
Kunsthistoriens krise og polykrisen, eller: hvorhen kunsthistorie?¹

Hvis *Den nye kunsthistorie* i 1970'erne så tilbage på og sammenlignede sig med kunsthistoriske analyser og praksisser i mellemkrigstiden, der på forskellig vis var rundet af periodens voldsomme politiske konflikter og nærheden af en revolutionær proletarisk offensiv, hvad ser vi så, hvis vi sammenligner situationen for den kunsthistoriske disciplin i dag med 1970'erne? Som i 1970'erne er samtiden kendetegnet ved kriser, der på forskellig vis stiller spørgsmålstejn ved overleverede måde at praktisere kunsthistorie på, men forbindelsen mellem den kunsthistoriske analyse og andre politiske kampe giver ikke længere sig selv.

MIKKEL BOLT

Professor, Ph.d.

mmas@hum.ku.dk

ORCID 0000-0003-2105-7092

Institut for Kunst- og Kulturvidenskab

Københavns Universitet

Danmark

ABSTRACT

The article is a discussion of the relation between the current crisis of art history and the so-called “polycrisis” or “epochal crisis” we are confronted with today. In the 1970s the *New Art History* sought to re-politicise art historical scholarship drawing on then current ideas of Left or revolutionary science. Today few of these ideas remain and we are confronted with Right-wing campaigns against so-called “activist research”.

Jeg kunne begynde med at sige, at kunsthistorien er i krise, kunsthistorie ikke bare i dagens anledning forstået som Kunsthistorie i Aarhus, men kunsthistorie i det hele taget forstået som disciplinen kunsthistorie, hvis opgave det er at analysere kunstens historie. For få år siden ville mange sikkert havde fundet et sådan udsagn en anelse skingert, men i dag forholder det sig nok anderledes. Selvfølgelig er der stor forskel på, hvor man befinder sig, om man er kunsthistoriker i Buenos Aires, New York, på Vestbredden eller i Aarhus, men uanset hvor man bedriver sin kunsthistoriske praksis, så vil det være svært helt at ryste fornemmelsen af en mere grundlæggende krise af sig.

Hvis vi zoomer lidt ud, kan vi selvfølgelig hurtigt blive enige om, at det nok er de færreste, der interesserer sig for en eventuel krise for den kunsthistoriske disciplin. Der er andre kriser, der naturligvis fylder mere. Men at kunsthistorien vitterligt er i krise, kan vi sikkert i dette selskab godt blive enige om. Og krisen har selvfølgelig i høj grad noget at gøre med de andre kriser, vi er konfronteret med alle sammen fra pandemier til genkomsten af imperialistisk strid og krige til nationalistiske bevægelser og hysterisk iscenesatte kulturkampe til de accelererende klimaændringer og massedød af arter. Disse kriser sætter så at sige scenen for videnskabelige aktiviteter, forskning, undervisning og indsamling og præsentation af arkiver af alle slags, inklusive kunstvidenskabens forskellige praksisser. For kunsthistorien er denne krise ikke mindst et spørgsmål om hvilke objekter, vi skal analysere, og hvilke tilgange vi skal benytte os af. Inden for de seneste 3-4 årtier er der sket en væsentlig udvidelse af kunsthistoriens genstandsfelt, hvad vi måske ved at låne Dipesh Charabartys formulering kan kalde en “provinsialisering” af disciplinen (Chakrabarty, 2000). Hvis kunst er et prisme for historiske forandringer, er det naturligt, at tidligere grænser, såvel geografiske som tidslige, er kommet under pres. I en globaliseret, postkolonial verden er det åbenbart, at meningsproduktion også er et spørgsmål om tid og sted. Det har betydet, at overleverede dominerende forestillinger om æstetisk kvalitet og historisk kausalitet er blevet udfordret og beklippet som idealistiske konstruktioner, der historisk har promoveret et særlig eurocentrisk, heteronormativt og patriarkalsk perspektiv, der var en central ingrediens i, hvad den jamaicanske filosof Sylvia Wynter benævner euromodernitetens “tekno-industrielle fremskridt og national-rationale *Manifest Destiny*” (Wynter 1997, p. 151). Denne revision har muliggjort,

at kunsthistorikere producerer 'andre' kunsthistoriske objekter, og udvider den kunsthistoriske kanon med værker, handlinger og praksisser fra andre kulturer og subkulturer.

Den engelske kunsthistoriker Claire Bishop formulerede krisen på følgende måde i en kursusbeskrivelse til et kursus i kunsthistorisk metode i 2020 på CUNY, hvor hun er ansat som professor i kunsthistorie: "Den historiske situation, som vi i øjeblikket befinder os i i USA – den dobbelte katastrofe med en global pandemi oven i den eskalerende fascistiske nationalisme – kræver en fuldstændig nytænkning af kunsthistoriedisciplinen og dens medvirken til hvidt overherredømme. I Vesten underviser vi traditionelt i kunsthistorie som født med den europæiske oplysningstid: en periode, der fejres som den menneskelige rationalitets triumf over den guddommelige tanke, men som også pålagde andre racer og nationer et kolonialt system af viden og magt. Dette kursus [altså Bishops undervisningsforløb på CUNY i New York] tager udgangspunkt i den antagelse, at modernitet og kolonialitet er samtidige, og at ingen kunsthistorie kan skrives uden at anerkende dens iboende forhold til kolonialisme, kapitalisme og patriarkat" (Bishop 2020). Bishops selvkritik er et godt udgangspunkt for en diskussion af kunsthistoriens fremtid, hvis den har nogen. Hun formulerer den muligvis på en pointeret angloamerikansk facon, men pointen er ikke desto mindre uafviselig: Kunstens historie, som kunsthistorien analyserer og dermed hele tiden konstruerer og rekonstruerer, har en voldsom slagside og privilegerer bestemte subjekter.

