



Eigentlich wollte ich arbeiten



ai

stín

kí

pú

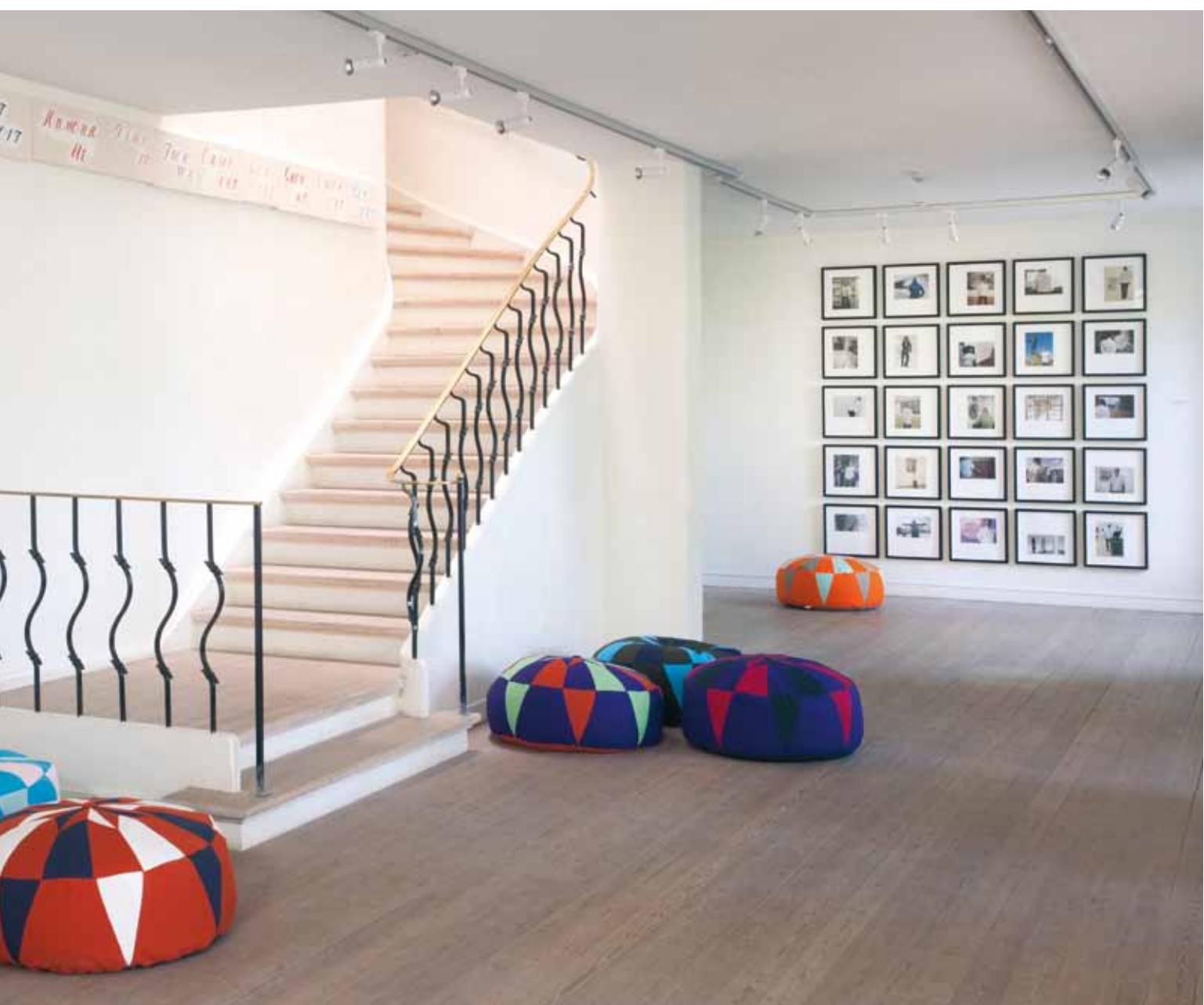
Iben

Dalgaard



HOW TO DRESS FOR AN EXHIBITION, 2010



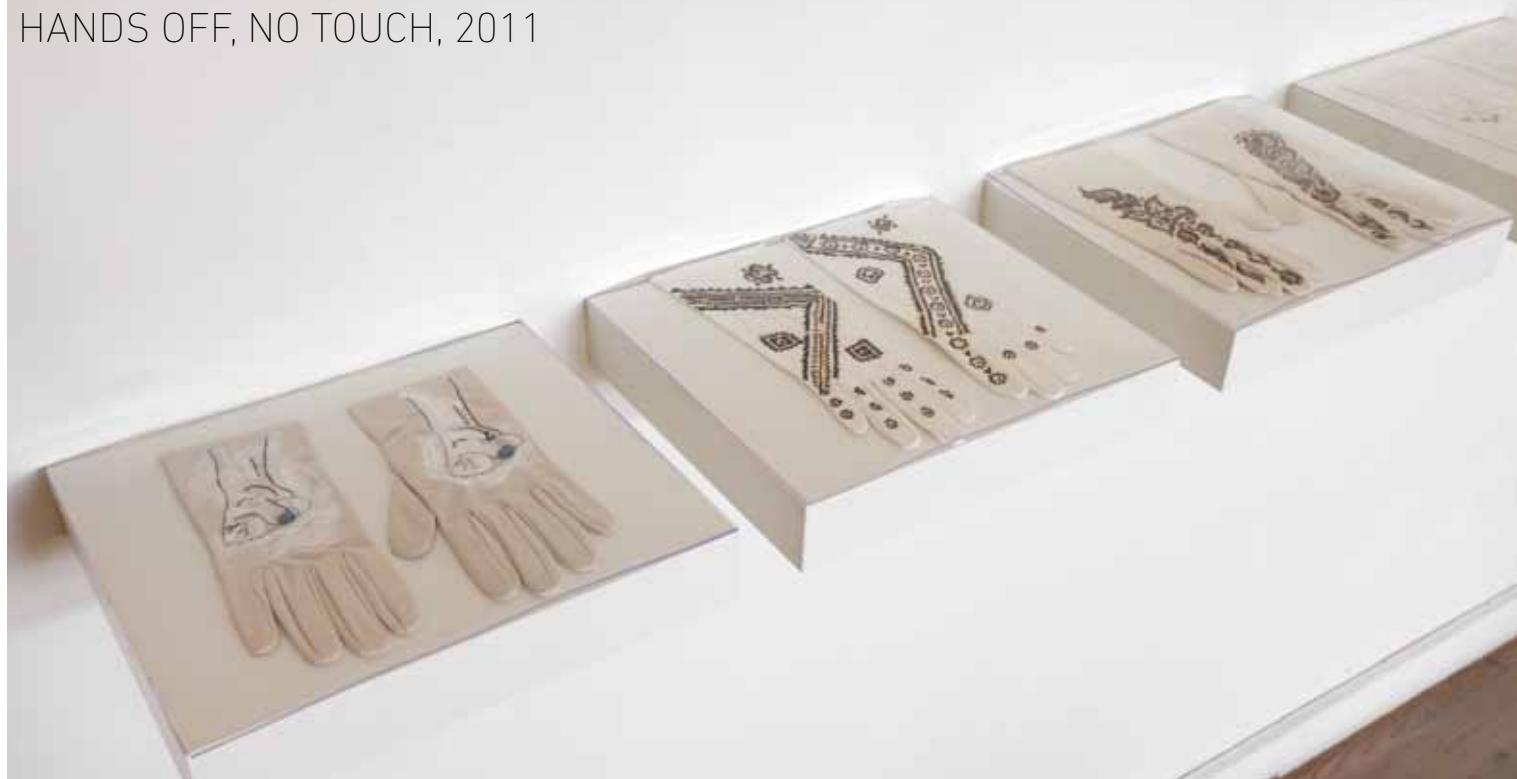


INSTALLATIONEN PICTURE THIS, 2011

AMERICAN SLANG, 2006



HANDS OFF, NO TOUCH, 2011



STRUGGLE FOR PERCEPTION & BEING HUMAN, 2011





BE MY GUEST, 2011





I SUPPOSE WE ARE ALL PRO POSE, 2011



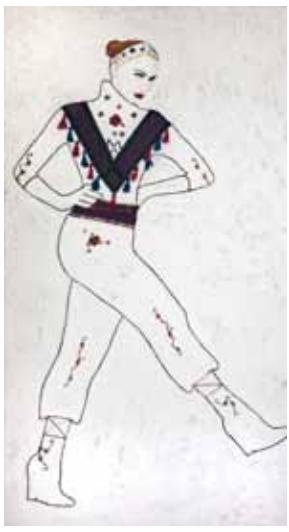
ON SORROW, 2011



NOW I SEE YOU NOW I DON'T, 2011



I SUPPOSE WE ARE ALL PRO POSE, 2011







DER SKAL TO TIL TANGO, 2006



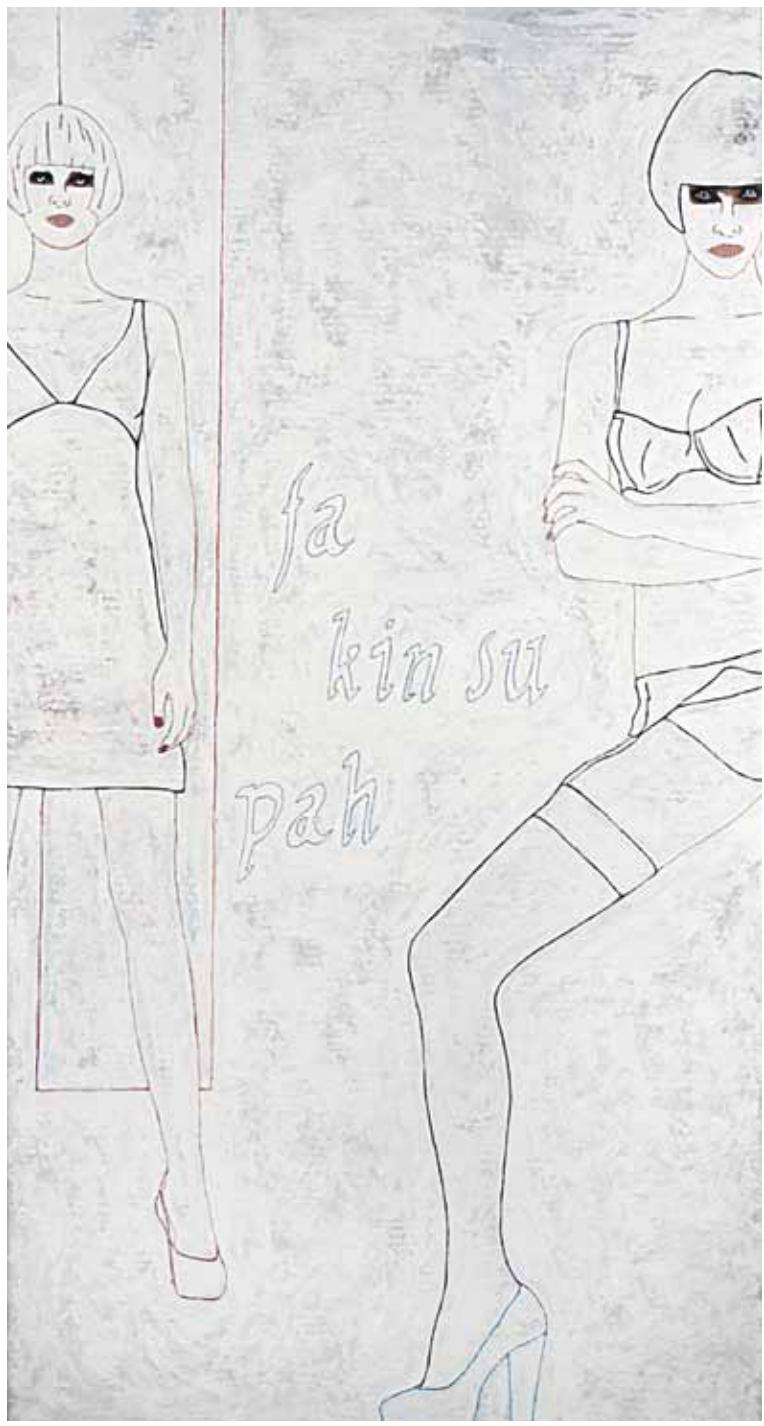
INSTALLATIONEN RENDEZ-VOUS, 2010

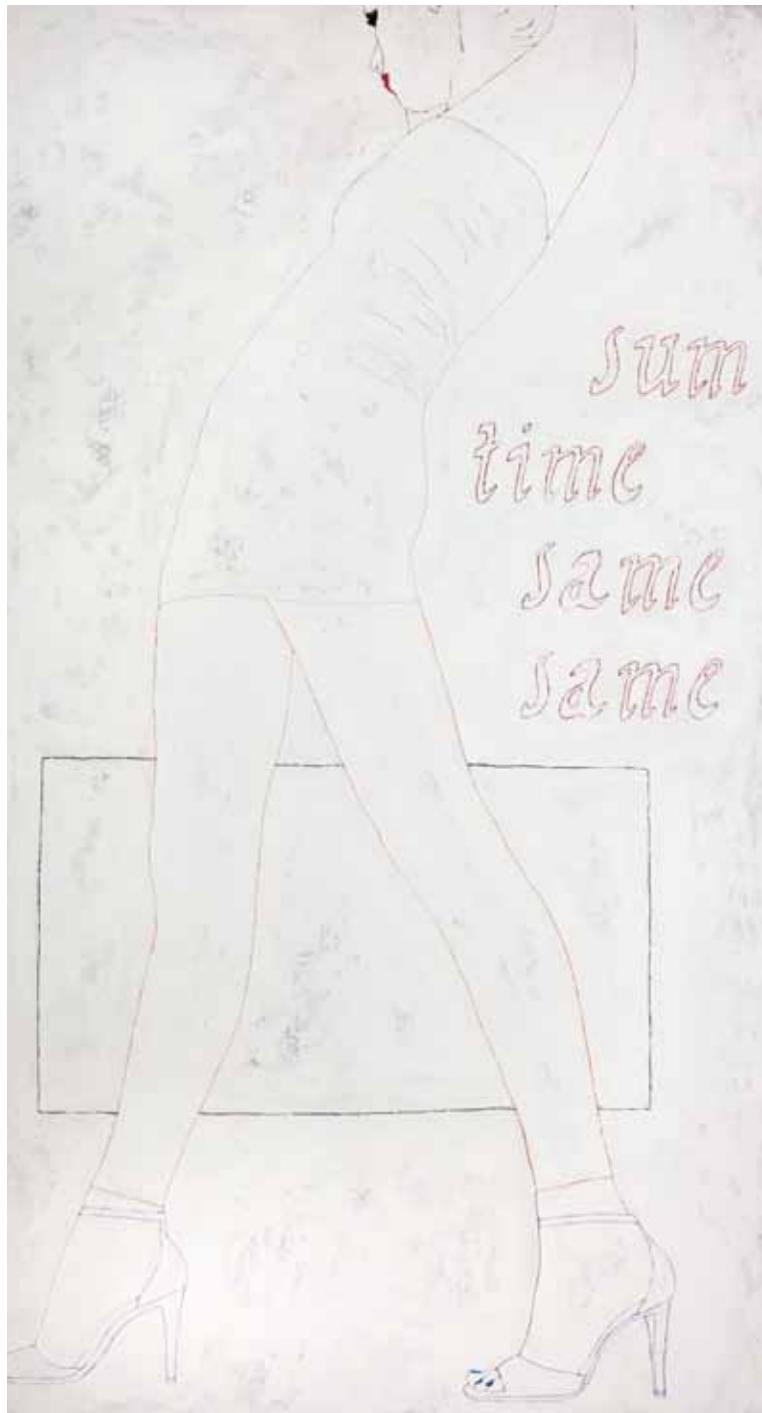


BROKEN ENGLISH, 2010-11











NO PICTURES, PLEASE, 2010-11











TALK TO ME, 2010





NÅR HÅNDEN MØDER ÅNDEN Louise Mazanti

Siden avantgardens opkomst i det sene 1800-tal, har den moderne kunst været optaget af at sprænge rammer. Først sprængtes rammerne for borgerskabets smagskonsensus, senere sprængtes rammerne for kunstens egen identitet, og i slutningen af 1900-tallet, var vi nået til en situation, hvor kunstfeltet var udvidet til at kunne dække snart sagt enhver form for menneskelig aktivitet. Alene begrebsliggørelsen som 'kunst' var meningsproducerende og udgjorde en valid ramme.

Denne omfattende konceptualisering har betydet, at nutidskunsten på mange måder er grænseløs. Kunstriksisser og sociale praksisser blandes i en sofistikeret udveksling der betyder, at værkbegrebet ofte har flyttet sig langt væk fra det fysiske værk. Værkets egentlige betydning foregår, mens den fysiske del ofte *dokumenterer, henviser eller instruerer*.

