

# Kunstfaggruppens infrastrukturelle aktivisme

## *En feministisk læsning af kunstbibliotekarernes arbejde i 1970'erne*

Biblioteksloven af 1964 gjorde det muligt for folkebibliotekerne at indkøbe “originalkunst”, såsom grafik, til udlånssamlingen. I slutningen af 1960'erne og begyndelsen af 1970'erne åbnede der kunstbiblioteker i Gladsaxe, Lyngby og på Tranegården i Gentofte Kommune – alle med det formål at gøre samtidskunst tilgængelig for et lokalt publikum gennem etableringen af en udlånssamling, udstillingsvirksomhed og arrangementer. Disse kunstbiblioteker var “for alle”, som dagspressen formulerede det, da Kunstbiblioteket i Lyngby åbnede i 1969, med en samling af 1000 værker opbygget over tre år. Indlejret i kulturpolitiske og ideologiske forestillinger om at gøre kunst bredt tilgængelig gennem velfærdsstatens institutioner, udvidede kunstbibliotekerne bibliotekets virkefelt til også at omfatte kunstudstillinger og kunstudlån. Kunstfaggruppen, en underafdeling af Bibliotekarforbundet, blev etableret i 1972 med det formål at udveksle ideer om kunstbibliotekernes formål og virke. Op igennem 1970'erne sikrede gruppen, der var domineret af feministisk inspirerede kvinder, at kunstbibliotekerne blev en del af det kunstinstitutionelle landskab (Sørensen 1995). Gruppen bidrog aktivt til debatten om kunstens rolle i samfundet, arrangerede seminarer om emner som “Kunst og samfund” og “Fællesbilleder”, og var involveret i flere af årtiets epokegørende feministiske og kunstneriske initiativer, såsom “Kunstteltet” på Kvindefestivalen i 1974, magasinet *Land og By* (1973-1976), Kvindeudstillingen (1975) og antologien *Billedet som Kampmiddel* (1977). Formålet med denne artikel er at undersøge den underbelyste historie om Kunstfaggruppens infrastrukturelle og dagsordensættende virke i 1970'erne i krydsfeltet mellem billedkunsten og biblioteket. Empirisk tages der udgangspunkt i arkivmateriale fra Kunstfaggruppens arkiv fra 1970-1979 og centrale debatindlæg, programtekster og kulturpolitiske betænkninger fra perioden.

Mens oprettelsen af alternative feministiske kunstrum og infrastrukturer – der opstod i forlængelse af den eksisterende kunstverden og derved etablerede en kontekst for kvinders kunst – ofte skildres som meget vigtige aspekter af 1970'er-feminismen (Jakubowska og Deepwell 2018; Tobin 2023), er kunstbibliotekernes infra-

struktur ikke entydig feministisk, idet kunstbibliotekerne var en del af det offentlige bibliotekssystem og blev til på baggrund af velfærdsstatens politik. Men kunstbibliotekarerne skabte udstillingsmuligheder for kvindelige kunstnere på et tidspunkt, hvor interessen for deres arbejde fra andre offentlige institutioner var marginal. Det er samspillet mellem kunstbibliotekarernes mere subtile og mindre synlige rolle som facilitatorer og deres samtidige udadrettede agitationsimpuls, som denne artikel ønsker at belyse. Nærværende artikel søger således at afdække de feministiske organisationsprincipper, som kvindebevægelsen, og særligt i en dansk kontekst, Rødstrømperne, dyrkede og deres afsmitning på beslægtede grupper. Samtidig er artiklen formet af en feministisk kunsthistorisk tilgang, som ikke kun vil fremhæve kvindelige aktører, men også har en kritisk tilgang til spørgsmål om repræsentation på tværs af køn, racialisering, klasse og seksualitet (Pollock 1998; Horne og Tobin 2017).

Kunstfaggruppen var ikke en separatistisk, ej heller en selvdeklareret feministisk gruppe, men den var "domineret af stærke kvinder" (Vestergaard m.fl. 1998) med bånd til tidens eksperimenterende kunstscene (navnlig Eks-skolen), kvindekunsten og kvindebevægelsen.<sup>1</sup> Når jeg læser Kunstfaggruppen som feministisk, er det netop, fordi gruppen i sin organisering benyttede sig af feministiske ledelsesstrategier. Dernæst læser jeg deres udstillingspolitik og materialevalg som værende inspireret af den socialistiske feminismes opgør med den patriarkalske kunstscene og borgerlige kunstforståelse. Jeg argumenterer således for, at det infrastrukturelle og aktivistiske arbejde, der drev kunstfaggruppen i 1970'erne, havde en feministisk impuls. Derudover er jeg interesseret i at reflektere over forholdet mellem velfærdsstatens kulturpolitik og kvindebevægelses modkultur for at skabe et mere nuanceret og kritisk blik på 1970'ernes mulighedsrum. Artiklen undersøger derfor også, på hvilke måder det, jeg kalder Kunstfaggruppens infrastrukturelle aktivisme, flugtede med og/eller afveg fra ideen om kulturelt demokrati (Duelund 2003). Mere principielt vil jeg med artiklen undersøge mulighederne for kritiske interventioner inden for eksisterende institutionelle rammer, et spørgsmål der står centralt i diskussionen af kollektive praksisser og strukturel forandring i kunstinstitutioner i dag.

## Infrastrukturel aktivisme – mod et feministisk infrastrukturelt perspektiv

Formålet med at analysere og fremhæve infrastrukturelle rammer, processer og mønstre er at synliggøre den politiske dimension af kunstbibliotekarens infrastrukturelle arbejde. Ifølge informationsforskerne Susan Leigh Star og Geoffrey Bowkers (1999) kan infrastruktur ikke blot forstås som fysiske installationer eller systemer, men som et dynamisk sæt af relationer, der udgør et heterogent felt, hvor relationer gradvist tilpasses hinanden gennem konventioner, arbejdsprocedurer og teknikker. Dette perspektiv giver mulighed for at forstå, hvordan nogle aktører forbinder sig til og bevæger sig med infrastrukturelle strømme, der distribuerer adgang, synlighed og anerkendelse, og hvordan andre er afskåret fra denne bevægelse (Daugaard, Schmidt og Tygstrup 2024). En sådan infrastrukturel tilgang viser altså, hvordan infrastrukturer ikke er neutrale, og hvordan de kan påvirkes af aktører. Med begrebet om infrastrukturel aktivisme tager jeg udgangspunkt i kunsthistorikeren Terry

Smiths beskrivelse af “infrastructural activists” (2012, 252), hvor han peger på kuratoriske praksisser, der bygger bro mellem kunstens rammer for repræsentation og infrastrukturelle interventioner med det formål at ændre normer, værdier og strukturer. Denne artikel bygger således videre på det, den amerikanske kritiker Marina Vishmidt har foreslået som en bevægelse fra institutionel kritik til infrastrukturel kritik (2017, 2022). I denne bevægelse skifter forståelseshorisonten til “one which takes the institution as a historical and contingent nexus amenable to re-arrangement through struggle and different forms of inhabitation and re-distribution” (Vishmidt 2022, 30). En infrastrukturel aktivist – eller en infrastrukturel kritik – udøver derved en anderledes magtkritik, der arbejder på at ændre institutioner inddefra i stedet for at etablere alternative infrastrukturer.<sup>2</sup>

Særligt fordi kunstbibliotekerne – modsat de alternative feministiske infrastrukturer, Rødstrømpebevægelsen etablerede i 1970’erne, såsom Kvindehuset, Femølejren og bladet *Kvinder* – var en del af en offentlig og allerede etableret institution, der rammesatte nogle muligheder og begrænsninger (lovmæssigt, økonomisk osv.), som man arbejdede inden for, er det meningsfuldt at anvende begrebet om infrastrukturel aktivisme. Jeg bruger dette begreb til at undersøge kunstbibliotekernes feministiske kollektive organisering og deres multifunktionelle rolle som forandringsagenter i skæringspunktet mellem biblioteket og kunstscenen.<sup>3</sup>

