

## Samtidskunst og teatralisering

Af Erik Exe Christoffersen

Fremstillingen af samtidskunst er vanskeliggjort af en enorm medial spredning og heterogenitet. Det er vanskeligt at skabe et overblik, også fordi dette vil være betinget af subjektets position og iagttagelse. Denne manglende adgang er imidlertid ikke blot et formidlingsproblem, men en arv fra modernismen, hvor værket er principelt mærkværdiggjort og distanceret i forhold til tilskuerene. Modernismen lefler ikke for betragteren ved at forsimple eller forenkle receptionen og man vægter ikke det underholdende eller kommercielle. Spørgsmålet: »er dette kunst?« aktualiseres på mange forskellige måder, f.eks. ved at ikke-kunstgenstande tildeles status som kunst, gennem forskellige nye medier og ikke mindst nye former for præsentationsrum som bryder med det klassiske kunstmuseum. Samtidskunst betragtes ofte som den kunst, der endnu ikke er kanoniseret, og som i hvert fald ikke er med i den aktuelle kulturkanon, der, hvad angår billedkunstanon, har valgt at kun afsluttede livsværker kan figurere. Ovenstående bøger genforhandler typologi, genreafgrænsning, kronologi og ikke mindst selve fremstillingsformen er interessant at sammenligne og diskutere som valg. Både med hensyn til selektion, retorik og tematisering som det antydes i ovenstående titlers ordvalg som manual,

mødesteder, nybrud, parafrase, selvfremsættelse, negation og dialog. En gennemgående problemstilling for samtidskunsten er spørgsmålet om hvordan denne forholder sig til traditionen, kunstens autonomi og selve værkbegrebet. Er der tale om oprør, brud, overskridelse eller kontinuitet? Eller begge dele? En anden problemstilling er kunstens forskydning mod det, som er blevet kaldt oplevelsesøkonomi eller begivenhedskultur, hvor præsentation og rammer bliver en stadig større del, der på mange måder truer den klassiske autonomi. Museet er blevet en økonomisk attraktion og det ændre selvfølgelig samtidskunsten som operative handling der aktivere tilskuere perceptionssans, politiske holdning eller slet og ret tilskuerens krop. Selvsagt kan der være brug for vejledning i forhold til, hvad kunsten gør, hvad den kan bruges til og dermed et kvalificeret grundlag for betragterens kunstom.

Lisbeth Bonde og Mette Sandbye: *Manual til dansk samtidskunst* er tænkt som en brugervejledning, som var nutidskunsten en fremmedartet genstand og er også tænkt som opslagsværk. Bogen præsenterer 65 aktuelle kunstnere med hvert et hovedværk, som nøjere beskrives, placeres i kunstnerens øvrige produktion og derved giver adgang til de

mest markante sider af samtidskunsten. Eksempelvis kunstnergruppen N 55, der siden 1999 har produceret en række funktionelle kunstobjekter, som retter sig mod fødevarerproduktion, energiforsyning og boligforhold, og hvor manualer, som findes på nettet, er en del af disse og vejleder i, hvordan de kan bruges. N 55 kan placeres i et krydsfelt mellem design, kunst og politisk aktivisme.

Samtidig er bogen struktureret i 11 kapitler, som hver især rummer overordnede introduktioner til de medier kunsten formidles igennem. Der gives i disse indledninger også referencer til den internationale kunst og kunsthistoriske perspektiveringer. De kunstneriske medier er maleri, grafik, fotografi, videokunst, massemedieret kunst, skulptur, kunst i det offentlige rum, installationskunst, konceptkunst, interventionskunst og netkunst. Det er i sig selv en udmærket oversigt over moderne kunstmedier med det indbyggede problem, at mange kunstnere er tværmediale i deres arbejde, og at mange samtidsværker er multimediale. Desuden er nogle begreber som koncept og interventionskunst mere overordnede end andre, fordi de peger på selve kunstbegrebets status som vigtigt for samtidskunsten. Manualen har en tendens til at nedtone det tematiske til fordel for det mediale, hvilket der kan være god grund til, men det medfører også nogle tab i forhold til det værkanalytiske. Manualen er forsynet med en begrebsforklaring, hvilket er yderst nyttigt. Der skal dog her anføres en underlig fejlinformation. Om Marcel Duchamp står der, at han udstillede et pissoir i 1917, at det vakte skandale og

