



Lilibeth Cuenca Rasmussen er en kunstner, der med sin filippinsk-danske baggrund udforsker temaer som identitet, køn og kulturmøder. Hun blev født i Manila, Filippinerne, men voksede op i Danmark, og denne dobbelte kulturelle forankring har været en gennemgående kilde til inspiration i hendes kunst. Hendes værker kredser om spørgsmål som: Hvem er vi i forhold til vores kulturelle arv? Hvordan opfattes vi af andre? Og hvordan balancerer vi vores egen identitet i en globaliseret verden? Cuenca Rasmussen arbejder primært med performancekunst, video og installation, og hendes værker er kendetegnet ved en unik kombination af humor, personlig sårbarhed og skarp social kritik.

Hun er uddannet fra Det Kongelige Danske Kunstakademi, hvor hun udviklede sin særlige tilgang til kunst, der ofte trækker på hendes egne oplevelser som kvinde og multikulturel person. I mange af hendes værker er hendes egen krop og stemme det centrale redskab. Ved at bruge sig selv som medium formår hun at skabe værker, der både er universelle og personlige. Hun arbejder ofte med musik, sang og fortælling, hvilket gør hendes værker engagerende og tilgængelige, samtidig med at de udfordrer publikum til at reflektere over komplekse problemstillinger.

Et af hendes mest kendte værker, ***Family Cha La La***, er en performance, der udforsker de komplekse dynamikker i en multikulturel familie. I værket optræder Cuenca Rasmussen med sange, der tager udgangspunkt i hendes egen familiehistorie. Med humor og varme fremstiller hun familiens glæder, konflikter og kulturforskelle, alt sammen gennem musikalske og koreografiske indslag. Publikum bliver vidne til en slags familiemusical, hvor hver sang rummer en fortælling om, hvordan familiemedlemmerne navigerer i en verden af forskellige traditioner og forventninger.

Family Cha La La fungerer både som en hyldest til familiens rolle i vores liv og som en skarp kommentar til de udfordringer, der opstår, når forskellige kulturer mødes i det nære fællesskab. Værket er fyldt med humoristiske elementer, som gør det let at relatere til, men det går også dybt ved at pege på de misforståelser og spændinger, der kan opstå, når kulturer kolliderer. Det er denne evne til at balancere det personlige og det universelle, det humoristiske og det alvorlige, der gør værket så stærkt.

Family Cha La La sætter spørgsmålstejn ved, hvad der definerer en "familie," og hvordan den kan være et mikrokosmos af de større sociale og kulturelle dynamikker i samfundet. Ved at bruge performance bryder værket grænserne mellem kunst og liv og inviterer publikum til at reflektere over deres egne familierelationer.

Et andet centralt værk i Lilibeth Cuenca Rasmussens produktion er ***Absolute Exotic, 2005***, hvor hun tager fat på temaet eksotisering. I denne performance udforsker hun, hvordan vestlige samfund ofte ser på "den

Mesterværker i samlingen – SMK – Lilibeth Cuenca Rasmussen

anden" – mennesker fra andre kulturer – som noget mystisk, fremmed eller eksotisk. Værket er en overdrevet, humoristisk og samtidig skarp kritik af stereotyper.

<https://www.youtube.com/watch?v=q9TXf3ZHyw0>

Cuenca Rasmussen præsenterer sig selv som en slags karikatur på en "eksotisk kvinde," ikklædt overdådige kostumer og omgivet af symboler på fremmedhed. Hun overdriber de forventninger, der ofte bliver rettet mod mennesker med anden kulturel baggrund, og ved at gøre det, afslører hun de absurde og fordomsfulde aspekter af disse forestillinger.

Absolute Exotic er mere end blot en performance – det er en dialog mellem kunstneren og publikum, hvor latteren ofte bliver til eftertanke. Hendes humor fungerer som et middel til at åbne op for vanskelige emner som racisme, stereotyper og fremmedgørelse. Værket udfordrer publikums egne forestillinger og inviterer dem til at reflektere over, hvordan de selv ser på og interagerer med mennesker fra andre kulturer.

