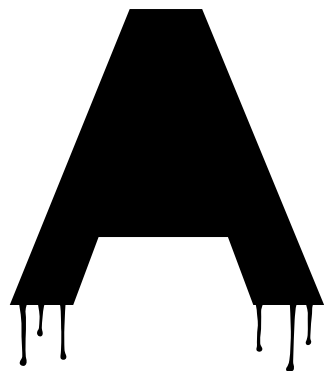




AFART #26 Maj - Kunsten i begivenhedskulturen



KUNSTEN I BEGIVENHEDSKULTUREN

Kunstmuseerne i begivenhedskulturen - 4

Rune Gade

Begivenhedskulturen komplicerer kunstens funktion i det offentlige rum - 7

Søs Lysemose

"I Need My Shot of Fiction!" - 11

Gry Worre Hallberg

Smagsdom over smagsdommerne - 15

Denis Rivin

Audiopoesi – kroppen som sprogets klangbund - 17

Renate Recke

En surrealistisk begivenhed - 22

Kristine Hellesøe Appel

Performing the Pain - 26

Christoffer Just og Jonatan Leer

• • •

DIVA: Lost & Found: Queering the Archive - 30

Jane Rowley

DIVA: Aleesa Cohene in Conversation with Jane Rowley - 31

Jane Rowley

DIVA: Artist-talk med Bill Burns i Roland Bar - 36

Kim Massesson

Ph.d.-præsentation: Kunsten i kolonien og kolonien i kunsten - 40

Ann-Sofie Nielsen Gremaud

Kunsten at gå en anden vej: En selvstændig brobygger - 46

Kristine Hellesøe Appel

Anmeldelse: Italiensk delikatesse - 47

Line Gerdes

Anmeldelse: Kongelig klassiker - 48

Line Gerdes

Anmeldelse: Omstøbt og afhugget stuk - 49

Line Gerdes

Leder:

Kvantitet og kvalitet

"Kunstens aura befinder sig ikke længere i den bagverden, som værket repræsenterer, ej heller i selve formen, men foran værket ..." (Nicholas Bourriaud, *Relationel Æstetik*, s.66)

AFART tager i dette nummer fat på en problematik, som er blevet mere og mere nærværende på de seneste. Kunsten opfattes i højere og højere grad som en del af oplevelsesøkonomien. Især fra politisk hold er det kunstens oplevelsesøkonomiske værdi, der gør det legitimt at bruge skattekronerne på noget, der før i tiden var forbeholdt samfundets dannede elite. Men i dag er kravene altså anderledes. Hvor kunsten før – især billedkunsten – blev opfattet som et kontemplativt refleksionsrum, er den i dag en kilde til oplevelse, begivenhedens sanselige her-og-nu stimulans, og genstand for en økonomisk utilitarisme. Når f.eks. museerne skal vejes på den kulturpolitiske vægtskål, er det således tælleapparatet, der registrerer publikum, som vejer tungest og får pilen til at pege på offentlige støttekroner. Det er bemærkelsesværdigt – eller måske er det et af de mest typiske træk ved samtiden – at man bedømmer kvalitet med en kvantitativ målestok. Det at tælle (uanset om det er personer eller penge) er at måle noget kvantitativt. Men siger en optælling noget om en udstillings kvalitet? Siger den noget om, hvad publikum har fået ud af en udstilling? Eller siger den mere om et stort markedsføringsbudget? Kan optællingen sige noget om, hvordan udstillingen udvider mentale

horisonter og bundfælder sig i erindringen? Eller siger den mere om antallet af åkander, fiskerbåde og genkendelsens glæde? Oplevelsesøkonomiske succeskriterier er som udgangspunkt økonomiske, hvilket vil sige, at oplevelsen er en forbrugsvare, som skal være rentabel og dermed kvantitativt målbar. Oplevelsesøkonomi og kvalitet er altså ligesom æbler og pærer. Derfor er oplevelsesøkonomien problematisk, når den er målestok for et kvalitativt genstandsfelt (kunsten), som det generelt giver meget lidt mening at forholde sig til ved at tælle. For billedkunsten er spørgsmålet, hvor det refleksionsrum, som billedkunsten og kunstudstillingen kan tilvejebringe, nu befinder sig? Hvis en oplevelse skal være rentabel kræver det et stort betalende publikum. Massekultur og underholdningsindustri er derfor tæt knyttet til oplevelsesøkonomien, fordi underholdning ikke kræver noget af beskueren andet end tilstedeværelse – og så kan alle være med. Men underholdning fordrer heller ikke refleksion, og en kunstoplevelse uden refleksionsværdi, kan de fleste vel blive enige om, er værdiløs – i kvalitativ forstand. Robert Wilsons udstilling *Everything you can think of is true* på Diamanten dette forår var et arketypisk eksempel på et helt nyt udstillingsparadigme. Hvor udstillingen før i tiden

havde til hensigt at give publikum ny indsigt gennem udstillingsgenstandene, er udstillingsgenstandene her blevet en del af en fantasmagorisk iscenesættelse, der skal give beskueren en eventyrlig oplevelse. Udstillingslogikken er vendt om. Hvor vægten før lå i genstandenes sandhedsværdi, ligger den nu i publikums fantasi: alt, hvad du kan forestille dig, er sandt - genstandene er præcis, hvad du gør dem til. Udstillingen er med sit altoverskyggende publikumsfokus fyldt med gode formidlingsgreb, men det refleksionsrum, den etablerer, består i underholdende og forførende narcissisme; en drøm, der forsvinder i det øjeblik, man træder ud af dens fantasmagoriske univers. Når udstillingsmediet så radikalt smelter sammen med oplevelsesøkonomiens begivenhedskultur, erstattes refleksionsværdi desværre alt for ofte af det øjeblikkelige, det fantasmagoriske og narcissismen. Et drømmeunivers, hvor man kan fordybe sig i sig selv og blive bekræftet i at være præcis den samme, som man hele tiden har været. Mon ikke kunstens potentiale er større end dét?

På redaktionens vegne
Louise Trier

KUNSTMUSEERNE I BEGIVENHEDS- KULTUREN

Af Rune Gade, lektor ved Kunsthistorie

For lidt over 30 år siden, i 1975, kunne den berømte kunsthistoriker E.H.J. Gombrich (1909-2001) beklage sig over at kunstmuseerne i stigende grad supplerede de permanente samlinger med forskellige aktiviteter, der havde til hensigt at trække flere mennesker til og at tilbyde dem vekslende attraktioner.¹ I stedet for det aktive museum argumenterede Gombrich for dets modsætning, hvilket i hans udlægning ikke var det inaktive eller passive museum, men derimod det kontemplative museum. Det vil sige et museum, der giver plads til fordybelse og refleksion, til genkendelse og genopdagelse. En af kunstmuseets primære kvaliteter kunne nemlig ifølge Gombrich ses som dets kontrast til den omgivende kulturs bestandige foranderlighed og dynamik. Museet kunne tilbyde et rum, der i modsætning til alle andre steder gav plads til æstetiske erfaringer og kontemplation.

Meget har forandret sig siden Gombrich formulerede sin kritik af kunstmuseerne. Det er i sig selv en indikation af det futile i Gombrichs kritik, at hans indvendinger i dag forekommer nærmest meningsløse og ubegribelige – som om de tilhørte en anden tidsalder, et andet verdenssyn, ja, et andet paradigme. For eksempel er hans protest mod skiftende udstillinger vanskelig at forstå, måske fordi vi nu er vænnet til at selv permanente samlinger jævnligt reorganiseres og nyophænges for at tilføre dem lidt den nyhedens interesse som naturligt tilkommer de skiftende udstillinger, særudstillingerne. I dag forekommer reorganiseringerne og

særudstillingerne ganske uskyldige og harmløse i forhold til en række andre typer aktiviteter, som har vundet indpas på museerne. Særudstillingerne er trods alt stadig koncentrerede om kunst, de har et æstetisk indhold, hvor andre aktiviteter er en hel del vanskeligere at relatere til kunstmuseets raison d'être. Selv om cafeer og restauranter i dag er obligatoriske komponenter i kunstmuseer, og få ville undvære dem, kan man spørge, hvad den dybere sammenhæng mellem æstetiske og kulinariske behov er. Eller hvad nødvendigheden af endeløse mængder af merchandise i museumsbutikkerne er: viskæludere med motiver af Picasso, forklæder med Keith Haring-mønstre og kagedåser med Monets åkander, for eksempel.

Men spørgsmålet er naturligvis i sin præmis helt forkert, og heri ligger måske den paradigmatisk forskel fra Gombrichs udsigtspunkt. Kunstmuseerne er ikke længere strukturerede og organiserede ud fra æstetiske principper eller behov, men derimod økonomiske. Man kan indvende, at museerne altid har været underlagt determinerende økonomiske faktorer, ligesom kunsten i øvrigt, og det er sandt nok. Alligevel er det vanskeligt at overse, at der er sket en bemærkelsesværdig forandring i måden, hvorpå økonomien influerer på museerne. Hvor kunsten tidligere blev set som støtteværdig, fordi den udgjorde et område, som besad en

generel kulturel vigtighed, må den i dag legitimere sig via sine indtjeningsmuligheder, via demonstrationen af en profitabilitet. Ligesom alt andet. Den økonomiske rationalitet gennemtrænger således hele det kunstneriske område, herunder kunstmuseerne, i en grad der gør, at vi ikke føler os spor fremmede over for spørgsmål som: hvordan får vi mest kunst for penge? Hvordan får vi flest penge ud af kunsten? En utilitaristisk økonomisk logik har med andre ord overtaget struktureringen af kunstmuseerne, og derfor forekommer Gombrichs idé om et kontemplativt museum os så fremmedartet og fjern. Det er mere end en simpel generationskløft, der skiller os fra Gombrichs tænkning. Et ideologisk paradigmeskifte stiller sig imellem os. Derfor bliver de fleste i dag slået med rædsel ved tanken om det kontemplative museum, for hvad tilbyder det i grunden? Rum for eftertænksomhed, måske, men hvad kan vi stille op med den, hvad kan den bruges til? Ideen om museet som et rum for refleksion er udskiftet med ideen om museet som et oplevelsesrum, det vil sige et sted, hvor der sker noget. Forskellen på kontem-

plationens rum og oplevelsens rum er groft sagt, at det førstnævnte henvender sig til et mentalt rum i den enkelte, hvor det etablerer en indre kontakt og dialog, mens det sidstnævnte er en udefrakommende og ofte sanselig stimulans, der i sit væsen er mere socialt og giver plads til ydre samtaler. Kontemplationens rum, der i sin natur er elitært, fordi adgangen til det fordrer en særlig disposition for kunst og for refleksion – Gombrich nævnte ligefrem i sin artikel, at kunsten krævede en "anstrengelse" fra beskuerens side² – er i de seneste tiår ikke blot blevet undermineret af ydre økonomiske forandringer, men også af en udtalt modernismekritik, som er kommet indefra, fra kunsthistorisk hold. Ideen om kunstrummets autonomi, der er en implicit præmis for Gombrich, er blevet udfordret lige siden konceptkunsten, hvis ikke tidligere endnu. Kunsten bliver ikke længere set som radikalt afsondret fra og anderledes end alt andet i vores kultur, men tværtimod som kontinuert med kulturen eller forskellige 'kontekster'. Selv om det næppe var hensigten med modernismekritikken og dens

anklager mod det værdifri og 'neutrale' museumsrum at invitere et altomfattende kapitalistisk struktureringsprincip indenfor, har det været et af resultaterne. Kunstmuseet er bestemt ikke et neutralt eller værdifrit område længere, og det foregiver heller ikke at være det. Man kan med andre ord sige, at forskellige kræfter – til dels uintenderet – har samarbejdet om at forandre museet, dets virkemåder og hele dets kulturelle funktion. Den generelle samfundsmæssige bevægelse i retning af en monolitisk og hegemonisk neoliberalisme har sammen med det interne opgør med 'den hvide kube' banet vejen for et museum, der i overvejende grad er struktureret efter økonomiske principper.

Til denne udvikling kan man føje interesseforskynningen i kunstmuseernes udstillings- og indsamlingspolitik. Hvor museerne for et halvt århundrede siden kun nødtørftigt inddrog den moderne kunst, nutidskunsten, er den aktuelle kunst i dag – under betegnelsen samtidskunsten – en særdeles vægtig, museal ingrediens. Den forandring har sikkert mange forklaringer, men i det mindste én af dens konsekvenser er i denne forbindelse interessant. De samme poststrukturalistiske forestillinger har nemlig informeret kunstmuseerne og kunsten – det vil sige museumsinspektørerne og kunstnerne – i de

seneste mange tiår, og tendensen til

idémæssig konvergens er kun vokset. Kunstmuseernes åbning mod nye kontekster er således blevet ledsaget af kunstens egen ekspansion i retning af kontekstualisering, hvilket blandt andet manifesterer sig i kunstformer som installationskunst, stedsspecifik kunst og performancekunst. Kunstens stedse mere subversive udfordring af kunstbegrebet og kunstens autonomi i de seneste 40-50 år har i stigende omfang været akkompagneret af kunstinstitutionens applauderende velkomst af samme tendens. Museerne og samtidskunsten har i fællesskab bidraget til den interne sprængning af kunstrummet, mens neoliberalismens fremmarch i samme periode har sprængt kunstrummet udefra. Der er mange paradokser og ironier i denne udvikling. Men rent diagnostisk må man konstatere, at det aktive museum, som Gombrich kritiserede i 1975, i dag er en massiv og uimodsigelig realitet. Med det aktive museums opkomst og raffinering har såvel kunsten som dens institutionelle rammer bevæget sig i retning af det begivenhedsorienterede, bort fra det kontemplative. Kunstrummet har opgivet sin autonomi, som muligvis altid har været en illusion, og til gengæld helhjertet taget konkurrencen op med andre underholdningstilbud i den senmoderne hverdagsvirkelighed. Og ligesom underholdningsindustrien i øvrigt ønsker også museerne – til dels tilskyndet af politikerne og deres retoriske omsorg for 'skatteydernes penge' – at maksimere deres publikumstal, at nå så mange som muligt, hvorfor der er en øget fokusering på kvantitet.

Hvis museernes substantielle indhold, kunsten, ikke af sig selv kan garantere denne publikumsmaksimering, hvad den sjældent kan, tages andre midler i brug. Derfor ses de mange aktiviteter og begivenheder rundt om kunsten. Et tungt og stort formidlings- og salgssapparat præger i dag alle større museer. Ligesom også tanken om brugerinddragelse og publikumsaktivering har fundet vej ind på museerne.

Hvis centrum for kunstmuseerne tidligere var kunsten, er det således i dag primært publikum, der optager museerne. Publikum som forbrugere af kultur. Det er der meget godt at sige om. Museerne er kendetegnede af en helt anden åbenhed og publikumsbevidsthed end de tidligere har været, og flere mennesker nyder godt af disse institutioner og deres forskelligartede tilbud og attraktioner. Men samtidig er indholdet i kunstmuseerne forandret. Massepublikummets indtog på kunstmuseerne er sket med visse omkostninger, blandt andet den ganske markante at det kontemplative har måttet vige pladsen for det aktive, det bestandige og tidløse har måttet vige pladsen for det fleksible og foranderlige. Evighedens perspektiv er groft sagt erstattet af øjeblikkets. Gombrich ville nok begræde denne situation. Men i dag er der langt mellem stemmerne, der ytrer sig kritisk om forandringen. Tværtimod er det ikke ualmindeligt at høre begejstret besyngelse af situationen. Alligevel er den amerikanske kunsthistoriker og museumsdirektør Chris Bruce nok en radikal stemme i denne diskussion, når han uforbeholdent triumferer over den populistiske underholdnings- og begivenhedskulturs nye dominans på museerne. Bruce har tilegnet sig Guy Debords kritiske begreb om spektaklet

og vendt det 180 grader: "I museet som spektakel er indholdsfortætning i alle former og medier afgørende for at etablere en slags oplevelsens frie marked, hvor genstande, forskellige former for multimedier og en mængde optagne stemmer skrider på opmærksomhed, idet de både konkurrerer med hinanden og komplementerer hinanden. Udstillingsarkitekturen er aggressiv. Glem kontemplation. Tænk i stedet på Robert Venturis arkitektoniske diktum, 'Less is a bore'. Koden her er: 'For meget er ikke nok'.³ Det skal retfærdigvis siges, at Bruce taler om et museum, Experience Music Project i Seattle, der er skabt omkring musik, ikke billedkunst. Men han anser dette museum og dets strategi som eksemplarisk for alle museer. En af de hovedkonklusioner, Bruce mener, man kan drage af Experience Music Project, er, at "de fleste mennesker nyder at blive stimulerede".⁴ Det er uden tvivl sandt. Men et af de spørgsmål, som står tilbage, er, om ikke kunsten har meget andet end 'stimulans' at byde på, og hvordan sådanne måske knap så stimulerende facetter af kunsten i givet fald kan varetages af museerne. Der er ingen enkle svar på, hvad kunstmuseets rolle er i dagens samfund, begivenhedskulturen. Men det er selvsagt vigtigt, at kunsthistorikere tager del i diskussionen og bidrager til at optegne nuancerne og kompleksiteten i spørgsmålet om kunstens og kunstmuseernes kulturelle rolle. Også hvis man skulle være af den holdning, at det kontemplative og det aktive slet ikke behøver stå i så grelt et modsætningsforhold, som denne artikel har optegnet det.

Institut for Kunst- og Kulturvidenskab er i samarbejde med Louisiana og Arken den 6. og 7. november 2009 vært for en international konference om samtidskunstens rolle i museerne i begivenhedskulturens tidsalder. Yderligere oplysninger om konferencen vil følge i næste nummer af AFART.

1. Gombrich, E.H.J.: "Skal et museum være aktivt?", in: Kunst og billedsprog. Udvalgte essays, København: Nyt Nordisk Forlag Arnold Busck, 1979 [1975], pp. 198-202.

2. Ibid., p. 199.

3. Chris Bruce: "Spectacle and Democracy: Experience Music Project as a Post-Museum", in: Janet Marstine (red.): New Museum Theory and Practice: An Introduction, Oxford: Blackwell Publishing, 2006, p. 139.

4. Ibid., p. 140.

BEGIVENHEDSKULTUREN KOMPLICERER KUNSTENS FUNKTION I DET OFFENTLIGE BYRUM

De fleste større men også mindre byer i den vestligt orienterede del af verden har de seneste 25-30 år undergået en gennemgribende udvikling, hvor satsningen på æstetik, kultur og oplevelsesbaserede aktiviteter har fået en stadig mere central rolle. Opførelsen af eksperimenterende arkitektur, afholdelsen af kulturelle begivenheder og kunstbiennaler samt omdannelsen af eksempelvis forhenværende havnearealer og industrikomplekser til kunstmuseer, boligområder og rekreative opholdsarealer komplicerer imidlertid kunstens funktion i det offentlige byrum¹.

Af Søs Lysemose, cand.mag. i Moderne Kultur og Kulturformidling

Inden for kunstverdenen har den faglige debat omkring kunstens funktion i det offentlige byrum groft skitseret været domineret af to teoretiske positioner i form af henholdsvis en konservativ modernistisk tilgang og en ofte mere venstreorienteret avantgardistisk synsvinkel. Med udgangspunkt i hver af de to positioner er forskellige aspekter ved kunsten blevet fremhævet som væsentlige bidrag til et demokratisk offentligt byrum. Ud fra det modernistiske perspektiv er især kunstens æstetiske kvaliteter blevet fremhævet ud fra argumentet om, at enhver forbipasserende i byrummet kan gøre brug heraf. Kunstværkerne kan i den henseende oftest kendetegnes ved en række formeksperimenter baseret på en værkemæssig autonomi.

