

Når tiderne tørner sammen

I februar 2020 skrev vi et indlæg i *Kunstkritikk* med den lidt polemiske titel “Hvem kæmper for Kunsthistorie?” (Weile Kjær og Finseth 2020). Anledningen var, at vi begge var nyuddannede kunsthistorikere fra Institut for Kunst- og Kulturvidenskab, Københavns Universitet, hvor vi under vores studietid var studenterpolitisk engagerede og havde oplevet konsekvenserne af bl.a. studie-fremdriftsreformen, dimensionering og omprioriteringsbidraget – for blot at nævne enkelte af de mange tiltag, der under opfindsomme navne var nye måder at slanke humanioras økonomi på. Masseuniversitetets fremkomst og den efterfølgende nedskæringspolitik fulgte hinanden som flod og ebbe, og vi stod nu på den anden side af studiet, fagligt frustrerede.

Det er vores grundlæggende holdning, at Kunsthistorie deler det særkende med Arkæologi, at det er en håndens disciplin. Kunsthistorie skrives, når et arkiv åbnes, en udstilling tager form, en tekst skrives om et værk eller i samarbejdet med en kunstner. Kunsthistoriens udøvere er ofte i direkte forbindelse og udveksling med deres materiale, og det påvirker historien allerede i dens tilblivelse. Hvilken kunstner, hvilken udstilling, hvilken tekst, hvilken vinkling, alle disse små valg afgøres af den forståelsesramme, man allerede har med sig. Vores uddannelser danner her et afgørende udgangspunkt for de forud-

sætninger, man bærer med sig for disse afgørende valg, og hvilke historier det er muligt at skrive frem.¹

Vores faglige frustration udløb fra en underliggende frygt for, at kunsthistoriefaget var ved at blive historieløst. Ud af de 180 ECTS-point, som udgør en bacheloruddannelse på Kunsthistorie, udgør obligatoriske kurser i kunst før 1800 nu kun 30 ECTS-point. Det vil sige, at ca. 2500 års kunsthistorie skal gennemgås på et halvt år. Det udgør selvsagt et problem for efterlivet af den ældre kunsthistorie. Samtidig er nyere kunsthistorie også, hvad de studerende efterspørger. Vi frygter, at der også i fremtidens kunsthistorieuddannelse bruges alt for meget sparsom og dyrebar undervisningstid på at tale om strukturer og kunsthistorien på et metaplan og alt for lidt tid på kunsthistoriens egentlige indhold: kunstværkerne. Vi savner mere tid med materialet og tid til dygtiggørelse i kunsthistoriens primære opgave: at analysere kunsten og skrive den ind i en kontekst. Med udgangspunkt i dette ønsker vi at diskutere begrebet *anakronisme*, og hvordan en anakronistisk kunsthistorisk praksis rummer potentialet for at skabe, hvad vi i denne sammenhæng vil kalde *ormehuller* mellem kunsthistoriske perioder og vidensfelter, og på den måde pege på vigtigheden af en levende historie.

Anakronisme som kuratorisk praksis

Anakronisme har historisk set været nær ved den største helligbrøde, en kunsthistoriker kan begå, men de seneste årtier har begrebet fået ny betydning. Filosofien og dernæst kunstteorien har taget begrebet til sig som del af en overordnet kritik af den kronologiske tidsforståelse og historieskrivning. Således udfordrer begrebet fundamentet for klassisk (kunst)historieskrivning. Særligt relevant i denne sammenhæng er den franske filosof og kunsthistoriker Georges Didi-Huberman (f. 1953), som med sin kritik af kunsthistorikeren Erwin Panofsky (1892-1962) i *L'image survivante: Histoire de l'art et temps des fantômes* (2002) præsenterer en anderledes måde at tænke kunsthistorie på. I Panofskys (1944) videreførelse af kunsthistorikeren Aby Warburgs (1866-1929) arbejde med antikkens efterliv (*das Nachleben der Antike*) sker en omvendelse af hans tænkning, hvor idéen om efterliv erstattes af antikkens genfødsel. Ifølge Didi-Huberman medfører det en forskydning fra studiet af billeder (som er levende døde: genfærd) til studier af idéer (som er udødelige: guder). I Panofskys kunsthistorie sker en rensning af anakronismer, som Didi-Huberman kalder Panofskys djævluedrivelse af tidsmæssige urenheder. Ifølge Didi-Huberman (2016) anakroniserer *antikkens efterliv* nutiden, fordi den skaber en tidslig friktion med den samtidige “tidsånd”, og efterliv anakroniserer fortiden, da urkraften af antikindflydelse i sig selv er uren og uden absolut oprindelse:

