

# Mod en personlig kunsthistorie?

Kære læser

Vi vil bede dig (gen)overveje et af kunsthistoriefagets centrale spørgsmål: Har kunstnerens subjektivitet og biografi betydning for, hvordan personens praksis skal fortolkes og formidles? Spørgsmålet er komplekst, og det har længe spøgt i de universitetsstuderendes læseplaner, i kunsthistorisk forskning og i den offentlige debat. Det ligger heller ikke langt fra vores egne praksisser. Som fire kulturarbejdere – to kunsthistoriestuderende og to nyuddannede billedkunstnere – oplever vi på hver vores måde, at det biografiske fylder i vores arbejde. Nogle af os skriver om kunstnere. Andre af os bliver der skrevet om. Her er vi mange gange stødt på spørgsmålet om subjektivitet og biografi. Det kan bruges til at gentænke måden, vi formidler kunst på, og det kan åbne op for vigtige samtaler om, hvordan kunstnere i dag bruger det personlige som værktøj – i og om måden, hvorpå kunsthistoriefaget i dag institutionaliserer det personlige.

Men hvor begyndte den biografiske tilgang til kunsten? Kimen til den vestlige kunsthistories idé om kunstnersubjektet blev lagt i renessancen. Den italienske maler og forfatter Giorgio Vasari (1511-1574) udgav i 1568 bogen *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori*, som præsenterer en række kunstnerbiografier, der blandt andet er kendetegnet ved deres beskrivelser af kunstnernes private forhold og personlige karakter. Interessen for den enkelte kunstner kan ses i forlængelse af, at man omkring 1500-tallet bevæger sig væk fra idéen om naturen som en kreativ skabende kraft, til i stedet at opfatte kreativitet som en proces, der foregår i kunstnerens fantasi (Hansen 2017, 4.8). Man begynder at anse kunstnerens liv og personlighed som afgørende for det kunstneriske virke.

Ordet “biografi” kendes på dansk fra slutningen af 1700-tallet, hvor historicismen blomstrede frem i Europa (Fabricius 2009, 504). Den historicistiske tilgang dikterede lovmæssigheder i udviklingen af historien, og i biografien søgte man ligeledes at videnskabeliggøre og formalisere den personlige udvikling. Men idéen om, at beskrivelsen af en kunstners liv skulle kunne udgøre en nøgle til at åbne betydningen af personens praksis, er sidenhen blevet kraftigt udfordret. For at belyse det, springer vi helt frem

til 1960'erne og essayet “Forfatterens død” fra 1967 (1977), hvor den franske semiolog Roland Barthes (1915-1980) fremlægger en postmodernistisk kritik af den biografiske læsning af litteratur. Essayet blev et vigtigt vendepunkt i udviklingen hen imod at skelne mellem biografi og værk og fokusere på værket i al dets fortolkelighed. I Barthes' essay modsiges idéen om, at kunstnerens liv og intentioner kan være grundlag for værkets betydning.

Men betyder det, at en biografisk læsning ikke er mulig efter en postmodernistisk kritik? Netop dette spørgsmål stiller kunsthistoriker Mathias Danbolt i sin artikel “Det umulige puslespil: Feliz Gonzalez-Torres og biografens irreversibilitet”. I en analyse af den cubanskfødte amerikanske kunstner Feliz Gonzalez-Torres' værk *Untitled (Lover Boys)* fra 1991 viser Danbolt (2010, 90-95), hvordan receptionen af værket er dobbeltydig og dermed betydningsfuld også uden for dets forbindelse til Gonzalez-Torres' eget liv; fra dets performative og relationelle aspekter til fortællingen om den aidsyge kunstner og partneren Ross. Med henvisning til litteraturforsker Jon Helt Haarders bog *Performativ biografisme* beskriver Danbolt (2010, 95), at ekskluderingen af biografens betydning altid allerede sker *inden for* den biografiske problemstilling. Ifølge Danbolt skal biografien ikke forkastes, men den biografiske læsning skal gentænkes. Betragtes kunstnerens værker eksempelvis ikke blot som et selvportræt, men derimod som et portræt af personens relationer, altså som en form for “delt selvbiografi”, kan den individorienterede biografi udfordres.<sup>1</sup>