Omvendt er der i forbindelse med den avantgardistiske synsvinkel ofte blevet lagt vægt på kunstens kritiske egenskaber ud fra en overbevisning om, at disse kan udfordre den sociale, politiske og økonomiske byrumskontekst, de optræder i. I den forbindelse har argumentet ofte omfattet værker, der var mere intervererende i forhold til det omgivende byrum, og som har forsøgt at gøre op med autonomibegrebet ved den traditionelle værkkategori. I forlængelse af den tiltagende æstetisering og oplevelsesorienterede udvikling i nutidens vestlige byrum, er det imidlertid blevet mere kompliceret at fremhæve kunstens kvaliteter som et bidrag til et demokratisk offentligt byrum. Problematikseringen af kunstens funktion skyldes først og fremmest,

at den tiltagende begivenhedskultur i forbindelse med nutidig byudvikling ofte involverer kulturelle elementer og udtryk som minder om kunstens, og at kunsten af samme grund nemt kommer til at fremstå som et delelement i samme udvikling. Årsagen til at dette er problematisk indses ved en nærmere skitsering af, hvad æstetiseringstenden- densen og den oplevelsesorienterede byudvikling indebærer.

Ofte betragtes æstetik og kultur i byrummet, hvad enten det drejer sig om skulpturelle kunstværker, museer eller rekreative opholdsarealer, som demokratiske tiltag, fordi de tilgodeser oplevelsesmæssige erfaringskvaliteter,



Count Media, Yellow Arrow, 2004



Jeppé Hein: Modificerede Sociale Bænke, 2006

som enhver kan have gavn af. I forbindelse med den tiltagende begivenhedskultur er det imidlertid væsentligt at være opmærksom på, at æstetiseringen af byen er en integreret del af det markedsøkonomiske kredsløb, og at den derfor også indebærer en række ensrettende inklusions-/eksklusionsmekanismer i forhold til, hvad der er profitabelt. Sideløbende med globaliseringens intensiverede processer gennem de seneste 25-30 år har kultur og æstetik fået en langt mere central rolle i forbindelse med udviklingen af såkaldte by-identiteter. Med henblik på at positionere sig i den globale storbykonkurrence indgår kunst og kultur blandt andet i såkaldte 'softbrandingprocesser', hvor de bliver trækplastre i diverse plakater, hjemmesider, reklamer og rejseguides. Ligeledes anvendes æstetik og kultur i såkaldte 'hardbrandingprocesser', hvor der eksempelvis opføres arkitektoniske fyrtårnsprojekter², hvor forhenværende industrikomplekser omdannes til kulturelle faciliteter³ eller boligkvarterer³ og hvor eksempelvis kulturelle begivenheder⁵ iscenesættes med henblik på at skabe attraktionsværdi. Som det blandt andet er blevet påpeget af Tim Hall i bogen "The Entrepreneurial City", kan satsningen på at udvikle by-identiteter i den forbindelse netop forstås som et

strategisk forsøg på tiltrække kapital, investering, arbejdskraft og turisme for at positionere sig i den tiltagende storbykonkurrence.

"This entrepreneurial transformation of place identity is thus seen as an essential means by which cities can attract business, enhancing their position in the allegedly more competitive era of inter-urban competition".⁶

Inddragelsen af æstetik og kultur i strategisk byudvikling kan i flere henseender fremhæves som en dobbeltsidet succes, der på den ene side tilgodeser sansemæssige- og oplevelsesbaserede erfaringskvaliteter og på den anden side medfører økonomisk vækst. Det er imidlertid væsentligt at være opmærksom på, at det overordnede mål om at opnå økonomisk profit, ofte involverer en politisk dagsorden, der undertrykker det offentlige rums grundlæggende konfliktualitet. Som eksempel herpå, kan nævnes utallige byfornyelses- og kvarterløftsprojekter i de fleste vestlige byer, som alle involverer en ensrettende inklusions-/eksklusionsmekanisme i forhold til, hvem der efterfølgende har råd til at bo på stedet. Ofte er forskønnelsestiltag blevet gennemført som byudviklingsprojekter, der havde til hensigt at tilgodese beboerne i et bestemt

område. Det er dog væsentligt at holde sig for øje, at æstetiseringen sjældent har bestået i et socialt velgørenhedsprojekt, men snarere kan betragtes som en proaktiv gentrifikationsproces med henblik på at akkumulere kapital. Bagsiden af forskønnelsen har af samme grund også ofte bestået i, at den gruppe af beboere, der oprindeligt boede på stedet, ikke længere har råd til at bo der. Et andet eksempel på at æstetiseringen og den oplevelsesorienterede udvikling af byen indebærer en ensretning af det offentlige rum, angår reguleringen af adfærd med henblik på at generere et forbrug. Iscenesættelsen af byområder til rekreative områder med cafeer, temaparker og oplevelsescentre kan i den henseende alle forstås som forsøg på at hensætte byens borgere i en forbrugstrance med henblik på økonomisk omsætning. En tendens som yderligere forstærkes af tilstedeværelsen af virksomhedernes utallige reklamer i byrummet, som ofte ligeledes anvender æstetiske virkemidler med henblik på afsætning. Den oplevelsesbaserede iscenesættelse af byen indebærer imidlertid ofte, at ikke-rentabel adfærd som den findes hos blandt andet hjemløse og andre skæve eksistenser reduceres eller helt udelukkes. Ofte installeres eksempelvis sprinkleranlæg, der med mellemrum

vander parkers grønne områder og derved udelukker hjemløse fra at tage et hvil på græsset. Ligeledes udformes byens bænke ofte, så de er umulige at sove på, men kun er til at sidde på. Fænomener såsom "gated"- eller "guard-gated communities" kan yderligere nævnes som fænomener ved nutidig byudvikling, hvor eksempelvis istandsatte parkområder aflåses om natten, eller hvor indgangen til nyopførte butik- og oplevelsescentre bevogtes, så uønskede personer med ikke-profitabel adfærd kan afvises ved indgangen. Selvom æstetiseringstendensen ved nutidig byudvikling i mange henseender tilgodeser sansmæssige og oplevelsesorienterede erfaringskvaliteter, så består den således samtidig i et forsøg på at appropriere det offentlige rum med henblik på økonomisk profit.

I forlængelse af den generelle æstetiseringstendens, der mere eller mindre forvandler hele byområder til kunst- og oplevelsesbaserede landskaber, kompliceres kunstens funktion i det offentlige byrum. Særligt kunstværker, karakteriseret ved en modernistisk værkkategori, kommer nemt til at fremstå som del-elementer i den generelle æstetiseringsproces og forveksles eller udnyttes nemt som identitets-

fremmede logoer i den kapitalistiske appropriering af det offentlige byrum. Som et konkret eksempel på denne komplikation kan blandt andet nævnes Wendy Ann Taylors skulptur *"The Spirit of Free Enterprise"* fra 1987. Denne type kunstværkers iboende form- og udsmykningsmæssige kvaliteter kan ganske vist fortsat betragtes ud fra en snæver kunstteoretisk forståelsesramme, men fordi værket ikke besidder elementer, der modvirker inkorporering i det markedsøkonomiske kredsløb, kompliceres værkets funktion i det offentlige byrum. Den centrale problemstilling i den forbindelse er, at det ikke er tilstrækkeligt, at kunsten besidder en værkemæssig autonomi. Selvom værkets konstituerende elementer uden problemer kan analyseres som et formeksperimenterende organisk hele uden reference til de ydre forhold, så bevirker det ikke, at værket samtidig undgår at få en implicit funktion i det markedsøkonomiske kredsløb. For at kunsten undgår inkorporering heri, må den nødvendigvis have sit fundament i den strukturelle autonomi.⁷ Sideløbende med æstetiseringen af nutidens byrum er det i den henseende vigtigt, at kunsten undgår at fremstå som et bidrag til et homogent æstetisk udseende i byrummet, hvis den fortsat

skal udgøre et bidrag til et demokratisk offentligt byrum. Som det blandt andet er blevet pointeret af Wolfgang Iser i værket *"Undoing Aesthetics"*, så må kunstens ærinde omvendt netop være at yde modstand og skabe debat omkring æstetiseringen:

"Thus the actual task of art in public space today would be: to set itself against beautiful aestheticization instead of adapting itself to it. Art should not impact accommodately as an article, but rather strike like a meteor".⁸

Eftersom den oplevelsesorienterede byudvikling benytter sig af kulturelle elementer som ofte minder om kunstens egne æstetiske udtryk og strategier, så kompliceres imidlertid muligheden for at opretholde den strukturelle autonomi. Dette gælder ikke kun for kunst karakteriseret ved en modernistisk værkkategori, men også for andre former for kunst, der specifikt har til hensigt at udfordre den sociale, politiske og økonomiske byrumskontekst, de optræder i. I de senere år har der eksempelvis været et stigende antal kunstneriske praksisser i



Wendy Ann Taylor: *The Spirit of Free Enterprise* 1987



Hanne Lise Thomsen: The Homeless of New York City Wish You all a Happy Holiday, 2005



Nike Ground: 0100101110101101

byrummet, som ikke kun har udmærket sig som formeksperimenterende kunst, men snarere har positioneret sig i et felt mellem urbanitet, arkitektur, kunst og politik. Fælles for disse kunstneriske praksisformer har ofte været en intention om kritisk at skabe refleksion og debat omkring det byrum, de indgår i. For visse værker er dette ganske vist sket fyldestgørende, mens andre værkers funktion i det offentlige byrum fortsat har været kompliceret af den generelle æstetiseringstendens. Den centrale problemstilling har i den henseende igen drejet sig om, at værkerne ikke har udelukket muligheden for at blive inkorporeret i det markedsøkonomiske kredsløb. Kunstneriske praksisser såsom eksempelvis Jeppe Heins værk "Modificerede Sociale Bænke"⁹ eller Counts Medias projekt "Yellow Arrow"¹⁰ kan i den forbindelse begge nævnes som værker, hvor hensigten har været at skabe debat omkring det offentlige byrum. Selvom begge kunstneriske praksisser ganske givet er i besiddelse af visse potentialer for at have denne funktion, så kan de imidlertid kun betragtes som vage indlæg i debatten.¹¹ På trods af at Heins værk deregulerer nogle vanemæssige forventninger om bænkes udseende i byrummet, så kan de ud fra en oplevelsesøkonomisk forståelsesramme uden større problemer inkorporeres som en begivenhedsrig aktivitet i et profitabelt forlystelseslandskab. Ligeledes mangler projektet "Yellow Arrow" som udgangspunkt at lægge op til kritisk refleksion, selvom det på bedste demokratiske vis lader en mangfoldighed af holdninger og betragtninger komme til syne. Selvom begivenhedskulturen i mange tilfælde komplicerer kunstens

funktion, må det imidlertid afslutningsvis fremhæves, at den ikke aldeles udelukker kunsten fra fortsat at udgøre et bidrag til et demokratisk offentligt byrum. Kunstneriske praksisser såsom Hanne Lise Thomsens "The Homeless of New York City Wish You all a Happy Holiday"¹² fra 2005 eller en performance som 0100101110101101.ORG's "Nike Ground"¹³ fra 2003 kan begge fremhæves som eksempler på værker, der lægger op til kritisk debat omkring byrummet og samtidig modstår en inkorporering i det markedsøkonomiske kredsløb. I forbindelse med begge værker er der dog også som udgangspunkt taget højde for begivenhedskulturens nye rammer for kunstens udfoldelse. Ved at gå i dialog med allerede eksisterende diskurser i byrummet formår både Hanne Lise Thomsen og kunstnergruppen 0100101110101101.ORG at rette en specifik kritik mod approprierende dagsordener, og ved at anvende markedsøkonomiens egne strategier mod sig selv formår de samtidig at undgå, at værkerne får en implicit funktion heri.¹⁴

1: Emnet for denne artikel ligger i forlængelse af problemstillingen i specialet: "Æstetiseringen af byen og kunstens funktion i det offentlige rum?" af Søs Lysemose, Moderne Kultur og Kulturformidling, december 2007.

2: Eksempelvis Frank O. Gehrys Guggenheim Museum i Bilbao fra 1997 samt Santiago Calatravas Turning Torso i Malmø fra 2005.

3: Eksempelvis Brandts Klædefabrik i Odense, Østre Gasværk Teater, Østerbro - København.

4: Et par Eksempler i København: Ombygningen af den forhenværende Kgl. Porcelænsfabrik på Frederiksberg til boliger, ombygningen af siloerne på Islands Brygge til boliger.

5: Eksempelvis Roskilde Musikfestival, internationale modeopvisninger, lanceringen af "H.C. Andersen året" i København eller for den sags skyld De Olympiske Lege.

6: Side 8, "The Entrepreneurial City – Geographies of Politics, Regime and Representation". Ed. Tim Hall and Phil Hubbard. 1998. John Wiley & Sons Ltd. New York. Brisbane. Toronto.

7: Begrebet 'strukturel autonomi' anvendes her om det forhold, at kunsten er uafhængig af andre samfundsmæssige magter såsom eksempelvis kirke, stat, marked, akademier osv. Se desuden teksten "Noter om kunstens autonomi" af Carsten Sestoft i Kunstteori – positioner i nutidig kunstdebat. Red. Hans Dam Christensen, Anders Michelsen og Jacob Wamberg. Borgen. København. 1999.

8: Side 121, "Undoing Aesthetics." Wolfgang Welsch. SAGE Publications. 1997. London, Thousand Oaks, New Delhi.

9: Jeppe Heins værk "Modificerede Sociale Bænke", 2006, udgjorde det ene projekt af i alt seks kunstneriske praksisser i den midlertidige kunstudstilling SID NED! Information om kunstudstillingen SID NED! se: http://publik.dk/img/SIDNED_OK.pdf - sidst besøgt d.12.4.09.

10: Count Media, "Yellow Arrow", 2004. Se <http://yellowarrow.net/index2.php> - sidst besøgt d.12.4.09.

11: For uddybende værkanalyser af henholdsvis Jeppe Heins "Modificerede Sociale Bænke" samt Counts Medias "Yellow Arrow", henvises til specialet. "Æstetiseringen af byen og kunstens funktion i det offentlige rum?", Søs Lysemose, december 2007.

12: Se: <http://www.timeout2.dk/> - Sidst besøgt d.12.4.09.

13: <http://0100101110101101.org/home/nikeground/intro.html> - Sidst besøgt d.12.4.09.

14: For uddybende værkanalyser af henholdsvis Hanne Lise Thomsens værk "The Homeless of New York City Wish You all a Happy Holiday" fra 2005 samt 0100101110101101.ORG's performance "Nike Ground" henvises specialet: "Æstetiseringen af byen og kunstens funktion i det offentlige rum?", Søs Lysemose, Moderne Kultur og Kulturformidling, december 2007.

"I NEED MY SHOT OF FICTION!"

- KUNSTBEGIVENHEDENS ATTRAKTION

Midt i rummet står en kvinde overhældt med vin – eller er det blod? Hendes ansigt er smukt og sørgmodigt, hendes make-up kraftig og delikat på én og samme tid. Hendes læber er optegnet af rød læbestift, kinderne blusser og den sorte mascara løber en smule. Hun bærer en hvid, perlebroderet kjole – er det en brudekjole? Rundt om hende står en halvcirkel af mennesker i hvide kåber. Hver har de et vinglas fyldt med en kraftig rød væske – det er vel vin? De spytter på hende hver især. Én ad gangen. Nogle aggressivt, andre tøvende. Stemningen er på én gang trykket, opstemt og højtidelig. En smuk kvinde i sort kjole og sort slør styrer med stor autoritet begivenhedernes gang. Uden at hæve stemmen, men snarere dikteret ved et insisterende blik, inviterer hun de kåbeklædte til at udføre deres handling. Tårerne bryder frem hos kvinden i den hvide kjole, men det er ikke tårer, der beordrer til at stoppe begivenhederne - nærmere det modsatte. En nydelse ved den ekstatiske og æstetiske lidelse.

*Af Gry Worre Hallberg, cand.mag. i
Teater- og Performancestudier*

Scenen er fra kunstnergruppen SIGNAs "Seven Tales of Misery". De kåbeklædte mennesker er publikum, der i garderoben er blevet bedt om at lægge deres overtøj og påføre sig en hvid kåbe for ikke at forstyrre den magnetiske balance i huset, hvor ritualerne udføres. Ritualer, der producerer og samler lidelse for ultimativt at redde den lidende verden fra det samme.

SIGNA foretager med egne ord interaktive performanceinstallationer, der ofte spiller nonstop over flere dage. Den længste forestillingsperiode har indtil videre været forestillingen "The Black Rose Tricks" ti dages spilleperiode, dvs. der blev spillet og improviseret 240 timer nonstop, og deres seneste optræden på dansk grund var til "The 11th Knife", der spillede non-stop på KUAs campus-område d. 20.-23. august i forbindelse med PSi-konferencen: "Interregnum."
"I need my shot of fiction!", svarede

SIGNA-performer Emil mig, imens han ivrigt og desperat gestikulerede, at han doped sig med en nål, da der blev spurgt til, om han også skulle være med som performer i SIGNAs næste performanceinstallation. Emil er imidlertid ikke den eneste der er tiltrukket af SIGNAs fiktive universer. Over de sidste tre år har jeg, gennem min status som SIGNA-performer, SIGNA-fundraiser og gennem min teoretiske interesse herfor, været vidne til den attraktionsværdi som deltagelse i SIGNAs interaktive performanceinstallationer udøver på sine performere og sit publikum. Som empiri til mit speciale der fungerede under overskriften; "I Need My Shot of Fiction!": En undersøgelse af det teatrales attraktionsværdi i SIGNAs interaktive performanceinstallationer - Og som attraktionsgenerende og paradigmeskiftende virksomhedsstrategi, interviewede jeg 15 SIGNA-performere, og et stort flertal talte den overvældende attraktion, eller

afhængighed frem. Her blot et par eksempler: "I started doing SIGNA because I wanted to challenge myself ... And then it became like a magnet, it's like a drug, you get totally hooked... I'm a Junkie! ... the fiction gives you a freedom to do whatever you want within this huge field of possibility." Eller: "Jeg er afhængig af det. Jeg er SIGNA-narkoman, giv mig to gange om året min dose af fiktion, så kan jeg være fri igen". Og til PSi-konferencens blok med SIGNA-indlæg og til Artist Talk med Signa Sørensen var rummene fyldt til randen med publikum, hvor flere havde oplevet SIGNA for første gang. Begejstrede og berørte bemærkninger ytrede; "... I was in touch with my most intimate feelings.", "This art work has made me a little different. Thank you!", "I can't leave – I'm drawn.", "I'm totally in love, I have to do this!", "How can I be a part of this again and again", "I want more". På kort tid var de fascineret i en grad, så mange af dem blev

"... I was in touch with my most intimate feelings."

grad, så mange af dem blev i installationen i timevis af flere omgange, eller flyttede helt ind og i samme åndedrag opgav resten af den ellers overdådige konference. Hvorfor denne attraktion mod deltagelse i SIGNAs performanceinstallationer?