Det er sådan set ikke en ny kritik, en af de klassiske formuleringer af en sådan systemkritisk kunstteori, der peger på, hvordan kunst og barbari ikke er kontraster, men tværtimod hænger uløseligt sammen, er Walter Benjamins i de historiefilosofiske teser, hvor han skriver, at ethvert kulturdokument er et vidnesbyrd om barbari (Benjamin, 1998, p. 163). Benjamin tænkte uden tvivl på antikkens triumfbuer og på bygninger som Opéra Garnier i Paris opført af de arbejdere, som havde gjort oprør, men som var blevet nedkæmpet i juni 1848. Benjamins teser har været en fast bestanddel af de fleste kunsthistoriske pensa i mange årtier efterhånden, men det er, som det mottolignende udsagn synes at have fået en anden vægt på det seneste. Som det franske anarko-kommunistiske nettidsskrift *Lundi Matin* formulerer det i en ny artikelserie, de kører aktuelt: "30'erne er foran os".²

Bishops forslag er at udvide kanon, det er det, hun gør i sit kursus, et andet greb er at genlæse kunsthistorien kritisk. Et godt eksempel på en sådan kunsthistorisk systemkritik er den indflydelsesrige australske visualitetsteoretiker Nicholas Mirzoeffs seneste bog, *White Sight: Visual Politics and Practices of Whiteness*, hvor han argumenterer for, at centralperspektivet mindre skal forstås som et kunstnerisk gennembrud, hvorved renaissancekunstnere videnskabeligt kunne gengive afstand på en flade og dermed skabe en anden slags dybde i et maleri, det var også et grundlæggende element i en racial-kolonial verdenskonstruktion, der forvandlede verden til en 'hvid' verden i betydningen, at det stillede verden til rådighed for mennesker, der så sig selv som hvide. Som Mir-

zoeff formulerer det, var centralperspektivet med til at naturalisere den udplyndring, udbytning og massedød, som grupper racialiseret som ikke-hvide blev udsat for i de følgende århundreder. Den læsning udvider Wölfflins kanoniske dobbeltdias-renæssance-barok-kunsthistorie betragteligt.

Krise

For Bishop og Mirzoeff er der ikke tvivl om, at kunsthistorien er i krise. Mirzoeff håber, at den er i krise, og nok ikke kommer sig, mens Bishop forsøger at tænke en revideret udgave af kunsthistorien. Man kan selvfølgelig sige, at de udvidelser, der har fundet sted af kunsthistorien de seneste 40 år, alle sammen er forskellige forsøg på at gentænke den kunsthistoriske analyse, udvide og reformere den. Jeg tænker på sådan noget som visuel kultur, kurateringsstudier, kunstanalyser som feltstudier, *critical studies*, *African American art history*, eller hvad vi nu kan finde på. Metodisk er det ikke mindst feminismen, men også semiotik og psykoanalysen. Spørgsmålet er så selvfølgelig om nogle af disse initiativer for alvor formår at adressere krisen og dens omfang eller mere bare er disciplininterne forskydninger, der har at gøre med antallet af kunsthistorikere, der konkurrerer om stillinger og *funding opportunities*.

Som jeg sagde lige før, er det selvfølgelig ikke kun kunsthistorien, der er i krise for tiden. Der er sket noget. Selv om såvel terrorangrebet den 11. september 2001 som de efterfølgende invasioner af Afghanistan og Irak og hele krigen mod terror-regimet fremstod som kritiske begivenheder eller vendepunkter, og selvom finanskrisen og den efterfølgende økonomiske krise i 2007 og 2008 jo i den grad var kriser med meget materielle konsekvenser til følge for mange mennesker, ikke mindst i Sydeuropa, så er det først for alvor inden for de seneste 8-10 år, at det er blevet alment accepteret, at vi gennemlever en krise. Det skyldes ikke mindst begivenhederne i 2016 med Brexit og Trumps valgsejr i USA, men også de igangværende klimaforandringer, der viser sig som global opvarmning, forhøjet vandstand, skovbrande, forgiftning og massedød af arter. I dag taler politiske kommentatorer af al slags observans, fra højre til venstre, selv i Danmark, såvel som redaktører af borgerlige magasiner som *Financial Times*, om at vi befinder os i en polykrise, altså en sammenføjning af flere kriser.³ Den amerikanske feministiske marxist Nancy Fraser har betegnet kriserne som intet mindre end en "epokal krise" (Fraser, 2021, p. 95).