12 år er gået, siden Danbolt udgav sin artikel, og den biografiske kunsthistorie har stadigvæk stor indflydelse på, hvordan kunst forvaltes, formidles og udstilles på kunstinstitutioner. Samtidig har idéen om den delte selvbiografi som praksisform givet rum for nye fortællinger, der for eksempel inkluderer kunstneres muser som aktive medskabere og selvstændige individer. Vores essay vil bevæge sig væk fra det ensidige fokus på individet og inspirationskilderne og i stedet udforske det netværk, der ligger bag det personlige, og hvordan synliggørelsen af dette kan sætte nye mål for, hvad en biografisk kunsthistorie skal i dag. På de næste sider kan du læse brudstykker fra en længere e-mailkorrespondance skrevet i 2020, hvor vi ud fra hver vores associationer, anekdoter og kommentarer i samarbejde forsøger at tegne et billede af, hvad vi vil kalde “den personlige kunsthistorie”. I udvekslingerne har vi forsøgt at tilbyde alternativer til det biografiske i traditionel forstand ved at fremstille nye, samhörige og performative måder at sprogliggøre det personlige på.

## Personlige fragmenter

Først er det vigtigt at indkredse, hvad en personlig kunsthistorieskrivning betyder for os fire. Vi må forsøge at konceptualisere, hvad “det personlige” er. Jeg tænker i hvert fald, at den personlige historieskrivning skal have plads til mange nuancer og ting, der stikker i helt forskellige retninger – ligesom en ægte personlighed.

Hvis det biografiske kan betragtes som en form for selekteret perspektiv på nogens levede liv, så må den personlige kunsthistorieskrivning være mere rodet. Jeg forestiller mig et hoved med utallige antenner!

Det er et sjovt billede, men jeg må indrømme, at jeg har svært ved at forstå, hvad “personlig historie” og “personlig kunsthistorie” skal betyde. Jeg synes, at vi skal sætte spørgsmålstegn ved, hvorvidt det spiller en rolle, at vi er to kunstnere og to kunsthistoriestuderende, der samarbejder om netop disse betegnelser. Forstår vi i virkeligheden begreber som “kunsthistorie”, “kunst”, “historie” og “det personlige” forskelligt, både institutionelt og som individer? Måske vi skal forsøge at tale ud fra et individuelt afsæt til at starte med.

Ja okay, lad os forsøge at gøre vores definitioner af det personlige så umiddelbare som muligt, og ikke kun skrive dem ud fra et akademisk grundlag. For hvad er der egentlig personligt ved det?

Jeg tror nu også, at min idé om det personlige kan være præget af alle de teoretikere, jeg har læst – og særligt den måde, jeg bruger dem på. Men det er også mine egne erfaringer af verden. Det er min ubearbejdede tekst. Det er mine data, når jeg søger rundt på nettet. Det er det, der sker, *før* jeg træder offentligt ud blandt jer andre. Mine e-mails i denne korrespondance svæver på grænsen mellem det personlige og performative, for jeg sidder faktisk i Word og redigerer teksten, inden jeg sender den til jer.

Det personlige for mig er, hvordan jeg interagerer med mine omgivelser, og hvordan omgivelserne får mig til at handle. Det er akkumulationen af alt, hvad jeg har lavet i løbet af mit liv, de mennesker, jeg har omgivet mig med, sport jeg har dyrket, skulpturer jeg har formet, blyanter jeg har spidset, tomater jeg har hakket, film jeg har set, mennesker jeg har elsket, vinduer jeg har pudset, tøj jeg har haft på. Alt har været med til at forme min krop, min hud, min hjerne, mine hormoner, følelser, tanker, kropssprog, mit forhold til maskiner, planter, organiske støbematerialer, gipsredskaber. Alt sammen er med til at gøre, at jeg er mig og ikke en anden. [1]



[1] Udsnit af fingre, affotograferet med et mikroskop. Foto: Simone Cecilie Pedersen.