Fra kunstværk til kunstbegivenhed

"45% theater, 55% parallelunivers" sådan beskrives SIGNA i Steirischer Herbst katalog over kunstprojekter på sidste års festival, 2008, hvor SIGNA var inviteret til at deltage og satte forestillingen "Die Komplex Nord-Methode" op. Denne korte beskrivelse giver et forsimplet, men illustrerende billede af, hvordan SIGNAs forestillinger tager sig ud. Med egne ord foretager SIGNA interaktive performanceinstallationer, og det første man møder, når man klikker ind på hjemmesiden er denne tekst:

"SIGNA is an artistic partnership formed by Danish performance-installation artist Signa Sørensen and Austrian performer and media artist Arthur Köstler. The basis of SIGNA's performance work is installation art. The duo mostly works site-specific, redefining and staging abandoned buildings and camp sites creating enigmatic timeless environments for the audience to explore and to live in"

Med betegnelsen 'parallelunivers' og

beskrivelsen 'enigmatic timeless environments for the audience to explore and live in' som hovedlinjer har SIGNA indtil videre skabt 23 performanceinstallationer siden debuten i 2001. SIGNA indskrives sig åbenlyst i forskellige kunstneriske fagtraditioner, og der er tale om en hybrid mellem kunstgenrer, der fx resulterede i uenighed blandt juryen til sidste års "Theatertreffen" 2008 vedrørende hvorvidt SIGNAs nominerede "Die Erscheinungen der Martha Rubin" overhovedet kunne kategoriseres som teaterkunst: Her var ikke nogen scene eller publikumssal, intet manuskript, skuespillerne var ikke professionelle, forestillingen foregik som en lang improvisation, der strakte sig over flere dage, hvor performerne levede som deres fiktive karakterer i en forfalden samling af huse i grænselandet; Ruby Town. Det kunne man som publikum også komme til, hvis man kunne charme sig ind på en ruby towner i en grad så de vil låne én sin seng, eller måske endda dele den. Instruktørens arbejde var ikke slut når prøveperioden var overstået, tværtimod bar hun titelrollen, oraklet Martha Rubin, og var handlingens omdrejningspunkt i spilleperioden, hvor hun også indtog en position, hvorfra hun løbende kunne instruere. Fysisk var hun placeret i byens højeste bygning, hvorfra hun havde komplet udsyn, og narrativt var det bygget ind i historien, at ruby townernerne bekendte sig til deres orakel, hvormed hun kunne følge med i hændelsernes

gang, og give formanende orakelsvar tilbage – en art usynlig instruktion, idet den er bygget ind i fiktionen. Hvad prøveperioden angik, bestod den mest af samtaler omkring historierne, der dannede rammen om det fiktive univers og af praktisk arbejde med at opbygge scenografien der udgjorde totalinstallationen – Ruby Town, en chanty town i grænselandet mellem verdens to stater; den civiliserede North State - mestendels placeret på den nordlige halvkugle, og det uciviliserede South State – mestendels placeret på den sydlige halvkugle. Scenografien var fuldt funktionsdygtig; her var ingen vægge, der brasede sammen, hvis man bankede for hårdt på dem, ingen vask uden vand i, intet afløb, der ikke kunne bruges, ingen telefon der ikke virkede, ingen saftvand i vinglassene osv. Er det scenekunst, installationskunst, rollespil, live reality-tv, eller...? "Die Erscheinungen der Martha Rubin" fik imidlertid sin nominering, hvortil denne følgetekst fulgte:

"This is about immersing yourself in a new world, not only intellectually and spiritually, but also with your whole body. The audience moves around in a derelict city made of freight containers. They take part in life in this no-man's land, drinking and dancing with the inhabitants, getting a massage or visiting a peepshow. Soldiers go on patrol, arrest visitors and interrogate them. The underlying themes are power, proximity and deception, a strange young

"I can't leave – I'm drawn."

“I’m totally in love, I have to do this!”

“How can I be a part of this again and again”

woman who sleeps for days and weeks on end in a shrine above the container city and then suddenly awakes. Her name is Martha Rubin. You can visit her, make sacrifices to her, and hope that she opens her eyes for a few moments. “Die Erscheinungen der Martha Rubin” is a highly unusual form of theatre. The performers improvise for up to 84 hours, yet most of them are not professional actors. The audience can influence and decide what they experience. They research the background and are like ethnologists – or just observers and tourists, if they prefer. The Danish-Austrian performance duo SIGNA reproduces the fascination of computer games in real life and brings remarkable immediacy and warmth to the theatre, as well as a strong element of unsettling energy.”

At entrere en SIGNA-forestilling giver således en mulighed for at træde igennem den fjerde væg eller lærredet og være til stede i det fiktive univers, der ellers befinder sig på den anden side af disse. I denne verden bor performerne, og publikum er besøgende. Det er her de sover, spiser, elsker, danser, raser, flirter, tjener penge, bliver ulykkelige, forsøger at få deres vilje igennem, keder sig, udfører deres daglige pligter og gøremål, osv. Performererne lever således med hinanden og det interaktive publikum i fiktionen, i højere grad end de spiller for et eksternt publikum. Den uigennemtrængelige, fiktive

ramme udgør således hjørnestenen i skabelsen af SIGNAs paralleluniverser. Det betyder, at alt er tilladt - undtagen at bryde fiktionen! Med andre ord; som performer og interaktiv gæst må man elske, slås, bagtale, skabe intriger, tilbede, blive døv og stum og blind, være i ekstase, spille puslespil i fire dage, osv. indenfor den fiktive ramme, men aldrig bryde den. Denne 'regel nummer et' understreges af Signa Sørensen i et interview i Politiken i forlængelse af Theatertreffen-nomineringen; "Taget skal ramle ned over hovederne på os før vi går ud af karakter." . Endvidere gøres 'mødet' til performanceinstallationens formål ...

"Flere af vores værker har været i op til 250 timer nonstop. Man kan ikke 'spille' i så lang tid. Der vil karakteren automatisk blive påvirket af ens skiftende fysiske og psykiske tilstand. Ligeledes er det for publikum, som opholder sig tilsvarende længe i fiktionen, umuligt at være til stede alene som beskuer. Man underlægges de samme fysiske vilkår som de fiktive karakterer og er således del af samme verden ... iscenesættelsen udvisker skellet

“I want more”

mellem publikum og den medvirkende og bringer dem nærmere hinanden i mødet ... På mange måder drejer hele vores arbejde sig om dette møde.” ... Hvormed den kan siges at tendere til at transcenderes fra værk til begivenhed.

Fra kunstværk til kunstbegivenhed og den relationelle æstetik

Denne tendens til at rykke opmærksomheden fra værket til begivenheden, indskrives i en generel tendens som er indkredset af den franske kurator og kunstkritiker Nicolas Bourriaud. Han har fremhævet, hvordan tendensen til at gøre mødet til omdrejningspunktet også er en fremtrædende tendens indenfor billedkunsten, der kan spores i 1990'ernes kunst. Han samler denne

tendens under samlebetegnelsen 'relationel æstetik'. Det relationelle kunstværk består af en intersubjektiv substans, hvor værket er uafsluttet, når det imødekommer betragteren, og af selve den 'formskabende' proces, frem for at være en lukket form. Det relationelle værk kan ikke ejes for bestandigt af en køber, som et værk der kun er objekt. Det der købes er relationer i et alternativt socialt rum - som det altid har været i teatret. Bourriaud adresserer spørgsmålet om, hvorfor tidens kunstnere beskæftiger sig med relationel kunst, og hvorfor et publikum er villigt til at betale for det: Det relationelle kunstværk repræsenterer mellemrum (interstice), hvormed det skaber frirum og varigheder, hvis rytmer står i kontrast til den dagligdagen er indrettet efter.

Ifølge professor og dr. Phil. Kirsten Drotner er dagligdagen indrettet efter det økonomiske systems præmisser. Hun argumenterer for, at der skete et skred under den sociale og økonomiske modernisering, der betød, at den økonomiske produktion fik sit eget

område, der sammen med det politiske anses som det rigtige liv. Arbejdslivet giver livet mening, fordi man gør sin pligt. Man tænker rationelt, udskyder sine behov og undertrykker sanser og lyster. Modsætningsforholdet mellem lyst og følelse på den ene side og pligt og tanke på den anden blev tydeligt. Sidstnævnte står øverst i hierarkiet i den vestlige verden, og hverken pligt eller tanke er centrale elementer i den æstetiske produktion, som hverken er nyttig eller rationel, men derimod handler om sansemæssige erkendelser. Æstetikken blev altså isoleret fra arbejds- og hverdagslivet som et område, hvor man gør særlige erkendelser. Det blev et reservat, hvor lysten, sanserne, fantasien og alt det andet, der ikke er tilladt i hverdagslivet, var tilgængeligt. Samtidig skete der det, at æstetikken blev til kunst, der kun kunne udføres af beåndede genier og ikke af almindelige mennesker, og desuden blev æstetisk produktion og reception adskilt. Kunst, der produceres af beåndede genier, kan også kun nydes af mennesker med en vis smag og dannelse. At aktivere og bearbejde sanser, lyster og følelser

bliver dermed for de få, og æstetikken mister sin status som muligt erfarings-, oplevelses- og erkendelsespotentiale hos det almindelige menneske.

"I Need My Shot of Fiction!" - Kunstbegivenheden som en demokratisering af adgangen til kunstens rum

Deltagelse i det kunstneriske rum indeholder således potentielt frigørelsespotentiale, idet man her kan undslippe dagligdagens krav og præmisser, og kan opleve og erfare på kunstens i stedet. Men kunstens rum er eksklusivt. Med forskydningen fra kunstværk til kunstbegivenhed kan der imidlertid argumenteres for, at adgangen til kunstens rum 'demokratiseres', idet demokratisering forstås som en åbning af adgangen til det ellers eksklusive kunstneriske rum for 'almindelige mennesker', der som hos SIGNA inviteres til at deltage i kunstbegivenheden, og mon ikke det forklarer en del af attraktionen ved SIGNAs performanceinstallationer – ved kunstbegivenheden. Flere mennesker vil have og bør ifølge denne skribent få deres 'Shot of Fiction!'...



Gry Worre Hallberg er cand. mag. i Teater og Performance Studier, og har desuden taget flere kurser ved cand.merc. og cand.merc.fil., CBS. Hun er blandt initiativtagerne til Fiction Pimps der arbejder med at bringe den æstetiske oplevelsessfære til så mange mennesker som muligt ved at 'pimpe fiktion' gennem fiktive universer og iscenesættelser. Hun er konceptudvikler, organisatorisk og administrativ ansvarlig, samt performer i kunstnergruppen Club de la Faye (clubdelafaye.blogspot.com) og performer desuden for SIGNA (www.signa.dk), tidligere projektmedarbejder ved Institutet for Fremtidsforskning og medlem af forskerforaet Theatre-in-Business (www.teatervidenskab.ku.dk/theatre-in-business).

E-mail: ghallberg@hum.ku.dk

Henvisning til internetsider: www.signa.dk, www.berlinerfestspiele.de

Kilder: Bourriaud, Nicolas: "Den relationelle form", "Kunsten i 1990'erne", "Udvekslingsrum/tider og Skærmrelationer", in: "Relationel æstetik", København: Det Kongelige Danske Kunstakademi (2005). Drotner, Kirsten: At skabe sig – selv. Gyldendal, København (2001).

1: www.berlinerfestspiele.de/en/archiv/festivals2008/03_theatertreffen08/tt_08_programm/tt_08_programm_gastspiele/tt_08_ProgrammlisteDetailSeite_gast_9629.php, d. 03.09.08.

2: Politiken, d. 20. maj, 2008. Interview foretaget af Monna Dithmer

3: Fra præsenteringsmaterialet til ansøgning til scenekunstudvalget 2007.

4: I "Relationel Æstetik" (2005). Når man nævner Bourriauds relationelle æstetik, må man næsten nævne kurator og kunst historiker Claire Bishops kritik af den samme åndedrag. Bishop mener, at den relationelle æstetik er 'tam' idet den savner antagonisme, idet der ikke er nok konflikt og spænding i spil i de kunstværker, som Bourriaud anvender som udgangspunkt for hans æstetik. Dette er en direkte kritik af det demokratiserings- og frigørelsespotentiale som Bourriaud mener, er kendetegnende for

den. Se Bishop: "Antagonism and Relational Aesthetics", in: "October", no. 110, 2004. Jeg vil dog ikke mene, at SIGNAs værker savner antagonisme. Af denne grund, samt at formålet her ikke er at diskutere den relationelle æstetik, vil jeg ikke gå mere ind i Bishops kritik i denne artikel.

5: Begrebet mellemrum blev brugt af Marx til at betegne de udvekslingsfællesskaber, som undslap den kapitalistiske økonomis gængs rammer idet de var unddraget loven om profit (tuskhandel, salg med tab, selvforsyningsproduktion osv.). Bourriaud (2005), s. 15.

6: Dette sker ifølge Bourriaud i en tid hvor dagligdagens sociale kontekst begrænser muligheden for samvær i højere grad end den begunstiger den. De mellemmenneskelige rum 'mekaniseres'; vi får ikke et menneske, men en maskine i røret når vi ringer til det offentlige, vi bliver telefonvækket af en maskine, hæver penge i en automat, osv. Bourriaud (2005), s. 16.

SMAGSDOM OVER SMAGSDOMMERNE

Dronning Margrethe er en middelmådig kunstner og elendig i sengen.

Af Denis Rivin, studerende ved Kunsthistorie

Ud over at jeg for ganske nyligt, på et skrivekursus, fik pointeret hvor vigtig en fængende underoverskrift er for en god artikel, har dette absolut intet med nedenstående at gøre, ud over at det er min personlige smagsdom.

Men hvad er en smagsdom, og hvad vil det sige at være en 'smagsdommer'? –En smagsdommer er en person, der, berettiget eller uberettiget, tilskrives en grad af faglig ekspertise, som derved kan give personen indflydelse på andres meninger inden for et givent område, uden dog på nogen måde at kunne garantere for en egentlig faglig kompetence eller erfaring. Og hvad sker der så når man kombinerer tre af disse smagsdommere med studieværten Andrew Lloyd Hughes, 3-4 aktuelle kulturelle begivenheder, og et studie bestående af fire orange-polstrede designerstole? –Så får man kulturmagasinet "Smagsdommerne", der sendes hver torsdag på DR 2.

Meget kan man sige om programmet, men næppe er der tvivl om, at de fleste, som har været udsat for "Smagsdommerne", har en mening om det. Man elsker det, man hader det, eller man elsker at hade det (eller man hader at elske det...). Men hvorfor er der så delte meninger om programmet, og hvad er DR 2s egentlige hensigt med at udsætte sit kulturinteresserede publikum, for så splittende et koncept, som "Smagsdommerne"?

Programmet går i al sin enkelthed ud på at invitere tre kultiverede skikkelser, med en vis respektiv intellektuel indsigt, ind i studiet, for derefter at lade

dem bedømme, og mundhugges om, nogle udvalgte og aktuelle kulturbegivenheder, kun afbrudt af studieværten, der, fuldt bevidst om sin privilegerede rolle, styrer sine gæster som en lykkelig dirigent. Alene heri findes op til flere grunde til at tænde for tv'et.

En kombination af selvbevidst intellekt og god gammeldags medieliderlighed, har alle dage resulteret i en underholdende og chokoladetyk selvfedme. Tager man og ganger dette med tre gæster, dividerer det med en studievært, der af medierne er døbt 'kulturkonge', og derefter igen ganger det hele med fem til ti kontroversielle og skrårige påstande, for hvert emne der bliver taget op i løbet af udsendelsen, så får man intet mindre end den samme følelse en sportsinteresseret har, når en brændende racerbil med rasende fart flyver gennem luften, og på akrobatisk vis splintres i tusind stykker. Der er ingen grund til at benægte det, hvad enten det er et frygteligt motorvejsuheld, eller hjerteskrædende utroskab i Paradise Hotel, det handler om; mennesket ejer et gement fællestræk af blodtørst. Smagsdommerne i "Smagsdommerne" river ofte hinanden verbalt til blods, hvilket, kommercielt set, gør programmet seværdigt. Men hvad vil de os, DR 2? Vil de belære? Vil de underholde? Eller vil de bare gøre alt for en håndfuld seertal, som tilfældigt er på flugt fra reklamehelvedet på en anden kanal?

Dominerende elite, og underdanig masse

For bedre at kunne svare på disse spørgsmål, vil jeg her undersøge smag som et generelt begreb, og drage re-

ference til Bourdieus teori om smagsdommen som et æstetisk koncept, og hans hovedværk, "Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste", fra 1984.

Pierre Bourdieu (1930-2002) var fransk sociolog. I sit studie behandler han den kulturelle smagsdom som et æstetisk koncept, stærkt relateret til den sociale rangorden; æstetisk smag som bindemiddel i, og resultatet af, social arvmasse. Smag er en kilde til nydelse, og en fundamental egenskab for muligheden for at differentiere og værdisætte, hvorfor den også fungerer som social orientering; en form for rød tråd i ens samfundsmæssige rolledefinition, som, ifølge Bourdieu, oprindeligt bunder i madvaner og ordinære brugsting. Især lægger han vægt på, hvad man som vært serverer for sine gæster ved 'særlige lejligheder', og hvilket møblement og service man dertil stiller til rådighed.

Der bliver altså opereret inden for et netværk af modsætningsfyldte smagsnuancer, hvorunder hele den sociale struktur indfinder sig. I hverdagen bliver nuancerne dog kogt ned, til en overskuelig dualistisk distinktion mellem den dominerende elite og den dominerede masse.

Smagsdom over publikum

På baggrund af denne teori, synes Smagsdommernes karakter, som program og koncept, naturligt at bunde i hensigten om at belære: Det er kultiveret oplysning af masserne. Men hvad er det for et segment af publikum der bliver sigtet på, og hvad siger det i så fald om DRs syn på dets egne seere?

Synes det ikke at være kulturinteresse-rede, som i forvejen har en vis indsigt i, hvad der rører sig på den kulturelle scene, og kan det betyde, at DR er så fortabt i sin samtid, at det udelukkende handler om seertal? Hvorfor ikke, hvis man alligevel vægter intellektuelt ordkløveri højest, gribe tilbage, og fx tage fat i nogle klassiske værker, som i sin tid ændrede verdens gang; er det da for pokker ikke grundet disse revolutionerende værker, at en moderne smagsdommer overhovedet har kompetence til at vurdere den kulturelle samtid?

Bourdieu inddeler videre den personlige smag i tre selvforstærkende områder: Felt, habitus og doxa. Feltet er den sociale arena, inden for hvilken subjektet indfinder sig og opererer under. Bourdieus teori forudsætter, at den sociale arv former ens sociale og økonomiske kapital, som tilsammen udgør de kulturelle rammer man begår sig i. Her vil jeg tillade mig at sammenligne tv-studiet med de orangepolstrede designerstole med et mikrokosmisk felt: Slagmarken, hvor programmets gæster finder fælles grund.

Habitus defineres som de udefrakommende faktorer, der har indflydelse på subjektets vanemønstre inden for feltet; systematiseret perception, tankevirk-somhed og handlingsbaserede tendenser, som alle er med til at legitimere ens 'medlemskab' i et givent socialt felt. Dette kunne i vores tilfælde siges at være de respektive smagsdommere, 'kulturkongen' og det faktum, at man er

'i fjernsynet'. Tilsammen danner felt og habitus så begrebet doxa, der stammer fra det græske ord for almindelig tro, eller populær mening. Bourdieu definerer doxa som det tillærte, grundlæggende og selvfølgelig regelsæt for værdinorme af ens meningsdannelse som et resultat af det felt og habitus, hvori man er placeret. Ergo, former dette dominansbalancen i de pågældende sociale felter, eftersom den 'populære mening' danner rammerne for det selvfølgelig, og derved skaber en illusion om, at den 'gode smag' er universalt foretrukket og korrekt. Man kan altså sige, at doxa er det essentielle i vores smagsdomme og selve strukturen i den umiddelbare vurdering af, hvad der er god smag.

For igen at benytte denne teori på vores eksempel, fristes jeg til at påstå, at programmets smagsdommere former deres umiddelbare holdninger som et produkt af taletidshunger og elitært behov for at have ret, hvilket udelukkende resulterer i smagløs underholdning frem for et reelt tilbud om kulturel oplysning.

Men er der noget galt i dét? Er intellektuelt dyneløfteri som underholdningsform trods alt ikke bedre smag, end når en gennemsnitsborger med udsigt til en relativt beskedent gevinst for åben skærm ydmyger sig selv og sine nærmeste ved at svare på nogle tabubelagte spørgsmål foran et jublende og blodtørstigt publikum, som det fx er tilfældet i "Sandhedens Time"? Jo, det er det da. Måske. Men det gør aldeles ikke "Smagsdommerne" til et godt og

seværdigt program, der behandler sine seere med respekt og forståelse.