blev bortcensureret. Pointen er vel, at han anonymt indsendte pissoiret, men at det aldrig blev udstillet og blot smidt ud. »Skandalen« er så at sige først indtrådt retrospektivt en gang i 50'erne, hvor Duchamp-sagen blev kendt og kopier blev udstillet.

Rune Gade og Camilla Jalving: *Nybrud – dansk kunst i 1990* er i forhold til *Manual* mere profileret, idet man taler om *nybrud* i 90'erkunsten. Der er både tale om en epokal og en paradigmatiske afgrænsning. Hvad karakteriserer bruddet, og hvordan er der tale om noget nyt? Hvad betyder den markante avantgarde-retorik? En gentagelse eller rekonstruktion af avantgardens brud med den autonome kunst? Bogen er selektiv og tematisk orienteret, hvilket betyder, at det ikke er helt de samme kunstnere, som er medtaget i de to bøger.

Indledningen tager afsæt i Jes Brinch & Henrik Plenge Jakobsen eventagtige og stedsspecifikke installation *Burn Out (Den smadrede parkeringsplads)*, Kongens Nytorv 1994, som et paradigmatiske værk for det nybrud, som bogen vil beskrive. Installationen, som også pryder forsiden, bestod af 18 smadrede biler, en campingvogn og en HT-bus, væltet om på siden. I bilerne var der placeret diverse efterladenskaber, f.eks. en børnebog og et hygiejnebind, med referencer til de mennesker som »befandt« sig i bilerne. Man kan se det som en avantgardistisk provokation, men der er også tale om en form for »grusomhedens teater«; en sanselig og reel teatral henvendelse til tilskueren, som indskrives i begivenhedens kulturelle destruktion. Hos Bonde og



Sandbye er det blevet til en »gruppe væltede busser« (s. 314), hvilket må siges at være en upræcis beskrivelse af »forestillingen«, som ellers er nævnt op til fire forskellige steder. Værket skabte »skandale« i offentligheden og fik kun lov til at stå i få dage, før det blev fjernet på foranledning af Wonderful Copenhagen. Samme år optræder to andre dødsfascinerede skandaleværker: Christian Lemmerz' *Scene* med udstilling af døde svin og Michael Brammers *Love (Tro, håb og kærlighed)* med udstilling af fem nyudstoppeede hundevalpe. Gade og Jalving markerer hermed en interesse i den iscenesættende, interaktive og performative, begivenhedsorienterede dimension,

som er fremtrædende i samtidskunsten. Installationskunst er en slags samlebetegnelse for den tværmediale kunst, som bryder med modernismens billedflade og rensede præsentationsmåde i den »hvide kube«. De benytter *Burn Out* til at tegne billedet af et nybrud i dansk kunst, selvom de ikke lægger skjul på at dette projekt i sin selvforståelse lider af en vis »antikveret besyngelse af overskridelsen som et mål i sig selv« (s. 8). Ganske rigtigt har projektet, som også indeholdte en udbrændt børnehave og en pølsevogn, karakter af et avantgardistisk *remake*. Man kunne diskutere om man ikke mimer den avantgardistiske destruktionslyst, og at værket kunne ses

> »Cargo Sofia-Copenhagen« (Rimini Protocoll, Metropolis Biennale 2007-17, Foto: Tina Louise Hunderup)

som en parafrase af eksempelvis Andy Warhol *White Burning Car III*, 1963. Dermed ville der næppe være tale om et egentlig brud. Under alle omstændigheder kunne man komme på en række lignende performances, også fra 70'erne, 80'erne og de tidlige 90'er. Legendarisk er selvfølgelig Bjørn Nørgaards og Lene Adler Petersens *Hesteofring* (1970), som fandt sted på en mark i Odsherred uden tilskuere, men med en fotograf fra Ekstra Bladet til stede. Fluxus-kunstneren Henning Christiansen spillede på en grøn violin, Lene Adler bevægede sig syngende med et stort kors rundt om den slagtede hest, og Bjørn Nørgaard, klædt i middelalderlige kostumer, parterede hestens krop.