Vi hører om den ene og den anden krise hele tiden – fra velfærdsstatens krise til energikrisen, til fornyet geopolitisk strid, Ruslands invasion af Ukraine ikke mindst, men også spørgsmålet om Taiwan, til klimakrisen – og vi har alle argumenterne for såvel som imod kriseanalysernes forskellige politikker, så der er næsten noget lidt for velkendt over kriseretorikken. Omfanget af krisesnakken gør det næsten lidt irrelevant at tale om kunsthistoriens krise, hvem interesserer sig for den, kunne man spørge?

Men engang var spørgsmålet om kunsthistorie faktisk af hvis ikke ligefrem den allerstørste vigtighed, så ganske vigtigt. Det var det ikke blot i mellemkrigstiden, hvor den store marxistiske filosof og vice-folkekommissær i den kortvarige ungarske sovjetrepublik, Georg Lukács, i *Geschichte und Klassebewusstsein* henviste til kunsthistorikere som Riegl og Dvorák i sit forsøg på at analysere forholdet mellem reifikation – de samfundsmæssige relationer fremtræder ikke længere som menneskabte relationer, men som en fremmed, anden natur – og så klassebevidsthed, altså proletariatets viden om sin egen historiske rolle. Tænk lige over det! Det ville svare til, at Judith Butler i begyndelsen af 1990'erne havde eksemplificeret sin analyse af køn som institutionel tvang og performativitet med en henvisning til en kunsthistorisk analyse (Butler, 2023), eller hvis Hardt og Negri i år 2000 i *Empire* havde trukket veksler på en række kunsthistorikere i deres forsøg på at analysere den integrerede verdenskapitalismes nye juridisk-politiske orden, hvad de kaldte imperiet (Hardt og Negri, 2023), eller igen hvis Giorgio Agamben i *Homo sacer*-bøgerne havde inddraget kunsthistorikere i sin analyse af forholdet mellem krop, lov og vold (Agamben, 2016) – og det ved vi jo godt, at de ikke gjorde, altså henviste til kunsthistorikere, så vigtige er kunsthistorikere bare ikke længere, når det handler om at analysere, hvordan der produceres subjekter.

Men det var faktisk ikke blot i mellemkrigstiden, at kunsthistoriske analyser var vigtige, det var de også sidst i 1960'erne, hvor revolutionære som Guy Debord forsøgte at komme på højde med fremkomsten af et nyt kapitalistisk kontrolregime, der tog form af billeder, hvad han kaldte det spektakulære samfund (Debord, 2020). Billeder, som ikke blot koloniserede hverdagslivet, men også vores evne til at se det. Produktionsprocessens fremmedgørelse var blevet udvidet til at omfatte alle det senkapitalistiske samfunds kommunikationsformer. Debord og situationisterne drog den konsekvens, at den moderne kunst var død, at det ikke længere var muligt at skabe kunstværker, i stedet måtte kunsten finde sted uden for kunstinstitutionen. Situationisterne opgav kunstværket for at redde kunstens kritiske potentiale. Pointen i denne sammenhæng er, at evnen til at analysere billeder var altafgørende for situationisterne, der blev en form for kunsthistorikere. I den spektakulære vareøkonomi var spørgsmålet om billeder alfa og omega. Vi blev produceret som subjekter gennem beskuelsen af bestemte repræsentationer, derfor var det så vigtigt at finde ud af, hvordan billeder fungerede. Det politiske var blevet til et spørgsmål om billeder, og enhver politisk handling måtte nødvendigvis tage højde for dette forhold. Også antagonistiske handlinger. Det forklarer desperationen i de situationistiske analyser, det skulle gå hurtigt. De nye billedmaskiner, for situationisterne var det ikke mindst fjernsynet, tæppebombede de vestlige samfund og bedøvede befolkningerne, der drømte om komfort og den individualiserede lykke i at køre rundt i sin egen bil. Situationisternes revolutionære kunsthistorie var et forsøg på at kortlægge denne udvikling, hvor billeder konstruerede et jernbur, mennesker blev lukket inde i, og forhåbentlig udvikle en kreativ praksis, der kunne slå hul i dette bur.



ILL. 1 — Conseil pour le Maintien des Occupations: *Fin de l'Université*, Paris, 1968, 36,5 × 49,5 cm. Plakat fra besættelseskomitéen på Sorbonne, som Debord og flere situationister var aktive i under kampene i maj-juni 1968.

Den nye kunsthistorie

Denne udvikling, hvor det politiske skiftede grund og kom til at tage form af billeder, var på mange måder udgangspunktet for den kunsthistoriske systemkritik, som en ny generation af kunsthistorikere initierede i løbet af 1970'erne under betegnelsen en ny kunsthistorie, *The New Art History*, som generationsopgøret kom til at hedde på anglo-amerikansk.⁴ Det var forsøget på at udvikle en kunsthistorie, som var på højde med den situation, at billeder var blevet en forudsætning for vareproduktion, da de medierede et økonomisk behov for at stimulere efterspørgsel i en voksende efterkrigsøkonomi. For kunsthistorikere som T.J. Clark, Otto Karl Werckmeister, Bertold Hinz og Griselda Pollock var projektet at udvikle en egentligt materialistisk kunsthistorie, hvor kunstværket blev analyseret som et materielt og historisk objekt, der blev skabt eller snarere produceret i et felt af stridende praksisser, ønsker og kræfter.