Endvidere kan man også tage højde for programmets faktiske popularitet og den kendsgerning, at 'domsafsigelserne' har en reel virkning uden for studiet. Smagsdommerne debatterer emnerne med sådan en seriøsitet og lidenskab, at deres holdninger ender med at afspejle kimen af autoritet, som netop kan manipulere publikums smag og i sidste ende være med til at definere succeskriterierne for en given kulturel begivenhed. Og her er det, at "Smagsdommerne" falder igennem, thi det er en ulv i fåreklæder. Programmet udgiver sig for at være et seriøst og opdragende debatforum, men debatterer alene for debattens skyld uden videre hensigt om at stikke dybere, i hverken kultur eller publikum.

Jeg mener, at DR i dette tilfælde udviser jævnt dårlig smag, og at, hvis man skal benytte sig af Bourdieus sociale smagsprofil, kan sammenligne programmet med en proletarisk lotto-vinder, som fejrer gevinsten ved at servere glaseret skinke til naboerne på kolonihavevejen. På mange måder kan man faktisk sige, at "Smagsdommerne" er som at blande FUN læskedrik i en Barolo Riserva 1990, komme salami på vanilleis, eller bare lidt ketchup på ens finger, fordi man tror det er en pølse. Og jeg er skråsikker på, at Dronningen er enig.



Adrian Hughes, vært på programmet Smagsdommerne på DR2

AUDIOPOESI

- KROPPEN SOM SPROGETS KLANGBUND

En socialantropologisk, Bourdieu-baseret analyse af installationsudstillingen
"Litteraturen ud i rummet" 2008/2009

Af Renate Recke, *fil.mag i*
Socialantropologi

Artiklen analyserer turnéudstillingen "Litteraturen ud i rummet" (2008/2009; herefter LUR) ud fra en socialantropologisk, Bourdieusk tilgang. LUR udstiller litteraturinstallationer, der danner ramme om taktile, audiovisuelle oplevelser af udvalgte poetiske universer hos bl.a. Ursula Andkjær Olsen, Naja Marie Aidt, Morten Søndergaard og Johannes V. Jensen. Artiklen fokuserer på materiel antropologi og særligt på det performative moment mellem tradition og visuelt eksperiment samt interaktionen mellem rum, tekst og krop i det kulturelle felt. Disciplineringen set som internaliseret, kropsliggjort erfaring er central hos Bourdieu, og LUR kan ses som et forsøg på at indsocialisere individet i den litterære kanon, samtidig med at LUR forsøger at tilgængeliggøre kanon gennem en kropslig-taktil dimension.

Det avantgardistiske i LUR er ikke traditionsbruddet, men snarere gestaltningen af kroppen anvendt som artefakt, så den bliver del af et fordybelsesrum, hvorigennem der skabes nye adgange til traditionen. Det avantgardistiske i LUR er også det pædagogisk-didaktiske sigte hentet fra skole- og uddannelsesinstitutioner. Emancipation af individualiteten bliver del af

et socialiseringsprojekt, der kobler LUR's kropsliggjorte rum med kanon og institutionel dannelse. Bogmærker med udstillingslogo på forsiden og tom bagside, anvendes til kommunikation via udstillingens opslagstavle eller anvendes som traditionelt bogmærke: Vane og avantgarde flyder sammen. "Brugen", dvs. praksis, ses i betjening af LUR digtmaskiner, der er enarmede tyveknægte med ord på rullerne, som danner stadigt nye poetiske billeder, hver gang der trækkes i håndtaget, men praksis er også kulturteknikken skrivning, og dermed er den performative accentuering af litteraturen koblet til rumstrukturer knyttet til bestemte kognitive processer.

LUR: LUR-tur

LUR konstruerer og dekonstruerer paradokser. Mellem museologi og installationskunst opererer LUR med et kultursocialiseringsprojekt, der berører grænserne mellem oplevelse, indlevelse og indlæring. Brugen af en paradoksal konstruktion og installation som et "ordkomfur", hvor digtoplæsningen kan tilberedes med ekko, madlyde og andre akustiske effekter samt visuelle effekter i ovnlågen kan tolkes som udtryk for, at udstillingen også har en kultursocialiserende effekt.

LUR's intention er at åbne de digteriske universer for at fremme læselysten. Digtene, deres sproglige form og indhold er derfor centrale. Samtidig opererer LUR med at illustrere de kognitive processer, der udløses af mødet med poesien. Dette realiserer LUR gennem oplevelsesrum udformet som gigantbøger. Fysisk bevæger beskueren sig ind i bogens verden på egne præmisser. Udstillingens gigantbøger placeret på højkant henviser til bogen, som den kendes, men boginstallationernes afskærmede rum muliggør fordybelse. LUR opererer således med tre konceptualiseringer af rummet: 1) det performative, perceptuelle og kognitive åbne rum ("ud i rummet") bryder med vaneoplevelser om kunst og litteratur, 2) det fysiske lukkede rum (oplevelsesrummet) muliggør fordybelse i litteraturen og installationskunsten og 3) det kulturaliserede museale rum (udstilling) tilsigter en systematisering af kultur- og sanseelementerne. Rumkoncepterne 1-3 demonstrerer, hvorledes LUR opererer på tværs af paradokser i sin egen gestaltungspraksis, således at LUR's bidrag også er en sprængning af rammerne for installationskunst ved at gøre det performative didaktisk og omvendt.

Artefakt-fact

LUR har turneret fra 12. 9. 2008 i Ringkøbing til 2. 4. 2009 i Den sorte diamant i København. Det disponible rum har hver gang haft betydning for opstilling og måden, hvorpå publikum kan tage udstillingen i brug. Informationsmaterialet til LUR formulerer intentionen således: "Digte for begyndere og let øvede. En udstilling, der sprænger bogens rammer og sender poesien ud i rummet ..." To paradokser reflekteres i udstillingens fysiske struktur: 1) at poesien ("digte") kan gradueres i sværheds- og kundskabsgrad og 2) at poesien er begrænset af bogens rammer, således at der opereres med en underliggende modsætning mellem a) læseoplevelsen, b) digtindholdet og c) bogen som traditionelt finkulturelt symbol og/eller fordybelsesrum.

LUR-logoet er en knælende pige-skikkelse i mørk silhuet. Hun blæser mælkebøttefnug op i luften, hvor de danner udstillingens titel i porøse konturer. Mælkebøtten er ingen prydpilte, og mælkebøttepustning som børneleg peger væk fra disciplin og finkultur og henviser til det spontane og individuelle. Undervisningsmaterialet på hjemmesiden er udarbejdet af repræsentanter fra det etablerede uddannelsessystem. Hensigten er at benytte udstillingen som illustration og støtte i opfyldelse af de pædagogisk-didaktiske mål, som danskfaget i gymnasieskole og folkeskole skal opfylde. Læringssystematikker gøres strukturerende i forhold til skoleklassernes oplevelse af/på udstillingen, og fokus på sprog billeder, litteraturhistorie og stilistik er del af et didaktik- og socialiseringsprojekt, der spiller sammen med den eksplorative oplevelse på LUR.

I den skriftlige introduktion til udstillingen er de tre niveauer fra logoet repræsenteret:

"Velkommen til Digte for begyndere og let øvede. Kæmpemæssige bøger fulde af poetiske oplevelser står side om side. Det er op til dig, hvilken du vælger at træde ind i. Præcist som bøgerne på en boghylde, er oplevelsen helt forskel-

lig afhængig af, hvor du starter, hvor du hurtigt skimmer igennem og hvor du glemmer alt omkring dig og lader dig opsluge af poesens kraft." Det performative moment fremstår derved som en interferens mellem disponibilitet ("bøger fulde af poetiske oplevelser"),



Logo designet af Annette Lindahl

bevidste valg ("op til dig") og tilfældigheder i interaktionen ("oplevelsen [er] helt forskellig afhængig af, hvor du starter"). Samtidig er der en forestilling om, at sprogets kulturelle kraft kan skabe et rum omkring individet ("lader dig opsluge af poesiens kraft"). Rummet er dermed både spatialt, taktile og psykologisk, men rumkonceptet er et kontekstuel fænomen i LUR måde at operere med det performative på. Kontekstualiseringen artikuleres tydeligt i installationen, "Havet er en scene". Introduktionen lyder: "Bemærk hvor utroligt mange facetter poesien indeholder og hvordan oplevelsen af ordene påvirkes af omgivelserne – både i og uden for hovedet." Bag døren til installationen er et mørkt rum med sølvfarvede sentenser. Fra udstillingens kollektive oplevelsesrum entres et mørke med to hovedkupper, der segreger torso fra ører og øjne. Hovedtelefonerne i kuplerne skaber et lydunivers, medens blikket kan vandre rundt i kuplen, der illustrerer audiopoesien i hovedtelefonerne. Det performative moment gestaltes som vedvarende overskridelse af rumgrænser: fra det offentlige rum ind i udstillingsrummet, derefter til det kollektive, men segregerende installationsrum, og derfra til det audiovisuelle rum. Det taktile, det auditive og det visuelle gestaltes som rum-i-rum, hvilket fremkalder oplevelsen af at poesiverdenen er spatial og samtidig hierarkiserbar. Beskuerens krop er del af installationen på en måde, der opdeler torso og hovede og lader dem repræsentere adgange til forskellige taktile og kognitive virkeligheder.

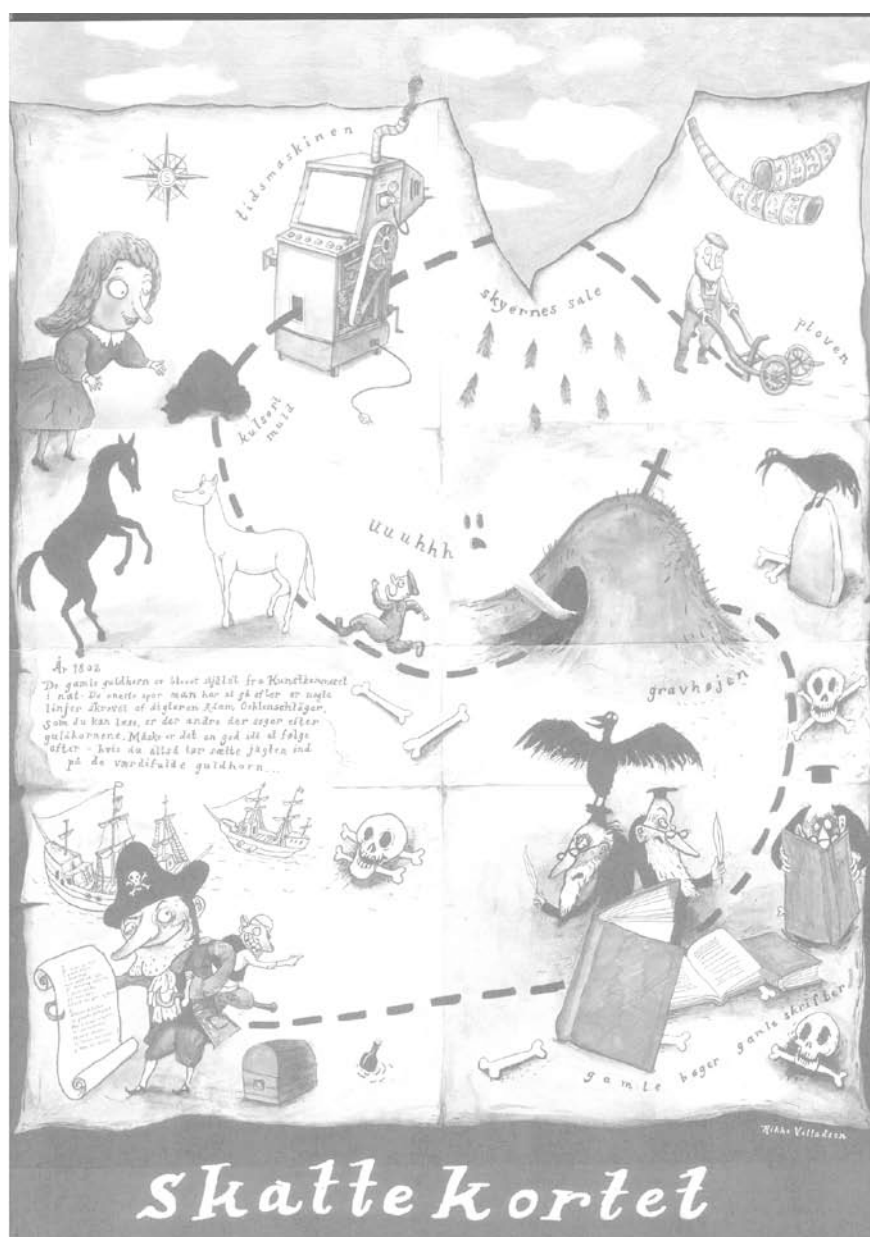
Skattejagt og kroppens rum

Gennem en skattejagt efter Oehlen-schlägers guldhorn bevæger beskueren sig mellem et 1) installationsrum, 2) et oplevelsesrum omkring kroppens bevægelse og 3) et kognitiv-reflekteret rum, hvor digtet er udgangspunkt for en læsning og tolkning. Digtet bliver et læringsmønster, der bestemmer bevægelser, positioner og erkendelser, og i digtektiv-spillet jages digtets mening i "det forunderlige poetiske sprog", der betragtes som transgressivt ("[poesi-]en] overskrider det almindelige sprogs

grænser"). I installationen "Kærlighedsbogen" kombineres de habituelle praksisformer, man så i audioinstallationen og digtektivspillet/skattekortet: Et toilets kropstid, men offentlige rum prydes af kærlighedsdigte. Den besøgende opfordres til at skrive egne digte og derefter lægge dem i toilettekummen. Skrivningens kulturtekniske praksis bringer dermed kroppen ind i en performativ reproduktion af sprog billeder, der udstilles/udskilles i toilettekummen, hvorved beskueren selv bliver performancekunstner.

LUR og praksis

Praksis, der hos Bourdieu er reproducerende og relational, bygger på en habitus, der operationaliseres inden for et givet felt. I "Outline of a Theory of Practice" (herefter OTP) belyses kundskab som integreret og reproduceret del af feltet. Praksis er ingen manifestation af underliggende normer, men en kognitiv og psykosomatisk tilgang til handling inden for det sociale rum, fordi praksis altid er relateret til betydning og symbolske universer (OTP: 123).



Skattekort udarbejdet af Rikke Villadsen

Praksis reguleres af habitus, det sociale udsyn, der af Bourdieu bliver defineret som et "community of dispositions" (OTP: 35), hvorved han understreger rationalet og den stringente logik i både habitus og praksis. Bourdieus afsæt er, at realiteten er praksis, og dermed er realiteten både dynamisk, relational og foranderlig. Habitus er den subjektive repræsentation af ikke-reflekterede, ydre og objektive kategorier, der betinger den situationelle interaktion.

LUR gestalter interaktionen mellem subjekt og lyrik som paradoksale rum: Ure med forskellig tidsangivelse sprænger idéen om en lineær progression gennem udstillingen korresponderende med Bourdieus paradoks: "Every established order tends to produce [...] the naturalization of its own arbitrariness." (OTP: 164). Det arbitræres modmagt operationaliseres diskursivt, men naturaliseringen/ontologiseringen underminerer de kognitive forudsætninger for at tyde inkohærens. Inkohærens bliver del af ordensprincippet, hvorved orden struktureres omkring en grundlæggende uorden. Hvis den skabte verden, der ifgl. Bourdieu antager et naturligt og legitimt skær, er arbitrær, kan man sige, at civiliseringsprocessen er identisk med en naturaliserings- og legitimeringsproces af diskursiv karakter. Bourdieu opererer med "domination" (OTP: 183-197) og dermed idéen om magt som den dynamik, der vedvarende skabes gennem et givet felts kapitalforskydninger. Kapitalforskydningen knyttes til en magtrelateret sproglig kommunikation, og Bourdieu ser figuren "autoritet" som en grundlæggende diskursiv foranstaltning (OTP: 170f). Det indebærer, at perception, cognition og tolkning er afgørende for gruppens opfattelse og identifikation af autoritet og orden. Bourdieu opererer implicit med en civiliseringsproces, der manifesterer sig som henholdsvis 1) disciplinering, som 2) traditionalisering gennem opretholdelse af specifikke praksisformer og 3) udveksling mellem aktører med forskellige kapitalforråd. Bourdieu ser differentiering og konflikthæder som

GULDHORNENE

Normalt er der i forbindelse med udstillingen en skattejagt, hvor børnene føres fra post til post i jagten efter de forsvundne guldhorn. Skattejagten tager udgangspunkt i Adam Oehlenschlägers gamle digt "Guldhornene" og posterne følger digtets strofer. Børnene må lede og søge blandt gamle skrifter, i en gravhøj, i det kulsorte muld, i skyernes søle og hos naturens søn. I denne omgang du dog nøjes med at nyde digtet og følge ruten på skattekortet.

De higer og søger
i gamle bøger,
i oplukte Høie
med spændende
Oie,
paa Sværd og
Skjelde
i munde Vælde,
paa Runestene
blandt smældende
Rene.

Glitide Bedrifter
andre trylle:
men i Malm de sig
hulle,
de gamle
Skrifter,
Blikket stirrer,
sig Tanken
forvirrer,
I Tænge de fæle.
I gamle gamle
besvundne Dage!
da det straalte i
Norden,
da Hælen var paa
Jorden,
gav et Glimt
tilbage!"

Skyen suzer,
Matten bruser,
Gravstenen sukker,
Rosen sig lukker.
De ovre Regioner
toser!
De sig søde, de
sig søde,
de forklarede
Høie,
kampfarvede,
røde,
med Stjerneglands
i Oie.

"I som zaver i
blinde,
skal finde
et aldigsmælt
Minde,
der skal kenne og
svinde!
Dets gyldne Sider
skal frægt bæse
af de ældste
Tider.
Af det kan I
lære.
Med andægtsfuld
Øre
i vor Gave
bejonne.
Det skinneste
Skjønne,
en Høie
skal Helligdommen
finde!"
Saa syng de og
svinde.

Lufttonerne døl!

Hryfsene den
sorte
puster og dukker
og i Havet sig
begraver.
Morgens Forde
Delling oplukker,
og Skinfase
træver
i straalende Lue
paa Hælens Røe.

Og Fælgene syng.
Duggerier bade
Klædteblæde,
som Vindene
syng.
Og med svævende
Fied
en Høie bendender
til Mæken
aldet.
Violter bende
krænder.
Nardes Rosenkind
bænder,
han had
Lilliehænder.
Læt som en Hind
med munter Sind,
han svæver og
sænder;
og som hun iler
og paa Klakov
grubler -
hun smuler!
og stirrer og
søder
gyldne Løst,
og ridder og
bæver
og zittrende
hæver
med undrende
Aand,
af sorten Muld,
med sneblinde
Aand,
det røde Guld.

En søgte Torden
døl!
Høie Norden
vænder!
Og han de stiale
i store Vind,
og glæve og søge
skatten at
forøge.
Men intet Guld!
Deres Haab har
bedraget.
De see kun det
Muld,
hvoaf de er
taget.

Et Sekel
svinder!!

Over Klippetinder
det atter bruser.
Stormens Sluser
bryde med Vælde.
Over Norges
Fielde
til Sørmarks Dale
i Skyernes Søle,
de forklarede
Gælle
sig atter samle.

"For de sielne
Fase
som vor Gave
forstaae,
som ei Jordløker
bide,
men hvie Siel
sig have
til det Svige
Tinde,
som aue det Høie
i Naturens Oie,
som tilbedende
bæve
for Guldornens
Stræler,
i Søle, i Violter,
i det Mindste, i
det Største,
som brændende
tørste
efter Livets Liv,
som - o store
Aand
for de svundne
Tider!
see dit
Guldblik
paa Helligdommens
Sider,
for den lyder
atter vort Røi!
Naturens Søle,
akiend i Ien,
men som sine
Fædre,
kraftig og stor,
dyrkende sin
Jord,
han vil vi hædre,
han skal atter
finde!"
Saa syng de og
svinde.

