
Grimt og uforståeligt

AI som kunsthistorisk selvrefleksion

Kunsthistoriedisiplinen og kunstig intelligens (AI) har det tilfælles, at de snylter på kunst og billeder produceret af andre. Det er blot en af de ting artiklen kaster lys over ved at foretage en sammenlignende analyse af tre fællestræk ved kunsthistorie og AI: samlingskuratering, betydningstilskrivning og værkanalyse.

LOTTE PHILIPSEN

Lektor

lottephilipsen@cc.au.dk

ORCID 0000-0002-5372-4374

Afdeling for Kunsthistorie, Æstetik & Kultur og Museologi

Institut for Kultur og Kommunikation

Aarhus Universitet

Danmark

ABSTRACT

Ugly and incomprehensible – AI as art historical self-reflection

In a 2024 review, an art critic in a Danish newspaper deemed AI art “ugly and incomprehensible to art people”. Departing from this statement, this article argues that AI image technology and the discipline of art history share several characteristics, meaning that ‘art people’ are in fact quite familiar with AI. The article accounts for and analyzes three profound overall methods that play significant roles in AI as well as in art historical practice: *collection curation* as a practice that establishes dataset in a broad sense (including physical museum collections), *ascription of meaning through metatext* that is crucial in establishing works of art as art historical research objects and is a prerequisite for art historical training, and *art/image analysis* that are unavoidably biased in both AI and art history. Based on this analytical work, the article discusses how these affinities with AI image technology may work as mirrors prompting critical self-reflection on the side of art people and the discipline of art history.

Introduktion

Under overskriften “Det er grimt, uforståeligt og overalt” omtalte en kunstanmelder i 2024 en række udstillinger, hvor AI indgik i værkerne eller formidlingen. Anmelderen konstaterede, at AI invaderer kunstmuseerne, og karakteriserede AI som “noget, der lyder smart og tidstypisk og som kunstfolk ikke ved ret [meget] om” (Nielsen 2024). Hvis der med “kunstfolk” menes kunsthistorikere, er jeg ikke enig. Det er muligt, at nogle kunsthistorikere ikke er klar over, at de ved noget om AI, men AI-billedteknologi betjener sig af nogle grundprincipper, der er direkte sammenlignelige med grundlæggende praksisser i den kunsthistoriske fagtradition, som alle kunsthistorikere (implicit eller eksplicit) er ganske fortrolige med. Jeg postulerer altså, at der eksisterer et slægtskab mellem AI-billedteknologi og kunsthistoriedisiplinen, som det er værd at undersøge, og med dette udgangspunkt har nærværende artikel to ærinder: For det første sigter artiklen på at redegøre for tre centrale koblingspunkter mellem kunsthistoriefaget og kunstig billedintelligens, nemlig: ‘samlingskuratering’, ‘betydningstilskrivning’ og ‘analyse’. Med udgangspunkt i disse grundlæggende koblingspunkter er artiklens andet ærinde at anskueliggøre, hvordan parallellerne mellem kunsthistoriske og AI-teknologiske praksisser kan give anledning til kritisk, kunsthistorisk selvrefleksion.

Som en forventningsafstemmende bemærkning bør det noteres, at artiklen ikke er placeret i det felt, der går under betegnelsen 'digital kunsthistorie', hvor AI-teknologi anvendes som automatisk, praktisk kunsthistorisk redskab – eksempelvis i form af såkaldt 'distant viewing', hvor af store mængder billedfiler AI-sorteres i undergrupper baseret på motiver/farver/stilarter (for introduktion til og kritisk diskussion af feltet for digital kunsthistorie se fx Drucker 2013; Brown 2020; Impett and Offert 2022; Wasielewski and Näslund Dahlgren 2024). Selvom digital kunsthistorie ellers åbenlyst er et felt, hvor AI-teknologiens og kunsthistoriefagets veje krydser hinanden, er sigtet med denne artikel ikke at anskue AI som et kunsthistorisk redskab. I stedet udpeger artiklen nogle af de bærende elementer i AI-billedteknologi, der ligeledes er grundlæggende praksisser i kunsthistoriedisciplinen for at bruge førstnævnte som et spejl, hvormed sidstnævnte kan se sider af sig, man ikke altid reflekterer over i den daglige kunsthistoriske praksis.

Artiklen anskuer kunsthistoriedisciplinen som et bredt felt, der favner fagets udøvelse på universiteter, museer, gallerier, auktionshuse, i tidsskrifter, kunstråd og en række andre sammenhænge, og hvis genstandsfelt rækker ud over kunst i snæver vest-europæisk forstand og også favner visuel kultur i bred forstand (Belting 1994; Philipsen 2008; Weitz 1956). Derfor udgør AI-genererede billeder i dag en selvfølgelig del af det kunsthistoriske genstandsfelt. Selv de 'rigtige', fysiske billeder, fx langt den overvejende del af kunsten på museerne, har, i kraft af den såkaldte "digitaliserede" kunsthistorie (Drucker 2013), klonet sig digitalt og er kravlet ned ad væggene og ind i algoritmiske netværk, hvorfra de bruges som træningsmateriale for AI-billedmodeller. Når jeg bevidst giver billedernes digitale kloner sproglig agens, skyldes det, at ingen har fuld kontrol med, hvor de færdes, og hvilke handlinger de indgår i, når de først er digitaliseret og lagt online (se fx Wasielewski 2023a; Sluis 2023). Det er således tale om brud på nogle af de (forestillede) grænser mellem kunst og visuel kultur, og det er blandt andet denne genstandsmæssige forandring, der træder frem gennem de følgende analyser af, hvordan AI og kunsthistorie arbejder med strukturelle lighedstræk i retrins-raketten samlingskuratering, betydningstilskrivning og værkanalyse.

