

# Kunst som et gæstfrit rum

Temanummer: Værdiskabelse i kunst og kulturliv

*Hvordan kan kunst fungere som et rum for gæstfrihed og samfundsmæssig transformation? Med udgangspunkt i en analyse af kunstværket Green River af Olafur Eliasson, som midlertidigt forandrede floders farve i forskellige byer og landskaber, fremhæves det, hvordan kunst ikke blot ændrer den fysiske verden, men også kan påvirke og transformere de menneskelige relationer og den sociale kontekst. Værket skaber et sted-specifikt, performativt rum, hvor pub-*

*likum inviteres til at engagere sig og reflektere over både kunstens og deres egen rolle i samfundet. Forfatterne argumenterer for, at kunstens værdi ligger i dens evne til at etablere et rum, der muliggør gensidige transformationer og udfordrer konventionelle identitetsopfattelser. Denne værdi kan beskrives som en gensidig gæstfrihed, hvor både værk og modtager må afstå plads og autoritet for at åbne sig for både forandrende og forstyrrende møder.*

## MIKKEL BOGH

Professor i kunsthistorie,  
leder af PASS - Center for  
Practice-based Art Studies,  
Institut for Kunst- og  
Kulturvidenskab, Københavns  
Universitet, mibo@hum.ku.dk

## FREDERIK TYGSTRUP

Professor i litteraturvidenskab,  
leder af forskningscentret  
Kunsten som Forum, Institut  
for Kunst- og Kulturvidenskab,  
Københavns Universitet,  
frederik@hum.ku.dk

*Som mennesker spiller vi forskellige roller. Nogle af dem er givet på forhånd, andre skaber vi selv. Men de roller, som vi spiller, kan ikke definere, hvem vi er. Faktisk er vi for altid ikke-definerbare, både for os selv og for andre. Denne egen-skab, som består i aldrig at nå frem til en total gennemsigtighed for os selv og for andre, er måske, når det kommer til stykket, vores identitet. Og den er fælles for alle.*  
– Achille Mbembe (2020)

Kunst kan have værdi for sin omverden på flere måder. Som handelsvare og investeringsobjekt, som velstandssymbol, som forskønnende og underholdende indslag, som variation i et ellers monotont miljø, som piring af sanser og intellekt, som noget, der fremmer produktivitet, kreativitet og samtale. Den værdi, som optager os her, udelukker ingen af de nævnte (der hver især kan gøres til genstand for analyse), men forekommer os at være mere direkte knyttet til kunstens funktion og eksistensmåde som kunst snarere end som alt muligt andet. Vi kan komme i tanker om forskellige begivenheder, udtryksformer og genstande, der både underholder, stimulerer og giver stof til eftertanke og indhold til samtale, uden at vi af den grund vil henregne dem under kategorien kunst. I det følgende vil vi forsøge at indkredse en kunstnerisk værdiskabelse, som ikke umiddelbart kan gøres op i nytteværdi, bytteværdi eller anden mere eller mindre målbar funktion og effekt, men som i kraft af kunstens henvendelse og de forbindelser, den skaber, kan være en inspiration, en model, en anledning til refleksion for et samfund, der har reserveret institutionel plads til kunsten og dog let kan overse eller glemme det transformative potentiale, kunsten besidder. Vi foreslår her, at begrebet om gæstfrihed bedst beskriver den relationen mellem vært og gæst, mellem værk og modtager, som kunsten kan etablere, og som rummer muligheden for en social transformation. Lad os dykke ned i et eksempel.