## Biblioteksloven af 1964: En udvidelse af velfærdsstaten gennem biblioteket

I 1960’erne var kulturpolitikken højt på dagsordenen som en vigtig udvidelse af velfærdsstaten. Med oprettelsen af Kulturministeriet i 1961 blev adgangen til kultur, som litteraturforsker Lasse Horne Kjældgaard har formuleret det, “i vid udstrækning [...] betragtet som et velfærdsgode, der skulle fordeles mere ligeligt i befolkningen” (2024, 51). I forbindelse med tanken om kulturelt demokrati understregede Julius Bomholt, landets første kulturminister, bibliotekernes betydning og deres “helt centrale placering” (Dahlkild, 141). Den danske bibliotekslov af 1964 er derfor et vigtigt eksempel på velfærdsstatens udvidelse og implementeringen af en såkaldt “aktiv kulturpolitik” (Kjældgaard 2024, 2018). Ved lov blev fri låneret indført, lokale biblioteker blev gjort obligatoriske for alle kommuner, og inkluderede “kulturelle aktiviteter” blev en del af bibliotekernes formål. Derudover fik folkebibliotekerne mulighed for at indkøbe audiovisuelt materiale, såsom original kunst og musik – typisk grafik og LP’er – til udlånsamlingen. På større biblioteker oprettedes der således specialiserede afdelinger for musik og kunst samt børne- og ungeafdelinger. Disse tiltag udvidede biblioteksbegrebet markant og blev beskrevet som “verdens bedste bibliotekslov” inden for bibliotekskredse (Dahlkild, 141). I en kulturpolitisk betænkning fra 1969 (Betænkning nr. 517) foreslås det ligefrem, at man erkender, at “biblioteket står overfor at udvikle sig til ‘mediateket’”. Det er dette mulighedsrum, som kunstbibliotekerne agerede inden for og som de forsøger at fremkalde samt fastholde gennem deres arbejde og kollektive organisation.

Kollektive former for kunstnerskab og ideen om kunstudlån var ikke nye på dette tidspunkt. Den danske kunstner og projektmaker med forbindelser til Fluxusbevæ-

gelsen, Knud Pedersen (1925-2014), åbnede i 1957 et kunstbibliotek i Nikolaj Kirke, hvor private kunne leje kunst – en virksomhed som stadig findes i dag.<sup>4</sup> Historisk set havde kunstforeninger i det 19. og 20. århundrede, både i arbejder- og middelklassesregi, haft til formål at støtte kunstnere og gøre kunsten tilgængelig gennem fælles indkøb, udlejning eller bortlodning af kunst. Ligeledes opererer Statens Kunstfonds kunstsamling – dengang og nu – med kunstudlån til statens institutioner. Det unikke ved kunstudlån i folkebibliotekerne var, at alle borgere i kommunen kunne låne kunstværker – kvit og frit – ligesom man kunne låne bøger. Sverige var i den forstand et foregangsland. Her havde man gjort forskellige forsøg med kunstudlån på folkebiblioteker siden 1954, hvor kunst – typisk grafik – blev udlånt på samme vilkår som bøger, dvs. tidsbegrænset og gratis (Westerlund 1983). I Sverige udbredtes samtidig artoteksvirksomhed, hvor gallerier, museer og kunstforeninger udlejede eller udlånte kunst efter forskellige modeller (Westerlund 1983). I Danmark var det især større og mere velstillede kommuner, der velvilligt – og i tråd med tiden – gav sig i kast med kunstafdelinger. De mest kendte er Lyngby, Gladsaxe og Gentofte, men ifølge kunstfaggruppen fandtes der kunstbiblioteker i mindre målestok “spredt over hele Danmark” (Pedersen, Vestergaard og Bojesen 1995).<sup>5</sup>

### Behovet for organisering: Om at fremskrive en feministisk position

I begyndelsen var kunstbibliotekarerne organiseret i AV-faggruppen, en undergruppe af Bibliotekarforbundet. Men eftersom kunstafdelingerne tog fart, blev det nødvendigt at organisere sig selvstændigt, og i 1972 blev Kunstbibliotekarernes Faggruppe, bedre kendt som Kunstfaggruppen, oprettet. På den stiftende generalforsamling blev en bestyrelse, udelukkende bestående af kvindelige kunstbibliotekarer, konstitueret: Lisbeth Vestergaard (Hvidovre), Else C. Petersen (Gentofte), Gunhild Leth Andersen (Gladsaxe), Katrine (også kaldet Trine) Høffding (Lyngby), og Lone Noander (i dag Mertz) (Gentofte). Derudover var kunstbibliotekar og kunstkritiker Jane Pedersen en vigtig aktør. På trods af at hun i 1971 forlod sit job på Lyngby Kunstbibliotek og flyttede til en gård i Nordjylland, bliver hun betegnet som kunstfaggruppens “chefideolog i begyndelsen af 1970’erne” (Vestergaard m.fl. 1998). Hun havde desuden tætte bånd til Eks-skolen og var initiativtager til det kollektivt redigerede blad *Land og By*.

Der var flere grunde til at gruppen oplevede et behov for at organisere sig. “Da loven trådte i kraft 1965, havde man ingen erfaringer herhjemme på dette område, men man kendte kunstbiblioteksvirksomhed i bl.a. England, USA og Sverige” (Behrndt, 39). Udlånssamlinger og udlånssystemet skulle opbygges fra bunden. Selvom billedkunstmaterialer i princippet var ligestillet med bogmaterialer og statstilskudsberettiget (dog under forudsætning af Biblioteksdirektørens godkendelse, som igen var afhængig af bibliotekets størrelse og årlige budgetbevilling), var indkøb af kunstmateriale ikke obligatorisk. Derfor var der ingen centrale hjælpemidler til anskaffelse af billedkunst, dias, og valg af udstillinger, ej heller kategoriseringsregler på området. Kunstbibliotekaren skulle selv foretage det opsøgende og tidskrævende arbejde med indkøb, kategorisering og udstillinger. Modsat fx Konstfrämjandets ovenfra styrede Artotek 73-75 projekt, som forsynede omkring

50 biblioteker rundt om i Sverige med 40 tryk til udlån i starten af 1970'erne ud fra de-  
visen om at "låta alla människor ur alla samhällsklasser få tillgång till kvalitativ kultur"  
(Carlson 2014), så var kunstudlånet på de danske folkebiblioteker i højere grad lagt i  
hånden på den enkelte kunstbibliotekar. For kunstbibliotekarerne blev det derfor nød-  
vendigt at skabe "et forum for udveksling af ideer, støtte, udarbejdelse af information  
osv. – for at udbrede kunstbibliotekstanken" (Pedersen, Vestergaard og Bojesen 1995).

På sin vis reflekterede den decentrale struktur en overordnet ide om "kulturelt  
demokrati", hvor kulturelle aktiviteter skulle spredes geografisk og forankres lokalt  
(Duelund 2003). Men idet kunstafdelingerne ikke var omfattet af nogen egentlig  
lovgivning, var de sårbare, når den økonomiske situation ændrede sig. Allerede i  
1971 så det økonomisk "sort ud", og man frygtede udsigten til beskæringer, selvom  
musik og kunstafdelinger var den "gren af biblioteksvirksomhed, der har den stør-  
ste søgning og er i den største ekspansion" (AV-faggruppen). På den måde var  
kunstbibliotekarerne fra begyndelsen rundet af en vis krisebevidsthed og mod-  
stand. Kunstfaggruppens opgave blev derfor ikke kun at opbygge kunstlånets infra-  
struktur, men i lige så høj grad at "fastholde kunstbibliotekstanken" (Pedersen, Ve-  
stergaard og Bojesen 1995). Det er på baggrund af disse forhold, at jeg ser på  
kunstbibliotekarerne som udviklere af kunstudlånets infrastruktur og betragter de-  
res arbejde som indbefattet af både en pionerånd – området var nyt og uudviklet –  
og en feministisk-aktivistisk tilgang, som uddybes nærmere nedenfor.