Because it is woven of long stretches of time and of critical moments, of ageless latencies and of brutal resurgences, survival [*nachleben*] ends up by anachronizing history, thereby eroding any chronological notion of duration. In the first place, survival anachronizes the present: it violently contradicts the obvious facts presented by the *Zeitgeist*, that “spirit of the age” on which the definition of artistic styles is so often based. [...] In the second place, survival anachronizes the past: if Warburg analyzed the Renaissance as an “impure time,” it was also because the past from which it summoned up its “living forces,” namely,

classical Antiquity, was itself very far from having an absolute origin. Consequently, the origin itself is an impure temporality characterized by hybridizations and sediments, by protensions and perversions. (49)

Med Warburgs begreb om antikkens efterliv forstås tradition og udvikling ikke som en ubrudt strøm, der flyder i én retning; i stedet er tid også hvirvelstrømme, der snor sig i flere retninger. Didi-Hubermans (2002, 2003a, 2003b, 2016) warburgianske kritik er hermed et opgør med fundamentet for traditionel kunsthistorie: forestillingen om kronologi.

I forlængelse af denne kritik har de amerikanske kunsthistorikere Alexander Nagel og Christopher Wood (2010, 2012) arbejdet med begrebet *anakronisme* og *anakroni* (“*Anachronic*”). De går tæt på kunstværket og viser, hvordan det både kan tilhøre en tid, men også undslippe den; et kunstværk kan tage del i flere tider samtidigt. Konstruktionen af historiske perioder – såsom den renaissance, Nagel og Wood skriver om – består af en forankring af kunstværkerne i den tid, de er blevet skabt. I stedet for at fastlåse værkerne til deres tid beskæftiger Nagel og Wood sig med værkernes tidslige ustabilitet; hvordan et værk også peger tilbage i tiden til andre værker og motiver og til noget hævet over tid (Finseth, 2018). Nagel og Wood (2010) skelner begrebsligt mellem anakronisme, som er et fordømmende udtryk, der antager, at begivenheder og genstande har en fast plads på en lineær tidslinje, mens det anakrone kunstværk er: “The work of art when it is late, when it repeats, when it hesitates, when it remembers, but also when it projects a future or an ideal, is ‘anachronic’” (13). Det anakrone værk er i deres terminologi et tidsligt utilpasset værk, som derfor udfordrer en i kunsthistorien indbygget forestilling om progression.

I praksisbaseret kunsthistorie kan en anakronistisk metode føres tilbage til Warburgs *Mnemosyne-atlas*, der var en kortlægning af transhistoriske billedformationer, som han navngav *patosformler* (*pathosformeln*),² og et af de første bud på en anakronistisk kuratorisk praksis er Didi-Hubermans udstilling *Atlas – How to Carry the World on One's Back?* fra 2010. Udstillingen var netop

inspireret af Warburgs *Mnemosyne-atlas*. I forlængelse heraf kuraterede Didi-Huberman i 2012 udstillingen *Nouvelles histoires de fantôme*, som to år senere blev vist på Palais de Tokyo i Paris, hvor planche nr. 42 fra *Mnemosyne-atlasset* med billeder af sorg og aggression blev udfoldet og udvidet med samtidens billeder. I en analyse af de to udstillinger har den danske kunsthistoriker Michael Kjær (2016, 50-71; 2017, 57) redegjort for, hvorledes billederne ifølge Didi-Huberman er i bevægelse mellem læselige *synligheder*, der tilhører arkivet, og blotte *synbarheder*, der er affektuelle. I Didi-Hubermans udstilling blev dette manifesteret af loopede filmsekvenser og fotos, der blev projiceret på gulvet, og som de besøgende kunne bevæge sig imellem i en vekslende virkning af overblik og konfrontation.

I en dansk kontekst vil vi fremhæve en tidlig forudsætning for anakronistisk kuratorisk praksis i udstillingen *Café Dolly* på J.F. Willumsens Museum (Gregersen 2013), kurateret af billedkunstnerne Claus Carstensen og Christian Vind i samarbejde med kunsthistoriker Anne Gregersen, som i sin ph.d.-afhandling *In Excess: Agendas in the Late Work of J.F. Willumsen* (2015) udfolder flere af de teoretikere, der danner fundamentet for anakronismebegrebet, herunder Warburg. I afhandlingen beskæftiger hun sig med billedkunstneren J.F. Willumsen (1863-1958) som en kunsthistorisk *misfit*. Den forudgående modvilje mod at anerkende Willumsens sene værker afslører de eksklusions- og inklusionskriterier, der konstituerer den modernistiske kanon. At karakterisere Willumsens sene værker eller andre kunstnere, hvis værker tilnærmer sig eller approprierer et klassicistisk formsprog, som anti- eller modmodernistiske, er ifølge Gregersen ikke produktivt. I stedet for en positionering af værker som enten uden for eller inden for kanonen foreslår hun en metodisk tilgang, hvor kunstværket ikke kun skal forstås i dets historiske tid, men også fra vores samtidige. Værket har med denne tilgang en dobbelt tidslighed – en historisk og en nutidig. Med denne metode tilføjes et dynamisk og omskifteligt analytisk fundament, hvilket destabiliserer den kunsthistoriske konstruktion, som kanonen er. Gregersen beskriver, hvordan den tyske filosof Walter Ben-

