

Boganmeldelse

Samtidskunstens teorier –
Samtidskunsten forstyrrer

Bog anmeldelse: Samtidskunstens teorier – Samtidskunsten forstyrrer

Af Erik Exe Christoffersen

Juliane Rebentisch, 2020.
Samtidskunstens teorier. En indføring.
Informations Forlag.

Kunstteori

Hensigten med *Samtidskunstens teorier* er at skabe en samtale om kunst og kunstteori. Rebentisch befinder sig mellem filosofi og kunstteori, mellem akademisk teori og kunstnerisk praksis. Det er en tilgang, som er kritisk i forhold til historiske kunsttraditioner, værker, teorier og samtidens produktion. Bogen er interessant også i en dramaturgifaglig kontekst, i og med at en række teaterformer faktisk nærmer sig andre kunstarter og omvendt teatraliseres en væsentlig del af samtidskunsten.

Rebentisch vedgår sig en normativ position, idet hun ser *samtidskunst* som en betegnelse, der er forskellig både fra modernisme, avantgardekunst og en mere generel term som moderne aktuel kunst. Det betyder, at hun skelner mellem kunst som sådan og samtidskunst. Det er dog et spørgsmål, hvad det normative præcist betyder, fordi samtidskunstens karakter flytter sig, skifter position, medie, og forbinder sig med virkeligheden på stadig nye måder. Der er noget paradoksalt i at tale om normativitet i forbindelse med samtidskunst.

Rebentisch introducerer samtidskunst som en unik kunstnerisk fremstilling, der forstyrrer forholdet mellem kunst og ikke-kunst og som skaber en særlig æstetisk iagttagelsesmåde af virkeligheden. Samtidskunsten er ikke kun et objekt, der er vanskeligt at definere, det er også et teoretisk problem, og det er en pointe i bogen. Det giver ikke sig selv, hvor grænsen går mellem kunst og alt muligt andet. På den måde rækker samtidskunsten tilbage til Marcel Duchamps "readymade" som fx den almindelige pissoirkumme, der er afsæt for diskussioner om kunstbegrebet og kunstnerens rolle. Originalen fra 1917 er bortkommet, men Duchamp har godkendt de replika, der findes på forskellige museer.

Normer for samtidskunst

Rebentisch udskillelse af den kritiske samtidskunst kan sammenfattes som følger: Samtidskunst er i sin værkform åben og uafsluttet og inddrager sin tilskuer i værket, som først fuldendes gennem tilskuerens deltagelse. Der er således en afgørende udveksling mellem værket som objekt og tilskueren som subjekt, som udvirker værkets tilsynekomst.

Samtidskunst adskiller sig fra modernistisk kunst ved at være intermedial og ved at forbinde kunsten med den sociale virkelighed. Der sker gennem kunstgreb, som bevirker en forstyrrelse, rystelse eller en transformation af tilskuerens reception og iagttagelsesmåde og ved ofte at gøre rum, steder og tider til en del af værket og tilskuerens perception.

Samtidskunst er vanskelig at afgrænse fra ikke-kunst, og det, som i en sammenhæng kan iagttages

som kunst, er det ikke nødvendigvis også i en anden. Det er en pointe, at betragteren bliver usikker og forstyres i sin vante perception. Der er fx en glidende grænse mellem kunst og mode.

Samtidskunst er singularer og ikke almen eller universel. Den forholder sig kritisk til alle konventioner og singulariseringen er i sig selv udtryk for en kreativ praksis. Den er både nytænkende, men ligger ikke under for et krav om at være ny. Den kan også være en genbeskrivelse, som gør iagttagelsen af tidligere historiske værker eller traditioner synlige på en ny måde.

Værket skaber en erfaringsdannelse, som er knyttet til kunstfeltet. Den er optaget af spørgsmålet om, hvad kunsten kan og skal anvendes til. Den kan være institutionskritisk og repræsentationskritisk. Det vil sige, den forsøger både at udvide og gentænke repræsentations- og præsentationsformer.

Samtidskunst reflekterer det polycentriske og globaliserede samfund og vedkender sig således en iagttagelsesposition ud af flere mulige. Det er en kunstform, som reflekterer sin kontekst. Værket opererer og forholder sig konstruerende og virkelighedsskabende i en konkret kontekst.

Samtidskunsten er materialebevidst, og er som sådan både påvirket af og en del af den globale og lokale natur og klimaudvikling.

Samtidskunsten er fokuseret på at skabe en virkning og er i den forstand affektskabende. Den kan både være provokerende, skabe forundring, skabe sanselige og kropslige oplevelser og konfrontere andre affektive former som nationalistisk populismeidentitet eller fx klimakunstens vrede mod manglende politisk handling. Juliane Rebentisch har flere eksempler på konkret samtidskunst, men ikke mange aktuelle. Bogen er fra 2012 og ikke særlig empirisk orienteret. Det er en teoretisk fremstilling af præmisser for samtidskunst og tendensen til at åbne sig mod tilskueren/iagttageren og den historiske og sociale kontekst.