Parallelt med denne afvikling af værkets fysiske og sanselige egenskaber ser vi imidlertid en diskurs dukke frem, der fastholder kunstens materialebaserede udgangspunkt. Kunsthåndværk, tekstil, broderi, keramik er praksisser, der i stigende grad introduceres på billedkunstscenen. Tendensen synes at være mere end en kunstintern reaktion på konceptkunstens – og dermed på tankens – totale sejr; den synes at afspejle et dyberliggende behov for at sanserne genindtager deres plads i den måde, vi skaber mening i omverdenen. Med sanserne kan vi udvide opfattelsen til at gå bagom tankens begrænsninger, og hermed får vi adgang til bevidsthedsniveauer, der ikke på forhånd er kulturelt givne.

Præcis i dette spændingsfelt befinner Iben Dalgaard sig.

Med konceptualitetens klarhed og materialitetens dybde, er hun en af de samtidskunstnere, der til stadighed udvikler nye former for betydningsproduktion. Iben Dalgaards praksis er først og fremmest kendetegnet af et knivskarpt blik for alt det der foregår mellem linjerne i det moderne menneskes søgen efter identitet og mening. Hun aflæser de mange kulturelle stereotyper vi indretter vores virkelighed efter, vender dem – ofte med en humoristisk vinkel – og skaber dermed visuelle symboler, der præcist demonterer de oprindelige betydninger. Kroppen spiller en central rolle, men det er ikke "det nøgne menneske", Iben Dalgaard leder efter; det vil sige grundvilkårene for den menneskelige eksistens. Hendes interesse er i de masker vi tager på os, og de ting vi omgiver os med, som kulturelt betingede væsner: Som mennesker der eksisterer i et kompliceret net af sociale spil og kodninger som ofte er så indgroede, at vi ikke bemærker dem. Handsken, for eksempel, er en ganske almindelig hverdagsgenstand der samtidig er ladet med et væld af betydninger, som Iben Dalgaard har afdækket i flere forskellige sammenhænge. Både ved at lade faktiske handsker indgå som dele af værker, ved at lade beskueren bruge dem og i afbildningen af handsker i de broderinger, der er så karakteristiske for hendes virke.

Iben Dalgaard udgår fra den generation af neokonceptualister der efterfulgte 80'ernes ekspressive maleri, hvilket tydeligt ses i den måde hun arbejder installatorisk med rum, og i den måde, beskuerens perception og fysiske tilstedeværelse er en central del af værket.



Alligevel skiller hun sig markant ud, ved netop også at arbejde med udtryksformer, der traditionelt set ligger langt fra en konceptuel praksis. En stor del af hendes senere værker er broderede, hvilket betyder at selve arbejdssprocessen og det materielle udtryk bliver en integreret del af hendes værker. Hermed bevæger hendes praksis sig over mod kunsthåndværkets materialebaserede tilgang, og det er i dette krydsfelt, Iben Dalgaards store styrke ligger.

Myshörnan, fra 2004, er et godt eksempel. Hjemlighed som kulturelt fænomen er under Iben Dalgaards kulturanalytiske lup i dette projekt, hvor traditionelle hjemlighedsmotiver fylder gallerirummet, som er omskabt til et hyggehjørne med blomstrede siddehynder, lamper i brokadestof og små broderede billeder på væggene. Dermed skabes en spænding mellem gallerirummets kulturelle kodning, og den hjemlighed der så tydeligt iscenesættes. Præcis i dette 'ikke-rum' afdækkes dermed både gallerirummet og hjemligheden som en konstruktion, der udelukkende fungerer fordi vi som mennesker tillægger dem betydning. Hermed er det kulturanalytiske blik dobbelt: Det afdækker både hjemligheden (det private rum) og gallerirummet (det offentlige rum) som to sider af samme sag: Kulturelle konstruktioner.

Centralt tilbage står betragteren – kroppen – individet – der nu er afklædt begge disse trygge rammer, og som derfor selv må skabe mening. Dalgaard mister aldrig denne betragter af synet. Det er præcis her, hendes værker udgør en meta-refleksion over kunstens rolle, og dermed befinner sig i lige linje med konceptkunsten. Betragteren er altid den

der fuldender værket. Ved at være indrettet som et rum, der inviterer betragteren til at slå sig ned – det vil sige til at være tilstede som fysisk krop og som meningsskabende bevidsthed – arbejder Iben Dalgaard målrettet med sanset erfaring. I *Myshörnan* ser vi tydeligt, hvordan værket på denne måde indretter sig omkring beskueren, som en helhedsoplevelse, der ikke kun kommunikerer med intellektet.

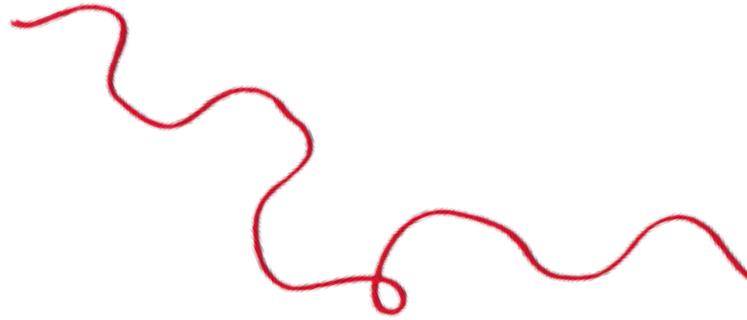
Brugen af tekstiler kommunikerer sansligt og aktiverer nogle koder, der ligger langt fra konceptkunstens metareflektive betydninger. Med tekstiler bevæger kommunikationen sig fra iscenesættelse af potentielt aflæselig betydning til sanset erfaring, bag de etablerede kulturelle koder. *Myshörnan*s små broderede billeder af hjemlighedens designklassikere er et godt eksempel: Fladstingsbroderi af skandinaviske indretningsmiljøer udgør både en form for rekvisit i selve den overordnede installations samlede udsagn, mens det samtidig udgør en fortættet betydning i sig selv. Virkelig modsatte værdisystemer mødes her: Modernismens rationalisme i de afbildede designmiljøer, og håndbroderiets aktivering af den form for hjemlig syssel, der stadig i store dele af det 20. århundrede udgør modpolen til den galopperende rationalisme. Den rationalisme der netop skaber behovet for lige netop fænomener som 'myshörna'; oaser af hjemlighed og hygge. Det interessante er, at Iben Dalgaard i disse broderier er til stede, som en 'nurturing factor'; både i broderiets langsomhed, der gør kunstnerens nærvær tydeligt i hvert et sting, men også i selve den sanselighed, der er resultatet. Hvert lille billede er her en indgangsport til et bevidsthedsniveau, der får kroppen

til at slappe af. Det er kroppen der kommunikeres til her; sting for sting, eller med fine penselstrøg der bidrager til antydninger af rum, mens de samtidig bærer tydelige spor af procesen, og den langsomhed hvormed hvert billede er fremstillet. I de færdige værker er der et nærvær der transcenterer selve budskabet og gør oplevelsen helt konkret fysisk.

En anden form for kulturelle stereotyper Iben Dalgaard har beskæftiget sig med er seksualiteten og de stereotyper der omgiver kønnet og kroppen. I en serie af broderier med titlen *Virus* fra 2003, undersøger hun sammenstillingen mellem pornoficerede og relativt neutrale motiver, der alle indeholder én eller anden form for forskydning; en 'virus' der gør, at beskuerens perception må færdiggøre værket. Her spiller hun på pornoens vidtrækende brug af fantasi og fiktion, og på den tiltrækning og frastødning, der på samme tid er virksom. Igen er vi på subtil vis bragt ind på kroppens territorium. Hvor neutral en indstilling man end har i betragtningen af dette værk, farves oplevelsen uanset de intellektuelle parader man end stiller op. Igen er Iben Dalgaard opmærksom på selve det rum, hvor oplevelsen finder sted. Gallerirummets neutralitet og seksualitetens mørkekammer støder sammen, og beskueren gribes helt uforberedt. I dette seksualiserede rum lades alt med betydning - så hænder, tæer, tandpastatuber og sko alle tillægges en erotisk betydning. Samtidig tvinges beskueren til at tage værkerne ganske nøje i øjesyn: Den kraftige ramme omkring værkerne leder blikket mod motiverne, der hver især må granskес nøje for at finde de forskydninger eller

antydninger der gør at betragteren må færdiggøre værket. Det spiller en ganske væsentlig rolle at værkerne er broderede. Det enkelte sting vidner om en veltilrettelagt proces, som modsiger motivets skitseagtige karakter. Det er ikke nok at kaste et hurtigt blik på disse billeder: Man må synke ind i hvert enkelt billede, betragte detaljen, og dermed lade sig forføre ind i den pornografiske fiktion. Kroppen kan ikke holdes udenfor. Den insisterer på sin egen perception, og bliver dermed medskaber af oplevelsen.

Draped Sentences og American Slang fra 2006 er to andre værker der bevidst arbejder med at lade den kropslige oplevelse indgå som en del af værkets udsagn. Umiddelbart ses kun en række store, hvide forhæng. Gallerirummets tilsyneladende neutralitet fremhæves endnu engang, og tvinger dermed beskueren til aktivt at undersøge værket og se, om noget skjuler sig bag forhænget. Selve handlingen; at opsøge det, der er skjult bag forhænget, skaber en næsten arketyptisk situation. Beskueren spiller rollen som den forståelseshunrende bevidsthed, der til enhver tid forsøger at have kontrol over situationen, og som derfor må gennembryde tekstilet: Det flydende, organiske slør, der gemmer de skjulte betydninger. Inden vi overhovedet nærmer os værkets kerneudsagn udspiller der sig hermed et tema, hvor beskueren tvinges til at tage stilling til sin egen tilstedeværelse og ageren i rummet. Rummets meditative stemning - dets væren - skal nedbrydes med handling, og hermed sættes arketyptiske modsætninger mellem bevidsthed og krop i spil: Kroppen sanser, bevidst-



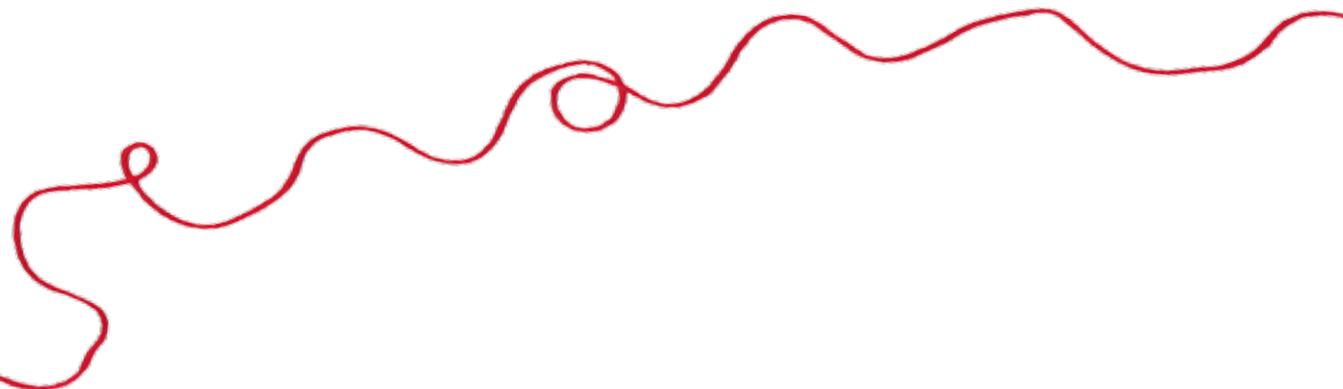
heden definerer. Overført til kunsten er det præcis her, Iben Dalgaards særlige kunstneriske position er allermest tydelig: Hendes udgangspunkt i konceptkunstens tankebaserede bevidsthedsunivers, kombineret med materialitetens sansbaserede formidling af bevidsthedstilstande, der ikke kan domineres af tankesindet. Dalgaard formår netop at forbinde disse to modsætninger på en måde, der bryder med kunstens traditionelle udtryk og virkemidler, og dermed også med de etablerede kategoriseringer af henholdsvis kunst og kunsthåndværk.

Skjult bag store, hvide forhæng hænger en række sirligt broderede udsagn, der giver associationer til tidlige tiders broderede almuebilleder med opbyggelige leveregler eller ordsprog. "Kærlighed narrer længst" eller "Rige børn leger bedst" er eksempler på ordsprog, der ligesom i *Virus*-projektet indeholder en betydningsmæssig forskydning, der skærper opmærksomheden, og som i dette tilfælde bliver både humoristiske, amoralske eller decideret absurde. Udsagnet "Fuck you" er sirligt broderet med kringlede bogstaver i forskellige, glade farver, hvilket afdækker en enorm diskrepans mellem selve udsagnets betydning og den kontekst, det fremstilles i. De tekstlige udsagn dekonstrueres med andre ord, hvilket igen peger på, hvordan Iben Dalgaard igen og igen tematiserer forholdet mellem umiddelbar og skjult betydning: Mellem de kulturelle koder der bevidst anvendes til at kategorisere den menneskeskabte virkelighedsopfattelse, og netop den måde, de udelukkende kan fungere, fordi vi vælger at oprettholde et bestemt betydningssystem.

Humoren er i den forbindelse et helt essentielt værktøj for Iben Dalgaard. Hun omskriver ordsprog og talemåder så de dels ændrer betydning, men samtidig bliver tvistet på en humoristisk måde. Hermed bruger hun humoren som et redskab til at demontere eller problematisere etablerede betydningssystemer, og vise hvor lidt mening de giver, bare konteksten forskydes en smule.

Her bør man bemærke hvor radikalt dette greb i virkeligheden er: Ved, generelt i sin kunst, at demontere de etablerede betydningssystemer, stiller Iben Dalgaard ganske enkelt spørgsmålstege ved, hvordan virkeligheden opfattes. Når betydninger afdækkes som det de er; kulturelle konventioner, og når kroppens sansninger tages med som en selvstændig betydningsproducerende faktor, åbner hun samtidig for kunstneriske betydningslag, der langt超越er det umiddelbart kulturanalytiske blik. Iben Dalgaard er ikke kun ude i et samfundskritisk eller samfundsrefleksivt ærinde. Hendes kunst stiller i bund og grund spørgsmålstege ved den verden af ord og symboler, vi indretter vores virkelighedsforståelse efter, og som hun viser er yderst modtagelig for forskydningsmæssige strategier. Hvad er tilbage når hele denne symbolske verden krakelerer? Sansningen, kroppen, materialet, processen. Det er derfor broderierne har så central en plads i hendes virke. Sting for sting fastholder de en fysisk realitet der ikke forskubbes, hvor meget indholdet end udfordres.

Et andet nøgleværk til at forstå Iben Dalgaards kunst er projektet *No Pictures, please*, 2010-2011. Her har hun involveret venner og bekendte ved at sende dem en skjorte med



et udsagn broderet på, og en instruktion om at tage et billede af sig selv, iført skjorten, i dialog med et kunstværk, der sætter skjortens udsagn i spil. Som beskuer på udstillingen får man en lignende instruktion om at vælge en skjorte med det udsagn, man finder passende. Her er det ikke bare op til beskueren at færdiggøre værket perceptionsmæssigt. Beskueren interagerer direkte i værket og er medskaber af den betydning, der udelukkende kan finde sted i selve mødet. Som titlen antyder, er der i første omgang tale om en institutionskritisk strategi, der afdækker museer og udstillingssteders privilegerede position som indehavere af retten til kunsten, og beskueren som konsument, der iklæder sig en særlig identitet i mødet med kunsten. Vi genfinder også Iben Dalgaards karakteristiske leg med sprogets betydning, og den humor, hvormed hun afklæder enhver samfundsmæssig konvention det skær af sandhed, den postulerer. Samtidig er det værd at bemærke, hvordan værket i høj grad er bygget omkring et konkret møde. Både med de mennesker, kunstneren involverer i skabelsen af projektet, men først og fremmest med den beskuer, der i konkret forstand klædes på til mødet med kunsten. Igennem er det umuligt for beskueren at forholde sig neutral i kunstrummet. *Myshörnans* indtagelse af et neutralt gallerium og *Draped Sentences* med de store, hvide forhæng der gennemspiller samme tema, er her videreført af beskueren, der nu skal neutralisere sig selv, og underlægge sig kunstnerens og sprogets magt. I det øjeblik sker det allermest væsentlige: Beskueren undergår selv en fysisk transformation: Mødet finder sted i det valg af skjorte, beskueren træffer,

i den udfordring af beskuerens identitet og selvforståelse, der er resultatet, og i den realisering af værket, der ultimativt finder sted. Her er erfaringen fra *Virus*-projektet ført et skridt videre: Dialogen med kroppen er blevet til værkets overtagelse af kroppen. Værket kræver en overgivelse for at fungere. Den sansning som kunsten i bund og grund udgør, afdækkes her som imaginær. *No pictures, please* angiver samtidig den distance vi som beskuerer har til kunst. Sansningen er normalt noget, der udelukkende foregår som visuel perception, det vil sige et møde, der foregår i beskuerens bevidsthed. At trække et forhæng fra som i *Draped Sentences*, eller - som i dette værk - at iføre sig en beklædningsgenstand gør sansningen virkelig, og kropsliggør oplevelsen helt konkret.