Fig. 1. Udlånslokalet på Tranegården, 1984. Gentofte Lokalarliv, fotograf ukendt.

## Hvad skal kunstbibliotekerne bruges til? Kunstbibliotekets radikale potentiale

Hvilken form for kunst skulle folkebibliotekerne indsamle og formidle? Først betegnet som “papirkunst” i Bibliotekstilsynets rapport fra 1967 var det grafik, tryk, tegninger, collager, akvareller, fotos og plakater, man kunne låne på folkebibliotekernes kunstbiblioteker og afdelinger, udover kunstbøger, -tidsskrifter og dias (fig. 1). Allerede i en lovmæssig betænkning fra 1971 ændredes ordlyden fra “originalkunst” til “billedkunst” som var “mangfoldiggjort” (Betænkning nr. 607), og indkøb af malerier, skulptur og kunsthåndværk frarådes eksplicit. I udstillings- og materialeudvælgelsen gjaldt desuden bibliotekslovens formålsparagraf om *kvalitet, alsidighed og aktualitet* (Biblioteksloven, §2). På den ene side kan man sige, at denne nye infrastruktur reproducerede en borgerlig forståelse af kunst – billeder der skulle tages med hjem for at pryde et borgerligt hjem – i en ligning, hvor spørgsmålet om penge er taget ud. På den anden side var kunstudlånet forankret i bibliotekets cirkulationslogik og ikke nødvendigvis i en borgerlig kunsttraditions kvalitetsbegreb. Folkebibliotekernes kunstudlån adskilte sig fra netop den borgerlige kunsts institutioner – museet og galleriet – ved at udelukke malerier og skulpturer og fokusere på den grafiske og reproducerbare kunst, som kunne cirkulere på nogenlunde samme måde som bøger og LP’er. Billederne blev udleveret i en speciel skifteramme, og som beskrevet af kunstbibliotekar Lone Noander varede det “ikke meget længere end et bogudlån” (1975).

På det selvorganiserede kunstseminar “Kunst og Samfund” i foråret 1972 var der dog blandt de 16 deltagere “stort set enighed om, at man i bibliotekerne forkæler sig på den kunst, der enten repeterer sig selv eller tidligere perioders formsprog, og at det, man måtte satse på, måtte være den til enhver tid samfundsrelevante kunst” (Høffding og Noander 1972). Kunstseminaret, der blev afholdt på Jane Pedersens økologiske gård i Nordjylland, havde netop formålet “at få kulegravet målsætningen for bibliotekernes materialevalg og udstillingspolitik” og behandlede følgende spørgsmål: “hvordan fungerer kunstkritikken i Danmark? Hvilken rolle spiller kunsten i vores samfund? Hvordan skal kunsten varetages af bibliotekerne?” (Høffding og Noander 1972). Selve diskussionen om “kunst og samfund” tog udgangspunkt i en kronik af den danske filosof Søren Kjørup, som videreførte en debat om socialdemokratiets paternalistiske kulturpolitik. Kjørup mente blandt andet, at “hovedparten af den kunst, der formidles, er et produkt af vort kapitalistiske samfund, fremstillet med henblik på salg til borgerskabets kunstsamlere” (1971). En undersøgelse fra Lyngby pegede da også på, at det fortrinsvis var “socialgruppe 1 og 2 der lånte kunst”, og at lånerantallet dalede med “lavere social placering” (Høffding og Nyeng 1972, 174). Modsat musikafdelingernes popularitet var det ikke så ligetil at formidle billedkunsten bredt (Leth-Andersen 1984). Ifølge Kunstfaggruppen skulle ærbødigheden omkring kunstbegrebet punkteres, hvis man skulle råde bod på de sociale barrierer og slagsider kunstudlånet havde (Høffding og Nyeng 1972, 174). En utraditionel og uhøjtidelig form for kunstformidling blev derfor et vigtigt emne på seminaret (s. 174).

Helt konkret resulterede seminaret i to resolutioner, én til den danske kunstkritik (fig. 2) og én til Danmarks Radio/TV (fig. 3), som bl.a. blev offentliggjort

i *Information*. Resolutionerne påpegede medierne og kunstkritikernes manglende interesse for den samfundsrelevante kunst skabt inden for de sidste 10 år, som ifølge kunstbibliotekarerne blev betragtet ud fra forældede kriterier og ideer om kunsten som en isoleret institution i samfundet. De unge kunstbibliotekarer indledte deres kritik således: "Folkebibliotekerne indkøber nu i stigende grad samlinger af billedkunst til udlån samt formidler kunst gennem udstillinger og arrangementer. Vi føler os i dette arbejde totalt svigtet af dagbladenes kunstkritik" (fig. 2). Til Danmarks Radio/TV skrev de "Vi kræver at Danmarks Radio/TV dækker den nyeste kunst, som hidtil er blevet totalt svigtet" og listede en række kunstnere, hvis virke de gerne så formidlet (fig. 3). Det er tankevækkende at der kun er to kvindelige kunstnere på listen – Ursula Reuter Christiansen og Lene Adler Petersen. Det peger umiddelbart på den marginaliserede rolle kvinder havde i kunstverdenen på dette tidspunkt, hvor listen af kunstnernavne først og fremmest bekræfter kunstbibliotekarernes interesse i den eksperimenterende kunstscene.<sup>6</sup>

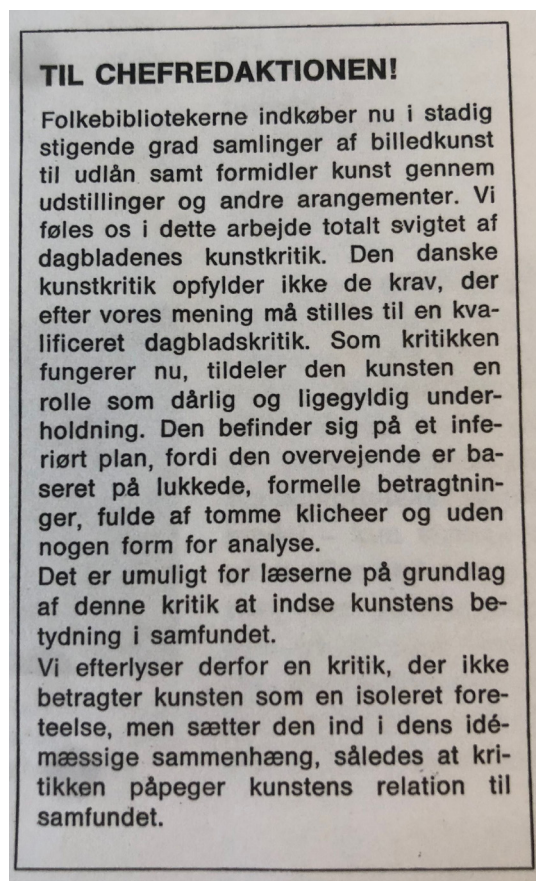


Fig. 2 (t.v.). Kunstbibliotekarernes resolution "Til chefredaktionen!", 1972. Fig. 3 (t.h.). Kunstbibliotekarernes resolution "Til Danmarks radio/TV!", 1972. Begge reproduceret i *Bibliotek* 70, 1972, nr. 8, s. 174.