## En grøn flod

For de fleste kom det fuldkommen uventet, for nogen som et chok. Byens vand var blevet sat i bevægelse, det vand, som flød eller for mange bare lå der som en stille, strømmende flade mellem pladser, veje og havnepromenader, foran elegante hoteller, under broer, mellem øer, for enden af parkanlæg, langs operaen og kunstmuseet, på vej mod skærgården og havet. Man begyndte at lægge mærke til det, som var det efter års ubemærkethed pludselig blevet muligt at se det igen. Men vandets nye synlighed var langt fra den, som mobilkameraet fikserer, som postkortet viser, og som kendes fra lokkende billeder af den urbane skærgårds perfekte idyl, udsigten over havnen mod slottet og Stockholms Gamla Stan. Det var en mærkelig, en unaturlig og foruroligende synlighed, på samme tid løfterig og uheldssvanger: Et element var under forandring. Plamager af grøn farve var som langsomt udviklende formationer i en lavalampe begyndt at brede sig i flodløbets retning og tegnede over et par timer langstrakte, uregelmæssige bånd gennem byens centrum. Snart opløste fænomenet sig i Østersøen, og flodvandet antog igen sin vanlige farve. Men inden da og i takt med den grønne farves udbredelse havde uroen blandt stockholmere nået at vokse til panik; rygter svirrede, mens aviser skrev om lækager og farlig forurening. Samtidig blev der kigget ned fra broerne, som kun få tidligere havde kigget på flodvandet. Billeder, som dokumenterer processen, viser tydeligt, at folk flokkedes om floden, der nu for en kort stund var kommet i centrum; floden var blevet en ting, en genstand for frygt, undren og

*Olafur Eliasson: Green river, 1998. Uranine, water, Stockholm, 2000. Photo: Olafur Eliasson. Courtesy of the artist; neugerriemschneider, Berlin; and Tanya Bonakdar Gallery, New York / Los Angeles.*  
© 1998 Olafur Eliasson

nysgerrighed, et anliggende, man kunne forholde sig til, endda et fælles anliggende, noget, man kunne betragte og diskutere, noget, man kunne begynde at relatere sig til, forsøge at forstå og måske komme overens med på nye måder.

Green River, som Olafur Eliassons kunstneriske intervention hedder, blev første gang realiseret i Island i 1998, siden i Los Angeles, Moss og Bremen, og endelig i Stockholm i 2000, som er der, vores historie begynder.<sup>1</sup> Farvestoffet, et ugiftig, vandopløseligt stof, er lige så virkningsfuldt, som det er harmløst. Det anvendes af oceanografer til at spore havstrømme over store afstande. Klimaaktivister har også brugt det. For dem kan farven tjene som påmindelse om omsiggribende miljøforurening, unaturlig algevækst og andre potentielt katastrofale forandringer af oceanet som følge af menneskelig aktivitet. Den grønne farves tvetydige kodning er i alle tilfælde væsentlig.

 Vi foreslår her, at begrebet om gæstfrihed bedst beskriver den relationen mellem vært og gæst, mellem værk og modtager, som kunsten kan etablere, og som rummer muligheden for en social transformation.

Skal og kan flodvand være grønt? Så grønt? Man kan blive i tvivl. Men sikkert er det, at en flod ikke skifter farve af sig selv og uden videre; i Stockholm måtte den grønne farve skyldes en intervention, bevidst eller ej. Idet Green River i en og samme bevægelse indlejrer sig i og skiller sig ud fra sit miljø, balancerer den således mellem tilsynekomst og forsvinding. Vi kunne også sige, at kunstneren har sat en bevægelse i gang, hvis videre liv og mening er op til vandet, strømmen, de anlagte kanaler og ikke mindst modtagerne.

Som en stedsspecifik, kunstnerisk intervention i byens rum gav Eliassons værk en værdi til sine omgivelser. Men hvilken værdi? Vi kommer et svar nærmere ved at betragte Green Rivers fredelige forstyrrelse af byen som en invitation til at træde ind i et forandret rum. Ikke med henblik på at se en ny genstand i rummet, hvor spektakulært og underligt det grønne end måtte fremstå, men med henblik på at engagere byrummets aktører i en ny relation, hvor selve det element, floden, som byens historie, bevægelse og liv er flettet sammen med, nu har fået en mere fremtrædende plads, måske ligefrem en slags 'stemme'. For at gøre dette måtte interventionen danne den tættest mulige relation til vandet. Men den måtte samtidig gøre sine betragtere til medvirkende. Det forhold, at afsenderen og intentionen var ukendt – hændelsen kom uden varsel, uden forklaring, uden instruktion – og det forhold, at byen selv, snarere end en dertil indrettet institution, var rammen for værket, havde faktisk en betydning for, at relationen til modtagerne kunne etableres så effektivt. Offentliggjort på denne måde fik det nemlig karakter af en anonym udfordring og invitation til alle, der måtte komme forbi og standse op: Er vi parate til at omstille os til et andet tempo, en anden retning og en anden urban rytme og æstetik? Kan vi forestille os byens forskellige aktører indgå i nye konstellationer end dem, der muliggøres i kraft af de allerede eksisterende infrastrukturer



