

TEMAINTRODUKTION

Kunsthistoriefaget i dag

Samtidskunst, selvransagelse
og åbne faggrænser

Dette temanummer af *Periskop* drejer sig om, hvordan kunsthistoriefaget praktiseres anno 2022 – især med hensyn til den akademiske disciplin i dansk sammenhæng, som den udfoldes på universiteterne og i museumsregi. Vi har valgt at spørge bredt ud til, hvilke erfaringer der gøres med at skrive kunsthistorie *pro tempera*, hvilke forhold der former og udfordrer disciplinen – og hvilke nye stier der trædes i det faglige landskab. Det er der indkommet nogle tankevækkende bud på, som hver især åbner en dør til et arbejdende fagligt værksted, hvor der tænkes over, hvor faget står, og hvor det skal hen. Hensigten med temanummeret er at lægge op til fortsat samtale og diskussion.

Vores afsæt er, at kunsthistoriefaget er i forandring. Denne forandring og foranderlighed ses måske mest tydeligt i, at samtidskunsten indtager en stadig mere fremtrædende plads i fagets genstandsfelt. Hvor kunsthistoriefaget indtil for få årtier siden næsten udelukkende så bagud – med faste fordybelsesområder i bestemte, regionalt afgrænsede historiske perioder – er samtidskunsten nu rykket i forgrunden. Det er en produktiv udfordring – ikke mindst fordi samtidskunsten ikke bare er en genstand for faget, men også fungerer som samtalepartner – og det har gjort en åben og bevægelig faglighed påkrævet. Der ligger en kritisk løbende opgave for faget i at udvikle vokabular og danne sig begreber om samtidskunstens praksisformer.

Samtidig er det markant, at kunsthistoriefaget har fået en tydeligere engageret dimension. Vores tid er en engageret tid og en selvransagelsens tid, præget af bevægelserne omkring #metoo, Black Lives Matter og klimakrisen, og der er spiret en ny politisk bevidsthed frem i faget, som har betydning for, hvordan dets opgave betragtes. Her har samtidskunstens undersøgelser også været med til at bane vejen for, at faget i disse år går seriøst ind i længe fortrængte og oversete områder, så for eksempel kolonialismekritiske og økokritiske perspektiver nu integreres i faget. Der rettes op på faglige undladelsessynder.

Andre engagementer, der har ligget underdrejet i faget, er blevet reaktiveret. Feminismen, der siden sit gennembrud i 1970'erne har været en trængt faglig dimension, konsolideres og udvikles i disse år. Glemte kvindelige kunstnere udstilles igen, og kvindelige kunstneres ringe repræsentation på museerne tages op til fornyet kritisk debat. Men fagets søgelys retter sig bredt mod køn, minoritet og (manglende) repræsentation, og der arbejdes over hele linjen på at genindskrive og rehabilitere kunst og kunstnere, der har været dømt ude eller ignoreret af den dominerende kultur. Fagets blik for skæve magtforhold og undertrykkelsesmekanismer er blevet klart skærpet.

Det er umuligt at tale om kunsthistoriefaget i dag uden at adressere det *flux* af billeder, der omgiver os i den digitale æra. Hvor undervisningen i kunsthistorie langt op i 1990'erne var ledsaget af lysbilledapparaternes klapren, er alle i dag kun få klik fra billeder af hvad som helst, og ingen kan i det hele taget undslippe den strøm af billeder, der udsendes, lægges op, redigeres og deles. Den udvikling førte omkring årtusindskiftet til en splittelse i faget om, hvorvidt det kunne forholde sig relevant til nutidens billedvirkelighed, og retningen Visuel Kultur brød ud af faget. Parallelt dermed fik en billedvidenskabelig dimension fodfæste inden for faget med inspiration især fra de tyske fagmiljøer, hvor kunsthistorien fra sin spæde start blev tænkt bredt, uden “grænsepatruljerende snæversyn” (Warburg 1922, 191). Fremtiden synes stadig at ligge i et fælles, rummeligt fag.