I Iben Dalgaards seneste projekt *I suppose we are all propose*, 2011, arbejder hun videre med den rolle kroppen spiller. Fra at have tematiseret en del af den vestlige verdens kulturproduktion indenfor kunstinstitutionens egne rammer, anlægger hun her et metaperspektiv, og retter blikket mod kultur og identitet udenfor vores egen kulturkreds. Hendes fokus er stadig at afdække hvilke tegn vi giver fra os, og hvordan de etablerer vores virkelighedsforståelse, men her fokuserer hun på forskellige etniske kulturers identitet. Iben Dalgaard har opsøgt professionelle brodøser fra Marokko og Syrien, og inddraget dem som medskabere af værkerne. De har hver fået udleveret et lærred med en vestlig pinup-model optegnet i naturlig størrelse. Brodøserne er derefter instrueret i frit at brodere en påklædning direkte på modellen. Resultatet er

særdeles interessant i det væld af betydninger, der fremkommer. Kulturmødet har nærmest karakter af et kultursammenstød i den måde, pinup-modellen symboliserer den vestlige verdens depraverede seksualitet, mens den arabiske kultur symboliserer dets direkte modsætning i den ekstreme kontrol af køn og seksualitet. Disse to tilsyneladende modsætninger smelter sammen i de færdige værker, hvor krop, seksualitet, mønstre og ornamentik udgør et forbavsende harmonisk hele.

Det er helt centralt at bemærke at selve værket – kunsten – aldrig kan underlægge sig sprogets logik. Hvad der i vores kulturelle virkelighedsforståelse er et sammenstød mellem uforenelige størrelser, er i det levede liv en fuldstændig ukompliceret fremkomst af nye betydninger. Hermed peger Iben Dalgaard ultimativt på, at verden som den helt konkret udformer sig i det levede liv, i den sansede erfaring bagom tankeindrets vedtagne kulturelle konventioner, er meget rigere end vi formår at indfange. Det er i detaljen, det glimt af mening åbenbarer sig, som ikke er betinget af de kulturelt vedtagne normer: I den slids i den heldækkende dragt, der åbenbarer sensualiteten trods det overordnede modsatte signal; det samme modsatrettede signal der fremkommer i broderet pornografi, eller iudsagnet "Fuck you" indsvøbt i almuebroderiets venlige gæstfrihed. Iben Dalgaards blik for disse uregelmæssigheder er præcist, og det er her hun sætter ind med sin kulturelle dekonstruktion.

Et helt væsentligt træk ved hendes kunst er at broderiet er et tilbagevendende medie. Iben Dalgaard er dermed en af de

få billedkunstnere, hvis praksis træder ind på et område, der traditionelt set betegnes som en kvindesyssel. Ved at bringe et lavstatus medie ind på kunstscenen bryder hun med de etablerede koder, og skaber dermed en åben vinkel ind i værkerne. Denne platform bruger hun bevidst til at undergrave de betydninger, der ofte kun er sproglige. Hvad enten det drejer sig om den kunstnerisk konceptuelle tilgang hun selv udspringer af, eller det drejer sig om samfundsmæssige normer for, hvad vi opfatter som virkeligt, kan broderiet bryde med vores vanemæssige opfattelser. Broderiet markerer indgangen til et felt der er processuelt, kropsligt, sanseligt, fysisk. Det etablerer en relation med beskueren i netop det øjeblik, sansningen finder sted. I den store skala guider Iben Dalgaard ofte beskueren rundt i de fysiske omgivelser for at skærpe bevidstheden om rummets sociale kodning. I den lille skala arbejder hun imidlertid lige så bevidst med at skabe åbninger til intuitiv, sanselig erkendelse, der ligger bag værkets umiddelbare koder. Hermed kræver værkerne beskuerens fuldstændige tilstedeværelse. De etablerer en skærpet opmærksomhed; et NU man kan synke ind i, i fuldstændig overgivelse til den erkendelse, der ligger i materialets taktilitet. At etablere disse oaser af betydning, hvor både rum og tid er sat ud af kraft, er et betydeligt bidrag til samtidskulturen. Kun ved at udfordre sine egne grænser kan en kultur være i fortsat udvikling.



INSTALLATIONEN DRAPED SENTENCES, 2006

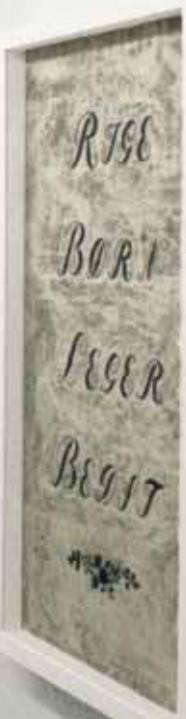




FUCK
YOU



*PROTEIN
SODA
NESTER*







LIFE IS A
- AND THE

BITCH
or you LIE

Det er fuldbragt

novelle af Thomas Bruun

Om lidt vil Iben sige, at *det er fuldbragt*. Det gælder om at gå hele vejen, ingen svinkeærinder. Gå til hånde, til Santiago de Compostela, til det yderste, til grunde. *Frygt ikke, tro kun.*

En solsort triller ud af en blå, blå himmel. Korte strå flår vinden i strimer og pisker varmen op i to-cifret ekstase. *Jesus*. Svaler broderer smukt, snirklede bogstaver i det blå, blå, blåt flængede klæde, som i ét næste nu hviskes ud af et moderne togs tonede hvislen.

Vær stille for Gud. Vær stille, for satan, hold nu kæft! At opnå bare et sekunds ro op mod den stejlt stigende lærkes triller er ikke en mulighed, selv om alt er åbent og som af en anden verden. Selv som smudsig plet højt, højt oppe dér er lyden stadig øredøvende nær.

Gå til dén, ja ja, gå fra i tide. *Lev for Jesus*, lev for livet, skrifter spredt over alt, over ende, endeligt. Om lidt vil Iben til, sige til dem, at det gælder om, at sige fra, fra hvem er måske nok mere ... bum bum ... *All af naade*.

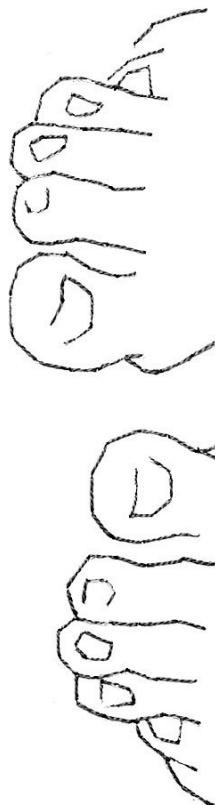
Er der råd, tænker Iben, om lidt vil Iben tænke, er der råd og vide, at der ingen er at hente, for i vor tid er råd kun angående det pekuniære, vide, at der intet er at hente, for hvor tid før var fælles er 'en nu singularis, for *Gud ser alt* og sær, sær, særlig single.

Om lidt vil Iben hive op i sine blå, blå jeans og sætte tæring efter næring, næring efter nytte og nytte efter noget, nytter det noget,
Gud ser alt, noget, noget vil vise sig, det er så'n det er, sådan
det er, så dan det da, det dér da, sådan da...

Selv i det sekund, hvor motorvejen langt borte tier, summer
den i vort hjerte, summen af vor erfaring, summen som fra den
barndommens transformatorstation ved korsvejen, summen i
det visne, grædende græs hvor bisværmen nedslæet søger sød, sød
føde, summen siger. *Jesus lever* og hver, hver, hver eneste dag
dør vi end og alligevel.

Og mængden, massen messer dér på pladsen *Gennem*
Kors til Krone, massen messer hérlæg, heles heldigvis i troen
på de ord der tror. Og Iben vil om lidt hive op i sine nedfaldne
jeans dér, *Herren er min Hyrde*, vær, vær'sgo og tak
til, én tak til den som måtte trænges, tiltrænges, trænge til talens
brug.

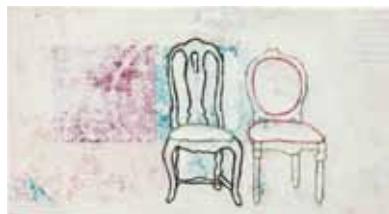
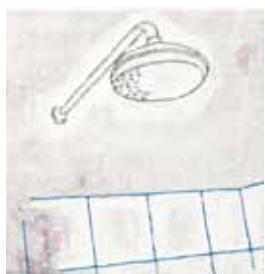
Enhver er sin i sit, sit sit' sit' for helvede, køter, og fald ud, fald bort,
fald af, af fald affald, affældig, affældigt fuck, *Gud velsign vort*
Hjem, fuck, nu ka' det være nok, Iben hiver op i sine blå, blå
øjnes uskyld og klør sig i, en del skæg, to dele uskyld...det er hans
fuldmagt.



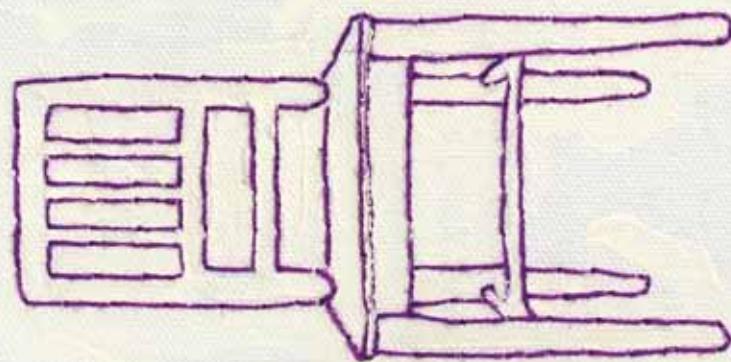
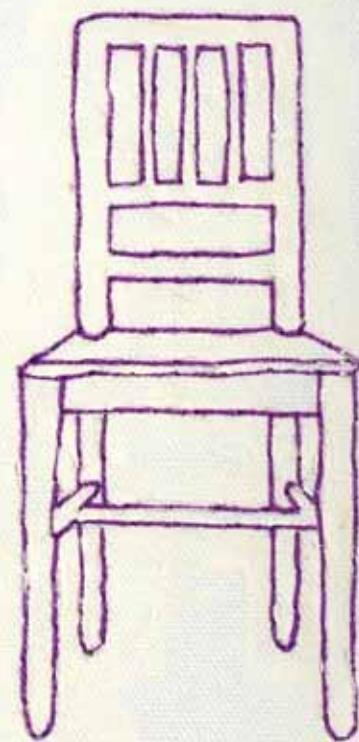
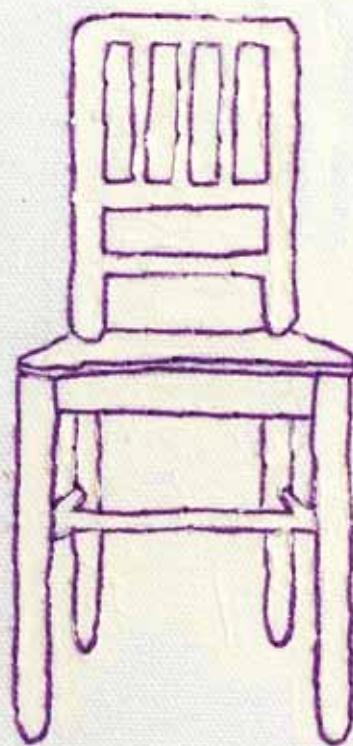


INSTALLATIONEN MYSHÖRNAN, 2004









En samtale om kunstneren Iben Dalgaard

Dorthe Abildgaard, Anna Krogh, Johanna Lassenius

I det følgende diskuterer tre kuratorer Anna Krogh, Johanna Lassenius og Dorthe Abildgaard kunstneren Iben Dalgaards værk. De tre kunsthistorikere er inviteret til denne samtale af Iben Dalgaard. Kunstneren deltager ikke i samtalen, hvad der ellers er meget vanligt for Iben Dalgaards praksis, som ofte også har involveret en direkte dialog mellem kunstneren, kuratorer, skribenter eller forfattere til tekster om hendes kunst.

Samtalen er et forsøg på at samle nogle individuelle faglige betragtninger om Dalgaards værk og praksis, ikke blot formidlet til en ukendt læser og iagttager, men også formidlet til kunstneren, som et spejl af de tanker Iben Dalgaards værk kan igangsætte. I det følgende har vi således i fællesskab valgt at koncentrere os om nogle, for os hver især, betydningsfulde sider af Iben Dalgaards værk og idé. Vi kender alle til hendes produktion gennem 1990erne og op til i dag. Vor viden er baseret på et mangeårigt kendskab til værkerne, men også på samtaler med kunstneren, kuratoriske eller andre formidlingsmæssige erfaringer.

DA: Mange udenfor kunstens verden forbinder jo ikke kunst med en idé om, at kunsten kan være undersøgende; at dens legitime mål kan være at "undersøge" et emne eller nogle normer og iværksætte processer, der er med til at styrke denne undersøgelse. Det undersøgende aspekt mener jeg er en helt klar intention i Iben Dalgaards praksis, ikke blot i forhold til arbejdet med værkerne, men også i forholdet værk-betrugter. Anna, du har skrevet en del netop om dette aspekt af Iben Dalgaards kunst, om Dalgaards absurd-humoristiske iscenesættelser af betragterrollen. De subjektiveringsmekanismer, som Dalgaards værk kan give udtryk for, rummer en undersøgende dimension og nogle ville måske sige en utopisk idé hos Iben om, at kunne, hvis ikke frigøre, så i hvert fald bevidstgøre individet om en række normbundne regler og forestillinger om kunsten og individet i dag?

AK: Alle Ibens værker skaber en form for sociale rum, hvor hun kommunikerer med betragteren. Det er så grundfæstet i hendes koncept-baserede kunst – jeg tror sådan set ikke at hun har et billede af en person der står og kigger på hendes

værk i hovedet, når hun får ideen til et værk, men det er hendes måde at være i verden på – altid i dialog med andre. Og et af hendes interessante greb er bl.a. at bruge humoren, latteren som et kommunikationsmiddel. Vi som betragtere er helt trygge ved humoren, latteren er en del af alles verden, og for Iben bliver den en måde hvorpå hun åbner betydningsdannelsen af værket op. Med humoren er der skabt en fortrolighed, et rum, hvor udgangspunktet er fælles. I Ibens univers må man godt grine på et museum, det er ikke højtideligt og alvorsfuldt. Iben har været meget optaget af den russiske teoretiker, Mikhael Bakhtin, der talte om latteren som et kritisk potentiale, at kunstneren ved at bruge humor får skabt en mulighed for at udstille (magthavernes) vanetænkning, sociale strukturer og forudindtagede forestillinger om verden. Det er noget af det Ibens kunst kan.

DA: Mange af hendes værker er også spejlinger af udstillingskonteksten – nogle på en direkte, andre på en mindre direkte måde. Et eksempel på dette er en video, som hun helt bevidst valgte at vise efter publikums møde med installationen *Only when I laugh* (1996). Altså, man kom ind på

Vestsjællands Kunstmuseum og et sted inde i udstillingen mødte man installationen *Only when I laugh*. Den handlede på mange måder netop om betragterens øgen efter mening – i kunsten, og om hvordan latteren eksemplificeret ved en absurd-komisk performance fremført af en mimer i videoen foran selvsamme værk, gav betragteren mulighed for en selvrefleksion over egen ageren foran installationen. *Only when I laugh* bestod af en serie skabe, der var lukkede som udgangspunkt. Jeg tror et enkelt stod lidt på klem og et skab kunne slet ikke åbnes. Åbnede man skabene kiggede man ind i en umiddelbar kaotisk mængde information; på skabsdørene hængte leksikalske beskrivelser af forskellige begreber og instruks for, hvordan man med tegnsprog formulerer disse begreber. Der stod og hang ready-mades, eksempelvis var Munchs centrale figur i værket *Skriget* installeret som en oppustelig plastikmodel ved siden af et blodtryksapparat og så fremdeles. Hvert af disse skabe indeholdte altså en mængde visuelle og sproglige tegn og tegnsystemer, som umiddelbart for udstillingsgæsten var svært afkodelige. Mimeren i videoen trådte gennem sin performance metaforisk ind ved siden af betragteren, og mimede den situation som betragteren sandsynligvis havde oplevet ved at åbne disse skabsdøre. Videoen var på den måde en metatekst eller metarefleksion over kunstens modtager – betragteren, og latteren var i dette tilfælde socialt inkluderende, fordi mimerens sidste latter over ikke at finde en fuldendt forklaring på værket satte fokus på de rollespil og den normativ adfærd vi næsten sørngængeragtig udfører i eksempelvis kunstinstitutionen. Når man, som nu også denne sympatiske mimer, således bliver sig bevidst om en forudsigtig reaktion, en beskuerposition som gentages i det uendelige af det massepublikum som gæster en udstilling – så kan man måske

tale om, at latteren som et karnevalistisk greb får os alle til at smide masken så at sige. Iben er jo helt klar på en sådan mulighed og taler selv om, at netop latteren befrier individet eller "jeget" i mental forstand, eller i hvert fald den kan skabe en (selvironisk) distance til de normative begrænsninger, som ikke blot jeg, men også iagttageren ved siden af mig ligger under for. Latteren er altså et redskab i den betydningsdannelse som kunstneren gerne vil igangsætte, omend dens succes eller virkning altid vil være hypotetisk; helt og aldeles afhængig af betragterens, det enkelte menneskes, vilje til at "spille med", til at interagere. Deltager man ikke, er man kun iagttager, bliver man ikke udfordret, så opdager man ganske enkelt ikke hendes værks kritiske eksistentielle potentialer.