Artiklens fokus på fællestræk ved AI-billedteknologi og kunsthistorie er et spekulativt tiltag, der til fulde anerkender de to felters meget store forskelle – herunder at kunsthistoriedisciplinen består af mangfoldige akademiske praksisser udviklet over lang tid – men som indenfor rammerne af denne artikel forekommer produktiv.

Kuratering af samlinger og datasæt

Det første trin, at kuratere en kunstsamling, kan sammenlignes med at kuratere et datasæt. Ligesom samlinger af kunst danner udgangspunkt for udstillinger af kunst, er datasæt forudsætningen for AI, og i begge tilfælde er *kuratering* af samling/datasæt ganske væsentlig for de efterfølgende trin i processen. Data eksisterer ikke bare i sig

selv, men konstrueres aktivt ved, at nogen gør fænomener i verden *til* data, som nogen håndterer, behandler og sammenligner med andre data. Ifølge idehistoriker Daniel Rosenberg adskiller data sig fra begreber som 'fakta' (der beskriver noget i ontologisk forstand) og 'bevis' (der anvendes epistemologisk), idet 'data' primært har en retorisk funktion (Rosenberg 2013, 18). Data indgår i videnskabelige praksisser som noget, der aktivt etableres eller italesættes af nogen som en grund, hvorpå man kan udfolde et videnskabeligt argument, og data må derfor forstås som retoriske værktøjer, der hjælper os med at konstruere en realitet ved at henvise til den (se også Bak Herrie 2025).

Dette gør sig også gældende inden for kunsthistorie som akademisk disciplin: Kun ved at 'sætte' forskellige fænomener som data (i form af kunstværker, perioder mv.) er kunsthistorie i stand til at operere videnskabeligt (se fx Dam Christensen 2000). Uagtet om konkrete kunsthistoriske undersøgelser og argumenter er af formalistisk, ikonografisk, feministisk, eller andet tilsnit, sætter de hver især data som grundlag for argumenterne. Som fremført af blandt andre Lisa Gitelman er ideen om såkaldt 'rå' data derfor decideret selvmodsigende (se Gitelman 2013), og denne kritik af en 'rå' data-forståelse ligger i tråd med det kunstteoretiske perspektiv, der fremhæver, at visse fænomener *gøres* til kunst (og ikke blot billeder eller hverdagsgenstande) gennem historiske, kulturelle og institutionelle måder at skabe og behandle dem som kunst (se eksempelvis Danto and Goehr 2021; Belting 1994; Weitz 1956).

Samlinger af data i datasæt er ikke blot tilfældige ophobninger, men kuraterede. Hvor begrebet kuratering i kunstsammenhænge oftest bruges om udstillinger – altså værker, der vises frem for et publikum (se fx Vest Hansen et al. 2011) – giver det her i højere grad mening af tale om kuratering af samlinger (som beskrevet i fx Colbjørnsen et al. 2023). I bred forstand kan vi forstå et datasæt som en kurateret samling, og datasæt, der opbevares på servere, har i den forstand meget til fælles med museumssamlinger (som de befinder sig i magasiner, når værkerne ikke er udstillet eller udlånt) eller med arkiver (eksempelvis over en kunstners breve, et galleris regnskaber m.v.), der danner grundlag for kunsthistoriske argumentationshandlinger i form af udstillinger, undersøgelser, artikler mv.

Som det er tilfældet med tilblivelse af fysiske samlinger, er kuratering af datasæt formet af økonomiske, kulturelle og ideologiske forhold (specifikt om kuratering af dataset se fx Malevé 2021; Crawford and Paglen 2019; Buschek and Thorp 2024). Og på samme måde som der er vidt forskellige kunstsamlinger, afhængig af hvilke personer eller institutioner der har indsamlet dem, er der vidt forskellige datasæt, der ikke nødvendigvis er resultatet af én kurator eller én privilegeret kurateringshandling, men snarere af det, Joasia Krysa benævner 'distribueret kuratering' (2008, min oversættelse), udstrakt i tid og netværk. I de store billeddatasæt – fx det meget brugte LAION-5B med mere end 5 mia. billeder – er det således ikke muligt at identificere én egentlig kurateringsaktør, hvis valg og fravalg man kan identificere, ligesom det ikke altid er

muligt at afgøre, hvorfra de enkelte billeder i datasættet stammer (se fx Buschek and Thorp 2024). Overført til kunstforhold kan de store datasæt sammenlignes med omfattende kunstsamlinger, der er blevet til ved at forskellige mindre samlinger over tid er blevet tilføjet af forskellige aktører uden en egentlig central idé om, hvilke værker man samler på og uden ét fast registreringssystem, men i stedet ud fra en logik om at jo flere værker, jo bedre. Det ville være et hvert kunstmuseums mareridt. Det er selvfølgelig muligt selv at skabe egne, stramt kuraterede billeddatasæt fra bunden i meget mindre skala, som så blot ikke har den samme visuelle bredde som de store datasæt, men som er mere fokuserede – et godt eksempel på dette er kunstneren Anna Ridders datasæt (se Ridler and Carey 2021)