Teoretisk og metodisk har det længe stået klart, at kunsthistoriefaget ikke kan forlade sig på et smalt bagkatalog, når det navigerer i sit udvidede felt. Det er blevet vitalt at kanalisere viden fra andre discipliner ind i faget og supplere værktøjskassen med alternative synsvinkler og begreber. Herunder er der i disse år meget at hente i fag som antropologi og etnologi, dels på grund af deres globale horisont og stærke tradition for at tænke selvrefleksivt og kulturteoretisk, dels fordi der i dem er en voksende interesse for æstetik og samtidskunst. Disciplinerne er i det hele taget blevet mere porøse – i positiv forstand, for der er grøde og potentiale i overlappene. På den gyngende grund mellem fagene kan man kombinere indsigter og komme omkring komplekse genstande.

Nutidens åbne kunsthistorie, der inddrager teori og metode fra flere andre fagfelter, lægger sig i forlængelse af det teoretiske nybrud, der satte igennem i kunsthistoriefaget med accelererende kraft i 1980’erne og 1990’erne. Dansk kunsthistorie før nyorienteringen blev beskrevet som et fag, der henlå i en “torneroseagtig dvaletilstand”, tynget ned af “traditionsbyrden” (Christensen et al. 1999, 7; Christensen 2001, 31). Hvor fx søsterfaget litteraturvidenskab havde holdt sig teoretisk ajour blandt andet ved at koble sig op på dekonstruktionen, var kunsthistorien sakket bagud, og der blev nærmest udstedt dødsattest. Men sluserne blev gradvis åbnet, og semiotiske, fænomenologiske, psykoanalytiske og poststrukturalistiske teorier m.m. strømmede ind. Den “Ny Kunsthistorie” – begrebet blev promoveret i antologien *The New Art History* (Rees og Borzello 1986) – berigede faget med en hårdt tiltrængt metodefrihed og faghistoriografisk selvrefleksion. Vi står stadig på skuldrene af den “Ny Kunsthistorie”, og nærværende tidsskrift er i øvrigt selv et udkomme af den.

Hvis kunsthistorien før sov tornerosesøvn, har den siden rustet sig til dåd. Den teoretiske flodbølge har sat sit præg på studieordninger, undervisning, forskning og udstillinger, og faget har bragt sig i øjenhøjde med sine nabodiscipliner. Kunsthistorie er blevet et fag, der spørger til den grund, det selv står på, og de færreste ser sig tilbage mod den gamle fagidentitet. Til gengæld fylder teoriapparatet nu så meget, at man kan spore en ny hunger efter genstanden – en trang til at slå gardinerne til side og lade mødet med kunsten og billederne komme før det distancerede blik gennem teoriernes prizmer. Sigende nok kunne en oplægsholder på Dansk Kunsthistoriker Forenings Årskongres i 2022 ikke uden lettelse konstatere, at der på det seneste er kommet mere fokus på *værket*. Kunsthistoriefaget skal give plads både til det nære studium af kunst og billeder og til de teoretiske højdespring, perspektiveringerne og panoreringerne.

Med al den nutid, der som omtalt har rejst sig i og omkring kunsthistoriefaget, bliver det også afgørende at spørge til, hvordan det står til med det historiserende blik og den forpligtelse på historien, som faget blev født med. Når vi nu for længst har sluppet grebet i de store fortællinger og verdensånden, der bliver klogere på sig selv, hvor ligger relevansen i dag så i at skue bagud på de lange løb i kunsthistoriens gang – hvis vi da overhovedet skal det? Er kunsthistorien i færd med at blive for nærsynet, eller trives den fint i mindre sektioner – sat fri, måske, til at tænke på tværs af kunsthistorien helt uden teleologiske prætentioner? Hvordan vil den i givet fald tegne sig? Bliver det hele spredt fægtning?