Overordnet arbejder Iben Dalgaard altid med et sæt spilleregler for iagttageren, spilleregler som er hypotetiske. De kan efterfølges, tages i brug, hvormed man går ind på kunstnerens præmisser, hvilket kan være lige så risikabelt som at lade sig lede af andre normer og regelsæt – og altså her tænker jeg i rollen af at være menneske betinget af en bestemt kultur?

JL: Jeg synes det er vigtigt at fremhæve hvordan det konceptuelle udgangspunkt i Ibens værk altid følges af en æstetisk dimension og en insisteren på materialet. Her grundlægges nemlig en forførelse, der ofte giver publikum lyst til at gå med på de spilleregler, hun sætter op. Gennem at ikke blot at tillade, men også vægte det æstetiske og det sanselige er Iben bevidst om den udfordring, der ligger i, at samtidskunstens invitationer til interaktivitet til tider kan have en afvisende effekt på publikum; Det uvante publikum bliver forstærket i deres opfattelse af, at de ikke ved hvordan de skal begå sig inden for kunstens rammer, og det vante

publikum føler sig intimiderede over at skulle trækkes rundt i manegen. Derfor skal publikum forføres og Iben forfører for at kunne forvirre - forstyrre det vi tror, vi forstår. Når vi finder ud af, at tingene ikke er, som vi troede, er vi nødt til at prøve at forstå igen. Denne konstante jagt efter betydning, efter mening, efter at prøve at forstå bliver en væsentlig drivkraft. Men det er ikke altid at der er en mening, eller i hvert fald ikke kun én mening. Hun gør op med klarheden som en behagelig illusion ved at stille ting på hovedet og appellerer til at forholde sig til normer og regler, der er blevet ureflekterede selvfølgeligheder og korrektheder. Man kunne måske sige at forførelsen her ideelt set ikke handler om at overtale men om at samtale.

Hun er kritisk over for kulturelle fænomener og normer, der bliver meningsløse gentagelser uden stillingtagen eller engagement, det man med den slovenske filosof Slavoj Žižek's udtryk kunne kalde for 'interpassivitet' – muligheden for at forholde sig passiv gennem andre. Faren ligger her i at det ikke sætter vores egen stillingtagen i gang, men erstatter den. Der er så at sige ikke brug for at vi tager stilling, da andre allerede har gjort det for os. Žižek har peget på en række interpassive fænomener som f.eks. dåselatteren i TV, hvor andre griner for os når vi ikke selv orker, eller bønner som læses højt, traditioner hvor vi tror på noget uden at tro eller reklamer, hvor en model konsumerer et produkt i vores sted. Det er latter, tro, nydelse som vi ikke selv behøver at engagere os i, hvilket i sig selv er en absurditet, men som kan ses som resultat af, hvad tilværelsens mere rationelle og effektive aspekter kræver af os. For Iben handler det om at være ærligt og reflekteret til stede i sit eget liv med alle dets facetter – som ordentligt menneske og medmenneske. Jeg er klar over at dette nemt kommer til at lyde højtra-

vende, selvhøjtideligt og politisk korrekt hvilket dog ikke er tilfældet hos Iben. I stedet er det netop det skæve, det forkerte, det kiksede, det irrationelle og ufornuftige som gør det menneskeligt, meningsfyldt og måske netop forførende. I en serie som *Being Human* kommer dette fx til udtryk gennem broderede skældsord af lidt gammeldags karakter som fjols, pivskid og mokke. Tidens tand har taget den værste brod af deres krænkende betydning så det i dag er uforkammetheder, der faktisk kan være 'kærligt ment'. Vi kender sikkert alle øjeblikke hvor vi er et fjols, en pivskid eller en mokke. Det er måske ikke dér, hvor vi er mest stolte af os selv, men det er dog noget af det, der gør os menneskelige. Der hvor vi træder ved siden af.

DA: Jeg vil gerne holde lidt fast i "dåselatteren", altså som en slags plot i underholdningsindustrien, ifald publikum ikke falder ind i komikken med en latter. Dalgaards kunstneriske vokabularium, de emner hun behandler, de materialer hun anvender, de processer hun igangsætter og den måde, hvorop værktitler relateres kunstobjektet er også en slags veltilrettelagte plots, men de er systematiseret på en måde, så hun som kunstner kan distancere sig fra dem. Hun kommenterer på den måde både nogle billed- og sprogregimer, men også nogle betydningssystemer, som hun som kunstner og menneske selv er del af. Men hun gør det åbent i modsætning til underholdningsindustrien, hvor dåselatterens hulhed og dårlige timing afslører sig selv i sin gentagende absurditet. Dåselatteren er ikke udtryk for underholdningsindustriens selvrefleksion, men snarere et stykke psykologisk ingeniørkunst, der skal garantere et seertal.

En anden vigtig karakteristik af Ibens kunst er den måde hun senest har approprieret reklamens billeder på og der-

næst overladt disse billeder til arabiske brodøser at brodere videre på. Her tænker jeg på serien *I suppose we are all propose*, som fra at være stereotypiske billeder af Vestlige pin-ups, en stil indenfor reklamens sprog, bliver et instruktivt billede på kulturel kompleksitet, og altså får en helt anden form, en helt anden betydning. Og som ofte hos Iben er det kun ganske små forskydninger, detaljer, som lader os ane arbejdernes "oprindelse", så at sige som Vestlige pin-up. Det er den samme manøvre hun foretager i værket *Broken English* som også er diakritisk i den måde, det engelske sprog er transformeret gennem andre sprog eller slang. Det er en kendsgerning at både reklamens sprog og det engelske sprog i kraft af dets globale udbredelse er under konstant forandring, men forandringer foregår hurtigere og mere gnidningsløst i visse subkulturer end i de dominerende.

I sidste ende er spørgsmålet altid hos Iben Dalgaard, og det er her hun kommenterer det system hun selv er del af, hvem er det der ser, men også hvilket individ er det, der taler, og det er hér Iben Dalgaard peger på det interkulturelle i den forstand at mødet mellem forskellige kulturer og subkulturer i bred forstand kan skabe nye sprog.

AK: Det er en interessant reference til dåselatteren, jeg har aldrig tænkt at Ibens brug af humor kunne kobles til populærkulturen, ligesom jeg ikke nødvendigvis ser en kobling eller reference til popkunsten i hendes kunst. Men selvfølgelig har den altid været der, og den er i hvert fald blevet accentueret i hendes seneste værker. I den kontekst synes jeg stadig Bakhtin er en gangbar teoretisk ramme, for jeg tror ikke at latteren for Iben bare er en gimmick, jeg tror hun bringer grinet i spil som kropslig, fysisk reaktion på kunsten – for derved at skabe et rum for kritisk stillingtagen – man må

jo spørge sig selv hvad det er man griner af. Derved får hun etableret en dialog og en refleksion og netop fordi hendes værkets udsagn peger på verdens kompleksitet er denne kommunikation så vigtig. Betragteren, kroppen er jo på alle måder en protagonist i mødet med hendes værker. Man kunne jo sige at hendes udsagn forenes – med Bakhtins ord – i latterens princip, hvor det handler om det banale, men også almene og universelle. Og hvor det kritiske og komplekse er en uadskillelig del af det enkle og ukomplicerede.

Det her med det almene og universelle lyder måske lidt fluffy, men det er alligevel det der slår mig når vi taler om interkulturelle diskurser: Ibens kunst har aldrig været forankret i en særlig dansk kontekst – hun har altid benyttet sig af det engelske sprog i sine titler (hvor hun skaber overraskelser, finurligheder, kompleksiteter), og selvom det er hendes samtid der optager hende, har det aldrig været en lokal virkelighed der har været udgangspunktet for hendes refleksioner. Dele af hendes kunstneriske netværk blev jo også etableret i forbindelse med hendes ophold på IASPIS i Stockholm 2001, og det forekommer mig at det altid har været naturligt for hende at gribe fat i emner og problematikker, der er gældende og relevante i alle kulturer, i alle internationaliserede kontekster. Man kunne spørge om ikke hendes eksistentielle fortolkninger indebærer en kritisk forholden sig til det individuelle overfor det kollektive, det private overfor det offentlige? Om hvordan det enkelte menneske indgår i en større social sammenhæng, og hvordan etablerer man som kunstner en kunstnerisk betydning i dialogen – der finder sted i et offentligt, institutionelt rum, men i et privat møde mellem betragter/værk – i kommunikationen med den ukendte modtager?

DA: Nu taler du om det universelle, som i vor tid er en perceptionsmulighed i kunsten på den måde, at vi hver især genkender noget, som forplanter sig til vor kollektive historie, viden og samtid. Implicit det universelle er jo idéen om at genkende noget – eksempelvis nogle fællesmenneskelige vilkår, værdier eller fremmedgørelse, der dog hele tiden afhænger af, hvordan vi gennemlever den lokale og globale virkelighed vi er indlejret i. Og her er det så et åbent spørgsmål, hvor og hvordan det universelle optræder i eller omkring værket i forhold til en sådan transnational virkelighed?

Betydningsdannelsen afhænger således ikke blot af betragterens konfrontation med en kollektiv historie, men også af den kontekst værket virker i. Tag nu til eksempel Ibens seneste arbejde med broderiet, som nogen vil forbinde med en nationalromantisk ide fra Skønvirke tiden, andre vil knytte det til en nutidig vestlig kønsdiskussion og klassificere det som en forældet og ikke-kunstnerisk kvindesyssel, eller pege på en visuel kultur og den danske guldalders borger-skabsbilleder, hvor kvinden, modsat manden ved skrivebordet, sad i familiens kreds bøjet over håndarbejdet. Med andre ord er det erkendelser, erindringer som ikke umiddelbart er konkret nærværende i værket, men som værket kan igangsætte hos betragteren blot ved at tage afsæt i et materiale, der er forbundet med en kulturhistorie, som der findes et forhold til eller en erindring om. Det samme kan siges om lommetørklædet eller dugen for den sags skyld, som Iben Dalgaard også anvender. De bærer også på en historie i kraft af den måde disse brugsgenstande har fundet anvendelse indenfor rammerne af et hverdagsliv. Lommetørklædet til eksempel er i dag næsten blot at se anvendt hos en ældre generation, hvorimod dugen endnu findes som brugsgenstand i en borgerliggjort privatsfære. Det karakteristiske

ved disse ready-mades er deres hverdagslighed, deres brug og historik, og at Iben Dalgaard bringer disse værdier i spil, når hun overlader bearbejdningen og dermed dele af værkernes realiseringssproces til brodøser fra Mellemøsten eller til indvandrerkvinder. Når hun dernæst bringer værkerne ind i en kunstkontekst er det dog ikke som sufflør for en intimiderende borgerliggjort national offentlighed, og det er heller ikke for at problematisere kunsthåndværkets lavstatus i kunstsammenhæng, men for i Duchamp'sk forstand at flytte nogle kulturelle og sociale regler og subjektiveringsmekanismer ind i en ny sammenhæng.

Når Iben Dalgaard i værket *Be My Guest* således skitserer ordet "tøjte" på en af de damaskduge, som er påtænkt udstillet i kunstinstitutionens café, og dernæst lader en tyrkisk indvandrerkvinde oversætte det til et stykke kunsthåndværk, så er slangen for en "frigjort" kvinde i spil i forhold til italesættelsen af overskridelsen i lokal som interkulturelle sammenhænge, fordi det med andre broderede duge i cafeen, bl.a. med et billede af spisesættet, kniv og gaffel, ridser en samtidsfortælling op, som det endnu ikke er muligt helt at overskue. Forskydningen af blikket, fra det konforme, borgerliggjorte rum til overskridelsens gestus (skældsordet på dugen) i dobbelt forstand (gestussen med at invitere den "Den Anden" i betydningen en anden kultur ind i den kulturelle produktion) etablerer et meta-liv omkring kunsten, som finder sted indenfor en nutidig vestlig dannelsestradition; Nemlig det konformt dannede borgerlighedsideal med en hverdaglig og konfliktfyldt mellemmeneskelighed. Kunstnerens gestus distancerer sig således fra en beskrivelse af nutidens samfund, individ og kunstkontekst med normative, integrerende eller lagdelte greb, og synliggør i stedet en differentieret, temporær diskurs for

modernismens idé om et globaliseret og frit individ, der ikke fastlåses i en diskussion af etnicitet, køn eller klasse, men derimod bevæger sig mellem polerne for det normative og det objektive, det utilpassede.

AK: Hvis der er noget Iben aldrig har adresseret så er det en hard-core feministisk diskurs, hendes værker indgår ikke i en dialog med et særlig kønnet publikum. Eller sagt på en anden måde; hendes forholden sig til den på en gang kropslige og kulturelle erfaring som kvinde er en del af en mere generel nysgerrighed på hvordan denne erfaring udmonter sig i sociale, sproglige, kommunikative konventioner og etablerede normer. Hendes værk tillader ikke sort-hvide udsagn om endegyldige 'sandheder'. Der er jo en markant kompleksitet i eksempelvis hendes korsstings-serie *Amerikansk Slang*, hvor hun møjsommelig syr pågående, momentvis aggressive udsagn som *Fuck off, shut up*. Broderiet er som bekendt traditionelt set en kvindelig syssel, og der er bestemt en konfrontation mellem noget stereotypet kvindeligt og mandligt i serien. Alligevel vil det være lige så legitimt at argumentere for at serien i lige så høj grad handler om modsætningsforholdet mellem det langsmellelige broderi og den hurtige bemærkning. I de serier som Dorthe har nævnt adresserer Iben tydeligvis også kvinde-, kropsideal, men skulle hun lave en 2'er som opfølger på den første succes kunne man sagtens forestille sig at hun ville tage fat i mandlige kropsideal. Hendes diskurs er ikke fastlåst i forudbestemte interessefelter, det er jo der, styrken ligger!

JL: Jeg synes det er meget rigtigt at Iben placerer diskussioner i et andet afsæt end man måske traditionelt ville tænke dem. Hendes værker kan have politiske dimensioner, uden

at hun dog bliver agiterende i sine udsagn, og uden at det er en udtalt/eksplicit intention hos hende. I stedet antyder hun muligheder, lægger op til forståelser og misforståelser. Som vi har været inde på bliver hendes værker undersøgelser af koder - af information, hvor information ikke er at forstå som en fastlåst enhed, et faktum, der kommunikeres gnidningsfrit fra en afsender til en modtager. Information er en kompleks størrelse af noget, der er i formation – in formation og dermed hele tiden kan forskydes og antage nye formationer, nye betydninger. Tilbliven frem for væren om man vil.

Vi har været inde på 'mødet' i Ibens kunst – mellem værk og betragter. Mødet som forudsætning for dialog og udveksling. I modsætning til den relationelle æstetik, der er blevet kritiseret for at tage udgangspunkt i mødet som en gnidningsfri og konsensuspræget størrelse problematiserer Iben mødet hvilket også var tydeligt i hendes udstilling *Rendez Vous* i Møstings Hus (2010). Her tager *Amerikansk Slang*, som Anna nævner, afsæt i det aggressive og afvisende møde, hvilket blev yderligere understreget af værkets lydside, hvor en ubestemmelig accent råbte disse internationaliserede uforskammetheder efter publikum. Der er tale om ord, som man på tværs af kulturer forstår det afvisende i. Samtidig har man oparbejdet en vis 'blindhed' overfor dem blot i kraft af deres udbredte tilstedeværelse i en global kultur.

Et værk som også var med på *Rendez Vous* udstillingen var *Talk to me*, der med sin titel tilsyneladende lægger op til dialog, men installationens to stole er adskilt af et forhæng så man ikke ser sin potentielle samtale partner. Tankerne hensættes på skriftestolens ansigtsløse bekendelser. Samtidig er stolenes sæder løst sammensyede lommetørklæder, som man uden tvivl ville falde igennem hvis man slog sig ned for at snakke eller bekende. Mødet og opfordringen om

dialog bliver proforma, fordi man taler, om ikke til en væg så et forhæng. Det er et besværliggjort møde, hvor man må tænke nye veje for at kunne skabe grundlag for dialog.