Hvis et fysisk datasæt (eksempelvis en kunstsamling), skal konverteres til et digitalt datasæt, indebærer denne transformation typisk, at de fysiske fænomener fotograferes og gemmes i et digitalt format. Her finder endnu en kurateringsproces sted, idet nogen skal udvælge, *hvordan* værket skal gengives. Nogen beslutter eksempelvis, hvad der skal med på billedet (fx med eller uden ramme), hvilken opløsning billedfilen skal have, fra hvilken vinkel en skulptur skal afbildes, mv. Det kan også være, at de beslutter, at nogle værker skal sorteres fra og slet ikke skal indgå i den digitale billeddatabase, fordi det ikke giver mening at repræsentere værket som visuel 'tekst' (fx dele af konceptkunsten). Ifølge billedteoretiker Johanna Drucker nødvendiggør den stigende digitale reproduktion kunsthistorisk indsigt i, at "digitalisering ikke er repræsentation men fortolkning [... og at] digital materialitet indbefatter valg og antagelser, der konstituerer objektet som artefakt [...og som] ikke altid kan omgøres" (Drucker 2013, 12, min oversættelse; se også Tarp and Kristensen-McLachlan 2021). De fortolkende valg, der er forbundet med kuratering af datasæt – i udviklingen af AI-modeller såvel som i traditionel kunsthistorisk praksis – hænger tæt sammen med metatekst. Det bringer os videre til praksisser for betydningstilskrivning.

Betydningstilskrivning

I en AI-proces minder to faser af betydningstilskrivning om kunsthistorikfagets måder er tillægge værker mening: i første omgang, når data (billeder) tilføjes metadata (tekst), og i anden omgang, når disse data-metadata koblinger anvendes til at træne en AI-billedmodel. Lad os kort se nærmere på hver af disse to former for betydningstilskrivning:

METADATA

Som forberedelse til træning af AI-modeller tilskrives billeder metatekst, hvilket kan sammenlignes med den para-tekstuelle betydningstilskrivning, der finder sted i kunsthistoriske praksisser i form af registreringer, katalogtekster mv. Et datasæt består typisk af en samling enkelte data, der hver for sig består af det, man i bred forstand benævner

‘tekst’ og ‘metatekst’. Det gælder også, hvis datasættet er en museumssamling, hvis enkelte data (værker) hver især består af både selve de fysiske artefakter og af de metatekster, der knytter sig til de fysiske værker, og som fremgår af kartotekskort eller andre slags filer. Uden metatekst er billedet ikke *af* noget eller *om* noget – det er ‘blot’ et fysisk/optisk fænomen eller en mere eller mindre tilfældig hændelse og ikke fx et værk af P.S. Krøyer, der viser Anna Ancher og Marie Krøyer slentrende en aftenur ved Skagen Sønderstrand (se Skagens Museum), eller en performativ kritik af den Det Kgl. Danske Kunstakademis koloniale historie udført af anonyme billedkunstnere (om ‘bustesagen’ se Lykkegaard 2024; Wedel-Brandt et al. 2021). Kun *med* metateksten er der tale om et værk af en bestemt kunstner, med en bestemt titel mv.

På samme vis som en vægtekst på museet kan fokusere vores opmærksomhed på særlige aspekter ved et værk og gøre, at vi tilskriver værket bestemte betydninger – en betydningstilskrivning kunstner og kurator Jon Ippolito har benævnt kunstværkets “død ved vægtekst” (Ippolito 2008) – bestemmer metatekst i digitale datasæt, hvad billederne *er*. Dette skal imidlertid ikke forstås som deterministisk essentialisme, da metatekster er åbne for forhandlinger og ændringer. Således kan værkstitler og -beskrivelser ændre sig over sig, hvilket for eksempelvis blev demonstreret da SMK i 2016 ændrede titlerne på en række af deres værker, da de gamle titler i dag fremstår stødende (Møller 2016). Datas metatekst er, som enhver form for betydningstilskrivning, formet af kultur, periode, produktionsforhold og aktører og således langt fra neutrale (se eksempelvis Dahlgren 2021; Malevé 2021). Et kunstnerisk forsøg på aktivt at forme betydning af billeddata ses eksempelvis i Holly Herndon og Mat Dryhurst’s værk *xhairmutantx*, hvor store mængder billeder med samme gennemgående visuelle udtryk lægges online med vidt forskellige metatekster i et forsøg på at bekæmpe en stereotyp betydningstilskrivning (Jäger and Busta 2024, 123-128).

