores måder at strukturere og bringe orden i verden på er lige så upræcis og ubehjælpelig, som rivens dans er her?

I serien *Tools* har Tine Bay Lührssen omsat forestillingen om det mobile rum til fem forskellige tredimensionelle moduler. Værkserien består af små enheder, der kan minde om huse eller vogne. Man kan mentalt set flytte ind i dem og forestille sig, hvad de, qua deres benævnelse som redskaber eller værktøj, kan anvendes til. Et redskab er defineret ved at være rettet mod en helt konkret og specifik funktion. Men hvordan og til hvad skal man anvende disse *Tools*, som kunstneren stiller til tankemæssig rådighed? Værkerne kaster mange associationer af sig. Lige fra kirkens sakrale hvide renhed, det sorte skur, den blanke båd. Gyngestolen, balkonen, havelågen, skriftestolen. Rent størrelsesmæssigt tiltaler disse værker en, fordi man kan overskue dem, let flytte kroppen ind i dem, lege sig ind i dem, som i barndommens legehus.

I alle sine værker arbejder Tine Bay Lührssen bevidst i forhold til kroppen. Menneskeskikkelserne i de kombinerede tegning og videoværker er i skala, som harmonerer med beskuerens krop. Kunst er ligeså høj grad en kropslig som en mental erfaring, og når kvinden i *Springboard* tager springet ud over rampen, eller når kvinden i værket *Panel* trækker persiennen ned, er det også beskuerens krop, der gør det. Beskuerens krop, som træder ind i de agerende anonyme kroppe, tager deres plads og går med dem. På samme måde bosætter beskuerens krop sig umiddelbart i Lührssens vogne, føler dem på og om kroppen, udforsker dem og de muligheder, de hver især ser ud til at pege på. På den måde kan man sige, at beskueren faktisk giver sig til at afprøve redskaberne og deres funktionsdygtighed.

Jeg forestiller mig disse *Tools* som modeller over måder at være i verden på. I *Tool I* træder man ind i den pæne dagligstuelignende skal, man er beskyttet af tradition og klassisk dannelse, og kan fra sin balkon betragte verden. *Tool II* er et sted for udveksling, en havelåge, en tærskel, der både adskiller, markerer en forskel på dig og mig, men også åbner et forhandlingsrum. *Tool III* er som et skib. En lille rødlakeret sejler, der kan ankre op, slå landgangsbroen ud, invitere ind eller selv gå i land. Men broen kan også lukkes i, så værket slutter sig om sig selv, uden mulighed for indtrængende blikke. *Tool IV* er en passage og en åbning. En erindring om den hemmelige have med det mørkegrønne bejdsede skur, som man skal passere, før man kommer til en lysning. Konkret som i overført betydning. *Tool V* er samtalens figur eller kærlighedens. Fælles for alle fem redskaber er, at de er mobile. At de så at

sige, kan komme vidt omkring, at de både giver mulighed for indsigt og skiftende udsigter. *Tools I-V* kan ses som billedliggørelse af et begær efter at opfinde helt nye redskaber til menneskelig væren og erkendelse.

Talerstolen eller balkonen som figur genfinder man i (video-tegnings)værket *Remove*, 2007, hvor en kvinde opbygger en balkon ud fra en ophobning af gammelt hegn. Elementer der skulle bruges til at hegne ind, lukke af, bliver hermed ombygget til noget, der etablerer sig som en åbning mod verden, et sted for kommunikation. Et udsigtspunkt, et privilegeret sted. En balkon, som naturligvis vender ind i væggen, sådan at kvinden kan stå med ryggen mod os, og henvende sig til det rum, som angiveligt er foran hende, men som for os er en grænse.

Tine Bay Lührssens værker refererer ofte til tysk romantisk kunst, med Caspar David Friedrich som emblematiske figur. I værket *Ladder* fra 2000 hænger en blyantstegning af et let diset hav højt oppe på væggen. Som adgang til udsigten er der stillet en aluminiumsstige, som, hvis man kravlede op af den, ville føre en i øjenhøjde med værket. Man opfordres til visuelt talt at stige op, kæmpe sig frem til kunsten (som man jo ofte gør, når det handler om udsigter, hvor det fantastiske syn er belønningen for en møjsommelig fysisk præstation) og på paradoksal vis indskrive sig selv som en anden lille *Mönch am Meer*ⁱⁱⁱ. Men til forskel fra den lille munks udsigt er havet hos Lührssen ikke en spejling af noget indre, der er ingen truende sorte skyer i horisonten eller forjættende lys i det fjerne, der kan give beskueren den rystende skræk- og frydblandende oplevelse, erfaringen af det sublime, som var Friedrichs ideal. Hos Lührssen er havet en blid notering af lysets spil over et ret forskelsløst hav, et rum tømt for store følelser, helt diametralt modsat Friedrichs stormfulde udsigt. Lührssens værk nærmer sig, for mig at se noget meditativt, næsten Zen-agtigt. Til dels i kraft af den tids og koncentrationskrævende håndtegning, men ikke mindst er det den praktiske stige, en readymade, der næsten virker som en zenmesterlig lussing, en forberedelse til den dobbelthed, som kunsten jo inkarnerer, og som Lührssen her pointerer: At værket både er illusion og materialitet, både en forestilling, et mentalt rum og en helt konkret grænse, en banal træplade med papir på, som man kan stille en stige op af. Både i dette værk, og i de mange kombinationer af video og tegning, giver Lührssen os ikke udsigtens billeder, men endelighedens flade, synets grænse, samt en drillende åbning til selv at se "Beyond the Reach of my eyes".

ⁱ Leonard Cohen: Fra sangen *Anthem*, albummet *The Future*, 1992, Columbia Records

ⁱⁱ Vilhelm Hammershøi: Maleriet *Støvkornenes dans i solstrålerne*, malet 1900. Ordrupgaard, Danmark.

ⁱⁱⁱ Caspar David Friedrich: Maleriet *Mönch am Meer*, 1808-09. Alte Nationalgalerie, Berlin, Tyskland