De to resolutioner medførte naturligvis en masse kommentarer. Eske K. Mathiesen, folkemindeforsker, forfatter og kunstanmelder ved *Land og Folk*, anklagede kunstbibliotekarerne “for at være borgerskabens pyntedukker, der udelukkede den folkelige kunst” (Høffding og Noander 1972). Han skrev blandt andet: “I er som kunstbibliotekarere magthavernes funktionærer på et hjørne af institutionen kunst. I fortæller direkte og/eller indirekte folk, hvad kunst er”, i stedet burde de “arbejde på, at et direkte demokrati kan komme til udfoldelse” (Mathiesen, 31-32). På trods af denne kritik af manglen på borgerinddragelse i materialevalg, samt den noget kønnede anklage om at være “pyntedukker” for borgerskabet – en rolle man netop forsøgte at tage afstand fra gennem satsning på den “samfundsrelevante kunst” – er gruppen imødekommende over for Mathiesens synspunkter og inviterer ham til et fagligt møde om kunstbibliotekspolitik og folkekunst (Høffding og Noander 1972). Fokus på folkekunsten inden for kunstbibliotekernes regi kan ses som en del af opgøret med den borgerlige kunstforståelse, hvor der gøres plads til udtryk, der går ud over “de traditionelle kunstgrænser” (Noander 1975). Folkekunsten står her i modsætning til “den fine kunst” og fremhæver, ifølge Mathiesen, hvordan “alle mennesker laver billeder af én eller anden slags” fra lejlighedsdigte, håndarbejde, udsmykning og dans (Mathiesen 34). Mathiesens definition af folkekunsten favner både historiske tråde til almuekunsten og en social og lokalt forankret forståelse, hvor “festen” står som en central genre, “fordi den kræver et fællesskab” (Mathiesen 33). Ideen om en anti-elitær, bredere og mere social billede forståelse, er også omdrejningspunktet for gruppens seminar om “Fællesbilleder” året efter, hvor Mathiesen også deltager. Samme år producerer Mathiesen desuden en kulturhistorisk udstilling om “fuglebilleder”, der vises i Gentofte. Man må formode, at det også er på baggrund af denne udveksling, at Kunstfaggruppen øjner muligheden for at kunstbibliotekerne kan:

“ hvis de får et større omfang, medvirke til en afkommercialisering af kunsten. I dag har vi så godt som ingen folkelig kunst, både finkulturen og populærkulturen er borgerlig, bibliotekerne kan imidlertid, f.eks. gennem billedbusser, skabe et helt andet eksistensgrundlag og helt andre kontaktmuligheder for kunsten og gøre den mere uafhængig af massemedierne og borgerskabets smag. (Høffding og Nyeng 1972, 175)

Ydermere kunne kunstbibliotekerne, som Lone Noander udtalte det til pressen, bruges til:

“ at præsentere al den nye aktuelle eksperimenterende kunst. Dels fordi den er væsentlig og dels fordi ingen andre ta’r sig af den. [...] Den økonomiske spekulation i kunst er jo totalt overflødig og helt uvedkommende for det kunstneren vil med sit billede – nemlig at fortælle et eller andet. (Noander)

Visionen var netop, at kunstbiblioteket ville kunne “nedbryde den kommercielle kunsthandel” (Noander) ved at rumme de nye udtryksformer, inklusive dias, film og video; ved at fremstille serigrafier til udlån og blive yderligere integreret med det øvrige folkebibliotek; samt ved at skabe et attraktivt miljø for kunstnere. Til



trods for at der ikke altid var enighed i gruppen, og disse ideer kan synes naive og arkaiske i dag – hvor samtidskunsten er godt og grundigt indviklet i den globale kapitalisme og kulturinstitutionernes oplevelses- og opmærksomhedsøkonomi – er det visionen om kunstbibliotekerne som folkelige og u-kommercielle kunstinstitutioner, der sedimenteres som kernen i kunstbibliotekstanken. “Bibliotekerne er uafhængige af kommercielle interesser og kan derfor satse på eksperimenterende kunst, på nye ukendte kunstnere og på f.eks. kvindekunsten”, står der i Kunstfaggruppens brugsbog om *Kunstabiblioteksarbejde* fra 1980 (s. 27). Ligeledes er det tanken om kunstbiblioteket som et egalitært og folkeligt sted, der kommer til udtryk i Kunstfaggruppens selvforståelse helt op i 1990’erne: “Kunstabibliotekerne er ment som en folkelig kunstinstitution, et modstykke til en mere traditionel kunstopfattelse, hvor kunst er noget dyrt og elitært” (Pedersen, Vestergaard og Bojesen 1995). I det aktiverende og formidlende arbejde med kunst forbliver også udstillingen et centralt aspekt: “Kunstudstillinger og -udlån hører naturligt sammen. Det er dette, der er bibliotekets særpræg”, lød det i bestyrelsesmødenoter fra 1978, og som senere beskrevet af Benedicte Bojesen i et engelsk tidsskrift: “Art exhibitions are an important activity undertaken by libraries as part of their role of making art accessible to the public” (1985).

Der er dog et modsætningsforhold mellem vægten på formidling af den nyeste kunst “der ikke kan sættes i glas og ramme” gennem udstillinger (Høffding 1972), og udlånets cirkulation af den grafiske kunst i skifterammer af blot to til tre størrelser. Der er tillige et dilemma i ønsket om at skabe en mere folkelig institution gennem fageksperters udvalgte kunstmaterialer. Kunstbibliotekarerne er på den ene side opmærksomme på deres egne privilegier som smagsdommere og lydhøre over for lokal efterspørgsel (Tranegårdens Billedindkøb 73/74), men værner på den anden side om deres selvskabte kuratorrolle og ønsker ikke indblanding fra “kunstkonsulenter” (Noander og Høffding 1972). Kunstbibliotekarernes arbejdede med udstillinger og udlån udfoldede sig således gennem en selvforståelse af dette modsætningsforhold om lokal inddragelse og kunstprofessionalisme. Utallige gange rettes der henvendelse til biblioteksskolen om ønsket om en fast lærer til billedkunst med henblik på professionalisering af området. Desuden forsøgte Kunstfaggruppen helt frem til 1990’erne ihærdigt på at “cementere billedkunst som et selvfølgelig bibliotekstilbud” (Pedersen, Vestergaard og Bojesen 1995). Dette skete gennem udvalgsarbejde med katalogisering af billedkunst, bibliotekskommissioner, høringer og betænkninger, samt gennem spørgeskemaer, kurser, foredrag, seminarer, studierejser, møder og meget andet. Kunstfaggruppen reflekterede derved ikke kun tidens politiserede agitationsimpuls, men var “i kraft af nogle stærke kvinder også med til at sætte dagsordenen” (Vestergaard m.fl. 1998). Det var dog ikke kun i den brede debat om kunst og samfund og det infrastrukturelle arbejde med udbredelsen af kunstbibliotekstanken, at gruppen satte et aftryk, det var ligeledes gennem involvering i årtiets største feministiske kunstbegivenheder. Kunstbibliotekarerne var selvsagt optaget af kunstens strategier til politisk forandring – men hvordan påvirkede disse strategier helt konkret deres egen arbejdsform, formidling og politiske engagement?

