

RECENT

POPULAR



Samtidskunstens teorier. En indføring. Anmeldelse af Juliane Rebutisch, Informations Forlag, 2020
17. juni 2021



Afro to the Future by Marie-Lydie Nokouda
16. juni 2021



Vita Danica – Aarhus Teater og Holstebro Dansekompagni
15. juni 2021



Re(w)rite af Cantabile2 (2021)
14. juni 2021



Sun&Sea, by Ruglė Barzdziukaite, CPH STAGE, 2021
14. juni 2021

100%

17. juni 2021 artistic research, bog anmeldelser



Samtidskunsten forstyrrer

Af Erik Exe Christoffersen

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

Kunstteori

Hensigten med *Samtidskunstens teorier* er at skabe en samtale om kunst og kunstteori. Rebutisch befinder sig mellem filosofi og kunstteori, mellem akademisk teori og kunstnerisk praksis. Det er en tilgang som er kritisk i forhold til historiske kunsttraditioner, værker, teorier og samtidens produktion. Bogen er interessant også i en dramaturgisk kontekst, i og med at en række teaterformer faktisk nærmer sig andre kunstarter og omvendt teatraliseres en væsentlig del af samtidskunsten. Jeg slutter anmeldelsen af Juliane Rebutisch med en refleksion over den såkaldte bustehappening som dansk samtidskunst, og anvender her nogle af bogens begreber så teoriens anvendelighed forhåbentlig bliver lidt klarere.

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

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

Normer for samtidskunst

Rebutisch udskillelse af den kritiske samtidskunst kan sammenfattes som følger:

Samtidskunst er i sin værkform åben og uafsluttet og inddrager sin tilskuer i værket, som først fuldendes gennem tilskuerens deltagelse. Der er således en afgørende udveksling mellem værket som objekt og tilskueren som subjekt, som udvirker værkets tilsynekomst.

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

Samtidskunst er vanskelig af afgrænse fra ikke-kunst, og det, som i en sammenhæng kan iagttages som kunst, er det ikke nødvendigvis også i en anden. Det er en pointe, at betragteren bliver usikker og forstyrres i sin vante perception. Der er fx en glidende grænse mellem kunst og mode.

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

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

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

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

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

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

Hovedafsnit

Samtidskunstens teorier har fire hovedoverskrifter. 1 kapitel handler om værket som åbent og uafgrænset: en iagttagelse af verden som er henvendt til modtageren. Men hvor rummet og tiden indrammer denne kommunikation på uforudsigelige måder, som en form for polyfoni af

begrebet performativ æstetik og Hans-Ihies Lehmann præsenteres med begrebet postdramatisk teater. De diskuteres i forhold til samtidsteatrets centrale kunstteoretikere Bert Brecht og Antonine Artaud, som på hver deres måde gør tilskueren delagtig i teaterforestillinger. Samtidskunsten er refleksiv kunstart både i praksis, teoretisk og institutionelt. Et væsentligt træk i samtidskunst er, at den kan forbindes med immersiv kunst, som inddrager tilskuerens kropslige erfaringsproces i værket. Men da værket jo ikke ved noget om tilskuerne på forhånd, kan man sige at værket er uafgrænset og bliver til i en feedback proces mellem subjekt og objekt. Man kan måske endda være usikker på, hvor det ene og det andet begynder. Værket er flydende: konstrueret og åbent for tilskuernes erfaringer, associationer og reaktioner. Der kropslig erfaring, som skabes i mødet med værket, er en måde at opleve virkeligheden på sanseligt og konkret, men alligevel iscenesat og arrangeret. Her er der referencer til eksempelvis Bruno Latour.

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

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

Der opstår nye kunstformer som happenings, performancekunst, installationskunst, immersivt teater. 1964 er et omdrejningspunkt for en række begyndelser og tilskyndelser af intermediale kunstformer.