TRÆNING

Træningen er en anden form for betydningstilskrivning end den, der finder sted via metatekst. På et meget overordnet plan kan man sige, at en AI-billedmodel trænes ved at gennemgå en stor mængde billeder fra et træningssæt og, billede for billede, gætte på hvert enkelt billedes tilhørende metadata. Undervejs får den automatisk feedback på, om den gættede rigtigt eller ej. I starten gætter den overvejende forkert, men gennem sine gentagne gættforsøg og den løbende feedback lærer modellen efterhånden mere og mere og begynder oftere af gætte rigtigt. Algoritmen lærer dermed sig selv de implicite sammenhænge mellem bestemte billedudtryk og bestemte metadata (for tekniske indføringer se fx LeCun, Bengio, and Hinton 2015; Kelleher 2019; Somaini 2025). Under deres træning udvikler AI-modeller egne parametre, der sætter dem i stand til efterfølgende af analysere billeder. Formuleret som en meget grov analogi kan man sige, at modellerne – ligesom kunsthistoriestuderende – efterhånden lærer særlige

sammenhænge mellem værker og metatekster, hvorefter de bliver i stand til selvstændigt at konceptualisere og teoretisere.

Når man i dag kan uploade et billede til en AI-model, bede den analysere billedet og få et tekstvar, der faktisk virker plausibelt, så skyldes det, at de store, populære AI billedværktøjer (fx Dall-E/Chat-GPT, Stable Diffusion, Midjourney) under deres træning er blevet kombineret med AI-modeller, der er blevet trænet, ikke på billeder, men på tekster – altså bøger, artikler mv. *om* billeder og om symbolik og om marxistisk teori og om alt muligt andet. De store sprogmodeller har gennemtygget alle tænkelige online tekster, inklusiv alle kunsthistoriske tekster, og er ydermere trænet på såkaldt 'naturligt' sprog, som det fx udspiller sig i online fora mellem almindelige mennesker og ikke blot i fagbøger. Sammenligner vi de store sprogmodellers fokus på naturligt sprog med kunsthistorisk praksis, svarer det til at museets formidlingsafdeling er koblet på helt fra starten i en bestræbelse på at udviklet et produkt, der ikke kun er for den kunsthistoriske fagspecialist, men som favner så bredt som muligt.

De nye AI-billedmodeller er multimodale i den forstand, at visuelle og sproglige "tekster" i Roland Barthes' forstand er tæt sammenvævede (Barthes 1988) – ikke blot i sammenkædningen af billeder og metatekster på datasæt-niveau, men også i den efterfølgende udvikling af AI-modellerne, hvor billedtrænede og sprogrænede modeller kobles sammen (Bajohr 2024). Denne praksis med at tilskrive billederne betydning gennem tekst, adskiller sig ikke nævneværdigt fra de kunsthistoriske praksisser, hvor forståelse af værkers visuelle udtryk læres gennem et filter af ord – som klassiske eksempler kan nævnes betragtninger af danske 1800-tals værker gennem kunstneres biografier (se Dam Christensen 1996) eller kunstkritik i 1600-tallets Frankrig med udgangspunkt i Bibelen (se Bryson 1981), men også nyere fokusområder, som eksempelvis økokritisk eller post-humanistisk kunsthistorie, lader sig glimrende bedrive ved primært at læse teoretiske betragtninger og kunstnermanifeste. Dette må ikke misforstås som en kritik, men blot en kølig konstatering af, at det er måden, hvorpå mange af os kunsthistorikere lærer og udøver vores fag – helt konkret studerer vi meget ofte noget andet end kunstværker, når vi studerer kunst (se fx Preziosi 1989). På det punkt har kunsthistoriedisciplinen og AI-billedmodeller meget tilfælles.

Analysehandlinger

Udover praksisser omkring samlingskuratering og betydningstilskrivning har kunsthistoriefaget og AI-billedteknologi det tilfælles, at begge *analyserer* billeder. Såvel færdigtrænede AI-modeller som uddannede kunsthistorikere bringer deres tillærte koncepter og teorier i anvendelse, når de analyserer og fortolker nye værker og billeder, de ikke har mødt under træningen. Og på samme måde, som AI-udviklere træner modellerne til at kunne analysere flere og flere slags billeder, forholder kunsthistoriefaget sig lø-

bende til nye billedtyper – det er således en selvfølgelighed, at værker af professionelle samtidskunstnere, der betjener sig af og/eller tematisere AI (som eksempelvis Ada Ada, Kristoffer Ørum, Computer Lars og Amalie Smith) indgår i kunsthistories billedanalytiske genstandsfelt.

Men med de nye populære AI-modeller, hvor man via tekstprompts får computeren til generere billeder, er AI også lettilgængelige og nemme at bruge for os, der ikke er teknisk kyndige, og dermed udvides genstandsfeltet. Hobby-folket har nu mulighed for at smide akvarelpenslerne og sætte sig ved tastaturet, hvor de med indtastning af få ord i deres eget hverdagssprog kan skabe detaljerede billeder. Det skaber nye genrer, kunstformer, æstetikker og nye kunstnere, der måske ikke lever op til de akademiske kunstkriterier, men som spiller en stor rolle i den bredere visuelle kultur (Philipsen 2025a; McCormack et al. 2024). Det skal kunsthistoriedisiplinen kunne forholde sig analytisk til, og såvel kunsthistorien som AI-modellerne står dermed overfor at skulle analysere flere og flere billeder for træningsmæssigt at følge med udviklingen.