Gade og Jalving vedgår, at de ikke er på afstand af, men tværtimod tæt på og måske lige frem en del af samtidskunsten, som er sammenhængende med teoretiske, fremstillingsmæssige og perspektiverende kontekster. At fremstille samtidskunsten på en bestemt måde bliver også en måde at synliggøre den og dermed skabe en kontekst for den.

»Vil man forstå samtidskunsten, må man sætte sig ind i de varierende udvekslinger, konfrontationer og dialoger, som finder sted mellem kunsten og dens kontekster« (s. 15).

Bogen er dialogpartner og medskabende af samtidskunsten. En konsekvens er fravær af kronologisk, medial og biografisk fremstilling til fordel for en tematisk og konceptuel strukturering, tilsvarende det formatmæssige forbillede, Stjernfelt og Tøjners *Billedstorm* (Amadeus 1989) om 80'erkunsten.

Bogen er »uhandy«, stor og flot. Den er opbygget i syv kapitler, som diskuterer nogle kerneproblemstillinger inden for perioden. Første kapitel gælder nye grupperinger og organiseringsformer som medfører nye relationer mellem kunstpraksis, teori og formidling. Andet kapitel ser på kunstens »nye former« og sammenvævningen af forskellige medier som lys, lyd, video, foto og rumkunst og ikke mindst den handlingsdimension, som opstår gennem tilskuernes nærvær. Det tredje retter opmærksomheden på den »nære virkelighed« og især det køns-specifikke og selvfremskaffende i kunsten. Dernæst følger et kapitel om »kunst der virker« og om virkelighedsinddragelsen i kunsten. Her gennemgås den interaktive og relationelle kunst, som bliver en slags handlingsmodel som f.eks. Superflex' læskedrik *Guaraná Power* (2003), der overskrider grænserne mellem kunsten og det økonomiske, politiske handlingsfelt. Hvordan de traditionelle medier revitaliseres af nye fremstillings og præsentationsformer er i fokus i det femte. Forholdet til nye udstillingsmåder og gallerier er i fokus i sjette, mens endelig den stigende internationalisering af kunsten og kunstrollen tematiseres i sidste kapitel. Pointen i denne inddeling i forskellige tematikker er at diskutere kunsten fra forskellige synsvinkler og dermed vise dens heterogenitet og kompleksitet uden en entydig essentiel kunstdefinition. Det er bogens primære optik: at kunsten er kontekstuel og kan beskrives på forskellige måder. Fokus er således på publikum, og på hvordan kunsten skaber mulighed for at forhandle, at (gen)tænke med og mod kunsten, at reflektere over kunsten.

Central bliver refleksionen over bruddet mellem modernismens kunstautonomi og den kunst som vægter normbruddet i forhold til kunstinstitutionen og værkbegrebet til fordel for relationelle kunstformer. Kunst som betoner interaktionen med tilskuerne og overskridelsen af værkgrænser ved at trække kunsten ud i gaderne ved at iscenesætte objekter, begivenheder, personer og situationer på måder, der »ryster« eller »provokerer« begreberne for kunstrepræsentation. Samtidskunsten er i sig selv dialogisk, og bogen ønsker at anspore og kvalificere denne dialog. Jeg mener som antydnet at selve periodiseringen og begrebet om »nybrud« kunne diskuteres, men bogen har en afgørende god balance mellem teori og værkanalyser.