og sansekanaler? Skræmmende eller poetisk, måske begge dele: Green River antydede i det mindste muligheden af en anden relation mellem byen og os. I sin udbredelse og måde at indtage stedet på forbinder Eliassons værk sig til en tradition for stedsspecifik kunst, der følger sine egne udviklingslinjer fra tidligt i 1960'erne. Men selve gestussen, hvormed den danner og udvider sit territorium, og hvormed den engagerer sine modtagere i dette rum, adskiller sig ikke grundlæggende fra måden, hvorpå anden kunst opererer.

## Kunsten som relation

En del af originaliteten ved Green River er, som det så ofte er tilfældet hos Eliasson, det uhørt enkle kunstgreb: at ændre flodens synlighed – man kunne sige dens værdi – ved at hælde farve i vandet. Igennem det enkle greb formår værket nemlig ikke desto mindre at skabe et markant kunstnerisk udtryk og i det samme også at indbyde (eller provokere) til at reflektere over, hvad et kunstnerisk udtryk er.

Stockholmerne anno 2000 vidste som sagt ikke, hvordan de skulle forholde sig til det grønne vand, men de opdagede, eller fik mulighed for at opdage, at de kunne se på det som kunst og dermed som et værk, der lod en ellers kendt virkelighed fremtræde på en ny måde. Ved at introducere en æstetisk situation på et sted og i en sammenhæng, hvor det ikke var forventeligt, som når man går ind på et museum, åbner en roman eller sætter en plade på, formåede Eliasson at forstærke det kunstneriske udtryk ved at gøre sine beskuere bevidste om den rolle, som de selv spiller, når de møder et kunstnerisk udtryk. Eller anderledes formuleret: Han præsenterede et værk og samtidig med det en implicit beskrivelse af, hvad der gør værket til et kunstværk.



Det er med andre ord mindst to forskellige måder at forstå kunst på: Vi kan tage udgangspunkt i kunstværkerne og alt det, som vi kan finde i dem, eller vi kan tage udgangspunkt i den attitude og den form for forventning, vi mobiliserer, når vi skal se på kunst, og som sætter os i stand til at komme i kontakt med det, som fremtræder i kunstens værker.

Det er åbenlyst, hvad værket gør: Det skaber en situation, hvor virkeligheden forandrer form, det være sig nok så diskret, og dermed møder os på en ny måde. Men det er ofte mindre åbenlyst for os, hvad der skal til for at dette sker. Der er ikke noget overraskende i at forstå kunstværket som en fremtrædelse; vi er skolet til at se på kunst og opleve kunst som en opmærksomhed på sammenhænge, nuancer og mulige sansninger, der viser sig efterhånden som man lærer et værk at kende og trænger ind i dets univers. Men ofte glemmer vi, at det, som vi beskriver på denne måde, netop ikke er en genstand, kunstværket, men derimod en relation: et *møde* med kunstværket. Det er en banal, men vigtig sandhed, at kunstens eksistensmåde ikke alene er de kunstværker, hvori



noget fremtræder, men også, og nødvendigvis, hvordan de er en anledning til en fremtrædelse *for nogen*. 'Fremtrædelsen' har to sider: det, hvoraf noget fremtræder, og den, for hvem det træder frem.