## Feministisk organisering

I en dansk kontekst udgjorde Rødstrømpebevægelsen (RSB) kernen i 1970'ernes og 1980'ernes kvindefrigørelse. Inspireret af rødstrømperne i New York repræsenterede bevægelsen ifølge professor i statskundskab og medstifter af rødstrømperne i Århus Drude Dahlerup "en radikal og venstreorienteret (anti-sovjetisk) feminisme med basisgruppen som den vigtigste organisatoriske base" (1998 [2021]). I takt med tidens anti-autoritære og kollektive strømninger var Kunstfaggruppen inspireret af RSB's organisationsprincipper. De opfordrede medlemmer til at deltage i basisgrupper og arbejdede med en flad ledelsesstruktur. Møderne var åbne, og medlemmer uden for hovedstadsområdet fik rejsegodtgørelse. Anti-hierarkisk organisering var også kendetegnende for de kurser, de arrangerede. Som der står i kursusbeskrivelsen for "Fællesbilleder", ville kursuslederne "fungere på lige fod med de øvrige deltagere, sådan at kurset er de bidrag hver enkelt kan komme med" (Høffding, Vestergaard og Pedersen 1973). Udvekslinger mellem kunstbibliotekarer, rødstrømper og kunstnere viste sig at være utrolig frugtbare i starten af 1970'erne. Samtidig er det vigtigt at forstå, at både Kunstfaggruppen og kvindelige kunstnere havde et uforpligtende og tvetydigt forhold til RSB. Idet kvindelige kunstnere både kæmpede for at få deres kunst anerkendt som kunst af (mandlige) kritikere og konservative institutioner og for at få deres arbejde med billeder accepteret af kvindebevægelsen som gyldige bidrag i kampen for frigørelse og transformation af samfundet (Wentrack 2012; Lassen 1981; Justesen 2004).

En lille gruppe på tværs af ovenstående grupperinger, her i blandt kunstbibliotekarerne Trine Høffding, Lone Noander og Lisbeth Vestergård, samledes i det første Kvindehus for at diskutere spørgsmål om repræsentation under emnet "kvinder og kunst" i februar 1973. Fra denne gruppe – også kaldet "rødstrømpe-kunstgruppen" – var seks ud af otte senere med i den større gruppe, der under navnet "XX" organiserede den ene del af Kvindeudstillingen i Udstillingsbygningen ved Charlottenborg i 1975 (Lait Kluge m.fl. 1975).<sup>7</sup> På baggrund af RSB's manglende forståelse for kunstnerisk virke (Justesen 2004), blev RSB dog ofte opfattet som "billedfjendtlige" og efter megen diskussion afviste den store gruppe forslaget om kollektivt at lade sig registrere som en del af bevægelsen (Lassen 1981, 78). Med udstillingsparolen "Kvinder i alle lande – foren jer" erklærede udstillingsarrangørerne sig dog alligevel solidariske med kvindebevægelsen og RSB havde et rum på Kvindeudstillingen, hvor bevægelsens historie og aktuelle program var præsenteret (Lassen 1981; Ellegaard 2023).<sup>8</sup>

På trods af et fremherskende venstreliberalt politisk klima i Danmark, som ofte indirekte støttede kvindebevægelsen og feministiske initiativer (fx besættelsen af deres første hus i 1971 og Kvindeudstillingen i 1975), forblev kvindelige kunstnere i begyndelsen af 1970'erne marginaliserede i de offentlige kunstinstitutioner (Rex; Lassen). Ifølge kunsthistoriker, kritiker og kunstner Hellen Lassen, var Gentofte Kommunes kunstbibliotek Tranegården på det tidspunkt den eneste offentlige institution, der viste "interesse for den nutidige kvindekunst" (Lassen, note 24).

Ser man på, hvor dansk feministisk kunst blev udstillet i halvfjerdsere, er kunstbibliotekerne helt centrale – her udstillede nogle af periodens mest markante kvindelige kunstnere. Navnlig Tranegårdens udstillinger er veldokumenterede, blot mellem 1973 og 1975 havde Ursula Reuter Christiansen, Eva Weis Bentzon, Bodil

Damgård (fig. 4), Susanne Ussing (sammen med Carsten Hoff), Jytte Rex og Inge Eriksen, Lene Adler Petersen og Kirsten Justesen alle solo- eller topersoners udstillinger der.<sup>9</sup> På forskellig vis tematiserede disse kunstnere hidtil underrepræsenterede aspekter af kvindeliv og det reproduktive arbejde gennem hverdagens optik. Særligt ideen om det usynlige og ubetalte følelsesmæssige, huslige og omsorgskrævende arbejde i hjemmet var genstand for værker af Kirsten Justesen, Ursula Reuter Christiansen, Lene Adler Petersen, men også mindre politisk engagerede kunstnere som Bodil Damgård behandlede emner om hverdagen og det ordinære på subtil og kritisk maner. I en tid, hvor kvindelige kunstnere oplevede diskrimination og ofte blev latterliggjort inden for kunst kredse (Lassen 1981; Rex 1977), stillede kunstbibliotekarerne bibliotekernes udstillingsplatform og infrastruktur til rådighed for deres arbejde og viderebragte på den måde de feministiske værdier i deres eget arbejde. Kunstbibliotekarerne drog ikke kun kuratorisk omsorg for kvindernes kunst gennem udstillinger. Medlemmer af kunstfaggruppen var også, som allerede nævnt, involveret i skelsættende feministiske og kunstneriske initiativer, hvor de både agerede medarrangører, skabte værker og indgik i kollektive projekter.



Fig. 4. Bodil Damgård, "Billeder fra Almindeligheden", Gentofte Kommunes Kunstbibliotek, 1974. Udstillingen var arrangeret i tre rum: "Fra et køkken", "Fra dagligstuen" og "Det nationale værelse". Her ses "Fra dagligstuen" med broderet pude af cement. © Bodil Damgård. Foto: Kurst Lesser.

Særligt Lone Noander (Mertz) og Jane Pedersen fremstår – på hver sin vis – som centrale skikkelser i organiseringen af Kvindeudstillingen “XX” på Charlottenborg i 1975 (Lassen 1981; Kluge m.fl. 1997; Pontoppidan 2017; Ellegaard 2023). Lone Noander blev, som en del af en rødstrømpe-kunstgruppe, kontaktet af Kvindehusets kvinder med henblik på at arrangere et indslag om kvinder og kunst til den første Kvindefestival i 1974. Det resulterede i “Kunstteltet”, arrangeret af rødstrømpe-kunstgruppen og inviterede billedkunstnere, og fra den kontakthflade, teltet skabte, opstod ideen om “en større og bredere manifestation af kvindekunst” (*Kvindeudstillingen* 1975). Efter festivalen tog Jane Pedersen initiativ til det første møde, hvor den store gruppe, som kollektivt organiserede “XX”, blev dannet. Mødet fandt sted på Tranegården, hvor Lone Noander var leder. Jane Pedersens indledende tanker om at udstillingen skulle vise “billeder i vid forstand, også film, teater, bøger, håndarbejder, tøj, mad – alt hvad, der udtrykker kvindens situation med det formål at ændre den (kvindekamp er klassekamp)” (Pedersen 1974) satte kursen for den politiske åbenhed og udtryksmæssige mangfoldighed, som udstillingen favnede. Hvorimod Noander, der stod for invitationen til de udenlandske kunstnere, var med til at introducere et dansk publikum for de nyeste tendenser inden for international feministisk kunst, fx kom den østrigske kunstner Valie Export og den serbiske kunstner Marina Abramović til København og performede under udstillingen.

Tidsskriftet *Land og By* udgav efterfølgende et nummer “om det at lave kvindekunst” med billeder og bidrag fra Kvindeudstillingen, redigeret af Lone Noander, Jane Pedersen, Ursula Reuter Christiansen og Birgit Pontoppidan. Tidens kollektive og feministiske initiativer blev yderligere kontekstualiseret og dokumenteret i den kollektivt redigerede antologi *Billedet som Kampmiddel: Kvindebilleder mellem 1968 og 1977* (1977), som blandt andet omfattede bidrag fra Jane Pedersen, et interview med Lone Noander om “pejling af billedkunstens situation i dag” og en litteraturliste udarbejdet af Katrine Høffding.