I sine værker formår Cuenca Rasmussen at skabe en unik blanding af personlige fortællinger og bredere samfundskritik. Hun bruger ofte sin egen erfaring som en kvinde med en dobbelt kulturel baggrund til at kaste lys over større, universelle problemstillinger. Hun gør det med en lethed og humor, der gør hendes kunst tilgængelig, samtidig med at hun ikke går på kompromis med værkernes dybde og alvor.

Lilibeth Cuenca Rasmussen er en kunstner, der formår at kombinere performancekunst med en skarp politisk og kulturel bevidsthed. Hun bruger sin kunst til at udforske komplekse emner som identitet, eksotisering og kulturmøder på en måde, der er både engagerende og tankevækkende. Hendes værker som *Family Cha La La* og *Absolute Exotic* viser, hvordan kunst kan bruges til at åbne op for samtaler om vores samfund og os selv. Med sin kropslige tilstedeværelse, sit mod og sin humor formår hun at skabe kunst, der ikke bare bliver set, men også mærkes og huskes.

Se interview med Lilibeth på Louisiana Channel <https://www.youtube.com/watch?v=xQhBUInvGkg>

Performancekunst er en kunstform, hvor kunstnerens krop og handlinger er det centrale medium. Det er en genre, der bryder med traditionelle kunstformer som maleri og skulptur, fordi den er tidsbaseret, ofte midlertidig og nogle gange interaktiv. Dens udvikling kan spores langt tilbage i historien, hvor dens tidligste rødder findes i ritualer og ceremonier, hvor kroppen blev brugt som en del af et kunstnerisk eller spirituelt udtryk. Men det er først i det 20. århundrede, at performancekunsten begynder at tage form som en selvstændig kunstgenre.

I begyndelsen af det 20. århundrede opstod der en række avantgardebevægelser, som begyndte at eksperimentere med at bryde kunstens traditionelle rammer. Futurismen i Italien og Dada-bevægelsen i Zürich blev afgørende for performancekunstens tidlige udvikling.

Dadaisterne, som Hugo Ball, skabte performances, der var præget af absurditet og leg. Deres forestillinger omfattede nonsensdigte og teatraliske kostumer og var en direkte reaktion mod de samfundsmæssige normer og krigens meningsløshed. I samme periode udviklede Bauhaus-skolen i Tyskland en multidisciplinær tilgang til kunst, hvor performance blev brugt til at integrere dans, teater og visuel kunst. Kunstnere som Oskar Schlemmer skabte værker, der eksperimenterede med kropsbevægelser og rumlige relationer.

Det var dog i 1960'erne og 70'erne, at performancekunst for alvor blev anerkendt som en selvstændig genre. Denne periode var præget af store sociale og kulturelle forandringer, herunder borgerrettighedsbevægelser, feministiske kampe og en generel modstand mod traditionelle autoriteter.

Mesterværker i samlingen – SMK – Lilibeth Cuenca Rasmussen

Mange kunstnere begyndte at bruge performance som et middel til at skabe politisk engageret kunst, der ikke blot kunne ses på museer, men som kunne opleves direkte og ofte provokerende.

Fluxus-bevægelsen spillede en central rolle i denne udvikling. Fluxus var en international kunstbevægelse, der kombinerede performance, musik og konceptkunst. Kunstnere som Yoko Ono og Nam June Paik skabte værker, der var legende og ofte inddrog publikum som en aktiv del af oplevelsen. Yoko Onos værk *Cut Piece* fra 1964 er et af de mest ikoniske eksempler. Her sad hun på en scene, mens publikum blev opfordret til at klippe stykker af hendes tøj. Værket blev en stærk kommentar til sårbarhed, intimitet og magtbalancer.

Samtidig blev performancekunsten en platform for feministiske kunstnere, der ønskede at udfordre patriarkalske strukturer og undersøge kvinders rolle i samfundet. Marina Abramović og Carolee Schneemann skabte værker, der brugte kroppen som et redskab til at undersøge temaer som køn, seksualitet og magt. Schneemanns *Interior Scroll* fra 1975, hvor hun trak en tekst op af sin vagina, er et eksempel på, hvordan feministisk performancekunst kunne være både radikal og kropslig i sin tilgang.