4. Kapitel handler om de grænseoverskridelser, som opstår når almindelige hverdagsobjekter eller kulturelle artefakter transformeres til kunst (jf readymade), eller når materialer, medier, koncepter så at sige indskrives i kunstinstitutionen. Denne udvides og ændres på mange måder med nye regler, når fænomener som mode, natur, social adfærd, kropslighed, affekter mv. indskrives i kunsten.

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

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

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

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



Hvordan fungerer andre samfund? Fra Secret Hotels' *Vandringsforelæsning om myrer* med blandt andre myreforsker Hans Joachim Offenberg og hjerneforsker og antropolog Andreas Roepstorff. Secret Hotel/ Dramaturg Christine Fentz undersøger mennesker og dyrs muligheder for fortsat sameksistens i det antropocæne. Deltagerne bliver inddraget i en affektiv stemning. Foto: Lotus Lykke Skov

Kunstens identitet

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

Den historiske udvikling

Rebentisch fremviser samtidskunsten i forskellige historiske skæringspunkter. 1945, 1965 og 1989. Afslutningen af 2. Verdenskrig skaber grundlaget for en ny måde at tænke kunst på: som en kritik af den menneskelige moral og en opbygning af social global humanisme. Teoretisk er samtidskunsten et opbrud fra Clement Greenbergs modernismeopfattelse midt i 60'erne. Ifølge Greenberg var det modernismens opgave at definere og praktisere den enkelte kunstarts særlige karakter. Således fremhæver modernismen maleriets medialitet som fladen og teatralitet, som teatrets særlige sprog baseret på den konkrete kommunikation i tid og rum. Teatermodernismen undersøger derfor udvekslingen mellem skuespilleren og tilskueren, som er det særlige teatralte greb.

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

I 1989 ophører den kolde krig, som på mange måde var med til at fastholde dikotomien mellem god/ ond. Efter dennes opløsning opstår der filosoffer, som ser historiens ophør som en dynamisk udvikling mellem tese og antitese. Imidlertid kan man sige at udviklingen viser en stadig mere kompleks verden, hvor der opstår mange ny forskelle, som gør virkeligheden lagttagelig. Globaliseringen medfører brud med enkle symboldannelser til fordel for realitetens indgreb. Forholdet mellem ironi og patos får helt nye fremstillingsformer. Kunsten går ud i

en kirke, en trappeopgang, et samlingssted ud fra sociale, psykiske og især æstetiske iagttagelsesmader.



Lilbeth Cuenca Rasmussen: *Being Human Being*, Performance Museum Jørn, 2018. Foto: Liedeke Kruk.

Singularisering

Et centralt forhold som er gældende for samtidskunsten, er ifølge Rebentisch, at den er singular. Det betyder at hvert værk er unikt og enestående, og at det ikke overtager kunstkoder men genopfinder og skaber sine egne koder samtidig med at det udsiger "jeg er kunst". Det betyder, at samtidskunsten hele tiden opfinder nye kreative processer og nye partnerskaber for denne anderledeshed. Det sker ofte via fejl, kollaborative fællesskaber, umulige remedieringer eller via andre former for obstruktion.

Afslutning

Det er en tilnærmelse til denne praksis, som kunne have været gavnlig i Rebentischs bog. Kreative processer rummer både destruktion af symboler og koder, nye mulige repræsentationsformer og genanvendelse af materialer, kunsthistorien og kunstgenre.

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

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

Rebentisch kommer rundt om rigtig mange teorier, men jeg kunne savne en nærmere integration af identitetspolitik og affektteori i forhold til samtidskunst. Den affektive virkning er en del af værkets måde at henvende sig til tilskuerne eller deltagerne, men er også en del af den generelle modtagelse i offentligheden i både positiv og negativ forstand. Det affektive er for mig at se en grundkerne i deltagelseskunsten på mange forskellige måder og *bustesagen* viser netop denne affektramme.

Bustesagen – en epilog

For at konkretisere samtidskunstens kompleksitet, vil jeg kort pege på den såkaldte *Buste sag*, som et aktuelt eksempel på et samtidskunstværk, som både er kontroversielt, intermedialt og uden en bestemt objekt karakter. Om det falder i Rebentischs smag, ved jeg ikke, men den viser nødvendigheden af en kompleks teoretisering for at bedømme værkets virkning.