jamin (1892-1940) i sit essay om kunstsamlere Eduard Fuchs (1870-1940) redegør for kunstværkets præ- og posthistorie, og hvordan posthistorien (receptionen af værket) konstant forandrer præhistorien. Dette betyder, at det, der kom efterfølgende eller sidenhen, har indflydelse på betydningen af det, der kom før, og at historien er i en kontinuerlig udveksling med nutiden. Gregersen kalder dette *retroactive history thinking* – det vil sige at analysere med tilbagevirkende kraft, eller rettere at inddrage den tilbagevirkende kraft i analysen af kunstværket. Gregersen er her særligt inspireret af den hollandske kulturteoretiker Mieke Bal (f. 1946) og *Quoting Caravaggio. Contemporary Art, Preposterous History* (1999). I bogen beskæftiger Bal sig med, hvordan barokkens kunst og samtidskunst kan have en delt tid (*shared time*), og hvordan to tidspunkter kan være sammenfiltret af det samme forehavende, hvilket kan synliggøres af asynkrone sammenstillinger af kunstværker (Gregersen 2015, 11-19, 206-209). Bals *uhyrlige historie (preposterous history)* underminerer ikke de historiske kilder, men sidestiller dem i en ikkekronologisk og asynkron tænkning. Derigennem introduceres vi til det kraftfulde metodiske apparat, som begrebet anakronisme kan give adgang til i praksis.

På baggrund af et treårigt postdoc-projekt (2017-20) kuraterede Michael Kjær udstillingen *Navigeringer – På kanten af en verden i forandring* på Vejle Kunstmuseum (2020) og Holstebro Kunstmuseum (2020-21) med, hvad vi her definerer som en *anakronistisk kunsthistorisk* tilgang. Kjær (2020, 84-115) beskriver en akut navigationskrise; vores ord og billeder gør os blinde for, hvordan vi påvirker den jord, vi bebor. I udstillingen redegøres for sammenhængen mellem udbredelsen af den oplyste moderne kartografi i 1600-tallet og det barokke mørke i chiaroscuro-effekten, som findes i tidens malerier og Rembrandts raderinger, og denne krise undersøges endvidere af de fire samtidskunstnere Rikke Benborg (f. 1973), Kristoffer Ørum (f. 1975), Gry Bagøien (f. 1975) og Ferdinand Ahm Krag (f. 1977). Foruden denne og den førnævnte *Café Dolly* (2013) kan af danske udstillinger med elementer af anakronistiske greb i kurateringen nævnes *Becoming Animal* på Den Frie, som billedkunst-

ner Claus Carstensen (f. 1957) kuraterede, og hvor Jens Tang Kristensen redigerede og skrev tekst til kataloget (2018, 146-155). Derudover kan nævnes Overgaden, som siden 2013 med konceptet *Revisit* har ladet danske samtidskunstnere genbesøge egne udstillinger fra institutionens historie, samt Nivaagaard Malerisamling, hvor billedkunstneren Danh Vo (f. 1975) over de næste par år med udgangspunkt i, hvad man kunne kalde en anakronistisk kunstnerkuratorisk praksis, intervenerer i museets samling med værker fra sin egen kunstsamling af kunstnere som fx Felix Gonzalez-Torres (1957-1996), Corita Kent (1918-1986) og Nancy Spero (1926-2009).

Ud over at man kan karakterisere disse eksempler som anslag til en anakronistisk kuratorisk praksis, så synes det muligt at se en forbindelse til, hvorledes mange af disse tiltag og eksperimenter er vokset ud af kunstnerkuratører.