Det kan hurtigt konstateres, at der i dag er langt mellem de stort anlagte fremstillinger af kunstens historie. Sporene fra det 20. århundredes oversigtsværker skrømmer, og der er en velbegrundet nultolerance over for den gamle kunst-

histories Janson’er, der låste sig fast i et kronologisk tunnelsyn ud fra en fast idé om et indre princip for kunstens udvikling – og i øvrigt ikke kiggede ud over et vestligt perspektiv, inddragede kvindelige kunstnere eller tænkte en bredere social eller historisk kontekst med. Men det er, som om de evolutionistiske mursten stadig præger opfattelsen af, om det er vederhæftigt at skrive kunsthistorisk. Hvis det forholder sig sådan, har vi et problem. For selvom Kunsthistorien med stort K er død, skal kunsthistorien holdes levende.

En af de historiske betragtningsmåder, der tages op i dette nummer, baserer sig på den tanke, at hver tid har sit særlige gehør for fortidens udtryk, der altså kan have stor udsigelseskraft forskudt. Tiderne siger med andre ord hinanden noget på tværs af tid. Dette anakronistiske historiesyn, hvor fortiden ikke er noget tilbagelagt, men altid står i potentiel forbindelse med nutiden, rummer et stærkt argument for en levende, opmærksom historisk faglighed. Det er dobbelt tankevækende, at det blev udviklet i den tidligste kunst- og kulturhistorie hos teoretikere som Aby Warburg og Walter Benjamin. Deres arbejde med kunstens og kulturens billeder i bred forstand – høje og lave, historiske og samtidige – og deres kobling af næranalyser med kulturteoretiske betragtninger og et stærkt engagement i samtiden står fortsat som en vigtig inspiration for nutidens kunsthistoriefag.

Temanummerets artikler, essays, debatindlæg og anmeldelser

Skribenterne i *Kunsthistoriefaget i dag* reflekterer ud fra hver deres interesser over, hvor de ser kunsthistoriefagets fronter. De orienterer sig mod forskellige kunstneriske og visuelle områder, men man kan også se nogle fælles retninger og bestræbelser. For eksempel går flere af bidragsyderne hen over traditionelle grænsedragninger omkring kunsthistorien for at skabe forbindelse til udgrænsede, men signifikante områder. Flere kredser om udfordringerne – og mulighederne – i at skrive kunsthistorie i lyset af den accelererende billedcirkulation. Og flere orienterer sig mod ikke-kronologiske – anakronistiske og dialektiske – tilgange til kunsthistorien.

Gunhild Ravn Borggreen fremhæver i artiklen “Transkulturel kunsthistorie: Om epistemologi og appropriation af japansk kunst i Danmark” værdien af antropologen Fernando Ortiz’ begreb om *transkulturation* i forhold til at belyse de komplekse dynamikker i mødet mellem kulturer. I Karl Madsens japanske kunsthistorie identificerer hun en idé om kulturer som afgrænsede og hierarkisk opfattede størrelser, der forhindrede ham i at se de gensidige udvekslinger mellem japansk og europæisk kunst. Her bliver den transkulturelle tilgang et løsen. Ud fra et maleri af Anna Ancher peger Borggreen på, at Ancher kan have hentet inspiration i Hiroshiges konstruktioner af rum, men at de i sig selv må ses

som en kompleks fusion af en traditionel japansk rumbeskrivelse og det vestlige centralperspektiv, der i øvrigt var nået til Japan via kinesisk kunst. Den transkulturelle synsmåde åbner altså for en analyse af kulturelle særtræk med blik for, at de selv er resultatet af kulturelle udvekslinger.

Påvisningen af afgørende sammenhænge mellem indbyrdes isolerede felter står også centralt i forskerkollektivet Mathias Danbolt, Nina Cramer, Emil Elg, Anna Vestergaard Jørgensen og Bart Pushaws artikel “I kontaktzonen mellem kunsthistorie og kolonihistorie”. Gruppens afsæt er, at kunsthistoriefaget – til trods for, at kolonihistorien har sat et fundamentalt præg på kunsthistorien – har forsømt at tage kritisk stilling til sin koloniale arv. Over for denne “koloniale ignorance” undersøger gruppen kontaktzonen mellem kunsthistorie og kolonihistorie. Adskillelsen stikker dybt også institutionelt, for med opløsningen af Det Kgl. Kunstakademi blev værker fra kolonierne rubriceret som etnografika og placeret hinsides kunstens rum. Ved at lade den kolonihistoriske kontekst danne ramme om analyser dels af inuitkunstneren Israil Gormansens akvarel af et *kaffillerneq*, dels af Lorens Lønbergs portræt af H.C. Schimmelmann, en central aktør i den danske trekantshandel, kan gruppen problematisere sejlivede forestillinger om autenticitet og naivitet i synet på inuitisk kunst og vise, hvordan synet på den slavegjorte som ikke-menneske normaliseres i portrættet.