Performancekunsten i denne periode bevægede sig også ind i ekstremområder gennem det, der kaldes body art. Her blev kroppen selve kunstværket, ofte med ekstreme eller risikofyldte handlinger. Chris Burden er kendt for sit værk *Shoot* fra 1971, hvor han lod sig skyde i armen som en kommentar til vold, ansvar og publikums rolle.

I 1980'erne begyndte performancekunst at blive mere mainstream og institutionaliseret. Museer og gallerier tog genren til sig, og kunstnere som Laurie Anderson brugte teknologi og storytelling for at gøre performancekunst mere tilgængelig for et bredere publikum. Samtidig blev temaer som AIDS-krisen og identitetspolitik centrale for mange kunstnere. Felix Gonzalez-Torres skabte værker, der både var poetiske og politiske, og som reflekterede over tab og håb.

I 1990'erne blev performancekunst yderligere globaliseret. Kunstnere fra Asien, Afrika og Sydamerika bragte nye perspektiver til genren. Temaer som kolonialisme, migration og kulturel identitet blev udforsket, og performancekunst blev en platform for marginaliserede stemmer.

Guillermo Gómez-Peña skabte performances, der udfordrede stereotyper om latinamerikanske immigranter i USA og gav publikum mulighed for at konfrontere deres egne fordomme.

I det 21. århundrede har teknologi spillet en stor rolle i at forvandle performancekunsten.

Videokunst, virtual reality og sociale medier har givet kunstnere mulighed for at nå et globalt publikum og skabe værker, der udforsker samtidens komplekse teknologiske og sociale udfordringer. Marina Abramovićs *The Artist Is Present* fra 2010 er et af de mest kendte nyere eksempler, hvor hun sad i stilhed over for individuelle besøgende på MoMA. Dette værk genopfandt publikums interaktion som en central del af oplevelsen.

Performancekunst opstod som en reaktion på ønsket om at bryde væk fra de traditionelle kunstformer og skabe noget, der var mere autentisk og kropsligt tilstedeværende. Kunstnere ønskede at inddrage publikum og skabe kunst, der var relevant for samtiden. Fra dens oprindelse i avantgardebevægelserne til dens moderne teknologiske udtryk er performancekunst fortsat en kraftfuld genre, der udfordrer vores opfattelse af, hvad kunst kan være, og hvordan vi deltager i den.

Videokunst

Videokunst er en kunstform, der bruger video som det primære medium til at skabe kunstværker. Den opstod i 1960'erne, en tid præget af teknologiske fremskridt og sociale forandringer, og har siden udviklet

Mesterværker i samlingen – SMK – Lilibeth Cuenca Rasmussen

sig til en af de mest dynamiske og alsidige kunstformer. I modsætning til traditionelt filmisk arbejde er videokunst ofte ikke-narrativ og eksperimentel, og dens fokus ligger ofte på visuel æstetik, konceptuelle ideer eller interaktive elementer.

Videokunstens historie begyndte i 1965, da Sony introducerede deres første bærbare videokamera, Portapak. Dette lette og relativt billige kamera gav kunstnere mulighed for at arbejde med video uden at være afhængige af store produktionsapparater, som filmindustrien krævede. For første gang kunne kunstnere selv optage og redigere deres egne værker, og video blev hurtigt et værktøj til at udfordre traditionelle medier som maleri og skulptur.

En af de første og mest betydningsfulde skikkelser inden for videokunst er Nam June Paik, der ofte kaldes "videokunstens fader." I 1965 præsenterede han værket *Electronic Superhighway*, hvor han eksperimenterede med manipulation af tv-billeder og kombinerede det med musik og lyd. Hans værker var ofte farverige, legesyge og fremtidsorienterede, og de pegede på de store kulturelle og sociale forandringer, som teknologi ville medføre. Nam June Paik så video ikke kun som et medium til at registrere virkeligheden, men som et redskab til at transformere og skabe nye former for virkelighed.