Der er en længere dansk tradition for kunstnerkuratører og dialogudstillinger, der bl.a. har haft rige udfoldelsesmuligheder i de danske kunstnersammenslutninger, som i de senere år særligt knytter sig til Den Frie Udstillingsbygning. Den Frie blev i sin tid skabt med det formål at lade kunstnerne skabe egne udstillinger og selv invitere til kunstnerisk dialog. Det virker derfor ikke tilfældigt, at mange kunstnerkuratører med tiden har fundet sted i det rum. Tager man Willumsens kunstneriske praksis og livsværk med sammenslutningen og dens bygning i betragtning, er det måske heller ikke underligt, at museet i hans navn i Frederikssund har været et knudepunkt for mange kunstnerkuratører i Danmark i de senere år. Willumsens samling er i sig selv et anakronistisk *ormehul* for hans egne værker, hans samling af mestertegninger og en ældre malerisamling centreret om et billede af El Greco (Fischer 1984, 1988, 1999; Bøgh Rasmussen 2001; Gregersen 2009, 2018; Finseth 2015).


Allerede i 1978 fandt en af de første kunstnerkuratører af et museums permanente samling i Danmark sted på Willumsens Museum, da kunstnergruppen Arme og Ben, bestående af kunstnerne Lene Adler Petersen, Poul Gernes, Erik Hagens, Per Kirkeby, Bjørn Nørgaard, Ursula Reuter Christiansen og Richard Winther samt

komponisten Henning Christiansen, intervenerede i museets faste samling.³ Kunstnerne lavede ikke blot værker i dialog med Willumsens, de kuraterede også den permanente samling, gik på jagt i museets arkiver og magasiner og fandt glemt materiale, som reviderede forståelsen af Willumsen og hans værker. De skabte således allerede dengang en kunstnerkurateringspraksis med proto-anakronistiske takter. Modsat kunsthistorikerne, som diskuterede, hvorvidt Willumsen var maler eller skulptør, var det Willumsen som eklektisk samler, som observatør af sin samtid og skaber af rum for kunstneriske kollektive fremstød, der inspirerede Arme og Ben-kunstnerne (Bjørn Nørgaard, telefonsamtale, 15. april 2021). De var interesserede i Willumsens praksis som gesamt-kunstwerk, som det kom til udtryk i hans arkitektur: Den Frie Udstillingsbygning og hans tegninger til et ikke realiseret eget museum i Østre Anlæg, i hans “billedatlas” med flere hundrede udklip sorteret i motiver, og de var interesserede i hans arbejdsnoter og hans måde at forholde sig til andre kunstnere og til omverdenen på.⁴ Kunstnerne supplerede kurateringen af Willumsens værker og private arkiver med egne værker skabt på stedet og en opførelse af en teltlignende tilbygning, som blev inddraget i udstillingens areal. De kuraterede en udstilling dybt situeret i deres egen tid, kunstneriske projekt og personlige erfaringsgrundlag, hvilket udgjorde et afgørende afsæt for, hvilke dele af Willumsens praksis de fremhævede. De besøgende fik adgang til en portrætteret af Willumsen gennem hans genstande, som han tog sig ud i kunstnerens øjne. Således blev vejen gennem Willumsens værker også en bagvendt måde at forstå disse samtidige kunstnere på.

Benjamin (1998) skriver i den førnævnte tekst om samleren Fuchs om det afgørende og foruroligende øjeblik, hvor den dialektiske forsker indser, at han må “opgive den lidenskabsløse kontemplative holdning til emnet for at blive sig den kritiske konstellation bevidst, som netop dette fragment af fortiden befinder sig i i netop denne nutid” (94). Netop kunstnerens intuitive blikke, informeret af deres samtid, skulle vise sig at være afgørende for forståelsen af Willumsen og de mere eklektiske dele af hans oeuvre. Forankret i deres samtid, og ved at

[1] Kunstnergruppen Arme og Ben udgav i forbindelse med deres intervention af Willumsens Museum og samling 3. udgave af deres kunststudgivelse af samme navn. Udgivelsen indeholder gengivelser af Willumsens tegninger og noter, somme tider ledsaget og somme tider ikke af kunstneres egne kommentarer, tekster og tegninger. Der er bidrag fra J.F. Willumsen, Richard Winther, Per Kirkeby, Bjørn Nørgaard, Lene Adler Petersen, Erik Hagens og Ursula Reuter Christiansen. Hele udgivelsen har værk karakter.

18 August 1893
Bomben fra Chicago



ARME & BEN NR 3 1978

**ARME & BEN
PÅ
WILLUMSEN**

WILLUMSEN MUSEET
FREDERIKSSUND

2 SEPT. - 31 OKT.

Foto af Willumsen i atelieret i Paris. 1894.

4 Juni 1894

Fra Willumsens arkiv: Amerikansk vittigheds-tegning fra omkring 1900, klippet ud af Willumsens, da han boede i USA og selv lavede tegninger til magasiner.