I hendes egen arbejdsform spiller mødet også en central rolle. Samarbejder og udveksling har altid været en central del af Ibens praksis fordi dialogen for hende implicerer et afkald på egen suverænitet, og i stedet bringes forskellige stemmer i spil som dermed rummer muligheden for at komme et andet sted hen sammen. De samarbejder hun tidligere har været involveret i, har hovedsagelig været med fagfæller fra kunstens verden. Her har det bl.a. handlet om at opstille præmisser i fællesskab. I hendes seneste samarbejde med marokkanske, syriske og indvandrerkvinder lægger hun imidlertid ikke skjul på at det er hende, der har opsat præmisserne for udvekslingen, ved at bestemme rammen og invitere til samarbejde om den konkrete udformning af værkerne. Men kvinderne holdes ikke som gidsler i hendes projekt. Der er ikke tale om et stykke instrueret bestillingsarbejde. Hun er interesseret i at lade kvinderne komme til orde i et element, som netop er deres, og beder kvinderne om at brodere frit inden for de rammer hun har sat. Hun har en forventning til, en forestilling om det møde der vil finde sted, men er ydmyg over for at andre også har en forestilling om mødet. Projektet hedder jo netop *I suppose we are all propose* og ikke *we are all propose*, mens projektet med de broderede duge hedder *Be my Guest*, hvilket selvfølgelig refererer til den invitation og sociale gestus som måltidet er, men også helt konkret til Ibens invitation til indvandrerkvinde om at brodere.

Det er vel også en grundlæggende interesse for mødet og hvad det måtte frembringe, der gør at Iben har sat os tre i stævne i denne samtale.

DA: Ja, jeg har funderet på dette. Hvad er det vi hver især gerne vil lægge til rette, formulere for læseren, iagttageren? Vi er enige om, at Iben udfordrer samfundets normer og at hun gør det på en sådan måde, at man kan tale om et universelt perspektiv, fordi det i hendes værk altid handler om at generalisere normer og subjektiveringsmekanismer og dermed give dem et større menneskeligt perspektiv, der ikke knytter sig til en bestemt kultur, etnicitet, køn eller nation. Kultur er på den måde en omskiftelig og ustabil størrelse. Det er jo på sin vis et befriende fremtidsscenario for det enkelte menneske. Den historiske last og viden bliver på den måde lettere at tage med sig – men det er jo ikke det baggrundslarmen for vor diskussion spejler. Lokalt har vi fået en kanon for kulturen og normer bliver ustandseligt opremset og diskuteret politisk. Integrerende instanser sættes ind overalt, og vi får et grænseløst rum, hvor vi hele tiden er synlige som samfundsmæssige væsener.

Og det er en vigtig dimension at arbejde med - også for kunstinstitutionen, som kan have en tendens til at størkne og handle i forhold til forudbestemte succeskriterier. Den kulturindustri, som vi alle tre har en pant i er, når alt kommer til alt, fortsat en autoritær form, hvor samfundslivets spredte funktioner, kultur og fritid f.eks. reorganiseres eller sagt med et lidt stærkere ord retotaliseres. Når et åbent værk i Umberto Eco'sk forstand præsenteres i en sådan institution, hvad sker der så med publikums forestilling om denne institution? Når et værk arbejder med et område, der er uoversættelig i betydningen ikke-konkluderende, så udfordres kunstinstitutionen qua kunstens undersøgende eller institutionskritiske vinkel.

JL: Det er et meget omfattende spørgsmål. Jeg ser ikke længere det åbne værk som en modsætning til institutionen til trods for at det i sit udgangspunkt problematiserer

kunstinstitutionens funktion. Som så mange andre institutionsproblematiserende eller institutionskritiske praksisser er det åbne værk blevet inviteret inden for og har vel i et vist omfang overlevet institutionens afvæbnende effekt. Det er således forblevet forholdsvis konsekvensløst mange steder. Institutioner over en bred kam har længe skabt udstillinger, der ligefrem har det institutionsproblematiserende som om-drejningspunkt, og spiller dermed bevidst/ubevidst på deres egen position som genstand for kunstneres opmærksomhed og kritik. Det kritiske værk får her paradoksalt nok snarere en styrkende effekt på kunstinstitutionens magtposition. Det de-institutionaliserende institutionaliseres.

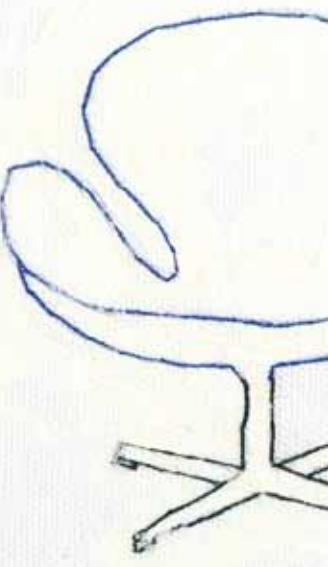
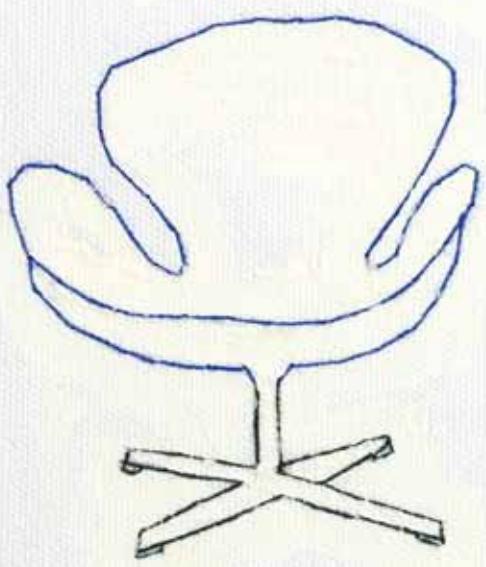
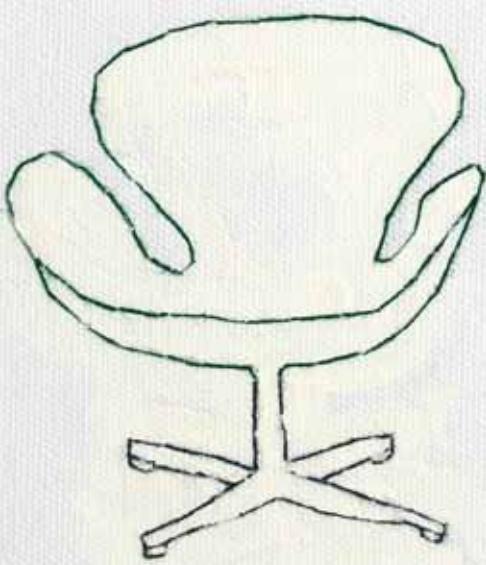
I kunstinstitutionelle og kuratoriske diskussioner i dag synes der at være et øget fokus på opfattelsen af kunstinstitutionen som lærings- og vidensproducerende institution. Det er en slags genopdagelse af kunstinstitutionen som mere end blot repræsentation. Akademi og laboratorium er blevet udbredte metaforer for kunstinstitutioner og der tales ligefrem om 'the educational turn' inden for kuratering. Læring skal her ikke forstås som traditionelle undervisnings- eller formidlingstilbud i forlængelse af en udstilling, men knytter snarere an til Dorthes indledning omkring kunsten som undersøgelse og bliver en mere 'fri' opfattelse af vidensproduktion, der ikke er bundet af samme forpligtelser, hierarkier, kanoniseringer, kontrolinstanser etc. som samfundets øvrige læringsinstitutioner.

Det er interessant i forlængelse af en sådan diskussion at trække den tyske læringsteoretiker Thomas Ziehe ind som en af Ibens referencer; han skriver om 'god anderledeshed' eller 'veldoseret fremmedhed' som forudsætning for at lære, og dermed for at udvikles. Han peger på hvordan den kulturelle frisættelse kan gå hen og blive en forhindring for

udvikling, fordi en totalt fri situation ofte fører til, at vi vælger og gør, det vi kender i forvejen, og resultatet dermed bliver gentagelse. I stedet plæderer han for den lille begrænsning, forhindring, der tvinger os til at tænke og gøre ting på en anden måde.

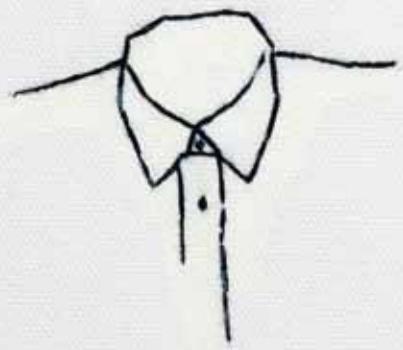
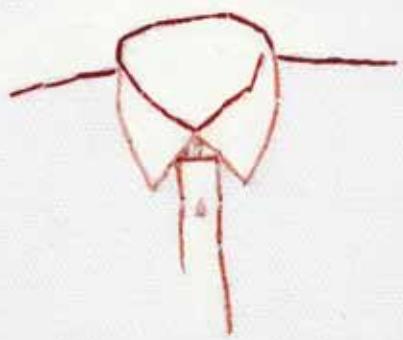
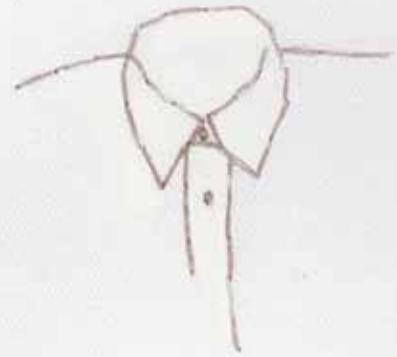
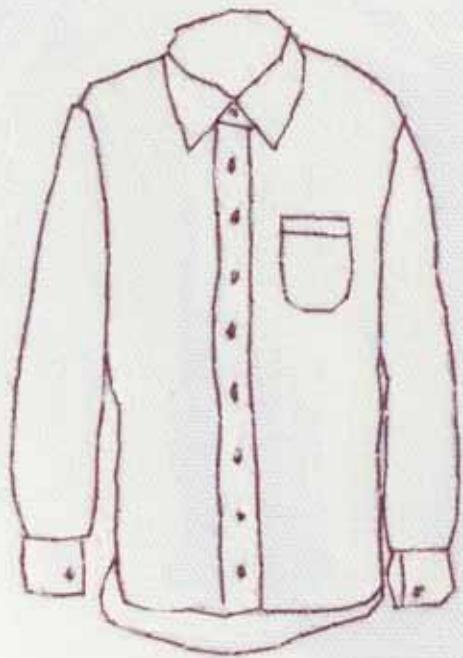
DA: Kunstinstitutionen er jo grundlæggende et offentligt rum, der i sin form burde være uafhængig af det kommercielle og politiske rum, og repræsenterende en faglighed og nogle læringsperspektiver, som sagtens kunne være "god anderledeshed". Altså kunstinstitutionen skal være i stand til at tydeliggøre værdien af en kunstnerisk mangfoldighed og kvalitet. Men har vi institutioner som er sådan i deres måde at udfolde sig på som offentligt støttede kunstinstitutioner?

Hvis ikke vi skal ende med én model for, hvordan en kunstinstitution skal virke, så har vi faktisk brug for at vise kunst som Iben Dalgaards, både for at udvikle en kritisk bevidsthed hos publikum, og fordi den giver kunstinstitutionen en udfordring og en invitation til at revidere sine egne normer og virkelighed.





DETAILS BLUR THE PICTURE, 2006





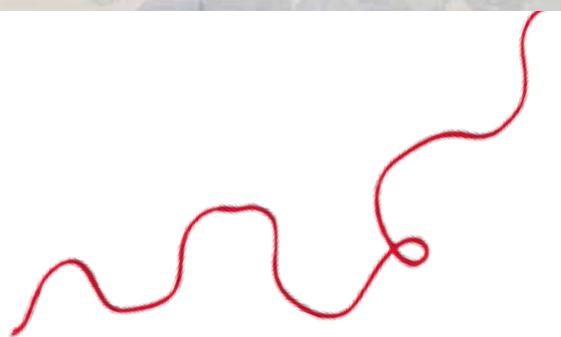


Now I see you
Now I don't

BEING HUMAN, 2007

PJW -

SKJD



NAR-
RØV

TUMPE

SKROS

SKURK

STUTT

SROT-
KVÄSSP

FUSEN-
THISTER

PRAIS-
KVÄSSP

NÄSSE-
RØV

PURK

FEDT-
SYL

SLÅP-
SVANS

KVÄT-
PARDE

LÅPSP

BÅKRE-
RØV

WHEN HAND MEETS SPIRIT Louise Mazanti

Since the emergence of the avant-garde in the late 19th century, modern art has been preoccupied with breaking limits. First the consensus of the bourgeoisie concerning taste was broken, and then in the late 20th century we arrived at a situation where the field of art had been expanded to cover almost any kind of human activity. The conceptualization 'art' was itself constitutive of meaning and thus made up a valid frame.

This extensive conceptualization has made contemporary art limitless in many ways. Art practices and social practices are blended in a sophisticated exchange which signifies that the concept of the work of art has been far removed from the physical work. The actual meaning of the work takes place while the physical part often *documents, refers to or instructs*.

However, parallel to this dismantling of the physical and sensuous characteristics of the work, we see the emergence of a discourse which maintains the material-based point of departure of art. Handicraft, textiles, embroidery, ceramics are practices which are introduced more frequently on the scene of visual art. The tendency seems to be more of an internal reaction within art regarding the total victory of conceptual art (and the victory of thought and idea). This seems to mirror a deeper need for the reinstatement of the senses in the way that we create meaning in the world. By using the senses we can expand this perception in order to go behind the limitations of the mind, hereby allowing us access to levels of consciousness that are not culturally given beforehand.

Precisely in this area of conflict is where Iben Dalgaard is situated. With the clarity of conceptualization and the depth of material, she is one of the contemporary artists who constantly develops new ways of producing signification. First and foremost Iben Dalgaard's practice is marked by a razor-sharp eye for all that goes on between the lines in modern (wo)man's search for identity and meaning. She decodes the many cultural stereotypes that we ar-

range our reality according to. Then she twists these stereotypes, often from a humorous point of view, creating visual symbols that accurately dismantle the original meanings. The body plays a central role, however, Iben Dalgaard is not searching for 'the naked (wo)man', i.e. the basic conditions of human existence. Her interest lies in the masks that we wear and the things which we surround ourselves with as culturally conditioned creatures: as people who exist in a complicated net of social games and codes which are frequently so ingrained that we do not notice them. Take the glove for instance; this is a perfectly ordinary article of everyday use which simultaneously is laden with a range significations which Iben has laid bare at various occasions. This has been the case by letting actual gloves be part of her works, by letting the spectator use them and in the depiction of gloves in the embroideries that are so characteristic of her work.

Iben Dalgaard originates from the generation of neo-conceptualists that followed the expressionist painting of the 1980's, which is clearly visible in the installation-like way that she works with space, and in the way that the perception and physical presence of the spectator is an essential part of the work.

Still, she stands out distinctly because she works with modes of expression which are traditionally thought to be far removed from a conceptual practice. A considerable part of her works is embroidered, which means that the working process itself and the material expression become an integrated part of her works. Thus her practice moves in the direction towards the more material-based approach of handicraft, and in this intersection is where Iben Dalgaard's great strength lies.

Myshörnan from 2004 is a good example. Homeliness as a cultural phenomenon is being put under Dalgaard's cultural analytical magnifying glass in this project in which traditional motifs of homeliness fill the gallery space, which has been re-arranged into

a cosy corner with flowery cushions, lamps of brocade fabrics and small embroidered pictures on the wall. Hereby a tension is created between the cultural code of the gallery space and the homeliness which is so clearly staged. Precisely in this 'non-room' the gallery space and homeliness are revealed as constructions that only function because we as humans endow these with meaning. Thus the cultural analytical gaze is doubled: it reveals both homeliness (the private space) and the gallery space (the public space) as two sides of the same coin: they are both cultural constructions.

What is left centre-stage is the spectator – the body – the individual – who now has been stripped of both of these safe frameworks, and who is therefore left with the task of creating his/her own meaning. Dalgaard never loses sight of the spectator. It is exactly at this point where her works constitute a meta-reflection on the role of art as a parallel to conceptual art. The spectator is always the one who completes the work. By virtue of being arranged as a room that invites the spectator to take a seat – i.e. the presence of a physical body and a signifying consciousness – Iben Dalgaard works determinedly with sensed experience. In *Myshörnan* we see clearly how the work in this way arranges itself around the spectator as a holistic experience which not only communicates with the intellect.