Det er med andre ord mindst to forskellige måder at forstå kunst på: Vi kan tage udgangspunkt i kunstværkerne og alt det, som vi kan finde i dem, eller vi kan tage udgangspunkt i den attitude og den form for forventning, vi mobiliserer, når vi skal se på kunst, og som sætter os i stand til at komme i kontakt med det, som fremtræder i kunstens værker. Vi kan starte med genstanden, eller vi kan starte med et møde med genstanden. I begge tilfælde vil vi imidlertid opdage, at vi ikke kan se på den ene side uden også at se på den anden. Det er det særlige ved det moderne kunstbegreb, som udkrystalliserede sig i løbet af syttenhundredetallet i Europa: Det kan ikke opretholdes uden at referere til alle de værker, vi har bestemt os for at klassificere som kunstværker, og som vi opbevarer på museer og biblioteker eller opfører på scener og skærme, men heller ikke uden at vi ser på disse værker på en særlig måde, sådan som Marcel Duchamp lærte os ved at bede os at se på et cykelhjul fastgjort til en taburet som et kunstværk og dermed gøre det til kunstværk.

Olafur Eliassons grønne flod er et værk, der lader verden fremtræde på en ny måde, samtidig med at det viser, hvordan det *selv bliver til som kunstværk* i kraft af de beskuere, der engagerer sig med dets fremtræden. Ved at pege på sig selv, peger det på, at kunstens eksistensmåde i samfundet ikke alene hviler på eksistensen af kunstværket selv og heller ikke alene på en forventning om at møde kunst, men på begge dele på samme tid som to væsensforskellige, men ikke desto mindre også uadskillelige sider af kunstens eksistens.

Det, som gør kunst til kunst, kan ikke lokaliseres entydigt hverken i genstanden eller i en bestemt måde at gå til genstanden på. Det er hverken et objektive eller et subjektivt sagsforhold. Men hvis det hverken er subjektivt eller objektive, hvad er det så? Svaret på dette spørgsmål har at gøre med, at kunstens eksistens henviser til begge sider på samme tid, at den er både objektiv og subjektiv, og at de to afhænger af hinanden: Dens eksistens er *relationel*. Dette bliver tydeligt hos Eliasson, fordi han projicerer kunstsituationens rum ud i det større og mere komplekse byrum. Til at begynde med er der ingen der ved, hvad der udgør kunstværket, og hvem der er publikum. Det er først efter en tid, at det specifikke kunstrum skiller sig ud fra byrummet og træder i karakter, idet et pludseligt synligt udsnit af byen antager værkkarakter, og en del af de tilstedeværende og passerende individer antager karakter af kunstpublikum. Det generelle, som Eliasson peger på med sit meget kontekstuelle værk, er med andre ord eksistensen af et særligt kunstrum, der kræver, at en særlig relation indfinder sig imellem kunstneriske genstande og interesserede individer.

## Kunstens rum

Hermed nærmer vi os en første tilnærmelse til spørgsmålet om kunstens værdi. Vi kan sige: Kunstens værdi har at gøre med, at den skaber et eget rum midt i det samfundsmæssige rum. Kunsten danner rum for en særlig slags møde, hvor potentialet i et kunstværk bliver realiseret, i og med det viser sig for nogen, og hvor nogen i kraft af opmærksomheden på værket som kunstværk ser og bemærker det, som viser sig i værket. Dette rum er ikke knyttet til et bestemt sted, og det er tydeligt i vores eksempel, at kunstrummet kan konfigurere sig på mange forskellige steder. Det er ikke nødvendigt med et kunstmuseum eller en koncertsal for at skabe det særlige relationelle rum mellem det, som viser sig i et værk, og dem, som det viser sig for. Men omvendt er der heller ikke nogen tvivl om, at vi sætter disse institutionelle rammer for at give kunsten udfoldelsesmulighed. Der findes både rum for kunst og kunstrum. Det sidste er et performativt rum, der knytter sig til kunstmødets begivenhed, og det kan finde sted hvor som helst: med en roman på bagsædet af linje 5 eller i et sideskib i Peterskirken. Og de første er nogle, vi bygger, fordi vi finder kunstrummets møde værdifuldt.

