



På trods af en opmærksomhed på kunsthistoriografi, som går tilbage til 1924, hvor Julius von Schlosser udgav *Die Kunstliteratur: ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte*, og som er intensiveret igennem de seneste årtier,

er *A History of Art History* af Christopher S. Wood (f. 1961) et af få bud på en samlet oversigt fra vesteuropæisk middelalder til nutiden. Det er en fortælling opbygget kronologisk over mere end 450 sider, med et første kapitel, der dækker fra 800 til 1400, og et sidste kapitel dækkende fra 1950 til 1960. Den historiske gennemgang er indrammet først af en indledning om, hvad kunsthistorisk praksis er (eller kan være), og afslutningsvis af en sammenfatning om fagets aktuelle forhold til historie med særligt fokus på den markante rolle, samtidskunsten har spillet de senere år. Kapitlernes historiske gennemgang er organiseret omkring en række specifikke personer, der igennem historien har skrevet om fortidens kunst. Hver af fortidens kunstsribenter udgør en form for case, der kan belyse datidens forståelse af kunst og anskueliggøre, hvilke narrativer man dengang formulerede om emnet. Bogens fokus på vestlig kunsthistorie er begrundet med, hvilke fremmedsprog forfatteren mestrer. Når en række af kapitlerne alligevel omhandler kinesisk eller persisk kunsthistorieskrivning, som forfatteren har læst i oversættelse, er begrundelsen, at det kan perspektivere oversigten.

Christopher S. Wood er amerikansk kunsthistoriker, professor på New York University og specialist i tysk kunsthistorie fra 1400-tallet til omkring 1800. Det forklarer bogens overvejende fokus på germansk kunsthistorie-

skrivning. Wood har da også tidligere udgivet *The Vienna School Reader: Politics and Art Historical Method in the 1930s* (2003), som kan ses som en form for opvarmning til den aktuelle tour de force igennem kunsthistorieskrivningen. Dertil kommer Woods tematiske arbejde, eksemplificeret ved bøgerne *Forgery, Replica, Fiction. Temporalities of German Renaissance Art* (2008) og *Anachronic Renaissance* (skrevet med Alexander Nagel, 2010), som undersøger fortidsforståelser i kunsten.

De tidsspand, som bogens kapitler dækker, komprimeres, når vi når frem til begyndelsen af 1800-tallet, hvor kunsthistorie etableredes som universitetsfag, og i 1800- og 1900-tallet er kapitlernes tidsintervaller blot inddelt efter årtier. Her gennemgås de berømte og forventelige kunstsribenter såsom Hegel, Ruskin, Burckhardt, Warburg, Wölfflin, von Schlosser, Panofsky, Benjamin, Heidegger, Sedlmayr og Schapiro, side om side med en række andre af fagets grundlæggere og teoretisk-metodiske tænkere frem til 1960.

At bogen på nær nogle få undtagelser (især Anita Brenner og Stella Kramrisch) refererer og analyserer mandlige kunsthistorikere, er ikke noget, der særligt italesættes. Fortidens lærde og kunstinteresserede, herunder professorerne ved kunsthistoriefaget, som det tog form på 1800-tallets universiteter, var langt overvejende mænd. I en bog som Woods, hvis ærinde det er at præsentere de skribenter, der har været læst og udbredt, og som særligt har påvirket de efterfølgende generationers tilgange til kunsthistorien, er undtagelserne ikke relevante som sådan. Woods bog sigter ikke mod at levere en fremstilling af oversete kunsthistorikere eller marginaliserede fortællinger. Sin omfangsrighed til trods indebærer bogens brede tidsspand, at der i et givent kapitel ikke kan afses mere plads end en side eller to til behandling af selv de mest kanoniske kunsthistorikere som eksempelvis Riegl eller Panofsky. Der er da også talrige berømte mandlige kunsthistorikere, som ikke har fundet plads i fremstillingen. Blandt denne anmelders favoritter mangler eksempelvis Richard Krautheimer (1897-1994), som ellers forholdt sig ekstremt reflekteret til forholdet til fortiden, som det manifesterede sig både i praksis og teori

i middelalderen og renæssancen. Men han skrev overvejende om arkitektur, så udeladelsen skyldes muligvis, at Wood koncentrerer sig om billedkunstens historiografi.

