

# Materialistisk kunsthistorie i dag

## Benjamin redux: Joselit og Didi-Huberman

Walter Benjamins ofte citerede aforisme fra “Om historiebegrebet” har i flere omgange fungeret som ledestjerne for forsøg på at introducere en radikal og materialistisk kunsthistorie, der er såvel kritisk samtidsdiagnose som analyse af historisk specifikke aktørers forsøg på at give verden mening gennem form.<sup>1</sup> Den lyder: “For de kulturværdier, han [den historiske materialist] ser ud over, de er for ham alle til hobe af en herkomst, han ikke kan tænke på uden gysen. De skylder ikke blot de store geniens møje, der har skabt dem, deres eksistens, men også deres samtidiges navnløse slid. Der findes ikke noget kulturdokument, der ikke samtidig dokumenterer barbari” (1998a, 163). Det er særligt den sidste sætning, som ofte har fungeret som reference for kritik af såvel kunstinstitutionen som politiske magthavere. Den har samtidig også fungeret som udgangspunkt for forsøg på at udvikle en egentlig materialistisk kunsthistorie, hvor kunstværket analyseres som et materielt og historisk objekt, der tager form i et felt af stridende praksisser, ønsker og kræfter.

Benjamin-citatet er senest dukket op i forbindelse med de omfattende statuevæltninger, der har fundet sted i foråret og sommeren 2020 verden over efter George Floyd-opstanden, hvor mere end 25 millioner mennesker gik på gaderne på tværs af USA i protest mod endnu et politimord på en ubevæbnet afrikansk-

amerikansk mand. Protesterne var de største i nyere amerikansk historie og inkluderede ikke blot afbrændingen af en politistation og dusinvis af politibiler, oprettelsen af en fri kommune i Portland, men også en lang række statuevæltninger, hvor statuer af sydstatsgeneraler, Columbus og tidligere præsidenter, som alle har spillet vigtige roller i etableringen af den raciale kapitalisme i USA, blev overmalet, savet over eller væltet. Væltningerne bredte sig hurtigt til mange andre nationale kontekster, hvor racistiske monumenter blev væltet eller overmalet. I Frankrig blev en statue af Jean-Baptiste Colbert, forfatter til slaveloven Code Noir, overmalet, i Bristol blev en statue af slavehandleren Edward Colston smidt i havnen, i Italien blev en statue af den racistiske journalist Indro Montanelli, der købte en 12-årig etiopisk pige og giftede sig med hende, overhældt med rød maling, og i Belgien blev statuer af Leopold II fjernet eller overmalet.

I København og Nuuk overmalede aktivister statuer af den danske missionær Hans Egede i juni 2020, og i oktober 2020 fjernede gruppen Anonyme Kunstnere en buste af Frederik V fra festsalen på Kunstakademiet og lod den sænke i havneløbet over for Eigtveds Pakhus på Christianshavn, der i sin tid tjente som anløbssted, pakhus og hovedkvarter for Asiatisk Kompagni, der på vegne af den danske konge var involveret i slavehandel og kolonialisering øst for Kap Det Gode Håb. Aktionen på Kunstakademiet blev mødt med voldsom kritik af politikere såvel som avisredaktører, der krævede kunstnerne smidt i fængsel og Kunstakademiet flyttet til provinsen, “Nakskov ville være et smukt sted”, som Dansk Folkepartis Morten Messerschmidt forklarede det.<sup>2</sup>

Statuevælterne beskyldes for at ville slette historien, men det forholder sig faktisk omvendt: Aktionerne er forsøg på at synliggøre tvivlsomme historiske aktører og fortælle historien med udgangspunkt i dens ofre. Historien bliver ikke slettet, den aktualiseres med et nyt perspektiv.

Benjamin-citatet indgår nu som motto i de antiracistiske aktioner og peger på, hvordan monumenter og statuer på ingen måde er neutrale, men tværtimod i aktiv forstand skaber et bestemt billede af verden, hvor nogle menneskers strukturelle underkastelse naturaliseres. Statuerne udtrykker en racial og kolonial dominans, derfor vil aktivisterne have dem væk. At vælte en statue af en sydstatsgeneral eller en monark, der profiterede på slaveri, er at videreføre kolonikritik som afvisning af statsracisme.<sup>3</sup>

Benjamin var naturligvis selv involveret i udviklingen af en materialistisk kunstteori i mellemkrigsårene. “Om historiebegrebet” er Benjamins sidste tekst, skrevet på flugt fra nazismen. For Benjamin hang kunst og revolution uløseligt sammen, projektet var at forbinde Marx og Rimbaud, som André Breton formulerede det (1971, 18). Den satsning går på tværs af Benjamins tekster fra *Passa-*

*geværket* til kunstværkessayet til de historiefilosofiske teser. Kunsthistorie var en direkte politisk aktivitet. Ikke en akademisk disciplin. I den anden halvdel af 1930'erne beskrev Benjamin opgaven som forsøget på at formulere en antifascistisk kunsthistorie, hvis begreber "er fuldstændig uanvendelige for fascismens formål" (1998b, 130). Det er med andre ord en meget politiseret kunsthistorie, vi taler om, nogle vil måske mene, der er tale om en overpolitiseret.<sup>4</sup> Der er da også et element af desperation over Benjamins foretagende, men jeg vil argumentere for, at desperationen er konstitutiv, for så vidt som den kapitalistiske euromodernitet er en lang accelereret krise, afbrudt af momenter af lokal højkonjunktur.<sup>5</sup> Krisen antager forskellige former på forskellige tidspunkter for forskellige grupper, men den er der hele tiden, og materialistiske kunsthistorikere forholder sig nødvendigvis til den på det tidspunkt aktuelle krise diakront og synkront. Forsøger at analysere den og forstår historiske værker med udgangspunkt i igangværende konflikter. Det er det, Benjamin (1998a, 168) kalder "tigerspringet ind i fortiden", hvor fortiden lades med nutid og aktualiseres. Hvor fortiden viser sig at være kontingent og eksplosiv.

Følgende tekst er en diskussion af to signifikante forsøg på at genaktivere en kritisk materialistisk kunsthistorie med henvisning til Benjamin, nemlig David Joselits bog *After Art* og Georges Didi-Hubermans *L'œil de l'histoire*-projekt. Jeg diskuterer de to projekter med henblik på at bidrage til skitseringen af en materialistisk kunsthistorie, der er på højde med den nuværende krise.

### Efterkunsthistorie

I 2013 udgav den amerikanske kunsthistoriker, Duchamp-scholar og *October*-redaktør David Joselit det lille, men ambitiøse skrift *After Art*, hvori han ikke blot skitserer en analyse af den globale samtidskunst, men også udstikker koordinaterne til en ny kunsthistorie, en ny måde at analysere såvel nutidige kunstneriske udtryk som ældre kunst på.<sup>6</sup> I stedet for at fokusere på, hvordan kunst skabes, interesserer Joselit sig for, hvad billeder gør, "når de begynder at cirkulere i heterogene netværk" (2013, xiv). Udgangspunktet for analysen er fremkomsten af de invasive digitale medier og platforme, som ifølge Joselit forandrer kunstens produktions- og receptionsbetingelser. Billeder har selvfølgelig altid været vigtige, men vi lever nu i en kultur, som i bogstavelig forstand er fyldt med billeder. Fra memes til selfies, fra 9/11 til stormen på Kongressen, er billeder det stof, som det sociale og subjekter udgøres af. Hvad betyder det for kunst og den kritiske analyse af kunst er de spørgsmål, som Joselit ønsker at besvare.

*After Art* er et forsøg på at være affirmativ over for de ændringer, som den digitale reproduktion medfører for kunsten. Med henvisning til Benjamins

kunstværkessay, hvor Benjamin beskrev fremkomsten af en ny post-auratisk kritisk kunst, men samtidig måtte forholde sig til fascismens "reaktionære" brug af de nye reproduktionsteknologier, skriver Joselit, at kunsten skal gribe chancen for at cirkulere billeder. Det er en mulighed. Det er en klassisk benjaminsk gestus, Joselit udfører. I sin tekst forsøgte Benjamin (1998b, 154-156) at læse fremkomsten af nye medier som radio og film som en overskridelse af individuel kontemplation af kunstværket til fordel for en adspredt kollektiv eksamination af filmen.