I tillæg til både den professionelle og den amatørbaseerede AI-kunst udspiller AI-billedanalyse sig også i redigering af eksisterende billeder. Tidligere foregik redigering i hånden – fx ved at modificere eksisterende malerier eller ved at klippe-klistre i fotografiske negativer – og i lang tid er det foregået på computere ved brug af programmer som eksempelvis Adobe's Photoshop, hvor man ved at markere områder af det digitale billede med computermusen og vælge mellem de mange prædefinerede muligheder redigerede billedet – altså en digital klippe-klistren med mus og klik. AI er i dag helt integreret i billedredigering, og Photoshop-praksis består i stigende grad i at markere områder i det oprindelige billede for derefter med tekst at beskrive, hvad man vil have redigeret. Eftersom brugerens input her er både billede og tekst forekommer denne del af AI billedgenerering måske mindre spektakulær end den tilsyneladende "magiske" (se Kate Crawford i Kuo and Lee 2024) tekst-til-billed-generering, selvom der er tale om de samme AI-principper. Jeg peger på dette, fordi AI-billedredigering i høj grad også er et spørgsmål om analyse, idet redigeringen rent teknisk tager udgangspunkt i en underliggende analyse af det oprindelige billede for at frembringe en sømløs sammensplejsning af det oprindelige billede og de nye AI-generende elementer, så selve redigeringshandlingen og mellemregningerne er usynlige i det endelige resultat.

Hvor AI-redigeringen analyserer billeder, når de redigeres, gør kunsthistoriefaget noget tilsvarende, blot i omvendt: vi redigerer billeder, når vi analyserer dem. Ingen analyse er fuldstændig og altomfattende, men må nødvendigvis være formet af et særligt blik eller en specifik analytisk interesse. Forestillingen om en udtømmende værkanalyse er både utopisk og megaloman og en kunsthistorisk værkanalyse analyserer derfor aldrig værket i dets (imaginære) helhed, men altid kun i en redigeret version, hvor vi stiller skarpt på, og måske forstørrer, dele af værket, mens vi nedtoner eller bortskærer andre aspekter.

Et andet fællestræk er, at analyserne er tekstbaserede. I dag kan enhver uploade et vilkårligt billede til en af populære AI-modeller og bede den om at lave en analyse – eksempelvis en beskrivelse af, hvad der er på billedet; en analyse med udgangspunkt i feministisk teori; indtegnning af det gyldne snit med røde streger på selve billedet eller noget helt fjerde. I alle disse tilfælde foregår kommunikationen mellem brugeren og AI-modellen som en kombination af billeder og tekst, men aldrig med billeder alene. Selv når en bruger uploader et billede, beder om noget og får et billede retur, sker selve analyseforespørgslen i form af tekstprompts, hvor brugeren *beskriver*, hvad vedkommende ønsker, AI-modellen skal gøre. Denne sprogliggørelse af billeder demonstrerer W. J. T. Mitchell's dogme om, at "there are no visual media", men hvor hans pointe er, at det skyldes, at "all media are *mixed* media" (Mitchell 2005, min kursivering), synes credoet i AI-modellernes interface at være: 'all media are *text* media'. På tilsvarende vis er analyser frembragt indenfor den akademiske kunsthistorie (på universiteterne men også i museernes publikationer og vægtekster) tekstbaserede.

Sammenlignet med de elaborerede og sprogligt formfuldendte analyser, AI-modeller kan generere, virker det umiddelbart som et mere simpelt analysearbejde, når en AI-model 'blot' gennemser store billedsamlinger og uden yderligere florumvundne udlægninger identificerer, hvilke kunstværker, der viser eksempelvis "kirke", "landskab" eller "solskin" (noget SMK har arbejdet indgående med, se fx Wessel 2020; SMK 2024; Tarp and Kristensen-McLachlan 2021). Der er imidlertid grund til at være på vagt, når AI-modeller foretager sig analysehandlinger som, at 'identificerer' eller 'sorterer' motiver eller stilarter, fordi disse ord har det med at blive opfattet som objektive og neutrale, når de optræder i selskab med teknologiske apparater (jf. Lorraine Daston og Peter Galisons begreb om 'mekanisk objektivitet', 2007). AI-modeller er imidlertid præcis lige så kulturelt og socialt forudindtagede som mennesker (se Hern 2018; Crawford and Paglen 2019), men hvor vi som regel er i stand til at tage højde for de specifikke kontekster, vores synshandlinger udspiller sig indenfor, kan AI-modellen ikke rykke sig fri af de rammebetingelser, der er etableret for den under kurateringen af datasæt og betydningstilskrivningen i forbindelse med træningen. Kun ved at gentræne en AI-model eller justere dens vægtning af bestemte ord, kan dataloger ændre dens koncepter, men altid kun generelt og aldrig så den bliver i stand til at tage bestik af aktuelle kontekster i de specifikke brugssituationer.