Det samme gør sig gældende for Rune Gade: *Kønnet i kroppen i kunsten* som fokuserer på selvfremsstillingen hos fire markante kunstnere tilhørende 90'ergenerationen. Det drejer sig om danske Peter Lands (1966) iscenesættelser, hovedsagelig video, ofte af Land selv i rollen som tragikomisk »klovn«, der uheldigvis falder og mister kontrollen over sig selv og sit projekt. Ofte får det en allegorisk karakter og antyder et vilkår i kunsten, som dog ikke er ensbetydende med et forfald. Tracy Emin (1963) er yderst selvbiografisk og tværmedial i sin eventagtige kunstpraksis. Lige fra gennembrudsværket *Everyone I have Ever Slept With* (1963-95), som var et lille telt, hvori betragteren kunne kravle ind og betragte navne på dem, som kunstneren havde »sovet med«, til udstillingen af hendes seng med tilhørende objekter

*My Bed*, 1998. Det gælder også Elke Krystufek, som i sine værker reflekterer selvfremsstillingen som genre og form gennem parafraser ikke mindst af Duchamp og van Gogh. Hendes performance *Satisfaction*, 1994, har kunstneren og kroppen som motivisk centrum i et rum med alle mulige »tilfredsstillelsesapparater«. Installationen blander elementer fra soveværelset, køkkenet og badeværelset og dermed seksualitet, føde og afføring. Træk der også forefindes i en række senere performances, som ekspliciterer betragterrollen i kunsten. Endelig er Tanja Ostroji'c en kunstner, som foranstalter »relationelle« spil, hvori hun selv indgår som (køns)rolle og iscenesætter, blandt andet med reference til Joseph Beuys begreb om kunst som *social plastik*. Hun er på den måde intervenserende i både kunsten og offentligheden, blandt andet på nettet med en kontaktannonce, hvor hun poserer nøgen med teksten *Looking for a Husband with a EU Passport* (2000), og betragteren opfordres til at sende »applications« til hottanja@hotmail. Forskelligartede besvarelser blev en del af værket, og en henvendelse førte til at hun blev gift med den tyske kunstner Klemens Golf i Beograd og flyttede til Berlin – stadig som en kunstaktion, der krydser grænser. Et mere parafraserende værk er *Black Square on White (After Malevich)*, 2001, med reference til den russiske kunster, som lavede monokrome malerier omkring 1915, og som var en forgangsmand for abstrakt modernisme. Ostroji'c havde til Venedig Biennalen trimmet sin kønsbehåring som et lille sort kvadrat og kaldt det for den »skjulte Malevich«. Kun en person



kunne få adgang til værket: direktøren for biennalen, Harald Szeemann. Han måtte se det for at erklære det en del af den officielle udstilling, hvilket han dog undlod, idet han uddelegerede det kuratoriske ansvar til kunstneren selv i en anerkendelse af værkets ide. Værket indgik i en performance, *I'll Be Your Angel*, som bestod i at kunstneren i fire dage fulgte den travle direktør op til åbningen 9. juni 2001 som en »escorte« engel, både dokumenteret i dagbog og på video. »Englen« med et værk mellem benene kommenterede således både kunstens præsentationsmekanismer, magtrelationer og selve kunsttraditionen og skabte ikke blot en provokation, men en personlig tilegnelse af denne som en slags »readymade avantgarde« på grænsen mellem liv og kunst. Ostojić har forfulgt den konkrete intervention i kuratorinstitutionen i *Strategies of Success* (2003), hvor hun har udført mere eller mindre vovede, afslørende og kompromitterende handlinger med kuratorer med henblik på at fremme »berømmelsen«.

Tilsammen viser Gades analyser de fire kunstners orientering mod det performative, det køns- og kropsorienterede, det selv fremstillende og dermed mod en identitetsorienteret kunst, som opererer med identiteten som en *samp- led* parafraserende konstruktion i kunsten. Gennemgangen er yderst detaljeret og samtidig meget perspektiverende i forhold til de på mange måder meget usædvanlige kunstnere.