Forskergruppen Hans Henrik Lohfert Jørgensen, Pernille Leth-Espensen og Laura Katrine Skinnebach bevæger sig også ud over traditionelle faggrænser og -kategorier i deres kinddans med en hengemt stedsøster til skulpturen, nemlig dukken. Inspireret af et årsseminar på kunsthistoriefaget ved Aarhus Universitet i 2020, “Dukken som animeret billede”, holder forfatterne dukken op som en antropologisk konstant på tværs af tid og sted – et livagtigt billede, som mennesket til alle tider har animeret og udsat for både kærlighed og vold – og præsenterer den som en tættere slægtning til skulpturen, end kunsthistorien har villet være ved. Her er socialantropologen Alfred Gells nivellering af dukke, idol og skulptur et greb, forfatterne bruger til at afsløre kategorien skulptur som en fagkonstitutionel konstruktion. De inviterer det uønskede familiemedlem ind i varmen og plæderer for en legende kunsthistorie, der springer op og falder ned på billedhierarkier, går over grænser og tør spørge mindre forsigtigt til, hvordan vi i bund og grund relaterer til billeder.

Hvor samtidskunstens placering i faget for få årtier siden var marginal, er den nu central – men kan man overhovedet bedrive *kunsthistorie*, når det drejer sig om *samtidskunst*? Det spørger Malene Vest Hansen til med udgangspunkt i sine erfaringer lokalt på Københavns Universitet, hvor fagmiljøet har fulgt den generelle tendens: Kunsthistoriefaget forholder sig i stigende grad til en kunst, som

det deler tid – og ofte også teoretiske overvejelser – med. Vest Hansen påpeger det tvetydige i, at samtidskunstens fremmarch i faget er knyttet til dens succes på kunstmarkedet, men hun betoner samtidig dens kritisk-refleksive gennemslagskraft. Når det ikke er nogen enkel sag at skrive samtidskunsthistorie, skyldes det blandt andet, at den periodiseres meget forskelligt rundt om i verden. Hinsides denne problematik finder Vest Hansen hos kunsthistorikeren David Joselit en forhåbning om, at kunsthistorien kan “genautorisere” samtidskunsten midt i den virale billedstrøm – og hos Tony Godfrey ser hun en forbilledlig samtidskunsthistorie, der ikke begrænser sig til enkeltstående cases eller puster sig op til en stor historie, men trækker tråde mellem værker og tider.

Mikkel Bolt fremlæser i sit artikelbidrag en konflikt mellem videreførelserne af Walter Benjamins kulturkritik hos kunsthistorikerne David Joselit og Georges Didi-Huberman. Her opponerer han imod det, han kalder en “efter-kunstnerisk cirkulationisme” hos Joselit. I tilsyneladende linje med en benjaminsk post-auratisk tænkning forholder Joselit sig nemlig affirmativt til det, at billeder frigøres fra deres mediebundethed og cirkulerer i den bredere visuelle kultur. Men Bolt anholder den idé, at cirkulationen i sig selv skulle være frigørende. Problemet ligger for ham at se i, at Joselit ikke har et tydeligt begreb om billedpolitik. Det har til gengæld Didi-Huberman, hvis billedantropologi Bolt karakteriserer som “velsagtens det mest ambitiøse forsøg på at tænke politisk med billeder i dag”. Med sine nænsomme, suggestive billedstudier – blandt andet af fotografier taget i Auschwitz – åbner han ifølge Bolt for en forståelse af deres politiske agens og viser, at de er “aktive handlinger, små lys i mørket”. Imidlertid står overgangen til en målrettet kunstteoretisk anti-fascisme som en u(for)løst opgave hos Didi-Huberman, hvis position er melankolsk. For Bolt er der dog råd at hente hos Benjamin, der knyttede det tragiske til et kompromisløst politisk engagement. “Dengang som nu skal pessimismen organiseres”.