Det performative kunstrum skaber rum i samfundet, som har så stor værdi, at samfundet gerne vil investere i at skabe rum for kunsten. Og den værdi, ved vi nu, kan hverken findes i kunstens genstande eller i evnen til at genkende kunst, når man ser den, men derimod i den særlige form for gensidighed (og gensidig afhængighed), der eksisterer mellem kunstens værker, hvor noget viser sig, og værkernes publikum, som dette viser sig for. Denne gensidighed har to forskellige former og to grader. For det første er det en gensidighed, hvor de to sider supplerer hinanden. Værket tilbyder noget til sit publikum, nemlig det, som potentielt kan træde frem i værket. Og værkets publikum stiller sig til rådighed som den instans, der kan aktualisere det potentiale, som værket tilbyder, ved at lade det træde frem for sig.



**Vi mener, at der er behov for at udvide forståelsen af kunsten og dens eksistensmåde i samfundslivet. I stedet for at tænke kunsten ud fra de enkelte kunstværker som varer kan man forsøgsvis tænke kunsten ud fra kunstrummet som et rituel rum, der ikke alene har en brugsværdi, men også en socialiseringsværdi, en kraft til at transformere medlemmerne af et fællesskab.**

Men der er også, for det andet, en gensidighed, hvor de mere radikalt griber ind i hinanden og forandrer hinanden. Det er ikke alene sådan, at kunstværket giver noget til sit publikum; værket bliver også *brugt* af publikum, det bliver forvandlet og forvansket i brugen. Når publikum realiserer værket på sin måde, afhængigt af den enkeltes forudsætninger og forventninger og af den samtale og interaktion i publikums kollektiv, som det giver anledning til, så bliver værket også til noget andet og mere, end det oprindelig var – det

bliver realiseret og fuldbyrdet som *noget andet end sig selv*. Og tilsvarende, når publikum, som individer og som kollektiv, så at sige stiller sig til rådighed for værket og bidrager til at aktualisere de potentialer, det måtte rumme, så gennemlever de også en forvandling, en transformationsproces, gennem modningen af en indsigt, en sansning eller en følelse.

Kunstrummet er et transformationsrum i samfundet. Det er et sted, hvor vi individuelt og kollektivt fremkalder og aktualiserer de billeder af verden, som kunstens værker tilbyder os, og individuelt og kollektivt lader os forandre alt, som vi lærer at bruge vores sanselige, affektive og intellektuelle ressourcer til at blive fortrolige med (og i) de mulige verdner, som viser sig i kunsten. Og dermed et rum, hvor ingen kommer ud igen som helt den samme, et rum, hvis *raison d'être* er transformationen. Hvordan kan man knytte en værdi til sådan et socialt transformationsrum? Det er et spørgsmål, som ikke kan besvares fyldestgørende i de deltagende aktørers perspektiv, eftersom aktørerne netop selv gennemgår en transformation i processen. Man kan ikke tale om en værdi for et medlem af publikum, der undervejs har forandret sig og måske endda har fået forandret sine værdier. Og heller ikke for kunsten som genstand – f.eks. at det skulle være en selvfølgelig værdi, at kunstens værker aktualiseres og transformeres ind i en ny samtid – hvis den tilsvarende har forandret sig i processen. Kunstens receptionshistorie er ikke udvendig i forhold til de enkelte kunstværker, men griber ind i deres udtryk og mening. Det er med andre ord ikke uden problemer at ville diskutere kunstens værdi alene i aktørperspektiv med fokus på kunstens brugere og kunstens objekter. I dette begrænsede perspektiv tænker vi på kunsten som en vare, der har en brugsværdi for en bruger og en tilsvarende bytteværdi på et marked af distinkte genstande.