For Joselit fungerer de digitale medier og den globale billeddissemination, som fotografiet, radioen og filmen gjorde det for Benjamin. Som Joselit formulerer det: "Med *After Art* håber jeg at kunne sammenkæde den omfattende billedbestandsekspllosion, der har fundet sted i det 20. århundrede, med sammenbruddet af 'kunstens æra'" (2013, 88). Efter kunsten kommer billederne. Det er en af pointerne med titlen på bogen. Kunst er, eller snarere var, håndgribelige objekter skabt i et bestemt medium eller med henvisning til de kunstneriske medier og disses traditioner, billeder er til gengæld en art kropsløst visuelt indhold, der ikke er bundet af og til et bestemt medium. Med et begreb fra Nicolas Bourriaud (2006) kan vi kalde den nye situation for "postproduktion": Det handler ikke længere om at skabe billeder, skabe nye kunstværker, det drejer sig om at formatere og omformatere et eksisterende indhold. Joselit kaldet det for en "søge-epistemologi" (*epistemology of search*). Kunstnere skal derfor ikke længere skabe "originale" kunstværker, objekter tiltænkt galleriet eller museet, men omformatere og cirkulere billeder. Og hvis de gør det og tager skridtet ud i den digitale billedkultur, så kan kunsten få en ny kraft og deltage i skabelsen af en demokratisk billedsfære, skriver Joselit med henvisning til Benjamin. Det vigtige med billeder er ikke, hvad de er, men hvad de gør. Og det, de gør, er at cirkulere, indgå i forbindelser med andre billeder og løbende ændres. De er ikke unikke, som kunstværker er det.

Joselit skitserer sin efter-kunstneriske cirkulationisme som kontrast til to dominerende forståelser af kunst, der begge viderefører elementer af det moderne kunstparadigme. Joselit kalder dem den neoliberale og den fundamentalistiske forestilling om kunst. Den neoliberale forestilling eller diskurs er den paradoksale kulmination på kunstens objekt karakter, hvor kunstværket ender som en vare på et "frisat" globalt kunstmarked, hvor kunst bliver en "international værdi" (*currency*), som Joselit (2013, 1) formulerer det med henvisning til den amerikanske gynækolog og kunstsamler Donald Rubell. Her er kunst private vareobjekter, som indgår i finansielle transaktioner, og de kan lige så godt stå opmagasineret i lufthavne som udstillet i private kunsthaller eller på offentlige

museer.<sup>7</sup> Det er den neoliberale forståelse af kunst. Kunstmesser, store kommercielle gallerier, biennaler og spektakulære megamuseer er dele af denne udvikling. Nu er kunst først og fremmest et investeringsobjekt. Joselit er kritisk over for denne udvikling og skriver blandt andet, at kunstmuseer i USA er “kunstens centralbanker”, der er involveret i “en kæmpe pengevaskningsoperation, hvor finanskapital forvandles til kulturel kapital, og værdiakкумуляtion får en demokratisk facade” (2013, 71).

Over for denne idé om kunst som en værdi, der cirkulerer på et marked, har vi ifølge Joselit den fundamentalistiske forståelse af kunst, der forsøger at knytte kunstværket til et specifikt sted. Repatrieringsdiskursen er et eksempel på denne diskurs: krav om, at kunstværker eller rituelle objekter skal tilbage til deres oprindelige kontekst, Parthenon-frisen på British Museum eksempelvis, som skiftende græske regeringer har krævet at få tilbage til Athen og det nybyggede museum tegnet af den dekonstruktivistiske stjernearkitekt Bernard Tschumi. Joselit er også skeptisk over for denne idé om kunst, som han mener kendetegner store del af kunsthistorien, der netop forsøger at etablere værkets kontekst. Fundamentalisterne vil føre værket tilbage til dets “oprindelige” *site*, dets oprindelsessted, og de fastholder dermed en forældet idé om stedsspecificitet, som er i modstrid med den samtidige digitale billedcirkulation. Den fundamentalistiske kunstforestilling er dybt indpræget i kunsthistorien, skriver Joselit, tænk på, når ikonografen rekonstruerer tekstlige kilder, eller *connaisseuren* tilskriver værker til kunstnere. Det handler om at fæstne værket til dets sted. Kunsthistorikere begrænser på den måde værkets cirkulation, de sømmer værket fast til museets væg eller kortlægger dets oprindelige historiske kontekst, skriver han. Dermed begrænser de dets frihed, som Joselit forstår som dets cirkulation.

Joselit foreslår at skifte fokus fra værk, skabelse og site til cirkulation, dvs. undersøge den måde, kunstværker bruges, spredes og cirkulerer på. Det centrale er ikke længere kunstneren og kunstværket, kunstnerens intentioner og det unikke værk, som beskueren kontemplerer individuelt i kunstinstitutionens forskellige rum. Det vigtige er nu, hvordan kunst indgår i den udvidede billedsfære, hvor billeder cirkulerer og indgår i forbindelser inden for og uden for kunstinstitutionen. Vi er ikke blot omgivet af billeder, men lever decideret gennem dem, eksempelvis med Instagram-profiler, derfor er det nødvendigt at omkalfatre kunstanalysen, så den kommer på niveau med den ekspansive billedkultur.

Joselits forslag indebærer en radikal gentænkning af de grundlæggende kunsthistoriske og kunstkritiske kategorier som værk og medium. Det er den anden betydning af titlen: *efter kunst* er den nye kunstanalyse, der ikke foku-

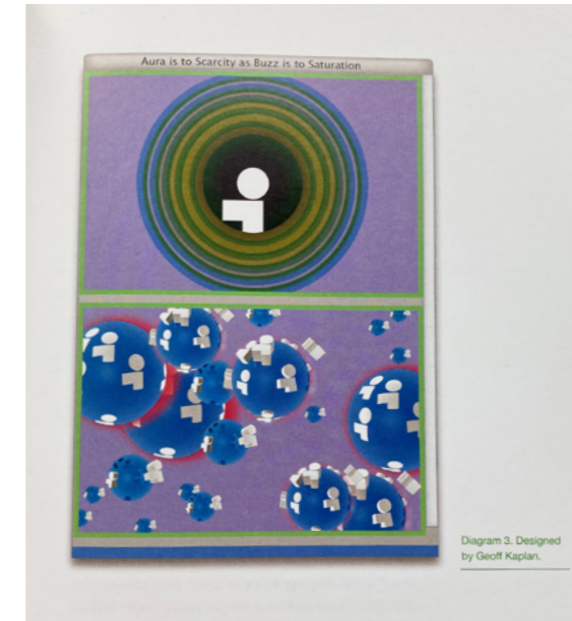


Illustration af Geoff Kaplan fra David Joselit: *After Art* (Princeton & Oxford: Princeton University Press, 2013), p. 17.

serer på intention, *site* og kunstværk, men på effekten af billedernes spredning. Med henblik på denne analyse foreslår Joselit at erstatte medium med begrebet format. Medium har ellers længe været en af de helt centrale kategorier i den formalistiske og postformalistiske kunsthistorie, eksempelvis i amerikansk kunsthistorie med Greenberg og Rosalind Krauss. Det moderne kunstværk var kendetegnet ved en undersøgelse af dets materielle betingelser, af en stadig afprøven af de kunstneriske medier, det være sig maleri, skulptur, fotografi, film etc. Overgangen til de digitale, immaterielle billednetværk betyder imidlertid, at den moderne kunsts selvreflekterende øvelser mister deres betydning. Såvel begrebet medium som Krauss’ postmedium er afhængige af en forestilling om kunstværket som et singulært objekt, mens format åbner for en forståelse af billeder som transitive og dynamiske. Et kunstværk har en form, billeder kan ændre form, kan omformateres.

I dag cirkulerer kunst i en udvidet billedoffentlighed sammen med alle mulige andre billeder. Derfor taler Joselit hellere om billeder end om kunst i betydningen kunstværker. Og billeder er ikke en betegnelse for autonome objekter, men skal snarere forstås som relationer mellem kultur, teknik og økonomi. Med henvisning til Hans Belting og W.J.T. Mitchell pointerer Joselit, at billeder har agens, de er ikke blot tekniske artefakter, men er politiske og økonomiske agenter. Hvis den kunsthistoriske analyse tænker i formater, kan den komme

på højde med denne ændring og beskrive kunstens nye potentialer som cirkulerende og formaterbare billeder.