Selvom spørgsmål om minoriteter, etnicitet og racialisering ikke fyldte meget i kunstbiblioteksarbejdet i 1970’erne, var nedbrydelsen af kønnede og klasse-mæssige hierarkier et af kunstfaggruppens fokusområder i deres formidling af kunst. Særligt gennem udstillinger stræbte man efter at fremvise “banebrydende kunstneriske udtryk”, som Lone Noander formulerer det om Tranegården i 1975: “det er ofte farlige udstillinger, der slår ned på tabuområder, og [...] i vid betydning politiske udstillinger”. Udover at fremme de forskellige eksperimenterende former for kunst, herunder kvindekunsten, i deres indsamlings- og udstillingspolitik, inkluderede de som sagt også “folkelige” kunstformer, udstillinger for børn og samarbejder med lokale kunstforeninger og kunstnere. Her lændede de sig op ad bibliotekssystemets kriterier, der ikke kun handlede om kvalitet, men også vægtede aktualitet og alsidighed højt (Noander; Lumbye Sørensen; Behrndt). Det er særligt gennem re-distribution af den eksperimenterende og feministiske kunst, og ikke mindst den såkaldte folkekunst, samt skabelsen af et miljø for disse genrer gennem udstillinger og events, at jeg forstår kunstbibliotekarenes engagement som en infrastrukturel aktivisme, der ønsker at ændre den borgerlige kunstinstitutioners værdier og varegørelse gennem bibliotekssystemets infrastruktur.

## Konklusion: Feministisk Aktivisme eller Statens Kulturpolitik?

Kunstbibliotekerne udsprang af 1960'ernes ambitiøse og rundhåndede kulturpolitik, men blev først en egentlig realitet i de politiserede og kriseramte 1970'ere. Deres endelige udformning afspejler derfor også den kulturpolitiske ændring, der fandt sted. Lasse Horne Kjældgaard opsummerer det således: "Hvor kulturpolitikken i velfærdsstatens etableringsfase blev opfattet som et instrument til demokratisk dannelse, blev den i 1970'erne betragtet som et værktøj til at skabe samfunds- og værdiforandringer med" (Kjældgaard 2024, 71). Med andre ord skulle kulturpolitikken være med til at ændre og forbedre det fælles samfund og det enkelte menneskes velfærd. Spørgsmålet er, om kunstbibliotekarernes formidlingspraksis skete på grund af, snarere end på trods af, disse kulturpolitiske ændringer? Kunstbibliotekernes lokale modus operandi kan ligeledes siges at ligge i forlængelse af det overordnede kulturpolitiske fokus på decentralisering, samt en af hovedlinjerne i 1970'ernes aktive kulturpolitik, der ifølge Kjældgaard handlede om at gøre modstand mod markedsøkonomi og kommercialisme (s. 71).<sup>10</sup>

Kunstbibliotekernes vision om at være uafhængige af kommercielle interesser flugter således på mange punkter med tidens overordnede kulturpolitik. Da kunstbibliotekstanken blev formuleret, havde både venstrefløjens græsrodspolitiske bevægelser og den såkaldte "rindalisme" sat spørgsmålstegn ved statens finkulturelle kulturpolitik, blot fra hver deres modsatrettede fløj. Særligt ideer om nye fællesskaber, såsom kollektiver, blev efterfølgende integreret i den nye kulturpolitik, såsom Betænkning nr. 517 (1969), der, som Kjældgaard formulerer det, sendte "et klart signal om systemets parathed til at integrere systemkritikken" (2024, 65). Man kunne måske med rimelighed sige, at kunstbibliotekarerne gennem deres arbejde med at ændre strukturel ulighed i kunstverdenen og fokus på deres egen privilegerede position som smagsdommere omsatte 1970'ernes kulturpolitik til praksis. Fordi kunstbibliotekarerne arbejdede på at forsvare og bevare kunstafdelingernes og kunstudlånets eksistensberettigelse, kan man samtidig argumentere for, at deres engagement går ud over den etablerede kulturpolitik.

Kunstbibliotekerne blev i løbet af 1970'erne en anerkendt del af det kunstinstitutionelle landskab – særligt Tranegården opnåede status som "et begreb i dansk kunsthiv" (Stenkilde 1995). Jeg har argumenteret for, at dette skete gennem en form for "infrastrukturel aktivisme" (Smith 2012), der byggede bro mellem kunstens repræsentationsrammer og infrastrukturelle interventioner for at skabe alternativer til den borgerlige kunstinstitution. Man ønskede at ændre operativsystemet i den institutionelle kunstverden gennem bibliotekssystemets logik og den mangfoldiggjorte kunst. Kunstbibliotekarernes praksis kan dertil forstås som infrastrukturel aktivisme, fordi kunstbibliotekarerne forsøgte at støtte den kunst, som ikke blev støttet andre steder, gennem udstillinger og indkøb af værker til udlånsamlingen. Selvom det var bibliotekssystemet og kulturpolitikken, der skabte dette mulighedsrum, var det udelukkende kunstbibliotekarerne og deres feministiske impuls, der muliggjorde begivenheder og udstillinger om fx kvinder og kønsspørgsmål i en kontekst af systematisk underrepræsentation af kunst lavet af ikke-hvide mænd. Kunstfaggruppens infrastrukturelle aktivisme handlede også om deres promovning og opretholdelse af ideen om billedkunstens berettigelse i bibliotekssystemet. Selvom

kulturpolitikken ændrede sig drastisk ovenpå 1970'ernes økonomiske kriser, var kunstbibliotekstanken defineret ud fra 1970'ernes feministiske og socialistiske forestillingsverdner helt frem til 1990'erne, hvor de fleste kunstbiblioteker lukkede én efter én på grund af økonomiske omprioriteringer.

Min historisering af Kunstfaggruppens infrastrukturelle aktivisme er dog ikke blot et nostalgisk tilbageblik på et utopisk øjeblik, hvor velfærdsstatens kulturpolitik gav medvind til sociale bevægelser og feministiske drivkræfter. Trods de mange blinde vinkler over for andre marginaliserede modaliteter som racialisering, etnicitet, funktionsnedsættelser og kønsdiversitet, resonerer 70'ernes tankegods om at ændre strukturelle former for undertrykkelse gennem feministiske principper og organiseringsmetoder med samtidskunstens fokus på kollektivitet og udfordringer af kunstnersubjektet (Schmith 2022). Ligeledes kan der drages paralleller til samtidige kuratoriske praksisser, der ønsker at ændre kunstens infrastruktur "indefra" gennem samarbejde, omfordeling af ressourcer og horisontale tilgange med henblik på reorganisering og forhandling af magthierarkier, fx Ruangrupas organisering af documenta 15 (2022) og den hollandske institution Casco Art Institute: Working for the Commons, der siden 2017 har arbejdet med fællesgørelses-praksisser. Ved at historisere Kunstfaggruppens arbejde i lyset af disse tendenser og ikke mindst samtidens kunstinstitutions relevans- og legitimationskrise (Kareem, Kuoni, og Raicovich; Azoulay; Möntmann), peger kunstbibliotekernes decentraliserings- og inddragelsespotentiale ikke kun tilbage på tidligere mulighedsrum, men også mod fremtidige reaktiveringer, hvor forbindelserne mellem kunst, infrastrukturelle interventioner og kollektive praksisser gentænkes og udvides.