I kontrast hertil mener vi, at der er behov for at udvide forståelsen af kunsten og dens eksistensmåde i samfundslivet. I stedet for at tænke kunsten ud fra de enkelte kunstværker som varer kan man forsøgsvis tænke kunsten ud fra kunstrummet som et rituel rum, der ikke alene har en brugsværdi, men også en socialiseringsværdi, en kraft til at transformere medlemmerne af et fællesskab (Durkheim, 2008; Tygstrup, 2017; Overgaard, 2024). I dette bredere samfundsperspektiv er spørgsmålet, hvilken værdi det har, at et samfund besidder kunstrummet som et socialt transformationsrum? Et selvfølgelig svar vil her være, at social transformation altid er en positiv værdi, hvis den er drevet af mulighedssansen og båret af en fortløbende aktualisering af eksisterende potentialer – hvor kunstrummet er et eksperimentarium for social fantasi og social forandring og dermed et sted for både eksistentiel og samfundsmæssig reproduktion.

### Hvem er værten, hvem er gæsten?

Men vi vil gerne slutte med at anføre en anden værdi, som har mindre at gøre med det, som produceres i kunstrummet, og mere at gøre med *måden*, der produceres på. Vi tænker her på spørgsmålet om værtskab og gæstfrihed og på den værdi, som kan knytte sig hertil. Andre før os har diskuteret gæstfri-



hed i forbindelse med kunst (Borum, 2016; Christensen, 2018; Apphia, 2022). Emnets aktualitet hænger til dels sammen med behovet for at gentænke nationale og andre territoriale grænser i lyset af voksende mobilitet og migration. Flere bliver værter, flere bliver gæster. Hvad kan kunst lære os i den forbindelse? Ofte tales der inden for kunstens domæne om kunstens evne til at raffinere vores forståelse af inklusion og omsorg. Nogle argumenterer endda for, at modtagelighed i både sansemæssig og eksistentiel forstand udgør selve kernen i æstetisk erfaring, og at kunst derfor rummer en moralsk og etisk styrke. Men spørgsmålet om, hvordan kunst inviterer og tager imod, er langt fra enkelt. Det samme gælder spørgsmålet om, hvordan vi som modtagere lukker kunsten ind i vores forskellige rum og giver den et sted at være. Kunstrummet er et af de forholdsvis få samfundsmæssige rum, hvor værtskabet er uafgjort og til forhandling. Er Stockholm vært for Green River? Eller er Green River vært for stockholmernes som tilskuere og medskabere? Eller er den tilfældige, forbi-passerende tilskuer vært for kunstværket? I kunstrummet kan vi både sige, at kunsten inviterer beskueren inden for, og at beskueren inviterer kunsten ind i sit private eller sociale univers. Men i begge tilfælde er det en invitation, hvor værtskabets autoritet diskret undergraves—hvor kunsten kun stiller sit rum til rådighed for at det skal forandres idet det realiseres, eller hvor beskueren tager værket ind for at indgå en forandringsproces sammen med det.

I kunstrummet er spørgsmålet om, hvem der er vært og hvem der er gæst, ustadigt og fluktuerende og bestandig på vej til at blive et spørgsmål om en fælles beboelse af rummet og om fælles transformation gennem den fælles beboelse. Denne logik, hvor nogens rum (hvad enten det er kunsten, der byder indenfor, eller det er kunstbrugeren, der tager kunsten med hjem) bliver et fælles rum i det omfang værts og gæstens roller forhandles og forandrer sig undervejs, er gæstfrihedens logik. Fra 1995 til 97 holdt den franske filosof Jacques Derrida en række forelæsninger over dette emne, der for nylig er blevet udgivet i to bind (Derrida, 2021-22).<sup>2</sup> For Derrida er det at bebo et rum først og fremmest et spørgsmål om at have et territorium for livsudfoldelse. Men når der findes territorier, følger nødvendigvis også spørgsmålet om, hvem der har autoritet over territoriet, og om, hvilke rettigheder der eksisterer i dette territorium. Forholdet mellem territorium og autoritet er gensidigt: På den ene side vil den livsform, der udfolder sig et sted, have tiltaget sig en autoritet over På den ene side efterfølges nødvendigvis af på den anden side er den også afhængig af stedet, som betinger livsformen. Heri ligger to store politiske temaer: for det første et spørgsmål om magten til at holde og forsvare et territorium og for det andet et spørgsmål om identitet, om sammenfaldet mellem "at være sig selv" og "at være hjemme hos sig selv". I tillæg hertil kommer som sagt spørgsmålet om ret og rettigheder: I hvilket omfang har en livsform "ret" til at have autoritet over et territorium? Og hvad betyder denne autoritet for andres ret til at opholde sig på dette territorium, for eksempel hvis ikke de har noget eget territorium?