Hryfsene den
sorte
puster og dukker,
og i Havet sig
begraver.
Morgens Forde
Delling oplukker,
og Skinfase
træver

i straalende Lue,
paa Hælens Røe.

Ved lune Skov
Omme træke
den tunge Flov,
over sorten
Dække.

Da stander
Floven,
og en Gysen farer
igennem Skoven.
Fugleskræker
pludselig tier.
Hellig Tæppe
alt indvies.

Da klinger i Malm
det gamle Guld.

Tvende Glimt fra
Oldtidens
fukler i de nye
Tider.
Selv om vendte de
tilbage,
gaderfyldt paa
røde Sider.

Myntak Helligdom
omsvæver
deres gamle Tegn
og Mærker.
Guldbaglerien
omsvæver
Svighedens
Underverden.

Hæder den, thi
Skibsen skalter!
snart maake de
er forsvunden.
Jesu Rød paa
Herrens Altar
fyldte den, som
Rød i Lunden.

Men I see kun
deres Lue,
ikke det
ærværdigt Høie!
Sætte den som
Frøgt tilkøbe
for et sæt
nyglædeligt Oie.

Hinden sortner,
Stormen brøge!
Vise Time du er
kommen.
Hvad de gav de
tog tilbage.
Ewig bortsvændt
Helligdom

socialitetens kernemekanisme. Kultur er ikke hos Bourdieu en repræsentativitet, men en funktionalitet, og kultur kan operationaliseres i de magtkampe, der udspiller sig i et givet felt. Den symbolske kapital, dvs. anerkendelse af legitimitet, er en ordningsmarkør, og Bourdieu opererer med civilisering som en konstitutiv diskontinuitet, kontingens og dissonans.

Civilisering er hos Bourdieu aktøroplevelsen af kohærens og aktøraner-kendelse af kohærens som legitim, og civilisering er dermed identisk

med aktørhandlen. Praksis er derfor paradoks: struktureret og kohærent og samtidig strukturerende og kohærensskabende. Praksis konstituerer habitus, som er den individuelle handlingsdisposition, hvis underliggende rationale er socioøkonomisk bestemt og defineret ud fra individets grupperelation og gruppens kapitalforhold. Praksis kan dermed ikke begribes udelukkende ud fra kognitive principper, men må forstås som en måde at reproducere makrostrukturelle principper i en mikrostrukturel kontekst sådan, at den etablerede struktur opretholdes og

legitimeres ved at antage en ontologisk karakter, der modsætter sig rationalitetens og refleksionens vedholdende dekonstruktive arbejde (OTP: 97). LUR- projektet er at skabe en relation mellem den makrostrukturelle kanon og den mikrostrukturelle performance ved at gøre individualiteten til bærer af kulturteknikken og den civiliserende kraft. Den kulturelle kapital akkumuleres altså gennem en serie af LUR-fordybelsesrum, der integrerer kroppen i digtet som en slags igangværende projekt. Reproduktionen af f.eks. toilet digte bliver således til i et eksplorativt rum omkransende subjektet.

Bourdieu's praksisbegreb sammen-tænker social interaktion, kognition og socio-kulturelle institutioner. Bourdieu forholder sig til kulturbegrebet som et retningsgivende kort ("map"; OTP: 2), der er nødvendigt, inden individet har opøvet en kropsligt internaliseret og ikke-reflekteret færden i "practical space" (OTP: 2). Kulturen er i Bourdieu's optik kartografisk og dermed deskriptiv og spatial med en struktureret vertikal og horisontalt samt en dybde dimension. Kultur kan man integrere sig i eller træde ud af, og aktørbevægelser i feltet er identiske med kulturforandring. Civiliseringsbegrebet hos Bourdieu er et krydsfelt med fire poler: 1) struktur/kohærens, 2) proces/differentiering, 3) primitivitet/oprindelighed anskuet som udgangspunkt og 4) teknologisering betragtet som mål. Bourdieu opererer med en gennemgående forklaringsfigur, der efterviser, at struktur og repetitive processer, som de markeres i de generative skemata (OTP: 96ff), reelt danner rammer om disponible rum, hvori individer kan udvikle og gennemføre nye praksisformer.

Det sociale rum defineres ikke som et konsistent og kohærent spatialt rum, men som et netværk af oppositionelle sociale positioner, psyko-sociale og intellektuelle dispositioner samt habituelle ordningsstrukturer med dikotome strukturer. Det sociale rum er stratificeret i felter med regelsæt, normer og værdier udøvet gennem tradition.

Forandringskraften i feltet kommer af individets selv-bevidsthed, som synes at være en ontologisk dimension. Bourdieu ser den gensidige selvdisciplinerende censur som en social praksis "[...] to which each agent submits with impatience but which he imposes on all the others." (OTP: 196). Dermed bliver individualiteten en selv-oplevelse, en integrativ proces og en ontologisk forandringskraft.

Konklusion

I en socialantropologisk optik ligger LUR's avantgardistiske forandringskraft i kombinationen af det kulturelle felts habituelle konstitution og den subjektive, kropsligt-taktile og ikke-reflekterede sansning. Ideen er at få begyndere og let øvede fra installationerne hen til digtsamlingerne, men spørgsmålet er, om det kun er litteratur, der udstilles, eller om det ikke i højere grad også er sansning, der spatialiseres og segregeres i bogrummene. Bogen optræder i LUR som et fordybelsesum, og tekstlæsning og tekstskrivning som kulturteknikker er centrale (toiletlyrik, bogmærkekommunikation), men audiovisuelitet og receptivitet er samtidig med til at åbne for poesiens æstetik og paradokser.

LUR's intention er "litteraturen ud i rummet", men man kan diskutere, om LUR ikke også byder på en sansning af de rumlige strukturer i en æstetisk Verfremdungseffekt, der frisætter subjektivitet og samtidig indsocialiserer i kanon. Med kroppen som sprogets klangbund inddrages og udtrykkes individualiteten, men på en måde, der indsocialiserer i grundlæggende etablerede strukturer og habitus gældende i det specifikke kulturelle felt.

Litteratur:

Bourdieu, Pierre (1999), "Outline of a Theory of Practice". Cambridge University Press: Cambridge.

Foucault, Michel (1977), "Discipline and Punish". The Birth of the Prison. Penguin Books: London.

Poulsen, Rie Kjær "Poesi i øjenhøjde" In : Humanist Nr. 32. Marts 2009. pp. 32-33.

1: Ved materiel antropologi forstås en fokusering af den socialantropologiske analyse på materielle, taktile elementer som billetter, udstillingsgenstande etc.

2: På udstillingens hjemmeside ligger introduktionsmateriale/undervisningsmateriale til folkeskoleniveau og gymnasialt niveau til fri download. Se www.litteraturenudrummet.dk. Den pædagogisk-didaktiske dimension er med til at fastholde litteraturen som en del af en institutionel, uddannelsessociologisk, reproducerbar praksis, og i kanon ligger en forestilling om en museologisering af kulturvæsentlige træk, der kan agere skabelon/inspiration for ny lyrik.

3: "Ordkomfuret", skabt af Morten Søndergaard, stammer fra Kamma og Knud Lyne Rahbeks hjem, "Bakkehuset". Se <http://bakkehusmuseet.dk/Bakkehusmuseet.html>. Dermed kombineres en finkulturel, litteratur- og kulturhistorisk henvisning med en avantgardistisk, eksperimenterende dimension. Intentionen er ikke traditionsbrud, men inkorporering af traditionen i en subjektiv sanseoplevelse.

4: Feltet er et integreret system af objektive relationer mellem forskellige positioner.

5: Bourdieu skelner mellem økonomisk (OTP: 177-183), kulturel (OTP: 183f) og symbolsk kapital (OTP: 171-183), der betinger den sociale interaktion. Kapitalbegrebet er hentet fra Marx og sammentænker udveksling, koncentration og magt/dominans. Ved social kapital forstås den værdi, som den enkelte aktør har qua sit sociale netværk.

6: Jfr. "Practical taxonomies, instruments of cognition and communication which are the precondition for the establishment of meaning and the consensus on meaning, exert their structuring efficacy only to the extent that they are themselves structured." (OTP: 97).

7: Bourdieu opstiller tre dimensioner: "right and left, up and down, in front and behind" (OTP: 2).

EN SURREALISTISK BEGIVENHED EN SUBREALTISTISK BEGIVENHED

Foråret står i surrealismens tegn. I hvert fald hvis man spørger to af Danmarks største kunstmuseer Statens Museum for Kunst og Louisiana, der har henholdsvis Wilhelm Freddie og Max Ernst på plakaten. Men trods ismen som fælles udgangspunkt er det to meget forskellige udstillinger og oplevelser, der inviteres til.

Af Kristine Hellesøe Appel, studerende ved Kunsthistorie

Store lyserøde tunger, stærke farver på væggene, ballet, et "alter" man skal bøje sig ned for at kigge ind i, kjoler, en væg med loppemarkedsfund, store fotografier af den selvscenesættende kunstner og en touch screen til videre forskning. Udstillingen "Wilhelm Freddie. Stik gaffen i øjet!" er et virvar af kunstarter, sanseindtryk og tematikker, der vokser ud af hinanden.

"Vi har bevidst arbejdet med at sætte forskellige medier i spil med hinanden" fortæller Mette Houlberg Rung, der er den ene af de to kuratorer på udstillingen, der i øjeblikket er at opleve på Statens Museum for Kunst. Og som museet skriver på hjemmesiden:

Vi viser bredden og mangfoldigheden i hans værker og inkluderer ikke bare malerier og objekter, men også film, ballet, happenings, vinduesudsmyknin-ger og kjoledesign. Udstillingen bringer de mindre kendte dele af Freddie's værker i spil, og vi kan se, hvordan han nedbryder grænsen mellem det kunstneriske og det kommercielle felt.

Hvem ser på hvem?

Man er faktisk slet ikke i tvivl om, at scenografi, formidling og udstillingsstrategier har været mindst lige så vigtige aspekter af arbejdet med udstillingen som fagligheden har været det. Samtidig med sit job som kurator er Mette Houlberg Rung i gang med at skrive sin Ph.d.-afhandling om, hvad der sker, når museumsgæsten bevæger sig gennem samlingen på Statens Museum for Kunst, oplever kunsten og skaber mening ud fra den. Hun fortæller derfor, at "vi har tænkt meget over, hvordan man skaber mening og fortælling via udstillingsstrategier. Derfor har der også været to udstillingsarkitekter på udstillingen. Jeg sammenligner egentlig gæsten med en filmklipper, der klipper sin egen film. En anden gæst klipper sin film på en helt anden måde. Udstillingen har derfor ingen fast rute, som vi tvinger publikum ind i. Vi lægger derimod op til, at man vælger sin egen vej." Det er altså ikke kun publikum, der kigger på kunstværker. Hvis ikke værkerne kigger tilbage,

gør kunstformidlerne det! På Statens Museum for Kunst laves der generelt ofte undersøgelser af publikum. Hvor længe står de foran et værk? Hvor mange følges de med? Hvilken "rute" tager de? Det er bonusviden, når en udstilling forberedes. Mette Houlberg Rung fortæller: "Den sociale interaktion og samtalen med dem, man besøger udstillingen sammen med, har vist sig at være vigtigt for publikummet på Statens Museum for Kunst. Langt de fleste besøgere museet sammen med en anden person, som man gerne vil have en god oplevelse med. Derfor ønsker vi at skabe en social og interaktiv formidlingsplatform, hvor publikum kan gå på opdagelse i forskelligt billed- og tekstmateriale."

Dette stemmer godt overens med mere generelle tendenser inden for muse-

umsverdenen: fx det stigende ønske om at levere den unikke oplevelse. Som Peter Michael Hornung skriver i et museumstillæg til Politiken i februar (artiklen "Museernes store trækplastre" i Museum, tillæg til Politiken d. 27. februar 2009), så satser kunstmuseer i Danmark i høj grad på skiftende særudstillinger. Selvom de fleste museer er en oplevelse i sig selv, skal der gerne en særudstilling til for at trække et publikum. Det er i følge Hornung kun Ny Carlsberg Glyptotek blandt kunstmuseer i Danmark, der kan opretholde besøgstallet uden at tilbyde aktiviteter af nogen art.

Prøv at gå ind på www.smk.dk:

...Det er lidt af en oplevelse i sig selv at gæste hjemmesiden, der hører til udstillingen. Her kan man forske i Freddie,

se film om ham, spille spil og opleve udstillingen tredimensionelt. Statens Museum for Kunst er i fuld gang med at skabe sig selv i digital form, hvilket forventes at være fuldført i 2011, men som allerede kan opleves med udstillingen "Wilhelm Freddie. Stik gaflen i øjet!". Et virtuelt museumsbesøg kan man altså få sig ved at vælge "læs om salene". Her præsenteres og forklares hver sals gennemtænkte ophængning, og siden giver på den måde en smagsprøve for, hvad der er at opleve i Sølvgade. Flere andre museer skaber også en virtuel version af samlingen eller en særudstilling, fx har Thorvaldsens Museum skabt en digital "tilbygning". Nettet tages altså i høj grad i brug, når der skal skabes en unik oplevelse, og man fornemmer, at alle kneb gælder i kampen om at åbne danskernes øjne for kunstopplevelsen og få dem ind på museet. Leder af Center for Museologi, Ane Hejlskov Larsen fortæller i weekendavisen, at "museerne er nødt til at være meget præcise i deres mål.



Wilhelm Freddie (1909 - 1995)
Majdrømmen

Ellers bliver de løbet over ende i det politiske system af sparekrav, eller de taber i konkurrencen med andre oplevelser, som folk vælger i stedet for museerne." (artiklen "Kunsten at lokke" i Weekendavisen, 5. September 2008). I dag, hvor tiden er den største mangelvare og derfor er noget, der skal udnyttes, er det vigtigt for museerne at kunne tilbyde unikke oplevelser. Udstillinger og museer indgår i et kulturelt felt, hvor der er kamp om brugerne, og hvor der er risiko for at forsvinde i det væld af underholdningstilbud, der eksisterer nu – i oplevelsesøkonomiens tidsalder. Som kulturforskeren Kristian Himmelstrup skriver, er museet en del af et moderne storbymiljø med stormagasiner, biografer og forskellige forlystelser.¹ Udstillingsmediet er ofte ikke særlig interaktivt, og udstillingen står derfor i konkurrence med de mere interaktive oplevelser. Museerne skal altså finde på noget unikt, noget som inddrager sit publikum og noget, der er identitetsskabende for at overleve. Kort sagt: Det skal skabe en event.



Wilhelm Freddie (1909 - 1995)
Sex-paralysappeal



Wilhelm Freddie (1909 - 1995)
Wilhelm Freddie med objektet Mit soveværelse

En isme med smag for oplevelsen

"Det har været meget vigtigt for os at skabe en sanselig og iscenesat udstilling. I modsætning til en klassisk udstilling, hvor værkerne præsenteres kronologisk og på hvide vægge, er denne udstilling mere spraglet fx med de organiske former", fortæller Mette Houlberg Rung og fortsætter: "Vi har eksempelvis fokuseret på forskellige elementer i værkerne og ført dem videre ud i udstillingen. Fx har Freddie kobberrør i nogle af sine værker, hvilket vi også har brugt som afskærmning til nogle af værkerne."

Dette er den første udstilling om Wilhelm Freddie, der ikke er kronologisk. Den skal ikke mime noget, der har været der før, men skabe noget helt nyt, og den lægger sig derfor eksemplarisk i forlængelse af ønsket om en unik event. "Wilhelm Freddie. Stik gaflen i øjet!" må siges at være en begivenhed inden for udstillingsverdenen. Men netop en kunstner som Freddie lægger også op til en begivenheds- og oplevelsesorienteret udstilling. Freddie var en mand, der forstod at iscenesætte sig selv og skabe sit eget mystiske univers, hvor begæret, sanserne og drifterne var i et selvfølgeligt fokus, et univers som det netop er oplagt at spinde videre på i en udstilling. Det iscenesatte

er også karakteristisk for den surrealistiske udstilling, hvilket man allerede kunne opleve på en sådan udstilling i Paris i 1938: Beskueren skulle sættes i spil. Værkerne skulle vække drifter og berøre det ubevidste. Surrealisterne så værket som et springbræt til vores følelser og sanser, og der blev lagt stor vægt på perceptionsprocessen. Man kunne blandt andet få vækket sanserne ved at opleve hysterisk latter, kaffebrygning og mannequiner.

Wilhelm Freddie har udtalt (og andre surrealistere har sagt noget lignende), at "surrealismen ikke er en retning eller stil. Den er en mental tilstand, og den forvirring og opløsning af sanserne må altid være der. Tingene må aldrig fikses." I dag ville vi måske kalde det for performances og (selv)iscenesættelse, hvilket understreges af Freddie's "jeg er selv et kunstværk"!

Surrealisterne og Duchamp fandt også på andre måder at skabe kunstudstillinger på: De udstillede eksempelvis alle værkerne i mørke, så publikum måtte have en lommelygte med for at kunne se dem, de satte spots på billederne, der skiftevis tændte og slukkede, så man aldrig kunne se værkerne på samme tid, men snarere et ad gangen, værkerne i forskellige konstellationer, eller de bandt tråd gennem udstillings-

rummet, så det var svært at gå rundt. Så ganske vist er udstillingen på Statens Museum for Kunst nytænkende og anderledes, men den lægger sig også i en "surrealistisk skabelon".

Et Freddie-univers

Freddie dyrkede frisættelsen af mennesket. Med sin anarkistiske verdensanskuelse ønskede han, at individet ikke skulle begrænses. I sine værker sætter han ting sammen på nye måder og inspirerer måske kuratorerne til at skabe et "Freddie-univers". Eksempelvis understreger væggenes buede og organiske former og den lyserøde farve kødets lyst, sanser og krop. Mette Houlberg Rung understreger også udstillingens skelen til kunstnerens tanker: "Freddie ønskede at give værkerne karakter som subjekter. Et sted i udstillingen er værkerne derfor hængt op, så de hænger ud fra væggen. Mødet mellem betragteren og værket kommer på den måde i centrum. Værkerne tages væk fra arkitekturen, så vi kan møde dem som krop."

Med sine kollager insisterede Freddie på det irrationelle og på at ødelægge det etablerede hierarki, der er i samfundet. På samme måde er der intet hierarki i udstillingen, og som Mette Houlberg Rung siger: "Værkerne skal være udgangspunktet i denne udstil-

ling og gæsten skal have mulighed for at bevare et fokus, så vi har derfor valgt at lægge tekstmaterialet og den videre forskning ind på en skærm. Det er fx udklip fra scrapbøger. Det giver en form for arkivfornemmelse: Vi er i nutiden, men vi kan gå tilbage."

Max Ernsts "Drøm og Revolution"

Det er altid lidt af en begivenhed at tage til Louisiana. Man sætter tid af til at tage derop, tager Kystbanen - gerne en søndag, så man også kan nå at gå en tur i parken, drikke kaffe i caféen og kigge på bøger i butikken. Eller som Louisianas far Knud W. Jensen sagde: "Det skal være som at besøge en lidt excentrisk onkel på landet. Man inviteres indenfor og ser på samlingen, føler sig hjemme, slår sig ned og kommer ikke ud ad døren igen uden et hvil, en øl og håndmadder, for nu er man rejst helt til Humlebæk, og besøget må endelig ikke være anstrengende. I må også se haven!" Louisiana er netop sådan et sted, der lever op til den udfordring, Anna Karina Kjeldsen, der arbejder ved Center for Museologi taler om: "Før besøgte man et museum for

at få indsigt og viden – dannelse om du vil. I dag tager vi på museumsbesøg også for at mødes med venner eller kolleger, for at spise, shoppe, date eller sågar holde fest. Museerne bliver brugt til mange andre ting end det, de selv vil kalde deres kernekompetence, og det er en stor udfordring for dem." (artiklen "Kunsten at lokke" i Weekendavisen, 5. September 2008).