## Slutnoter

- 1 Bestyrelsen består fx i 1973 udelukkende af kvinder. Blandt aktive og passive medlemmer er der kun to mænd. Tre ud af fem bestyrelsesmedlemmer er med i Kvindeudstillingen i 1975, nemlig Lone Noander (Mertz), Jane Pedersen og Katrine Høffding.
- 2 Nært beslægtet er den "interne aktivist", et begreb som "captures institutional political agency of public officials being personally committed to civil society networks and organisations and ready to support their agendas by acting within public organisations to induce policy and institutional change" eller for at "change or secure institutional rules, norms, and practices" (Hysing og Olsson 2018, 6).
- 3 Om bibliotekaraktivisme i dag, se Anne-Sofie Elbrønd Nissen og Nanna Kann-Rasmussen, "Bibliotekarere som aktivister i Danmark og Sverige" (2022) og Kann-Rasmussen "When librarians speak up: justifications for and legitimacy implications of librarians' engagement in social movements" (2022).
- 4 Om Knud Pedersens eksperimentallibloteker, se Peter van der Meijden's "Kunster, kurator og det midtimellem: Knud Pedersens biblioteker og museer" (2018).
- 5 For en oversigt over biblioteker med samlinger af billedkunst på landsplan, se Bibliotekstilsynets optælling fra 1977 i *Særnummer om kunstbiblioteksarbejde: En brugsbog* (1980), s. 40-41.
- 6 Særligt Jane Pedersen havde tætte bånd til Eks-skolens kunstnere. Se Vestergaard et al (1998) og Pedersen (1971).
- 7 Gruppen bestod i 1974, ifølge mødenotater fra et møde på Tranegården af Helen Lait Kluge,

- Trine Høffding, Marianne Lassen, Yvonne Jensen, Lisbeth Vestergård, Kirsten Brand og Lone Noander.
- 8 Der er dog ikke konsensus om, hvorvidt RSB blev inviteret eller inviterede sig selv. Det er derudover vigtigt at påpege, at den store gruppe bag "XX" også internt var præget af "meningsforskellighed [...] af udtryksmæssige, politiske og kønspolitiske art", som de skrev i udstillingskataloget, se *Kvindeudstillingen på Charlottenborg* (1975). Jeg skriver mere om organiseringen af Kvindeudstillingen i anden del af min PhD afhandling "Organising, Exhibiting and Curating (in) Solidarity" (2023).
- 9 Udstillingerne på Lyngby Kunstbibliotek, Hvidovre kommunebibliotek og i Kunst- og Musikbiblioteket i Gladsaxe er ikke på samme måde dokumenteret. Jytte Rex havde en solo-udstilling i 1973, der vist i både Hvidovre og Lyngby, og kunstnere som Lene Adler Petersen, Eva Weis Bentzon og Dea Trier Mørch, var repræsenteret i udlånsamlingen i Lyngby. Det har i skrivende stund ikke været muligt at finde oversigt over udstillinger og udlånsamlinger i Gladsaxe og Hvidovre trods henvendelse til de lokale arkiver.
- 10 Ideen om en aktiv kulturpolitik kan dog trækkes helt tilbage til 1930'erne, hvor den også var tænkt som en aktiv indsats mod markedskræfternes kommercialisering af kulturen (Kjældgaard 2024).

## Litteraturliste

- AV-faggruppen (1971): "Beretning 70/71", i Kunstfaggruppens arkiv, Det Kongelige Bibliotek (KB).
- Azoulay, Ariella Aisha (2019): *Potential History: Unlearning Imperialism*, London: Verso.
- Behrndt, Helle m.fl. (1980): *Særnummer om kunstbiblioteksarbejde: en brugsbog*, Bibliotekarforbundet. Faggruppen for Kunstbibliotekarer.
- Behrndt, Helle og Katrine Høffding (1982): "Kunsten er ligeså vigtig for samfundet som drømmen for mennesket", i *Bibliotek 70: Bibliotekarforbundets blad*, s. 165-167.
- Berlant, Lauren (2016): "The Commons: Infrastructures for Troubling Times", i *Environment and Planning: Society and Space* 34.3, s. 393-419.
- Betænkning nr. 607 Revision af Biblioteksloven fra 1971.
- Biblioteksloven (1964).
- Bojesen, Benedicte (1985): "Art Libraries in Denmark", i *Scandinavian Public Library Quarterly*, v. 18 n.4, s. 16-19.
- Bowker, Geoffrey C., og Susan Leigh Star (1999): *Sorting Things Out: Classifications and its Consequences*, Cambridge og London: The MIT Press.
- Bruno Kjær (1995): "Tranes Vingesus", i *Biblioteksarbejde* nr. 4 s. 57.
- Carlson, Hans (2014): "Konstutlåningens historia och möjliga framtid", Konstfrämjandet, <https://www.konstframjandet.se/projekt/artoteket/hans-carlsson-om-artoteket> (tilgået 17. juli 2024).
- Dahlerup, Drude ([1998] 2021): *Rødstrømperne. Den danske Rødstrømpebevægelses udvikling, nytænkning og gennemslag 1970-1985*, I-II, København: Lindhardt og Ringhof, 1. e-bogsudgave.
- Dahlkild, Nan, Jesper Vestermark Køber og Steen Bille Larsen (2021): *Dansk Bibliotekshistorie*, Aarhus: Aarhus Universitetsforlag.
- Daugaard, Solveig, Cecilie Ullerup Schmidt og Frederik Tygstrup (red.) (2024): *Infrastructure Aesthetics*, Berlin: De Gruyter.
- Duelund, P. (2003): *The Nordic Cultural Model*, Nordic Cultural Institute, København.

- Duelund, Peter (2008): "Nordic cultural policies: A critical view", i *International Journal of Cultural Policy* 14.1, s. 7-25.
- Elbrønd Nissen, Anne-Sofie og Nanna Kann-Rasmussen (2022): "Bibliotekerer som aktivister i Danmark og Sverige: Kompromis og konflikt", i *Nordic Journal of Library and Information Studies*, 31.1, s. 44-60. DOI:10.7146/njlis.v3i1.131853.
- Ellegaard, Line (2023): "Organising, Exhibiting and Curating (in) Solidarity: "Kvindeudstillingen, 1975, 'Art contre/against Apartheid' 1983–1984, and 'Rethinking Nordic Colonialism' 2006", Københavns Universitet: PhD afhandling.
- Estefan, Kareem, Carin Kuoni og Laura Raicovich (2017): *Assuming Boycott: Resistance, Agency, and Cultural Production*, New York: O/R Books.
- Gammelgaard, Poul (1969): Kunst-Information, *Information* tirsdag 29. juni, side 5.
- Hysing, Erik og Jan Olsson (2018): *Green inside activism for sustainable development political agency and institutional change*, Cham: Springer International Publishing. DOI 10.1007/978-3-319-56723-5.
- Høffding, Trine (1972): Kunstbiblioteket, Journal nr. 70-6432-1, i Kunstfaggruppens arkiv, KB.
- Høffding, Trine og Lone Noander (1972): "Beretning: Kunstområdet", i Kunstfaggruppens arkiv, KB.
- Høffding, Trine og Per Nyeng (1972): "Kunstbiblioteket – borgerskabets pryd", i *Bibliotek 70*, 1972, nr. 8, s. 172-175.
- Høffding, Trine og Lone Noander (1973): "Beretning 73", i Kunstfaggruppens arkiv, KB.
- Høffding, Trine, Lisbeth Vestergaard, Jane Pedersen (1973): "Fællesbilleder" (kursusbeskrivelse), i *Bibliotek 70*, 73.15, s. 266.
- Horne, Victoria og Amy Tobin (2017): "An Unfinished Revolution in Art Historiography, or How to Write a Feminist Art History", i Victoria Horne og Lara Perry (red.): *Feminism and Art History Now: Radical Critiques of Theory and Practice*, London: I.B. Tauris & Co. Ltd, s. 31-40.
- Jakubowska, Agata og Katy Deepwell (2018): "Introduction", i Agata Jakubowska og Katy Deepwell (red.): *All-women art spaces in Europe in the long 1970s*, Liverpool: Liverpool University Press.
- Justesen, Kirsten (2004): "Duchamp couldn't do more, but for us there was lots to discover", i Kvinder på Værtshus (red.): *Udsigt: Feministiske Strategier i Dansk Billedkunst*, København: Informations forlag, 2004, s. 211-212.
- Kann-Rasmussen, Nanna (2023): "When librarians speak up: justifications for and legitimacy implications of librarians' engagement in social movements", i *Journal of Documentation* 79.1, s. 36-51.
- Kjældgaard, Lasse H. (2018): *Meningen med velfærdsstaten: Da litteraturen tog ordet – og politikerne lyttede*. København: Gyldendal.
- Kjældgaard, Lasse H. (2024): "Den skandinaviske velfærdsstats kulturpolitik som modvægt til truende tendenser og som termostat for fællesskabet", i Anne Ogundipe og Arild Danielsen (red.): *Fellesskap, konflikt og politikk: Spenninger i kunst- og kulturfeltet*, Fagbokforlaget, s. 45-86, DOI: <https://doi.org/10.55669/oa321002>.
- Kjørup, Søren (1971): "Kunsten – en institution i det borgerlige samfund", kronik i *Information*, 23. september 1971.
- Kvindeudstillingen på Charlottenborg 8-21 Dec-75* (1975): (udstillingskatalog) København.
- Lait Kluge, H., H. Lassen, H. Matthesen, J. Rex and L. Storm ml. (1977): *Billedet som Kampmiddel: Kvindebilleder mellem 1968–1977*, København: Informations forlag.
- Larkin, Brian (2013): "The Politics and Poetics of Infrastructure." *Annual Review of Anthropology* 42, s. 327-343.