Lad mig derfor nævne en enkelt dansk samtidskunstner: Lilibeth Cuenca Rasmussen kombinerer en række forskellige af de nævnte principper og udtryksformer. Hun eksperimenterer med medier, dans, video, skulpturer, kostumer og meget mere, og det bringes tematisk i sammenhæng med racisme, klimakrise, kønsproblematikken og generelt repræsentation som et både æstetisk og politisk problem.

Hovedafsnit

Samtidskunstens teorier har fire hovedoverskrifter. Første kapitel handler om værket som åbent og uafgrænset: en iagttagelse af verden som er henvendt til modtageren. Men hvor rummet og tiden indrammer denne kommunikation på uforudsigelige måder, som en form for polyfoni af stemmer og reaktioner. Der er blandt andet reference til Umberto Eco og Wolfgang Iser som i 1960'erne introducerede begreber som ubestemthed og tompladser i det bevægelige og dynamiske værk.

Andet kapitel handler om kunstens nye deltagelsesformer, som betyder, at samtidskunsten vender sig mod tilskuerens konkrete reaktioner og udvekslinger med værket og samtidig relaterer sig både formmæssigt og indholdsmæssigt til virkeligheden, uden dog at opløse den helt afgørende status som kunst. Teoretikere som Nicolas Bourriaud refereres i forhold til hans begreb relationel æstetik, Erika Fisher-Lichte har fremstillet begrebet performativ æstetik, og Hans-Thies Lehmann præsenteres med begrebet postdramatisk teater. De diskuteres i forhold til samtidsteatrets centrale kunstteoretikere Bertolt Brecht og Antonin Artaud, som på hver deres måde gør tilskueren delagtig i teaterforestillingen. Samtidskunsten er reflektiv både i praksis, teoretisk og institutionelt. Et væsentligt træk i samtidskunst er, at den inddrager tilskuerens kropslige erfaringsproces i værket. Men da værket jo ikke ved noget om tilskuerne på forhånd, kan man sige, at værket er uafgrænset og bliver til i en feedbackproces mellem subjekt og objekt. Man kan måske endda være usikker

på, hvor det ene og det andet begynder. Værket er flydende: konstrueret og åbent for tilskuernes erfaringer, associationer og reaktioner. Den kropslige erfaring, som skabes i mødet med værket, er en måde at opleve virkeligheden på sanseligt og konkret, men alligevel iscenesat og arrangeret. Her er der referencer til eksempelvis Bruno Latour.

Tredje kapitel tager fat i det intermediale aspekt og det forhold, at samtidskunsten hverken kan defineres som en genre eller som en kunstart. Tværtimod opfinder hvert værk så at sige sig selv som en måde at være kunst på. I efterkrigstiden indføres der i kunsten en række ikke-regler, fx af John Cage og Merce Cunningham, som alle bryder med konventioner og regler for repræsentation. De to udvikler tilfældighedsmetoder, som giver afkald på subjektets kontrol over materialet, og for at det kan lade sig gøre bliver det nødvendigt med et styringsgreb: terningkastet, *cut up*-strategien og en tilfældig sammenføring af stumperne, baglæns afspilning og indførelse af diverse benspænd.

Der opstår en række værker, som griber ind i hinandens medialitet. Fx åbnes lærredet, så det bliver muligt at gå ind i rummet bag. Eller værket overmales eller konfronteres med et andet materiale. Malingen kastes på lærredet, modellen ruller sig i malingen, og der afsættes et aftryk på lærredet. Kombinationen af performative handlinger er med til at ryste repræsentationsformerne og tilskuernes perception af disse. Dermed synliggøres eller dematerialiseres de koder, som ligger i enhver repræsentation. Der opstår nye kunstformer som happenings, performancekunst og installationskunst. 1964 er et omdrejningspunkt for en række begyndelser og tilsynekomster af intermediale kunstformer.

Fjerde kapitel handler om de grænseoverskridelser, som opstår, når almindelige hverdagsobjekter eller kulturelle artefakter transformeres til kunst (jf. *readymade*) og bliver en del af kunstinstitutionen. Denne udvides og ændres på mange måder med nye regler, når fænomener som mode, natur, social adfærd, kropslighed, affekter mv. indskrives i kunsten.