Det er en radikal omlægning af den moderne kunstanalyse, Joselit forslår, men den er ikke uden forhistorie, skriver han. Før det moderne kunstparadigme var det ligeledes billeders brug, der var i centrum. Det er først med den moderne kunstinstitution, som Joselit med Belting benævner "kunstens æra", at idéen om kunstværket som et isoleret objekt skabt af en inspireret kunstner opstår.<sup>8</sup> Før kunstens æra levede mennesker i en verden af billeder, hvor disse var udstyret med agens eller kraft og skulle fremmane fraværende guder eller slægtninge. Med overgangen til det moderne skete der en forskydning, hvorved det blev kunstneren, der blev udstyret med skaberkraft. Det er mytologien om det skabende kunstnergeni, som har været definerende for såvel forestillingen om kunst som kunstinstitutionen og dens opbygning. I dag står vi imidlertid i en situation, hvor det er nødvendigt at udvikle en ny forestilling om (kunst som) billeder. Kunst er ikke længere et privilegeret laboratorium for billedundersøgelse, som den var i det moderne; nu finder denne undersøgelse sted i en bredere visuel kultur, og kun for så vidt som kunsten tager denne nye situation som udgangspunkt, som præmis, kan den have samtidig relevans.

Joselit positionerer eksplicit sin nye kunsthistorie som en fortsættelse af Benjamin, men også som en revision af denne. Ifølge Joselit er Benjamins analyse af konsekvenserne af fremkomsten af nye symbolske produktionsmidler udgangspunktet for enhver analyse af kunstens cirkulation, for overgangen fra individuelle kunstværker til en virtuelt ubegrænset bestand af billeder. Men det er på tide at forlade den, skriver han. Den er gået hen og blevet en forhindring, for den er nemlig nostalgisk. Benjamin begræder forvitringen af aura, skriver Joselit. Der er en "antagelse om, at den mekaniske reproduktion udgør et absolut tab" (2013, 15). Joselit citerer et længere tekststykke, hvor Benjamin rigtigt nok redegør for, hvordan værkets her-og-nu forsvinder i reproduktionen. Dets unikke eksistens, dets stedsspecificitet, sygner hen, skriver Benjamin, den tekniske reproduktion devaluerer værkets her-og-nu, dets aura. Men Benjamin begræder ikke auratabet. Han beskriver detaljeret de transformationer, der sker, når kunstværket bliver reproducerbart, en proces, der har været undervejs i flere århundreder, skriver han, eksempelvis med litografiet i 1700-tallet, men som ved overgangen til det 20. århundrede når en foreløbig kulmination og ændrer forholdet mellem værk, sted og beskuer. Men Benjamin længes ikke nostalgisk tilbage til en tid, hvor kunstværket endnu var auratisk. Tværtimod forsøger han at beskrive de nye muligheder, der ligger i reproducerbarheden, at den potentielt muliggør en anden omgang med kunst, hvor den individuelle kontemplation

erstattes af en distræt kollektiv evaluering af værket. Han nævner selv dada, surrealismen og den sovjetrussiske avantgarde og deres eksperimenter som eksempler på en fremkommende kommunistisk kunst.

Kunstværkessayet er en meget lidt nostalgisk tekst. Det betyder ikke, at Benjamin ikke er yderst opmærksom på de udfordringer, som reproducerbarheden medfører. På ingen måde. Det er derfor, han begynder og slutter sin tekst med at diskutere den tyske fascisme og dens brug af de nye reproduktionsteknologier. Som Benjamin (1998b, 157) skriver, æstetiserer fascismen det politiske liv.<sup>9</sup> Udfordringen er således ikke, at auraen sygner hen, det er, at fascismen producerer en menneskeskabt aura ved hjælp af de nye symbolske produktionsmidler som radio og film. "Reproduktionen af masserne [i film, ugerevyer, masseoptog og krig] kommer i særlig grad massereproduktionen i møde" (Benjamin 1998b, 191). Auraen genopstår i en fascistisk erstatning. Det er problemet for Benjamin. Det er det, han forsøger at forholde sig til i teksten om kunstværket i dets tekniske reproducerbarheds tidsalder. Fascismen er på én og samme tid helt moderne, adresserer og mobiliserer massen som politisk subjekt, men den gør det på en sådan måde, at massen underkastes føreren, der udstyres med en *ersatz*-aura. Som han formulerer det: "Til undertrykkelsen af masserne, som den i en førerkult tvinger til jorden, svarer bemægtigelsen af et apparatur, som den udnytter til frembringelse af kultværdier" (1998b, 157). Fascismen organiserer masserne, lader dem komme til udtryk, som Benjamin formulerer det, men uden at ejendomsforholdene ændres. Den kritiske, adspredte reception, Benjamin ser som et potentiale i de nye teknikker, slår over i undertrykkelse og i sidste ende krig. Takket være den mekaniske reproduktion skaber fascismens æstetiserede politik auratiske anæstetiserende effekter, som samtidig mobiliserer, forfører og knuser masserne.<sup>10</sup>

Joselit er således gået helt galt i byen, når han kritiserer Benjamin for at være nostalgisk. Benjamin analyserer, hvordan fascismen ved hjælp af nye symbolske produktivkræfter forener den kapitalistiske modernitets heterogene menneskemasser, arbejdere på fabrikken og forbrugere på markedet, i et folkefællesskab, hvor den enkelte indgår i en større helhed defineret gennem race, blod og jord, styret af føreren, der fortryller som en anden filmstjerne. Benjamin skriver på ingen måde, at løsningen er at vende tilbage til en tid før den mekaniske reproduktion, til kultobjektet eller det auratiske kunstværk. Det kan Joselit kun skrive, fordi han reelt ikke har et begreb om det politiske og ikke forstår Benjamins analyse af relationerne mellem de proletariserede masser og de nye teknikker. Det er ikke muligt at vende tilbage. Den revolutionære politik, som Benjamin definerer som antifascistisk og kommunistisk i teksten, består i

at ødelægge førerens aura ved at imødegå den suggestion, fascismen producerer. De nye reproduktionsteknologier, ikke mindst filmen på dette tidspunkt, bliver suggestionsmaskiner i hænderne på Hitler og Goebbels, men de kan også bruges modsat, antisuggestivt så at sige, således at de energier, der ophidser massen, afvikles eller opløses (*Auftlockerung*) (Benjamin 2013, 123) og bliver til en evaluerende kritisk adspredthed. Det er det, Benjamin plæderer for.

Joselit fejllæser altså Benjamin, og fejllæsningen disponerer desværre Joselits forslag om en ny kunsthistorie til en overdreven og ukritisk affirmation af den intensiverede billedcirkulation, som om denne i sig selv har progressiv værdi. Joselit advarer selvfølgelig mod det, han kalder den neoliberale kunstforståelse, men hans egen cirkulationisme er svær at skelne fra denne. Joselits cirkulationisme fremstår på mange måder som en formalistisk version af en mere omfattende finanskapitalistisk fase af senkapitalismen, hvor der sker et fald i profitraten. Mere og mere kapital bindes i aktier og værdipairer og ikke i produktion, hvorfor det ser ud, som om der kan skabes profit uden arbejde. Joselit forsøger nærmest at overbyde finanskapitalen i sin bejaen af cirkulation. Det er en art kunsthistorisk accelerationisme, hvor der skal skrues op for den kapitalistiske modernisering og den teknologiske udvikling.<sup>11</sup> Ud med kritik og negation til fordel for cirkulation. Det vigtigste er at undgå stilstand og stasis. Det er en misforstået deleuzianisme, hvor Joselit forestiller sig efter-kunsten som en art formationsmaskine, der omformaterer på livet løs. Problemet er imidlertid, at efter-kunsten i så fald blot mimer kapitalens deterritorialisering. Kapitalen er en aksiomatik, der opløser alle eksisterende værdier. "Alt fast og solidt fordamper", som der står i *Det kommunistiske manifest* (Marx og Engels 1970, 18). Des mere skizofrent og løssluppet det hele er, des bedre for kapitalen (Deleuze og Guattari 1972, 185). Der er imidlertid ikke nødvendigvis noget emancipatorisk eller progressivt over destruktionsen. Og man skal være svært enøjet for ikke at se de menneskelige og klimatiske konsekvenser af den kapitalistiske modernisering. Efter-kunsten forsøger at bruge kapitalens destruktive kræfter, nu blot tematiseret som det altomsluttende symbolapparat, der er blevet vores anden natur. Men Joselit spørger aldrig, hvad pointen med cirkulationen er. Når kunstnere kaster sig ud i billedekspllosionen og samler billeder, symboler, brands og memes, hvad så? Hvordan adskiller det sig fra den billedcirkulation, der allerede finder sted, hvordan adskiller det sig fra den selvsymbolisering, der kendetegner det senkapitalistiske samfund som helhed, det, som Guy Debord kaldte det spektakulære samfund?<sup>12</sup>

