**Kunstteoretiker: Meningen med samtidskunsten er netop, at man skal blive forvirret og forstyrret** *Emilie Lærke Henriksen, 2. oktober 2020; Information*

**Boganmeldelse - og en indføring i begrebet ”samtidskunst”**

Samtidskunst har det med at ligne noget nogenlunde ordinært, kunstneren har slæbt ind ude fra verden og modereret en smule. Den har det også med at inddrage beskuerne, så man kan blive helt forlegen. Professor i filosofi og æstetik Juliane Rebentisch har skrevet en bog, der nu udkommer på dansk, om hvordan man forstår en samtidskunst, der ikke er skarpt afgrænset fra resten af verden



Selvom alting i princippet kan fungere som en del af et kunstværk, betyder det ikke, at kunsten ikke er noget særligt, mener Juliane Rebentisch. »Lige så snart man bruger ordet kunst, fører det nogle begreber og en historie med sig. Så man ender alligevel med at have brug for et begreb for, hvad kunst er.«

Hvordan man forholder sig til en samtidskunst, der i princippet kan bestå af hvad som helst, har Juliane Rebentisch et bud på. Hun er professor i filosofi og æstetik på Hochschule für Gestaltung Offenbach am Main i Tyskland, og det, der interesserer hende, er netop, hvordan man definerer samtidskunsten, når den ikke længere passer ind i de gamle kunsthistoriske kategorier og genrer som skulptur, malerkunst og fotografi. Det har hun skrevet en bog om, *Samtidskunstens teorier – en indføring,* hedder den.

**Juliane Rebentisch**

* Juliane Rebentisch (født 1970) er filosof med speciale i æstetik.
* Har skrevet bøger om installationskunst, demokrati som kultur- og livsform og om samtidskunstteori.
* Født i Bonn, uddannet fra Universität Potsdam og professor på kunst- og designuniversitetet HfG Offenbach.
* Er også tilknyttet Institut for Socialforskning i Frankfurt.

En af de kæpheste, Juliane Rebentisch fører frem i sin bog, er, at det stadig giver mening at tale om kunst som et særskilt fænomen, selv om samtidskunsten blander sig med alt muligt andet. Det kan godt være, det er en forholdsvis ny ting i kunsthistorien, men kunst har altid været genstand for subjektiv fortolkning. Samtidskunstens nogle gange forvirrende brug af elementer fra for eksempel hverdagslivet ser hun som en skærpet interesse for, hvordan man hver især fortolker det, man ser på.

»Når hverdagselementer bruges i en kunstnerisk sammenhæng, ser man det velkendte som noget fremmedartet og mærkeligt, der skal fortolkes,« siger Juliane Rebentisch.

»Grænsen mellem kunst og alt muligt andet har været porøs siden 1960’erne,« fortæller hun.

Men egentlig kunne man gå helt tilbage til 1917, da Marcel Duchamp udstillede et signeret porcelænsurinal under titlen »Fountain«. Det var her med kunsthistoriens første readymade, at destabiliseringen af grænsen mellem brugsgenstand og kunstværk begyndte.

I 1960’erne så man en opblomstring af hybridværker og happenings, der benyttede sig af alverdens ordinære genstande og materialer, og som ofte foregik ude i verden og inddrog omgivelserne. Siden har det været et uomgængeligt vilkår ved samtidskunsten at lave værker, der er åbne og uafgrænsede.

**Sund forvirring**

Men hvis alting i princippet kan fungere som en del af et kunstværk, betyder det så, at kunsten ikke er noget særligt, og at alting med lige ret kan kaldes kunst? Ikke ifølge Juliane Rebentisch.

»Der findes teorier om, at kunst bare er det, som kunstinstitutioner vælger at give prædikatet kunst. Det er jeg ikke enig i. Man kunne jo også sige, at kunst er det, der er lavet af kunstnere. Det ville rejse spørgsmålet, hvem der bestemmer, hvem der er kunstnere, og så er man lige vidt. Lige så snart man bruger ordet kunst, fører det nogle begreber og en historie med sig. Så man ender alligevel med at have brug for et begreb for, hvad kunst er.«

Juliane Rebentischs bud på det er, at kunst er det, der går efter (og ideelt set lykkes med) at give beskueren det, hun kalder en ’æstetisk erfaring’. Denne erfaring eller oplevelse, som hun opfatter som særlig og definerende for kunsten, er ikke bare konstateringen af, at noget er smukt. Den starter, forklarer hun, »når det praktiske blik på objektet bliver afbrudt eller vendt på hovedet«, som det for eksempel sker, når et readymade-værk flytter ens fokus fra, hvad den udstillede genstand kunne bruges til, til dens formgivning, materialer og æstetiske kvaliteter.