Willumsen: DA VI KUNSTNERE HAR TO SLAGS ØJNE - DE INDERE OG DE YDERE, SÅ DET ONTREGT DET SAMME FOR OS, SÅ VI MAJER DEN ENE ELLER DEN ANDEN SLAGS ØJNE - VIKTELIG MED BILLEDE ELLER FANTASIBILLEDE. DE INDERE ØJNE KAN KUN ARBEJDE MED DET STØR, SÅ DE YDERE HAR SET. GÅEDEN OG SNEETEN VED AT FREMBRINGE BILDEDET PÅ UBEKREDET ER I BØGGE TILFÆLDE ENS -

Tegningen viser to døde sjæle - som fævs og brødbetyngede må vedstå deres uigenkaldelige fejltrin. At sammenligne det billede med det er tilfældigt, men da jeg så tegningen, kom jeg til at tænke på maleriet - en association - Men det materiale Willumsen arbejdede ud fra kom i lige høj grad fra en såkaldt menneskeskabt virkelighed -

Et avis-udklip og et mangetydigt maleri to billeder med samme motiv og vitt forskellige

To svæmde drenge - en maders drøm - male til en anatomisk lær, som havde mistet sine to sønner...

- som fra den almindelige menneskelige naturfølelse. Den menneskeskabte virkelighed eller civilisation, som får alvor frøen frem og er den verden vi er i nutidens og som er overalt i vores del af verden

- side 42, 43, 44 og 45 er gengivelser i halv størrelse efter scenabuste.

Højlyst af

Streger om Willumsen
Tekst og tegninger: Ursula Reuter Christiansen

1. Skue ned fra bjergt

2. Lola Langhals

3. Sammensmeltningen af far mor og barn
En kruske til at æde med og fyde i
Et sind, en sjæl, en krop
Et lærlis begær
At opbygge familien til en heroisk enhed

4. Den strenge fod
Manden uden svagheit
Bekyrtoren i al evighed

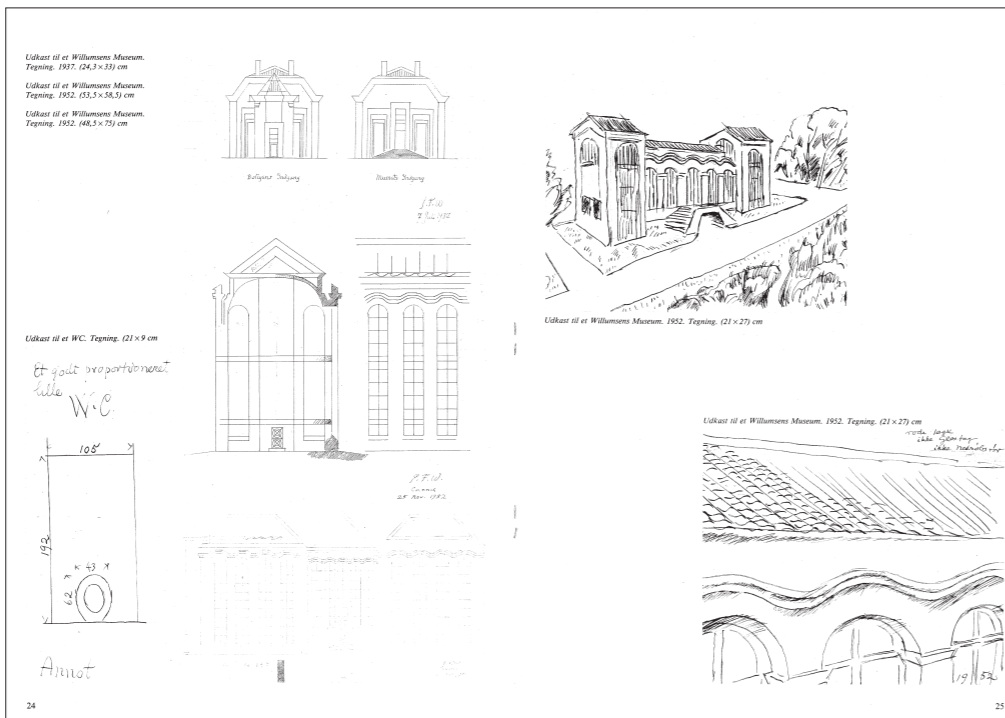
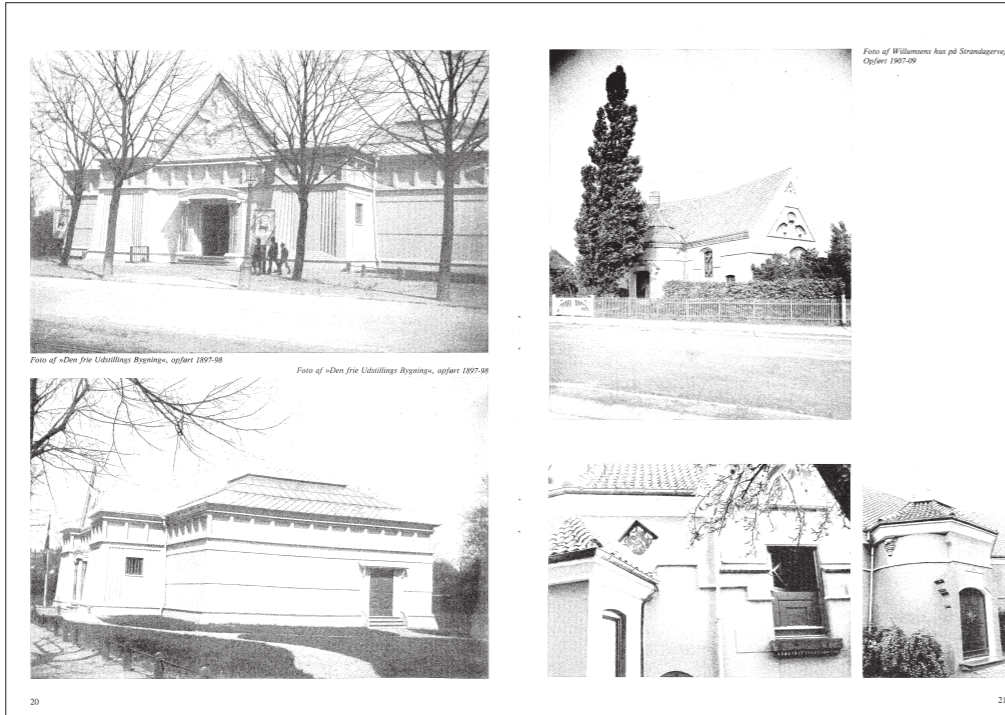
Oed om Willumsen
Nedtra og op til
optra og ned til
klare op og styrte ned
hovedkuldse
kolbæne
skumprøjt
glitrende søl
og taktet bjergkæde.
Hamre i sten
mejsle billedet i sten
løse billedet fra stenen
forgylde stenen
fortrylle den til marmor.
Kaste krykkerne væk
tage skjoldet
bore spyddet lige i
centrum
lige i øjet
styrte blændet ned
ramt af strålen
gribe barnet med arnekle
Ganymedes graeder
og vider sig på sin mors skud
vi splitter stenen
ridse i den
en lang historie