Tine Seligmann og Frants Mathiesen (red.): *Mødesteder – formidling af sam-*

*tidskunst* og Søren Elgaard: *Parafraser- Billedialoger* tematiserer begge dialogen og mødet med samtidskunsten. Dermed anskueliggøres nogle centrale pointer i forbindelsen med samtidskunsten. Både at denne ikke lader sig formidle uden refleksion, og at den også medfører nogle pædagogiske konsekvenser.

Antologien *Mødesteder* har en række artikler som tematiserer en tilgang, som bryder med en traditionel indlæringsmodel. Helene Illeris skitserer meget klart, at det ikke drejer sig om at indlærer fakta eller at fortolke hermeneutisk, men om at iscenesætte. I artiklen »Mødet som kunstværk: valg, iscenesættelse, appropriation« gennemgår hun en meget enkel, men eksemplarisk kunstpædagogisk øvelse, inspireret af den relationelle samtidskunst, hvor mødet omformes til »kunst«. 9. klasses elever får til opgave at skabe en udveksling med et selvvalgt værk i en samtidskunstudstilling. Første træk er selve valget af et værk. Dernæst skal hver enkelt placere sig i værket med henblik på fotografering. Eleverne stiller sig, poserer eller iscenesætter sig selv mere eller mindre i forhold til fotografen. Et tredje træk kunne være en uddybning af værket og kunstneren, en fjerde fase kunne være en genmaling eller parafrase af værket med den nye figur indarbejdet. Altså et nyt »værk«. Den sidste fase minder en hel del om de parafraser Søren Elgaard beskriver i *Parafraser- Billedialoger*. Inspireret af tendensen til parafrase i moderne kunst: Picassos eller Bacons overmalinger af Velasquez, Cindy Sherman genskabelser af stills og malerier, den japanske kunstner Morimuras tableaurekonstruk-

tioner af Rembrandt eller af Duchamp, Hitchcock parafraser af Hopper eller Elgaards egne Hammershøi parafraser. Bogen indeholder en række spændende eksempler på kunsthistoriestuderendes parafraser, som de selv kommenterer. Det er eksempler på konstruktivistisk billedpædagogik, hvor det ikke handler om at fortolke, men om at bruge kunsten. Parafrasen er et væsentligt element i nutidskunsten, hvad enten det er udført af professionelle kunstnere eller i en pædagogisk praksis. Også *remake* eller *reenactment* af performance og interventionskunsten har vundet indpas som eksempelvis med Lilibeth Cuenca Rasmussens *A void*, 2007. Til åbningen opførte kunstneren flere »klassiske« performance af Mariana Abramovic, Piero Manzoni og Yves Klein, men alle genopførelser med reference til kunstneren selv som en del af billedet. Gentagelsen eller overmalingen bliver en form for relationel kunst, appropriation eller palimpsest med et repræsentationskritisk moment.

Artiklen »Samtidskunsten« af Karsten Arvedsen gør fremstillingsproblematikken tydelig. Arvedsen præsenterer en »overskuelig« model som modstiller førmodernistisk og klassisk modernistisk kunst med samtidskunsten. Den første er essentialistisk og formen peger på et alvorligt og seriøst indhold. Kunsten er et autonomt erkendelsesrum med et selvstændigt »sprog«, som rendyrkes medialt og præsenteres rensat i den »hvide kube« befriet fra dagligdagens rod. Den anden er derimod en ironisk og metafiktionel, kontekstuel, relationel, overskridende, formel, konceptuel, multimedial, interaktiv og foregår ofte udenfor kunstfeltet

og er uden værkgrænser. En sådan modstilling, har imidlertid det problem, at den ideologiserer nogle »brud« og skaber en slags omvendt hierarki. Det kan meget let og bliver ofte læst epokalt og paradigmatisk som en modstilling mellem modernisme og postmodernisme, hvorved samtidskunsten tildeles en særlig sandhed og værdi og spændes derved for en specifik vogn, hvor man opfatter kunst- og værk begrebet og ikke mindst spørgsmålet om autonomi som overstået eller tilbagelagt.