Spørgsmålet om gæstfrihed peger således på en lang række vigtige politiske problemstillinger. Gæstfrihed handler om stedets politik, om hvad det vil sige at være hjemme hos sig selv, i nationalstaten, i byen, i kvarteret, i boligen.

Og om hvad det omvendt betyder at være gæst, om man er en fremmed på ophold, eller om man kan føle sig hjemme der, hvor man samtidig er hjemmefra. Gæstfrihed forandrer værtens hjemlighed, når hjemmet skal deles med en anden; og den skaber nye former for hjemlighed for den gæst, der føler sig hjemme hos en anden. For Derrida er spørgsmålet om gæstfrihed så vigtigt, fordi det udpeger et nexus for en lang række politiske konflikter, nemlig krydsningspunktet mellem territorium og identitet: hvordan gæstfrihed som det at dele et sted også udfordrer identitetsforestillinger og -konstruktioner, og hvordan ideen om identitet – hvad enten som national, etnisk eller individuel – ofte er en komponent i ugæstfrihedens politik.

➤ **I kunstrummet – på udstillingen, i byrummet, i landskabet, til koncerten eller teaterforestillingen, i læsningen eller biografens mørke: alle de steder, hvor nogen mødes med et kunstnerisk udtryk – er autoritetsudøvelsen svækket, eller rettere: En del af autoriteten bliver overgivet til gæsten, til modtagerne.**

Diskussionen af gæstfrihed som et politisk spørgsmål kan i næste omgang bidrage til at kaste lys over nogle vigtige træk i kunstens politiske rolle og funktion. Vi vil nemlig insistere på, at kunstens rum er et fundamentalt gæstfrit rum. Og det på trods af at kunstarternes nyere historie har båret præg af utrættelige kampe om, hvilke værker og bevægelser der formår at fremkalde den største intensitet eller autenticitet, hvilke der bedst kan fange en tid, og som besidder den største overbevisningskraft uden brug af udtjente æstetiske former og så videre. Men denne indre strid og dialog har fungeret og fungerer stadig som dens motor, som en del af dens forandringsdynamik. Det afgørende er, at der med kunsten findes nogle steder i samfundets liv, som opbløder den politiske verdens håndhævelse af autoritet og ret. I kunstrummet – på udstillingen, i byrummet, i landskabet, til koncerten eller teaterforestillingen, i læsningen eller biografens mørke: alle de steder, hvor nogen mødes med et kunstnerisk udtryk – er autoritetsudøvelsen svækket, eller rettere: En del af autoriteten bliver overgivet til gæsten, til modtagerne. Kunst eksisterer slet ikke, hvis ikke dens værker bliver mødt af nogen og bliver fuldbyrdet i dette møde, på nye måder hver gang. Kunst består af udtryk, der overlades til modtagerne, og hvor det er modtageren, der bestemmer, hvad det mon betyder. Autoriteten deler sig i to, og der er ingen kunst, hvor værten og gæsten, skaber og modtageren ikke i sidste instans kommer til at dele rollen som autor. Modtageren har ret til at møde kunsten med alle tænkelige forudsætninger, og kunsten kan ikke finde sted, hvis ikke hun bringer med sig, hvad hun har.