Hvor den kunsthistoriske identifikation af motiver eller stilarter er (eller bør være) sig pinligt bevidst om, at den altid er en billedhistoriografisk konstruktion, er AI-billedanalyse altså i underskud af billedteoretisk selvindsigt og -kritik, og miner således på visse punkter en traditionel europæisk kunsthistorisk analysepraksis før fremkomsten af den 'ny' kunsthistorie i 1970erne (Philipsen 2024; Wasielewski 2023b). Heller ikke for almindelige brugerne er det muligt få indsigt i hvilke parametre, der ligger til grund for, hvorfor netop dette billede analyseres på netop denne måde, og AI-modellen kan

dermed fremstå som karikaturen af en traditionel kunsthistorisk ekspert, der ikke nedlader sig til at indvie sit publikum i sine metodiske overvejelser, og i stedet synes beriget med en særlig æstetisk sensibilitet fra naturens hånd. Hvor *kontaktfladen* mellem AI-‘analytikeren’ og den nysgerrige bruger er bredt formidlende, idet den udspiller sig i almindeligt hverdagssprog, glimrer selve det analytiske indhold, som AI-modellerne leverer, derimod ved et fravær af formidling af *metodiske-teoretiske* parametre.

Kunsthistorie er ikke altid kønt

Som det er forsøgt demonstreret ovenfor, er kunsthistorikere egentlig ganske velbevandrede i AI-billedteknologiens grundprincipper i kraft af deres indsigt i og/eller erfaring med samlingskurateringer, betydningstilskrivninger og analysehandlinger. Kunsthistorisk betragtet er det heller ikke et nyt fænomen, at billeder skabes ud fra tekst. Eksempelvis var det franske kunstakademi i sidste halvdel af 1600-tallet så optaget af stramme billedprogrammer med klare regler for korrelationer mellem historiske tekster og samtidens billedemotiver, at det er direkte sammenligneligt med tekst-billedrelationer i AI (se Philipsen 2025a).

Hvis AI-skabelse af nye billeder fra tekst-*scratch* AI alligevel forekommer *uncanny* for nogle ‘kunstfolk’, kan det skyldes, at AI-modeller opfører sig som noget velkendt, selvom de er noget helt andet: Vi har i lang tid været (og er stadig) vant til, at når vi taster tekst ind på tastaturet og får et billede retur, så er der tale om en billed*søgning*. Altså en søgning i et *eksisterende* arkiv af digitale billeder – det være sig SMK Open eller internettet – hvorfra et eller flere billeder så fiskes frem. Med AI-modeller gør vi det samme (taster tekst ind), og der sker umiddelbart det samme (vi får et eller flere billeder retur), men det er ikke det samme, for billederne har aldrig før eksisteret, og de er ikke resultatet af en søgning – i stedet er de *forestillinger*, beregninger af sandsynligheder baseret på parametre udviklet gennem træning af en computermode som, selv for dataloger, er delvis uigennemskuelig. Dette bør imidlertid ikke hindre kunsthistoriedisciplinen i at gå sagligt, nysgerrigt og kritisk til AI-genererede billedpraksisser. AI-billederne er overalt, men de er også i stigende grad usynlige *som* AI-billeder, idet langt de fleste ikke deklareret ‘AI’ eller hegnet inde i et reservat, men går rundt blandt alle de andre billeder i hverdagen, og vi kan ikke se forskel. Det kunne tale for, at kunsthistorikere kan være ligeglade med billedernes præcise algoritmiske ophav og nøjes med at koncentrere sig om det, man rent faktisk kan se. Men kunsthistoriefagets styrke og berettigelse ligger i, at det som forskningsdisciplin er i stand til at gå bag om billederne og studere, hvilke kulturelle, politiske, økonomiske strukturer de aktivt indgår i, og kunsthistorikere ved godt, at billeder ikke er autonome, men er (og altid har været) netværksbilleder. Blot er der med AI tale om nogle nye former for netværk. Det er derfor oplagt, at kunsthistoriefaget kritisk studerer AI-logikker og -metoder, da det en integreret del af disciplinen at studere

forskellige teoretiske tilgange til billeder. På samme vis som de fleste kunsthistorikere forstår, hvad det vil sige at se på billeder med Erwin Panofskys, Linda Nochlins eller Hans Beltings teoretiske optik og er i stand til at se kritisk på disse forskellige tilgange og forstå deres bias og begrænsninger, skal faget selvfølgelig interessere sig kritisk for eksempelvis OpenAIs billedanalytiske habitus, Microsoft's implitte kunstsyn og Google's billedteoretiske implikationer (for kritiske analyser af disse se fx Philipsen 2024, 2025b; Wasielewski 2023c).

Kunsthistorie som akademisk disciplin halter nødvendigvis altid efter selve den kunstneriske såvel som teknologiske udvikling. De nye billedpraksisser og billedformer, der skabes i dag, og som måske adskiller sig fra det vante, bliver først senere billedteoretisk begrebet, og deri ligger kunsthistoriedisciplinens venligt snyltende karakter. Hvor kunsthistorie er afhængig af selve kunstværkerne, der behandles i analyser, kobles til samfundsforhold og grupperes i ismer og tendenser, er AI-billedmodeller under deres træning afhængige af billeder høstet fra eksempelvis sociale medier og museer. Men som artiklen har forsøgt at demonstrere gennem udlægningerne af samlingskuratering, betydningstilskrivning og analysehandling, er AI tilsyneladende også vældig afhængig af at mime nogle af kunsthistoriedisciplinens grundlæggende, strukturerende principper. Måske er det denne erkendelse, der kan svær at se i øjnene, hvis AI forekommer grimt og præget af diskriminerende bias, uigennemskuelige konceptualiseringer og *black-boxed* træningssæt.