Joselit bliver eksponent for en naiv affirmation af en rent formel cirkulation, som om denne i sig selv besidder en frigørende kraft. Access og links kan være

meget godt, men hvad er det, der er adgang til, og for hvem? Cirkulation bliver såvel form som indhold i Joselits efter-kunstneriske billedcirkulation. Det er en formalisme 2.0, vi får serveret, hvor formaterne ikke gør andet end at afspejle en finanskapitalistisk virkelighed. Og vel at mærke gør det uden at udstille de forstenede forhold, uden at få dem til at danse, som Marx formulerede det. Det smelter bare sammen, det hele, kunst og billeder og varer og teknologisk "fremskridt", det hele danser rundt helt af sig selv og cirkulerer i stadig højere fart. Efter-kunsten er opløst i billedstrømme, ude af stand til at etablere nogen som helst distance, ren globalisering uden noget planetarisk perspektiv.<sup>13</sup> Joselit skriver da også selv, at de manipulationer, efter-kunstnerne udfører, "er en æstetisk analogi til Googles algoritmer" (2013, 58). Men han spørger aldrig, hvordan noget så kedeligt som platformskapitalismens virtuelle realiteter og informationsbilleder kan afføde poesi eller visuel modstand. Det er mimesis uden forskydning, hvor substitutionen af form med format bliver en afsked med det sidste håb om en visuel forskel. Så længe billeder indgår i netværk og spredes, er alt godt. Kunsten har nu endegyldigt tilpasset sig omstændighederne og er forsvundet. Og det samme er kunsthistorikeren. Det er sigende, at Joselits bog er fyldt med diagrammer, lavet af designeren Geoff Kaplan, der gør Joselits begreber til logoer eller trademarks, klar til at cirkulere på det kunsthistoriske marked. Det minder mere om selvbedrag end om et kritisk forsøg på at komme på højde med de igangværende ændringer i kapitalismens kulturelle logik.

### Billeder af sorg og modstand

Den overordentligt produktive franske kunsthistoriker og filosof Georges Didi-Hubermans seksbindsværk *L'Œil de l'histoire*, der udkom i årene 2009 til 2016, er et af de mest ambitiøse forsøg på at skitsere en nutidig benjaminsk kunsthistorie, som ved hjælp af montagen skal indløse såvel fortidens katastrofer som nutidens krise i en sammensat billedmodstand. Efter at have markeret sig med en dekonstruktiv psykoanalytisk-inspireret detaljekunsthistorie i 1980'erne og 1990'erne, hvor han distancerede sig fra Panofskys videnshypotiserende ikonologi og forsøgte at beskrive billedets konstitutive tvetydighed, dets rift (*déchirure*), er Didi-Huberman de sidste 20 år blevet stadig mere politisk i sin måde at analysere billeder på.<sup>14</sup> Han har udviklet en historisk billedantropologi med fokus på, hvordan billeder formidler historie, forstået som et resultat af menneskelige handlinger. Det er ikke mindst gennem læsninger af Benjamin og den tyske kunst- og kulturhistoriker Aby Warburg, at Didi-Huberman har foretaget denne vending. Som de to tyske billedanalytikere arbejder Didi-Huberman montageagtigt med tekster, der forsøger at nærme sig en forståelse af billeders

sammensatte natur, hvordan de indgår i kulturelle og politiske konflikter, og hvordan de både kan udtrykke sorg, men også udgøre en art ikkeprogrammatisk eller opak visuel modstand.

*L'Œil de l'histoire* tager form af lærde og opfindsomme læsninger af en lang række værker og kilder, inklusive film af Sergej Eisenstein, Jean-Luc Godard og Pier Paolo Pasolini, Goethes farvelære, videoer af Harun Farocki, Bertolt Brechts krigscollager, men også de visuelle vidnesbyrd om nazismens udryddelse af jøderne. I sin læsning af de mange forskellige værker og billeder trækker Didi-Huberman på Benjamin og Warburg, men også på filosoffer som Derrida, Deleuze, Foucault, Bataille, Freud og Nietzsche. Omdrejningspunktet i analyserne i de seks bind er billedanalysens evne til at tænke historien på en anden måde. I forlængelse af Warburgs begreb om patosformel og Benjamins dialektiske billede forsøger Didi-Huberman at vise, hvordan billeder åbner for tænkningen af en åben og akronologisk historie. En historie, der er fyldt med små undseelige gestus eller befolket af historiens tabere, dem, der er skrevet ud af historien eller kun er til stede som et spor eller en rest.

Didi-Huberman tager helt eksplicit udgangspunkt i Benjamins historie-filosofiske teser og "ser det som sin opgave at stryge historien mod hårene" (Benjamin 1998a, 163).<sup>15</sup> Den sørgmodighed, som Benjamin skriver karakteriserer den historiske materialist, giver Didi-Huberman en central plads i sin tænkning af billedet og dets formidling af historie. Sørgmodigheden er så at sige udgangspunktet. Som Didi-Huberman har formuleret det, begynder enhver opstand med sorg. Den historiske billedantropologi er et forsøg på at åbne historien igen og standse magthavernes fortsatte march hen over dem, der ligger på slagmarken. Didi-Huberman leder efter visuelle spor efter historiens tabere. Analysen af et Goya-maleri fra serien *Desastres de la guerra* er eksemplarisk. Didi-Huberman noterer sig en menneskelig skikkelse i baggrunden af maleriet, der står med armene hævet over hovedet, oplyst af, hvad der ligner en nedgående sol i et ellers mørkt og dystert maleri. I forgrunden ser vi en brutal krigsscene, hvor soldater skyder en kvinde, der står med armene strakt ud som i et dødsstraf, hendes ansigt reduceret til en brun, udtværet klat. Rundt om soldaterne ligger der lig, og en soldat synes at være i færd med at torturere en siddende person, mens en kvindeskikkelse ligger på knæ og ser ud, som om hun beder for sit liv. Det er statsterror i fuld udfoldelse. Didi-Huberman hæfter sig ved en skikkelse i baggrunden af maleriet, der mest af alt er et omrids. Figuren henvender sig ifølge Didi-Huberman til beskueren, appellerer til dem, der ser billedet, udstøder et stumt råb om hjælp. Didi-Huberman interesserer sig ikke for skikkelsens psykologiske betydning, det er skikkelsens funktion i maleriet, der er vigtig. Figuren,

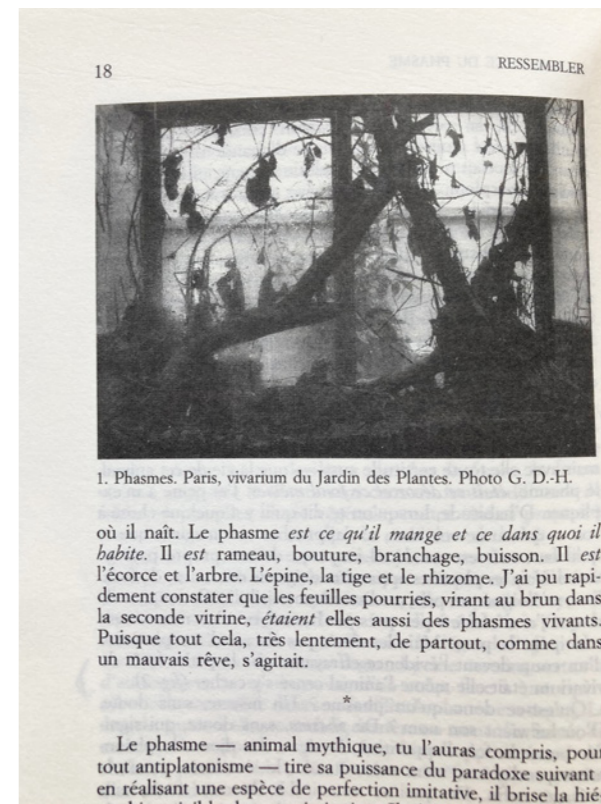


Foto af Georges Didi-Huberman af vandrende pinde fra Jardin des Plantes, Paris, i Didi-Hubermans *Phasmes: Essais sur l'apparition* (Paris: Les Éditions de Minuit, 1998), p. 18.