Et eksempel på et kunstværk, der til forveksling kunne ligne noget andet, er den tyske kunstner og kunstteoretiker Joseph Beuys’ 7.000 ege fra 1982, som i al sin enkelhed gik ud på at plante 7.000 egetræer i den tyske by Kassel, hvor den internationale kunstudstilling documenta finder sted hvert femte år. Træplantning plejer at være en sag for kommuner og grundejere, men Beuys opfattede projektet som et kunstværk, der gik videre end bare den praktiske funktion at få plantet nogle træer, så der er noget grønt at se på. Ved hvert eneste af træerne (der for størstedelens vedkommende står der endnu) er der sat en lille basaltsøjle, der markerer den symbolske begyndelse, som plantningen af hvert enkelt træ var ifølge Beuys.

En anden samtidskunstner, der har leget med kunstens rammer, er amerikanske Andrea Fraser, som i 1989 gav en række rundvisninger på Philadelphia Museum of Art forklædt som den fiktive kunstekspert Jane Castleton, der i en parodisk opstyltet lingo beskriver og vurderer museets toiletter, garderobeskabe og exitskilte, som var de unikke værker af kunsthistorisk betydning. Rundvisningen blev præsenteret under overskriften »Museum Highlights« (som så også er titlen på Frasers performance), og publikum var ikke på forhånd orienterede om, at denne rundvisning skulle være anderledes end alle mulige andre rundvisninger. På den måde var der god mulighed for at forvirre folk, og den form for forvirring over, hvad man egentlig ser på, er helt central for samtidskunsten, siger Juliane Rebentisch.

»Meningen er netop, at man skal reflektere over grænsen mellem det æstetiske og det ikkeæstetiske.«

Mens kunst tidligere i historien er blevet defineret som kunst ud fra nogle objektive, håndgribelige kendetegn såsom de særlige materialer og århundredgamle teknikker, kunstneren har anvendt, er det karakteristiske ved samtidskunsten, at det i så høj grad er mødet mellem værket og beskueren, der gør kunsten til kunst.

Juliane Rebentisch bruger ikke den gamle kliché, at ’kunstværket tvinger beskueren’ til det ene eller det andet, men hun taler om beskuerens grundlæggende forvirring over, hvad det er, man står og ser på, som det, der får værket til at træde i karakter som kunst. Ved ikke at være til at identificere og kategorisere ved første øjekast forstyrrer værket det praktisk orienterede, vurderende og kategoriserende blik, de fleste bevæger sig gennem verden med. Og den forstyrrelse mener hun grundlæggende er god.

»I kunsten er det en fornøjelse og en leg at få afbrudt sine forudantagelser. Man får dem også afbrudt andre steder i livet, hvor det måske er mere frustrerende. Men i samtidskunsten kan det få os til at reflektere over vores baggrunde og antagelser. Det politiske potentiale består også nogle gange bare i, at vi bliver lidt usikre på vores sædvanlige måde at tolke på.«

**Værsgo at føle ubehag**

En ting er at undre sig over, hvad det lige er, man ser på. Den mere drastiske udgave af det åbne uafgrænsede kunstværk er de værker, der gør beskuerne til deltagere med alt, hvad det indebærer af ansvar og deraf følgende rådvildhed.

I den lette ende har vi dansk-chilenske Marco Evaristtis værk *Helena* fra 2000, der bestod af ti blendere med guldfisk i. Otte gange blev der trykket på en knap og dræbt en fisk, mens resten af udstillingens gæster nøjedes med at kigge og gå videre. Mere speget er det med performancekunstnere som kroatiske Marina Abramovic, der lå nøgen på en isblok, indtil nogen fra publikum fik hende væk fra den, eller Yoko Onos *Cut Piece* fra 1964, hvor hun sidder på en scene foran et publikum, som har fået at vide, at de gerne må klippe stykker af hendes kjole med de forhåndenværende sakse. Nogle klippede nænsomt små flige af ærmerne, mens andre gik mere grænseoverskridende til værks og blottede hendes bryster. 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 at måtte.

Det kunstnerisk påførte ubehag findes også i mere direkte politiske afskygninger. Juliane Rebentisch nævner den tyske performancekunstner Christoph Schlingensief som en virtuos på området. I 2000 lavede han værket *Ausländer raus! Schlingensiefs Container,* hvor ti asylansøgere blev indkvarteret i nogle kameraovervågede containere i Wien. Ud fra de sammenklippede optagelser kunne publikum så løbende stemme om, hvem der skulle forlade ikke bare containeren, men også landet. Det var en polemisk kommentar til det voksende fremmedhad i Østrig og »*super edgy*«, siger Juliane Rebentisch.