Jeg tror, at kunsthistoriefaget, ved at se på AI-billedpraksisser, kan blive mindet om nogle vigtige indsigter som sig selv: For det første, at fagets dataset (vores genstandsfelt) er kurateret efter logikker, der ikke altid er indlysende, og som vi derfor løbende må forholde os aktivt til; for det andet at vores betydningstilskrivninger nødvendigvis må ændres (som det ofte, men måske ikke ofte nok, sker) i takt med sociale og kulturelle forandringer, og at vores træning konstant må opdateres; og for det tredje at vores analyser måske med fordel kan undgå at være for polerede, formfuldendte og friktionsfri, men at de gerne må vise, hvordan vi aktivt og gennem konkrete (og nogen gange ideosynkratiske) valg og fravalg kæmper med at begribe et kunsthistorisk stof, der får tydelige mærker af vores kamp med det. •

LITTERATUR

- Bajohr, Hannes. 2024. "Operative ekphrasis: the collapse of the text/image distinction in multimodal AI." *Word & Image* 40 (2):77-90. DOI: 10.1080/02666286.2024.2330335.
- Bak Herrie, Maja. 2025. *Thinking Through Data: How Outliers, Aggregates, and Patterns Shape Perception*. 1st edition ed, *Sensing media*. Redwood City: Stanford University Press.
- Barthes, Roland. 1988. "From Work to Text." In *Image, music, text*, edited by Roland Barthes, 155-164. New York: The Noonday Press. Original edition, 1977.
- Belting, Hans. 1994. *Likeness and presence : a history of the image before the era of art*. Chicago: The University of Chicago Press.

- Brown, Kathryn, ed. 2020. *The Routledge companion to digital humanities and art history, Routledge art history and visual studies companions*. New York, NY: Routledge.
- Bryson, Norman. 1981. *Word and image: French painting of the Ancien Régime*. Cambridge: Cambridge University Press. Reprint, 2011.
- Buschek, Christo, and Jer Thorp. 2024. Models all the Way Down. In *Knowing Machines*.
- Colbjørnsen, Terje, Brita Brenna, Samuel Edquist, Kerstin Rydbeck, Casper Hvenegaard Rasmussen, and Håkon Larsen. 2023. "Curating collections in LAMs." In, 87-99. Routledge.
- Crawford, Kate, and Trevor Paglen. 2019. *Excavating AI: The Politics of Training Sets for Machine Learning*.
- Dahlgren, Anna Näslund. 2021. "Vad ska vi ha alla bilder till?: Katalogiska utmaningar i skärningspunkten mellan kulturarvsförvaltning och humanistisk forskning." *Passepartout* 23 (41):193-212.
- Dam Christensen, Hans. 1996. "Perceptioner og tegn: Hans Edvard Nørregård-Nielsen: Christen Købke 1-3." *Kritik* 124:7.
- Dam Christensen, Hans. 2000. "Snusfornuftig videnskab i skyggen af kritisk teori og digital teknologi : tanker om kunsthistoriens arkiv og det ræsonnerende katalog." *Passepartout*.
- Danto, Arthur C., and Lydia Goehr. 2021. *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History – Updated Edition*. 1 ed. Vol. 10. Princeton: Princeton University Press.
- Daston, Lorraine, and Peter Galison. 2007. *Objectivity*. Brooklyn: Zone Books.
- Drucker, Johanna. 2013. "Is There a "Digital" Art History?" *Visual resources* 29 (1-2):5-13. DOI: 10.1080/01973762.2013.761106.
- Gitelman, Lisa. 2013. "Introduction." In. United States: MIT Press.
- Hern, Alex. 2018. "Google's solution to accidental algorithmic racism: ban gorillas." *The Guardian*, 12. januar 2018. <https://www.theguardian.com/technology/2018/jan/12/google-racism-ban-gorilla-black-people>.
- Impett, Leonardo, and Fabian Offert. 2022. "There Is a Digital Art History." *Visual Resources* 38 (2):186-209. DOI: 10.1080/01973762.2024.2362466.
- Ippolito, Jon. 2008. "Death by Wall Label." In *New media in the white cube and beyond : curatorial models for digital art*, edited by Christiane Paul, 106-132. Berkeley: University of California Press.
- Jäger, Eva, and Caroline Busta. 2024. *Holly Herndon & Mat Dryhurst: All Media is Training Data*. Edited by Eva Jäger and Caroline Busta. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther und Franz König.
- Kelleher, John D. 2019. *Deep learning*. Cambridge: MIT Press.
- Krysiak, Joasia. 2008. "Distributed Curating and Immateriality." In *New Media in the White Cube and Beyond*, edited by Christiane Paul, 87-105. Berkeley: University of California Press.
- Kuo, Michelle, and Pamela M. Lee. 2024. "A Questionnaire on Art and Machine Learning." *October* (189):6-130. DOI: 10.1162/octo_a_00533.
- LeCun, Yann, Yoshua Bengio, and Geoffrey Hinton. 2015. "Deep learning." *Nature* 521 (7553):436-444. DOI: 10.1038/nature14539.
- Lykkegaard, Anne Thora. 2024. Akademiraadet har i 3,5 år forholdt sig tavst: Nu fortæller de, hvorfor den omstridte happening er kunst – og om den ødelagte buste skal udstilles. *Kulturmonitor*.