I sammenligning med Freddie-udstillingen har udstillingen "Drøm og revolution" dog ikke den samme unikhed eller oplevelseskarakter. I forbindelse med udstillingen indbyder Louisiana til foredrag om Max Ernst, om surrealismen i litteraturen, omvisninger, film om Max Ernst, koncerter (under titlen en hyldest til Max Ernst) og værksted for børn. Kvaliteten er helt på plads med de ca. 200 værker, der præsenteres, men selve udstillingen er kronologisk, på hvide vægge og lægger op til en bestemt rute, man skal gå. Det er noget man i en eller anden grad har set før. Det er jo ikke, fordi Ernst ikke lægger op til en udstilling lignende den på Statens Museum for Kunst. For jeg er sikker på, at Ernst var mindst lige så

selvscenesættende, eksperimenterende og excentrisk, som Freddie var det. Det vidner hans kunst og hans biografi om. Så selvom Louisiana lagde ud med ret kontroversielle ambitioner, har man sikkert bevidst valgt at lave en ret "traditionel" udstilling, der dog er utraditionelt stor for udstillinger i Danmark at være. Men måske er det netop, fordi Louisiana emmer af så meget andet end opdragelse og belæring, at museet ikke behøver at skabe "event- og begivenhedsudstillinger".

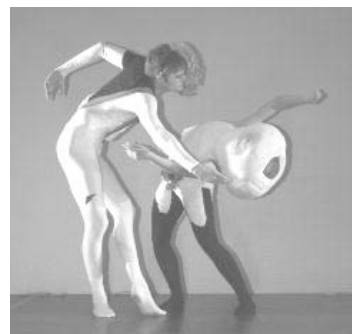
Får man så mest ud af værkerne - "selve kunsten" - ved den traditionelle eller ved den mere oplevelsesorienterede udstilling? Oplevelsesudstillingen har vel den risiko, at man er tilbøjelig til ikke at kigge så meget på værkerne men på alt det, der er omkring, og den leverer en vinklet oplevelse af kunsten (selvom en udstilling vel altid er en vinkling eller en tolkning!). Den traditionelle udstilling lægger op til, at der bliver kigget på værkerne, men det er med fare for, at man som gæst falder fra (i løbet af de 200 værker) og i stedet går hen og drikker kaffe i caféen!



Wilhelm Freddie (1909 - 1995)
Kærlighedens Triumf



Wilhelm Freddie (1909 - 1995)
Kærlighedens Triumf



Wilhelm Freddie (1909 - 1995)
Kærlighedens Triumf

1: Kristian Himmelstrup: Kulturens former og institutioner. 2004. Afsnittet "Det moderne museum".

PERFORMING THE PAIN!

Syv etaper til forståelse af spinning som selvrealiserende kunstprojekt og pseudoreligiøs performance i begivenhedskulturens og forbrugskulturens tidsalder.

Af performer Christoffer Just og mag.art Jonatan Leer

Prolog: Opstart i Hvidovre

En tilfældig hverdagsaften. Svedige mennesker i en halvcirkel. Svedige og udmattede, men ekstatiske. En sammensat gruppe. Håndværkeralfahannen. Den førtidspensionerede funktionær. Solariepigen med lyserød øjenskygge og afbleget hår. Den overvægtige arbejdsløse akademiker. De har tilbragt en lille time sammen klikket fast til stationære cykler. De har udført det, man kalder spinning. Instruktøren, der har guidet dem igennem denne mentale rejse med et energiforbrug på 600-800 kalorier, løfter hovedet og siger: "Godt kørt, gi' Jer selv en stor hånd." Alle klapper.

1. etape: Fra spinning som sport til spinning som filosofi

Spinning er en indendørs holdsport. Udøveren bruger en specialcykel, en spinningcykel. Udøveren er via spinningsko klikket fast i pedalerne og benmusklerne er således konstant aktiverede – både når der trædes op og ned. Cyklen har ikke nogen måleapparater for fx hastighed, kalorieforbrug eller tilbagelagt distance. Eneste tekniske funktion udover indstilling af sæde og styr er en "gearregulator", hvor modstanden i hjulet reguleres. Men selv denne er uden målbare enheder. Dette er helt fundamentalt, da fokus dermed flyttes fra ydre parametre til den indre følelse. Spinningudøveren siger ikke som fx en løber: "nu vil jeg løbe 5 km", men derimod "jeg vil opnå en følelse af fysisk smerte og se hvor længe jeg kan overvinde den". Essensen er: jo mere smerte, jo mere udbytte af træningen.

2. etape: Fra guide til guru. Instruktørens rolle

Instruktøren sidder hævet på et podie (alter) med front mod udøverne. Herfra dikterer han det nøje planlagte forløb, der er tilrettelagt i intervaller med stadig stigende intensitet, kulminerende ved timens afslutning. I løbet af en time ændres hans rolle fra at være en rolig og motiverende instruktør til at blive en råbende indpisker. Han orkestrerer den kollektive grænsesøgen og dens forløsning ligesom en offerpræst i de primitive religioner. Han skal frembringe en dynamik via fysisk udmattelse, rytme og imaginære rum, der skal ende med den kollektive ekstase. Ekstasen fremkommer gradvist i takt med, at den verbale orden forlades, når musikken bliver til støj og instruktørens tale til skrig og råben og publikums bidrag til gisp og hulken. Den mentale religiøse oplevelse skabes gennem fysisk intensitet på alle punkter

PERFORMING THE PAIN BELEOVNING THE BAIN

3. etape. Fra spinningsalen til Alpe d'Huez og andre imaginære rum.

Udover sin rolle som intensitetsfrembringer, er det meget udbredt, at Instruktøren også skaber imaginære rum, der hjælper til at understrege det intensitetsniveau udøveren skal søge og afhjælpe det absurde i den stationære cykels ubevægelighed. Under opvarmningen vil den kollektive fantasirejse foregå af en lige landevej i solskin gennem et idyllisk landskab. Under den gradvise optrapning anvendes ofte vendinger fra cykelsporten, som "den store klinge", "at ramme bjerget" og "at gå i udbrud". Forløbet udmunder ofte i en veritabel massespurt, hvor den enkelte piskes til at yde sit absolutte max. Måske mere! Denne kollektive billeddannelse bruges både som fælles referenceramme og til at forbedre den enkeltes ydeevne.

4. etape: Bestigning af den indre erfaring

For den franske tænker Georges Bataille er alle mennesker diskontinuerte væsner, dvs. at de fødes og dør alene og uafhængigt af hinanden, hvilket skaber en klar intersubjektiv afgrund: "Hvis De dør, er det ikke mig, der dør. De og jeg er diskontinuerte væsner." ("Erotikken", s. 19). På trods af denne afgrund er det muligt for to diskontinuerte væsner at opleve en form for kontinuitet i en tilstand, hvor den individuelle diskontinuitet ophæves, den indre erfaring. Den fremkommer i ekstreme situationer: latter, meditation, frygt, ekstase etc. Erotikken er det stærkeste billede på denne tilstand: Her ophæves afgrunden mellem de to elskende, der sammensmeltes i en erotisk væren, hvor de begge sætter deres individuelle identitet på spil. Lidelse og pinsel er en væsentlig del af den indre erfaring.

5. etape: Fra individet til kollektivet og retur.

For Bataille eksisterer mennesket i to forskellige tilstande; hhv. den almindelige tilstand (arbejdets orden) og den indre erfaring. Førstnævnte er baseret på fornuft, logik og arbejde. Modsat den indre erfaring som søger at opnå et irrationelt opløsningspunkt og dermed ødelægge den normale struktur for det diskontinuerte væsen. Derfor hører den indre erfaring til voldens og krænkelserens domæne.

Den indre erfaring befinder sig ligesom spinning i et grænsefelt mellem det kollektive og det individuelle, hvor der i sidste ende altid er fokus på den subjektive oplevelse, der dog befinder sig i et afhængighedsforhold til kollektivet. Så selvom spinning er en kollektiv aktivitet, er det centrale individets kamp for at overskride dets grænser, og kollektivitet er kun vigtigt for så vidt som det kan realisere den enkelte ind i ekstasen gennem en tilstand af massepsykose. Det specielle ved spinning er, at man prøver at opnå den indre erfaring ved at drive arbejdets orden til det yderste.

PERFORMING THE PAIN BELEOVNING THE PAIN

6. etape: Over erotiske impulser til religiøs søgen efter selverkendelse.

Ligesom Batailles indre erfaring er spinning en jagt på en mystisk tilstand via energiudladning og erotiske dynamikker. Efterhånden som spinningudøveren bliver udmattet af at presse sig selv mere og mere bliver hans mentale styrke sat på prøve. Han bliver pisket ind i en tilstand, hvor kun de mest primitive instinkter er aktiverede. Smerteoverskridelsen fungerer som en kvasi-religiøs søgen efter selverkendelse og nye dybder i ukendte kroge af udøverens sjæl. I klimaks sigtes der efter en ekstrem primitivitet hvor det muskulære arbejde kommer så langt ud, at udøveren så at sige ofrer sig selv i en non-verbal spirituel væren.

7. etape: Tilbage til start: genfødslen

Efter klimaks følger som regel et par minutters ro til meditativ musik, hvor udøverne får styr på deres vejtrækning og genfinder deres krop. Alle sidder nu helt svedige og salige. I spinningsalen, dette rum for søgen og renselse, er sved et statussymbol modsat i resten af samfundet, da sved her er en indikator for, hvor langt man er nået ud i den indre erfaring. Samtidig vækker de slimede abjektagtige kroppe minder om den nyfødte tilstand. Således genfødes det moderne menneske hver gang. Hele seancen er baseret på en genfødselslogik, hvor den enkeltes psyke nedbrydes for at kunne genopstå. Ved at komme ud i en non-verbal tilstand, hvor kun rytme og impuls er betydningsbærende, opnås sjælelig ro. Denne ro er kun midlertidig. Den enkelte er nødt til at vende tilbage til spinningsalen regelmæssigt for på ny at søge genfødsel.

Epilog: Mod spinningsamfundet

Spinning udfylder et religiøst og følelsesmæssigt tomrum i den postmoderne, kapitalistiske kultur. Den religiøse oplevelse åbenbarer sig for den enkelte via fænomener, der er identitetsskabende i det aktuelle samfund: den ekstreme kropslige udfoldelse og forbrug. Spinning arbejder ud fra en bungeejump-agtig logik, hvor kroppens vej mod en fysisk grænsetilstand bearbejder og udvikler den enkeltes psyke og identitet. Gennem det ekstreme kalorieforbrug skabes fundamentet for ny kaloriekonsumering. Således går spinning også ind i en kapitalistisk logik, hvor forbrug skaber grundlag for nyt forbrug i en cirkulær proces.

Giv jer selv en stor hånd!



Etaperne er forfattet af "Performing the pain" (<http://www.myspace.com/performingthepainpresents>) Denne performancegruppe, som består af performer Christoffer Just og mag. art. Jonatan Leer, vil opføre en performativ forelæsning om spinning ved "Performance Studies International-konferencen" i Zagreb i juni (<http://www.psi15.com/>)

AFART søger

Gæsteredaktører til temasektionen

Har du en god idé til et tema?

Og kunne du tænke dig at være temaredaetør på et nummer af AFART?

Studerende og ansatte ved Institut for Kunst- og Kulturvidenskab har nu mulighed for stå for et tema i AFART. Som studerende får du et godt indblik i redaktionelt arbejde.

Hvad indebærer det?

- Som temaredaetør har du ansvaret for temasektionen i det pågældende nummer.
- Du står for at tilrettelægge temastoffet, at finde skribenter i og uden for redaktionen, at indhente artikler samt den generelle kontakt med skribenterne.
- Du forfatter en teaser og sender den ud i relevante fora.
- Du medvirker på redaktionsmøde og samarbejder med redaktionens redaktører, skribenter, korrekturlæsere, layoutere og illustratører om tilrettelæggelsen.

Hvordan?

Skriv en ansøgning til AFART, hvor du:

- skriver 200-500 ord om temaet og dets relevans (et udkast til teaseren)
- foreslår minimum fire skribenter, som ville kunne belyse temaet på forskellig vis. (Foreslå gerne flere end fire navne. De skal ikke nødvendigvis være tilknyttet IKK.)
- evt. angiver, hvornår du forestiller dig, at nummeret skal udkomme (efterårssemester primo/ultimo, forårssemester primo/ultimo).

**Send ansøgningen til Louise: afartredaktion@yahoo.dk.
Redaktionen vil herefter tage stilling til den.**

Har du yderligere spørgsmål, er du velkommen til at skrive til ovenstående e-mailadresse.

OBS

Husk at skrive til os i god tid, da temaet skal annonceres i det foregående nummer. Der er mulighed for at være to personer om den samme temasektion, således at man kan ansøge sammen med en anden.

Lost & Found: Queering the Archive

Lost & Found: Queering the Archive is an international exhibition of 12 contemporary artists focusing on memory and the writing of history in relationship to gender and sexuality.

The art works in Lost & Found question what is lost in traditional archive compilation and canon creation: What is included, and what is excluded? How is history written? And whose history is told? In the exhibition experiences not shared by the majority are not only remembered, but also represented in an alternative language – artistic visions of histories compiled, written or performed from queer perspectives using the potent and emotionally laden detritus of society. In Lost and Found this includes found footage from silent movies and Hollywood B movies, garments and rooms from the family past, a jukebox archive of pop songs, everyday objets trouvés, and alternative ‘family’ albums.

The artists are Kimberly Austin (US), Cecilia Barriga (CL), Mary Coble (US), Aleesa Cohene (CA), Elmgreen & Dragset (DK/NO), Conny Karlsson (SE), Heidi Lunabba (FI), Benny Nemerofsky Ramsay (CA), Flemming Rolighed (DK), Tejal Shah (IN) and Ingo Taubhorn (DE).

The exhibition is curated by Jane Rowley and Louise Wolthers.



Lost & Found: Queering the Archive

Denmark: Kunsthallen Nikolaj: May 30th-August 2nd, 2009

Sweden: Bildmuseet, Umeaa: February 7th- April 24th, 2010

Exhibition Catalogue: Lost & Found: Queering the Archive with contributions by Ann Cvetkovich, Mathias Danbolt, Heather Love and Jane Rowley & Louise Wolthers.

Aleesa Cohene in Conversation with Jane Rowley

DanishInternational
VisualArtExchange
Program

Aleesa Cohene was invited to Copenhagen from Toronto on a DIVA residency to create a work specifically for *Lost & Found*. During her residency she sat down with Jane Rowley, one of the exhibition's curators, to talk about her work in progress and in general.

Aleesa Cohene (www.aleesacohene.com), in the tradition of found-footage art, removes filmic elements from the confines of narrative continuity and context to expose and explore shared anxieties. Separating gestures, glances and objects from their original narratives, she focuses on the anticipation of catharsis and emotional peaks, creating her own stories with composite characters compiled from literally hundreds of different filmic sources. She was invited to Copenhagen from Toronto on a DIVA residency to create a work specifically for *Lost & Found*. During her residency she sat down with Jane Rowley, one of the exhibition's curators, to talk about her work in progress and in general.

How did you start working with the film media that you deploy with such skill in your work?

What draws me to the footage I use in my work are things that kept me calm as a kid, when I watched TV secretly late at night. I don't think I was actually watching the stories. I was in my own mind. It was my time. But that experience was informed by these characters

and dramas, and it's almost as if the very presence of a plot made it possible for my mind to be free. I think I know that because it's the same zone I still go into in making my works - a kind of 'other' world. Later in life I trained as a film editor and fell in love with editing and the relationship it opened up between details. What emerged was that there were so many choices in so little material and therefore so many surprises.

Your early single-channel works were mainly screened on the film festival circuit, but your works are increasingly shown in a gallery and exhibition context. What difference does that make?

I come from an activist background, where 'art' is sometimes seen as the easy way out. But I became increasingly frustrated with activist scenes and the way that people would communicate - or not - with each other in some kind of judgmental structure. I did my degree in philosophy. And that also influenced how I was thinking. So I found an outlet for that in art. At the same time as it felt so much more

important to be protesting – to be active. And I did both – I do both. But art has definitely prevailed in terms of what I find personally useful. Showing in galleries and my move to multiple channels has also brought me into another context of relationships. People are relating to the work, I'm relating to more people. It's less about watching something in the dark. In a gallery it feels more social and communal, more about dialogue. That's exciting.

You're part of a long tradition of found-footage art. What does being part of that tradition mean to you?

My footage is not found, it's reused. I didn't find it in my family's collection of home videos or a dumpster, like other artists have. It's refuse in other ways. I generally like the aesthetics of things that weren't too popular – they weren't necessarily blockbuster hits and there are no special effects or fancy editing. My work draws on a history of stereotypes and conventions and norms, and that's important to me. As an alliance with other found-footage artists working to change and question 'the known' and what is considered to be normal and right.

But that's only the base. From there you can go into the realm of total imagination. But without that base I find a lot of art really difficult to digest. Not because I find all found-footage art interesting - people can use found footage to reiterate things that really frustrate me. Shared politics is not a given, but we've all done that work of sifting through stuff that already happened with a high level of subjectivity that has an inherent integrity to it, because all we ever really know is what we know about ourselves.

Talking about sifting through footage, it might be interesting to talk about your creative process?

I've been carrying around a library of about 700 films for the past 3-4 years, and it's constantly growing. Every time I add to my own personal archive of footage I go back to my original stock looking for new shots, so I know those tapes really well. I'm also looking for very specific kinds of shots and have developed a kind of rulebook. I only use shots with a single person in the frame. Or close-ups. Or interiors or exteriors without people. So I scan the footage I know so well looking for





precisely those shots. And once I find them they become little gems. And I remember them, because they're exactly what I'm looking for.

I also have a guiding principle of using films from the first 10 years of my life. But with the work for *Lost & Found* I've invited a few later films I saw when I was a teenager, because there were lesbian classics that I wanted to include. They had the same meaning for me as films from the first ten years of my life. I think many queers would say that even when you're 20 and you see a queer movie it's almost like being 13, because you're seeing things on screen for the first time. Although I'm wondering if the later footage works aesthetically. With earlier footage I really like the film stock - the softness, the lighting. Maybe there's a certain familiarity about the colours and textures and what I understood to be the magic of movies. Which is also why I'm devoted to having a musical score for my works. That's where the magic happens – in the montage. It's the height of emotion, I guess.

When does the musical soundtrack come into your work?

Very early on I'll choose some music – or fragments – that fit the mood and form the story around that. But the music changes as often as the editing changes. Which happens every day, when I remix the sound with the images constantly. The two are integral throughout the process.

Have there been any new challenges with the work based solely on female characters you're creating for *Lost & Found*?

I decided to do a piece about two women in a relationship, so I'm only looking for footage with women. Because of the story I want to tell, they have to be sincere. Most of what I'm finding is hysterical drama, which no one bought in the original context, and certainly won't believe in out of context. This is a two-channel piece, and I've already gone through twice the amount of footage I went through for my three-channel work *Something Better* (2008). And I'm only halfway through.

In my work I don't really care where something happens. If it happens in a bathroom, bedroom, corridor, supermarket or parking lot. It just has to

happen. And I keep hitting a wall. It's really sad to see that the sheer catalogue of mainstream representations of women is about how pathetic they are. I'm not so interested in violence or denigration – all those things are true in terms of how women are represented. But what has struck me is the sadness of vacancy - a kind of emptiness. What I keep finding is woman after woman in white nightgowns. Whilst so much happens around the women. And yet what actually happens to them and with them – in them - is not represented. And yet we have thousands and thousands of films that live on and have significance, so I'm interested in that absence.