Ursula Reuter Christiansen

[2] Efter flere gengivede opslag fra Willumsens billedbøger følger kunstner Lene Adler Petersens tekst "Kunsten af klippe og klassificere". Beskrivelsen af Willumsens billedbøger er materialenær: hendes beskrivelser billedbøgerens fysiske fremtræden, eksakte størrelse, og hendes kommentar om at opslagene i udgivelsen er gengivet i halv størrelse, vidner om hendes eget materialenære blik. Teksten akkompagneredes af Petersens egne kollager af Willumsens billeder med påførte håndskrevne noter og pile. Her sammenligner hun associativt Willumsens indsamlede udklip med hans malede motiver.

[3] Kunstneren Ursula Reuter Christiansen tegnede videre på Willumsens skitser og satte dem op med egne billedtekster og et digt om Willumsen. Digtet kredser om Willumsens kunstneriske skaberhandlinger: "Hamre i sten, mejsle billedet i sten, løse billedet fra stenen" og de hovedkuldse bevægelser i hans motiver: "kaste krykkerne væk, tage skjoldet, bore spyddet lige i, centrum, lige i øjet, styrte blændet ned, ramt af strålen, gribe barnet med ørnekle."

[4] Ved afbildninger af Willumsens tegninger til Den Frie Udstillings Bygning, hans hus på Strandagervej, udkast til Friluftsscenen i Dyrehaven og tegningerne til det ufuldendte Willumsens Museum beskriver kunstneren Per Kirkeby hvordan "det sære, snurrige, dilettantiske er den kunstneriske magi som er brudt igennem, en næsten uset ting i vores nyere arkitektur, det ægte dilettantisk, er regelbrud" er karakteriserende for Willumsens arkitektur.