Det er stadig uafklaret hvordan *eventen* kan eller skal bedømmes, fordi "sagen" stadig vurderes både indenfor kunstinstitutionen og indenfor politiets retsinstant. Er det en politisk aktion, et kunstværk eller et stykke hærværk? Der er flere iagttagelsesmåder som strides. Under alle omstændigheder er det et meget dynamisk og foranderligt, åbent værk, som opererer, provokerer og irriterer konteksten.

Det Kongelige Danske Kunstakademi har i mange sammenhænge været til debat i forhold til den identitetspolitik, som efter sigende skulle dominere stedet. I november toppede diskussionen, idet en gipsafstøbning fra ca. 1950 (originalen af Jacques Saly er støbt i bronze ca. 1766 og fortsat mulig at se i Kuppelsalen på Charlottenborg) af akademiets grundlægger, Frederik V, blev fjernet fra sit podie i Charlottenborgs *Festsal* og smidt i havnen overfor Skulpturen *Freedom* (Bright Bimpong i 1998) foran Eigtveds Pakhus ved Udenrigsministeriet.

Aktionen/værket blev udført som en form for happening uden tilskuere, men den blev videodokumenteret og signeret *anonyme kunstnere*. Den fandt efter sigende sted i solidaritet med alle de kunstnere, studerende og mennesker over hele verden, der har måtte leve med efterdønningerne af den danske kolonialisme.

Nogle dage senere blev busten fundet og hjembragt, men i en ret opløst form. Instituttleder Katrine Dirckinck-Holmfeld tog ansvar for den kunstneriske happening som en del af undervisningen og blev bortvist fra Det Kongelige Danske Kunstakademi samme dag.

Man kan fortolke eventen som en destruktion af den repræsentation og symbolværdi, der ligger ikke blot i figuren, men også i dens centrale opstilling i festsalen. Logikken i at smide den i havnen kunne være at minde om grundlag for kolonialiseringen, og at vandvejen var ruten for mange millioner slavegjorte afrikanere og værdier fra Vestindiens sukkerplantager. Det var samtidig på det symbolske plan også med til at financiere Hans Egedes kolonialisering af Grønland. På mange måder er det ganske smukt, at medtænke at Holbergs *Erasmus Montanus* er fra samme tid, 1722.

Værket skaber sin egen form for autonomi ved at igangsætte en feedbackløje mellem forskellige agenter og medier. Busten oprindelige og efterfølgende form og symbolske (magt)relationen til konteksten, blandt andet i kraft af sin hvidhed, reflekteres i handlingen. Værket forholder sig til repræsentation som magt og etablerer et minoritetsperspektiv ved ikke at respektere og anerkende de almene kunstregler og universelle værdier. I offentligheden udspandt der sig en længerevarende diskussion om denne performance og dens tvetydighed som remateriale. Det er ikke fældet nogen entydig dom. Hverken om det er kunst eller simpelt tyveri og hærværk. Således er autoriseringen af begivenheden stadig åben og til diskussion, hvilket i sig selv er ganske interessant.

Værket er en kollektiv udsigelse og ikke en enkeltpersons handling. Den er uden en klar begyndelse eller slutning og er desuden intermedial.

Hvis vi godtager "sagen" som et samtidskunstværk, kan man sige at det befinder sig i gråzonen mellem kunst og ikke-kunst, det er både en form for filmet teater, happening og destruktion af et tidligere værk. Det er desuden stedsspecifikt, idet havnen er valgt for at pege på søfartsnationens historie og henviser til den historiske kolonialisme og kunstinstitutionens sammenhæng med denne. Bustesagen er uafsluttet og påberåber sig en form for repræsentation af efterkommerne af de afrikanere som Danmark var med til at slavegøre, og dermed den racistiske optik, som en del af den danske økonomi hviler på. Gibsbusten viser desuden sin materielle skrøbelige karakter ved at deformeres i vandet.