Rebentisch nævner Yoko Onos banebrydende værk *Cut Piece* fra 1964. Kunstneren sad som model på en scene foran et publikum, som havde fået at vide, at de gerne må klippe stykker af hendes kjole med en saks. Nogle klippede nænsomt små flige af ærmerne, mens andre gik mere grænseoverskridende til værks, til hun til slut afbrød kunstrituale. Det gav publikum nogle meget personlige erfaringer af, hvilket ansvar det indebærer at være vidne til noget, og hvad det gør ved en at få lov til noget, man ikke plejer. Det interessante er, at tilskueren er deltagende, hvad enten vedkommende rejser sig, går på scenen og klipper et større eller mindre stykke af kjolen eller undlader at rejse sig men forbliver siddende. Deltagelse er både fysisk handlende, kunstnerisk og etisk refleksiv.

Værket iscenesætter forholdet mellem kunsten og modellen som i kunsthistorien traditionelt har været den afklædte kvinde. Værket peger frem mod den aktuelle bølge af opgør med sexchikane i medierne og i den offentlige verden.

Grænsen mellem kunst og ikke-kunst bliver italesat som en etisk eller moralsk indstilling hos tilskuerne, som vækker diskussion mellem kunst og politik. Det skaber en refleksion over, hvad det vil sige at være tilskuer, og der stilles spørgsmål ved kunstinstitutionen og kunstens iscenesættelse og kuratering.

Rebentisch mener ikke, at kunstbegrebet opløses, kun at kunstens autonomi og historiske dynamik løbende forandrer sig og til stadighed udsættes for eller udsætter sig selv for politisk, økonomisk eller religiøs indblanding. Som noget vigtigt i de senere år har det medført nye grænseoverskridelser i dialektikken mellem natur og kunst: det er arven efter Land Art.

Kunstens identitet

En afgørende pointe i *Samtidskunstens teorier* er, at samtidskunsten er refleksiv og kritisk med en teoretisk distance. Både i forhold til kunstens virkemidler, identitet og udtryksformer og til kunstens rolle i samfundet og kunstnerens sociale status. Denne filosofiske dimension har kunsten haft i det moderne lige siden Kant og Hegel, og det er blevet yderligere en del af kunstens identitet at synliggøre sin egen funktion og iagttagelsesmåde i forhold til virkeligheden. Det er ikke blot grundlaget for en kunstnerisk produktion, men det er også grundlaget for partnerskaber med ikke-kunstneriske institutioner, uddannelser og andre videnskabsfelter og dermed muligheder for at samarbejde og etablere relationer med andre medier og sociale fællesskaber. Kunstens forhold til klimaforandringer, den globale udvikling, sociale identitetspolitiske fællesskaber og den materielle virkelighed forudsætter en sådan selvrefleksion. Samtidskunsten undersøger aspekter af virkeligheden. Begrebet *koncept* skal på den måde forstås som et grundlag (materielt, processuelt, håndværksmæssigt, begrebsligt) for undersøgelsen og altså ikke blot en imaginær vision eller *ide*.

Den historiske udvikling

Rebentisch fremviser samtidskunsten i forskellige historiske skæringspunkter. 1945, 1965 og 1989. Afslutningen af 2. Verdenskrig skaber grundlaget for en ny måde at tænke kunst på: som en kritik af den menneskelige moral og en opbygning af social global humanisme. Teoretisk er samtidskunsten et opbrud fra Clement Greenbergs modernismeopfattelse midt i 1960'erne. Ifølge Greenberg var det modernismens opgave at definere og praktisere den enkelte kunstarts særlige karakter. Således fremhæver modernismen maleriets medialitet som fladen og teatralitet, som teatrets særlige sprog baseret på den konkrete kommunikation i tid og rum. Teatermodernismen undersøger derfor udvekslingen mellem skuespilleren og tilskueren, som er det særlige teatrale greb.

Samtidskunsten er en form for vending fra modernismen, eller måske snarere en udvikling, hvor intermedialitet og deltagelse vægtes. Det blev kaldt konkret kunst og senere relationel kunst i modsætning til modernismens abstrakte karakter. 1965 betegner en udvikling, hvor det intermediale slår igennem, og hvor kunsten tænkes som fx konceptkunst, minimalisme, performance, landskabskunst etc. Det bliver muligt at kombinere alle kunstarter, og det bliver muligt at arbejde direkte i forhold til tilskuerens reception på både det sensoriske og det fortolkende plan.

I 1989 ophører den kolde krig, som på mange måde var med til at fastholde dikotomien mellem god og ond. Efter dennes opløsning opstår der filosofier, som ser historiens ophør som en dynamisk udvikling mellem tese og antitese. Imidlertid kan man sige, at udviklingen viser en stadig mere kompleks verden, hvor der opstår mange nye forskelle, som gør virkeligheden iagttagelig. Globaliseringen medfører brud med enkle symboldannelse til fordel for realitetens indgreb. Forholdet mellem ironi og patos får helt nye fremstillingsformer. Kunsten går ud i virkeligheden, griber ind og transformerer denne. Samtidig trækkes virkelighedsobjekter og særlige mennesker ind på scenen som fx performere i installationskunst, virkelighedsteater eller hybridkunst.