[5] Ved en telefonsamtale med kunstner Bjørn Nørgaard 15. april 2021 beskriver han hvordan kunstnerne i Arne og Ben så alle aspekter af Willumsens virke som en del af hans kunstneriske praksis. For kunstnerne var en avisartikel om et sammenstyrtet stillads foran Statens Museum for Kunst, i forbindelse med at man i 1935 forsøgte at bringe Willumsens tonstunge stenrelief ud ad vinduet på museets facade, et præcist billede de virkelighedsindgribende kunstneriske aspekter og somme tider utilsigtede konsekvenser af Willumsens virke. Avisartiklen var gengivet uden kommentarer på tidsskriftets bagside.

forlade en *lidenskabsløs* læsning af den store Willumsen og overgive sig til intuitive og umiddelbare forbindelser til det materiale, de stødte på, konstruerede de nye broer til Willumsens oeuvre. I sidste ende kom det til at betyde, at vi nu forstår både Willumsen og hans samtid anderledes. Benjamin skriver i en fodnote til Fuchs-teksten:

Den bestandige henvisning til samtidens kunst er blandt Fuchs' vigtigste impulser. Også den har han delvist fra fortidens store værker. Hans uforlignelige indsigt i den ældre karikatur åbnede samtidig en Toulouse-Lautrecs, en Heartfields og en Georg Groszs værker for Fuchs. [...] igennem hele sit liv stod Fuchs i venskabelig forbindelse med billedkunstnere. Det er derfor ingen overraskelse, at hans måde at tale om kunst på oftere er kunstnerens end historikerens. (175-176)

Ud fra engagementer som disse kan det være muligt at anspore de første anslag til, hvad der kan udvikle sig til en egentlig ny anakronistisk kuratorisk metode.

Vi foreslår ikke at forkaste en kunsthistorisk faglighed til fordel for kunstnerens indleven i historiske kunstner-skaber og værker, men der er noget at lære fra dette engagement. For som Benjamin påpeger, så er det nødvendigt at gøre op med det *lidenskabsløse*, hvis man ønsker at forholde sig dialektisk til historisk materiale fra en anden tid end sin egen. Praksisser som disse leder os på sporet af nye anakronistiske tilgange til kunsthistorien, som for-mår at kombinere en nuanceret historisk forankring og forståelse med en sensibilitet for samtidens impulser. Og her er vi igen tilbage ved et opgør med den traditionelle, kronologiske og periodiske kunsthistorie. Det må være muligt at bygge videre på disse indsigter og plædere for en kunsthistorie, som også tør at lade sig informere af det intuitive, som kunstnernes tilgang til historisk materiale eller det *lidenskabelige* for at blive i Benjamins terminologi. Dette betyder ikke, at vi skal forlade den historiske del af kunsthistorien til fordel for en samtidsbaseret kultur-analyse, tværtimod. Anakronisme kræver en nærhed med værket. Det fordrer nære læsninger, som kan detek-

tere anakrone elementer i et værk, hvilket i særlig grad kræver en fortrolighed med historien. For at genkende elementer og værker “ude af tid” kræver det, at man i første omgang er i stand til at identificere disse andre tider. Vender vi tilbage til den noget dramatisk opridsede frygt for en historieløs kunsthistorie, som vi skitserede i artiklens indledning, kan ét af svarene findes i dette nye ter-ræn, som den anakronistiske kuratoriske metode åbner.

NOTER

- 1 Dette er et vigtigt argument for undervisning med udvidet geografisk og repræsentativ ramme for den kunst, der undervises i. Senere års landvindinger inden for global, postkolonial og intersektionel kunsthistorie tydeliggør absurditeten i at have endnu mere materiale at forholde sig til og proportionelt endnu mindre tid.
- 2 Alle Warburgs 63 plancher er netop blevet genskabt på udstillingen *Aby Warburg: Bilderatlas Mnemosyne – The Original* på Haus der Kulturen der Welt i Berlin i 2020.
- 3 Allerede to år forinden, i 1976, havde museet udstillet Richard Mortensen (1910-1993) i dialog med Willumsens værker. I forlængelse af dette udviklede museet udstil-lingen *Sansning og Sammenhæng*, som billedkunstnerne Henrik Have (1946-2014) og Susanne Ussing (1940-98) kuraterede, og i 1983 kuraterede billedkunstneren Kirsten Justesen (f. 1943) udstillingen *Figur målrettet børn*. I 1987 udførte Justesen den performative udstilling *Troløst draperi*, som bestod af installation og en video, der gik i dialog med Willumsens værker. Alle disse udstillinger viser, hvordan museet med Willumsens kunstneriske praksis som udgangspunktet for kunstnerisk dialog har foranlediget kunstneriske forbindelser på tværs af tid.
- 4 Dette udfoldes i udstillingens katalog, “Arme og Ben på Willumsen”, *Arme og Ben*, nr. 3, 1978. Se også Orth (2013) for en sammenligning af Warburgs *Mnenosyne-atlas* og Willumsens udklipsmapper.