For denne generation af kunsthistorikere, der forstod sig selv som systemkritiske eller kunsthistorikere imod kunsthistorien, var det afgørende at få styr på analysen af kunstværket som "et virkeligt objekt produceret af virkelige mennesker i virkelige historiske omstændigheder med henblik på at udføre et særligt job", altså skabe kunstværket, og "validere en særlig måde at opdele samfundet på, smøre et tyndt lag fernis over bruddene i samfundet" eller i sjældnere tilfælde vise disse frakturer (Clark, 1977, p. 3). I forlængelse af situationisterne og den politiserede 1960'erkunst forstod den nye kunsthistorie sig som ideologikritik, hvor opgaven var at analysere relationen mellem kognition og virkelighed med udgangspunkt i historiske kunstværker. Kunst var et spørgsmål om klassekamp. I *Ways of Seeing* skrev den engelske kunstkritiker John Berger, at "i en hvilken som helst epoke er kunsten tilbøjelig til at tjene den herskende klasses ideologiske interesser" (Berger 1977, p. 86).⁵ Nogle gik så langt i den ideologikritiske analyse, at de nærmest blankt affejede kunst som intet andet end ideologi, andre var skeptiske over for deterministiske idéer om, at den herskende klasses idéer manifesterede sig direkte i kunstværker og receptionen af disse. For dem blev det vigtige at få fat på det specifikke i det enkelte kunstværk.⁶

For Den nye kunsthistorie var den kritiske analyse af kunstværker ikke blot et spørgsmål om at få den rette viden om kunstværkerne og dem, der skabte dem, det var også et spørgsmål om den verden, kunsthistorien var med til at reproducere. De ideologikritiske analyser af kunstværker var tænkt som en del af en bredere kritik af et patriarkalsk racistisk kapitalistisk samfund, hvor kunst historisk glorificerede borgerskabet eller naturaliserede dets magt. Som T.J. Clark formulerede det i et oplæg på "The Marxism and Art History Session" på the College Art Associations årlige kongres afholdt i Chicago i 1976: "Der behøver ikke være en modsætning mellem det kunsthistoriske arbejde og arbejdet med og imod kunsthistorien, som den faktisk eksisterer i form af institutioner som ph.d.-skoler, redaktionen på tidsskrifter som *Art Bulletin* og bestyrelsen af College Art Association. De burde være en del af hinanden, en del af den samme kamp. Des mere

vi kan udstille tomheden i kunsthistoriens største, mest udbasunerede bedrifter – dens mest lovpriste kontakt med objektet, dens mest spermatoriske kærlighedsaffære med kreativitet og genialitet – des nemmere bliver de institutionelle kampe” (Clark 1977, p. 5). Det er interessant læsning, Clark spænder buen til det yderste. Kunsthistorie er, på det her tidspunkt, for Clark, et spørgsmål om et destruktivt arbejde i institutionen, mod institutionen. Mod overleverede idéer om kunstnerisk kreativitet og genialitet, men også mod de institutioner, som reproducerer disse idéer som tidsskrifter som *Art Bulletin* og organisationer som CAA.

På råbeafstand

Konteksten for Den nye kunsthistorie var en opskruet historisk situation, hvor der skete en delvis genopdagelse af en tidligere revolutionær offensiv. Konteksten var maj '68, kan vi sige med en *short hand*, altså den opdatering og udvidelse af marxismen og den revolutionære tradition, der kendetegnede årene fra midten af 1960'erne og frem til sidst i 1970'erne. Den nye kunsthistorie var, som Andrew Hemingway har beskrevet, på den måde en del af Det nye venstre, *The New Left*, der dukkede op i løbet af 1960'erne og forsøgte at udvikle en anden marxistisk analyse af kapitalismen hinsides en henvisning til Sovjetunionen og uden for den etablerede arbejderbevægelses forskellige positioner fra social-demokratisme til leninisme (Hemingway, 2006). Det er på den baggrund, vi skal forstå Clarks bemærkninger om kunsthistorie som at arbejde imod kunsthistorien og dens institutioner.

Det var en tid, hvor den franske strukturelle marxist Louis Althussers idé om en “teoretisk praksis” og den vesttyske studenterleder Rudi Dutschkes forestilling om “den lange march gennem institutionen” satte dagsordenen.⁷ Arbejdet i institutionen fandt sted med henblik på at ændre institutionen, helst afvikle den.⁸ Det handlede ikke om at få en stilling, hjemtage midler eller blive professor. Akademisk arbejde var politisk arbejde.

Som den jamaicansk-britiske kulturteoretiker Stuart Hall senere har formuleret det, forstod han sig i forlængelse af Antonio Gramsci som en organisk intellektuel, men en organisk intellektuel uden parti eller bevægelse. Så Halls praksis fandt sted med henvisning til en idé om en (arbejder)bevægelse, også selvom den slet ikke antog den formaliserede form, som arbejderbevægelsen gjorde det for Gramsci eller Lukács i begyndelsen af 1920'erne. Men Hall var på “råbeafstand af marxismen” forstået som en samfundsomvæltende bevægelse.⁹ Der var ikke nogen organiseret revolutionær bevægelse, men Hall agerede som om, der var. Sådan forholdt det sig også for Den nye kunsthistorie: For såvel marxister som Clark og Werckmeister, men også feminister som Pollock var projektet aldrig blot en ny kunsthistorie.