The use of textiles communicates sensuously and activates codes which are far removed from the meta-reflective significations of conceptual art. With the presence of textiles the communication moves from the staging of potentially readable signification to sensed experience behind the cultural codes. The small embroidered images of the design classics of homeliness in *Myshörnan* is a good example: flat stitch embroidery of Scandinavian interior design settings constitutes both a kind of prop in the collected statement of the whole installation, while it also makes up a condensed signification in itself. Truly opposite value systems meet here. The

rationalism of modernism in the design settings depicted versus the hand embroidery and its activation of this form of homely chore, which still in large parts of the 20th century is thought of as the contrast to runaway rationalism. Rationalism is in fact the very reason behind the need to have things like 'myshörna', oases of homeliness and cosiness. The interesting thing is that Iben Dalgaard is present as a 'nurturing factor' in these embroideries, both in the slow pace of the embroidery but also in the very sensuousness which is the result. Every little image is here a portal to a level of consciousness which makes the body relax. It is the body that is being addressed here: stitch by stitch or with delicate strokes of the brush which contribute to suggestions of space while simultaneously bearing clear traces of the process and the slowness with which each picture is manufactured. In the finished works there is a presence which transcends the message itself, which makes the experience quite concrete in a physical way.

Sexuality and the stereotypes surrounding gender and the body are other forms of cultural stereotypes which Iben Dalgaard has been engaged in. In a series of embroideries entitled *Virus* from 2003, she examines the juxtaposition of the pornographic and relatively neutral subjects which all contain some form of displacement, a virus which means that the perception of the spectator must finish the work. Here she plays with the extensive use of imagination and fiction in pornography, and with the attraction and repulsion which is present at the same time. Subtly, we are once again brought into the territory of the body. However neutral your position may be in the view of this work, the experience is still coloured no matter which intellectual defenses you put up. Dalgaard is yet again aware of the space itself in which the experience takes place. The neutrality of the gallery space and the dark chamber of sexuality collide, and the spectator is taken possession of quite

unawares. In this sexualized space everything is laden with meaning so that hands, toes, toothpaste and shoes are all ascribed with an erotic meaning. At the same time the spectator is forced to take a very close look at the works. The heavy frame around the works directs the attention towards the motifs which each must be studied intensely in order to locate the displacements and suggestions which cause the spectator to finish the work. It plays a significant role that the works are embroidered. The individual stitch bears witness to a well-planned process which contradicts the sketch-like nature of the motif. It will not suffice to throw a quick glance at these pictures. You have to sink into each picture, contemplate the detail and thereby allow yourself to be seduced into the pornographic fiction. The body cannot be kept on the outside; it insists on its own perception, thereby becoming co-creator of the experience.

Draped Sentences and American Slang from 2006 are two other works which on a conscious level work with the physical experience as part of the statement of the work. At first sight only a row of big white curtains are visible. The seeming neutrality of the gallery space is once again emphasized, which forces the spectator to actively examine the work to see if anything is hiding behind the curtain. The act of seeking out what's behind the curtain creates an almost archetypical situation. The audience plays the role as a consciousness hungry for understanding, which at all times tries to control the situation and which therefore must try to break the textile: the floating organic veil which conceals the hidden meanings. Before we even approach the core statement of the work, a theme is played out in which the spectator is forced to confront his/her own presence and actions in the room. The meditative atmosphere of the room, its being, is to be broken down by action, and thus archetypical contrasts between body

and mind are put into play: the body senses, the mind defines. When transferred to art, this is precisely where Iben Dalgaard's special artistic position is the most visible. Her point of departure is in the state of consciousness of conceptual art coupled with the sense-based communication of states of consciousness of materiality, which cannot be dominated by the mind. Dalgaard is capable of combining these two contrasts in a way that breaks with the traditional expression and artistic devices of art, and also with established categorizations of art and handicraft.

A row of neatly embroidered statements hang hidden behind big white curtains. This creates associations along the lines of the embroideries of the Danish peasant culture of yore with their edifying rules of conduct and proverbs. 'Love fools for the longest time/Kærlighed narrer længst' or 'Rich children make the best playmates/Rige børn leger bedst' are examples of proverbs which, like in the *Virus*-project, show displacements in meaning which sharpen our attention, becoming humorous, amoral or decidedly absurd. The statement "Fuck you" is delicately embroidered in ornamented letters in various happy colours, which reveals a huge discrepancy between the meaning of the utterance and the context in which it is presented. In other words, the statements are deconstructed, which once again points to how Iben Dalgaard repeatedly thematizes the relation between immediate and hidden meaning: between the cultural codes which are deliberately used to categorize the man-made perception of reality – and precisely the way in which they can only function – because we choose to uphold a certain system of signification.

In this connection humour is an absolutely essential tool for Iben Dalgaard. She rewrites proverbs and figures of speech so that they change meaning but are also simultaneously twisted in a humorous way. This is a way of using humour to dismantle or problematize established systems of signification and show how

little sense they make when the context is slightly altered.

Here it should be noted how radical this strategy really is. By dismantling the established systems of signification in much of her work, Iben Dalgaard simply questions how reality should be perceived. When meanings are disclosed as what they are, cultural conventions, and when the perceptions of the body are taken into consideration as an independent meaning-making factor, Dalgaard opens the door on artistic layers of meaning which further transcend the cultural analytical gaze. Iben Dalgaard is not only on a critical and reflective journey concerning society. Her art fundamentally questions the world of words and symbols which we accommodate our perception of reality according to, and which she shows is very susceptible to strategies of displacement. What is left when all of this symbolical world crumbles? The sensing, the body, the material, the process. This is why the embroideries occupy such a central place in her work. Stitch by stitch they hold on to a physical reality which cannot be displaced, however much the content is challenged.

Another key work in understanding Iben Dalgaard's art is the project *No Pictures, please*, 2010-2011. In this work Iben has brought in friends and acquaintances by sending them a shirt with an embroidered statement and an instruction to take a picture of themselves wearing the shirt, which would create a dialogue with the work in question and put the statement of the shirt into play. As a spectator you get a similar instruction to choose a shirt with the statement which you find fitting. In this case the spectator is not only meant to complete the work conceptually. The spectator interacts directly with the work in co-creation of the signification which can only take place in the actual meeting. As suggested by the title, what we have is to begin with a strategy of criticizing the institution which intends to disclose the privileged position of museums and exhibition rooms as 'some-

one' who is 'entitled' to art. Similarly, the audience is seen as a consumer who puts on a particular identity when meeting art. We also recognize Iben Dalgaard's characteristic play with the meaning of language and the sense of humour with which she strips any societal convention of the glimmer of truth to which it lays claim. Furthermore, it is worth noting how the work to a large extent is built around a concrete meeting. This is a meeting with the people involved in the creation of the project but first and foremost a meeting with the spectator who quite concretely is being dressed before meeting art. Yet again it becomes impossible for the audience to remain neutral in the exhibition space. *Myshörnan*'s taking possession of the gallery space and *Draped Sentences* with its big white curtains playing through the same theme are here carried further by the spectator, who must now neutralize and submit him/herself to the artist and the power of language. At that moment the most significant things happens: the spectator herself undergoes a physical transformation. The meeting takes place in the spectator's choice of shirt, in the ensuing challenge of the identity and self-understanding of the spectator and in the realization of the work which is ultimately taking place. Here the experience from the *Virus*-project is taken further. The dialogue with the body has resulted in the work taking over the body. The work demands surrender in order to work. The sensing which art basically constitutes is here revealed as imaginary. At the same time, "No Pictures, please" denotes the distance which we as audience have towards art. Sensing is normally something which only takes place as visual perception, i.e. a meeting taking place in the mind of the spectator. Pulling a curtain as in *Draped Sentences*, or as in this work, putting on an article of clothing, makes the sensing real and the experience physically tangible.

In Iben Dalgaard's latest project *I suppose we are all pro pose*, 2011, she continues her work on the role of the body. Previously, she has thematized the cultural production of the western world within the frame of the art institution, and now she lays down a meta-perspective in directing her (and our) attention towards culture and identity outside our own cultural sphere. Her focus is still on uncovering the signs that we give out and how these establish our perception of reality, but here Dalgaard focuses on the culture of different ethnic cultures. Iben Dalgaard has sought out professional embroideresses from Morocco and Syria, and included them as co-creators of the works. They have each been given a canvas with a full size western pin-up model. The embroideresses have then been instructed to embroider a piece of clothing freely on the model. The result is very interesting indeed in the wealth of meanings which materialize. The cultural meeting has almost the nature of a cultural clash in the way that the pin-up symbolizes the depraved sexuality of the western world while the Arab culture symbolizes the exact opposite in its control of gender and sexuality. These two seemingly opposing views congeal in the finished works where body, sexuality and ornamentation make up a surprisingly harmonious whole.

It is quite pivotal to notice that the work itself – art – can never submit to the logic of language. What in our cultural perception of reality is a clash between irreconcilable entities is in real life a completely uncomplicated appearance of new meanings. Thus Dalgaard ultimately points to the fact that the world as it materializes in real life, in the sensed experience behind the accepted cultural conventions of the mind, is much richer than we are able to grasp. It is in the detail that the glimmer of meaning appears which is not conditioned on the culturally accepted norms: in the slit of the all-covering dress which reveals sensuality despite the overall contradictory statement. This is the same contradictory

statement that shows up in the embroidered pornography or in the statement "Fuck you", wrapped in the friendly hospitality of the peasant culture. Iben Dalgaard's eye for these irregularities is precise, and this is where her cultural deconstruction sets in.

Embroidery is a recurring medium in Dalgaard's art. Her practice is consequently one of the few that ventures into what is traditionally considered a female pursuit. By bringing what is essentially a low-status medium into an art arena, Dalgaard breaks the established codes thereby designing an open way into the works. She uses this platform to deliberately undermine the significations which are often only of a linguistic nature. Whether regarding the artistic conceptual approach from which she herself stems or the norms of society regarding what we perceive as real, embroidery can break with our habitual perceptions. Embroidery marks the entrance to a field which is process-oriented, physical and sensuous. It establishes a relation with the spectator in precisely that moment when perception takes place. On a large scale, Iben Dalgaard frequently guides the audience around the physical surroundings to heighten awareness of the social codes of the room. On a smaller scale, however, she works just as deliberately on creating openings towards an intuitive sensuous acknowledgement behind the spontaneous codes of the work. With this the works demand the complete presence of the spectator. The works thus construct a heightened attention, a NOW which you can sink into in utter surrender to the recognition of the tactility of the material. Setting up these oases of meaning in which both space and time are suspended is a considerable contribution to contemporary art. Only by challenging your own limits can a culture be in constant development.

It is consummated

Thomas Bruun

In a little while Iben will say: *it has been consummated.*
You have to go all the way, no errands on the way. Lend a hand, go to Santiago de Compostela, go to extremes, perish.
Do not fear, only believe.

A blackbird trills and falls out of a blue, blue sky. Short straws tear the wind to threads and whip up the heat into two-digit ecstasy. *Jesus.* Swallows embroider beautifully ornated letters in the blue, blue torn cloth which suddenly is whispered out by the toned whistle of a modern train.

Be quiet for God. Be quiet, God damn it, shut up!
To achieve just one second of calm against the steeply ascending trill of the lark is not possible, even though everything is open and as of another world. Even as a dirty speck there high above, the sound is still deafeningly near.

Go get it, yes, yes, get off in time. *Live for Jesus,* live for life, texts from the Scripture scattered everywhere, run down, finally. In a little while Iben will say to them that the important thing is to be able to say no, to know what may be more...well, well... *Everything from grace.*

How can I get advice, Iben wonders. In a little while Iben will wonder: is there any advice, and she will know that there is none because in our time advice only concerns the financial. She will know that there is nothing to gain because time used to be common but now it is singular because *God sees everything* and odd, odd, oddly single.

In a little while Iben will pull up her blue, blue jeans and cut her coat according to her cloth, her cloth according to use and use according to something, what's the use, *God sees everything,* something will materialize, that's the way it is, the way it is, that way, in a way...

Even in that very second in which the faraway motorway is silent, it hums in our heart, the sum of all of our experience, a humming like the one from the transformer substation of childhood at the cross road, the humming in the withered crying grass where the bee swarm down-heartedly seeks sweet, sweet food, the sum and the hum say *Jesus lives,* and every, every, every day still we die.

And the crowd, the masses chant there on the square Through the Cross to the Crown, the masses chant here, are luckily healed in the faith in the words that believe. And in a little while Iben will pull up her fallen jeans there *The Lord Is my Shepherd,* here, here you are and thank you, thanks to the one who may be in need, is needed, in need of the use of speech.

Each in his own situation, sit, sit, sit, God damn it, cur, and fall out, fall off, filth, feeble, feeble fuck, *God bless our Home,* fuck, that's enough, Iben pulls up the innocence of her blue, blue eyes and scratches one part beard two parts innocence...it is his consummation.

A conversation about the artist Iben Dalgaard

Dorthe Abildgaard, Anna Krogh, Johanna Lassenius

In the following three curators, Anna Krogh, Johanna Lassenius og Dorthe Abildgaard, discuss the work of artist Iben Dalgaard. The three art historians have been invited to take part in this discussion by Iben Dalgaard. Contrary to what is customary in Dalgaard's practice, the artist herself does not take part in the conversation. Thus Dalgaard has often been involved in a direct dialogue with curators, writers or authors about her art.

This conversation is an attempt to gather some individual professional assessments of Dalgaard's work and practice, not just as something passed on to an unknown reader or spectator but also as a form of communication aimed at the artist – like a mirror image of the thoughts that Dalgaard's works may initiate. We have chosen to focus on significant parts of Iben Dalgaard's works and ideas that are important to each of us. We all know her oeuvre from the 1990's through to today. Our knowledge is based on a long-standing acquaintance with the works, but also on curatorial conversations with the artist or other communicative experiences.

DA: Many people outside the world of art do not associate art with the idea that art can be examining or investigative, that the legitimate purpose of art can be to 'examine' a given topic, norms or kindle processes that help further this examination. I maintain that the examining aspect is a clear intention in Iben Dalgaard's practice, not just in relation to the work on the specific pieces of art themselves but also when it comes to the work/spectator-relation. Anna, you have written quite a lot about this aspect of Dalgaard's art, about her absurd-humouristic stagings of the role of the spectator. The mechanisms of subjectifications which Dalgaard may sometimes express contain an examining dimension, some would perhaps say an utopian idea of Iben's about being able to raise the consciousness of the individual concerning a series of norm-based rules and notions about the individual today.

AK: All of Iben's works create a form of social space in which she communicates with the spectator. This is so established in her concept-based art, not that I suspect her of having an image of a person watching her work fixed in her mind when

she gets the idea for a work. It's just her way of existing in the world, always engaged in a dialogue. One of her most interesting strategies is to use humour and laughter as means of communication. We as spectators are quite comfortable with humour, laughter is universal, and to Iben it becomes a way in which she may open the signification process of the work. Via humour a sense of confidentiality has been established, a space in which there is a mutual point of departure. In Iben's world there are no rules against laughing in the museum. Things are not ceremonious and serious. Iben has been very preoccupied with the Russian theorist Mikhael Bakhtin, who spoke of the critical potential of laughter, that the artist by way of humor creates the opportunity to lay bare the conventional thinking, social structures and prejudiced views of the world of the politicians in power. This is also what Iben's art is capable of.

DA: Many of her works are also reflections of the context of the exhibition, some in a direct way, some in a less direct way. An example of this is a video which she deliberately chose to present after the meeting of the audience with the installation

Only when I laugh (1996). So, the spectator entered The Art Museum of West Sealand, and somewhere in the exhibition you would meet the installation *Only when I laugh*. In many ways this was precisely about the spectator's search for meaning in art, and about how laughter exemplified via an absurd-comical performance by a mime artist in the video in front of the very same work gave the spectator the opportunity for self-reflection regarding his or her own actions in front of the installation. *Only when I laugh* consisted of a row of cupboards that to begin with were closed. I think one was slightly ajar, and one could not be opened at all. When opening the cupboards, a chaotic amount of information was revealed. On the doors of the cupboards were lexical descriptions of various concepts and an instruction of how to write these words using sign language. Standing and hanging were ready-mades, e.g. the central character of Edward Munch's *Scream* was installed as an inflatable plastic model next to a sphygmomanometer and so forth. Consequently, each of these cupboards contained a number of visual and linguistic signs and codes which to the naked eye were difficult for the spectator to decipher. Through his performance in the video, the mime artist metaphorically speaking stepped up beside the spectator, miming the situation which the spectator most likely had experienced by opening these cupboard doors. Seen like this the video was a meta-text or a meta-reflection on the recipient of art, the spectator, and in this case laughter was inclusive because the mime artist's last laughter about not finding a complete explanation about the work helped put focus on the role plays and the normative behavior we in almost somnambulist manner engage in, for instance in the art institutions. When you – as in the case of this sympathetic mime artist – become aware of a predictable reaction, a spectator's position repeated indefinitely by the mass audience

of an exhibition. This makes it possible to talk of laughter as a carnivalesque strategy which makes us all drop our disguises, so to speak. Iben is obviously aware of such a possibility, and speaks about laughter freeing the individual or the ego mentally speaking – or at least laughter can create a distance of self-irony to the normative limitations which not only I but also the spectator next to me is subject to. Thus laughter is a tool in the process of creating meaning which the artist wants to initiate, albeit its success or effect will always be hypothetical, completely dependent on the will of the spectator to 'play the game', to interact. If you are not participating, you are merely a spectator; if you are not challenged, you will simply not discover the critical and existential potential of her works.