der er fem-seks-syv streger eller bevægelser med en pensel, og som derfor er skitseagtig – armene ligner eksempelvis lidt vinger, og det er ikke til at afgøre, om skikkelsen har ryggen eller ansigtet mod beskueren – er et opråb mod overgreb, "anonyme menneskers evne til at protestere og rejse sig over for magtens væbnede styrker, der er kommet for at underkaste eller massakrere dem" (Didi-Huberman 2018, 11). Maleriet udtrykker således dyb sorg, fortvivlelse over krigens gru og rædsler, men det opildner også til modstand. De menneskelige figurer i maleriet er både skildret som ofre for bestialske overgreb, men også som kroppe, der siger fra og rejser sig, gør modstand. Didi-Huberman forstår dette som en tilsynekomst af det politiske; billedet har politisk agens. Der er derfor ikke blot tale om en repræsentation af antagonisme, i form af den lille skikkelse i maleriet. Der er tale om en gestus, en præsentation, hvor de undertrykte i historien som billede, i dette tilfælde et maleri, afviser såvel de tidligere sejrherre som nutidens. Som den lille figur i maleriet udgør maleriet således også i sig selv en gestus, det er en handling, billeder er ikke objekter, men handlinger, ifølge Didi-Huberman. Goyas maleri er en afvisning af statsterror.

Didi-Hubermans forfatterskab har fra starten været kendetegnet ved en intens interesse for billedet og dets særlige måde at kommunikere på, det, som

Didi-Huberman (1992) tidligere beskrev som billedets kiggen tilbage på beskueren. Billedets måde at undslå sig litterære definitioner og dets gestaltning af en særlig temporalitet, der vanskeligt lader sig beskrive med kunstvidenskabelige termer, men snarere indfanges af en poetisk skrift, der er prøvende, sensibel og har frasagt sig ethvert forsøg på at udvikle en teori om billedet som sådan, men i stedet møder hvert billede med åbenhed og ydmyghed, som en begivenhed og et vidnesbyrd. Når billedet kommer til syne, krakelerer alle de faste kategorier, vi har om det. Der er nemlig en afgørende forskel på billedet og alle mulige synlige objekter: Billedet er ifølge Didi-Huberman kendetegnet ved en billedlig, nærmest usynlig dybde. En forskel i Derridas forstand, som højst kan fornemmes, men i virkeligheden ikke kan ses og slet ikke gengives som en kunsthistorisk analyse. Billedet er et vidnesbyrd, et historisk vidnesbyrd, der viser os noget andet end det, vi lige umiddelbart kan se.

Lidt som når Didi-Huberman i *Phasmes. Essais sur l'apparition* fra 1998 beskriver sit besøg i Jardin des plantes i Paris, hvor han nysgerrigt betragter alle mulige forskellige insekter og reptiler, krodiller, edderkopper og slanger, der gemmer sig i løv- og blomsterfyldte akvarier. De besøgende forsøger at spotte dyrene, finde deres velkendte former. "Dér er salamanderen! Kan du se den." Et akvarie synes dog at mangle en beboer. Der er blade og kviste, men tilsyneladende ikke nogen dyr. Men det er der så alligevel, akvariet er nemlig fyldt med vandrende pinde, med Phasmidae eller *phasmes* på fransk. Didi-Huberman er lige ved at gå, da han pludselig ser dem eller ser noget. For det er en spøgelsesagtig tilstedeværelse, som kræver, at man giver sig tid til at se, giver sig hen til mørket for at kunne ane de levende væsner, der camouflerer sig så godt, at de forsvinder og glider i ét med omgivelserne. "Mens jeg kiggede på dets omgivelser, 'baggrunden' [le fond] uden dyr, forstod jeg med ét – et øjeblik hvor uvisheden forsvandt, men hvor enhver vished også gik bort – at dette dyrs liv, den vandrende pind, var disse omgivelser og denne baggrund. Det er svært at forklare. Almindeligvis når du får at vide, at der er noget at se, men du ikke kan se det, så rykker du tættere på. Så forestiller man sig, at det, du skal se, er en overset detalje i det visuelle landskab. At se de vandrende pinde kræver det modsatte: ikke-fokuserer, at jeg fjerner mig lidt, overgiver mig til en flydende visualitet" (1998, 17). Man skal ikke gå tættere på for at se, som Didi-Huberman skriver. De små dyr bliver et eksempel på billedantropologiens særlig metodeløse blik, hvor det netop handler om at overgive sig til billedet som en handling eller en gestus, der opløser distinktionen mellem subjekt og objekt, form og formløshed. Hos de små dyr, Didi-Huberman kan se og ikke kan se, glider krop og omgivelser over i hinanden. De små dyr er næsten usynlige og svinger mellem at tage form og kunne ses og så glide i ét med omgivelserne og blive formløse.

Oplevelsen med de vandrende pinde er vintage Didi-Huberman: Det handler om at aflære sig kunsthistoriens (men selvfølgelig også den visuelle kulturs og medievidenskabens og alle de andre visuelle discipliners) metode for at kunne se noget andet. Når man er på vej videre og så standser op og ser noget nyt tone frem. Det er ikke et fokuseret blik, men snarere, som hos Benjamin, et på én gang distraet og indfølelse blik, hvor kunsthistorikeren oplever en forskydning, og den kunsthistoriske viden opløses til fordel for en forskel, det disparate.

I modsætning til mange af de franske filosoffer, han trækker veksler på (Derrida, Foucault og Deleuze), bruger Didi-Huberman i forlængelse af Benjamin dialektik som en beskrivelse af denne proces. Der er en dialektisk bevægelse mellem tilsynkomst og formopløsning, hvor det, han kalder tilsynkomst (choses apparaissantes), ses ud af øjenkrogen. Hvor noget dukker op, viser sig som et resultat af et uventet møde, hvor kunsthistorikeren opdager noget andet, end hun var på jagt efter, ser noget, som man "ikke kan se", eller ikke rigtigt kan se det, man ser, eller ser, at der er noget, man ikke rigtigt kan se. Der er noget i billedet, som sociokulturelle og kontekstuelle analyser ikke kan beskrive, ifølge Didi-Huberman, tilsynkomsten, eller det, han også taler om som det "ikke-specifikke" og "auraens efterliv", men som samtidig heller ikke er et tilbagefald i en transcendent diskurs, det er ikke mirakuløst.<sup>16</sup> Auraen er sekulariseret, som han skriver. Men der er også noget i billedet, en auratisk rest eller spektral dimension.

Billedet er altså tvetydigt. Og kunsthistorikeren skal gengive eller nærmere performe denne tvetydighed. Der også er historiens tvetydighed. Det er Benjamins lære ifølge Didi-Huberman. Og det handler om ikke at forsøge at lave en samlet repræsentation af den, underordne billedet under et samlende begreb. Der er altid flere billeder, og de er heterogene, de udgør en montage. En konstellation. Billedantropologien er affirmativ over for montagen og billedets tvetydighed. Tvetydigheden er udgangspunktet, den er så at sige konstitutiv for den nye billedviden, som Didi-Huberman udvikler. Det er en viden, som er båret af forestillingsevnen. Det, som Didi-Huberman har kaldt "en viden-i-bevægelse". Det handler om at skabe et rum for forestillingsevnen. En viden, som er sensibel over for det tvetydige i billedet og i historien. Det handler om at tage stilling (*prise de position*), men ikke om at vælge side (*prise de parti*) (2009b, 118). At forstå historien kræver, at vi er sensible over for denne tvetydighed. Enhver historisk begivenhed, ethvert historisk billede, er tvetydigt. Ikke i den forstand, at billedet så er falsk eller løgnagtigt. Der er forskel på billedet og løgnet, billedet dukker op, men det er ikke falsk, skin eller overflade, billedet er tvetydigt, ikke dobbelttydigt, det er en "ikke-specifik specificitet". Der er en lapsus mellem billedet og idéen. Et mellemrum. Historien er åben, fyldt med kontingens.