Det er længe siden, at Clark, Werckmeister og Pollock skændtes om den rigtige måde at bruge termen ideologi på i en analyse af kunst. I dag er der ikke mange, der

forlener deres akademiske aktiviteter med denne samme kraft og agens, som de nye kunsthistorikere gjorde det i 1970'erne.¹⁰ Forskellen er ganske slående, hverken David Joselit, George Didi-Huberman, Julia Bryan-Wilson eller T.J. Demos for den sags skyld forlener deres kunsthistoriske virke med en sådan dimension, radikal social kritik, og ingen af dem arbejder reelt systemkritisk imod kunsthistorien, endsige er en del af en bredere politiseret offentlighed.¹¹ Ikke dermed sagt det er ligetil, pointen er, at det ikke giver sig selv, hvordan ens kunsthistoriske virke kan have en destabiliserende funktion. Ideelt både i forhold til den kunsthistoriske disciplin, men også uden for denne.

Når vi sammenligner Bryan-Wilson og Demos med Pollock og Clark, er det ikke svært at se forskellene. Men tiden er unægteligt også en anden. Hvis vi diskuterer relationerne mellem forskning og aktivisme, sker det i dag rent defensivt, når højreorienterede politikere angriber specifikke forskningsområder og internationale forskningsmetoder, der arbejder med race, køn, klasse og spørgsmålet om det postkoloniale, men vel at mærke også kunsthistorie.¹² Det er desværre inden for rammerne af denne chauvinistiske provinsialisme, at diskussionen om forholdet mellem videnskab og politik, forskning og aktivisme, finder sted i dag.

At forestille sig, at der sker en art udefrakommende politisering af auditoriet, som konservative og reaktionære debattører og politikere synes at mene, er illusorisk og forudsætter, at man ignorerer de ideologiske kampe, der altid allerede finder sted på universitetet og i den måde, vi definerer vores videnskabelige objekter på. Det politiske kommer ikke ind 'udefra', men er der i forvejen. Det politiske er der i forvejen i de begreber, vi bruger – 'kunstværker' som skabt af store eller geniale kunstnere eksempelvis eller 'markedet' som en naturlig måde at distribuere værdi på – og det er der allerede, fordi vi er subjekter, der lever i en verden, der er kendetegnet ved kampe og konflikter. At forestille sig noget andet, at der findes en art ikke-politisk videnskabeligt laboratorium, er illusorisk.

Hvis forholdet mellem videnskab og politik i dag er næsten karikeret, står det blot værre til, når det kommer til spørgsmålet om klasse og klasserepræsentationer. Inden for de seneste ti år har der fundet en genkomst sted af det 'sociale spørgsmål', men på en nærmest farceagtig facon, hvor arbejderklassen nu hidkaldes af såvel senfascistiske politikere, der vil frelse den nationale arbejder fra udefrakommende trusler, som socialdemokrater, der desperat forsøger at konkurrere med senfascisterne om at tilskrive den såkaldte identitetspolitik alle slags onde hensigter. Hvis arbejderklassen engang blev forstået som den centrale aktør i en international kamp mod såvel nationalstaten som kapitalen, så er den i dag en reaktionær størrelse, nationalistisk, hvid og som oftest af hankøn. Hvis de fleste kunsthistorikere efter 1970'erne stille og roligt holdt op med at analysere forholdet mellem billeder og klasse, så kræver det i dag en særlig indsats for at kunne gøre det igen. Det vil kræve et stort indledende arbejde, hvor de nye reaktionære troper og figurer – fra Trumps oversete mænd til Mette Fredriksens Arne – dekonstru-



ILL. 2 — Demonstration i London i december 2010 mod nedskæringer på videregående uddannelser. Inspireret af italienske demonstranter, der havde brugt teknikken måneden forinden, blev der fabrikeret såkaldte 'bogskjolde' med forsider af vigtige skønlitterære, filosofiske og kulturteoretiske bøger, inklusive Jacques Derrida: *Spectres de Marx*, Sylvia Federici: *Caliban and the Witch*, Guy Debord: *La société du spectacle* og Edward Said: *Orientalism*.

eres til fordel for en anden idé om klasse, der ikke falder sammen med forestillingen om folket, men tværtimod er kendetegnet ved en radikal gæstfrihed.¹³

En ny bevægelse

Det er ellers ikke fordi, der ikke sker noget. Den globale kapitalistiske orden er uligevægtig, og vi har set uventede massebevægelser på gaderne mange steder, ofte bestående af unge mennesker, overuddannede og underbeskæftigede, senest i Iran og Frankrig. Perioden siden 2011 har været kendetegnet ved en stadig spredning af masseprotester rigtig mange steder i verden. Fra det såkaldte Arabiske forår over pladsbesættelsesbevægelserne i Sydeuropa og USA, til Ferguson og George Floyd-revolten i USA, Nuit debout, De Gule Veste og Nanterre-revolten i Frankrig, demokrati-protester i Hong Kong, og så er der alle de masseprotester, vi hører mindre om fra Chile til Sudan, Irak og Sri Lanka. 2011, 2014, 2019 og 2022 har været de foreløbige højdepunkter i, hvad der ser ud som en ny global protestcyklus.¹⁴