Bogen er udtryk for en enorm belæsthed og baseret på et suverænt overblik over kildematerialet. I kapitlerne, der dækker perioden, hvor kunsthistorie etableredes som videnskab og universitetsfag, er sammenhængskraften i fortællingen og overblikket over de teoretiske og metodiske implikationer i skribenternes praksis mest prægnant. I de ældre perioder, fra bogen sætter ind i 800-tallet og frem til 1700-tallet, kommer gennemgangen af de enkelte skribenter ofte til at stå som autonome afsnit uden indbyrdes koblinger. Dertil kommer, at fremstillingen indimellem springer i tid, og dette brud på kronologi vanskeliggør læserens overblik over forskelle og ligheder i de kunsthistoriske beretninger. Det gælder for eksempel, når den antikke romer Plinius den Ældres *Naturhistorie* fra 1. århundrede e.v.t., der ofte ses som kunsthistoriens oprindelse, først behandles i kapitlet om 1400-1500-tallet. Plinius den Ældre er ellers kun omtalt *en passant* i indledningen, men ikke i middelalderen, hvor han ellers også blev læst og var en vigtig kilde. Springene i kronologi sker også i de kapitler, hvor der indgår afsnit om kinesiske eller persiske kilder.

Wood skriver ud fra et særdeles personligt og værdiladet syn på, hvad kunst og kunsthistorieskrivning har været og kan være. Men spørgsmålet er selvfølgelig, hvordan man overhovedet laver en konsistent, sammenhængende redegørelse for kunsthistoriens historie tilbage i de førmoderne århundreder, hvor man med god ret kan stille spørgsmål ved, om kunsthistorien overhovedet eksisterede. I bogens indledning, der præsenterer, hvad den kunsthistoriske praksis går ud på, savner jeg således en udfoldet begrundelse for, at vi overhovedet skal høre om de ældre kilder fra middelalderen, og hvorfor bogen ikke blot begynder i tiden omkring 1800, hvor disciplinen blev til som universitetsfag. Omvendt kunne man ønske sig refleksioner over, hvorfor bogen vælger at begynde fortællingen akkurat fra omkring 800 og frem snarere end i antikken, hvor vi har de tidligste kilder om emnet. Bogen byder indimellem på overgribende iagttagelser, der virker

som skridt i retning af en begrundelse for det samlede greb, men overordnet set er det ikke det store, syntetiserende overblik over tendenser og historieforståelser i fortidens refleksioner over kunst, og slet ikke kunsthistoriens udviklingshistorie, der ligger Wood på sinde.

Det, man som læser kan savne, er ikke desto mindre en konkretisering af, hvilke kriterier der ligger til grund for bogens afgrænsning og for valget af skribenter til gennemgang. En redegørelse for *state of the art* ville ligeledes have været nyttig. Den kunne med god ret begynde med den føromtalt Plinius den Ældre og bevæge sig videre igennem faglitteraturen fra Julius von Schlosser og frem til i dag. Da Woods fremstilling ikke er forsynet med egentlige fodnoter eller litteraturliste, kan læseren heller ikke ad den vej få et samlet overblik over den kunsthistoriografiske litteratur hidtil. Bogen afsluttes dog af en gennemgang kapitel for kapitel af referencerne til de anvendte kilder. Referenceafsnittet rummer desuden indledningsvis en kort prosagennemgang af de væsentligste kunstteoretiske bøger, som Woods arbejde er inspireret af, og en kort liste over de egentlige (og ganske fåtallige) kunsthistoriografiske forløbere i monografiform. Hvad artikler om emnet angår, får den interesserede læser imidlertid kun et indirekte clue gennem en liste over forfatternavnene (uden angivelse af, hvad de har skrevet).

Bogen fokuserer gennemgående på det forhold til fortiden, som fremgår af kilderne. Man kunne derfor ønske sig, at indledningen havde budt på begrebsafklaringer, som læseren kunne have med sig igennem bogens fortælling. Det gælder ikke mindst fortidens historiske bevidsthed og mere overordnet det kunsthistoriske periodebegreb. Krautheimer har i en overbevisende analyse tydeliggjort, hvorledes man i middelalderen, hvor begreber om originalitet og kopi endnu ikke gav mening, forholdt sig ganske anderledes til fortidens forbilleder, end vi har gjort i moderne tid. Og som Willibald Sauerländer har redegjort for i en øjenåbnende artikel fra 1983 om stilbegrebets historicitet (“From Stylus to Style: Reflections on the Fate of a Notion”. *Art History* 6: 253-270), tog idéen om at koble en bestemt periode med en bestemt stil først form fra anden halvdel af 1700-tallet og frem. Det