For the work I'm creating for *Lost & Found* I had a clear idea of how I wanted the piece to be. That each composite character – my characters are always compiled of hundreds of different people in the stories I make - had their reasons for doing what they were doing. And that viewers should be able to relate to each character – shift in their attachments maybe – but relate to both. But I'm realising that my desire for that kind of democracy and understanding is simply not to be

found in the vast amount of footage I have. I face the challenge of having an evil bitch from hell on one side, and a passive victim on the other. For example, in order to make a masturbation scene I'm using women's gestures and expressions from a rape scene, an abortion scene, despondent sex and sleeping. In order to create joy and release I need to sample stories about boredom, violence and the unconscious.

One of the unique aspects of your work is your creation of single, coherent characters from hundreds of different film roles. How does that work?

Emotion rules. As long as the emotion is there and is consistent, and is evolving as we understand emotion to evolve, it has an architecture that we can all relate to. As long as I'm feeling it – and am in it – a single person can be made up of thousands. This prevails over continuity. Continuity 'mistakes' where the character has glasses on as it happens all the time in mainstream films, but if the emotion prevails we don't notice. It's the role of emotion in the suspension of disbelief that I push

in my work. I think one of the interesting political aspects of this current work is portraying a bad relationship between two women, but a 'bad' relationship that is far more universal. I'm interested in how we communicate – or fail to. How we all struggle with the solitude of inner experience as it collides with a relationship. I work with emotions like shame, guilt or regret. They're blanket emotions – they stop us from feeling anything else. Those are what a lot of my characters feel.

The home and interiors are pretty dominant in your work. What and who are you investigating?

I'm investigating relationships – and projection. When I'm talking to you, who am I talking to? Is it you – or a part of myself? I'm interested in the ways in which conversations and relationships are individual mirrors. So my work is an intensively subjective experiment. The closeness the characters feel or the loneliness they feel is actually how close or distant they feel to themselves. I create opportunities for myself and maybe the viewer to jump outside of themselves. So the two women in my current piece are,

of course, myself. Both of them do things that remind me of myself – and of people I think I know.

Working as you do sampling mass media, where are the boundaries between being moved by your work and being moved by the original and memories of it?

What I feel about all art works is that the emotion pre-exists the context, so we are moved simultaneously by the 'original' content and the 'new' content. I hope that it evokes something in us that we can't evoke without a little bit of help. That's why I make art – because it helps me to be present. To be more in the world. Otherwise, I'd just check out.

Jane Rowley
Co-curator, Lost & Found: Queering the Archive
Master of Research, The London Consortium (www.londonconsortium.com)

IKK Artist-talk med Bill Burns i Roland Bar

Den canadiske kunstner Bill Burns holdt artist-talk i Roland Bar på Institut for Kunst- og Kulturvidenskab, som den anden i en række af dialoger mellem kunstnere og interesserede. Artist-talks er et arrangement, hvor det er muligt at høre om de tanker, der er bag kunsten. Det er her, den interesserede kan forbinde teoretisk viden med praktisk erfaring og møde kunsten. De nysgerrige, der mødte op til denne talk med Bill Burns fik en smag af denne kunstners virke gennem en præsentation, der var en performance i sig selv.

Af Kim Massesson, studerende ved Kunsthistorie

Bill Burns er i Danmark på DIVA-residency fra den 1. marts til den 31. maj 2009. På Kunstrådets hjemmeside kan man læse, at han arbejder interdisciplinært med menneskers forhold til dyr, design, tekniske transportmidler, styreformers og social teori. Disse relationer danner udgangspunkt for værker med video, fotografi og installation.

Det er Kunstrådet, der har etableret Danish International Visiting Artists Exchange Programme (DIVA), som skal styrke udvekslingen mellem dansk og udenlandsk kunstliv. Programmet gør det muligt at invitere udenlandske kunstnere til at opholde sig og arbejde i Danmark i en længere periode, typisk 1–6 måneder. Bill Burns' univers ligger mellem

virkeligheden og fiktionen. Ligeså snart projektoren bliver tændt starter et diasshow, med forskellige fotos, og han går stille i gang. Overgangen fra mødet med Bill Burns og til hans fremlæggelse er blød, og man kan godt være usikker på, om han er gået i gang med at forklare om sin kunst, eller om man sidder midt i den. Han fortæller om nogle af sine ting, sikkerhedsudstyr til små dyr, og forklarer, at alt bliver gennemprøvet af en bankemaskine, der tester sikkerhedsudstyret, som en af de maskiner, der gennembanker møbler hos en møbelfabrikant for at teste, at de er ok.

Bill Burns har fremstillet nogle instrumenter, der kan sige bestemte fugles lyde, og disse fugle bliver præsenteret af børn i en video.

Børnene fortæller fuglens navn på latin

og engelsk og informerer om fuglen og dens tilhørssteder. Efter denne lidt naturfaglige introduktion, præsenterer de fuglens lyde ved at trykke på det pneumatiske fugleinstrument, som Bill Burns har fremstillet. Alle sammen frembringer forskellige typer lyde, og den måde de bliver trykket eller slået på har også indflydelse. Børnene går meget op i at producere den helt rigtige lyd.

Igen sidder man med lidt mistro, om det er de rigtige lyde, og om fuglene eksisterer, men det hele bliver præsenteret af børnene på en meget saglig måde, som en opgave i biologi, så man har ingen grund til ikke at tro på det, trods at instrumenterne alle er meget opfindsomme og kunstneriske.

En kritisk indstilling til informationer kunne være en af de ting, som Bill

Danish International Visual Art Exchange Program

Burns vil kommunikere ud. Vi bliver hver dag påvirket af nyheder, der alle bliver præsenteret meget sagligt, men som det er sundt ikke at tro naivt på. Det er ikke sagligheden bag en præsentation, der kan bestemme sandheden bag informationer. Det kan vi kun gøre aktivt selv, ved bl.a. at stille kritiske spørgsmål til det vi læser og hører.

Bill Burns fortæller, at han godt kan lide at tage billeder af hunde, og at det er noget, han har gjort i 10 år. Hunde og flyvemaskiner og både. Disse fotos vises oppe på skærmen oplyst af projektoren.

Han har også en stor samling af viskestykker og peber- og saltkværne. Han skrev på et tidspunkt til en person indenfor byadministrationen i New York, at han gerne ville donere denne

samling til New York, hvis de kunne finde plads til den. Den var vokset til en størrelse, som han ikke længere kunne håndtere. Personen skrev tilbage, at de naturligvis gerne ville modtage denne samling af peber- og saltkværne, og til det svarede Bill Burns, at han var ked af det, men nu var der sket det, at han havde været så heldig, at et galleri havde takket ja til at udstille den store samling af peber- og saltkværne, men at de naturligvis var velkomne til at besøge udstillingen, og at han var blevet en smule ked af, at de slet ikke havde nævnt den store samling viskestykker, som selvfølgelig også havde stor værdi for ham, men som han desværre heller ikke havde plads til længere. Bill Burns smiler underfundigt og hoster let, mens folk rundt omkring i Roland bar griner. Er der noget i historien, der er virkelighed? Har han skrevet disse breve, eller er det hele fiktion, noget der skabes

mellem os og Bill Burns? Har han virkelig udstillet denne samling af peber- og saltkværne, og kom New Yorks byadministration ned og så udstillingen på galleriet? Der er masser af spørgsmål, som småsummer i mit hoved.

Er han en politisk kunstner? Bliver der spurgt. Han er politisk, men det er ikke politisk kunst, han laver. Men han vil gerne tale om demokrati i et forbrugersamfund, om tætheden ved ting, som fx både og fly, om forskellige menneskers forhold til ting. Ejerskab kan være forskelligt i forskellige lande, det kan være helt anderledes, hvordan man fx holder og behandler hunde. En af de ting, som Bill Burns gerne vil undersøge, er danskernes materielle kultur, som er en del af den danske identitet. Bill Burns har sat sig for at finde en eventuel relation mellem den danske tradition indenfor møbeldesign og den





danske demokratimodel. Bill Burns bruger ironien i sit arbejde. Han tror på, at det kan virke stærkere, hvis man vender tingene på hovedet. Hvis man vender resignationen, så giver det håb i stedet. Lige ved siden af melankolien ligger ironien, som når han skriver under myggen, der er på forsiden af hans malariabog: "This is Ann – she's dying to meet you."

Bill Burns fortæller til sidst, at de i Afrika satte modeller af brandslukkere op af træ, som præventivt middel, efter at have kæmpet meget med skovbrande. Folk skulle få øjnene op for, hvor farligt det er med ild i skoven. Gennem overraskelsen og chokket ved opdagelsen af, at de i tilfælde af brand, ikke stod med andet end en træmodel af det, der kunne have reddet dem. Nogle gange virker modsætningen stærkere, og denne brandslukningsmodel virker måske bedre end skilte med advarsler og trusler om ikke at tænde ild. Man bliver bevidst om noget, der kunne redde, og som ikke er der. Fraværet af muligheder for at slukke branden bliver synliggjort og derved gjort stærkere. Bill Burns siger ikke, at det er sådan. Han er som kunstner undersøgende og spørgende, men der er aspekter i denne historie, som synes også at være en del af den måde, som han arbejder og kommunikerer sin kunst ud på.

I Danmark skal Bill Burns researche på den danske tradition indenfor møbel-design og den danske demokratimodel og finde en eventuel relation imellem disse. Under sit ophold vil han bl.a. indgå i et samarbejde med Krabbesholm Højskole og projektet/værkerne vil blive udstillet på Københavns Kunsthall på Krabbesholm, hvor han også vil lave workshop samt samarbejde med de studerende.

Tidligere har Bill Burns værker været udstillet på Museum of Modern Art i New York, Stedelijk Museum i Amsterdam, Seoul Museum of Art i Korea og på KW i Berlin. Han har yderligere deltaget på Havana biennalen på Cuba og Ushuai i Argentina samt produceret et stort soloprojekt til Institute for Contemporary Arts i London.

Kunsten i kolonien og kolonien i kunsten

Ann-Sofie Nielsen Gremaud præsenterer sit ph.d.-projekt:

Udgangspunktet er landskabet – det islandske landskab. Lavaørkener, dækkede af mos, sorte strande og vulkaner. Naturen er projektets omdrejningspunkt; den politiserede, æstetiserede, idealiserede og sågar personificerede natur. Mit ærinde er at analysere og sammenligne visuelle medieringer af det islandske landskab, der er, og har været, projicerings- og ophavsrum for store begivenheder i såvel dansk som islandsk historie. De visuelle fremstillinger rummer værdifulde perspektiver for analysen af berøringsfladerne mellem de to lande, hvis relation har udviklet sig fra kolonimagt og provins til to selvstændige nationer.

Disse udtryksformer, der findes såvel indenfor som udenfor den institutionelle kunst, har haft afgørende kreativ indvirkning på begge landes dannelser af såvel kulturpolitiske strømninger, som nationale identitetsforestillinger. Jeg undersøger både danske og islandske fremstillinger, for en optimal skitsering af dette kulturelle udvekslingsfelt, der har været tegnet af forskellige, til tider modstridende, interesser. Der vil være tale om analyser, ofte komparative, der løbende vil blive jävnført med relevante såvel historiske og politiske begivenheder, som udvalgte idehistoriske og æstetiske strømninger.



Præsentation af Ph.d. projektet: Sagalandets billedlige tilblivelse. Skildringer af det islandske landskab i Danmark og Island 1830-2011 set i postkolonialistisk lys

Ud af glemslens tåger

Et centralt begreb i undersøgelsen af Islands reelle bevægelse fra provins i den danske stat til autonomt rige og kunstens relation til dette forhold, er det postkoloniale. Det store teorikorpus, der behandler vestlige nationers forhold til (tidligere) kolonier og vice versa, kredser i høj grad om occident/orient-relationer. Hos centrale teoretikere som Frantz Fanon og Edward Said er et kardinalpunkt i forholdet mellem de undersøgte lande, at der, før disses koloniseringsrelation, var tale om to uforbundne og væsensforskellige kulturer. Min undersøgelse er således også tænkt som en afsøgning af det langt mindre sonderede forskningsfelt, der knytter sig til den skandinaviske kolonihistorie. At Danmark i århundreder har rådet over kolonier, og stadig gør det, har åbnet et territorium for nordisk postkolonial forskning. Et felt, der kan betegnes som norientalisme (bl.a. introduceret af lektor Hans Hauge).

Et andet centralt begreb i undersøgelsen er nationalisme - et begreb, der antager forskellige former og spiller forskellige roller i de to lande. Hos Fanon er national bevidsthed drivkraften for den koloniserede kultur kampen mod kolonimagten. Den koloniserede kultur ses således i høj grad som dynamisk, og i dette perspektiv er fokus på den uigenkaldelige reformulering, der sker qua koloniseringen. Jeg vil afsøge sporene af denne udvikling i relationen mellem Island og Danmark. Afsættet for min undersøgelse af nationalismen er dens tilsynkomst i landskabskunsten omkring 1900. undersøge den visuelle forvaltning af identiteten som

kolonimagt og forandringerne i forholdet til den tidligere provins, Island. Her tager jeg udgangspunkt i den kanoniske postkolonialisme (eksemplificeret ved Homi Bhabha, Edward Said og Gayatri Spivak). Teoridannelser, der har haft til ærinde at dekonstruere den orientalistiske diskurs, påpege det nødvendige i at konfrontere kolonimagterne med uoversættelighed og at underminere den ensidige determinering af den subalterne. Som resultat heraf er monoopolet på fortællingen om kolonisering og imperialisme frtaget kolonimagterne, også i Norden. Bearbejdelser af og tilføjelser til sådanne teorier, der resulterer i en tilpasning til norientalismens vilkår, bliver en væsentlig del af projektet. Idet der undersøges et bredt visuelt materiale, forudsættes samtidig en undersøgelse af og deltagelse i den fortsatte diskussion af visuel kulturs særlige generative egenskaber og relationen mellem historie, kultur og visuelle udtryksformer. I denne forbindelse vil det poststrukturalistiske og diskursteoretiske afsæt for den postkolonialistiske teori, diskuteres som givtigt udgangspunkt.

180 års rejse gennem landskabet

Konkret begyndte projektet også med landskabet. Et landskab, jeg blev optaget af, da jeg var bosat på Island 2007-2008. Jeg blev mødt af et fortravlet folk, der ikke syntes at have tid til postkoloniale spekulationer.

Symptomatisk for denne indstilling var mine utallige forsøg på at få forbindelse med et forskningscenter med speciale i kolonitiden og postkoloniale forhold. Da jeg kunne konstatere, at et sådant ikke var til at opdrive, tilføjede

en doktor ved det humanistiske fakultet i Reykjavík, at "det er sådan set lidt mærkeligt, det vil jeg da give dig ret i, men i den henseende fokuserer vi nok mere på fremtiden." På daværende tidspunkt var den nationale stolthed de unge entreprenører, der overrumplede England og Danmark med deres investeringer og opkøb. De fik derfor kælenavnet "útrásarvíkingar" med mindelser til fortidens invasionsstyrker, og hjemlandets begejstring kunne ses som symptom på glæden over, at den islandske selvtilid materialiserede sig så klart overfor de førhen så overlegne nabonationer.

Af konkrete mindelser om kolonitiden er markeringen af selvstændighedsforkæmperen Jón Sigurðsons fødselsdag d.17. juni 1811 samt konstitueringen af republikken samme dag 1944 mest åbenlys. På denne dag ses altid nationale symboler som nationaldragter og islandske flag. Dernæst holdes der taler, der knytter nutid og fortid sammen, som på en hver anden nationaldag. Fraværet af det danske element af denne dags forhistorie er imidlertid evident. Alt i alt synes fortidens danske overmagt på Island ved første øjekast at være indhyldet i en glemslens tåge – end ikke i litteraturen og kunsten fremstår selvstændighedskampen eller en eksplicit modvilje mod Danmark tydelig, før sangerinden Björk i 2008 sang: "Declare independence. Don't let them do that to you", dedikeret til Grønland og Færøerne. Således er det i overvejende grad subtile æstetiske spor af periodens politiske kendsgerninger, jeg vil afsøge kunstens landskaber for.

Analyserne er opdelt i tre hovedka-



Ólöf Nordal: Icelandic Specimen Collection - Janus. 2005

tegorier, der markerer en kronologisk tidsinddeling. Jeg har foretaget denne sontring ud fra væsentlige skift i relationen mellem de to lande og dermed kunstens samfundsmæssige grundlag.

Undersøgelsens indledende periode kaldes kolonitiden 1830-1944, der underinddeles i nationalromantik (1830-1900) og frigørelsesperioden (1900-44). Perioden som helhed danner, ifølge min tese, grundlag for det følgende århundredes bevægelser i relationen mellem billedliggørelser og nationsdannelse. Det er min opfattelse at landskabsmaleriet, der her er den dominerende genre, indtager en position i skabelsen af national identitet, i og med en dobbelt konstruktionsproces: i søgen efter manifestationer af nationalidentitetens kendetegn afsøges landskabet, der således bliver symboliseret og tolket gennem den nationale optik. Nogle landskabsmalerier fra denne periode fremstår således som portrætter af nationen og afspejler ønskede kendetegn. Dette kan være en forklaring på de skift, der ses i danske kunstneriske skildringer af Island i periodens sidste halvdel. Overordnet markerer skiftet i motivvalg i denne sammenhæng en bevægelse fra skildringer af den eksotiske ødemarke til genopdagelse af en kulturel guldåre. På 1800-tallets tidlige videnskabelige ekspeditioner kunne de medrejsende malere frembringe billeder af sublime naturtableauer samt marinebilleder, der dokumenterede den danske flådes kontrol med området. Det skift i motivvalg, der herefter kan iagttages, ser jeg som et led i virkningskæden efter Danmarks tab af Holsten, Lauenburg og Slesvig i 1864. Nationens stolthed

havde lidt overlast og hvad udad tabtes skulle indad vindes bl.a. gennem de enestående ressourcer, man så på Island. Her fandtes muligvis vidnesbyrdet om oldtidens stolte nordiske kultur. Den retorik, Orla Lehmann benytter om Island allerede i 1832, får stor betydning for det danske syn på islandsk kulturarv: "But as if frozen between the distant icy mountains, where the storms of time never reached, it [life of the ancient times] persists in almost complete purity in Iceland, so that we can see there a living past, an eloquent picture of past life..." (her citeret fra historikeren Gunnar Karlssons oversættelse).

På Island tildeles landskabsmalerne en vigtig position allerede i frigørelsesbevægelsens samtid. Her spiller landskabsfremstillingerne ligeledes en vigtig rolle i skitseringen af national identitet i slutningen af det 19. århundrede. Forholdet mellem islandsk kunst og den spirende nationalisme, er imidlertid komplekst på dette tidspunkt, idet stil og metode stort set helt og holdent er importeret fra Kunstakademiet i København. Dermed plantes der på den tomme islandske kunstscene, i begyndelsen af det 20. århundrede, kimen til en institutionel og national kunst, der i sit ophav er delvist dansk.

Den følgende periode, der undersøges, kaldes den unge republik (1944-1970) og indledes med Islands snarrådige politik under Anden Verdenskrig, der førte til frigørelse fra unionen med Danmark i 1944. Perioden kendetegnes, i denne optik, overordnet ved Islands fokus på neutralitet og selvstændighed.

Jeg fokuserer særligt på danske rejseskildringers fremstilling af naturen; primært via billeder, men perspektiveret gennem rejsebeskrivelser. Her ses en ændring i danske skildringer af islandsk natur. Kunstner Sven Havsteen-Mikkelsen og forfatter Martin A. Hansen tager, som deres bekendte Johannes Larsen før dem, til Island i 1952. Deres skildringer præges af historiens og sagaernes fravær i landskabet. Disse merbetydninger, der før var selve ærinnet med danskernes skildringer, må nu, om ønsket, manes frem hos beskueren. Desuden repræsenterer prospektkort og postkort en fremherskende mediering af landskabet, der kan ses som forløber for den nationale branding, der følger med øget turisme.