Protesterne er en gang imellem objekter for kunst- og kulturhistoriske analyser; jeg var selv fornyligt med til at redigere et temanummer af tidsskriftet *K&K* med titlen “Æstetiske protestkulturer” (K&K, 2023), hvor der var analyser af Maidan-bevægelsen, *Frontliner*-taktikken i Hong Kong, statuevæltninger i USA og meget mere. Det er et vigtigt arbejde, men det sker som oftest på behørig afstand af begivenhederne. Der er ikke længere noget transportbånd mellem gadeprotester og kunsthistoriske analyser, som Lukács forestillede sig i begyndelsen af 1920'erne, og Debord også gjorde i 1960'erne. Clark, Werckmeister og Pollock og en hel generation af kunst- og litteraturhistorikere forestillede sig, at deres tekster og foredrag skulle forstås som, hvad de i forlængelse af Althusser kaldte “klassekamp i teorien”. Den forestilling findes ikke længere, eller, mere positivt, skal udvikles på ny, stort set fra *scratch*. •

LITTERATUR

- Agamben, Giorgio: *Homo sacer. Den suveræne magt og det nøgne liv* [*Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, 1995], Carsten Juhl (overs.), Aarhus, Klim, 2016.
- Althusser, Louis: *For Marx* [*Pour Marx*, 1964], Svend Jonansen (overs.), København: Rhodos, 1969.
- Benjamin, Walter: “Om historiebegrebet”, Peter Madsen (overs.), in idem *Kulturkritiske essays*, København, Gyldendal, 1998, pp. 159-171.
- Berger, John: *Se på billeder* [*Ways of Seeing*, 1972], Hanne Raabyemagle og Jørgen W. Ulrich (overs.), København, Chr. Ejlertsen Forlag, 1977.
- Bolt, Mikkel: “Marxistisk kunsthistorie”, in *Periskop*, nr. 11, 2013, pp. 137-145.
- Bolt, Mikkel: *Samtidskunstens metamorfose*, Aarhus, Antipyrene, 2016.
- Bolt, Mikkel: *Trumps kontrarevolution*, København, Nemo, 2017.
- Bolt, Mikkel: *På råbeafstand af marxismen*, Aarhus, Antipyrene, 2019.
- Bolt, Mikkel: “Materialistisk kunsthistorie i dag. Benjamin redux: Joselit og Didi-Huberman”, in *Periskop*, nr. 27, 2022, pp. 102-123.
- Bolt, Mikkel: *Late Capitalist Fascism*, Cambridge, Polity, 2023.
- Bolt, Mikkel og Carsten Juhl (red.): *Kafkas parti. Bidrag til en teori om destitution*, Aarhus, Antipyrene, 2024.
- Butler, Judith: *Kroppe af betydning* [*Bodies That Matter*, 1993], Peter Borum (overs.), Aarhus, Klim, 2023.
- Chakrabarty, Dipesh: *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference*, Princeton, Princeton University Press, 2000.
- Clark, T.J.: *Image of the People: Gustave Courbet and the 1848 Revolution*, London, Thames & Hudson, 1973a.
- Clark, T.J.: *The Absolute Bourgeois: Artists and Politics in France 1848-1851*, London, Thames & Hudson, 1973b.
- Clark, T.J.: “The Conditions of Artistic Creation” in *Times Literary Supplement*, 24. maj, 1974, pp. 561-562.
- Clark, T.J.: “Preliminary Arguments: Works of Art and Ideology” in *Papers Presented to the Marxism and Art History Session of the College Art Association Meeting in Chicago, February 1976*, Los Angeles, Department of Art University of Los Angeles, 1977, pp. 3-8.