periodebegreb, som er almindeligt anvendt i dag, hænger altså sammen med kunstvidenskabens etablering som universitetsfag. Når Wood eksempelvis skriver om renæssancens kunsthistorisk skrivning, behandler han den, som om begrebet om antikken dengang var selvfølgelig og veldefineret (og svarende til det, vi forstår ved antikken i dag, altså den romerske og græske oldtid), og at det i det hele taget var en selvfølge, at man forbandt en historisk epoke som antikken med en bestemt stil. I en bog som Woods, der omhandler forholdet til fortidens kunst historisk set, forekommer akkurat det kunsthistoriske begrebsapparat og, mere generelt, den historiske bevidstheds situering i en bestemt idé- og mentalitets-historisk kontekst at være relevant viden at videreformidle til læserne.

Mens bogens enkeltafsnit kan give enhver læser med interesse for en bestemt periode eller en bestemt kreds af kunsthistoriskribenter et overblik over og en kontekstualisering af tidens tænkning, henvender bogen sig i sin helhed nok primært til kunsthistoriestuderende. Indledningens præsentation af den kunsthistoriske praksis toner den endda i retning af generelt oversigtsværk, om end sparsomt illustreret. Og med den afsluttende sammenfatnings særdeles personlige refleksioner over og skeptiske indstilling til samtidskunstens hegemoni bliver bogen til en decideret forsvarstale for den kunsthistorie, der beskæftiger sig med ældre historisk kunst.

Men med det enorme kompendium af kilder, som bogen rummer, og med sine koncentrerede præsentationer af især de kunstvidenskabelige skribenter fra begyndelsen af 1800-tallet og frem til ca. 1960 byder *A History of Art History* på et enestående rigt og indsigtfuldt materiale, af relevans for alle generationer af kunsthistorikere med interesse ikke kun for fagets historie, men også for de teorier og metoder, som den historiografiske tilgang bidrager til at formidle.

MARIA FABRICIUS HANSEN

### Udtog III

#### Christian Vind

Forlaget Antipyrene, Aarhus, 171 sider



Den tredje og sidste af Christian Vinds kunstnerbøger med fælles-titlen *Udtog* udkom i 2019 på Forlaget Antipyrene. De to tidligere udkom på samme forlag i 2017. De består af udtog fra notesbøger, der

omhyggeligt er blevet nedfældet på rejser og ophold i ind- og udland. Den første omhandler en tur gennem Europa med besøg på en række udvalgte kunstmuseer. Den anden stammer fra et arbejdsophold på San Cataldo. Den tredje og sidste, som her er i fokus, beskriver en togrejse gennem Jylland fra Ribe til Skagen med ophold undervejs i diverse provinsbyer, besøg på kunstmuseer og afstikkere til kulturelle og historiske seværdigheder. Den slutter med rejsen tilbage til København og Vinds elskede SMK, hvis arkitektur dog efter hans opfattelse er blevet maltrakteret af den seneste større ombygning, hvilket han i forbifarten beklager sig stærkt over i bogen.

Den misantropiske indlednings eventuelle ironi når desværre ikke denne anmelder. Den stemmer heller ikke forventningerne særlig højt hos en læser, der som undertegnede mere end ofte til vogns og til fods rejser rundt i Jylland og besøger naturområder, opsøger natur- og kulturhistoriske seværdigheder, møder kunstværker og -handling inde og ude og med stor glæde dyrker det danske hovedlands kunstmuseer, kunstpavilloner, kunsthaller og kunststeder. Vind skriver simpelthen som det allerførste, at han gennem det meste af et år har overvejet, hvor han skulle rejse hen. ”Min første tanke var Jylland,” skriver han og fortsætter: ”men er det nu også en god ide? (...) Industrilandbrug, kulturhuse og indkøbscentre. Gå igennem lave gågader belagt med betonfliser eller kinesisk granit omgivet af de samme butikskæder og hen til

kunstmuseet med alt det sædvanlige umådelige mådehold?” Men han overvinder sig selv og tager modvilligt af sted en kold morgen den 2. januar 2019.