I 1970'erne blev videokunst for alvor en selvstændig genre inden for samtidskunsten. Kunstnere som Bruce Nauman, Bill Viola og Joan Jonas begyndte at bruge video til at udforske komplekse ideer om tid, krop og perception. Bruce Nauman brugte ofte video til at dokumentere performanceværker, hvor han gentog simple handlinger for at udfordre publikums tålmodighed og opmærksomhed. Joan Jonas eksperimenterede med videoens evne til at skabe spejlinger og lag af virkelighed, ofte med hendes egen krop som centrum. Bill Viola, der senere blev en af de mest anerkendte videokunstnere, brugte video til at skabe langsomme, næsten drømmende værker, der undersøgte temaer som liv, død og spiritualitet.

Videokunstens styrke lå i dens fleksibilitet og evne til at blande sig med andre kunstformer. I 1980'erne begyndte mange kunstnere at bruge video sammen med installationer, hvilket førte til en hybridgenre kendt som video-installationskunst. Værker blev nu skabt til at fylde rum og inddrage beskueren fysisk og mentalt. Nam June Paiks *TV Buddha* (1974) er et tidligt eksempel, hvor en Buddha-statue er placeret foran en tv-skærm, der viser dens eget billede. Værket kombinerer østlig spiritualitet med vestlig teknologi og skaber en refleksion over tid, selvbetragtning og medieforbrug.

Samtidig begyndte videokunst også at blive brugt som et politisk redskab. Kvindelige kunstnere som Martha Rosler og Dara Birnbaum brugte video til at dekonstruere de kønsstereotyper, der blev præsenteret i massemedierne. Roslers *Semiotics of the Kitchen* (1975) er et ikonisk værk, hvor hun med en ironisk alvor præsenterer køkkenredskaber som våben, en kommentar til kvinders rolle i samfundet. Dara Birnbaum manipulerede optagelser fra populære tv-shows for at afsløre de skjulte ideologier i medielandskabet.

I 1990'erne blev digital teknologi en vigtig del af videokunsten. Computere og software gav kunstnere mulighed for at redigere og manipulere video på helt nye måder. Dette årti så også en stigende integration af videokunst i mainstream-kultur og institutioner. Museer begyndte at præsentere store retrospektive udstillinger med videokunst, og kunstformen blev anerkendt som en central del af samtidskunsten.

I det 21. århundrede har videokunst udviklet sig i takt med teknologiens eksplosive fremskridt. Internettet og sociale medier har skabt nye platforme for distribution og interaktion, og mange kunstnere eksperimenterer nu med virtuelle virkeligheder og kunstig intelligens. Videokunst er også blevet mere tilgængelig for et bredere publikum, både gennem online platforme og offentlige rum. Samtidig forbliver genren tro mod sine rødder som et eksperimenterende og konceptuelt medie.

Mesterværker i samlingen – SMK – Lilibeth Cuenca Rasmussen

Et af de mest markante eksempler på videokunstens udvikling i nyere tid er Bill Violas store installationer, der ofte kombinerer avanceret teknologi med klassisk kunsthistorie. Hans værker som *The Raft* (2004) og *Martyrs* (2014) bruger slow-motion-video og storskalaprojektioner til at skabe dybt følelsesladede oplevelser, der trækker på både religiøse og humanistiske temaer.

Videokunstens historie er således en fortælling om konstant forandring og innovation. Fra Nam June Paiks første eksperimenter til nutidens digitale og virtuelle værker har videokunst været en dynamisk platform for kunstnerisk udforskning. Dens evne til at integrere teknologi, politik og personlig fortælling gør den til en af de mest relevante og spændende kunstformer i dag.

Videokunst handler ikke kun om at se – det handler om at opleve, tænke og blive udfordret.