- Craven, David: "The New German Art History: From Ideological Critique and the Warburg Renaissance to the *Bildwissenschaft* of the Three Bs" in *Art in Translation*, vol. 6, nr. 2, 2014, pp. 129-147.
- Debord, Guy: *Det spektakulære samfund* [*La société du spectacle*, 1967], Louise Bundgaard og Gustav Hoder (overs.), Aarhus, Antipyrine, 2020.
- Den usynlige komité: *Den kommende opstand* [*L'insurrection qui vient*, 2007], Toni Bashy (overs.), [After Hand, 2011] 2. udgave, Aarhus, Antipyrine, 2022.
- Den usynlige komité: *Til vores venner* [*A nos amis*, 2014], Anna Cornelia Ploug og Mathias Ruthner (overs.), Aarhus, Antipyrine, 2020.
- Den usynlige komité: *Fra nu af* [*Maintenant*, 2019], Carsten Juhl (overs.), København, OVO Press, 2020.
- Dutschke, Rudi: *Rudi Dutschke. Mein Langer March*, Reinbek, Rowohlt, 1980.
- Fraser, Nancy: "Climates of Capital" in *New Left Review*, nr. 127, 2021, pp. 94-127.
- Granel, Gérard: "Les années 30 sont devant nous" in idem *Études*, Paris, Galilée, 1995, pp. 67-89.
- Hadjinicolaou, Nicos: *Histoire de l'art et lutte des classes*, Paris, Maspero, 1973.
- Hall, Stuart: "Cultural Studies and Its Theoretical Legacies" in *Cultural Studies*, Grossberg, Lawrence, Cary Nelson og Paula Treichler (red.), London & New York, Routledge, 1992, pp. 277-286.
- Hardt, Michael og Toni Negri: *Imperiet* [*Empire*, 2000], Karsten Wind Meyhoff (overs.), København, Informations Forlag, 2003.
- Harris, Jonathan: *The New Art History: A Critical Introduction*, London, Routledge, 2001.
- Hemingway, Andrew: "New Left Art History's International", *Marxism and the History of Art*, Andrew Hemingway (red.), London, Pluto, 2006, pp. 175-195.
- K&K*, nr. 134-135, 2023: "Æstetiske protestkulturer", Mikkel Bolt og Stefan Jonsson (red.).
- Lukács, Georg: *Geschichte und Klassenbewusstsein*, Berlin, Luchterhand, 1970 [1923].
- Mirzoeff, Nicholas: *White Sight: Visual Politics and Practices of Whiteness*, Cambridge, MA & London, MIT Press, 2023.
- Oxford Art Journal*, vol. 45, nr. 3, 2022: "Art and Class Today (1960-2020)", Malcolm Bull og Jacopo Galimbeti (red.).
- Stidsen, Marianne: "Identitetspolitikens epicenter er på min egen arbejdsplads" in *Berlingske*, 1. juni 2021.
- Tooze, Adam. "Welcome to the World of the Polycrisis" in *Financial Times*, 28. oktober 2022.
- Werckmeister, O.K.: *Ideologie und Kunst bei Marx u.a. Essays*, Frankfurt, S. Fischer, 1974.
- Werckmeister, O.K. *Zitadellenkultur. Über die schöne Kunst des Untergangs in den achtziger Jahren*, Hamburg, Carl Hanser Verlag, 1989.
- Wynter, Sylvia: "Columbus, the Ocean Blue, and Fables That Stir the Mind: To Reinvent the Study of Letters" in *Poetics of the Americas: Race, Founding, and Textuality*, Bainard Cowan og Jefferson Humphries (red.), Baton Rouge, Louisiana State University Press, 1997, pp. 141-163.

HJEMMESIDE

- Bishop, Claire: "Methods of Art History", 2020, https://www.academia.edu/44194368/Methods_of_Art_History (tilgået 1 marts 2024).

NOTER

- 1 Nærværende tekst er et oplæg, "Kunsthistorie i protesternes tidsalder, eller, hvorhen kunsthistorie?", afholdt på Kunsthistories 70-års jubilæum, Aarhus Universitet, 6. oktober 2023. Tak til arrangørerne og de studerende, der deltog i jubilæet.
- 2 Artiklerierien fokuserer på genkomsten af fascisme i Vestens politik og Frankrig specifikt. Den præcise formulering er hentet hos den franske filosof Gérard Granel, der holdt et oplæg i 1990 i New York, hvor han med henvisning til Front National, der på daværende tidspunkt var i kraftig vækst, advarede om, hvor lidt europæiske intellektuelle i 1930'erne forstod truslen fra de fascistiske bevægelser (Granel 1995).
- 3 Det er ikke mindst den engelske historiker Adam Tooze, der har lanceret begrebet polykrise som en beskrivelse af den nuværende historiske situation, hvor en lang række kriser vikler sig ind i hinanden, og helheden er farligere end summen af delene: pandemi, inflation, krig, klima etc. (Tooze, 2022).
- 4 For en god introduktion til Den nye kunsthistorie, se Jonathan Harris' bog: *The New Art History*, 2001. Harris præsenterer fortrinsvis den engelske og US-amerikanske del af denne bevægelse. For en præsentation af den vesttyske del, som også spillede en central rolle i den historiske revision af kunsthistoriedisciplinen, se David Cravens introduktion til et temanummer af *Art in Translation* om Den nye vesttyske kunsthistorie, hvor han både redegør for de tidligere 1970'eres ideologikritiske vending, men også de to følgende faser, hvor Warburg genopdages og muliggør udviklingen af en politisk ikonologi (Craven, 2014). Den bedste samlede præsentation er Andrew Hemingways "New Left Art History's International" (Hemingway, 2006).
- 5 Berger fortsætter og zoomer ind på maleriet som kunstform: "Hvis vi her blot påstod, at europæisk kunst fra 1500 til 1900 tjente de vekslende herskende klasses interesser, klasser som alle på forskellig vis var afhængige af kapitalens nye magt, ville vi ikke være fremkommet med noget særligt nyt. Hvad vi påstår er lidt mere præcist: at en ny måde at se verden på, som til syvende og sidst var bestemt af nye holdninger til ejendom og handel, fandt sit visuelle udtryk i oliemaleriet, og at det ikke kunne have fundet det i nogen anden visuel kunstform" (Berger, 1977, pp. 86-87).
- 6 O.K. Werckmeister var eksponent for den første type analyse (Werckmeister, 1974), Clark for den anden (Clark 1973a og b). De to udkæmpede i årtier en brutal kamp om den rette måde at udføre en materialistisk analyse af kunstværker på. Jeg har tidligere beskrevet de to i artiklen "Marxistisk kunsthistorie" (Bolt, 2013). Der er ikke tvivl om, at de fleste i dag – mig selv inklusive – vil se Clark som model. Clark kombinerer på imponerende vis svimlende præcis detaljeorienteret værkanalyse med imponerende kontekstualisering, men jeg vil opfordre enhver kunsthistoriestuderende til at læse Werckmeisters analyse af, hvad han kaldte 1980'ernes citadelkultur, der inkluderer fænomener som Reagans stjernekrigsprogram, sene albums af Kraftwerk, Enki Bilals tegneserier og udstillinger af Robert Morris (Werckmeister, 1989). Det fremstår for mig stadigvæk som et uovertruffet eksempel på en kritisk kunsthistorisk basis-overbygningsanalyse, hvor kunstværker forankres i en bredere historisk kontekst. En sådan analyse har relevans langt uden for snævre kunsthistoriske eller samtidskunstneriske sammenhænge.