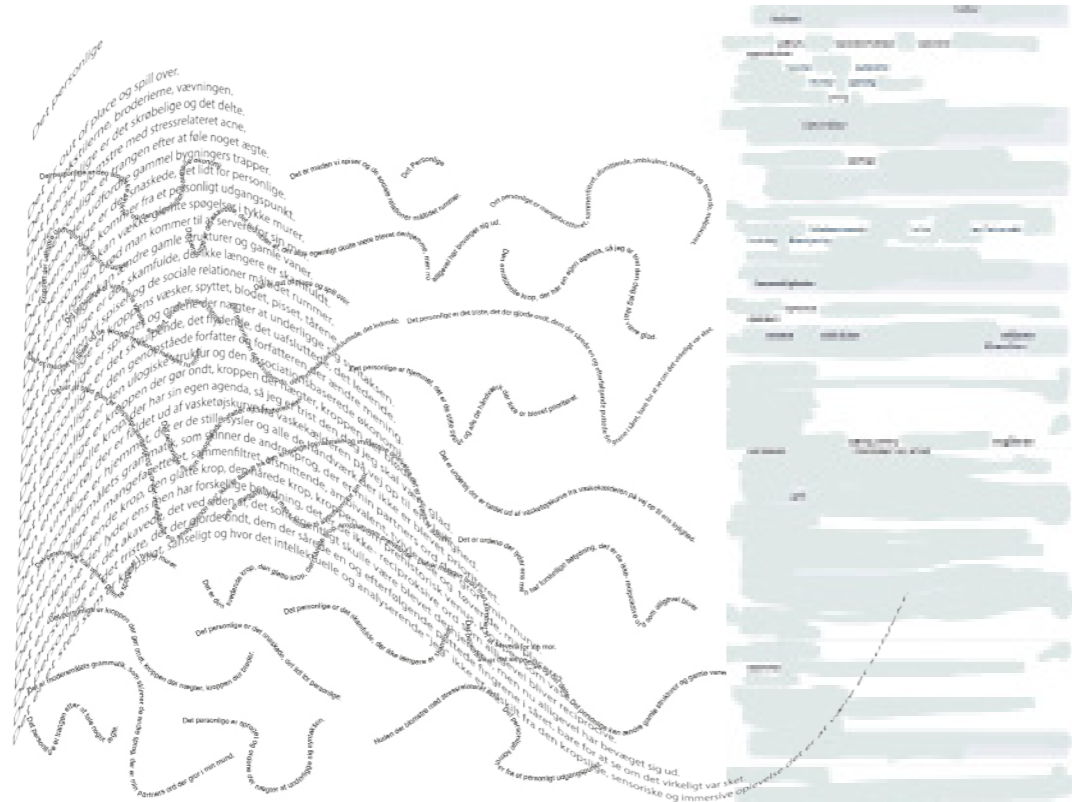
Jeg er enig i, at det personlige er alt det, man er. Men jeg tror også på, at det personlige kan være en udvælgelsesproces. Giver det mening? Det personlige rodfæster sig i vores “blikke”, og nu må jeg alligevel trække på en reference; som den britiske filmteoretiker Laura Mulvey (1999) viser i sin teori om *the male gaze*, er blikket magtfuldt og selektivt: Når et jeg aktivt vælger, at noget er vigtigt at fokusere på, så vinkles fortællingen. Blikket er meget personligt. Hvad vi lægger mærke til, afhænger af, hvem, hvad, hvor, hvornår og hvorfor vi er.

Den biografiske kunsthistorie er jo også kun ét ud af mange perspektiver på en kunstners liv og virke. I den forstand er den biografiske metode i virkeligheden allerede personlig?