- Lassen, Hellen (1981): "Feministisk kunst i Danmark 1970-1980", Københavns Universitet: Magisterkonferensspeciale.
- Leth-Andersen, Gunhild (1984): "Lånte billeder på væggen: Kunstudlån – blandt de banebrydende i dansk bibliotekshistorie", i Kirsten Havelund Strøm (red.): *Bøger i Gladsaxe gennem 50 års – Festskrift*, Gladsaxe: Historisk-topografisk Selskab for Gladsaxe Kommunes, s. 69-76.
- Lippard, Lucy R. (1980): "Sweeping Exchanges: The Contribution of Feminism to the Art of the 1970s", i *Art Journal* (Fall/Winter 1980), s. 362-365.
- Mathiesen, Eske K. (1973): "Folkekunst og bibliotek", i *Bibliotek* 70.2, s. 31-34.
- Meijden, Peter van der (2018): "Kunster, kurator og det midtimellem: Knud Pedersens biblioteker og museer", i *Periskop: Forum for Kunsthistorisk Debat* 20, s. 111-125.
- Ministeriet for kulturelle anliggender (1969): En kulturpolitisk redegørelse. Betænkning nr. 517.
- Möntmann, Nina (2023): *Decentring the Museum: Contemporary Art Institutions and Colonial Legacies*, London: Lund Humphries Publishers Ltd.
- Noander, Lone (1972): citeret i Karl Stefan: "Borgerskabets Pryd – eller...", i *Mandags-aktuel*, presseklip i Kunstfaggruppens arkiv, KB.
- Noander, Lone (1973): "Fællesbilleder – dagbogsnotater", i Kunstfaggruppens arkiv, KB.
- Noander, Lone (1975) interviewet til artiklen "Malerierne er på lånerkort", i *Villabyerne*, 20. August 1975, i Tranens arkiv, Gentofte Lokalarliv.
- Noander, Lone (1975): "Tranegården: Gentofte Kommunes Kunstbibliotek", i Lone Mertz arkiv, Glænø.
- Olsen, Sanne Kofoed (2014): "Det begyndte i 1970'erne: Dansk Kunst-Feminisme 1970-76", i Charlotte Glahn og Nina Marie Poulsen (red.): *100 års øjeblikke: Kvindelige Kunstners Samfund*, København: Saxo, s. 240-259.
- Pedersen, Jane (1971): *Der er dejligt i Danmark: viser Poul Gernes*, København: Borgen.
- Pedersen, Jane (1974): brev dateret 06.09.1974, i Hellen Lassen, "Feministisk kunst i Danmark 1970-1980", Københavns Universitet: Magisterkonferensspeciale, bilag 1.
- Pedersen, Else C., Lisbeth Vestergaard og Benedicte Bojesen (1995): "Kort fortalt om Kunstbiblioteker i danske folkebiblioteker", i Kunstfaggruppens arkiv, KB.
- Pedersen, Ove K. (2007): "Velfærdsrapporten som Tidsbillede: Et essay om disciplinering til individualitet", i *Kritik* 38.179, s. 87-99.
- Pollock, Griselda (1988): *Vision and Difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art*, London: Routledge.
- Pontoppidan, Birgit (2017): *Det Skete på Kvindeudstillingen 1975*. Holte: Birgit Pontoppidan.
- Rasmussen, Katrine Bolt (2020): "The Art Institution as a Communist Training Ground", i *Passepartout* 22.40: *New Infrastructures-Performative Infrastructures in the Art Field*, s. 233-256.
- Rex, Jytte (1977): "Kvindebilleder i marts 70", i Helen Lait Kluge m.fl. (red.): *Billedet som Kampmiddel: Kvindebilleder mellem 1968-1977*, København: Informations forlag, s. 55-57.
- Schmidt, Cecilie Ullerup (2022): *Produktionæstetik: En feministisk arbejdskritik mellem kunst og liv*, København: Laboratoriet for Æstetik og Økologi.
- Smith, Terry (2012): *Thinking Contemporary Curating*, New York: Independent Curators International.
- Sørensen, Ann Lumbye (1995): "Tranens Revir: Blik på nogle kunstudstillinger i Gentofte – med et sideblik til den øvrige verden", i Else C. Pedersen (red.): *Traneudstillinger 1970-1995*. Hellerup: Gentofte Kommunebibliotek, s. 4-22.
- Stenkilde, Helge (1995): forord i Else C. Pedersen (red.): *Trane Udstillinger 1970-1995*, Hellerup: Gentofte Kommunebibliotek, s. 3.
- Tobin, Amy (2023): *Women Artists Together: Art in the Age of Women's Liberation*, New Haven: Yale University Press.
- "Tranegårdens Billedindkøb 73/74", pressemeddelelse, august 1974, i Tranen Arkiv Gentofte Lokalarliv.

Vestergaard, Lisbet, Else Pedersen, Gustav Wieth-Knudsen, Jesper Dalmose (1998): "Dengang i 1970erne", *Bibliotekspressen* 19/98, s. 591-592.

Vishmidt, Marina (2022): "A Self-Relating Negativity' Where Infrastructure and Critique Meet", i Martin Beck, Beatrice von Bismarck, Sabeth Buchmann, Ilse Lafer (red.): *Broken Relations. Infrastructure, Aesthetics, and Critique*, Leipzig: Spector Books, s. 30-44.

Vishmidt, Marina (2017): "Between Not Everything and Not Nothing: Cuta Towards Infrastructural Critique". i Maria Hlavajova og Simon Sheikh (red.): *Former West: Art and the Contemporary After 1989*, Cambridge, MA: The MIT Press, s. 265-269.

Wentrack, Kathleen (2012): "What's So Feminist about the Feministische Kunst Internationaal? Critical Directions in 1970s Feminist Art", i *Frontiers: A Journal of Women Studies* 33.2, Special Issue: Feminist Art and Social Movements: Beyond NY/LA, s. 76-110. Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/10.5250/fronjwomestud.33.2.0076>.

Westerlund, Stella (1983): "Artotek: en studie av artoteksverksamhet i Sverige och några andra länder", Stockholm: Statens kulturråd.