Som det er fremgået, er samtidskunstens overskridelser som kreativ metode, montageteknik og som institutionskritik langt fra entydig. Måske først og fremmest fordi den forudsætter den instans som kritikken retter sig imod. Derudover fordi der er en vis tilbøjelighed til at gøre overskridelsen absolut normativ, som den kunst den retter sig kritisk mod. Kritikken af avantgardismen findes eksempelvis i Stjernfelt og Thomsens: *Kritik af den negative opbygghed*, 2005. Det skal understreges, at det ikke er en kritik af avantgarden som sådan eller af avantgardens værker. Det er først og fremmest en kritik af *negativismens ideologi*, som generaliserer overskridelsen som en norm i sig selv, der er ensbetydende med værdi og tilstrækkelighed. Regelbruddet bliver i sig selv et kvalitetskriterium, som peger på vitalisme og kunstens livsperspektiv. Kritikken har en vis lighed med kritikken af den teatraliserede konkrete kunst (minimalisme eller konkretisme), som blev fremført af Michael Fried i 60'erne. Stjernfelt opregner følgende

kriterier som markører for avantgardismen: *Bevægeligheden* er markør for det dynamiske, det levende, det ikke-statistiske og ofte uafsluttede og ufærdige. *Kraften* er markør for en særlig besluttedhed, mod og vitalisme. *Konsekvensen* er markør for det gennemførte regelbrud og derfor brud med enhver form for kompromis. *Følsomheden* er markør for opgør med rationalitet og peger på en førsproglig og kropslig autenticitet og kompetence. Disse markører optræder i værket som provokationer, fragmenter, ironi, usammenhæng, improvisatoriske passager, den uafsluttede og åbne værkform, mærkværdigheder, tilfældigheder og realitetsfragmenter, det disharmoniske, tvetydige og enhedsnedbrydende. Negativismen som sådan forefindes såvel indenfor avantgarden som konceptkunsten, Fluxus er et yndet eksempel for forfatterne. Søren Ulrik Thomsen nævner s. 132 som negativt eksempel tendensen til at erstatte skuespillere med reale personer, jf. *Hamlet 2000* på Det Kongelige Teater, som til Ofelia-rolle havde engageret en kvinde med Downs syndrom.

Stjernerfelt og Thomsens kritik er begrundet i en bestræbelse på at beskytte kunstens autonomi; som en afskærmning fra politik, etik, videnskab og dermed også kravet om livsperspektiv, som præger en række avantgardismer ofte forbundet med et antimoderne perspektiv. Negativismens ideologer er i avantgardens egen selvforståelse særligt »levende« og som sådan ofte i en offerrolle i forhold til den »døde«, trivielle og forstenede og forstenede kultur. »Udstødelsen« og marginaliseringen er en særlig livsindsigt. På lignende vis bliver *det eksperimenterende*

*menterende* en særlig usikker basis som dyrker det ikke-intentionelle, det tilfældige, det ikke-rationelle og kausale. Det ny og anderledes, det mærkværdige, bliver her ideologiske markører for traditions-, tabu og normbrud.

Thomsen betegner avantgardismens centrum som bestræbelser på at »overskride grænsen mellem genererne, mellem kunstarterne, mellem liv og værk, mellem kunstner og publikum, mellem amatør og professionel og mellem kunst og ikke-kunst, som i sidste ende er en livsfilosofisk bestræbelse på helt at ophæve kunsten som særskilt fænomen ved at gøre den til ét med »livet selv«, med tidens flod, energien i det naturligt strømmende og evigt foranderlige, som ikke kan rummes af former og ej hellere bør hæmmes af kulturelle grænser« (s. 130).