Det er derfor, historiens rædsler også indeholder eller udtrykker modstand. Som i Goya-maleriet eller alle de andre billeder, der indgik i udstillingen *Soulèvements* på Jeu de Paume i 2016, der på mange måder fremstod som udstillingsdelen af *L'Œil de l'histoire*. Billeder, fotografier og malerier, af knyttede næver og løftede arme. I udstillingen viste Didi-Huberman, hvordan lidelse altid også indebærer en emancipatorisk kraft, hvordan tårer (*larmes*) bliver til våben (*armes*). Udstillingen var et atlas af billeder af opstandsgestus. Et atlas i den betydning, som Warburg gav det i sit ufuldendte *Atlas Mnemosyne*, et kort, som dekonstruerer enhver idé om enhed. Som Warburg og Benjamin forsøger Didi-Huberman (2011, 84-85) at lave en samling af billeder eller et udsnit, en *échantillonage*, hvor han kortlægger den stadige dialektiske svingning mellem form og formopløsning, (stats)terror, lidelse og modstand. En bevægelse i en kaotisk verden med monstre (*mostra*) såvel som skønhed og viden (*astra*). Hvor skønhed, de smukke malerier, Goya, Fra Angelico og Botticelli bliver til sorg, men også til modstand.

Historien er smertefuld, men den indeholder også et utal af gestus, hvor folk rejser sig. De mange billeder på væggene i *Soulèvements* og på siderne i *L'Œil de l'histoire* bærer alle vidnesbyrd om såvel lidelse som afvisning. De er fossiler, historien er indgraveret i dem, ligesom med den spøgelsesagtige vandrende pind, der er en art levende fossil, 50 millioner år gammel. Alle værkerne, Didi-Huberman analyserer, er emblematiske udtryk for historiske begivenheder, billeder og former, hvori fortiden og dens kampe lever videre. Ligesom med de fire fotografier fra Auschwitz, som medlemmer fra en *Sonderkommando* tog i hemmelighed inde fra et gaskammer, og som Didi-Huberman analyserer i *Images malgré tout* (2003). De uskarpe, rystede fotografier, sorte skygger og hvidt lys, en døråbning, træer og lig viser fragmenter af liv, som nazisterne forsøgte at udslette fra jordens overflade. Didi-Huberman ser på fotografierne uden at reducere dem til information om lejrene. De er billeder på trods af alt, vidnesbyrd om fortvivlelse, men også modstand og revolte. Det handler ikke om repræsentation eller umuligheden af repræsentation, det negativt sublime, fotografierne viser ikke udryddelsen, de er en gestus, en aktiv handling, Didi-Huberman ser en tragisk styrke i forsøget på at tage fotografier på trods af omstændighederne, inde fra dødslejrene, og i håbet om, at nogen ser billederne.<sup>17</sup>

Didi-Hubermans benjaminske billedantropologi er vel sagtens det mest ambitiøse forsøg på at tænke politisk med billeder i dag, på et tidspunkt, hvor der både er alt for mange billeder over det hele, og hvor der samtidig optages og lagres flere og flere billeder, som vi aldrig ser. Didi-Hubermans (2009a) appel til forestillingsevnen og nænsomme indføling i billedernes ikke-specifikke speci-

ficitet åbner for en forståelse af billeders politiske agens, at billeder er aktive handlinger, små lys i mørket som Pasolinis ildfluer. Billeder er ikke bare passive kopier, billeder tager stilling, er det rum, hvor noget kommer til syne, folket, der afviser. Hvis Joselit opererer med en tvivlsom forståelse af konsekvenserne af den mekaniske reproduktion, forholder det sig helt anderledes med Didi-Huberman, der er helt på det rene med udfordringen, at det ikke er en løsning at kaste sig ud i billedkapitalens ulige og kombinerede udvikling, hvor alt forvandles til soundbites og brands, instant satisfaction og virtuelle realiteter.<sup>18</sup> Det er derfor, han skriver, at billederne tager stilling. Det er der, montagen kommer ind, det faktiske arbejde, sammenstillingen af billeder. Det dialektiske.

Det er så spørgsmålet, om det er så nemt at skelne mellem at tage stilling og vælge side, som Didi-Huberman mener, når han skelner mellem Benjamin og Brecht. Brecht valgte side, når han skrev digte til Stalin, skriver han. Det var en fejl. Det gjorde Benjamin ikke. Men giver det mening at skrive, at Benjamin ikke valgte side? Benjamin var da lige så dedikeret til det revolutionære perspektiv, som Brecht var det. Problemet for dem begge var, at den kontrarevolutionære dynamik havde overtaget momentum og effektivt afsporet den revolutionære satsning alle steder. I Tyskland lod socialdemokratiet protonazistiske frikorps knuse revolutionen i 1919, hvad der banede vejen for Weimarrepublikkens ustabile politiske system, der blev afløst af nazismen, da den økonomiske krise spidsede til i begyndelsen af 1930'erne. På det tidspunkt havde Stalin for længst omlagt den russiske revolution og forvandlet den til stormagtspolitik og partidiktatur. Benjamin og Brecht forsøgte at navigere i en situation, hvor de liberale demokratier gjorde alt for at dæmme op for den proletariske revolution, inklusive slog over i fascistisk (u)orden, gav masserne et udtryk uden at ophæve pengeøkonomien og staten. Det var ikke et spørgsmål om at vælge side eller tage stilling, det gjorde såvel Benjamin som Brecht.

Det rejser til gengæld spørgsmålet om Didi-Hubermans engagement. Alle de fantastiske analyser af de mange billeder af folk, der kommer til syne i smerte såvel som modstand, finder sted uden nogen som helst henvisninger til aktuelle kampe. Det kan kun undre på et tidspunkt, hvor der sker så meget, som der gør, hvor situationen er så forceret, som den er. Siden 2011 har vi set en diskontinuerlig opstandsbølge rulle hen over verden fra de arabiske revolter mod lokale lumpendiktatorer til den sydeuropæiske pladsbesættelsesbevægelse og Occupy i USA, til de chilenske studerende, Maidan i Ukraine, logistikopstanden i Brasilien, demokratiprotesterne i Hong Kong, BLM i USA og, tættere på Didi-Huberman, Nuit Debout og De Gule Veste. Protester, der i udpræget grad er "symbolske" og finder sted som billedbegivenheder. Desværre glimrer de alle ved deres fravær



i Didi-Hubermans skrifter. Det kan godt være, Didi-Huberman ikke vil tage parti, men han kan så begynde med at tage stilling til opstandene. Benjamin var konsekvent for opstanden og imod statsmagten. Det var perspektivet fra “Kritik af volden” i 1921, som blev skrevet på baggrund af nedkæmpningen af spartakisterne i 1919, og frem til “Om historiebegrebet” i 1940, hvor han igen vender tilbage til det tyske socialdemokratis støtte til tysk deltagelse i Første Verdenskrig og Eberts alliance med militæret og de fascistiske frikorps.

Problemet er ikke blot, at Didi-Huberman ikke tager stilling, problemet er også, at hans billedantropologi tenderer til at opløse modstand i en rent formel eller tom gestus, hvor det specifikke forsvinder til fordel for en konstitutiv, grundlæggende menneskelig smerte. Lidelserne fylder meget. Og det er magten generelt, der gøres op med, det er ikke en specifik politisk orden. Det er kort og godt magten, som den lille figur i Goya-maleriet rejser sig imod. Det er ikke Napoleons invaderende styrker. På den måde tenderer Didi-Hubermans sorg som modstand til at blive en tom afvisning. Det er muligheden for at afvise overhovedet, Didi-Huberman skitserer. Og det er vigtigt, det ved vi fra Blanchot og Marcuse, men dermed risikerer konturerne af de historisk konkrete kampe at blive udvisket til fordel for en form for transhistorisk gestus.<sup>19</sup> Det bliver mennesket mod overmagten. Det var måske mest tydeligt på *Soulèvements*-udstillingen, hvor de knyttede nævers og strakte armes kontekster var underligt fraværende eller trådte i baggrunden. De konkrete historiske kampe blev på en eller anden måde ophævet i repetitionen af billeder af kroppe på gaden i modstand eller mutileret af magten. Anderledes hos Benjamin, der hele tiden forholdt sig til den politiske konjunktur, uanset hvor uigennemskuelig den var, uanset hvor forceret eller udsigtsløs den var.<sup>20</sup> Didi-Huberman er desværre langt mere svævende i sin praksis. Det højstemte er lige ved at kamme over og opløse det politiske. Derfor er der også en tendens til, at Warburgs patosformel og Benjamins dialektiske billeder bliver mere patos end antagonisme i Didi-Huberman. Sorgen fylder simpelthen for meget.