Ja, præcis. Hvordan en kunstner eller et værk vinkles, er altid et valg. Ifølge den amerikanske teoretiker Donna Haraway (2018) produceres viden ikke intetstedsfra, som et slags gudedrick, men gennem en situeret krop. Der er altid en krop bag videnskabelig forskning. Al kunsthistorieskrivning har ifølge denne tankegang et personligt afsæt – personligt i den forstand, at videnskabelige metoder afviger fra den måde, viden faktisk skabes på. De erkendelsesmodeller eller koncepter, vi vælger at anvende, er selekterede. Det betyder ikke, at objektivitet ikke eksisterer, men objektiviteten, eller den kvalificerede viden om “den virkelige verden”, er subjektiv.

Den situerede stemme har de seneste år også spillet en rolle i, hvordan kunst formidles. I litteraturen ses det, hvordan essaygenren skaber nye muligheder for at bruge kunstnerens liv og kunst som omdrejningspunkt for personlige fortællinger og eksperimenterende måder at skrive historie på: Fra litteraturlektor Lilian Munk Rösings bog *Anna Anchers rum* (2018) over litteraturkritiker og essayist Susanne Christensens *Leonoras rejse* (2018) til Olivia Laings forfatterskab. Her kommer vi helt tæt på deres livsverdener – ikke kun kunstnernes, men også forfatterne selv.<sup>2</sup> Som en anden form for situeret skriverseri kan essayet “De personlige penge” af Rhea Dall, leder af Overgaden, nævnes. Gennem anekdoter peger Dall (2020) på større, politiske magtstrukturer og viser ud fra sin egen position, hvad det vil sige at være kulturarbejder i en neokapitalistisk økonomi, hvor penge bogstaveligt flytter kunsten.

Jeg vil mene, at det personlige er dobbelttydigt: Det er både summen af det, der sorteres fra, og det, der aktivt vælges til. Det er det rodede, levede liv og det individuelle valg. [2] To mennesker kan ikke dele en personlighed; dog er det personlige afhængigt af andre, da vi først forstår, hvad der er særligt personligt for os, når vi ved, at det er anderledes hos andre.



[2] Med udgangspunkt i ordbogsformatet har Siska Katrine Jørgensen og Anne Sofie Skjold Møller i fællesskab givet deres bud på, hvordan “det personlige” kan visualiseres.

## Historieskrivning og det personliges politik

For at undersøge det personlige yderligere foreslår jeg, at vi deler materiale, som vi mener beskriver “den personlige historieskrivning”. Den franske filosof og litteraturkritiker Hélène Cixous bruger i sit essay “Medusas Latter” (1999, 287) et lyrisk (og på mange måder personligt) sprog til at gøre op med en historieskrivning, der forsøger at ordne, kortlægge og skabe enhed. I stedet taler hun for et virvar af historier, der løber igennem hinanden. Den franske tradition *écriture féminine* og Cixous’ idé om, at der findes særlige kvindelige kvaliteter, er siden blevet anfægtet af queerteoretiske positioner. Men pointen om, at man igennem skriften kan udvide historiebegrebet, mener jeg er central for vores forsøg på at nærme os den personlige kunsthistorieskrivning.

Jeg kan virkelig godt lide Medusa som figur. Medusa er så mange ting på en gang, både dyr og menneske, monster og offer, beskytter og fjende, og selve hendes hår, de snoende og bidende slanger, afviser ideen om det lineære og logiske. Jeg synes, at det er vigtigt at huske på, at alting, og

især historieskrivningen, altid er kompliceret. Cixous (1999, 292) skriver også om det sammenfiltrede i relation til sproget ved at påpege dobbeltbetydning af ord som det franske “voler”, der både kan betyde “at flyve” og “at stjæle”. Selv enkelte ord kan have flere fortællinger end én!

Begge jeres mails startede tanker hos mig. Med Cixous lægges der jo op til et opgør med sprogets underliggende magtstrukturer, men kan hendes fokus på multiple historier og kompleksitet også tilbyde os nye modeller at skrive historie ud fra? Jeg er selv meget interesseret i det sammenfiltrede, og jeg synes, det er et godt billede på, hvad kunsthistorikeren Amelia Groom også skriver om i sit essay “A Lichenous Embrace”.