Samtidskunsten benytter forskellige medier og rammer for tilskuerens reception og direkte deltagelse i værket. Det fører til kunst, hvor tilskueren er inde i det fiktive og konkrete univers. Det kan fx være en audiowalk, hvor deltagerne guides gennem byen, mens de lytter til nogle stemmer som fortæller om livet som hjemløs. Deltagerne får derigennem mulighed for at se og erfare byens gader og steder: et varehus, en kirke, en trappeopgang, et samlingssted ud fra sociale, psykiske og især æstetiske iagttagelsesmåder.

Singularisering

Et centralt forhold som er gældende for samtidskunsten, er ifølge Rebentisch, at den er singular. Det betyder, at hvert værk er unikt og enestående, og at det ikke overtager kunstkoder, men genopfinder og skaber sine egne koder samtidig med, at det udsiger: "jeg er kunst". Det betyder, at samtidskunsten hele tiden opfinder nye kreative processer og nye partnerskaber for denne anderledeshed. Det sker ofte via fejl, kollaborative fællesskaber, umulige remedieringer eller via andre former for obstruktion. Det er en tilnærmelse til denne praksis, som kunne have været gavnlige i Rebentischs bog. Kreative processer rummer både destruktion af symboler og koder, nye mulige repræsentationsformer og genanvendelse af materialer, kunsthistorien og kunstgreb.

Afslutning

Samtidskunstens teorier er ikke en indføring i samtidskunsten, men i samtidskunstens *teorier*. Den kan forekomme ret tungt og med meget lange knudrede sætninger. Det skyldes måske oversættelsen, som tilsyneladende har bibeholdt utroligt lange sætningskæder. Bogens hovedpointe er, at den teoretiske refleksion er en del af samtidskunsten, der indoptager medieteorier, social teori, performativ teori, æstetikteori. *Samtidskunstens teorier* søger at vise, hvordan kunsten kan relatere sig til en given social kontekst og tale til modtagerens identitet og position.

Som noget gennemgående peger bogen på en repræsentationsproblematik. Samtidskunsten repræsenterer virkeligheden som en handling, der i sig selv indgår i den sociale virkelighed, i kraft af fremstillingsmåde, valg af tema, materialer, selektion, fokusering, henvendelsesmåde etc. Der er tale om en form for iagttagelsesmåde, som synliggør noget og usynliggør andet.

Rebentisch kommer rundt om rigtig mange teorier, men jeg kunne savne en nærmere integration af identitetspolitik og affektteori i forhold til samtidskunst. Den affektive virkning er en del af værket på måden at henvende sig til tilskuerne eller deltagerne, men er også en del af den generelle modtagelse i offentligheden i både positiv og negativ forstand¹.

Samtidskunstens teorier. En indføring af Juliane Rebentisch (f. 1970), professor i filosofi og æstetik, er bind #2 i serien *Bibliotek for ny kunstteori* – en ny publikationsrække i et samarbejde mellem Informations Forlag og Ny Carlsbergfondet. Med efterord af Jacob Lund

Erik Exe Christoffersen er lektor på dramaturgi, Aarhus Universitet og medlem af Peripetis faste redaktion.

1) Det Kongelige Danske Kunstakademi har været til debat i forhold til den samtidskunst, som efter sigende skulle dominere stedet. I november toppede diskussionen, idet en gipsafstøbning fra ca. 1950 (originalen af Jacques Saly er støbt i bronze ca. 1766 og fortsat mulig at se i Kuppelsalen på Charlottenborg) af akademiets grundlægger, Frederik V, blev fjernet fra sit podie i Charlottenborgs festsal og smidt i havnen overfor Skulpturen *Freedom* (Bright Bimpong i 1998) foran Eigtveds Pakhus ved Udenrigsministeriet. Aktionen/værket blev udført som en form for happening uden tilskuere, men den blev videodokumenteret og signeret *anonyme kunstnere*. Den fandt efter sigende sted i solidaritet med alle de kunstnere, studerende og mennesker over hele verden, der har måtte leve med efterdønningerne af den danske kolonialisme. Aktionen affektive effekter, hvad enten man vil døbe den kunst eller ikke-kunst, er det centrale i denne begivenhed. Udfoldes yderligere i: <https://www.peripeti.dk/2021/06/17/samtidskunstens-teorier-en-indfoering-anmeldelse-af-juliane-rebentisch-informations-forlag-2020/>. Se i øvrigt *Hvidt støv – En antologi om 'busteaktionen' og det vi taler om, når vi taler om den* (2021) Antipyrine, Public Square.