»Det placerer enhver, der ser det, i en meget ubehagelig situation. Enten ser man på det som endnu et teaterstykke, eller man ser bort fra, at det er et iscenesat kunstværk, og går ind i det. Man udfordrede grænsen mellem kunst og ikkekunst, men det var ikke altid for at ville ændre moralsk indstilling hos publikum og vække engagement politisk, det var også bare for at skabe refleksion over, hvad det vil sige at være beskuer.«

**Svært at lægge den hvide kube bag sig**

Siden kunsten er vokset ud af de traditionelle medier, genrer og rammer, er der også kommet kritisk opmærksomhed på de institutioner, kunsten vises i. Med bogen *I den hvide kube* problematiserede den irsk-amerikanske kunstkritiker Brian O’Doherty modernismens idé om museet for moderne kunst som et neutralt frirum afskåret fra resten af samfundet, og en del samtidskunst sigter stadig efter at vise, hvor ikkeneutral den hvide kube faktisk er.

»Som ethvert andet rum er kunstinstitutionerne også sociale rum, med alt hvad det indebærer af magtforhold og økonomiske overvejelser,« siger Juliane Rebentisch. En kunstinstitution er afhængig af omverdenens velvilje, hvad enten den kommer i form af statsstøtte eller private donationer, og når man planlægger og kuraterer udstillinger, er man automatisk med til at bestemme, hvem der skal have en plads i kunsthistorien.

Det reagerer samtidskunsten på - på forskellig vis. Den strømning af kunstnere og kuratorer, der konsekvent lægger museerne bag sig for i stedet at operere ude i samfundet, er Juliane Rebentisch dog skeptisk over for.

»Spørgsmålet er, om kunst bare skal forlade kunstinstitutionerne for at blive virkelig politisk? For mig at se er det for nemt, selv om det taler til en avantgardistisk ide om, at det er kunstens opgave at bryde fri af kunstens rammer og blive en del af livet.«

Rebentisch fremhæver den aktivistiske kunstnergruppe Wochenklausur fra Wien, der laver såkaldte ’sociale interventioner’ i form af biografklubber, medborgerhuse og opholdssteder for fx narkomaner. Initiativer, der ifølge Juliane Rebentisch kan give masser af mening som løsning på sociale problemer, men ikke nødvendigvis giver mening som kunst.

»Selvfølgelig kan man bruge de penge, der er i omløb i kunstverdenen, til andre ting, men når man ser nærmere på projekterne, så melder der sig spørgsmål såsom, hvor længe projekterne varer, hvor meget de ændrer på tingenes infrastrukturer, og det er jo spørgsmål om projektdesign. Det er på tide at træde et skridt tilbage og spørge, om kunst skal være design, skal være brugbart. Det mener jeg er at skylle barnet ud med badevandet,« siger hun.

Generelt ser Juliane Rebentisch en tendens til, at kunst forventes at være politisk på den ene eller den anden måde. Ligesom at man forlanger, at forskning på en ret direkte måde skal være til gavn for samfundet, forventer man, at kunst skal bevise sin effekt ude i virkeligheden.

»Alle skal bevise, at det, de laver, er relevant, og den store relevante lim lige nu er politik.«

Biennaler og store internationale kunstudstillinger som documenta i Kassel gør i stigende grad en dyd ud af at komme ud i hjørnerne af samfundet. Den schweiziske kunstner Thomas Hirschhorn havde et værk på documenta 11 i 2002, hvor man tog på bustur til et socialt udsat kvarter, hvor man både kunne se på beboerne der og på hans installation »Bataille Monument«, som var et skur, han og de øvrige tilstedeværende gik og byggede på hver dag i udstillingsperioden, og hvor man kunne læse tekster af den franske filosof Georges Bataille og fortælle et filmkamera, hvad man så tænkte om det. Og den seneste documenta havde en afligger i Athen, hovedstad for det på daværende tidspunkt mest kriseramte land i Europa. Juliane Rebentisch mener, at man godt kan komme til at gøre de mennesker, hvis levevilkår man vil sætte fokus på, til statister i sit eget projekt.

**»Jeg forstår det ikke«**

Selv om Juliane Rebentisch er en svoren tilhænger af at lade sig forvirre og få sit hverdagsblik på verden forstyrret af samtidskunst, opfatter hun også museumspædagogik som »supervigtigt«. Det gælder for al kunst, at man får mere ud af det, hvis man ved lidt om det, understreger hun, men i formidlingen af samtidskunsten er der alligevel nogle karakteristiske faldgruber. Den ene er, hvis et ubestemmeligt værk ledsages af en uforståelig tekst.

»En æstetisk oplevelse begynder ikke, hvis der ikke er noget, der drager dig ind. Der er forskel på at se på noget, man ikke lige kan vurdere, hvad er, og så hvid støj.«

Den anden faldgrube er, når man er så forhippet på at formidle værket, at man fortæller beskuerne, hvad det er meningen, de skal opleve.

»Hvis man fortæller folk, hvad meningen med et kunstværk er, så lukker man muligheden for at have en æstetisk oplevelse.«

Det lader til, at det er den af kunstformidlingens faldgruber, Juliane Rebentisch har det største problem med. Det var jo netop meningen, at man skulle blive i tvivl om, hvordan man overhovedet forstår ting.

*Juliane Rebentischs bog Samtidskunstens teorier – en indføring er udkommet på Informations Forlag, 2020*