Overvejsen er karakteristisk for bogens jargon. Profetien opfyldes til en vis grad, men modsiges også af en række korte og fine rejsebeskrivelser senere i bogen. Ikke blot denne indledning, men bogens hele stil og toneleje viser, at han primært henvender sig til en ideallæser, der ikke bor i provinsen og samtidig deler hans indforståede hang til provinsbashing, om end der med lidt god vilje kan spores en vis selvironi, men ingen stor selvdistance. Ideallæseren forventes desuden at dele eller i det mindste interessere sig for hans konservative museologi og håndværkskyndige kunstsyn.

Med baggrund heri diverterer han med en tæt serie af smagsdomme over de steder, han møder på turen, de værker, han undervejs går tæt på, og den arkitektur, han alle vegne render ind i. Smagsdommene er enten fuldstændig affejende og præget af overfladiskhed eller aldeles begejstrede og tungt belagt med alskens referencer og leksikalsk, filologisk og teknisk viden. Enten falder det vurderede fuldt og helt i hans smag. Eller også er det aldeles håbløst. Mellemeveje findes ikke. På Randers Kunstmuseum affejes i en bisætning Sven Dalsgaards originale og stærkt varierede kunst ved at blive kaldt parfumeret dadaisme, hvilket antyder, at Vind tilsyneladende ikke kender til Dalsgaard-værker i stil med *Samme sted (To stænger)* og *Samme sted (2) (Brevet)*. På Museum Jorn studerer og kommenterer han Jorns berømte værk *Stalingrad* intenst og begavet, mens museet som sådan hånes for sit håbløse navn, hele indretning og misforståede idé.

Alt dette har naturligvis at gøre med, at det er en kunstnerbog, akkurat som de to tidligere i serien er det. Som udøvende kunstner dyrker og formidler Vind udelukkende sit helt eget kunst- og verdenssyn. Denne frihed hører genren til og gør, at vi gavmildt får udlevet og udleveret Vinds personlige holdninger til kunst og museums-virksomhed, hans gedigne kunsthistoriske viden og hans tekniske sans for filologi og bygningshåndværk.

I Vinds tilfælde er kunstnerbogen *Udtog III* imidlertid en noget blandet fornøjelse at læse. Især fordi de

mange uforbeholdne smagsdomme er formuleret i en ujævn blanding af flad humor, almindelig snusfornuft og idiosynkratisk nedladdenhed kombineret med et begavet, vidende og nørdet kendskab til kunst- og kulturhistorie og filologi. Det sidste kommer til udtryk under samværet med Torkil Funder, en af Ribe Katedralskoles kendte lektorer gennem mange år, som han opsøger.

Blandingen af kantet humor og idiosynkratisk animositet kommer klarest til udtryk i beskrivelsen af besøget på HEART. Museet ved Birk Centerpark og dermed Cronhammers *Elia* kaldes ganske enkelt for verdens røvhul. Det er formentlig ment som et overgivent og lårklaskende udsagn. Det kunne på sin vis da også være ganske morsomt, men er det nu ikke rigtigt. Først og fremmest fordi det skyldes, at museet ikke lever op til, hvad Vind opfatter som et rigtigt kunstmuseums kulturelle betydning og historiske funktion, dog uden at han forhører sig nærmere om museet. De ægte kunstmuseer er, mener han på anakronistisk og kulturkonservativ vis, meget forskellige fra kunsthallerne og mange af de moderne kunstmuseer i provinsen, som han intet som helst har tilovers for. Det sande og klassiske kunstmuseums vigtigste opgave er, forklarer han igen og igen og med SMK som sit ideal, at besidde en stor samling af udsøgte kunstværker, som løbende og i andægtig stilhed kan vises frem til ære for den filologiske og kunstindforståede besøgende, som Vind tydeligvis ser sig selv som, og på sin vis vel også er. Museumsformidling, almindelige besøgende, kustoder, moderne museumsarkitektur og publikumsvenlige indretninger får bogen igennem ganske enkelt fingeren.

På den baggrund falder HEART's omgang med museets egen verdenskendte samling af Piero Manzoni-værker bestemt ikke i Vinds smag. Hans ubehag og misbilligende holdning forstærkes desuden kraftigt af, at lokaliteten ikke friktionsløst matcher hans oplevelser fra dengang, han som yngre kunstner besøgte området.

At han kalder museet og stedet for verdens røvhul, er naturligvis en tilstræbt morsomhed med reference til Manzoni's værk *Socle du Monde*, som han mener skal stå udenfor og ikke indenfor som nu, så det kan leve op til hans noget bogstavelige forståelse af værkets titel og