Generally speaking, Iben Dalgaard always works with a set of rules for the spectator, rules that are hypothetical. They can be followed, begin being used, whereby one enters the premise of the artist, which can be as risky as letting oneself be led by other norms and values. Here I'm thinking from the point of view of being a person determined by a specific culture.

JL: I think it's important to emphasize how the conceptual point of departure in Iben's work at all times follows an aesthetic dimension and a preoccupation with material. Here is the foundation of the seduction which often gives the audience the inclination to go along with the rules she lays down. By not only allowing but also valuing the aesthetic and the sensuous, Iben is conscious of the challenge inherent in the fact that the invitation of contemporary art to interact with the spectator may sometimes have an off-putting effect on the audience. The inexperienced audience are confirmed in their view that they do not know how to behave in the world of art; the experienced audience, on the other hand, will feel intimidated by being

dragged around the circus ring. Therefore the audience must be seduced, and Iben seduces to be able to confuse – confuse what we think we understand. When we find out that things are not what we thought they were, we have to try to understand once again. This constant search for meaning, for trying to understand, becomes a significant driving force. However, there is not always a meaning, or at least not one single meaning. Iben confronts clarity as a comfortable illusion by turning things on their head and appealing to our relation to norms and rules that have become unreflective banalities and correctnesses. Perhaps another way of putting it would be to say that seduction here is ideally not about persuasion but about conversation. She is critical of cultural phenomena and norms that become meaningless repetitions without taking a stand or committing. This is what the Slovak philosopher Slavoj Žižek calls 'inter-passiveness', the possibility to remain passive via others. The danger of this lies in the fact that our ability to take a stand is not encouraged but replaced. There is, so to speak, no need for us to take a stand since others have already done this for us. Žižek points to a number of interpassive phenomena such as canned laughter on television in which others laugh for us when we don't have the energy ourselves; traditions in which we believe in something without really believing; commercials in which a model consumes a product as our representative. This is laughter, belief, pleasure which we don't need to engage in ourselves, which in itself is an absurdity, but which can be perceived as a result of the more rational and efficient aspects which everyday life demands of us. To Iben it's all about being honestly and reflectively present in her own life with all its facets, as a decent human being and fellow (wo)man. I am well aware that this may sound pompous, self-indulgent and politically correct. However, this is not the case when it comes

to Iben. Rather it is the skewed, the wrong, the failure, the irrational and insensible which make it human, meaningful and perhaps precisely seductive. In a series like *Being Human* this is expressed through embroidered curse words of a somewhat older date like fool, chicken and cow.

Time has taken away most of the sting of the offensive tone in these words so that today these words are terms of abuse that might actually be affectionately intended. This may not be what makes most proud of ourselves, but it's still part of what makes us human – when we step outside of ourselves.

DA: I'd like to stay on the issue of 'canned laughter' in the sense of a plot in the entertainment industry, unless the audience joins the jest with laughter. Dalgaard's artistic vocabulary, the issues she deals with, the materials she uses, the processes she initiates and the way in which the work titles are related to the artistic object are also a kind of well-arranged plots. However, these are systematized in such a way that she as an artist can distance herself from them. Consequently, Dalgaard comments on both image and language regimes as well as on systems of signification, which she as an artist and a person is part of. But she does this openly as opposed to the entertainment industry in which the shallowness and bad timing of canned laughter reveals itself in its repeating absurdity. Canned laughter is not an expression of self-reflection on the part of the entertainment industry but rather a piece of psychological engineering whose purpose is to guarantee a large number of viewers.

Another important aspect of Iben's art is the way in which she has recently appropriated images of advertising and next left these pictures to Arab embroideresses to develop on. Here I'm referring to *I suppose we are all pro pose*, which goes from

being a picture of stereotypical western pin-ups, a style within the language of advertising, to being an instructive image of cultural complexity; in other words, a completely different form and a different meaning. As is often the case with Iben, only minor displacements and details give away the 'origin' of the works as western pin-ups. The same manoeuvre she performs in the work *Broken English*, which is also diacritical in the manner that the English language is transformed through other languages or slang. It's a fact that both the language of advertising and the English language in the capacity of their global status are under constant development. This change, however, takes place more frictionless in some subcultures than in the more dominant ones. Ultimately, the question for Iben Dalgaard is always – and it's here that she comments on the system of which she herself is a part – who sees but also which individual it is that talks. At this point Dalgaard directs our attention towards the intercultural in the sense that the meeting between cultures and subcultures broadly speaking can create new languages.

AK: That's an interesting reference to canned laughter. I have never thought that Iben's use of humour could be related to popular culture. Similarly, I don't necessarily see a connection or a reference to pop art in her art. But of course it's always been there, and it has certainly been accentuated in her most recent works. In that context I still find Bakhtin a viable theoretical frame of reference because I don't think that laughter to Iben is just a gimmick. I think she brings laughter into play as a physical reaction to art in order to create space for a critical stance – you have to ask yourself what it is that you're laughing at. Thereby Iben establishes a dialogue and a reflection, and this communication is important

precisely because the utterances of her works emphasize the complexities of the world. The spectator, the body, is in every sense of the word a protagonist in the encounter with her works. One could say, using Bakhtin, that her statements are unified in the principle of laughter in which the banal is what's important, but also in the common and the universal. The critical and the complex are an inseparable part of the uncomplicated.

This talk about the common and the universal may sound fluffy. Nevertheless, this is what strikes me when we talk about intercultural discourses. Iben's art has never been anchored in a particularly Danish context. She has always made use of the English language in her titles, which contain surprises subtleties and complexities, and even though she is preoccupied with contemporary life, her reflections have never centered on a local reality. After all, parts of her artistic practice were established in connection with her stay at IASPIS in Stockholm in 2001, and it seems to me that it has always been natural for her to address issues and problems that are valid and relevant to all cultures and in all contexts. One could ask whether or not her existential interpretations entail a critical relation to the individual versus the collective, the private versus the public? Or you could ask how the individual human being is part of a larger social context, and how you as an artist establish artistic meaning in a dialogue which does not take place in a public, institutional space but in a private meeting between spectator/work, in the communication with the unknown recipient?

DA: You're talking about the universal, which in our time is a possibility of perception in art. I mean in the way that we each of us recognize something that spreads to our collective history, knowledge and contemporary society. Implicit in the universal

is the idea about recognizing something, e.g. some common human conditions, values or alienation which all depend on how we experience the local and global reality in which we are embedded. Here it becomes an open question where and how the universal figures in or around the work in relation to such a transnational reality.

Thus the signification process not only depends on the confrontation of the spectator with a collective history but also on the context of which the work is a part. Take for instance Iben's most recent work with embroidery, which some may connect with a Romantic idea from the art nouveau period. Others may associate this with a contemporary gender discussion classifying embroidery as an antiquated non-artistic female chore. Yet others may point to a visual culture and the Golden Age of Danish painting with its pictures of the bourgeoisie in which the woman, contrary to the man at his desk, was placed in the midst of the family, head bowed on her handiwork. In other words, we are dealing with realizations, remembrances, which are not immediately recognizable in the work but which the work may provoke in the spectator just by taking as its point of departure a material which is connected to a cultural history to which a relation or a memory exists. The same can be said about the handkerchief, or the table cloth for that matter, which Dalgaard also makes use of. They are also carriers of a story by virtue of the way the objects are put to use within the frame of everyday life. Today the handkerchief is mainly used by an older generation whereas the table cloth is a bourgeois object of the private sphere. Characteristic of these ready-mades is an everyday quality, their use and their history, and that Iben Dalgaard brings these values into play when she leaves the work and thereby parts of the realization of the works to embroideresses from the Middle East or to

Turkish immigrant women. When she then brings the works into an artistic context, it is not in the shape of a prompter of an intimidating bourgeois national public voice. Neither is it to problematize the low status of handicraft in an artistic context; rather Dalgaard wants to, in a Duchamp fashion, relocate some cultural and social rules mechanisms of subjectivization into a new frame of reference.

In the work *Be My Guest* Iben Dalgaard sketches the word 'tart' on one of the damask table cloths in the café of the institution, and lets a Turkish immigrant woman translate this into a piece of handicraft. This action put the slang of a 'liberated' woman into play in relation to the discourse of transgression because other embroidered table cloths in the café, e.g. with a picture of fork and knife, outline a contemporary narrative which is not yet possible to get the full picture of. The displacement of the gaze, from the conform bourgeoisified space to the gesture of transgression (the curse word (the terms of abuse on the cloth) in a double sense (the gesture of inviting The Other in the sense of another culture into the cultural production) establishes a meta-life around art which takes place within a contemporary western tradition of formation, namely the conform shape of bourgeois bildung with a quotidian inter-humanity filled with conflicts. Accordingly, the gesture of the artist is distanced from a description of contemporary society, the individual and art context with normative, integrating and layered strategies, which makes evident a differentiated temporary discourse of the idea of modernity about a globalized and free individual which is not locked into a discussion about ethnicity, gender or class; rather it moves between these poles of the normative and the abject, the misfit.

DA: One thing Iben has never addressed is a hardcore feminist point of view. Her works do not enter into a dialogue with a particularly gendered audience. Or to put it differently, her way of relating the simultaneously physical and cultural experience of being a woman is part of a more general curiosity as to how this experience is carried out in social, linguistic and communicative conventions and established norms. Her works do not allow black and white statements about final 'truths'. There is a marked complexity in e.g. her cross stitch series *Amerikansk Slang/American Slang* in which she meticulously sews momentarily aggressive statements such as Fuck off, shut up. Embroidery is traditionally seen as a female pursuit, and there is a decisive confrontation between something stereotypically female and male in the series. Still, it would be just as legitimate to argue that the series is as much about the conflict of interest between the slow embroidery and the quick remark. In the series which Dorthe has mentioned Iben clearly addresses female bodily ideals. However, if she were to make a sequel to the first success, you might well imagine she would address male bodily ideals. Her discourse is not locked in predetermined spheres of interest; that is precisely where her strength lies!

JL: I think it's very true that Iben places discussions in another point of departure than is normally assumed. Her works may have political dimensions without her resorting to propaganda in her statements, and without an explicit intention on her part. Instead she hints at possibilities, sets the scene for understandings and misunderstandings. As we have already discussed, her works become studies of codes and information, where the latter is not to be understood as a locked entity, a fact communicated without friction from a sender to a

recipient. Information is a complex of something which is in formation and thereby always subject to displacement and new formations, new meanings. Becoming rather than being, so to speak.

We have touched upon 'the meeting' between work and spectator in Iben's art, the meeting as a prerequisite of dialogue and exchange. As opposed to the relational aesthetic, which has been criticized of being founded on the frictionless and consensual meeting, Iben problematizes the meeting, which was also evident in her exhibition *Rendez Vous* in Møsting's House (2010). Here *American Slang*, which Anna mentions, takes as its starting point the aggressive and rejecting meeting, which was further emphasized by the sound of the work in which an indefinable accent shouted these internationalized terms of abuse at the audience. What we have are words whose rejection is understood across cultures. At the same time a certain 'blindness' towards these words has been created because of their dispersal into a global culture. . .

Another work which was also a part of *Rendez Vous* was *Talk to me*, which apparently welcomes a dialogue, but the two chairs of the installation are separated by a curtain so that a potential interlocutor cannot be seen. This is reminiscent of the faceless communication of the confessional. Also, the seats of the chairs are handkerchiefs that have been loosely sewn together, which no doubt would cause a collapse of the chairs if one tried to sit down to talk or confess. The meeting and the urge to dialogue is pro forma because you are talking if not to a wall then to a curtain. The meeting has been impeded so that you have to be creative to find new ways of creating a dialogue.

In her own way of working the meeting also plays a central role. Collaborations and exchange have always been at the core of Iben's practice because dialogue to her implies a

renouncement of her own sovereignty. Instead different voices are called into play, which thereby contains the possibility of going some place new together. Her previous collaborations have primarily been with colleagues from the world of art. In these cases the focus has been on establishing common premises. However, in her latest collaboration with Moroccan, Syrian and immigrant women, she does not hide the fact that she is the one who has laid down the premises of the exchange by setting the frame and inviting a collaboration on the concrete formation of the works. The women are not held hostage in her project, though. We are not talking about a piece of commissioned work. She is interested in letting the women speak in their own environment, asking them to do their embroidery freely within the limits set by her. She has expectations as to the meeting that will take place, but she humbly recognizes that others may have an idea of the meeting as well. After all, the meeting is called *I suppose we are all propose* and not we are all propose, while the project with the embroidered table cloths is called *Be my Guest*, which of course refers to the invitation and social gesture which constitutes the meal, but it also refers quite concretely to Iben's invitation to the immigrant women to embroider. Supposedly, it is also a fundamental interest in the meeting and what this may lead to, which is the reason why Iben has arranged this conversation with the three of us.

DA: Yes, I've been wondering about this. What is it that we each of us would like to arrange, to formulate to the reader, the spectator? We agree that Iben challenges the norms of society, and that she does so in a way which makes it plausible to talk about a universal perspective because what's important in her work is always to generalize norms and mechanisms of

subjectification. This endows the works with a larger human perspective which does not refer to a specific culture, ethnicity, gender or nation. In a way this is a liberating scenario of the future for the individual. The historical baggage and knowledge accordingly becomes easier to carry with you, but this is not what the background noise of our discussion is a reflection of. From a local point of view, we have been given a culture canon, and norms are constantly listed and discussed politically. Integrating authorities are put in everywhere, and we get a limitless space in which we are constantly visible as creators of society.

And this is an important dimension to work on, also for the art institution, which may have a predisposition to harden and to act in accordance with predetermined criteria of success. Ultimately, the culture industry of which the three of us are all a part is still an authoritarian form in which the scattered functions of the life of society, e.g. culture and leisure time, is reorganized or, to use a stronger word, re-totalized. When an open work, in the fashion of Umberto Eco, is presented in such an institution, what happens then to the perception of the audience of that institution? When a work deals with an area which is un-translatable in the sense 'non-including', then the art institution is challenged due to the investigative nature of art and its preference for criticizing the art institution.

JL: This is a question with wide-ranging implications. I no longer see the open work as a contrast to the institution despite the fact that it problematizes the function of the art institution. As in the case of many other practices that criticize or problematize the institution, the open work has been accepted by and experienced the disarming effect of the art institution. In many instances the work has become without consequences. For a long time institutions at large have created exhibitions

which have the problematizing of institutions as their pivotal point, conscious/subconscious play on their own position as object of artists' attention and criticism. Paradoxically, the critical work here has a supportive effect on the power position of the art institution. The de-institutionalized is institutionalized. In the institution and in curatorial discussion today there seems to be an increased focus on the perception of the art institution as a learning and knowledge producing institution. This is a kind of rediscovery of the art institution as more than mere representation. The academy and the laboratory have become widely used metaphors for art institutions, and there is even talk of an 'educational turn' within curation. Learning here is not to be understood as traditional teaching and communication attached to an exhibition; rather it should be seen in connection with Dorthe's introduction about art as examination. Consequently, what we are dealing with is a more 'free' notion of knowledge production which is not restricted by the same obligations, hierarchies, canonizations, authorities of control etc. which the rest of the institutions of learning are subject to.

In relation to this discussion it might be interesting to draw on the German professor of pedagogy Thomas Ziehe as one of Iben's references. Ziehe talks about 'good differentness' or 'well-dosed strangeness' as a prerequisite of learning and thus of development. He points to how cultural emancipation can become an obstacle in the process of development because a completely free situation makes us do and choose what we already know, and the result of this is repetition. Instead Ziehe urges us to follow that minor limitation, obstacle, which forces us to think and do things a little differently.

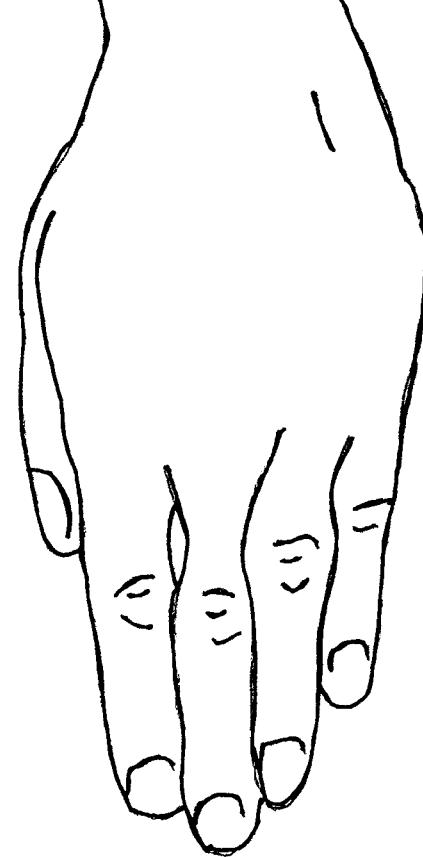
DA: Fundamentally, the art institution is a public sphere which in its form ought to be independent of the commercial and

public sphere, thus representing a level of professionalism and some perspectives of learning that could constitute 'good differentness'. So the institution should be capable of making clear the value of artistic diversity and quality. But do we have the kinds of institutions which in their way of conducting themselves as publicly financed institutions present themselves in this way?