Mens feminismens anden bølge slog tydeligt igennem i dansk kunst i anden del af 1970’erne, er den siden kun periodisk og kortvarigt dukket op til overfladen. Det skyldes ifølge Kerry Greaves blandt andet en *double bind*, hvor feminismen enten betragtes som et afsluttet historisk projekt eller opfattes som noget afskrækkende. Men der er brug for feminismen, for virkeligheden er, at kvindelige kunstneres betingelser og repræsentation i flere årtier har stået i stampe i Danmark, hvilket statistikkerne for museernes udstillinger og kunstindkøb taler deres eget sprog om. Bag Greaves’ essay “Art History’s Feminist Emergency” ligger der en undren over, at dette er tilfældet, trods det at ligestilling er en grundidé i velfærdsstaten og ligger dybt i den danske selvforståelse. Hun stiller skarpt på dette paradoks og peger på, at idéen om ligestilling er blevet brugt

strategisk i Danmarks *nation building*, men ikke er tilsvarende realiseret. Med reference til sidste års konference *Fast Forward: Women in European Art 1970–Present* plæderer Greaves for, at feminismens tilgang til kunsten og kunsthistorien fremadrettet bliver holdt oven vande.

Blandt temanummerets fire debatindlæg beskæftiger det første sig med økokritikken, der øver stor indflydelse på filosofien, antropologien og litteraturteorien i disse år, og som kunsthistorien nu – langsommere – er i færd med at integrere. Her plæderer Vanja Falk fra en nymaterialistisk vinkel for at slippe de antropocentriske bindinger, som kunsten og kunsthistorien siden den moderne æstetiks etablering har opereret med. Hun peger på den økokritiske kunsts rækkevidde, men identificerer samtidig en mangel på perspektivering i den faglige formidling af den. Kunsthistorien, og måske særligt kunstinstitutionerne, læner sig ofte “grønvaskende” tilbage og lader refleksionerne være op til publikum, men kunsthistoriefaget må spille sig helt anderledes ind på økokritikkens bane, hvis værkernes påtrængende kritiske potentiale skal forløses.

I “Mod en personlig kunsthistorie?” diskuterer Anne Sofie Skjold Møller, Sarah Pihl Petersen, Simone Cecilie Pedersen og Siska Katrine Jørgensen det akademisk “forbudte” biografiske og subjektive perspektiv. Teksten er en flerstemmig korrespondance, hvor forfatterne – to kunsthistoriestuderende og to nyuddannede kunstnere – forholder sig åbent til, om det personlige skal spille ind på, hvordan en kunstners praksis forstås. De taler rundt om, hvad det personlige er i al dets sammensathed, og når frem til, at man altid ser verden fra en kropslig situerethed. Det personlige er ikke noget, man kan eller skal si fra, men en vigtig dimension at reflektere over i kunstnerens og kunsthistorikerens praksis.

Som en protest mod oplevelsen af et kunsthistoriefag underlagt gentagne nedskæringer og en nedprioritering af det værknære og historiske stof skrev de to nyuddannede kunsthistorikere Anna Weile Kjær og Rune Finseth i 2020 debatindlægget “Hvem kæmper for kunsthistorie?”. Ud fra situationen på kunsthistoriefaget på Københavns Universitet ytrede de en bekymring for, at faget er ved at blive historieløst. I deres indlæg “Når tiderne tørner sammen” demonstrerer de nu, hvordan de ved at bruge et anakronistisk historiebegreb har fundet en metode til at skabe forbindelse, “ormehuller”, mellem historie og nutid, og hvordan denne tilgang kan omsættes i en kuratorisk praksis, hvor kunstværker, billeder og udstillinger sættes i stævne på tværs af tid.