Kort fortalt problematiserer Groom (2017) den vestlige kunsthistories hang til individualitet. Hun beskriver Claude Cahuns (1894-1954) samarbejde med partneren Marcel Moore (1892-1972), der egentlig står bag mange af Cahuns selvportrætter. Ifølge Groom har kunsthistorien reduceret Moore til et stativ, der passivt har holdt kameraet. Sandheden er, at Cahuns praksis er et samarbejde. En samskabende praksis, der udgjorde helheden af Cahuns værker [4]. Ligesom symbiosen mellem en svamp og en alge udgør helheden af lav. [3]

Grooms spekulationer i det symbiotiske som en måde at udfordre de gængse hierarkier og modeller, vi skriver historie ud fra, forklarer meget præcist, hvordan jeg forstår den personlige historieskrivning. Måske er den personlige kunsthistorieskriver bevidst om, at der er flere aktører på spil i historien om individet?

Jeg kan også godt lide det sammenfiltrede og relationelle som et billede på den personlige historie. Jeg kommer til at tænke på den amerikanske forfatter Carol Hanischs essay “The Personal is Political” fra 1969 (2000). Essayet udsprang af en frustration over, at diskussionen om kvinders undertrykkende vilkår blev set som navlebeskuende og ikke som politisk. Fortællingen om det personlige er noget, som traditionelt har knyttet sig til enkelte individer, til hjemmet, til kærlighedsrelationer, og alt det, der var for privat til at bringe frem i offentligheden. Jeg synes ofte, at når individer prøver at italesætte strukturelle problemstillinger, bliver problemerne hængt op på personlige oplevelser og derved betragtet som irrelevante. Siden Hanisch skrev sit essay, er grænsen mellem det personlige og det offentlige dog blevet udvisket, for eksempel gennem de individorienterede sociale medier, som tilbyder nye værktøjer til at kuratere autofiktive fortællinger om det personlige, følsomme, poetiske og politiske. Det er jo en mulighed for at agere udenfor kunstinstitutionerne og dermed tilføje flere lag til historieskrivningen.

Jeg synes også, at vi skal huske på, at det personlige er en form for kapital. Som nyuddannet kunstner kan man godt føle et pres i forhold til at være til stede på platforme som Instagram, der kan styrke idéen om ens kunstneriske autenticitet eller persona. Samtidig taler man i tech-industrien om et skift fra informationsalderen til *The Era of Personalization* – en æra, hvor måden vi forbruger og opsamler information på, er influeret af



[3] Lav. Foto: Wikimedia Commons.

usynlige, individualiserede algoritmer (Kant 2020, 54). Brugeren genererer personligt indhold, og de digitale platforme indretter sig efter brugerens personlige præferencer. Mekanismerne bag denne personlige, digitale tilpasning kan forekomme usynlige. Vi må derfor også tage stilling til, hvordan platforme som Instagram er designet, og hvordan vores individorienterede, digitale virkelighed påvirker den måde, hvorpå vi arbejder med, forstår og skriver om kunst.

Det er tydeligt, at det personlige er stærkt forbundet med det politiske – både i den fysiske og digitale sfære. På den ene side kan det personlige ses i forlængelse af måden, vi opbygger vores verden på, men den personlige fortælling kan også være udtryk for modstand imod en dominerende kultur. I vores titel “Mod en personlig kunsthistorie?” er især ordet “mod”, og hvordan vi bruger det, interessant. Er det mod som en retning mod noget? Eller kan man se den personlige kunsthistorie som noget, der kræver mod – en modig kunsthistorie? Selvom vores projekt måske kan virke selvoptaget og ubesluttsomt, så håber jeg, at vores samtale kan belyse, hvordan kunsthistorien er indspundet i relationer, følelser og subjektive præferencer. Det er netop i den personlige fortælling, at der ligger en reel form for kritik, modstand eller et ønske om forandring.