If we are not to end up with one singular model of how an art institution should work, we really need to show art like Iben Dalgaard's to develop a critical awareness in the audience and to challenge and invite the institution to reassess its own norms and reality.



UDEN TITTEL, 2011





VÆRKER / WORKS

VIRUS, 2003

Virus er 60 bemalede og indrammede broderier, der hænger i to rækker. Hvert billede indeholder en 'virus' – en slags fejl eller mislyd, om man vil. F.eks. en forvrængning i kompositionen eller et ukorrekt element i det afbildede objekt. Ved første øjekast synes der at være tale om en serie rent pornografiske billeder, men ved nærmere eftersyn er det langt fra alle, der er af egentlig pornografisk karakter. Mange af broderierne afbilder 'neutrale' genstande, men de pornografiske billeder bliver 'vira', der smitter, så den samlede læsning går i pornografisk retning. Værket peger således på, hvordan vi altid vil aflæse ting gennem en given kontekst.

VIRUS, 2003

Virus is made up of 60 painted and framed embroideries that hang in two rows. Each picture contains 'a virus', a kind of flaw or a sign of disagreement, if you will. This may be in the form of a distortion in the composition or an incorrect element in the object depicted. At first glance, this seems to be a series of purely pornographic images, but at closer inspection far from all of these turn out to be of a pornographic nature. Many of the embroideries depict 'neutral' objects, but the pornographic images become contagious 'vira' so that the overall result moves in a pornographic direction. The work thus points to how we also interpret things through a given context.

MYSHÖRNAN, 2004

Myshörnan omdanner gallerirummet til en indbydende hyggekrog – eller rettere til to identiske rum. På væggene hænger der små broderede billeder af moderne design ikoner og god smag. Denne kølige modernisme stilles i kontrast til en mere traditionel hjemmelighed med 'folkhems' elementer som f.eks. stofbetrukkne lampetter, blondegardiner og magelige, kulørte puder. En nøjere gennemgang af de to rum afslører, at de alligevel ikke er helt identiske; små detaljer adskiller og forskyder rummene. Det menneskelige fravær i billederne efterlader møblerne som ensomme hovedaktører og bliver en kommentar til vor tids overdrevne fokus på det hjemmeliges postulerede fællesskabsfølelse.

MYSHÖRNAN, THE COZY CORNER, 2004

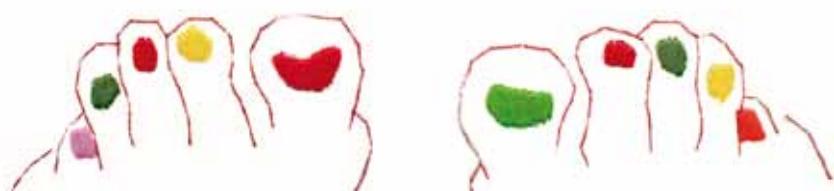
Myshörnan transforms the gallery space into an inviting and cosy corner, or two identical rooms, to be more precise. Small embroidered pictures made by modern design icons and in good taste hang on the wall. This cool modernism is in contrast to a more traditional homeliness with elements from the Swedish 'folkhem', like for instance upholstered bracket lamps, lace curtains and comfortable colourful pillows. A closer look at the two rooms reveals that they are not identical after all; small details separate and displace the rooms. The absence of humans in the pictures leaves the furniture as lonely main characters and thus a comment on the exaggerated focus in our time on the supposed community spirit of the homely.

DRAPED SCENTENTES, 2006

Draped Scententes består af lette forhæng, bag hvilke der på væggen hænger store rammer med broderede sentenser, som parafraserer almuebilleder med velkendte ordsprog. Fortidens opbyggelige sandheder og leveregler omskrives til amoralske eller desillusionerede erkendelser, så det f.eks. ikke længere er "Ærlighed varer længst" men Kærlighed narrer længst. Værket bruger humoren til at punktere de selvhøjtidelige sproglige udsagn, som vi i dag er omgivet af, og bliver en slags synliggørelse af vores stadige hang til forsimplede læresætninger.

DRAPED SCENTENTES, 2006

Draped Scententes consists of light curtains behind which hang large frames with embroidered maxims paraphrasing pictures of peasants with well-known proverbs. The edifying truths and rules of conduct of the past are rewritten into amoral or disillusioned realizations, e.g. not 'ærlighed varer længst/honesty endures' but 'kærlighed narrer længst/love fools for the longest time'. The work uses humour to shoot down the pompous linguistic statements which we are surrounded by today, making this a kind of visualization of our consistent inclination for simplified doctrines.



AMERICAN SLANG, 2006

I Amerikansk *slang* er en række udbredte amerikanske slang ord som f.eks., "Fuck you" sirligt blevet broderet på lærred, for dernæst at blive bemalet og monteret på trærammer. Værket arbejder med det absurde i kontrasten mellem de vrængende slangudtryk og det pertentlige broderi; mellem den hurtige ytring og den langsommelige broderi- og maleriproces. Dette værk har været installeret med lydspor, hvor en kvinde stemme råber de amerikanske slangord ud i lokalet.

AMERICAN SLANG, 2006

In *American Slang* a series of common American slang expressions as for instance 'fuck you' have been neatly embroidered on canvas; next these expressions have been painted and mounted on wooden frames. The work shows the absurd in the contrast between the distorted slang expressions and the detailed embroidery, between the quick statement and the slow embroidery and painting process. This work has been installed with a soundtrack in which a female voice shouts the American slang words out into the room.

NOW YOU SEE ME, NOW YOU DON'T, 2006

To broderede værker i glas og ramme hænger på en endevæg. På det ene står der Now You see Me, now You don't på det andet Now I see You, now I don't. Halvanden meter foran hænger der transparent plastik forhæng af den type, man har ved bruseren – man kan se, men ikke tydeligt, hvad der gemmer sig bag og betrakteren er forment adgang bag forhængen. Værket leger med det besværliggjorte syn og betrakterpositioner – hvem ser hvad? Og hvornår? Hvem betragter og betragtes?

NOW YOU SEE ME, NOW YOU DON'T, 2006

Two embroidered works in frames hang on and end wall. On one it says Now You see Me, now You don't, on the other: Now I see You, now I don't. Five feet in front of this is a transparent plastic curtain – like the one used in a shower. You are able to make out, but not clearly, what is behind it, and the spectator is denied access to what's behind the curtain. The work toys with the impeded vision and spectator positions – who sees what? And when? Who observes, and who is observed?

BEING HUMAN, 2007

Skældsord som f.eks. "Fjols", "pivskid" og "mokke" er her broderet, bemalet og monteret, så de fremstår som små selvstændige objekter. De nedladende og uforskammede ord har en lidt forældet klang, som gør, at man kan trække lidt på smilebåndet frem for at blive fornærmet. Broderiet er her i tråd med tidsånden i ordene men helt ude af trit med ordenes betydning. Værkets titel peger på det menneskelige i at være et fjols, en pivskid eller en mokke.

BEING HUMAN, 2007

Terms of abuse like 'fjols/fool', 'pivskid/chicken' and 'mokke/cow" have here been embroidered, painted and mounted so that they appear as small autonomous objects. These derogatory and rude words have a somewhat older ring to them, which may give rise to a little smile instead of the spectator feeling offended. At this point the embroidery is in accordance with the spirit of the times but completely out of sync with the meaning of the words. The title of the work hints at the human aspect of being a fool, chicken or a cow.

TALK TO ME, 2010

Talk to me er en installation, der består af et patchworklignende forhæng af hvide sammensyede lommetørklæder og to liggestole: én på hver sin side af forhængen, der deler rummet asymetrisk. Klædet mellem de to stole gør, at man ikke kan se den, man opfordres til at tale med. Liggestolenes sæder er imidlertid også løst sammensyede lommetørklæder, hvilket gør det umuligt at slå sig ned dér for at samttale. Værket har været installeret med lydsider af avisende ukvensord.

TALK TO ME, 2010

Talk to me is an installation made up of a patchwork-like curtain made of white handkerchiefs which have been sewn together and two deck chairs: one on each side of the curtain, dividing the room symmetrically. The cloth between the two chairs has the effect that you cannot see the person which you are urged to talk to. Meanwhile, the seats of the deck chairs are also made of handkerchiefs that have been loosely sewn together, which makes it impossible to take a seat and strike up a conversation.

HOW TO DRESS FOR AN EXHIBITION, 2010

En glasbeholder ved indgangen til udstillinger er fyldt med hvide bomuldshandsker. Her kan man blive klædt på til at gå på udstilling. Handskerne er af den type som konservatorer og andre, der 'gerne må røre' originale kunstværker, iklæder sig, for ikke at ødelægge og tilsmudse værkerne. Den fysiske påklædning bliver et billede på den mentale påklædning – hvordan ruster vi os til mødet med kunst?

HOW TO DRESS FOR AN EXHIBITION, 2010

A glass container at the entrance of the exhibition is filled with cotton gloves. Here you can dress for going to an exhibition. The gloves are the type worn by museum conservators and other people who are 'allowed' to touch original works of art in order not to ruin or dirty the works. The physical attire becomes a symbol of the mental attire – why do we prepare ourselves to meet art?

BROKEN ENGLISH, 2010-11

Broken English er en serie, der består af slanke og letpåklædte pin-up kvinder i naturlig størrelse. Kvinderne har et vestligt udseende og selvbevidste blikke. De poserer og kommer med små udsagn, der ved første øjekast synes ganske uforståelige, men ved en nærmere højt-læsning forstår man, at det er "asiatisk" engelsk, hvor udtrykkene er skrevet, som de udtales. Fakin supah' (fucking super) eller kum hia (come here). Værkerne peger på kulturelle clichéer og skaber absurd humoristiske møder mellem disse.

BROKEN ENGLISH, 2010-11

Broken English is a series consisting of slender lightly dressed pin-up women in full-scale size. The women have a western appearance and self-conscious looks. They pose and bring forth small statements which at first glance may seem completely incomprehensible, but when you read a little closer you realize that this is 'Asian' English in which the expressions are written like they sound. 'Fakin supah' (fucking super) or 'kum hia' (come here). The works draw our attention to these cultural clichés and sets up absurd humouristic meetings between these.

NO PICTURES, PLEASE, 2010-11

I det fortløbende projekt *No Pictures, please* inviterer Dalgaard venner og bekendte til at modtage en beklædningsgenstand med et broderet udsagn og en instruktion om at tage et fotografi af sig selv iklædt tøjet. Fotografiet skal tages i en kunstinstitutionel sammenhæng, hvor det broderede udsagn skal sættes i spil. Projektet forholder sig bl.a. til de forbud og påbud, man er så vant til at møde i kunstinstitutionelle sammenhænge og dermed også til social ulydighed i forhold til at overskride det institutionelle forbud. Samtidig bliver projektet en kommentar til den konstante strøm af billeder, vi lever i med et allesteds nærværende kamera, både andres og vores eget – "No pictures please!"

NO PICTURES, PLEASE, 2010-11

In the continuous project *No Pictures, please*, Dalgaard invites friends and acquaintances to receive an article of clothing with an embroidered statement and an instruction to take a photograph of themselves wearing the clothes. The photograph is to be taken in an art institutional setting in which the embroidered statement must be put into play. The project relates to the do's and don'ts that are so familiar to the art institution, and thereby the work also relates to social disobedience when it comes to transgressing the institutional ban. Simultaneously, the project becomes a comment on the constant stream of pictures and the ever-present camera that we live with, or own camera and that of other people – "No Pictures, please!"

I SUPPOSE WE ARE ALL PRO POSE, 2010-11

I projektet *I Suppose We are All pro Pose* har brodøser fra hhv. Marokko og Syrien fået hver deres fotostat på teaterlærred af en poserende vesterlandske kvinde i naturlig størrelse. Kvinderne er blevet opfordret til at brodere frit på de portrætterede kvinder og dermed skabe en viderebearbejdning af kvinden som udtryk. Efterfølgende har Dalgaard bearbejdet billederne yderligere ved at bemale dem til de færdige værker. Projektet er en udveksling og et kulturmøde, der udforsker kulturelle koder, forskellige forståelser af det æstetiske og det kvindelige.

I SUPPOSE WE ARE ALL PRO POSE, 2010-11

In the project *I Suppose We are All pro Pose*, two embroideresses from Morocco and Syria have each been given a photostat on canvas of a western woman posing in full-scale. The women have been urged to embroider freely on the women portrayed in that way creating a further re-arrangement of the woman as an artistic expression. Subsequently, Dalgaard has re-worked the pictures further by painting them into the finished works. The project is an exchange and a cultural meeting which explores codes and different understandings of the aesthetic and the female.

HANDS OFF - NO TOUCH, 2011

Handske, der er smukt dekoreret med henna-mønstre er placeret på små svævehylde. Handskerne bliver frarøvet deres funktion som handske, når de, som her, ikke må berøres. Berøringsforbundet er meget velkendt fra kunstinstitutionelle sammenhænge. Henna-mønstrene bliver som en tatovering af handsken, der gør det muligt at påfører sig en anden kultur, som nemt kan tages af og på. Titlen hentyder til værkets dobbelptydighed og tautologi.

HANDS OFF - NO TOUCH, 2011

Gloves that have been beautifully decorated with henna patterns are placed on small shelves. The gloves are deprived of their function as gloves when they, as is the case here, are not to be touched. The ban against touching is very familiar in an art institutional setting. The henna patterns become like a tattoo of the glove, which makes it possible to assume another culture, like a piece of clothing taken on and off. The title refers to the ambiguity and tautology of the work.

MAKE MY CAKE, 2011

Danske indvandrerkvinder med mellemøstlig baggrund videregiver i projektet *Make my Cake* opskriften på en kage, de holder særligt af. Bagere i området omkring Skovhuset, Værløse får opskrifterne og sætter kagerne i produktion som "ugens kage". Kagerne kan købes hos bageren og i Skovhusets café i udstillingsperioden.

Projektet tager udgangspunkt i kagen som generøs og social gestus, og bliver dermed et konkret vidnesbyrd derom.

MAKE MY CAKE, 2011

In *Make my Cake* Danish immigrant women of a Middle Eastern background pass on the recipe for a cake they especially like. Bakeries in the area around Skovhuset, Værløse, receive the recipes and put the cakes into production as 'cake of the week'. The cakes can be bought at the bakeries and at Skovhuset's café during the period of the exhibition. The project takes as its starting point the view of the cake as a generous and social gesture, which the project hereby bears witness to.

BE MY GUEST, 2011

På damaskduge fra Georg Jensen har Dalgaard skrevet eller tegnet motiviske oplæg, som etniske kvinder fra Place de Bleu på Nørrebro siden har broderet og hæklet på. Alle motiver kredser om måltidet og dets forskellige konventioner, der enten opretholdes eller forkastes. F.eks. en dug med broderede opdragelses-sentenser som 'leg ikke med maden', 'albuerne ned fra bordet' etc. - eller et andet eksempel på en dug med et stort fad og hænder, der rækker ind mod fadet. Eller en tredje med broderede fødder og skriften 'giv os i dag vort daglige brød'. Projektet handler om måltidet som en kulturel, personlig og social gestus, hvor vi viser os selv og inviterer andre til at deltage.

BE MY GUEST, 2011

On damask table cloths from Georg Jensen, Dalgaard has written or drawn motivic presentations which ethnic women from Place de Bleu on Nørrebro in Copenhagen then have embroidered and crocheted on. All over motives revolve around the meal and its various conventions, which are either upheld or rejected. One table cloth is for instance embroidered with didactic maxims like 'don't play with your food' or 'no elbows on the table' etc. Another example is a table cloth with a big dish, hands stretched towards this dish. A third instance is a cloth with embroidered feet and the writing 'give us this day our daily bread'. The project centres on the meal as a cultural, personal and social gesture in which we present ourselves and invite others to participate.

© 2011

Iben Dalgaard

Skribenter og fotografer

Tekster:

Louise Mazanti, ph.d., skribent og kurator

Dorthe Abildgaard, cand.phil

Anna Krogh, mag.art

Johanna Lassenius, mag.art

Thomas Bruun, billedkunstner, forfatter

Oversættelser:

Jacob Lund

Foto:

Erling Lykke Jeppesen

Bjørn Pierri Enevoldsen

Jonna Keldsen

Grafisk tilrettelægning:

Pernille Kleinert

Tryk:

Formula A/S

ISBN 978-87-990072-2-6

Kataloget er udgivet med
støtte fra Ny Carlsbergfondet

www.ibendalgaard.dk

TAK

Thomas Bruun

Barbara Kotthaus

Pernille Kleinert

Dorthe Abildgaard

Johanna Lassenius

Anna Krogh

Susanna Neumann

Erling Lykke Jeppesen

Birthe Bisgaard- Liljestrand

Anne Stamhus