Som Benjamin-kenderen Marcello Tarì (2017) har vist, starter revolutionen ikke med sorg, men med glæde og venskab. Revolutionen er hverken reform af staten eller en teknologisk acceleration, som Joselit tror, det er en omkalfatring af én selv og af verden, hvor vi starter med at smadre så meget som muligt af kapitalens arkitektur og infrastruktur for at minimere afstanden mellem os her og nu. Det er et forsøg på at blive immanent med andre, lidt som i kærlighed. Det er dérfra, modstanden starter, ikke i sorgen og lidelserne. Det er en kamp, som Didi-Huberman også hele tiden viser, en kamp mod nutiden, mod den herskende orden; det er derfor, de revolutionære skyder mod urene, som Benjamin skriver i

tese 15 i “Om historiebegrebet”, hvert øjeblik er afgørende. Men Didi-Huberman forsøger at blive stående i mørket foran den vandrende pind.

### Fra tragedie til organisering

Joselit og Didi-Huberman leverer begge vigtige bidrag til en aktualiseret Benjamin-inspireret materialistisk kunsthistorie, der forsøger at tænke kunstens rolle i en udvidet billedsfære. De er enige om, at en kritisk, symptomologisk aflæsning af kulturelle produktioner må tage udgangspunkt i billeder i flertal. Den kunsthistoriske analyse kan ikke finde sted som en analyse af kunstværket, værket som et quasi-sakralt objekt. I den forstand er modernismen (og kunsthistorie som autonom disciplin) ovre. Og de er også enige om, at det handler om brugen af billederne. Som Didi-Huberman formulerer det, er “brugen af et billede altid måden hvorpå det er situeret i forhold til andre billeder” (2016, 21). Det er måden, billeder bruges på, i montagen eller netværket, det handler om at analysere. Det enkelte billede er ikke “godt” eller “ondt” i sig selv, det er brugen af billeder og den konstellation, de indgår i, det handler om. Didi-Huberman eksemplificerer dette med ordet folk, som både bruges af Goebbels, men også af Brecht og Pasolini. Det er det samme med billeder. Det handler om sammenstillingen.

Desværre er de begge to rundet af den generelle og tilbunds gående afpolitiserings, der har fundet sted med kritisk tænkning i perioden siden begyndelsen af 1980'erne.<sup>21</sup> Joselit ender med en næsten karikeret affirmation af den globale kapital. Det er Didi-Huberman heldigvis ikke i fare for at gøre, til gengæld forbliver hans billedantropologi så fokuseret på lidelse, at den tenderer til at kamme over i diffus pessimisme. Hos Benjamin var det tragiske eksplicit knyttet til et kompromisløst engagement til fordel for det revolutionære perspektiv. Dengang som nu skal pessimismen organiseres.<sup>22</sup> Opgaven er igen at gøre kunstteorien uanvendelig for fascismen.

---

### ABSTRACT

The German avant-garde critic Walter Benjamin remains an important reference within materialist art historical research. His Marxist reading of the emergence of new means of image production as well as his critique of cultural historical artefacts as documents of barbarism continue to inspire scholars and activists, most recently in the toppling of racist statues in 2020. The article discusses the use of Benjamin through a discussion of David Joselit's *After Art* and Georges Didi-Huberman's *L'œil de l'histoire* series. Joselit proposes to expand the notion of the artwork through a focus on the networks where images circulate in globalized neo-liberalism but paradoxically ends up with a de-politicized idea

of image circulation. Didi-Huberman uses Benjamin in an impressive re-thinking of art history as a question of the apparition and disappearance of images, images as gestures of defiance. Didi-Huberman, however, neglects to connect his analyses of historical images of conflict with the crisis-ridden contemporary historical situation.

---

#### NOTER

- 1 Det er sigende, at den første årgang af *Kritische Berichte*, der var det vigtigste tidsskrift for den nye socialhistoriske kunsthistorie i Tyskland, indeholdt en længere præsentation af Benjamin og kunsthistorien. Wolfgang Kemp: "Walter Benjamin und die Kunstwissenschaft".
- 2 Morten Messerschmidt i Nikolaj Heltoft: "Messerschmidt om buste-skubber: 'Gør man den slags vandalisme til sit projekt, er man skør i bolden'", *Politiken*, 13. november 2020, <https://politiken.dk/kultur/kunst/art7997962/%C2%BBG%C3%B8r-man-den-slags-vandalisme-til-sit-projekt-er-man-sk%C3%B8r-i-bolden%C2%AB>.
- 3 For en analyse af dansk statsracisme, se Mikkel Bolt: "On the Turn Towards Liberal State Racism in Denmark".
- 4 Jeg er således helt uenig med Karl Werckmeister, en af de vigtigste nulevende marxistiske kunsthistorikere, når denne konkluderer, at Benjamin er irrelevant i dag. Werckmeister kritiserer med rette en særlig apolitisk brug af Benjamin i 1980'erne og 1990'erne, men Werckmeisters affejning af Benjamin – der ifølge Werckmeister led af "uklare politiske aspirationer" – er baseret på en fejlagtig kapitalismeforståelse, der i sidste ende leder Werckmeister til at plædere for relevansen af et statskapitalistisk alternativ. I 1930'erne var det Sovjetunionen, i dag er det Die Linke. Men hverken dengang eller nu er socialiseringen af produktionen et revolutionært perspektiv. Otto Karl Werckmeister: "Benjamin, sonst nicht". Se også Otto Karl Werckmeister: *Linke Ikonen. Benjamin, Eisenstein, Picasso – Nach dem Fall des Kommunismus*.
- 5 Som vi finder det beskrevet hos Marx og senere marxister som Bordiga, Trotskij og Samir Amin. Se fx Samir Amin: *L'Impérialisme et le développement inégal*.
- 6 Jeg har tidligere skrevet om Joselits bog inden for rammerne af en diskussion af spørgsmålet om samtidskunstens forhold til avantgarden: Mikkel Bolt: "Avantgardens efterord", in *Samtidskunstens metamorfose*, pp. 55-132.
- 7 Jf. Hito Steyerls (2019) essay om det netværk af skattefrie zoner, fra Genève til Monaco til Singapore, som samtidskunstværker, det, hun hun kalder "toldfri kunst", bevæger sig igennem.
- 8 Joselit henviser til den engelske oversættelse af Hans Belting: *Bild und Kult*.
- 9 Jeg har forsøgt at genaktivere Benjamins begreber i en analyse af Donald Trump som sen fascist i "Benjamin og Trump. Fascisme, kontrarevolution og æstetiseringen af politikken".
- 10 Det er Susan Buck-Morss (1994), der pointerer den anæstetiserende dimension ved nazismens æstetisering af det politiske.
- 11 Accelerationisme er blevet samlebetegnelse for nyere forsøg på at tænke en overvindelse af kapitalismen gennem kapitalismen. Det var teksten "#Accelerate: Manifesto for an Accelerationist Politics", forfattet af Nick Srnicek og Alex Williams, som for alvor lancerede accelerationismen som postmarxistisk projekt. For en kritik, se Mikkel Bolt og Dominique Routhier (2017).
- 12 Guy Debord: *Det spektakulære samfund*.
- 13 I sit forsøg på at formulere en tidssvarende litteraturvidenskab modstiller Gayatri Spivak (2003) globaliseringen og det planetariske. Globalisering er den elektroniske kapitals uniforme underkastelse, og det planetariske er en fremmedhed, der ikke blot er en eksisterende modsætning til globaliseringen, men en bevægelse væk fra globaliseringen hen imod noget andet.