➤ **Kunstens gæstfrihed, med alt hvad dette kan indebære af forstyrrelse og omkalfatring, opleves ikke altid som at blive strøget med hårene.**

## Forstyrrende møder

I alle disse henseender er mødet med kunst et gæstfrit møde; det kan sagtens være svært at finde sig til rette og føle sig hjemme i dette møde, det kræver forandring og tilpasning, men det vil altid i sidste instans være et møde, hvor kunsten og dens publikum tilpasser sig hinanden i afsøgningen af et fælles territorium og en fælles proces, der udfordrer og forandrer eksisterende identitetskonstruktioner. Når vi således holder fast i, at kunst kan skabe værdi og kan berige både individer og fællesskaber, må vi altså understrege, at dens etiske og værdiskabende kvalitet ikke så meget består i, at den repræsenterer 'det gode' – filosofen Georges Bataille forsvarede ligefrem det synspunkt, at kunsten og særligt litteraturen er uløseligt forbundet med 'det onde', en egenskab, han mente havde "en suveræn værdi for os" (Bataille, 1957) – men derimod i dens grundlæggende transformative karakter, der implicerer både værket, modtageren og – som i tilfældet Green River – omgivelserne. Kunstens gæstfrihed med alt hvad dette kan indebære af forstyrrelse og omkalfatring, opleves ikke altid som at blive strøget med hårene. Fjendtlighed forekommer ikke sjældent i kunstens rum, i det mindste som en fase i tilvejebringelsen af et fælles territorium, hvad enten det handler om publikums indledningsvis skepsis over for et påtrængende og uforståeligt værk eller værkets skuffelse af sin læsers, lytters eller betragters forventninger. Men den værdi, kunsten skaber, og det gæstfri møde, den inviterer til, stiller krav til alle parter. Møder af denne art indebærer forstyrrelse. Vi kan måske her med en antropologisk term tale om 'slow disturbance' som betegnelse for den gensidige tilpasning og forandring i en situation, hvor de involverede parter på samme tid spiller rollen som gæster og værter og dermed sætter spørgsmålstegn ved de gængse identitetsopfattelser (Tsing, 2012; Tsing, 2021) Forstyrrede og forstyrrende møder giver ikke blot mere plads til flere arter og aktører, men også til fantasi og forandring. Det kan efter vores opfattelse have betydelig værdi.

## Litteratur

- Appiha, Kwame Antony (2022), "Philosophy, the Humanities, and the Life of Freedom", *Daedalus*, 151(3): 180-93.
- Bataille, Georges (1957), *La littérature et le mal*, Paris: Gallimard.
- Borum, Peter, red. (2016), *Gæstfrihed i kunst og politik. Festskrift til Carsten Juhl*, København: Basilisk.
- Christensen, Miyase (2018), "Art and Activism on Hospitality and Solidarity", i A. Shaw og D. Travers Scott, red., *Interventions. Communications Research and Practice*, Ixelles: Peter Lang.
- Derrida, Jacques (2021-2022), *Hospitalité. Volume I-II*, Paris: Edition du Seuil.
- Durkheim, Émile (2008), *Les Formes élémentaires de la vie religieuse*, 1912, rééd. CNRS Éditions, Paris.
- Mbembe, Achille (2020), *Brutalisme*, Paris: La Découverte.
- Overgaard, Mathias (2024), "Art as Reflective Infrastructure", i Solveig Daugaard m.fl., red., *Infrastructure Aesthetics*, Berlin: de Gruyter.
- Tsing, Anna (2012), "Contaminated Diversity in 'Slow Disturbance': Potential Collaborators for a Liveable Earth," i Gary Martin, Diana Mincyte og Ursula Münster, red., *Why Do We Value Diversity? Biocultural Diversity in a Global Context*, RCC Perspectives 9: 95-7.



Tsing, Anna (2021), *The Mushroom at the end of the World. On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press.

Tygstrup, Frederik (2017), "The Work of Art. From Fetish to Forum", *Academic Quarter/Akademisk Kvarter*, nr. 16 (december): 149-62.

Tygstrup, Frederik (2023), "Kunst og gæstfrihed", i Eline Sigfusson og Signe Wulff, red., *Skal/skal ikke. En antologi om kunstnerisk frihed*, København: Ctrl+Alt+Delete Books.

## Slutnoter

- 1 <https://olafureliasson.net/artwork/green-river-1998/>
- 2 Diskussionen af gæstfrihed nedenfor bygger delvis på Tygstrup (2023).