Markedet for video og performancekunst

Videokunst og performancekunst er unikke på kunstmarkedet, fordi de udfordrer de traditionelle måder, vi tænker på ejerskab og værdi i kunsten. I modsætning til malerier eller skulpturer, der eksisterer som fysiske objekter, er disse genrer ofte immaterielle eller midlertidige, hvilket gør deres prisdannelse mere kompleks. Lad os se nærmere på, hvordan priserne fastsættes og vurderes inden for disse kunstformer.

Videokunst sælges ofte som en digital fil eller som en fysisk installation, der kan inkludere monitører, projektorer og andet udstyr. Ofte ledsages værket af et certifikat, der bekræfter ægtheden og rettighederne til brug.

Priserne på videokunst varierer meget, afhængigt af kunstnerens renommé, produktionens kompleksitet og det samlede oplag af værket.

- **Etablerede kunstnere:** Værker af kendte navne som Bill Viola eller Pipilotti Rist kan koste fra flere hundrede tusinde kroner til millioner af kroner. For eksempel blev Bill Violas værk *The Crossing* solgt for over 700.000 USD.
- **Oplag og editioner:** Videokunst produceres ofte i begrænsede oplag (typisk mellem 3 og 10 kopier). Færre kopier betyder højere priser, da det øger værkets eksklusivitet.
- **Markedets interesse:** Videokunstens værdi påvirkes også af kunstens institutionelle anerkendelse, som når værker købes af store museer eller udstilles i biennaler.

Et problem for videokunstens prisfastsættelse er teknologien. Formataendringer og teknologisk forældelse kan reducere værkets værdi over tid, hvis det ikke vedligeholdes korrekt. Derfor tilbyder mange gallerier teknisk support som en del af salget.

Performancekunst på kunstmarkedet

Performancekunst, der ofte er midlertidig og afhængig af kunstnerens fysiske tilstedeværelse, er endnu mere udfordrende at omsætte på det traditionelle kunstmarked. Salg af performanceværker sker typisk i form af dokumentation (video, fotografier), scripts, rekvisitter eller licens til at genskabe værket.

- **Salgsformer:** Nogle performancekunstnere sælger rettigheder til at genopføre værket. For eksempel har Marina Abramović solgt instruktioner og licenser til hendes performances, som museer eller private samlere kan bruge til at genskabe værkerne. Priserne for sådanne licenser kan variere fra titusindvis til flere hundrede tusinde dollars.
- **Dokumentation:** Fotografier og videoer af performances kan også sælges som selvstændige kunstværker. For eksempel sælger kunstnere som Yves Klein og Vito Acconci ofte dokumentation for deres ikoniske værker, hvilket kan koste fra tusinder til millioner af kroner, afhængigt af kunstnerens status.

Mesterværker i samlingen – SMK – Lilibeth Cuenca Rasmussen

- **Institutionel støtte:** Performancekunst sælges ofte ikke direkte til private, men understøttes gennem museer, fonde og biennaler, hvor værkerne får finansiering gennem udstillinger og opførelser.

Udfordringer for markedet

- **Immateriel karakter:** Fordi værkerne ofte er immaterielle eller forbigående, er det svært at etablere en sekundær markedsværdi. Værdien afhænger ofte mere af kunstnerens omdømme end af selve værkets fysiske form.
- **Bevaring:** For videokunst kan teknologisk forældelse være en udfordring, mens performancekunst ofte kræver nøje dokumentation for at bevare værket.
- **Samlerinteresse:** Mange traditionelle samlere foretrækker stadig malerier og skulpturer, fordi de repræsenterer en fysisk og varig investering. Dog er der en stigende interesse fra institutioner og yngre samlere, der ser videokunst og performance som en vigtig del af samtidskunsten.

Priserne på videokunst og performancekunst afspejler deres konceptuelle og teknologiske kompleksitet. Selvom disse kunstformer udfordrer traditionelle markedskonventioner, har de opnået anerkendelse blandt både samlere og institutioner. For etablerede kunstnere kan værkerne koste millioner, mens mindre kendte kunstnere ofte sælger deres værker til langt lavere priser. Kunstens unikke karakter gør den til en udfordrende, men også værdifuld investering for dem, der er villige til at omfavne dens særlige kvaliteter.