- 14 For introduktioner til Didi-Huberman på dansk, se Mikkel Bogh: "Den lærde uvidenhed – en lille indføring i Georges Didi-Hubermans ikke-viden", og Michael Kjær: "Billedrummet som et levende atlas i verden. En introduktion til Georges Didi-Hubermans billedpolitiske projekt og kuratoriske praksis".
- 15 Citeret eller parafraseret af Didi-Huberman i stort set alle hans bøger.
- 16 Som Didi-Huberman forklarer Frédéric Lambert i et interview: "'Mirakuløst' er helt sikkert for meget sagt." (Lambert og Niney 2017, 16).
- 17 For en fin diskussion af Didi-Hubermans analyse af de fire fotografier i en erindringsæstetisk optik, se Jacob Lund: *Erindringens æstetik* (2011, 36-38).
- 18 Kapitalens ujævne og kombinerede udvikling er selvfølgelig Lev Trotskijs beskrivelse af den kapitalistiske modernitets ikkelineære udvikling, hvor forskellige stadier sameksisterer (fx håndværk og fabriksproduktion eller realisme og modernisme i kunsten).
- 19 Sidst i 1950'erne og i begyndelsen af 1960'erne skitserer Maurice Blanchot og Herbert Marcuse et udkast til en teori om afvisning som en art postpolitisk gestus på den anden side af den organiserede arbejderbevægelses implosion som revolutionær kraft. Jf. Maurice Blanchot: "Le refus" og Herbert Marcuse: *Det én-dimensionale menneske*.
- 20 For en god analyse af denne opacitet, se Denis Hollier: "Desperanto".
- 21 Jf. Mikkel Bolt: "Kritik af kritikken af kritikken. Latour, Foucault, Marx".
- 22 Som Benjamin (1996, 194) formulerer det med henvisning til Pierre Naville i surrealismes-saget.

#### LITTERATUR

- Amin, Samir. 1976. *L'Imperialisme et le développement inégal*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Belting, Hans. 1990. *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*. München: Beck.
- Benjamin, Walter. (1929) 1996. "Surrealismen. Det sidste snapshot af den europæiske intelligentsia" ["Der Sürrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz"]. In *Fortælleren og andre essays*, oversat af Arno Victor Nielsen, 179-196. København: Gyldendal.
- Benjamin, Walter. (1940) 1998a. "Om historiebegrebet" ["Über den Begriff der Geschichte"]. In *Kulturkritiske essays*, oversat af Peter Madsen, 159-171. København: Gyldendal.
- Benjamin, Walter. (1936) 1998b. "Kunstværket i dets tekniske reproducerbarheds tidsalder" ["Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit"]. In *Kulturkritiske essays*, oversat af Jørgen Holmgaard, 129-158. København: Gyldendal.
- Benjamin, Walter. 2013. "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit" (Dritte Fassung). In *Werke und Nachlaß. Kritische Gesamtausgabe. Band 16: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, 96-163. Frankfurt: Suhrkamp.
- Blanchot, Maurice. (1958) 2003. "Le refus". In *Écrits politiques. Guerre d'Algérie, Mai 68, etc.*, 11-12. Paris: Lignes.
- Bogh, Mikkel. 1995. "Den lærde uvidenhed – en lille indføring i Georges Didi-Hubermans ikke-viden". *Bulletinen. Meddelelser fra Dansk Kunsthistoriker Forening* 23: 21-2.
- Bolt, Mikkel. 2011. "On the Turn Towards Liberal State Racism in Denmark". *e-flux journal* nr. 22. <https://www.e-flux.com/journal/22/67762/on-the-turn-towards-liberal-state-racism-in-denmark/>
- Bolt, Mikkel. 2016. *Samtidskunstens metamorfose*. Aarhus: Antipyrine.
- Bolt, Mikkel. 2017. "Benjamin og Trump. Fascisme, kontrarevolution og æstetiseringen af politikken". *Agora. Journal for metafysisk spekulation* 2-3: 250-283.

Bolt, Mikkel. 2019. "Kritik af kritikken af kritikken. Latour, Foucault, Marx". In *På råbeafstand af marxismen. Den vestlige marxismes selvkritik, udvidelse og afvikling*, 31-79. Aarhus: Antipyrene.

Bolt, Mikkel og Dominique Routhier. 2017. "Kritiske randbemærkninger om '#Accelerate. Manifest for en accelerationistisk politik'. *Mr Antipyrene* 3: 123-160.

Bourriaud, Nicolas. (2003) 2006. *Postproduktion [Postproduction]*. Oversat af Morten Salling. København: Det Kongelige Danske Kunstakademi.

Breton, André. (1935) 1971. "Discours au Congrès des écrivains". In *Position politique du surréalisme*, 15-18. Paris: Jean-Jacques Pauvert.

Buck-Morss, Susan. (1992) 1994. "Æstetik og anæstetik. Walter Benjamins 'kunstværkessay' revurderet" ["Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin's Artwork Essay Reconsidered"]. Oversat af Bert van Heel, *K&K* 77: 49-90.

Debord, Guy. (1967) 2020. *Det spektakulære samfund [La société du spectacle]*. Oversat af Louise Bundgaard og Gustav Hoder. Aarhus: Antipyrene.

Deleuze, Gilles og Félix Guattari. 1972. *L'Anti-Œdipe. Capitalisme et schizophrénie*. Paris: Minuit.

Didi-Huberman, Georges. 1992. *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Paris: Les Éditions de Minuit.

Didi-Huberman, Georges. 1998. *Phasmes. Essais sur l'apparition*. Paris: Les Éditions de Minuit.

Didi-Huberman, Georges. 2003. *Images malgré tout*. Paris: Les Éditions de Minuit.

Didi-Huberman, Georges. 2009a. *Survivance des lucioles*. Paris: Les Éditions de Minuit.

Didi-Huberman, Georges. 2009b. *L'Œil de l'histoire. Tome 1: Quand les images prennent position*. Paris: Les Éditions de Minuit.

Didi-Huberman, Georges. 2011. *L'Œil de l'histoire. Tome 3: Atlas ou le gai savoir inquiet*. Paris: Les Éditions de Minuit.

Didi-Huberman, Georges og Didier Deleule et al. 2016. "Image (de la) critique". *Bulletin de la Société française de Philosophie* 110, nr. 2 : 1-38.

Didi-Huberman, Georges. 2018. "Conflicts of Gestures, Conflicts of Images". *The Nordic Journal of Aesthetics* 55-56: 8-22.

Hollier, Denis. 1996. "Desperanto". *New German Critique* 67: 19-31.

Joselit, David. 2013. *After Art*. Princeton & Oxford: Princeton University Press.

Kemp, Wolfgang. 1973. "Walter Benjamin und die Kunstwissenschaft". *Kritische Berichte* 1, nr. 3: 30-50.

Kjær, Michael. 2017. "Billedrummet som et levende atlas i verden. En introduktion til Georges Didi-Hubermans billedpolitiske projekt og kuratoriske praksis". *Periskop* 18: 44-62.

Lambert, Frédéric og François Niney. (2008) 2017. "Billedernes vilkår. Interview med Georges Didi-Huberman" ["L'expérience des images"]. Oversat af Karen Benedicte Busk-Jepsen, *Periskop* 18 : 14-28.

Lund, Jacob. 2011. *Erindringens æstetik*. Aarhus : Klim.

Marcuse, Herbert. (1964) 1969. *Det én-dimensionale menneske [One-Dimensional Man]*. Oversat af Merete Ries. København: Gyldendal.

Marx, Karl og Friedrich Engels. (1848) 1970. *Det kommunistiske manifest [Manifest der Kommunistischen Partei]*. Oversat af Sven Brüel. København: Rhodos.

Spivak, Gayatri. 2003. *Death of a Discipline*. New York: Columbia University Press.

Srnicek, Nick og Alex Williams. 2014. "#Accelerate: Manifesto for an Accelerationist Politics". In *#Accelerate. The Accelerationist Reader*, redigeret af Armen Avanessian & Robin Mackay, 347-362. Falmouth: Urbanomic.

Steyerl, Hito. (2015) 2019. "Toldfri kunst" ["Duty Free Art"]. In *Toldfri kunst. Kunst i den verdensomspændende borgerkrigs tidsalder*, oversat af Peter Borum, 99-118. København: Informations Forlag.

Tari, Marcello. 2017. *Non esiste la rivoluzione infelice: Il comunismo della destituzione*. Rom: Derive Appodi.

Werckmeister, Otto Karl. 2014. "Benjamin, sonst nicht". *Das Argument* 309: 531-536.

Werckmeister, Otto Karl. 1997. *Linke Ikoner. Benjamin, Eisenstein, Picasso – Nach dem Fall des Kommunismus*. München: Carl Hanser Verlag.