LITTERATUR

- Bal, Mieke. 1999. *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History*. Chicago: University of Chicago Press.
- Benjamin, Walter. (1937) 1998. “Eduard Fuchs – samleren og historikeren.” In *Kulturkritiske Essays*, 175-176. København: Gyldendal.
- Didi-Huberman, Georges. 2002. *L'Image survivante Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris: Éd. de Minuit, Collection Paradoxe.

Didi-Huberman, Georges. 2003a. “Artistic Survival: Panofsky vs. Warburg and the Exorcism of Impure Time.” *Common Knowledge* 9, nr. 2 (forår): 273-285. Durham: Duke University Press.

Didi-Huberman, Georges. 2003b: “Before the Image, Before Time: The Sovereignty of Anachronism”. In *Compelling Visuality – The Work of Art in and out of History*, redigeret af Claire Farago og Robert Zwijnenberg. Minneapolis: University of Minneapolis Press.

Didi-Huberman, Georges. 2016. *The Surviving Image: Phantoms of Time and Time of Phantoms: Aby Warburg's History of Art*. University Park: Penn State University Press.

Finseth, Rune. 2015. *Willumsens samling af italienske tegninger – Anakronistisk modernisme og den halve sandhed*. Upubliceret manuskript.

Finseth, Rune. 2018. “Billedets ramme er loft og gulv og de to tilstødende vægge”. Kandidatspeciale, Københavns Universitet.

Fischer, Chris. 1984. *Italian Drawings in The J.F. Willumsen Collection*. Frederikssund: J.F. Willumsens Museum.

Fischer, Chris. 1988. *Italian Drawings in The J.F. Willumsen Collection*, II. Frederikssund: J.F. Willumsens Museum.

Fischer, Chris. 1999. *Den uldne kunst. J.F. Willumsens Monticellisamling og malerier af Eugène Leroy*. Holte: Gl. Holtegaard.

Gregersen, Anne (red.). 2009. *Et værk uden grænser – J.F. Willumsens maleri Kongesønnens bryllup 1888 og 1949*. Frederikssund: J.F. Willumsens Museum.

Gregersen, Anne (red.). 2013. *Café Dolly – Picabia, Schnabel, Willumsen*. Berlin: Hatje Cantz.

Gregersen, Anne (red.). 2018. *Ekkorum – Thorvaldsen, Willumsen, Jorn og deres samlinger*. Frederikssund: J.F. Willumsens Museum.

Gregersen, Anne. 2015. “In Excess – Agendas in the Late Work of J.F. Willumsen.” Ph.d.-afhandling, Institut for Kunst- og Kulturvidenskab, Københavns Universitet.

Kjær, Michael. 2016. “Synliggørelser – Det moderne billede i krydsfeltet mellem affekt og arkiv”. Ph.d.-afhandling, Institut for Kunst- og Kulturvidenskab, Københavns Universitet.

Kjær, Michael. 2017. “Billedrummet som et levende atlas i verden. En introduktion til Georges Didi-Hubermans billedpolitiske projekt og kuratoriske praksis.” *Periskop* 18: 45-62.

Kjær, Michael. 2020. “På kanten af en skrøbelig verden”. In *Navigeringer – på kanten af en verden i forandring*. 84-115. Vejle Kunstmuseum, Holstebro Kunstmuseum, Aarhus Universitetsforlag.

Nagel, Alexander & Christopher S. Wood. 2010. *Anachronic Renaissance*. New York: Zone Books.

Nagel, Alexander. 2012. *Medieval Modern – art out of time*. New York: Thames & Hudson.

Panofsky, Erwin. 1944. “Renaissance and renaissances”, *Kenyon Review* 8, nr. 2, 1944 (forår): 201-236.

Rasmussen, Mikael Bøgh. 2001. “J.F. Willumsens ‘Gamle Samling’ – Vurderingens omskiftelighed og samlerens strategier”. *Tidsskriftet Antropologi*, nr. 43-44 (december): 23-33.

UddannelsesGuiden. 2020: “Studieoptag 2020 – Den Koordinerede Tilmelding (KOT).” Tilgået 10. maj 2021. <https://www.ug.dk/KOT-tal>.

Weile Kjær, Anna og Rune Finseth. 2020. “Hvem kæmper for Kunsthistorie?” *Kunstkritikk*, 24. februar 2020. Tilgået 10. maj 2021. <https://kunstkritikk.dk/hvem-kaemper-for-kunsthistorie>.

Orth, Roberto. 2013. ”Erindringen i de tekniske reproduktioners arkiv”. In *Café Dolly – Picabia, Schnabel, Willumsen*. Berlin: Hatje Cantz.