- Malevé, Nicolas. 2021. "On the data set's ruins." *AI & society* 36 (4):1117-1131. DOI: 10.1007/s00146-020-01093-w.
- McCormack, Jon, Maria Teresa Llano, Stephen James Krol, and Nina Rajcic. 2024. "No Longer Trending on Artstation: Prompt Analysis of Generative AI Art." *Artificial Intelligence in Music, Sound, Art and Design: 13th International Conference, EvoMUSART 2024, Held as Part of EvoStar 2024, Aberystwyth, UK, April 3–5, 2024, Proceedings, Aberystwyth, United Kingdom*.
- Mitchell, W. J.T. 2005. "There Are No Visual Media." *Journal of Visual Culture* 4 (2):257-266. doi: 10.1177/1470412905054673.
- Museum, Skagens. Sommeraften på Skagen Sønderstrand. <https://skagensmuseum.dk/vaerker/sommeraften-skagen-soenderstrand/>: Skagens Museum.
- Møller, Erik Bjørn. 2016. Museumsdirektør om neger-debat: Det er en ikke-sag. *Altinget*. Accessed 4. maj 2025.
- Nielsen, Bodil Skovgård. 2024. "Det er grimt, uforståeligt og overalt." *Information*, 2024/11/01.
- Philipsen, Lotte. 2008. "Kunstens (h)vide verden – æstetik som politisk potentiale for en globalt orienteret kunstscene." In *Æstetik og politik : analyser af politiske potentialer i samtidskunsten*, edited by Henrik Kaare Nielsen and Karen-Margrethe Simonsen, 132-148. Århus: Klim.
- Philipsen, Lotte. 2024. "Deep Art History: Inferences between Google Arts & Culture and Art." In *Critical Digital Art History: Interface and Data Politics in the Post-Digital Era*, edited by Anna Näslund and Amanda Wasielewski. Intellect.
- Philipsen, Lotte. 2025a. "Aesthetic Protocols of Popular AI Art." In *AI Aesthetics: AI-Generated Images between Artistics and Aisthetics*, edited by Jan-Noel Thon and Lukas R. A. Wilde, 59-74. Routledge.
- Philipsen, Lotte. 2025b. Prompting Aesthetic Ideologies of Generative Text-to-Image AI. *Contemporary Aesthetics* 13. Accessed 25 September 2025.
- Preziosi, Donald. 1989. *Rethinking art history : meditations on a coy science*. New Haven: Yale University Press.
- Ridler, Anna, and Jean Marie Carey. 2021. Anna Ridler: A Contemporary Tulipmania. *Antennae: The journal of Nature in Visual Culture* no. 53: 53-65. Accessed 25 September 2025.
- Rosenberg, Daniel. 2013. "Data before the Fact." In. United States: MIT Press.
- Sluis, Katrina. 2023. "The Networked Image after Web 2.0 – Flickr and the 'Real-World' Photography of the Dataset" In *The networked image in post-digital culture*, edited by Andrew Dewdney and Katrina Sluis. London, England :: Routledge.
- SMK. 2024. "Kunstig intelligens (AI) på SMK: Planer, erfaringer og pejlemærker..." SMK, accessed 6. maj. <https://www.smk.dk/article/kunstig-intelligens-paa-smk/>.
- Somaini, Antonio. 2025. "A Theory of Latent Spaces." In *The World through AI*, edited by Ada Ackerman, Alexandre Gefen, Antonio Somaini and Pia Viewing, 21-51. Paris: Jeu de Paume / JBE Books.
- Tarp, Lisbet, and Ross Dean Kristensen-McLachlan. 2021. Det reducerede værk: Datavisualisering af tusindvis af værkfotografier. *Perspective*: 1-41.
- Vest Hansen, Malene, Søren Andreasen, Aktion Kuratorisk, Services Temporary, and Samtids-kunst Museet for. 2011. *Kuratering af samtidskunst*. Roskilde: Museet for Samtidskunst.

-
- Wasielewski, Amanda. 2023a. "AUTHENTICITY AND THE POOR IMAGE IN THE AGE OF DEEP LEARNING." *Photographies* 16 (2):191-210. DOI: 10.1080/17540763.2023.2189158.
- Wasielewski, Amanda. 2023b. *Computational formalism : art history and machine learning*. 1st ed, *Leonardo*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
- Wasielewski, Amanda. 2023c. *Computational Formalism: Art History and Machine Learning*. 1 ed, *Leonardo*. Cambridge: The MIT Press.
- Wasielewski, Amanda, and Anna Näslund Dahlgren. 2024. *Critical digital art history : interface and data politics in the post-digital era*. Bristol, UK ;; Intellect.
- Wedel-Brandt, Jeppe, Nermin Duraković, Amalie Skovmøller, and Afroinstitutionen. 2021. *Hvidt støv : en antologi om "busteaktionen" og det vi taler om, når vi taler om den*. S.l: Public Square.
- Weitz, Morris. 1956. "The Role of Theory in Aesthetics." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 15 (1):27-35. doi: 10.2307/427491.
- Wessel, Lene. 2020. "AI skal åbne kunsten for alle: Lukkede magasiner åbnes på nettet." *Ingeniøren*, 12. januar 2020.