Kunsthistoriens materielle udgangspunkt, værkerne og arkivalierne omkring dem, befinder sig nærmere på museerne end i universiteternes vidensdatabaser. Måske foregår den kunsthistoriske forskning efterhånden også i mere udstrakt grad i regi af de danske museer end ved de små kunsthistoriske universitetsfag?

Det spørger Kristian Handberg og Rasmus Kjærboe til i teksten “Museums-baseret forskning i kunsthistoriefaget i dag – en deltagelsesbaseret refleksion”. I de seneste ti år har særligt Ny Carlsbergfondets omfattende bidrag til den kunsthistoriske forskning på museerne været en *game changer* for faget og dets forskere. Forfatterne, der selv har nydt godt af fondens initiativer, peger på, hvordan disse har styrket faget, men at de også har været med til at sætte en retning for de emner, der forskes i. Den nye situation betragtes i lyset af, hvordan forholdet mellem den akademiske og den museale kunsthistorie førhen var.

I anmeldelsessektionen tager Maria Fabricius Hansen stilling til Christopher Woods nye værk om kunsthistoriens historie, *A History of Art History* (2019). Her overvejer hun, om Wood i sin lærde og grundige faghistoriografi har skabt et relevant overblik over kunsthistorieskrivningens udvikling og spørgsmål, for hvilke forfatterskaber har egentlig betydning for den kunsthistoriefaglighed, som vi arbejder i forlængelse af? Værkets karakter lægger i sig selv op til videre studier af kunsthistoriefagets historie i dansk kontekst, hvor sådanne kortlægninger kun er foretaget sporadisk. Det virker som en oplagt opgave for *Periskop* at sammensætte et temanummer om “Kunsthistoriefaget igennem tiderne”.

Til slut anmelder Jørn Erslev Andersen det tredje essay i kunstneren Christian Vinds rejseserie *Udtog I-III*. Vind har i sine essays sat sig for at rejse på tre forskellige måder i kunstens landskab. I *Udtog I* rejser han rundt til en række europæiske museer og byer, i *Udtog II* rejser han fra refugiet San Cataldo ved Amalfikysten ind i sit indre billedarkiv, og i *Udtog III* tager han på rundrejse til en række jyske museer med afstikkere til et par sjællandske lokationer. Vind har været så generøs at lade os trykke et kapitel fra *Udtog III* til at supplere anmeldelsen. Tak for det. Dette nummer af *Periskop* rundes således af med et indtryk af det engagement og den viden, der driver Vind i hans arbejde som skrivende billedkunstner, og som vel også bør være drivkraften i en kunsthistorikers.

Kunsthistoriefaget i dag giver således taletid til forskellige stemmer fra det faglige fællesskab, som fagets udøvere fortsat – og forskellene til trods – udgør. Både erfarne forskere og den helt unge generation er repræsenteret i temanummeret, ligesom bidragene varierer fra længere forskningsartikler til åbne formater af essayistisk tilsnit. Der skal lyde en varm tak til bidragsyderne – og til peer review’erne, hvis usynlige, men vigtige arbejde også taler med. Vi ser temanummerets bredde og diversitet som en styrke, der også vil gøre det interessant for eftertiden – når “i dag” er blevet til “i går”, og nummeret her vidner om kunsthistoriefaget dengang i år 2022. Til den tid vil temanummerets tekster givetvis fremstå som øjeblikksbilleder fra et fagligt vadested.

LITTERATUR

Rees, A.L. og Frances Borzello, red. 1986. *The New Art History*. London: Camden Press.

Christensen, Hans Dam, 2001. *Forskydningens kunst. Kritiske bidrag til kunsthistoriens historie*. København: Multivers.

Christensen, Hans Dam, Anders Michelsen og Jacob Wamberg, red. 1999. *Kunstteori. Positioner i nutidig kunstdebat*. København: Borgen.

Warburg, Aby, 1912/1922. “Italienische Kunst und internationale Astrologie im Palazzo Schifanoja zu Ferrara”, in Venturi, Adolfo, *L'Italia e l'arte straniera: atti del X Congresso Internazionale di Storia dell'Arte in Roma*, Rom.