Tak for vores snak. Det har været interessant at undersøge, hvad en personlige kunsthistorie kan være. Jeg har lyst til at vende tilbage til spørgsmålet fra begyndelsen: Har kunstnerens subjektivitet og biografi betydning for, hvordan deres praksis skal fortolkes og formidles? I virkeligheden er det vigtigt at spørge, hvorvidt ens *egen* subjektivitet som kunsthistoriker har betydning for, hvordan kunstnerens praksis skal fortolkes og formidles. Jeg har lært, at vi igennem tværinstitutionelle samarbejder kan udvide forståelsen for hinanden og vores felt. Vi skal lytte, lære og være nysgerrige på hinanden. For mig er spørgsmålstegnet derfor det mest centrale i vores projekt og i vores titel “Mod en personlig kunsthistorie?”. En personlig kunsthistorie er en historie, der er tvivlende, ambivalent, mangefacetteret, ubesluttsom, og som bliver ved med at stille spørgsmål.



[4] Claude Cahun: *Je Tends les Bras*, 1932. © Courtesy of Jersey Heritage Collections.

## NOTER

- 1 Danbolt fortsætter sin analyse ved at betragte Gonzalez-Torres' værk som et delt selvbiografisk værk, og ser på elskerens Ross' indflydelse på Gonzalez-Torres' liv og kunst (2010, 98-101).
- 2 Se for eksempel: Lilian Munk Rösing. 2020. *Anna Anchors rum*. 2. udgave. Kbh: Gyldendal / Susanne Christensen. 2020. *Leonoras rejse: et essay*. 1. udgave. Kbh: Vandkunsten / Olivia Laing. 2016. *The Lonely City: Adventures in the Art of Being Alone*. New York: Picador.

## LITTERATUR

- Barthes, Roland. 1977. "The Death of the Author". I *Images, Music, Text*, oversat af S. Heath, 142-148. London: Fontana.
- Cixous, Hélène. 1991. "Medusas latter". I *Moderne litteraturteori*, 180-299. Oslo: Universitetsforlag Oslo.
- Dall, Rhea. 2020. "De Personlige Penge". *Kunstkritikk*, udgivet d. 17. april 2020. [kunstkritikk.dk/de-personlige-penge/](http://kunstkritikk.dk/de-personlige-penge/)
- Danbolt, Mathias. 2010. "Det umulige puslespil: Felix Gonzalez-Torres og biografiens irreversibilitet". *Passepartout* 30: 89-105.
- Fabricius, Jes. 2009. "Biografien som moderne genre". *Historisk Tidsskrift* 109(2): 504-512. [tidsskrift.dk/historisktidsskrift/article/view/56426](http://tidsskrift.dk/historisktidsskrift/article/view/56426)
- Groom, Amelia. 2017. "A Lichenous Embrace". *Girl Likes Us Magazine* 10. [ameliagroom.com/a-lichenous-embrace/](http://ameliagroom.com/a-lichenous-embrace/)
- Hanisch, Carol. (1969) 2000. "The Personal is Political". I *Radical Feminism: A Documentary Reader*, redigeret af Barbara A. Crow, 113-121. New York: NYU Press.
- Hansen, M. F. 2017. "The Affect of Images: Signorelli, Morto da Feltre, and Moving Creativity in the Art of Grotesques c. 1500". *Artifact: Journal of Design Practice* IV, 1: 4.1-4.11.
- Haraway, Donna. 2018. *Situeret viden: videnskabsspørgsmålet i feminismen og det partielle perspektivs forrang*. Oversat af Karen Dinesen. København: Mindspace.
- Kant, Tanya. 2020. *Making it Personal: Algorithmic Personalization, Identity, and Everyday Life*. New York: Oxford University Press.
- Mulvey, Laura. 1999. "Visual Pleasure and Narrative Cinema". I *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, redigeret af Leo Braudy og Marshall Cohen, 833-44. New York: Oxford UP.