I kunstens naturafbildninger ændres fokus: Den ro, der prægede de islandske maleres billeder før 1944 afbrydes herefter af stilistiske og motiviske ændringer. Dynamiske former, farver og optrin præger billederne. Der ses paralleller til europæiske strømninger som abstrakte og konkrete stilarter, Cobra og fransk impressionisme. Generelt indskrives et personligt islæt – såvel i den ekspressive mediering, som i bevægelsen tættere på enkeltelementer i naturen.

Den sidste periode (1970-2011) betegner jeg nyere samtid. Jeg undersøger de eksisterende formuleringer af islandsk national identitet, særligt i relation til fortiden som koloni, og danske fremstillinger af Island. Fokus er i høj grad på den visuelle kulturs mangfoldige udtryk, hvor branding og turisme spiller en stor rolle i fremstillingen af naturen.



Björk: Wanderlust, 2002



Desuden undersøger jeg, hvorhen den islandske institutionelle kunst har bevæget sig siden sit danske afsæt; særligt i relation til naturens stadigt fremtrædende rolle i kunsten. Hos landets nutidige kunstnere er naturen skildret med fokus på såvel landskabet i sig selv som menneskets forvaltning af dets ressourcer, eller på mikroniveauet i form af isolerede organiske former.

To centrale kunstnere vil være Björk Guðmundsdóttir og Ólafur Elíasson. Musikeren Björk ligger, i kraft af patriotismen i hendes tekstuelle og visuelle univers, som en af de eneste i islandsk kulturliv, i forlængelse af fortidens selvstændighedsforkæmper, Jón Sigurðson. Ólafur Eliasson anser jeg for at være en hybrid figur i den aktuelle optik, idet han har rødder i begge lande. Han, og dermed hans kunst, må således aflæses i et kulturelt krydsfelt, som både islandsk og dansk. Han er desuden interessant i kraft af sin vidtrækkende internationale succes, bl.a. med fremstillinger af islandsk natur.

Mit projekt vil således forme sig omkring en syntese af analyseobjekter fra et bredt æstetisk felt samt diverse metodiske discipliner: Eksempler på litterær analyse vil perspektivere analyser af billeder, skulpturer, videnskabelige optegnelser og andre eksempler på visuel kultur; alle som aspekter af historien om Islands gradvise løsrivelse fra Danmark og landenes kulturelle sammenvævnning. Gennem videnskabsteoretisk diskussion af metoder og teori, vil jeg placere mine resultater i forhold til relateret eksisterende forskning.

Kunsten at gå en anden vej

En selvstændig brobygger

Kunsthistorikeren Line Rosenvinge fortæller i dette nummers Kunsten at gå en anden vej om sit firma Tender Task, der skaber dialog mellem kunsten og erhvervslivet.

Af Kristine Hellesøe Appel, studerende ved Kunsthistorie.

Hvornår blev du færdiguddannet?

Jeg tog afgang som mag.art. i kunsthistorie fra Aarhus Universitet juni 2001 og har arbejdet freelance lige siden, primært som projektudvikler for processer med anvendt samtidskunst.

Fortæl om den virksomhed, du arbejder i i dag

For fire år siden, mens jeg var bosat i London, stiftede jeg firmaet Tender Task, der leverer Value Management på alle trin ved kunst- og organisations-samarbejde og sikrer, at de involverede parter opnår de ønskede resultater. Tender Task optimerer dialogen mellem organisation og kunstnere ved at bygge bro mellem kunst og erhvervsliv samt offentlige institutioner med kunder som den Danske Ambassade i London, hummel fashion, Peter Jensen Ltd, Hewlett-Packard og Tate Modern. Desuden er jeg initiativtager til Top Up Art Club, publicerer ved danske dagblade og internationale kunstsidskrifter, har holdt kursusrækker, blandt andet på Folkeuniversiteterne, givet foredrag på kunstakademierne og workshops for virksomheder og foreninger, samt fungerer som udviklingskonsulent for dagtilbud i sjællandske kommuner, med særligt fokus på brug af kunst i dagligdagen.

Har du haft andre jobs som kunsthistoriker?

I 1996, efter min bachelor, arbejdede jeg på det internationale, kommercielle Galleria Massimo de Carlo i Milano, hvor jeg havde gavn af baggrunden som sproglig student med italiensk, engelsk og tysk. Da jeg senere flyttede til København, blev jeg engageret i det

dengang nystartede København i perioden 2000-2002. Omkring denne tid fattede jeg interesse for at realisere projekter i det private erhvervsliv og var engageret i Exart Performances samt Center for Kunst og Lederskab under Copenhagen Business School. Jeg mødte mange kompetente mennesker og gode intentioner, men havde vanskeligt ved at overbevise repræsentanter fra erhvervslivet om de fantastiske muligheder for at arbejde med proces- og kontekstorienterede billedkunstnere. Derfor flyttede jeg til London i 2005, hvor det lykkedes at høste de erfaringer, jeg søgte.

Havde du studierelevant arbejde som studerende, og havde du særlige interesser og ambitioner?

Som studerende var jeg skrivende redaktør på institutbladet og medarrangør af foredragsrækker med det direkte sigte at skabe mere fokus på samtidskunsten, informere om aktuelle udstillinger og gå i dialog med kunstakademiet. Jeg afslog involvering i udstillingsprojekter, fordi jeg prioriterede skribentaktiviteter og følte jeg ville blive inhabil. Jeg kan nu se, at det har afskåret mig fra at arbejde som kurator, men det er ikke noget, jeg fortryder.

Har du nogle råd til studerende og kunsthistorikere, der skal ud på arbejdsmarkedet?

Bevar fokus og sørg for at være afklaret omkring, hvorfor du brænder for kunsten. Vær forberedt på at venner og familie, også fra din egen generation, ikke forstår, hvad du laver og hvorfor det giver mening. Kend dine styrker og vælg, hvor meget du vil sætte på spil og gå på kompromis med dine idealer. Kunst fortjener lige dele lidenskab og professionalisme.



Kender du en kandidat i kunsthistorie eller teatervidenskab, der sin uddannelse på en anderledes måde, er det måske hende eller ham, vi skal interviewe i næste nummer af AFART?

Teateranmeldelse

Italiensk delikatesse

Aktuel og al dente farcekomik på det kriseramte Gladsaxe Ny Teater

Af Line Gerdes

"De betaler ikke! Vi betaler ikke!" er ironisk nok titlen på Dario Fo's politiske farce fra 1974. Ja, for hvem skal egentlig betale, nu når Gladsaxe Ny Teater er gået i betalingsstandsning? I første omgang må man håbe, at publikum vil købe en masse billetter, så det undgår at blive en del af den efterhånden drastiske masselukning af københavnske teatre.

Kaspar Rostrup har hentet nogle af Danmarks bedste komikere hjem til 'sit gamle teater' i en iscenesættelse, der både er velovervejet, sjov og kører i et forrygende højt tempo.

Historien handler om den italienske arbejderklasses kamp for at overleve i et samfund med alt for lave lønninger og alt for høje priser. Ægteparret Antonia og Giovanni forsøger at få hverdagen til at hænge sammen, og da en flok oprørske kvinder forgriber sig på supermarkedets varer, er Antonia straks med på idéen. Der er bare det lille problem, at Giovanni vil slå hende ihjel, hvis han opdager det. De stjalne varer bliver derfor henholdsvis anbragt under sengen og på maven af veninden Margherita, hvis mand herefter tror, at hun er blevet gravid – og så kører hele farce-showet med forviklede forklaringer og dertilhørende groteske situationer.

Danmarks revydronning nummer et Lisbet Dahl spiller over for folkekære Preben Kristensen. Hans på en gang moraliserende og naive ægtemand blandet med hans fænomenele pointesikkerhed løfter, sammen med Lisbet Dahls idérige og rablende rejekælling, forestillingens komik op på højt niveau. Michelle Bjørn-Andersen spiller veninden, der stoppet ud med ris og pasta forsøger at dæmpe sin altdominerende



venindes løjer, og Søren Hauch-Fausbøll er hendes bøvede, uforstående mand, der godtroende vikles ind i hele miseren. Ind og ud af diverse roller tripper muntre Per Pallesen bl.a. som bedemand og repræsentant for ordensmagten.

Selvom det Fo'ske univers til tider tangerer en slags 'falden på halen humor', og Carl-Erik Sørensens modernisering af teksten ind imellem har nogle lidt søgte nutidspointer, så får Gladsaxe-holdet alligevel hentet forestillingen hjem. Nu er der kun tilbage at håbe på, at de når det inden lukketid...



Spilleperiode:
23. februar - 8. april 2009
Spilletidspunkter:
Mandag-fredag 19.30, lørdag 17.00
Forestillingen varer ca. 2 timer og 20 min.

Manuskript:
Dario Fo

Oversættelse:
Bent Holm

Aktualisering og bearbejdelse:
Carl-Erik Sørensen i samarbejde med
ensemblet og Kaspar Rostrup

Instruktion:
Kaspar Rostrup

Scenografi:
Peter de Neergaard

Komponist & lyddesign:
Fuzzy

Lysdesign:
Frank Beck

Kostumedesign:
Henrik Børgesen

Medvirkende:
Lisbet Dahl
Preben Kristensen
Per Pallesen
Søren Hauch-Fausbøll
Michelle Bjørn-Andersen
Kristoffer Fabricius

Billetter via billetnet.dk eller billetkontoret
på Gladsaxe NY Teater:

Teateranmeldelse

Kongelig klassiker

Formidabel og billedmættende iscenesættelse af Euripides' tragedie "Ifigenia i Aulis" på Det kgl. Teater.

Af Line Gerdess

Hvad skal vi med de over 2000 år gamle græske tragedier? Hvordan er det muligt at iscenesætte dem, så de hverken bliver for støvede eller gennemført moderne? Dette lykkes i den grad for Kasper Bech Holten, hvis sans for intimitet i storformat samt dæmpede og stramme instruktion fremhæver tragediens lurende undertoner.

Foran os åbner porten sig til antikkens Grækenland; oplyst af stjernehimlen, der som et universelt evighedsmoment binder historien sammen. På scenen, midt imellem fortid og nutid, udspilles dette drama sig – tragedien om Agamemnon, som har lovet at ofre sin datter til gengæld for, at guderne vil give ham vind i flådens sejl til at fuldføre deres færd mod Troja.

Bech Holten og scenograf-parret Dali/Aarving placerer personerne i et rum, der i sin enkelthed og visuelle storhed kunne være hentet fra operaens verden. Scenebillederne opløfter i høj grad historien, og sammen med Klaus Risagers uhyggeligt varslende lydkulisser står alle momenter på scenen lysende klart for os. Hver person har plads og luft omkring sig, luft nok til at formidle ordene og få dem til at svæve på vinger af tidernes eviggyldige temaer.

Og de kommer så sandelig til at svæve, ordene i Don Taylors oversættelse, mesterligt formidlet af spillerne.



Henning Jensens Agamemnon er blandingen af den autoritære, Saddam Hussein'ske hærfører og en fortvivlet far – fanget mellem kærligheden til sin datter og krigens ubarmhertighed. Med sorg i blikket lader han mod slutningen sin kone Klytæmnestra tale, hvis beklævelse og fortvivlelse over datterens skæbne er ubærlig. For øjnene af os får vi hendes inderste tanker og følelser at vide formidlet af Kirsten Olesen, der både i udseende og spil tangerer en græsk gudinde. Ligeså overbevisende virker Mille Hoffmeyer Leffeldts Ifigenia. I starten en naiv og livsglad pige der nærer uendelig kærlighed til sin far, og med en uskyldig skrøbelighed forvandles hun til en kvinde, der med værdighed tager landets ære på sine skuldre.

Rundt om hovedpersonerne står vidnerne til denne tragedie. Stig Hoffmeyers gamle og melankolsk betragtede tjener, Rasmus Botofts selvhøjtidelige Achilleus og endelig Peder Holm Johansens sleske og uigennemskuelige Menelaos.

Med denne opsætning af "Ifigenia i Aulis" ledes ens tanker omkring Irak og vor tids hellig krig, men det bliver aldrig en moderne instruktørs overdrevne leg med at afbilde samtiden. Parallellerne forbliver liggende under overfladen og i kostumernes dobbelthet - det er med andre ord op til os selv at hente dem frem – tænke selv, og netop sådan virker klassikere stærkest.



'Ifigenia i Aulis' af Euripides, bearbejdet af Don Taylor

Skuespil Skuespilhuset, Store Scene

Periode 19. dec. - 27. mar.

Varighed 1 time og 45 minutter uden pause

Medvirkende:

Mille Hoffmeyer Leffeldt
Henning Jensen
Kirsten Olesen
Rasmus Botoft
Martin Hestbæk
Stig Hoffmeyer
Peder Holm Johansen
Peter Plaugborg
m.fl.

Iscenesættelse: Kasper Bech Holten
Scenografi og kostumer: Steffen Aarving og Marie i Dali
Lysdesign: Jesper Kongshaug
Komponist: Klaus Risager
Oversættelse: Niels Brunse
Dramaturgisk bearbejdelse: Anita Klein
Teaterforlag: Nordiska ApS, København

Teateranmeldelse

Omstøbt og afhugget Stuk

Herman Bangs roman "Stuk" er i hænderne på den tyske dramatiker Frank Castorf blevet en komplet intetsigende teateroplevelse

Af Line Gerdes

Den omstridte tyske instruktør Frank Castorf har omsat Herman Bangs klassiker "Stuk" fra 1887 til teater. Historien handler om den frembrusende og industrialiserede hovedstad København i slutningen af 1800-tallet med udgangspunktet i det succesrige Victoriateater, som efterhånden viser sig at være bygget på falske forudsætninger og chancerytteri. Udadtil er teatret nemlig ikke andet end en pyntet overflade symboliseret ved titlen "Stuk".

De impressionistiske københavnerbilleder fra Bangs selvbiografiske roman er forsvundet og omdannet til en række scenebilleder inde fra Victoriateatret, der danner rammen om dette undergangsdrama. Selvom vi her befinder os i kernen af historien, forbliver iscenesættelsen flagrende upræcis, overdrevet og uden egentligt bid. Herman Bangs så ellers dybe og rørende episoder forbliver ganske uvedkommende og overfladiske. Vi når aldrig at sympatisere med nogle af personerne i denne modernisering, der desuden er pyntet med platte perspektiveringer til den nutidige finanskrisen.

Den dybere mening og forståelse af teksten indhyldes i den opiumrøg, der lægger sig over slutningen af første halvdel og forvandles til en slags tågesnak, der trækkes i langdrag. Sørgeligt nok forsætter dette nonsens efter pausen. For de litterære publikummer føles det som en frelse at genkende brudstykker af scener fra bogen, mens de øvrige i stedet må le af de uforståelige og absurde optrin. Og endnu værre bliver dette tyske regi-teater, da man forsøger at skildre de underlæggende toner af homoseksualitet, som en gang overfortolket dragbule med mænd i høje hæle og lyserødt plissé. Men der er heldigvis et par positive

punkter i forestillingen, for hvilke anmelderen dedikerer sine stjerner. Først og fremmest Christian Friedländers fantastiske og overdådige scenografi. Et kæmpemæssigt teater i teatret, der i samspil med Åsa Frankenberg's lyssætning rummer både det storslåede og intime på én gang. Og så til skuespillerne – især forestillingens tre primadonnaer Helle Fagralid, Birthe Neumann og Tammi Øst, der om man så må sige spiller på alle tangenter. Hele holdet kæmper desværre med en instruktion blotet for intensitet og nærvær, men hvor det i stedet gælder om at spurte hurtigst over stuk og sten.

Efter forestillingen går man hjem gennem Københavns gader med det indlagte sangmotiv - Dylan's "All Along the Watchtower" - klingende i ørerne; men især frasen "there's too much confusion, I can't get no relief" og har hverken fået en rig teateroplevelse eller er blevet klogere og mere nysgerrig på Herman Bang.

★★★★☆



Stuk
af Herman Bang i en teaterversion af
Frank Castorf
Skuespilhuset, Store Scene

Periode 30. jan. - 21. apr.
Pris 50 – 345 kr.

Varighed 3t. og 5min. inkl. pause

Medvirkende

Jens Albinus
Ernesto Piga Carbone
Helle Fagralid
Peter Gilsfort
Paul Hüttel
Henrik Jandorf
Birthe Neumann
Tammi Øst
m.fl.

Iscenesættelse: Frank Castorf
Scenografi: Christian Friedländer
Kostumer: Marie Plum
Lysdesign: Åsa Frankenberg



Det Kongelige Skuespil - januar 2003/2009
STUK - Scenearbejde af Frank Castorf efter Herman Bangs roman
Teateret, Jens Albinus, Helle Fagralid og Ernesto Piga Carbone
Fotograf: Christian Friedländer

#26

REDAKTIONEN

Denis Rivin
Ida Marie Fich
Katrine Nyholm-Larsen
Kim Massesson
Kristine Hellesøe Appel
Louise Trier
Mark Holm Møller
Naja K. K. Laursen
Sophus Gether
Rune Gade

ILLUSTRATION

Denis Rivin (forside)

LAYOUT

Katrine Nyholm-Larsen (tema), Sophus Gether

SKRIBENTER

Denis Rivin, Kim Massesson, Kristine Hellesøe Appel, Rune Gade

EKSTERNE SKRIBENTER

Ann-Sofie Nielsen Gremaud, Christoffer Just, Gry Worre Hallberg, Jane Rowley, Jonatan Leer, Line Gerdes, Renate Recke, Søs Lysemose

UDGIVET AF:

Institut for Kunst- og Kulturvidenskab,
Københavns Universitet

ISSN: 1903-4587

Kort om Afart

afart ['w, 't] subst. -en, -er, -erne

1. en mere el. mindre afvigende art af noget

= VARIANT, VARIETET

(Fra Politikens *Nudansk Ordborg*)

AFART er et studenterdrevet tidsskrift, som udgives af Kunsthistorie, Visuel Kultur, Dans og Teatervidenskab på Københavns Universitet. Det udkommer 3-4 gange årligt og har eksisteret siden 2002. AFART handler om de områder, som de fire ovenstående fag beskæftiger sig med, om studieliv og forskning - og om det, der rør sig.

AFART består af et tema, faste artikelserier samt relevant stof i øvrigt. Hvad angår artikelformen har vi ikke noget specifikt kodeks - det spænder mellem alt fra anmeldelser og interviews til essays, debatindlæg og videnskabelige artikler.

Hold dig orienteret om, hvad der sker på AFART på instituttets website: <http://kunstogkulturvidenskab.ku.dk> under "Studiemiljø". Her kan du fx se produktionsplan, deadlines, læse om nye temaer, redaktionelle initiativer og meget andet.

Alle kan skrive til AFART, såfremt redaktionen vurderer at bidraget er relevant. Overvej at bidrage, så kontakt redaktionen inden deadline og **læs vores "Skriventvejledning"**, som du også kan finde på websitet.

Hent AFART i trykt format følgende steder på Institut for Kunst- og Kulturvidenskab, byg. 21, KUA:

- Roland Bar, stueetagen
- Studievejledningen, 2. sal
- Biblioteket

Download AFART som pdf-fil eller få det tilsendt som **abbonent**. Se under "Læs AFART"

<http://kunstogkulturvidenskab.ku.dk/studiemiljeo/afart/>

Kontakt:

Louise Trier: afartredaktion@yahoo.dk

Rune Gade: runegade@hum.ku.dk

Skriv til AFART #27
Deadline: 7. september 2009

Temaet er:

HJEM KÆRE HJEM

Hjem, hjemlighed og interiør

i kunst, teater, arkitektur, design og visuelle kulturer.

OBS: Artikler, som ikke relaterer til temaet er også velkomne.

Kontakt: afartredaktion@yahoo.dk