- 7 Louis Althusser skriver om “teoretisk praksis” i *Pour Marx* (Althusser, 1969). Althusser var en vigtig reference for flere af de nye kunsthistorikere. Den græsk-franske kunsthistoriker Nicos Hadjinicolaou skrev, hvad der i samtiden, gik for at være en althusseriansk kunsthistorie med den tidstypiske titel: *Histoire de l'art et lutte des classes* (Hadjinicolaou, 1973).
- 8 Den vesttyske studenterleder Rudi Dutschke fremlagde forestillingen om “den lange march gennem institutionen”, hvor det kapitalistiske samfund kunne ændres gennem en subversiv brug af dets institutioner, i en række oplæg og taler i den anden halvdel af 1960'erne, posthumt samlet i *Rudi Dutschke. Mein Langer* (Dutschke, 1980). Jeg har skrevet om Dutschkes forestilling og genaktivering af den hos blandt andre Chantel Mouffe og Mark Fisher i et kapitel i *Samtidskunstens metamorfose* (Bolt, 2016).
- 9 Stuart Hall diskuterer sit forhold til marxismen i “Cultural Studies and Its Theoretical Legacies” (Hall, 1992). Jeg har indgående diskuteret det teoriehistoriske forløb, som Hall forholder sig til, hvor den vestlige marxisme engagerer sig i en tilbunds gående selvkritik, i bogen *På råbeafstand af marxismen* (Bolt, 2019).
- 10 Som de fleste læsere sikkert kan gennemskue, fungerer Clarks 1974-tekst “The Conditions of Artistic Creation” fra *Times Literary Supplement* som implicit model for min tekst: Clark sammenligner situationen i midten af 1970'erne med mellemkrigstiden og henviser til Lukács, 50 år senere tillader jeg mig at gøre noget lignende med 1970'erne og i dag (Clark, 1974). En kritisk læser vil måske føle sig kaldet til at indvende, vi her har at gøre med en velkendt historisk figur, som Marx reflekterer over i *Louis Bonapartes Attende Brumaire*, hvor vi bevæger os fra tragedie til farce. Det er en af udfordringerne i dag. Hvor Clark stadigvæk kunne gestikulere i retning af en revolutionær tradition, er det langt sværere i dag. Clark var på råbeafstand – for Clarks vedkommende nok snarere spytteafstand, hvis vi tænker på den historiske materialisme – af marxismen. Den position skal først etableres i dag.
- 11 For en analyse af de to første, hvor de sammenlignes med Benjamins idé om en ikkefascistisk kunsthistorie, se min artikel “Materialistisk kunsthistorie i dag” (Bolt, 2022).
- 12 Som det fremgik af daværende lektor på Nordiske Studier Marianne Stidsens indlæg i *Berlingske* den 1. juni 2021, var Institut for kunst- og kulturvidenskab på Københavns Universitet faktisk selve epicentret for en “totalitær” og “venstreradikal” “identitetspolitisk aktivisme, der vil omkalfatre hele samfundet” (Stidsen, 2021).
- 13 Et interessant nyligt forsøg på at genaktivere klasse som analytisk kategori i kunsthistoriske studier er Malcolm Bull og Jacopo Galimbertis temanummer af *Oxford Art Journal* med titlen “Art and Class Today (1960-2020)”. Jeg har selv forsøgt mig med en Benjamin- og Debord-inspireret analyse af den nye fascismes ‘arbejder’ i bøgerne *Trumps kontrarevolution* og *Late Capitalist Fascism* (Bolt, 2019 og 2023).
- 14 De bedste analyser inde fra disse bevægelser er Den usynlige komités tre bøger (Den usynlige komité, 2022, 2020a og 2020b). En foreløbig status over de “destitutive” opstande er samlet i antologien *Kafkas parti. Bidrag til en teori om destitution* (Bolt og Juhl (red.), 2024).