Dyrkelsen af *work in progress*, det forgængelige i værket, tilfældigheden, det ikke planlagte og »ubevidste«, virkelighedsfragmentet og det ikke-artificielle sprog ser Thomsen som greb, der udfordre kunsten grænser og forbinder kunsten med livet. Også for Thomsen er der hverken tale om en afskrivning af kunstnere eller værker, som benytter ovenstående metoder; der er derimod tale om et forsvar for kunstens autonomi mod avantgardens normbrud som adgangsgivende i sig selv til en dybere sandhed.

Stjernerfelt og Thomsens kritik af negativismen retter sig mod den kulturelle medieoffentlighed, hvor avantgardismer flourer. I grundsynet på autonomiens vigtighed er jeg enige med Stjernerfelt og Thomsen, om end deres autonomibe-



greb bliver lovlig absolutistisk og traditionalistisk. Autonomi kunne man også opfatte som en udsigelse som understreger kunstens handling eller gøren uden at normativisere givne kunstgreb som tradition eller anti-tradition.

Under alle omstændigheder er autonomien presset fra både politisk, økonomisk og kunstnerisk side. Hvad enten det drejer sig om mediernes overfortolkning af værkers virkelighedshenvisning, en kommerciel kreativisering eller kanonprojektets fokusering på kunsten funktion som national dannelse. Der er ingen tvivl om, at kunstens tværmedialitet er kommet for at blive ligesom selve kunsthandlingen og iscenesættelsen af ikke-kunstobjekter som kunst er en central mekanisme som presser de traditionelle kunstarter, deres traditioner og greb uden at de dog dermed kan anses for at være passé. Interaktionen mellem kunstarter og performere som eksempelvis Claus Beck Nielsen (1993-2001) eller Hotel Pro Forma er en del af samtidskunsten og det kræver nye typologiseringer og fremstillingsformer. Naturligvis også i kraft af at disse faktisk iscenesætter værker på kunstmuseet og skaber en spændende interaktion mellem billede og scene. Det som er interessant for samtidskunstens er evnen til interaktion både i forhold til andre felter og imellem kunstarter. Et eksempel på en sådan interaktion, som vanskeliggør analyse og fremstilling, er kunstgruppen Superflex kontrakt med Det Kongelige Teater, marts 2007. Kontrakten er i al sin enkelthed en kuratering af begreber og en konceptuel begrænsning vedrø-

rende Turbinehallerne i perioden 1. – 31. marts 2007. Man må ikke benytte ord som »teater, skuespiller, forestilling, scene, instruktør, billet, spille, prøve, premiere, publikum«. Forbudet mod teaterord tvinger medarbejderne til at tænke og forandre diskursen. Så det hedder øvesal, træning, fremvisning, kunst, demonstration. Ifølge kontrakten vil misligholdelsen af aftalen »kræve erstatning, kræve godtgørelse, herunder for krænkelser af rettigheder«. Tvist afgøres ved domstolen. Der er tale om en interessant obstruktion. Det kunne også være spændende at lave en lignende kuratering af »samtidskunsten«, hvor man forbød begreber som nybrud, overskridelse, det eksperimenterende, installation, appropriation.

## Litteratur

- Rune Gade og Camilla Jalving: *Nybrud- dansk kunst i 1990*. Aschehoug 2006.
- Lisbeth Bonde og Mette Sandbye: *Manual til dansk samtidskunst*. Gyldendal 2006
- Rune Gade: *Kønnet i kroppen i kunsten*. Informations forlag 2005.
- Tine Seligmann og Frants Mathiesen (red.): *Mødesteder – formidling af samtidskunst*. Samfundslitteratur 2004.
- Søren Elgaard: *Parafrazer- Billedialoger*. Systime 2003.
- Frederik Stjernfelt og Søren Ulrik Thomsens: *Kritik af den negative opbyggelighed* (Gyldendal 2005)