Værkets affektive effekt er måske det mest sigende, idet begivenheden nok hører til den mest omtalte i forskellige medier over en længere periode. Der har været tale om betydelig vrede i utallige indlæg. 800 har underskrevet solidaritetserklæring til Katrine Dirckinck-Holmfeld, som tog ansvar for aktionen. Samtidig har en række politikere fordømt aktionen, som blev set som et led i den identitetspolitiske strømning der præger Kunstakademiet. Kulturordfører Henrik Dahl (AL) har eksempelvis udtalt at "Sagen skal selvfølgelig anmeldes til politiet, der er jo tale om destruktion af et af de vigtigste kunstværker, vi har fra 1700-tallet, og det har intet med kunst at gøre. Hvis det er studerende, der har gjort det, bør de relegeres, og hvis det er lærere på akademiet, bør de afskediges". Professor emeritus Børn Nørgaard sammenligner destruktionen med Isis' bortsprængning af Buddha-figurer og Palmyra-ruinerne. Morten Messerschmidt (DF) har ligeledes været inde i debatten og koblet værket sammen med en kritik af den postkoloniale og identitetspolitiske forskning generelt og i særdeleshed på Kunstakademiet. Det viser hvordan samtidskunst kan tages til indtægt for meget forskelligt og fra ofte meget forskellige positioner.



Den re-materialiserede buste af Frederik V

Om Rebutisch vil kategorisere busteeventen som samtidskunst er et spørgsmål. Domfældelsen er langt fra tilendebragt. Den re-materialiserede buste af Frederik V er genopstået som souvenirs og glaserede kopier, der sælges i Kunsthal Charlottenborg – museumsbutik er tæt på at melde udsolgt. glaserede kopier af den ødelagte version. Bag initiativet står en gruppe nuværende og tidligere studerende fra Det Kongelige Danske Kunstakademi, der kalder sig School of Re-Membering. De sælger minibusterne og kopier, poser og trøjer med sloganet 'Decolonial Recognition Now!' og udtaler:

"For os handler det om, at interventionen rykker ved og udfordrer konstruktionen af en hvid, dansk selvforståelse. En selvforståelse, der blandt andet bliver eksporteret med souvenirs og produkter, der peger på Danmark som en hyggelig og lykkelig nation. Denne selvforståelse bygger på ideen om nordisk og dansk exceptionalisme, hvad angår kolonial fortid og nutid. Det er en historiefortælling, der søger at slette den koloniale vold, der er foregået, og de efterdønninger, det fortsat har".

Sagen viser som så mange andre sager at samtidskunsten ofte har en meget lang levetid i uvished. Duchamps pissekumme blev først anerkendt som kunst i slutningen af 50'erne og på lignende vis er fx halshugningen af *Den lille havfrue* tilbage i 1964 mere eller mindre uafklaret: kunst eller hærværk. Sådan er det med samtidskunst: den er flydende og nomadisk som kunsthåndling.

Erik Exe Christoffersen er lektor ved Institut for Kommunikation og Kultur – Dramaturgi.

< Afro to the Future by Marie-Lydie Nokouda

Del med andre



OM OS

Peripeti er det eneste danske videnskabelige teateridsskrift og redigeres af en national redaktion fra Dramaturgi, Aarhus Universitet, Teatervidenskab ved Københavns Universitet og med redaktionsmedlemmer med tilknytning til teatre og teateruddannelser.

STØTTES AF



STATENS KUNSTFOND

AKTUELT



Samtidskunstens teorier. En indføring.
Anmeldelse af Juliane Rebutisch,
Informations Forlag, 2020
jun 17, 2021



Afro to the Future by Marie-Lydie
Nokouda
jun 16, 2021



Vita Danica – Aarhus Teater og Holstebro
Dansekompagni
jun 15, 2021

SØG PÅ SIDEN

Search

FOR REDAKTIONEN

Log ind

Indlægsfeed

Kommentarfeed

WordPress.org